

## Im Bann der Urfassung

### Am Beispiel von Beethovens Streichquartett B-dur op. 130\*

von Albrecht Riethmüller, Frankfurt a. M.

Der „Urfaust“ ist eine merkwürdige Bezeichnung, die durch einen nicht originalen Titel Authentizität und Originalität vorspiegelt und dabei doch mißverständlich bleibt; denn wer unbefangen ist, der wird nicht an das eigentlich Gemeinte denken, nämlich Goethes erste Version seines Faust-Dramas, sondern an die Vorlage, deren Goethe sich bedient hat, an die Sage oder Fabel, an den Faust-Stoff selbst. Aber trotz solcher Namen wie „Urfaust“ scheint man in anderen Disziplinen als der musikalischen längst dazu übergegangen zu sein, die romantische Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, die in der Urfassung eines Werkes befriedigt scheint, nicht mehr als das maßgebliche, wenn nicht gar ausschlaggebende Kriterium zu erachten. Zumal die neueren kritischen Ausgaben, wie die Hölderlins oder Kafkas, zeigen dies eindringlich. Der Fassung letzter Hand, die dem Verfasser die Gelegenheit zur Umarbeitung, Korrektur und Verbesserung gibt, wird mindestens dasselbe Recht gewährt wie der ersten, wenn man nicht gar alle Fassungen eigener Hand als prinzipiell gleichgewichtig ansieht und nur vor diesem Hintergrund die Einzelfälle prüft und gegebenenfalls verschieden gewichtet. In der Musik ist es auffällig, daß die „Urfassung“ als erste, „originale“ Fassung noch immer so stark betont wird, und zwar sowohl auf dem Gebiet von Liedern (Volksliedern) und Gesängen (etwa in der Gregorianik) als auch und besonders von musikalischen Artefakten. Bei den Musikwerken ist dies um so seltsamer, als dem Mißtrauen gegenüber den späteren Fassungen lange Zeit ein ebenso starkes Mißtrauen gegenüber den Skizzen- und Entwurfsstadien eines Werkes entsprach — Hans Pfitzner noch wäre es am liebsten gewesen, Beethovens Skizzen wären alle verbrannt, um den Meister nicht mit Versuch und vor allem nicht mit Irrtum beschäftigt zu sehen —, so daß die Urfassung als ungeworden und unveränderlich vollendet dasteht, momenthaft geboren, wie Athena dem Haupt des Zeus entsprungen oder wie Venus der Muschel entstieg.

Noch immer geht in der Musik sozusagen der „Ur“ um. Schon älter als der Zauber, der von „Urfassung“ und „Urtext“ ausgeht, ist die Suche nach musikalischen „Urmotiven“, „Urzellen“ usw.; sie scheint noch nicht abgeschlossen zu sein, und zwar weder die nach den (Ur-)Elementen des musikalischen Satzes überhaupt (etwa Hugo Riemanns Auftaktmotiv oder Heinrich Schenkers Terzzug als „Urmotive“; derlei wird bei den Musikethnologen heute als musikalische „universals“ gehandelt) noch die Suche nach denen eines einzelnen Komponisten oder eines einzelnen Werkes. Dazu gehört als ein besonders schönes Beispiel etwa auch die verbreitete und nicht nur von Gemütern, die von Kosmogonien fasziniert sind, geglaubte Meinung, Bruckner

\* Festvortrag, gehalten am 21. Juli 1989 an der Universität zu Köln bei der Akademischen Feier zum 60. Geburtstag von Klaus Wolfgang Niemöller.

habe an Streichertremolo-Anfängen seiner Symphonien den Satz — um in modisch-populären astronomischen Wörtern zu sprechen — aus einer Art musikalischem Ur-schlamm zur symbolischen Darstellung kosmischer Ursuppe entwickelt. Zugespitzt aber hat sich die Situation, seit „Urfassung“ und „Urtext“ zu Schlagworten geworden sind, letzterer sogar zu einem Exportartikel deutscher Zunge: „Urtext of the New Bach Edition“ wird auf Ausgaben des Bärenreiter-Verlags werbewirksam in die Welt hinausgerufen; andere Verlage stehen in fremdsprachigem Kontext nicht zurück. Im Englischen haben also „kindergarten“ und „festschrift“ mit „urtext“ ein weiteres unübersetzbares Brüderchen bekommen. Gewiß kennt man vor allem in bezug auf alte Sprachen den „Urtext“; gemeint ist damit aber bekanntlich nicht eine bestimmte Ausgabe, sondern die allgemeinere Tatsache, daß es sich um den Text in der Originalsprache handelt, zu dessen Übersetzung Pennäler oft einen „Schlauch“ beziehen. Auch ist es kaum denkbar, daß andere Disziplinen von der Klassischen Philologie bis zur Germanistik, Romanistik und Anglistik im nationalen wie im internationalen Rahmen so lautstark von „Urtext“ sprechen, obwohl und vielleicht gerade weil sie eine längere und größere Erfahrung im Umgang mit der philologischen Sicherung von Texten in Ausgaben haben. So verschieden „Urtext“ einerseits und „Urfassung“ als Original-Fassung andererseits der Sache nach im einzelnen sein mögen, der Nimbus, den sie erwecken sollen, ist derselbe.

Schon als Kind, das zum ersten Mal Gelegenheit hatte, eine Bruckner-Symphonie im Konzertsaal zu hören, hat mich nicht nur die Musik gefesselt, sondern auch im Programmheft der Zusatz „Urfassung“ geradezu magisch angezogen. In den dreißig Jahren seitdem blieb es selten, eine Aufführung einer Brucknerschen Symphonie zu erleben, in der der Veranstalter nicht versichert hätte, oder eine Schallplatte zu erwerben, in der in begleitenden Notizen nicht hervorgehoben worden wäre, es sei die „Urfassung“ dieser oder jener Brucknerschen Symphonie zu hören. Auch heute — und heute erst recht — ist dies so. Nur klingen die Symphonien inzwischen anders. Das stimmt besonders nachdenklich, und zwar weit hinaus über das geschäftstüchtige Spiel mit den Erwartungen der Hörer und Käufer, die es sich haben einschärfen lassen, daß sie näher am Urquell des echten, des originalen, des Urbruckner sind. Dazu paßt es dann, daß für einen herausragenden Komponisten wenig schmeichelhafte Geschichten erzählt werden über die Naivität des Autors, der jeder Einflüsterung, jedem äußeren Zwang gefolgt sei, um seine Urfassungen zu verunstalten. Indem man Bruckner zum Einfaltspinsel stempelt, will man sein Genie retten. Es bleibt fraglich, ob einer der bedeutendsten Schöpfer großer musikalischer Werke solche logischen Torturen verdient hat.

## I

In abgeschwächter Form läßt sich die Vorstellungs- und dann auch Argumentationsstruktur der Exegeten bei Beethoven ebenfalls finden. Da aber bei ihm weder Naivität noch Einfalt als unterschobene Gründe herhalten können, wird der Fall delikater und vielleicht noch aufschlußreicher. Das schönste Beispiel ist wohl Beethovens Schmerzenskind *Leonore* bzw. *Fidelio*, und zwar nicht nur die Umgestaltung der Oper

selbst — in Opern werden Fassungen, Eingriffe, sogar Striche selbst von Puristen der Ursprünglichkeit am ehesten toleriert —, sondern auch und vor allem das Vorhandensein von vier selbständigen Fassungen der Ouvertüre, denn in der Instrumentalmusik sind die Wächter über die Fassungen besonders streng und ist das Thema daher um so brisanter. Selbst Robert Schumann ließ sich in der Eingenommenheit für das Ursprüngliche durch Unsicherheit in der Reihenfolge der vier Ouvertüren in die Irre führen. Ein vergleichbares Beispiel liefert — seit langem, in den jüngsten Diskussionen aber verstärkt — das *Streichquartett B-dur* op. 130. Wie konnte Beethoven dazu kommen, den ursprünglichen Schlußsatz dieses Quartetts — die sogenannte „Große Fuge“ op. 133 — durch ein anderes Finale zu ersetzen, das zugleich seine letzte vollendete Komposition war? Es kann im folgenden nicht darum gehen, die Wahrheit finden zu wollen. Sie dürfte über die bekannten, dünnen Tatsachen hinaus — wir müssen sie voraussetzen<sup>1</sup> — auch nicht mehr zu ermitteln sein. Am ehesten vielleicht durch noch schärfere Analysen der Konversationshefte wäre eine genauere Rekonstruktion der Gegebenheiten denkbar. Beethovens Motive für die Neufassung des Finales liegen im Dunkeln; der wichtigste — indirekte — Gesichtspunkt mag der sein, daß er den Druck der Fassung mit der Fuge offenbar auch dann nicht aufhielt, als er den Entschluß zum Ersatzfinale gefaßt hatte. Statt auf den Bereich des Faktischen, statt auf das im gegebenen Fall unwahrscheinliche, entscheidend klärende Wort soll es vielmehr allein auf die Denkstruktur derer ankommen, die für die eine oder andere Lösung plädieren. Dem soll an Hand weniger neuerer, einstweilen am Ende einer langen und bewegten Geschichte stehender Beispiele die Aufmerksamkeit gelten. Die dort vorgetragenen Anschauungen nämlich, die sich dann in Konzertführern und Lehrbüchern, auf Schallplattentexten und in Programmheften fortpflanzen, sind es, die das Bewußtsein der Hörer bzw. Konsumenten ebenso bestimmen wie die gehörte Sache selbst.

Nehmen wir die scheinbar verquerste Auffassung zuerst, nämlich die, man solle erwägen, das Quartett mit beiden Finale zugleich aufzuführen; sie mag jedem Kenner abstrus erscheinen (und ist es nach Lage dessen, was wir wissen können, auch<sup>2</sup>). Aber die Begründung ist, wenn man nicht auf die dokumentierte Entstehungs- und Drucklegungsgeschichte blickt, keineswegs so einfach, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Es war nach dem *Streichquartett Es-dur* op. 127 Beethovens erkennbare Absicht, den traditionellen Kanon viersätziger Streichquartette zu sprengen. Die Anordnung der Sätze wurde individualisiert; daher gibt es keinen sicheren Anhaltspunkt mehr, der vorschreibe, welche Sätze in welcher Reihenfolge zu einem Streichquartett gehören. Zumal vor dem Hintergrund der ungleichgewichtigen, ja fast willkürlich erscheinenden Satzverteilung im *Streichquartett cis-moll* op. 131 lassen sich kaum formale Argumente finden, die es für op. 130 von vornherein festlegen, daß es eine bestimmte

<sup>1</sup> Nach dem derzeitigen Stand am ausführlichsten dargestellt von Klaus Kropfinger, *Das gespaltene Werk — Beethovens Streichquartett op. 130/133*, in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos (= *Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn* NF IV, 10), München 1987, S. 296ff.

<sup>2</sup> Vgl. Maynard Solomon, *Beethoven*, London 1978, S. 324, dem ein (indirekter) Hinweis von Karl Holz bei Wilhelm von Lenz — methodisch korrekt — dazu dient zu statuieren, er sei "the only evidence that Beethoven intended the new finale as a substitute for the *Grosse Fuge* rather than as a seventh movement designed to follow the *Fuge*".

Anzahl von Sätzen zu geben habe. Bei aller Anerkennung der Wichtigkeit von Auf­führungstraditionen — entweder das eine oder das andere Finale — und bei aller Anerkennung daraus hervorgegangener (sekundärer) Formgefühle läßt es sich von der Struktur des Werkes her nicht leicht statuieren, daß entweder nur das eine oder das andere und nicht beide Finale in Frage kämen.

Klaus Kropfing­er hat 1987 in dem Sammelband *Beiträge zu Beethovens Kammermusik*, der auf einem entsprechenden Bonner Symposium von 1984 fußt, die jüngste und bisher eingehendste Untersuchung zur Frage des Finales von op. 130 vorgelegt. Sie trägt den Titel *Das gespaltene Werk*<sup>3</sup>. Entscheidende neue Primärquellen kann auch er nicht beibringen, wohl aber die Fakten zur Entstehungs- und Druckgeschichte genauer sichten und den Indizienbeweis enger knüpfen. In der Frage Große Fuge oder nachkomponiertes Rondo als Schlußsatz allerdings sind es letzten Endes nicht die Fakten und Quellen, die den Ausschlag geben, sondern die Interpretationen. Beweiskraft ist hier so schwer zu erzielen wie Evidenz. Erkennbar bleibt Kropfingers Plädoyer, und in ihm erhält die Fuge ihren Freispruch, während das Rondo auf der Anklagebank sitzen bleibt. Die Vorliebe für die ursprüngliche Fassung ist, wenn nicht alles täuscht, in den letzten Jahren (wie man heute sagt) „in“. Es würde hier zu weit führen, die dabei verwendeten Argumentationsmuster im einzelnen zu überprüfen. Nehmen wir nur ein Hauptindiz: „Die dem Satz [Rondo] eigene irreguläre Harmonisierung, die irreguläre Stufen- bzw. Tonartenfolge des Beginns, bleibt auf den Satz bezogen, in ihn eingeschlossen. Dieser Schlußsatz steht nicht zur vorangehenden Cavatina und namentlich nicht zu ihrem Schluß in dem komplexen Verhältnis von engem Anschluß im Kontrast, Spannungsbindung und Lösungstendenz durch Übersteigerung, wie es bei dem Fugfinale der Fall ist. Damit aber wird das zyklische Gewebe des ganzen Werkes annulliert“<sup>4</sup>. Es führt kein Weg daran vorbei, daß die „Konsequenz der integralen Konzeption“ im Rondo „negiert“ sei, daß der „Sinn“ des Rondos „an der Peripherie“ bleibe<sup>5</sup>.

Man sieht, daß hier mit Beethoven hart ins Gericht gegangen wird. Und es geschieht öfter, daß nicht auf das Rondofinale selbst geschaut, sondern es an der Fuge gemessen wird. Ist dies methodisch zulässig? Kommt es bei dem Übergang vom 5. Satz — der *Cavatina* — zum Finale auf den Vergleich der beiden Fassungen an, oder aber auf die zweite Lösung als solche? Kann es angehen, Beethoven vorschlagen zu wollen, wie er vom einen Satz in den nächsten zu kommen habe, ihn besser zu verstehen, als er sich selbst verstanden hat? Es gibt viele Möglichkeiten, um einem langsamen Satz oder — gleichviel — einem Scherzo ein Rondofinale folgen zu lassen. Es ist ein unkomplizierter Vorgang, der in der Regel klappt — so auch bei Beethoven. Es ließe sich wohl, guten Willen vorausgesetzt, mit der gleichen Folgerichtigkeit zeigen, wie klug Beethoven verfährt. Im übrigen entsteht offenbar das Problem nur hier (und vor dem Hintergrund der Fuge); denn es sind, wie es scheint, im Falle des Beginns des Finales der späten *Klaviersonate B-dur* (D 960) von Schubert — die Fälle ähneln sich und

<sup>3</sup> Vgl. oben Anm. 1.

<sup>4</sup> Ebda., S. 323 f.

<sup>5</sup> Ebda., S. 324 und S. 328.

entstammen der nämlichen Zeit — noch keine schwerwiegenden Bedenken vorgebracht worden, die die formale Konsistenz des Werkes durch den Beginn des Finales in Gefahr gesehen hätten. Und gar die Introduction zum Finale der 9. *Symphonie* Beethovens, die an das vorangegangene Adagio anschließt, wird in der Regel ohne Murren hingenommen, obwohl sie in ihrer Mischung aus Phantastik und Erhabenheit ästhetisch weitaus bedenklicher sein dürfte und formal schwieriger erklärlich bleibt als der komplikationslose Übergang zum Rondofinale in op. 130.

## II

Das eine Problem besteht in der Neigung, das zweite Finale am ersten zu messen, das andere aber liegt tiefer in den Formvorstellungen begründet. Daß das zweite Finale einen selbständigeren Eindruck erweckt, eher für sich selbst zu stehen scheint, wird ihm nicht als ein Vorzug angerechnet, sondern als ein Mangel angelastet, sofern es nicht die Konsequenz aus der integralen Konzeption ziehe. Darin steckt — es ist dies kein Schaden, aber man sollte sich dessen bewußt sein — ein Stück Anachronismus; denn die integrale Konzeption, Schlagwort unseres Jahrhunderts, das die nicht minder prekäre Vorstellung von der „organischen Form“ des vorigen Jahrhunderts ersetzte, ist kein unveränderlicher Wert an sich, schon gar keine Norm, wenigstens nicht im Jahre 1826. Und selbst wenn sie für op. 130 mit dem ursprünglichen Fugendifinale als normsetzend zweifelsfrei feststünde, dann könnte man Beethoven doch dafür preisen, daß er auf die Idee verfallen ist, sie im zweiten Finale zu durchbrechen, statt ihn schelten. (Abgesehen sei hier von dem letztlich belanglosen Umstand, daß der Anlaß des Rondofinales ein von außen an Beethoven herangetragen Wunsch gewesen sein könnte; denn das wäre auch für Beethoven ein höchst normaler, für sich genommen unbedeutender Vorgang.)

Verweilen wir noch etwas bei dem erwähnten Anachronismus, die relative Selbständigkeit des nachkomponierten Finales als Mangel zu erachten. Aufgeworfen ist damit die beinahe uferlose Suche nach der Begründung des Formzyklus, der zyklischen Form und dessen, was ihre Einheit — so etwas wie die *ultima ratio* und *speculatio* musikalischer Formbetrachtung — bilden soll. Hier nämlich zeigt sich das prekäre Spannungsverhältnis zwischen dem als vollkommen behaupteten Werk und dessen Aufhebung in ein größeres Ganzes. Dies alles ist ganz verschieden bestimmbar. Ob man dem Einzelsatz relative Selbständigkeit in einem Werk zumißt — wie man es noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts getan hat, als der Satz eines Werkes ein „Teilganzes“ genannt wurde<sup>6</sup> — oder ob man das Einzelwerk, darüber hinaus eine Werk-Serie oder gar ein Gesamtwerk als Maß begreift, unter diesem jeweils veränderten Blickwinkel stellt

<sup>6</sup> Vgl. etwa Ferdinand Hand, *Aesthetik der Tonkunst* II, Jena 1841, S. 296; mit Entschiedenheit vertritt Adolf Bernhard Marx dieselbe Auffassung, wenn er den Einzelsatz (einer Sonate) als „selbständig“ begreift, als „der Form nach vollkommen abgeschlossen“ bezeichnet und mehrsätzliche Werke solche nennt, die „aus mehreren für sich bestehenden und für sich abgeschlossenen oder doch nur mit formell unwesentlichen Bindegliedern an einander gehängten Tonstücken [...] bestehen“ (*Die Lehre von der musikalischen Komposition* III, 3. Aufl. Leipzig 1857, S. 319).

sich auch die Frage nach der Einheit eines Werkes als Werkganzem verschieden. Und die Begründung für die Einheit kann ebenfalls ganz verschieden ausfallen und fiel im geschichtlichen Wandel verschieden aus. So standen beispielsweise noch bis Adolf Bernhard Marx, ja eigentlich noch bis Hugo Riemann satzübergreifende motivisch-thematische Beziehungen im Verdacht, die Einheit eines Werkes zu unterminieren, eben weil der Einzelsatz als (relativ) selbständig galt. Daß ein Motiv in einem anderen Satz wiederkehrt, wurde nicht als ein Zuwachs an Beziehungsreichtum in einem Formzyklus angesehen (wie wir es seither mehr und mehr aufzufassen gewohnt sind), sondern als ein Mangel empfunden, der die Einheit des Charakters bzw. Inhalts des einzelnen Satzes zu konterkarieren droht. Daher wurden satzübergreifende Bezüge gegen die kompositorische Wirklichkeit, wie sie zu jener Zeit schon herrschte, so weit wie möglich heruntergespielt<sup>7</sup> und allenfalls als „Erinnerungsmotive“, „Reminiszenzen“ und ähnliches geduldet. Spätestens seit der letzten Jahrhundertwende (und eigentlich bis heute) gelten gerade umgekehrt satzübergreifende Motivbeziehungen als Garanten für die Einheit eines Werkes, ob man dabei nun mit César Franck und Vincent d'Indy von einem „procédé cyclique“ oder mit Hans Mersmann von „Substanzgemeinschaften“ spricht. Wenn Hans Pfitzner einmal in einer seiner bissigen Anekdoten anmerkte, Bruckner habe nicht neun Symphonien geschrieben, sondern eine neun Mal, dann ist dies vor dem Hintergrund von Marx ein schlimmes Verdikt, vor dem Hintergrund einer Werk-Serie — wie etwa von Serien in der Graphik — etwas Selbstverständliches und vor dem Hintergrund größtmöglicher Vereinheitlichungstendenzen sogar ein Lob: die neunfache Entfaltung eines Form-„Gedankens“.

Beethoven ist, eigentlich schon von Anfang an, das Modell für all diese Fragen von formaler Einheit und zyklischer Form gewesen samt den sich wandelnden Antworten, die gegeben worden sind. Warum fragt man nach einer möglichen „inneren“ Einheit der drei letzten Klaviersonaten op. 109, 110 und 111, von der man annimmt, daß sie auf einer anderen, tieferen Ebene zu finden sei als die bloße, mehr oder weniger äußerlich vereinheitlichende Zusammenstellung dreier Klaviersonaten zu einem Opus wie im Falle von op. 2, op. 10 und op. 31. Auch die Quartette waren bekanntlich noch zu sechsen in op. 18, dann zu dreien in op. 59 zusammengestellt und erst seit op. 74 selbständige einzelne Opera. (Die Vorstellung von Einheit verschiebt sich dabei.) Nach der „inneren“ Einheit wird viel weniger bei den frühen Stücken gesucht als hauptsächlich in den späten. Der analytische Eifer zum Nachweis ihrer inneren Zusammengehörigkeit ist inzwischen bemerkenswert groß geworden. Man fragt sich gelegentlich wozu. Schon das Warum sowie die methodischen Voraussetzungen und Vorgaben liegen nicht immer klar am Tage. Zur Prüfung oder Reflexion der eigenen methodischen Prämissen kommt es in der oft zur fraglosen Technik gewordenen musikalischen Analyse manches Mal nicht mehr.

Quer zu den Erwartungen liegt das zweite Finale des *Streichquartetts* op. 130 demnach aus verschiedenen Gründen: Erstens ist mit ihm das Ursprünglichkeitsprinzip

<sup>7</sup> Marx erklärt satzübergreifende Motivbeziehungen folgerichtig als Ausnahme: „Es kann unter Umständen wohl einmal ein Gedanke, ein Motiv aus einem Satz im folgenden wiederkehren“ (S. 326).

durchbrochen; zweitens ist es kürzer als das erste, und dies wird ihm nicht als Konzentration zugutegehalten, sondern als Defizienz angelastet; drittens ist es gefälliger und eingängiger, und dies wiederum stimmt mit dem Bild, das man sich zumal vom späten Beethoven macht, nicht überein, sondern wird als leicht und damit ungewichtig in Richtung auf geringere Bedeutung eingestuft; dies gilt auch dafür, daß es sich viertens, zumal im Vergleich mit der Fuge, als formal unkompliziert erweist<sup>8</sup>; fünftens schließlich hat es als Rondo nicht Teil am Prestige der Fuge, womit es ein weiteres Stück Dignität einbüßt. Dabei geht es nicht so sehr darum, daß es sich überhaupt um eine Fuge handelt — entsprechende Fugen-Schlußsätze sind in den Quartetten besonders des früheren Haydn mehrfach anzutreffen, aber natürlich auch im *Streichquartett C-dur* op. 59, Nr. 3 des mittleren Beethoven —, sondern es geht um die Art, Komplexität und vor allem um die Länge der Schlußfuge des B-dur-Quartetts. Beethovens Makel wurde es zum einen, ein aufs Ganze gesehen unproblematisches Finale komponiert zu haben, und zum anderen, es nachkomponiert zu haben.

Man kann nun — darauf hat Alexander Ringer gesprächsweise hingewiesen — annehmen, daß die Fuge op. 133 den Schlußsatz nicht nur des Quartetts op. 130, sondern dazuhin auch der gesamten Trias der Galitzin-Quartette op. 127, 132 und 130 bildet. Die Analogie zu der Fuge auch am Ende der drei Quartette op. 59 kann dies stützen. (Dieses müßte im einzelnen untersucht werden.) Das für op. 130 nachkomponierte Finale könnte dann wohl die Reduzierung des Anspruchs bedeuten, einen Abschluß für alle drei Quartette zu finden, eine Bescheidung darauf, nur op. 130 als individuelles Werk zu beenden. Darin läge etwas Positives und etwas Negatives. Ein Zusammenhang unter mehreren Werken — hier unter den drei Galitzin-Quartetten — mag als ein Vorzug erachtet werden, aber er wäre, wie geschehen, ebenso etwa auf die neun Symphonien von Mahler anwendbar. Diese Auffassung stünde wohl dem späten 19. Jahrhundert näher als dem frühen. Umgekehrt mag eine Konzentrierung auf ein individuiertes Werk — auf op. 130 allein — als ein Vorzug angesehen werden, der die früheren Werkbündel zugunsten des großen Einzelwerkes aufgehoben hat. Die jeweiligen Antworten auf die Frage nach der Einheit eines Werkes hängt ohnehin davon ab, wie die Einheit jeweils begründet werden soll, und es ist evident, daß es dabei einen Unterschied macht, ob (und warum) ein Einzelsatz eines Werkes, ob op. 130 insgesamt (aber allein) oder ob op. 127, 132 und 130 zusammen die Eins der Einheit bilden sollen.

### III

Werfen wir noch einen Blick auf die Seite derer, die der Urfassung des Quartetts nicht erlegen sind. Der auch sprachlich einfallsreiche Joseph Kerman kann es sich nicht verkneifen, Walter Riezlers Versuch von 1936, beide Fassungen als formal „organische“

<sup>8</sup> „Der Satz verläuft in durchaus normaler Weise.“ Die lapidare Bemerkung dient Hugo Riemann (*Beethoven's Streichquartette*, = *Meisterführer* XII, Berlin [o. J.], S. 138) jedoch nicht dazu, für den Erhalt der Fuge zu plädieren, sondern im Gegenteil dazu, deren „Abtrennung“ zu rechtfertigen (S. 169). Dieselben Argumente lassen sich oft in entgegengesetzter Absicht verwenden.

Endungen anzusehen, mit den politischen Umständen jener Zeit in Deutschland in Verbindung zu bringen; Riezler sei mutig genug gewesen, damals die simple Tatsache anzuerkennen, daß in einem Kunstwerk vielfache Möglichkeiten bestehen, statt stur auf der Einbahnstraße der sogenannten formalen „Notwendigkeit“ einherzugehen<sup>9</sup>. Es mag dahingestellt bleiben, ob der erfreuliche Wechsel der Modalitäten — die Akzeptanz des Möglichen statt der Vorherrschaft des Notwendigen — sich mit dem politischen Kredit so vermischen läßt, daß Riezler daraus als eine Art Widerstandsfigur hervorgehen kann. Die implizierte Vermengung des Umstands, daß Riezler durch das Hitler-Regime aus seiner ursprünglichen kunsthistorischen Karriere gedrängt wurde, mit einem widerständlerischen Impetus in dem Beethoven-Buch von 1936 ist gewiß freundlich gemeint und an dieser Stelle des Buches sowohl überraschend — überraschende Argumente sind oft die, die das Nachdenken in Gang setzen und Anstöße geben — als auch plausibel, nicht aber auch in allen anderen Facetten, die Riezler in seinem Buch an Beethoven erkennt, ohne weiteres zwingend. Es fällt heute, mehr als zwei Generationen nach Erscheinen, nicht leicht, jene Dimension des Strömens bzw. Denkens gegen die Zeit, die um 1936 bestimmt besser hat verspürt werden können, noch im selben vollen Umfang herauszuhören. Vielleicht meint Kerman es aber zugleich auch ironisch. Er beherrscht dieses Instrument subtil, das in rebus academicis leider fast ungenutzt ist in einem Lande, in dem — in vielfacher ironischer Brechung — eine Universität erst jetzt, nach allzu langem Hin und Her, den Namen Heinrich Heines tragen darf.

Es mag scheinen, als führe dies vom Thema ab. Das Gegenteil ist der Fall, und zwar bis ins Wort und in die Vorstellung von (politischem) ‚Widerstand‘ hinein. Nicht umsonst heißen diejenigen, die für die ursprüngliche Fassung von op. 130 plädieren, bei Kerman „partisans of the Great Fugue“<sup>10</sup>. Das ist unübersetzbar in der ausgenutzten Doppelbedeutung von bloßem Parteigängertum und Partisanenkampf. Die Worte „partisans“ und „partisanship“ verweisen jedoch auf den Kern, um den die hier angeschnittene Frage der richtigen Fassung kreist: Es kommt mehr auf die Überzeugung, auf die Gesinnung in dieser Frage an als auf die Argumente, die in einem solchen Falle ohnehin im einen wie im anderen Sinne glaubhaft gemacht werden können; dies gilt insbesondere auch für den Gang der musikalischen Analyse (worauf in dieser allgemeineren Betrachtung leider nur hingewiesen werden kann), sofern die Details selektiert und vereinzelt werden können und das Ergebnis in der Regel die Absicht und das Ziel von Analyse bestätigt (wie die Erfahrung mit dieser methodischen Zirkelstruktur in der musikalischen Analyse stets aufs neue lehrt). Die Vorstellung, die man sich im allgemeinen macht, die übergeordneten Überzeugungen, die man hegt, sie sind es, die die Entscheidung im konkreten, einzelnen Fall veranlassen. Und die „partisans of the Great Fugue“ gehören, wie auch immer, zur Truppe der Ursprünglichkeit.

<sup>9</sup> Joseph Kermann, *The Beethoven Quartets*, New York 1967, S. 373: "Considering when and where he wrote, in Munich in 1936, Riezler was probably being bolder to recognize the simple fact of multiple possibilities in a work of art than to plump for some kind of one-track 'necessity'."

<sup>10</sup> Ebda., S. 368; vgl. S. 373 ("partisanship for the Great Fugue").

Kerman hat diesen Zusammenhang durchschaut. Doch er bleibt nicht dabei stehen, beide Möglichkeiten als gleichberechtigt und gleichgewichtig gelten zu lassen, wie er es bei Riezler vorfindet. Sein verständliches Mißtrauen gegenüber dem Parteigängertum läßt ihn keine Suspendierung des eigenen Urteils üben, sondern treibt ihn einen Schritt weiter. Bei Lichte betrachtet, zeigt er sich von beiden Lösungen bzw. Fassungen unbefriedigt, mithin auch enttäuscht. Letztlich, so ist zu argwöhnen, meint er, Beethoven habe den richtigen Schluß für sein Quartett gar nicht gefunden. Zum einen impliziert dies im Grunde genommen eine scharfe Maßregelung eines Komponisten seitens des musikalischen Rasonnements, und es mag sein, daß die Beurteilung von Musik gerade auch in einer „kritischen“ Musikwissenschaft in versteckte Aggression wider den Komponisten umschlagen kann. Zum anderen jedoch steckt in Kermans Unzufriedenheit mit den beiden Beethovenschen Finallösungen kunsttheoretischer Sprengstoff, nämlich die Idee der prinzipiellen Unvollkommenheit oder, besser gesagt, der nur relativen Vollkommenheit von Meisterwerken, denen man die absolute Vollkommenheit als ihre *raison d'être* verordnet hat. Denkbar sind weitere, befriedigendere, vollkommenerere Lösungen. Wahrscheinlich sind viele Menschen von einem Streitfall wie dem des Quartetts op. 130 deshalb so beunruhigt, weil von hier aus ein Schatten auf die unstreitig als vollendet — in der Doppelbedeutung von ‚perfekt‘ als einerseits abgeschlossen, andererseits vollkommen — vermeinten Werke fallen könnte. Es könnte dann ja auch sein, daß selbst die 5. oder 9. *Symphonie*, das *Violinkonzert* oder — sie erst recht — die *Hammerklaviersonate* noch einmal anders sein könnten. Mit op. 130 wird daran erinnert, daß das opus perfectissimum selbst zur Disposition steht.

Wenn Kerman überhaupt konstatiert, daß "plenty of possibilities for the Finale were, if not 'inherent', open"<sup>11</sup>, dann umgeht er durch diese Formulierung geschickt den im 19. Jahrhundert überhitzten Gedanken der sogenannten „inneren Notwendigkeit“ der Form. Der Hinweis auf die vielen Möglichkeiten dürfte an sich wichtiger sein als der Grund, durch den er zu dem Spiel mit den Möglichkeiten gelangt. Kerman macht zu Recht deutlich, daß Beethoven gespürt haben muß, daß die Fuge nicht richtig im Quartett aufgehoben war, obwohl es Beethovens Idee zur Zeit von op. 130 und 131 gewesen sei, die zyklische Komposition extrem schwer in Richtung auf den Schluß zu gewichten. Im zweiten Finale für op. 130 habe Beethoven nun den schlichteren, symmetrischen Plan des inzwischen komponierten *F-dur-Quartetts* op. 135 (mit konziserem Finale) vor Augen gehabt und auf den für op. 130 nachkomponierten Satz appliziert. Es bleibt für Kerman der Verdacht auf Überladung durch die Fuge und auf Trivialisierung durch das Rondo; trotz des Eröffnens von Finale-Möglichkeiten legt er es nahe, daß op. 130 ein mißglücktes Hauptwerk ist.

Das zweite Finale rührt also an etwas Prekäres, rührt an die Fragwürdigkeit der integralen Form eines Kunstwerks. Sein Skandalon scheint darin zu liegen, daß zwei Schlüsse offenbar nicht als gleichberechtigt gelten dürfen. Aber heißt es denn wirklich,

<sup>11</sup> Kerman, S. 374.

einen Satz verwerfen, wenn Beethoven ihn durch einen anderen ersetzt hat? Und muß dann wieder (von anderen) der Ersatz verworfen werden, weil er nicht ursprünglich ist? Erlaubt muß zum Schluß die Frage sein, wie wohl die Interpretations- bzw. Rezeptionsgeschichte verlaufen wäre, wenn wir durch einen Überlieferungs-Unfall nur Kenntnis vom zweiten Finale hätten. Es ist anzunehmen, daß es, vom Druck befreit, an der „Großen Fuge“ gemessen zu werden, günstiger beurteilt worden wäre. Wie auch immer, mit seiner letzten vollendeten Komposition hat Beethoven denen, die sich um die Betrachtung der Musikgeschichte bemühen, eine Art Orakel hinterlassen und zugleich ein Lehrstück. Denn daß sie zu Parteilichkeit, zu „partisanship“ herausgefordert hat, sollte zur Besinnung einladen, worauf es eigentlich beruht, daß eine vernünftige Entscheidung Beethovens „partisans“ auf den Plan ruft, und auch zur Besinnung darauf, welche Motive diejenigen leiten, die sich zu Parteilichern machen. Der Sache selbst wird man wohl am ehesten gerecht, wenn man sich nicht auf den Parteienstreit einläßt, um sie nicht von Parteiprogrammen abhängig zu machen oder verschütten zu lassen. Dann kann man, wie Joseph Kerman, nach den Sternen greifen und sich das nichtkomponierte dritte Finale als Ideal imaginieren. Oder man kann eine in so vielen Geschichtsdingen vorteilhafte methodische Tugend üben, nämlich skeptisch innehalten. Was liegt am parteiischen Urteil angesichts zweier exorbitanter Finalsätze, von denen der eine ein in jeder Hinsicht großes Werk darstellt, der andere gleichsam den letzten Willen Beethovens bekundet? Wir sollten doch wenigstens dies von der neuen Musik gelernt haben, daß das (a limine) Aufrechnen von Fassungen gegeneinander zum alten, unnützen Eisen gehört. Aber die Angelegenheit ist nicht harmlos. Die Urteile und Vorurteile, meist veranlaßt durch das, was wir von den Parteilichern gelernt haben — und es ist schwerer, sich ihnen zu entziehen als ihnen zu folgen —, sind in der Regel schon in uns vorhanden, ehe wir in den Konzertsaal treten und die Werke zu erklingen beginnen. Dazuhin trifft dies, auch und gerade bei der Frage nach dem Ursprünglichen, nicht nur auf Hörer und Musikforscher zu, sondern betrifft selbst die Naturforschung, die Theoriebildung insgesamt. Adolf Portmann, der große Biologe und bedeutende Morphologe, hat darauf anläßlich der Frage nach der Herkunft der Vögel unmißverständlich hingewiesen: „Welche Vorstellungen wir von diesen Ursprüngen entwickeln, hängt von den Leitideen ab, die sich eine jede Zeit von den formenden Kräften macht“. Auf Gebieten, „in denen uns die Möglichkeit der klaren Entscheidung durch das Experiment, durch unmittelbare Beobachtung nicht gegeben ist“, bestimmten die „Erfahrung in bestimmten Richtungen, aber auch innere Voraussetzungen im Forschenden [. . .] letztlich die Art des Denkens“<sup>12</sup>. Vielleicht auch sind, so gesehen, die „suggestive Wirkung“, die vom „Urvogel *Archaeopteryx* ausgeht“<sup>13</sup>, und die Anziehungskraft, die „Urfassungen“ von Musikwerken ausüben, trotz der so weit auseinander liegenden Gegenstände in unserer auf die forma formans gerichteten Vorstellungsstruktur nicht so radikal getrennt, wie es uns auf den ersten Blick scheinen mag.

<sup>12</sup> Adolf Portmann, *Vom Wunder des Vogellebens*, München und Zürich 1984, S. 24f.

<sup>13</sup> Ebda., S. 17.

Es bleibt wohl nicht die nutzloseste Aufgabe musikwissenschaftlicher Ausbildung, die Mechanismen — man findet sie täglich an allen Ecken und Enden — transparent zu machen und die Urteile und Vorurteile zu überprüfen, auch die eigenen. Dadurch, denke ich, wird man am Ende die Musikwerke selbst besser verstehen, als wenn man sich mehr oder weniger bewußt sein Urteil durch das Wörtchen „Ur“ trüben oder sich dadurch in Bann schlagen läßt, daß man das Ursprüngliche womöglich mit der „Aura“ eines Werkes verwechselt. Denn das Ursprüngliche ist nicht immer auch das Echte, obwohl selbst ein Walter Benjamin<sup>14</sup>, durchaus in der Nähe jenes Banns, dies, wenn man nicht genau aufmerkt, zu suggerieren scheint.

## Hermann Kretzschmars musikalische Hermeneutik und die Tradition des assoziativen Hörens

von Erich Reimer, Gießen

Im Vorwort zu dem Sammelband *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* (1975) schrieb Carl Dahlhaus:

„Der Begriff der musikalischen Hermeneutik ist um 1900 von Hermann Kretzschmar geprägt und zugleich korrumpiert worden. Kretzschmar verstand unter musikalischer Hermeneutik das Verfahren, den Affektgehalt musikalischer Motive und Themen sprachlich zu erfassen und die einzelnen Affektbestimmungen zu einem sinnvollen Verlauf, einer erzählbaren Geschichte zusammenzufügen. Ein Terminus, der eigentlich die Auslegungsmöglichkeiten von Musik insgesamt umfaßt, schrumpfte zum Etikett einer besonderen, einseitigen Methode, und zwar einer Methode, die nach 1920 [...] einer nahezu einhelligen Ablehnung verfiel“<sup>1</sup>.

Während die von Kretzschmar entwickelte Hermeneutik in den Zwanziger Jahren zur Polemik herausforderte, gilt Kretzschmars hermeneutisches Hauptwerk, der *Führer durch den Konzertsaal* (1887—1890), heute als wichtige Quelle der historischen Rezeptionsforschung. So betont Heinz-Dieter Sommer in seinen 1985 erschienenen *Studien zu Leben und Werk Hermann Kretzschmars*, „die notwendige Kritik am Konzertführer“ dürfe nicht über dessen außerordentliche Bedeutung hinwegtäuschen. Und dementsprechend würdigt er dies Werk als integrierenden „Bestandteil des Konzertwesens am Ende des vorigen Jahrhunderts“<sup>2</sup>. Hat die in Kretzschmars *Konzertführer*

<sup>14</sup> Vgl. die Einleitungspartien (insbesondere § 2f.) von Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, veröffentlicht erstmals 1936 in der *Zeitschrift für Sozialforschung* 5.

<sup>1</sup> Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg 1975 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 43), S. 7.

<sup>2</sup> Heinz-Dieter Sommer, *Praxisorientierte Musikwissenschaft. Studien zu Leben und Werk Hermann Kretzschmars*, München und Salzburg 1985 (= *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft* 16), S. 38f.

praktizierte Hermeneutik die Rezeption des Konzertrepertoires maßgeblich beeinflusst, so ist sie darüber hinaus aber auch insofern Bestandteil der musikalischen Rezeptionsgeschichte, als sie ihrerseits aus einem umfassenden rezeptionsgeschichtlichen Zusammenhang hervorgegangen ist. Dies ist insofern zu betonen, als Sommer Kretzschmars hermeneutisches Verfahren erneut kritisiert hat, ohne jenen rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund in vollem Umfang zu reflektieren. Zwar verweist er auf „Kretzschmars Verbundenheit mit der Tradition romantischer Gefühls- bzw. Inhaltsästhetik“, insbesondere mit der Tradition der Beethoven-Rezeption<sup>3</sup>, doch relativieren diese Hinweise nicht das apodiktisch klingende Urteil, das „Verhängnis“ von Kretzschmars Konzertführer sei die „Art des Sprechens über Musik“, für die unter anderem die „Anwendung einer unbestimmten, gefühlsmäßigen Metaphorik“ und das „fast vollständige Fehlen einer Bindung der sprachlichen Ausdrücke an die musikalischen Sinnträger“ angeführt werden<sup>4</sup>. Im Hinblick auf ein vertiefteres historisches Verständnis von Kretzschmars Hermeneutik erscheint es deshalb lohnend, deren rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund genauer zu untersuchen. Dabei ist zu zeigen, daß der von Sommer an Kretzschmars Interpretationen kritisierte Wechsel zwischen „Beschreibungen des kompositorischen Verlaufs“ und „Stimmungsbildern“ bzw. „Handlungsschilderungen“<sup>5</sup> durch eine Tradition des Hörens bestimmt war, in der den von Musik hervorgerufenen Assoziationen grundlegende Bedeutung beigemessen wurde.

