

Form und Ausdruck bei Prokofjew Die Oper „Der feurige Engel“ und die Dritte Symphonie

von Helmut Loos, Bonn

Seit das Verhältnis zwischen Ost und West im Zeitalter von Glasnost und Perestroika in ein neues Stadium getreten ist, eröffnet sich auch auf kulturellem Gebiet die Möglichkeit, sich über bislang strittige Themen zu verständigen oder zumindest den Dialog, der ja nie ganz abgebrochen war, neu zu beleben. Dies bezieht sich in der Musikwissenschaft, die beispielsweise durch Kongresse die Chance wechselseitigen Austauschs wahrnimmt, zunächst auf die grundsätzlich unterschiedlichen Positionen des sozialistischen Realismus und bürgerlicher Auffassungen, in der Folge auch auf zahlreiche konkrete Einzelfragen. Behindert wird die Arbeit dadurch, daß die Quellen in vielen Bereichen nur sehr unzureichend aufgearbeitet, in manchen Fällen gar nicht zugänglich sind. So ist man beispielsweise im Falle Sergej Prokofjews auf ältere Quellenpublikationen angewiesen, deren Auswahlprinzip nicht nachprüfbar ist. Das darf die Musikwissenschaft jedoch nicht davon abhalten, mit den vorhandenen Mitteln etwa der Werkbetrachtung den Meinungsaustausch anzuregen und auf eine Ausweitung der Arbeit auf andere Gebiete zu hoffen.

Prokofjew war ein Komponist, dessen Leben und Werk in mehrfacher Hinsicht vom Ost-West-Konflikt geprägt wurden. Schon in seiner Biographie ist dieser Aspekt bestimmend. Prokofjew war ein Weltbürger, zahlreiche Konzertreisen führten ihn während seines ganzen Lebens über alle Grenzen hinweg. Auf die Wahl des jeweiligen Wohnsitzes hin betrachtet, sind zwei Phasen zu unterscheiden: 1918 verließ er mit 27 Jahren seine russische Heimat und lebte hauptsächlich in Frankreich und den USA, auch in Deutschland; 1934 kehrte er endgültig in die Sowjetunion zurück. Entsprechend wird in Biographien Prokofjews Leben in eine westliche und eine östliche Periode eingeteilt. Ihre Beurteilung ist in fast allen vorliegenden Darstellungen ganz vom Standpunkt des Betrachters abhängig: Die im jeweils eigenen System verlebte Zeit wird als wichtig und bedeutend gewürdigt, die andere argwöhnisch bis ablehnend als großes Unglück für den Komponisten dargestellt. Diese Beurteilung wird sodann auf Prokofjews Schaffen ausgedehnt. Es wird in ein westlich¹ beeinflusstes, experimentelles und progressives, sowie ein östlich² orientiertes, traditionelles und sozialistisch-realistisches, eingeteilt. Tatsächlich lassen Prokofjews Kompositionen eine solche grobe Zuordnung zu. Unbeachtet bleibt dabei allerdings die Tatsache, daß sich aus beiden Perioden Beispiele für die jeweils andere Kompositionsweise finden³. Das verweist

¹ Gerald Abraham, *Prokofieff als „Sowjet“-Komponist*, in: *Musik der Zeit*, hrsg. v. Heinrich Lindlar, Heft 5, Bonn 1953, S. 35ff.; Hans Heinz Stuckenschmidt, *Serge Prokofieff*, in: ders., *Schöpfer der Neuen Musik. Portraits und Studien*, Frankfurt a. M. 1958, S. 258ff.; Fred K. Prieberg, *Musik in der Sowjetunion*, Köln 1965, S. 153ff.

² Israel Nestjew, *Prokofjew. Der Künstler und sein Werk*, Berlin 1962, passim; Walther Siegmund-Schultze, *Theorie und Methode des sozialistischen Realismus in der Musik*, in: *Handbuch der Musikästhetik*, Leipzig 1979, S. 168, nennt Prokofjew einen „Meister des sozialistischen Realismus“.

³ Monika Lichtenfeld, *Die zwei Gesichter des Sergej Prokofieff*, in: *Melos* 34 (1967), S. 295ff.; Sigrid Neef, *Wechsel der Perspektive. Zum Schaffen von Sergej Prokofjew*, in: *MuG* (1987), S. 523ff.

auf eine Eigenständigkeit des Prokofjewschen Schaffens, das sich der glatten, politisch motivierten Vereinnahmung widersetzt.

Die Oper *Der feurige Engel* und die *Dritte Symphonie* sind in den Jahren 1919 bis 1929 entstanden und gehören in ihrer expressionistischen Musiksprache zu den sogenannten westlichen Werken, die in der Sowjetunion 1948 unter das Verdikt der Atonalität und des „Formalismus“ fielen. Dennoch wurde gerade die Symphonie häufig aufgeführt, und es gibt spätere Versuche, die Oper für den sozialistischen Realismus zu retten. Westlichen Interpretationsansätzen stehen sie diametral entgegen. Über die hier zu diskutierenden Widersprüche hinaus sind die beiden Werke aufschlußreich hinsichtlich einer zweiten grundsätzlich diskutierten Frage, die im Zusammenhang mit der Formalismus-Realismus-Diskussion stets mitbedacht wurde, wenngleich nicht mit ihren Positionen gleichzusetzen ist: der Inhalt-Form-Polarität. Welches Verhältnis nun bei Prokofjew den Gestaltungsmitteln des inhaltlichen Ausdrucks gegenüber der formalen Konstruktion zukommt, läßt sich an den beiden genannten Werken beispielhaft verfolgen, da der Komponist die Symphonie aus Teilen der Oper zusammengestellt hat. Es wird sich zeigen, daß Prokofjews Kompositionen sich auch diesen Kategorien widersetzen, ja daß eine solche Unterscheidung in Prokofjews Selbstverständnis gar nicht existiert.

Im Folgenden wird nach einigen Daten zur Entstehungsgeschichte zunächst die Oper interpretiert und dann unter Anwendung der Interpretationsergebnisse und unter Konfrontation mit Prokofjews eigenen Aussagen mit der Symphonie verglichen.

*

Kaum drei Monate, nachdem Prokofjew in den USA im Jahre 1919 die Komposition der Oper *Die Liebe zu den drei Orangen* abgeschlossen hatte, beschäftigte ihn schon ein neuer Opernstoff⁴. Im Dezember fesselte ihn der Roman *Der feurige Engel* von Waleri Brjussow. Obwohl die fertige Oper nicht einmal aufgeführt worden war und die Aussichten dafür nicht günstig waren, nahm Prokofjew den neuen Plan, eine Oper nach Brjussows Roman zu komponieren, ohne Auftrag in Angriff. Es sollte eine langwierige Arbeit werden. 1921 arbeitete er intensiv an der Komposition. Die Sängerin Mary Garden hatte in diesem Jahr die Uraufführung der *Liebe zu den drei Orangen* vermittelt. Prokofjew hoffte nun, daß sie in der nächsten Saison dem *Feurigen Engel* ebenfalls zur Aufführung verhelfen könnte. Mary Garden erschien ihm als würdige Interpretin der Renata, sie nahm aber ihren Abschied von der Bühne. Da Prokofjew nun von einem weiteren Aufenthalt in den USA nicht viel erwarten konnte, übersiedelte er im März 1922 für anderthalb Jahre nach Süddeutschland in die Nähe von Kloster Ettal. Zur Arbeit am *Feurigen Engel* fühlte er sich durch die landschaftliche Umgebung angeregt, zumal er meinte, es „spielten sich irgendwo in der Nähe auch Hexensabbate ab, wie sie

⁴ Die Darstellung folgt, da die Fakten in den vorliegenden Biographien bestätigt werden, den Ausführungen der *Autobiographie* Prokofjews, in: *Sergej Prokofjew, Dokumente, Briefe, Erinnerungen, Zusammenstellung, Anmerkungen und Einführungen* von S. I. Schlifstein, ins Deutsche übertragen von Felix Loesch, Leipzig [o. J.], S. 153ff.

in dieser Oper beschrieben sind"⁵. Es ist nicht auszuschließen, daß Prokofjew damit auf die Passionsspiele von Oberammergau anspielt, deren Aufführung er erlebte. Die Komposition schritt voran, die Instrumentierung der Oper aber begann Prokofjew erst im Sommer 1926 in Paris. Bruno Walter beabsichtigte, das Werk am Berliner Opernhaus herauszubringen. Gleichzeitig mit der Instrumentierung überarbeitete Prokofjew die Oper, und obwohl er das zeitraubende Ausschreiben der Partitur nach seinen Particelleintragungen nun nicht mehr selbst vornahm, wurde das Notenmaterial für eine Aufführung in Berlin nicht rechtzeitig genug fertig. Nur der Klavierauszug war 1927 in Berlin lithographiert worden. Die vorliegenden Ausführungen stützen sich auf diese Fassung (einschließlich der von einem unbekanntem Autor verfaßten deutschen Übersetzung). Zwei Fragmente der Oper wurden im Frühjahr 1928 in Paris konzertant durch Kuszewizki aufgeführt. Da weiterhin keine Aussicht auf eine Inszenierung der Oper bestand, reifte hier der Plan, das musikalische Material in einer Suite zu verarbeiten. Schnell erwies sich, „daß eine der Zwischenaktmusiken die Verarbeitung der im vorhergehenden Bilde gebrachten Themen bildete [...], daß sich diese Themen sehr willig in die Exposition eines Sonatenallegros einfügten“⁶, und so entstand daraus die *Dritte Symphonie*.

Die Oper *Der feurige Engel* kam erst nach dem Tode des Komponisten am 29. September 1955 im Teatro la Fenice, Venedig, zur Uraufführung. Es ist bezeichnend, daß die erste Aufführung im Westen stattfand, denn im Osten gehörte die Oper ebenso wie die Symphonie seit 1948 zu den als künstlerische Verirrungen verurteilten Werken⁷. Der Vorwurf des Formalismus, der auf alle vom sozialistischen Realismus abweichenden Bestrebungen angewandt wurde, zielte in diesem Falle auf modernistische Tendenzen.

Es gehört zum Wesen solcher politischen Schlagworte, inhaltlich nicht klar und eindeutig definiert zu sein, um sie in opportunen Fällen verfügbar zu haben. Prokofjew bemerkte dazu einmal: „Formalismus nennt man bei uns manchmal das [...], was man nicht gleich versteht“⁸. Die Wandlungen, die auch der Begriff des Sozialistischen Realismus durchmachte, ermöglichten in den Sechziger Jahren Inszenierungen des *Feurigen Engels* in Prag (1963) und Ostberlin (1965). Sie blieben Ausnahmen. Der Prokofjew-Biograph Israel Nestjew trat 1978 öffentlich für eine stärkere Berücksichtigung der Opern Prokofjews im Spielplan sowjetischer Opernhäuser ein, speziell auch für den *Feurigen Engel*. Die Stellungnahme, die Boris Pokrowski daraufhin angesichts einer bevorstehenden Inszenierung in Prag 1980 veröffentlichte, zeigt den Weg, der die Oper im Osten akzeptabel machte: „Renata ist eine Freiheitsliebende, wie sie sich im Dunkel des Mittelalters zeigt. Sie hat eine bis zum Schmerzhaften gehende Überzeugung von der unbedingten Vorherbestimmung ihrer Lebensrichtung, sie verfügt über außer-

⁵ *Autobiographie*, S. 158.

⁶ *Autobiographie*, S. 168.

⁷ Nestjew, *Prokofjew*, S. 373. Natalja Pawlowna Sawkina, *Sergej Sergejewitsch Prokofjew*, Berlin 1984, S. 109, spricht vom „leidenschaftlichen Humanismus dieser Oper“.

⁸ Zitiert nach Boris Schwarz, *Musik und Musikleben in der Sowjetunion 1917 bis zur Gegenwart*, Wilhelmshaven 1982, S. 190.

ordentliche Kräfte, sie glaubt, daß ihre Absichten von Gott eingegeben sind, so auch ihre romantische Leidenschaft. Das alles erscheint als eine Art Protest gegenüber dem den menschlichen Willen hemmenden religiösen Dogma. In Renata ist ein ekstatisches Bestreben, Dunkles, Vorurteile und Gewalt zu überwinden"⁹. Die Interpretation der Renata ist entscheidend für die gesamte Oper. Sigrid Neef, Wissenschaftlerin in der DDR, verweist auf den Roman von Brjussow: „Im »Feurigen Engel« wird das Schicksal einer Hexe, das heißt nach Brjussows Auffassung einer seelisch Kranken, aus der Sicht des Mannes Ruprecht erzählt". Man könne den Roman „als eine frühe psychologische Fallstudie bezeichnen". Prokofjew unterscheide „zwischen Tätern, Opfern und Hilflosen". Das Opfer sei Renata, Täter seien aus verschiedenen Motiven heraus die Nebenfiguren. Doch seien „nicht einzelne Menschen der Gewalt anzuklagen, sondern die auf Gewalt gründende Gesellschaft selbst in Frage zu stellen". Wahnsinn als gesellschaftlich verursachte Krankheit, Renata als „gequälte und erniedrigte menschliche Kreatur" analog zu Alban Bergs *Wozzeck*, darauf läuft Neefs interpretatorische Rettung der Oper für die sozialistische Bühne hinaus¹⁰. Im selben Sinne spricht Eckart Kröplin von Renatas „Aufbegehren [...] gegen seine finstere, rückständige Umwelt, gegen gesellschaftliches Vorurteil und moralische Borniertheit"¹¹.

Die Interpretationsansätze, die im Westen meist im Zusammenhang mit bestimmten Inszenierungen in kleineren Aufsätzen oder Besprechungen formuliert worden sind, stehen nicht unter der Vorbedingung, Magie und Mystizismus der Oper gesellschaftlich legitimieren zu müssen. Die Existenz des Bösen muß nicht begründet werden¹². Gioacchino Lanza Tomasi erklärt, wenn der Komponist eine allegorische Idee verfolgt habe, so sei dies „Renatas Hysterie als Unabwendbarkeit des Bösen"¹³.

Prokofjews eigene Äußerungen zu seiner Oper sind — soweit bekannt — spärlich. In der Autobiographie schreibt er einmal von der „leidenschaftlich revoltierenden Renata" und den „Verwünschungen ausstoßenden Erzbischöfen"¹⁴. Die Bemerkungen sind jedoch ungenau, lange von der Entstehung entfernt und zu Zeiten größten politischen Drucks geschrieben, so daß sie die sozialistische Interpretation nicht ernsthaft zu stützen vermögen. Auszüge aus dem Briefdialog Mjaskowski-Prokofjew, die Kröplin

⁹ Boris Pokrowski, *Offener Brief an Israel Nestjew* in der Zeitschrift *Sowjetskaja Musyka* (1980), zitiert nach Sigrid Neef, *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*, Berlin 1985, S. 359.

¹⁰ Neef, S. 357.

¹¹ Eckart Kröplin, *Frühe sowjetische Oper. Schostakowitsch. Prokofjew*, Berlin 1985, S. 318.

¹² Vgl. Renato Mariani, *L'Angelo di Fuoco*, in: ders., *Verismo in musica e altri studi*, Florenz 1976, S. 301 ff.; Ulrich Seelmann-Eggebert, *Deutsches Mittelalter in russischer Oper. Prokofieffs „Feuriger Engel“ auf der Musik-Biennale in Venedig*, in: *NZfM* 116 (1955), Heft 10–12, S. 144 f.; Heinrich Lindlar, *Fieber-Feuerengel. Prokofieff in Köln* (18. 6. 60), in: ders., *77 Premieren. Ein Opern-Journal (= Kontrapunkte, Bd. 8)*, Rodenkirchen 1965, S. 157 f.; K. H. Ruppel, *Schwarze Magie auf der Opernbühne. Prokofieffs „Feuriger Engel“ beim Weltmusikfest in Köln*, 1960, in: ders., *Musik in unserer Zeit. Eine Bilanz von zehn Jahren*, München 1960, S. 113 ff.; Alan Jefferson, *Angel at the Angel*, in: *Music and Musicians* 13 (1965), S. 38; Rita McAllister, *Natural and supernatural in "The fiery angel"*, in: *MT* 111 (1970), S. 785 ff.; Detlef Gojowy, *Riber, Prokofieff und der Theateroktober. Premiere in Bonn: Der feurige Engel*, in: *NZfM* 145 (1984), S. 29 f.; *Kobbé's Complete Opera Book*, hrsg. v. The Earl of Harewood, London 1987, S. 1078 ff.; Jürg Stenzl, *Feuerengel. Prokofjew in Genf*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 20. 5. 1988.

¹³ Gioacchino Lanza Tomasi, *Auf der Suche nach Wahrheit. Zu Prokofjews „Feurigem Engel“*, in: *Programmheft. Bühnen der Stadt Bonn zur Inszenierung der Oper in der Spielzeit 1983/84*, S. 26.

¹⁴ *Autobiographie*, S. 153.

mitteilt, sind unergiebig¹⁵. Die Komposition Prokofjews ist bislang noch nicht eingehender auf ihre Aussage zur Interpretation der Oper hin analysiert worden, obwohl lange bekannt ist, daß Prokofjew sich der Leitmotivtechnik bedient hat¹⁶. Nun gibt es zwar keine autorisierte Thementafel des Komponisten, aber aus dem Zusammenhang von Roman, Libretto und Komposition läßt sich doch die ursprüngliche Aussage des Komponisten mit hoher Wahrscheinlichkeit erschließen.

Waleri Brjussow (1873—1924), vor allem als Lyriker hervorgetreten, war der Hauptvertreter des russischen Symbolismus und vertrat dessen formbetonte, rein poetische, nicht religiöse Richtung. Sein Roman war 1908 in Rußland erschienen¹⁷. Der ausführliche Titel orientiert den Leser überblickartig über den Inhalt des Romans: „Der feurige Engel oder eine wahrhaftige Erzählung, in welcher berichtet wird von dem Teufel, der mehr denn einmal in Gestalt eines lichten Geistes einer Jungfrau erschienen ist und sie zu mannigfachen sündhaften Handlungen verleitet hat, von der gottwidrigen Beschäftigung mit der Magie, der Astrologie, der Kabbalistik und Nekromantik, von der Verurteilung einer Jungfrau unter dem Vorsitze Seiner Eminenz des Erzbischofs von Trier, gleicherweise von den Begegnungen und Gesprächen mit dem Ritter und dreifachen Doktor Agrippa von Nettesheim und mit dem Doktor Faust; berichtet von einem Augenzeugen“. Magie und Hexenkult waren ein beliebtes Thema der sogenannten bürgerlichen Dekadenzliteratur in Rußland. Brjussows Roman steht in dieser Tradition, wenngleich Ruprecht, als Erzähler und Hauptfigur des Buches in die Handlung verstrickt, als aufgeklärter Beobachter die Vorgänge kommentiert. Er wird durch Renata, die weibliche Hauptfigur, in den Konflikt von Vernunft und Aberglaube, von Rationalismus und Irrationalismus gestürzt. Dieser Konflikt war in der Zeit der Reformation, aus der die fiktive Chronik vorgeblich stammt¹⁸, ebenso aktuell wie zur Zeit Brjussows. Renata verkörpert den Irrationalismus, sie ist eine Besessene. Brjussow hat in ihrer Figur die eindringliche Studie einer psychisch Kranken geliefert. Ruprecht verfällt ihrer dämonischen Persönlichkeit und vermag sich nur mit letzter Anstrengung ihrem Bann zu entziehen.

Die kommentierenden Passagen Ruprechts sind bei Prokofjews Zusammenstellung des Librettos fast zwangsläufig weggefallen. Zwar ist nirgends ein Hinweis zu erkennen, daß Prokofjew eine Uminterpretation des Romans anstrebt, die Gestalt Ruprechts tritt aber somit gattungsbedingt hinter die Renatas zurück. Dadurch, daß Ruprecht die eigenständige Kommentierung genommen ist, gerät er fast in die selbe passive Situation wie die Nebenfiguren der Oper: Wahrsagerin, Wirtin, Mephistopheles, Doktor Agrippa Nettesheim, Johann Faust, Äbtissin, ja selbst der Inquisitor. Sie sind nicht

¹⁵ Kröplin, *Frühe sowjetische Oper*, S. 319—321.

¹⁶ Die bislang ausführlichste Besprechung findet sich bei Hans Swarenski, *Sergeij Prokofieff „The Flaming Angel“*, in: *Tempo* 39 (1956), S. 17ff.

¹⁷ Den folgenden Ausführungen liegt die deutsche Übersetzung des Romans zugrunde: Valerius Brjussow, *Der feurige Engel. Erzählung aus dem sechzehnten Jahrhundert*, München 1910. An weiterführender Literatur sei u. a. genannt: Dimitrij S. Mirskij, *Geschichte der russischen Literatur*, München 1964; Brigitte Flickinger, *Einführung*, in: *V. Ja. Brjusov, Der feurige Engel. Nachdruck der revidierten Ausgabe Moskau 1909*, München 1971, S. Vff.

¹⁸ Nicht nur in der Fiktion der Chronik besteht eine Parallele zwischen Brjussows *Feurigem Engel* und dem Roman von Wilhelm Meinhold *Maria Schweidler, die Bernsteinhexe* aus dem Jahre 1843.

aktiv am Ablauf der Handlung beteiligt, sondern reagieren mehr oder weniger verständnislos auf die Ausbrüche Renatas. Das gilt eben auch für den Inquisitor, der Renata zum Feuertode verurteilt. Ratlosigkeit, wie dem Wahn Renatas, der sich zur Massenhysterie ausweitet, Einhalt geboten werden könne, veranlaßt ihn zu diesem Schritt. Prokofjew wählt hier übrigens ein spektakuläres Ende, das Bühnenwirksamer ist als Renatas Tod im Kerker in den Armen Ruprechts, wie ihn der Roman schildert. Auch sind die Bemühungen, Renata zu retten, im Roman klarer ausgeführt. Zwei charakterlich und institutionell durchaus verschiedene Personen treten auf, Exorzist und Inquisitor, die in der Oper zu einer Person verschmelzen.

Daß die Nebenfiguren keinen aktiven Einfluß auf die Geschichte haben, wird kompositorisch schon dadurch unterstrichen, daß für sie keine eigenen musikalischen Themen vorhanden sind. Der handlungstragende Konflikt spielt sich zwischen Renata und Ruprecht ab. Kompositorisch spiegelt sich dies darin, daß beiden mehrere, d. h. drei bzw. zwei Themen zugeordnet sind, die sich durch die ganze Oper hindurch ziehen und sie musikalisch prägen. Die Themen, die dazutreten, sind situationsbedingt, nicht personenbezogen. Alle Themen treten vornehmlich im Orchesterpart, nur ausnahmsweise in den Singstimmen auf, die im übrigen in rezitativischer Deklamation geführt sind.

PROKOFJEW
DER FEURIGE ENGEL
THEMENTAFEL

Renata

Ruprecht

Magie

Oboe Streicher

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ 8va ⑧ ⑨ ⑩

Wie sich die Themen über die fünf Akte der Oper verteilen, zeigt Abbildung 1:

1. Aufzug

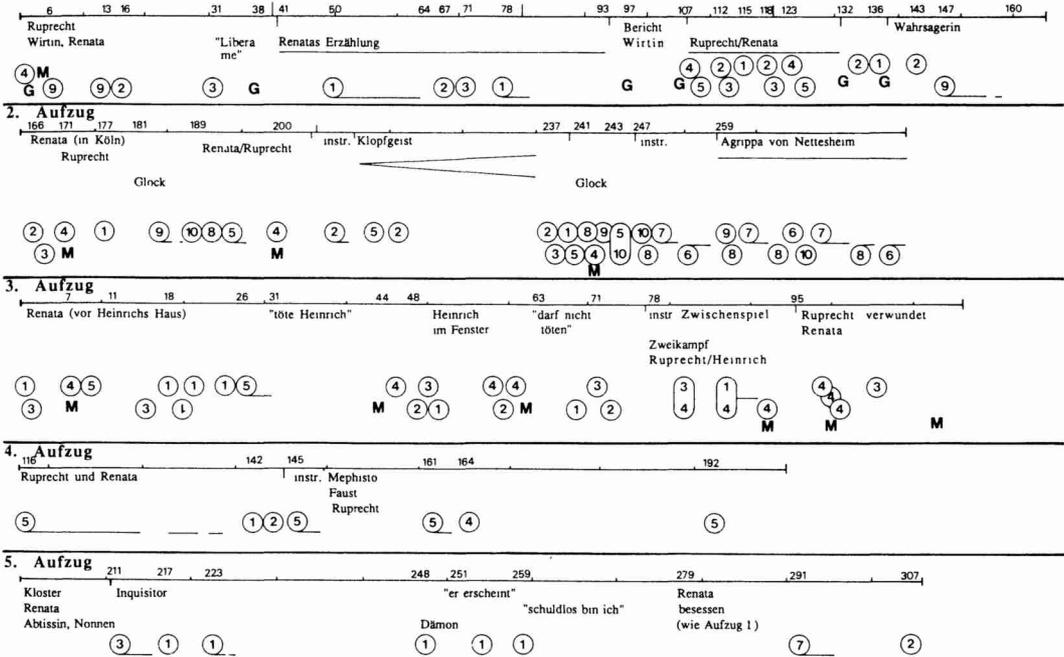


Abbildung 1: Themenverteilung in der Oper

(die kleinen Zahlen sind Partiturnummern, eingekreiste Zahlen Thementafel, G = Gliederungsmotiv, M = Marschmotiv)

Die Themen 1 bis 3 sind Renata zugeordnet. Ihre Bedeutung erschließt sich aus der Erzählung der Renata im zweiten Viertel des ersten Aktes. Renata erzählt Ruprecht, den sie soeben kennengelernt hat, ihre Lebensgeschichte, die Vorgeschichte der Oper: Im Alter von acht Jahren erschien ihr ein feuriger Engel mit Namen Madiel, er wurde ihr Spielgefährte und ständiger Begleiter. Er hielt sie zu einem tugendhaften und asketischen Lebenswandel an, so daß sie als Heilige zur Wundertäterin wurde. Das Thema 1 erklingt erstmals in dem Augenblick, da Renata den Namen Madiel ausspricht (Ziffer 50); zu dem Grundtempo *Allegro moderato*, $2/4$ -Takt, tritt die Ausführungsanweisung *molto espressivo*. Der ausführlichen Erzählung Renatas über ihre innige, unschuldige Liebe zu Madiel ist weiterhin das Thema 1 unterlegt. Die Musik ändert sich in dem Augenblick, da Renata davon erzählt, wie sich ihre Liebe im Alter von sechzehn Jahren auf sexuelles Verlangen ausdehnte (Ziffer 64). Streichertremolo, *Più animato*, $3/4$ -Takt, charakterisieren den neuen Abschnitt. Über vier Takte hinweg bereiten die Trompeten mit einem wiederholten Ton *marcato* den Einsatz des

Themas 2 vor, das einen Höhepunkt bildet mit den Worten: „Was kann also sündlich sein, wenn wir uns innig umschlingen, so innig es geht“. Madiel wies Renata zurück, doch sie ließ sich so leicht nicht entmutigen. Thema 3 begleitet als Ostinato Renatas Bericht: „Ich umschlang ihn heiß, und ich ließ ihn nicht aus den Armen, und glühend erbat ich das Eine“. Daraufhin verließ Madiel Renata, sie versank in Sehnsucht und Verzweiflung. Noch einmal sprach der feurige Engel im Traum zu Renata und gab ihr das Versprechen, ihr als Erdenmensch zu erscheinen. Sie erkannte Madiel in dem Grafen Heinrich wieder und verlebte mit ihm ein glückliches Jahr auf seinem Schloß. In dieser Passage der Erzählung erklingt wieder Thema 1. Doch Heinrich wollte nicht glauben, daß er Madiel sei, und verließ Renata. Seitdem quälen Renata schreckliche Gesichte, sie sucht nach Heinrich und sieht in Ruprecht ihren Retter und künftigen Beistand. Die Rolle des Grafen Heinrich, der übrigens nie selbst zu Wort kommt, wird häufig als die eines Galans bezeichnet, der Renata benutzt und, sobald er ihrer überdrüssig ward, verlassen habe. Dafür gibt es weder in Roman noch Oper direkte Hinweise. Die Wirtin der Herberge, in der Ruprecht Renata trifft, informiert ihren Gast im Anschluß an Renatas Erzählung aus ihrer Sicht: Renata habe den Grafen behext, er habe begonnen, „Alchemie und Magie und manch andres schwarze Teufelswerk zu treiben“. Auch habe sie, unverkennbare Zeichen des Bösen, „den Küh'n die Milch weggehext, erbissen die Kinder, verzaubert die Fohlen und Herden von Lämmern“.

Prokofjew hat mit den Leitmotiven die drei Stadien der Entwicklung Renatas deutlich kommentiert. Das Thema der unschuldigen Liebe (1; *molto espressivo*) ist weit geschwungen, tonal begrenzt (*f*-moll/*As*-dur) und regelmäßig gegliedert. Das Thema des sexuellen Verlangens (2) ist etwas kürzer, durch die zweitaktige Sequenz am Anfang strenger im Aufbau, durch die melodischen Halbtonrückungen schärfer in der Harmonik und durch den betonten $\frac{3}{4}$ -Takt leidenschaftlicher im Ausdruck. Das dritte Thema schließlich ist nur einen Takt lang, es enthält durch die ständige Wiederholung der Triolenkette in seiner weder harmonisch noch melodisch zielgerichteten Phrase den Charakter der planlosen Hektik oder der Besessenheit. Musikalisch sind die drei Themen in der Anfangsbewegung von drei aufsteigenden und einem abspringenden Ton voneinander abhängig. Sie geben Renatas drei Gemütszustände der Liebe, der Leidenschaft und der Besessenheit wieder.

Ruprecht sind zwei Themen zugeordnet. Das erste (4) ist Ruprechts Auftrittsthema, mit ihm beginnt die gesamte Oper. Es steht für Ruprechts Wesen, für seinen frohen, unkomplizierten, einfachen Charakter. Tritt dieses Thema gleich am Anfang der Oper fertig in Erscheinung, so bildet sich das zweite (5) erst im Verlauf der Handlung. Nachdem Renatas Erzählung und der Bericht der Wirtin beendet sind, nimmt die Beziehung zwischen Ruprecht und Renata im dritten Viertel des ersten Aktes ihren Anfang. Ruprecht, zunächst wieder mit dem Auftrittsthema vorgestellt, verspricht sich ein leichtes Abenteuer mit Renata. Zu seinen Überlegungen „Renata — sie ist schön [...]“ erklingen erstmals die beiden ersten Takte des Themas 5. Renata selbst schwärmt Ruprecht von Heinrich vor, kompositorisch werden die Themen 2 und 3 verarbeitet (Ziffer 112). Thema 1 bildet den emotionalen Höhepunkt: „Laß mich einmal noch in seine Augen schauen“, wieder steigert sich Renata bis zur Raserei in ihre Vorstellungen hinein, Thema 3 erklingt (Ziffer 120). Ruprecht steht der Schwärmerei verständnislos

gegenüber und versucht, Renata im Sturm zu erobern. In einer kurzen, achttaktigen, marschartigen Ankündigung verkündet er sein Ansinnen, dann zieht er Renata an sich und will sie küssen (Auftrittsthema). Trotz weiterer brutaler Worte wehrt sich Renata, es kommt zu einem heftigen Ringen. Die instrumentale Passage, die diesen Kampf untermalt, bringt Ruprechts zweites Thema (5) erstmals vollständig, aber in einer verzerrten, durch Sechzehntelumspielung hektischen Version (Ziffer 125). Renata löst sich aus der Umklammerung, sie flieht und kauert sich in eine Ecke des Raumes. Ihr Anblick rührt Ruprecht zutiefst, er entschuldigt sich und ist Renata ab sofort verfallen. Renata verzeiht ihm, da er versteht, daß sie nur Heinrich gehören könne (Thema 2). Sie veranlaßt Ruprecht, sie nach Köln zu begleiten (Thema 1). Vor ihrer Abreise konsultieren sie noch eine Wahrsagerin.

Erstes und letztes Viertel des ersten Aktes sind für den Gang der Handlung nicht so wichtig wie die beiden mittleren. Die Leitmotive sind nicht so dicht gesetzt. Zu Beginn der Oper trifft Ruprecht in einer Schenke auf Renata im Zustand der Besessenheit (Themen 4, 2, 3). Thema 9 verbindet ersten und letzten Teil (Ziffer 6 bzw. 147). Es gehört zu den Themen aus dem Bereich der Magie und erzeugt durch den hohen, tremolierenden Klanggrund, den Tritonus und die in sich drehende Melodik eine unheilgeladene Stimmung. Noch weitere musikalische Bezüge gliedern gerade den ersten Akt der Oper, am auffälligsten ein Gliederungsmotiv (G), das im dritten Takt auftritt und dann bei den Ziffern 38, 97, 107, 132, 138.

Der zweite Akt enthält drei Episoden, die Ruprechts Weg zur Magie bezeichnen. Ruprecht lebt mit Renata in Köln und hilft ihr, Heinrich zu suchen. Renata studiert Magie in alten Folianten (Themen 2, 3), die sie von einem Buchhändler Glock bezieht. Die geheimnisvolle Aura, die die magischen Bücher umgibt, wird musikalisch durch drei der Themen geschildert (Themen 8, 9, 10), die am Ende des Aktes die Sphäre des großen Magiers Agrippa von Nettesheim charakterisieren (Themen 6–10) und stets mit der Idee der Magie verbunden sind. In der mittleren Episode nimmt Ruprecht einen Klopffeist wahr. Er befragt ihn gemeinsam mit Renata, die Antworten versprechen Heinrichs Besuch. Renata gerät in höchste Aufregung, die sich jedoch als grundlos erweist und in bitterer Enttäuschung endet. Die Verzweiflung Renatas schildern die Motive 2 und 3 sowie das verzerrt vorgetragene Thema 1 (Ziffer 237/238). Besonders interessant ist die Entwicklung von Thema 5, Ruprechts Liebe zu Renata. Nachdem Glock die Folianten gebracht hat, erklingt es erstmals vollständig *tranquillo ed espressivo* (Ziffer 191) zu Ruprechts Liebesgeständnis der gefährlichen Magie zum Trotz: „Jedoch für dich Renata, will ich gern aller Gefahr [...] in die Augen schauen“. Wenn Ruprecht mit dem Klopffeist Kontakt sucht, so nimmt er in der Singstimme den Themenkopf wieder auf (Ziffer 213). Als sich Ruprecht nach der schrecklichen Enttäuschung durch den Klopffeist entschließt, selbst die Magie zu studieren, um Renata zu helfen, erklingt das Thema 5 zunächst stark verfremdet (Ziffer 240), dann (Ziffer 243), gleichzeitig mit einem Thema (10) aus dem Bereich der Magie. Klarer kann musikalisch kaum zum Ausdruck gebracht werden, daß Ruprecht sich aus Liebe zu Renata der Magie ergibt.

Der Anfang des dritten Aktes zeigt Renata in größter Aufregung (Themen 1 und 3 in Variation). Sie hat Heinrich gefunden und steht vor seinem Hause. Ruprecht kommt

ruhig und gelassen vom Besuch Agrippas in Bonn zurück (Themen 4 und 5). Agrippa hat ihn davon überzeugt, daß die Welt der Dämonen nur „Hirngespinnst und Blendwerk Schlechtgesinnter“ sei. Doch Renata überträgt ihre Empörung auf Ruprecht: Heinrich hat sie zurückgewiesen und verstoßen, sie sieht ihre reine Liebe zu Madiel, dessen irdisches Ebenbild Heinrich doch sein sollte, verraten und verlangt von Ruprecht, daß er Heinrich töte. Die Passage lautet im Roman (deutsche Übersetzung) wie folgt — Renata spricht zu Ruprecht: „»Ich will dein Weib sein, aber du mußt Heinrich töten!« Ich wich einen Schritt zurück und fragte, ob ich recht gehört hätte, denn wieder hatte Renata mit den wenigen Worten meine ganze Vorstellung von ihr umgestoßen, gleichsam wie ein Kind, das einen Sack umwendet, aus dem nun alles, was darin enthalten ist, zu Boden fällt [...]“¹⁹. Da in diesem Falle Renatas reines Liebesgefühl angesprochen ist, hat Prokofjew für diese Passage das Thema 1 verwendet. Die völlige Umwendung des Gefühls in bezug auf Heinrich findet ihre musikalische Entsprechung in der Umkehrung des Themas 1 (nach Ziffer 20). Renatas Forderung zielt auf Ruprechts Liebe zu ihr und, obwohl er sie zu beruhigen sucht (Thema 5), bringt sie Ruprecht dazu, Heinrich zum Duell zu fordern. Diese Passage ist Mittelpunkt und Höhepunkt der Oper: Ruprecht geht ins Haus, um Heinrich zu fordern. Renata bleibt allein auf der Straße zurück, ihre Gedanken sind auf Madiel fixiert, den sie um Verzeihung bittet, daß sie ihn in Heinrich zu erkennen glaubte. Sie bittet Madiel, ihr wieder zu erscheinen. In diesem Augenblick geschieht folgendes (Regieanweisung): „Das große Fenster im zweiten Stock öffnet sich jäh. In ihm wird Heinrich sichtbar. Er gleicht einem Feuerengel. Sein Gesicht ist erregt. Er scheint nach Atem zu ringen. Hinter Heinrich sieht man Ruprecht, der seine zornigen Worte beendet. [...] Renata, die in dem auffallenden Erscheinen Heinrichs Madiel wiederzuerkennen glaubt als Antwort auf ihr Gebet, fällt auf die Knie und streckt ihre Arme nach Heinrich aus“. Ruprecht agiert hier mit seinem Auftrittsthema (4). Renatas Bitte um Verzeihung ist Thema 2 unterlegt, ihrer Erinnerung und Bitte an Madiel, zu erscheinen, Thema 1, ihrem vermeintlichen Wiedererkennen Madiels Thema 2. Der Einsatz von Thema 2 signalisiert dem Zuhörer, daß Renata von Leidenschaft getrieben wird. Sie verwechselt ihre Liebe zu Madiel, die sie zurücksehnt, mit ihrer Leidenschaft zu Heinrich, die aufgrund der Erscheinung neu entflammt ist. Die Folge ist, daß sie, kaum hat Ruprecht nach seiner Duellforderung das Haus verlassen, von ihm verlangt, Heinrich nicht zu töten. Ruprechts fassungslose Antwort: „Renata, konntest du nicht dies alles vordem im Innern bedenken?“ zeigt nur seine Hilflosigkeit vor der erneut ausbrechenden Besessenheit Renatas (Thema 3, Ziffer 71, auch Thema 2 variiert).

Die folgende Verwandlungsmusik (Zwischenspiel, Ziffer 78) schildert musikalisch das Duell. Wichtiger aber, als die äußeren Aktionen zwischen Heinrich und Ruprecht, ist der innere Kampf Renatas. Das Auftrittsthema Ruprechts (4) wird mit zwei Themen Renatas gekoppelt: zuerst mit dem Thema der Besessenheit (3), dann mit dem der Liebe (1). Renatas Einstellung zu Ruprecht wird durch seinen bedingungslosen Ein-

¹⁹ Brjussov, *Der feurige Engel*, S. 225f.

satz in dem hoffnungslosen Kampf, den er verliert, von Grund auf gewandelt. Ihr Verhalten dem lebensgefährlich getroffenen gegenüber bestätigt es: „Ja, ich liebe dich, Ruprecht!“ Ruprecht fantasiert und nimmt Renatas Zuwendung als Bedrohung wahr, wie er sie in seinen Kämpfen als Landsknecht erlebt hat. Wie nahe Ruprecht dem Tode ist, wie ihm die Bilder vor den Augen verschwimmen, verdeutlicht Prokofjew mit Hilfe des Auftrittsthemas (4). Das Fagott spielt die ersten sieben Töne mehrfach hintereinander, ab dem zweiten Vortrag wird die erste Note, sonst punktierte Viertel, auf eine Achtel gekürzt. Das Thema wird so ineinander geschachtelt und rhythmisch verschoben, daß der genannte Eindruck entsteht (Ziffer 99). Nur wenige Takte später erscheint das Thema in Augmentation, Ruprechts Herzschlag ist fast zum Stillstand gekommen. Durch Thema 3 (Ziffer 105) signalisiert Prokofjew, wie exaltiert und hoffnungslos Renatas Gefühl für Ruprecht ist. Kaum ist es entstanden, so nimmt es schon den Zug der Besessenheit an. Den dritten Akt gliedert ein Marschthema Ruprechts (M), das schon in den ersten Akten vereinzelt aufgetaucht ist, hier aber wichtige Einschnitte markiert.

Der Höhepunkt der Auseinandersetzung zwischen Renata und Ruprecht ist damit überschritten. Die erste Hälfte des vierten Aktes bildet fast schon ein Nachspiel zu ihrem Konflikt. Renata hat Ruprecht gesund gepflegt, er glaubt, sie nun endgültig für sich gewonnen zu haben, und möchte sie heiraten. Thema 5, Ruprechts Liebe zu Renata, prägt musikalisch diese Partie. Renata weist Ruprecht zurück, sie ist nicht gewillt, ihm zu gehören²⁰. Als er das Verlangen äußert, sie zu küssen, steigert sich Renata in Wut und offenen Haß. Ganz entfernt und verändert klingt Thema 1 an (Ziffer 142), dann kommt ihre Leidenschaft in der dramatisch eingeleiteten Apotheose von Thema 2 — ähnlich wie im ersten Akt Ziffer 66 — zum Ausbruch (Ziffer 143). Renata verläßt Ruprecht, ein kurzes instrumentales Zwischenspiel setzt Ruprechts Liebesthema (5) hohe Streicherklänge entgegen, die von Renatas Ausbruch weiter-tönen. Sie erinnern entfernt an das Thema von Renatas Besessenheit, ohne sich davon abzuleiten: Ruprechts Gefühl, das sich nun voll entfaltet hat, findet in Renata keinen Widerpart mehr. Die zweite Hälfte des vierten Aktes gehört Faust und Mephisto, die in einem scherzartigen Intermezzo auftreten. Ruprecht ist nur wenig an der Unterhaltung beteiligt. Nur kurz tauchen seine Themen in der Komposition auf, im fünften Akt kommen sie nicht mehr vor.

Renata ist ins Kloster eingetreten. Der fünfte Akt beschreibt, wie Renata im Kloster Unruhe verbreitet, sich mit Äbtissin und Inquisitor auseinandersetzt, wie sich die Besessenheit unter den Nonnen ausbreitet und Renata schließlich dem Feuertod übergeben wird. Die Komposition des gesamten Aktes ist als kontinuierliches Crescendo bezeichnet worden. Musikalisch ist der Akt weitgehend selbständig. Nur an einzelnen Schlüsselstellen erklingen die Themen Renatas. Das Thema der Besessenheit (3) begleitet das Auftreten des Inquisitors (Ziffer 211). Da das Thema in der gesamten Oper untrennbar mit Renata verbunden ist, wäre es falsch, seine Charakterisierung auf den

²⁰ Die schwüle Erotik der Romanvorlage hat Prokofjew nicht in seine Oper übernommen.

Großinquisitor zu beziehen. Geschildert wird vielmehr die Wirkung, die sein Erscheinen und seine Worte auf Renata ausüben. Es ist ihre innerliche Reaktion, denn äußerlich wirkt sie zunächst ganz anders. Der Großinquisitor bestätigt, daß der Teufel oftmals „die Gestalt von Engeln des Lichtes“ annehme, und fragt Renata, welche Anzeichen es gebe, daß ihre Gesichte nicht vom Teufel seien. Ihre Antwort, daß Madiel sie doch dazu angehalten habe, Gutes zu tun, singt Renata auf das Thema 1 (Ziffer 217). Unter den Nonnen ruft ihre Antwort eine heftige Reaktion hervor. Zwei zeigen die Zeichen der Besessenheit, die anderen beten. Der Großinquisitor versucht mit Beschwörungsformeln den bösen Geist zu bannen. Endlich erreicht er, daß der böse Geist erscheint: Es ist das unschuldige Thema 1, zunächst nur kurz aufscheinend (6 Takte nach Ziffer 247), dann in voller Klarheit (Ziffer 253). Es war also wirklich — wie schon im Romantitel steht — der Teufel, der Renata als Madiel erschienen ist, ihre unschuldige Liebe geweckt und ins Böse gewendet hat (substanzieller Zusammenhang der drei Renata-Themen). Der Aufruhr im Kloster nimmt zu, doch Renata hält an ihrem Glauben an Madiel und ihrer Unschuld fest. „Schuldlos bin ich solcher Sünde, wie du sie nanntest“ beteuert sie wieder zur Melodie von Thema 1 (Ziffer 259). Aber das Thema ist verändert, an die Stelle des Oktavaufschwungs ist eine Quinte getreten, ihre Aussage verliert an Überzeugungskraft. Immer mehr Nonnen erliegen der Besessenheit, auch Renata verfällt in diesen Zustand (Ziffer 279). Musikalisch schließt die Partie an die von Renatas Wahnsinn im ersten Viertel des ersten Aktes an (Ziffer 6). Auch die Welt der Magie und der Dämonen bricht mit Thema 7 musikalisch ins Kloster ein. Daß es tatsächlich Renata ist, die mit ihrer Leidenschaft das Verhängnis heraufbeschwört, bestätigt letztendlich der grelle und apothetische Vortrag von Thema 2 am Schluß der Oper.

Sicher ist es möglich, in künstlerischer Interpretation Prokofjews Oper im Sinne des Regietheaters umzudeuten. Die wissenschaftliche Interpretation allerdings hat primär nach den Absichten des Komponisten und den historischen Zusammenhängen des Werks zu fragen. Unter diesem Aspekt ist Renata keineswegs mit Wozzeck in Verbindung zu bringen, sondern mit Repräsentantinnen der *Femme fatale* auf der Opernbühne des frühen 20. Jahrhunderts: mit Richard Strauss' *Salome* oder Puccinis Schwester *Angelica*. Weibliche Sexualität als Bedrohung des Mannes und Werkzeug des Bösen, dieses Kennzeichen der *Femme fatale* ist ein wesentlicher Zug der Oper Prokofjews. Dies war gerade auch in Verbindung mit Hexenvorstellungen ein Lieblingsthema des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Die Charakterisierung der Oper als spätbürgerlich und „westlich“ ist thematisch ebenso berechtigt wie musikalisch. Die Komposition ist nicht nur hochexpressiv und voll düsterer Bilder, sie treibt auch die Tonalität bis an den Rand der Auflösung. Die Themen Renatas und Ruprechts sind als echte Leitmotive²¹ zu bezeichnen, denn sie kennzeichnen ebenso äußere und innere

²¹ Sie bilden einen Ansatzpunkt für die östliche Theorie der „Intonation“, „komplexe akustische Äußerung menschlicher Bewußtseinsinhalte als klanglich-bildhafter Sinngehalt“, so Eberhard Lippold, *Gegenstand, Methoden und weltanschaulich-philosophische Grundlagen der Musikästhetik*, in: *Handbuch der Musikästhetik*, Leipzig 1979, S. 58. In diesem Zusammenhang wird auch von „Intonationsmotiven“ gesprochen, vgl. Michail Druskin, *Leos Janáček und Sergej Prokofjews Operschaffen (Thesen eines Vortrages)*, in: *Colloquium Leoš Janáček et Musica Europaea*. Brno 1968, Brünn 1970, S. 220.

Vorgänge wie sie symphonischer Verarbeitungstechnik unterliegen. Eben diese Beschaffenheit veranlaßte Prokofjew ja nach seinen eigenen Worten dazu, das musikalische Material nicht zu einer Suite, sondern zu einer Symphonie zu verarbeiten. Aus dieser Aussage spricht übrigens nicht zuletzt eine für ihre Zeit (1927/28) recht traditionelle Auffassung vom Wesen der Symphonie.

*

Die *Dritte Symphonie* ist 1928 entstanden. Sie wurde am 18. März 1929 in Brüssel unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt. Am 17. Mai desselben Jahres erklang sie in Paris unter Pierre Monteux. In der Sowjetunion wurde die Symphonie begeistert aufgenommen und gehörte trotz der ideologischen Vorbehalte zu Lebzeiten des Komponisten zu seinen meist aufgeführten Werken²². Obgleich sich Prokofjew ausdrücklich gegen die Benennung der *Dritten Symphonie* nach der Oper *Der feurige Engel* gewandt hat, ist sie doch im Anschluß an die Oper interpretiert worden²³. Ohne über Sinn und Berechtigung solcher Auslegungen zu reflektieren, sei im Folgenden versucht, die Komposition Prokofjews gemäß seinen eigenen Äußerungen zu verstehen. Die beiden einschlägigen Stellen seien hier vollständig zitiert:

„Im Frühjahr fand in Paris eine Konzertaufführung mit Teilen aus dem »Feurigen Engel« statt. Sie wurden gut aufgenommen, und ich bedauerte, daß die Oper nicht inszeniert wurde und das ganze Material somit herumlag. Eine Suite zusammenstellen? Bei dem Gedanken wurde mir klar, daß eine der Zwischenaktmusiken die Verarbeitung der im vorhergehenden Bilde gebrachten Themen bildete. Das konnte den Kern einer Sinfonie ergeben. Beim Probieren erkannte ich, daß sich diese Themen sehr willig in die Exposition eines Sonatentallegros einfügten. Nachdem ich die Exposition und die Durchführung hatte, fand ich in den anderen Akten dieselben Themen, anders gefaßt und für die Reprise geeignet. Von hier aus entstand der Plan des ersten Satzes der Sinfonie wie von selbst. Für das Scherzo und das Andante ergaben sich die Themen gleichfalls mühelos; wegen des Finales schwankte ich einige Zeit. Mit der endgültigen Formgebung, dem Glätten der Nähte und mit der Instrumentierung verging dagegen sehr viel Zeit. Die so entstandene dritte Sinfonie halte ich jedoch für eine meiner wesentlichsten Kompositionen. Ich habe es nicht gern, wenn sie die »Sinfonie des

²² Vgl. Prokofjew, *Dokumente*, S. 5, 269, 541, 579, 600. Ebda., S. 435f., ist ein Bekenntnis Swjatoslaw Richters zu Prokofjew wiedergegeben, das besonders eindrucksvoll ist. Offenbar war Richter die Existenz der Oper und ihre Beziehung zur Symphonie nicht bekannt: „Einen der stärksten Eindrücke hatte ich von einer Aufführung seiner Dritten Sinfonie im Jahre 1939, wo er dirigierte. Nichts Ähnliches hatte ich im Leben beim Hören von Musik empfunden. Sie wirkte auf mich wie ein Weltuntergang. Prokofjew wendet in der Sinfonie überaus intensive Ausdrucksmittel an. Im dritten Satz, dem Scherzo, spielen die Streicher eine abgehackte Figur, die geradezu fliegt, wie Rußflocken, als brenne etwas in der Luft. Der letzte Satz beginnt im Charakter eines Trauermarsches — grandiose Massen türmen sich auf und stürzen zusammen — eben ein ‚Weltuntergang‘; nach einiger Beruhigung beginnt alles mit doppelter Gewalt und Grabesgeläut von neuem. Ich saß da und wußte nicht, was aus mir wird“.