## I

Wie Kretzschmar 1911 im Rückblick auf die Entstehung seines Konzertführers (1. Abteilung: *Sinfonie und Suite*, 1887) betont hat, ist er „als Konzertdirigent“ zur Hermeneutik gekommen, nämlich „durch die Bitte der Abonnenten, sie auf unbekannte oder schwierige Werke vorzubereiten“<sup>6</sup>. Ausgangspunkt seiner Hermeneutik war demnach die öffentliche Rezeption von Instrumentalmusik. Dieser Zusammenhang wird auch deutlich, wenn es in Kretzschmars Hinweisen zur historischen Entwicklung der musikalischen Hermeneutik heißt: Während die Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, soweit sie „öffentliche Gesellschaftsmusik“ gewesen sei, keiner Erklärung bedurft habe, hätten sich die Verhältnisse im 19. Jahrhundert vollständig geändert, da die Instrumentalmusik „komplizierter“ und „ihr Publikum breiter und gemischter geworden“ sei<sup>7</sup>. Die Notwendigkeit einer musikalischen Hermeneutik begründete Kretzschmar dementsprechend unter Hinweis auf den „ungeschulten Hörer“, der den „großen Gebilden“ der Instrumentalmusik hilflos gegenüberstehe, wobei er betonte, daß „der Begriff des ungeschulten Hörers leider sehr weit, bis in die Kreise der Fachleute hinein,

<sup>3</sup> Ebda., S. 37.

<sup>4</sup> Ebda., S. 38.

<sup>5</sup> Ebda., S. 37.

<sup>6</sup> H. Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1911 (= *Gesammelte Aufsätze* 2), S. V.

<sup>7</sup> Ders., *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik* (1902), Wiederabdruck in: *Gesammelte Aufsätze* 2, S. 177.

gezogen werden" müsse<sup>8</sup>. Wie die Zitate erkennen lassen, ging Kretzschmars musikalische Hermeneutik von grundsätzlich anderen Voraussetzungen aus als die theologische und die philologische Hermeneutik. Denn die ihr zugrundeliegende Verstehensproblematik resultierte nicht daraus, daß überlieferte Texte aufgrund ihres historischen Abstandes schwer verständlich geworden waren, sondern beruhte darauf, daß die im öffentlichen Konzert aufgeführte Instrumentalmusik prinzipiell nicht allgemeinverständlich war.

Versucht man, diese Verstehensproblematik zu rekonstruieren, so hat man — über Kretzschmars historische Hinweise hinausgehend — auf Quellentexte des späten 18. Jahrhunderts zurückzugreifen, die sich bereits auf die Probleme einer öffentlichen Rezeption von Instrumentalmusik beziehen, wie z. B. jene Texte, die Johann Nikolaus Forkel in seiner Eigenschaft als Göttinger Universitätsmusikdirektor verfaßt hat. So plädierte Forkel in seinem Einführungstext zum akademischen Winterkonzert 1780/81 für die Bevorzugung von Vokalmusik im öffentlichen Konzert, da die Schönheiten der Instrumentalmusik „immer zu sehr in dem innern Kreis der Kunst eingeschlossen [blieben], als daß der Liebhaber, der in diesem innern Kreis nicht recht bekannt [sei], sie so bemerken und fühlen [könne], wie sie es vielleicht verdienen". Dementsprechend zog er die Schlußfolgerung, der Liebhaber müsse „einen Dollmetscher haben, der ihm den Ausdruck der Kunst begreiflich" mache, und dazu diene ihm die Poesie. Deshalb sei es unbestritten, „daß Instrumentalmusic in Absicht auf Eindruck, Wirkung und Nutzen, auf alle Weise der Vokalmusic weit nachstehe"<sup>9</sup>. Ganz in diesem Sinne hatte Forkel bereits ein Jahr vorher — 1779 — in einem entsprechenden Ankündigungstext ausgeführt, bei großen Vokalwerken diene der Text oder die Handlung dem Zuhörer „gleichsam als ein Dollmetscher der musikalischen Combinationen", denn der Text sage ihm, „was die Töne bedeuten und sagen wollen", während „er bey bloßer Instrumentalmusic vielleicht aus Mangel an hinlänglicher Kunstkenntnis und Uebung, nur bedeutungs- und absichtslose Combinationen von Tönen zu hören" vermeine und deshalb „weder Unterhaltung, noch Vergnügen, noch Interesse dabey finden" könne<sup>10</sup>.

Ähnliche Vorstellungen über die hermeneutische Funktion des Textes bei der Rezeption von Vokalmusik finden sich noch in der musikalischen Publizistik des frühen 19. Jahrhunderts, etwa in Berichten und Rezensionen der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (*AmZ*). So heißt es in einem 1802 veröffentlichten Bericht von Friedrich Rochlitz über die Vokalfassung von Haydns *Sieben Worte des Erlösers am Kreuz* (1796), dies ursprünglich rein instrumentale Werk habe durch die Bearbeitung „ganz ungemein gewonnen [...], weil es an den Worten nun gleichsam einen fort-

<sup>8</sup> Ebd., S. 169; vgl. S. 176f.: „Wohl liegt es in der Natur der Sache, daß für die unbenannte Instrumentalkomposition großen Stils eine Erklärung am nötigsten ist. Darum ist sie aber für Programm-Musik und für Vokalmusik noch lange nicht überflüssig".

<sup>9</sup> Johann Nikolaus Forkel, *Genauere Bestimmung einiger musicalischen Begriffe. Zur Ankündigung des academischen Winterconcerts von Michaelis 1780 bis Ostern 1781*, in: *Magazin der Musik*, hrsg. von Carl Friedrich Cramer, 1. Jg., 2. Hälfte, Hamburg 1783, S. 1069, Nachdr. Hildesheim 1971.

<sup>10</sup> Ders., *Ankündigung seines akademischen Winter-Concerts*, Göttingen 1779, S. 5f., zit. nach Klaus Kropfinger, *Klassik-Rezeption in Berlin (1800 ~ 1830)*, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. v. C. Dahlhaus, Regensburg 1980 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 56), S. 307f.

laufenden Kommentar und mithin Gemeinverständlichkeit erhalten" habe<sup>11</sup>. Die Bezeichnung „fortlaufender Kommentar" verwendete Rochlitz auch 1818 in der Rezension eines Streichquintetts des Haydn-Schülers Sigismund Neukomm. Im Hinblick auf den Werktitel *Une fête de village en Suisse* heißt es darin, es sei leicht zu bemerken, daß „der Componist solcher Stücke einen beträchtlichen Vortheil aus der Hand" gebe, wenn er „blos für Instrumente" schreibe „und nicht, wie Haydn in den *Jahreszeiten*, zugleich für den Gesang — wo [...] der Text seiner Musik als fortlaufender Commentar" diene<sup>12</sup>. Der wirkungsästhetische Vorrang der Vokalmusik wurde auch von jenen Autoren betont, die die Emanzipation der Instrumentalmusik in vollem Umfang anerkannten. So heißt es in einer 1815 erschienenen Abhandlung von Amadeus Wendt, „ihre vollkommne, unsichtbare Macht [übe] die Tonkunst als Selbstherrscherin [zwar] in der Instrumentalmusik" aus, doch werde „sie auf der andern Seite auch bestimmter, vernehmlicher, ja [...] menschlicher" durch die „Verbindung mit der Poesie", denn der Dichter werde „der Ausleger ihrer himmlischen Gesichte"<sup>13</sup>.

## II

Der rezeptionsästhetischen Orientierung an der Vokalmusik entsprach die Vorstellung, Instrumentalmusik entfalte nur dann ihre optimale Wirkung, wenn der Hörer das Fehlen des Textes durch Imagination kompensiere oder — wie es 1801 in einer *AmZ*-Abhandlung hieß — „wenn der Zuhörer [...] in der vorgetragenen Komposition den Ausdruck bestimmter, nur nicht ausgesprochener Ideen oder Empfindungen wahrzunehmen glaubt, und gleichsam in Gedanken den Text mit leichter Mühe suppeditiert"<sup>14</sup>. Daß das hier empfohlene assoziative Hören im frühen 19. Jahrhundert keineswegs immer mühelos gelang und deshalb als problematisch angesehen wurde, ist verschiedenen Quellentexten zu entnehmen. So hat Hegel in seiner *Ästhetik* (1818) das assoziative Hören als Rezeptionsweise des mit Instrumentalmusik konfrontierten Laien beschrieben. In dem betreffenden Passus heißt es:

„Der *Lai*e liebt in der Musik vornehmlich den verständlichen Ausdruck von Empfindungen und Vorstellungen, das Stoffartige, den Inhalt, und wendet sich daher vorzugsweise der begleitenden Musik [d. h. der Vokalmusik] zu [...] ihn wandelt nun [beim Hören von Instrumentalmusik] sogleich die Begierde an, sich dieses scheinbar wesenlose Ergehen in Tönen auszufüllen, geistige Haltpunkte für den Fortgang, überhaupt für das, was ihm in die Seele hineinklingt, bestimmtere Vorstellungen und einen näheren Inhalt zu finden [...] doch er steht mit dem Versuch, die Bedeutung zu erhaschen, vor schnell vorüberrauschenden rätselhaften Aufgaben, die sich einer Entzifferung nicht jedesmal fügen und überhaupt der verschiedenartigsten Deutung fähig sind"<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Friedrich Rochlitz, *Uebersicht dessen, was in Leipzig von Neujahr bis Ostern für Musik gethan worden*, in: *AmZ* 4 (1801/02), Sp. 501.

<sup>12</sup> Ders., *Recension. 1. Une fête de village en Suisse. Quintetto dramatique [...] par [...] Sigismond Neukomm*, in: *AmZ* 20 (1818), Sp. 633f.

<sup>13</sup> Amadeus Wendt, *Gedanken über die neuere Tonkunst*, in: *AmZ* 17 (1815), Sp. 345f.

<sup>14</sup> J. K. Fr. Triest, *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*, in: *AmZ* 3 (1800/01), Sp. 397.

<sup>15</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, in: *Werke*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 15, Frankfurt/M. 1970, S. 216f.

Dieselbe assoziative Rezeptionsweise voraussetzend, kritisierte Goethe 1827 die neueste Instrumentalmusik, da ihr der Hörer keine Anschauung mehr unterlegen könne. So stellte er im Hinblick auf das ihm gewidmete *Klavierquartett h-moll* op. 3 von Mendelssohn fest:

„Es ist wunderlich, wohin die aufs höchste gesteigerte Technik und Mechanik die neuesten Componisten führt; ihre Arbeiten bleiben keine Musik mehr, sie gehen über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinaus und man kann solchen Sachen aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen [. . .]. Doch das Allegro [gemeint ist das Scherzo] hatte Character. Dieses ewige Wirbeln und Drehen führte mir die Hexentänze des Blockbergs vor Augen und ich fand also doch eine Anschauung, die ich der wunderlichen Musik supponiren konnte“<sup>16</sup>.

Trotz der von Hegel und Goethe beschriebenen Schwierigkeiten verbreitete sich das assoziative Hören im 19. Jahrhundert, und zwar offenbar vor allem im Zuge der Symphonie-Rezeption. Dies geht daraus hervor, daß diese Rezeptionsweise in unterschiedlichen musikästhetischen Kontexten als selbstverständlich beim Hören von Symphonien, insbesondere beim Hören von Beethoven-Symphonien, vorausgesetzt wurde. So heißt es bei Schopenhauer (1819), „daß es dem, der sich dem Eindruck einer Symphonie ganz hingibt, ist, als sähe er alle möglichen Vorgänge des Lebens und der Welt an sich vorüberziehen: dennoch [könne] er, wenn er sich [besinne] keine Aehnlichkeit angeben zwischen jenem Tonspiel und den Dingen, die ihm vorschwebten“<sup>17</sup>. Und für August Wilhelm Ambros (1856) handelt es sich beim assoziativen Hören um eine von Beethovens Symphonien geradezu provozierte Rezeptionsweise. So bemerkt er im Hinblick auf die „mit gewaltigem Ringen zu bestimmtem Ausdrucke“ drängende Musik und mit Bezug auf eine Stelle in Heines Briefen *Über die französische Bühne*, „solchen Tonwerken gegenüber [fühle] wohl jeder mehr oder minder jenes »Klangbildertalent«, welches sich Heine zuschreibt, in sich erwachen“<sup>18</sup>. Doch sei, wie Ambros im Anschluß an Bemerkungen zur *Eroica* erläutert, diese Hörweise keineswegs auf Beethovens Musik beschränkt. Denn wenn „solch' mächtiger Eindruck“ auch „der gewaltigen Größe der musikalischen Conception bei Beethoven zuzuschreiben“ sei, dürfe doch nicht übersehen werden, „daß die Macht in solcher Art anzuregen [. . .] der »Musik des Geistes« überhaupt“ innewohne. Genannt werden in diesem Zusammenhang Symphonien von Schubert, Mendelssohn, Gade und Schumann. Dementsprechend betont Ambros im Hinblick auf Mendelssohns *Schottische*: „wir können nicht

<sup>16</sup> Goethe zu Eckermann, 12. 1. 1827, in: Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 21. Originalaufl., hrsg. von Heinrich Hubert Houben, Leipzig 1925, S. 158.

<sup>17</sup> Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, § 52, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Max Frischeisen-Köhler, Bd. 2, Berlin (1913), S. 301f.

<sup>18</sup> August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Prag 1856, 2. Aufl. Leipzig 1872, S. 136. Der hier und im folgenden zitierte Teil trägt im Inhaltsverzeichnis (S. XIII) den Titel „Die Musik als Gegenstand subjektiver Ausdeutung von Seite des Hörers“. Ambros bezieht sich auf Heinrich Heine, *Über die französische Bühne* (1837), 10. Brief, in: *Sämtliche Schriften in 12 Bänden*, hrsg. von Klaus Briegleb, München und Wien 1976, Bd. 5, S. 351f.: „Ich gestehe es Ihnen, wie sehr ich auch Liszt liebe, so wirkt doch seine Musik nicht angenehm auf mein Gemüt, um so mehr, da ich ein Sonntagskind bin und die Gespenster auch sehe, welche andere Leute nur hören, da, wie Sie wissen, bei jedem Ton, den die Hand auf dem Klavier anschlägt, auch die entsprechende Klangfigur in meinem Geiste aufsteigt, kurz, da die Musik meinem innern Auge sichtbar wird“.

umhin, wir dichten uns ein ganzes Märchen hinein"; und mit Bezug auf Gades *Erste Symphonie* bemerkt er: „So findet man, dieser Musik gegenüber, Bilder ohne Ende, mit denen sich der Geist das Verständniß zu vermitteln sucht“<sup>19</sup>. Auch für Nietzsche handelt es sich beim assoziativen Hören um ein für die zeitgenössische Beethoven-Rezeption charakteristisches Phänomen. In der *Geburt der Tragödie* (1872) heißt es:

„Ich erinnere hier an ein bekanntes, unserer Ästhetik nur anstößig dünkendes Phänomen unserer Tage. Wir erleben es immer wieder, wie eine Beethovensche Symphonie die einzelnen Zuhörer zu einer Bilderrede nötigt, sei es auch, daß eine Zusammenstellung der verschiedenen, durch ein Tonstück erzeugten Bilderwelten sich recht phantastisch bunt, ja widersprechend ausnimmt: an solchen Zusammenstellungen ihren armen Witz zu üben und das doch wahrlich erklärensvalue Phänomen zu übersehen, ist recht in der Art jener Ästhetik“<sup>20</sup>.

Das assoziative Hören, das von den zitierten Autoren bei der Symphonie-Rezeption als üblich vorausgesetzt wurde, ist offenbar erst im frühen 19. Jahrhundert unter dem Einfluß der romantischen Literatur und der sich in ihr artikulierenden neuen Musikästhetik zu einer verbreiteten Hörweise geworden. In Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), die im frühen 19. Jahrhundert weite Verbreitung fanden, wird das assoziative Hören von Symphonien noch als Rezeptionsweise eines Außenseiters dargestellt: als individuelle Hörweise des sich vom Publikum absondernden Joseph Berglinger. Die betreffende Passage dürfte Schopenhauer bei der Formulierung der zitierten Stelle präsent gewesen sein, wie unter anderem die bereits bei Wackenroder zu findende Formulierung „als säh(e) er“ erkennen läßt:

„Wenn Joseph in einem großen Konzerte war, so setzte er sich, ohne auf die glänzende Versammlung der Zuhörer zu blicken, in einen Winkel und hörte mit eben der Andacht zu, als wenn er in der Kirche wäre [...]. Bei fröhlichen und entzückenden vollstimmigen Symphonien, die er vorzüglich liebte, kam es ihm gar oftmals vor, als säh er ein munteres Chor von Jünglingen und Mädchen auf einer heitern Wiese tanzen, wie sie vor- und rückwärts hüpfen, und wie einzelne Paare zuweilen in Pantomimen zueinander sprachen und sich dann wieder unter den frohen Haufen mischten [...]. Alle diese mannigfaltigen Empfindungen nun drängten in seiner Seele immer entsprechende sinnliche Bilder und neue Gedanken hervor“<sup>21</sup>.

Mit seiner positiven Bewertung des assoziativen Hörens vermittelte Wackenroders Text seinen Lesern offensichtlich eine neue Leitvorstellung von musikalischer Rezeption und beeinflusste so das Verhalten des Publikums im 19. Jahrhundert. Denn während Wackenroder 1792 in einem Brief an Ludwig Tieck eine bestimmte Art des assoziativen Hörens negativ beurteilt hatte<sup>22</sup>, bewertete er in den *Herzensergießungen*

<sup>19</sup> Ambros, S. 139f.

<sup>20</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: *Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. 1, 3. Aufl. München 1962, S. 42.

<sup>21</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [1797], in: *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967, S. 115f.

<sup>22</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S. 86f.

die durch Symphonien hervorgerufenen Bilder und Gedanken als „eine wunderbare Gabe der Musik“, als Gabe einer Kunst, die „wohl überhaupt um so mächtiger“ wirke, „je dunkler und geheimnisvoller ihre Sprache“ sei<sup>23</sup>.

### III

Untersucht man den Zusammenhang zwischen der Tradition des assoziativen Hörens und Kretzschmars Hermeneutik, so ist zunächst festzustellen, daß das assoziative Hören insofern grundlegende Bedeutung für die hermeneutische Praxis gewinnen konnte, als die Bild-Assoziationen eines erfahrenen Hörers nicht als zufällige individuelle Reflexe galten, sondern als Konkretisierungen der von Musik zum Ausdruck gebrachten Gefühle. So sind nach Schopenhauer die beim Hören sich einstellenden Assoziationen darin begründet, daß Musik Gefühle „gewissermaßen in abstracto“ ausdrückt und die Phantasie des Hörers versucht, diese Gefühle „in einem analogen Beispiel zu verkörpern“:

„Sie [die Musik] drückt [...] nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemütsruhe aus; sondern die Freude, die Betrübniß, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemütsruhe selbst, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu. Dennoch verstehen wir sie, in dieser abgezogenen Quintessenz, vollkommen. Hieraus entspringt es, daß unsere Phantasie so leicht durch sie erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern“<sup>24</sup>.

Denselben Gedanken formulierte Gottfried Wilhelm Fink, wenn er 1841 bemerkte, daß Musik jedem „das allgemeine Gefühl der Schmerzen, der Freude, der Sehnsucht u. s. w. ohne Gestalt- und Begriffunterlegung hell in's Leben [rufe] und jedem Einzelleben folglich es frei [lasse], seiner Sehnsucht u. s. w. irgend ein Bild, irgend eine Beziehung unterzulegen, welche Jeder nur [wolle], oder vielmehr welche ihm das Moment seines Lebens gerade als die höchste für ihn in das Zauberland der Wünsche und der Begehungen [male]“<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Wackenroder, S. 116.

<sup>24</sup> Schopenhauer, S. 300; vgl. auch S. 302: „Solche einzelne Bilder des Menschenlebens, der allgemeinen Sprache der Musik unterlegt, sind nie mit durchgängiger Notwendigkeit ihr verbunden, oder entsprechend; sondern sie stehen zu ihr nur im Verhältnis eines beliebigen Beispiels zu einem allgemeinen Begriff: sie stellen in der Bestimmtheit der Wirklichkeit dasjenige dar, was die Musik in der Allgemeinheit bloßer Form aussagt“.

<sup>25</sup> Gottfried Wilhelm Fink, Rezension: *Aesthetik der Tonkunst*. Von [...] *Ferdinand Hand* [...] *Zweiter Theil*. Jena [...] 1841, in: *AmZ* 43 (1841), Sp. 1054. Eine hiervon teilweise abweichende Position vertritt Nietzsche, wenn er in den spontanen Bilderreden der Beethoven-Hörer zwar jene „Entladung der Musik in Bildern“ erkennt, der auch das strophische Volkslied seine Entstehung verdankt, im übrigen aber betont, bei den Bild-Assoziationen handele es sich nur um „gleichnisartige, aus der Musik geborne Vorstellungen [...]“, die über den *dionysischen* Inhalt der Musik uns nach keiner Seite hin belehren können“ (S. 42). Doch klingt der von Fink formulierte Gedanke einer lebensgeschichtlich-individuellen Konkretisierung der von Musik zum Ausdruck gebrachten Gefühle an, wenn es heißt, dem Lyriker sei „sein eignes Wollen, Sehnen, Stöhnen, Jauchzen [...] ein Gleichnis, mit dem er die Musik sich deutet“ (S. 43).

Kretzschmar knüpfte in seinen Vorstellungen über musikalische Rezeption offensichtlich an die auf Schopenhauer zurückgehende Position an. So bemerkte er in seinem Konzertführer-Kommentar zur *Fünften Symphonie* von Beethoven, es sei „das Charakteristikum musikalischer Kunstwerke, daß sie die Phantasie des Hörers anregen, ihn wohl auch auf bestimmte Bilder führen“, doch sei es „vermessen, das eine dieser Bilder für das ausschließlich richtige zu halten und zu proklamieren“, denn die „Zahl der benannten Größen, welche derselben algebraischen Formel entsprechen“, sei „in der Regel nicht klein“<sup>26</sup>. Mit anderen Worten: verschiedene Bild-Assoziationen können „richtig“ sein, indem sie ein und demselben emotionalen Gehalt „entsprechen“<sup>27</sup>. Daß es sich bei dem hier vorausgesetzten assoziativen Hören nicht um jenes von Hanslick kritisierte „pathologische Ergriffenwerden“ handelt, die vom erfahrenen Hörer spontan assoziierten Bilder vielmehr als Konkretisierungen der in Themen und Motiven verkörperten Affekte aufzufassen sind, betonte Kretzschmar, wenn er 1902 über den idealen Hörer schrieb:

„Hat er Phantasie und den Grad eigener künstlerischer Begabung [...], so wird's nicht fehlen, daß sich ihm das Gerippe der Affekte subjektiv belebt mit Gestalten und Ereignissen aus der eigenen Erinnerung und Erfahrung, aus den Welten der Poesie, des Traums und der Ahnungen. Was Geist und Herz an Interpretationsmaterial ihr eigen nennen, wird einem solchen Hörer wie im Flug und blitzartig vor dem inneren Auge vorüberziehen; vor wirklichen Träumen bewahrt ihn die Aufmerksamkeit auf die Affekte, vor einer pathologischen Hingabe an die persönlich und augenblicklich tief treffenden, besonders fesselnden die Pflicht ihre Übergänge zu verfolgen, die Kunst und Logik des Komponisten zu kontrollieren“<sup>28</sup>.

Was Kretzschmar bei der Rezeption des künstlerisch begabten Hörers und damit auch bei der Rezeption des Hermeneuten voraussetzte, war demnach eine spontan vollzogene Synthese von strukturellem und assoziativem Hören. In seiner hermeneutischen Praxis ging es ihm dementsprechend darum, den von einer Komposition zum Ausdruck gebrachten „abstrakten“ Gefühlsverlauf in spontan assoziierten Bildern zu konkretisieren, um ihn dem ungeschulten Hörer mit Hilfe einer schriftlich fixierten Konkretisierung zugänglich zu machen. Ziel seiner Hermeneutik war somit nicht, Musik in Worte zu übersetzen oder vom Komponisten verschwiegene Programme aufzudecken, sondern dem unerfahrenen Hörer eine adäquate, gleichwohl austausch-

<sup>26</sup> H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, 1. Abteilung: *Sinfonie und Suite*, 6. Aufl. Leipzig 1921, S. 213.

<sup>27</sup> Dies hat bereits Tibor Kneif betont; vgl. dessen Beitrag *Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik*, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* (s. o. Anm. 1), S. 65: „Wird die Deutung [Kretzschmars] konkret, so dient sie lediglich als Metapher, die durch andere ersetzt werden kann [...]. Verfahrenstechnisch heißt dies nicht lediglich, daß eine Metapher – ein »Bild« – durch eine andere ersetzt werden kann, sondern auch, daß beide gleichzeitig nebeneinander bestehen können, sofern sie alle ein und denselben »Affekt« konkretisieren“.

<sup>28</sup> Kretzschmar, *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, S. 174. Mit seiner Abwehr „einer pathologischen Hingabe“ bezieht sich Kretzschmar offensichtlich auf Hanslicks Polemik; vgl. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, 7. Aufl. 1885, S. 9: „In reiner Anschauung genießt der Hörer das erklingende Tonstück, jedes stoffliche Interesse muß ihm fern liegen. Ein solches ist aber die Tendenz, Affecte in sich erregen zu lassen [...] eine vorherrschende Wirkung auf das Gefühl ist [...] p a t h o l o g i s c h“; und S. 148: „Wir setzen jenem pathologischen Ergriffenwerden das b e w u ß t e reine Anschauen eines Tonwerks entgegen. Diese contemplative ist die einzig künstlerische, wahre Form des Hörens“.

bare Konkretisierung des Affektverlaufs einer Komposition als Rezeptionshilfe anzubieten. So ist der Konzertführer-Kommentar zum Finale von Mozarts *Es-dur-Symphonie* (KV 543) nicht als verbale Dechiffrierung der Musik zu verstehen, sondern als austauschbare Konkretisierung ihres emotionalen Gehaltes. Kretzschmar zitiert zunächst die ersten vier Takte des Themas:



verweist dann auf den Haydn'schen Charakter und die monothematische Anlage des Satzes und beschließt seine Besprechung mit der folgenden Assoziation:

„Es ist nicht genug zu bewundern, welches bunte Leben Mozarts Kunst und dramatische Phantasie ihnen [d. h. jenen wenigen Grundtakt] abgewinnt. Es tummelt sich in diesem Finale wie auf den Marktbildern der niederländischen Schule: die komischen Gruppen umsteht und belohnt eine lebendige, froh erregte Menge mit fortreißendem Gelächter; die Komik ist von der feinsten Art bis zur unfreiwilligen vertreten, und auch der derberen Lustigkeit der Volksmasse ist ein Plätzchen mit eingeräumt. Siehe im ersten Forte die plump drollige [...] Fröhlichkeit der Bässe [...]. Wie mit einem plötzlichen Windstoß ist der ganze Karneval verschwunden“<sup>29</sup>.

Die Formulierung „es tummelt sich ... wie“ läßt erkennen, daß hier nicht der Versuch gemacht wird, den musikalischen Gehalt in Worte zu übersetzen. Vielmehr hat das vergleichsweise herangezogene Bild eine propädeutisch-vermittelnde Funktion. Es soll dem ungeschulten Hörer ermöglichen, den kompositorischen Ablauf des Satzes als Sinnzusammenhang zu verstehen, und zwar als emotionalen Ausdruck des sprachlich fixierten Bildes. Dabei lassen die Hinweise auf die verschiedenen Arten der Komik und Lustigkeit das Bemühen erkennen, dem differenzierten emotionalen Gehalt gerecht zu werden. Ziel des Kommentars ist somit, assoziatives Hören anzuregen, um so den Hörer für den Gefühlsinhalt des Satzes empfänglich zu machen.

#### IV

In welchem Maße das assoziative Hören sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über den Streit der musikalischen Parteien hinweg verbreitet hat, Kretzschmars Hermeneutik somit in eine zeitgenössische Praxis des assoziativen Hörens eingebettet war, zeigt sich unter anderem darin, daß diese Rezeptionsweise und die mit ihr verbundene Hermeneutik selbst in der Brahms-Rezeption, also im unmittelbaren Umfeld Hanslicks, eine Rolle gespielt haben. Kennzeichnend hierfür sind die hermeneutischen Passagen in der Brahms-Biographie von Max Kalbeck — so der Kommentar zum Finale

<sup>29</sup> Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, S. 184.

des *Streichsextetts B-dur* op. 18 im 1. Band von 1904. Dieser Kommentar ist für Kalbecks hermeneutischen Standpunkt insofern aufschlußreich, als in ihm zunächst drei verschiedene bildhafte Deutungen gegeben werden, im weiteren aber darauf hingewiesen wird, daß es sich bei diesen Deutungen um austauschbare „Phantasiespiele“ handelt. Mit Bezug auf Brahms' Aufenthalt am Rhein im Jahre 1860 assoziiert Kalbeck die Rondostruktur des Finales zunächst in doppelter Hinsicht mit einer Rheinfahrt und erwähnt als weitere Deutungsmöglichkeit den von ihm auch in anderem Zusammenhang verwendeten Lebensreise-Topos:

„Nach dem dionysischen Taumel des Scherzos tut das einfache und sinnige Schlendertema des Finalrondos doppelt wohl — es steuert stromaufwärts mit einem Schiff voll lustiger Gesellen, die trotz ihrer Verschiedenheit alle eines Sinnes sind, und in der Schwärmerie für Kunst und Natur begeistert zusammentreffen. Junge Frauen und Mädchen sind dazwischen — es fährt sich doch auf dem Rhein nach Nonnenwerth und Rolandseck noch schöner als auf der Alster nach Uhlenhorst! Das Rondo ist in seinen vielen Episoden reich belebt mit kunstvoller Arbeit und zeigt immer wieder ein neues charakteristisches Bild. Man könnte dabei auch an die vorbeiziehenden Stationen der fröhlichen Fahrt denken, wobei das Rondothema für den tanzenden Nachen zu nehmen wäre, und weiterhin an die große Lebensreise — woran nicht alles!“<sup>30</sup>.

Es folgt die abschließende klärende Feststellung, die Musik dürfe „für keines dieser Phantasiespiele verpflichtet werden“, sie gebe „hundert Programme für eins“<sup>31</sup> — ein Hinweis, mit dem sich der Brahmsianer Kalbeck von der Neudeutschen Schule abgrenzt. Auch Kretzschmar fühlte sich veranlaßt, seine hermeneutische Praxis gegen Mißdeutungen zu verteidigen. So betonte er 1905, Ziel der musikalischen Hermeneutik sei es nicht, „aus Instrumentalkompositionen Geschichten, Romane und Dramolets herauszulesen“, vielmehr gehe es darum, die Entwicklung eines Satzes aus dem Affektverlauf zu verstehen, wobei „poetische Bilder“ als Hilfsmittel der Erklärung herangezogen werden könnten:

„Für den besonnenen Erklärer bleibt die Feststellung des Affekts, des Themas und seiner Varianten sowohl, wie die des Affekts der freien Stellen die Richtschnur und die Grenze, an die er sich zu halten hat und von der aus er die Entwicklung des ganzen Satzes zu verstehen sucht. Wenn er der leichteren Verständlichkeit halber in die Form seiner Erläuterungen hin und wieder ein poetisches Bild zur Mithilfe heranzieht oder gar längere Strecken hindurch [...] dichterisch spricht, so muß ihm das zugestanden werden, solange er damit wirkt und auf dem Boden der musikalischen Tatsachen bleibt“<sup>32</sup>.

Die hermeneutische Zielsetzung der Bild-Assoziationen hat Arnold Schering 1914 noch ganz im Sinne seines Lehrers Hermann Kretzschmar umrissen, wenn er betonte, „der vernünftige, von den Grenzen seiner Kunst überzeugte Hermeneut [wolle] gar nicht die Musik in Begriffe oder Worte umsetzen“, sondern „nur dafür sorgen, daß

<sup>30</sup> Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, Berlin 1904, 4. Aufl. 1921, S. 418f.

<sup>31</sup> Ebd., S. 419.

<sup>32</sup> H. Kretzschmar, *Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik* (1905), Wiederabdruck in: *Gesammelte Aufsätze* 2, S. 289.

möglichst viele musikalische Spannungs- und Lösungskonflikte empfunden" würden, wolle „das Erleben nicht ersetzen, sondern vorbereiten“, und da Worte und Begriffe dabei versagten, sehe er sich gezwungen, „Analogien und Bilder heranzuziehen“, um „Assoziationen und Gedankenverschmelzungen herbeizuführen“<sup>33</sup>. Schering, der in seinen späteren Beethoven-Deutungen die musikalische Hermeneutik in eigenwilliger Weise weiterentwickelt hat, verstand hier den hermeneutischen Kommentar also noch als vorläufiges Hilfsmittel der Rezeption: als Anleitung zum assoziativen Hören.

Fraglich bleibt allerdings, ob Kretzschmars Konzertführer-Kommentare zur orchestralen Instrumentalmusik diese propädeutische Funktion in der vorgesehenen Weise ausgeübt haben. Denn in dem Maße, in dem sie sich zwischen 1887 und den 1930er Jahren in sieben Auflagen verbreiteten, wurden sie gewissermaßen zum institutionellen Bestandteil öffentlicher Musikrezeption. Ganz gegen die Absicht ihres Urhebers dürften sie deshalb zur Fixierung des assoziativen Hörens beigetragen haben, das heißt zur Festlegung des Hörers auf bestimmte Bild-Assoziationen. Ein Beleg hierfür liegt in dem von Theodor Kroyer 1933 verfaßten Einführungstext zur Eulenburg-Taschenpartitur der erwähnten Mozart-Symphonie (KV 543) vor. Denn wenn in dieser Einführung der Kommentar Kretzschmars zunächst mehrmals zitiert wird, am Schluß aber die Bezeichnung „niederländische Jahrmarktszene“ ohne weiteren Hinweis auf Kretzschmar erscheint, wird die auf Kretzschmar zurückgehende Assoziation offensichtlich als bekannt vorausgesetzt:

„Endlich das Finale [...] es hat von dem mit allerhand Scherzen und Überraschungen auf Haydns Weise dahintollenden Kopfthema sein Gesicht [...]. Die ausgelassene Stimmung [...] hat ihre Dämpfer, namentlich in der kontrapunktischen Durchführung [...] und in der sentimental-Heimlichkeit der Zwischenspiele. Die »niederländische Jahrmarktszene«, der Dudelsack à la Musette (Takt 85 ff., 237 ff.) schlägt einen fremdartigen Ton an. Aber die Coda ist ganz Festesfreude!“<sup>34</sup>.

Kroyer rechnete demnach mit Lesern, die gewohnt waren, Mozarts Finalsatz — oder die angeführten Partien — als „niederländische Jahrmarktszene“ zu hören. Macht man sich hieran anschließend bewußt, daß die von Kretzschmar vorausgesetzte Austauschbarkeit der Bild-Assoziationen in der Praxis folgenlos blieb, so wird deutlich, daß die aus der Tradition des assoziativen Hörens hervorgegangene Hermeneutik Kretzschmars ihrerseits diese Tradition verändert hat.

<sup>33</sup> Arnold Schering, *Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 9 (1914), S. 171.

<sup>34</sup> Theodor Kroyer, Vorwort (1933) zur Ausgabe der *Symphonie Es-dur KV 543* von Wolfgang Amadeus Mozart in der Edition Eulenburg, Nr. 415, London [o. J.], S. VI f.

## Zum frühen Liedschaffen Alban Bergs

von Bernhard Dopheide, Paderborn

Nachdem 1985/86 der erste Band der *Jugendlieder* Bergs mit 23 Werken erschien und ihm inzwischen Band 2 folgte<sup>1</sup>, ist die Öffentlichkeit genauer darüber informiert, was mit der Bezeichnung „Jugendlieder“, die in allen biographischen Notizen über Berg genannt werden, gemeint ist; war man doch vorher hauptsächlich angewiesen auf die späten Publikationen zu Lebzeiten Bergs: die *Sieben frühen Lieder*<sup>2</sup> und die Frühfassung von *Schließe mir die Augen beide*.

Während Bergs Lieder mit Opuszahl — die Klavierlieder op. 2 und die *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten von Peter Altenberg* op. 4 — bereits mehrfach beschrieben wurden, verhält man sich zu den Liedern ohne Opuszahl auffällig zurückhaltend; ist diese Zurückhaltung gegenüber den *JL* wegen ihrer späten Publikation auch begreiflich, so erstaunt die Reserve hinsichtlich der *FL* um so mehr, als schon hier, noch im tonalen Bereich, z. T. ein kompositorisches Denken sichtbar wird, das für die Wiener Schule insgesamt charakteristisch werden sollte.

### Zum Stand der Forschung

Mehrfach äußert sich Theodor W. Adorno zu den *FL*, zuerst 1929, also kurz nach ihrer Veröffentlichung<sup>3</sup>. Die beiden Kurzbeiträge sind nahezu inhaltsgleich. In der Art einer Konzert-Einführung sucht er die späte Publikation zu rechtfertigen. Abgesehen von einer Kurzcharakteristik der einzelnen Lieder, warnt er davor, „daß man es nicht wagen sollte, durch stilgeschichtliche Exegese ihre eigene Existenz anzutasten, die jenseits der stilgeschichtlichen Oberfläche Geschichte schuf“<sup>4</sup>.

Schon wenig später schreibt Adorno einen kurzen Aufsatz über *Die Instrumentation von Bergs Frühen Liedern*<sup>5</sup>, der zuerst in der *Schweizerischen Musikzeitung* 1932 erschien. Trotz der relativ genauen Beschreibung der Instrumentation ist der Aufsatz wenig hilfreich, wenn man vor allem am frühen Berg interessiert ist. Die eingestreuten analytischen Bemerkungen — sie sind nicht Adornos Thema — sind in der Regel so global und unpräzise, daß sie kaum weiterhelfen<sup>6</sup>. Eine Kurzfassung dieses Aufsatzes schließlich erschien 1937 zuerst in dem von Willi Reich herausgegebenen Buch<sup>7</sup> über Berg. Er konzentriert sich fast ausschließlich auf die Instrumentation des ersten der *FL*.

<sup>1</sup> Im folgenden abgekürzt: *JL*, Bd. 1 bzw. *JL*, Bd. 2.

<sup>2</sup> Im folgenden abgekürzt: *FL*.

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno, *Alban Bergs frühe Lieder*, und *Berg: Sieben frühe Lieder*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, Frankfurt 1984, S. 465ff. und S. 469ff.

<sup>4</sup> Ebd., S. 470.

<sup>5</sup> Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt 1978, S. 97ff.

<sup>6</sup> Vgl. z. B. seine diesbezüglichen Angaben zu *Traumgekrönt*, in diesem Beitrag S. 238.

<sup>7</sup> Willi Reich, *Alban Berg*, Wien 1937, S. 31ff.

Erst 25 Jahre später — und das ist verständlich — kommt Hans Ferdinand Redlich<sup>8</sup> auf Bergs *Jugendlieder* zu sprechen. Wenn er auf dem Hintergrund der späteren Entwicklung Bergs die „musikalische Lyrik“ der Jugendlieder als „Verlegenheitslösung“ betrachtet<sup>9</sup>, kann er ihnen nicht gerecht werden; zudem sind ihm von den 82 Liedern, die er nennt, nur die zu Lebzeiten Bergs veröffentlichten bekannt, von den unveröffentlichten wurden ihm nur die Titel und Dichter von Helene Berg mitgeteilt<sup>10</sup>.

Noch 1960, als Redlich beide Fassungen von *Schließe mir die Augen beide* neu herausgibt, hält er an der Datierung der Frühfassung auf 1900 fest. Adorno<sup>11</sup> gibt 1909 an, während Nicholas Chadwick<sup>12</sup> sich aus stilistischen Gründen Reich<sup>13</sup> anschließt und 1907 als Entstehungsjahr vermutet. Für Redlich gibt es keinen Zweifel, „daß Schumanns Lyrik hier Modell gestanden hat und wohl auch für den auffallend diatonischen Gesamtcharakter verantwortlich zu machen ist, der sich stark abhebt von dem Chromatismus des um 1900 fortgeschrittenen Liedtypus von Hugo Wolf“<sup>14</sup>.

*Im Zimmer* und *Liebesode* aus den *FL* sieht er in stilistischer Nähe zu Robert Schumann und Johannes Brahms. Die Subdominante in Takt 41 der *Nachtigall* bezeichnet er als „Brahmssche Wendung“. In der *Liebesode* sieht er nicht nur den „bestimmenden Einfluß des Lehrers und Komponisten Schönberg“, sondern auch „Wagnersches Chroma und Tristansche Sequenztechnik in der geschickten Fortspinnung eines einzigen Motivs“<sup>15</sup>. Nach Redlich ist *Sommertage* „streng thematisch auf der Basis des charakteristischen Motivs [Anfang des Klavierparts] komponiert und erinnert [...] von ferne an den »schwungvollen« Seitensatz von Gustav Mahlers VI. Symphonie“. Das *Schilflied* dagegen mute „wie ein Rückfall in die bereits überwundenen Stilkonventionen des romantischen Liedes Schumannscher Provenienz an“. *Nacht*, das Eröffnungstück der Sammlung, ist für Redlich zugleich „das fortgeschrittenste von allen“<sup>16</sup>. Er begründet dieses Urteil damit, daß das Werk harmonisch und motivisch auf der Ganztonleiter bzw. dem übermäßigen Dreiklang beruhe. Redlich vermutet, daß Berg die Verwendung von Ganztonskala und übermäßigem Dreiklang von Claude Debussy bekannt sei, er spricht sogar von „typologische[r] Abhängigkeit von Debussy“, die allerdings „eigentlich erst im drittletzten Takt vor Schluß [...] fühlbar wird“<sup>17</sup>; zuvor aber macht er auf die Ähnlichkeit mit dem Hauptthema aus Franz Liszts *Faust-Symphonie* aufmerksam.