²³ Eine Interpretation im Sinne des „Ideeninhalts der Oper“, einer Anklage von Inquisition und Faschismus, formuliert Heinz Alfred Brockhaus, *Sergei Prokofjew. Biographie*, Leipzig 1964, S. 87f. Auch Robert Layton, *Serge Prokofiev (1891–1953)*, in: *The Symphony*, Bd. 2: *Mahler to the Present Day*, hrsg. v. Robert Simpson, Trowbridge-London 1972, S. 166ff., stellt den Bezug zur Oper her, obgleich er auf Prokofjews Vorbehalte verweist.

Feurigen Engels« genannt wird. Das hauptsächlich thematische Material wurde vielmehr unabhängig vom »Feurigen Engel« komponiert. Als es in die Oper einging, nahm es natürlicherweise die Färbung vom Stoff an, die es beim Übergang von der Oper zur Sinfonie meiner Meinung nach wieder verlor, so daß ich möchte, der Hörer nähme die dritte Sinfonie einfach als Sinfonie ohne jede gegenständliche Vorstellung" ²⁴.

„Für unangebracht halte ich die Bezeichnung meiner dritten Sinfonie als Programmmusik im Zusammenhang damit, daß ich für die Sinfonie Themen aus der Oper »Der feurige Engel« [...] entnahm. In Wirklichkeit waren die wichtigsten für den »Feurigen Engel« komponierten Themen von mir noch vor Beginn der Arbeit an der Oper für eine Sinfonie bestimmt. Als ich sie dann für die dritte Sinfonie verwandte, kehrten sie lediglich in den Schoß sinfonischer Musik zurück, ohne für mich persönlich irgendeinen Beigeschmack von ihrer zeitweiligen Berührung mit einem Opernstoff erhalten zu haben" ²⁵.

Die als zweite zitierte Äußerung ist besonders wichtig, da sie 1933, also nicht lange nach der Komposition der Sinfonie, niedergeschrieben wurde. Die analogen Bemerkungen in der Autobiographie stimmen inhaltlich überein, während andere Aussagen einer Überprüfung am Werk nicht standhalten. Die Zusammenstellung der Themen für Exposition und Reprise des ersten Satzes etwa entspricht nicht Prokofjews Angaben. Auch hat Prokofjew bei der Opernkomposition wohl nicht so viel Material dem Plan eines symphonischen Werks entnommen, wie es seine Andeutung suggerieren möchte. Seiner Autobiographie ist zu entnehmen, daß er ein „weißes Quartett“ komponieren wollte, „das heißt ein absolut diatonisches Streichquartett“. Er verwandte das Material, da er „eine gewisse Eintönigkeit“ befürchtete, dann zum Teil in seinem dritten Klavierkonzert, zum Teil in der Oper: „Das Seitenthema wurde zum Thema der Renata im »Feurigen Engel«; das Hauptthema wurde zur Charakterisierung des Klosters, in das Renata geriet, verwandt [...]“ ²⁶.

Die folgende Übersicht zeigt die in Oper und Symphonie übereinstimmenden Partien. Weitgehend stimmt bei den Übernahmen der kompositorische Satz überein, die Instrumentierung seltener. Gelegentlich sind einzelne Takte ausgelassen, die in der Oper ohne eigenständige kompositorische Ausbildung die Singstimmen stützen (vgl. Abbildung 2).

Die Zwischenaktmusik, die nach Prokofjews Aussage den Anstoß zur Symphoniekomposition gab, ist der Zweikampf zwischen Ruprecht und Heinrich aus dem dritten Aufzug der Oper. Sie bildet die Durchführung des ersten Satzes der Symphonie in Sonatenhauptsatzform. Die Themen 1, 3 und 4 werden verarbeitet, obgleich die beiden letzteren nicht zu den beherrschenden der Exposition gehören. Thema 3 bildet die Einleitung in der Gestalt, in der es in der Oper mit Ruprechts doch sehr beherrschendem Gesang *Libera me Domini de morte aeterna* erscheint, Thema 4 den Schluß des zweiten Themenkomplexes. Renatas Erzählung mit dem breit ausgespielten Thema 1 wird als

²⁴ *Autobiographie*, S. 165f.

²⁵ *Notizen*, in: *Sowjetskaja Musyka*, 1933, S. 99, zitiert nach *Schriften*, S. 198.

²⁶ *Autobiographie*, S. 156.

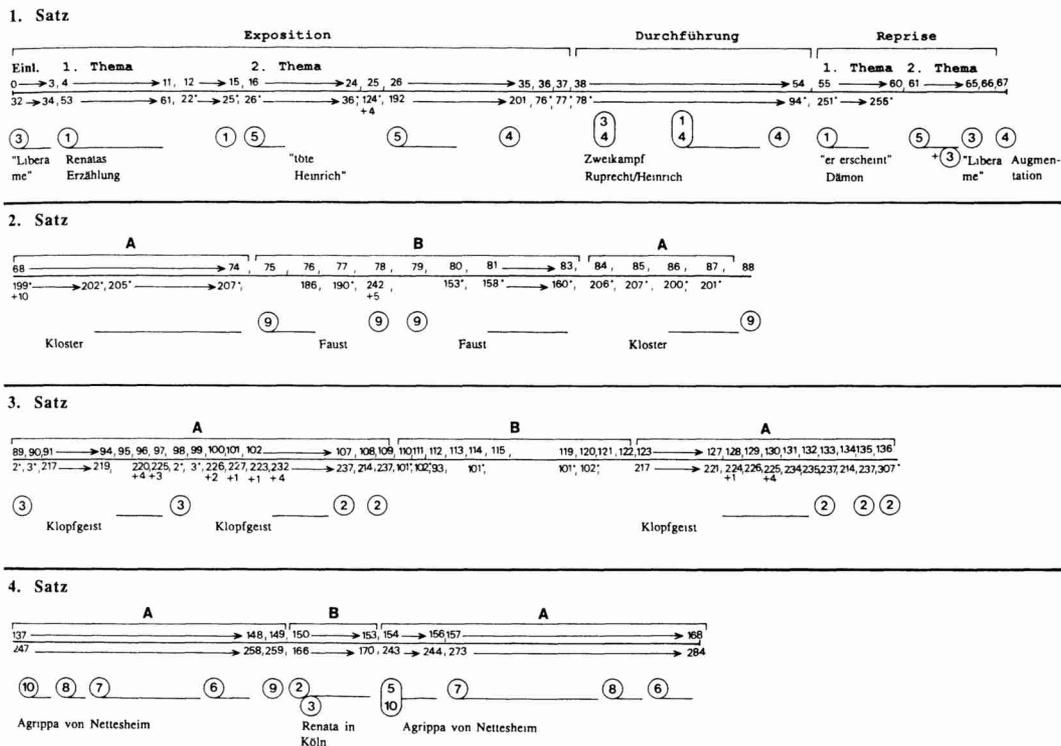


Abbildung 2: Themenverteilung in der Symphonie im Vergleich zur Oper (Zahlen mit * sind die Partiturziffern des 3.—5. Aufzuges der Oper)

erstes Thema des Sonatenhauptsatzes übernommen, es ist in der Durchführung angemessen vertreten. Den Seitensatz bildet Thema 5 mit einer längeren Passage aus dem dritten Aufzug der Oper, der das Thema ruhig exponiert, und einer aus dem zweiten Aufzug, der schon verarbeitenden Charakter hat. Letzterer schließt mit Thema 4, das aber nur kurz anklingt, sich erst in der anschließenden Durchführung breiter entfaltet, ja zum wichtigsten Element der Durchführung wird. Die Reprise des ersten Themas (1) ist dem fünften Aufzug der Oper entnommen, wo die Passage das geheimnisvolle Erscheinen des bösen Geistes darstellt. Das zweite Thema (5) kommt in der Reprise in ganz neuer Gestalt, es wird mit Thema 3 gekoppelt, mit dem parallel zur Einleitung („Libera me“) der Satz ausklingt. Ganz am Schluß erscheint Thema 4 in Augmentation. Die Entsprechungen zwischen der Bedeutung der Parteien in der Oper und ihrer Funktion im Sonatenhauptsatz sind deutlich zu erkennen, und Prokofjews Äußerungen lassen sich klar und deutlich begreifen: Die konkreten Inhalte der Oper sind in der Symphonie verschwunden, der allgemeine Charakter der Musik aber bleibt erhalten und erfüllt die Bedingungen des symphonischen Prozesses. Die Themen Renatas und Ruprechts bilden die beiden kontrastierenden Themenkomplexe, wobei Renata das aktive Moment des ersten, Ruprecht das lyrische des zweiten vertritt. „Männlich“

und „weiblich“ der traditionellen Auffassung sind geradezu vertauscht. Die Zuordnung kommt aber dem Charakter der Opernfiguren entgegen. Die Auffassung der Durchführung als Kampf der exponierten Themen entspricht ganz plastischen herkömmlichen Vorstellungen ebenso deutlich wie die Inszenierung der Reprise als mystische Erscheinung.

Der zweite, langsame Satz hat — wie die beiden folgenden Sätze übrigens auch — die dreiteilige Form ABA (die Wiederaufnahme von A freilich in stark variiertem Form). Den Rahmen bildet die Komposition, die am Anfang des fünften Aufzuges die Sphäre des Klosters umschreibt. Der mittlere Teil fügt sich aus kleineren Abschnitten mit einem Thema der Magie (9) und mit der zu den weisen Worten des Doktor Faust gesetzten Musik zusammen. Alle Teile drücken Ruhe und Besinnlichkeit aus, allenfalls das Thema der Magie bringt eine gewisse unbestimmte Spannung in den Satz. Das ursprünglich verbindende Element der Stücke ist eine weltentrückte, überirdische Weisheit. Zwar gilt sie nur beschränkt für die Magie (zu denken ist etwa an die Wahrsagerin im ersten Aufzug der Oper), sicher aber für die Religion und einen Faust, der in Prokofjews von der Rezeption des 19. Jahrhunderts bestimmten Darstellung geradezu sakrale Züge annimmt.

Aufgeregtheit und Leidenschaft im Sinne von Scherzo bzw. Tanzsatz sind die Charaktere des dritten Satzes. Der Mittelteil ist ruhiger als die hektischen Außenteile, er besitzt einen rhythmisch betonten, tänzerisch ausgestalteten $3/4$ -Takt und stammt aus der Szene nach dem Zweikampf, in der Renata ihre Liebe zu Ruprecht offenbart. Die Partie des Klopfeistes aus dem zweiten Aufzug der Oper bestimmt die anderen, scherzoartigen Partien des Satzes. Sie werden ergänzt von Verarbeitungen der Themen 2 und 3, die Situationen höchster Erregung entnommen sind. Der Schluß des Satzes etwa entspricht genau dem Schluß der Oper.

Der Finalsatz stammt ganz aus dem zweiten Aufzug der Oper. Er wird bestimmt durch die Szene des Agrippa von Nettesheim und die zugehörigen Themen der Magie. Der kurze Mittelteil enthält die ruhige Verarbeitung der Themen 2 und 3 vom Anfang des Aufzuges.

Wie im ersten, so ist auch in den drei folgenden Sätzen zu beobachten, wie Prokofjew der Oper Passagen entnimmt, die in ihrem allgemeinen Charakter, ihrem Ausdruck, dem Satztypus entgegenkommen. Die Abfolge der Stücke, die Form, ist in der Symphonie von der in der Oper ganz verschieden. Die geschlossenste Übernahme geschieht noch im vierten Satz, aber auch hier hat Prokofjew den Mittelteil vom anderen Ende des Aufzuges herangezogen, einen Teil der Agrippa-Szene ausgelassen. Eine geschlossene symphonische Form gibt es in der Oper nicht²⁷. Vielmehr ist die inhaltlich bedingte schrittweise Entwicklung des Themas von Ruprechts Liebe (5), das sich im Laufe der ersten drei Aufzüge erst konsolidiert, dem symphonischen Prinzip, das Thema zuerst vorzustellen und erst im Anschluß daran zu verarbeiten, geradezu gegenläufig. Deshalb ist das zweite Thema in der Exposition des ersten Satzes zuerst eine Passage des dritten

²⁷ Behauptungen, der Anfang der Oper habe die Form des Sonatenhauptsatzes, sind haltlos.

Aufzugs, dann erst eine frühere des zweiten. Die zweite, obgleich in der Oper früher, weist einen fortgeschritteneren Verarbeitungsgrad auf.

Bei allen Unterschieden in der formalen Anordnung stimmt doch der musikalische Satz in Oper und Symphonie fast vollständig überein. Selbst die wenigen Passagen, die Prokofjew in der Symphonie neu hinzukomponiert hat, verwenden musikalisches Material der Oper. Damit bietet Prokofjew geradezu ein Musterbeispiel dafür, wie wenig ihn als Komponisten die theoretische Diskussion tangiert, ob nun Inhalt oder Form als bestimmendes Kompositionsprinzip zu gelten habe. Dies war in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vor allem in Deutschland eine heftig umstrittene Prinzipienfrage, verbunden mit den Namen Hugo Goldschmidt und Arnold Schering, Hans Pfitzner und Paul Bekker; in der Sowjetunion gewann sie politische Dimensionen. Schon im alten Rußland war die inhaltsästhetische Position Liszts und der „Neudeutschen Schule“ sehr verbreitet gewesen. Diese Tradition setzte sich in der Sowjetunion etwa durch das Buch *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler* von Paul Bekker, 1926 ins Russische übersetzt, fort. Oper und Symphonie galten als die wichtigsten musikalischen Gattungen. Die Vorstellungen von der Gattung Symphonie waren geprägt durch Beethoven und die Auffassung seiner Werke als Ideenmusik. Nicht nur der einflußreiche Boris Assafjew vertrat eine solche Auffassung, sie war auch in jeder Phase der Entwicklung Bestandteil der einfachen und prägnanten Parteidoktrin. Viersätzig hatte die Symphonie zu sein und der Thematik ‚Durch Kampf zum Sieg‘ im Sinne des sozialistischen Realismus zu folgen²⁸. Der Terminus „Formalismus“ wurde denn auch in der Parteikästhetik nicht nur im engen Wortsinn, wie er auch in der *Großen Sowjetenzyklopädie* definiert ist, als „künstliche Loslösung der Form vom Inhalt“²⁹ verstanden, sondern in weiterer Auslegung als Gegensatz zu der erwünschten Widerspiegelung der Realität aus Parteisicht und der erwarteten Verständlichkeit bei einem möglichst breiten Publikum ganz allgemein³⁰. Nur so ist verständlich, warum Oper und Symphonie Prokofjews dem Verdikt des Formalismus verfielen: Die Oper ist nach inhaltlichen Gesichtspunkten komponiert, sie bietet der Intonationstheorie zahlreiche Ansatzpunkte. Der Inhalt selbst aber entspricht nicht der Theorie des Sozialistischen Realismus, er läßt sich ihr nur gewaltsam anpassen. Dazu kommt, daß die rezitativische Deklamation der Singstimmen die Forderung nach ausgeprägter Kantilene nicht erfüllt³¹. Prokofjew muß dies bewußt gewesen sein, denn er hat, soweit bekannt, nicht versucht, die Oper in der Sowjetunion aufzuführen. Es ist auch nicht auszuschließen, daß er des problematischen Inhalts wegen die Symphonie von der Identifikation mit der Oper freizuhalten suchte, obgleich die Veranlassung dazu im Jahre 1933 noch nicht so nachdrücklich war wie später. Zudem läßt sich die Symphonie nicht programmatisch im Sinne eines Handlungsablaufs deuten, allenfalls im Sinne einzelner Charakterbilder. Durch die Wendung zur formalen Begründung geriet Prokofjew allerdings in die Richtung einer

²⁸ Vgl. Karen Kopp, *Form und Gehalt der Symphonien Dmitrij Schostakowitschs*, maschr., Diss. Bonn 1988, S. 21 ff.

²⁹ Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber 1980, S. 13.

³⁰ Vgl. Kopp, S. 69.

³¹ Vgl. Karl Laux, *Die Musik in Rußland und der Sowjetunion*, Berlin 1958, S. 416.

formbestimmten, selbstgenügsamen Auffassung, die der Parteikritik unterlag, obgleich die äußere Gestalt der Symphonie den offiziellen Vorstellungen durchaus entsprach. Dazu ist besonders die dramatische Grundhaltung der Symphonie zu zählen, wie sie offiziell begrüßt wurde und im vorliegenden Falle durch die Entstehungsgeschichte eindeutig belegt ist. Die ‚Rettung‘ beider Stücke für den Sozialistischen Realismus war denn auch durch entsprechende Interpretation möglich.

Für Prokofjew waren solche Überlegungen beim Kompositionsprozeß allem Anschein nach gänzlich unwichtig. Zwar konnte er zwangsläufig die gesamte Diskussion, aber die ästhetischen Maximen hatten für ihn als Komponisten offenbar keine Geltung. Dadurch beweist er nicht nur eine Unabhängigkeit von politischer Einflußnahme, die Versuche der Vereinnahmung unnütz und unbegründet erscheinen lassen, er verweist auch darauf, wie wenig zutreffend eine Geschichtsschreibung ist, die sich solche Prinzipien zur Grundlage macht. Denn sie müßte bei identischem musikalischem Material ganz gegensätzliche Urteile über die beiden hier besprochenen Werke Prokofjews fällen. Ob es sich bei den beiden Werken um gelungene Kunstwerke handelt oder nicht, entscheidet keine offizielle Kontrollinstanz, sondern ist eine Frage der Kompositionsprinzipien, der jeweiligen Erfüllung und Ausarbeitung einer selbstgewählten Aufgabe und ist Ergebnis ihres historischen Wirkungsprozesses.

Franz Schuberts Heinelied „Ihr Bild“

von Wolf-Dieter Seiffert, Fraunberg

Rudolph Bockholdt zum 60. Geburtstag

Das Gedicht *Ich stand in dunkeln Träumen* gehört zu den am häufigsten vertonten Texten Heinrich Heines¹. In Franz Schuberts Lied *Ihr Bild* (D 957/9) tritt es uns als knappe, nur 36 Takte umfassende musikalische Schöpfung entgegen, die zu den tiefgründigsten Liedkompositionen zu zählen ist, befremdend und unmittelbar ansprechend zugleich. Nicht zufällig beschäftigt sich die Musikwissenschaft immer wieder mit diesem 1829 postum veröffentlichten Lied aus dem *Schwanengesang*, wobei stets die außerordentliche Schlichtheit und großartige Ökonomie der kompositorischen Mittel betont wird. Über eher beiläufige Erwähnungen in Untersuchungen zu Schuberts Liedschaffen im allgemeinen und zum *Schwanengesang* im besonderen

¹ Ernst Challier, *Grosser Lieder-Katalog*, Berlin 1885ff., Nachdr. Wiesbaden 1979; dort werden 69 Vertonungen dieses Gedichts angegeben, aus denen neben Schuberts auch Hugo Wolfs Vertonung (aus: *Liederstrauß*, 1878) hervorzuheben ist; vgl. auch Walter A. Berendsohn, *Heines „Buch der Lieder“*. *Struktur- und Stilstudie*, in: *Heine-Jahrbuch* 1 (1962), S. 30.

hinaus² widmen sich einige Studien speziell diesem Lied, allerdings häufig zu oberflächlich deskriptiv³ oder nur Teilaspekte herausgreifend⁴. Das Lied als Ganzes zu erfassen sowie der Versuch, offene musikalische Probleme zu deuten, ist Ziel folgender Studie.

Zum Text

Der Text Heines⁵ vermittelt uns die Psychographie eines Menschen, der sich in einem Zustand äußerster seelischer Anspannung befindet. In genialer Konzentration der sprachlichen Mittel entwickelt Heine einen dynamischen Prozeß, der sich von der Ausgangssituation einer anfänglich vollständigen Apathie („Ich stand [...] und starrete“; I/1—2) bis zu einem befreienden Ausruf („Und ach, ich kann es nicht glauben“; III/3) des lyrischen Ich spannt. Nicht ein statischer Zustand wird umschrieben, sondern ein Vorgang der Belebung und der wachsenden Erkenntnis.

Ich stand in dunkeln Träumen,
Und starrete ihr Bildniß an,
Und das geliebte Antlitz
Heimlich zu leben begann.

Um ihre Lippen zog sich
Ein Lächeln wunderbar,
Und wie von Wehmuthstränen
Erglänzte ihr Augenpaar.

Auch meine Thränen flossen
Mir von den Wangen herab —
Und ach, ich kann es nicht glauben,
Daß ich dich verloren hab'!

² Alfred Einstein, *Schubert. Ein musikalisches Portrait*, Zürich 1952, S. 354; Walther Vetter, *Der Klassiker Schubert*, 2 Bde., Leipzig 1953, Bd. 2, S. 221; Richard Capell, *Schubert's Songs*, New York 1957, S. 253; Craig A. Bell, *The Songs of Schubert*, London 1964, S. 127; Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 330; Maurice J. E. Brown, *Schubert Songs*, London 1967, S. 60; Erdmute Schwarmath, *Musikalischer Bau und Sprachvertontung in Schuberts Liedern*, Tutzing 1969 (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 17), S. 76; Harry Goldschmidt, *Welches war die ursprüngliche Reihenfolge in Schuberts Heine-Liedern*, in: *Djbmw* 1972, S. 52ff.; J. H. Thomas, *Schubert's modified strophic songs with particular reference to Schwanengesang*, in: *MR* 34 (1973), S. 83ff.; Gerald Moore, *The Schubert Song Cycles*, London 1975, S. 213ff.; Dietrich Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubert-Lieder. Werden, Wesen, Wirkung*, Kassel 1976, 4. Aufl. 1985, S. 313.

³ Ernest Graham Porter, *The Songs of Schubert*, London 1937, S. 101; ders., *Schubert's Song Technique*, London 1961, S. 80 und S. 136; Alec Robertson, *The Songs*, in: *Schubert. A Symposium*, hrsg. von Gerald Abraham, London 1946, 2. Aufl. 1952, S. 149ff. insbes. S. 170f.; Eugene Thamon Simpson, *A Study, Analysis, and Performance of the Schwanengesang of Franz Schubert*, D 957, Phil. Diss., University of Columbia, Ann Arbor 1968, S. 142ff.; Francis Davis Stovall, *Schubert's Heine Songs: A Critical and Analytical Study*, Phil. Diss., University of Texas, Ann Arbor 1969, S. 39ff.

⁴ Heinrich Schenker, *Schubert: „Ihr Bild“*, in: ders., *Der Tonwille* 1, Wien 1921, S. 46ff.; Joseph Kerman, *A Romantic Detail in Schubert's Schwanengesang*, in: *MQ* 48 (1962), S. 36ff.; Gernot Gruber, *Romantische Ironie in den Heine-Liedern*, in: *Schubert-Kongreß* 1978, hrsg. von Otto Brusatti, Graz 1979, S. 321ff., insbes. S. 325f.; Wolfram Steinbeck, *Das Prinzip der Liedbegleitung bei Schubert*, in: *Mf* 42 (1989), S. 206ff., insbes. S. 218.

⁵ Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, Hamburg 1827, Nr. XXIII. Vgl. auch: *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*, hrsg. von Maximilian und Lilly Schochow, 2 Bde., Hildesheim 1974, Bd. 1, S. 160. Zu dem Gedicht existiert, so weit ich sehe, keine Spezialuntersuchung seitens der Germanistik.

Der Gedichtanfang „Ich stand in dunkeln Träumen“ (I/1) bietet eine einprägsame, poetisch subtile Umschreibung für das in höchster Anspannung und gleichzeitig absoluter Untätigkeit verharrende Ich. Die Erzählzeit (Imperfekt) läßt uns diesen Zustand aus der zeitlichen Distanz nachvollziehen. Durch Alliteration der gewählten Verben „stand“ (I/1) und „starrte“ (I/2) wird inhaltlich ein Bogen vom ersten zum zweiten Vers gespannt und gleichzeitig die Zustandsbeschreibung intensiviert. Die ersten beiden Verse setzen im Unterschied zu allen übrigen Verspaaren zwei Aussagen aneinander, die semantisch und syntaktisch voneinander unabhängig sind. Gleichzeitig eröffnen sie uns aber die in der Folge thematisierte Beziehung zwischen dem Subjekt („Ich“; I/1) und dem Objekt („Bildniß“; I/2), eine Beziehung, die zu Beginn des Gedichtes nur durch die Benennung der polaren Kräfte, nicht aber durch eine tatsächliche Verbindung gekennzeichnet ist. Das abwesende Ich („in dunkeln Träumen“; I/1) nimmt das Bildnis als solches nicht wirklich zur Kenntnis („starrte“; I/2).

Der Grund dieser apathischen Erstarrung wird uns in der unmittelbaren Fortsetzung der ersten Strophe nicht mitgeteilt; stattdessen löst sich allmählich die Lähmung, das Objekt wird näher gefaßt. Der dritte Vers der ersten Strophe präzisiert zunächst das „Bildniß“ (I/2). Es zeigt das „Antlitz“ (I/3) einer Person, die nicht etwa Abneigung evoziert (was ja durch die Anfangszeilen zunächst eine naheliegende Vermutung wäre), sondern Gefühle der Liebe und Zuneigung wachruft. Das inhaltliche Zentrum der ersten Strophe bildet jedoch zweifellos der vierte Vers („Heimlich zu leben begann“; I/4), der uns durch die plötzliche Inversion der Syntax und den Wechsel des Metrums (vom Jambus zum Daktylus) zu verstehen gibt, daß genau in diesem Moment etwas in Bewegung gerät. Über diese auffällige metrische Belebung hinaus, die präzise gesetzt und inhaltlich begründet ist, spannt Heine — im Gegensatz zu den isoliert nebeneinander stehenden ersten beiden Versen — einen sinnfälligen Bogen von Vers 3 zu 4 der ersten Strophe, indem er, wie in den meisten Doppelversen, auf die Technik des Enjambements zurückgreift. Dieses Verbum („leben“; I/4) drückt die durch das Bildnis initiierte innere Bewegung und Belebung aus. Das durch seine Satzstellung zentrale Wort „heimlich“ läßt sich zum einen im Sinne des erst Allmählichen, des Zögerlichen der Belebung verstehen. „Heimlich“ meint aber zum anderen auch das gleichsam unbemerkte, noch nicht vollständig wahrgenommene Entschwinden der Erstarrung. Die sich langsam vollziehende Schärfung des Blickes, der erst nach und nach die Konturen des Antlitzes erfaßt, ist dem betrachtenden Ich (und genau hier, von Vers 3 zu 4, wird er ein „Betrachter“) selbst keineswegs bewußt. Sie bleibt ihm noch verborgen.

In der zweiten Strophe wendet sich der Blick vollständig dem Objekt, dem Antlitz der Geliebten zu. Zwei Merkmale des Gesichtes fallen dem Betrachter sofort in die Augen: In unüberhörbarer Alliteration ist es ein „Lächeln“ (II/2), welches den Blick auf die „Lippen“ (II/1) zieht, in unübersehbarem Kontrast dazu sind es die „Wehmuthstränen“ (II/3), die „ihr Augenpaar“ (II/4) attraktiv machen. Heine erfaßt durch diese Attribute — auch durch seine Wahl der Verben („zog“ — „erglänzte“) — jene erwachende Anteilnahme des zu Anfang starr und teilnahmslos stehenden lyrischen Ich, die zum zentralen Thema seines Gedichtes wird. Dennoch ist der Prozeß der Belebung noch keineswegs abgeschlossen. Im Unterschied zur letzten Strophe wird uns (als Lesern des Gedichtes) die emotionale Teilnahme des Ich ausschließlich durch das

Objekt des Portraits und seine subjektive Beschreibung vermittelt. Die distanzierte Haltung, die offenkundig auch das Ich hier noch einnimmt, wird nicht zuletzt durch die Konjunktion „wie“ (II/3) deutlich. Das „wie“ deutet (wiederum in geschickter Versverknüpfung durch Alliteration: „wunderbar/wie/Wehmuthstränen“; II/2—3)⁶ die bewußte Setzung eines Vergleichs, obwohl der Leser freilich ahnt, daß im Moment des Anblickens der Augen, der entscheidende Augen-Blick zwischen Erstarrung (Anfang des Gedichtes) und Erschütterung (Ende des Gedichtes) liegt⁷.

Daß mit dem Umschlag von der zweiten zur dritten Strophe, der inhaltlich durch den Wechsel vom Objekt zurück zum Subjekt bestätigt ist, in der Tat ein entscheidendes Moment der im wesentlichen durch eine Gefühlserwärmung gekennzeichneten Dynamisierung gegeben ist, beweist der unmittelbare Anschluß der dritten Strophe. Die Distanz des Vergleichs ist völlig aufgegeben, das Ich erkennt seinen Zustand, es bricht in Tränen aus. Gleichzeitig aber schlägt die bisher auf das Bild projizierte, ursächlich freilich immer im Ich begründete Stimmungslage in erlebte Realität um⁸. Mit dem ersten, eminent wichtigen Wort der letzten Strophe erhält der sich beschleunigende Prozeß der Belebung und der Befreiung aus tiefer Depression eine neue Qualität, weil das lyrische Ich damit seinem Objekt (von Heine höchst subtil komponiert) ebenfalls fließende Tränen konzidiert: „A u c h meine Thränen flossen“ (III/1). In einer Situation höchst komplexer emotionaler Vorgänge, löst sich die Erstarrung in Handlung. Daß der zweite Vers, der in auffälliger Korrespondenz zum Vers I/4 ebenfalls unvermittelt vom jambischen in den daktylischen Rhythmus fällt, unmittelbar nach dem „meine Thränen“ (III/1) nochmals das Personalpronomen („mir“; III/2) betont, scheint lediglich eine Bestätigung des Tatbestandes zu sein: Belebte sich das Bildnis bis zu diesem Moment scheinbar, weil nur in der Imagination seines Betrachters (in der Funktion einer Projektion eigener Gefühle), so beweisen die fließenden Tränen dem lyrischen Ich endgültig, daß es sich in der Realität und nicht in einem starren, dunklen Traum befindet. Nichts könnte diesen Höhepunkt einer sukzessiven Belebung deutlicher unterstreichen, als der Tempuswechsel vom distanzierenden Präteritum, zum unmittelbar ergreifenden Präsens⁹. Der Ausruf: „Und ach, ich kann es nicht glauben, / Daß ich dich verloren hab'!“ (III/3—4) klärt daher nicht nur den Leser, sondern letztlich auch das Ich selbst über den Grund seiner ursprünglichen Apathie auf.

⁶ Schubert setzt das „wunderbar“ (II/2) durch Kommata vom Satzkontext ab, als ob er dadurch jegliche adjektivische Bedeutung leugnen wollte; vgl. T. 17/18.

⁷ Bemerkenswert ist die Tatsache, daß der eigene Blick auf die Augen der Geliebten den emotionalen Umschlag bewirkt. Nicht nur die Kombination von Augen- und Lippenpaar, sondern auch die symbolische Bedeutung der Augen, als ‚Einfallstor in die Seele‘, als Spiegel innerer Empfindungen, sind ein traditioneller Topos der europäischen Literatur; vgl. etwa Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Leipzig 1793, Nachdr. Hildesheim 1970, Bd. 1, Sp. 558f. sowie die Art. *Augen* und *Augenpaar*, in: *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, hrsg. von Karl Friedrich W. Wander, Leipzig 1867, Bd. 1, Sp. 171ff. bzw. Sp. 186. Das Raffinement des Heine'schen Gedichtes besteht zusätzlich freilich darin, daß das Ich durch die Augen des Portraits hindurch gleichsam in die eigene Seele blickt.

⁸ Gruber, S. 325, spricht zu Recht von einer „Vision des lebenden Bildes“. Einen Wesensverwandten findet das Ich unseres Gedichtes im schizophränen Ich des Liedes *Der Doppelgänger* (D 957/13).

⁹ Stovall, S. 39; Gruber, S. 326.

Zur Musik

Schubert lehnt sich an Heines Regellaß der drei Strophen und ihrer gleichmäßigen, volksliedhaften Abfolge in Verspaaren insofern an, als jeder Vers ohne Ausnahme zwei Takte, jedes Verspaar vier Takte Musik umfaßt, die Verspaare bis auf die zweite Strophe jeweils durch ein wiederum zweitaktiges ‚Zwischenspiel‘ des Klaviers voneinander abgetrennt sind, wodurch formal ein starker Bezug zwischen erster und dritter Strophe erkennbar wird. Zwei Takte des Klaviers eröffnen, zwei Takte des Klaviers schließen das Stück. Setzt man die beiden zum dritten Teil rückleitenden Takte (T. 23/24) in Analogie zu den beiden Eröffnungstakten, was musikalisch überzeugt (s. u.), so ist die dritte Strophe nicht nur wie die erste gebaut, sondern verwendet auch die gleiche Musik wie die erste Strophe. Schubert hält sich damit an die gleichmäßige strophische Gestaltung des Gedichtes, die er durch schlichte Dreiteiligkeit (A-B-A) musikalisch faßt¹⁰.

Der Anfang dieses Liedes ist, verglichen mit allen übrigen Schubert-Liedern, sehr ungewöhnlich: Er ersetzt die Konvention des Klaviervorspiels durch eine Intonation, die gewissermaßen als Relikt des vorbereitenden und einstimmenden Vorspiels erscheint¹¹. Doch der Begriff „Intonation“ trifft nur einen, nicht einmal den entscheidenden Aspekt dieses Liedanfangs. Schon seine aufführungspraktische Notwendigkeit ist nicht empirisch legitimierbar: Es existieren durchaus — vor allem beim jungen Schubert¹² — Lieder, in denen der Sänger ohne jede Intonation des Klaviers einsetzt; gerade die dem Volkslied besonders nahe stehenden Lieder (wie etwa das *Heidenröslein*, D 257) scheinen diesem Typus anzugehören¹³.

Bereits aus der beschriebenen regelmäßigen Liedstruktur läßt sich ablesen, warum der Anfang dieses Liedes durchaus als Relikt eines gewöhnlichen Klaviervorspiels zu verstehen ist. Es handelt sich keineswegs um einen isolierten Intonationston: |  | den der Sänger in beliebigem Moment aufgreifen könnte. Einerseits verweist die Doppelung auf die nachfolgende paarige Taktstruktur, andererseits konstituiert die distinkte Punktierung zweier Halbenoten mit nachfolgender Pause Metrum und Tempo des Stückes¹⁴. Es bedarf also keiner Betonung, daß trotz höchster Reduktion die Funktion des ‚Vorspiels‘ (Konstituierung des Tempos, des Metrums, der Tonhöhe, der Aura) gleichwohl erhalten bleibt. Nur die Tonart ist zunächst unbestimmt.

¹⁰ Stovall, S. 42f., wendet sich zu Recht gegen den törichten Vorwurf J. M. Steins, Schubert habe damit den Sinn des Gedichts verfehlt und sentimental verkürzt; Jack M. Stein, *Schubert's Heine Songs*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24 (1966), S. 559ff.

¹¹ Schwarmath kommt in ihrem Kapitel über Schuberts Klaviervorspiele (S. 121ff.) leider nicht auf diesen Extremfall zu sprechen.

¹² Edith Schnapper, *Die Gesänge des jungen Schubert*, Bern 1937, S. 137ff.

¹³ Vgl. z. B. auch *Schäfers Klagelied*, D 121, *Jägers Abendlied*, D 215, oder *Das Rosenband*, D 280; vgl. hierzu auch Kerman, S. 37.

¹⁴ Moore, S. 214: „Schubert did not want the tempo to drag“.

Franz Schubert zeichnet in *Ihr Bild* *b*-moll vor — eine unter seinen Liedern äußerst selten auftretende Tonart¹⁵. Zu behaupten, dieses Lied stünde in *b*-moll, wäre dennoch nur die halbe Wahrheit. Zwar wird das Stück mit dem isoliert einsetzenden *b* zunächst in seiner Tonhöhe fixiert¹⁶, durch den Einsatz der Singstimme dann in seinem melancholischen Charakter festgelegt (der erste auf *b* folgende Ton ist *des*), doch suchen wir ein deutlich durch Kadenz und Akkord bestärktes *b*-moll zunächst vergeblich. Im Gegenteil: Auf die fraglos in der Tonskala des *b*-moll anhebende Singstimme folgt bereits nach wenigen Takten eine Aufhellung in den Durbereich (T. 9), die erste Strophe endet durch breit ausholende Kadenz in gefestigtem *B*-dur (Grundstellung mit Oktavlage). Die musikalisch als Mittelteil gestaltete zweite Strophe färbt sich zögerlich zu *Ges*-dur (s. u.), zu einer dem *b*-moll sehr nahen Tonart also, die jedoch nach dem *B*-dur-Schluß der ersten Strophe wie eine ferne Insel anmutet. Die dritte Strophe übernimmt die identische Musik der ersten, so daß der Akkord *b*-moll, gefestigt durch eine vorausgehende Kadenz, buchstäblich erst im letzten Moment, nämlich im letzten Takt des Liedes erklingt. Doch nicht einmal dieser letzte Akkord befriedigt den Wunsch nach einer endgültigen Festlegung der vorgezeichneten Tonart. Verglichen mit dem sicheren Setzen der Durvariante in Takt 11/12 und 33/34 wirkt seine Gestaltung unvollkommen, offen, wie fragend. Dieser Charakter wird vor allem durch die ungewöhnliche Quintlage des Schlußakkordes in zusätzlicher zweifacher Oktavspreizung¹⁷, aber auch durch die starre, ebenfalls zwei Oktaven umspannende Fixierung des Grundtons ausgelöst. Die kleine Terz (im Penultimatakt fehlt das *des* noch beim ersten ‚*B*-Akkord‘ auf Schlag zwei)¹⁸ wirkt daher im Schlußklang eher wie ein Ferment, denn als Konsequenz des Liedes. Das Klaviernachspiel dunkelt das vorherrschende *B*-dur der ersten und dritten sowie das zarte *Ges*-dur der zweiten Strophe lediglich ab. Weder in *b*-moll noch in *B*-dur bewegt sich das Drama des lyrischen Ich.

Die Tonartenfrage, auch im Blick auf das Verhältnis zwischen dem Mittelteil und seinen Rahmenteilern, werfen die Gelenktakte 23 und 24 auf, deren Beleuchtung uns bereits an die zentrale Stelle des Liedes führt. Oberflächlich betrachtet, handelt es sich um die Rückleitung von *Ges*-dur nach *b*-moll: Das durch V-I-Schritt bestätigte *Ges*-dur in Takt 22 mündet nach zwei Takten in den *b*-moll-Beginn der dritten Strophe. Doch die vermittelnden Akkorde verstören uns¹⁹. Handelt es sich wirklich um eine

¹⁵ Die Durvariante verwendet Schubert dagegen häufig. Offensichtlich ist die Wahl dieser dunklen Tonart durch den Gehalt des Gedichtes zu erklären, zieht man etwa Robert Schumanns bekannte Äußerung hinzu, wonach sich einfache Empfindungen am besten in einfachen, komplexe „in fremden Tonarten, welche das Ohr seltener gehört“ ausdrücken ließen; Robert Schumann, *Charakteristik der Tonarten*, in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., 5. Aufl., Leipzig 1914, Bd. 1, S. 106.

¹⁶ Vgl. Stovall, S. 43.

¹⁷ Die Nummern 4 und 8 des *Schwanengesangs* enden ebenfalls mit dieser merkwürdigen Betonung der Quinte im Schlußklang; vgl. auch *Die Schöne Müllerin* [Nr. 8, 18, 20] oder die *Winterreise* [Nr. 4, 7].

¹⁸ Vgl. die analoge Stelle mit der (Groß-) Terz in T. 13!

¹⁹ Kerman sieht in ihnen Vertreter einer beim späten Schubert häufig erscheinenden Akkordprogression. Stets strebe an solchen Stellen ein diffuser Spannungsklang in einen Ruheklang („X-T“). Kerman setzt beispielsweise den Anfang von *Am Meer* (D 957/12): „X-T-X-T“ oder von *Die Stadt* (D 957/11): „T-X-T“ sowie weitere Beispiele aus späten Liedern und Instrumentalmusik Schuberts sinnvoll mit unseren Takten in Beziehung; sein Rückbezug dieser Stelle auf den Liedanfang überzeugt nicht minder (s. u.); Kerman, S. 39f. und S. 46ff.

„Modulation“²⁰? Der mit kurzem Sechzehntel-Auftakt angeschlagene Akkord, der unmittelbar auf das *Ges*-dur (T. 22) in Takt 23 folgt, ist klanglich als dominantischer Akkord festgelegt. Durch seine tatsächliche Konstellation (Tonvorrat und plötzliche tiefe Lage) erkennen wir jedoch, daß es sich hierbei bereits um einen ‚unreinen‘ Akkord über *b* handelt, der sich im Folgetakt (T. 24) zu einem reinen (weil terzlosen) *B*-Klang löst²¹, und nicht um einen auf *ges* bezogenen Akkord. Der vermeintliche Septon entpuppt sich als leittöniges (in *Ges*-dur fremdes) *e*, der vermeintliche Grundton *ges* wird in Gegenbewegung ebenfalls leittönig zum Quintton des *B*-Klanges geführt, zudem ist letzterer als isolierter Ton in der Mittellage ohnehin nur sekundärer Bestandteil eines Akkordes, der im wesentlichen durch die starre Klammer des dreifachen Tones *b* bestimmt ist²²:



Über das harmonisch auffällige Vorgehen Schuberts hinaus, muß der Bezug dieser Gelenkstelle zu den Anfangstakten auffallen: Beschränkte sich die „starre“ Eröffnung auf zwei wiederholte, isolierte Töne *b*, so leiten hier zwei Akkorde unklaren Tongeschlechts die dritte Strophe ein; der jeweilige Spitzenton bleibt dabei lagenidentisch erhalten²³.

Den für Heines Gedicht zentralen Aspekt einer allmählichen progressiven Belebung des Ich stellt Schubert durch seine strophische Liedform nicht in den Mittelpunkt. Gleichwohl fängt er exakt jenen Umschlag von völliger Erstarrung in „heimliche“ Belebung, der die erste Strophe prägt, innerhalb der ersten 14 Takte kongenial ein. Eine Gegenüberstellung der musikalischen Gestaltungsmittel des ersten und zweiten Verspaares (T. 2—6 mit T. 9—12) verdeutlicht dies.

Nach dem zweimaligen bloßen Anschlagen des Tones *b* übernimmt die Singstimme den Ausgangston ohne Stütze des Klaviers. Die sich in der Folge zart entwickelnde Melodie der Gesangsstimme wird durch das Klavier colla parte mit zwei nach unten geklappten Oktaven völlig zurückgenommen mitvollzogen, Stimme und Klavier bilden eine untrennbare, mysteriöse Einheit, gänzlich auf das eine melodische Band im Spektrum der drei Oktaven bezogen. Das Ungeheuerliche dieser unisonen Liederöffnung²⁴

²⁰ Zu unscharf ist die bloße Feststellung eines vorgeblichen Modulationsvorganges von *B* (moll/dur) über *Ges*-dur zurück zu *B* (moll/dur), wie etwa bei Porter, 1961, S. 80, oder Thomas, S. 86.

²¹ Kerman, S. 43.

²² Im Autograph hatte Schubert zunächst zusätzlich in der kleinen Oktav *ges* notiert, dieses jedoch wieder ausgestrichen.

²³ Kerman, S. 43 und 45.

²⁴ Schenker, S. 47, machte als erster auf die Merkwürdigkeit dieses Liedanfanges aufmerksam und wollte in ihm eine in Musik gefaßte Einstimmung des Hörers in die seelische Ausgangslage des verlassenen Liebenden sehen: „With him, we too stare at the picture“. Gegen diese eher intuitiv nachvollziehbare Bemerkung angehend, verweist Kerman zu Recht auf den kompositorisch viel fester verankerten Sinn dieser beiden Einzelnoten, der sich an der Parallelstelle, unmittelbar vor der dritten Strophe (T. 23/24), in Form zweier Akkorde offenbare. Die nackten Töne zu Beginn seien nichts weiter als eine „condensation“, das „exoskeleton“ eines zutiefst als „romantisch“ zu bezeichnenden harmonischen Vorganges; Kerman, S. 36 und 43. Vgl. auch Paul Mies, *Die Bedeutung des Unisono im Schubertschen Liede*, in: *ZfMw* 11 (1928/29), S. 96ff.

mag als gespenstisch empfunden werden, in jedem Falle vermittelt Schubert musikalisch eindrücklich die starre Leblosigkeit, Isolation und Einsamkeit (ein eigenständiger Klavierpart wäre bereits ein Gegenüber!) des lyrischen Ich.

Die Situation ändert sich bei Gewährwerdung der Konturen des Portraits (I/3—4, T. 9ff.): Das Klavier nutzt nun den ihm wesenhaften akkordischen Satz, indem es gleichzeitig in der Oberstimme den Gesang (jetzt in derselben) Lage nachvollzieht und doch auch harmonisch stützt. Der Satz belebt sich, das Klavier wächst allmählich aus der Identität mit dem Gesang heraus. Selbst zwischen drittem und viertem Vers vollzieht sich noch eine Dynamisierung. Besteht das akkordische Fundament zunächst aus je vier in ihrer Bewegungsrichtung einfach zu verfolgenden Stimmen (vierstimmiger Satz), verdickt sich in Takt 11 die Faktur. Der Klaviersatz wächst zu blockhafter (sechs bis sieben Töne umfassender) Akkordik heran²⁵, durch Gegenbewegung der Außenstimmen großartig die zielgerichtete Kadenz zum Versende hin zusammenfassend.

Aber der Klavierpart des dritten Verses trägt noch deutliche Spuren der anfänglichen Erstarrung. Zwar tendiert die zweite Strophenhälfte sofort (T. 9/1) nach *B*-dur, jedoch muß sich die Durterz im Verlauf der folgenden vier Takte erst mühsam etablieren, bevor sie den grundtönigen Schlußakkord der ersten Strophe wesentlich prägt. Des weiteren überraschen die vierstimmigen Akkorde des Taktes 9 nicht allein aufgrund ihrer plötzlichen Dur-Wärme, sondern sie tragen gleichermaßen noch satztechnische Relikte der Anfangskälte in sich. Der Baß bildet kein Fundament, sondern ist in Sexten (plus Oktav) an die Oberstimme gekoppelt, der Tenor hält trotz Sekundreibung auf Schlag drei starr an seinem *b* fest, der Alt vollzieht in parallelen Quartan die Oberstimme nach. Überspitzt gesagt: Die erst allmählich sich erwärmende Starre faßt Schubert durch die spätmittelalterliche Satztechnik des „Fauxbourdon“²⁶!

Auch die Gesangsstimme realisiert Aussage und Gehalt des Textes. Die syntaktisch und semantisch geschlossenen ersten beiden Verse sind durch zwei selbständige Perioden vertont: Umkreist der erste Vers den Zentralton *b*, der nicht zuletzt durch die Betonung des Leittones als Abschluß wirkt²⁷, so umspielt die Melodik des zweiten Verses die Note *ges*, die freilich erst in ihrem nach unten gerichteten Halbtonschritt eine Lösung und ihr Ziel findet. Die durch Tritonusfall und hinausgezögerte Auflösung des *ges* erzeugte Spannung, wird zudem durch eine Verschärfung der rhythmischen Werte erzeugt. Nicht etwa als bloße Diminuierung der fließenden Melodik des Anfangs, sondern als sinnfällige Umsetzung der scheinbar unlösbaren Ausgangssituation („starrt“; I/2, T. 5)²⁸ sind diese Doppelpunktierungen und Sechzehntel-Impulse zu

Georgiades, S. 330, betont das Übernatürliche dieses Anfangs: „Das *Pianissimo*-Unisono in *Ihr Bild* ist wie ein bloßer Umriß, der aus *dunklen Träumen* hervortritt, wie Töne, denen das Körperhafte — die Harmonien — entzogen wurde“. Vgl. ferner Capell, S. 253; Simpson, S. 143; Fischer-Dieskau, S. 313.

²⁵ Thomas, S. 86.

²⁶ Ohne die musikhistorische Dimension dieses kleinen, aber tiefgründigen Liedes zu weit spannen zu wollen, sei die satztechnische Entwicklung des Klavierpartes der ersten Strophe rekapituliert: (Gregorianische) Einstimmigkeit wird durch spätmittelalterlichen Fauxbourdon abgelöst, das schließlich in akkordisches Begleiten in Dur-Moll-Tonalität mündet.

²⁷ Entgegen Stovall, S. 46 und 50, der eine fallende Melodielinie erblicken will, um den Tränenfluß der parallelen Stelle (T. 19) zureichend erklären zu können.

²⁸ In diesem Wort liegt auch die einzige Abweichung Schuberts von der Textvorlage Heines vor: Er apostrophiert, um die rhythmische Prägnanz erzeugen zu können, während Heine offenkundig das Imperfekt betonen will und dadurch im Metrischen eine zweite Senkung in Kauf nimmt.

interpretieren, die zur Deutung des Liedes noch einen wesentlichen Baustein beitragen werden:

Im Gegensatz zu den beiden getrennten Vertonungsebenen der ersten Strophenhälfte belebt sich in den Versen drei und vier die Oberstimme in Art einer melodischen Sequenz, wobei sie — in Analogie zum Text — einen großen Bogen über die vier Takte des zweiten Verspaares spannt. Ziel dieser aufstrebenden Melodik ist zweifelsfrei das erste Viertel des Taktes 11, das auf das entscheidende Wort „heimlich“ zustrebt, dann wieder zum Ausgangston *b* zurückkehrt. Auf „heimlich“ fällt nicht nur der Hochton *es*, dieses Ziel der Bewegung ist auch dynamisch (*crescendo* und Akzent), rhythmisch (daktylisch), satztechnisch (Gegenbewegung) sowie durch die schnellere harmonische Progression im Vergleich zu den Vortakten ausgezeichnet²⁹. Nicht zuletzt die dynamische Differenz zwischen anfänglichem *Pianissimo* und dem sich daraus entwickelnden *Crescendo* ist ein Hinweis auf die musikalische, zur Sprache in Analogie tretende Umsetzung der zentralen Aussage der ersten Strophe³⁰.