Klaus Schweizer<sup>18</sup> weist darauf hin, daß bei dem Lied *Im Zimmer* der Tonika-Akkord mit Grundton im Baß erst mit dem Schlußakkord erscheint; er vermerkt die Bezie-

<sup>8</sup> Hans Ferdinand Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien 1957.

<sup>9</sup> Ebd., S. 42.

<sup>10</sup> Ebd., S. 354, Anm. 31.

<sup>11</sup> Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Frankfurt 1971, S. 491.

<sup>12</sup> Nicholas Chadwick, *Bergs Unpublished Songs in the Österreichische Nationalbibliothek*, in: *ML* 52 (1971), S. 125.

<sup>13</sup> Reich, S. 15.

<sup>14</sup> Redlich, S. 47.

<sup>15</sup> Ebd., zu *Traumgekrönt* siehe in diesem Beitrag S. 238.

<sup>16</sup> Ebd., S. 48.

<sup>17</sup> Ebd., S. 49.

<sup>18</sup> Klaus Schweizer, *Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs*, Stuttgart 1970 (= *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft* 1), S. 9ff.

hung dieses Verfahrens zu Bergs Beschreibung der Bezüge zwischen Vorspiel und Schluß des ersten Liedes im *Gurrelieder*-Führer<sup>19</sup> sowie Bergs eigene Interpretation der Aktschlüsse in *Wozzeck*<sup>20</sup>.

In mancher Beziehung begrüßenswert ist der Aufsatz von Chadwick<sup>21</sup>. Zunächst werden hier die genauen Titel und Namen der Textautoren innerhalb der beiden Handschriften-Konvolute der Österreichischen Nationalbibliothek angegeben. Einschließlich der schon früher publizierten Lieder — die zwar in einem Gesamtverzeichnis, nicht aber als Handschriften in der Sammlung enthalten sind — ergeben sich insgesamt 90 Titel. Ohne die Datierungsfragen hier genauer zu diskutieren, sei dazu nur soviel angemerkt, daß sich Chadwick vielfach den Angaben Redlichs nicht anschließt, sondern häufig spätere Entstehungsdaten annimmt.

Ferner versucht Chadwick, Bergs *Jugendlieder* vier unterscheidbaren „Perioden“ (Phasen) zuzuordnen. So nimmt er für die Periode 1 hauptsächlich Einflüsse von Schubert, Wagner und besonders Mahler an. Er weist auf konkrete Bezüge zwischen den Liedern *Spielleute* (*JL*, Bd. 1, Nr. 2) und *Vielgeliebte schöne Frau* (Ebda., Nr. 8) zu Mahlers 2. *Sinfonie*, erster Satz bzw. den *Liedern eines fahrenden Gesellen*, Nr. 1, hin. Kennzeichen der Periode 2 nach Chadwick ist Bergs Experimentierfreude im harmonischen Bereich. Chadwick denkt an Beziehungen zum frühen Mahler, zu Richard Strauss und Hugo Wolf; die zitierten Beispiele werden von ihm auf die Zeit kurz vor und nach Beginn des Unterrichts bei Schönberg (1904/05) datiert. In Periode 3 sieht er "a pronounced »Brahms phase«"<sup>22</sup>, durch Schönberg als Lehrer und Komponist (op. 1 bis 3) vermittelt. Periode 4 schließlich stehe ganz unter Schönbergs Einfluß.

So erfreulich die Mitteilung sämtlicher Liedertitel bei Chadwick ist, so bedauerlich erscheint die Tatsache, daß er durch sogar zeitlich gegliederte Zuordnung bestimmter Einflüsse auf Berg eine Tendenz verstärkt, die sich schon bei Redlich anbahnt: die Neigung, Bergs *Jugendlieder* ausschließlich unter dem Aspekt denkbarer und häufig nur vermuteter Einflüsse vorwiegend des 19. Jahrhunderts zu betrachten.

Das setzt sich auch bei Mosco Carner<sup>23</sup> fort. Er referiert kurz den Aufsatz Chadwicks und charakterisiert jedes der *FL* mit wenigen Sätzen. Den Liedern *Im Zimmer* und *Die Nachtigall* wird Brahms-Nähe attestiert, beim zuletzt genannten Lied besonders dem Mittelteil (T. 16 ff.) und dem ‚schwungvollen‘ Schluß, dessen kontrapunktische Anlage zugleich dem Einfluß Schönbergs zugeschrieben wird. Bei *Im Zimmer* wird Schweizers Beobachtung wiederholt, daß der eigentliche Tonika-Akkord erst als Schlußakkord erscheint. Die ostinate Begleitung der *Liebesode* wiederum erinnert Carner an ähnliche Bildungen bei Hugo Wolf in dessen *Geistlichen Liedern*, Singstimme und Harmonik dagegen an Wagner<sup>24</sup>. Bei dem Lied *Nacht* wird die horizontale und vertikale Verwendung der Ganztonleiter hervorgehoben. Unter Hinweis auf Schönbergs Gebrauch

<sup>19</sup> Arnold Schönberg, *Gurrelieder. Führer. Große Ausgabe*, Wien-Leipzig 1913, S. 19.

<sup>20</sup> Schweizer, S. 27 ff.

<sup>21</sup> Chadwick, S. 123 ff.

<sup>22</sup> Ebda., S. 133.

<sup>23</sup> Mosco Carner, *Alban Berg. The Man and The Work*, London 1975, S. 79 ff.

<sup>24</sup> Zu *Traumgekrönt* siehe in diesem Beitrag S. 238.

des übermäßigen Dreiklangs in *Pelleas und Melisande* sowie Schönbergs Diskussion der funktionalen Möglichkeiten des Akkords in seiner Harmonielehre<sup>25</sup>, verweist Carner auf die unmittelbare Verwandtschaft zwischen Schönbergs Harmonielehre-Beispiel und Bergs Lied in den Takten 8–9. Beim *Schilflied* wird auf die Wagnersche Chromatik hingewiesen; zudem scheint es Carner von Schönbergs Opus 6 beeinflusst. *Sommertage* schließlich wird als kontrapunktisches Lied bezeichnet, dessen Singstimme allerdings an Strauss erinnere.

Auch die jüngste Publikation, die sich z. T. mit Bergs *Jugendliedern* beschäftigt<sup>26</sup>, folgt der von Redlich, Chadwick und Carner etablierten Tradition, bestimmte Lieder bzw. Teile traditionellen Vorbildern zuzuordnen. *Die Nachtigall* wird nicht nur, wie schon bei Adorno 1932, mit Brahms' *Wie Melodien*, sondern auch mit *Der Tod, das ist die kühle Nacht* in Verbindung gebracht. Im Mittelteil des Liedes wiederum klinge Wolfs *In der Frühe* aus den Mörike-Liedern an. Für Bergs *Im Zimmer* wird „Brahmsens Vorbild im Ganzen und Wolfscher Einschlag im Mittelteil“<sup>27</sup> konstatiert, und zwar scheinen dem Verfasser der Anfang des Berg-Liedes auf Brahms' *Minnelied*, die Takte 5–9 dagegen auf Wolfs *Philine* zu verweisen. Bergs *Schilflied* ist Witzemann wichtig als „Nachweis der anhaltenden emotionalen Hinneigung zu Mahler auch während der Lehrzeit bei Schönberg. Das chromatische Hin- und Herfluktuieren der Klänge erinnert an Mahlers *Lied von der Erde* (1907/08; bes. Nr. 6, Ziffer 17)“<sup>28</sup>. *Nacht*, das Eröffnungstück der *FL*, zeigt nach Witzemann Bergs Versuch, in ein vertrautes Satzmodell – Brahms und Wolf – „ganztönige Passagen“ als „impressionistische »Tupfer«“<sup>29</sup> zu integrieren.

Überblickt man die bisherigen Veröffentlichungen zu Bergs Liedern ohne Opuszahl, dann stellt man erstaunt fest, daß es noch keine genauere Einzelbeschreibung eines g a n z e n Liedes gibt. Nur Adorno kommt in seiner Besprechung von 1932, die aber vor allem von der Instrumentation der *FL* ausgeht, in die Nähe einer substantiellen Beschreibung. Bei fast allen anderen Autoren trifft man auf Aussagen, die sich nun schon ein halbes Jahrhundert wiederholen. Es wurde m. E. einerseits vernachlässigt und andererseits überbetont, wovon Adorno, wie gesagt, schon 1929 glaubte warnen zu müssen, daß man es nämlich „nicht wagen sollte, durch stilgeschichtliche Exegese ihre [der *FL*] eigene Existenz anzutasten, die jenseits der stilgeschichtlichen Oberfläche Geschichte schuf“<sup>30</sup>. Die folgenden Ausführungen sind daher als Versuch gedacht, Eigenem und Zukunftsträchtigen in Bergs Liedern ohne Opuszahl nachzuspüren.

<sup>25</sup> A. Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911, 3. Aufl. 1922, v. a. S. 475, Bsp. 326.

<sup>26</sup> Wolfgang Witzemann, „Text von Theodor Storm“. *Zu den Klavierliedern Alban Bergs*, in: *Mf* 41 (1988), S. 127 ff.

<sup>27</sup> Ebda., S. 130.

<sup>28</sup> Ebda., S. 132.

<sup>29</sup> Ebda., S. 134.

<sup>30</sup> Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, S. 470.

## I Zu den Jugendliedern

### 1. Tempo

Ein auf den ersten Blick recht äußerliches Kennzeichen dieser Lieder ist ihr vorwiegend langsames Tempo. Von den 23 Werken in *JL*, Bd. 1, tragen 13 eine Tempoangabe, die in wechselnder Formulierung „langsam“ meint, während nur zwei (Nr. 4 und 17) auf ein rasches Tempo verweisen; die übrigen haben ein mittleres Tempo oder keine Angabe. Von den 23 Liedern in *JL*, Bd. 2, tragen neun keine Tempobezeichnung; von den übrigen sind vier mit „langsam“ bzw. „ziemlich“ oder „sehr langsam“ bezeichnet, alle anderen bewegen sich — wie die Lieder ohne Tempoangabe — zwischen „langsam“ und „mäßig“, ein wirklich rasches Tempo fehlt völlig. In dieser Hinsicht gibt es zwischen Berg, Webern und Schönberg zwar Ähnlichkeiten, aber auch erkennbare Unterschiede.

Betrachtet man Weberns *Acht frühe Lieder* (nach Texten von Dehmel, Goethe, Greif, Weigand, Nietzsche, Claudius und Liliencron), *Fünf Lieder* (nach Texten von Dehmel), *Drei Lieder* (nach Texten von Avenarius, Dehmel und Falke), dann zeigt sich, daß Lieder im langsamen Tempo wiederum am häufigsten vertreten sind und rasches Tempo fast zur Ausnahme wird. Während sich Webern bei den fünf Dehmel-Liedern weitgehend auf Tempoangaben beschränkt, ist es für alle übrigen charakteristisch, daß Tempoangaben im engeren Sinne fehlen und durch Ausdrucksbezeichnungen ersetzt oder ergänzt werden. Beispiele: „Klagend, nicht zu langsam“; „Innig“; „Voll Innigkeit“; „Voll heiligster Ruhe“; „Voll schmerzlicher Trauer“.

Untersucht man Schönbergs Opera 1, 2, 3, 6, 12 und 14 unter dem gleichen Gesichtspunkt, dann sind zwar rasche Tempi ebenfalls selten, aber langsame und mittlere Tempi sind annähernd gleich häufig vertreten.

Wie langsames Tempo von Schönberg verstanden wird, sagt er anlässlich einer Probe der *Kammersymphonie* op. 9 in einem Brief vom 1. Februar 1914 an Hermann Scherchen. Vom Adagio heißt es:

„Gewiß soll es nicht triefend langsam sein, sondern innig bewegt, aber doch Adagio (ca. 50)!!! Dann der H-dur Teil des Adagios, viel zu rasch!! Der beginnt ruhig, beschaulich und seine Steigerung hat *keinesfalls leidenschaftlich* zu sein, sondern ‚gesteigerte Innigkeit‘. Das ist merkwürdig: Leidenschaft, das können alle! Aber Innigkeit, die keusche, höhere Form der Gefühle, scheint den meisten Menschen versagt zu sein.“<sup>31</sup>

Es ist auffällig, daß sich der Begriff „Innigkeit“ bzw. „innig“ schon in Klavierliedern Weberns und Bergs findet, die eindeutig vor deren Studienzeit bei Schönberg entstanden sind.

Ein weiteres Kennzeichen der *Jugendlieder* Bergs besteht darin, daß er innerhalb eines Liedes äußerst flexibel mit dem Tempo verfährt. Das heißt: Ein einmal gewähltes Tempo bleibt nur selten für ein ganzes Lied verbindlich; dabei wechselt das Tempo manchmal auf engstem Raum. Ein Beispiel soll diese Eigenart verdeutlichen:

<sup>31</sup> A. Schönberg, *Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 45.

*Spielleute* (JL, Bd. 1, Nr. 2); Tempoangabe: „Leicht fließend“; Tempoänderungen in folgenden Takten:

T. 1: ritardando; T. 13: heftig bewegt; T. 14: ruhiger; T. 17: ritardando, fließend; T. 18: bewegter; T. 22: fließend; T. 23: ritardando; T. 26: poco ritardando; T. 28: ritardando; T. 37: ritardando; T. 38: langsam; T. 40: ritardando; T. 41: ritardando; T. 42: nicht eilen; T. 46: ritardando.

Dieses Merkmal bestimmt ebenso die z. T. viel späteren *FL* wie die *Vier Lieder* op. 2. Wenn man bedenkt, daß dabei ein in der Regel langsames Grundtempo immer wieder gestaut, weiter verlangsamt wird, erhält man insgesamt den Eindruck, daß der Satz nur mühsam in Bewegung gehalten wird; immer wieder scheint die Bewegungskraft zu erlahmen oder zu versiegen.

Während sich Weberns zusätzliche Tempoangaben in den oben genannten Klavierliedern im traditionellen Rahmen bewegen, findet sich eine flexible Handhabung des Tempos z. T. auch bei Schönberg. Dennoch sind Unterschiede unverkennbar: Während bei Berg die Bewegung häufig zu versiegen droht, neigt Schönberg dazu, eine mittlere oder langsame Bewegung zu beschleunigen, um sie dann wieder zurückzunehmen.

## 2. Rhythmik

Der Klavierpart der Lieder ohne Opuszahl von Berg ist häufig so sehr von synkopischer Rhythmik geprägt, daß man fast von einer Manie Bergs sprechen möchte. Die linke Hand des Klavierparts von *Vielgeliebte schöne Frau* (JL, Bd. 1, Nr. 8) zeigt folgendes rhythmisches Ostinato:



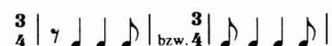
Lieder, die im  $4/4$ -Takt notiert sind, zeigen verschiedene Varianten dieses Modells. So findet sich z. B. im *Lied des Schiffermädels* (JL, Bd. 1, Nr. 4) in der rechten Hand des Klaviers in den Takten 20–25 folgende Fassung<sup>32</sup>:



Die gleiche Variante bzw. in der Fassung



findet sich in den JL, Bd. 1, noch in folgenden Beispielen: Nr. 10, Takt 1–6; Nr. 11, Takt 14–19; Nr. 21, Takt 1–6; Nr. 23, Takt 3–5, 7–9. Den angegebenen Varianten entsprechen im  $3/4$ -Takt:



<sup>32</sup> Ein Druckfehler ist hier anzumerken; der letzte Akkord in Takt 22 ist als Achtel, nicht als Viertel zu notieren.

Dieses Modell<sup>33</sup> findet sich in den *JL*, Bd. 1, in: Nr. 13, Takt 16—21; Nr. 14, Takt 1, 3, 5, 8—11, 19, 21, 23.

Die in den *JL*, Bd. 1, zu beobachtende Tendenz, das Taktmetrum zumindest in einer Schicht des Klavierparts aufzuheben oder zu schwächen, findet sich auch in den *FL*. So bleibt die Anfangsrhythmik vom *Schilflied*



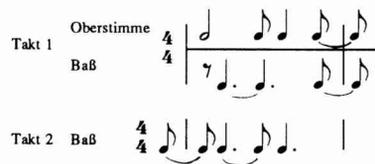
im gesamten Lied erhalten. In der *Liebesode* hebt die linke Hand des Klaviers fortwährend den 3/4-Takt hervor; das Oktavenmotiv der rechten Hand dagegen bleibt ebenso konstant gegen das vorgegebene Metrum gerichtet:



Auch das Anfangslied *Nacht* erinnert besonders in den Takten 31—35 an Bergs Lieblingsrhythmen; ebenso sind große Teile von *Sommertage* von dieser Rhythmik geprägt:



Nur *Traumgekrönt* scheint fast frei davon; um so auffälliger sind jene Takte, die gleichsam eine ‚schwebende‘ Rhythmik aufweisen:



Während die Akkorde zwischen den beiden Strophen (T. 13—14) zwar mit Hilfe des 2/4-Taktes notiert werden, aber eigentlich gleichsam ohne Metrum, ganz frei wirken,



muten die Takte 15—16 (linke Hand) im Vergleich zu den Takten 1—2 dadurch ein wenig ‚fester‘ an, daß die Taktzeit ‚eins‘ nun nicht durch eine Pause oder Überbindung praktisch ausgespart, sondern vor allem in Takt 16 etwas hervorgehoben wird.

In den jüngst veröffentlichten *JL*, Bd. 2, die z. T. in die Zeit der *FL* gehören, zeigt sich Bergs Neigung, bei zunehmender kompositorischer Erfahrung seiner ursprünglichen ‚Schwäche‘ zu synkopischer Rhythmik nicht mehr fast bedenkenlos nachzugeben. Wenn sich auch immer wieder Reste der genannten Modelle finden (z. B. in Nr. 1, 2,

<sup>33</sup> Vgl. auch *Schließe mir die Augen beide*, Fassung 2, T. 3; bei dieser ausgeprägten Neigung Bergs, den ganzen oder einen Teil des Klavierparts nicht dem Taktmetrum anzupassen, braucht man zumindest in dieser Hinsicht nicht Wolfs *In der Frühe* heranzuziehen, um die synkopische Rhythmik des Mittelteils der *Nachtigall* zu erklären (vgl. Witzemann, S. 129).

4, 5 und 21), so ist doch nur die *Flötenspielerin* (Nr. 16) noch einmal völlig von jener Rhythmik — jetzt allerdings im  $2/4$ -Takt — beherrscht, wie in Notenbeispiel 3 angegeben.

Es soll nicht etwa behauptet werden, daß die erörterten rhythmischen Modelle besonders kompliziert wären; es dürfte kaum einen bedeutenden Komponisten von Klavierliedern im 19. Jahrhundert geben, bei dem sie nicht vorkämen. In Bergs Liedern ohne Opuszahl aber sind sie so häufig anzutreffen, daß sie fast zu einem Stilmerkmal werden<sup>34</sup>.

### 3. Einleitungen

Auffällig ist, wie sich die Liedanfänge Bergs in der Zeit zwischen den *JL*, Bd. 1, und den *FL* ändern. Ohne Einleitung sind jeweils von den *JL*, Bd. 1: 4 Lieder = 17 %; *JL*, Bd. 2: 14 Lieder = 60 %; *FL*: 5 Lieder = 70 %.

Bei den *JL* (Bd. 1 und Bd. 2) mit Einleitung zieht Berg es vor, mit der vorherrschenden Begleitfigur zu beginnen, zu der sich meist nach nur wenigen Takten die Singstimme hinzugesellt (z. B. *JL*, Bd. 1, Nr. 3, 5, 6, 8, 12, 13, 14 und 15). Der Beginn vom *Schilflied* (*FL*, Nr. 2) erinnert noch an jene Art. Mutet dieses Verhalten Bergs auch relativ konventionell an<sup>35</sup>, so wird seine spezifische Vorstellung vom Klavierlied deutlicher, wenn man bemerkt, welche Art der Einleitung bei ihm selten ist. Hier ist an das relativ selbständige, in sich geschlossene Vorspiel zu denken, u. U. mit Ganz- oder Halbschluß vor dem Einsatz der Singstimme, wie es praktisch im ganzen 19. Jahrhundert vorkommt, z. B. in Schumanns *Nonne*, op. 49/3 oder in Wolfs *Der Musikant* aus den Eichendorff-Liedern. Zu diesem Typus kann man das *Lied des Schiffermädels* (*JL*, Bd. 1, Nr. 4), mit Einschränkung auch die Nummern 7, 15 und 16 aus dem gleichen Band zählen. Die Vorspiele der zuletzt genannten Lieder sind zwar die längsten des ganzen Bandes, aber sie dehnen die oben beschriebene Art nur weiter aus, ohne dadurch letztlich Geschlossenheit und Eigenständigkeit zu gewinnen; ein ganz ähnliches Bild vermitteln die *JL*, Bd. 2.

Die Begleitfiguren, mit denen Berg seine Lieder gern einleitet, sind vor allem rhythmisch geprägt und auf einen ihm wesentlich erscheinenden Aspekt des Textes bezogen; ihre Funktion besteht darin, eine dem Textvortrag angemessene Stimmung zu erzeugen, in die der Einsatz der Singstimme gleichsam einschwingt. Um diesen Charakter der Liedanfänge Bergs hervorzuheben, ist es vielleicht angemessener, von Einleitungen statt von Vorspielen zu sprechen. Denkt man zugleich an die oben skizzierten Eigenarten Bergs im Zusammenhang der Tempogestaltung und Rhythmik, so entsteht das Bild eines äußerst empfindsamen, fast möchte man sagen, labilen Klavierliedes.

Betrachtet man auf diesem Hintergrund das erste und letzte der *FL*, dann wird dasjenige, was Berg inzwischen gelernt hat, schon an den Einleitungstakten klar: Ihre

<sup>34</sup> Nicht ganz so oft, aber dennoch häufig genug, kommen die genannten Rhythmen auch in den Jugendliedern Weberns vor, vgl. besonders: *Gefunden* (Avenarius), *Blumengruß* (Goethe) und *Nächtliche Scheu* (Dehmel).

<sup>35</sup> Vgl. Georg Bieri, *Die Lieder von Hugo Wolf*, Bern 1935 [= *Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung* 5], S. 209ff.

oben beschriebene Funktion bleibt erhalten; aber darüber hinaus wird das harmonisch-motivische Material fast des gesamten Liedes exponiert. Die Einleitungen gewinnen in der Tat Expositionscharakter; aus ihrem Konzentrat entfaltet sich die Gesamtheit des Liedes. Wenn Berg schon in seinen *Jugendliedern* die abgrenzende Wirkung geschlossener Vorspiele zu vermeiden suchte, dagegen gleichsam gleitende Übergänge zwischen Klaviereinleitung und Singstimmeneinsatz bevorzugte, die auf stimmungshaften, assoziativen Verbindungen beruhten, so gelingt es ihm nun außerdem, realen, faßlichen Zusammenhang zu stiften. Die schon in den *Jugendliedern* erkennbaren Grundvorstellungen über die Gattung Klavierlied bleiben aber trotz der großen Veränderungen, die an den *FL* ablesbar sind, letztlich erhalten.

## II Einzelbeschreibungen

### 1. *Schließe mir die Augen beide* (Frühfassung)

#### Z u m T e x t

Schließe mir die Augen beide  
 Mit den lieben Händen zu!  
 Geht doch alles, was ich leide,  
 Unter deiner Hand zur Ruh.  
 Und wie leise sich der Schmerz  
 Well' um Welle schlafen leget,  
 Wie der letzte Schlag sich reget,  
 Fülleste du mein ganzes Herz.

Das Gedicht ist kurz nach Theodor Storms Hochzeit mit Constanze Esmarch, also im Herbst 1846, entstanden. In einem Brief vom 15. Februar 1849 übermittelt Storm dieses Gedicht Theodor Mommsen<sup>36</sup>. Er veröffentlicht es 1852 in *Gedichte* unter der Gruppe *Erfüllung*.

Obwohl es zu den früheren Gedichten Storms zählt, die noch durch seine Vorbilder Eichendorff, Mörike, Heine u. a. beeinflusst sind, stellt Storm es selbst zu den „der höchsten Entwicklung meines Talents angehörenden“ Liedern. Die Liebeslieder, die ihm keine „Frühlingslieder, sondern voll erschlossene Liebesrosen“, also wahr sind, hält er für „das o r i g i n a l s t e unter [seinen] Sachen“<sup>37</sup>.

In der Zeit der tiefen Zuneigung zu Constanze läßt die Vorstellung ewiger Liebe Storms Verhältnis zum Tod sehr ambivalent erscheinen<sup>38</sup>. Auf der einen Seite ist er ihm der „rätselhafte Abgrund“, auf der anderen Seite aber wird die geistige Welt, geboren aus und getragen von der Liebe, selbst Liebe, über den Tod hinausreichen, sich

<sup>36</sup> Theodor Storm, *Briefe*, hrsg. von Peter Goldammer, Bd. 2, 2. Aufl. Berlin und Weimar 1984, S. 32.

<sup>37</sup> Ebda., Bd. 1, S. 178.

<sup>38</sup> Vgl. zu Storms späterer Haltung: *Briefe*, Bd. 1, S. 430, und das Gedicht *Ein Sterbender*, in: Theodor Storm, *Sämtliche Werke in 4 Bänden*, hrsg. von Karl E. Lage und Dieter Lohmeier, Frankfurt 1987–1988, Bd. 1, S. 79.

vielleicht sogar erst vollenden, wenn die materielle Welt versinkt: „Ich fühle in unserer Liebe mein ganzes Glück, nicht nur für hier bloß, sondern für alle Zeit, wo ich noch sein werde [. . .]“<sup>39</sup>. Das Gedicht spricht also von beidem, dem gegenwärtigen Glück in der Ehe, abgeschirmt von der Welt durch die liebenden Hände, und von der Vollendung der Liebe im Tod: „Füllest Du mein ganzes Herz“<sup>40</sup>.

*Schließe mir die Augen beide* scheint durch dauernden Wechsel zwischen durchgehendem Klingen und leichtem Anhalten des Klangstromes geprägt. Das Legato ergibt sich aus dem Ineinanderübergehen der stimmhaften End- und Anfangslaute der Wörter bzw. der Bindung und Assimilation der stimmlosen Laute, z. B. „Mit den“, „Geht doch“, „Füllest du“. Gerade die gebundenen Anfänge der Verse im Zusammenhang mit dem trochäischen Versmaß, das nicht wie der Jambus auf Folgendes hindrängt, sondern eher im Gegenwärtigen verweilt, geben dem Gedicht die Leichtigkeit, Innigkeit des ‚Tons‘. Um so mehr spürt man das Verhalten des Klanges, die Irritationen des Glücksgefühls, deutlich z. B. in den ungebundenen Wörtern „alles, was ich leide“, „sich der Schmerz“ und besonders in dem harten Staccato des „Wie der letzte Schlag sich reget“ in Zeile 7. Hier wird die Wirkung durch den Explosivlaut /k/, den einzigen des ganzen Gedichtes, erhöht.

Auf Konsonanz beruht bei Storm oft die Intensität des Empfindungsausdrucks: „schließe mir“, „zur Ruh“, „Well um Welle“, „schlafen leget / Schlag sich reget“. Die letzten Worte aus verschiedenen Zeilen, jedoch an identischer Stelle innerhalb der Zeile, sind zusätzlich durch Alliteration aufeinander bezogen.

Dissonanz als Gestaltungsmittel, die Länge der Wörter, der Silben u. a. sind innerhalb eines Textes nur schwer zu belegen. Die „zweite Form“ des Gedichtes ist nicht beschreibbar, führt aber, so hofft es Storm, zu einer Wirkung, daß der Lyriker „über Vorstellungen und Gefühle, die dunkel und halbbewußt im Leser (Hörer) liegen, ein plötzliches oder neues Licht wirft“<sup>41</sup>.

## Zur Vertonung

Auffällig an diesem Lied ist zunächst die bei einem so regelmäßigen, vierhebigen Textmetrum vorgeschriebene Taktart  $5/4$ . Betrachtet man die Zeilen 5–8, für Berg die zweite Strophe, dann wird deutlich, daß man ohne sofort erkennbaren Schaden die Taktstriche auch entsprechend der Berg'schen Phrasierung der Singstimme setzen könnte: Man erhielte dann einen dem Textmetrum entsprechenden  $4/4$ -Takt.



<sup>39</sup> Storm, *Briefe*, Bd. 1, S. 97.

<sup>40</sup> Zum Topos „mein ganzes Herz“ vgl. das Gedicht *Gesel*, Storm, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 249.

<sup>41</sup> Storm, *Briefe*, Bd. 1, S. 169.

Die letzte Zeile der Strophe allerdings würde bei dieser Notation nicht angemessen wiederzugeben sein; denn das Schlußwort „Herz“, von Berg durch die bis dahin einzige halbe Note hervorgehoben, käme auf die unbetonte Taktzeit ‚vier‘. Von hier aus erschließt sich ein erster Sinn des  $5/4$ -Taktes: Offensichtlich wollte Berg die naheliegenden Textbetonungen vermeiden. Wird aber ein vierhebiger Text ohne Pausen in gleichbleibenden Notenwerten in einem  $5/4$ -Takt vertont, verschieben sich von Zeile zu Zeile die Hebungen des Textes im Musiktakt rückwärts. So fallen nur zu Beginn der zweiten Strophe Texthebung und Taktakzent zusammen, bei allen folgenden Zeilen dagegen nicht.

Grundsätzlich gilt dies auch für die erste Strophe. Zunächst ist man geneigt, Oktave und Akkord im Klavier zu Beginn des ersten Taktes gleichsam als Auftakt aufzufassen, dem dann mit dem Einsatz der Singstimme der erste Volltakt folgt. Dann wäre allerdings der Beginn von Takt 2 ebenso ‚überzählig‘ wie das Ende von Takt 4. Bergs Lösung dagegen ist viel eleganter: Er verlängert die Titelzeile seines Liedes dadurch, daß die Oberstimme der Klavierbegleitung mit der oberen Nebennote der Singstimme beginnt bzw. den chromatischen Abstieg am Ende des ersten Taktes fortsetzt. Die Singstimme stimmt quasi in den Gesang des Klaviers etwas verspätet ( $1/8$ ) ein und blendet sich etwas verfrüht ( $1/8$ ) wieder aus; die Titelzeile erscheint wie eingerahmt. Wieder gelingt es Berg — nun auf engstem Raum — eine ähnliche Wirkung beim Singstimmeneinsatz zu erzielen, wie oben zu beschreiben versucht wurde.

Das Verhältnis zwischen Klavieroberstimme und Singstimme ist zu Beginn der Takte 2 und 3 ähnlich bzw. gleich dem im ersten Takt. Die Liedzeilen 3 und 4 werden in den Takten 3 und 4 so aneinandergebunden, wie in der ganzen zweiten Strophe.

Die Dehnung des vierten Taktes ist doppelt begründbar: Sowohl das Schlußwort als auch das Strophenende legen eine Dehnung nahe. Dadurch, daß Berg mit Hilfe des  $5/4$ -Taktes das Textmetrum gleichsam aufhebt, gewinnt das Lied jene schwebende Leichtigkeit, die es auszeichnet. Damit gelingt es ihm, einem Anliegen des Dichters gerecht zu werden, wenn Storm von Lyrik verlangt, daß die „Worte [...] auch durch die rhythmische Bewegung [...] gleichsam in Musik gesetzt und solcherweise wieder in die Empfindung aufgelöst sein [müssen], aus der sie entsprungen sind“<sup>42</sup>.

Das Anliegen Bergs ist es hier, ganz ähnlich seiner Neigung in vielen anderen Liedern ohne Opuszahl, mit rhythmischen Mitteln metrisch bedingter Schwere und Eindeutigkeit entgegenzuwirken. Der Unterschied zu den oben beschriebenen Verfahren besteht darin, daß er sich zu diesem Zweck einer besonderen Taktart bedient und daß sich die ‚Schwereelosigkeit‘ deshalb nicht vorwiegend auf den Klavierpart, sondern ebenso auf die Singstimme bezieht.

Dem volksliedhaften Ton des Gedichts entspricht Bergs periodisch gegliederte, überschaubare Anlage und Harmonik. Das sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich dennoch um ein recht kunstvolles Gebilde handelt. Dazu trägt nicht nur die oben beschriebene Schwereelosigkeit bei, sondern auch die scheinbar so einfache Melodik.

<sup>42</sup> Storm, *Sämtliche Werke*, Bd. 4, S. 393f.

Storms Verse leben von dem regelmäßigen Wechsel zwischen Hebung und Senkung. Dieser Gleichförmigkeit entspricht bei Berg melodisch in der Regel ein auf- oder absteigender Sekundschritt<sup>43</sup>. Die Reimung der Verse folgt dem Schema: 1. Strophe: a b a b; 2. Strophe: c d d c. Die b-Reime der ersten und die c-Reime der zweiten Strophe enden stumpf, die anderen klingend. Die klingenden Verskadenzen werden von Berg selbstverständlich mit zwei Achtelnoten wiedergegeben, die stumpfen mit regelmäßig sich vergrößernden Notenwerten:



Durch Ausnahme hervorgehoben wird der Schluß der ersten Zeile von Strophe 2: „Schmerz“ wird mit zwei Achtelnoten versehen, als ob es sich um eine klingende Kadenz handelte. Notiert man die Richtung des Auf und Ab von Hebung und Senkung innerhalb der Zeilen beider Strophen, so erhält man folgendes Bild (die Richtung der melodischen Stufen wird durch einen Pfeil angegeben):

	Strophe 1				Reim	Strophe 2				Reim	
1	↑	↑	↓	↓	a	↑	↓	↓	↑	c	(Ausnahme: „Schmerz“)
2	↓	↓	↓	—	b	↑	↓	↓	↓	d	
3	↑	↑	↓	↓	a	↓	↓	↓	↓	d	
4	↓	↓	↓	—	b	↑	↓	↓	—	c	

Es zeigt sich: Strophe 1 ist in dieser Hinsicht völlig symmetrisch vertont. Bei Strophe 2 wird die Beziehung zwischen den Zeilen 1 und 4 durch die Ausnahme bei „Schmerz“ gestört. Aber auch der Bezug zwischen den Zeilen 2 und 3 entspricht nicht den Verhältnissen in der ersten Strophe: Die dritte Zeile hätte mit einem aufwärts gerichteten Schritt beginnen müssen.

Störung oder Unregelmäßigkeit zeigt sich auch im Verhältnis der Phrasierung zwischen Singstimme und Klavier (r. H.): Während die Zeilen 1 und 4 der zweiten Strophe identisch phrasiert werden, ist der Übergang von der zweiten zur dritten Zeile verschränkt. Auf diesem Hintergrund wird Bergs Wahl des ungewöhnlichen 5/4-Taktes noch einsichtiger. Wie atemlos wird in der zweiten Strophe der Beginn der Zeilen 2, 3 und 4 immer weiter vorverlegt. Zu endgültiger „Ruhe“ gelangt erst die Wiederholung der letzten Halbzeile: „mein ganzes Herz“. Auf sehr subtile Weise versteht es Berg also anzudeuten, daß es sich bei dem Text nicht allein um ein abendliches Liebesgedicht handelt, sondern angesprochen wird vielmehr auch, wie oben beschrieben, die „letzte“ Ruh, der ewige Schlaf. Eine vorausweisende Andeutung der ‚Störungen‘ in der zweiten Strophe zeigt sich schon in der ersten im unmittelbaren Anschluß von Zeile 4 an Zeile 3. Kann man die dadurch bedingte Schlußdehnung zunächst auch wie oben beschrieben verstehen, so wird aus der Perspektive der zweiten Strophe eine weitere

<sup>43</sup> Ausnahmen: Takt 2: „lieben“; Takt 5: „leise“; Takt 6: „schlafen“, „letzte“.

Bedeutung spürbar: eine erste Störung der sonst vielleicht auch allzu vollkommenen Symmetrie.

Ganz behutsam und zunächst fast unmerklich deutet sich die Assoziation von Schmerz und Tod an: Die oben genannten Sekundschriffe sind nicht allein Bergs musikalische Umsetzung der textlichen Hebung und Senkung; sie interpretieren zugleich den Text. Das zeigt sich vielleicht am deutlichsten bei der ‚irregulären‘ Vertonung von „Schmerz“ am Ende der ersten Zeile der zweiten Strophe. Es scheint, als habe Berg die Auf- bzw. Abwärtsrichtung der Sekundschriffe nahezu programmatisch aufgefaßt. Gleichmäßig verteilt er sie auf die vollkommen symmetrische Titelzeile des Liedes:



Diese melodisch eingebundenen und das Textmetrum spiegelnden Sekundschriffe der Singstimme fallen zunächst nur wenig auf. In der Klavierstimme dagegen erhalten sie fast programmatische Bedeutung; erstmals verselbständigen sie sich in der Altlage von Takt 2. Bezogen auf den Text erreichen sie das Stadium konkreter Bildlichkeit. Und wie im unmittelbaren Anschluß von Takt 4 an Takt 3 ein ‚Vorgriff‘ auf die Verhältnisse in der ganzen zweiten Strophe gesehen werden kann, erscheinen am Ende des vierten Taktes im ‚Tenor‘ der Klavierstimme jene aufwärts gerichteten Sekundschriffe, von denen die Takte 5 und 6 (Klavier, r. H.) beherrscht werden. Durch die Phrasierung verdeutlicht Berg, daß sie sich als Umkehrung auf die Seufzer von Takt 2 beziehen. Ihr Sinn scheint sich in der irregulären Vertonung von „Schmerz“ zu konkretisieren.

Äußerst subtil deutet Berg hier wieder die zweite Ebene des Textes an. Die liebevolle Geste des Anfangs (T. 2) wird gleichsam überblendet von dem Gedanken an die ‚letzte Stunde‘. Diese Vorstellung drängt sich mehr und mehr in den Vordergrund: Erscheinen die Seufzer in Takt 2 noch in verdeckter Altlage, so tritt ihre Umkehrung am Ende von Takt 4 schon sehr viel deutlicher hervor. In dieser Form, zu Oktaven in der rechten Hand des Klaviers verdoppelt, werden sie zum Kontrapunkt der Singstimme in den Takten 5–6. Die oben beschriebenen ‚Störungen‘, die ‚Atemlosigkeit‘ in der zweiten Strophe, die Verschränkung der Phrasierungen zwischen Singstimme und Klavier (r. H., T. 6) scheinen ihren Grund eben darin zu haben, daß sich jene beängstigende zweite Textebene wie ein Bild über das Anfangsbild des Gedichtes legt. Ein Hauch von Vergänglichkeit und Tod breitet sich vor allem über die ersten zwei Zeilen der zweiten Strophe aus. Gerade aber bei jenen Textworten, die vielleicht am deutlichsten an den Tod erinnern („Wie der letzte Schlag sich reget“), kehrt Berg die Sekundschriffe zur ursprünglichen Richtung (abwärts) von Takt 2 um. Er vertont nicht das Verlöschen, das allmähliche Schwächerwerden des Herzschlages, sondern mit den Akzenten in Takt 7 deutet sich das Gegenteil an. Und wie sich die konträren Sekundfolgen in den Takten 5–6 aus dem unisono zwischen Singstimme und Klavier zu Beginn der zweiten Strophe lösen, so kehren zu Beginn von Takt 7 Singstimme und Klavier (r. H.) zur Parallelität der ersten Strophe zurück. Die Trübungen und

Verängstigungen, ausgelöst von der Doppelbödigkeit des Storm-Gedichtes, verflüchtigen sich gänzlich mit der Schlußzeile, die musikalisch zur Anfangszeile zurückkehrt, ohne jedoch deren Symmetrie wieder zu erreichen. Das ist, verkürzt, erst mit der Wiederholung der letzten Halbzeile möglich:



Sie halbiert jeweils die ursprüngliche Anzahl der Sekundschritte, kehrt ihre Richtung um und bewahrt den Ambitus der Titelzeile. Das deutet darauf hin, daß die melodische Gestaltung der abschließenden Halbzeile nicht allein harmonischen Gesichtspunkten folgt, sondern bewußt auf die Struktur der Anfangszeile bezogen ist. Obwohl der persönliche Kommentar Bergs, den Redlich in der Neuausgabe der beiden Fassungen von *Schließe mir die Augen beide* zitiert, tatsächlich 1900 als Entstehungsjahr nahelegt, spricht das Kompositionsniveau gegen dieses frühe Entstehungsdatum; denn der äußerst empfindliche Umgang mit dem scheinbar so einfachen Text kann wohl nicht das Werk eines noch so begabten Anfängers sein. Nach Watznauers Tagebuchaufzeichnungen<sup>44</sup> soll es im Herbst 1907 in Hietzing als op. 75 entstanden sein. Zuverlässig aber ist diese Angabe deshalb nicht, weil an gleicher Stelle bei der Wiedergabe des Programms des Konzertes vom 7. November 1907 ein Irrtum unterläuft: Unter Nr. 4 heißt es: „Aus »Traumgekrönt« (»Im Arm der Liebe [. . .]« nach Rainer Maria Rilke)“. *Traumgekrönt* ist Bergs Lied nach dem Text von Rilke, *Im Arm der Liebe* aber ist der Textanfang der unter Nr. 2 des Programms genannten *Liebesode* von Hartleben. Trotz dieser Bedenken: Das Lied wird um 1906/07 entstanden sein.

## 2. *Traumgekrönt*

Die Entstehungszeit dieses Liedes ist durch zwei Briefe Bergs an seine spätere Frau belegt. Am 15. August 1907 schreibt er ihr:

„Verehrte Helene!

Was war das gestern für ein Tag! Es war um die Mittagszeit, ich komponierte grad, es fehlten nur mehr einige Takte zur Vollendung: da brachte man mir Deinen Brief! »Endlich«, jubelte es in mir — — ich wollte ihn öffnen, da fiel mein Blick auf das Lied, und da kam's wie eine Selbstzüchtigung über mich — uneröffnet legte ich Deinen Brief weg, so unglaublich es klingen mag — und vollendete pochenden Herzens das Lied: Das war der Tag der weißen Chrysanthenen [. . .]“<sup>45</sup>.

Im zweiten Brief<sup>46</sup> (ohne Datum, Herbst 1907) beginnt er mit den ersten beiden Zeilen des Rilke-Gedichts und fährt fort:

<sup>44</sup> Vgl. Erich Alban Berg, *Der unverbesserliche Romantiker. Alban Berg 1885—1935*, Wien 1985, S. 69.

<sup>45</sup> Alban Berg, *Briefe an seine Frau*, hrsg. von Helene Berg, München 1965, S. 14f.

<sup>46</sup> Ebd., S. 19f.

„Wahrlich, Helene, Teuerste, Liebste: Mir bangte fast vor der Pracht des gestrigen Glücks — — Ich habe Dich geküßt! Ich mußte meine Lippen mit den Deinigen vereinigen, denn so gebot eine Macht in mir [...] / So lieb ich Dich!! Einzige — — / Fassungslos, wie trunken wankte ich nachhaus, das eine nur fühlend, wie Deine holde Hand meine Seele streichelte — in Seligkeit wiegend — und auf den Lippen den herrlichsten der Küsse heimwärts tragend — — ‚Und leis‘ wie eine Märchenweise  
Erklang die Nacht.“

## Z u m T e x t

Rilke schreibt das Gedicht am 2. August 1896 in Prag<sup>47</sup>. Er veröffentlicht es in *Wegwarten III*<sup>48</sup> unter dem Titel *Liebesnacht* im Oktober 1896; im Dezember des gleichen Jahres nimmt er es ohne Titel als zweites Gedicht der Abteilung *Lieben* in den Band *Traumgekrönt. Neue Gedichte* auf. Diesen kündigt er in *Wegwarten III* an:

„Wieder ein paar Lieder. — Geständnisse, Träume. Ich ewiger Schwärmer! Ich sitz‘ in meiner stillen Dämmerstube. Und meine Sehnsucht sitzt bei mir. Sie hat abendrotes Haar und seetiefe Augen“<sup>49</sup>. „Und mit ihren schmalen, durchscheinend weißen Händen reicht sie mir Orakelblumen. Und ich zerpfücke, halb unbewußt, die sternigen Kelche. Blättchen um Blättchen sinkt. Und ein frischer Wind greift zum Fenster herein und trägt jedes Stückchen Frühling über die Dächer. —“<sup>50</sup>.

Ein Gedicht „muß sich singen oder weinen lassen“<sup>51</sup>, fordert Rilke in einer anderen Ankündigung von *Traumgekrönt*<sup>52</sup>. Und in einem Brief an Schnitzler heißt es: „Modernes Schaffen, Unterwerfung unter die Macht der »Stimmung« der intimen fantasievollen Stimmung!“<sup>53</sup>

Die subjektive Sicht der Dinge im „selig-sinnlichen Schauen“, das persönliche<sup>54</sup>, eigenartige Erleben prägen das Gedicht:

Das war der Tag der weißen Chrysanthemen, —  
mir bangte fast vor seiner schweren Pracht . . .  
Und dann, dann kamst du mir die Seele nehmen  
tief in der Nacht.

Mir war so bang, und du kamst lieb und leise, —  
ich hatte grad im Traum an dich gedacht.  
Du kamst, und leis wie eine Märchenweise  
erklang die Nacht . . .

<sup>47</sup> Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, 6 Bde., Frankfurt 1955–1966, Bd. 1, S. 88.

<sup>48</sup> *Wegwarten* nennt Rilke eine Folge von Heften, die er kostenlos „an Krankenhäuser, Volks- und Handwerkervereine“, aber auch öffentlich an Straßenpassanten verschenkt. Der Untertitel weist darauf hin: *Lieder, dem Volke geschenkt*.

<sup>49</sup> Das Bild des „abendroten Haares“ greift Donald A. Prater auf (*Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes*, München 1986, S. 56), um die Entstehung des Gedichtes *Das war der Tag* mit Jenny Carsen, einer Prager Schauspielerin, in Verbindung zu bringen. Über diese Beziehung ist nur bekannt, daß Rilke der Carsen im Sommer 1896 ins Salzkammergut nachreist, wo sie in Gmunden am Sommertheater engagiert ist. [Vgl. Ingeborg Schnack, *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und Werkes*, Bd. 1, Frankfurt 1975, S. 49]. Prater weist aber darauf hin, daß seine „»Liebe abendrotblonde Freundin« [...] wenig Zeit für ihn“ hatte.

<sup>50</sup> Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. 6, S. 1208.

<sup>51</sup> Ebda., S. 1209.

<sup>52</sup> Vgl. weitere Selbstanzeigen: *Wegwarten*, ebda., S. 1205; *Traumgekrönt*, Ebda., S. 1208ff. Die zeitgenössische Rezeption von *Traumgekrönt* wird deutlich in den Rezensionen: *Wiener Rundschau* 1 (1897), S. 319; *Simplicissimus* 2, Nr. 3 (1897), S. 22; *Die Gesellschaft* 13, Nr. 2 (1897), S. 270ff.

<sup>53</sup> Zitiert nach Schnack, S. 44.

<sup>54</sup> Rilke schreibt 1896 in einer Rezension: „[...] das lyrische Gedicht ist die persönlichste künstlerische Äußerung, und je persönlicher es ist, desto mehr spricht es uns an“, (*Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 301).

Durch seinen ‚Empfindungsinhalt‘ und seinen ursprünglichen Titel *Liebesnacht* steht das Gedicht in einer Tradition von Liebesgedichten, die die Nacht als Zeit der Liebe besingen<sup>55</sup>. Bezüge lassen sich finden<sup>56</sup>. In der zweiten Strophe erinnert vieles an die Romantik, die Formel „lieb und leise“ z. B. an das Volkslied. Worte und Bilder der ersten Strophe aber und die sich aus und an ihnen entwickelnden Assoziationen führen in die Vorstellungswelt der Jahrhundertwende: der Neuromantik und des Jugendstils. Das Bild „Tag der weißen Chrysanthemen“ z. B. öffnet einen atmosphärischen Raum, in dem Lichtfülle und schon ersterbendes Licht (Herbst), Lebensfülle — vielleicht schon Überfülle („schwere Pracht“) — und Todesgedanken („weiße Chrysanthemen“) sich verbinden, einander durchdringen. Ein solcher Tag ist ein Tag von noch hinreißender und doch schon müder, todgetroffener Schönheit. Diese verschlungenen, nur individuell erlebbaren Vorstellungen reichen in ihrer Gesamtheit über die Summe der Einzelerfahrungen hinaus; das Besondere dieser Erfahrungen mündet in ein Allgemeines. Rilke aber möchte noch tiefere Erlebnisschichten in seinen Gedichten offenbaren:

„Aber selbst dieser Gefühlsstoff, mag es eine Abendstimmung oder eine Frühlingslandschaft sein, erscheint mir nur der Vorwand für noch feinere, ganz persönliche Geständnisse, die nichts mit dem Abend oder dem Blütentag zu tun haben, aber bei dieser Gelegenheit in der Seele sich lösen und ledig werden“<sup>57</sup>.

Solche „Geständnisse, Träume“ sind in Worte allein nicht faßbar. Sie werden von Rilke zum einen angedeutet im Schriftbild des Textes, den Gedankenstrichen und Pünktchen, die den Assoziationsstrom weiterführen, wobei die Gedankenstriche eher für ein Ableiten des Gedankens stehen, die Pünktchen eher für eine überwältigende emotionale Erregung; zum anderen erscheinen sie in der Gestalt des Gedichts.

Rilke greift die Volksliedstrophe auf: das streng alternierende jambische Versmaß und den Paar-Reim a b a b, den er klingend/stumpf variiert. Diese festgefügte Form wird ihm Ausgangspunkt für subtile Differenzierungen. So öffnen die „schwebenden Betonungen“, die sich „aus dem Widerstreit zwischen natürlichem und metrischem Akzent“<sup>58</sup> ergeben, also den natürlichen Satzrhythmus durch das Spiel der metrischen Hebungen und Senkungen überformen, den Sinnhorizont der Wörter, nehmen ihnen die Bestimmtheit der Bedeutung. Die Worte „tief in der Nacht“ z. B. gewinnen durch die schwebende Betonung von „tief in“ („tief“ trägt den Satzakzent, „in“ den Versakzent) eine andere Dimension. Zeitbestimmung und Sinnelemente eines bildlichen Gebrauchs des Wortes „Nacht“ als Ort der Einsamkeit, Dunkelheit, Verlassenheit,

<sup>55</sup> Z. B. Goethe: *Selige Sehnsucht*; Novalis: *Hymnen an die Nacht*; Brentano: *Hör' es klagt die Flöte wieder*; Mörike: *Gesang zu Zweien in der Nacht*.

<sup>56</sup> In der Forschung wird immer wieder darauf hingewiesen, daß Rilke nicht, wie etwa Hofmannsthal, früh seinen individuellen Stil findet, sondern geradezu wie ein Seismograph auf Stilrichtungen seiner Zeit, aber auch auf historische Stile, die sich ihm in der Lektüre erschließen, reagiert. Vielfach kommt es zu einer, fast möchte man sagen, technischen Aneignung von Manieren, es kommt zu Stilmischungen, zu Übertreibungen. Dennoch aber zeigen die Jugendgedichte auch das Werden der ‚Eigen-Art‘ Rilkes. Er selbst äußert sich zu seinen Jugendgedichten sehr distanziert; vgl. die Briefe an Stefan Zweig vom 14. Februar 1907 und an Hermann Pongs vom 17. August 1924.

<sup>57</sup> Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 365f.

<sup>58</sup> Vgl. Hartwig Schultz, *Vom Rhythmus der modernen Lyrik*, München 1970, S. 74. Schultz übernimmt diese Formulierung und Definition von Giovanni Bruno Ernè.

„in“ der der Mensch befangen ist, durchdringen sich. Und erst aus dieser Sinnschicht vollzieht sich der Übergang zum die Stimmung ausdrückenden „Mir war so bang“ zu Beginn der zweiten Strophe.

Die Verkürzung der jeweils letzten Zeilen der beiden Strophen und die Identität der letzten Wörter gibt diesen Zeilen zunächst etwas vom Charakter eines Refrains. Doch der unterschiedliche Satzbau und das Enjambement, die Brechung des Satzgefüges durch die Zeilen, lösen die Starre der festen Form: Hauptsatz und Umstandsbestimmung stehen in verwechselter Position. So trägt „tief in der Nacht“ etwas nach, ergänzt, vertieft; „erklang die Nacht“ ist die Aussage. Eine abschließende Erkenntnis nach der Darstellung tiefer Erfahrung: „mir die Seele nehmen“ steht der Evokation des Erlebens, die aus der Erinnerung des „wie“ entwächst, gegenüber. Der Rhythmus der vergleichbaren Verse ist deshalb verschieden: in den Zeilen 3 und 4 stauender, wenn auch drängend, in den Zeilen 7 und 8 fließender, hingespant auf die Worte „Erklang die Nacht“ und die Fülle der wortlosen Gedanken und Emotionen. Das Enjambement ist nur ein Verhalten im Wortstrom, kein Atemstau wie zwischen den Zeilen 3 und 4.

### Zur Vertonung

Fast alle Autoren, die sich mit Bergs frühen Klavierliedern beschäftigten, erwähnen auch dieses Lied. Adornos Beschreibung der Instrumentation von 1932 streift nur beiläufig analytische Befunde, die z. T. etwas unklar bleiben. Er spricht z. B. anfangs von den „beiden miteinander eng verwandten Hauptthemen, die im Verhältnis von Varianten stehen“ und meint mit dem einen „Hauptthema“ die Singstimme (T. 1–3); die genauen Grenzen des instrumentalen Hauptthemas bleiben dagegen unbestimmt. Adorno spricht auch nie wieder von einem weiteren Hauptthema; er bezeichnet den Klavieranfang später als „Hauptbegleitmotiv“ oder einfach als „Begleitmotiv des Beginns“. Von der zweiten Strophe sagt er, sie sei „eine Variation der ersten, die deren Gefüge bestehen läßt, aber in Details kunstvoll ausweicht“. Die Singstimme (T. 8–13) bezeichnet er als „plastisch-melodischen Kontrapunkt“ zur gleichzeitig erklingenden „Hauptmelodie“ (r. H. des Klaviers). Von „19 an wird die Reprise getreu, [...] in der knappen Coda schließlich tritt das verkleinerte Hauptgesangsthema in seiner Umkehrung im Horn auf“<sup>59</sup>. Für Redlich bedient sich *Traumgekrönt* bereits mit erstaunlicher Meisterschaft der Reprisesform der Instrumentalsonate“<sup>60</sup>. Schweizer<sup>61</sup> weist auf die kontrapunktischen Bezüge zwischen den Strophenanfängen des Liedes hin. Das Beispiel dient ihm vor allem als Hinweis auf die Ergebnisse der Kontrapunktstudien Bergs bei Schönberg, von denen Berg in einem Brief Ende Juli 1907 berichtet<sup>62</sup>. Wie für Adorno ist auch für Carner *Traumgekrönt* das herausragendste Beispiel der Sammlung. Dieses zweiteilige Stück erinnert ihn an einen Sonatensatz ohne Durchführung. Er konstatiert drei Themen — das erste instrumental (die ersten Takte

<sup>59</sup> Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, S. 106.

<sup>60</sup> Redlich, S. 47.

<sup>61</sup> Schweizer, S. 9ff.

<sup>62</sup> Vgl. ebda., S. 8.

der Klavierstimme), das zweite vokal (Beginn der Singstimme) und das dritte wiederum vokal (Singstimme T. 8ff.). Die Kombination der ersten beiden Themen wird zu Beginn der zweiten Strophe vertauscht, während das dritte Thema — im Sinne der Sonatenform quasi der Seitensatz — mit dem zweiten Thema, jetzt in der rechten Hand des Klaviers, kombiniert wird.

Es zeigt sich, daß seit Adorno keine wirklich neuen Erkenntnisse zu diesem Lied publiziert wurden; Redlich und Carner sprechen von „Sonatensatz“, ohne es weiter zu begründen. Man gewinnt den Eindruck, daß der Begriff „Sonate“ einerseits dadurch evoziert wird, daß Adorno von „Reprise“ spricht, andererseits ist bekannt, daß Berg z. Z. der Entstehung von *Traumgekrönt* damit begann, sich mit der Sonate op. 1 zu beschäftigen.

Betrachtet man Bergs Vertonung zunächst gleichsam von außen, dann fallen vielleicht zuerst die Taktwechsel auf: Berg wählt jeweils für die zweite Zeile jeder Strophe den  $\frac{3}{4}$ -Takt. Das führt zu Konsequenzen im Verhältnis zwischen Takt- und Textmetrum:

I. 2     $\frac{3}{4}$      $\dot{\bar{m}} \cdot \dot{\bar{b}} \cdot \dot{\bar{a}} \cdot \dot{\bar{n}} \cdot \dot{\bar{g}} \cdot \dot{\bar{t}} \cdot \dot{\bar{e}} \cdot \dot{\bar{f}} \cdot \dot{\bar{a}} \cdot \dot{\bar{s}} \cdot \dot{\bar{t}} \cdot \dot{\bar{v}} \cdot \dot{\bar{o}} \cdot \dot{\bar{r}} \cdot \dot{\bar{s}} \cdot \dot{\bar{e}} \cdot \dot{\bar{i}} \cdot \dot{\bar{n}} \cdot \dot{\bar{e}} \cdot \dot{\bar{r}} \cdot \dot{\bar{p}} \cdot \dot{\bar{r}} \cdot \dot{\bar{a}} \cdot \dot{\bar{c}} \cdot \dot{\bar{h}} \cdot \dot{\bar{t}}$  |

mir    bang - te fast vor    sei - ner Pracht

II. 2     $\frac{3}{4}$      $\dot{\bar{i}} \cdot \dot{\bar{h}} \cdot \dot{\bar{a}} \cdot \dot{\bar{t}} \cdot \dot{\bar{t}} \cdot \dot{\bar{e}} \cdot \dot{\bar{g}} \cdot \dot{\bar{r}} \cdot \dot{\bar{a}} \cdot \dot{\bar{d}} \cdot \dot{\bar{i}} \cdot \dot{\bar{m}} \cdot \dot{\bar{t}} \cdot \dot{\bar{r}} \cdot \dot{\bar{a}} \cdot \dot{\bar{u}} \cdot \dot{\bar{m}} \cdot \dot{\bar{a}} \cdot \dot{\bar{n}} \cdot \dot{\bar{d}} \cdot \dot{\bar{i}} \cdot \dot{\bar{c}} \cdot \dot{\bar{h}} \cdot \dot{\bar{g}} \cdot \dot{\bar{e}} \cdot \dot{\bar{d}} \cdot \dot{\bar{a}} \cdot \dot{\bar{c}} \cdot \dot{\bar{h}} \cdot \dot{\bar{t}}$  |

ich    hat - te grad im Traum an dich - ge - dacht

Die zweite und vierte Hebung im zweiten Vers der ersten Strophe trifft jeweils auf eine unbetonte Taktzeit. In der zweiten Strophe sind die Verhältnisse zunächst rhythmisch und melodisch wie in der ersten; aber dann gleicht sich die Singstimme völlig dem Textmetrum an. Die Hebungen müssen nun — bei der angestrebten Übereinstimmung zwischen Takt- und Text-Metrum — jeweils mit einer halben Note wiedergegeben werden. Wie sehr Berg diese Zeile betont haben möchte, geht auch daraus hervor, daß er das an sich unbetonte „an“ mit einem zusätzlichen Akzent versieht. Über die Stellung im Takt hinaus erfährt das nächste Wort eine zusätzliche Betonung; außerdem weicht er hier vom sonst üblichen syllabischen Textvortrag ab. Die direkte Anrede, das „Du“, wird in dieser an sich schon hervorgehobenen Zeile am deutlichsten herausgestellt; zudem schreibt er für die Singstimme hier mezzoforte, in der ersten Strophe dagegen mezzopiano vor.

Vergleicht man den Raum, den Berg für die Vertonung von „seiner Pracht“ und „Traum an dich“ braucht, dann wird nicht nur bewußt, wie er in der zweiten Strophe dehnt, sondern auch, wie er in der ersten Strophe zusammenzieht. „Mir bangte“ führt gleichsam zu einem erhöhten Pulsschlag (*poco accelerando*), zu Atem- und Sprachlosigkeit (...). Die Singstimme erreicht hier ihren bislang höchsten Ton, sie geht aufwärts statt abwärts wie in Strophe 2 und wird nur bei dieser Zeile, wie sonst im ganzen Lied nicht, durch Parallelführung mit der rechten Hand des Klaviers gestützt. Berg komponiert gleichsam die psychischen Vorgänge von „bangte“; bei dieser Intention mußte er sich an Rilkes Formulierung „schwere Pracht“ stoßen. Das Bild von „schwerer“ Pracht steht dem banger Erschrecken, das Berg komponiert, völlig entgegen, deshalb

verändert Berg hier Rilkes Text. Trotz dieses erheblichen Eingriffs bleibt das ‚spezifische Gewicht‘ der von Berg getilgten Formulierung im äußerst langsamen Tempo der Gesamtvertonung erhalten.

Rhythmisch zeigt die im  $\frac{3}{4}$ -Takt notierte zweite Zeile eine gewisse Stabilität. Das gilt wegen der genannten metrischen Übereinstimmung besonders für die zweite Strophe. Berg erreicht diese Wirkung durch rhythmischen Kontrast zur ersten Zeile, erkennbar an der Baßführung im Klavier:

1. Zeile  $\frac{4}{4}$  | 7. | 8. | 9. | 10. | 11. | 12. |

2. Zeile  $\frac{3}{4}$  | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. |

Zugleich wird an dem Beispiel deutlich, wie der letzte Takt der ersten Zeile rhythmisch Überleitungsfunktion zum folgenden  $\frac{3}{4}$ -Takt hat.

Auf ähnlich behutsame Weise verläßt Berg auch wieder den Bereich des  $\frac{3}{4}$ -Taktes. Betrachtet man den Klavierpart in den Takten 7—9, dann hätte er auch so notieren können:

Takt 7  $\frac{4}{4}$  | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. |

Takt 8  $\frac{3}{4}$  | 1. | 2. | 3. | 4. |

*rit.-----molto*

Eine Verlängerung von Takt 7 zum  $\frac{4}{4}$ -Takt könnte vor allem durch die Dynamik und Agogik nahegelegt werden: Der dynamisch schwächste Akkord träfe nicht, wie bei Berg, auf den betonten Taktbeginn, sondern auf das unbetonte Taktende, und Bergs Zäsurzeichen stünde an der Stelle des Taktstrichs und nicht vor dem unbetonten zweiten Viertel des Taktes.

Befriedigend oder gar überzeugend ist die erwogene Erweiterung von Takt 7 zum  $\frac{4}{4}$ -Takt wiederum deshalb nicht, weil dann die Oktaven am Ende von Takt 7 ‚falsch‘ im Takt stünden; sie sind einerseits Variante des Oktav-Auftaktes von Takt 5/6 und gehören deshalb ans Taktende; andererseits sind sie auch Vorgriff auf die Sechzehntelfiguren ab Takt 8.

Berg staut hier auf sehr kurzem Weg eine Bewegung, die zuvor durch das *poco accelerando* beschleunigt wurde. Das *molto ritardando* zu Beginn von Takt 8 könnte man auch beziehen auf das auskomponierte *ritardando* in Takt 14. Wie dieser Takt dazu dient, die beiden Strophen zu trennen, so hat der Anfang von Takt 8 bzw. Takt 22 die Funktion, jeweils die Zeilen 2 und 3 voneinander abzuheben. Die kompositorischen Mittel sind insofern verwandt, als jeweils das Tempo fast bis zum Stillstand gedrosselt wird und in der Zone äußerster Beruhigung ein metrisch gleichsam freier Raum entsteht, bevor das folgende *a tempo* auch zu metrischer Eindeutigkeit zurückführt. Mit diesen Überlegungen sollte vor allem darauf aufmerksam gemacht werden, daß die hörbaren metrischen Verhältnisse nicht so eindeutig sind, wie es die Notation suggeriert. Die tastende, zögernde Labilität des Liedanfangs klingt am Ende der im  $\frac{3}{4}$ -Takt notierten zweiten Strophenzeile wieder an und beeinflußt damit auch noch den Anfang der dritten Zeile (T. 8 bzw. 22).

Während der Klavierpart der dritten und vierten Zeile beider Strophen annähernd gleich bleibt, erfährt die Singstimme am Ende der dritten Zeile eine auffällige Änderung:

Takt 10  
See - le neh - men tief in der Nacht

Takt 24  
Mär - chen - wei - se er - klang die Nacht

Die erste Silbe von „nehmen“ wird durch ihre Dauer und metrisch-melodische Stellung hervorgehoben. Außer am Schluß wird nur noch hier der melodische Spitzenton erreicht. Darin läßt sich Korrespondenz erkennen: Der Schlußton in Takt 27 wird von a aus erreicht, zu dem sich die Singstimme in Takt 11 herabsenkt. „Die Nacht“ erscheint als melodischer Krebs von „nehmen“. Sicher korrespondieren darüber hinaus auch die beiden Strophenenden. Aber diese recht ungewöhnliche „Variation“ — und das gilt letztlich für alle Variationen der zweiten Strophe — geht erheblich über den musikalisch-technischen Sinn des Begriffs hinaus. Sie ist subtile Textinterpretation: Das etwas beängstigend wirkende Ende der ersten Strophe wird verwandelt und löst so jenen Assoziationsbereich aus, den Berg im oben zitierten zweiten Brief selbst anspricht.

Wenn schon Adorno die zweite Strophe als Variation der ersten bezeichnete, so läßt sich genauer sagen: 1. „Variation“ bezieht sich mit Ausnahme des Stimmtausches zu Beginn der zweiten Strophe allein auf die Singstimme; 2. Veränderungen der Singstimme betreffen ausschließlich die Zeilenenden; 3. diese Veränderungen sind nicht immer Varianten der parallelen Zeilen der ersten Strophe, sondern: a) Zeilenende 2 der zweiten Strophe erscheint eher als Variante von Zeilenende 4 der ersten Strophe; b) Zeilenende 4 der zweiten Strophe korrespondiert direkt mit Zeilenende 3 und 4 der ersten Strophe.

## Motivische Substanz und Verarbeitung

Schon Adorno erwähnte, daß die erste Zeile der Singstimme zum Klavieranfang im Variantenverhältnis stehe. Das ist nicht unmittelbar einsehbar. Der motivische Erfindungskern, das Konzentrat fast der ganzen Komposition, ist der Klavieranfang<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> „Das Motiv erscheint in der Regel in charakteristischer und eindrucksvoller Weise am Anfang eines Stücks. Seine Merkmale sind *Intervall* und *Rhythmus*, deren Vereinigung eine Gestalt oder Kontur ergibt, die sich dem Gedächtnis einprägt und im allgemeinen eine darin enthaltene Harmonie ausdrückt. Insoweit beinahe jede Figur in einem Stück eine Verwandtschaft zu dem Grundmotiv aufweist, wird es oft als *Keim* der musikalischen Idee angesehen. Da es mindestens einige Elemente jeder folgenden musikalischen Figur enthält, kann es als »kleinstes gemeinsames Vielfaches« angesehen werden und da es in jeder folgenden Figur enthalten ist, auch als »größter gemeinsamer Nenner.« (A. Schönberg, *Die Grundlagen der musikalischen Komposition*, ins Deutsche übertragen von Rudolf Kolisch, hrsg. von Rudolf Stephan, 2 Bde., Wien 1979, Textbd., S. 15.)



Diese auftaktige Wendung läßt sich so beschreiben: Eine reine Quinte (*es/b*) wird von zwei fallenden Kleinsekunden (*fes/es* und *b/a*) gleichsam eingerahmt. Die übermäßige Quarte, der Schlußklang dieses formelhaften Anfangs, erweitert den Intervallbestand. Von hier aus läßt sich die erste Gesangszeile in der Tat als Variante dieses Klavieranfangs verstehen:



Die auftaktigen Viertel von Takt 1 erweisen sich so als Augmentation der abschließenden Achtel in Takt 2, die ihrerseits auf den auftaktigen Klavieranfang verweisen. Das auffällige Intervall dazwischen ist eine verminderte Quinte (= übermäßige Quarte). Alle entsprechenden Bildungen, aus denen die Klavierstimme fast ausschließlich besteht, lassen sich auf die Anfangstöne zurückführen. Dabei ist unterschiedliche Nähe zum Ausgangsmaterial zu beobachten.

Der erste Volltakt baut in auftaktiger Rhythmik einen schließlich stehenden Klang auf, der in der linken und rechten Hand ausschließlich aus übermäßigen Quartern bzw. einer verminderten Quinte besteht. Während dieser Akkord im zweiten Takt (zweites Achtel) erhalten bleibt, erklingt die Anfangsquinte — *es/b* — nun simultan wie eine Auflösung in der linken Hand. In den beiden folgenden Takten wechseln sich eine besonders nahe zum Beginn stehende Gestalt (a) und eine, die deren Rhythmik übernimmt (b), regelmäßig ab:



Nach dem Taktwechsel (T. 4) verschränkt Berg die Originalgestalt des Motivs a engführungsartig mit seiner verkürzten Umkehrung *a*<sup>1</sup> und schließt b unmittelbar an:

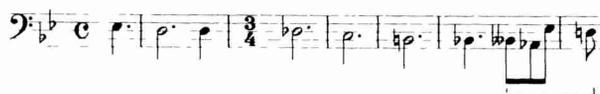


Darin liegt zugleich ein wesentlicher Grund für die oben beschriebene Wirkung der zweiten Textzeile. Ferner zeigt sich, daß nicht nur die erste Vokalzeile eine Variante des Klavieranfangs ist; auch die zweite geht daraus hervor.

Schon Adorno machte darauf aufmerksam, daß die Sechzehntelfigurationen in der Klavierstimme der Takte 8—13 direkt aus dem Anfangsmotiv abgeleitet sind. Berg verfährt hier ganz ähnlich wie im ersten und letzten der *FL*: Die anfänglichen übermäßigen Dreiklänge von *Nacht* werden in den Takten 5—6 figurativ gebrochen, und

aus dem dreitönigen Anfangsmotiv von *Sommertage* entwickelt sich die Triolenfiguration der Takte 10ff.<sup>64</sup>

Wirklich neu und nicht auf den Anfang zurückführbar — darauf machte ebenfalls Adorno bereits aufmerksam — ist die dritte Gesangszeile, die mit der ersten in der rechten Hand des Klaviers kombiniert wird. Die vierte Gesangszeile (T. 12—13) dagegen steht durch die Folge von Sekundsritten in unmittelbarer Beziehung zum Hauptmotiv. Es wäre sicher verfehlt, alle Sekundsritte, die überhaupt in dem Lied vorkommen, auf die ‚Rahmen‘-Sekunden der Anfangsquinte zurückzuführen. Aber unmittelbar daraus hervor geht der Sekundgang im Baß der Klavierstimme in den Takten 2—7:



Von *es* bis *b* schreitet der Baß in Halbtonschritten abwärts, die Anfangsquinte wird umgekehrt zur Quarte. Als wollte Berg deutlich machen, woher die Sekunden stammen, endet der Baßgang im Anfangsmotiv. Ähnliches ist in der Klavieroberstimme in den Takten 10—15 zu beobachten:



Wie vorher der Baß, durchmißt nun die Klavieroberstimme den Raum der Quarte. Die zögernde Wiederholung der abfallenden Sekunden in den Takten 13—14 mündet schließlich im jetzt vokalen Hauptmotiv in Takt 15.

Die Schlußakte sind mit dem Anfang beider Strophen verknüpft: Zur Figuration des Hauptmotivs in der rechten Hand des Klaviers erklingt in der linken Hand diese Stimme:



Es ist die Umkehrung der ersten Gesangszeile, die zu Beginn der zweiten Strophe in folgender Gestalt ‚eng‘-geführt wird:



<sup>64</sup> Das gilt auch für die Takte 12—13 bzw. 37—38 der *Nachtigall*; Berg neigt manchmal dazu, besondere Ausdrucksdichte durch entsprechende Konzentration im Klavierpart zu spiegeln. In diesem Sinne gebraucht er eine motivische Engführung erstmals zu Beginn von *Schlummerlose Nächte* (*JL*, Bd. 1, Nr. 19). In diesem Zusammenhang soll auch noch auf *Das stille Königreich* (*JL*, Bd. 2, Nr. 22) hingewiesen werden. Diesem Lied, in zeitlicher Nachbarschaft zu den zuletzt genannten Liedern entstanden, liegt ein Hauptmotiv zugrunde, das fast die Umkehrung jenes Motivs darstellt, mit dem *Sommertage* gestaltet ist. Auch hier entwickelt Berg aus dem Hauptmotiv die Begleitfiguration der Takte 5ff.

In dem synkopischen Schluß (T. 29/30) klingt wie eine Erinnerung die labile Rhythmik des Anfangs und von Takt 14 mit an. Zugleich öffnet und erweitert sich die enge Anfangsquinte zum weiten Klangraum von mehr als fünf Oktaven (T. 29); es ist wohl kaum Zufall, daß der Schlußakkord in Quintlage verklingt.

Die Schlußtakte sind kein „Nachspiel“, schon gar keine „Coda“, wie Adorno meinte. Sie lassen eine Bewegung buchstäblich verrinnen und verklingen, sanft und fast unmerklich. Sie sind Spiegelbild jener Einleitungen (Nr. 1 und 7 der *FL*), von denen oben gesprochen wurde.

Fast erübrigt sich die Frage, ob Bergs *Traumgekrönt* einen ‚Ton‘ wie zahlreiche Lieder Schuberts habe, von denen Eggebrecht sagte, sie seien „so beschaffen, daß sie auf einen Erfindungskern reduzierbar sind, der zu Beginn des Gesanges real erklingt und als kompositorische Substanz dem ganzen Lied variativ zugrundeliegt“<sup>65</sup>. Das zentrale Motiv Alban Bergs, von dem, wie gezeigt wurde, das ganze Lied durchtränkt ist, gelangt zu Beginn der zweiten Strophe zu begrifflicher Deutlichkeit: „Mir war so bang“. Davon ‚singt und sagt‘ das Klavier ohne Unterlaß, auch dann und vielleicht vor allem dann, wenn die Gesangsstimme etwas ganz anderes (Zeile 3 beider Strophen) sagt. Nicht zufällig verdichtet und konzentriert sich das Motiv in den Engführungstakten, in denen von „bängen“ die Rede ist: Takt 4, 15 und 16. Erst im vorletzten Takt kommt es gleitend zur Ruhe und verliert sich gleichsam im nächtlichen, fast unbegrenzten Klangraum des hellen *G*-dur-Klangs. Der Monomotivik bei Berg mag übrigens die besondere Lautstruktur bei Rilke entsprechen, die immer wieder zum gleichen Klang, dem /a/-Klang, zurückkehrt. Sofern Bergs Anfangsmotiv in irgendeiner Weise fortwährend real erklingt, erinnert *Traumgekrönt* in der Tat an Schuberts ‚Ton‘ im Sinne Eggebrechts; der unüberhörbare Unterschied aber beruht darauf, daß Schuberts Musikdenken primär homophon, Bergs *Traumgekrönt* dagegen kontrapunktisch geprägt ist. Das auslösende Moment in der Begegnung des Komponisten mit dem dichterischen Text mag bei Schubert und Berg verwandt sein — dabei trägt Bergs *Traumgekrönt*, wie aus den anfangs zitierten Briefen hervorgeht, unmißverständlich autobiographische Züge —, aber die musikalische Umsetzung verläuft total verschieden. Bergs Lied ist ein frühes Zeugnis jener Vorstellung von musikalischem Zusammenhang, die ein Kennzeichen der Wiener Schule wurde.

Obwohl die *Sieben frühen Lieder* kein Zyklus sind — Berg stellte die zusammenhangslos entstandenen Stücke bekanntlich anlässlich der Orchesterfassung zusammen —, versuchte er dennoch, abgesehen von der Instrumentation, eine gewisse Ordnung spürbar werden zu lassen: Die durch ihre Stellung exponierten Lieder werden von den ‚fortgeschrittensten‘ Beispielen repräsentiert: Nr. 1 *Nacht*, Nr. 4 *Traumgekrönt* und Nr. 7 *Sommertage*. Das hier beschriebene Lied scheint das Herzstück der Sammlung zu sein.

<sup>65</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, *Prinzipien des Schubert-Liedes*, in: *AfMw* 27 (1970), S. 89.

## KLEINE BEITRÄGE

### Zur Bedeutung von „buono“ und „cattivo“ bei Girolamo Diruta

von Günther Wagner, Berlin

Girolamo Dirutas Lehrwerk *Il Transilvano*, dessen erster Teil 1593 in Venedig erschien, ist eine in Dialogform abgefaßte Schule für das Tasteninstrument. Wie schon in vergleichbaren früheren spanischen und deutschen Publikationen, die als pädagogische Anleitung, aber auch als Sammlung instrumentaler Werke gedacht waren, geht Diruta unter anderem auf Fragen des Fingersatzes ein. Dabei verwendet er, soweit ersichtlich, erstmals in diesem Zusammenhang die Adjektive „buono“ und „cattivo“ (gut und schlecht), um so zu einer Regelung zu gelangen, die über die zahllosen Einzelfälle hinweg eine allgemeingültige Gesetzmäßigkeit erkennbar werden läßt. Die Adjektive „buono“ bzw. „cattivo“ werden von Diruta im Verlaufe seiner Ausführungen mit drei verschiedenen Substantiven verknüpft. Die daraus resultierenden Wortverbindungen, sechs an der Zahl, können ein erster Fingerzeig für die Bedeutung der beiden Eigenschaftswörter als entscheidende Sinnträger eines Problemzusammenhanges sein. Sie lauten: „nota buona“ (gute Note), „nota cattiva“ (schlechte Note); „dito buono“ (guter Finger), „dito cattivo“ (schlechter Finger); „salto buono“ (guter Sprung), „salto cattivo“ (schlechter Sprung).

Um zunächst zu einer sehr allgemeinen Erfassung der Wortbedeutung zu gelangen, sei auf das geistige Umfeld und auf den musikgeschichtlichen Kontext Dirutas verwiesen. Er selbst führt im *Transilvano* aus, daß Claudio Merulo, Costanzo Porta und Gioseffo Zarlino seine Lehrer waren<sup>1</sup>; die Kontrapunktlehre des ausgehenden 16. Jahrhunderts<sup>2</sup> muß als geistiger Hintergrund berücksichtigt werden, wobei Zarlino eher für den Anschluß an eine konservative, renaissancebezogene Grundhaltung steht, etwa im Gegensatz zur gleichzeitig in Italien entstandenen Kontrapunktlehre Nicola Vicentinos. Die Begriffe „buono“ und „cattivo“ müßten in diesem Zusammenhang naheliegenderweise mit konsonant bzw. dissonant wiedergegeben werden; eine Interpretation, die freilich im Zusammenhang mit dem Fingersatz wenig Sinn macht, auch wenn man berücksichtigt, daß „nota buona“ und „nota cattiva“ sich in den Notenbeispielen des *Transilvano* ähnlich regelmäßig abwechseln, wie Konsonanz und Dissonanz im kontrapunktischen Satz.

Nun liegt eine weitere Deutung nahe, nämlich die, daß man „buono“ mit betont (schwer) und „cattivo“ mit unbetont (leicht) übersetzt. Diese inhaltliche Zuordnung finden wir ganz überwiegend im musikwissenschaftlichen Schrifttum<sup>3</sup>. Dabei gelten die Noten auf den betonten

<sup>1</sup> Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Seconda Parte, Venedig 1622, Faks. Bologna 1969 (= *Biblioteca Musica Bononiensis*, Sezione II N. 132), Libro Terzo, S. 11: „Trà tutte le regole che vi hò dato, questa è la importante, e la più necessaria: e mi doglio, che non sia vivo l'Eccellentissimo Gioseffo Zarlino, Costantio Porta, e Claudio Merulo, tutti miei precettori [...]“

<sup>2</sup> Zu nennen wären hierzu insbesondere: Costanzo Porta, *Trattata [...] ossia Istruzioni di contrappunto* (Manuskript). Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558.

<sup>3</sup> So z. B. schon bei Carl Krebs, *Girolamo Diruta's Transilvano. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert*, in: *VfMw* 8, Leipzig 1892, S. 328, Anm. 1. „Gut und schlecht hier für schwer und leicht ihrer Stellung im Takt nach, also in demselben Sinn, wie wir diese Ausdrücke heute noch gebrauchen. Gute und schlechte Finger sind also die, welche die Noten auf guten und schlechten Takttheilen auszuführen haben“; ferner bei Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge u. London 1983, S. 233: „Fundamental to seventeenth-century Italian descriptions of keyboard fingering is the concept of »good« (buone) and »bad« (cattive) notes — that is, notes falling on strong or weak beats or subdivisions [a distinction paralleled by the placement of up- and down-bows in seventeenth-century string playing]“; vgl. auch Ludger Lohmann, *Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16. — 18. Jahrhunderts*, Regensburg 1982, (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 125), S. 40 und S. 135. Lohmann kommt auch in Anlehnung an die Rhetorik (wobei er hier wohl eher Poetik meint) auf „lange und kurze Silben“ zu sprechen (S. 41f.).

Taktzeiten als „gut“ und umgekehrt, die auf den unbetonten Zählzeiten als „schlecht“. „Salto buono“ wäre demnach ein melodischer Sprung nach einer „guten“ (= betonten) Note und „salto cattivo“ ein Sprung nach einer „schlechten“ (= unbetonten) Note<sup>4</sup>.

Die Bezeichnungen „dito buono“ und „dito cattivo“ sind auf Grund der Ausführungen Dirutas eindeutig, allerdings handelt es sich hier lediglich um analoge Sprachbildungen, die keinen spezifischen oder ursprünglichen Aussagewert besitzen. Streng genommen kennt Diruta nicht eigentlich „schlechte Finger“, sondern lediglich Finger, die „schlechte Noten“ spielen müssen. Er ordnet die fünf Finger einer Hand folgendermaßen zu: Der Daumen, der Mittelfinger und der kleine Finger spielen die „schlechten Noten“, der Zeigefinger und der Ringfinger die „guten Noten“. Daß die Bezeichnung „schlechter“ bzw. „guter Finger“ keine Bewertung im Sinne einer körperlichen Qualität — besonders kräftig, besonders beweglich — sein kann, läßt sich schon daran ablesen, daß der Mittelfinger als „schlechter Finger“ und der Ringfinger als „guter Finger“ bezeichnet wird, und dies, obwohl Diruta keinen Zweifel daran läßt, daß dem Mittelfinger die Hauptlast beim Spiel zufällt<sup>5</sup>. Voraussetzung ist lediglich, daß „guter“ und „schlechter Finger“ sich so regelmäßig abwechseln wie „gute“ und „schlechte Note“.