Das *B*-dur des Strophenschlusses (T. 14) bleibt keineswegs in seiner Festigkeit bestehen. Es zieht sich vielmehr im Übergang zur zweiten Strophe zurück und endet in ungewisser Quintlage. Daß der Grundton des *B*-Klanges jedoch eine übermächtige Wirkung auch auf die zweite Strophe ausübt, ist hingegen ein wesentliches Merkmal dieses musikalischen Mittelteils³¹. Wie bereits betont, wendet sich hier der Blick auf das Objekt, mit dessen Hilfe sich das Ich letztlich seiner Situation bewußt wird. Die Musik Schuberts wendet sich ebenfalls gleichsam von der beklemmenden Aura des nicht eindeutigen *B*-Klanges zur Medianten *Ges*, die ein Tor zu einer anderen Welt zu öffnen scheint. In der Gesangsstimme spielt der Ton *ges*, verglichen mit dem Ausgangs- und Endton *b* eine untergeordnete Rolle. Sekundär ist dabei die Tatsache, daß *b* ein Kernton des Dreiklanges von *Ges*-dur ist; wenn der Grundton auf Kosten des

²⁹ In der dritten Strophe wird auf diese Weise das Wort „dich“ hervorgehoben.

³⁰ Auch der Mitvollzug des selbstbewußten Quartsprunges („und das“; T. 8/9) durch das Klavier, der in so deutlichem Kontrast zur Statik des Liedanfanges steht, unterstützt die Beobachtung der in allen Belangen gewandelten Situation.

³¹ Keineswegs bleibt der Rhythmus der Rahmenteile erhalten; vgl. Simpson, S. 143. Vielmehr wird in Bezugnahme auf jene Teile nicht die metrisch schwere („z o g sich“ — „T r ä nen“), sondern die letzte Silbe synkopisch hervorgehoben, was einen ungemein drängenden Gestus erzeugt, der eben gerade das Zögerliche des Anfangs aufhebt.

Terztönen vernachlässigt wird, ist aufgrund der Tonartenproblematik der Rahmenteile eine gewisse harmonische Ambivalenz festzuhalten. Wie zentral der Ton *b* während der ganzen zweiten Strophe bleibt, verdeutlicht die Oberstimme des Klaviers, aus dessen oberem Liegeton die Melodiestimme zögerlich heraustropft. Demonstrativ schlägt das Klavier in Takt 16 nochmals den Ton *b* an; bis zu diesem Moment weiß man genau, ob sich aus dem Absacken des Einzeltones *b* *Ges*-dur oder *es*-moll ergeben wird. Erst das eindeutige Setzen der V. Stufe zu *Ges*-dur verdeutlicht die harmonische Richtung³². Ausgelöst durch den Topos der „Wehmuthsthränen“ (II/3; T. 19/20) überschreitet die Singstimme gar den Terzraum und strebt bis zur Unterquint *es*. Das drohende Umschlagen nach *es*-moll, das ja bereits im ersten Vers (II/1) prinzipielle tonale Möglichkeit war, wird nur dadurch aufgefangen, daß in Takt 20 das *ces* des dominantischen Akkordes *Des*⁷ im Vergleich zur Analogstelle (T. 16) verfrüht einsetzt und einen Bogen (vgl. die noch weiter abrutschende Baßbewegung) zur eigentlichen Dominante — durch die explizite Vorschrift *crescendo* intensiviert — spannen muß. Der hier als Zusammenklang erscheinende, schmerzhaft Tritonus (*ces* + *f*), der an der Nahtstelle der Verse I/1 zu 2 bzw. III/1 zu 2 als sukzessives Intervall verwendet wurde, zielt gleichzeitig auch den melodischen Tiefpunkt dieses Liedes an. Der auflösende textliche Bezug bedarf keiner Hervorhebung.

Die ähnlich dem ‚Intonationsvorspiel‘ knapp und konzentriert zweitaktig gestalteten ‚Zwischenspiele‘ des Klaviers führen uns an die elementare, untergründig wirkende Idee dieses Liedes noch näher heran. Worin besteht die Aufgabe dieser jeweils kurzen Spanne eines Klavierparts, der vom *colla-parte*-Spiel mit der Singstimme befreit ist? Fraglos fokussieren diese Momente das unmittelbar zuvor Erklungene. Sie hängen wie ein Echo den vertonten Verspaaren nach.

Die Bewegung des Basses der beiden ‚Zwischenspiele‘, die zwischen den Verspaaren der ersten und dritten Strophe (T. 7—8 und 29—30) stehen, greift auf den durch Doppelpunktierung und Sechzehntel-Noten verschärften Rhythmus des unmittelbar vorausgehenden Taktpaares zurück. Das Register schlägt dabei in die dunkelste Region um, es vollzieht sich erneut die Spannungssituation, die durch den Vorhaltston *ges* ausgelöst wird³³. Die über dem Echo des Basses liegenden Akkorde vollziehen dabei ebenfalls, vom halbschlüssigen *F*-dur-Klang ausgehend, die Bewegung der Verkrampfung und Lösung. Wenig wäre damit gewonnen, den grandiosen Zusammenklang in Takt 7 bzw. 29 funktionsharmonisch deuten zu wollen. Wie beim Übergang von der zweiten zur dritten Strophe das dreifache *b* eine Klammer bildet, zwischen der sich ein Spannungsakkord in den leeren Quintraum des *B*-Klanges auflöst, so umspannt und

³² Das sich von der Singstimme befreiende Mittelstimmenmelisma verharrt sogar noch einen Moment (als Quartvorhalt) auf der zuvor erreichten Unterterz zu *b*. Als musikalischer Vorgang liegt hier eine zu ihrer (engen) Ausgangslage zurückkehrende klangliche Ausbreitung vor. Vgl. die ähnliche Beschreibung bei Simpson, S. 144. Die Takte 16 und 18 bilden dabei die terzorientierten, identischen Rahmenklänge, der sich befreiend öffnende Dominantklang unterstützt jene, durch Assonanz verbundenen Zentralbegriffe der zweiten Strophe („Lächeln“ — „erglänzte“).

³³ Es scheint nicht unplausibel, wenn Hans Költzsch auf die Takte 8/9 der großen *B*-dur-Sonate, D 960 (1828), aufmerksam macht, in denen ein Triller im tiefsten Register des Klaviers einem liegenden *F*-dur-Akkord (in gleicher Lage) geheimnisvoll unterlegt ist; Hans Költzsch, *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, Leipzig 1927 (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen* 7), S. 131.

verknüpft auch hier der Ton *c* einen durch Leittonspannung erzeugten zusammengesetzten Akkord, der einer Auflösung bedarf³⁴. Besondere Beachtung verdient auch die harmonische Schärfung dieses Vorgangs, weil im Übergang zum Lösungsakkord ein untergründiger Querstand auftaucht. Dieser Querstand inspiriert möglicherweise auch das plötzliche Abrutschen des Tones *a* zu *as* (dur/moll) in Takt 10, sorgt er doch hier neben seiner überleitenden und weiterführenden Funktion für eine kurzzeitige Labilität des Tongeschlechts³⁵. Der Klaviernachhang beider Rahmenstrophen (T. 12–14 und 34–36) setzt jedenfalls mit genau jener chromatischen Bewegung ein und bewirkt dadurch, daß die offenkundige Doppeltaktgliederung, die sich durch das gesamte Lied zieht, in diesen Momenten eine Überschneidung erfährt³⁶.

Aber nicht nur ein Dreitakter wird untergründig variiert wiederholt. Durch den von Takt 8 zu 9 (34 zu 35) gesetzten Quartsprung und die „starre“ Achse des *b* (vgl. T. 9 und 13; 31 und 35) zieht Schubert sogar noch zum vier Takte zurückliegenden Versbeginn einen Verknüpfungsfaden. Wesentliches Prinzip des Klaviernachhangs der ersten Strophe ist jedoch die sofort einsetzende Ausdünnung der zuvor blockhaften Akkordik. Wie in Takt 9 liegt wieder ein lichter, vierstimmiger Satz in weiter Lage vor, der rhythmisch (| ♩ ♪ ♪ | ♩) und in Form einer Umkehrung der Gegenbewegungslinien auch satztechnisch an Takt 11/12 anknüpft; lediglich die Quintlage des Schlußklanges (T. 14) deutet den zu erwartenden Anschluß der zweiten Strophe an.

Daß der Klaviernachhang der Takte 34–36, der gleichzeitig auch Nachspiel des Liedes ist, trotz offenkundiger Parallelen zu den Takten 12–14 durch seine endgültige Wendung nach *b*-moll die Textaussage verdeutlicht, ist evident. Das Gewährwerden des Verlustes der Geliebten erzwingt das Umschlagen der *tertia maior* zur *tertia minor*, oder umgekehrt: Durch den Umschlag in die Düsternis des *b*-moll werden wir auf diesen Deutungsgehalt verwiesen³⁷. Auch setzt Schubert an dieser Stelle, das Endgültige der Erkenntnis unterstreichend, erstmals und einmalig in diesem Lied ein Forte³⁸. Außerdem verdünnt sich der Satz keineswegs, sondern verdoppelt sogar die starre Achse des *b* und auch die Oberstimme. Der Schlußklang endet, entgegen Takt 14, nicht mehr in der Ausgangslage des Liedes, sondern eine Oktave tiefer. Lediglich die Quintlage scheint der robusten Sicherheit dieser Schlußklänge eine gewisse Offenheit zu verleihen.

Zur Deutung fordert zuletzt noch eine weitere Eigentümlichkeit dieses Liedes heraus. Wenn es wahr ist, daß die 'Zwischenspiele' des Klaviers gewissermaßen ein Echo des unmittelbar Vorausgehenden sind, dann trägt uns die rein formalistische Feststellung, daß im Mittelteil (Strophe II) kein solches 'Zwischenspiel' komponiert ist. Die merkwürdige, in Terzen geführte Figur (T. 18, 22):

³⁴ Kerman, S. 44.

³⁵ Vgl. auch die Labilität der Tonart auf Kosten der weiträumigen in Sekundschritten abfallenden Skala von *b* zu *des* in den Takten 19/20 (bei „Tränen“).

³⁶ Vgl. Porter, 1937, S. 101. Stovall, S. 46, übersieht die Parallele des fallenden Basses.

³⁷ Vgl. Gruber, S. 326. Stovall, S. 52, erkennt hierin den einzigen Unterschied zwischen den sonst vermeintlich identischen Teilen.

³⁸ Vgl. Porter, 1937, S. 101; Moore, S. 216.

ein Lächeln, wunderbar,

steht nämlich nicht nur zwischen und nach den Verspaaren der zweiten Strophe, sondern fungiert ebenfalls als ‚Echo‘ des unmittelbar Vorausgehenden, ist demnach Konzentrat eines ‚Zwischenspieles‘. Ungeachtet der Taktgliederung der zweiten Strophe, die keinen Raum für einen Klaviernachhang läßt, weist also auch der Mittelteil ‚Zwischen-‘ und ‚Nachspiel‘ des auf sich gestellten Klavierparts auf.

Daneben kommt dieser zunächst unmotiviert wirkenden Terzfigur eine weitere, entscheidende Funktion zu³⁹. Sie knüpft nämlich keineswegs nur zur dritten Strophe Beziehungen (s. o.), vielmehr hat sie auch in der merkwürdigen Doppelrolle des Tones *b* (der ja Repräsentant der ersten und dritten, auf das Ich bezogenen Strophe ist) ebenso ihre Wurzel, wie im zweiten Vers der ersten Strophe („und starrt‘ ihr Bildniß an“; I/2): Der unverhofft wiederkehrende, scharfe Rhythmus, das Unerlöste des leittönigen *ges* und der Terzfall, der sich im Klaviernachspiel (!) (T. 7/8) querständig als Vermittler von *ges* zu *f* (Baß) einschleibt, zeigen seine Herkunft deutlich auf⁴⁰. Insofern deutet die Terzfallfigur, die sich nur bei oberflächlicher Betrachtung als fröhlich-unbeschwert (etwa als Spiegelung des betrachteten Antlitzes) erweist, darauf hin, daß die Idylle des *Ges*-dur — des augenblicks- und glückhaften Versenkens in „ihr Bild“ — nicht von langer Dauer sein wird, sondern im Gegenteil den Betrachter um so tiefer in quälende Trauer stürzen wird.

Während Heinrich Heine also in seiner tiefgründigen Thematisierung jener Bildbetrachtung einen dynamischen Belebungsprozeß entwickelt, der dem Ich schließlich die Möglichkeit einer (bitteren) Erkenntnis und damit Gewißheit verschafft, so betont Franz Schubert einerseits die Endgültigkeit des Verlustes, andererseits billigt er der Betrachtung des Bildnisses der verlorenen Geliebten nur die Scheinhaftigkeit eines Augenblicks reinsten Glückes zu.

³⁹ Simpson, S. 144f., mahnt die präzise Ausführung der Sechzehntel an, ohne die entscheidenden Hintergründe zu erkennen; Robertson, S. 171, und Stovall, S. 47, verfehlen den Bedeutungsgehalt dieser Terzfallfigur, und damit ein entscheidendes Moment dieses Liedes, gründlich. Sie ist sicherlich nicht bloßes „element of gaiety and lightness, obviously inspired by the reference to laughing“ (Stovall); und auch der Hinweis auf einen vermeintlich plötzlichen Bedeutungswandel dieser Figur („smiling thirds turn to tears“; Robertson) erfährt nicht deren ganze Dimension.

⁴⁰ Vgl. Steinbeck, S. 218.

KLEINE BEITRÄGE

Julius Alslebens „Ideen und Grundzüge zu einer Encyclopädie der Musikwissenschaften“ (1870)

von Peter Jost, Dillingen/Saar

Innerhalb der Geschichte der modernen Musikwissenschaft ergibt sich um 1860 eine erste deutliche Zäsur. Abgesehen von der übergreifenden methodischen Wende zum Positivismus hin, die alle Geisteswissenschaften von nun ab immer stärker vollziehen, äußert sich dieser Einschnitt in der vehement vorgetragenen Forderung, die Arbeit der bis dato durchweg isoliert voneinander forschenden Musikgelehrten zu bündeln. In Friedrich Chrysanders *Vorwort und Einleitung* zu dem von ihm initiierten Versuch der Herausgabe eines allgemeinen Publikationsorganes für die Musikwissenschaft heißt es ausdrücklich: „Ein Unternehmen wie das gegenwärtige wird keiner Rechtfertigung bedürfen. Wie sehr auch die auf dem großen Gebiete der Musikwissenschaft thätigen Kräfte in Ansichten und Bestrebungen auseinander gehen mögen, darin sind sie einig, daß ein gemeinsames Organ wünschenswerth, vielleicht unentbehrlich sei“¹. Damit wird zum einen das inzwischen erlangte Selbstbewußtsein einer „musikalischen Wissenschaft“ deutlich, zum anderen die Einsicht, daß sich eine Beschränkung auf den zweifellos im Vordergrund stehenden historischen Bereich zum Schaden des Gesamtgebietes der Musikwissenschaft auswirke. Ohne eine wirkliche Systematik zu versuchen, gliedert Chrysander die „musikalischen Wissenschaften“ in die drei Bereiche: Geschichte der Tonkunst, Ästhetik der Tonkunst und Tonlehre. Diese vage Einteilung, die auf konkrete Bestimmungen und weitergehende Klassifikationen verzichtet, entspricht durchaus dem damaligen Stand der Musikwissenschaft.

Um so nachdrücklicher hebt sich Guido Adlers berühmter Aufsatz *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* zur Eröffnung der gemeinsam mit Chrysander und Philipp Spitta herausgegebenen *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*² von solchen wenig engagierten Anfängen ab. Über die grundlegende Bedeutung dieses Beitrags läßt dessen rund hundertjährige Rezeptionsgeschichte keinen Zweifel aufkommen: „Adler legte eine systematische Gliederung der Musikwissenschaft in ihre Teilbereiche vor [...], die, abgesehen von einigen Modifikationen und Erweiterungen, bis heute ihre Gültigkeit besitzt“³. Die Aktualität dieses Gliederungsversuches mit seiner grundlegenden Unterscheidung von historischer und systematischer Musikwissenschaft resultiert allerdings nicht zuletzt aus dem impliziten Postulat einer gleichberechtigten Behandlung beider Bereiche, dem — mit Ausnahme des ‚Sonderfalls‘ Hugo Riemann — weder die Musikwissenschaft der Zeit noch der Autor selbst⁴ gerecht wurden.

Das Übergewicht der musikgeschichtlichen Forschung, das im Laufe des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß des Historismus immer deutlicher hervortrat, erscheint zwar vor dem Hintergrund des damaligen Wissensstandes begreiflich, ließ aber die aus dem 18. Jahrhundert stammende Pflege der gemeinsamen Behandlung von Historie und Systematik abbrechen. Die für die Frühzeit der akademischen Musikwissenschaft verbürgten propädeutischen Vorlesungen

¹ Friedrich Chrysander, *Vorwort und Einleitung zu Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* 1, hrsg. von dems., Leipzig 1863, S. 9.

² Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *VfMw* 1 (1885), S. 5ff.

³ Christoph Hellmut Mahling, *Musikwissenschaftler/Musikwissenschaftlerin*, Bielefeld, 2. Aufl. 1987 (= *Blätter zur Berufskunde* 3, hrsg. von der Bundesanstalt für Arbeit, Nürnberg), S. 17.

⁴ Vgl. Rudolf Heinz, *Guido Adlers Musikhistorik als historistisches Dokument*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1969 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 14), S. 209ff.

Encyclopädie der musikalischen Wissenschaften (Johann Nikolaus Forkel 1786 u. ö.; Heinrich Carl Breidenstein 1824), *Enzyklopädie und Methodologie der Musik* (Adolf Bernhard Marx 1832 und 1835/36) und *Einleitung in die Musikwissenschaft* (Marx 1833/34)⁵ wurden in dieser Art später nicht mehr weitergeführt. Vor dem Hintergrund der tatsächlichen Praxis, d. h. der fast ausschließlich historisch ausgerichteten Musikwissenschaft seiner Zeit, muß Adlers Einteilung als außerordentlich realitätsfern eingeschätzt werden — ein Überblick über das Gesamtgebiet, von dem wesentliche Teile de facto unberücksichtigt blieben. Die Diskrepanz verringert sich jedoch beträchtlich, sofern man Adlers Verständnis der systematischen Musikwissenschaft dem heutigen gegenüberstellt. Während sich gegenwärtig die Forschung dieses Feldes im wesentlichen auf die Musikrezeption ausrichtet, ist bei Adler auch dieser Bereich auf das Musikwerk (dem heute selbstverständlichen Gegenstand der historischen Musikwissenschaft) bezogen. Insofern sind beide Teile unmittelbar miteinander verbunden, allerdings latent im Sinne einer Nachordnung des systematischen Feldes: Zwar ist laut Adler das Erkenntnisinteresse der Systematik stärker auf die sogenannten „Kunstgesetze“, auf generelle musikimmanente Regeln und Normen, als auf die individuellen Kunstwerke und deren Geschichtlichkeit gerichtet. Gleichwohl muß sich dazu „systematisches Fragen“ auf die von der historischen Musikwissenschaft gelieferten Ergebnisse, gewonnen anhand einzelner Musikwerke, stützen⁶.

Vor diesem skizzierten Hintergrund beansprucht ein bisher übersehener Einteilungsversuch des Gesamtgebiets der Musikwissenschaft aus dem Jahre 1870 eine gewisse Aufmerksamkeit. Es handelt sich um Julius Alslebens Aufsatz *Ideen und Grundzüge zu einer Encyclopädie der Musikwissenschaften*⁷, der im Zusammenhang mit dem vorangegangenen Beitrag des Autors *Einige Kapitel über die Stellung der Tonkunst im Staate*⁸ abgefaßt wurde und sich aus pädagogischem Blickwinkel mit der Gliederung der „Musikwissenschaften“⁹ beschäftigt. Julius Alsleben (1832—1894), der hauptsächlich als Klavierlehrer tätig war, wurde 1865 Vorsitzender des Berliner Tonkünstlervereins und 1879 Vorsitzender des dortigen Musiklehrervereins. Seine mit Nachdruck erhobene Forderung an den preußischen Staat, in seiner Heimatstadt Berlin eine „Hochschule für die Tonkunst“ zu gründen und zu unterhalten¹⁰, belegt, daß die Bemühungen Chrysanders um Bündelung der musikwissenschaftlichen Tätigkeiten auch bei den Musikpädagogen auf fruchtbaren Boden fielen. Gegenüber den Ausbildungsmöglichkeiten eines Konservatoriums müßte eine solche Hochschule eine weitergehende Aufgabe erhalten, sie „soll nicht nur die »hohe Schule« für praktische Musiker und Virtuosen sein, sie muß in dem uns geläufigen Begriffe eine »U n i v e r s i t ä t« für die Musiker sein, allerdings noch ein unerhörter Begriff, aber für die Kunst gleichberechtigt wie für die Wissenschaft“ (*Tonkunst*, S. 146; auth. Sperrung). Die Verbindung von Kunst (praktische Ausbildung) und Wissenschaft (theoretische Fundierung), die ja — überblickt man die Geschichte der Relation von Musikpädagogik und Musikwissen-

⁵ Angaben nach Werner Friedrich Kümmel, *Die Anfänge der Musikgeschichte an den deutschsprachigen Universitäten. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft als Hochschuldisziplin*, in: *Mf* 20 (1967), S. 262ff.

⁶ Volker Kalisch, *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*, Baden-Baden 1988 [= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 77], S. 47ff., bes. S. 55.

⁷ Julius Alsleben, *Ideen und Grundzüge zu einer Encyclopädie der Musikwissenschaften*, in: *Musikalisches Wochenblatt* 1 (1870), S. 449ff., 465ff., 481ff., 497ff. und 514ff.; im folgenden als *Ideen* zitiert.

⁸ Ders., *Einige Kapitel über die Stellung der Tonkunst im Staate*, ebda., S. 129f., 145ff., 243ff. und 257ff.; im folgenden als *Tonkunst* zitiert.

⁹ Ausgehend vom speziellen Gebrauch des Begriffs bei Adolf Bernhard Marx, erweitert Alsleben den Terminus „Musikwissenschaft“ zur „Wissenschaft“, die „eine systematische, logische Entwicklung alles dessen bietet, was in das Wesen und Gebiet der Musik hineingehört, gleichviel ob es specielle Theile derselben berührt oder sie in ihrer Totalität und Allgemeinheit darstellen soll“. Daher gilt: „Musikwissenschaft ist der Inbegriff der Musikwissenschaften“, insofern man sehr wohl annehmen darf, daß jeder weiß, was eine Musikwissenschaft ist; zur Erklärung des Aufsatztitels heißt es weiter: „Um dem Leser verständlich zu sein, hat auch der Verfasser von vornherein von einer Encyclopädie der Musikwissen s c h a f t e n, nicht der Musikwissen s c h a f t gesprochen, wiewohl das letztere trotz des allgemein üblichen Gebrauches der Mehrzahl philologisch richtiger ist“ (*Ideen*, S. 450; auth. Sperrungen).

¹⁰ Schon zuvor hatte sich Alsleben auf dem „Ersten deutschen Musikertag“ (Leipzig, Juli 1869) für eine staatliche Förderung der Musiker bzw. Musiker Ausbildung eingesetzt, vgl. Art. *Alsleben, Julius*, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* 1, bearb. und hrsg. von Hermann Mendel, Berlin 1870, S. 180.

schaft¹¹ — bis heute alles andere als selbstverständlich ist, versucht Alsleben wie folgt zu begründen: „Die Kunst verträgt gar wohl die Wissenschaft, ja sie bedarf ihrer, und beide haben ihre vollkommene Berechtigung, wenn die Wissenschaft nur stets das Endziel vor Augen hat, die Kunst als das Göttliche, sich als das Menschliche hinzustellen, wenn sie mit einem Wort sich nicht über die Kunst erhebt“ (*Tonkunst*, S. 146f.).

Man darf vermuten, daß Alslebens Forderung nach einer solchen Hochschule auf jahrelanger Praxiserfahrung fußt, da der Autor mit einem gründlich ausgearbeiteten Konzept aufwartet, das mögliche Einwände von vornherein zu widerlegen sucht. Dieses Konzept umfaßt schon konkrete Vorstellungen für die Besetzungen der Lehrämter sowie für die verwaltungstechnische Struktur einer solchen ‚idealen‘ Hochschule. In seinem kurze Zeit später veröffentlichten Beitrag (*Ideen*) geht er spezieller auf die Gliederung der Fächer und Disziplinen mit den dazugehörigen Unterabteilungen ein. Gegenüber dem groben Einteilungsversuch im ersten Artikel, der für sich genommen kaum von Interesse wäre, geht Alsleben nun systematischer vor:

„Bei der Darstellung des Lehrplanes für die Hochschule in dem früher genannten Aufsatz ist bereits das Gesamtgebiet der Wissenschaften für die Tonkunst in gewisse Unterabschnitte und Fächer eingetheilt worden: dort kam es aber überhaupt nur darauf an, Alles anzuführen, w a s in den Lehrplan einer Hochschule gehört, n i c h t, w i e die Fächer geistig miteinander zu verbinden seien; man darf sich daher nicht wundern, wenn h i e r, wo wissenschaftliche Rücksichten maassgebend sind, eine von jener ganz verschiedene Anordnung der einzelnen Gebiete beobachtet wird“ (*Ideen*, S. 451; auth. Sperrungen).

Der Überblick über Alslebens Einteilung wird durch mehrere Faktoren erschwert. Erstens verzichtet er auf eine tabellarische Auflistung mit eindeutiger hierarchischer Gliederung, wie sie später Guido Adler vorlegt¹², zweitens setzt er die Kenntnis der früheren Abhandlung (*Tonkunst*) offenbar voraus, ändert jedoch z. T. die Einteilungen und Benennungen. Drittens schließlich ist das vorgestellte System noch im Wandel begriffen, da einzelne Widersprüche auftreten.

Der früheren Hauptgliederung in „allgemeine Wissenschaften“ (verbindlich für alle Hochschüler) und „Fachwissenschaften“, die in sich wiederum in praktische und theoretische zerfallen (*Tonkunst*, S. 243), setzt er nun eine Dichotomie von „theoretischem“ und „praktischem Theil“ entgegen (*Ideen*, S. 451), die sich beträchtlich von der vorhergehenden Klassifikation unterscheidet. Indem Alsleben seinen Theorieteil auf zweiter Ebene erneut in „praktische“ und „theoretische Wissenschaften“ aufspaltet, ergibt sich eine äußerliche Parallele zum ersten Systematisierungsversuch; die Zuordnung der Einzelfächer deckt sich jedoch nicht vollständig. Dem neuen Praxisteil kommt dagegen die Aufgabe zu, „dem Studierenden nicht nur die Wissenschaft überhaupt, welcher er für ein bestimmtes Fach bedarf, anzuführen, sondern auch die Reihenfolge derselben zu bezeichnen, in welcher er sie zu thun hat“ (*Ideen*, S. 516). Damit besteht dieser Teil aus der Summe aller denkbaren Lehrpläne für die in Frage kommenden Fachstudien, bezogen auf die *Encyklopädie* des Theorieteils. Diese *Encyklopädie* (um Inhalt und Umfang des Gesamtgebiets kennenzulernen) sowie die „Allgemeine Geschichte der Musik“ sind allerdings für alle Hochschüler gleich welcher Ausrichtung unverzichtbar und daher offenbar verbindlich. Daß Alsleben einen solchen Lehrplan für angehende Klavierlehrer exemplifiziert, ist natürlich durch die eigene Tätigkeit naheliegend. Für unsere Fragestellung ist demgegenüber nur der Theorieteil, die Aufstellung eines Systems zum Gesamtgebiet der Musikwissenschaften, von Interesse.

Nach den Darlegungen Alslebens läßt sich folgende tabellarische Übersicht erstellen:

¹¹ Vgl. Arnfried Edler, *Zum Verhältnis Musikpädagogik — Musikwissenschaft aus der Sicht der Musikwissenschaft*, in: *Musikpädagogik und Musikwissenschaft*, hrsg. von Arnfried Edler, Siegmund Helms u. Helmuth Hopf, Wilhelmshaven 1987, S. 9ff.

¹² Zuerst in: Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, S. 16f., nur geringfügig verändert auch in: ders., *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, S. 7.

I. Theoretischer Teil

A. Praktische Wissenschaften

- | | | | |
|---|---|---|--|
| 1. Akustik | 2. Kompositionslehre | 3. Instrumentenspiel | 4. Gesangskunst |
| a) Harmonielehre | a) Struktur und Leistungsfähigkeit der Instrumente | a) Physiologie (der menschl. Stimme) | a) Physiologie (der menschl. Stimme) |
| b) Kontrapunkt | b) Mechanik der Instrumente | b) Lehre von der Stimm- und Tonbildung | b) Lehre von der Stimm- und Tonbildung |
| c) Lehre von den Kunstformen I (Klavier) | c) Lehre vom Fingersatz | c) Lehre von der Technik | c) Lehre von der Technik |
| d) Wissenschaft der Instrumentation | d) Lehre von der Technik | d) Lehre vom Vortrag | d) Lehre vom Konzert- und Bühnengesang |
| e) Lehre von den Kunstformen II (Kammermusik/Orchester) | e) Lehre vom Vortrag | e) Lehre von der „Direction“ (Dirigentenausbildung) | e) Stilarten des Gesangs |
| f) Lehre vom Vermögen der Stimme | f) Lehre von der „Direction“ (Dirigentenausbildung) | | f) Lehre von der Deklamation |
| g) Lehre von den Kunstformen III (Vokalformen) | | | g) Ensemble- und Chorgesang |

B. Theoretische Wissenschaften

- | | | |
|--------------|--|--|
| 1. Lehrfach | 2. Historische Wissenschaften | 3. Philosophische Wissenschaften |
| a) Pädagogik | a) Allgemeine Geschichte der Musik | (Einleitung: Legitimität einer Philosophie der Musik) |
| b) Methodik | b) Spezialgeschichten (nach Völkern/Gattungen) | a) Lehre vom musikalisch-logischen Denken |
| | c) Geschichte der Kompositionslehre | b) Lehre vom Seelischen in der Musik |
| | d) Geschichte der Musikinstrumente | c) Lehre von der Stellung und Aufgabe der Tonkunst den übrigen Künsten gegenüber |
| | e) Geschichte der Instrumentalmusik | d) Ästhetik der Tonkunst |
| | f) Geschichte der Gesangskunst | e) Tonkunst im Kulturleben der Völker |
| | g) Geschichte der Musikforschung | |

II. Praktischer Teil

Ein direkter Vergleich mit Adlers Übersicht von 1885 ist nur bedingt möglich, da Alslebens *Encyklopädie der Musikwissenschaften* vom musikpädagogischen Blickwinkel bestimmt ist. Ihm geht es nicht um einen grundlegenden Aufriß des „Gesamtgebietes der Musikwissenschaft“ (Adler), sondern lediglich um ein pragmatisch motiviertes Lehrmodell. Dennoch erweist gerade ein partieller Vergleich, daß Alsleben in einigen Punkten spätere Entwicklungen vorwegnimmt.

So bildet in seiner Aufteilung die Akustik, die bei Adler nur den Rang einer Hilfswissenschaft für die historische Musikwissenschaft einnimmt, den Beginn jeder Beschäftigung mit der Tonkunst, da durch „die Lehre vom Schalle“ die „Natur des Materials festgestellt“ wird (*Ideen*, S. 451). An späterer Stelle seines Beitrages opfert er allerdings um der Symmetrie seiner Systematik willen diese Primärposition der Akustik; er bezeichnet dort nämlich „die drei Fächer der Compositionslehre, des Instrumentenspieles und der Gesangkunst“ als „lebenswarme Seite der Tonkunst“ und kommt, da der zweite Unterabschnitt (Teil B. Theoretische Wissenschaften) vom „Lehrfache“ sowie dem „Fach der historischen und philosophischen Wissenschaften“ bestritten wird, zum Ergebnis: „auf diese Weise besteht jeder der beiden grossen Abschnitte des theoretischen Theiles der Encyklopädie aus je drei Fächern“ (*Ideen*, S. 484). Dergleichen Unstimmigkeiten bzw. Inkonsistenzen sind häufiger anzutreffen. Auch über die Position des „Lehrfaches“ ist sich Alsleben nicht recht im klaren. Während er es zunächst zusammen mit dem „Instrumentenspiel“, der „Gesangkunst“ und der „Compositionslehre“ zu den praktischen Fächern zählt (*Tonkunst*, S. 257), grenzt er es nun ausdrücklich von diesen Disziplinen ab und ordnet es den „theoretischen Wissenschaften“ zu. Er schreibt zur Begründung: „[...] das Lehrfach betritt zum ersten Male eine durchaus veränderte Bahn, die objektive Thätigkeit des Darstellens hört auf, es beginnt die subjective des Grübelns über das Dargestellte“ (*Ideen*, S. 484).

Ein wichtiger Aspekt dieser *Encyklopädie* ist ihr progressiver Aufbau. Jedes folgende Fach soll auf dem vermittelten Wissen und den erlangten Fertigkeiten des vorangehenden aufbauen, so daß die Hochschüler im Idealfall zu keinem Zeitpunkt unter- oder überfordert werden. Das Streben nach sukzessiver logischer Folge der Einzelfächer ist in den Unterpunkten I.A.2.-4. am deutlichsten abzulesen. Überall geht es zunächst um die Vermittlung von elementaren Begriffen und Voraussetzungen, um allmählich zu komplexeren und spezielleren Stoffgebieten vorzudringen. In dieser Hinsicht übertrifft Alslebens Gliederung die spätere von Adler, welche nicht frei von willkürlichen Zuordnungen ist; umgekehrt sind die „theoretischen und praktischen Wissenschaften“ bei Alsleben sehr viel stärker voneinander getrennt als Adlers Teilgebiete „historische und systematische Musikwissenschaft“, die ja trotz unterschiedlicher Methoden gemeinsam auf das Ziel der Erkenntnis des Musikwerks bezogen sind.

Untersucht man das Verhältnis Theorie-Praxis in Adlers Übersicht, so stößt man auf die daran angehängte synoptische Tafel nach Aristides Quintilianus zum musikalischen Unterrichtssystem der Griechen (1. Theoretikon — 2. Praktikon-Paidëitikon). Der Sinn dieser unkommentiert hinzugefügten Tafel ist bis heute nicht ganz geklärt. Indes scheint, abgesehen von einer „anzunehmenden Legitimationsabsicht für eine Musikwissenschaftsklassifikation durch Rekurs auf eine Autorität“, die Deutung einer „suggerierte[n] Zuweisung von »Theoretikon« zu »Musikwissenschaft. Historisch« mit ihren Unterabteilungen und »Praktikon-Paidëitikon« zu »Musikwissenschaft. Systematisch« mit ihren Unterteilungen“ sehr plausibel¹³. Demnach würde die historische Musikwissenschaft dem „Theoretikon“ (von Adler mit „Theoretischer oder spekulativer Theil“ erklärt), die systematische dem „Praktikon-Paidëitikon“ („Unterricht oder praktischer Theil“) nahestehen. Insofern unterscheidet sich Alslebens System sehr scharf von demjenigen Adlers. In seiner *Encyklopädie* sind nämlich die „philosophischen Wissenschaften“, die grob gesehen den Disziplinen der systematischen Musikwissenschaft entsprechen¹⁴, zusammen mit den benachbarten „historischen Wissenschaften“ den „theoretischen Wissenschaften“ zugeordnet. Die fundamentalen Unterschiede der jeweiligen Ansatzpunkte, Alslebens musikpädagogischer und Adlers musikwissenschaftlicher Sichtweise, treten hier am klarsten zutage. Die prinzipielle Auffächerung in „historische“ und „systematische“ (1885) bzw. „historisch-philologische“ und „mathematisch-physikalische Wissenschaften“ (1919)¹⁵ sowie die damit

¹³ Kalisch, S. 59.

¹⁴ Nach Alslebens Ausführungen lassen sich die Fächer I.B.3.a—e mutatis mutandis mit Musiktheorie (a), Musikpsychologie (b), Musiksoziologie (eingeschränkt auf den kulturgeschichtlichen Aspekt: c und e) und Musikästhetik (d) identifizieren.

¹⁵ Adler, *Methode der Musikgeschichte*, S. 6.

zusammenhängende Erforschung von geschichtlich begrenzten (historischer Teil) und überzeitig gültigen Gesetzen (systematischer Teil) ist Alsleben fremd.

Unmittelbare Reaktionen auf Alslebens Fächersystematik sind nicht feststellbar. Zur Erklärung der ausbleibenden Resonanz der *Ideen und Grundzüge zu einer Encyclopädie der Musikwissenschaften* beim engeren musikwissenschaftlichen Kreis dürfte der andersartige Ansatz, verknüpft mit dem weniger etablierten Publikationsorgan¹⁶, ausreichend sein. Bezogen auf Adlers Aufsehen erregenden Aufsatz schreibt Philipp Spitta an den Autor: „Ihre Abhandlung gibt ein vollständiges wohlgedachtes Programm der von der Musikwissenschaft zu lösenden Aufgaben und gibt solches meines Wissens zum ersten Male“¹⁷; weder Spitta noch Adler selbst dürften Alslebens *Ideen* gekannt haben. Daß dieser Systematisierungsversuch, dem es nicht um eine Perspektive der künftigen Musikforschung, sondern um die wissenschaftliche Bildung des Musikers¹⁸ zu tun ist, allerdings auch keinerlei Nachhall bei der Musikpädagogik fand, wirkt zunächst befremdend. Offenbar konnte Alsleben sein Konzept einer neuzugründenden „Hochschule für die Tonkunst“ nicht genügend von den bestehenden Konservatorien abheben. Die bis März 1870 unter der Leitung des Leipziger Konservatoriumslehrers Oscar Paul stehende Redaktion des *Musikalischen Wochenblatts* fügte bereits zu Alslebens erster Studie (*Tonkunst*) folgende Fußnote an:

„Neben dem eingehenden Studium der musikalischen Praxis wird auf dem L e i p z i g e r C o n s e r v a t o r i u m auch das wissenschaftliche Ziel verfolgt, welches der geehrte Herr Verfasser vor Augen hat; wir freuen uns daher, die Durchführbarkeit einer »Universalbildung« für Musiker bestätigen zu können“ (S. 146; auth. Sperrung).

Alsleben reagierte auf diese Fußnote mit dem Hinweis, daß die wissenschaftliche Orientierung des Leipziger Konservatoriums nichts daran ändere, daß „keine Hochschule für die Tonkunst und somit keine u n i v e r s e l l e Lehre für die Musikwissenschaften existirt“ (*Ideen*, S. 449; auth. Sperrung). Auf die 1869 in Berlin gegründete und der Königlichen Akademie der Künste unterstehende „Königliche akademische Hochschule für Musik“ unter der Leitung von Joseph Joachim geht er merkwürdigerweise überhaupt nicht ein; lediglich das sogenannte „Königliche Kirchenmusikinstitut“ (ab 1875 der genannten Hochschule angegliedert) wird kurz erwähnt (*Tonkunst*, S. 260). Daß Alsleben aber öfters von einer „wirklichen Hochschule“ spricht, läßt den Rückschluß zu, daß er die bestehende Hochschule für Musik zu der Kategorie der Konservatorien rechnet. Da nun aber „die Conservatorien für höhere Musikausbildung, wie sie bereits bestehen, in ein ähnliches Verhältniss zu der Hochschule [für die Tonkunst] zu setzen sind, wie die Gymnasien zur Universität“ (*Tonkunst*, S. 259), bildet die Berliner Musikhochschule nur eine Art Vorstufe zu der angestrebten wissenschaftlichen Bildung. In der imaginären Besetzungsliste Alslebens für seine projektierte Hochschule für die Tonkunst taucht als einziger damals an der Hochschule für Musik in Berlin unterrichtender Lehrer Friedrich Kiel auf.

Es scheint gar — die oben zitierte Bemerkung der Redaktion deutet daraufhin —, daß die Konservatoriumslehrer Alslebens Konzept nicht als willkommene Anregung, sondern als Affront, als latente Kritik an der zeitgenössischen Handhabung der Musiker- und Musiklehrerausbildung

¹⁶ Nach dem Erscheinen des zweiten und letzten Bandes der *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* (1867) stellte die *AmZ.* zeitweise unter der Redaktionsführung von Chrysander (1868–71, 1875–82) stehend, das wichtigste musikwissenschaftliche Forum dar. Das *Musikalische Wochenblatt* enthielt zwar mitunter wissenschaftliche Aufsätze, war insgesamt jedoch auf den Kreis von Musikliebhabern und praktischen Musikern zugeschnitten.

¹⁷ Brief vom 20. 3. 1885, zitiert nach G. Adler, *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien 1935, S. 29f.

¹⁸ Damit wird Hermann Kretzschmars Ideal des „gebildeten Musikers“ vorweggenommen. Vgl. Rudolf Heinz, *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter der Musikwissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Philosophische Aspekte der Wissenschaftsentwicklung*, Regensburg 1968, S. 97ff. Dieses Ideal hat Alsleben auch später nachdrücklich verteidigt. Vgl. sein Büchlein *Das musikalische Lehramt. Darstellung der Charakter-Eigenschaften, geistigen Eigenschaften, Anlagen, Kenntnisse und Fertigkeiten, welche das musikalische Lehramt erfordert*, Offenbach a. M. 1876, S. 39ff.

verstanden. Insofern wäre es nur zu verständlich, daß es damals den allgemeinen Reformbestrebungen der Zeit zum Trotz beim Plan einer enzyklopädisch ausgerichteten Hochschule für die Tonkunst blieb. Die rasch wachsende und zu hohem Ansehen aufsteigende Berliner Hochschule für Musik konnte um die Jahrhundertwende allerdings neben der traditionellen praktischen Ausbildung einen großen Teil der von Alsleben geforderten wissenschaftlichen Fächer anbieten¹⁹. Nach der Berufung Hermann Kretzschmars zum Nachfolger Joseph Joachims (1909) wurde dann die möglichst universelle Ausbildung zum Programm erhoben (was bis zur NS-Zeit auch leitende Maxime blieb).

Bemerkenswert sind Alslebens Überlegungen jedenfalls nicht nur aufgrund ihrer Aktualität für die Musikhochschulen und deren derzeitigen Bemühungen um (Re-)Integration musikwissenschaftlicher Forschungsergebnisse, sondern auch für die Musikwissenschaftsgeschichte selbst. Einführungsveranstaltungen, sei es im musikpädagogischen oder musikwissenschaftlichen Rahmen, die Adlers Aufsatz *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* behandeln und diskutieren, sollten schon aus historischer Gerechtigkeit auf Alslebens fünfzehn Jahre zuvor entworfene *Ideen und Grundzüge zu einer Enzyklopädie der Musikwissenschaften* verweisen, wenn nicht gar näher darauf eingehen.

Der Brahms-Kanon „Wenn die Klänge nah'n und fliehen“ op. 113,7 und seine Urfassung (Albumblatt aus dem Nachlaß des Cellisten Karl Theodor Piening)

von Klaus Reinhardt, Ritterhude

Im Jahre 1940 veröffentlichte der Bremer Philharmonische Chor in dem Festheft anlässlich seines 125jährigen Bestehens den Aufsatz *Brahms schreibt einen Kanon* von Karl Theodor Piening¹. Er enthält recht aufschlußreiche Angaben zur Entstehung des Kanons *Wenn die Klänge nah'n und fliehen* in der vierstimmigen Erstfassung, deren Originalhandschrift in Form eines Albumblattes² um 1920 in den Besitz des Musikers kam³.

Da der Aufsatz, dem auch ein Faksimile des Kanons beigegeben wurde, in den einschlägigen Bibliographien nicht auftaucht und in der Brahms-Literatur kaum bekannt sein dürfte⁴, sei er hier vollständig wiedergegeben.

¹⁹ Vgl. Wolfgang Schimming, *Einhundert Jahre Musikhochschule. Von Joseph Joachim bis Boris Blacher*, Berlin 1969 (= *Berliner Forum* 8/69), S. 24ff.

¹ Karl Piening, *Brahms schreibt einen Kanon*, in: *125 Jahre Philharmonischer Chor Bremen. 1815–1940*, [Bremen 1940], S. 16.

² Vgl. Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 455.

³ Der seinerzeit hochangesehene Cellist K. Th. Piening (1867–1942) hatte in den Jahren 1895/96 mehrfach mit Brahms musiziert.

⁴ Das Faksimile des Kanons veröffentlichte Hans Gál in seinem Buch *The Musician's World. Great Composers in Their Letters*, London 1965, Tafel 40.

„Brahms schreibt einen Kanon
von Prof. Karl Piening

Die Uraufführung des Requiems von Brahms in Bremen hat uns um einen reizenden kleinen Kanon aus seiner Feder bereichert. Wie kam es dazu?

In dem Briefwechsel Clara Schumann—Johannes Brahms [...] finden sich Äußerungen Brahms' über seinen Hamburger Frauenchor, die äußerst schmeichelhaft und für die Wesensart des jungen Meisters bezeichnend sind, so etwa in dem Brief aus Detmold vom 30. September 1859, [...] »Vor allem muß ich noch von meinem reizenden Hamburger Frauenchor schreiben.

O, meine lieben Mädchen, wo seid Ihr!

Gar nicht umsehen werde ich mich, wenn sie mir hier die hübschen Sachen vorsingen, die ich Euch schrieb, alle 40 werdet Ihr vor mir stehn, und ich werde Euch in Gedanken sehn und hören. Ich sage Dir, eine der lieblichsten Erinnerungen ist mir dieser Frauenchor [...].

Montag in der Kirche! Das war ein rührender Abschied! Alles wurde noch einmal gesungen [...].

Als ich den Nachmittag nach Hause kam, fand ich ein Kistchen. Unter Blumen reizend versteckt, fand ich ein silbernes Schreibzeug, „zum Andenken an den Sommer 59 vom Frauenchor!“ Was werden nächsten Sommer da für Lieder kommen und für Freudenpsalmen! [...]

Hamburg, den 2. 4. 1860

»Die Mädchen sind so nett frisch und enthusiastisch, ohne je süß und sentimental zu sein. Beim Nachhausegehn (eine Stunde Wegs) regnete es leider. Sonst wird unterwegs prächtig gesungen und Ständchen gebracht.«

Die Begeisterung des jungen Brahms fand natürlich ein vielfaches Echo bei dem Chor. Die Damen hatten ein feines Gefühl für die geniale Begabung und die Reinheit der Gesinnung ihres Dirigenten und mühten sich ehrlich, seinen Absichten gerecht zu werden. Daß eine Vereinigung, deren Leiter häufig Kunstreisen von langer Dauer zu unternehmen hatte und dem der nordische Wandertrieb im Blute steckte, in ihrem Bestande gefährdet war, liegt auf der Hand. Aber diese Probe bestand der Chor. Als jedoch Hamburg, Brahms' geliebte Vaterstadt, seinem großen Sohn keine bleibende Statt bot sondern anderen die Stelle gab, die er so heiß ersehnte, da schlug die Scheidestunde und Brahms ging 1862 nach Wien. Das geistige Band aber, das Brahms mit seinem ehemaligen Chor verband, das zerriß nicht.

Als nun die Damen 1868 von der bevorstehenden Uraufführung von Brahms' »Ein deutsches Requiem« in Bremen erfuhren, da stand es bei ihnen fest, daß sie — soweit sie noch in Hamburg lebten und reisefähig waren — geschlossen zu dieser Aufführung fahren und ihren bewunderten Leiter wiedersehen und begrüßen müßten. Übrigens war eine Reise von Hamburg nach Bremen damals keine Kleinigkeit, denn eine Eisenbahn zwischen Hamburg und Harburg bestand noch nicht.

In festlicher Stimmung traten die Damen ihre Reise an. Alle Gedanken und Gespräche bezogen sich auf Brahms und das große Erlebnis, dem sie entgegenstrebten.

So wurde auch die Frage aufgeworfen, wie alt wohl Brahms sein könnte, dessen Name schon großen Klang in der Welt erlangt hatte. Hin und her wurde geraten, aber gewußt hat es niemand. Da schloß dann die übermütige Schar eine Wette ab, beschloß, daß Brahms selbst befragt werden solle und daß er der Gewinnerin ein Manuskript zu schenken habe. Brahms war aufs Freudigste überrascht, als er sich plötzlich von seinen nie vergessenen »lieben Mädchen« umringt sah. Mit leuchtenden Augen erzählten sie ihm von ihrer Wette und daß er

»bezahlen« müsse. Und so erhielt die glückliche Gewinnerin den 4-stimmigen Kanon, den ich die besondere Freude habe, der Philharmonischen Gesellschaft bei ihrem Jubiläum zur ersten Veröffentlichung zu übergeben. Im Jahre 1891 wurde mit 12 anderen auch dieser Kanon, aber in bedeutend verkürzter Form — nämlich 3-stimmig — bei Peters herausgegeben. In dieser vorliegenden Urfassung aber ist er unbekannt.

Als ich fast 30 Jahre später die Besitzerin des Kanons kennenlernte, schenkte sie mir ihren kostbaren Besitz und erzählte, wie sie ihn erlangt und welche Beziehung er zu der Bremer Uraufführung des Requiems hätte."

Aus der Darstellung Pienings entsteht der Eindruck, als habe es sich bei den Besucherinnen, die anlässlich der Uraufführung des *Deutschen Requiems* am Karfreitag 1868 im Bremer Dom in die Hansestadt gekommen waren, um einen „geschlossenen“ Chor gehandelt, eben den ehemaligen Hamburger Frauenchor (HFC), den Brahms von 1859 bis 1862 geleitet hatte. Wie aus der Untersuchung von Klaus Blum hervorgeht, waren jedoch nur die ehemaligen Mitglieder „Fräulein Garbe, Reuter, Seebohm und Völckers“ angereist⁵. Leider ist der Name der Dame, die Piening das ihr vom Komponisten geschenkte Albumblatt um das Jahr 1920 herum stiftete, ebensowenig wie der Anlaß der Übergabe des Manuskripts an den Musiker bekannt. Denkbar ist, daß es sich um eine der beiden Schwestern Völckers (Marie, verh. Boie, und Betty, verh. von Königslöw) handelte, die zusammen mit Laura Garbe und einer weiteren Sängerin seinerzeit innerhalb des HFC ein Soloquartett gebildet hatten und später mehrere Brahms-Autographe in ihrem Besitz hatten⁶.