Für die Unterscheidung in „gute“ und „schlechte Noten“ verbleibt damit nur noch ein einziges Kriterium: die Unterscheidung nach betonter (schwerer) und unbetonter (leichter) Taktzeit. Hier aber zeigt die aufmerksame Lektüre von Dirutas *Transilvano*, daß die Begriffe „betont“ oder „unbetont“, „schwer“ oder „leicht“ im Originaltext gar nicht auftreten, sondern ihre Existenz lediglich einer freien Übersetzung verdanken (s. o.). Die Freiheit der Übersetzung äußert sich dergestalt, daß die Allerweltsvokabel „buono“ nicht wörtlich mit „gut“ übersetzt wird — dies wäre im deutschen Kontext freilich auch inhaltsleer —, sondern konkret und deutend mit „schwer“, „betont“, „schwerer Taktteil“ etc.; entsprechend wird mit „cattivo“ verfahren. Sicherlich basiert diese Deutung auf einem herrschenden musikalischen Allgemeinverständnis, aber es ist fraglich, ob es sich hierbei um Voraussetzungen handelt, die dem Musikverständnis Dirutas adäquat sind. Zwei Gründe sprechen dagegen:

1. Fragen nach einem richtigen Fingersatz stellten sich von zwei unterschiedlichen Ausgangssituationen her: Einmal wurden aus dem Spiel mehrerer Stimmen mit einer Hand Griffe und Griffolgen erforderlich, die sinnvoll auf die Finger aufzuteilen waren, zum andern forderte ein schnelles, virtuoseres Spiel auf dem Tasteninstrument eine effektive Organisation und Aufgabenteilung für die Finger der jeweiligen Hand. Das letztgenannte Problem ist erkennbar an den kleinen und kleinsten Notenwerten, die das Schriftbild beherrschen. Bei einer Folge von *Semifusae* aber kann von einer Zuordnung zu einem betonten, respektive einem unbetonten Ton, einem schweren oder leichten Taktteil ernsthaft nicht mehr gesprochen werden.

2. Diruta bezieht sich auf Musik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Eine Definition des Taktes nach schweren und leichten Zählzeiten orientiert sich dagegen an der Musik späterer Zeit. Der Umschwung „von der Mensurgruppe zum Takt“, das heißt also, die Ausbildung des „Akzentstufentaktes“<sup>6</sup> erfolgte in der mitteleuropäischen Musik um 1600. Die Entwicklung ging dabei von der Tanzmusik aus. Geistliche Musik, an der sich Diruta orientierte, vollzog diesen Wandel jedoch erst später.

Eine Deutung des „buono“ und „cattivo“ im Sinne von „betont“, „unbetont“ („schwerer Taktteil“, „leichter Taktteil“) ist demnach bei Diruta verfehlt. Das Musikverständnis seiner Zeit kennt nicht die Gewichtsabstufung, wohl aber ein gliederndes Prinzip innerhalb eines Taktes. „Niederschlag“ und „Aufschlag“ bedeuten keineswegs eine Unterscheidung in „schwer — leicht“, „betont — unbetont“, sondern meinen vielmehr eine gleichförmige Gliederung des Regelmäßigen, eine Strukturierung des „akzentlosen Schwebens“<sup>7</sup>. Die Gliederung erfolgt nach

<sup>4</sup> Hammond, S. 233.

<sup>5</sup> G. Diruta, *Il Transilvano*, Prima Parte, Venedig 1593, Repr. a. a. O., S. 6 recto: „Come il dito di mezzo è il più affaticato de gl'altri.“ Vgl. auch Krebs, S. 329.

<sup>6</sup> Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959, S. 27 ff.

<sup>7</sup> Walther Dürr und Walter Gerstenberg, Art. *Rhythmus, Metrum, Takt*, in: *MGG* 11, Kassel 1963, Sp. 405.

dem binären Prinzip („Niederschlag — Aufschlag“), das im Bereich des Fingersatzes mit „buono — cattivo“ umschrieben wird<sup>8</sup>. Der Sinn dieser Gliederung in bezug auf den Fingersatz ist einseitig. Der Spieler soll, trotz der zahlreichen kleinen und kleinsten Notenwerten den Überblick bewahren. Die Bestimmung der Zweiergruppen kann, wenn sie mechanisch betrieben wird, nur vom Taktende her erfolgen. Insbesondere bei wechselnden Notenwerten und bei Pausen am Taktbeginn bereitet es Schwierigkeiten, den ersten Ton eines Taktes als „Niederschlag“ respektive als „Aufschlag“ zu erkennen. Dies aber ist erforderlich, um zur richtigen Gruppierung zu gelangen.

Das Fingersatzprinzip Dirutas ist also nicht primär als manuelle Bewältigung schwieriger Tonfolgen zu begreifen, sondern eher als das geistige Durchstrukturieren einer Melodiefolge, als binäre Gliederung mit dem Ziel einer besseren Erfassbarkeit und in Konsequenz dessen dann auch einer leichteren Ausführbarkeit.

## Halbtonglissando und Imitation des Orgeltremulanten in Bachs Musik?

von Josef Rainerius Fuchs, Braunau am Inn — Salzburg

Im Jahre 1984 veröffentlichte Greta Moens-Haenen einen Aufsatz zur Frage der Wellenlinien in der Musik Johann Sebastian Bachs<sup>1</sup>. Es handelt sich dabei um eine höchst eigenwillige Interpretation von Beispielen dieser für Bach nicht alltäglichen graphischen Zeichen. Sie finden sich in Vokal- und Instrumentalpartien<sup>2</sup>, und zwar fast immer bei größeren Notenwerten und bei Halbtonfortschreitungen; in den Vokalpartien spielt der Affektgehalt des Textes offenbar eine größere Rolle (Tod, Not, Angst etc.)<sup>3</sup>.

<sup>8</sup> Die Fingersatzbeispiele, die Diruta im *Transilvano* gibt (Prima parte, S. 6 recto, S. 6 verso und S. 7 recto), machen in ihrem Wechsel von „b“ („buono“) und „c“ („cattivo“) dieses binäre Prinzip schon rein äußerlich deutlich. Die abwechselnde Bezeichnung der Töne mit „buono“ und „cattivo“ ist kein Fingersatz im eigentlichen Sinne. Keinesfalls ist eine eindeutige Zuordnung eines Fingers zu einer Taste gegeben. „Cattivo“ bedeutet konkret: Daumen, Mittelfinger oder kleiner Finger und „buono“ läßt die Wahl zwischen Zeigefinger und Ringfinger offen. Die Angaben Dirutas sind, äußerlich betrachtet, primär eine Erscheinungsform des binären Gliederungssystems innerhalb eines Taktes und erst mittelbar und nur mit Einschränkungen ein Fingersatz.

<sup>1</sup> Greta Moens-Haenen, *Zur Frage der Wellenlinien in der Musik Johann Sebastian Bachs*, in: *AfMw* 41 (1984), S. 176ff. Vgl. dazu auch G. Moens-Haenens nun erschienene Dissertation *Das Vibrato in der Musik des Barock*, Graz 1988.

<sup>2</sup> Moens-Haenen (*Zur Frage der Wellenlinien*, S. 176) führt folgende Werke an: BWV 8/3 T. 6–7 (Spätfassung *D-dur*, Thomanä), BWV 65/1 T. 50–51, BWV 66/1 T. 208–209, BWV 66/5 T. 55, BWV 76/10 T. 10, BWV 76/12 T. 7 u. 31, BWV 87/5 T. 17–18, BWV 116/2 T. 41–42, BWV 137/3 T. 54, BWV 243a/6 T. 31; BWV 245/20 T. 38, Fassung III; BWV 245/35 T. 80–81, Fassung II. Des weiteren BWV 1003/1 T. 22, BWV 1011/6 T. 56–57, BWV 1050/1 T. 95–96, evtl. BWV 1027/1 T. 20 u. 26 nach einem Trillerzeichen; evtl. auch BWV 113/3 T. 5–6, 21–22, 46–47, in T. 5–6 u. 46–47 nach einem Trillerzeichen. Ein Großteil dieser Beispiele (zum Teil mit anderen und zusätzlichen Takten) wurde bereits von Arthur Mendel im *Kritischen Bericht der NBA* II/4 S. 227f. erwähnt; ein weiteres Beispiel (BWV 1003/1) bringt Wladimir Rabey in seinem Aufsatz *Der Originaltext der Bachschen Soloviolinsonaten und -partiten (BWV 1001–1006) in seiner Bedeutung für den ausführenden Musiker*, in: *Bj* 1963/64, S. 23ff., S. 42. Vgl. auch Moens-Haenen, *Das Vibrato*, S. 242ff.

<sup>3</sup> Mendel (S. 228) interpretiert diese Zeichen wie folgt: „In Klavierwerken bedeutet dieses Zeichen bekanntlich einen Triller. In BWV 1003 folgt unmittelbar darauf ein *tr*-Zeichen; es scheint sich daher von diesem in der Bedeutung zu unterscheiden. In allen genannten Fällen tritt die Wellenlinie an einer chromatischen Stelle auf, in allen Gesangswerken auf Textworte, die einen betäubten Affekt ausdrücken und meistens [?] in Verbindung mit repetierenden Noten. Daher liegt die Vermutung nahe, daß das fragliche Zeichen eine Art Vibrato oder Tremolo andeuten soll — eine Bedeutung, die ihm von einer Anzahl zeitgenössischer Komponisten beigelegt wird.“ Rabey (S. 42) schreibt zum Beispiel aus BWV 1003/1 T. 22 (vgl. Bsp. 1): „In Bachs Sonaten und Partiten sind die Triller nur durch Buchstaben (*tr*) gekennzeichnet. Die einzige Ausnahme bildet der

Nicht zur Diskussion stehen hier jene Wellenlinien, die Bach in der Partitur der Kantate *Gott ist mein König* BWV 71 (P 45/1) in den Sätzen I, VI und VII notiert (vgl. Faksimile-Ausgabe von Werner Neumann, Leipzig 1970, S. 1–3, 7–9, 12–14 und 16) und da mit „Capella“ (Concertisten und Ripienisten des Vokalchores) bezeichnet.

Moens-Haenen weist auf Grund der chromatischen Halböne auf eine Verzierung besonderer Art hin, nämlich auf das Halbtonglissando, das möglicherweise noch mit Vibrato kombiniert wird<sup>4</sup> (vgl. Beispiel 2, *Brandenburgisches Konzert* Nr. 5, D-dur BWV 1050, 1. Satz, T. 95f.).

Nun lassen sich aber auch Beispiele für eine Konstellation, wie sie im ersten Satz von BWV 1050 vorliegt, aus einem Werk für ein Tasteninstrument (Orgel) mit fester Tonhöhe anführen: Im ersten Satz der Sonata c-moll BWV 526 finden sich längere Wellenlinien (T. 20ff., T. 66ff.). Wiederum notiert Bach diese bei größeren Notenwerten und bei Halbtonfortschreitungen (Vgl. dazu Beispiel 3).

Im zweiten Satz der Sonata G-dur BWV 530 findet sich in Takt 24 eine Wellenlinie bei fallender Halbtonfortschreitung (Vgl. Beispiel 4). Diese Beispiele widersprechen der Interpretation von Moens-Haenen. Ein Halbtonglissando ist hier auf keinen Fall ausführbar. Es handelt sich wohl eindeutig um längere Triller.

Des weiteren deutet Moens-Haenen repetierende Noten mit Bogen  als „Tremulant“ bzw. „Imitation des Orgeltremulanten“<sup>5</sup>, bei Streichinstrumenten ein mit rhythmischer Druckänderung des Bogens in einem Strich erzeugtes „mensuriertes Bogenvibrato“, bei Blasinstrumenten ein „mensuriertes Atemvibrato“. Die im Notenbild vorgegebene Mensur wird als Unterteilung und nicht als Tonwiederholung aufgefaßt<sup>6</sup>. Dieses Vibrato wird laut Moens-Haenen von Bach mit Bögen, nicht mit Wellenlinien gekennzeichnet<sup>7</sup>.

Tonfolgen, wie sie Moens-Haenen anführt, kommen bei Bach in Streicher-, Bläser- und Continuoopartien häufig vor, vor allem als Begleitfiguren (auch mit dynamischer Bezeichnung „piano“ oder „pianissimo“ und sicher des öfteren zur tonmalerischen Verdeutlichung entsprechender Textstellen). Sehr oft notiert Bach Bögen, aber auch Staccatopunkte und eine Verbindung von Bogen und Punkten findet sich; des öfteren sind diese Tonfolgen auch ohne jede nähere Bezeichnung notiert (Vgl. dazu Beispiele 5 bis 10).

Nun muß erwähnt werden, daß unter der Bezeichnung „Tremolo“ von Zeitgenossen Bachs tatsächlich eine ‚Tremulant-Imitation‘ beschrieben wird<sup>8</sup>.

vorletzte Takt des *Grave* der 2. Sonate. [...] Neben der Trillerbezeichnung in Form von Wellenlinien sehen wir hier eine Buchstabenbezeichnung, die an das Ende der oberen Linie gesetzt ist (nicht vor diese, wie es gewöhnlich der Fall ist). Wie ist nun diese Anweisung des Komponisten auszulegen? Man kann annehmen, daß Bach durch die besondere Bezeichnung des Trillers auf der Note *dis*“ die Ausführung dort obligatorisch macht, während die durch Wellenlinien bezeichneten Triller ad libitum gespielt werden können (offenbar ist die technische Unbequemlichkeit eines Doppeltrillers berücksichtigt). Es ist aber wahrscheinlich, daß die Wellenlinien in diesem Falle keinen Triller, sondern ein Vibrato bezeichnen, das in der Oberstimme in einen Triller übergeht. Wegen dieses besonders vorgesehenen Effekts konnte Bach sich einer Bezeichnung für das Vibrato bedienen, die man bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts in der Solo- und Orchesterliteratur antrifft. Es ist bekannt, daß man in der Violinkunst des 17. und 18. Jahrhunderts das Vibrato als mit dem Triller verwandt betrachtet; die Bezeichnung *tremolo*, *tremblement* in der Musikterminologie jener Epoche bedeuteten die Ausführung einer Reihe von Griffen, zu denen auch das Vibrato zählte. Diese beiden Annahmen stimmen völlig mit der heutigen Praxis überein, in der der Triller auf den beiden oberen Noten gespielt wird oder nur auf der Note *dis*“ (in den Bearbeitungen ist in der Regel eine dieser Möglichkeiten angegeben). Wenn man der zweiten Erklärung folgt, so muß man die erste Sexte *f' – d*“ ohne Triller spielen, aber mit kräftigem Vibrato“.

<sup>4</sup> Moens-Haenen, *Zur Frage der Wellenlinien*, S. 181f. Dies., *Das Vibrato*, S. 250: „Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß J. S. Bachs notierte Wellenlinien als [vibriertes?] langsames Glissando aufzufassen sind“.

<sup>5</sup> Ebd., S. 129ff. und S. 253ff.

<sup>6</sup> Moens-Haenen, *Zur Frage der Wellenlinien*, S. 179.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 614: „Tremolo [...] bedeutet, daß auf besaiteten und mit Bogen zu tractirenden Instrumenten, viele in einerley Tone vorkommende Noten, mit einem zitternden Striche absolvirt werden sollen, um den Orgel=Tremulanten zu imitiren [...]“ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 114: „Wer die Tremulanten in den Orgelwercken kennet, wird wissen, daß bloß der zitternde Wind daselbst die Sache ausmacht, und kein andrer, weder über- noch unterliegender Tast auf dem Clavier dabey berührt wird: denn es ist ein solcher Tremulant nur eine Klappe in der Windröhre auf den Orgeln, welche ein Schweben im Spielen verursacht, so oft man es haben will. Auf Geigen kan dergleichen Zittern auch mit den Bögen in einem Strich, auf einem Ton bewerkstelliget werden; ohne daß man dazu einen zweiten nöthig hat“.

David D. Boyden spricht bei repetierten Noten mit Bogen von „gebundenem Tremolo“, das auch mit einer Wellenlinie und „tremolo“ bezeichnet werden kann<sup>9</sup>. Bei bestimmten Worten ist darüber hinaus tonmalerische Verwendung belegt<sup>10</sup>.

Im sechsten Satz von BWV 243a notiert Bach die Wellenlinie im Vokalpart (Tenor) über Tonrepetitionen (T. 31). Hierbei könnte ein An- und Abschwollen der Stimmintensität ohne Absetzen und ohne Veränderung der Tonhöhe gemeint sein. Im sechsten Satz von BWV 243 finden sich an Stelle der Wellenlinie zwei Bögen, die an den Continuoart angepaßt sind und nicht mit der Silbenunterlegung übereinstimmen, wie es bei Bach sonst in Vokalpartien der Fall ist (vgl. dazu die Beispiele 11 und 12). Johann Gottfried Walther führt in den *Praecepta der Musicalischen Composition* ein ähnliches Beispiel an (Walther nennt sowohl den Artikulationsbogen als auch den Haltebogen „Ligatur-Zeichen“): „Wenn aber etliche Noten in gleichen Clavi stehen, und dennoch das *Ligatur*-Zeichen über oder unter solchen Noten befindlich; so bedeutet es, daß nicht nur eine einzelne Sylbe unter selbige Noten geleet, sondern auch daß solche mit einem *tremolo*

sollen *tractiret* werden. Z. E.  „<sup>11</sup>. Eine so häufige Anwendung der „Imitation des Orgeltremulanten“ in den Instrumentalpartien von Bachs Musik — bei jeder Artikulationsfigur wie  etc. — erscheint aber doch befremdend.

Die Bezeichnung „tremolo“ in Verbindung mit Wellenlinien (oder auch nur „tremolo“ oder Wellenlinie) bei Tonrepetition in Instrumentalpartien ist mir aus den bisher eingesehenen autographen Quellen nicht bekannt. Nun finden sich aber repetierende Noten mit Bogen, wie sie Moens-Haenen als Beispiel für mensuriertes Bogen- oder Atemvibrato heranzieht, auch in autographen Quellen von Orgel- und Clavierwerken; in Clavierkonzerten und Werken mit obligater Orgel gleicht Bach Bögen des Clavier- oder Orgelparts in der Regel an den Continuoart (oder auch an alle Streicherstimmen) an (vgl. die Beispiele 13 bis 15)<sup>12</sup>. Diese Bögen wären aber in Orgel- und Clavierwerken sinnlos, wenn Bach nicht eine bestimmte, auf Tasteninstrumenten ausführbare Artikulationsmanier damit verbunden hätte. Wie mensuriertes Bogen- oder Atemvibrato, Tremolo oder Imitation des Orgeltremulanten auf Tasteninstrumenten ausgeführt werden sollen, ist nicht leicht einzusehen. Ganz offenbar sind Töne bei Artikulationsfiguren wie  etc. legato und ‚eng‘, gleichwohl aber als Einzeltöne zu spielen; Figuren solcher Art sind demnach als Tonwiederholung auszuführen. Dafür sprechen auch Artikulationsfiguren wie  etc.

<sup>9</sup> David D. Boyden, *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*, Mainz 1971, S. 301: „Gebundenes Tremolo. Das ist unsere allgemeine Bezeichnung für den *legato* wiederholten Ton auf der gleichen Saite. Sonst werden zwei Töne gleicher Höhe, die durch einen Bogen verbunden sind, als ein Ton gespielt. In der Violinmusik wird der Bogen oder die Wellenlinie manchmal über Gruppen von gleichen Noten gesetzt, in der Regel vier oder acht. Anders als bei *bariolage* werden die wiederholten Töne auf der gleichen Saite gespielt, mit einem Bogenstrich, bei dem jeder Ton ganz leicht artikuliert wird. Der Bogenstrich wird nicht wirklich unterbrochen zwischen den einzelnen Stößen, sondern gibt nur jedem Ton gerade soviel Deutlichkeit, um ein Pulsieren oder Zittern anzudeuten. Und das ist tatsächlich der Name für diesen Effekt im Französischen und Italienischen: *trembler* und *tremolo*. Doch welche Verwirrung! *Tremolo* im Italienischen bedeutet auch Vibrato und manchmal Triller, und ähnliche Konfusionen bestehen im Französischen. Um eine derartige Verwirrung zu vermeiden, wird in diesem Buch der Ausdruck »gebundenes Tremolo« verwendet“.

<sup>10</sup> Vgl. Boyden, S. 302. Vgl. dazu auch Art. *ondeggiando* in: *Riemann Musik Lexikon. Sachteil*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, S. 654: „*ondeggiando* [...] bezeichnet beim Streichinstrumentenspiel im allgemeinen das durch periodische Druckverstärkungen und -verminderungen mit dem Bogen (ohne Strichwechsel) erzeugte An- und Abschwollen des Tones, gefordert durch eine Wellenlinie  (die Tonwiederholungen bedeuten kein Absetzen, sondern markieren den Rhythmus der Tonverstärkungen), doch auch, ähnlich wie *portato*, durch Punkte und Bogen“. Vgl. dazu auch weiter unten.

<sup>11</sup> Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition* [1708], hrsg. von Peter Benary, Leipzig 1955, § 4, S. 35.

<sup>12</sup> Weitere Beispiele in Josef Rainerius Fuchs, *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach*, Neuhausen-Stuttgart 1985 (= *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 10), S. 93f.

Eine Verbindung von Bogen und Punkten, das gebundene Staccato<sup>13</sup>, notiert Bach in Streicher- und Bläserpartien besonders bei Sekundfortschreitungen; diese Notationsform findet sich aber auch in Vokalpartien (vgl. dazu Beispiel 16 und 17). Artikulationsfiguren dieser Art treten in autographen Quellen von Orgel- und Clavierwerken nicht auf.

Eine Kombination von Bogen und Punkten bei Tonrepetition findet sich in Streicher-, Bläser- und Vokalpartien selten; damit ist aber allem Anschein nach bei Bach ebenso ein gebundenes Staccato, nicht ein „*ondeggiando*“ gemeint (Vgl. Anm. 10). Diese Artikulationsfigur ist in autographen Quellen von Orgel- und Clavierwerken nicht überliefert. Hingegen findet sich das in Streicher-, Bläser- und Vokalpartien notierte Staccato bei repetierenden Noten auch in Werken für das Tasteninstrument.

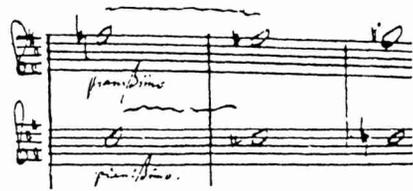
#### Faksimilebeispiele \*



Beispiel 1 (BWV 1003/1, P 967)



Beispiel 2 (BWV 1050/1, St 130)



(BWV 1050/ Am. B. 78)

<sup>13</sup> Vgl. dazu Walther *Praecepta*, § 6, S. 35: „Man findet auch in *instrumental*-stimmen, und sonderlich in denen, welche mit Bogen *tractiret* werden, das *Ligatur*-Zeichen und Punkte zugleich über oder unter denen Noten gesezt; und bedeutet alsdenn, daß solche Noten nicht allein geschleiffet und mit einem Strich *absolviret*, sondern auch zugleich gestoßen werden sollen.“ Vgl. ders., *Musicalisches Lexicon*, Art. *Punctus percutiens*, S. 504: „[...] Wenn nebst den Puncten auch Bogen sich über oder unter den Noten in *Instrumental*-Sachen befinden, müssen selbige mit einem Strich *absolvirt* werden“.

\* Die schlechte Wiedergabe der Beispiele beruht auf der unbefriedigenden Qualität der Druckvorlage. Leider war es nicht möglich, bessere Kopien der Autographe zu erhalten. (Die Schriftleitung).



Beispiel 3 (BWV 526/1, P 271)



Beispiel 4 (BWV 530/2, P 271)



Beispiel 5 (BWV 1050/1,  
Am. B. 78)



Beispiel 6 (BWV 248/I/1,  
P 32)



Beispiel 7 (BWV 195/3,  
P 65)



Beispiel 8 (BWV 248/V/47,  
P 32)



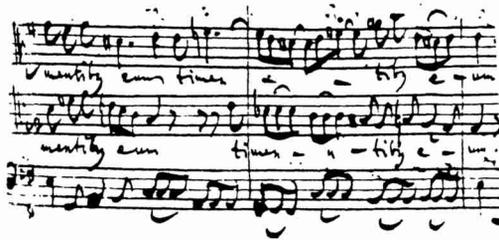
Beispiel 9 (BWV 97/2)



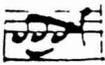
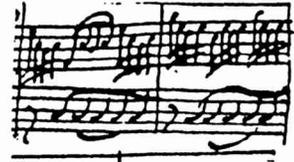
Beispiel 10 (BWV 1050/1,  
Am. B. 78)



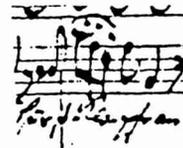
Beispiel 11 (BWV 243a/6, P 38)



Beispiel 12 (BWV 243/6, P 39)

Beispiel 13 (BWV 530/1,  
P 271)Beispiel 14 (BWV 1052/2,  
P 234)Beispiel 15 (BWV 29/1,  
P 166)

Beispiel 16 (BWV 232/14, P 180)



Beispiel 17 (BWV 61/4, P 45/6)

## Richard Wagners Brief vom 25. März 1870 an Lorenz von Düfflipp

erstmals mitgeteilt von Wolfgang Rehm, Salzburg

Während eines Tokyo-Aufenthaltes, der im September 1988 in erster Linie den vereinzelt Mozartiana in der japanischen Hauptstadt galt, gelang dieser neue Fund<sup>1</sup>: Die Dreamlife Corporation besitzt seit kurzem nicht nur zwei Blätter des in jüngster Zeit in den USA in einzelne Teile bzw. Blätter zerlegten Autographs von Mozarts sogenannter „Antretter-Serenade“ KV 185 (167a), sondern auch einen Brief Richard Wagners. Sein Original, ebenfalls erst neuerdings (via Kenneth W. Rendall Inc., Newton, Mass./USA) in den Besitz der genannten Tokyoter Firma gelangt, ist, wie übrigens auch die beiden Blätter von Mozarts Orchester-Serenade in *D*-dur, unter Glas gerahmt.

Der im Original nicht genannte Empfänger des Briefes (ein Briefumschlag mit Adresse fehlt), dem Richard Wagner am 25. März 1870 aus Tribschen geschrieben hat, ist nach Mitteilung von Herrn Dr. Egon Voss (München), dem ich dankbar verpflichtet bin, L o r e n z v. D ü f f l i p p, der von 1866 bis 1877 Hofsekretär Ludwigs II. und in dieser Zeit Schlüsselfigur zwischen Richard Wagner und dem König von Bayern gewesen ist<sup>2</sup>.

Für die Erlaubnis zur Erstveröffentlichung des Briefes, dessen Existenz zwar, nicht aber Original und Inhalt bekannt waren, sei dem Präsidenten der Dreamlife Corporation, Mr. Tadashi Nirasawa, Dank ausgesprochen; Dank gilt auch dem Producer der Firma, Mr. Yuiji Saito, für manche Hilfestellung, ebenso Frau Margot Wetzstein (Leipzig).

[Fremde Hand mit Bleistift:]

1870.

25. März

Mein hochgeehrtester Freund!

[Tribschen, den 25. März 1870]

Verzeihen Sie gütigst die heutige Belästigung! — Hier erlaube ich mir einen Brief des Leipziger Musikhändlers Kahnt<sup>3</sup> beizulegen<sup>4</sup>, daraus Sie am Besten ersehen werden, um was es sich handelt. Es ist mir, nach so manchen recht peinlichen Erfahrungen dieser Art, sehr

<sup>1</sup> Siehe auch Wolfgang Rehm, *Ein unbekannter Brief Richard Wagners* [R. W. an den Architekten Wilhelm Neumann], in: *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S. J., en su 65º cumpleaños*. Coordinación de Emilio Casares y Carlos Villanueva, Universidad de Santiago de Compostela 1990, Vol. II, S. 227—229.

Ich benutze die Gelegenheit, um den dort leider fehlerhaft abgedruckten Briefftext hier korrigiert zu wiederholen:

Dem Königl. Bauinspector / Herrn W. Neumann / Tempelhofer Ufer. 32. / in / Berlin

Mein verehrtester Freund!

[Luzern, den 30. November 1871]

Ich gebe Ihnen heute nun die sehr dringend gewordene Nachricht von einer Verzögerung meiner Abreise von hier, und meiner Ankunft in Bayreuth. Ich kann hier erst am 7. Dez. abreisen, muss mich dann zunächst in München etwas aufhalten, und darf daher meine Ankunft in Bayreuth erst auf den 12<sup>te[n]</sup> oder 13<sup>te[n]</sup> Dez. festsetzen. Am Sichersten für Sie wäre es, wenn Sie sich für 14<sup>ten</sup> auf Ihre Ankunft allort festmachen. Das Allergenaueste gebe ich Ihnen noch von München aus an. Hr. Brandt meldet mir soeben, dass er ebenfalls uns dort zu treffen Lust hat.

Nun wünsche ich vor Allem, dass Ihnen meine scheinbare Unstätigkeit nicht beschwerlich falle, und Sie immerfort Lust behalten, mir freundlich und theilnahmvoll gesinnt zu bleiben!

Mit den herzlichsten Grüßen / Ihr / ergebener / Richard Wagner

Luzern. 30 Nov. 71

<sup>2</sup> Vgl. Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Band I: 1869—1877. Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München/Zürich (1976).

<sup>3</sup> Christian Friedrich Kahnt (1823—1897) gründete 1851 in Leipzig den Musikverlag Kahnt; dort erschien 1870 Wagners Schrift *Über das Dirigieren*, nachdem sie zuvor schon in der *NZfM* publiziert worden war (vgl. auch Anm. 12). Später, 1905, kam im Verlag C. F. Kahnt Nachfolger der Erstdruck der *Fantasie (Fantasia) in fis-Moll für Klavier* WWV 22 heraus.

<sup>4</sup> Liegt dem Original des Briefes nicht bei und war auch nicht zu ermitteln.

unangenehm, wenn sich<sup>4a</sup> Menschen, in einer irrigen Voraussetzung, mit Zusendungen an Seine Majestät<sup>5</sup> wenden, welche hier gewiss nur als Belästigungen aufgenommen werden. Ich habe dem Herrn K. demnach auch gerathen, die fragliche Ouverture<sup>6</sup> nicht an den König zu schicken, es müsste denn sein, dass er von Ihnen besonders dazu autorisirt werde. Im Uebrigen hätte ich ihn gänzlich zurückgewiesen, wenn es sich nicht noch um eine bei ihm gemachte Bestellung handelte, deren Werth ich nicht ermessen kann<sup>7</sup>.

Aus Brüssel erfahre ich soeben, dass Richter<sup>8</sup> durch seine Aufführung des Lohengrin (in französischer Sprache) im dortigen Königlichen Theater einen unerwartet grossen Triumph gefeiert hat<sup>9</sup>: man hat ihm einen goldenen Lorbeerkranz überreicht, u. die Königin<sup>10</sup> hat ihn zu sich rufen lassen um ihn zu beglückwünschen. — Da Sie, mein verehrtester Freund, dem jungen ungemein tüchtigen Manne im Grunde des Herzens doch auch nahe gewesen waren<sup>11</sup>, denke ich, diese Nachricht wird Ihnen eine kleine Zufriedenheit geben.

Mit den aller herzlichsten Grüßen bin ich

Tribschen.  
25 März 1870.

Ihr  
stets dankbar ergebener  
Richard Wagner

P. S. Ich lege ein Exemplar meiner Broschüre<sup>12</sup> an Sie bei, wobei ich es Ihrem Ermessen überlasse, ob Sie glauben dass eine Zusendung derselben an S. M. den König meinerseits ebenfalls erwünscht sein könne<sup>13</sup>; — worüber Sie mir vielleicht<sup>14</sup> mit einer Zeile gütigst berichten.

R W.

<sup>4a</sup> Korrektur.

<sup>5</sup> Ludwig II. (1845—1886), König von Bayern (1864—1886).

<sup>6</sup> Nicht nachzuweisen; vermutlich das Werk eines anderen Komponisten, das von Kahnt verlegt wurde und das der Verleger dem Bayern-König (möglicherweise im Auftrag des Autors) übersenden sollte. Da Kahnt mit Wagner zu dieser Zeit wegen der Drucklegung von dessen Schrift *Über das Dirigieren* in Verbindung stand (siehe Anm. 3 und 12), erhoffte er sich von Wagner vielleicht eine Empfehlung.

<sup>7</sup> Wagner kommt auf die ganze Angelegenheit nochmals in einem etwas späteren Schreiben an Düfflipp vom 21. April 1870 zurück; er führt dort aus: „Im Betreff der Kahnt'schen Angelegenheit, in welcher Sie mich irriger Weise als einen Vermittler ansehen, meine ich wohl, dass es damit Zeit hat, und möchte nicht dass Sie mit der Besorgung derselben sich überbürdeten. Auch glaube ich wohl, dass Kahnt sich grade einen Orden nicht erwartet. Doch, wie gesagt, sehen Sie mich in dieser Sache als durchaus unbeteiligt an, und erhalten Sie mir dagegen für alle Zeit Ihr freundschaftliches Wohlwollen.“ Zitiert aufgrund eines freundlichen Hinweises von Frau Dr. Isolde Vetter (München) und nach: Detta und Michael Petzet, *Die Richard-Wagner-Bühne König Ludwigs II.*, München 1970, S. 805. Offenbar spielte in diese „Angelegenheit“, die ihren Ausgang auch in München gefunden haben mag, der Wunsch nach einer Ordensverleihung mit hinein. Im übrigen war Wagner auf Kahnt nicht sehr gut zu sprechen, wie aus den Cosima-Tagebüchern I (s. Anm. 2), S. 240 und 256, hervorgeht.

<sup>8</sup> Der große Wagner-Interpret Hans Richter (1843—1916) war u. a. in München unter Hans von Bülow 1869/70 Kapellmeister bzw. Chordirektor und später Dirigent der ersten Bayreuther Festspiele (1876), bei denen er dann bis 1912 ständig und vornehmlich den *Ring des Nibelungen* und die *Meistersinger* (im Sommer 1912 verabschiedete er sich mit diesem Werk von seiner Künstlerlaufbahn) musikalisch betreute.

<sup>9</sup> Am 22. März 1870.

<sup>10</sup> Vgl. dazu die Cosima-Tagebücher I, S. 211: „Richter in die Loge des Königs gerufen [...]“. Belgischer König von 1865—1909 war Leopold II. (1835—1909).

<sup>11</sup> S. Anm. 8.

<sup>12</sup> Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, Leipzig 1870 (C. F. Kahnt); vgl. auch Anm. 3. Wagner hatte in diesen Tagen die „Broschüre nach allen Seiten“ verschickt (vgl. Cosima-Tagebücher I, S. 212).

<sup>13</sup> Am Schluß des Wortes wohl Korrektur.

<sup>14</sup> Schreibfehler (?) am Schluß des Wortes.



---

## BERICHTE

---

Hamburg, 30. Juni bis 2. Juli 1989:

Symposium „Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit“

von Adolf Nowak, Kassel

Der Zugang zum Werk Hans Pfitzners ist durch Vormeinungen erschwert. Zum Teil nähren sie sich aus Pfitzners eigenen ästhetischen Darlegungen und politischen Äußerungen, zum Teil auch aus einem Geschichtsbild, in welchem der tonal komponierende umstandslos in die Rubrik des Konservativismus eingeordnet wird. Dieses Geschichtsbild ist nicht das von Arnold Schönberg, der Pfitzner neben Mahler, Strauss, Debussy, Reger als einen Komponisten nennt, welcher in der Entwicklung der Tonsprache „kräftig vorgestoßen“ habe. In den ästhetischen und politischen Anschauungen aber stecken traditionsgebundene Gedanken, denen Pfitzner in seinem musikalischen Schaffen weniger verhaftet blieb. Zwischen den verbalen Bekundungen und dem musikalischen Denken gibt es Differenzen: z. B. zwischen der Dogmatik des Einfalls einerseits und den vielseitig entfalteten, subtilen Formprozessen andererseits oder zwischen gewissen Worten und Widmungskompositionen deutschnationaler Gesinnung einerseits und dem Eigenwillig-Unangepaßten und Unpopulären in der Pfitznerschen Tonsprache andererseits.

Die Hans Pfitzner-Gesellschaft hat an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg gleichzeitig einen Liedwettbewerb und ein Symposium veranstaltet: Statt einmal mehr über Pfitzners Werk hinauszufragen, als kenne man es schon, sollte als ein zentraler Teil dieses Werks das Liedschaffen sowohl durch praktische als auch durch wissenschaftliche Bemühungen erschlossen werden. Einige der Referate waren denn auch mit Fragen der praktischen Interpretation befaßt: Rolf Reuter berichtete von seinen Erfahrungen mit der Kantate *Von deutscher Seele* und ihrer Freiheitsidee in der DDR; Raminta Lampsatis führte, ihre Praxis vorstellend und reflektierend, in die Klavierbegleitung Pfitznerscher Lieder ein; Bernd Göpfert sang und besprach das Lied *Der verspätete Wanderer* op. 41,2; Helmut Haack gab aus seiner kritischen Kenntnis aufführungspraktischer Dokumente einen Einblick in Pfitzners Verhältnis zur Liedpoetik des 19. Jahrhunderts.

Wie der Leiter des Symposiums, Wolfgang Osthoff, hervorhob, fordert der Titel der Veranstaltung zu vergleichenden Bezugnahmen heraus: auf das Liedschaffen anderer Komponisten und auf Lyrisches in einem weiteren Sinne, der über den des Liedes hinausreicht. Vergleiche mit Zeitgenossen Pfitzners boten Werner Heller (*Pfitzners Dehmel- und Liliencronvertonungen und die textgleichen Lieder von Strauss und Reger*) und John Williamson (*Pfitzner and Wolf: From Song to Stage Music, from Stage Music to Song*). Eine zentrale Bedeutung des Lyrischen in Gattungen dramatischer und epischer Intention erhellte aus den Darlegungen von Reinhard Ermen (*Der Lyriker als Musikdramatiker — zu Pfitzners ‚Rose vom Liebesgarten‘*) und von Hans Rectanus (*Pfitzners ‚Der Blumen Rache‘ und die Gattung der Chorballeden*). Musikalische Strukturen im Lied wurden von Peter Cahn (*Kontrapunktische Züge im Liedschaffen Pfitzners*) und Adolf Nowak (*Klangfarbe als Strukturfaktor in Liedern Pfitzners*) thematisiert. Zu Grundfragen des Verhältnisses von Musik und Dichtung in der musikalischen Lyrik führten Wolfgang Osthoff (*Dichterische und musikalische Gebärde in Pfitzners Liedern*) und Rudolf Stephan (*Pfitzners Lieder als absolute Musik*). — Ein Sammelband mit den Vorträgen und Diskussionsbemerkungen wird im Verlag Schneider/Tutzing erscheinen.

## Hamburg, 3. bis 7. September 1989: Mahler-Kongreß Hamburg

von Dorothea Redepenning, Hamburg

Das Philharmonische Staatsorchester Hamburg veranstaltete in Zusammenarbeit mit der Hamburger Gustav-Mahler-Vereinigung, der Hochschule für Musik und darstellende Kunst und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg ein zweiwöchiges Gustav-Mahler-Fest (vom 3. bis 18. September 1989), bei dem namhafte Orchester nahezu alle Werke des Komponisten aufführten. Zugleich erklangen acht Auftragswerke, in denen Manfred Trojahn, Babette Koblenz, Detlev Glanert, Michael Denhoff, Walter Zimmermann, Hans-Joachim Hespos, Klaus K. Hübler und Thomas Jahn kompositorisch zu Mahlers Musik Stellung nahmen.

Der internationale wissenschaftliche Kongreß (unter der Leitung von Matthias Theodor Vogt) wurde von Hans Wollenschläger (Bamberg) mit einem Vortrag über *Die Schlamperei der Tradition. Zur Aufführungsgenauigkeit von Mahler-Einspielungen* eröffnet. Wollenschläger entwickelte hier auf der Grundlage zahlreicher, auch schwer zugänglicher Aufnahmen und anhand von Dirigierpartituren früher Mahler-Interpreten die These, daß es eine eindeutige Idealinterpretation gebe, die aber in zeitgenössischen Wiedergaben immer weniger verwirklicht werde.

Die Sektion „Wirkungsgeschichte I“ war Mahlers Biographie gewidmet. Herta Blaukopf (Wien) hielt unter der Frage *Wozu biographische Forschung?* ein Plädoyer für die Biographistik, obwohl gerade Gustav Mahler zeige, daß die Biographie eines Künstlers zum Verständnis seiner Werke nicht beitrage. Primoz Kuret (Ljubljana) berichtete anhand von Presseartikeln über Mahlers Aufenthalt in Laibach; Georg Borchardt (Hamburg) referierte über Mahlers Hamburger Jahre. Unter dem Titel *From Facade to Psyche in Mahler's Vienna* charakterisierte die Kunsthistorikerin Alessandra Comini (Dallas) die künstlerische Atmosphäre im Wien der Jahrhundertwende. Heryn-Louis de la Grange (Paris) behandelte auf der Basis zahlreicher biographischer Details Mahlers Beziehungen zu Frankreich, einen noch wenig erforschten Aspekt in Mahlers Biographie. Eberhard Klemm (Leipzig) sprach unter dem Titel *Mahler versus Konservatismus* über den Dirigenten Georg Göhler, der sich seit der Gründung der Leipziger Musikgesellschaft (1905) unermüdlich für Mahlers Werke eingesetzt hat.

Mahler-Rezeption in der Presse behandelten Helmut Kirchmeyer (Düsseldorf), Inna A. Barssova (Moskau) und Aarnout Coster (Oegstgeest). Kirchmeyer stellte *Motive der Mahler-Kritik in der Neuen Zeitschrift für Musik* zusammen; Barssova beschrieb den Weg der Mahler-Rezeption in Rußland und der Sowjetunion von anfänglich zwiespältiger Einschätzung (seit 1900) über die Phase intensiver Mahler-Pflege in den 20er und frühen 30er Jahren bis hin zum völligen Totschweigen während der Stalin-Zeit; Coster zeigte anhand von Rezensionen über die von Willem Mengelberg geleiteten Mahler-Konzerte in Amerika (1921 — 1930), daß Mahler sich in den USA nur langsam durchsetzen konnte.

Eveline A. Nikkels (Bergen) und Vladimir Karbusicky (Hamburg) beschäftigten sich mit zwei wenig beachteten Zeitgenossen Mahlers. Nikkels stellte in ihrem Referat über *Alphons Diepenbrock — Mahler-Freund und Mahler-Forscher* die Hypothese auf, daß Diepenbrocks *Hymnus de Spiritu Sancto* Mahlers *Achte Symphonie* beeinflusst habe; Karbusicky wies darauf hin, daß Mahler vor der Komposition seiner *Zehnten Symphonie* Josef Suks 1907 bis 1909 entstandene Symphonie *Ein Sommermärchen* kennengelernt habe. In den Korrekturbögen dieser Symphonie findet sich die Eintragung „O lieber Tod, komm sachte!“, die höchstwahrscheinlich von Mahler stammt und als Huldigung an Suk zu verstehen ist.

Die Sektion „Wirkungsgeschichte II“ behandelte Mahlers Einfluß auf spätere Komponisten. Die überaus vielschichtigen Beziehungen der Zweiten Wiener Schule zu Mahler hätten in einem Referat von Michael Mäckelmann erörtert werden sollen. Wegen des Todes des jungen Schönberg-Spezialisten war das nicht möglich. Mit schlichten Worten sprach Constantin Floros die Achtung

aller Kollegen vor dem Verstorbenen aus. Zwei Künstler der Hamburger Hochschule für Musik erklärten sich spontan zu einer Gedenkaufführung bereit. Es erklangen die Lieder *Wo die schönen Trompeten blasen*, *Der Tamboursg'sell* und *Ich bin der Welt abhanden gekommen*.

John Williamson (Liverpool) arbeitete auf der Grundlage von *Mahler's early Wunderhorn Style and Zemlinsky's „Schneiderlein“* die beide Komponisten verbindenden Aspekte der Folklore und des Märchens heraus. Die Zitattechnik bei Mahler und Ives deutete Wolfgang Rathert (Berlin) in einem ideengeschichtlichen Diskurs über *Aspekte ästhetischer Modernität* als Integration diverser Modelle zu einem individuellen Kosmos. Matthias Hansen (Berlin, DDR) faßte die zentralen Gedanken im *Mahler-Bild Adornos* zusammen und formulierte die These, daß Adorno seine „Kritische Theorie“ in Mahlers Werken gleichsam im voraus komponiert vorfand. Dorothea Redepenning (Hamburg) ging Gemeinsamkeiten in der musikalischen Sprache von Mahler und Schostakowitsch nach; Peter Revers (Wien) beleuchtete den *Zerfall musikalischer Strukturen* anhand ausgewählter Werke von Mahler und Allan Petterson; Peter Petersen (Hamburg) erläuterte in seinem Referat *Von Mahler zu Henze* Hans Werner Henzes Realismusbegriff. In ihrem Vortrag über *Mahler und Ruzicka* erwies Ivanka Stoianova (Paris) dem derzeitigen (und anwesenden) Intendanten der Hamburger Staatsoper eine Reverenz. Statements der Komponisten Koblenz, Jahn, Hespos, Denhoff und Zimmermann ergänzten die Diskussion um die kompositorische Auseinandersetzung mit Mahler.

Der Werkinterpretation im engeren Sinn war die Sektion „Musik und Text — Richtungen“ gewidmet. Hermann Danuser (Freiburg) zeigte am Beispiel der verschiedenen Fassungen des ersten Liedes des *Fahrenden Gesellen*, daß Mahler mit seinen Vortragsbezeichnungen letztlich auf ein fixiertes Grundtempo verzichtete, daß also die Unbestimmtheit (entgegen der These Wollenschlägers) als Vorzug, als Ziel gedeutet werden sollte. Constantin Floros (Hamburg) exemplifizierte den philosophischen Rang von Mahlers Programmatik anhand des langsamen Satzes der *Vierten Symphonie*, indem er darauf hinwies, daß hier der vierte Satz aus Beethovens *Streichquartett* op. 131 als Vorbild gedient hat und daß Mahlers Äußerungen zu dem Satz (mitgeteilt an Bruno Walter und durch Ludwig Schiedermair überliefert) Schopenhauerschen Gedanken (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) entsprechen. Stephan E. Hefling (Cleveland) bot mit seinen Ausführungen über die Skizzen zum *Lied von der Erde* und *Ich bin der Welt abhanden gekommen* einen Einblick in Mahlers Arbeitstechniken. Bernd Sponheuer (Kiel) deutete die *Nachtmusiken* in Mahlers *Siebenter Symphonie* als Verabschiedung romantischer Idylle. Mahlers Instrumentation waren drei Referate gewidmet: Sander Wilkens (Berlin) gab einen allgemeinen Überblick über Mahlers *Instrumentale Koloristik* am Beispiel der *Ersten Symphonie*; Jürgen Maehder (Berlin) beschrieb *Techniken der instrumentalen Verfremdung im Frühwerk Gustav Mahlers*; Rainer Riehn (Frankfurt) stellte Würdigungen namhafter Komponisten und Theoretiker zu *Gustav Mahlers instrumentalem Denken* zusammen. — Ausgehend von Mahlers Textumformungen in den *Liedern eines fahrenden Gesellen* entfaltete der Literaturwissenschaftler Stefan Bodo Würffel (Bern) einen umfassenden Überblick über Mahlers geistige Welt; Kii-Ming Lo (Keelung, Taiwan) veranschaulichte den Weg der Texte des *Liedes von der Erde* von der chinesischen Vorlage über Marquis d'Hervey-Saint-Denys und Hans Heilmann bis zu Hans Bethge.

Die Sektion „Tendenzen der Mahler-Interpretation“ war musiksoziologischen Aspekten vorbehalten. Zu Mahlers psychischer Disposition wurde ein Referat des Psychiaters Peter Oswald (San Francisco) verlesen; Heinz-Klaus Metzger (Frankfurt) trug Thesen über *Mahler und das Judentum* vor. Der Politologe Udo Bernbach (Hamburg) formulierte in seinem Vortrag über *Möglichkeiten und Grenzen einer gesellschaftswissenschaftlichen Annäherung an Mahler* die Hypothese, daß die Dissoziation der Gesellschaft sich in Mahlers Werken spiegele. Auf den bedeutenden Ästhetik-Kongreß 1913 ging Jiri Fukac (Brno) ein, um zu verdeutlichen, daß die zeitgenössische Ästhetik Mahlers Musik allenfalls zur negativen Ausgrenzung brauchte. Kurt Blaukopf (Wien) veranschaulichte mit dem Thema *Der Komponist und seine materielle Existenz* die Möglichkeiten und Probleme der Existenzsicherung um 1900. — Den „angewandten“ Mahler stellten Susanne Vill (Bayreuth) und Hans-Joachim Erwe (Fröndenberg) vor. Der Vortrag von Susanne Vill *Was mir der Körper erzählt. Über John Neumeiers Choreographie der 3. Symphonie*

geriet zu einer Hommage an den Hamburger Ballettdirektor; Erwe sprach über die *Möglichkeiten einer Vermittlung im schulischen Musikunterricht*.

Die abschließende Diskussion über „Mahler heute“ endete offen: Heinz-Klaus Metzger vertrat den Standpunkt, daß die Mahler-Renaissance seit 1960 unter anderem auf einem Mißverständnis von Adornos Mahler-Monographie beruhe und daß der heutige populäre, der ‚durchgesetzte‘ Mahler suspekt sei. Matthias Hansen schloß sich diesem Standpunkt an mit dem Hinweis auf Carl Dahlhaus' berühmten Artikel über Mahlers *Rätselhafte Popularität*. Demgegenüber vertrat Hery-Louis de la Grange die Meinung, daß Mahlers Popularität nicht als Makel aufzufassen sei, vielmehr gehe das wachsende Interesse an Mahler auf die Vielschichtigkeit seiner Musik zurück. Diesen Gedanken ergänzte Susanne Vill mit dem Hinweis auf die vielfältigen Möglichkeiten des Zugangs zu Mahlers Musik. In seinem Schlußwort griff Constantin Floros de la Granges Überlegungen auf und führte als Ursache für Mahlers Popularität die über Musik-immanentes hinausweisende Universalität der Kompositionen an; auch greife man zu kurz, wenn man die Aussage von Mahlers Musik — mit Adorno — auf Widerspruch und Negation beschränken wolle.

Die Referate sollen im Rahmen des *Hamburger Jahrbuchs für Musikwissenschaft* publiziert werden.

## Warschau, 9. bis 13. September 1989:

### II. Internationales Symposion zum Werk Frédéric Chopins

von Irena Poniatowska, Warschau, und Christiane Schneider, Frankfurt

Vom 9. bis 13. September 1989 fand in Warschau das von der Chopin-Gesellschaft ausgerichtete II. Internationale musikwissenschaftliche Symposion zum Werk Chopins statt. Themen der Tagung waren die Gattungen „Notturmo“, „Ballade“ und „Scherzo“, jedoch nicht in hermeneutischer Beschränkung, sondern unter Einbeziehung des jeweiligen Kontextes dieser Gattungen und weiterführender Aspekte. Die verschiedenen Untersuchungsschwerpunkte der Referate, die sich im wesentlichen den Bereichen Gattungsproblematik, Semantik, musikgeschichtliche Stellung und Wirkung und Rezeption zuordnen lassen, hatten in den Diskussionen ausführliche Erörterungen des Methodenproblems zur Folge.

Am breitesten wurde die Gattungsproblematik behandelt: vom ästhetisch-philosophischen Standort aus durch Claudia Colombati (*L'origine esthétique et philosophique et la poétique des Nocturnes et des Ballades de Chopin*), in Betrachtung des Einflusses der Werke Fields auf Chopin durch James Methuen-Campbell (*Nocturnes in the Relationship Field-Chopin*), von Jeffrey Kallberg (*Genre and Gender: The Nocturnes and Women's History*), in Einzelanalysen durch Winfried Kirsch (*„Religioso-Languido“*. Zu Chopins *Nocturnes g-moll op. 15 und 37*), John Rink (*„Structural Momentum“ and Closure in Chopin's op. 9 No. 2*), Serge Gut (*Interférences entre le langage et la structure dans la Ballade en sol-mineur op. 23*), Jim Samson (*The Second Ballade. Historical and Analytical Perspectives*), Zofia Chechlińska (*Chopin's Scherzo as a Genre. Selected Problems*), Wojciech Nowik (*Scherzo in B-minor op. 20 — Form and Thematic Process*), Andrzej Tuchowski (*Scherzo in C-sharp minor op. 39*). Giuseppe Vecchi (*Le mystère de la création mélodique dans les nocturnes de Chopin*) konzentrierte sich ganz auf die Melodik. Eine komplexe Analyse bot Mieczysław Tomaszewski (*Die Fantasie f-moll op. 49. Genese, Struktur, Rezeption*).

Im Bereich der Semantik befaßten sich mit der Frage nach dem emotionellen Gehalt der romantischen Gattungen Walter Salmen (*Die Barkarole vor Chopin. Herkunft und Semantik eines Genres*) und Anselm Gerhard (*Narrative oder dramatische Gattung! Chopins Balladen und die Oper*).

Die Wirkung des Chopinschen Werkes, nicht nur im musikalischen, sondern auch im literarischen Bereich, war Thema der Referate von Michael Stegemann (*Die beiden Gesichten der Nacht: Nocturne und Scherzo in der französischen Musik und Literatur zwischen 1830 und 1850*), Yves Gerard (*Camille Saint-Saëns et Frédéric Chopin*) und Paolo Emilio Carapezza (*Nocturne op. 32 No. 1. Source of Mahler's Sixth!*). Der Transkription als einem besonderen Aspekt der Rezeption widmeten sich Teresa Dalila Turlo (*Les transcriptions des nocturnes de Chopin*) und Gabriele Busch-Salmen (*Chopin-Bearbeitungen für Flöte*).

Unter den Referenten, deren Analysemethoden von historisch über strukturell bis neoschenkerisch reichten, konzentrierte sich Eero Tarasti (*Sur la narrativité dans les Ballades de Chopin*) auf das Problem der Verifikation semiotischer Kategorien im Chopinschen Werk. Über die Thematik des Symposions hinaus gingen die Beiträge von Jean-Jacques Eigeldinger (*L'achèvement des Préludes op. 28*) zu der grundlegenden Aufgabe der Datierung der Werke aufgrund von Autographen, Skizzen und Notizen des Komponisten, von Jurij Chołopow (*Bemerkungen über die Metrik bei Chopin*) und Maciej Gołab (*Das Problem der Haupttonart in den Werken von Chopin*).

## Bonn, 10. bis 14. September 1989: Internationales musikwissenschaftliches Colloquium: „Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert“

von Michael Stille, Bonn

Um die seit langem kontrovers diskutierte Tradition der symphonischen Gattungen im 19. Jahrhundert durch neue Forschungsbeiträge zu beleuchten, hatte das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn gemeinsam mit dem Bonner Beethoven-Archiv, dem ebenfalls in Bonn ansässigen Max-Reger-Institut sowie dem Bonner Schumannhaus zu einem internationalen Colloquium eingeladen, das vom 10. bis 14. September im Festsaal der Bonner Universität stattfand.

In seinem Eröffnungsvortrag unter dem Thema *Das ‚zweite Zeitalter der Symphonie‘ — Ideologie und Realität* setzte sich Siegfried Kross (Bonn) mit der Darstellung der symphonischen Tradition in der *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* von Carl Dahlhaus auseinander und machte deutlich, daß das symphonische Schaffen von Schubert bis zu Brahms bei Dahlhaus zu sehr auf den Idealtypus der von dialektischer Themenverarbeitung gekennzeichneten und auf die Apotheose des Finales ausgerichteten Symphonie Beethovens bezogen werde, wodurch der Blick auf andere Konzeptionen zyklischer Gestaltung, welche die „große Form“ etwa durch Vereinheitlichung der vier Sätze zu erreichen suchen, verstellt werde. Darüber hinaus seien — wie Kross darlegte — der Einfluß der Symphonik Franz Schuberts auf Schumann und Brahms, das Verhältnis von Symphonik und Kammermusik sowie die Rolle der kleinen symphonischen Formen (Ouvertüre, Serenade, Sinfonietta) und ihre Stellung zur „großen Form“ bislang allzu sehr vernachlässigt worden.

Nachdem sich die Vorträge und Diskussionen am ersten Tag des Bonner Colloquiums ausschließlich mit der 9. *Symphonie* Beethovens beschäftigt hatten, standen an den beiden folgenden Tagen Robert Schumann und Max Reger im Blickpunkt, deren symphonisches Schaffen von der Auseinandersetzung mit dem übermächtig wirkenden Vorbild Beethovens und dem Ringen um eigene Alternativen in der musikalischen Gestaltung geprägt ist. Während Arnfried Edler (Hannover) und Reinhold Dusella (Bonn) anhand der in der Bonner Universitätsbibliothek aufbewahrten Skizzenbücher Schumanns über frühe symphonische Versuche des Komponisten berichteten, referierte Marie Luise Maintz (Bonn) über den Einfluß der großen *C-dur-Symphonie* Franz Schuberts auf die Symphonik Robert Schumanns. Das Vorbild Schuberts für den romantischen Typ der Symphonie zeige sich — so auch Siegfried Oechsle (Kiel) in seinem Vortrag über den problemgeschichtlichen Ort von Schumanns *B-dur-Symphonie* — vor allem in der Dominanz des Lyrischen, der Verwendung volksliedhaft-kantabler Themen, die ohne dialektischen Kontrast — im Kreisen um einen stets gleichen Mittelpunkt — zu „symphonischer Größe“ ausgeweitet werden.

Standen bei Schumann noch die großen symphonischen Zyklen im Zentrum der Überlegungen, so richtete sich das Augenmerk in den wissenschaftlichen Beiträgen zu Max Reger, der keine große Symphonie hinterlassen hat, notwendigerweise auf die verschiedenen kleineren symphonischen Formen, in denen — wie Friedhelm Krummacher (Kiel) an der *Sinfonietta* op. 90 demonstrierte — motivische Verknüpfungen in einer solch kammermusikalischen Dichte zur Anwendung gelangten, daß dadurch der Weg zur musikalischen Moderne — etwa Schönbergs *Kammersinfonie* — gebahnt worden sei.

Fragen der symphonischen Tradition, die über den Kreis der drei zuvor behandelten Komponisten hinausgingen, wurden am letzten Tag des Colloquiums thematisiert. Enge Zusammenhänge mit schon angesprochenen Problemen ergaben sich dabei für Michael Musgrave (London), der in seinem Referat über stilistische und strukturelle Synthesen in Brahms' 1. *Symphonie* bei der bereits für Schumann festgestellten Vorbildfunktion Franz Schuberts anknüpfen konnte, während Christian Martin Schmidt (Amsterdam) bei seinen Betrachtungen über die Symphonischen Dichtungen von Franz Liszt und Wolfram Steinbeck (Bonn) in seinem Beitrag zur Formkonzeption Anton Bruckners anhand der sogenannten „Nullten“ weitere Aspekte der symphonischen Tradition des 19. Jahrhunderts vorstellten. Rainer Cadenbach (Berlin) griff schließlich noch einmal die vielschichtigen Beziehungen zwischen Symphonik und Kammermusik auf und verwies mit Bezug auf Cherubinis *D-dur-Symphonie*, welche der Komponist zu einem Streichquartett umgearbeitet hat, auf gemeinsame Wurzeln der französischen Symphonik und Kammermusik in Werken der vorrevolutionären Salonmusik.

Mit dieser Fülle an Themen hat das Bonner Colloquium die Diskussion um das Problem der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert auf vielen Ebenen erneut in Gang gebracht und eine Reihe bemerkenswerter neuer Erkenntnisse zusammengetragen, die nach der in Vorbereitung befindlichen Veröffentlichung der einzelnen Beiträge ausgewertet und weitergeführt werden können.

Landeck, 15. bis 17. September 1989:  
 „Wirkungen von Musik“ —  
 Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie

von Andreas Lehmann, Hannover

Etwa 50 Teilnehmer aus der Bundesrepublik und dem nahen Ausland fanden sich auf Einladung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie (DGM) vom 15. bis 17. September 1989 in der Pfalzlinik Landeck ein, um sich über die breitgefächerten Forschungsinteressen innerhalb der deutschen Musikpsychologie zu informieren. Dem Rahmen gehorchend, gab es einen Akzent im therapeutisch-klinischen Bereich, wo es um das Musikerleben bei psychisch Kranken ging. In diesem Bereich wird in der Forschung häufig mit Hilfe neurophysiologischer Verlaufsuntersuchungen (wie z. B. dem EEG) gearbeitet. Während es im Beitrag von R. Steinberg/L. Raith/W. Günther um eine mehr grundlagenorientierte Fragestellung und den Vergleich von Kranken und Gesunden ging, versuchte H. Willms Referat, die Rolle der Musik im therapeutischen Alltag mit Zwangsneurotikern zu relativieren. Laut Willms kann die Musik dort zu unerwünschten Therapiewiderständen führen und sollte daher eher Einsatz in der Manipulation der therapeutischen Beziehung als in der eigentlichen Behandlung finden.

Der Zusammenhang von räumlicher Wahrnehmung, musikalischer Begabung und seit neuestem auch Hormonen war Gegenstand eines Referates von M. Hassler, das mit interessanten Daten aus einer seit sieben Jahren laufenden Längsschnittstudie aufwartete. Hinweise auf eine gewisse Androgynie als Indikator für kompositorische Fähigkeiten scheinen sich zu häufen, was Veränderungen, wie den Verlust von schöpferischen Interessen während der Pubertät bei komponierenden Jugendlichen erklären könnte. Die Wechselwirkung von Testosteron (dem hier untersuchten Hormon) und anderen Hormonen und Neurotransmittern ist jedoch noch weitgehend unerforscht.

Andere Felder, die zu musikpsychologischen Untersuchungen Anlaß geben, sind der Medienbereich und die Kommunikationswissenschaften. K.-E. Behne berichtete von einem Experiment, in dem es um den Gegensatz von rein auditiver und audiovisueller Musikrezeption ging. Die Ergebnisse scheinen zu zeigen, daß eine Schärfung der Wahrnehmung durch multimodale Wahrnehmung erzielt werden kann — ein Befund, der eingefleischte Medienkritiker zum Überdenken ihrer Position bewegen sollte. G. Kleinen stellte erste Ergebnisse einer Auswertung von fast 5000 Kinderbildern zum Thema „Musik verbindet“ vor. Der Tenor der gezeigten und analysierten Bilder scheint ein durchweg positives Erleben von Musik durch die Kinder und Jugendlichen erkennen zu lassen, wobei aber auch deutlich wird, daß sich die jungen Menschen in wirklichkeitsferne Träume flüchten und in isolierten Hörsituationen eine Art als-ob-Kommunikation betreiben. Die Restriktivität einer Hörsituation und die damit verbundene Differenziertheit des musikalischen Urteils und die Aktivierung waren die Variablen einer Studie von R. Müller. K. Sander/H. Wagner stellten eine Untersuchung zur kommunikativen Wirkung von Singstimmen vor. Dieser methodisch interessante Beitrag versucht, kommunikative Aspekte (u. a. Appell, Inhalt) im musikalischen Bereich über die Zuordnung von Bildmaterial zu erfassen. Eine erfreuliche, frühere Befunde bestätigende Studie zu musikalischen Alltagstheorien wurde von H. Gembris vorgestellt. Seine Ergebnisse zeigten eine klare Vergleichbarkeit zu denen von Behne (1986), obwohl die experimentellen Parameter sehr verschieden waren.

## Linz, 20. bis 24. September 1989: Bruckner-Symposion 1989 „Orchestermusik im 19. Jahrhundert“

von Andrea Harrandt, Wien

Das zehnte im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes veranstaltete Symposion behandelte das vielschichtige Thema der Orchestermusik im 19. Jahrhundert. Ziel der Veranstaltung war es, das Problem der Symphonie im 19. Jahrhundert zu beleuchten und sich von verschiedenen Richtungen her Bruckner anzunähern. 16 Referenten aus 8 Ländern nahmen sich des Themas an, sprachen über Voraussetzungen, Gattungen, europäische Vielfalt, Persönlichkeiten, Standpunkte und definierten damit auch das geistige Umfeld Bruckners.

Eveline Nikkels (Bergen/Niederlande) untersuchte den Einfluß der Rousseauschen Philosophie auf die Orchestermusik, und hier speziell auf die Programmmusik von Berlioz. Definitionsklärend für die Symphonie wirkte Manfred Angerer (Wien), der die gemeinsame Basis dieses Begriffs bei den Theoretikern hervorhob. Drei Referenten widmeten sich einigen für das 19. Jahrhundert typischen und damals auch erfolgreichen Gattungen. Robert Pascall (Nottingham) zeigte an ausgewählten Beispielen, u. a. von Franz Lachner, die spezielle Rolle der Orchestersuite und setzte sich mit deren historischem Vorbild auseinander, während Ingrid Fuchs (Wien) über die Stellung der im Wiener Musikleben der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr beliebten Orchesterserenaden berichtete. Der Linzer Domorganist Wolfgang Kreuzhuber behandelte die Rolle der Orgel in der Orchestermusik des vorigen Jahrhunderts am Beispiel der *Orgelsymphonie* op. 78 von Saint-Saëns, die gerade im Zusammenhang mit dem oft ‚orgelmäßig‘ komponierenden Symphoniker Bruckner von Interesse ist.

Europäische Vielfalt und nationale Elemente in der Symphonik des 19. Jahrhunderts bildeten einen zweiten Schwerpunkt. Bo Marschner (Århus) stellte eine Fülle fast unbekannter nordischer Musik vor und zeigte die Parallelen zur mitteleuropäischen Symphonik dieser Zeit auf. Das ambivalente Verhältnis zwischen Hanslick und Dvořák stand im Mittelpunkt der Ausführungen von Jiří Vysloužil (Brünn), der dann noch auf die Programmmusikwerke dieses Komponisten näher einging. Reinhold Thur (Wien) untersuchte den Einfluß der russischen Volksmusik anhand bekannter Beispiele russischer Orchestermusik von Glinka, Rimski-Korsakow, Borodin und Tschaikowsky. Einen „Pionier“ Bruckners, den niederländischen Komponisten und Dirigenten Johannes Verhulst, stellte Cornelis van Zwol (Amersfoort) vor. Verhulst, ein Schüler Mendelssohns in Leipzig, führte im Jahre 1885 die *Dritte* als erste Symphonie Bruckners in den Niederlanden auf.

Einige Referate setzten sich mit einzelnen Komponistenpersönlichkeiten auseinander. So versuchten Akio Mayeda (Zürich) und Erich W. Partsch (Wien) den Weg sowohl Schumanns als auch Schuberts zur Symphonie zu zeichnen, wobei beide unbekannte Dokumente vorweisen konnten. Hellmut Federhofer (Mainz) referierte über den Wiener Komponisten und Freund Bruckners Robert Fuchs, der vor allem durch seine Orchesterserenaden in Wien große Beliebtheit erlangte. Interessante Ergebnisse konnte Cornelia Knotik (Wien) zum Stellenwert der Symphonie im 19. Jahrhundert am Beispiel der Philharmonischen Konzerte unter Leitung Hans Richters vorlegen.

Bruckner kam schließlich mit seinen eigenen, wenn auch nur wenigen und zumeist von seinen Zeitgenossen tradierten Äußerungen über die Orchestermusik seiner Zeit zu Wort, wobei Uwe Harten (Wien) feststellen mußte, daß Bruckner sich im allgemeinen eher oberflächlich mit dem Schaffen anderer auseinandergesetzt, sein eigenes dafür immer in den Vordergrund gestellt hat. Mathias Hansen (Berlin/DDR) untersuchte den Stellenwert und die verschiedenen Voraussetzungen der Orchester- und Kammermusik bei Brahms und Bruckner, während Constantin Floros (Hamburg) sich den verschwiegenen Programmen in Bruckners Symphonik widmete und Beispiele für religiöse, profane und feierliche Elemente brachte, was eine lebhaftige Diskussion hervorrief.

## Eichstätt, 21. bis 23. September 1989: Internationale Fachkonferenz „Carl Ditters von Dittersdorf Leben - Umwelt - Werk“

von Detlef Gojowy, Köln

Das Werk des 1739 in Wien geborenen Mozart-Zeitgenossen und -Konkurrenten, der als Gründer des deutschen Singspiels gilt, ist von bislang nicht ganz ausgelotetem Umfang (noch immer tun sich Zufallsfunde unbekannter Werke auf) und nicht einmal in einem aktuellen Werkverzeichnis erschlossen (Oldřich Pulkert in Prag arbeitet seit 25 Jahren daran) — geographisch ist es über mehrere Nachfolgestaaten der k. u. k. Monarchie verstreut: Grund genug, zum 250. Geburtstag Experten der verschiedenen Länder zum nützlichen Dialog und Erfahrungsaustausch zu vereinigen, wie er auf Initiative von Hubert Unverricht/Joh.-Gottfried-Herder-Forschungsrat mit Musikwissenschaftlern aus Österreich, Ungarn, der ČSFR, DDR und den USA nun zustandekam.

Unverricht führte im Eingangs- und Schlußreferat in die Problematik des Forschungsstandes und der Bewertung des Werkes ein, das von der Schallplattenindustrie entdeckt wird, ehe sich die Musikwissenschaft recht darum kümmert. Von der Mitwelt wurde Dittersdorf rasch verstanden und akzeptiert, um nach seinem Tode bald vergessen und als Vielschreiber geringgeschätzt zu werden; in Wirklichkeit arbeitete er doch an seinen Quartetten oder Quintetten lange und intensiv.

Rudolf Pečman (Brünn) referierte über die — durchaus aktive und mit vielen Neuentdeckungen erfolgreiche — Dittersdorf-Forschung in der ČSFR, Gabriel Adrianyi (Bonn) über jenen aus Kroatien stammenden Bischof Patachich, der in Großwardein (heute Oradea/Rumänien) Dittersdorfs Dienstherr war und ihn zur Arbeit als Theaterkomponist ermunterte. Werner Bein (Würzburg) untersuchte das Schicksal des Breslauer Fürstbischofs Graf Philipp Gotthard von Schaffgotsch, für den Dittersdorf in gleicher Funktion dann in Jauernig und Freiwaldau im österreichischen Schlesien arbeitete und der dem ursprünglich nur Johann Carl Ditters heißenden zum Adelstitel „von Dittersdorf“ verhalf, der ihm einträglichere Beamtenfunktionen sicherte. Oldřich Pulkert (Prag) nahm in zwei Referaten die sozialen Bedingungen für Dittersdorfs Schaffen ins Visier wie auch das Werk Dittersdorfs in Umfang und künstlerischer Bedeutung.

Aus der DDR war Eitelfriedrich Thom von den Forschungsstätten Michaelstein/Blankenburg in letzter Minute mit einem Referat zu *Umfeld, Instrumentation und Aufführungspraxis bei Dittersdorf* angereist; Ortrun Landmann/Dresden gab ein Bild von den ehemals der königlich sächsischen Privatsammlung angehörenden, aus verschiedenen Richtungen erworbenen Dittersdorf-Handschriften in der Sächsischen Landesbibliothek — darunter viele aus dem Fundus des Schloßtheaters im schlesischen Oels, einem mit Braunschweig verschwägerten Mini-Herzogtum.

Rudolf Walter (Heidelberg/Mainz) untersuchte Dittersdorfs Kirchenmusik (nicht so bedeutend wie das Werk eines bischöflichen Kapellmeisters erwarten ließe und meist nur in Stimmen vorliegend, mühsam zu spartieren); Herbert Seifert (Wien) sprach zu Dittersdorfs Oratorien auf alttestamentarische Themen, Leopold M. Kantner (Wien) zu Dittersdorfs italienischen Opern („im 6/8-Takt passiert meist nichts Neues ...“), Paul Joseph Horsley (Houston/Texas) über Dittersdorfs Singspiele, die zu seinen Lebzeiten eine sogar Mozarts Opern verdrängende Popularität erlangten. Adolf Meier (Worms/Mainz) untersuchte Dittersdorfs Solokonzerte in ihrer von italienischen Mustern abhängigen und zu einer virtuoson Empfindsamkeit sich entwickelnden Struktur; Walter Brauneis (Wien) ging der Familiengeschichte der Ditters nach (der Vater stammte aus Lublin, der Großvater aus Danzig) und förderte aus dem Kärntner Landesmuseum unversehens die Texte zweier bisher nicht bekannter Singspiele zu Tage. Im Vergleich mit den bekannteren Komponisten der Wiener Klassik wird in solcher vergleichenden Betrachtung zudem das Ausmaß der Topoi und konventionellen Figuren deutlich, die in der Musik dieser Epoche als Versatzstücke fungierten.

## Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

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

### Nachtrag Sommersemester 1990

**Bamberg.** Prof. Dr. Martin Zenck: Zum Begriff des „Neuen“. Von der ars nova bis zur Neuen Einfachheit der 70er und 80er Jahre — Pros: Schuberts 600 Lieder — S: Musik des 20. Jahrhunderts — Haupt-S: Musiktheater der 60er und 70er Jahre: 2 x Lenz: B. A. Zimmermann: „Die Soldaten“ und W. Rihm: „Jakob Lenz“.

**Bayreuth.** *Musiktheaterwissenschaft.* Prof. Dr. S. Döhring: Geschichte des Musiktheaters II.

**Berlin.** *Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft.* Dr. T. Betzwieser: Pros: Musikästhetik des 18. Jahrhunderts.

**Detmold/Paderborn.** Dr. W. Werbeck: Ü: Orgel- und Lautentabulaturen.

**Heidelberg.** Priv.-Doz. Dr. Christian Berger: Das mittelalterliche Tonsystem. — S: Die Motette im 14. Jahrhundert. — Pros: Mozarts „Figaro“.

**Kiel.** Wolfram Knauer: S: Methoden der Jazzforschung (3). □ Werner Loll: Musik für Kenner und Liebhaber: Die Klavierkonzerte Wolfgang Amadeus Mozarts (3). □ Prof. Dr. H. W. Schwab: Das Konzert um 1700. — S: Formen der Musikkomödie im 18. Jahrhundert (3) — S: Bachs Brandenburgische Konzerte.

### Wintersemester 1990/91

**Augsburg.** Lehrbeauftragt. Dr. F. Brusniak: Die Anfänge der evangelischen Kirchenmusik im 16. Jahrhundert (mit S). □ Frau Prof. Dr. M. Danckwardt: Musikgeschichtsschreibung im 18. Jahrhundert (1) — Haupt-S: Methoden der Werkanalyse (3) — S: Vivaldi (Vorbereitung für eine Exkursion zu einem Blockseminar in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden) — Pros: Violinsonaten aus der Zeit von 1750 bis 1900 (Analyse). □ Lehrbeauftragt. K. Huber M. A.: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Prof. Dr. W. Plath: S: Das Notenbuch für Nannerl Mozart. □ E. Tremmel M. A.: S: Ausgewählte instrumentenkundliche Traktate (mit Ü) — Ü: Musikpaläographie III: Modalnotation und schwarze Mensuralnotation.

**Bamberg.** Prof. Dr. Martin Zenck: Musik der 70er und 80er Jahre — Kolloquium (zus. mit W. Welsch): Die Diskussion um Moderne und Postmoderne in der Musik der 70er und 80er Jahre — Pros: Methoden der musikalischen Analyse am Beispiel von Beethovens Diabelli-Variationen — Haupt-S: Das Genie des Pianisten Glenn Gould.

**Basel.** Prof. Dr. H. Oesch: Die geschichtliche Bedeutung der Webern-Rezeption der fünfziger Jahre (mit Übungen) — Wie die Zeit vergeht: Konzepte in außereuropäischer Musik — Übungen zur Musik der Eskimo und Indianer. □ Prof. Dr. W. Arlt: Musik und Sprache — Musik als Sprache: Grundfragen einer Geschichte der europäischen Musik I — Grund-S: Übungen zum Thema „Musik und Sprache“ — Mensurale Aufzeichnungsweisen des 14. und 15. Jahrhunderts — Haupt-S: Erste Aufzeichnung/Entwurf, Fassungen und Bearbeitungen im Wandel der Musikgeschichte — Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musik (n. Vereinbarung). □ Prof. Dr. M. Haas: Musik im ersten Jahrtausend — Übungen zur Vorlesung. □ Frau Priv.-Doz. Dr. S. Leopold: Giuseppe Verdis Opern (mit Übungen). □ Prof. H. P. Haller: Methoden der Aufnahmetechnik bei Feldarbeit. □ Dr. D. Müller: Kompositions- und Stilmerkmale im

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

französischen Liedsatz vom 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert. □ J. Willmann Lic. phil.: Lektüre zur Musikästhetik im 19. Jahrhundert: Eduard Hanslick, „Vom Musikalisch-Schönen“.

**Bayreuth. Musikwissenschaft.** Prof. Dr. R. Wiesend: Musikgeschichte im Überblick I: Von den Anfängen bis 1430 — Kolloquium für Examenskandidaten — Pros: Zur Bestimmung von Tönen und Tonarten in der Musiktheorie des frühen Mittelalters — Pros: Zur musikalischen Gestaltung von Mozarts Don Giovanni. □ A. Dick: Pros: Der Walzer: Einfluß auf dramatische und symphonische Gattungen bis zur Gegenwart. □ Dr. M. Engelhardt: Die Streichquartette von Dimitrij Schostakowitsch. □ Frau Dr. S. Rode: Pros: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Th. Steiert M. A.: Pros: Die Symphonische Dichtung.

**Musiktheaterwissenschaft.** Prof. Dr. S. Döhring: S: Musikdramaturgische Analyse in Beispielen. □ Frau Prof. Dr. S. Strasser-Vill: Pros: Einführung in die Theaterwissenschaft — Gegenstand und Methoden des Faches — S: Don Juan — Geschichte einer Bühnenfigur. □ Dr. H.-J. Bauer: S: Barockoper in Bayreuth. □ Dr. R. Franke: Musiktheater nach 1945. □ K. Kieser M. A.: S: Musiktheater im Nationalsozialismus. □ Dr. G. Oberzaucher-Schüller: S: Von der literarischen Vorlage zur choreographischen Realisierung. Stationen der Entwicklung eines Balletts. □ Prof. Dr. S. Döhring, Frau Prof. Dr. S. Strasser-Vill, Dr. H.-J. Bauer, A. Dick M. A., Dr. M. Engelhardt, Dr. R. Franke, K. Kieser M. A., Dr. G. Oberzaucher-Schüller, Dr. S. Rode, T. Steiert M. A.: Pros: Audiovisuelle Vorstellungen exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters.

**Berlin. Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft.** Prof. Dr. R. Stephan: Emeritiert. □ Prof. Dr. T. Kneif: Schubert — Pros: Die Brandenburgischen Konzerte — Haupt-S: Die Klavierwerke Schuberts — Kolloquium: Erik Satie. □ Prof. Dr. J. Maehder: Italienisches Musiktheater nach 1945 — Haupt-S: Luciano Berio — Sylvano Bussotti — Haupt-S: "Livret de mise en scène" und "disposizione scenica" — Zur Aufzeichnung von Opernregie im 19. Jahrhundert — Haupt-S: Erzähltechniken im Musikdrama Richard Wagners (gem. mit Frau Prof. Dr. C. Abbate) — Doktoranden-Kolloquium. □ Dr. T. Betz-wieser: Pros: Gluck und die Oper des 18. Jahrhunderts. □ Dr. T. Mäkelä: Pros: Die Konzerte in der frühen neuen Musik. □ Dr. B. Nickolaus: Ü: Übungen zur Geschichte des Musikfeuilletons. □ Dr. S. Oschmann: Pros: Joseph Haydn: Streichquartette op. 33 — Grund-Kurs: Instrumentenkunde/Instrumentation (und Tutorium). □ B. Bischoff: Analyse: Die beiden Fassungen der 4. Sinfonie d-moll op. 120 von Robert Schumann unter Einbeziehung der autographen Quellen.

**Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft.** Frau Dr. A. Jung: Ü: Musik in Zentralasien: Mugam und Melodie. □ Frau Dr. G. Kleiner-Braune: Pros: Einflüsse arabischer Musik auf Europa im Mittelalter — Grundkurs: Instrumentenkunde I — Kolloquium: Fremde Musik verstehen (gem. mit Priv.-Doz. Dr. Rüdiger Schumacher). □ Priv.-Doz. Dr. R. Schumacher: Javanische Musik. □ Dipl.-Ing. R. Wirth: Grundkurs: Einführung in die musikalische Akustik. □ N. N.: Haupt-S.: Gattungen und Formen traditioneller chinesischer Musik — Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft — Grundkurs: Transkription II.

**Berlin. Technische Universität.** Frau Prof. Dr. H. de la Motte-Haber: Musikpsychologie 1 — Pros: Instrumentation als formbildender Faktor — Haupt-S: Klaviermusik des 20. Jahrhunderts — Doktoranden-Kolloquium. □ Greve: Pros: Einführung in die Musiksoziologie. □ Dr. S. Hinton: Pros: Schuberts „Kunstlied“ — Pros: Kurt Weill in Amerika. □ Dr. M. Zimmermann: Ü: Musikalische Quellenkunde.

**Berlin. Hochschule der Künste. Fachbereich 8 KWE 1.** Prof. Dr. W. Burde: Haupt-S: Die Liederzyklen Franz Schuberts — Französische Musik I / Claude Debussy: Struktur und Ästhetik seines kompositorischen Werkes — Pros: Einführung in die musikalische Analyse — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. P. Rummenhöller: Forschungsfreiemester. □ Lehrbeauftr. K. Angermann: Pros: Höranalyse. □ Lehrbeauftr. Dr. M. Baumann: Pros: Vergleichende/Außereuropäische Musik. □ Lehrbeauftr. Frau Dr. B. Borchard: Pros: Frauenforschung in der Musikwissenschaft. □ Lehrbeauftr. H. Eichhorn: Alte Musik? Historische Musizierpraxis? Erörterung, Demonstration und Diskussion „Aufführungspraktische“ Probleme „alter Musik“ mit Gastreferenten. — S: Musik mitteldeutscher Städte und Residenzen der Spätrenaissance — Kapellmeister, Sänger und Instrumentalisten: Ihre Pflichten und ihr Repertoire. □ Lehrbeauftr. Chr. Henzel: Pros: Höranalyse. □ Lehrbeauftr. Dr. J. Kloppenburg: Pros: Präsentation von Musik in den Medien.

**Fachbereich 8 KWE 2.** Prof. Dr. E. Budde: Prinzipie der musikalischen Form — Geschichte der Instrumentalmusik — Haupt-S: Franz Schubert — Ü: Aufführungspraktische Probleme der Vokalmusik des

18. und 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. R. Cadenbach: Literaturvertonung in der Instrumentalmusik — Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Haupt-S: Analyse ausgewählter Werke von Witold Lutosławski — Musikwissenschaftliches Kolloquium zum Spätwerk Beethovens (gem. mit Frau Dr. E. Schmierer). □ Prof. Dr. D. Schnebel: Haupt-S: Schuberts Instrumentalmusik — Sinfonik um 1900 — Pros: Komponieren heute. □ Doz. M. Supper: Pros: Geschichte und Ästhetik der Computermusik. □ Wiss. Mitarb. Frau Dr. E. Schmierer: Pros: J. Ph. Rameau. □ Wiss. Mitarb. G. Schröder: Pros: Mozarts Konzerte. □ Lehrbeauftragt. M. Brzoska: Ü: Notation und Aufführungspraxis der Renaissance-Musik. □ Lehrbeauftragt. Dr. G. Eberle: S: Stil- und Werkkunde für Tonmeister. □ Lehrbeauftragt. H. Eichhorn: Alte Musik? Historische Musizierpraxis? Erörterung, Demonstration und Diskussion „Aufführungspraktische“ Probleme „alter Musik“ mit Gastreferenten — S: Musik mitteldeutscher Städte und Residenzen der Spätrenaissance — Kapellmeister, Sänger und Instrumentalisten: Ihre Pflichten und ihr Repertoire. □ Lehrbeauftragt. Frau Dr. E. Fladt: Pros: Kirchenmusik. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. A. Simon: Pros: Musik in Afrika.