Brahms hat die vorstehende vierstimmige Erstfassung im Jahre 1891 für die geplante Veröffentlichung seiner Kanon-Sammlung op. 113 in eine dreistimmige Fassung umgearbeitet. Mehrere dieser Kanons gehen vermutlich auf seine frühe Düsseldorfer bzw. Hamburger Zeit zurück⁷. Natürlich kann aus dem Widmungsdatum „Hamburg Mai 1868“ nicht zwangsläufig geschlossen werden, daß die Komposition nicht bereits vor diesem Datum vorlag. Allerdings hat nach der Schilderung Pienings die Vermutung, daß es sich um eine Komposition aus gegebenem Anlaß handelte — nämlich ein Geschenk für die Gewinnerin des „Ratespiels“ zu sein — einiges für sich. Geht man davon aus, daß es sich um vier Damen handelte, die Brahms in Bremen die Ehre ihres Besuches erwiesen, lag es für den Komponisten natürlich nahe, den Kanon für vier gleiche Stimmen anzulegen.

Ein weiterer Hinweis auf die Entstehung ad hoc könnte auch in der Wahl des Eichendorff-Textes gesehen werden. Der Vierzeiler „Wenn die Klänge nah'n und fliehen / In den Wogen süßer Lust / Ach, nach tiefern Melodien / Sehnt sich einsam oft die Brust“⁸ könnte durchaus als eine beziehungsvolle Anspielung Brahms' auf die glückliche Hamburger Zeit bei seinen „lieben Mädchen“ zu verstehen sein, der der nun „einsam“ gewordene nachsinnt. Es ist anzunehmen, daß Brahms der „Gewinnerin“ das Albumblatt bei seiner Anwesenheit in Hamburg im Mai 1868 persönlich überreicht und einer ersten Singprobe beigewohnt hat.

Feststeht, daß dem Komponisten die ursprüngliche Fassung des Kanons nicht mehr behagte, als er ihn 23 Jahre später für die geplante Kanonsammlung wieder vornahm. Zweifellos gefiel ihm die Fassung aus mehreren Gründen nicht; ein Vergleich beider Versionen würde dies verdeutlichen⁹.

⁵ Klaus Blum, *Hundert Jahre Ein deutsches Requiem von Johannes Brahms. Entstehung, Uraufführung, Interpretation. Würdigung*, Tutzing 1971, S. 56.

⁶ Vgl. Siegfried Kross, *Brahmsiana. Der Nachlaß der Schwestern Völckers*, in: *Mf* 17 (1964), S. 110ff.

⁷ Vgl. ders., *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Berlin 1958, S. 474.

⁸ Joseph Freiherr von Eichendorff, *Gedichte, Sängelerleben, Anklänge* Nr. 3.

⁹ Vgl. *Johannes Brahms. Sämtliche Werke* 21: *Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung*, Wiesbaden 2. Aufl. 1965, S. 183.

4. Andante.
g. dolce.

Hann die blänge ungu i. Herzen in — den
 Herz — geu si: per Licht, man die blänge
 ungu i. Herzen in den Augen sitzen, si: per Licht, auf —
 — auf tiefen Melodien: und juchet sich einsam oft die
 Brust, juchet sich einsam oft, juchet sich die Brust,
 einsam oft die Brust!

Waldemar Carlsson
Waldemar Carlsson

Die Qualität des melodischen Einfalls mit seinen periodisch frei ausschwingenden, barkarolemäßig wogenden Rhythmen (T. 1–11) steht außer Frage. Reizvoll ist die Umdeutung der verminderten Quarte $b' - fis'$ (T. 4/5) in die große Terz $b' - ges'$ im Laufe der kontrapunktierenden Fortsetzung in Zeile 2 des Kanons (T. 15/16). Die damit im vierstimmigen Satz verbundene harmonische Entwicklung — *es*-moll als Mollsubdominante der Tonikaparallele *B*-dur — schafft allerdings eine gewisse Verunklärung und bewirkt ein klangliches Auf-der-Stelle-Treten. Vielleicht war dies der Hauptgrund, weshalb sich Brahms zu der harmonisch eindeutigeren, auf drei Stimmen verkürzten Fassung entschloß. Dabei konnte er auch einige melodische Ungeschicklichkeiten (T. 14 und Schlußakte 39/40) sowie die störende Pause in der vierten Zeile (T. 34) beseitigen. Entscheidend war jedoch die Raffung der Melodie der dritten und vierten Gedichtzeile „Ach, nach tiefen Melodien sehnt sich einsam oft die Brust“, die mit dem Aufstieg in das hohe *ges*“ eine bedeutungsvollere Schlußwendung erhielt.

Johanna Maria Bach und das Hamburger Stadtkantorat

von Robert von Zahn, Köln

Carl Philipp Emanuel Bach hat das 1767 angetretene Amt des Musikdirektors der fünf Hamburger Hauptkirchen und Kantors des Johanneums bis zu seinem Tode am 14. Dezember 1788 ausgeübt. In den darauf folgenden neun Monaten sah sich die Einrichtung dieses Amtes umfangreichen Diskussionen über seine grundsätzliche Beibehaltung und gegebenenfalls seine finanzielle Ausstattung ausgesetzt. Unklar ist, von wem Bachs Aufgaben als Musikdirektor 1789 weitergeführt wurden.

In der Literatur über Bach finden sich Feststellungen, daß seine Gattin Johanna Maria (geb. Danneman aus Berlin) zunächst im Besitz seiner Einkünfte blieb. Schon Josef Sittard berichtet 1890¹ in Zitatform, ohne die Quelle zu nennen, daß die Witwe Bach gebeten worden war, „die von ihr bisher übernommene Besorgung der Kirchen-Musicken und des Schulunterrichts im Singen auf den bisherigen Fuß, dagegen die bisher gehabte Einnahme bis zur Wiederbesetzung der vacanten Stelle fortzusetzen“. Erscheint Johanna Maria hier als die Tätigkeit ihres Gatten unmittelbar fortsetzend, drückt sich Heinrich Miesner 1929² vorsichtiger aus: „Die Witwe Bachs blieb zunächst im Besitze der bisherigen Einnahmen, wie ein 'Extractus Protocolli Collegii Scholarialis, Actum in Conventu den 4ten Junius 1789' mitteilt“.

Nach dieser Formulierung scheint es sich um eine einfache Rentenzahlung ohne Gegenleistung gehandelt zu haben. In einer Fußnote verweist Miesner auf die „Acta, die nach dem Absterben des Kapellmeisters Bach gemachten neueren Einrichtungen bey den Kirchenmusiken betreffend 1789“ im Hamburger Staatsarchiv³. Im Anhang gibt er den Wortlaut des Dokuments wieder, in welchem sich der von Sittard zitierte Satz findet.

Im folgenden soll gezeigt werden, daß es sich hier tatsächlich um einen offiziellen Auftrag handelte. Ferner ist die hieran geknüpfte Tätigkeit Johanna Bachs näher zu bestimmen. Es ergeben sich drei Möglichkeiten:

- Johanna Maria Bach bezog letztlich eine verklausulierte Rente, und die Amtstätigkeit des Kirchenmusikdirektors lag brach oder wurde von einem anderen wahrgenommen,
- sie führte das Amt in den organisatorischen Aufgaben weiter,
- sie übernahm das Amt mit allen organisatorischen und musikalischen Pflichten.

Die zweite Aussage wird sich als zutreffend erweisen.

Aus den Aktenbeständen des Hamburger Staatsarchivs läßt sich die Entwicklung bis zur offiziellen Beauftragung der Witwe Bach mit der „Besorgung“ der Kirchenmusik skizzieren: Carl Philipp Emanuel Bach hatte bis zu seinem Tode neben diversen Nebeneinkünften⁴ von der „Kämmerei“ der Stadt ein Gehalt von vierteljährlich 300,— und einen halbjährlichen Beitrag zur Hausmiete von 200,— Hamburger Kurantmark bezogen, zusammen also 1600,—⁵.

Auch für den 19. Dezember 1788 erhält das Empfang- und Ausgabebuch der Kämmerei einen Eintrag von 300,— Kurantmark für das Weihnachtsquartal an „Cantor Bach [...] dessen Erben“⁶,

¹ Josef Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona und Leipzig 1890, S. 51.

² Heinrich Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg*, Heide 1929, S. 49.

³ Im folgenden HStA, Senat, Cl. VII He 2 8b 6.

⁴ HStA, Senat, Cl. VII He 2 8b 6, Fragebogen an Anna Carolina Bach, abgedruckt bei Miesner, 16f.

⁵ Ebda. und HStA, Kämmerei I, 22, Bd. 273, S. 213. Zur Währung siehe Emil Waschinski, *Währung, Preisentwicklung und Kaufkraft des Geldes in Schleswig-Holstein von 1226—1864*, Neumünster 1952 (= *Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins* 26).

⁶ HStA, Kämmerei I, 22, Bd. 273, S. 213. Der halbjährliche Beitrag zur Hausmiete war bereits am 26. September gezahlt worden.

wodurch die Familie Bach zunächst mit den gewohnten Mitteln versorgt war. Während bereits in den ersten Januarwochen Bewerbungsschreiben um die frei gewordene Stelle eingingen⁷, wartete Johanna Maria Bach bis zum Februar, bis sie mit einem Bittschreiben an das Collegium Scholarchale herantrat. Das Collegium war in erster Instanz für das Johanneum und den Musikdirektor der fünf Hauptkirchen zuständig. In seinen Protokollen wird am 10. Februar festgehalten⁸: „Ward ein Bittschreiben der Frau Capellmeisterinn Bach verlesen, daß sie die sämtlichen Einkünfte ihres sel. Mannes biß Johannis dieses Jahres behalten möge. Resol. daß dem Gesuch zu referiren.“ Der Senator und Protoscholarch (Vorsteher des Collegiums) Wagener nahm sich im folgenden der Angelegenheit an. „biß Johannis“ bedeutete den 30. Juni 1789. Allerdings stand der Familie Bach für einen Zeitraum von sechs Monaten ab dem Todestag des Kantors das Gehalt ehemals zu — ein Anrecht, von dem Johanna Maria vielleicht nicht wußte. So meint man dem Protokoll der Kämmerei⁹ eine gewisse Verwunderung entnehmen zu können, als am 27. Februar eingetragen wird: „Da der Selige Capel Meister Bach den 14^{ten} December vorigen Jahres gestorben, und der Wittve also eigentlich nur bis den 14^{ten} Juny dieses Jahres das sonstige Gehalt zu käme, ersuchte der Herr Senator Wagener Ihr solches bis Johanny, welches einige Tage länger wäre, zuzustehen, welches Verordnete [der Kämmerei, Zusatz Verf.] auch genehmigten.“ Hier ist offensichtlich von einem Zugeständnis an Johanna Maria Bach, von einer Rentenzahlung ohne geforderte Gegenleistung, die Rede.

Im Februar zeigte sich gleichzeitig, daß das Problem einer für alle Seiten befriedigenden Neuausstattung des Stadtkantorats langwieriger und von krasserer Gegensätzen bestimmt war, als ursprünglich angenommen. Ein vom Collegium Scholarchale im Auftrag des Senats und des Collegiums der Sechziger¹⁰ durch zwei Hauptpastoren erstelltes Gutachten über ein effektiveres und billigeres Konzept der Kirchenmusik fand beim Collegium der Sechziger wenig Gegenliebe. Drastischere Kürzungen wurden angestrebt und mit dem Antrag einer völligen Abschaffung des Amtes gedroht¹¹. Eine Lösung in absehbarer Zeit war sowenig zu erwarten, daß der Senat auf Anregung des Collegium Scholarchale am 5. Juni beschloß, mit der Wahrnehmung der Amtspflichten des Johanneumkantors und Musikdirektors die Witwe Bach zu beauftragen¹². Offiziell wurde sie mit dem Michaelisquartal, d. h. ab Juli 1789, mit dieser Aufgabe für drei Monate betraut. Protoscholarch Wagener hatte eine Zeitdauer dieser Verfügung bis zur Wiederbesetzung der Stelle beantragt, doch die Einschränkung auf drei Monate hinnehmen müssen. Dieser Limitierung stimmte das Collegium der Sechziger¹³ und die Kämmerei zu¹⁴.

Der Wortlaut des Senatsbeschlusses vom 5. Juni und noch deutlicher der Antrag des Collegium Scholarchale¹⁵ zeigen, daß Johanna Maria Bach diese Aufgabe auch schon in der ersten Jahreshälfte wahrgenommen hatte: „... da mit dem bevorstehenden Johannis-Quartal das der verwitweten Frau Capellmeisterinn Bach zugestandene Gnadenjahr und mit demselben die von ihr bisher besorgten Kirchenmusiken und der Schulunterricht im Singen sich endigen, und da es nicht möglich, gegen diese Zeit die Wiederbesetzung der vacanten Stelle zu Stande zu bringen, so wäre Amp. Senatus nomine Coll. Schol. zu ersuchen, [...]“.

⁷ HStA, Collegium Scholarchale, „Anno 1789 im Januar [...]“, 2. Eintrag.

⁸ Ebda., „den 10ten Februar 1789“, 4. Eintrag.

⁹ HStA, Kämmerei I, 16, Bd. 21, S. 157.

¹⁰ Über Fragen dieser Art hatten sich der Senat und das bürgerliche Gremium ‚Collegium der Oberalten‘ zu verständigen. Die mit diesem Gegenstand zusammenhängenden Probleme wurden meist von den Oberalten über das bürgerliche Gremium ‚Collegium der Sechziger‘ ausgetragen. Blieb Uneinigkeit bestehen, wurde die Sache an das ‚Collegium der Hundertachtziger‘, schließlich an die versammelte Bürgerschaft verwiesen. Das Collegium Scholarchale hatte die Entscheidung in jedem Fall zu akzeptieren.

¹¹ HStA, Senat, Cl. VII He 2 8b 6, „Acta [...] 1789“; vgl. Sittard, S. 46ff.

¹² HStA, Senat Cl. VIII Xa 1789 „Protocollum Senatus Hamburgensis de Anno 1789“, S. 179^v.

¹³ Ebda., S. 180^f.

¹⁴ HStA, Kämmerei I, 16, Bd. 21, S. 230.

¹⁵ HStA, Coll. Schol., Juni 1789, 3. Eintrag.

Der gleiche Vorgang wiederholte sich im September des Jahres. Senat und Sechziger hatten sich zwar schon am 31. August soweit geeinigt¹⁶, daß dem Collegium Scholarchale der Weg zur Wahl des neuen Kantors freigegeben werden konnte, diese erfolgte auch am 1. Oktober¹⁷, doch die Einführung Schwenkes fand erst im Dezember statt¹⁸ (wobei er sein Amt zum Osterquartal 1790 antrat¹⁹, die Amtsführung jedoch schon einige Wochen vorher unentgeltlich übernahm — eine Gepflogenheit, die auch bei Neubesetzungen von Stellen der Organisten oder Ratsmusiker üblich war)²⁰.

Das Collegium Scholarchale beantragte somit am 3. September die Verlängerung der mit Johanna Maria Bach getroffenen Regelung für das Weihnachtsquartal, welcher Senat, das Collegium der Sechziger und die Kämmerei zustimmten²¹. Was die offizielle Seite angeht, so versah Johanna Bach damit nahezu das ganze Jahr 1789 die Dienstgeschäfte des Johanneumkantors und Musikdirektors.

Über die musikalischen Fähigkeiten Johanna Bachs ist nichts bekannt, wie unser Wissen über ihre Person überhaupt recht gering ist. Eine tatsächlich musikalische Tätigkeit dürfte eher unwahrscheinlich sein, da für eine solche nur zu leicht Belege in der Presse zu finden sein müßten. Dies aber ist nicht der Fall.

Die tatsächlich durch die Witwe wahrgenommenen Pflichten können aufgrund der Quellen freilich angedeutet und eingegrenzt werden. Hierzu sollen das *Rechnungsbuch der Kirchenmusiken* im Hamburger Staatsarchiv, die Berichterstattung der *Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* sowie Kirchenprotokolle befragt werden.

Das *Rechnungsbuch der Kirchenmusiken*²² enthält Aufführungsabrechnungen von der Hand Georg Philipp Telemanns, Carl Philipp Emanuel Bachs und Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes in Form von lose in einem Pappumschlag liegenden Einzel- und Doppelblättern, teilweise auch kleine Zettel, die auf Blätter geklebt wurden (Schwenke legte kaum neues Papier ein, sondern beschrieb frei gebliebene Flächen der Rechnungen Telemanns und Bachs). Das Buch ist sowohl von der Telemann- wie von der C. P. E. Bach-Forschung als Beleg genutzt worden. Auf den 186 Seiten findet sich nicht eine einzige Rechnung, die von Johanna Bach gezeichnet worden wäre, auch sonst keine von 1789. Dieser Befund erlaubt allerdings kaum Schlußfolgerungen. Zum einen muß der Band keineswegs vollständig sein, zum zweiten war seine Existenz der Witwe vielleicht gar nicht bekannt, und schließlich erkennt man, betrachtet man die eingetragenen Werke in den umliegenden Jahren, daß hier in erster Linie Aufführungen eingetragen sind, die nicht zu den regelmäßigen, dem Kirchenmusikdirektor auferlegten gehörten: „Einführungsmusiken“²³ für den Amtsantritt von Juraten oder Pastoren, „Trauerkantaten“, Festmusiken zur „Jubelhochzeit“ und dergleichen. Die Organisation der regelmäßig anfallenden Kirchenmusiken durch Johanna Maria Bach wird damit durch das „Rechnungsbuch“ nicht berührt.

Ähnliches gilt auch für eine der wichtigsten Informationsquellen zum Musikleben, die *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* (im folgenden *HCorr*). Es ist einzuräumen, daß Organisatoren von Kirchenmusikaufführungen in der Berichterstattung wohl nicht unbedingt erwähnt werden, doch ist es denkbar, daß Ankündigungen oder Anzeigen zu finden sind, nicht nur von Aufführungen, sondern auch von Textheften, -blättern

16 HStA, Senat Cl. VIII Xa 1789, S. 270^f.

17 Ebda., S. 311^f; und HStA, Coll. Schol., 1. Okt. 1789, 1. Eintrag.

18 HStA, Kämmerei I, 16, Bd. 22, S. 63 und 72.

19 HStA, Kämmerei I, 22, Bd. 274, S. 213, und Bd. 275, S. 228.

20 HStA, Protokoll der St. Jakobikirche, A.V.a.3, S. 203.

21 HStA, Coll. Schol., 3. Sept. 1789, 1. Eintrag; Senat, a. a. O., S. 277^v, 283^f, 298^f; Kämmerei I, 16, Bd. 22, S. 230.

22 HStA, Handschrift 462.

23 Die Bezahlung der Einführungsmusiken erfolgte nicht wie bei den regelmäßig anfallenden Aufführungen durch die Kämmerei, sondern durch die Kirchspielsherren der Gemeinde oder, wenn diese die Übernahme dem Juraten nicht zugesagt hatten, durch den Juraten selbst. Siehe hierzu zum Beispiel das Protokoll der St. Jakobikirche von 1790 im Hamburger Staatsarchiv, A.5.a.3, S. 169f.

etc. Das einzige mit dem Namen der Witwe aufgegebene Inserat ist die Meldung vom Tode ihres Sohnes, des Licenciaten Johann August Bach (geb. 1745), der am 24. April 1789 verstorben war²⁴. Das nächste Mal taucht ihr Name erst wieder im Jahrgang 1790 mit der Ankündigung des Drucks vom Nachlaßverzeichnis²⁵ Bachs sowie schließlich mit dem Verkauf desselben auf²⁶ — Anzeigen, die mit ihren eigentlichen Amtsgeschäften nicht zusammenhängen.

Die Berichterstattung des Blattes erwähnt Johanna Bach nicht und äußert ohnehin wenig über die Hamburger Kirchenmusik dieser Zeit. Über den Streit um deren Beibehaltung verliert sie kein Wort. Es finden sich eine ganze Reihe von Konzertankündigungen, die sich meist auf weltliche Veranstaltungen, seltener auf geistliche beziehen. Letztere sind immer außerordentliche, womit sich dasselbe Problem wie bei dem Rechnungsbuch stellt: Über die ‚normalen‘ Kirchenmusiken liegen keine Informationen vor. Verfolgt man die Ankündigungen von geistlichen Konzerten in den Akten des Staatsarchivs, stößt man dann doch auf Johanna Bach:

Christian Gottfried Thomas, Leipzig, kündigt im *HCorr* vom 4. Juli 1789 (Nr. 106) eine „Academie spirituelle“ für den 18. August im Konzertsaal auf dem Kamp an. Wie alle Veranstalter hatte er hierzu die Erlaubnis des Senats (für bestimmte Konzerttage auch die der Oberalten) einzuholen und wurde vorher von der Wedde (der damaligen Ordnungsbehörde), wie er in einem Schreiben an den Senat berichtet²⁷, „zur ferneren benöthigten Übereinkunft an die Fr. Wittwe Bach gewiesen, welche mir auch ihr Wort gegeben und den Text zu den ihrigen mit beydrucken zu laßen, versprochen hat.“ Festzuhalten ist zum einen die Aufsichtsfunktion über die geistlichen Konzerte in Hamburg, die der offiziellen Interims-Musikdirektorin zukam, zum anderen, daß sie für andere Aufführungen weiterhin Texthefte drucken ließ, die eine organisatorische Vorbereitung von Veranstaltungen erkennen lassen²⁸.

Hinweise geben auch die Akten der Kirchen, wie das Protokoll der Heilig Geist-Kirche, das bereits von Günther Elgnowski in seiner *Geschichte der Orgel des Heilig-Geist-Hospitals*²⁹ ausgewertet wurde. Telemanns *Seliges Erwägen des bitterm Leidens und Sterbens Jesu Christi* ist in der Kirche Heilig Geist 1788 von C. P. E. Bach aufgeführt worden, wofür das Rechnungsbuch Heilig Geist³⁰ 49 Hamburger Kurantmark und 8 Schilling für die Ausführung verzeichnet. 1789 wird derselbe Betrag für „Capelmeister Bach Frau Witwe für Seeliges Erwägen“ eingetragen³¹.

Johanna Bach stand somit die Verteilung der Gagen an die Instrumentalisten („Rathsmusici“) und Vokalisten zu, womit auch deren Engagement durch sie anzunehmen ist. Über ihre weitere Beteiligung an diesem Unternehmen läßt sich nur spekulieren.

In ähnlicher Weise verzeichnet das *Jahr Rechnungsbuch der Geschworenen* der St. Katharinenkirche 57 Mark an die Witwe des Kantors Bach für eine Einführungsmusik-Aufführung in dieser Kirche im September 1789³². Ebendort ist auch eingetragen, daß sie „wegen des Solo auf der Orgel“ 6 Kurantmark erhält. Auch hier also ist die Funktion der Gagenverteilung festzustellen.

²⁴ *HCorr*. 29. April 1789 (Nr. 68).

²⁵ *HCorr*. 5. März 1790 (Nr. 37, Beilage).

²⁶ *HCorr*. 6. Oktober 1790 (Nr. 160).

²⁷ HStA, Senat Cl. VII Lit Fl No 9b Fasc 1.

²⁸ Der Druckauftrag ist laut einer Anzeige im *HCorr* vom 18. August (Nr. 131) durchgeführt worden. Der Name der Witwe wird nicht erwähnt.

²⁹ Günther Elgnowski, *Geistliche Musik im alten Hamburg. Die Geschichte der Orgel des Heilig-Geist-Hospitals später der Martinskirche zu Cuxhaven-Ritzbüttel*, Hamburg 1961, S. 63.

³⁰ HStA, Heilig-Geist, III H3, S. 5.

³¹ Ebda., S. 7. Auch in den neunziger Jahren ist das Werk regelmäßig durch den Kantor Schwenke aufgeführt worden, der die Konzerte im *Rechnungsbuch der Kirchenmusiken* eintrug. Zu den Presseankündigungen und zur Rezeption siehe Martin Ruhnke, *Telemann und seine selbstverfaßten Texte unter Berücksichtigung des Passionsatoriums „Seliges Erwägen“*, in: *Telemann und seine Dichter, Konferenzbericht der 6. Magdeburger Telemann-Festtage 2*, Magdeburg 1978, S. 27.

³² HStA, *Jahr Rechnungsbuch der Geschworenen der Kirche St. Catharinen*, A.III.b.11, S. 677. Eingeführt wurde Pastor Wolters.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Johanna Maria Bach während des ganzen Jahres 1789 vom Senat, der Kammer, dem Collegium der Oberalten, dem der Sechziger und dem Collegium Scholarchale als interimistische Kirchenmusikdirektorin und Kantorin der Gelehrten-schule des Johanneums angesehen und seitens der Kammer bezahlt wurde. Sie erhielt damit das Gehalt sowohl über den Ablauf des Gnadenhalbjahres wie über den 1. Oktober (Wahl Schwenkes zum Amtsnachfolger) hinaus bis zum Jahresende (wobei sich für eine Tätigkeit nach dem 1. Oktober aber keine Anhaltspunkte finden).

Die Spuren ihrer Tätigkeit können diese annähernd beschreiben und eingrenzen:

- Sie trat den erhaltenen Quellen zufolge nicht durch Ankündigungen als Veranstalterin von Kirchenmusikaufführungen an die Öffentlichkeit (wohl aber als Verwalterin des Nachlasses ihres verstorbenen Gatten).
- Die Ordnungsbehörde (Wedde) verwies die Veranstalter von geistlichen Konzerten zur „Übereinkunft“ an die Musikdirektorin. Ihr stand damit eine Aufsicht zu, die sie wahrnahm.
- Sie beauftragte den Ratsbuchdrucker mit dem Druck von Textheften zu den „ihrigen“ Aufführungen und denen anderer.
- Besondere Kirchenmusikaufführungen, bei denen die Entlohnung der „Rathsmusici“ und städtischen Vokalisten nicht von den regulären Gehaltszahlungen der Kammer abgedeckt war, organisierte die Witwe zumindest insoweit, als sie die Zahlungen der Kirchen an die Mitwirkenden verteilte.

BERICHTE

Coburg, 30. Juni bis 2. Juli 1989:

3. Tagung der Internationalen Draeseke-Gesellschaft

von Friedbert Streller, Dresden

Die 1987 von Enthusiasten, Musikern und Musikwissenschaftlern gegründete Internationale Draeseke-Gesellschaft lud zum dritten Mal zu einer Tagung über Leben und Schaffen des aus Coburg gebürtigen und seine letzten Lebensjahrzehnte in Dresden verlebenden Komponisten. Galt die erste Tagung von 1987 der Sammlung der Draeseke-Freunde und -Forscher, bemühte sich die zweite um einen umfassenden Blick in Draesekes Liedschaffen, so suchte die dritte das Bild des Tonsetzers und Musikschriftstellers in persönlicher und musikhistorischer Sicht einzuordnen.

Die wissenschaftlichen Beiträge gaben neben Informationen über den Dresdner Draeseke-Nachlaß (Marina Lang, Dresden) ein breites musikhistorisches Bild der Persönlichkeit und des Wirkens des einstmals in vorderster Front der progressiven neudeutschen Schule stehenden Komponisten und Musikschriftstellers, der in der zweiten Hälfte seines Lebens in Dresden mehr und mehr einer konservativ-klassizistischen Haltung zuneigte, und auch das in der Draeseke eigenen streitbaren Militanz. Hierfür Ursachen und Wirkungen aufzudecken, das Umfeld auszuleuchten und musikhistorisch einzuordnen, bemühten sich die beiden Hauptreferate *Felix Draeseke als Apologet der Neudeutschen Schule* von Detlef Altenburg (Detmold/Paderborn) und *Draesekes Dresdner Wendung* von Friedbert Streller (Dresden).

Altenburg entwarf ein breitgefächertes Bild der Neudeutschen Schule, nicht ohne anzumerken, daß dieser „Schule“-Begriff einer präziseren Untersuchung bedürfe, die geistesgeschichtlichen Wurzeln genauso betreffend wie die Wirkungsgeschichte, da ja solch unterschiedliche „Väter“ und führende Repräsentanten benannt werden wie Berlioz, Wagner und Liszt. Klarer zeigt sich das in dem Kreis jener jüngeren Komponisten, die Anhänger und Schüler Liszts waren, so u. a. bei Felix Draeseke, und ihrer Zielvorstellungen wie der Überwindung der kompositionsgeschichtlichen Krise nach Beethoven, einer Besinnung auf die poetische Substanz der Musik und der damit verbundenen Neusichtung des Formbegriffs und der Ausdrucksmittel, der Entwicklung des musikalischen Dramas und der Programmmusik, der ausgewogenen Pflege von alter, zeitgenössischer und „experimenteller“ Musik sowie einer Reform der Musikkritik. Von letzterem Gesichtspunkt aus wurde Draeseke als Propagandist und Apologet der Neudeutschen Schule deutlich, der allerdings sowohl bei Liszts Sinfonischen Dichtungen wie auch bei Wagners Werken bis *Lohengrin* im Gegensatz zu anderen Musikschriftstellern dieser Zeit einen „rein musikalischen Standpunkt“ einnahm, von daher die Werke analysiert und letztlich die „die formelle Gestaltung“ als Schlüssel zur „poetischen Idee“ nutzt.

Hier ist auch der Ansatzpunkt für eine weitere Entwicklung von Draesekes Schaffen in der Dresdner Zeit zu erkennen, die der Berichterstatter zum Gegenstand seiner Untersuchungen machte. Ausgehend von der Streitschrift *Die Konfusion in der Musik* (1906 in der Folge des *Salome*-Skandals in Dresdens Semper-Oper geschrieben), stellte sich Draesekes „Dresdner Wendung“ als die logische Folge einer Entwicklung dar. Nachdem er 1861 mit dem neudeutschen *Germaniamarsch* in Weimar einen niederschmetternden Mißerfolg erleiden mußte, richtete er nach Jahren eines selbstgewählten Schweizer Exils seine Aufmerksamkeit auf eine Neuakzentuierung der traditionellen Mittel, suchte eine andere als die Lisztsche Synthese der Klangmittel und Formen. Dabei — so wies der Referent nach — steht er Brahms in der Ausarbeitung eines linearen Denkens nahe, ja entwickelt es weiter in Richtung auf Regers und Schönbergs Satzart.

Anhand von zahlreichen damaligen Rezensionen und Draeseke-Werken wird ein weitgespanntes Bild seiner Bedeutung und Wirkung deutlich, das von der Dresdner Situation zur Zeit des ehrgeizigen Hofkapellmeisters Schuch geprägt ist, ihm zwar einige sinfonische Uraufführungen, sonst aber nicht allzu viel Unterstützung brachte, bis Nikisch in Leipzig mit der 3. *Sinfonie*, der „Tragischen“, eine Wende vollzog. Mit dem großangelegten, mehrere Abende füllenden *Christus-Oratorium* gelang kurz vorm Tode des Meisters ein neuer Aufschwung an Popularität und Anerkennung. Aber da war in Dresden schon ein neuer Stern am Himmel der Musik aufgetaucht, von Schuch gefördert: Richard Strauss.

Cardiff, 7. bis 10. Juli 1989: Internationale Konferenz zur Musik im Zeitalter der Französischen Revolution

von Konrad Küster, Grafenhausen/Hochschwarzwald

Unter der Leitung von Michael Robinson und Malcolm Boyd veranstaltete das Music Department des University of Wales College of Cardiff eine Internationale Konferenz unter dem Titel *Music during the Period of the French Revolution*. Tagungsort war Dyffryn House, ein etwa zehn Kilometer westlich der walisischen Hauptstadt inmitten großzügiger Parkanlagen gelegenes Landhaus aus viktorianischer Zeit, das zum Tagungszentrum umgebaut worden ist.

Ein erster Schwerpunkt der Tagung lag bei der Stellung der Oper in der Zeit unmittelbar vor der Revolution. Philip Robinson (University of Kent) beschrieb die Funktionen der musikalischen Einlagen in Beaumarchais' *Figaro*-Dramen (er arbeitete vor allem deren Anspielungen auf zeitgenössische Musikwerke heraus). Julian Rushton (University of Leeds) ging in seinem Beitrag von dem Gedanken aus, daß die Revolution musikhistorisch mit Glucks erster Version von *Iphigénie en Aulide* 1774 begonnen habe, und zeigte, daß in ihr die Probleme des König-Daseins stärker herausgearbeitet seien als in der späteren Version. Michael Robinson (University of Wales) widmete sich den französischen Umarbeitungen italienischer Opern buffe zwischen 1770 und 1790, in deren Rahmen nicht nur die Rezitative beseitigt wurden, sondern auch die Handlung stärker herausgearbeitet wurde (wobei, wie an Paisiellos *La Frascatana* exemplifiziert wurde, weitere Sätze aus anderen Opern Paisiellos in das „neue“ Werk übernommen werden mußten). Eldred A. Thierstein (Hillsdale College, Michigan) lenkte den Blick auf Antonio Sacchini, der als erfolgloser Schützling Marie Antoinettes in Paris antrat, dessen Opern aber schließlich über die Revolution hinweg dauerhaft erfolgreich waren (*OEdipe à Colone* war von 1787 an jahrzehntelang auf dem Spielplan der Opéra). Weitere Beiträge galten den Folgen, die der Gattung Oper aus der Revolution selbst erwachsen. Basil Deane (University of Birmingham) stellte Cherubinis am wenigsten bekannte Revolutionsoper vor (*Élisa, ou le voyage au Mont Bernard*, 1794), David Galliver (University of Adelaide) lotete die Möglichkeiten dafür aus, *Léonore, ou l'amour conjugal* als Ergebnis persönlicher Erfahrungen des Textdichters Jean-Nicolas Bouilly während dessen Tätigkeit 1791 in der Touraine herzuleiten, und David Charlton (University of East Anglia) ging mit den Begriffen "rescue opera/Rettungsoper" ins Gericht, deren Facetten sich als Grundphänomene wesentlich älterer Operntraditionen erkennen lassen, also allenfalls über Freiheitsproklamationen revolutionäre Züge erlangten.

Revolutionspropaganda und Wirkung der Revolution auf einzelne Bereiche der Musik waren ein dritter thematischer Schwerpunkt. Roger Cotte (Universidade Estadual Paulista, São Paulo)

befaßte sich mit den Umdeutungen der Werke des Freimaurers François Giroust, Jean-Louis Jam (Universität de Clermont II) mit den Hymnenschöpfungen François-Joseph Gossecs und des Textdichters Marie-Joseph Chénier, Ora Frishberg Saloman (City University of New York) mit der irrümlichen Ableitung einer alleinigen Legitimation für die Vokalmusik aus den Schriften des Musiktheoretikers Michel-Paul-Guy de Chabanon; Cynthia M. Gessele (Princeton University) arbeitete schließlich die nationalistischen Aspekte der frühen Geschichte des Pariser Conservatoire heraus. Drei Beiträge galten einzelnen Gattungen, nämlich dem französischen Streichquartett vor und nach der Revolution (Philippe Oboussier, Exeter), den Vertonungen der „constitutions“ (Herbert Schneider, Universität Heidelberg) und nochmals der Oper, nämlich den Veränderungen des Spielplans und der Typologie (diese exemplifiziert an der Entwicklung der Schwurszenen; Elizabeth Bartlet, Duke University). Am Beispiel des *Journal de pièces de clavecin par différents auteurs* befaßte sich Catherine Massip (Paris) mit dem Schicksal französischer Musikperiodika in der Revolutionszeit, und Beate Angelika Kraus (Paris) stellte Einzelaspekte der Beethoven-Rezeption im postrevolutionären Frankreich dar. Schließlich wurden Einzelphänomene der Musik jener Zeit außerhalb Frankreichs betrachtet: Lionel Sawkins (Beckenham) berichtete von seinen Forschungen zur Rolle französischer Musik am Esterházy-Hof der Zeit um 1760 und der Einflüsse, die daraus für Haydns Stilentwicklung resultierten, Gabriella Biagi Ravenni (Pisa) stellte am Beispiel der Stadt Lucca die Auswirkungen der Revolutionsmusik auf französisch besetzte Gebiete Norditaliens dar, und Anna Johnson (Uppsala) widmete sich den propagandistischen Möglichkeiten, die ein Monarch der Zeit (Gustav III. von Schweden) mit den Mitteln der Oper ausschöpfen konnte.

Der Druck der Beiträge in einem Konferenzbericht ist geplant. In Zukunft sollen vergleichbare Tagungen, vom Music Department in Cardiff veranstaltet (das seine Aktivitäten in Richtung auf ein „Centre for Eighteenth-Century Musical Studies“ ausbaut), in zweijährigem Turnus stattfinden, die nächste somit 1991 unter dem Titel *Music in Austria, 1760—1800*. Auf sie darf man nicht zuletzt wegen der sehr guten Organisation und der ansprechenden Tagungsatmosphäre der diesjährigen Konferenz gespannt sein.

Schladming, 23. bis 30. Juli 1989: „Musik und Tourismus“ — 30. ICTM-Weltkonferenz

von Helmut Brenner, Graz

Vom 23. bis 30. Juli 1989 fand im obersteirischen Schladming die 30. Weltkonferenz des International Council for Traditional Music (ICTM) statt, die mit mehr als 450 Teilnehmern aus über 50 Ländern wohl als bisher größter in Österreich stattgefundenener Musikwissenschaftskongreß gelten kann. Mit Blickrichtung auf das Thema *Tourismus* schließt der Kongreß thematisch an das 1986 in Jamaica stattgefundenene Kolloquium an.

Natürlich ist es bei einer Fülle von über 200 Referaten unmöglich, hier auf Einzelthemen inhaltlich einzugehen, stattdessen kann nur ein grober „Blick zurück“ getan werden. Die Konferenz wurde in ihrer auch formalen Vielfalt — worüber noch zu berichten sein wird — von zwei Themenschwerpunkten geprägt: Im Bereich *Musik und Tourismus* wurde von unterschiedlichsten Zugängen aus die Frage nach der Veränderung von Musikkulturen durch den Tourismus untersucht. Wenn, wie der Organisator der Konferenz, Wolfgang Suppan (Österreich), in seinem Eröffnungsvortrag betonte, laut Welttourismus-Organisation im Jahr 1988 mehr als

390 Millionen Menschen fremde Länder besuchten, so ist diese Fragestellung zweifellos mehr als berechtigt. Da Österreich zwar nicht in absoluten Zahlen der Touristen, wohl aber im pro-Kopf-Devisenumsatz eindeutig an der Weltspitze steht, somit am stärksten von allen Ländern vom Tourismus abhängig ist, so war wohl auch die Wahl des Tagungsortes Schladming — einer der wichtigsten Fremdenverkehrsorte der Steiermark — von diesen Gedanken geleitet.

Der Komplex *Musik und Tanz* — der zweite Schwerpunkt — beschäftigte sich mit der Veränderung des Bewegungsverhaltens durch die Musik. Doch auch von der dritten Möglichkeit, gegenwärtige Forschungsprojekte vorzustellen, machten zahlreiche Tagungsteilnehmer Gebrauch, womit sich hochinteressante Einblicke in die internationale Tätigkeit des Musikethnologen boten. Letzteres ist ja gerade im Hinblick auf das Nichtvorhandensein einer weltweiten aktuellen Forschungsdatenbank, eines "Current-Research-Pools", ein enorm wichtiger Bestandteil interinstitutionaler Kommunikation.

Zur Präsentation der unterschiedlichsten Forschungsbereiche wurde eine Vielfalt von Formen gewählt. Die überragende Mehrzahl der Kollegen hatte in Form von Referaten — übrigens in vier Räumen parallel ablaufend — die Gelegenheit, einen Überblick über ihre Arbeitsschwerpunkte zu geben. Viele davon wurden zu sich über mehrere Einheiten oder sogar Tage erstreckenden Serien, wie zum Beispiel *Music and Gender* oder *Issues in Soviet Asia* zusammengefaßt. Neben den parallel ablaufenden Referaten gab es zwei zu keinerlei anderen Vorträgen in Konkurrenz stehende Plenar-Referate. Kurt Blaukopf (Österreich) stellte die Frage, ob *Legal Policies for the Safeguarding of Traditional Music* noch utopisch seien, und Bruno Nettl (USA) stellte mit *An Ethnomusicologist looks at Mozart* nicht nur eine lose Querverbindung zum Gastgeberland her.

Schließlich wurden unterschiedlichste Workshops organisiert, die zur aktiven Teilnahme, zum Ausprobieren einluden. Weitere Schwerpunkte bildeten die Sitzungen der historischen, ikonographischen und der ethnochoreographischen ICTM-Studiengruppe. Einen der Höhepunkte bildete der erstmalige Bericht einer von Joachim Braun (Israel) und Walter Salmen (Österreich) initiierten internationalen Forschergruppe über *Vergangenheit und Gegenwart der jüdischen Klezmerim*.

Filme und Video Sessions bildeten letztendlich — meist als Abendprogramm — die fünfte Art der Präsentation. Hier sei nur ein Film, die Weltpremiere von Hugo Zemps (Frankreich) und Tran Quang Hais (Frankreich) *Le chant des harmoniques* als Beispiel herausgegriffen. Das Ganze wurde durch lebendige Volksmusik, teils organisiert, teils spontan, ergänzt.

Im Jahre 1989 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen *

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

Nachtrag 1988

Freiburg i. Br. Markus Bandur: Form und Gehalt. Studien zur Theorie der Sonatenform in den Streichquartetten J. Haydns. □ Winfried Longenrich: Da! Da! Da! Zur Standortbestimmung der Neuen Deutschen Welle.

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

Münster. Franz-Josef Ratte: Die Temperatur der Clavierinstrumente. Quellenstudien zu den theoretischen Grundlagen und praktischen Anwendungen von der Antike bis ins 17. Jahrhundert.

Saarbrücken. Wolfgang Maria Hoffmann: Pater Peter Singer OSF (1810—1882). Ein Beitrag zur franziskanischen Musiktheorie und Kompositionspraxis im 19. Jahrhundert im Raum Salzburg/Tirol.

1989

Augsburg. Hermann Ullrich: Johann Chrysostomus Drexel (1758—1801). Leben und Werk, Vergleich: Ein Beitrag zur Geschichte der Augsburger Dommusik.

Berlin. Freie Universität. Pedro Alcalde: Strukturierung und Sinn. Die dramatische Funktion der musikalischen Form in L. da Pontes und W. A. Mozarts Don Giovanni. □ Elisabeth Bauer: A. B. Marx und Beethoven in der Berliner Allgemeinen Zeitung (1824—1830). □ Thomas Ertelt: Alban Bergs „Lulu“. Quellenstudien und Beiträge zur Analyse. □ Adalbert Grote: Studien zu Person und Werk des Wiener Komponisten und Theorielehrers Robert Fuchs. □ Angela Lühning: Die Musik im *candomblé nagô-ketu*. Studien zur afrobrasilianischen Musik in Salvador, Bahia. □ Ulrich Siebert: Filmmusik in Theorie und Praxis am Beispiel des Werkes von Hans Erdmann in den Zwanziger- und frühen Dreißiger Jahren. □ Astrid Stempnik: Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk des letzten Gitarristen im österreichischen Biedermeier. Eine Studie über den Niedergang der Gitarre in Wien um 1850.

Berlin. Hochschule der Künste. Ursula Brandstätter: Musik im Spiegel der Sprache. □ Martin Gellrich: Die Zerstörung des Musikhandwerks oder Die tragische Geschichte der Klavierübung im 19. Jahrhundert.

Bonn. Daniel Brandenburg: Zur Geschichte der weltlichen Solokantate in Neapel im frühen Settecento. Die Solokantaten von Domenico Sarro (1679—1744). □ Bernhard Hartmann: Das Verhältnis von Sprache und Musik in den Liedern von Robert Franz. □ Annekathrin Moeseritz: Die Weisen der Böhmisches Brüder von 1531. Eine stil- und quellenkritische Untersuchung der nichtliturgischen Melodien des Gesangbuches von Michael Weiße. □ Michael Stille: Möglichkeiten des Komischen in der Musik. □ Elena Ungeheuer: Wie die elektronische Musik erfunden wurde. . . Kritische Quellenstudie zu Werner Meyer-Epplers musikalischem Entwurf zwischen 1949 und 1953. □ Dorothee Weber: Der Städtische Musikverein zu Düsseldorf und die Düsseldorfer Oper in der Zeit von 1890 bis 1923. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Düsseldorf.

Essen. Barbara Jesser: Interaktive Melodieanalyse. Computergestützte Untersuchungen von Stilmerkmalen und Klassifikation am Beispiel der Balladensammlung des Deutschen Volksliedarchivs. □ Udo Will: Gegenwärtige Veränderungen in der chinesischen Musik am Beispiel der Solomusik für das Zheng.

Frankfurt. Carl Ernst Baecker: Studien zur Spätform des Lyrischen Klavierstücks um 1900. □ Thomas Lippert: Marschner als Liederkomponist.

Freiburg i. Br. Klaus Bangerter: Henri Marteau als Komponist im Spiegel der Kritik. Eine Studie zum Begriff der „Einheit“ in der Musikkritik um 1900. □ Gebhard Graf: Guillaume de Machauts „Lay de la fontaine“ — Drei Aspekte zu seinem Verständnis (Thematik, Form und Inhalt — Analyse der Wort/Ton-Beziehungen — Rhetorische Hintergründe).

Göttingen. Manfred Bartmann: Das „Beiern“ der Glocken in der Grafschaft Bentheim, Denekamp (NL) und Ostfriesland. □ Rainer Boestfleisch: Studien zur frühen Kammermusik Arnold Schönbergs mit besonderer Berücksichtigung der beiden ersten Streichquartette. □ Hans Henning Rabe: Studien zur Rondoform in der französischen Clavecinmusik zwischen Spätbarock und Frühklassik. □ Karin Wettig: Das Madrigal in der Krise. Gesualdo-Studien. □ Roland Wohlfart: Die Liederhandschrift des Petrus Fabricius. Kgl. Bibl. Kopenhagen, Thott 4^o841. Eine Studentenliederschrift aus dem frühen 17. Jahrhundert und ihr Umfeld.

Graz. Bernhard Habla: Besetzung und Instrumentation des Blasorchesters seit der Erfindung der Ventile für Blechblasinstrumente bis zum Zweiten Weltkrieg in Österreich und Deutschland.

Hamburg. Arie-Agnes Dittrich: Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern. □ Georgia Hoppe: Neue Spieltechniken für Rohrblattbläser. Untersuchungen zur Anwendung, Entwicklung und Ästhetik.

□ Ioannis Zannos: Ichos und Makam. Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechischen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik. □ Wolfgang Schoenke: Zum Verhältnis von Musik und Utopie. Ein Beitrag zur Systematisierung.

Hannover. Wolfgang Volpers: Literatur- und musikgeschichtliche Untersuchungen zu Giacomo Puccinis „Turandot“.

Heidelberg. Thomas Betzwieser: Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik von Lully bis Grétry: Untersuchungen zu einem ästhetischen Phänomen des Ancien Régime. □ Bärbel Pelker: Die deutsche Konzertouvertüre 1825—1865, 1. Bd.: Werkkatalog und Rezeptionsdokumente. □ Jochen Reutter: Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709—1789). □ Hartmut Schick: Studien zu Dvořáks Streichquartetten.

Köln. Esmat Abbas: Klangliche Eigenschaften des Kontrabasses. Spektralanalytische und historische Untersuchungen. □ Ulrich Bartels: Vokale und instrumentale Aspekte im musiktheoretischen Schrifttum der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. □ Mohamed El-Khodary: Untersuchungen über die Gestaltung des Rhythmus und das Verhältnis von Norm und Realisation, dargestellt an drei Interpretationen der Polonaise A-Dur von Chopin. □ Robert von Zahn: Öffentliche Musikpflege in Hamburg um 1800.

Mainz. Gabriele Buschmeier: Die Entwicklung von Arie und Szene in der französischen Oper von Gluck bis Spontini. □ Hanno Ehrler: Untersuchungen zur Klaviermusik von Francis Poulenc, Arthur Honegger und Darius Milhaud.

Marburg. Ulrike Gruner: Musikleben in der Provinz 1933—1945. Eine Studie am Beispiel der Universitätsstadt Marburg.

München. Gerd Hüttenhofer: Mozarts Münchner Oper „La finta giardiniera“. Untersuchungen zu musikalischem Satz und Theater in Mozarts frühen Opere buffe. □ Carl Jickéli: Textlose Kompositionen um 1500. □ Ewanthia Nika-Sampson: Das Verhältnis von Solo und Chor bei Händel. □ Konstantin Restle: Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerclaviers. Quellen, Dokumente und Instrumente des 15. bis 18. Jahrhunderts.

Oldenburg. Stefan Hanheide: Albert Schweitzers Bachverständnis. □ Johannes Schmidt-Sistermanns: Medienspezifische Regiekonzepte zur Visualisierung von Oper im Fernsehen.

Salzburg. Irmgard Schmid: Rupert Ignaz Mayr (1646—1712): Die Kompositionen für das Musiktheater. Neue Beiträge zu Leben und Werk des Komponisten.

Tübingen. Konrad Küster: Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten.

Wien. Friedrich Anzengruber: Ein Überblick über die Trompeten- und Kornettschulen in Frankreich, England, Italien, Deutschland und Österreich von ca. 1800 bis ca. 1880. □ Sibylle Bouda: „Wie erleben Rezipienten E-Musik?“. Haltung von Anhängern der Massenkunst gegenüber Ernster Musik, dargestellt am Beispiel 15- bis 18-jähriger Schüler aus dem Raum „südliches Niederösterreich“. □ Rainer Buland: Die „Neuen Wilden“. Die musikalische Entwicklung der Komponisten Otto M. Zykan, Kurt Schwertsik und Heinz-Karl Gruber bis zu den Salonkonzerten und der Konzeption der „MOB art & tone Art“. □ Gerhard Eckel: Ein Modell der Mehrfachverdeckung für die Analyse musikalischer Schallereignisse. □ Karlheinz Essl: Das Synthese-Denken bei Anton Webern. Studien zur Musikauffassung des späten Webern unter besonderer Berücksichtigung seiner eigenen Analysen zu op. 28 und op. 30. □ Heinz Fleischmann: Das Musikschulwesen in der Stadt Wien in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. □ Rudolf Hopfner: Egidie Bassenge. Eine stilkritische Analyse seiner Motettensammlung aus dem Jahre 1591. □ Susanne Kunz: Arbeitsmusik. Empirische Studie über den Einfluß von Musik auf die Arbeitsleistung im Produktionsbetrieb. □ Elisabeth Ramminger: Der Wiener Männergesang-Verein. Sein Repertoire von der Gründung bis zum Ende der k. k. Monarchie. □ Gunnar Sundberg: Der Begriff Klassizität in den Symphonien von Jean Sibelius. □ Masako Toeda: Handschriftlich überlieferte Chorschulen des 19. Jahrhunderts in Österreich. □ Peter Tomek: Die Musik an den Wiener Vorstadttheatern. 1776—1825. □ Michael Weber: Eine „andere“ Musikwissenschaft? Vorstudien zu Theorie und Methodologie.

Wien. *Institut für Musikanalytik der Hochschule für Musik und darstellende Kunst.* Andrea Maria Pach: Karl Walter — Leben und Werk.

BESPRECHUNGEN

Musik, Deutung, Bedeutung. Festschrift für Harry Goldschmidt zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER und Hartmut LÜCK. Dortmund: Pläne-Verlag 1986. 147 S., Abb., Notenbeisp.

Die Festgabe, welche dem bedeutenden DDR-Musikwissenschaftler Harry Goldschmidt von Fachkollegen, Rundfunkredakteuren, Feuilletonisten und Komponisten aus der Bundesrepublik, der Schweiz, aus Österreich und West-Berlin zum letzten Jubiläum vor seinem Tod gewidmet wurde, zeugt von mehr als nur persönlichem Engagement der Autoren für den Geehrten; denn in der Verbundenheit mit dem wissenschaftlichen Denken Harry Goldschmidts äußern die Verfasser der einzelnen Beiträge — wenn auch in unterschiedlichem Maß — einen politischen Standpunkt, wie er in musikwissenschaftlichen Aufsatzsammlungen aus dem westlichen Europa nur selten zu finden ist.

Trotz der äußerst großen Themenvielfalt, die musiksoziologische Betrachtungen, gattungsspezifische Untersuchungen zur Operngeschichte, analytische und musikhistorische Erörterungen zu Werken von Bach bis Nono und sogar persönliche Bekenntnisse junger Komponisten zu ihrem eigenen Schaffen einschließt, erhält die Sammlung durch den fast allen Beiträgen zugrunde liegenden gesellschaftskritischen Deutungsansatz, der — im Sinne der dialektisch-materialistischen Ästhetik Goldschmidts — die Abhängigkeit musikalischer Phänomene von soziologischen Strukturen und umgekehrt auch die Rückwirkung musikalischer Erscheinungen auf gesellschaftliche Verhältnisse voraussetzt, ein integratives Moment.

Wenn Autoren aus dem kapitalistischen Westeuropa sich zu einem dem Sozialismus verpflichteten Wissenschaftler bekennen, liegt eine Thematisierung des Konfliktes zwischen den widerstreitenden Kulturbereichen nahe. So versuchen Reinhard Oehlschlägel (*Zur bundesrepublikanischen Rezeption Neuer Musik aus der DDR*) und Johannes Hodek (*Mit Hanns Eisler in der Tasche am Grab von Elvis Presley*)

Möglichkeiten der Annäherung zwischen den gegensätzlichen Systemen aufzuzeigen. Ursula Schneewind (*Vom Bildungsbürger zum Bildungsphilister*) übt dagegen ausschließlich am Musikkonsum der bürgerlichen Gesellschaft des 18. und 19. Jahrhunderts Kritik, während Nicolas Schalz (*Bach — oder: Zu einer widerständigen Aktualität*) und Gerhard Stäbler (*Um verlorene Schlüssel zu suchen, lohnt es sich, ein ganzes Haus umzukehren. Bach zum 300. Geburtstag*) in Werken des großen Thomas-kantors — anders als die bürgerliche Bach-Rezeption — Widerstände gegen Konventionen mit einer progressiven Tendenz, die auf Kompositionen der Neuen Musik (Ligeti, Cage) vorausweise, entdecken wollen.

Andere Autoren bemühen sich, musikalische Kunstwerke als ästhetische Gestaltungen gesellschaftlicher Utopien, als künstlerische Vorahnungen des real noch nicht Erreichten, zu deuten. Albrecht Dümling (*Ein reflektierter Freudentanz. Versuch einer Interpretation des 1. Satzes von Hans Werner Henzes 7. Symphonie*) stellt etwa den „Ausdruck eines optimistischen Vertrauens in gesellschaftliche Kräfte“ heraus, der sowohl in Kompositionen Beethovens als auch in dem besprochenen Werk Henzes zu finden sei. Dem resignativen Charakter der Mahlerschen Musik entsprechend, setzt Bernd Sponheuer hinter die Überschrift seines Aufsatzes über den Choral in Gustav Mahlers 5. *Symphonie* zu Recht ein Fragezeichen: *Durch Nacht zum Licht!* Denn im Gegensatz zu dem oft allzu grellen Glanz mancher Schlußsätze ist der als utopischer Schein entlarvte Hoffnungsschimmer der Mahlerschen Finalgestaltung — wie Sponheuer bemerkt — äußerst realistisch, vor allem wenn man sich der tatsächlich nahenden gesellschaftlichen und politischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts erinnert.

In welcher Weise Musik und Person Beethovens als Zeichen sozialer und ökonomischer Utopien von der Wiener Arbeiterbewegung verwendet wurden, stellt Werner Jank (*Beethoven als Symbol*) dar. Auch Jank, der besonders die Rolle David Josef Bachs für die Entwicklung

der Musikpflege innerhalb der Wiener Arbeiterkultur untersucht, betont, daß die utopische Funktion, welche die Aneignung Beethovens durch die Arbeiterschaft noch in den 20er Jahren auszeichnete, sich in Resignation verwandelte, als in den Jahren nach 1934 der zu frühe Jubel der IX. *Symphonie* verstummte und die Musik Beethovens, in erster Linie der Gefangenenchor aus *Fidelio*, zum Zeichen für die wieder in engste Schranken verwiesene oppositionelle Arbeiterkultur wurde.

Um aber nicht — angesichts der großen gesellschaftlichen Probleme — nur Ernüchterung und Entmutigung konstatieren zu müssen, sondern nach aller Kritik am Vergangenen und Bestehenden auch die Hoffnung auf „revolutionäre“ Veränderungen zum Ausdruck zu bringen, haben die Herausgeber der Festschrift für Harry Goldschmidt zwei Beiträge an den Schluß gestellt, die sich mit der Bedeutung des bekanntesten kämpferischen Arbeiterliedes, der *Internationale*, für zwei Komponisten der Neuen Musik beschäftigen: Hanno Parmentier: *Hermann Scherchen, Luigi Nono und die Internationale* sowie Hartmut Lück: „*Steht auf! Galeerenklaven des Hungers!*“ *Einige Anmerkungen zu La victoire de Guernica von Luigi Nono*.

Hanno Parmentier macht in seinem Aufsatz auf den bisher unveröffentlichten und unbeachteten Nachlaß Scherchens aufmerksam, in welchem er ein Notizblatt mit der in Zahlenverhältnissen notierten Intervallfolge der *Internationale* entdeckte, ein Dokument, das für die Materialverarbeitung, die Zitierweise der jungen Komponisten des 20. Jahrhunderts, vor allem Luigi Nonos, durchaus von Bedeutung ist. Denn Nono hat — wie auch der Beitrag Hartmut Lücks nachweist — sowohl die Intervallstruktur als auch das Rhythmische der *Internationalen* in mehreren seiner Kompositionen dazu verwendet, einen zuweilen deutlich hörbaren, manchmal aber auch nur esoterisch verschlüsselten Symbolzusammenhang zu dem Lied der „revolutionären Arbeiterklasse“ herzustellen, um eine „antifaschistische oder antiimperialistische Haltung“ zu äußern und durch die „Wucht der Emotionen“ die Zuhörer mitzureißen.

Da es zu weit geführt hätte, in diesem Rahmen alle Aufsätze einzeln zu behandeln und daher die Sammlung der insgesamt 24 Beiträge

nur in Stichproben referiert werden konnte, sei abschließend noch auf eine für die Musikwissenschaft besonders interessante Untersuchung hingewiesen, die dem Beethovenforscher Harry Goldschmidt die Ehre erweist: Peter Schleunings Beitrag „*Ein einziger Liebeschrei*“ — „*An die ferne Geliebte*“. *Der erste Satz von Schumanns Klavierfantasie op. 17*. Den finanziellen Ertrag dieser Fantasie wollte Schumann dazu verwenden, die Errichtung des 1845 in Bonn enthüllten Beethoven-Denkmal zu unterstützen. Schleuning arbeitet heraus, wie auch die musikalische Gestaltung des ersten Satzes von Schumanns *Klavierfantasie*, der mit einem Zitat aus Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte* op. 48 schließt, zur „Enthüllung“ eines „Denkmals“ für Ludwig van Beethoven wird. Besonders reizvoll ist die in Schleunings Analyse beleuchtete Mehrschichtigkeit der Bedeutung des Beethoven-Zitates, das nicht nur als Hommage an den zu ehrenden Komponisten gedeutet werden kann, sondern auch Bezüge zu Schumanns eigener Biographie enthält, da die „ferne Geliebte“ auch als Symbol für das Ringen Schumanns um seine spätere Frau Clara und die Erinnerung an die der Heirat vorausgegangenen Jahre der Trennung und Entsagung zu verstehen ist. (Mai 1989) Michael Stille

Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis X/1986. Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis. Hrsg. von Peter REIDEMEISTER. Winterthur: Amadeus Verlag (1987). 391 S., Abb., Notenbeisp.

Jedes Jahrbuch der Basler Reihe ist einem Generalthema gewidmet. Der vorliegende Band beschäftigt sich in seinem ersten Teil mit „Bildung und Ausbildung in Alter Musik“. In seinem Vorwort erläutert der Leiter der Schola Cantorum Basiliensis, Peter Reidemeister, warum sich die Frage nach der adäquaten Ausbildung in Alter Musik erst so spät artikuliert hat. Die Ausbildung eines „musicus“ im umfassenden Sinne verlange Wissen, künstlerische Spontaneität und Intuition auf der Basis dieses Wissen. Das Interesse an einer soliden Ausbildung ist eine große Chance für die Alte Musik. In zehn Aufsätzen werden einzelne Aspekte dieser Thematik behandelt, neben den

wissenschaftlichen Mitarbeitern der Schola sind unter den Autoren Lehrer und frühere Studenten des Instituts. Der vokalen Seite der Historischen Musikpraxis, die in diesem Band nicht berücksichtigt ist, soll einer der nächsten Bände des Jahrbuchs gewidmet werden.

In seinem ausführlichen Beitrag *Nova Cantica. Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters* weist Wulf Arlt darauf hin, daß die „Rekonstruktion“ schriftloser Praktiken zumindest ansatzweise auch für die ältere Musik wieder aufgenommen worden ist, er wolle deren analytische Reflexion darstellen, da sie entscheidende Chancen gerade für die Interpretation der Musik des Mittelalters biete. Die Interpretation solle bei einer differenzierten Analyse der Überlieferung, der Struktur und insbesondere des Verhältnisses zwischen Musik und Text ansetzen. Erfahrungen aus der Praxis führten zu diesem Beitrag, der viel Wissenswertes über die vielfältige und subtile Kunst des musikalischen Textvortrags, der vom Choral über den Tropus bis zu den neuen Liedern des 12. Jahrhunderts in den Kirchen des Mittelalters reicht, berichtet.

Karin Paulsmeier weist in *Aspekte der Beziehung zwischen Notation und Stil* darauf hin, daß jede Notation auch eine Begrenzung ist, denn nur innerhalb der notierbaren Möglichkeiten könne komponiert werden. Anhand der Entwicklung der Motette im 13. und frühen 14. Jahrhundert zeigt sie auf, daß eine Notierungsart schon bis zu einem gewissen Grad die Richtung, in der Entwicklung möglich ist, beinhaltet. Die Entwicklung läuft dabei nicht zu einer immer besseren Notation, vielmehr ist die jeweils benutzte Notation die optimale. Im Spannungsfeld zwischen Notation und Stil spiegelt die benutzte Notenschrift mit der ihr eigenen Auswahl der Mittel stilistische Merkmale der Musik wider. Abschließend plädiert Karin Paulsmeier für ein Musizieren anhand des Originals, so lassen sich z. B. Tempovorstellungen nur am Original entwickeln, da moderne Übertragungen das Notenbild neutralisieren.

Richard Erig berichtet in *Gedanken zum Element des Improvisierens in Musik der Renaissance* über seine Erfahrungen als Lehrer des Fachs „Historische Improvisation“ an der Schola Cantorum. In diesem Fach wird vor

allem anhand der Diminutionsanweisungen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts gearbeitet. Anfangs halten sich die Studenten noch sehr eng an die Vorlage, bis sie sich allmählich davon lösen können.

Markus Jans ist ebenfalls Lehrer an der Schola Cantorum. In seinem Beitrag *Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts* bespricht er auf der Basis der Schrift von Guilielmus Monachus *De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus* (ca. 1480) und anhand von komponierten Beispielen Fortschreitungsmodelle im Note-gegen-Note-Satz. Seine Bemerkungen und Anregungen sind für Lehrende und Lernende im Fach Kontrapunkt hilfreich, zumal der Praxisbezug gewahrt bleibt.

Thomas A. Schmid gibt einen umfassenden Überblick über Geschichte und Bedeutung des *Complexus effectuum musices* des Johannes Tinctoris. In seinem *Complexus* stellt Tinctoris zwanzig Wirkungen der Musik beispielhaft dar, der Text besteht zum größten Teil aus Zitaten christlicher (Bibelzitate, christliche Autoren) und klassischer Tradition (Philosophen, v. a. Aristoteles und Quintilian; Dichter, v. a. Vergil). „Mit seinem Eifer, die Phänomene geistig zu erfassen, aber auch mit seiner abschätzigen Haltung gegenüber der ungebildeten Masse verkörpert Tinctoris in einzigartiger Weise den Typus des Renaissancemenschen“ (S. 136). Nach einem Überblick über die Handschriften und Druckausgaben des *Complexus* stellt Thomas A. Schmid dem lateinischen Originaltext eine deutsche Version des Textes gegenüber.

Dagmar Hoffmann-Axthelm bezieht sich in ihrem ausführlichen Beitrag *Salomo und die Frau ohne Schatten. Fragmente zu Ikonographie und Musikanschauung des Mittelalters am Beispiel dreier Imperatores litterati: Maximilian I., Alfonso X. und Heinrich VI.* auf den von Thomas A. Schmid übersetzten und kommentierten Taktat *Complexus effectuum musices* von Johannes Tinctoris. In der zweiten Wirkungsweise des *Complexus* beschreibt Tinctoris, daß die Musik den Lobpreis Gottes verschönere. Die boethianische Dreiteilung in *Musica instrumentalis*, *Musica humana* und *Musica mundana* wird hierbei recht deutlich. Zeugnisse des 15. Jahrhunderts und früherer Zeiten in der bildenden Kunst eröffnen das

weite Feld ikonographisch-ikonologischer Betrachtungsweise. In der Musikanschauung des Mittelalters kommt der Gestalt König Davids die Rolle einer Leit- und Symbolfigur zu. Durch die Verschmelzung von Macht und Wissen wird er zur Imitationsfigur mittelalterlicher „Imperatores litterati“.

Veronika Gutmann unterrichtet an der Schola Cantorum das Fach Instrumentenkunde. In ihrem Beitrag *Quellen und Sekundärliteratur in der historischen Instrumentenkunde. Überlegungen zum Problembereich ‚Theorbe‘- ‚Chitarrone‘* demonstriert sie die kritische Auseinandersetzung mit dem Material. Die Hauptquellen für die Lehre des Musikinstrumentariums zwischen 1500 und 1800 — Sebastian Virdung (1511), Michael Praetorius (1619/20) und Marin Mersenne (1636) — werden mit der entsprechenden Musik, mit Bildmaterial, historischen Lexika des 18. Jahrhunderts, instrumentenspezifischen Schriften sowie den Studien zu den erhaltenen Instrumenten kombiniert und ausgewertet. Durch diese intensiven Studien werden weitverbreitete Unklarheiten bzw. Irrtümer korrigiert.

Robert Grossman (*Der Intavolator als Interpret: Johann Sebastian Bachs Lautensuite g-moll BWV 995 im Autograph und in zeitgenössischer Tabulatur*) macht deutlich, welche wertvollen Hinweise für die Aufführungspraxis uns durch das improvisatorische Element in der Leipziger Intavolierung überliefert sind. Eine Aufzeichnung in Lautentabulatur ist einerseits untrennbar mit dem Instrument, andererseits mit der Einstellung und den Vorstellungen des Intavolators verbunden. Tabellarisch werden die musikalischen und technischen Abweichungen der Intavolierung vom Autograph aufgezeichnet. Ausgehend von historischen Belegen sollte sich beim modernen Lautenisten ein intuitives Stilgefühl entwickeln, dadurch könne die Interpretation an Lebendigkeit und Überzeugungskraft gewinnen.

Die Tanzlehrerin an der Schola Cantorum, Erika Schneider, berichtet anschaulich über *Tanz in der historischen Musikpraxis*. Die Gattung des Höfischen oder Historischen Tanzes spricht den Musiker direkt an. Seit dem Erscheinen der Tanzlehrbücher wissen wir, daß der Tanz nicht nur ein Vergnügen, sondern

auch ein wichtiges Erziehungsmittel der adeligen Gesellschaft war. Heute dient der Tanz einem erweiterten Verständnis der Musik, ist wegweisend in Tempofragen und in der Harmonie zwischen Musik, menschlicher Bewegung und umgebendem Raum. Anhand von drei Beispielen (Branle; Bassedanse, Ballo; Barocktanz) werden die drei Ebenen von Musik und Tanz in ihrer gegenseitigen Verbindung dargestellt.

In *Gehörte Form. Ein Dialog* von Christopher Schmidt sind die beiden Gesprächspartner Lehrer und Schüler auf der Suche nach der Relevanz der viertaktigen Form. Die untersuchten Melodien entstammen der Kompositionslehre von Heinrich Christoph Koch. Christopher Schmidt möchte in diesem Dialog die Wirksamkeit dieses Prinzips in der komponierten Musik hörend verfolgen, daher antworten Lehrer und Schüler nicht nur mit Worten, sondern auch mit 47 Notenbeispielen.

Teil 2 des Jahrbuchs ist wie in jedem Band das Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis. Die 724 Titel aus den Jahren 1984/85 haben Dagmar Hoffmann-Axthelm und Monika Leiser zusammengestellt. Mit seiner klugen Disposition und der Fülle der ausgewerteten Zeitschriften, Festschriften, Kongreßberichte, Jahrbücher und Reihen ist dieses Schriftenverzeichnis für die historische Musikpraxis unverzichtbar geworden. Zehn Bände sind für ein Jahrbuch ein kleines Jubiläum, dem hoffentlich zahlreiche weitere so vorzügliche Bände folgen mögen. (Mai 1989)

Susanne Staral

PETER RYOM: Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales. Copenhague: Engstrøm & Sørdrings Musikforlag A/S 1986. LXXIII, 726 S.

Vivaldis Œuvre scheint unübersehbar. Desideratum bleiben wird deshalb bis auf weiteres eine umfassende musikhistorische Einordnung und Bewertung des immensen Schaffens, zu dem bekanntlich nicht nur Hunderte von Instrumentalkonzerten und Kammermusikwerken zählen, sondern auch zahlreiche weltliche Kantaten, geistliche Werke und vor allem Opern (nach eigenen Angaben waren es 94). Nicht zufällig gab es für Vivaldi mehr als bei

anderen Komponisten immer wieder Versuche von Auflistungen des Werkbestandes. Das bislang letzte war das *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (RV)* von Peter Ryom, das 1974 herausgekommen ist und mehrmals nachgedruckt werden mußte. Der Autor hat es ausdrücklich „Kleine Ausgabe“ genannt; inzwischen konnte er in einem voluminösen Band ein detailliertes Verzeichnis der Instrumentalkompositionen vorlegen.

In Anlage und Systematik folgt der zu besprechende Band weitgehend dem Schema der „Kleinen Ausgabe“. Jedes Werk ist zweifach definiert, durch eine RV-Nummer (wobei RV nunmehr offensichtlich als „Répertoire Vivaldi“ gelesen werden soll) sowie nach der von Ryom entwickelten Systematik nach Gattung, Besetzung, Tonart usw., in der z. B. das Konzert RV 298 als Ea-15.1 erscheint; diese Systematik ist nicht zuletzt deshalb nötig geworden, um neuaufgefundene Werke, die in der fortlaufenden Reihe der RV-Nummern jeweils hinten angereiht werden müssen, im systematisch angelegten Werkverzeichnis am richtigen Ort einfügen zu können.

Ausführliche Incipits für jeden Satz (jeweils vom Tuttibeginn und vom solistischen Einsatz) geben ein anschauliches Bild jeder Komposition. Sympathisch berührt dabei die von Ryom geübte Zurückhaltung in der Normierung der Incipits. So behält er beispielsweise den Unterschied der Taktvorzeichnung „ $\frac{3}{4}$ “ und „ $\frac{3}{8}$ “ einerseits und „3“ andererseits bei; die Forschung wird belegen müssen, inwieweit sich Ryoms Hypothese halten läßt, daß die Wahl zwischen „Bruch“ und einfacher Zahl chronologisch bestimmt sei, daß Vivaldi nach etwa 1723 nur noch „3“ geschrieben habe (S. XXI). Auch in der „dorischen“ Tonartvorzeichnung (ein \flat weniger als heute üblich) folgt Ryom nach Möglichkeit den Quellen.

Bei jedem Werk beschreibt Ryom die Quellen, in aller Ausführlichkeit die Autographen, daneben aber auch Kopien und Drucke des 18. Jahrhunderts, und stellt damit der Wissenschaft weitere wichtige Angaben zur Verfügung. Es schließen sich Hinweise auf Einträge in anderen Werkverzeichnissen an sowie die Angaben moderner Editionen. Wichtig ist der jeweils letzte, „Remarques“ genannte Eintrag, der vor allem Hinweise auf Varianten und Entlehnungen im eigenen Werk oder z. B. auf

die Bearbeitungen durch J. S. Bach bringt. Diesem ausführlichen Verzeichnis der einzelnen RV-Nummern voraus geht eine genaue Beschreibung und Auflistung der handschriftlichen oder als Opera gedruckten Sammlungen aus der Zeit Vivaldis.

Die Fülle der enthaltenen Daten ist immens und nähert sich dem Maximum an Möglichkeiten, Gesichertes zum Instrumentalwerk Vivaldis verläßlich zu verzeichnen. Es muß jedoch betont werden, und Ryom verschleierte dies keineswegs, daß das *Répertoire Vivaldi* über die Erfassung und Beschreibung der Quellen nicht hinausgeht. Jedes Eingehen auf die Diskussion in der Forschung wird bewußt vermieden, so daß sich insbesondere so gut wie keine Hinweise zu den (bei Vivaldi oft äußerst unsicheren) Datierungen und zu Fragen der Authentizität finden. Dieser Verzicht ist aus dem Blickwinkel des Vivaldi-Spezialisten möglicherweise konsequent und ehrlich. Für alle aber, die die Literatur zu Vivaldi nicht ständig präsent haben (und an ein breiteres Publikum wendet sich das RV ja durchaus auch), wären kurze Vermerke über bisher gemachte Vorschläge zu Datierungs- und Authentizitätsfragen äußerst hilfreich gewesen. Ryoms Askese geht sogar soweit, daß innerhalb des Verzeichnisses der einzelnen Werke selbst bei solchen aus (datierbaren) Drucken das Erscheinungsdatum unterdrückt wird, und ähnlich unerwähnt bleibt im konkreten Fall jeweils auch die Datierbarkeit der Bachschen Orgelbearbeitung als Terminus ante quem für die Vivaldische Vorlage.

Der Chronologie des Vivaldischen Œuvres war auf dem venezianischen Vivaldi-Kongreß von 1987 eine eigene Sektion gewidmet. Einige der zahlreichen Probleme kann man in dem inzwischen erschienenen Bericht *Nuovi studi vivaldiani* (Firenze 1988) nachlesen. Da die neuerdings vehement und ehrgeizig betriebene Vivaldi-Philologie eine verläßliche Werkchronologie aber sicher nicht in kurzer Zeit anbieten kann, wird das *Répertoire Vivaldi* wohl noch lange das gültige Nachschlagewerk bilden. Eine einschlägig revidierte Neuauflage, die Hypothesen als solche kennzeichnet, könnte zusammen mit dem seit kurzem vorliegenden *Kalendarium zur Lebens- und Werkgeschichte*, zusammengestellt von Karl Heller (Michaelstein/Blankenburg 1987) einen soli-

den Ausgangspunkt für die weitere, philologisch wie stilkritisch orientierte Vivaldiforschung bilden.

Bei einer Revision wären aber nicht nur Kurzhinweise zu Datierung und Authentizität einzufügen. (Ich persönlich habe z. B. den Verdacht, daß die *Flötensonate* RV 49 eine Herkunft nördlich der Alpen hat.) Auch ein paar andere, vielleicht weniger gewichtige Anregungen erlaube ich mir zu geben:

1) In den „Remarques“ zu den *Quattro Stagioni* genannten Konzerten werden dankenswerterweise auch die zugrundeliegenden Sonette abgedruckt, und zwar in Schreibung und Lautung nach dem Amsterdamer Erstdruck. Eine Normalisierung hätte hier wohl ihre Tücken, ein Übertragungsfehler Ryoms liegt aber auf S. 344, 8. Zeile des Sonetts vor, wo „Tornan“ statt „Fornan“ gelesen werden muß. Dem besseren Verständnis der Dichtungen würden auch folgende Korrekturen der originalen Schreibung dienen: S. 373, 7. Zeile, lies „E“ statt „E“; S. 381, 5. Zeile, lies „di“ statt „di“; ebenda, 6. Zeile, lies „pioggia“ statt „pioggio“; S. 401, 11. Zeile, lies „mosconi“ statt „mossoni“.

2) Unter den Ausgaben derselben Konzerte müßten auch die Eulenburg-Taschenpartituren genannt werden.

3) Nur indirekt kann man erschließen, daß die Instrumentalwerke, die in der „Kleinen Ausgabe“ als „Anh. 1—19“ verzeichnet waren, nicht mehr aufgenommen sind.

4) Ebenfalls in den Hauptteil des Verzeichnisses aufgenommen wünscht man sich Kurzhinweise, wo man jeweils den Haupteintrag für die später entdeckten Werke RV 751—791 zu suchen hat; auf die Konkordanz von S. 71 stößt man nur zufällig.

Trotz dieser Monita, die bei jeder ähnlich dimensionierten Veröffentlichung unausbleiblich sind, ist das *Répertoire Vivaldi* eine wesentliche Bereicherung für Musikpraxis und Wissenschaft. Es bleibt zu hoffen, daß bald auch das Vokalwerk eine angemessene Darstellung findet, damit das — auch vom Musikkonsum belastete — Bild von Vivaldi endlich zu rechtgerückt werden kann.

(März 1989)

Reinhard Wiesend

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

Der vorliegende Katalog erschien in der Reihe *Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation* (hrsg. von Günter Brosche, Bd. 12). Er dokumentiert erstmals vollständig die Sammlung von Musikhandschriften und Musikerbriefen Anton Dermotas, die seit vielen Jahren als Depot in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek liegt. 1971 wurde mit den damals vorhandenen Objekten eine Ausstellung mit kleinem Katalog gezeigt, der die Keimzelle des jetzigen Verzeichnisses war. Anton Dermota hat seine Sammlung laufend vergrößert, mit Übereinkommen vom 14. März 1985 übergab er sie der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek als Dauerleihgabe und hat sie somit der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Ausgangspunkt für die Sammlung war eine beschriebene Visitenkarte von Johannes Brahms (Kat.-Nr. 58), die Anton Dermota 1960 zum 50. Geburtstag als Geschenk erhielt. In mehr als zweieinhalb Jahrzehnten wuchs eine bedeutende Sammlung heran, die neben herausragenden Quellen zur Musikgeschichte auch viele kleinere Stücke enthält. Reine Sammlerstücke sind ebenso vertreten wie Objekte, die mit Anton Dermotas Beruf als Sänger in Verbindung stehen. Insgesamt sind 612 Nummern verzeichnet, davon sind 46 in Abbildungen zugänglich gemacht.

Die Objekte sind alphabetisch geordnet, die Adressaten sind Komponisten, Dirigenten, Kritiker, Verleger, Sänger, Instrumentalisten und Persönlichkeiten des Kulturlebens. Gesammelt wurden Albumblätter, Briefe, Postkarten, Visitenkarten, Fotos, Skizzenblätter und -fragmente, Autographe, Abschriften, Konzertkarten und Todesanzeigen.

Als großer Nachteil erweist sich das Fehlen eines Registers, auch gibt es kein Abkürzungsverzeichnis. Der Benutzer findet alphabetisch geordnet die Verfasser, nicht aufgeschlüsselt hingegen sind die Adressaten und die Persönlichkeiten, die im laufenden Text erwähnt werden. So ist z. B. häufig von der Sängerbefamille Marchesi die Rede, neben Salvatore Marchesi sind vor allem seine Gattin Mathilde und

die Tochter Blanche Empfänger von Briefen und Karten. Aus dem Katalog erfährt man dies nur, wenn man ihn durchliest. Bei Mathilde Graumann (Kat.-Nr. 195 und 340, Albumblatt mit Notenzitat von Joseph Joachim bzw. Ignaz Moscheles) fehlt der Hinweis, daß sie 1852 Salvatore Marchesi heiratete.

Unterschiedlich wird mit der Kommentierung und Übersetzung fremdsprachiger Texte verfahren. Zu herausragenden Dokumenten der Musikgeschichte sind aussagefähige Belegtexte geschrieben, als Beispiel sei Kat.-Nr. 346 genannt, das *Andantino* für Klavier KV 588b von Wolfgang Amadeus Mozart, dessen Autograph im *Köchel-Verzeichnis* (7. Aufl., 1965, S. 672) als verschollen bezeichnet wird. Bei der Kat.-Nr. 16 (Béla Bartók) hingegen findet sich nur der lapidare Hinweis „Eigh. Albumblatt mit Notenzitat u. U. o. O. u. D. 1 S. (rückseitig aufgeklebte Zeitungsnotiz, Bartók betr.). 15,2 x 10 cm. Über dem Notenzitat Zeitungsfoto des Komponisten aufgeklebt.“ Fremdsprachige Texte sind teils übersetzt, teils inhaltlich zusammengefaßt, teils ohne Übersetzung abgedruckt.

In den 612 Objekten sind Dokumente der Klassik und Romantik in der Überzahl, aber auch das 20. Jahrhundert ist vertreten. Schade, daß die Disposition des Kataloges so wenig benutzerfreundlich ist und viele Wünsche offen läßt.

(Mai 1989)

Susanne Staral

A Checklist of Pianos. Hrsg. von Clemens von GLEICH. Haags Gemeentemuseum 1986. 119 S., zahlreiche Abb. (Checklists of the Musical Instrument Collection of the Haags Gemeentemuseum. Volume 1.)

1970 erschien ein Katalog der im Den Haager Gemeentemuseum befindlichen Hörner und Trompeten mit ausführlichen Beschreibungen. Etwas Vergleichbares für andere Instrumente des Museums erschien bisher nicht. Wer einmal einen solchen Katalog verfaßt hat, weiß, wie aufwendig die Arbeit daran ist, auch wenn man — wie es in vielen Fällen vernünftig ist — nicht bis in die letzten Details geht. Um möglichst bald der Öffentlichkeit einen Überblick über die Bestände zu geben, empfiehlt es sich daher, die Zwischenlösung mehr oder

weniger schlichter Instrumentenverzeichnisse zu wählen.

Diesen Weg beschreitet das Gemeentemuseum in Den Haag mit seinen Checklists. Über das Minimum von Instrumententyp, Hersteller, Entstehungszeit und -ort hinaus enthält der vorliegende erste Band einige Maße, und zwar zu den äußeren Dimensionen, zur Klaviatur, zu den Saitenlängen, ferner kurze Angaben zu Tonumfang, Besaitung, Mechanik, Registern, schließlich Hinweise auf Restaurierungen, Literatur, Herkunft. Jeder Beschreibung ist ein schwarz-weißes Foto des Instruments beigegeben. Nützlich sind Verzeichnisse der Instrumentenbauer, der Leihgeber und Vorbesitzer, der Tonaufnahmen, ferner ein Glossar in englisch, niederländisch, deutsch und französisch.

Bedauerlich ist, daß sich die Terminologie „German action“ = Prellmechanik, „English action“ = Stoßmechanik durchgesetzt hat; statt der fragwürdigen nationalen Zuordnung scheint mir eine strukturelle Kennzeichnung angebracht zu sein. Etwas verwirrend ist die Verwendung des Terminus „repetition action“ sowohl für die moderne Flügel- als auch Piano-Mechanik. Überhaupt ist die Erläuterung der Beschreibungsprinzipien bei der Mechanik sehr kurz gefaßt. Schade ferner, daß für die Klaviatur nicht einer der schüchternen Ansätze zu internationaler Vereinheitlichung — das Drei-Oktavenmaß —, sondern dasjenige für zwei Oktaven verwendet wurde. Bei einem historisch so exponierten Instrument wie dem Tafelklavier von Johann Gottfried Silbermann hätte man sich etwas mehr Kommentar gewünscht. Insgesamt jedoch weckt der Band starkes Interesse an der Fortführung der Reihe. (April 1989)

Dieter Krickeberg

HEINRICH LINDLAR: Wörterbuch der Musik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1989. 331 S. (suhrkamp taschenbuch 1452.)

Das Wörterbuch von Heinrich Lindlar, der zuletzt mit einem *Strawinsky-Lexikon* (1982) und einem *Bartók-Lexikon* (1984) an die Öffentlichkeit getreten ist, ist ein Konzentrat von annähernd 3000 Stichworten über Musik und musikalische Begriffe, von A—Z auf den neuesten Stand gebracht, knapp und leicht

ständig. Der Verfasser sagt selber: „Nie wurde so viel und so vielerlei Musik produziert und konsumiert wie heute. Mit dieser Entwicklung hat sich auch der Bedarf an Informationen über Musik vermehrt, an Sachinformationen über ihre Realien und Materialien, ihre Begriffs- und Darstellungswelt. Um hier Beistand zu bieten, wurde das *Wörterbuch der Musik* konzipiert, ein Nachschlagebuch über Theorie und Praxis der Musik in ihrem lebendigen Verbund aus Geschichte und Gegenwart, ein Handbuch für Laien wie Professionelle ...“.

Der Leser kann sich in kurz formulierten Sätzen auch über komplizierte Begriffe der Musik und der Musikwissenschaft informieren. Allerdings ist es bei der Fülle der Begriffe notwendig, jeweils mit Verweisungen zu arbeiten. Der jeweilige Radius der Begriffsbildungen ist weit gespannt, es werden auch die neuesten Entwicklungen des Rockjazz, der Rockoper, des Rockmusical, des Modern Dance und der Computermusik berücksichtigt. Das Buch erweist sich damit als große Bereicherung für alle musikalisch Interessierten, die sich schnell und gründlich informieren wollen.

(Juni 1989)

Konrad Vogelsang

Musik in bayerischen Klöstern I. Beiträge zur Musikpflege der Benediktiner und Franziskaner. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. 291 S., Abb., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München. Band 5.)

Regionale musikgeschichtliche Forschung hatte in den vergangenen sechziger und siebziger Jahren keinen hohen musikwissenschaftlichen Stellenwert. Diesem Trend ist man, wie der vorliegende Sammelband mit Staatsexamensarbeiten von Schulmusikstudierenden bezeugt, an der Münchener Hochschule für Musik nicht gefolgt. Und dies aus guten Gründen. Denn zum einen liefert die regionale Musikgeschichtsforschung den Hintergrund, von dem sich das epochale musikalische Schaffen abhebt und so in seiner geschichtlichen Bedeutung erst eigentlich verstehen läßt. Zum anderen lernt der Schulmusikstudierende hautnah und durch lokalgeschichtliche Bezüge motiviert Verfahrensweisen musikgeschicht-

licher Forschung kennen und anwenden. Daß ein solches „entdeckendes Lernen“ auch zu neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen und nicht selten zu weiteren, vertiefenden Forschungen führen kann, mag ein Argument mehr sein.

Fünf der sechs hier unter dem Titel *Musik in bayerischen Klöstern* zusammengefaßten Beiträge sind Zulassungsarbeiten, die seit 1963 von Schulmusikstudierenden der Hochschule für Musik in München angefertigt worden sind. Robert Münster als profunder Kenner der bayerischen Musikgeschichte betreute den Sammelband und steuerte außerdem das Vorwort sowie die Biographie und ein thematisches Werkverzeichnis des im Benediktinerkloster Andechs wirkenden Komponisten P. Nonnosus Madlseder bei.

Wie Robert Münster in seinem Vorwort betont, erheben die vorliegenden Arbeiten nicht den Anspruch, wissenschaftlich Abgeschlossenes oder gar Endgültiges zu bieten; sie verstehen sich vielmehr als „Bausteine zu einer künftigen Darstellung der Musik in den bayerischen Klöstern“. Eine kritische Würdigung wird gerechterweise die angedeuteten Grenzen nicht aus den Augen verlieren dürfen.

Im ersten Beitrag befaßt sich Dorothea Hofmann mit Leben und Schaffen des Seoner Benediktinermönchs Johannes Werlin (1588–1666), wobei sie das Schwergewicht auf die Provenienzbestimmung und die satztechnische Untersuchung einer Gruppe von Liedern (nämlich Vierzeilern) aus Werlins Liedersammlung *Rhitmorum varietas* legt. Zahlreiche Notenbeispiele tragen zur Veranschaulichung bei. (Der Komponist einer von Werlins Liedquellen schreibt sich übrigens Samuel Mareschal oder Mareschallus und nicht Mareschallo; er verstarb 1640, nicht 1648.) Was den aufführungspraktischen Aspekt dieser Lieder angeht, so rechnet Werlin, wie die spärliche Generalbaßbezeichnung immerhin erkennen läßt, jedenfalls mit einem Tasteninstrument. Über *Die Musikpflege der Benediktinerabtei Oberaltaich* berichtet Gerold Huber in seiner Arbeit. Besonderen Wert erhält dieser Beitrag durch die Veröffentlichung der in der Tradition des süddeutschen Barocklieds stehenden Wallfahrtslieder von Pater Balthasar Regler sowie durch ein Verzeichnis der im 18. Jahrhundert nachweisbaren

Oberaltaicher Klostermusiker. Ein eigenes Kapitel ist der Biographie und den Werken Lambert Knittlmaiers, des letzten namhaften Komponisten in Oberaltaich, vorbehalten. Margarete Löschberger-Holzer beschäftigt sich mit dem wohl bedeutendsten Komponisten des Benediktinerklosters St. Mang in Füssen, dem Abt Gallus Zeiler, der in der Zeit von 1732 bis 1740 zahlreiche kirchenmusikalische Werke veröffentlichte. Ein thematisches Verzeichnis seiner erhaltenen Kompositionen bildet den Hauptteil dieser Studie. In einigen Einzelheiten aufgrund neuer Quellenfunde, auf die im Anhang verwiesen wird, zwar ergänzungsbedürftig, als zusammenfassende Darstellung indessen nach wie vor informativ ist die 1963 abgeschlossene Arbeit *Theatermusik Ottobeurer Hauskomponisten im 18. Jahrhundert* von Siegfried Michl. Nach einem Überblick über das Ottobeurer Schultheater und die hauseigenen Komponisten gibt der Verfasser eine kurze Untersuchung dreier Schuldramen, deren Musik von den Ottobeurer Klosterkomponisten P. Theodor Clarer und P. Conrad Back stammt. Als Notenbeispiel ist eine Nummer aus Theodor Clarers *Das Opfer Noahs* beigegeben. Den Schluß des vorliegenden Sammelbandes bildet der Beitrag *Die Musikpflege der bayerischen Franziskaner von der Gründung der Provinz bis zur Säkularisation (1625—1802)* von Hildegard Herrmann, die sich hier sachkundig an ein bislang kaum bearbeitetes Thema heranwagt.

Für die lange Zeit vernachlässigte Erforschung der Musikpflege in den bayerischen Klöstern bedeutet diese Publikation Bereicherung und Anregung zugleich. Es ist der Hochschule für Musik in München zu danken, daß sie sich bereitfand, die Zulassungsarbeiten zu veröffentlichen.

(April 1989)

Manfred Schuler

ROSWITHA STELZLE: *Der musikalische Satz der Notre Dame-Conductus. Tutzing: Schneider 1988. 331 S., Abb., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 36.)*

Die Monographie beinhaltet mehr als ihr Titel verrät. Der größere Teil (Kap. I—VI), der 1978 in München als Dissertation angenommen worden war, befaßt sich tatsächlich nur

mit dem musikalischen Satz von Notre Dame-Conductus, d. h. mit deren Tonalität und Klanglichkeit. Im zweiten Teil (Kap. VII—X) beschreibt Stelzle jedoch außerdem die Texte und deren Beziehungen zur musikalischen Gestalt. Am Schluß des Bandes, d. h. nach dem (leider separierten) Anmerkungssteil, einem (leider unvollständigen) Quellenverzeichnis und einem Verzeichnis der zitierten Literatur mit Abkürzungsverzeichnis, führt Stelzle in einem Register die Conductus auf, die sie bespricht, was den Band auch als Nachschlagewerk tauglich macht (die Seitenangaben sind jedoch z. T. um ± 1 Seite ungenau). Was man vermißt, ist eine Quellenkonkordanz. Die auf S. 23 angekündigten und doch nicht vorhandenen Nachschriften (neben Notenbeispielen ist nur ein Conductus vollständig nachgeschrieben) vermißt man dagegen nicht: Zahlreiche Faksimile-Notenbeispiele zeigen, daß nicht nur Übertragungen in moderne Notation „der Musik inadäquat“ (S. 23), sondern Nachschriften überhaupt überflüssig sind. Dankbar nimmt der Leser auch den sauber und tatsächlich gesetzten Satzspiegel zur Kenntnis, der gerade auf dem Dissertationssektor in Vergessenheit gerät.

In Analogie zu den Kirchentönen erkennt Stelzle „Ambitus und Finalis als Bezugspunkte der Tonart“ (S. 25) und stellt die einzelnen Tonarten vor. Als tonartenkonstituierende Merkmale arbeitet sie Modelle für Anfangsmelismen und Schlußklauseln heraus. In dem umfangreichen III. Kapitel versucht Stelzle, den inkonsequenten Umgang mit Vorzeichen zu ergründen, deutet ihn aber schließlich als „ein noch unsicheres Umgehen mit den neuen klanglichen, tonartlichen Möglichkeiten“ (S. 87). Die tonartige Funktion und das melodische Verhalten der einzelnen Stimmen richten sich nach Stimmambitus und Satzart.

Zur Erleichterung der Lektüre des auf die Texte bezogenen Teils (S. 181—308) seien dem Leser drei Erklärungen gegeben: 1) Der Begriff „durchkomponiert“, den Stelzle in einem unüblichen Sinn verwendet, wird in der zu S. 259 gehörigen Anm. 383 erklärt. 2) Die Begriffe „Versordnung“, „-schema“, „-anordnung“, „Auswahl der Verse“ u. ä. bezieht Stelzle nur auf die Verslänge, unter Ausschluß des Reims. 3) Stelzle legt ihrer Studie die Textfassung der *Analecta Hymnica*, nicht der Handschrift F

zugrunde. Unstimmigkeiten zwischen Textzitataten und dazugehörigen Faksimile-Ausschnitten sind wohl damit zu erklären (so überschreibt Stelzle den Faksimile-Ausschnitt „-it. In qua forma spetio-“ auf S. 57 mit „voluit. Juravit David Dominus“ oder das Faksimile-Notenbeispiel „-go generat. qui matris est ori-“ auf S. 59 mit „qui maris et origo“).

Nach einer ausführlichen, nur auf den Text ausgerichteten Vorstellung aller Vers-, Reim-, Strophen- und Gedichtformen, denen man in F begegnet, arbeitet Stelzle „musikalische Wiederholungen auf Verseilenebene“ (S. 221) in syllabischen Sätzen heraus. Neben einem ABAB-Typus, der oft an Conductusanfängen und in Verbindung mit einem abab-Reim zu finden ist, erkennt sie trotz relativ enger Beziehungen zwischen Wiederholungs- und Reimstrukturen die Reimordnung als eine eigene, von Musik und Verslänge unabhängige Größe. Die große Vielfalt an Möglichkeiten musikalischer Wiederholungen entspricht der unterschiedlichen Beteiligung der einzelnen Stimmen, wobei die unten notierte Stimme als die am konsequentesten beteiligte hervorzuheben ist. Hier ergänzt Stelzle ihre bereits im Dissertationsteil der Studie gemachten Beobachtungen zur Funktion der einzelnen Stimmen im Satzgefüge. Abschließend kehrt Stelzle grundlegende Unterschiede zwischen durchkomponierten und strophenwiederholenden Conductus hinsichtlich Strophenform, Satz (syllabisch, melismatisch), musikalische Wiederholungen und Überlieferungslage hervor. Dabei gelangt sie zu der Erkenntnis, daß strophenwiederholende Conductus ein besonderes Gewicht auf den Text, durchkomponierte Conductus dagegen auf eine reiche musikalische Ausgestaltung legen.

Leider ist die Studie von etlichen fehlerhaften Zitaten, Seitenangaben und kleineren und größeren Ungereimtheiten durchzogen, die den Leser schon recht früh zu Mißtrauen zwingen. Wenn Stelzle z. B. die Tritonusregel mehrmals zitiert (S. 79, 101, 102, 107), aber nur zweimal davon richtig, dann stellt der Leser das für sich richtig. Doch verliert er die Fähigkeit zum Nachvollzug der Erklärungen, wenn ihm zu ein- und demselben Conductus unterschiedliche Schemata und infolgedessen auch unstimmige Erläuterungen geboten werden. Man vergleiche etwa Stelzles Ausführun-

gen zu *Vite perditae* auf den Seiten 229, 267 und 271, zu *Novus annus hodie* auf den Seiten 234, 261—265, 284 und 300f. oder zu *Parit preter morem* auf den Seiten 230—233, 260f. und 265ff.

Dank sorgfältiger Satzuntersuchungen und klar abgegrenzter Fragestellungen kommt Stelzle zu vielen Einzelergebnissen, die sie am Ende der betreffenden Abschnitte jeweils in (leider nicht als solche gekennzeichneten) Zwischenberichten zusammenfaßt. Die in den letzten fünf Seiten formulierte Quintessenz steht damit auf einem sicheren Fundament und kann Forschungen zu anderen Gattungen der Notre Dame-Zeit als Anregung dienen.

(April 1989)

Jutta Pumpe

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

Vermählungen von Mitgliedern des Hauses Habsburg waren stets mit prunkvollen Festen verbunden. Der äußere Ablauf der Hochzeitszeremonien blieb dabei im 17. Jahrhundert weitgehend unverändert: Trauung ‚per procurationem‘ (d. h. mit einem Stellvertreter) in der Heimat der Braut, der von Huldigungen begleitete Weg der Braut in die Residenz, der triumphale Einzug, der Gottesdienst in der Hofkirche und die anschließenden Bankette. Bei allen diesen Gelegenheiten spielte die Musik eine krönende Rolle. Höhepunkt waren die prunkvollen Operaufführungen, die mit immensem Ausstattungsaufwand in Szene gesetzt wurden. Daneben hörte man kleinere dramatische Werke, Tafelmusiken aller Art und besuchte regelmäßig die Jesuitenkollegien, um sich durch die Aufführung lateinischer Schuldramen unterhalten zu lassen. Tanzveranstaltungen und Ballette, u. a. die spektakulären Roßballette — wie sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts üblich waren —, und kunstvolle Feuerwerke ergänzten das abwechslungsreiche Programm. Die Feierlichkeiten dehnten sich über einen längeren Zeitraum aus und schlossen meist die nachfolgende Faschings-

zeit ein. In allen aufgeführten Werken wurde — der vorherrschenden Thematik barocker Theaterkunst gemäß — in allegorischer Weise auf den Anlaß der Feierlichkeiten Bezug genommen. Das Herrscherpaar wurde mit antiken Göttern gleichgesetzt, die Handlung nahm Bezug auf eine glückliche und erfolgreiche Regierungszeit, und auch der Hinweis auf die erhoffte zahlreiche Nachkommenschaft durfte nicht fehlen. In Intermedien mit komischen Elementen ergriff man mitunter die Gelegenheit, kritisch auf die Zustände in Politik und Gesellschaft hinzuweisen, in einem Fall spielte man sogar auf das freizügige Vorleben des Bräutigams an. Die Auflösung der Allegorie konnte man vielfach — so sie nicht für alle verständlich war — im gedruckten Textheft nachlesen.

Herbert Seifert gibt nach gründlicher Auswertung der zeitgenössischen Quellen (Zeremonialprotokolle, Diplomatenberichte, Chroniken, Korrespondenzen) eine anschauliche Schilderung über den Ablauf der Feierlichkeiten und berichtet über die aufgeführten Werke und die an ihrer Entstehung beteiligten Textdichter, Komponisten, Bühnenarchitekten und Ballettmeister. Der Textteil wird ergänzt durch einen umfangreichen Bildanhang mit Porträts der Majestäten, Darstellungen von Aufzügen, Feuerwerken und Festlichkeiten in den Räumen der Residenzen, Skizzen von Tanzfiguren, Titelblättern von Libretti und Partiturseiten.

Die Publikation gibt somit einen interessanten Einblick in einen Teilbereich des kaiserlichen Hofzeremoniells im Barock. Die Benutzung wird erleichtert durch die Vorbildliche Erschließung mit Personen-, Orts- und Sach- sowie Titelregister.

(Juli 1989)

Gabriela Krombach

KLAUS PETER RICHTER: Orgelchoral und Ensemblesatz bei J. S. Bach. Tutzing: Hans Schneider 1982. 262 S., Notenbeisp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 37.)

Die Arbeit zielt darauf ab, „von musikalischen Sachverhalten her“ (dies meint: unter Verzicht auf rhetorische, symbolische oder theologische Hermeneutik) „zu einem tieferen geschichtlichen Verständnis der Orgel-Choral-

bearbeitung und grundlegender Aspekte von Orgelmusik überhaupt“ beizutragen (S. 12). Als Ansatzpunkt dient eine Kritik an Positionen, die „von der Vorstellung einer ganz autonomen Musik für Orgel“ als eines „weitgehend isolierten“ Sonderbereichs „sui generis“, kurz: vom „Primat der Orgel“ ausgehen (S. 15f.). Demgegenüber wird das Umgekehrte betont: die Orgel der Intavolierungspraxis, als „Darstellungsmedium für andere Musik“, mit ihren „Verbindungen zum instrumentalen Ensemble“, speziell in der „klanglichen Nachbildung von Streichinstrumenten“ (S. 17f., 23). Gemäß solcher Sicht einer „gewissermaßen abgeleiteten Musik“ (S. 18) betrachtet der Verfasser, vorrangig an elf Bachschen Orgel-Choralbearbeitungen, den Stimmenverband, die Faktur und Funktion melodischer Glieder sowie die Merkmale spezifisch (streich-)instrumentaler Idiomatik. An fünf Triosätzen aus zwei Oberstimmen und Baß beleuchtet er Ähnlichkeiten mit analog konzipierten Ensembletrios; sodann werden BWV 682, 688, 660 als unterschiedliche Ausprägungen der Verbindung von Triosatz (oder -stimmenpaar) und davon abgehobenem Choral erörtert sowie Vergleichsbeispielen an die Seite gestellt; eine letzte Gruppe (BWV 639, 711, 654) gilt als Beleg verschiedenartigen Kombinierens von „Kernsatz“ und Choral „nach dem Anlagemodell von Kantatenensembles“.