**Bern.** Prof. Dr. J. Stenzl: Musikalischer Neoklassizismus — Ü: Italienische Musik der Zwischenkriegszeit. □ Prof. Dr. V. Ravizza: S: Das sinfonische Schaffen von Brahms — Pros: Claudio Monteverdi. □ Lic. phil. HP. Renggli: Übung zur Musikästhetik. Lektüre und Interpretation ausgewählter Texte von Rousseau bis E. T. A. Hoffmann. □ Prof. W. Arlt: Das Ereignis „Notre Dame“ und die frühe Geschichte der Motette des Mittelalters. □ Dr. D. Müller: ". . . une vocale bien faite . . ." Übung zur Vokalmusik und zur Musikanschauung Frankreichs vom 16. bis ins 18. Jahrhundert.

**Bochum.** Prof. Dr. Chr. Ahrens: Instrumente und Instrumentation — Zur Entwicklung des modernen Orchesters (1) — Pros: Membranophone — Pros: Theatermusik in außereuropäischen Kulturen — Haupt-S: Hector Berlioz — Kolloquium zur Vorlesung. □ Prof. Dr. W. Breig: Musikgeschichte im Überblick III (18. und 19. Jahrhundert) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Haupt-S: Das tonale Frühwerk von Arnold Schönberg. □ Priv.-Doz. Dr. E. Fischer: Musik und Szene — Pros: Einführung in die Musikpsychologie — Haupt-S: Geschichte der Musikkritik — Kolloquium: Aktuelle Probleme der Systematischen Musikwissenschaft. □ Frau Dr. A. Kurzhals-Reuter: Ü: Musikbibliographie. □ Dr. W. Winterhager: Pros: Musik „im alten Styl“ — Pros: Musikalische Analyse.

**Bonn.** Dr. R. Dusella: Grund-S: Benjamin Britten: Einführung in Leben und Werk. □ Frau Dr. I. Forst: Grund-S: Autobiographien von Komponisten. □ Prof. Dr. S. Kross: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik — Bachs Kantatenwerk — Haupt-S: Exotismen in der Oper des 18. Jahrhunderts. □ Priv.-Doz. Dr. H. Loos: Haupt-S: Sergei Prokofjew (1891—1953): Orchesterwerke — Haupt-S: Deutsche Musik im Osten. □ Prof. Dr. G. Massenkeil: Musikgeschichte II (1450—1700) — Haupt-S: Paläographische Übungen zur Musik des 15.—17. Jahrhunderts — Haupt-S: Das Opernfinale im 18. Jahrhundert — Doktorandenseminar. □ Prof. Dr. E. Platen: Grund-S: Formenlehre der Musik: Grundfragen der musikalischen Form — Haupt-S: Probleme der Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. W. Steinbeck: Forschungsfreisemester.

**Detmold/Paderborn.** Prof. Dr. G. Allroggen: Allgemeine Musikgeschichte I — S: Mozarts "Cosi fan tutte" und "La Clemenza di Tito" — Pros: Fitzwilliam Virginal Book — Ü: Leopold Mozarts Violinschule. □ Prof. Dr. D. Altenburg: Die italienische Oper im 18. Jahrhundert — S: Wolfgang Amadeus Mozart: Die Sinfonien — Pros: Musiktheorie im 15. Jahrhundert — Ü: Lektüre ausgewählter Schriften zur Aufführungspraxis im 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. A. Forchert: Musikgeschichtliche Probleme — S: Heinrich Schütz — Pros: Mendelssohn und seine Zeit. □ Dr. W. Werbeck: Ü: Richard Strauss' Tondichtungen — Ü: Das Streichquartett im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. G. Allroggen, Prof. Dr. D. Altenburg, Prof. Dr. A. Forchert: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen.

**Düsseldorf.** *Robert-Schumann-Hochschule.* Prof. Dr. H. Kirchmeyer: Geschichte der Oper.

**Eichstätt.** Frau R. Bauer: Ü: J. Haydns und W. A. Mozarts Messen — Pros: Einflüsse der Volksmusik auf die Kunstmusik im 20. Jahrhundert.

**Erlangen/Nürnberg.** Prof. Dr. F. Reckow: Komposition — Aufzeichnung — Überlieferung — Ausführung: Interpretationsprobleme älterer Musik — Mittel-S: Tonsystem, Tonart und Tonalität in der europäischen Musikgeschichte (3). — Pros: Ludwig van Beethoven — Kolloquium für Hauptfachstudierende ab Zwischenprüfung (3). □ Prof. Dr. K.-J. Sachs: Kammermusik als „Vergeistigung der Musik“ bei Johannes Brahms — Haupt-S (gem. mit Dr. H. Keckeis von der Theaterwissenschaftlichen Abteilung): Zeitgenössisches Musiktheater: Udo Zimmermann — Ü: Übungen an Johannes Brahms' Kammermusik mit Klavier. □

Priv.-Doz. Dr. K.-H. Schlager: Grundriß der Musikgeschichte III: Von Monteverdi bis Haydn — Pros: Sonata und Sinfonia im 17. und 18. Jahrhundert. Übung zur Vorlesung — Ü: Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift (1). □ Dr. G. Splitt: Mittel-S: Die Opera buffa in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Opernbetrieb — Libretti — musikalische Charakteristika — Ü: Quellentexte zur Opernästhetik des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Th. Röder: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Ü: Partiturrekunde (1) — Gehörbildung I (1) — Gehörbildung II (1) — Kontrapunkt I (Kompaktkurs vom 10. 10. — 30. 10. 1990 (3) — Kontrapunkt II — Harmonik I. □ Lehrbeauftragt. Dr. W. Hirschmann: Pros: Das Passionsoratorium.

**Essen.** Cl. Brinkmann: Musikgeschichte — S: Musikanalyse — S: Hören von Musikstrukturen. □ J. Hein: S: Geschichte der Programm-Musik. □ H.-A. Heindrichs: S: Thema und Entwicklung — Interpretation sinfonischer Musik. □ Prof. Dr. H.-J. Irmen: S: Das Parodieverfahren im Barock — S: Bach: Markuspassion — Ü: Rheinische Musikgeschichte — Kolloquium: Musikhistorische Forschungsprojekte. □ U. Migdal: S: Musik in der Diktatur. □ Frau Dr. B. Münxelhaus: S: Joh. S. Bach: Das Vokalwerk I — S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten. □ H. Schaffrath: S: Musik in sozialer Funktion.

**Frankfurt.** Prof. Dr. W. Kirsch: Carl Maria von Weber — Pros: Die Motette im 19. und 20. Jahrhundert — Pros: Operntheorie und Inszenierungspraxis: Felsenstein — Friedrich — Herz — Kolloquium: Forschungsprojekt „Dramaturgie des Operneinaktors“ — Kolloquium: Forschungsprojekt „Theorie und Ästhetik der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert“. □ Prof. Dr. A. Riethmüller: Musik nach 1945 — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: Die Anfänge der mehrstimmigen Musik — Kolloquium mit Praktikum: Kompositionstechnik heute — Ober- und Doktorandenseminar: Die Edition musikalischer Werke. □ Dr. A. Ballstaedt: Pros: Methoden der musikalischen Analyse — Pros/S: Carl Dahlhaus' „Grundlagen der Musikgeschichte“. □ Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Deutsche Musik der Dürerzeit. □ Lehrbeauftragt. Dr. P. Ackermann: Pros: Musik und Gesellschaft im Vormärz. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. E. Fiedler: Pros: Notationskunde: Tabulaturen. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. U. Siegele: Pros/S: Györgi Ligeti, Aventures & Nouvelles Aventures.

**Freiburg.** Prof. Dr. R. Dammann: Musik im 15. Jahrhundert — Haupt-S: Händel: Instrumentalmusik — Pros: Musiklehre zwischen 1750 und 1780 (Lektüre-S) — Pros: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke. □ Prof. Dr. H. Danuser: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. V. Scherliess: Die italienische Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — Haupt-S: Kirchenmusikalische Hauptwerke im 19. Jahrhundert. □ Priv.-Doz. Dr. Chr. v. Blumröder: Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens — Haupt-S: Arnold Schönberg. □ Dr. M. Beiche: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Felix Mendelssohn-Bartholdys „Lieder ohne Worte“. □ Frau Dr. G. Beinhorn: Pros: Einführung in die Musiksoziologie. □ Dr. H. Möller: Pros: Einführung in musikethnologische Fragestellungen und in Probleme der musikalischen Volkskunde (gem. mit Priv.-Doz. Dr. Holzapfel) — Ü: Kloster, Hofkapelle, Kathedrale. Musikalische Institutionen im Mittelalter — Ü: Heinrich Isaac, Choralis Constantinus (mit praktischen Übungen) (gem. mit H. Renner). □ Dr. Th. Seedorf: Pros: Musikalischer Neoklassizismus. □ Dr. M. Bandur: Paläographie I. □ Dr. H. Krellmann: Musikdramatische Opernarbeit (Block-S). □ H. Gottschewski: Ü: Einführung in die musikalische Akustik — Arbeitsgemeinschaft Musikhören.

**Gießen.** Prof. Dr. E. Jost: Geschichte des Jazz: Vom Bebop zum Free Jazz — Pros: Grundlagen der musikalischen Analyse II: Jazz und Populärmusik — S: Die „Amadeus-Dexter-Presley-Story“ — Zum Bild des Musikers im Unterhaltungsfilm (Teil I). □ Prof. Dr. W. Pape: S: Geschichte des Ensemblespiels. □ Prof. Dr. P. Andraschke: Die Musik des Barock — Pros: Die Musik der zweiten Wiener Schule — Pros: Eichendorff-Vertonungen — S: Verdis Schilleroper (Giovanna d'Arco, I Masnadieri, Don Carlos). □ Prof. Dr. P. Nitsche: Die Symphonie seit Beethoven — Pros: Einführung in die Musiktheorie — S: Paul Bekker. Musikästhetik — Musikkritik — S: Empirische Methoden in der Musikästhetik. □ Frau Dr. M. L. Schulten: S: Sozialpsychologische Determinanten der Musikpräferenzbildung. □ Prof. Dr. E. Kötter: Forschungsfreiemester.

**Göttingen.** Prof. Dr. R. Brandl: Einführung in die indische Musik — Pros: Musikethnologische Transkription — Ü: Nuo-Neujahrs-Riten in der Provinz Anhui (China) — S: Der Musikethnologische Video-Film (mit praktischen Beispielen). □ Prof. Dr. M. Staehelin: Ü: Musikhistorisches Repetitorium (1) — Ü: Modal- und Mensuralnotation (Notationskunde II) — Haupt-S: Robert Schumann (3) — Doktoranden-Kolloquium. □ Dr. U. Konrad: Ü: Analysen von Werken der jüngeren Musikgeschichte — Ü: Glareanus' „Dodekachordon“ (1547) — Lektüre ausgewählter Kapitel. □ Prof. Dr. W. Boettcher: Johann Sebastian Bachs Instrumentalwerk in zeitlicher Bestimmung — Doktoranden-Kolloquium. □ Frau Prof. Dr. M. Bröcker: Ü: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. R. Fanselau: Ü: „Reihenkomposition“.

**Graz.** Prof. Dr. R. Flotzinger: Einführung in die Musikwissenschaft — Seminar — Kolloquium für Diplomanden und Dissertanten. □ Doz. Dr. J.-H. Lederer: Musikgeschichte III — Einführung in die Notationskunde — Verismo — Übungen an Tonbeispielen (1) — Kolloquium für Diplomanden. □ Dr. W. Jauk: Systematische Musikwissenschaft I: Einführung — Systematisch-musikwissenschaftliches Seminar: Methodik I. □ Dr. I. Schubert: Musikhistorisches Pros I. □ Lehrbeauftr. Dr. A. Mauerhofer: Vergleichende Musikwissenschaft I — Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Lehrbeauftr. Mag. D. Kaufmann: Elektroakustische Musik.

**Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. R. Bockholdt: Musikgeschichte, Musikwerk, Werkinterpretation — Haupt-S: Mozarts Wiener Klavierkonzerte (3) — Ü: Besprechung ausgewählter Kompositionen vom 15. bis zum 20. Jahrhundert (3). □ Prof. Dr. C. Floros: Haupt-S: Der Impressionismus in der Musik (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden — Ü: Notationskunde II (3). □ Prof. J. Jürgens: Ü: Geschichte des italienischen Oratoriums und sein Einfluß auf Europa. □ Prof. Dr. H. J. Marx: Haupt-S: Europäische Barockoper (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden — Pros: Einführung in die historische Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. P. Petersen: Paul Dessau (1) — Haupt-S: Lenz-Opern (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden — Pros: Mozarts Kammermusik für Streicher.

*Systematische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. V. Karbusicky: Haupt-S: Semiotik der Oper und des Balletts II (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden — Pros: Strukturalistische Aspekte des Musikschaffens (3). □ Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Kognitive Musikpsychologie. Eine Einführung — S: Musikpsychologische Gegenüberstellungen: Behaviourismus vs. Kognitionswissenschaft. □ Prof. Dr. A. Schneider: S: Seminar zu aktuellen Fragen der Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft — Pros: Vergleichende Musikwissenschaft — Ü: Einführung in die Musikpsychologie (3).

**Hannover.** Prof. Dr. K.-E. Behne: Pros: Musikalische Entwicklung — Haupt-S: Sozialpsychologie des Musikgeschmacks. □ Prof. Dr. A. Edler: Oper und Oratorium im 17. und 18. Jahrhundert — Haupt-S: Betrachtung ausgewählter Ausschnitte aus Opern zwischen 1600 und 1780 — Pros: Komponistenporträt Carl Philipp Emanuel Bach (gem. mit Prof. P. Becker) — Ober-S: Quellentexte zur Gattungsästhetik der Oper im 17. und 18. Jahrhundert (1) (gem. mit Dr. W. Horn) — Kolloquium (1). □ Prof. Dr. R. Groth: S: System- und Begriffsbildung in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts. □ Frau Prof. Dr. E. Hickmann: S: Russische Komponisten in Zeiten des Umbruchs: Sergej Prokofieff und Dimitrij Schostakowitsch — S: Musik des Fernen Ostens — Projektwoche Musikethnologie: Dialog mit Musikern des Orients. □ Dr. W. Horn: Ü: Einführung in die Historische Musikwissenschaft — S: Kontrapunkt-, Generalbaß- und Harmonielehre der Bachzeit. □ Prof. Dr. R. Jakoby: Orchestermusik des 20. Jahrhunderts (mit Ü) (gem. mit Prof. Dr. G. Katzenberger im Rahmen des Studium generale der Universität Hannover). □ Prof. Dr. G. Katzenberger: Die Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts — Pros: Geschichte der Fuge — Haupt-S: Richard Wagner — ausgewählte Aspekte — Hörkolloquium: Großbesetzte Vokalmusik. □ Prof. Dr. P. Schnaus: S: Programmmusik und Symphonische Dichtung — S: Heinrich Schütz und seine Zeit. □ Prof. G. Schumann: Richard Wagner — Liedkunde: Das Kunstlied von Schumann bis Wolf (1).

**Heidelberg.** Priv.-Doz. Dr. M. Bielitz: Tschaikowsky — S: M. Mussorgsky und die russische Oper. □ Prof. Dr. L. Finscher: Sonatensatz und Sonatenzyklus nach Beethoven — S: Mozarts Kammermusik — Pros: Einführung in die Werkinterpretation. □ Prof. Dr. J. Hunkemöller: S: Orchesterkompositionen von Béla Bartók. □ Dr. Janz: Pros: Der Streit um die *seconda pratica*. □ Frau Dr. A. Laubenthal: Pros: Kompositionstheoretische Entwürfe im 20. Jahrhundert — Pros: Studien zur Entwicklung der zwölftönigen Musik. □ Priv.-Doz. Dr. A. Mayeda: Pros: Theater und Musik in Japan (4, 14-tgl.). □ Dr. J. H. van der Meer: Pros: Musikinstrumente und ihr Gebrauch (1650–1800) (4, 14-tgl.). □ Dr. G. Morche: S: Organologische und satztechnische Übungen am Flügel von C. Graf. □ Prof. Dr. H. Schneider: Die Musik im 17. Jahrhundert — S: Hans Pfitzner — Pros: Einführung in die Volksliedkunde. □ Dr. L. Welker: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Pros: Übungen zur Romantischen Oper von Wagner.

**Hildesheim.** Priv.-Doz. Dr. W. Keil: Musikgeschichte I: Mittelalter/Renaissance — Pros: Beethovens Klaviersonaten — S: Hans Georg Nägelis „Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten“ — S: Examenkolloquium (1). □ Prof. Dr. W. Löffler: S: Instrumentationslehre. □ Frau Priv.-Doz. Dr. Hoffmann: S: Robert und Clara Schumann — Rundfunksendungen mit und über Musik — Pros: Das deutsche Volkslied. □ Lehrbeauftr. Prof. Schaper: S: Arbeitsplatz Musikschule. □ Schulz: Pros: Musik und Meditation.

**Innsbruck.** Prof. Dr. W. Salmen: Beethoven — S: Die Streichquartette Beethovens — Konversatorium. □ Dr. G. Andergassen: Paul Hindemiths Oper und Symphonie „Mathis der Maler“. □ J. Novacek: Tänze der Mozartzeit I. □ Dr. M. Fink: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Mag. G. Mössmer: Pros: Einführung in die Semiotik der musikalischen Gattungen. □ Dr. R. Gstrein: Paläographie I. □ Doz. Dr. E. Waibl: Ideengeschichte der Philosophie der Kunst und Ästhetik im Überblick. □ Dr. G. Haid: Einführung in die Volksmusik Österreichs.

**Karlsruhe.** Prof. Dr. S. Schmalzriedt: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kompositionen — Ober-S: Geschichte, Methoden und Grenzen der musikalischen Analyse II — S: Petrarca- und Tasso-Vertonungen. □ Prof. Dr. U. Michels: Das 19. Jahrhundert — Ober-S: Malerei und Musik um 1900 — Die Musik des Barockzeitalters — S: Peter Iljitsch Tschaikowsky — russische Tradition und westlicher Einfluß. □ Prof. Dr. K. Schweizer: S: Mozarts letztes Lebens- und Schaffensjahr — Instrumentenkunde II (Blechblasinstrumente, Chordophone) — Im Brennpunkt der neuen Musik: Die Donaueschinger Musiktage seit 1945.

**Kassel.** Prof. Dr. A. Nowak: Musikgeschichte II — S: Mozarts Kirchenmusik — S: Mattheson: Der vollkommene Capellmeister — S: Anton Bruckner. □ Dr. Th. Phleps: S: Hanns Eislers gesellschaftliche Umfunktionierung der Musik. □ Prof. Dr. H. Rösing: Außereuropäische Musik (Einführung in die Systematische Musikwissenschaft III) — S: Rockmusik. Die 50er/60er Jahre — S: Musik und bildende Kunst. Gemeinsamkeiten, Unterschiede, Wechselbeziehungen. □ Prof. W. Sons: S: Neue Musik — Annäherung und Verstehen.

**Kiel.** Priv.-Doz. Dr. Ch. Berger: Die Motette bis 1400 — Ü zur Vorlesung (mit Einführung in die Modal- und Mensuralnotation). □ Prof. Dr. F. Krummacher: Musikgeschichte im 18. Jahrhundert — Ü zur Vorlesung — S: Bachs II. Jahrgang: Die Choralkantaten (gem. mit S. Oechsle). □ N. N.: Vorlesung zur Musikgeschichte — Ü zur Vorlesung — S zur Musikgeschichte. □ Prof. Dr. H. W. Schwab: Ludwig van Beethoven: Leonore/Fidelio. □ Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer: Konzeptionen der Musikgeschichte von Forkel bis Dahlhaus — S: Gustav Mahlers Sechste Symphonie. □ Priv.-Doz. Dr. Ch. Berger, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. F. Krummacher, N. N., Prof. Dr. H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ Priv.-Doz. Dr. Ch. Berger, Dr. C. Debryn, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. F. Krummacher, N. N., S. Oechsle, Prof. Dr. H. W. Schwab, Priv.-Doz. Dr. B. Sponheuer, Dr. M. Struck: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tgl.).

**Köln.** Prof. Dr. K. W. Niemöller: Die Entwicklung des Instrumentalkonzerts vom Barock zur Romantik — Pros: Die Kantaten von J. S. Bach — Haupt-S: Einflüsse von Volksmusik und „exotischer“ Musik auf die europäische Kunstmusik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. □ Prof. Dr. D. Kämper: Igor Strawinsky. □ Prof. Dr. H. Schmidt: Palestrina — Haupt-S: Franz Liszt — Pros: Die Musikgeschichtsschreibung des frühen 19. Jahrhunderts. □ Dr. D. Gutknecht: Pros: Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit (Von den Anfängen bis ins 14. Jahrhundert). □ Dr. M. Gervink: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten — Paläographische Ü: Mensuralnotation — Ü: Musikgeschichte im Überblick II. □ Priv.-Doz. Dr. P. Gülke: Dufay und seine Zeit. □ W. Jellinek: Ü: Musik in den Medien I — Ü: Musik in den Medien II (Aufbaukurs). □ Prof. Dr. J. P. Fricke: Methoden der Klanganalyse bei Musikinstrumenten, dargestellt insbesondere am Beispiel des Kontrabaß — Pros: Setzung und Veränderung als grundlegende Bedingung des Musikhörens — Haupt-S: Formen der Adaption abendländischer (Pop-)Musik in außereuropäischen Kulturen (Ethno-Pop) (gem. mit H.-D. Reese) — Kolloquium: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ B. Gätjen: Pros: Raumakustik — Ü: Akustisches Praktikum. □ Dr. R. Eberlein: Ü: Die Kadenz: Geschichte, Theorien und experimentelle Untersuchungen. □ Dr. L. Danilenko: Ü: Digitale Signalverarbeitung I. □ Prof. Dr. R. Günther: Japanische Musik des 20. Jahrhunderts: Tradition in der Moderne II — Pros: Musik der Mittelmeerländer — Haupt-S: Zur Rezeption und Aussage von Musik in Außereuropa (nur für Musikethnologen). □ H.-D. Reese: Pros: Die Musikinstrumente Ostasiens.

**Mainz.** Prof. Dr. Chr.-H. Mahling: Forschungsfreisemester — Doktoranden-Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. W. Ruf und Prof. Dr. M. Schuler). □ Prof. Dr. F. W. Riedel: W. A. Mozart und seine Zeit — Pros: Süddeutsche Advents-, Weihnachts- und Passionsmusik des 18. Jahrhunderts — S: Untersuchungen zur Monumentalsinfonik im 19. Jahrhundert — Ober-S: Repetitorium für Doktoranden und Examenskandidaten. □ Prof. Dr. W. Ruf: Musik des 14. bis 16. Jahrhunderts — Pros: Ensemble- und Orchesterformationen in europäischer und außereuropäischer Musik (gem. mit Frau Dr. G. Schwörer-Kohl) — S: Italienische Instrumentalmusik im 17. und 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. R. Walter: Instrumentation. □ H.-J. Bracht

M. A.: Pros: Beethoven, Streichquartette. □ Dr. J. Neubacher: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und musikwissenschaftliche Arbeitsweise. □ H. Pöhlmann M. A.: Ü: Musik und Medien I: Grundlagen. □ Dr. H. D. Sommer: Ü: Zur Problematik der Vermittlung musikwissenschaftlicher Inhalte im Massenmedium Hörfunk. □ N. N.: Übungen zur Musikkritik.

**Marburg.** K.-G. Berg: S: Die Sinfonien von Schostakowitsch. □ Prof. Dr. H. Heussner: Musikgeschichte im Überblick II. Form und Gattung in der Musik des Barock — Pros: Einführung in die musikwissenschaftliche Literatur- und Quellenkunde — S: Form und stilgeschichtliche Grundlagen der Konzerte für Tasteninstrumente z. Zt. Bach/Händels und der frühen Klassiker. □ L. Schmidt: S: Johannes Brahms. □ G. C. Schuetze: Die Musik in der abendländischen darstellenden Kunst. □ Prof. Dr. M. Weyer: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik — S: Wagners „Ring des Nibelungen“.

**München.** *Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Th. Göllner: Entstehung, Bedeutung und Grenzen der abendländischen Notenschrift — Haupt-S: Die Notre-Dame-Schule (3) — Pros: Einführung in die Notenschrift des Mittelalters — Ober-S. □ Prof. Dr. W. Dömling: Musik — Malerei — Gesamtkunstwerk — Haupt-S: Franz Liszt-Paraphrase, Transkription, Komposition (3) — Ü: Übung in musikalischer Analyse — Ü: Musikwissenschaftliche Berufstätigkeiten. □ Dr. R. Schlötterer: Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe. □ Dr. B. Edelmann: Pros: Machaut, Balladen und Rondeaux. □ Dr. R. Nowotny: Ü: Märsche und Tänze der Wiener Klassiker, in Verbindung mit der Gruppe für historische Tänze am Institut [Ltg. Frau Nowaczek] (3). □ Dr. F. Büttner: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. □ F. Körndle M. A.: Ü: Violinsonaten des 17. und 18. Jahrhunderts bis einschließlich Bach — Ü: Klavierlieder um 1800. □ Dr. M. Bernhard: Ü: Einführung in die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit. □ Dr. I. El-Mallah: Ü: Grundelemente der arabischen Musik. □ Dr. K.-P. Richter: Ü: Ältere instrumentale Ensemblemusik als Aufführung im 20. Jahrhundert. □ Dr. R. Schulz: Ü: Der Komponist Alfred Schnittke und die zeitgenössische sowjetische Musik. □ W.-D. Seiffert: Ü: Die Streichquartette W. A. Mozarts. □ Dr. V. Ivanoff: Ü: Die Musik im osmanischen Reich (Türkei). Musikgeschichte und Musikethnologie. □ J. Nowaczek: Ü: Gesellschaftstanz in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.

*Musiktheaterwissenschaft.* Prof. Dr. J. Schläder: Deutsche romantische Oper — Haupt-S: Die Opera buffa des 18. Jahrhunderts — Haupt-S: Das Opernfinale auf der Bühne. □ Prof. Dr. J. M. Fischer: Haupt-S: Exotismus in der Oper. □ Frau Dr. J. Liebscher: Pros: Oper und Film — Pros: Die Opernintroduktion und ihre Inszenierung. □ Lehrbeauftr. W.-D. Seiffert M. A.: Ü: Einführung in die Musiktheaterwissenschaft. □ Lehrbeauftr. Dr. G. Heldt: Pros: Mozarts Bühnenwerke bis zum „Idomeneo“.

**Münster.** Frau Prof. Dr. M. Brockhoff: Die Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. K. Hortschansky: Haupt-S: Musikleben und musikalisches Werk seit Beginn der Neuzeit (gem. mit Dr. A. Beer) — Haupt-S: Händels Opern in ihrer Zeit. □ Prof. Dr. W. Schleppehorst: Joseph Haydn — Haupt-S: Übungen zur Orgelmusik des 20. Jahrhunderts — Die Sinfonien Anton Bruckners — Doktoranden-Kolloquium. □ Priv.-Doz. Dr. W. Voigt: Dissonanztheorien und Dissonanzbehandlung in der abendländischen Musik — Haupt-S: Forschungsbereiche der Rezeptionsforschung und der angewandten Musikpsychologie — Stilgeschichte des Jazz — Pros: Das Instrumentalkonzert im 17.–19. Jahrhundert. □ Dr. A. Beer: Pros: Unterhaltungsmusik der Gegenwart — Ü: Mensuralnotation — Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. A. Gerhard: Pros: Einführung in die Musikästhetik: Geschichte ausgewählter Begriffe. □ Dr. D. Riehm: Ü: Musikgeschichte im Überblick I. □ M. Schwarte: Pros: Oper, Operette, Musiktheater. Einführung in die Musikdramatik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Dr. M. Witte: Ü: Orgel- und Lautenabulaturen.

**Oldenburg.** Prof. G. Becerra-Schmidt: S: Gustav Mahlers 9. Sinfonie — S: Das Jüdische im Leben und Werk Arnold Schönbergs — S: Der kulturelle Austausch zwischen der Musik Lateinamerikas und Europas, Teil 2. □ Prof. Dr. Heimann: Musikgeschichte im Überblick II: Renaissance. □ Hoppe: Der musikalische Overkill — Über Auswirkungen von Musikberieselung. □ Knolle: S: Verfahren, Anwendung und Kritik professioneller Studioteknik. □ B. Mergner: Populäre Musik der 80er Jahre. □ Meyer-Denkmann: John Cage: Der bekannte Unbekannte. Die Bedeutung seines Werkes für die Entwicklung der Neuen Musik. □ Prof. Dr. F. Ritzel: S: Botschaften zur Lage der Nation — Schlagler der Gegenwart (gem. mit Fabian) — S: Nachkriegskino — Filmgeschichte als Rezeptionsgeschichte (gem. mit Thiele). □ Priv.-Doz. Dr. P. Schleuning: Herstellen eines musikwissenschaftlichen Textes — S: Kaiser, König, Edelmann, Bürger, Bauer, Bettelmann: Klassenmusik um 1750 (gem. mit Lucas-Busemann). □ Prof. Dr. W. M. Stroh: Computerkomposition und Musikprogrammierung — S: Einführung in die marxistisch-leninistische Musikästhetik. □ Wiss. Mitarb. C. Teeling: S: Grande Opéra. □ Weidenfeld: S: George Frideric Handel: Messiah.

**Osnabrück.** Prof. Dr. W. Heise: S: Quellentexte und Reprints — S: Zum Problem eines musikalischen Lehrgangs in der Grundschule und Oberstufe — S: Kolloquium — S: Musikunterricht in der DDR 1989/90. □ Prof. Dr. H. Kinzler: S: Die Klavieretüden Frédéric Chopins. □ Prof. Dr. H.-Chr. Schmidt: S: Vorbereitungsveranstaltung zum Schulpraktikum: Programmmusik — Geschichte und Ästhetik der Filmmusik II — S: Symbolik und Gestik in der Musik II — S: Die befragten Macher: Ziele, Inhalte und Methoden von Redakteuren an Rundfunkanstalten. Programm E-Musik. □ Frau Prof. Dr. S. Schutte: S: Unterrichtsvorbereitung in Verbindung mit Unterrichtsbesuchen — S: Das Klavierwerk Franz Schuberts. □ Priv.-Doz. Dr. B. Enders: S: Methodisch-didaktische Grundlagen zur Gestaltung von Musiklernprogrammen (auf der Basis von CAMI-Talk). □ Dr. St. Hanheide: S: Zur klassischen Musikästhetik: Eduard Hanslick u. a.

**Regensburg.** Prof. Dr. Dr. W. Kirkendale: Die frühen Opern Mozarts (3) — S: Instrumentalmusik des Barock (3) — Ü: Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Prof. Dr. D. Hiley: Forschungsfreiemsemester. □ Prof. Dr. S. Gmeinwieser: S: Die Klavierkonzerte von W. A. Mozart. □ J. Riedlbauer M.A.: Pros: Die Messen der Renaissance — Ü: Die Sinfonie von Beethoven bis Brahms.

**Saarbrücken.** Prof. Dr. W. Braun: Beurlaubt. □ Prof. Dr. W. Frobenius: Philippe de Vitry und Guillaume de Machaut — Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 — S: Programmierte Musik. □ N. N.: J. S. Bach: Geistliche und weltliche Kantaten — Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik — S: R. Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg. □ Dr. J. Böhme: Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer. □ Frau Dr. N. Schwindt-Gross: Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. T. Widmaier: Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk III (gem. mit W. Korb) — Musik im KZ. □ A. Waschbüsch: Musik-Datenverarbeitung. □ Dr. T. Schmitt: Zur Analyse von Werken Giacinto Scelsis.

**Salzburg.** Prof. Dr. B. Baselt: Georg Friedrich Händel und seine Zeit — S: Einführung in die musikwissenschaftliche Editionstechnik mit praktischen Übungen — Ausgewählte Kapitel zur mitteldeutschen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Berne: Pros: Motiv und Motivtechnik in den Musikdramen Wagners. □ Brandstetter: Pros: Kulturthema Tanz. Zu Methodenfragen. □ Prof. Dr. G. Croll: Seminar für Doktoranden. □ Frau Dr. S. Dahms: Operngeschichte im 19. Jahrhundert — S: Der Kontretanz der Mozartzeit. □ Dr. St. Engels: Pros: Musikgeschichte Salzburgs im Mittelalter. □ Dr. P. R. Frieberger: Das „Magnificat“ im Wandel der Kompositionstechnik anhand ausgewählter Beispiele. □ Gratzler: Lektüre-Pros: Literatur zur Musik W. A. Mozarts. □ Prof. Dr. G. Gruber: Seminar für Diplomanden. □ Hauschka: Musikwissenschaftliches Praktikum. □ Prof. Dr. H.-P. Hesse: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft I. □ Dr. E. Hintermaier: Der Salzburger Hochbarock: Biber und Muffat. □ Dr. A. Lindmayr: Pros: Musikanalyse I. □ Prof. Dr. S. Mauser: Musik der Wiener Schule. □ Metzger: Pros: Notationskunde II: Tabulaturen. □ Prof. Dr. W. Suppan: Österreichische Volksmusikforschung mit besonderer Berücksichtigung der Situation im Land Salzburg. □ Walterskirchen: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. G. E. Winkler: Pros: Musikalische Satzlehre I. □ Frau Dr. W. Woitas: Pros: Was ist Tanz? Theorie und Ansätze.

**Salzburg.** *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. W. Roscher: Theorien musikalischer Bildung — Pros: Interpretationsmodelle musikalischer Improvisation des 20. Jahrhunderts — S: Postmoderne und neues Fin de siècle als musikästhetisches und musikpädagogisches Problem — S: Integrationsmodelle musikalischer Produktions- und Rezeptionsdidaktik. □ Ass. Prof. Dr. P. M. Krakauer: Pädagogische Aspekte und didaktische Systeme als Problem musikalischer Vor- und Ausbildung — Pros: Einführung in die Technik wissenschaftlicher Arbeiten.

**Tübingen.** Prof. Dr. U. Siegele: Musikgeschichte III (3) — S: Ligeti: „Aventures“ und „Nouvelles aventures“ — S: Besprechung eingereicherter Arbeiten. □ Prof. Dr. M. H. Schmid: Die Symphonien von Ludwig van Beethoven — S: Archaische Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des Spätmittelalters (mit Auführungsversuchen (3) — S: Fragen der Zyklusbildung in späten Instrumentalwerken Beethovens (gem. mit Doz. Dr. A. Gerstmeier) — S: Kolloquium für Magistranden und Doktoranden (gem. mit Doz. Dr. A. Gerstmeier). □ Doz. Dr. A. Gerstmeier: Volksmusik und Individualmusik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. W. Dürr: S: Johann Rudolf Zumsteeg und die Schwäbische Liederschule. □ Dr. A. Sumski: Ü: Prinzipien der modernen Instrumentation: Berlioz, Rimskij-Korsakow, Ravel (1). □ Dr. H. Schick: Pros: Quellenkunde (Einführung in die Musikwissenschaft). □ Frau Dr. G. Bernard-Krauß: Ü: Der Begriff „national“ in der Musik: Historische und ästhetische Überlegungen.

**Wien.** Prof. Dr. O. Wessely: Die Frühzeit der italienischen Instrumentalmusik (4) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Dissertantenseminar — Musikwissenschaftliches Praktikum: Editionstechnik (gem. mit Ass. Haas und Doz. Prof. Seifert) (4). □ Prof. Mag. Dr. F. Fördermayr: Grundlagen der

vergleichend-systematischen Musikwissenschaft I — Geschichte der Country-Musik — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — S: Ethnomusikologisches Kolloquium: B. Nettel: The Study of Ethnomusicology — Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr. W. Pass: Musikgeschichte II — Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar (1) — Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (gem. mit Lektor Prof. Dr. E. Würzl) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (gem. mit Prof. Dr. F. Wallner) — Mozart VII (1) — Konversatorium zu den Vorlesungen — Dissertanten- und Diplomandenkolloquium. □ Prof. v. Trier: Die Musik der Ostkirchen (gem. mit Doz. Dr. Chr. Hannick). □ Prof. Dr. F. Kerschbaumer: Ausgewählte Kapitel aus dem Gebiete des Jazz III. □ Prof. Doz. Dr. J. Angerer: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Prof. Doz. Dr. Th. Antonicek: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar (1) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Ü: Claudio Monteverdi (ausgewählte Probleme) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Prof. Doz. Dr. H. Seifert: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Einführung in die Methoden der Analyse I (mit Ü) — Diplomanden- und Dissertantenkolloquium (1). □ Doz. Dr. L. Kantner: Geschichte des Oratoriums I — Mozarts Vorbilder — Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Doz. Dr. O. Elschek: Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar — Stilschichten der europäischen Volksmusik. □ Doz. Dr. E. Hilmar: Schuberts Fragmente (Jahre der Krise 2) (1). □ Dr. K. Schnürl: Notationskunde I (mit Ü). □ Dr. H. Knaus: Musikgeschichte II (mit Ü). □ Dr. W. A. Deutsch: Psychoakustik I — Psychoakustik III. □ Frau Dr. G. Hass: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar. □ Dr. M. Angerer: Historischer Tonsatz I: Formbildende Tendenzen der Harmonie im 18. und 19. Jahrhundert (mit Ü) — Historisch-musikwissenschaftliches Pros: Brahms und Wagner. □ Dr. H. Kowar: Ethnomusikologie in Beispielen I (mit Ü). □ Prof. L. Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts I. □ Dr. D. Schüller: Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar: Die Tonaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft. □ Dr. G. Stradner: Ü: Spielpraxis und Instrumentation bei alter Musik I. □ Dr. E. Lubej: Ü: Musikwissenschaftliche Laborübungen I. □ Frau Dr. G. Wolfram: Notationskunde II: Einführung in die byzantinische Musik und ihre Notation (mit Ü).

**Wien.** *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. G. Scholz: Zur Musikentwicklung der österreichischen Nachbarländer — S: Statische und dynamische Form- und Strukturprinzipien in der Musik („Entwicklung“, „Prozesscharakter“ und ähnliche sowie gegensätzliche Begriffe) (gem. mit Dr. G. W. Gruber) — S: „Tragik“ und „Komik“ in der Musik der Romantik (Einzeluntersuchungen der Musik zur Zeit Richard Wagners) (gem. mit Dr. M. Saary) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. M. Saary und Dr. G. W. Gruber). □ Dr. G. W. Gruber: S: Verstehen von Musik (musikanalytische Ansätze in Geschichte und Gegenwart). □ Prof. Dr. F. C. Heller: Einführung in das Studium der Musikgeschichte — Privatissimum: Sprechen über Musik — Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. C. Szabo-Knotik, Dr. C. Glanz und Dr. M. Permoser). □ Dr. C. Szabo-Knotik: Musik als kulturelles Erbe — S: Unterhaltungs- und Bildungsanspruch in der Musik des 19. Jahrhunderts. □ Dr. M. Permoser: Musik nach 1945 — S: Zeitgenössische Musik. □ Dr. C. Glanz: S: Arbeit mit musikhistorischen Quellen. □ Frau Prof. Dr. I. Bontinck: Probleme der Musiksoziologie — S: Musiksoziologie 3 — Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Prof. K. Blaukopf). □ Ass. Prof. Mag. E. Ostleitner: Musiksoziologie 1. □ Prof. Dr. D. Mark: S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens — S: Musikrezeption und elektronische Medien. □ Prof. Mag. Dr. H. Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis — Aufführungspraxis der Vokalmusik 1 — S: Appoggiaturen und Vorschläge in der Musik der Wiener Klassik — S: Notationskunde I (Buchstaben und Griffschriften) — S: Claudio Monteverdi. Fragen zur Aufführungspraxis — Diplomanden- und Dissertantenseminar.

**Würzburg.** Prof. Dr. W. Osthoff: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. M. Just: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Musikgeschichte 1050 — 1250 — Haupt-S: Probleme der musikalischen Analyse — Ü: Die Anfänge der Motette. □ F. Heidlberger M. A.: Ü: Entstehung und Entwicklung der frühen Mehrstimmigkeit — Musikhistorischer Kurs: Die abendländische Musikgeschichte von den Anfängen bis 1250. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. R. Wiesend: Ü: Zur Bestimmung von Tönen und Tonarten in der Musiktheorie des frühen Mittelalters.

**Zürich.** Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Außereuropäische Einflüsse in der Musik des 20. Jahrhunderts (mit Ü) — S: Übungen zur französischen Musik des 20. Jahrhunderts — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft I. □ Prof. Dr. M. Lütolf: Ursprung und Entwicklung der Mehrstimmigkeit (1) — S: Analyse einstimmiger Musik: Methoden und Praxis — Pros: Musikalische Paläographie I — Kolloquium: Das Musikleben in Rom zur Zeit Arcangelo Corellis. □ Dr. U. Asper: Pros: Mensural- und Tabulaturnotation. □ Frau Dr. D. Baumann: Ü: Musikalische Akustik. □ Dr. A. Mayeda: Musik des japanischen Kabuki-Theaters (1). □ Dr. A. Rubeli: Musikpädagogik. □ P. Wettstein: Analytisches Musikhören (1).