Der Verfasser begnügt sich nicht damit, solche Zusammenhänge phänomenologisch vor Augen zu führen — es geht ihm um die Priorität: Ensemblesätze verkörpern die Modelle oder enthalten spezifische Elemente, die im Orgelchoral dann „nachgebildet“ seien. Und dies versteht der Verfasser sowohl genetisch als auch konzeptionell. Zum einen seien bestimmte Figurationen und Floskeln genuin streichinstrumentengerecht, bestimmte Satztypen (Trio), Formungsweisen (Concerto), Stimmenschichtungen (mit „abgehobenem“ Cantus firmus) genuin ensemblemäßig. Zum anderen bilde der Bezug auf solche Muster den „Vorstellungshintergrund“. Für den Leser ist (aus Einleitung und insistierender Durchführung dieser Gedanken) die Folgerung unabweisbar, daß es „zum tieferen geschichtlichen Verständnis der Orgel-Choralbearbeitung“ gehört, diese Priorität anzuerkennen.

Hier aber regen sich gravierende Einwände. Der Verweis auf das „Ursprüngliche“ — die „Unselbständigkeit“ der Orgelliteratur oder bestimmte musikalische Erscheinungen betreffend — könnte nur überzeugen, ginge es um nahezu konstante Traditionen, nicht um kompositions- und stilgeschichtliche Prozesse seit dem 16. Jahrhundert, also über Generationen hin, in denen sich vielfältige Wechselwirkungen zwischen den Repertoires unterschiedlicher Besetzungen, damit zwischen „Idiomen“ und Satzweisen vollzogen. Der Rekurs auf einen „Vorstellungshintergrund“ — konkret gemeint sein muß derjenige Bachs — kann sich zwar auf begrenzte Indizien (entsprechende Bearbeitungen oder Details wie die Mittelstimmenbögen in BWV 639) stützen, bleibt aber jenseits solcher Fälle hypothetisch. (Könnte nicht Bach, dessen Drang, musikalischen Satz und Ausdruck extrem zu steigern, auch extreme Spielweisen einbezog oder vielleicht „schuf“, sogar Stücke wie die großen Orgeltrios oder die singulären Konzepte aus *Clavier-Übung III* als durchaus „orgelgerecht“, keineswegs als „nachgebildet“ empfunden haben, selbst wenn Momente der — nie ganz rekonstruierbaren — Inspiration aus „anderen“ Bereichen stammten?) Zudem läßt sich in nicht wenigen Fällen darüber streiten, ob eine Wendung so eindeutig „typisch violinistisch“, „ausgesprochen streichergemäß“ sei, wie es die Arbeit voraussetzt, sind doch Exempla (S. 47 ff.) wie die Fugenthemen BWV 543, 565 denkbar claviergerecht und Baßpartien wie in BWV 598, 557 denkbar pedalgerecht. Der Verfasser sieht dies natürlich, beharrt aber bei solchen Figuren (ihrer „Anpassung an Gegebenheiten des Tasteninstrumentes, ihrer Wandlung zu autonomen Spielfiguren“, S. 52) auf jenem „Vorstellungshintergrund“ und klammert die Frage, ob „Anpassung“ vorliegt oder sozusagen mehrdeutige „Idiomatik“ (ein Phänomen, das er für Fagott und Violoncello, aber nicht bei der Orgel anzuerkennen scheint, S. 168), ebenso aus wie den gerade bei Bach spannenden Aspekt, warum (für den heutigen Betrachter durchaus) ensemble-assoziationsfähige Stücke dennoch „auch“ der Orgel mit ihren klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten so vollkommen entsprechen. Gewiß wird bei BWV 688 die „konstruktive Umsetzung“ (S. 141) betont, doch wird übersehen, daß

schon im „violinistischen“ Kopfmotiv zugleich ein genuin „clavieristisches“ Potential beschlossen liegt (nur gesteigert gegenüber Formeln wie im Fugenthema BWV 548) — die „weiträumigen Bewegungen“ (S. 130) betreffen nach den Zeugnissen über Bachs Technik die Spielerhand gerade nicht. Die Prioritätsthese, die den „Bestand an älteren, typisch tasteninstrumentmäßigen Mitteln“ (umrissen als „griffmäßige Aneinanderreihung von Klängen und deren Überbrückung durch schnelle Läufe, Akkordzerlegungen u. a.“, S. 51) zum Kriterium erhebt, kann solchen Ambivalenzen nicht gerecht werden.

Die Akzentuierung der Priorität führt zu weiteren Fragwürdigkeiten. Der Verfasser leugnet zwar nicht, daß es einen eigenständigen Teilbereich von Orgelmusik gibt (S. 17), er suggeriert aber durch Zielsetzung, Darstellung und Titel seiner Schrift eine zumindest extensive Gültigkeit jener „Hintergrund“-Perspektive für „den“ Bachschen Orgelchoral schlechthin, wiewohl die primär behandelten Sätze (und die selbstverständlich oft beigezogenen *Schübler-Choräle*) nur eine kleine Anzahl von — zweifellos aufschlußreichen, aber z. T. sehr ungewöhnlichen — Stücken ausmachen. Nun bemüht sich der Verfasser allerdings, auch das *Orgelbüchlein* bzw. seinen Typus gleichsam pauschal einzubeziehen: durch Hinweise auf dessen „vokale Urform im Kantionalsatz des 16. Jahrhunderts“ (S. 111, 187) und auf figurative Abkömmlinge in Kantatensätzen seit dem späten 17. Jahrhundert. Hier verleitet der Eifer gegen die „Vorstellung von einer ganz autonomen Musik für Orgel“ dazu, den organistischen Umgang mit dem Generalbaß-Choralsatz und die dadurch induzierte Orgelliteratur auszublenden oder als „nicht eigenständig“ einzustufen. (Scheidts Vermerke „imitatio violistica“ [und „imitatio tremula organi“] sprechen dafür, daß er den instrumentalen Satz der *Tabulatura Nova* jenseits dieser eigens erwähnten „nachbildenden“ Spielweisen als völlig „claviergemäß“ empfand.) Im Eifer werden auch Bachs Tabulaturbuchstaben im *Orgelbüchlein* zu Fingerzeigen auf die Intavolierungspraxis als den „Hintergrund“ dieser Stücke (S. 200) — ähnlich wie die pragmatisch erklärbare Notation bei stimmkreuzender Zweimanualigkeit als Ausdruck einer (das Ensemble assoziierenden) „Trio-vorstellung“ gilt (S. 91).

Hier erhebt sich auch die Frage, ob der Begriff „Intavolierung“, der historisch die unmittelbare oder anpassende Übertragung von „Ensemble“-Stücken auf die Orgel pointiert, in der vom Verfasser benutzten erweiterten Bedeutung (Übernahme von Elementen, Spieltechniken und Idiomen, die „außerhalb typischer Idiomatik eines claviermäßigen Satzes“ stehen, S. 119) wirklich erhellend zu sein vermag im Blick auf Besonderheiten Bachscher Kunst wie a) die universelle Handhabung aller Mittel, die das Mischen von Konzeptionen und Idiomen einschließt, b) die — dadurch mögliche — umfassende Praxis des (Eigen-)Transkribierens und c) den dennoch, auch in jenen Fällen, gewahrten, aber einer „handwerklichen Organistentradition“ verschlossenen Anspruch höchster Qualität, in der sich die Spuren des „Uneigentlichen“ auflösen. Freilich läßt sich entgegenen, daß nicht notwendigerweise „Intavolierung“ minderwertig sein und „Hintergrundvorstellungen“ den Rang der Bachschen Stücke schmälern müssen. Doch fällt auf — und dies deutet wohl auf eine Konsequenz der Idee vom Gewicht der aus „anderer“ Musik schöpfenden Intavolierungspraxis —, wie spärlich der Verfasser auf das (trotz der ensembleinstrumentalen Elemente) „Qualitative“, „in sich Stimmige“ oder auch „Experimentelle“ (so ließen sich vielleicht BWV 660, 649 verstehen) der Stücke eingeht, und symptomatisch ist, daß er für die „Einzigartigkeit“ von BWV 664 die Partie ab T. 35 ins Feld führt (S. 41f., 58).

So erscheint dem Rezensenten, daß die entschiedene (zur kritisierten Literatur de facto spiegelbildliche) Fixierung auf Züge, in denen sich ein Moment des „Abgeleiteten“ entdecken läßt, ein Handicap darstellt — nicht nur für die Gesamteinschätzung der behandelten Orgelchoräle als solcher, sondern auch für eine zwischen Traditionellem und Individuellem abwägende Betrachtung ihrer (unbestreitbaren) Gemeinsamkeiten mit Werken der Ensembleliteratur.

Insgesamt handelt es sich bei der Arbeit um eine engagiert abgefaßte Schrift, die nicht nur zur Auseinandersetzung anregt, sondern auch in etlichen Einzelbeobachtungen ergiebig ist, Zustimmung verdient, Aspekte eröffnet und in der Fülle von Hinweisen auf bestimmte Ensemblekompositionen sehr viel Material

anbietet, das freilich bei bloßen Erwähnungen für den Leser (zunächst) stumm bleibt, während andererseits manches leicht Einsichtige recht breit ausgeführt, gelegentlich sogar wiederholt wird (Notengruppe „Unisonoelement“, Terminus „Lombardischer Rhythmus“). (Oktober 1989) Klaus-Jürgen Sachs

GERHARD HERZ: *Essays on J. S. Bach*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1985. XXXI, 276 S. (*Studies in Musicology*. No. 73.) — *Unveränderte Paperback-Ausgabe* 1989.

Der Band gliedert sich in zwei Hälften. Die erste enthält eine englische Übersetzung der Dissertation des Verfassers von 1934, die zweite sechs Studien aus den Jahren 1970 bis 1978.

Die Dissertation — ihr deutscher Titel lautet: *Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Zur Geschichte der Bachbewegung von ihren Anfängen bis zur Wiederaufführung der Matthäuspassion im Jahre 1829* — ist um eine Einleitung vermehrt (S. XVII—XXXI). Dieser Lebensbericht vom Abitur in Düsseldorf 1930 über die Stationen Freiburg i. Br., Wien, Berlin, Zürich, Florenz und die erste Zeit in den Vereinigten Staaten bis zum Antritt der Stelle an der University of Louisville (Louisville, Kentucky) 1938, wo Herz als Emeritus Professor of Music History lebt, ist, angesichts der im ganzen ausgebliebenen Besinnung auf den Weg des Fachs in der Zeit des Nationalsozialismus, vielleicht der wichtigste, gewiß der bewegendste Beitrag des Bandes. Die Dissertation wurde bei W. Gurlitt in Freiburg begonnen, bei A.-E. Cherbuliez in Zürich abgeschlossen, 1935 vom Bärenreiter-Verlag zu Kassel herausgebracht und im folgenden Jahr von Paul Haupt in Bern übernommen. Ein Nachdruck erschien 1985 im Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik Leipzig; er wurde von H.-J. Schulze angeregt und betreut und enthält ein Nachwort des Verfassers *Zur Entstehungsgeschichte der Dissertation*, das der Ausgabe für den Bärenreiter-Verlag nur auf besondere Bestellung als Separatum (20 S.) beiliegt. Es ist auf 1982 datiert und stimmt in der Hauptsache mit der genannten Einleitung überein. Doch hat jede der Fassun-

gen eigene Passagen, die der anderen fehlen, so daß beide zur Lektüre empfohlen sind. Die deutsche Fassung berichtet zudem über die Tätigkeit in den Vereinigten Staaten. Daraus wird die Bedeutung von Gerhard Herz für das Musikleben von Louisville deutlich, besonders für The Chamber Music Society of Louisville, deren Mentor er seit mehr als 50 Jahren ist (vgl. ihr *Golden Anniversary Salute 1938–1988*), außerdem, nur angedeutet, für die Gründung und Entwicklung der amerikanischen Sektion der Neuen Bachgesellschaft. Sein Wirken hat sich allerdings nie auf Bach beschränkt. Es reicht bis zur zeitgenössischen Musik (s. *The Musical Quarterly* 41, 1955, S. 76ff.). Ein Aufsatz aus dem Jahr 1949 beschäftigt sich mit der Musik in Thomas Manns *Doktor Faustus* (wiederabgedruckt in *Orbis Musicae* Vol. IX, *Essays in Honor of Edith Gerson-Kiwi*, Tel Aviv 1986).

Die Dissertation stellte seinerzeit die Verbindung zu Albert Schweitzer her; seine Empfehlungsschreiben waren dem Verfasser nach seiner Emigration in die USA Ende 1936 hilfreich. Die Dissertation ist vom Rassismus der Nationalsozialisten mit einer *damnatio memoriae* belegt worden, die auch nach dem Ende ihrer Herrschaft weiterwirkte. Jedenfalls ist sie nur sporadisch in die wissenschaftliche Diskussion einbezogen worden. Zwar hat Friedrich Blume 1947 darauf hingewiesen: „Fast unbekannt blieb die kleine, aber ausgezeichnete geistesgeschichtliche Untersuchung von Gerhard Herz“; doch läßt diese Qualifikation kaum erkennen, wieviel *Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte* in seinem ersten Teil dieser Untersuchung verdankt. Der Verfasser selbst bezeichnet seine Dissertation in einem Abstand von fast fünfzig Jahren „als ein bereits historisch gewordenenes Zeugnis der von Professor Wilibald Gurlitt inspirierten Musikanschauung und Geschichtsdeutung der frühen 1930er Jahre“. Bemerkenswert ist der Reichtum des Materials, das damals noch nicht wie heute aufbereitet war, der Reichtum an Gesichtspunkten, im besonderen etwa die Darstellung und Beurteilung J. A. Scheibes, dem (was bisher nicht allgemein aufgegriffen wurde) J. J. Quantz an die Seite gestellt ist. Es wird eine Überlieferungsgeschichte der Bachschen Quellen anvisiert (zu der der Verfasser dann mit seinen zweisprachigen *Bach-Quellen*

in Amerika, *Bach Sources in America*, Kassel usw. 1984, und, ergänzend, mit seinem Aufsatz *The human side of the American Bach sources*, in D. O. Franklin [Hrsg.], *Bach Studies*, Cambridge 1989, selbst beigetragen hat). Die Rezeptionsgeschichte schließlich ist die Maßgabe für die Auswahl des Vergleichs von Bachs *Matthäuspassion* und Grauns *Tod Jesu*.

Von den sechs Studien führt die über die Auführungsgeschichte der *h-moll-Messe* einen kurzen Abschnitt der Dissertation aus. Zwei Studien sind dem lombardischen Rhythmus gewidmet, die erste dem *Domine Deus* der *h-moll-Messe*, wo auf die präzise Notation an zwei weiteren Stellen der Originalstimmen aufmerksam gemacht wird. Die zweite, weiterführende, unternimmt es, den Gebrauch des lombardischen Rhythmus chronologisch einzugrenzen und inhaltlich zu bestimmen. Im deutschsprachigen Raum wird man dafür zu *Bach-Jahrbuch* 1974 und 1978 greifen. Die beiden Studien über die Kantate 131 und den ersten Satz der Kantate 77 sind mit den kommentierten Ausgaben der Kantaten 4 und 140 in den *Norton Critical Scores* (New York 1967 und 1972) zusammen zu sehen. Die Einleitung zu Kantate 4 wird eröffnet von einer Zusammenfassung über den Ort von Bachs Kantaten in der Geschichte, die Einleitung zu Kantate 140 von einer Zusammenfassung der Ergebnisse der neuen Chronologie des Bachschen Vokalwerks, die, wie George J. Buelow in seinem Geleitwort betont, für die Rezeption der neuen Chronologie im englischsprachigen Raum maßgebend geworden ist. Übrigens ist, soweit zu sehen, Herz der erste, der, wenn auch zögernd, die Datierung der Kantate 4 als Bachs Mühlhäuser Probestück auf Ostern 1707 zur Diskussion stellt und der für fraglich hält, ob der Schlußchoral der überlieferten Fassung Mühlhäuser Ursprungs sei. Der Beitrag *Auf dem Weg zu einem neuen Bach-Bild* faßt die Diskussion um die von G. von Dadelen und A. Dürr etablierte neue Chronologie, Ch. Trautmanns Wiederentdeckung von Bachs Exemplar der Calov-Bibel, F. Blumes *Umriss eines neuen Bach-Bildes* und Ch. Wolffs Untersuchungen zum *Stile antico* zusammen. Zugleich liegt hier ein eigener Entwurf vor, wie diese neuen Ergebnisse zu einem Gesamtbild geordnet werden könnten. Obwohl vor fast zwanzig Jahren zuerst erschienen, ist er in die

Diskussion nicht eingegangen (inzwischen auch um *Bach-Jahrbuch* 1986, S. 135ff., zu ergänzen). Abschließend sei auf die neuere Studie *Concertists and Ripienists: An Old Performance Problem Revisited* aufmerksam gemacht; sie befördert die Diskussion des Themas, indem sie insbesondere die Bedeutung der Wellenlinien in Bachschen Partituren klärt, und ist erschienen in dem von A. Mann herausgegebenen Sammelband *Performance Practice of Bach's Choral Works* (published as a special issue of the *American Choral Review*, vol. XXIX, nos. 3 and 4, Reprint Series, no. 1), p. 35–51.

Herz hat es, wie Buelow sagt, ein Leben lang als eine ständige Aufgabe betrachtet, die neuen Ergebnisse der Bachforschung seiner alten Heimat in seiner neuen Heimat zu verbreiten. Seine alte Heimat sollte diesem lebenswürdigen Gelehrten und Lehrer die mindeste Gerechtigkeit widerfahren lassen, die möglich ist, nämlich seine besonnenen, die Bachforschung bereichernden Arbeiten zur Kenntnis zu nehmen. Es ist zu hoffen, daß dieser sorgfältig produzierte, auch mit einem Index versehene Band dazu beiträgt.

(Juni 1989)

Ulrich Siegele

MARIA BIESOLD: *Domenico Scarlatti. Die Geburtsstunde des modernen Klavierspiels. Wittmund: Edition Musica et Claves 1987. 77 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Klaviermusik. Band 2.)*

Maria Biesold, Leiterin der Kreismusikschule Wittmund, verfaßte diese Publikation anlässlich der 3. Klaviermeisterklasse für die Jugend mit Prof. Yara Bernette im November 1987. Die Zielgruppe ist somit angesprochen. In ihrem Vorwort weist Maria Biesold darauf hin, daß die Würdigung des Werkes und der Person von Domenico Scarlatti seinem Wert für klavierspielende Generationen entspricht.

Nach einem kurzen Kapitel „Horowitz spielt Scarlatti“ (Konzert 1986 in Hamburg) schildert sie anschaulich das Leben Domenico Scarlatti, wobei sie auch das historische Umfeld skizziert. Bereits 1698 arbeitete Bartolomeo Cristofori an einer Hammermechanik, im Musikinstrumentenverzeichnis des Fürsten Ferdinando de' Medici von 1700 ist dieses

Instrument jedoch nicht als „Gravicembalo col pian e forte“ (S. 13) vorgestellt, es heißt vielmehr: „Un Arpicimbalo di Bartolomeo Cristofori, di nuova inventione, che fa il piano e il forte ...“. Im dritten Kapitel informiert Maria Biesold über Scarlattis „Klavierwerk und seine Editionen“. Da Autographe fehlen, beziehen sich alle Ausgaben auf zwei handschriftliche Abschriften eines spanischen Schreibers; über die Entstehungszeit der über 500 Sonaten gibt es unterschiedliche Meinungen. Die Ausgaben des 19. Jahrhunderts sind überwiegend subjektiv gefärbt und verraten viel vom musikalischen Geschmack der Herausgeber. Erst die Editoren des 20. Jahrhunderts bemühen sich um eine werkgetreue Rekonstruktion. Insgesamt fünf Gesamtausgaben (inkl. einer Faksimileausgabe) liegen vor bzw. sind in Arbeit oder in Vorbereitung.

Im folgenden Kapitel stellt die Autorin die Frage: „Cembalo oder Hammerklavier?“ Sie informiert über den Instrumentennachlaß der spanischen Königin Maria Barbara und die Schwierigkeiten einer eindeutigen Terminologie. Ihrer Meinung nach berücksichtigte Scarlatti für den Vortrag seiner Sonaten beide Instrumententypen. 1732 veröffentlichte Lodovico Giustini in Florenz seine 12 *Sonate da cimbalo di piano, e forte, detto volgarmente di martelletti*. Lodovico Giustini wurde in Pistoia geboren und starb auch dort, dennoch sollte er nicht als „Giustini di Pistoja“ (S. 32) bezeichnet werden.

Im fünften Kapitel „Scarlattis Erziehung und Umwelt“ berichtet sie u. a. über Scarlattis großes Vorbild Girolamo Frescobaldi (der erste Teil seines *Il Transilvano* erschien schon 1593; 1597 wurde bereits die 2. Auflage publiziert; S. 36), weist jedoch nachdrücklich darauf hin, daß sich Scarlatti im Gegensatz hierzu nicht nur an professionelle Spieler, sondern auch an Liebhaber wendet. Eine der wenigen erhaltenen schriftlichen Äußerungen von Scarlatti, die Vorrede zu seinen *Essercizi per gravicembalo* von 1738 zitiert sie (S. 38). Die vielen mannigfaltigen Einflüsse, die in seiner Musik verarbeitet werden, sind angesprochen und teilweise durch Notenbeispiele demonstriert. Auch Scarlattis „... Leidenschaft für dramatische Selbstdarstellung und instrumentale Eskapaden“ (S. 50) wird belegt. In „Scarlattis ‚Lehrgang des Klavierspiels‘“ faßt sie die wich-

tigsten Elemente seines Virtuositums zusammen; beide Hände sind gleichberechtigt, spieltechnische Probleme werden in speziellen Sonaten geübt, viele seiner Sprünge könnten zur Erleichterung zwischen den Händen aufgeteilt werden, die Ausführung mit nur einer Hand erschien jedoch Scarlatti bewegungstechnisch wichtig.

Das letzte Kapitel „Die Scarlatti-Sonate in Form, Harmonik und Rhythmik“ berichtet über Scarlattis stilprägende Bedeutung für nachfolgende Generationen. Seine harmonische Sprache motivierte Herausgeber des 19. Jahrhunderts zu „Korrekturen“. In vielen seiner Sonaten dominiert das rhythmische Element. Lange informative Zitate, vor allem von Ralph Kirkpatrick (*Domenico Scarlatti*, München 1972), veranschaulichen das Gesagte. Ein kurzes Nachwort, eine Literaturauswahl sowie eine Information über die Gesamtausgaben und eine Sonatenauswahl beschließen „Die Scarlatti-Schrift für den Klavierspieler“. Für den genannten Leserkreis bietet das kleine Buch eine lesenswerte Einführung in Leben und Werk Domenico Scarlattis. In klarer Sprache werden Sachverhalte und Begriffe erläutert, informative Zitate sowie Notenbeispiele und einige Abbildungen runden die Publikation ab. (April 1989)

Susanne Staral

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

Unter den „Neapolitanischen“ Komponisten aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts nimmt Leonardo Leo einen wichtigen Platz ein. Wie die meisten seiner Kollegen (mit Ausnahme von Durante) trat Leo als Opernkomponist hervor; er hinterließ aber auch ein umfangreiches Oeuvre an Kirchenmusik unterschiedlicher Gattungen, wobei es vor allem einzelne Werke dieses Genres waren, die — denkt man etwa an das doppelchörige *Miserere* in *c* — den Nachruhm des Komponisten entscheidend geprägt haben. Daß Leo außerdem als einflußreicher Lehrer an verschiedenen Konservatorien

Neapels wirkte, rundet das Bild einer bedeutenden musikalischen Persönlichkeit ab.

Mit seiner Kölner Dissertation verfolgt Ralf Krause das Ziel, „ein geschlossenes und ausführliches Bild der Kirchenmusik Leos in ihrer Gesamtheit zu vermitteln“ (S. 9); die Untersuchung konzentriert sich allerdings auf die liturgisch gebundenen Kompositionen unter Einbeziehung geistlicher Solomotetten und Kantaten, ohne die Oratorien. Der Verfasser geht bei seiner Themenstellung von der richtigen Erkenntnis aus, daß die Sakralwerke Leos, kaum anders als die seiner Zeitgenossen, „bisher nur am Rande des wissenschaftlichen Interesses gestanden“ haben, da man „die sakrale Kunst bei den ‚Neapolitanern‘ häufig pauschal in einem dekadenten Stadium sah und ihr deshalb nur geringen Wert zuerkannte“ (S. 7). Um zu einer angemessenen, nicht durch Vorurteile getrüben Einschätzung der kirchenmusikalischen Produktionen dieses Zeitalters kommen zu können, bedarf es vieler Einzelstudien wie der vorliegenden, in denen die individuellen Eigentümlichkeiten eines Komponisten hinsichtlich Satztechnik, Formgestaltung, Instrumentation etc. analysiert, die Elemente von *stile antico* und *stile moderno* sondiert und nicht zuletzt die eventuellen Auswirkungen von liturgischen Vorschriften auf die jeweiligen Kompositionen dargelegt werden.

Einen ersten Schwerpunkt seiner Arbeit setzt Krause im Kapitel „Die musikalische Überlieferung“. Hier geht es ihm um die Erörterung von Echtheitsfragen und um die Erstellung eines Werkverzeichnisses. Letzteres enthält zahlreiche Informationen über Entstehung, Besetzung und Verbreitung der nach Gattungen geordneten Kompositionen, ist aber im Schriftbild leider etwas unübersichtlich geraten. Problematisch erscheint außerdem, daß sich der Verfasser bei der Echtheitsbestimmung mehrerer Kompositionen mit unsicherer Quellenlage auf stilistische Kriterien verläßt (vgl. S. 25, 35, 52 u. a.): Gerade weil er auf den Vergleich mit Werken anderer „Neapolitanischer“ Komponisten wegen ihrer bisher nur lückenhaften Verfügbarkeit verzichtet (vgl. S. 10), scheint es bedenklich, gewisse Stileigentümlichkeiten, die Leo womöglich mit anderen Komponisten geteilt hat, ausschließlich an seiner Person festzumachen. So kann sich unter den als „echt“ eingestuften Werken

doch hin und wieder eine Fehlzuschreibung verbergen, wie dies im Fall des Psalms *Laudate pueri* C-dur tatsächlich geschehen ist (S. 71 und 165–167); bei diesem Werk nämlich handelt es sich um eine gut verbürgte und mehrfach verbreitete Komposition von Niccolò Jommelli (vgl. die seit einigen Jahren vorliegende Studie des Rezensenten über Jommellis Kirchenmusik, dort unter der Werknummer C. I. 16.).

Im nächsten Hauptabschnitt seines Buches untersucht Krause die Kirchenkompositionen Leos in ihrem jeweiligen Gattungszusammenhang (Meßordinarien, Proprien, Psalmen etc.). Dabei stellen sich in der formalen Konzeption mehrsätziger Meß- oder Psalmvertonungen bestimmte Gepflogenheiten hinsichtlich der Aufeinanderfolge von Chorsätzen, Arien oder Fugen heraus, wie sie in ähnlicher Weise auch bei anderen Komponisten jener Zeit angetroffen werden können. Daß der Verfasser die Kapitel dieses Abschnitts stets mit einigen Hinweisen zur Entwicklung und zur Stellung der jeweiligen liturgischen Gattungen einleitet, ist hier grundsätzlich zu begrüßen, auch wenn Begriffe wie „Kurzmesse“ oder „Kantatenmesse“ (S. 113) für die umfangreiche(!) Vertonung der beiden ersten Ordinariumsteile bzw. für den aus einer Folge separater Einzelsätze bestehenden Messentyp — der aber eben keine „Kantate“ ist — nicht mehr gebraucht werden sollten. Fraglich ist zudem die Behandlung der Karfreitags-Improperien innerhalb des Proprium missae (S. 145–147); ferner steht der Tractus nicht hinter dem Offertorium (vgl. S. 133 und 134), sondern hinter dem Graduale.

Der letzte größere Abschnitt befaßt sich mit dem Verhältnis zwischen *stile antico* und *stile moderno*, mit Deklamation, Melodiebildung, Harmonik, Satztechnik (im Hinblick auf Homophonie, Kontrapunktik und Fuge) und Instrumentation. Daß Leo dabei im Gloria seiner *G-dur-Messe* (Werknummer A/I/5, Version B; vgl. S. 260) zwei Klarinetten eingesetzt hätte, ist höchst unwahrscheinlich: Die dem Rezensenten vorliegende Kopie aus der Diözesanbibliothek Münster (Sant. Hs. 2341) schreibt im Satz *Et in terra* zwei „Clar.“ vor, was sicherlich als „Clarini“, nicht „Clarinetti“ zu verstehen ist.

Abschließend kommt Krause zu dem Fazit, daß Leo es in seiner Kirchenmusik vorzieht,

„alte und neue Stilprinzipien jeweils so deutlich wie möglich auszuformen statt sie direkt miteinander zu verknüpfen“, wobei „keine Werke [existieren], die vollständig oder weitgehend im 'stile misto' abgefaßt sind“ (S. 264–265). Damit bestätigt sich, was schon die Zeitgenossen im direkten Vergleich zwischen den Schulen Leos und Durantes festgestellt hatten, indem sie den „Leisti“ eher eine Stiltrennung und den „Durantisti“ eine stärkere Stilverschmelzung attestierten.

(Mai 1989)

Wolfgang Hochstein

GERHARD CROLL/KURT VÖSSING: *Johann Michael Haydn. Sein Leben — sein Schaffen — seine Zeit*. Wien: Paul Neff Verlag (1987). 208 S.

Vor allen Dingen ist er, zu seinen Lebzeiten wie heute, „der Bruder des grossen Joseph“, in dessen Schatten er steht; „denn immer verglich man ihn mit diesem, und da musste er in allen Fächern, nur in Einem nicht, verlieren“ (*Allgemeine Musikalische Zeitung* 9, 1806/07, Sp. 46f.). Es geht um Michael oder Johann Michael Haydn. Und bei dem Fach, das nach diesen, einem Nachruf entnommenen Worten die Ausnahme bildet, um die Kirchenmusik. „Jeder Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur weiss, [...] dass M. H., als Kirchencomponist, unter die *ersten* Künstler dieses Fachs, aus jeder Zeit und jeder Nation, gehört“ (*AMZ* 14, 1812, Sp. 192), „Mozart erkannte ihn“ laut Sigismund Neukomm sogar „für den größten Kirchenkomponisten“ (*Haydn-Studien* III/1, 1973, S. 33), und auch von dem Wiener Organisten Joseph Hayda, der „einen Stolz darein“ setzte, „daß sich sein Geschlechtsname nur durch einen einzigen Buchstaben von jenem des abgöttisch verehrten Brüderpaares unterschied“ (was dazu führt, daß mehrere seiner Kompositionen unter Joseph Haydns Namen überliefert werden), berichtet man: „Obgleich beide Haydn sein Herz mit Devotion erfüllten, so war dennoch im Kirchenstyle der Salzburger Michael sein Messias, dieser galt ihm für das Höchste und Unerreichbarste“ (A. Schmidt: *Denksteine*, Wien 1848, S. 2f.).

Derart hohen Meinungen entspricht der üppige Band im Superformat 30,5 x 24,5 cm, der von Gerhard Croll und Kurt Vössing

in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg und der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft, Salzburg, unter Mitarbeit von Kurt Hahn (Bildredaktion), Ernst Hintermaier, Johanna Senigl und Gerhard Walterskirchen zum 250. Geburtstag des „Salzburger Haydn“ vorgelegt wurde und auf mehr als 200 entsprechend großen Seiten das Leben, das Schaffen und die Zeit dieses „vergessenen Meisters“ (so, im Vorwort zitiert, 1952 Hans Jancik) spiegeln soll. Als „dokumentarische Bildbiographie“ bezeichnet, versteht er sich „gewissermaßen als Synthese von Biographie, Dokumentation und Bildband“, wobei der Akzent auf den Bildern liegt, deren Zahl fast derjenigen der Seiten gleichkommt — Bildern „der Landschaft und der Architektur, damals und heute, des Menschen Johann Michael Haydn und der Zeitgenossen, die für ihn besondere Bedeutung hatten, Faksimile-Abbildungen aus Handschriften und Drucken seiner Werke und von Dokumenten zu seinem Leben und Schaffen“. Bisweilen kann man freilich glauben, in einer Veröffentlichung des Salzburger Stadtverkehrsbüros zu blättern, und das modische, hier und da Verwirrung stiftende Layout bringt Mißverhältnisse in den Proportionen mit sich, was besonders bedauern läßt, daß in der Rubrik „Bildnachweis“ nicht auch die Maße der Vorlagen stehen. Geben Abbildungen ihren Gegenstand normalerweise verkleinert wieder, muß man hier mit dem Gegenteil rechnen. Die Titelseite von Franz Joseph Otters und Georg Schinns *Biographischer Skizze von Michael Haydn* aus dem Jahre 1808 (S. 6) wie der 1857 gedruckte Stahlstich des *Palais Eszterházy in Eisenstadt* von C. Rorich bzw. Rohrich nach Ludwig Rohbock (S. 137) sind beispielsweise original nur ungefähr drei Viertel so groß.

Schön ist es, in Farbe alle Ölgemälde vor sich zu haben, die Michael Haydn darstellen. Sie sind die eindrucksvollste Gruppe seiner Porträts. Wie sie zusammenhängen, ist noch ungeklärt, so daß der Betrachter zu eigenen Überlegungen angeregt wird. Als Urbild, möglicherweise in Haydns letztem Lebensjahr von Franz Xaver Hornöck gemalt, wird das 1972 in Salzburger Privatbesitz aufgetauchte Bild angesehen, das sich heute als Leihgabe in der Johann-Michael-Haydn-Gedenkstätte befindet. Auf ihm präsentiert der Komponist,

anders als auf den beiden Porträts aus der Erzabtei St. Peter sowie demjenigen aus dem Kloster Michaelbeuern, nicht nur eine, sondern zwei exemplarische Kompositionen: außer dem *Lauda Sion* Klafsky II/a 42 („als Beispiel des homophon-liedhaften Satzes in der Kirchenmusik“) auch das *Tres sunt* Klafsky II/a 40 („als Beispiel des polyphon-kontrapunktischen, des ‚strengen‘ Satzes“). Wer sich näher mit den Porträts beschäftigen möchte, kommt allerdings nicht an den Aufsätzen vorbei, die Croll 1972 in der *Österreichischen Musikzeitschrift* veröffentlicht hat. Leider erfährt man von deren Existenz nur aus der Bibliographie. Daß sich das Buch — stellenweise augenscheinlich mit heißer Nadel genäht, doch im ganzen solid und gediegen — weniger an den Kenner als an den Liebhaber wendet, den Freund von Michael Haydns Musik wie den von Salzburg, zeigt nicht zuletzt der Verzicht auf einen kritischen Apparat.

Der Text, zweifellos auf der Höhe der derzeitigen Forschung, ist ein Potpourri aus rund 100 mehr oder minder kurzen Abschnitten mit schlagwortartigen Überschriften wie (auf S. 41—60) „Die fürsterzbischöfliche Hofmusik“, „Maria Magdalena Haydn“, „Das Wohnhaus“, „Geburt und Tod der Tochter Aloisia“, „Johann Michael Haydn als Bühnenkomponist“, „Prospekte und Typendekorationen des Universitäts theaters“, „Johann Michael Haydn als Konzertmeister: Konzerte, Serenaden, Sinfonien“, „Äbtissin Maria Scholastika“, „Kloster Lambach“ usw. Diese Kapitelchen, in denen, meist leicht und angenehm zu lesen, scheinbar ganz Disparates abgehandelt wird, summieren sich zu einem bunten Mosaik: einer fast kurzweiligen Annäherung an einen interessanten Musiker. Eine Seite enthält Urteile von Leopold Mozart (1778) bis Arthur Hutchings (1976). Solch eine Auswahl ist immer strittig. Auf den jüngsten Text wäre indes gewiß besser verzichtet worden.

Am Schluß stehen eine 19seitige „Zeittafel“, in der sich zu der Spalte „Johann Michael Haydn (Leben, Werk, Familie, Freunde)“ Spalten zur Musik- und zur Zeitgeschichte gesellen und die die Jahre 1732 („31. März: Joseph H. in Rohrau geb.“) bis 1850 („Salzburg wird selbständiges Kronland“) umspannt, ein „Quellen- und Literaturverzeichnis“, der Bildnachweis sowie ein Personen- und ein Ortsregister.

Das Verzeichnis des Schrifttums umfaßt rund 180 Titel verschiedener Art, ist aber offenbar nicht als Personalbibliographie zu verstehen. Andernfalls würde man manches vermissen: nicht nur relativ Peripheres wie den kleinen Artikel in Samuel Baur's *Allgemeinem historisch-biographisch-literarischen Handwörterbuch aller merkwürdigen Personen, die in dem ersten Jahrzehend des neunzehnten Jahrhunderts gestorben sind* (Ulm 1816) oder die wohl erste fremdsprachige Publikation, die Michael Haydn's Namen im Titel hat, J. Hartogs *Joseph Haydn, zijn broeder Michaël en hunne werken* (Amsterdam 1905), sondern auch Arbeiten wie E. F. Schmid's *Joseph Haydn, Ein Buch von Vorfahren und Heimat des Meisters* (Kassel 1934), dessen Themen „Die Familie des Vaters“, „Die Familie der Mutter“ und „Joseph Haydn's Eltern“ mit denen der Kapitel „Vorfahren und Eltern“, „Der Geburtsort Rohrau“, „Das Geburtshaus“, „Schloß Rohrau“ und „Der Name ‚Haydn‘“ korrespondieren (in dem zuletzt genannten Teil wird bemerkt, Schmid habe die Genealogie gründlich erforscht), oder, weiter, wie R. Angermüllers Dokumentation *Sigismund Ritter von Neukomm (1778–1858) und seine Lehrer Michael und Joseph Haydn* (in: *Haydn-Studien* III/1, 1973, S. 29ff.), die Aufsätze von M. Rasmussen und T. D. Thomas, die das *Riemann Musiklexikon* 1972 im Ergänzungsband zum Personenteil A–K aufführt, die Dissertationen von D. D. Donaldson und D. R. Petersen, von Croll in dem bei Herder erschienenen *Großen Lexikon der Musik* (Bd. 4, 1981) verzeichnet, und den von R. G. Pauly in Zusammenarbeit mit C. H. Sherman verfaßten Artikel in *The New Grove* (1980), der nicht wenige weitere Literaturangaben enthält. Die Referate des Symposiums *Johann Michael Haydn*, das 1987 im Rahmen der Tagung des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung in Salzburg stattfand, wie auch der dort gehaltene öffentliche Vortrag Crolls sind mit einer Ausnahme im *Mozart-Jahrbuch* 1987/88 (1988) erschienen. (März 1989)

Günter Thomas

DENE BARNETT: *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th Century Acting*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1987. 503 S., zahlreiche Abb. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft. Band 64.)

Absicht des Buches ist es, ein detailliertes Bild der schauspielerischen Techniken, die im 18. Jahrhundert in Tragödie und Opera Seria Verwendung fanden, zu zeichnen. Der Autor bedient sich zu diesem Zweck nur zeitgenössischer Quellen: Augenzeugenberichten von Aufführungen, Büchern und Aufsätzen über die ‚richtige‘ Aufführungspraxis (z. B. Lessings *Hamburgische Dramaturgie* und Pfannenbergs *Über die rednerische Action mit erläuternden Beispielen*) sowie Soufflierbüchern. Er möchte nicht nur Theaterhistoriker ansprechen, sondern wendet sich vor allem an Schauspieler, Sänger und Dramaturgen, die Werke aus dem untersuchten Zeitraum möglichst originalgetreu aufführen möchten.

The Art of Gesture gliedert sich in dreizehn Abschnitte: Den Anfang bildet die Beschreibung der grundlegenden Gesten anhand von zeitgenössischen Textstellen und Zeichnungen: „indicative gestures, imitative gestures, expressive gestures, gestures of address, gestures of emphasis, commencing gestures, terminating gestures, complex gestures“. Anschließend geht Barnett auf diejenigen Techniken und Regeln ein, durch deren Anwendung die „natürlichen“ primären Gesten erst zur Kunst werden („Art as Nature made beautiful“, S. 88).

Im folgenden Teil weist der Autor auf die Bedeutung der Malerei und Skulptur für die Schauspielerei im 18. Jahrhundert hin. Die Schauspieler studierten und imitierten klassische Gemälde und Statuen, da ein primäres Ziel der Schauspielerei zu jener Zeit die Darstellung des „Schönen“ („beauty“) war, das durch harmonische Proportionen und Ordnung („order“) charakterisiert war. „Nobility“, „idealization and the imitation of nature“ (die Charaktere waren Idealtypen und durften nicht wahrheitsgetreu dargestellt werden) sowie „clarity and precision“ waren weitere bedeutende ästhetische Kriterien, die bei dem Studium der Gesten beachtet werden mußten.

Der sechste und längste Abschnitt des Buches befaßt sich mit dem Zusammenhang von

Wort und Gestik. Die zu Anfang beschriebenen primären Gesten werden nun anhand von Auszügen aus Stücken des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang belegt und durch Photographien veranschaulicht. Ein sehr informativer Teil, der jedoch stellenweise durch zu viele Beispiele etwas langatmig wirkt. Am Schluß dieses Kapitels befindet sich ein Exkurs, in dem die Gesten in Verbindung mit verschiedenen rhetorischen Figuren dargestellt werden. Obwohl es in der Schauspielerei viele verschiedene Gesten gibt, ist es dennoch wichtig, diese korrekt zu verbinden und aneinander anzuschließen, wie Barnett im folgenden Abschnitt zeigt.

Das achte Kapitel beschäftigt sich mit den drei Stilen innerhalb der Gestik: "epic or sublime style", "plain or simple style", und "intermediate or mixed style", denn nicht nur der Text verlangt einen angemessenen Stil, sondern auch die Gestik. Die letzten Kapitel behandeln allgemeine Themen, wie die Häufigkeit von Gesten — in der Einleitung kommen weniger vor, da die Handlung sich erst langsam entfaltet —, die Plazierung der Charaktere auf der Bühne entsprechend ihrem Rang sowie grundlegende Techniken von Dialogen. Ein „praktischer“ Anhang — ein Auszug aus Gilbert Austins *Chironomia; or a Treatise on Rhetorical Delivery* — beschließt das Buch, da Barnett die Auffassung vertritt, daß der Leser durch eigenes Nachstellen von Beispielen die Gestik des 18. Jahrhunderts am besten lernen kann.

Barnetts Buch, das sich als ein beschreibender und kritischer Katalog der Spieltechniken des 18. Jahrhunderts versteht und das Ergebnis 15jähriger Forschung ist, beeindruckt durch seine Materialfülle und dürfte unerlässlich für jeden sein, der sich ernsthaft mit einer originalgetreuen Aufführung von Werken des 18. Jahrhunderts beschäftigen möchte. Zwar werden Beispiele aus Opern nur gelegentlich explizit erwähnt — so sind Gesten häufiger in Rezitativen ("déclamation notée") zu finden, da diese die ‚Geschichte‘ erzählen —, implizit lassen sich jedoch viele der beschriebenen Techniken auch auf die Opera Seria des 18. Jahrhunderts anwenden. Es ist *Die Kunst der Gestik* daher auch für Sänger ein nützlicher Ratgeber.

(Juni 1989)

Gundhild Lenz

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

Der vertraute, kontinuierliche Umgang mit allgegenwärtigen Bartókiana hat zwei Generationen von ungarischen Musikwissenschaftlern fast zwangsläufig zu Bartók-Monographien gedrängt. Die neueste von ihnen ist inzwischen nicht eigentlich mehr neu. Zum 100. Geburtstag Bartóks bereits 1981 in ungarischer Sprache erschienen, konnte der für Auslandspublikationen verantwortliche Corvina-Verlag das Bartók-Porträt Talliáns erst 1988 in einer nicht-ungarischen Sprache veröffentlichen — zum Nachteil der internationalen Bartók-Forschung.

Der Verfasser, der jahrelang als Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften im Budapester Bartók-Archiv und als akademischer Lehrer an der Budapester Franz-Liszt-Musikhochschule gearbeitet hat, legt hier eine Summe seiner Auseinandersetzungen mit Bartók vor. Worin liegt das Besondere von Talliáns Publikation gegenüber den zahlreichen Monographien mit gleichlautenden Etiketten?

Die Disposition folgt den Stationen der Biographie und wählt als Kapitelüberschriften nur Jahreszahlen. Angeschlossen sind ein systematisches Werkverzeichnis, das auch den Komplex der wissenschaftlichen und schriftstellerischen Arbeiten Bartóks entwirrt, und eine umfangreiche, repräsentative Auswahlbibliographie. Für die deutsche Ausgabe konnte der aktuelle Forschungsstand bis 1987 berücksichtigt werden. Dieser Apparat ist aus souveräner Kenntnis zuverlässig und informativ zusammengestellt worden.

Tallián hat seit langem dazu beigetragen, mit philologischer Akribie die Quellenbasis zu Leben und Werk Bartóks zu verbreitern und mit sprachlicher, philosophischer und kulturhistorischer Kompetenz die Position Bartóks im zeitgeschichtlichen Kontext aufzuhellen. Damit sind die Besonderheiten auch seiner Monographie angesprochen. Deren Akzente geben ihr in so eindringlicher Weise das Gepräge, daß sie zum Standardwerk werden sollte. Aus diesem Blickwinkel behauptet sie sich mühelos neben den zwei oder drei bisherigen Standardwerken.

Die Qualitäten zeigen sich weniger in Entdeckungen oder tiefgreifenden Umwertungen,

statt dessen wird das traditionelle Bartók-Bild nun anschaulicher, differenzierter und vor allem kontextbezogener. (Auffällig unscharf bleiben die Beziehungen Bartóks zu Kodály und einigen andern Persönlichkeiten — wohl eine noble Behutsamkeit gegenüber Budapester Nachbarn.) Tallián zitiert dabei ausführlich aus nichtveröffentlichten oder bislang nur in ungarischer Sprache zugänglichen Dokumenten, so etwa aus der von Béla Bartók junior 1981 herausgegebenen Familienkorrespondenz oder aus Materialien des Budapester Bartók-Archivs (u. a. S. 57, 109ff., 155f., 209ff., 249ff.). Darum kann er manche frühere Spekulation verbindlich machen und obendrein ein Quellenlesebuch in nuce anbieten.

Viel erfährt der Leser über das Ungarn der Jahrhundertwende, seine Widersprüche und sein kulturelles Mosaik, viel über das in den Pariser Vorortverträgen nach dem Ersten Weltkrieg zerstückelte Ungarn, seine neuen und seine ungelösten alten Probleme. Diese Folie macht die Persönlichkeit Bartóks transparenter: eines Menschen, Forschers und Musikers, der zeitlebens auf Ungarn fixiert war und dessen Ausnahmeerscheinung sich an den Gegebenheiten des konkreten Ungarn schmerzlich rieb.

Wenngleich der Verfasser genauso detailliert über das kompositorische Werk Bartóks verfügt, so sieht er seine Domäne weniger im Kompositorischen, also im Musiktechnisch-Handwerklich-Analytischen. Dies ist alles andere als ein Defizit, doch unterlaufen Tallián hier einige Flüchtigkeiten. Im Mittelsatz der von Adorno enthusiastisch begrüßten *1. Violinsonate* beispielsweise sind erst nach neun und nicht schon nach drei Takten alle 12 Töne der chromatisierten Oktav abgerufen (S. 153). Zumindest anzweifelbar ist weiterhin die tonale Kennzeichnung für den Schlußsatz der *Klavier-sonate* (S. 168): „Das Finale der Sonate basiert auf einem Volksliedzeilenpaar, dessen Pentatonik durch die lyrische Quarte ausgefüllt ist“.

Beklemmend freilich bleibt die Übersetzung: mit zahlreichen ungelungenen Wendungen, Phantasiewortschöpfungen und grammatikalischen Verstößen und auch mit Fehlern, die das Verständnis musikalischer Sachverhalte trüben. So lautet für den Klavierzyklus *Im Freien* die von Bartók autorisierte deutsche Bezeichnung des Eingangssatzes „Mit Trommeln und

Pfeifen“ statt „Mit Pfeife und Trommel“ und die des vierten nicht „Musik der Nacht“, sondern „Klänge der Nacht“ (S. 168). An anderer Stelle ist „vom klassischen dreitaktigen Scherzo- und vom Walzercharakter“ die Rede (S. 43). Wohl auf das Konto des Setzers geht der falsche zyklische Gliederungshinweis für die *Improvisationen über ungarische Bauernmelodien* (S. 146): „I—II, III—VI—V, VI, VII—VI, VII—VIII“. — Sollte die Übersetzungsleistung den Erfolg der Monographie Talliáns behindern, dann wäre das zynisch und mißlich zugleich.

(Juni 1989)

Jürgen Hunkemöller

Zeitphilosophie und Klanggestalt. Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns. Hrsg. von Hermann BEYER und Siegfried MAUSER. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1986). 146 S., Notenbeisp. (Schriften der Hochschule für Musik Würzburg.)

Es scheint, als verlief die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk Bernd Alois Zimmermanns gewissermaßen in ungleichen Schüben. In den siebziger Jahren, nach Zimmermanns Tod, edierte Christof Bitter die Schriftenauswahl *Intervall und Zeit* (1974), die bis heute die einzige geblieben ist; die sich anschließenden Dissertationen von Andreas von Imhoff über das Klavierwerk (1976) und Clemens Kühn über die Orchesterwerke (1978) repräsentieren aus heutiger Sicht den „Pioniergeist“, mit dem ihre Verfasser seinerzeit daran gingen, das komplexe und vielschichtige Oeuvre Zimmermanns überhaupt wissenschaftlich zu ergründen. Nachdem die Beschäftigung sich in der Folgezeit auf einzelne Zeitschriftenaufsätze reduziert hatte, erfolgte in den achtziger Jahren eine erneute wissenschaftliche Annäherung, die unter veränderten Prämissen stattfand: Man wußte um die fehlerhaften interpretatorischen Ansätze, die beispielsweise aus einer allzu wörtlichen Exegese der Schriften Zimmermanns erwachsen waren; und man wußte vor allem, daß des Komponisten Schlagworte von der „pluralistischen Kompositionsmethode“ und der „Kugelgestalt der Zeit“ eine härtere Nuß waren, als man zunächst angenommen hatte. Und so verlagerte sich in den nunmehr erscheinenden Arbeiten

die Thematik: Man erkannte, daß das Werk Zimmermanns ein sehr weites geistiges Umfeld besaß und daß die scheinbaren Widersprüche und Ungenauigkeiten sich nur würden lösen lassen, indem man sozusagen weiter ausholte: Wilfried Gruhn diskutierte 1983 Zimmermanns Pluralismus-Begriff neu, und Klaus Ebbekes im selben Jahr fertiggestellte und 1986 erschienene, auf das Spätwerk ausgerichtete Dissertation *Sprachfindung* eröffnet neue Zugangsweisen, indem sie etwa die Werkgenese mit der Entstehung der philosophischen Äußerungen Zimmermanns in eine Beziehung zu bringen versucht. Es sei schließlich noch auf die erste Zimmermann-Monographie von Wulf Konold (1986) und das zweitägige Zimmermann-Symposium hingewiesen, das 1987 in der Kölner Universität stattgefunden hat (wenngleich der Rezensent hier pro domo spricht).

Die intensivierte Beschäftigung mit dem Werk spiegelt sich auch in dem von Hermann Beyer und Siegfried Mauser herausgegebenen Sammelband mit dem Titel *Zeitphilosophie und Klanggestalt* — semantisch und formal der variierte Krebs von *Intervall und Zeit*. Der Band eröffnet die *Schriften der Hochschule für Musik Würzburg*, eine Reihe, in der — so das Vorwort — neben Arbeiten des Lehrerkollegiums auch Examensarbeiten von Niveau veröffentlicht werden sollen. Und so stehen in dem vorliegenden Band einem eher kürzeren Beitrag von Siegfried Mauser zwei ausgedehnte analytische Untersuchungen (eine Diplom- und eine Staatsexamensarbeit) gegenüber.

In seinem eröffnenden Beitrag über *Die erkenntnistheoretischen Grundlagen der Zimmermannschen Zeitphilosophie* unternimmt Siegfried Mauser den Versuch, diese auf ihre „Vorbilder“, auf die von Zimmermann nachweislich rezipierten Philosophen zurückzuführen. Bereits bei der geschichtlich ersten Betrachtung des Zeiterlebens bei Augustinus, für den Vergangenheit und Zukunft nur in der Gegenwart existieren, nämlich als Erinnerung bzw. Erwartung, mithin als „Phänomene unseres Bewußtseins“ (S. 12), zeigen sich erste Bezugslinien zu Zimmermann. Der weitere Weg führt über Kant, der die Zeit als apriorische Kategorie der Anschauung sah, sie aber gleichzeitig als meßbar erkannte, wodurch sich die für Zimmermann so wichtige Antinomie von erlebter und gemessener Zeit abzeich-

net; die vollständige Ausprägung erfährt dieser Gedanke (der im Rahmen der Kantischen Kritiken gewissermaßen nebenbei geäußert wird) aber bei Henri Bergson, der die subjektiv erlebte Zeit weiter erforscht. In der Phänomenologie Edmund Husserls werden die gemessene wie die erlebte Zeit als unterschiedliche Anschauungsformen des selben Bewußtseinsvorgangs wieder versöhnt; die kurze ansatzweise Erwähnung der Heideggerschen Philosophie (*Sein und Zeit*) erfolgt nur wegen eines entsprechenden Hinweises von Zimmermann selbst; sie ist ansonsten in ihrer Daseinsbetrachtung als Sein-zum-Tod in bezug auf Zimmermann eher verwirrend. Anhand der kurzen, aber sehr präzise geschriebenen Zusammenfassungen der einzelnen philosophischen Ansätze gelingt es Mauser, den Facettenreichtum der Zimmermannschen Zeitphilosophie als rezeptive Vielfalt eindrucksvoll darzustellen.

Auf 50 Seiten erläutert Irgard Brockmann sodann *Das Prinzip der Zeitdehnung in Tratto, Intercomunicazione, Photoptosis und Stille und Umkehr*. Sie deutet dabei die Zeitdehnung kompositionstechnisch „als Simultankonzeption zweier sich zueinander asynchron verhaltender Zeitverläufe“ (S. 27), global aber „als Zimmermanns individuelle Lösung der seit den fünfziger Jahren allgemein aktuellen Suche nach einer sinnvollen Beziehung zwischen Tonhöhen und Tondauern“ (S. 30), was natürlich genauso für jede andere Art serieller Materialorganisation gelten kann. Das Zentrum ihrer Ausführungen bildet eine Analyse von *Photoptosis*, die mit einer Fülle nicht sonderlich anschaulicher Grafiken und Tabellen sowie seitenlangen, die Sachverhalte erläuternenden Passagen nur schwer nachzuvollziehen ist. Lobenswert ist die Akribie, mit der sie sich der sicherlich mühevollen Analyse unterzogen hat. Nur wäre zu wünschen gewesen, daß die Autorin etwas systematischer vorgegangen wäre und etwa zwischendurch den erreichten Stand ihrer Untersuchung zusammengefaßt hätte. (Statt dessen kommt Clemens Kühn schlecht weg, der sich mit seiner Analyse von *Photoptosis* offenbar permanent verrechnet und auch ansonsten alles wichtige übersehen zu haben scheint.) Diese beschriebenen Mängel in der Anlage machen es dem Leser schwer, bis zu einem wichtigen Ergebnis der

Analyse vorzudringen, daß nämlich die Selbstzitate aus *Intercomunicazione* in *Photoptosis* ein Bezugssystem offenbaren: Zimmermann hat das Proportionsgefüge des ersten Werks auf das letztere übertragen: „Intercomunicazione kann als ‚Vorlage‘ zu *Photoptosis* bezeichnet werden, als formales Gerüst, das im Orchesterwerk eine farbige Ausschmückung erfährt.“

Martina Hippe's Beitrag über *B. A. Zimmermanns Tempus loquendi* bildet die zweite ausführliche Werkanalyse. Ausgehend von einer Reihenanalyse, erschließt sie durch zusätzliches Einbeziehen der anderen Parameter die gesamte serielle Struktur des Werkes. Hierbei finden sich dann aber auch merkwürdige Schwächen, was die Beurteilung einzelner Phänomene angeht. So wird bei der Erklärung der Tondauernskala korrekt auf Olivier Messiaen und sein Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités* verwiesen; daß aber etwa Pierre Boulez gerade mit Dauernskalen sehr viel ausführlicher gearbeitet hat, bleibt unerwähnt (S. 82). In derartigen Details zeigt sich die Schwäche der Einzelanalyse: Beschäftigt man sich mit einem einzelnen Werk und ist man noch dazu gezwungen, dessen serielle Struktur zu ergründen, so passiert es leicht, daß hierüber das übrige Bezugsgefüge aus dem Auge gerät. Gerade bei einem Komponisten wie Zimmermann kann eine solche Haltung allenfalls zu Teilresultaten führen, wie er denn auch selber darauf hingewiesen hat, daß die wissenschaftliche Betrachtung allein nicht genüge, den wahren Gehalt einer Komposition zu erfassen. Daß ausgerechnet dieses Zitat den Beitrag von Martina Hippe abschließt, stimmt bedenklich.

Der Sammelband *Zeitphilosophie und Klanggestalt* zeigt erneut die extremen Schwierigkeiten, die eine Annäherung an das Werk Zimmermanns verursacht. Der einzelne analytische Befund soll in seiner Bedeutung keinesfalls unterschätzt werden; und in dieser Hinsicht sind auch die Arbeiten von Irmgard Brockmann und Martina Hippe zu würdigen. Zeigt sich jedoch, daß die Einbeziehung in das Gesamtwerk Zimmermanns wie auch in die jeweils herrschende allgemeine kompositorische Situation nicht geleistet werden kann, dann sinkt der Wert einer solchen Untersuchung natürlich.

Ärgerlich ist bisweilen die Zitierweise. So wird bei Zitaten aus der Schriftenauswahl *Intervall und Zeit* immer nur die Seite, nicht aber der Titel der zitierten Schrift genannt. Während man mit solchen Ungenauigkeiten noch leben kann, ist allerdings ein Quellenachweis wie „Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Supplement, Spalte 1971“ (S. 91) schlechterdings nicht auflösbar. Besonderes Lob verdient dagegen der hervorragend ausgestattete bibliographische Anhang, den Bernhard Huber zusammengestellt hat. Neben einem Werkverzeichnis findet sich eine Bibliographie der eigenen Schriften Zimmermanns wie auch ein 387 Einträge umfassendes Verzeichnis der Sekundärliteratur, in das (endlich) auch Aufführungsrezensionen aufgenommen worden sind. Eine ausführliche Diskographie rundet den Anhang ab.

(Mai 1989)

Manuel Gervink

MARIA DUNKEL: Bandonion und Konzertina. Ein Beitrag zur Darstellung des Instrumententyps. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbachler 1987. 176 S., Abb., 8 Tafeln. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 30.)

Die Musik in Geschichte und Gegenwart kennt es nicht und wollte es auch im Supplementband nicht haben; *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* widmete ihm lediglich einen winzigen Artikel, der nur wenig Richtiges enthält: Das Bandonion war bisher ein Stiefkind der Instrumentenkunde, und der Konzertina ging es kaum besser. Einen gewichtigen Ansatz zur Änderung dieses Zustandes stellt das Buch von Maria Dunkel dar.

Die Quellenlage für die Frühzeit ist freilich schlecht. Die gleichfalls nicht eben reichlichen Quellen aus jüngerer Zeit sind in der vorliegenden Publikation erst teilweise erschlossen worden, was nicht zuletzt auf der Schwierigkeit beruht, an sie heranzukommen. Nur zwei Museen wurden berücksichtigt: West-Berlin und Markneukirchen. Gründlicher ausgewertete Quellen sind Musikalien und Schulwerke, Fachzeitschriften, Berichte von Ausstellungen und dergleichen.

Kernstücke des Buches sind die übersichtliche Darstellung der Tasten- bzw. Tondisposi-

tionen sowie die anschauliche Schilderung bautechnischer Details und der Herstellungsmethoden. Hier wird auch versucht, den Verlauf der Entwicklung zu begründen und unter anderem auf die musikalischen Anforderungen zu beziehen. Besonders die gründliche Darstellung der Fertigung setzt im Rahmen instrumentenkundlicher Untersuchungen Maßstäbe. Sehr nützlich sind dabei die Ausarbeitung der Terminologie und die Zeichnungen.

In zwei Bereichen stützt sich Maria Dunkel auf veraltete Literatur: Bei der an sich sinnvollen Bemühung, scheinbare Unvollkommenheiten früher Formen von Bandonion und Konzertina mit Hinweisen auf die Geschichte von Cembalo und Clavichord zu rechtfertigen, gelangt sie zu Aussagen wie der, daß beim Cembalo je Taste selten zwei Saiten gleicher Frequenz zur Verfügung stünden: Ihre Quelle für diese historischen Tasteninstrumente scheint Oskar Bies Buch von 1910 zu sein (S. 35).

Bei der Diskussion des Klangunterschiedes zwischen Bandonion und Akkordion bezieht sie sich auf Helmholtz und die durch hohe Teiltöne bedingte „Rauhigkeit“ (S. 152): Klangfarbe ist aber noch wesentlich anderes als Teiltonstruktur; wenn letztere für das Akkordion den Eindruck des Rauheren vermuten läßt, so dürfte das im Widerspruch zum Empfinden vieler Musiker stehen. — Irritierend ist Maria Dunkels Wortgebrauch, der „temperiert“ mit „gleichstufig temperiert“ gleichsetzt.

Der Ansicht Maria Dunkels, das im Berliner Musikinstrumenten-Museum zusammen mit einer Schule des Verlages Höselbarth (um 1850?) überlieferte „Accordion“ sei ein reines C-dur-Instrument (S. 37 ff.), kann ich mich nicht anschließen. Ihre Argumentation stützt sich darauf, daß die Musikbeispiele der Schule kein *Fis* enthalten. Hier dürfte jedoch ein Stückchen Griffschrift vorliegen: Zwar werden die Beispiele in Notenschrift gegeben, doch ist jeder Note in der Regel die Ziffer der betreffenden Taste zugeordnet. Die Musikstücke weichen mehrfach eindeutig nach G-dur aus; dann fehlen zwar weiterhin die Kreuze vor den *F*, die Ziffern bei dieser Note sind aber andere und dürften *Fis* meinen. Auch das Instrument selbst hat *Fis*, was wohl nicht auf spätere Verstimmung zurückgeht. Maria Dunkels Be-

hauptung, „Das auf einen Key (!) beschränkte ein- oder zweireihige Instrumente mit 20 oder 40 Tönen ist im deutschsprachigen Raum vor 1844 recht verbreitet“ (S. 40), bleibt ohne Beleg. — Das Personen- und Namenverzeichnis verspricht mehr als es hält: Es verzeichnet in erster Linie nur Firmen mit Gründungsdaten, und es fehlen Seitenzahlen. Abgesehen von den genannten und einigen anderen, kleineren Mängeln muß jedoch wiederholt werden, daß es sich bei diesem Buch um eine wertvolle Pioniertat handelt, die sich streng an die Quellen hält.

(Juli 1989)

Dieter Krickeberg

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

Denken und Spielen — ein „leichter“ Titel für ein „schweres“ Buch. In ihren *Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung* versuchen Jürgen Uhde und Renate Wieland, die Abhängigkeiten zwischen der Musizierpraxis und ihren theoretischen Grundlagen zu diskutieren und zu systematisieren. Ein Versuch, den man als durchaus gelungen bezeichnen kann, vor allem wenn man bedenkt, daß eine solche anspruchsvolle Untersuchung bisher noch nicht vorgenommen worden ist.

Bei der Lektüre des Buches muß man bedenken, daß Jürgen Uhde und Renate Wieland aus der Praxis kommen (u. a. Studio für pianistische Interpretation), und so folgt auch der Aufbau des Buches durchaus der Herangehensweise eines Praktikers. Zu Beginn wird die „Idee der wahren Aufführung“ (Adorno) diskutiert. Die „Stimmigkeit“ eines Werkes wird zu erklären versucht mit seiner „Aura“, mit einem „atmosphärischen Pneuma“. Und schon in diesem (kurzen) Kapitel setzt ein, was sich durch das ganze Buch hindurchziehen wird: Die Illustration der theoretischen Ausführungen mit handfesten Beispielen aus der (Klavier-)Praxis.

Im zweiten Kapitel wird die Historizität der ästhetischen Wahrheit untersucht. Ausgehend von der Prämisse, daß „die Wahrheit der Werke nicht verstehbar ist, ohne die Frage nach ihrem

Verhalten zu der Geschichte, aus der sie hervorgehen" (S. 44), werden verschiedene paradigmatische Aspekte der Geschichte eines Musikwerks und ihre Implikationen für die Aufführung beleuchtet: die Geschichte, die ein Werk beschreibt (etwa in den Klavierliedern Schuberts), ebenso wie die Geschichte der Entstehung und die Geschichte der Interpretation und Rezeption eines Musikwerks. Dabei werden die Fragen der Ornamentik bzw. Agréments, der historischen Spielkonvention, des historischen Stils und der Interpretation als Entfremdung bedacht. Einen Leitfaden bilden die musikgeschichtlichen Ansichten Adornos, die immer wieder Ausgangspunkt der Betrachtung sind.

Im dritten Kapitel wird die musikalische Zeitgestalt in Werk und Darstellung untersucht. Auch hier steht ein Zitat Adornos quasi leitmotivisch zu Beginn der Ausführungen: „Alles Musizieren ist eine recherche du temps perdu" (S. 111). Es werden im folgenden die Historizität und Subjektivität der realen Zeiterfahrung, die „Dialektik von Detail und Totale in der Musik" (S. 160), die Artikulation in Agogik und Dynamik und das Problem der Tempogestaltung analysiert. Insbesondere die Synthese der subjektiven Interpretation musikalischer Mikroeinheiten zu einem durch seine Historizität definierten Gesamtwerk wird anhand von Beispielen (vor allem Bach und Chopin) berücksichtigt.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit dem musikalischen Ausdruck. Sich dieser Begrifflichkeit zu nähern, stellt die erste Schwierigkeit dar, die diskutiert wird. Die Autoren fordern aus der Idee des „objektiven Ausdrucks" (Adorno) eine Interpretation, die integraler Bestandteil der Musik ist und nicht akzidentiell (S. 291). Untersuchungsobjekte sind darauf aufbauend der musikalische Charakter eines Stückes, musikalische Bilder, der gestische Rhythmus und das „innere Programm".

Im fünften und letzten Kapitel wird im Sinne einer symbiotischen Synthese der einzelnen vorher untersuchten Parameter der musikalische Klang analysiert. Im Mittelpunkt steht dabei einmal die Funktion des Nicht-Klangs, der musikalischen Pause, zum anderen Tonus und Dynamik des musikalischen Klangs. Dieses Kapitel ist im Vergleich zu den vorherigen

recht kurz geraten, hier könnte eventuell eine weiterführende Betrachtung ansetzen.

Jürgen Uhde und Renate Wieland verstehen ihr Werk als Fortführung „musikalischen Buchstabierens". Ihr Anliegen ist es, das Üben und Spielen in die Technik der musikalischen Analyse zu integrieren und eine Interdependenz zu erreichen. Diesen Ansatz verfolgen sie mit einer wissenschaftlichen Akribie, die manchmal zu einer Sprache führt, die an der eigentlichen Zielgruppe, nämlich den musikalisch Tätigen, vorbeigehen kann. Dennoch ist es ein bereicherndes Buch, zumal sich die Autoren der Schwierigkeiten, die eine erste umfassende Darstellung der Thematik mit sich bringt, immer wieder bewußt sind. Sehr lobenswert sind vor allem die zahlreichen Notenbeispiele (die vielleicht deutlicher hätten gekennzeichnet werden können).

Wenn nun im folgenden einige kritische Anmerkungen gegeben werden, so soll dies nicht den Wert des Buches schmälern, sondern Hinweise für künftige Arbeiten auf dem Gebiet der Theorie der musikalischen Darstellung liefern. So beschränken sich die Autoren bei ihren Beispielen sehr stark auf die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts und dort auf die namhaftesten Komponisten. Fast gänzlich übergangen wird die Klassik, aus dem Barock wird vor allem Bach, aus der Moderne werden Schönberg und Janáček zitiert. Darüber hinaus bleibt es bei Einzelbeispielen. Die Ansichten Adornos sind der erklärte (und dadurch berechtigte) Ausgangspunkt der Autoren. Dennoch ist seine Allgegenwart nicht immer nachvollziehbar und unbedingt notwendig. Schließlich gehört zu einer Integration von Theorie und Praxis der musikalischen Darstellung auch die Psychologie des Interpreten. Ein psychoanalytisches oder verhaltenstheoretisches Modell musikalischer Interpretation würde von daher die Intention der Autoren sinnvoll weiterführen. Insgesamt ein sehr bemerkenswertes Buch, das auf hohem wissenschaftlichen Niveau das Credo der Autoren, daß „Semplice die allein angemessene Haltung des Interpreten" sei (S. 43), definiert. Ein „leichter" Titel und eine „schwere" Materie müssen sich ergänzen — eine Botschaft, die ankommt.

(Juni 1989)

Stefan Evers

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

Was macht Musik populär? Zu dieser Frage legt Mechthild von Schoenebeck ihre Untersuchungen als Habilitationsschrift der Universität Münster im Fachbereich Musikpädagogik vor. Um es gleich vorwegzunehmen: Sie kommt zu einer eindeutigen Antwort, es ist nämlich „ihre Struktur in dialektischer Beziehung zu den ihr von Seiten der Produzenten, Distribuenten und Rezipienten zugewiesenen je unterschiedlichen Funktionen“ (S. 389). Boshaft könnte man meinen, daß diese Definition eher eine Tautologie sei als eine aus Forschungsergebnissen abgeleitete wissenschaftliche These. Doch so leicht macht es sich die Autorin nicht.

Daß die Frage nach der Popularität von Musik so alt ist wie diese selber, weiß auch die Autorin. So beginnt sie, nach einem definitiven Exkurs, mit einer historischen Betrachtung über die dialektische Struktur von populärer Musik: Im funktionstheoretischen Sinne ist es die der Musik zugewiesene zeitimmanente Aufgabe. Leider werden nur das 18., 19. und 20. Jahrhundert berücksichtigt, diese jedoch in der Fülle ihrer mannigfaltigen Erscheinungsformen von populärer Musik. Im historischen Überblick wird aber auch gleichzeitig eine Schwierigkeit im Umgang mit dem Begriff „populäre Musik“ deutlich. Die Autorin reduziert die Musikformen auf diejenigen, die allgemein der sogenannten Unterhaltungsmusik zugeordnet werden. Ein anderer Bereich der populären Musik, nämlich die populär gewordenen Musikwerke (etwa symphonische Werke oder Opern), wird nicht erwähnt. Hier stellt sich gleichzeitig auch die Frage, ob eine Trennung in populäre Musik (als Unterhaltungsmusik) und ernste Musik (die populär ist) für die vergangenen Jahrhunderte überhaupt zulässig ist. Daß die Autorin sich auf die Diskussion nicht einläßt, mindert den Wert des Buches nicht, hätte aber Erwähnung finden können.

Die Quintessenz der historischen Analyse mündet für Mechthild von Schoenebeck in eine

Forderung nach interdisziplinärer Zusammenarbeit für eine „umfassende Grundlegung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit populärer Musik“ (S. 140). Diese versucht sie im zweiten Teil ihres Buches. Dabei stehen zu Beginn kulturtheoretische Betrachtungen, von denen die marxistisch orientierte Definition von populärer Musik und ihre anders geartete funktionale Position im Kultursystem besondere Beachtung verdienen. Im anschließend erläuterten soziologischen Wissenschaftskontext liefert vor allem die Kommunikationsforschung ihren Beitrag zu einer Phänomenologie der populären Musik. Hier ist unsere Zeit der Massenkommunikation besonders betroffen. Schließlich stellt die Autorin auch wissenschafts- und kunstsoziologische Betrachtungen an.

Kunsttheoretische Überlegungen leiten über zu dem Beitrag der Musikwissenschaft für eine Annäherung an den „Gegenstand der populären Musik“ (S. 274). Hier werden im Bereich der Musikästhetik Informationstheorie, Strukturalismus, Semiotik, Widerspiegelungstheorie etc. bemüht, um musikästhetische Untersuchungen, die sich früher fast ausschließlich auf die „Kunstwerke-Musik“ beschränkt haben, auf populäre Musik zu übertragen, wobei auch hier die Frage nach der Popularität der „Kunstwerke-Musik“ nicht gestellt wird. Einen Schwachpunkt weist das Buch im Kapitel über Musikpsychologie auf. Den Beitrag, den gerade psychophysiologische Korrelatforschungen (etwa bei Harrer oder auch bei Wieser) leisten, streift die Autorin nur sehr kurz und z. T. sachlich falsch (wenn auch nur zitiert). Implikationen des therapeutischen Einsatzes von Musik für die Frage nach ihrer Popularität (etwa bei Entspannungstraining oder rezeptiver Musiktherapie) finden keine Berücksichtigung. Deutlich von der Musikpsychologie abgesetzt, wird dagegen die Musiksoziologie als „Brennpunkt“ (S. 141) das Ziel interdisziplinärer Untersuchungen zur Popularität von Musik.

Eine Synthese aller Überlegungen des zweiten Teils wird durch den „Entwurf eines heuristischen Modells für die Analyse populärer Musik“ (S. 363) im dritten und letzten Teil des Buches versucht. Komponenten dieses Modells sind das Werk an sich, die Produktion, die Distribution und die Rezeption. Die Synthese mündet schließlich in ein Instrumentarium,

das Fragen zur Analyse von populärer Musik aufstellt und insofern deutliche praktische Konsequenzen hat, die von der Autorin auch in ihrer Einleitung für spätere Untersuchungen postuliert werden.

Was das Buch auszeichnet, ist zum einen die umfangreiche kultur- und kunsttheoretische Recherchenarbeit, die einem nicht sehr mit der Materie vertrauten Leser wichtige Hinweise für vertiefende Lektüre gibt. Vor allem aber besticht das Buch durch den gelungenen Versuch, verschiedene theoretische und praktische Ansätze zur Annäherung an den Begriff der „populären Musik“ im Sinne einer interdisziplinären Schau zusammenzufassen und auch Implikationen für weitere Forschungen aufzuzeigen. Insofern dürfte es gerade für den in der Musikpraxis (sei es im distribuierenden oder pädagogischen Bereich) Stehenden von spannendem Interesse sein.

(Juni 1989)

Stefan Evers

ROBERT SCHUMANN: *Tagebücher. Kritische Gesamtausgabe. Band 2: 1836–1854.* Hrsg. von Gerd NAUHAUS. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik/Basel-Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern (1987). 737 und 2 S., 16 Abb.

Der von Gerd Nauhaus vorgelegte Band schließt das Projekt einer dreibändigen kritischen Gesamtausgabe von Schumanns Tagebuchaufzeichnungen ab, das 1971 mit der Edition der Jugendtagebücher durch Georg Eismann begann und 1982 von Nauhaus mit der Veröffentlichung der zwei Halbbände *Haushaltbücher* fortgesetzt wurde. Etwas verwirrend mutete das deutsch-deutsche Publikationsprinzip an, als 1987 der Mittelband erschien: Waren die Bände 1 und 3 zuvor allein vom VEB Deutscher Verlag für Musik herausgebracht und in der Bundesrepublik über den Schott-Verlag ausgeliefert worden, so wurde Band 2 jetzt allein in der DDR offiziell separat ausgegeben, während gleichzeitig der Verlag Stroemfeld/Roter Stern eine westliche Lizenzausgabe aller drei Bände als revidierte Edition anbot, die nur en bloc zu erhalten ist. Erst auf verschiedentliches Nachfragen bei Händlern und Verlagen hin war schließlich die Auskunft zu erhalten, daß die westdeutschen Käufer der

Erstausgaben von Band 1 und 3 auch den zweiten Band einzeln beziehen können.

Revidiert ist die blaugebundene Lizenzausgabe von Stroemfeld/Roter Stern insofern, als erster und dritter Band im Anschluß an den unveränderten Drucktext eine Liste mit *Addenda und Corrigenda* beigegeben erhielten, die Gerd Nauhaus 1986 zusammenstellte (Entsprechendes gilt für die DDR-Neuaufgabe von Band 1). Sie betreffen nur zum kleinen Teil Übertragungsirrtümer, enthalten überwiegend vielmehr Detailkorrekturen und -präzisierungen zum umfangreichen kritischen Apparat, der ja einen wesentlichen und durch die Nachträge nochmals perfektionierten Bestandteil der Edition bildet.

Die Besprechung des „Schlußbandes“ gibt dem Rezensenten Gelegenheit, zunächst einige Probleme anzusprechen, die sich im bisherigen (wissenschaftlichen) Umgang mit diesem Projekt herauskristallisierten. Sensationsheischende, unzulässig popularisierende oder pseudokritisch psychologisierende Auswertungen, vor allem in der Tagespresse oder auch im Rundfunk, könnte man ja vernachlässigen, wenn sie nicht auch Reaktionen innerhalb der Wissenschaft beeinflussten. So findet man sowohl bei der Besprechung der Jugendtagebücher (s. *NZfM* 1973, S. 321f.) wie bei einer Rezension der *Haushaltbücher* (*Mf* 1986, S. 169ff.) die mit wissenschaftlichem Ernst gestellte Frage, ob eine Gesamtwiedergabe angesichts der zahllosen literarisch ungeformten Aufzeichnungen, Alltagsdaten und finanziellen Ausgabevermerke überhaupt von fachlichem Nutzen, also editorisch legitimiert sei (in besonderem Maße beträfe dies natürlich die *Haushaltbücher*). Eher resignierend wurde in beiden Fällen konstatiert, daß die Tendenz zum Gesamtausstoß des Materials kaum aufzuhalten sei. Nun wird die Ausschlichtung intimer persönlicher Details, die mit kunstwissenschaftlicher Interpretation nichts mehr gemein hat, tatsächlich schwer zu kanalisieren und schon gar nicht zu verhindern sein; unausgesprochen blieb indes die brisantere Konsequenz solcher Bedenken: die Frage, ob sich wissenschaftliches Erkenntnis- und Publikationsinteresse vom potentiellen Mißbrauch in Illustrierten, Feuilletons und Rundfunk abhängig machen dürfe — oder auch von der Befürchtung, das Material könne literarischer

Verfremdung unterzogen werden. Doch waren selbst wissenschaftliche Reaktionen nicht durchweg davor gefeit, daß aus den reichhaltigen Aufzeichnungen wiederum nur solche herausgesucht und für charakteristisch erklärt wurden, die auf pathogene Züge in Schumanns menschlich-künstlerischer Biographie schließen ließen, wobei die einseitige Auswahl verzerrte Züge des bisherigen Schumann-Bildes ein weiteres Mal vertiefte, statt es zu differenzieren. Nur die umfassende Wiedergabe der Tagebücher und ihre Auswertung kann also wohl bewirken, daß etwa die Ambivalenz von „Künstler“ und „Bürger“ bei Schumann so nachhaltig ins wissenschaftliche und dann auch ins allgemeine musikalische Bewußtsein tritt, wie sie seine Persönlichkeit und die musikalische Produktion prägte (s. die fundierten Ausführungen von Nauhaus im Vorwort zu Bd. 3, S. 21f.).

Gelegentlich ließen Rezensenten zudem außer acht, daß die verschiedenen tagebuchartigen Niederschriften durchaus unterschiedliche Funktion hatten. So dienten die lakonischen *Haushaltbücher* zunächst der finanziellen Rechnungsführung im privaten Bereich — natürlich auch als Mittel zur Selbstdisziplinierung — sowie der anspruchsvollen organisatorischen Verwaltung der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Sie übernahmen erst dann Tagebuch-Aufgaben, als Schumanns eigentliches Tagebuch-Schreiben aus Zeitmangel und infolge der veränderten Lebensumstände allmählich reduziert wurde. Dies muß man einkalkulieren, will man nicht der Meinung verfallen, die *Haushaltbücher* seien zunehmend „unter Schumanns Zwang“ geraten, „sich über alles und jedes Rechenschaft abzulegen“ (s. *Mf* 1986, S. 169). Erst wenn man die Mischfunktion erkennt, wird man beispielsweise überhaupt damit beginnen dürfen, nach pathogenen oder zwanghaften Komponenten solchen Aufzeichnens zu suchen (wobei noch zu klären wäre, ob nun jede Buchhaltung a priori als zwanghaft zu gelten hätte oder auch Schumanns — und nicht nur sein — Hang zum Tagebuchschreiben schlechthin).

Vor allem verwundert indes, daß gegenüber solchen Diskussionsaspekten die Bedeutung dieser Tagebuch-Edition für die wissenschaftliche Praxis eher zu kurz kam. Allerdings haben seriöse Schumann-Studien der letzten

Jahre bereits ganz selbstverständlich und mit fruchtbaren Ergebnissen von dem editorischen Angebot Gebrauch gemacht. Tatsächlich liegt hier ein inzwischen unentbehrliches Hilfsmittel für weitere biographische und werkgenetische Forschungen vor sowie — die kaleidoskopartige Fülle und Verschiedenheit der Aufzeichnungen scheint es zunächst zu verdecken — auch für ästhetisch orientierte Untersuchungen zu Schumanns Schaffen und Kunstanschauung im historischen Zusammenhang. Von Band 1 aus läßt sich beispielsweise die Beziehung zwischen spontaner ästhetischer Einsicht und der späteren Ausformung in Schumanns Beiträgen für die *Neue Zeitschrift für Musik* rekonstruieren und auswerten. Ebenso wird hier der Prozeß von Schumanns musikalischer Geschichtsrezeption deutlich — konkretisiert in der Auseinandersetzung mit Bach und den Kompositionstechniken von Kontrapunkt und Fuge, was aufs eigene Schaffen und dessen Reflexion zurückwirkte. Die *Haushaltbücher* enthüllen bei genauerer Prüfung Strukturen des Schaffensprozesses und bieten zudem vielfältige Ansätze zur Interpretation der Kompositionen im künstlerischen, sozialen und politischen Kontext.

Der nun vorgelegte zweite Band führt zunächst die Tagebuchaufzeichnungen von Band 1 — mit zeitlichen Unterbrechungen — weiter, wobei Stil und Berichtsvolumen mit der Zeit knapper werden. Das unmittelbar nach der Heirat im September 1840 gemeinsam begonnene „Ehetagebuch“ sucht im schriftlichen Bereich noch einmal auf die ausführlichere, ausdrücklich sprachlich geformte schriftliche — und somit überlieferbare — Mitteilung zu kommen und ist stark von der Spannung zwischen privater und künstlerischer Kundgabe gekennzeichnet. Seine erste Gesamtwiedergabe (Tagebücher 12, 13, 15) widerlegt durch das facettenreiche Bild dieser Beziehung natürlich ebenso sehr das Klischee vom konfliktlos harmonisierenden Idealpaar wie das Vorurteil, in dieser Verbindung sei die Frau permanent in ihren künstlerischen Planungen und Aktivitäten unterdrückt worden. Eine gleichermaßen kritische wie behutsame Interpretation hätte wohl eher die beiderseitigen Strategien zur Durchsetzung der eigenen Vorstellungen herauszuarbeiten (etwa Claras Konzertreise-Wünsche). Unter den Reisenotizen dürfte der

doppelte, dabei aber nur teilweise redundante Bericht von der Rußlandreise 1844 besonderes Interesse finden — vor allem in biographischer Hinsicht und als historisch, geographisch und für das russische Konzertleben aufschlußreiche Beschreibung.

Auf manches Befremdende weist Herausgeber Gerd Nauhaus in seinem klug bündelnden Vorwort bereits hin, rückt jedoch zugleich die Maßstäbe zurecht: Der bestürzende antisemitische Ausbruch beider Schumanns im Ehe-tagebuch gegenüber Mendelssohn (November 1840; S. 122f.) steht bezeichnend isoliert da gegenüber allen früheren und späteren Äußerungen, zeugt übrigens wohl auch vom Gefühl eines künstlerisch-ökonomischen Konkurrenzdrucks. Und Schumanns nahezu enthusiastischen Bericht von einer Audienz beim Fürsten Metternich in Königswart (August 1842; S. 240ff.) deutet Nauhaus, sicherlich zutreffend, als „unkritische Hingabe an die Faszination der ‚großen Männer‘“, der nicht allein der Republikaner Schumann erlag (s. S. 12).

Sind auch bei beiden Eheleuten Züge von Hypochondrie nicht zu verkennen, so wird zumindest ebenso deutlich, daß gerade bei Robert Schumann das Verhältnis von relativem Wohlbefinden, Mißstimmung und Krankheit, von Schaffensimpulsen und -hemmnissen erheblich differenzierter zu sehen ist, als es biographische Darstellungen häufig vermittelten. Die späten Reisetagebücher (Hollandreise im Spätherbst 1853, Aufenthalt in Hannover im Januar 1854) dokumentieren auch, wie selbstverständlich Frau und Freunde damals noch mit Schumanns neuesten Werken umgingen, die von ihnen nach Krankheit und Tod des Komponisten teilweise mit dem Verdikt der Nicht-Veröffentlichung oder Vernichtung belegt wurden. Hier finden sich also bedeutsame Spuren des Rezeptionsbruchs um 1856, der in der musikalischen Öffentlichkeit wie in Schumanns Umgebung dadurch gekennzeichnet war, daß biographischer und ästhetischer Befund nicht mehr auseinandergelassen wurden.

Im Vergleich zu den *Haushaltbüchern* bietet der zweite Band insgesamt weniger werkgenetische Informationen, doch sind diese zahlreich und bezeichnend genug und werden teilweise erstmals publiziert. War aus den Briefen an Clara schon zu ersehen, daß die *Kreisleriana* 1838 in aufschlußreicher Nähe zu intensiven

Bach-Studien Schumanns entstanden, so wird dies im Tagebuch noch auf eigene Weise dokumentiert (S. 52ff.); symptomatisch ist eine selbstbeobachtende Notiz aus jener Zeit: „Fugen u. canonischer Geist in all meinem Phantasiren — sonst aber Sehnsüchtiges genug“ (S. 53).

Die Tagebuchaufzeichnungen dieses Bandes werden in 814 gezählten (de facto sogar 835) Anmerkungen des Herausgebers aufgeschlüsselt, die gelegentlich Angaben der Schumann-Literatur korrigieren (bis hin zu Versehen in Band 1 der neuen Kritischen Gesamtausgabe des *Briefwechsels* von Clara und Robert Schumann [hrsg. von Eva Weissweiler, Basel/Frankfurt a. M. 1984]; s. Anm. 175, 197, 250, 298, 313). Wiederum informieren die Anmerkungen — der *Haushaltbücher*-Edition vergleichbar — bemerkenswert umfassend und kompetent über die im Text erwähnten Personen, über biographische Hintergründe und historische Ereignisse, über angesprochene Werke der Literatur und Bildenden Kunst; auch Programme und Mitwirkende angeführter Konzerte sind, soweit rekonstruierbar, aufgelistet (einschließlich exemplarischer Rezensionsnachweise). Natürlich konnte Nauhaus hier die reichen Archivbestände des Schumann-Hauses in Zwickau, an dem er tätig ist, nutzen. Hinzu kommen neben einem musikalisch-literarischen Werkverzeichnis äußerst detaillierte Personen- und Ortsregister. Insgesamt wird somit ein instruktives historisch-geographisches Panorama bereitgestellt, das zum umfassenden Verständnis der mitgeteilten Quellen wesentlich beiträgt. Wurde die wissenschaftliche Nutzung von Schumanns Tagebüchern und Briefen in den letzten 50 Jahren teils durch unterschiedlichste politische Implikationen gehemmt, teils durch Wolfgang Boettichers ebenso unverzichtbare wie problematische Teilveröffentlichungen von 1941 und 1942 beeinträchtigt, so ist durch die Tagebuch-Gesamtausgabe nun ein neuer editorischer Standard für die Schumann-Forschung (und darüber hinaus) gesetzt worden. An ihm werden sich vergleichbare Projekte — etwa die noch nicht abgeschlossene kritische Gesamtausgabe des schon genannten Braut- und Ehebriefwechsels — messen lassen müssen.

Nimmt man die *Addenda und Corrigenda* zu Bd. 1 und 3 als Maßstab, so dürften auch

in Bd. 2 Leseirrtümer und Druckfehler selten bleiben (angesichts einiger fraglicher Fälle hätte man sich höchstens eine noch konsequentere Kennzeichnung flüchtiger oder unkonventioneller Orthographie der Manuskripte gewünscht, die in dieser Edition grundsätzlich ja vorgenommen wird). Durch ein produktionstechnisches Versehen wurden im Text zwei Notenbeispiele nicht abgedruckt, die sich auch nicht unter den insgesamt 16 Abbildungen und Faksimilia finden. Durch Vermittlung des Herausgebers können sie in dieser Rezension ergänzend mitgeteilt werden:

Folgenden musikalischen Gedanken aus Ferdinand Davids Sinfonie tadelte Clara Schumann im Ehetagebuch als „Marschnerisch trivial“ und meinte, eine solche Stelle „müßte ein sonst so guter Musiker wie David gar nicht schreiben“:



Im Tagebuch einer Konzertreise nach Bremen, Oldenburg und Hamburg im Februar 1842 findet sich auf einer sonst unbeschriebenen Seite der Hauptthemen-Beginn aus der 1841 komponierten und im gleichen Jahr mit wenig Erfolg uraufgeführten *d*-moll-Sinfonie, die anschließend beiseitegelegt und erst 1851 umgearbeitet wurde (Op. 120). Das auf S. 203 des Drucktextes fehlende Notat Schumanns lautet (in einer der Frühfassung nahekommenen Schreibweise):



Der zeitliche Kontext dieser Niederschrift gibt zunächst Rätsel auf. Sie erfolgte aber wohl nicht 1842 — als Rekapitulation ergäbe sie wenig Sinn —, sondern dürfte eher zum Skizzierungsprozeß der Sinfonie zu rechnen sein, so daß das Heft oder Blatt erst später für die Reisenotizen verwendet worden wäre.

Sonstige Fragen oder Wünsche an die Edition und Detailkorrekturen betreffen oft Nebensächliches (Clara Schumanns Begleiterin auf der Konzertreise nach Kopenhagen, Marie Garlicks, scheint den Tagebuchnotizen zufolge eher aus Bremen gestammt zu haben [vgl. S. 226 und S. 405 mit der Angabe auf S. 601]) oder würden eine zusätzliche Erweiterung des Anmerkungsteils nach sich ziehen (für Nicht-Spezialisten wäre etwa der Hinweis nützlich, daß es sich bei dem Klavierquartett, das Schumann im kleinen, künstlerisch aber besonders ergiebigen Tagebuch 18 erwähnte [S. 402], um das 1979 von Boetticher publizierte *c*-moll-Quartett WoO 32 handelt, was man nur indirekt dem Werkregister entnehmen kann). Zu den seltenen Unvollkommenheiten gehört es, wenn das *Geburtstagslied für Clara* im Register als „unveröffentlicht“ bezeichnet

wird (S. 565), während Robert Herrried es 1942 in MQ mitteilte und es inzwischen als WoO 26,3 gezählt wird. Daß die Pianistin Wilhelmine Clauß,

von der Nauhaus dankenswerterweise eine Porträt-Lithographie mitteilt (Abb. 16), nicht 1834, sondern 1832 geboren wurde, konnte dem Herausgeber noch nicht bekannt sein (zu S. 588; s. den Hinweis in *Mf* 1988, S. 99).

So liegt mit Erscheinen des zweiten Tagebuchbandes eine kritische Ausgabe vor, die in vieler Hinsicht maßstabsetzend für die Schumann-Forschung ist und sich als *G e s a m t*-Ausgabe mit der Zeit im musikwissenschaftlichen Bewußtsein sicherlich unangefochten durchsetzen wird. Denn das Quellenmaterial ist biographisch bedeutsam, werkgenetisch unverzichtbar und auch ästhetisch sowie für historisch-soziologische Umfeldbestimmungen aufschlußreich. Die editorische Erschließung aber ermöglicht ein komfortables Arbeiten und vermag so, die eigenverantwortliche wissenschaftliche Forschung nachhaltig zu fördern. Besseres läßt sich einer solchen Edition nicht nachsagen.

(März 1989)

Michael Struck

ANTONÍN DVOŘÁK: *Korespondence a Dokumenty. Kritické Vydání. Svazek 1: Korespondence odeslaná 1871—1884. Hrsg. von Milan KUNA unter Mitarbeit von Ludmila BRADOVÁ, Antonín ČUBR, Markéta HALLOVÁ und Jitka SLAVÍKOVÁ. Prag: Editio Supraphon 1987. 486 S.*

Die kritische Ausgabe der Dvořákschen Korrespondenz und Dokumente als den Beginn eines neuen Kapitels in der Dvořákforschung zu bezeichnen, dürfte keine Übertreibung sein: Vorüber sind die Zeiten, in denen die Briefe des Komponisten aus verschiedensten, oft weitverstreuten und teils nur noch schwer erhältlichen Büchern und Aufsätzen zusammengesucht werden mußten; vorüber ist die Situation, sich mit auszugsweisen und teilweise unzuverlässigen Abdrucken der Dvořákschen Briefe zufrieden geben zu müssen, vorbei das Arbeiten mit Übersetzungen, die mangels der Zugänglichkeit der Originale unüberprüfbar blieben. Doch nicht nur eine wesentliche Verbesserung der Forschungsgrundlagen, sondern auch eine umfangreiche Erweiterung des Quellenbestandes geht mit dieser Kritischen Ausgabe einher. In ihr sind erstmals zahlreiche bisher unbekannte und unveröffentlichte Schriftstücke wiedergegeben, die das Editorenteam im Zuge seiner Arbeiten auffand und denen innerhalb der Forschung über Dvořák, über einen Komponisten, der, was sein Schaffen betraf, bekanntlich der gesprächigste nicht war, eine nicht zu unterschätzende Bedeutung beigemessen werden muß.

Wie in der Einleitung des (nicht 1987, wie Supraphon angibt, sondern erst im Oktober 1988 erschienenen) ersten Bandes zu lesen ist, wird die Kritische Ausgabe insgesamt 11 Bände umfassen: vier Bände mit der im Zeitraum 1871—1904 von Dvořák abgesandten Korrespondenz, vier Bände mit der in den Jahren 1877—1904 vom Komponisten empfangenen Korrespondenz sowie drei Bände mit Dokumenten (Zeugnisse, Verträge, Ehrenmitgliedschaften, Stipendiengesuche, Konzertprogramme usw.). Auf den ersten Blick könnte man die editorische Teilung der 2850 Schriftstücke in abgesandte und empfangene Korrespondenzen bedauern und sich fragen, ob es für den Leser und Benutzer der Ausgabe nicht entgegenkommender gewesen wäre, wenn beide Korrespondenzgruppen ungetrennt in chronologischer

Reihung in die acht Briefbände aufgenommen worden wären. Doch kann der Herausgeber überzeugend darlegen (S. 54ff.), daß die Besonderheit der erhaltenen Korrespondenz — zwar knüpfen in einzelnen Fällen abgesandte und empfangene Briefe direkt aneinander an, der Großteil der Korrespondenz aber liegt nur einseitig vor —, sowie die Notwendigkeit unterschiedlicher textologischer Behandlung diese Art der gleichzeitigen Edierung versperrten. Verbunden ist die Entscheidung für eine getrennte Edition der Korrespondenz mit einem beeindruckenden Verweisverfahren im vorbildlich zu nennenden (für viele aber leider nur in tschechisch verfaßten) Anmerkungsapparat zu den einzelnen Briefen (klärende Stellen werden dabei jedoch oft in der Originalsprache zitiert).

Editiert wird in der Kritischen Ausgabe prinzipiell nach den Brieforiginalen (wo diese fehlen, nach Abschriften oder vorhandenen Abdrucken; beides ist in den Anmerkungen nachgewiesen). In manchen Fällen führte dies zu Korrekturen bisheriger Datierungen (so ist z. B., S. 253, der Brief Dvořáks an Simrock jetzt mit 8. 6. 1881 anstelle 18. 6. 1881 datiert) und auch bisheriger Lesarten (so z. B. auf S. 185 eine Passage des Briefes Dvořáks an Simrock vom 20. 11. 1879, die Altmann übertrug: „Eine geradezu ostentative Auszeichnung wurde mir vom Richter, der dort [Wien] bekanntlich ein sehr prononcierter Wagnerianer ist“, und die jetzt in korrigierter Version lautet: „... von Richter, der doch bekanntlich ein sehr prononcierter Wagnerianer ist“). Siglen geben Auskunft über die Art des Schriftstückes (Brief, Postkarte, Telegramm usw.), angegeben ist jedesmal auch der Aufbewahrungsort des Briefautographs sowie dessen jeweilige Erstedierung (wobei zu bemerken wäre, daß Dvořáks Brief an Joachim vom 29. 11. 1879, der in der *Festschrift Grasberger*, Tutzing 1975, S. 384/385, als Faksimile und in Übertragung enthalten ist, in der Kritischen Ausgabe nicht zum erstenmal veröffentlicht wird). Ist das Brieforiginal in tschechischer Sprache, so wird in kurzen deutsch- und englischsprachigen Regesten der Inhalt, manchmal mit zusätzlichen Informationen, wiedergegeben. Die Briefe selbst sind nach Grundsätzen moderner Editions kritik sorgfältigst übertragen, in Orthographie und Interpunktion (unverständ-

lich, warum die Ausführungen zur Interpunktion, die die tschechischsprachige Einleitung auf S. 34/35 enthält, in der deutschen und englischen Einleitungsversion weggelassen wurden) heutigen Gepflogenheiten angepaßt, ohne jedoch Eigenarten der Sprache und des Stiles Dvořáks (etwa tschechisches Satzbaudenken im deutschen Ausdruck des Komponisten, dessen Schulausbildung in der tschechischen und deutschen Sprache vom Herausgeber in der Einleitung aufschlußreich nachgezeichnet ist) zu verletzen. Ergänzungen des Herausgebers, fragliche Stellen oder Wortvervollständigungen wurden in der Textwiedergabe kenntlich gemacht. Die Notenbeispiele der Dvořákschen Originale sind ebenfalls mit Sorgfalt abgedruckt (hierbei allerdings die Frage, warum Dvořáks Beispiel im Brief vom 8. 7. 1884 an Alois Göbl auf S. 426 gegenüber der Wiedergabe in Šoureks Briefband *Přátelům doma*, S. 61, um eine Notenzeile verkürzt erscheint). Eine am Schluß des Bandes jahresmäßig aufgebaute chronologische Liste aller im Band edierten Briefe und ein Register der erwähnten Kompositionen Dvořáks, das die Werktitel in tschechisch, deutsch und englisch aufweist, sowie ein Personenregister (Band IV wird zusätzlich noch einen Abschnitt mit Personencharakteristiken enthalten) zeugen schließlich nochmals für die hohe Qualität der inneren und äußeren Gestaltung der Ausgabe. So bleibt zu hoffen, daß die übrigen Bände rasch nachfolgen werden.

(Mai 1989)

Klaus Döge

Arcangelo Corelli: Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke. Band I: Sonate da chiesa, Opus I und III mit Francesco Geminiani's Concerto grosso-Bearbeitungen von sechs Sonaten aus Opus I und III. Hrsg. von Max LÜTOLF. Laaber: Laaber-Verlag (1987). 315 S.

Mit diesem Band liegen nun sämtliche Trio-sonaten Corellis in einer kritischen Edition vor; zur Vervollständigung der in diesem Fall ja sehr gut überschaubaren Gesamtausgabe fehlen vor allem die Solosonaten und die Concerti grossi. Für die *Kirchensonaten* op. 1 und op. 3 war Max Lütolf verantwortlich; er hat auf den zwölf großformatigen Seiten der Einleitung

versucht, Daten zur Entstehung dieser Werke, ihre Abgrenzung zu den Kammersonaten und ihre Funktion in und außerhalb der Kirche zu diskutieren sowie auf Bearbeitungen, die von Intavolierungen für Orgel bis zu Motetten reichen, einzugehen. Nützlich ist auch der Kritische Bericht, in dem die wichtigsten Quellen beschrieben, bewertet und ihre Abhängigkeitsverhältnisse jeweils in einem Stemma dargestellt werden.

In diesen Textteilen gibt es allerdings auch befremdende Aussagen. Kaum hat der Benutzer in den allzu knappen Bemerkungen des Editionsleiters Hans Oesch „Zur Edition“ mit Entsetzen von stillschweigenden Ergänzungen und Änderungen gelesen, wird ihm mitgeteilt, daß „sämtliche stillschweigend erfolgten Berichtigungen“ im Kritischen Bericht angemerkt werden. Das heißt, daß eben nicht „stillschweigend“, also ohne Hinweis, berichtigt wurde. Wenn Lütolf Schlüsse aus den Widmungsvorreden Corellis zieht, scheint er sich der extremen Typengebundenheit derartiger Gebrauchsprosa nicht bewußt gewesen zu sein; die selben Topoi wie bei Corelli findet man bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen immer und immer wieder.

Daß „Vivace“ als Temposteigerung gegenüber „Allegro“ aufzufassen sei (S. 21), wird ohne jede Erklärung angenommen, obwohl das zumindest zweifelhaft ist. Die für die Aufführung dieser Werke ebenfalls höchst bedeutende Frage, welches Instrument Corelli denn mit „Violone“ gemeint hat, übergeht der Herausgeber mit vornehmem Stillschweigen. Für Chrysander war es in der ersten Gesamtausgabe ein Cello, und auch heute findet diese Ansicht noch Verfechter, obwohl es genügend Belege dafür gibt, daß darunter ein bis in die Kontraoktave reichendes Mitglied der Gambenfamilie zu verstehen ist.

Naiv ist die Kritik an Claudio Sartori, dem großen Bibliographen, er habe den Informanten für die Anzahl der italienischen Ausgaben und der bekannten Exemplare von Corellis op. 1 verschwiegen (S. 201); dieser „Informant“ war natürlich Sartori selbst. Übersehen hat Lütolf, daß die wohl falsche Datierung der Erstausgabe dieses Opus mit 1683 nicht auf einen Druckfehler bei Eitner zurückgeht, sondern schon in der genannten Edition von Joachim und Chrysander zu finden ist. Eigentümlich muten der

häufige Einsatz von „Römer“ als Adjektiv (also z. B. „Römer Verleger“) und die Bezeichnung des Bindebogens als „Phrasierungsbogen“ an, den bekanntlich erst Riemann erfunden hat.

Der Notentext selbst verzichtet mit Recht auf eine Aussetzung des Basso continuo, unterbricht die Taktstriche — vielleicht in Anlehnung an die alten Partituren — ungewöhnlicherweise zwischen den Systemen und gibt der Streichbaß- und der Orgelstimme konsequent je ein eigenes System. Zur Kritik fordert die für die ganze Gesamtausgabe getroffene Entscheidung heraus, die Tonartvorzeichnungen nach heutigem Gebrauch zu verändern, also etwa *c*-moll mit drei statt der in den Quellen gefundenen zwei Generalakzidentien zu versehen, was das Notenbild doch erheblich verändert. Der 90 Seiten umfassende Anhang enthält die etwa ein halbes Jahrhundert jüngeren Bearbeitungen Geminianis von sechs Triosonaten als *Concerti grossi*; ihre Aufnahme in die Gesamtausgabe scheint weder nötig noch gut begründet zu sein.

(Mai 1989)

Herbert Seifert

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: *Les Paladins. Comédie lyrique. Introduction* by R. Peter Wolf. New York: Pendragon Press (1986). LXXIV, 300 S. (*French Opera in the 17th and 18th Centuries. Volume XLIV.*)

Les Paladins, auf ein anonym überliefertes Libretto vor 1759 komponiert, im Jahre 1759 durch anspruchsvolle Hornpartien und eine neue Ouvertüre ergänzt und im Juli desselben Jahres in der für den Komponisten charakteristischen Umarbeitung fertiggestellt, gehört zu den besten und interessantesten Kompositionen Jean-Philippe Rameaus, denn sie stellt die unmittelbare, kreative Auseinandersetzung mit der Musik der italienischen Buffonisten und damit auch den Buffonistenstreit dar. Dennoch liegt, abgesehen von dem Partiturmanuskript innerhalb der ungedruckten Dissertation des Herausgebers R. Peter Wolf, bisher keine neue Ausgabe des Werkes vor. Angesichts der bekannten Misere um die neue Rameau-Gesamtausgabe, die zunächst durch den fachlichen Streit zwischen amerikanischen und französischen Kollegen, inzwischen sogar durch eine drohende juristische Ausein-

andersetzung zwischen einem amerikanischen Verleger und seinen ursprünglichen französischen Partnern in eine ausweglose Situation geriet, ist die Ausgabe der von Rameaus Hand korrigierten und ergänzten Partiturabschrift der Oper sehr zu begrüßen. Entsprechend der Konzeption der vorzüglich ausgestatteten Reprint-Serie *French Opera in the 17th and 18th Centuries* schließt die Ausgabe neben der Reproduktion des originalen Librettos und der gesamten Musik verdienstvollerweise eine ausführliche Introduction mit einer Kurzbiographie (von Graham Sadler), Kapitel über den Librettisten, das Libretto, die Darsteller, Instrumentalisten und die Ausstattung der Uraufführung, ferner eine Übersicht über alle Quellen sowie eine Inhaltsangabe ein.

Die vorliegende, gut lesbare Wiedergabe einer handschriftlichen Aufführungspartitur bietet für den Studenten wie den Wissenschaftler ein hervorragendes Studienobjekt: Die Kopie fertigte der Kopist Jean Rollet an, der offenbar auch kurze Zeit für die Académie Royale de Musique arbeitete. Die neue Ouvertüre Rameaus schrieb der Kopist der Opéra Durand ab. Von Rameaus Hand stammen zahlreiche Korrekturen und Anmerkungen. Die traditionell mit rot-braunem Stift notierten Aufführungshinweise sowie zahlreiche Striche fügte vermutlich der Orchesterleiter der Opéra, Pierre Berton, hinzu. Damit ist reichliches Material für philologische und aufführungspraktische Studien, etwa in einem Seminar, gegeben. Dem Analytiker bieten die beiden Ouvertüren („italienische“ Sinfonien, die ursprüngliche mit den Abschnitten „Très vif“, „Adagio“ und „Menuet en rondeau“, die definitive mit der Folge „Très vif“, „Menuet lent“ und „Gai“) und die dadurch verursachten verschiedenen Versionen des Beginns des I. Akts Möglichkeiten für scharfsinnige Überlegungen. Die ersten beiden Sätze der endgültigen Ouvertüre erhalten in ihrer Wiederholung als erster Entr'acte („Très vif“, „Menuet lent“, „Très vif“) und das transponierte Menuet nochmals als zweiter Entr'acte ein besonderes Gewicht.

Das italienische Vorbild der Intermezzi bzw. Buffo-Opern ist vermutlich auch für den komischen Inhalt des Werkes entscheidend gewesen, denn den *Paladins* ging im Bühnenschaffen Rameaus lediglich eine *Comédie lyrique*

Platée aus dem Jahre 1745 voraus. Wolf weist nach, daß entscheidende inhaltliche Elemente aus Komödien Molières (*Ecole des maris*, *Le Malade imaginaire*) und Marivaux' genommen sind, wobei allerdings das Gesamtergebnis eher der englischen als der französischen Komödien-Tradition nahekommmt. Mit gutem Recht beschreibt Wolf *Platée* wie auch *Les Paladins* als *Tragédies lyriques*, in die Elemente der Farce eingeführt sind. So interessant auch einzelne Aspekte des Librettos scheinen mögen, etwa die Person des lächerlichen Wächters Orcan, im Vergleich zur Musik ist es doch relativ schwach. Musikalisch besonders interessant ist die Integrierung zahlreicher stilistischer Elemente der „Buffonisten“ in den französischen Stil Rameaus, die sich besonders in der Sinfonia, in dreien der insgesamt sieben *Ariettes* (*Da-capo-Arien*) sowie in dem Duo *amoroso je vous aime* nachweisen lassen. Die drei erwähnten italienischen *Ariettes*, die an dramatischen Kulminationspunkten, nicht wie sonst in der französischen Oper lediglich in den *Divertissements* eingesetzt sind, werden mit französischen Cembaloarien, Monologen (darunter auch jener Anselmes „Tu vas tomber“ mit *Da capo*) oder „durchkomponierten“ *Arien* konfrontiert. Hier sind insbesondere die auch in den *Ritornellen* vorhandenen kurzen Motive, die kurzen Phrasen wechselnder Länge, die Reihung von Sekundvorhalten, Tempowechsel und andere Elemente zu erwähnen. Wolf ist offenbar bei der Zuordnung der drei von ihm genannten dramatischen *Ariettes* eine Verwechslung unterlaufen: "The three [*Ariettes*] are Nérine's 'L'amant peu sensible' and 'C'est trop soupirer', and Manto's 'Le Printemps des amants'. The last named is not in *da capo* form, but uniquely among the *ariettes* of 'Les Paladins' is through-composed" (S. XXII, Anm. 33). Entgegen der Angabe des Herausgebers ist die erstgenannte *Ariette*, "L'amant peu sensible", durchkomponiert, nicht aber "Le Printemps des amants".

Es wäre ein großer Gewinn, wenn man über das Studium der Partitur hinaus die meisterhafte, höchst geistvolle Musik Rameaus zu den *Paladins* durch eine szenische Aufführung und eine Schallplatteneinspielung, die den heutigen Ansprüchen entspricht, den Hörern zugänglich machen würde.

(August 1989)

Herbert Schneider

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

Passionsoratorien waren sowohl in der katholischen als auch in der evangelischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts eine verbreitete Gattung. Anders als beispielsweise Graun (1755) oder Kreusser (1783) legte Joseph Martin Kraus seiner Komposition jedoch nicht die beliebte Dichtung von Karl Wilhelm Ramler zugrunde, sondern verfaßte einen eigenen Text, der zwar noch einer literaturhistorischen Untersuchung entbehrt, aber wohl nicht als Meisterwerk der Dichtkunst bezeichnet werden kann. Es handelt sich um eine emotionsvolle Betrachtung des Kreuzestodes Christi, bei der das biblische Passionsgeschehen völlig im Hintergrund bleibt. Auch die Rezitative haben reflektierenden, nicht erzählenden Charakter. Das gattungstypisch zweiteilige Oratorium gliedert sich in 5 *Accompagnato*- und 1 *Seccorezitatif*, 4 *Arien*, 2 *Chöre*, 2 *Choralsätze* und 1 *Instrumentalstück*. Die Instrumentalbesetzung mit Streichern und zwei Hörnern bzw. Trompeten ermöglicht die Ausführung auch durch kleinere kirchenmusikalische Ensembles. Die eindrucksvolle Komposition zeichnet sich aus durch geschlossene formale Gestaltung der *Arien* und *Chöre*, reizvolle Harmonik, kontrastreiche Dynamik und enge Anlehnung an die Darstellungsmittel der barocken Affektenlehre.

Die Edition ist überzeugend, Abweichungen vom Original verzeichnet der Kritische Bericht. Druck und Notenbild sind klar und übersichtlich und erscheinen weitgehend fehlerfrei.

Zum Text: Der in dieser Neuausgabe vorgelegte Text enthält eine Reihe grammatikalischer Fehler. Aufgrund des verlorengegangenen Autographs muß jedoch offenbleiben, ob es sich nicht zumindest bei einigen diese Schwächen um Überlieferungs- oder Lesefehler des (möglicherweise schwedischen) Kopisten oder des amerikanischen Herausgebers handelt. Bei der Textstelle „Eine fromme Zähre wolle hinab, von dem erschütterten Wange“ scheint ein Übertragungsfehler aus dem in deutscher Schrift geschriebenen Originalmanuskript offensichtlich.

Zum Notentext: Der Herausgeber erwähnt einige satztechnische Ungeschicklichkeiten wie Quint- und Oktavparallelen, die auch in den anderen, aus den gleichen Jahren stammenden geistlichen Kompositionen von Kraus festzustellen sind. Warum van Boer aber in der Continuo-Aussetzung weitere Parallelen hinzufügt (z. B. S. 7, T. 20/21; S. 8, T. 26/27) bleibt unverständlich.

Zum Vorwort: Das ausführliche Vorwort wirft leider einige Probleme auf. Besonders strittig ist die Klassifizierung des Oratoriums als typische Komposition des musikalischen „Sturm und Drang“, zumal die dafür angeführten Kriterien, wie z. B. das Vorherrschen der Moll-Tonalität, wohl eher auf den trauernden Grundaffekt eines Passionsoratoriums zurückzuführen sind.

Einige weitere Einzelheiten:

1) Daß Kraus ein Bewunderer Goethes, speziell seines *Werther* und *Götz* war (S. VII), läßt sich trotz seiner umfangreichen Äußerungen über Dichter seiner Zeit nicht belegen. — 2) Kraus war nicht Mitglied des Göttinger Hainbundes, da dieser, als Kraus 1776 nach Göttingen kam, schon nicht mehr existierte, (S. VII). — 3) Bei einem mit Leben und Werk von Kraus vertrauten Herausgeber wie van Boer sind die zahlreichen gravierenden Fehler in der Biographie des Komponisten besonders unverständlich. Die meisten von ihnen wurden bereits an anderer Stelle berichtet (vgl. *Mitteilungen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft* 9/10, 1989, S. 32/33.) — 4) Die von König Gustav III. angeordnete Europareise von Kraus hatte zum Ziel, die modernsten Theatereinrichtungen zu studieren, nicht die musikalischen Stile (S. VIII). — 5) *Der Tod Jesu* wurde auf keinen Fall am Ostersonntag 1776 zum ersten Mal aufgeführt, sondern höchstwahrscheinlich am Karfreitag (S. VIII). — 6) Der zweite Vorname von Klopstock lautet Gottlieb, nicht Gottlob (S. VII, S. IX). — 7) Daß Kraus sein Oratorium mit mehrfach wiederholten „Erbarme dich unser“-Rufen beschließt, steht in keinerlei Beziehung zum Text des Ordinarium Missae, das bekanntlich mit den Worten „Dona nobis pacem“ endet (S. IX). — 8) Sonatenhauptsatzstrukturen sind nicht nachweisbar (S. IX). — 9) Lücken in der Generalbaßbezifferung sind kein Zeichen dafür, daß Kraus die Beteiligung

des Continuo reduzieren wollte (S. IX). Im süddeutschen Raum sind konsequent bezifferte Generalbaßstimmen in der Minderheit. — 10) Die Bezeichnung des Verzierungszeichens als ~ Pralltriller o d e r Mordent ist falsch und entspricht nicht den zitierten Ausführungen von C. P. E. Bach (im übrigen wären zur Auflösung von Verzierungen in Streicher- oder Gesangsstimmen die Werke von L. Mozart oder P. F. Tosi heranzuziehen).

Ungeachtet dieser Einschränkungen hat sich van Boer durch die Edition dieses reizvollen, bisher nicht bekannten Oratoriums um die Verbreitung der Werke von Joseph Martin Kraus in dankenswerter Weise verdient gemacht.

(Juli 1989)

Gabriela Krombach

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik, Abteilung 2: Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 5: Klavierstücke II. Vorgelegt von Christa LANDON (†), fertiggestellt von Walther DÜRR. Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag 1984. XXII, 178 S.

Von den insgesamt sieben Bänden, die in der *Neuen Schubert-Ausgabe* für die zweihändige Klaviermusik vorgesehen sind, enthält dieser als erster erschienene die seit etwa 1820 komponierten Werke, die nicht der Sonatengattung zugehören. Die Anordnung folgt der Chronologie der Entstehung: An erster Stelle findet sich die *Wanderer-Fantasie*, ihr folgen die *Moments musicaux*. Zwei wenig bekannte Einzelstücke von 1824 — *Ungarische Melodie* — und 1827 — *Allegretto c-moll* — schlagen die Brücke zu den *Impromptus*, die entsprechend der ursprünglichen Konzeption — Schubert wollte alle acht Nummern in einer einzigen Sammlung publizieren — unmittelbar nacheinander plaziert sind. Den Abschluß machen die drei späten Stücke von 1828. Im Anhang erscheinen drei nicht vollendete Werke: das *Allegretto* D 900 und die erstmals in der Rekonstruktion durch Otto Brusatti 1978 publizierten Stücke D 916 B und C (natürlich in der originalen fragmentarischen Form). Weiterhin bietet der Anhang zwei Entwurfassungen zu den *Impromptus* in c (D 899,1) und f (D 935,1), die hochinteressante Einblicke in den Entstehungs-

vorgang gewähren. Dieser Aufbau des Bandes unterscheidet sich von dem der bisherigen Ausgaben (auch derer, die sich als „Urtext“-Ausgaben bezeichnen) erstens durch die Zusammenfassung aller Klaviermusik, die nicht Sonate, Variation oder Tanz ist, zweitens durch die Durchbrechung der irreführenden Anordnung nach Opuszahlen (die statt der Entstehungs- die Erscheinungschronologie widerspiegelt) und drittens durch die Einbeziehung abseits gelegener Stücke, Fragmente und Entwürfe, durch die der interessierte Leser und Spieler eine neue Perspektive auch auf die scheinbar wohlbekannten Werke gewinnen kann.

Der Text der *Wanderer-Fantasie* wurde bereits 1965 durch Paul Badura-Skoda auf eine neue Quellenbasis gestellt, indem er seiner bahnbrechenden Wiener Urtext-Ausgabe erstmals das Autograph neben der (fehlerhaften) Erstausgabe zugrundelegte. Nicht in allen Punkten folgen Landon/Dürr den von ihm vorgeschlagenen Änderungen gegenüber der alten Gesamtausgabe. So wird das fehlende Kreuz vor *d''* in T. 574f. als Fehler des Autographs diagnostiziert, der vom Komponisten selbst im Erstdruck korrigiert wurde.

Die bereits erwähnte Trennung von *Moments musicaux* und *Impromptus* ist nicht nur chronologisch legitim, sondern, was noch wichtiger ist, sie dokumentiert die von Dürr im Vorwort einleuchtend gekennzeichnete unterschiedliche Position im Gattungsgefüge der Klaviermusik. Die *Moments musicaux* sind wirkliche Einzelstücke (worauf schon die Bezeichnung hinweist); als solche stehen sie den beiden überaus reizvollen Gelegenheitswerken D 817 und 915 sehr viel näher als die *Impromptus*, deren strukturelle und zyklische Gestaltung entschieden in Parallele zur Entwicklung der Klaviersonate bei Schubert zu sehen ist, was auch zu ihrem geringen unmittelbaren Verkaufserfolg und zur Zurückweisung der letzten vier *Impromptus* durch den Schott-Verlag führte. Ähnliches gilt für die drei Stücke D 946, bei denen der abgeschlossene Werkcharakter nicht ganz gesichert erscheint, deren innerer Zusammenhang jedoch ebenso unüberhörbar ist wie der der *Impromptu-Sammlungen*.

Von allen maßgeblichen Schubert-Editoren der letzten Jahrzehnte wurde die in engem Zu-

sammenhang miteinander stehende Dynamik und Artikulation als problematisch erkannt. Schuberts Tendenz zu einer quasi sprechenden Instrumentalmusik veranlaßte ihn zur Notierung zahlreicher Akzente, wie sie in der vorausgehenden und teilweise noch gleichzeitigen Wiener Klassik unüblich war. Diese Notationspraxis gemahnt ein wenig an die vorklassische, ebenfalls sprachorientierte Klaviermusik, etwa an diejenige von Carl Philipp Emanuel Bach. Sie wurde in ihrer Eigenart erst in jüngster Zeit erfaßt, vor allem erwies sich die Abgrenzung zwischen dem Akzentzeichen und der Decrescendo-Gabel als schwierig. Die *Neue Schubert-Ausgabe* geht hinsichtlich der Umdeutung von Decrescendo- in Akzentzeichen weit über alle bisherigen Editionen hinaus, was in sehr vielen Fällen als musikalisch sinnvoll erscheint. Allerdings ergeben sich daraus grundlegende Konsequenzen für die Interpretation. Es scheint, daß Schubert noch wesentlich „diskontinuierlicher“, kontrastreicher und detailbetonter, damit aber abrupter und wahrscheinlich befremdlicher zu gestalten wäre als heute noch weithin üblich.

Bekanntlich erscheint der Kritische Bericht der *Neuen Schubert-Ausgabe* nicht in bzw. mit den Musiktext-Bänden, sondern er wird hinterlegt und ist auf Anforderung zu erhalten. Unter diesen Umständen vermißt man in der „Quellen und Lesarten“ betitelten, im Band enthaltenen Kurzfassung eine knappe Information zur Quellenbeschreibung und über die für die Edition maßgeblichen Quellenbewertungen, selbst wenn im vorliegenden Fall (der Text basiert ausschließlich auf Autographen und Erstdrucken) die editorischen Entscheidungen wenig Probleme aufgeben. Im übrigen ermöglicht die akribische Sorgfalt der Anmerkung die Bildung eines differenzierten Urteils über das Verhältnis der Texte zu ihren Vorlagen und erfüllt damit in hohem Maß die Forderungen, die gegenwärtig an eine Kritische Edition zu stellen sind.

(März 1989)

Arnfried Edler

FRANÇOIS COUPERIN: *Anthologie pour Clavecin. Pièces extraites des Œuvres complètes. Les Remparts, Monaco: Éditions de L'Oiseau-Lyre (1987). 47 S.*

Grundlage für die hier veröffentlichte Auswahl ist die Gesamtausgabe der Werke von François Couperin: *Oeuvres complètes de François Couperin*, II: Pièces de Clavecin, Bd. 1—4, hrsg. von Maurice Cauchie und revidiert von Kenneth Gilbert (Édition de L'Oiseau-Lyre, 1980—1982). Die Sammlung führt nicht nur in die Musik Couperins, sondern allgemein in die französische Cembalomusik ein.

Couperins Stücke eignen sich hervorragend als Unterrichtsmaterial. Er schrieb auch einfache Stücke wie etwa *La Princesse de Cha-beüil ou la Muse de Monaco*, komponiert für die Tochter von Antoine I. von Monaco. Die Sammlung beginnt mit leichten Kompositionen, nach und nach werden die Stücke schwieriger. Von einer Ausnahme abgesehen (*Les Baricades Mistérieuses*) ist beim Spielen kein Umblättern nötig, der knappe Umfang von zwei Seiten schließt eine Vielzahl von Kompositionen aus. Die beiden *Airs Les Tambourins* und die *Menuets Croisés* sind als Faksimile veröffentlicht, ebenso Couperins „Explication des Agréments, et des Signes“ aus seinem ersten Buch *Pièces de Clavecin* (1713). Die Auswahl enthält elf Stücke mit beschreibendem Titel und zehn Tanzsätze, die in etwa dem Muster der traditionellen französischen Suite folgen. Jeder Tanztyp wird in einem charakteristischen Beispiel vorgestellt. Durch die spezifische Eigenheit jedes Tanzes kann der Spieler sein Wissen auf die entsprechenden Tanzsätze Couperins und anderer Komponisten übertragen. Die hier vorgestellten Tanztypen sind so verschiedenartig, daß sie beim Vortrag nicht als Suite zusammengefaßt werden sollten. In *Tambourins* verlangt Couperin ausdrücklich „Notes égales“, die Achtelnoten sollen völlig gleichmäßig gespielt werden. Die Taktart $\frac{4}{8}$ ist ebenfalls ein Indiz für „Notes égales“, ein Beispiel hierfür ist *L'Atalante*. Im Gegensatz hierzu fordert Couperin die Sechzehntelnoten in der *Allemande La Laborieuse* „un tant-soit-peu pointées“ zu spielen. Für die *Menuets Croisés* ist ein zweimanualiges Cembalo vorgesehen, alle anderen Stücke sind für ein einmanualiges Instrument konzipiert. Die Fingersätze in *Les Graces Naturelles*, *L'Atalante* und *La Milordine* gehen auf Couperins Anweisungen in seiner *L'Art de toucher le Clavecin* zurück.

Kenneth Gilbert und Davitt Moroney geben auf knappem Raum mit einem informativen Vorwort und klug ausgewählten Stücken einen interessanten Einblick in das reiche Cembaloscchaffen von François Couperin. Die Wiedergabe von zwei Kompositionen und der „Explication des Agréments, et des Signes“ als Faksimile ist ebenfalls sehr zu begrüßen, so daß diesem Band eine weite Verbreitung zu wünschen ist.

(Mai 1989)

Susanne Staral

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Erstausgabe. New Haven: Yale University Press / Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1985). X, 70 S.*

Die Erstausgabe der in Johann Gottfried Neumeisters Manuskript (von um 1790) überlieferten frühen Bachschen Orgelchoräle, deren unerwartete (Wieder-)Entdeckung als Sensation des Gedenkjahres '85 fungierte, obwohl sie als solche nur Spezialisten (Bachforscher, Organisten) betraf, gewährt ein insgesamt sehr informatives Bild dieser Stücke, die der Musikwissenschaft eine Fülle von Fragen aufgeben, der Musikpraxis aber vorwiegend im schlichten Gebrauchsrepertoire und in Selektion dienen dürften. Wer freilich in Details einzudringen versucht, stößt auf mannigfache Probleme vor allem der (zumeist singulären) Überlieferung. Deshalb — und vermutlich unter dem Zwang, die Stücke im Jubiläumsjahr vorlegen zu können — entschloß sich der Herausgeber zu einer Textgestalt, in der offenkundige Fehler stillschweigend berichtigt, fragliche Stellen aber belassen wurden, wobei er zum einen auf den für die NBA geplanten Kritischen Bericht, zum anderen auf die (inzwischen vorliegende) Faksimile-Ausgabe *The Neumeister Collection of Chorale Preludes from the Bach Circle* (New Haven und London 1986; mit wichtiger, umfassender Introduction von Christoph Wolff) verweist. Gegen diese Anlage der Erstausgabe, die sich als ‚Vorabdruck‘ aus der NBA versteht, wäre nichts einzuwenden, beanspruchte der Band nicht durch Kleinstich (und Strichelung) für Ergänzungen von in der Quelle fehlenden Noten, Akzidentien (und Überbindungsbögen)

eine in diesen Grenzen geltende Nachweisgenauigkeit, die, wohl wegen Druck- oder Korrekturversehen, in einer Reihe von Fällen beeinträchtigt ist.

(Oktober 1989)

Klaus-Jürgen Sachs

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Klavierkonzert in F-dur KV 459. Faksimile der autographen Partitur mit einem Geleitwort von Nikolaus HARNONCOURT und einer Einführung von Rudolf ELVERS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. 46 S. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles XX.)*

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *"Bellamia fiamma, addio" — "Resta, oh cara". Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester KV 528. Faksimile der autographen Partitur mit einem Geleitwort von Nikolaus HARNONCOURT und einer Einführung von Hans-Günter KLEIN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. 33 S. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles XXI.)*

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *"Miserio! O sogno" — "Aura, che intorno spiri". Arie für Tenor und Orchester KV 431 (425^b). Faksimile der autographen Partitur mit einem Geleitwort von Nikolaus HARNONCOURT und einer Einführung von J. Rigbie TURNER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. 45 S. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles XXII.)*

Wie immer man Faksimiles von Handschriften großer Komponisten begegnen mag — ob man sie als Musiker, Bibliothekar oder Wissenschaftler für nützlich hält oder sie als Bibliophiler oder Musikfreund, dessen Begeisterung für die klingenden Schöpfungen sich bis auf ihre materielle, stumme Existenz erstreckt, angenehm unterhaltend findet — eines ist gewiß: Sie bieten dem Betrachter die Gelegenheit, sich der „eigenartigen Faszination“, ja der geradezu „magischen“ Wirkung von Handgeschriebenem auszusetzen. So jedenfalls drückt Nikolaus Harnoncourt es in einem Geleitwort zu den hier anzuzeigenden Reproduktionen dreier gewichtiger Autographe Mozarts aus, und man wird ihm gerne zustimmen.

Harnoncourt ist es auch zu verdanken, daß diese Faksimiles in der Reihe *Documenta Musicologica* (in Verbindung mit der *Stichting Praemium Erasmianum/Preis 1981*) erscheinen konnten. Sie ergänzen in willkommener Weise die gegenwärtig verfügbaren vollständigen Wiedergaben von etwa achtzig Werken Mozarts. Außerdem handelt es sich dabei, soweit ersichtlich, um die ersten Faksimiles von selbständigen „Konzertarien“ des Komponisten überhaupt, und aus dem Repertoire der Klavierkonzerte waren vor dieser Edition nur KV 467 (New York 1985) und, gleich zweimal, KV 491 zugänglich (Washington 1964, Killenny 1979). Die Originale befinden sich in der Pierpont Morgan Library New York, Mary Flagler Cary Music Collection (KV 431), und in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin (KV 459, 528).

Jedem der Bände ist eine wissenschaftliche Einführung beigelegt, die mehr oder weniger ausführlich, aber korrekt über die Geschichte der Komposition und der Handschrift Auskunft gibt; die Arientexte sind anschließend in der Originalsprache sowie in deutscher und englischer Übersetzung abgedruckt. Gerne hätte man etwas mehr über die äußere Beschaffenheit der Autographen gewußt (die Lagenordnung und die Wasserzeichen werden nur bei KV 459 mitgeteilt). Daß Schwarz-weiß-Reproduktionen, selbst mit Beimischung von Grautönen, keine optimale Wiedergabe der tatsächlichen Gegebenheiten einer Handschrift in allen ihren Feinheiten ermöglichen, bedarf kaum der Erwähnung. Eine gewisse Leblosigkeit des übermittelten Schriftbildes läßt sich da nicht vermeiden. Überdies erweckt das Faksimile von KV 459 stellenweise den Eindruck der ‚schwammigen‘, unscharfen Abbildung. Zweifellos hätte man mit größerem technischen Einsatz ein besseres Ergebnis erzielen können, was nur um wenig teurer geworden wäre (man vergleiche etwa die vorzüglichen *British Library Music Facsimiles* der späten Streicher-Kammermusik Mozarts (1987) oder die 1976 bei der Oxford University Press erschienene Wiedergabe des *Schauspieldirektors* KV 486). Aber man soll nicht unzufrieden sein; denn nützlich sind diese Faksimiles allemal, und angenehm ist Mozart immer — ob schwarz-weiß fürs Auge oder klingend für Ohr und Verstand. (Oktober 1989)

Ulrich Konrad

Eingegangene Schriften

WALTER ABENDROTH: Kurze Geschichte der Musik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag (1988). 150 S.

DENIS ARNOLD: J. S. Bach. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1989). 104 S. (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1539.)

Ars Musica. Jahrbuch 1988. Günter Fleischhauer zum 60. Geburtstag am 8. Juli 1988. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1988. 99 S., Abb.

EVA-MARIA AXT: Musikalische Form als Dramaturgie. Prinzipien eines Spätstils in der Oper „Friedenstag“ von Richard Strauss und Joseph Gregor. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler 1989. 165 S., Notenbeisp. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 36.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IX: Addenda, Band 2: Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung von Yoshitake KOBAYASHI. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1989. 220 S.

ANDREAS BALLSTAEDT/TOBIAS WIDMAIER: Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden 1989. X, 434 S., 48 Abb. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXVIII.)

HEINZ BAMBERG: Beatmusik. Kulturelle Transformation und musikalischer Sound. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. 154 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Studien: Band 13.)

KARL BAYER: Religion und Musik im Wandel der Zeit. Historische Analyse. Odisheim: Eigenverlag Karl Bayer 1989. 502 S., Abb., Notenbeisp.

Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration. Hrsg. von Helga LÜHNING und Sieghard BRANDENBURG. Bonn: Beethoven-Haus 1989. 308 S., Abb., Notenbeisp.

Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration. Eine Ausstellung des Beethoven-Archivs und des Arbeitskreises selbständiger Kulturinstitute. 14. Juli bis 15. August 1989 im Alten Rathaus Bonn. Katalog hrsg. von Armin RAAB und Helga LÜHNING. Bonn: Beethoven-Haus 1989. 56 S., Abb.

GABRIELE BEINHORN: Das Groteske in der Musik. Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. 266 S. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 11.)

FRANZ BÖSKEN/HERMANN FISCHER: Quellen und Forschungen zur Orgelgeschichte des Mittelrheins. Aus dem Nachlaß hrsg. von Anneliese BÖSKEN unter Mitarbeit von Hans-Martin BALZ. Band 3: Ehemalige Provinz Oberhessen. Teil I (A-L), Teil II (M-Z). Mainz: B. Schott's Söhne (1988). Teil I: 629 S., Teil II: S. 630—1014, 32 Abb. (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte. Nr. 29.)

NORBERT BOLIN: „Sterben ist mein Gewinn“ (Phil 1,21). Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock 1550—1750. Kassel: Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e.V. — Stiftung Zentralinstitut und Museum für Sepulkralkultur (1989). 456 S., Abb., Notenbeisp.

The Book of the Musical Artwork. An Interpretation of the Musical Theories of Heinrich Schenker by Felix-Eberhard von CUBE. Lewiston/Queenston: The Edwin Mellen Press (1988). VIII, 383 S., Notenbeisp. (Studies in the History and Interpretation of Music. Volume 10.)

JOH. BRAHMS: Variationen für Klavier. Hrsg. nach den Autographen, einer Abschrift und den Handexemplaren des Komponisten. Fingersatz von Detlef KRAUS. München: G. Henle Verlag (1988). VIII, 156 S.

ANTONIO CALDARA: Missa a 4 voci D-Dur „Vox orimur morimur“ in der Bearbeitung von Jan Dismas ZELENKA. Faksimile nach der Partiturschrift der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von Brian W. PRITCHARD. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1987. XV, 23 S. (Musik der Dresdener Hofkapelle. Autographen und singuläre Abschriften im Faksimile.)

Cambridge Opera Journal. Volume 1, Number 1, March 1989. Editors: Roger PARKER and Arthur GROSS. Cambridge: Cambridge University Press (1989). III, 93 S.

FRANCESCO CAVALLI: Sei pezzi vocali sacri (inediti) con Basso continuo. Fascicolo I: 1. Cantate Domino et exultate (a voce sola), 2. O Quam suavis et decora (a voce sola). Partitur. Kritische Ausgabe und Ausführung des Basso continuo bearbeitet von Francesco BUSSI. Milano: Ricordi (1988). XVII, 17 S.

FRANCESCO CAVALLI: Sei pezzi vocali sacri (inediti) con Basso continuo. Fascicolo II: 3. O bone Jesu, o Jesu amabilis (a 2 voci), 4. Plaudite, cantate cimbalis (a 3 voci), 5. In virtute tua, Domine (a 3 voci). Partitur. Kritische Ausgabe und Ausführung des Basso continuo bearbeitet von Francesco BUSSI. Milano: Ricordi (1988). XVII, 45 S.

FRANCESCO CAVALLI: Sei pezzi vocali sacri (inediti) con Basso continuo. Fascicolo III: 6. Magnificat (a 6 voci e 2 violini). Partitur. Kritische Ausgabe und Ausführung des Basso continuo bearbeitet von Francesco BUSSI. Milano: Ricordi (1988). XVII, 42 S.

Codici Musicali Trentini I. Sei inediti senza testo da Tr 90. A cura di Marco GOZZI. Partitura. Rovereto: Stamperia Musicale E. Cipriani 1989. 23 S.

GIOVANNI CONTINO: Cinque messe mantovane dal fondo Santa Barbara a cinque voci. A cura di Ottavio BERETTA. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1988. XXXIV, 281 S. (Monumenti Musicali Italiani. Vol. XIV.)

GIOVANNI CONTINO: Messa Illuminare Jerusalem a quattro voci (1561). A cura di Marco GOZZI. Cremona: Editrice Turrus 1989. X, 25 S.

FRANÇOIS COUPERIN: Huit préludes et une allemande. Extraits de L'Art de Toucher le Clavecin. Les Remparts, Monaco: Éditions de L'Oiseau-Lyre (1988). 16 S.

MILJENKO M. DABO-PERANIC: Aristoteles. Greek Ascendant Musical Diagrams. Ascendant Progression of the Diagram. (Separate Fascicle from De musica.) East Northport, N. Y.: Sunrise Press. 44 S.

MILJENKO M. DABO-PERANIC: The Greek Harmoniai. Identical with the Church Modi. East Northport, N. Y.: Sunrise Press. 59 S.

MILJENKO M. DABO-PERANIC: Greek Prehistoric Music. Discovered and Deciphered. East Northport, N. Y.: M. M. Dabo-Peranic 1979. 121 S.

MILJENKO M. DABO-PERANIC: Greek Pseudo-Harmoniai of Pseudo-Euklides. An Erroneous Musical Dogma Long 22 Centuries from ca 250 B. C. to the Present Day. Sorbonne 1959. (Separate Fascicle from Greek Prehistoric Music.) East Northport, N. Y.: Sunrise Press. 29 S.

MILJENKO M. DABO-PERANIC: Hellenistic Notation. (Separate Fascicle from Greek Prehistoric

Music). East Northport, N. Y.: Sunrise Press. S. 25—58, 70—96.

Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge, Band 7: Musik der Bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lassos. 2. Auswahl Sdegnosi Ardori („Zornesgluten“). Des bayerischen Hofmusikers Giulio Gigli Sammeldruck fünfstimmiger Vertonungen von Battista Guarinis Madrigal „Ardo sì“, Adam Berg München 1585. Hrsg. von Horst LEUCHTMANN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989. LII, 109 S.

Edizione nazionale delle opere di ANDREA GABRIELI I: Gli anni di Andrea Gabrieli: biografia e cronologia. A cura di Gino BENZONI, David BRYANT, Martin MORELL. Milano: Ricordi (1988). 101 S.

Edizione nazionale delle opere di ANDREA GABRIELI 9: Psalmi Davidici. A cura di Denis ARNOLD† e David BRYANT. Milano: Ricordi (1988). 186 S.

HELLMUT FEDERHOFER: Musikalischer Gehalt — Interpretation und Analyse. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1987. 12 S. (Mitteilungen der Kommission für Musikforschung. Nr. 40.) (Sonderdruck aus dem Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 124. Jahrgang 1987, No. 1.)

HELLMUT FEDERHOFER: Musikgeschichtsschreibung und neue Musik des 20. Jahrhunderts. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1987. 19 S. (Mitteilungen der Kommission für Musikforschung. Nr. 39.) (Sonderdruck aus dem Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 123. Jahrgang 1986, No. 1.)

Five Centuries of Choral Music. Essays in Honor of Howard Swan. Edited by Gordon PAINE. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press (1988). IX, 389 S., Notenbeisp. (Festschrift Series No. 6.)

NIELS W. GADE: Ausgewählte Klavierstücke. Nach Autographen und den Erstausgaben hrsg. von Bengt JOHNSON. München: G. Henle Verlag (1989). XIII, 74 S.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen, Band 5, Teilband b: Vorwort, Notenanhang, Kritischer Bericht: Iphigénie en Aulide. Hrsg. von Marius FLOTHUIS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XXV, 605 S.

Göttinger Händel-Beiträge. Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von Hans Joachim MARX. Band III: Gedenkschrift für Jens Peter Larsen (1902—1988). Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag 1989. 351 S.

Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchungen von John KMETZ. Basel: Verlag der Universitätsbibliothek 1988. 482 S., 171 Abb.

INGEBORG HARER: Ragtime. Versuch einer Typologie. Tutzing: Hans Schneider 1989. 2 Bände in 1. 187 S., 273 S., Abb., Notenbeisp. (Musik-ethnologische Sammelbände. Band 9/10.)

JOHANN ADOLF HASSE: Messe in d 1751. Partitur. Erstausgabe hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN. Stuttgart: Carus-Verlag (1988). XV, 146 S.

ADOLPH HENSELT: Vier Impromptus für Klavier. Nr. 1 c-moll op. 7, Nr. 2 f-moll op. 17, Nr. 3 b-moll op. 34, Nr. 4 h-moll op. 37. Hrsg. von Rüdiger STEINFATT und Oskar STOLLBERG. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 23 S. (Edition Breitkopf 8148.)

DIETER HILDEBRANDT: Pianoforte oder Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag (1988). 397 S.

KI MANTLE HOOD: The Evolution of Javanese Gamelan. Book III: Paragon of the Roaring Sea. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag „Heinrichshofen-Books“ (1988). 390 S. (Pocketbooks of Musicology 64.)

J. N. HUMMEL: Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel. Reprint der 2. Auflage, Wien 1838 bei Tobias Haslinger. Vorwort von Andreas EICHHORN. Straubenhardt: Antiquariat Zimmermann (1989). XII, 468 S.

Jahrbuch Peters 1985: Aufsätze zur Musik. Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 8. und 9. Oktober 1985 in Dresden im Rahmen der Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR 1985. Teil I. Hrsg. von Wolfram STEUDE. Leipzig: Edition Peters (1987). 151 S.

CLAUDIA KONRAD: Studien zu „Die Frau ohne Schatten“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Studien zur Genese, zum Textbuch und zur Rezeptionsgeschichte. Hamburg: Verlag der Musika-

lienhandlung Karl Dieter Wagner 1988. VI, 393 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 37.)

GERHARD KUBIK: Zum Verstehen afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1988. 367 S., Abb., Notenbeisp.

ERASMO LAPICIDA (c. 1445—1547): Sacerdos et Pontifex. Mottetto a quattro voci. Trascrizione di Marco GOZZI. Partitura. Rovereto: Stamperia Musicale E. Cipriani 1986. 23 S. (Biblioteca Musicale Trentina 10.)

Lettera dall'Italia. Anno III, numero 11, luglio-settembre 1988, numero 12, ottobre-dicembre 1988. Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani 1988/1989. 64 S., 64 S.

Lettera dall'Italia. Anno IV, numero 13, gennaio-marzo 1989, numero 14, aprile-giugno 1989. Rom: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani 1989. 64 S., 76 S.

FRANZ LISZT: An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier ès musique 1835—1841. Translated and annotated by Charles SUTTONI. Chicago-London: The University of Chicago Press (1989). XXVII, 260 S., Abb.

WINFRIED LONGERICH: „Da Da Da“. Zur Standortbestimmung der Neuen Deutschen Welle. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. IX, 248 S. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 9.)

MOZART. Kritische Berichte. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 12: Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester — Band 2. Hrsg. von Ernst HINTERMAIER (für Günter Hausswald). Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. b/35 S.

MOZART. Kritische Berichte. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 12: Kassationen, Serenaden und Divertimenti für Orchester — Band 3. Hrsg. von Ernst HINTERMAIER (für Günter Hausswald). Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. c/35 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: „Bella mia fiamma, addio“ — „Resta, oh cara“. Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester KV 528. Faksimile der autographen Partitur mit einem Geleitwort von Nikolaus HARNONCOURT und einer Einführung von Hans-Günter KLEIN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles XXI.)

Musica Britannica LIV: Collected English Lute-nist Partsongs: II. Edited by David GREER. London: Stainer and Bell 1989. XXV, 243 S.

Musica Britannica LV: Elizabethan Keyboard Music. Edited by Alan BROWN. London: Stainer and Bell 1989. XXVI, 189 S.

Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 44, Heft 6, 7–8, Juni, Juli–August 1989. Wien: Verlag Elisabeth Lafite 1989. S. 273–336, 337–416.

Œuvres complètes de François Couperin IV: Musique de chambre 2. Les Goûts-Réunis. Publiés par André SCHAEFFNER et revus d'après les sources par Kenneth GILBERT et Davitt MORONEY. Les Remparts, Monaco: Éditions de L'Oiseau-Lyre (1988). 143 S.

Der Opernführer. Ausgabe Nr. 4: Bizet: Carmen. Hrsg. und Chefredakteur: Bernhard SCHENKEL. Taufkirchen: PremOp Verlag. 274 S., Abb.

EGERT PÖHLMANN: Beiträge zur antiken und neueren Musikgeschichte. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1988). 206 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 17.)

Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série: Théâtre, Musique, Cinéma. Tome XXIV, 1987, XXV, 1988. Bucarest: Editura Academiei Republicii Socialiste România 1987/1988. 119 S., 112 S.

SUSANNE RODE: Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der „Lulu“. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1988). 489 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, Band 36.)

ZOLTAN ROMAN: Gustav Mahler's American Years 1907–1911. A Documentary History. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press (1989). XXVII, 544 S., Abb.

PETER RUMMENHÖLLER: Romantik in der Musik. Analysen, Portraits, Reflexionen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag (1989). 244 S., Abb., Notenbeisp.

ANTONIO SACCHINI (1730–1786): O quam carae et quam beatae silvae. Solomotette für Sopran, Streichorchester und Generalbaß. Erstausgabe hrsg. und mit Generalbaßaussetzung versehen von Wolfgang HOCHSTEIN. Lottstetten/Waldshut-Adliswil/Zürich: Edition Kunzelmann (1987). V, 31 S. u. Stimmen.

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

JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 7: Musica Boscareccia. Villanelle zu 3 Stimmen mit Generalbaß 1621/1626/1628. Hrsg. von Joachim THALMANN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XXII, 179 S.

MICHAEL SCHMIDT: Ekstase als musikalisches Symbol in den Klavierpoëmes Alexander Skrjabin. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. X, 96 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 6.)

Mitteilungen

Wir gratulieren:

Professor Dr. Rudolf STEPHAN, Berlin, am 3. April 1990 zum 65. Geburtstag,

Professor Dr. Reinhold HAMMERSTEIN, Heidelberg, am 9. April 1990 zum 75. Geburtstag,

Professor Dr. Ernst APFEL, Saarbrücken, am 6. Mai 1990 zum 65. Geburtstag.

*

Professor Dr. Jürgen HUNKEMÖLLER, Schwäbisch Gmünd, hat im Wintersemester 1989/90 die C 3-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Kiel vertreten.

Dr. Christoph von BLUMRÖDER hat sich am 12. Februar 1990 an der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br. mit der Arbeit *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens* habilitiert.

*

Die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt a. M. hat mit Erlaß des Hessischen Ministers für Wissenschaft und Kunst vom 29. November 1989 das Promotionsrecht in den Fächern Musikwissenschaft und Musikpädagogik erhalten.

The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies will award ten or more stipendiary

fellowships, and a limited number of non-stipendiary fellowships, for independent study on any aspect of the Italian Renaissance for the academic years 1991/92. The fellowships are for scholars of any nationality, normally post-doctoral and in the earlier stages of their careers. The fellowship program is presently made possible by the Lawrence Berenson Fellowship Fund, the Committee to Rescue Italian Art, the Francesco E. de Dombrowski Bequest, the Hanna Kiel Fellowship, the Rush H. Kress Fellowship, the Robert Lehman Fellowship, the Andrew W. Mellon Foundation, the National Endowment for the Humanities, and the Leopold Schepp Foundation. Stipends will be given in accord with the individual needs of the approved applicants and the availability of funds. The maximum grant will be no higher than \$ 27,500; most will be considerably less.

Fellowships run from 1 July 1991 to 30 June 1992. Fellows must be free to devote full time to study and will be expected to spend most of the time at the Center.

Applicants should send a completed application form, a curriculum vitae and a project description to the Director, Professor Walter Kaiser (Villa I Tatti, Via di Vincigliata 26, I-50135 Firenze, Italy) to arrive no later than 15 October 1990 with duplicates to Professor Dante Della Terza, Department of Romance Languages and Literatures, Harvard University, Cambridge, MA 02138, USA. Candidates should ask three senior scholars familiar with their work to send confidential letters of recommendation to the Director by the same date with duplicates to Professor Della Terza. Decisions are announced in the early spring.

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

Die Società Italiana di Musicologia schreibt einen internationalen Wettbewerb für eine Studie aus, die der italienischen Instrumentalmusik des 17. und/oder 18. Jahrhunderts gewidmet sein soll. Als Preis sind 5 Millionen Lire ausgesetzt. Teilnehmen können Musikwissenschaftler, die am 30. Oktober 1989 das 35. Lebensjahr noch nicht vollendet hatten. Der Einsendeschluß ist der 30. November 1990. Weitere Informationen bei der Società Italiana di Musicologia, via Galliera 3, I-40121 Bologna.

Am 30. April 1990 erschienen die Bände II (Study Sessions) und III (Free Papers) des Kongreßberichtes Bologna 1987 (*Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia [Bologna, 27 agosto — 1° settembre 1987] — Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*), hrsg. von Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi und F. Alberto Gallo. Band I (Round Tables) wird am 30. September 1990 erscheinen.

Der Verkaufspreis für die drei Bände beträgt U. S. \$ 220, die sich folgendermaßen aufteilen: Band I (XIV — 900 S.): \$ 90; Band II (XIV — 314 S.): \$ 40; Band III (XIV — 930 S.): \$ 90.

Für alle (Institute und Einzelpersonen), die das gesamte Werk bis zum 30. September 1990 bestellen, gilt der Preis von \$ 176. Mitglieder der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und anderer nationaler musikwissenschaftlicher Gesellschaften erhalten das Werk zum Preis von \$ 154. — Vormerkungen und Bestellungen werden direkt an den Verlag erbeten: EDT/Musica, via Alfieri 19, I-10121 Turin/Italien.

Die Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie (DGM) lädt zu ihrer Jahrestagung ein, die vom 31. August bis 2. September 1990 in Schwäbisch Gmünd stattfindet und auf der sich Referenten aus dem In- und Ausland unter dem Generalthema *Kulturelle Entwicklung und musikalisches Bewußtsein* sowohl mit Fragen der musikalisch-kulturellen Entwicklung des Individuums und seines Bewußtseins als auch mit übergreifenden kulturpsychologischen Aspekten auseinandersetzen werden. Anmeldungen an Dr. Heiner Gembris, Hunoldgraben 9, D-8900 Augsburg.

Der von der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien initiierte Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß zum Mozartjahr 1991 findet vom 2. bis 7. Dezember 1991 im Stadttheater Baden (bei Wien) statt. Im Rahmen größerer Beiträge, freier Referate und Roundtable-Diskussionen ist die Behandlung folgender Themenkreise vorgesehen: 1. *Mozart und Wien* (Ltg.: Gernot Gruber, München), 2. *Grundfragen des musikalischen Stils am Beispiel Mozarts* (Ltg.: Constantin Floros, Hamburg), 3. *„Wiener Klassik“ und „Volksmusik“* (Ltg.: Rudolf Flotzinger, Graz), 4. *Zur Relevanz naturwissenschaftlicher Methoden für die Frage des Musik-Erlebens* (Ltg.: Werner A. Deutsch und Franz Fördermayr, Wien), 5. *Mozart heute* (Ltg.: Helmut Rösing, Kassel). Ab April 1990 ist ein genaues Verzeichnis der Referenten und ihrer Beiträge beim Kongreßsekretariat (Prof. Mag. Susanne Antonicek, Raiffeisen Reisebüro Wien, A-1091 Wien, Alserbachstr. 30) erhältlich.

Die bisher in der Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung geführte Dissertationsmeldekartei wird Mitte April 1990 vom musikwissenschaftlichen Seminar in Münster übernommen. Alle Anfragen und Meldungen sind von diesem Zeitpunkt an folgende Anschrift zu richten: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Münster, Herr Dr. Axel Beer, Schloßplatz 6, D-4400 Münster.