## BESPRECHUNGEN

*Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra Seicento e Settecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi Lecce, 6-8 dicembre 1985. A cura di Detty BOZZI e Luisa COSI. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo 1988. 454 S., Abb., Faksimilia, Notenbeisp. (Miscellanea Musicologica 5.)*

Die sogenannte Scuola Napoletana des Seicento und Settecento ist nicht vorstellbar ohne die Beteiligung von Musikern aus Apulien. In diesem Band, der die meisten Kongreßreferate von Lecce 1985 enthält, werden namentlich die Verbreitung, Wiedergabe und Rezeption ihres kompositorischen Schaffens dargestellt. Daneben gelten einzelne Beiträge den künstlerisch-didaktischen Werken, dem Orgelbau, der lokalen Präsenz von Musik in der bildenden Kunst sowie speziell der Malerei. Die Publikation gliedert sich in zwei Teile: Zunächst werden die Beziehungen zwischen der Provinz und der Hauptstadt Neapel analysiert (*La Capitale e gli altri*); im Anschluß daran wendet sich der Blick über die Grenzen des Regno hinaus nach Italien, Europa und Lateinamerika (*La diffusione in Italia e all'estero*). Ein Resümee von Giancarlo Rostirolla über Entwicklung und Stand der musikalischen Quellenforschung in Italien geht diesen beiden Abschnitten voran.

Von den insgesamt neun Referaten des ersten Teils entsprechen sechs der spezifischen Kongreßthematik, während sich die übrigen drei als Exkurse erweisen. Domenico Antonio d'Alessandro zeigt den Eingliederungsprozeß apulischer Musiker in die musikalischen Institutionen Neapels vor 1700 auf und verdeutlicht, wie sehr deren wissenschaftliche Erforschung sich noch in den Anfängen befindet. Bis um das Jahr 1620 waren die Emigranten hauptsächlich Spanier und Flamen aus dem iberischen Königreich; für apulische Musiker war in der Chiesa dell'Annunziata und in der Real Cappella di Palazzo keine Stelle vorgesehen (S. 31). In der Folgezeit hat sich jedoch mit Einrichtung der vier Konservatorien und weiteren Maßnahmen zur Reorganisation im sozioökonomischen und kulturellen Bereich die Situation grundlegend geändert. Die außer-

gewöhnliche Karriere des Geigers Carlo de Vincentis aus Acquaviva in der Hauptstadt wird als Beispiel angeführt (S. 33). — Eine erste Skizze über *La musica sacra di Gaetano Veneziano* legt Francesca Turano vor. Ihre Ausführungen basieren auf dem umfangreichen, im — bisher einzigen — Katalog von Di Giacomo (1918) verzeichneten Handschriftenkorpus des Musikarchivs der Philippiner zu Neapel (I-Nf). Dabei ergibt sich, daß nicht primär die Messe, sondern der Hymnus und die Lamentation (vor allem zum Tenebraeoffizium) die von Veneziano bevorzugten Gattungen gewesen sind. — Roberto Pagano behandelt *L'inserimento di Niccolò Logroscino nella realtà musicale palermitana*. Für den Zeitraum 1743—1764 dokumentiert der Autor das Wirken Logroscinos in Palermo sowie die Aufführungen seiner Kompositionen in dieser Stadt. Der zuvor lange Zeit in Neapel tätige Musiker wurde 1758 zum Kapellmeister am Konservatorium „Casa dei Dispersi“ nominiert. Ein Jahr darauf erlangte Logroscino schließlich die vollkommene Integration in das palermische Musikleben, d. h. „in maniera adeguata al suo merito ed alle sue capacità“ (S. 52). — Über *Feste e ceremonie con musica in Puglia tra Seicento e Settecento* berichten Ausilia Magaudo und Danilo Costantini anhand der zeitgenössischen Hofchronik (*Avvisi di Giornali di Napoli*) sowie des Librettikatalogs von Sartori beim Ufficio Ricerca Fondi Musicali (Mailand). Mitunter wird die Musik zur bedeutendsten Komponente einer Zeremonie und deshalb als „momento di prestigio, di lusso“ gekennzeichnet (S. 58). Die größere Zahl von Serenaden im Vergleich zu Opern und Intermezzi erklärt sich aus ihrer notwendigen Bindung an ein bestimmtes, einmaliges festliches Ereignis (S. 60). Außerdem wird in der Chronik von Tanzmusik in öffentlichem und privatem Rahmen sowie von zahlreichen Te Deum-Aufführungen in den Danksagungsgottesdiensten gesprochen. — Maria Giovanna Brindisino untersucht *Il Salento e la Musica attraverso le fonti librettistiche dei secoli XVII-XVIII*. Es wird eine kommentierte chronologische Auflistung

der gefundenen Libretti gegeben, welche die Zeitspanne von 1684 bis 1785 umfaßt. Grundsätzliche Bemerkungen zur Entwicklung des Musiklebens im Salento schließen sich an, wobei die Autorin betont, daß wegen der „assenza di un feudalesimo forte e con tendenza al mecenatismo musicale“ (S. 111) zunächst die Kirche das Monopol besessen habe. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts trat eine Änderung ein, als der Reformkurs König Karls von Bourbon im kulturellen Sektor mit der Errichtung von stehenden Opernhäusern auch in dieser Region seine Auswirkungen zeigte. — Einen Forschungsbeitrag über *Organi e Organari in Terra d'Otranto nei secoli XVII e XVIII* liefert Luisa Cosi. Ihre eingangs aufgestellte These von der Existenz einer — wenn gleich bescheidenen — „cultura di ritorno“ (S. 117) parallel zur starken Emigration wird durch die Biographie des Orgelbauers Francesco Giovanello aus Lecce (S. 133f.) untermauert.

Der zweite Teil umfaßt nahezu 15 Referate, von denen die Hälfte eine Bestandsaufnahme von Musik apulischer Komponisten bietet, die außerhalb des Regno di Napoli überliefert und/oder aufgeführt wurde. Gelegentlich wird der Leser außerdem über emigrierte Musiker unterrichtet. Der geographische Rahmen erstreckt sich von Triest über Kroatien, Österreich, Paris und Portugal bis zu den Metropolen Lateinamerikas. Aus den verschiedenen Untersuchungen geht übereinstimmend hervor, daß Paisiello mit seinen Opern im europäischen Raum die größte Popularität gewonnen hat: Unter den apulischen Komponisten, deren Werke in den entsprechenden Bibliotheken und Archiven zu finden sind, nimmt er den ersten Rang ein; das gleiche gilt — soweit ermittelt — für die Aufführungen. So standen von ca. 1775 bis 1800 in Triest 15, in Wien sogar 18 Opern Paisiellos auf dem Spielplan, für die Leopold M. Kantner (*Presenze musicali di compositori pugliesi a Vienna ed in Austria in generale*) nicht weniger als 451 Aufführungen nachweist (S. 253). Mit deutlichem Abstand folgt Piccinni, und weitere Namen begegnen nur vereinzelt. Vjera Katalinič (*Some Links between Croatia and Apulia in the eighteenth Century*) macht unter anderem auf die künstlerische Tätigkeit des Tomaso Resti aus Lecce in der kroatischen Stadtrepublik

Dubrovnik um 1800 aufmerksam; in der dortigen Franziskanerbibliothek hat er der Nachwelt über 50, zumeist geistliche Kompositionen hinterlassen (S. 261). In Portugal wirkten apulische Musiker wie Giovine, der Fagottist und Organist Buontempo sowie vor allem der Kastrat Caffarelli (Maria Fernanda Cidrais, *Presenze di musicisti pugliesi in Portogallo nel secolo XVIII*). Die Überseearchive Lateinamerikas besitzen nach Annibale E. Cetrangolo (*Napoli, Madrid, Messico e Buenos Aires: Alcuni dati sui musicisti pugliesi in America Latina nel Settecento*) überwiegend kirchenmusikalische Werke, insbesondere von Paisiello und Leo (S. 340f.). Das Phänomen einer mehrfachen Emigration wird am Lecceser Geiger Gerusalemme und am Bareser Flötisten Saccomano exemplarisch demonstriert, die beide über Neapel und Madrid schließlich nach Lateinamerika gelangten (S. 341ff.). Gerusalemme übersiedelte vor 1746 nach Mexikostadt und wurde dort 1749 Kapellmeister an der Kathedrale. In den 20 Jahren bis zu seinem Tode schrieb er rund 200 geistliche Werke, und zwar schwerpunktmäßig Responsorienvertonungen. Saccomano traf 1750 in Buenos Aires ein, wurde dort 1756 Opernimpresario und ging zwei Jahre später nach Lima, wo er das Coliseo-Theater erwarb. — Giuseppe A. Pastore gibt einen groben Überblick über *Musicisti di Puglia nelle corti europee*.

Eine Reihe von Beiträgen richtet sich gezielt auf das kompositorische Schaffen einzelner Musiker. Zwei Autoren haben sich dabei für Paisiello entschieden: Biancamaria Brumana widmet ihre Ausführungen der Oper *Il ritorno di Idomeneo in Creta* und dem Oratorium *La Passione di Gesù Cristo*. In letzterem werden zahlreiche Analogien zu einer späteren, auf derselben Textfassung beruhenden Vertonung des Francesco Morlacchi aus Perugia erkennbar, woraus der Modellcharakter von Paisiellos Oratorium resultiert. Die Problematik, einen thematischen Katalog der Werke Paisiellos zu erstellen, erörtert Michael F. Robinson und bietet Lösungsvorschläge an. *Le cantate profane da camera di Domenico Sarro: primi accertamenti* sind das Thema von Teresa M. Gialdroni. Diese Werke Sarros haben internationale Verbreitung gefunden. Es werden eingehend ihre Quellenlage diskutiert, die verschiedenen Formtypen erläutert und eine erste

stilistische Einordnung vorgenommen. Gianfranco Moliterni beschreibt den Vorgang einer künstlerischen Transformation bei Piccinni, und zwar anhand der vergleichenden Analyse zweier Opern, die auf demselben Stoff basieren (*La Didone*, 1770; *Didon*, 1783). Er plädiert für eine neue und wohlüberlegte Periodisierung des Piccinnischen Oeuvres, die dem Faktum einer *doppia emigrazione* von der Provinz des Regno in die Hauptstadt und von dort an den französischen Hof Rechnung zu tragen hätte (S. 314f.). — Den Anteil Apuliens an der pädagogischen Gesangstradition in Neapel verdeutlicht Sylvie Mamy am Beispiel des Giuseppe Aprile aus Martina Franca. Es sind von ihm handschriftliche bzw. gedruckte Solfeggien, didaktisch konzipierte Arien und Duette sowie im Ausland verlegte Solfeggien-Auswahlbände überliefert. Sämtliche Quellen werden von Mamy aufgelistet und ansatzweise in ihrer spezifischen Funktion betrachtet.

Eine ausführliche, von Dinko Fabris zusammengestellte Bibliographie und ein Personenindex runden den Kongreßbericht ab. (August 1989) Ralf Krause

*Liszt-Studien. Band 3: Kongreßbericht Eisenstadt 1983. Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums. Im Auftrag des European Liszt-Centre (ELC) hrsg. von Serge GUT. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzwichler 1986. 210 S.*

Anlässlich des hundertsten Todesjahres von Richard Wagner befaßte sich 1983 das Dritte Europäische Liszt-Symposium mit der Problematik der kompositorischen und musikästhetischen Zielsetzungen der Neudeutschen Schule, ihren Exponenten und Parteigängern sowie insbesondere dem Verhältnis von Liszt und Wagner. Im Mittelpunkt der vierzehn wissenschaftlichen Referate und des einleitenden Vortrages von Friedrich W. Riedel (Mainz) standen dabei weniger die Gemeinsamkeiten als die Unterschiede zwischen den beiden Komponisten bzw. die innere Disparität der Neudeutschen Schule. Angefangen vom Lebenslauf über die musikalische Ausbildung, gesellschaftliche Stellung, Religiosität, musikästhe-

tische Auffassung und politische Haltung seien Liszt und Wagner von Beginn an getrennte Wege gegangen und verhielten sich eher als „Antipoden“ denn als Vertreter einer „Schule“ zueinander, wie Riedel im einzelnen ausführt und damit die Themenstellung des Symposiums formuliert. Die anschließenden wissenschaftlichen Aufsätze konzentrieren sich im wesentlichen auf folgende Schwerpunkte: Programm- und Symphonische Dichtung, Neudeutsche Schule, Liszts kompositorische Auseinandersetzung mit dem Werk Wagners, spezielle Charakteristika der Kompositionstechnik Liszts und Wagners sowie Einzelfragen zur Biographik und Einwirkung der bildenden Kunst bzw. Alten Musik auf Werke Liszts und Wagners.

Ausgehend von Wagners Beethoven-Artikeln und Liszts Analysen Wagnerscher Ouvertüren, gelangt Peter Ackermann (Frankfurt a. M.) zu der Erkenntnis, daß die Symphonische Dichtung als eine zwischen absoluter und programmatischer Musik vermittelnde Form konzipiert sei. Manfred Kelkel (Paris) geht in seiner Studie dem Zusammenhang von Semantik und Struktur in der *Berg-Symphonie* nach. Der Autor begründet die erneute Analyse des Werkes damit, daß dieses nicht — wie allgemein angenommen — aus der Ouvertüre hervorgegangen sei, da der Symphonie ein vollkommen anderes Formschema zugrundeliege. Kelkel, der in seinem Aufsatz eine Gegenposition zur Untersuchung von Carl Dahlhaus bezieht, stellt eine erhebliche Diskrepanz zwischen Form und Programm fest. Die Art seiner Auseinandersetzung mit der Komposition wirft die Frage auf, inwieweit es möglich ist, sich auf diese Weise der *Berg-Symphonie* zu nähern, indem man ihr das Gedicht Hugos ‚unterlegt‘, eine Methode, die auch schon früher keine befriedigenden Ergebnisse zu erzielen vermocht hatte: „Wenn man die Dichtung Hugos der Musik unterlegt (...), so ist dies nur bis zur ‚Andante religioso‘-Passage möglich. Aber dann bleibt ein Rest Musik, über 500 Takte, und die Gleichung geht nicht auf, denn das Hugosche Gedicht ist schon zu Ende“ (S. 80f.). Auf der Grundlage dieses Werkverständnisses der Symphonischen Dichtungen wertet Kelkel die *Berg-Symphonie* daher als einen ersten, noch nicht gelungenen Versuch in dieser Gattung. In seiner Untersuchung zum Begriff der

Neudeutschen Schule verlagert Serge Gut (Paris) den Akzent auf die spezifisch französischen Einflüsse und Charakteristika. Gut hebt hervor, daß sich entscheidende Ideen der Neudeutschen Schule schon in den dreißiger Jahren in den Werken von Berlioz fänden, so daß man zu folgendem Schluß gelangen müsse: „Das ‚Neue‘ der ‚Neudeutschen Schule‘ ist eher französisch als deutsch; und das ‚Deutsche‘ der ‚Neudeutschen Schule‘ ist eher alt als neu“ (S. 53). Einen Beitrag zu den publizistischen Aktivitäten der Neudeutschen steuerte James Deaville (Wilmette/Illinois) durch seinen Artikel über Liszts und Wagners Verhältnis zu Franz Brendel bei. Der Autor weist an Hand von Briefen Brendels und Wagners Briefen an Uhlig nach, daß Wagner Brendel und der *NZfM* ablehnend, ja verachtend gegenüberstand. Stellenweise scheint Deaville die Meinung Wagners zu übernehmen, wenn er z. B. von der „Zaghaftigkeit“ Brendels (S. 39 u. ö.) oder dessen „manchmal sogar gänzlich fehlendem Verständnis für die wahre Sache“ (S. 40) spricht. War Wagner dieser Zeitschrift tatsächlich so feindlich gesinnt, so kommen Zweifel auf, ob er Liszts 1854 darin veröffentlichte Serie von Operschriften wirklich „hoch einschätzte“ (S. 46). Hier erliegt Deaville Wagners Rhetorik, da dieser bereits Anfang Juni 1854 die hierin von Liszt beschriebene historische Entwicklung der Oper als Auseinandersetzung mit seinem eigenen, in *Oper und Drama* entworfenen Geschichtsbild erkannt haben dürfte. Zum Thema ‚Liszt als Schriftsteller‘ greift der Autor ein altes Vorurteil auf: „Im allgemeinen merkt man, daß Liszt sich weniger um die Genauigkeit der Gedanken und Ausführungen kümmerte als Wagner (. . .) Die Weitschweifigkeit der unter dem Namen Liszt gedruckten Schriften selbst deutet auf eine anscheinend mangelnde Sorge um ästhetische und philosophische Genauigkeit hin“ (S. 43.).

Die folgenden vier Beiträge widmen sich der kompositorischen Auseinandersetzung Liszts mit den Opern Wagners. Helmut Loos (Bonn) betrachtet Liszts Wagnerbearbeitungen für Klavier unter dem Aspekt ihrer Stellung innerhalb der übrigen Klavierbearbeitungen und der Art der Behandlung des Originals. Um 1870 beobachtet der Autor einen Bruch in Liszts Bearbeitungsweise. Spätestens seit dieser Zeit gehe der Komponist freier mit der Vorlage um.

Am Schluß seiner Ausführungen zieht Loos die Parallele zu Liszts Schriften, die in dessen Schaffen eine ähnliche Funktion — die der Auseinandersetzung mit Musik — erfüllten. Gegenüber diesen ganz werkimmanent orientierten Untersuchungen von Loos, der die Bearbeitung des „Gralsmarsches“ aus *Parsifal* vorsichtig als „neues Sinngebilde“ (S. 110) charakterisiert, bezieht Gerhard J. Winkler (Eisenstadt) die Spannungen und unterschwellig ausgetragenen künstlerischen Kontroversen ein in seine Analyse eben dieser Klavierbearbeitung Liszts, die er neben weiteren Klavierkompositionen des Spätwerks in den Mittelpunkt seines Beitrags rückt. Ohne Umschweife versucht er, mittels einer gleichsam ‚psychologischen Vivisektion‘ eine von Bayreuth langgepflegte und inszenierte Scheinharmonie zu decouvrieren. Wie Nietzsche gleichfalls von dem Syndrom „Leiden an Wagner“ (S. 191) befallen, habe Liszt mit der *Parsifal*-Bearbeitung „die kompositorische Verlogenheit der Gralsmusik voll kanderter Seelsorge“ (S. 199) zeigen wollen: „Bei ihm [Liszt] ist der Gralsmarsch ein Zug Gelähmter im letzten Stadium von Senilität, das Mysterium selbst ein Pandämonium aufgeblasener Gewalttätigkeit“ (S. 199). Mit bildreicher Eloquenz gelingt es Winkler, die in einigen Klavierwerken Liszts der achtziger Jahre verborgene Kritik an Wagner darzulegen, die er den Wagner-Kritiken Nietzsches, Th. Manns und Adornos an die Seite stellt (S. 192). Frank Reinisch (Wiesbaden) befaßt sich in seiner Studie zu Liszts Oratorium *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* mit dessen Bemühungen um eine Erneuerung dieser Gattung, die in unmittelbarem Zusammenhang zu Wagners Konzeption des musikalischen Dramas zu sehen sind. Seine musikästhetische Vorstellung eines zeitgemäßen Oratoriums orientiere sich in der *Elisabeth* konsequent am Epos und stelle sich damit in Gegensatz zu Wagners Musikdrama. Letztlich sei der ehrgeizige Versuch eines Gegenentwurfs zu *Tannhäuser* und *Lohengrin* unter dem übermächtigen Einfluß der Opern Wagners zum Scheitern verurteilt gewesen. Gerade die szenischen Aufführungen der *Heiligen Elisabeth* sowie Liszts frühe Schriften zu Form und Inhalt der neuen Kirchenmusik bewogen Winfried Kirsch (Frankfurt a. M.) in seinen Ausführungen zur „Dramaturgie geistlicher Musik

der Neudeutschen Schule" zu der Annahme, daß die „kultische Ersatzfunktion der Kirchenmusik (...) letztlich ihre Dramatisierung und Dramaturgisierung" (S. 92) impliziere und sucht dies im folgenden unter Bezugnahme auf die in Liszts Fragment *Über zukünftige Kirchenmusik* (1834) enthaltenen Forderungen an Messesätzen der *Graner Festmesse*, der *Ungarischen Krönungsmesse* und weiteren Abschnitten geistlicher Werke Liszts zu exemplifizieren.

In ihrer semiotischen Analyse von Liedern Liszts und Wagners zu Gedichten Goethes wendet Rossana Dalmonte (Bologna) eine linguistische Methode des Sprachwissenschaftlers A. Martinet an, die auf dem „Prinzip der Ausdehnung" (S. 28) basiert. Die Autorin versucht, auf diesem Wege das Verhältnis der Musik zum Text zu untersuchen. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die gewählte Verfahrensweise gegenüber anderen Analysemethoden nur wenig neue Ergebnisse hervorbringt. Für die Erkenntnis, daß Liszt sich intensiver und auf individuellere Art mit dem Inhalt der Vorlage befaßt habe als Wagner (S. 31 und 32) wird man die Semiotik ebenso wenig bemühen müssen wie für das Resümee: „Doch hat jedes Stück seine eigene innere Kongruenz, weil es Bilder, die im Gedicht vorhanden sind, ausdehnt und neu organisiert. Was wechselt, ist die subjektive Beziehung zum Gedicht und die Stellung zum Verhältnis zwischen Wort und Ton. — Vielleicht beleuchten die Goethe-Vertonungen Wagners und Liszts deren Liedästhetik nicht vollständig, doch beweist eine semiotische Analyse, daß es beiden Komponisten um eine die Beziehung zwischen Inhalt und Ausdruck realisierende Form zu tun war" (S. 34). Dorothea Redepenning (Hamburg) liefert mit ihrem Aufsatz über Bearbeitungen eigener Klavierwerke Liszts einen grundlegenden Beitrag zum Verständnis des bis dahin kaum erschlossenen Spätwerks, dem sie auch ihre 1984 erschienene Dissertation widmete. Die Autorin macht deutlich, wie die abgerundete, ebenmäßige Form der Vorlage gleichsam deformiert und zerlegt oder durch übertrieben strenge Beachtung des Periodenbaus eine perfekte, gleichwohl monotone Struktur erreicht wird. Zu neuen Ergebnissen gegenüber Carl Dahlhaus in bezug auf Liszts Sequenzierungstechnik gelangte Dieter Torke-

witz (Essen). Am Beispiel des *Hamlet* erläutert der Verfasser ausführlich, daß das Lisztsche Sequenzierungsverfahren aus der langsamen Einleitung hervorgehe und nicht, wie Dahlhaus dargestellt hat, aus der klassischen Durchführung. Überdies komme in Liszts Kompositionstechnik nicht der Sequenzierung, sondern dem Transformationsverfahren die entscheidende Bedeutung zu. Beide, miteinander verbunden, würden unterstützt von Wiederholung und Varianten. Torkewitz prägt für diese Methode Liszts den Begriff der „Technik der Intensivierung" (S. 184), eine Methode, die gerade für Wagner kaum eine Rolle gespielt habe.

Hans Rudolf Jung (Weimar) befaßt sich in seinem Artikel mit Liszts „Lebens- und Schaffensproblemen" in der Zeit zwischen 1859 und 1861. Unter Heranziehung damals noch nicht veröffentlichter Briefe des Komponisten beschreibt er, auf welche Weise der Mißerfolg seiner Symphonischen Dichtungen und mangelnde Anerkennung Einfluß auf Liszts Schaffen nahmen. Als Beispiel führt Jung das zu jener Zeit entstandene Melodram *Der traurige Mönch* an, das er abschließend einer kurzen Analyse unterzieht. Walter Salmen (Innsbruck) vergleicht die Art, in der sich Liszt und Wagner von der bildenden Kunst zur Komposition anregen ließen. Leider fehlen zu vielen als Beleg herangezogenen Zitaten die entsprechenden Quellenangaben. Liszt habe dem „entfunktionalisierten Konzertwerk" durch das Programm eine „Bildungsfunktion" (S. 159) verleihen wollen, Wagner dagegen habe sich als Dramatiker die „Nachgestaltung von bildlich Programmierem" (S. 160) versagt. Elmar Seidel (Mainz) untersucht in seinem Aufsatz, auf welche Weise Palestrinas *Stabat Mater* Liszt und Wagner beeinflusst hat. In diesem Zusammenhang wäre es aufschlußreich gewesen zu erfahren, inwieweit Liszt bereits als junger Künstler in Paris z. B. durch Chorons Aufführungen oder die Vorlesungen Fétis' mit der Musik Palestrinas in Berührung gekommen ist. Seidel erläutert die Bedeutung des Palestrina-Zitates im „Stabat Mater" des *Christus-Oratoriums* sowie den Bezug auf Palestrinas Komposition im *Parsifal* und beschreibt die unterschiedlich intendierte Wirkung.

Mit der vorliegenden Aufsatzsammlung zum Thema ‚Liszt und Wagner' ist ein Anfang

gemacht, auf die mit dem Begriff der Neudeutschen Schule verbundenen Probleme und Widersprüche hinzuweisen. Weitergehendere Untersuchungen sowohl zu Kompositionstechnik und Publizistik der unter dieser Bezeichnung zusammengefaßten Komponisten als auch Vergleiche mit anderen, damals in Opposition zu dieser Strömung stehenden Zeitgenossen müßten nun folgen, um die von den Neudeutschen vertretenen Positionen deutlicher werden zu lassen.

(Oktober 1989)

Britta Schilling

*Händel-Handbuch. Band 3: Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik, Pasticci und Fragmente. Hrsg. von Bernd BASELT. Kassel-Basel-London: Bärenreiter (1986). 442 S.*

Mit dem dritten Band seines monumentalen *Händel-Handbuches* schließt Bernd Baselt das *Thematisch-systematische Verzeichnis* vorläufig ab. Es beinhaltet die Orchesterwerke (Konzerte mit Soloinstrumenten, Concerti grossi und Orchesterkonzerte, Overtüren, Sinfonien, Suiten und Suitensätze), die Kammermusik (Solosonaten, Triosonaten, Einzelstücke in verschiedener Besetzung), die Musik für Tasteninstrumente (Suiten, Overtüren, einzeln überlieferte Stücke und Tänze) und als Anhang die Pasticci und Opernfragmente. Im Vorwort kündigt der Autor einen Ergänzungsband mit den Anhängen B (zweifelhafte, unter Händels Namen überlieferte Kompositionen; hierbei dürfe die Abgrenzung zwischen Kompositionen, deren Echtheit nicht verbürgt ist, die aber in Band 3 des *Handbuches* enthalten sind, und solchen die in Anhang B erscheinen, nicht ganz einfach sein) und C (Händel fälschlich zugeschriebene Werke) sowie Addenda und Corrigenda an. Mit seinem Verzeichnis schließt Baselt eine der großen Lücken der Barockforschung und stellt damit die Händelforschung auf eine neue Basis. Man kann seine immense Leistung erst ermessen, wenn man die vielen Informationen in den einzelnen Werknummern einmal ausführlich studiert hat. Hier wird nicht nur eine eingehende Beschreibung des Werkes einschließlich vieltimmiger Notenincipits (mit der Absicht „der Wiedergabe der wichtigsten motivischen

Strukturen“; bei Chaconnen und Variationszyklen werden sogar die Anfänge aller Couplets bzw. Variationen verzeichnet), seiner Quellen und Überlieferung gegeben, sondern in ausführlichen Anmerkungen über die Entstehungszeit, die Quellen, die thematische Verbindung zu anderen Werken Händels oder anderer Komponisten und ein Literaturverzeichnis gegeben. Bei der Quellenbeschreibung wird in den Fällen, wo sie bereits von anderen Autoren vorliegen, auf die Literatur oder Kataloge verwiesen. Ein für ein Werkverzeichnis ungewöhnlich eingehender Fußnotenapparat ergänzt die Informationen, indem zusätzliche Belege geliefert und u. a. Behauptungen in der Literatur überprüft und korrigiert werden. Baselt integriert in seinem Handbuch alle in der Händel-Forschung aufgeworfenen Probleme und liefert damit ein über ein Werkverzeichnis hinausreichendes Kompendium, für das es zu anderen Komponisten wohl kaum eine Parallele gibt. Durch seine Lektüre wird der Leser zu einer Fülle von weiterführenden Überlegungen angeregt.

Das Kriterium der Anordnung der einzelnen Werke bzw. Zyklen innerhalb der Gattungen ist nicht (zumindest nicht durchgehend) die chronologische Reihenfolge, sondern ihre Bedeutung, Verbreitung und (z. B. bei den Tänzen) ihre Gattungszugehörigkeit. Angesichts der des öfteren unsicheren Datierung sowohl der Zeit der Entstehung wie der Erstaufführung ist diese Entscheidung durchaus zu rechtfertigen. Mit Hilfe des *HWV* ist es nunmehr möglich, die Herkunft der von Händel oder seinen Verlegern zusammengestellten Sammeldrucke von Cembalo- oder anderen Werken leicht zu ermitteln und auch z. B. manche Titel-Manipulationen Chrysanders zu entdecken.

Der Band endet mit einem Register der Textanfänge, der Instrumentalsätze und der Partien der Pasticci und Opernfragmente und einem sehr ergänzungsbedürftigen Personen-, Orts- und Sachregister. Obwohl in letzterem die „vom üblichen Instrumentarium Händels abweichenden Instrumente“ aufzunehmen die Absicht war, fehlen z. B. die Klarinetten (*HWV 424 Overture D-dur* für 2 Clarinetti und Corno da caccia). Einige Stichproben der anderen Register machen deutlich, daß ein vollständiger Index ein wichtiges Desiderat

für den oben erwähnten Ergänzungsband ist. H. J. Moser etwa wird mehrfach erwähnt und kritisiert, aber sein Name erscheint nicht im Personenverzeichnis. Dort, wo interessanterweise eine Sarabande von Händel zur Courante umfunktioniert wird, wäre ein Hinweis unter beiden Stichworten für den Benutzer ebenso hilfreich wie die Aufnahme aller vokalen Titel, die als Parodievorlagen identifiziert wurden. Die vokalen Incipits, alle Gattungsbezeichnungen, die genannten Komponisten, Verleger, Wissenschaftler etc. sollten für den Suchenden auch durch ein entsprechendes Register aller drei Bände leicht zu ermitteln sein, zumal sie im *Händel-Handbuch* alle enthalten sind. Der mit zahlreichen Notenbeispielen versehene, sehr übersichtlich gegliederte, gut ausgestattete Band enthält nur wenige Druckfehler (u. a. S. 208 unter „Anmerkungen“ HWV 423, gemeint ist HWV 424, S. 245 *Chaconne*).  
(August 1989) Herbert Schneider

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

Vor wenigen Jahren beging die schwäbische Metropole Bayerns ihr zweitausendjähriges Stadtjubiläum. Im Zuge der damals notwendig gewordenen Neufassung der Stadtgeschichte mußte auch die Überarbeitung der Musikgeschichte Augsburgs erfolgen, was wiederum bibliographische Vorarbeiten voraussetzte. Dafür wird bereits seit 1982 am Lehrstuhl für Musikwissenschaft in Augsburg die für die Musikgeschichte der Stadt und ihres Umlandes relevante Literatur gesammelt, verkartet und für die elektronische Datenverarbeitung aufbereitet. Diese nicht nur für die Lokalmusikgeschichte so wichtigen bibliographischen Informationen, zunächst gar nicht für eine Publikation bestimmt, liegen nun dankenswerterweise doch im Druck vor. Die Autoren haben für die Darstellung eine Form gewählt, die in bewährter Weise zunächst das Schrifttum wiedergibt, das dann durch ein sehr ausführliches Register der Personennamen, eines der Orte und geographischen Bezeichnungen und ein ebenso wichtiges Sachregister aufge-

schlüsselt wird. Einbezogen in die Bibliographie sind die musikalische und musikwissenschaftliche Literatur, Lexikonartikel, Almanache, Zeitschriften historischen und lokalen Charakters, Nekrologe, Jubiläumsschriften, Programmbücher, Mitteilungen von Vereinen; maschinenschriftliche Literatur wurde nur aufgenommen, „soweit es sich um nicht oder nur unvollständig gedruckte Dissertationen oder Staatsexamensarbeiten handelt“; handschriftliche Literatur blieb außer Betracht, ebenso Anzeigen und Besprechungen von Konzerten. Besonders wertvoll macht diese Bibliographie der Umstand, daß ein breites Spektrum musikhistorischer Fakten abgedeckt wird. Neben Komponisten und Musiktheoretikern sind Kirchen-, Schul- und Stadtmusik in ihren spezifischen Gattungen erfaßt, daneben das Volkslied, die Militärmusik, aber auch das Theatermusik-, das Chor- und Musikvereinswesen überhaupt; der Instrumentenbau, der Glockenguß, Musikverlag und -antiquariat, Musikalienhandel und manche andere, zunächst gar nicht erwartete, für den Benutzer dieses stattlichen Bandes jedoch gewinnbringende Sparte fanden gebührende Berücksichtigung, ohne ins Unüberschaubare auszuufieren.

2747 Titelaufnahmen beinhaltet das Werk, oftmals mit weitgehenden Erläuterungen, insbesondere bei solcher Literatur, die nach Titel und Art der Veröffentlichung Verbindungen zu Augsburg kaum erwarten lassen. Um es am Einzelfall zu exemplifizieren, etwa an einer *Musikgeschichte des Stiftes Kempten* (Nr. 1027): Bei jeweiliger Seitenzahlangebe wird auf die kulturellen Beziehungen zu Augsburg, auf Komponisten am dortigen Dom, auf den bekannten Verleger Johann Jakob Lotter, auf Georg Muffat, der in Augsburg Kaiser Leopold I. seinen *Apparatus musico-organisticus* überreicht hat, und auf eine Reihe von Benediktinermusikern hingewiesen. Oder kürzer: Wer vermutet in dem Aufsatz *Mozarts Raumgefühl* (Nr. 2630) oder in dem Lebensbild *Kardinal Matthäus Lang* (Nr. 2513) Augustana?

Gerade weil Franz Krautwurst der musikwissenschaftlichen Landesforschung schon von jeher einen großen Stellenwert eingeräumt und diesen Bereich hauptsächlich gepflegt hat (vgl. hierzu sein Schrifttumsverzeichnis in: *Quaestiones in musica. Festschrift zum 65. Geburtstag von F. Krautwurst*, Tutzing 1989) und

weil er mit seiner enormen Literaturkenntnis gleichsam an entlegensten Stellen fündig geworden ist, entstand dieses wichtige Nachschlagewerk, für das Werner Zorn die Vergleichen und Kollationierungen, die Eruiierung der Personendaten sowie die Erstellung der Register akribisch besorgt hat. Keine zweite Stadt von der Bedeutung Augsburgs hat derzeit Vergleichbares vorzuweisen. Der Band wird, da im Zeitpunkt des Erscheinens bereits kleinerer Ergänzungen bedürftig — ein unausbleibliches Stigma jeglicher Bibliographie —, wohl bald durch ein Supplement wieder auf den allerneuesten Stand gebracht werden. (Oktober 1989) Raimund W. Sterl

WILHELM SEIDEL: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987. XIII, 237 S. (Erträge der Forschung. Band 246.)*

Die Frage, ob man musikalische Gebilde als „Werke“ bezeichnen kann, hängt offenkundig damit zusammen, was ein Werk bzw. ein Kunstwerk ist. Wilhelm Seidel will mit seinem neuen Buch eine historische und systematische Einführung in das musikalische Kunstwerk vermitteln. Sein Buch ist äußerst weiträumig angelegt. In den einzelnen Kapiteln verfolgt er die Entwicklungen des musikalischen Werkes und seines Begriffs von der Antike bis ins 20. Jahrhundert. Im engeren Sinne besteht sein Thema in einer Rekonstruktion jener spezifischen Bedingungen, die im frühen 19. Jahrhundert zur Entstehung eines emphatischen Werkbegriffs in der Musikgeschichte führten.

Im ersten, nach Autoren gegliederten Kapitel faßt Seidel Definitionen des Werkbegriffs von Aristoteles, Listenius, Mattheson, Körner, Hanslick, Ingarden und Adorno zusammen. Das zweite Kapitel behandelt die „Grundlagen und Elemente“ des Musikwerkes (Harmonie und Rhythmus sowie das Verhältnis Musik und Sprache). Im dritten und umfangreichsten Kapitel („Bedingungen und Momente“ des Musikwerkes) beschreibt Seidel u. a. die Geschichte der Notation, die Entwicklung vom Gattungs- zum Personalstil und den Wandel der Formtheorie; er behandelt die Idee, daß Musik etwas ausdrückt oder nachahmt, und

problematisiert schließlich das Verhältnis des musikalischen Werkes zum Hörer sowie die Voraussetzungen von Werturteilen über Kunstwerke. Seidel enthält sich, die verschiedenen „Elemente“ und „Bedingungen“ zu gewichten. Er erörtert die Kriterien des Musikwerkes „in der Reihenfolge, in der sie in der Musikgeschichte Bedeutung erlangen“ (S. 211).

Musikalische Kompositionen wurden erstmals um 1500 als „opera“ bezeichnet. [Zu den Vorläufern des Tinctoris und Listenius, namentlich Boethius und Quintilian, sowie zum Verhältnis der Begriffe „opus“ und „res facta“ vergleiche jetzt: P. Cahn, *Zur Vorgeschichte des ‚Opus perfectum et absolutum‘ in der Musikauffassung um 1500*, in: K. Hortschansky, *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance*, Kassel 1989, S. 11–26. Cahn diskutiert auch die jüngsten Beiträge über die Bedeutung von „res facta“ von M. Bent und B. Blackburn.] Die gegenwärtige Periode, die Kompositionen von „minimaler Werkhaftigkeit“ oder, nach einem Ausdruck D. Schnebels von 1968, „Aktionen“ hervorgebracht hat, und die dem Begriff des Werkes seine Selbstverständlichkeit raubte, ermöglicht nach Seidel generell zwei Verhaltensweisen zur Musik: Eine Komposition werde entweder als „wirkende Kraft (energeia)“, die sie auf einen Hörer ausübt, erfahren, oder sie werde von einem Hörer als „Werk (ergon)“ in ihrem Kunstcharakter betrachtet und analysiert (S. IX).

In dieser idealtypischen Unterscheidung adaptierte Seidel eine Differenzierung Herders zwischen zwei Arten von Künsten: „Künste, die Werke liefern, wirken im Raume; die Künste, die durch Energie wirken, in der Zeitfolge“ (*Kritische Wälder I*, in: *Sämtliche Werke III*, ed. Suphan, S. 137). Noch für Herder begründete sich demnach ein Kunstwerk durch seine beharrende Form, die einer Komposition aufgrund des transitorischen Charakters der Töne fehlte. Die Aufwertung musikalischer Gebilde zu „Werken“ um 1800 hing offenbar mit einem Wandel in der musikalischen Form und ihrer Wahrnehmung zusammen: Wenn der transitorische Charakter der Töne die Bildung eines musikalischen Werkes verhinderte, so konnte sich ein musikalisches Werk umgekehrt durch die Wahrnehmung und Analyse eines Tonzusammenhanges legitimieren.

Aber dies ist nur ein Vorgang in einem komplexen Prozeß. Unter den deutschen Ästhetikern des späten 18. Jahrhunderts nimmt Christian Gottfried Körner auch bei Seidel eine Schlüsselstellung ein. Durch seine Kritik an Carl Philipp Emanuel Bachs *Freien Fantasien* etablierte Körner die Kategorien „kontinuierliche Gedankenfolge, rhythmische Stabilität, Form und Einheit“ unter dem Leitbegriff des „musikalischen Charakters“ zu Postulaten der Komposition. Es dürfte nicht überraschen, daß Seidel immer wieder auf Eduard Hanslick rekurriert, da Hanslick die „tönend bewegte Form“ als den „eigentlichen Inhalt des Tonkunstwerks“ ansah (S. 20), „der Erfassung der dynamischen Vorgänge eine zentrale Bedeutung“ beimaß (S. 21), die Partitur als „den Inbegriff des musikalischen Werks“ bezeichnete (S. 91) und zwischen einem „ästhetischen“ und einem „pathologischen“ Hören unterschied (S. 21, 24, 192).

In seiner Darstellung verfolgte Seidel die Absicht, möglichst umfassend den historischen Hintergrund für die gegenwärtige Diskussion über die Kriterien eines Musikwerkes zu bezeichnen. Er enthält sich jedoch, neue Perspektiven auf die von Dahlhaus formulierte These zu entwickeln, wonach „die Konsequenzen einer Auflösung des Werkbegriffs für die Musikgeschichtsschreibung ... in ihrer Reichweite kaum übersehbar wären“ (C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 16). Seidels Buch vermittelt einen höchst nützlichen Überblick über die Bestandteile des musikalischen Werkes, und es weckt im Leser — nicht zuletzt dank der vielfältigen Literaturverweise — die Neugier, über einzelne Probleme mehr zu erfahren. Angesichts der jüngeren Erforschungen von Kompositionsskizzen und von Bearbeitungen als der Grundlage einer Rezeption bleibt freilich zu fragen, in welchem Maße die emphatische Idee des musikalischen Werkes im 19. Jahrhundert selbst eine Konstruktion war.

(Juli 1989)

Michael Fend

REINHARD STROHM: *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press 1985. 273 S., *Notenbeisp.*

Das hier anzuzeigende Buch ist aus den Forschungsbemühungen des Autors um seinen

Fund des aus Brügge stammenden Chorbuchs Lucca erwachsen. In der vorliegenden Form erhebt der Band nun den weitergehenden Anspruch, Musikleben und Musik in dieser spätmittelalterlichen flämischen Stadt überhaupt darzustellen; die zeitlichen Grenzen sind etwa mit dem frühen 14. und dem frühen 16. Jahrhundert gezogen.

Mit dem genannten Thema stellt sich das Buch in die gleiche Reihe, in der in jüngster Zeit namentlich von angloamerikanischer Seite eigentliche Monographien zur Musikgeschichte einzelner, meist italienischer Städte im Spätmittelalter oder in der Renaissance vorgelegt worden sind: es sei allein an den ausgezeichneten Band von Lewis Lockwood über die Musik in Ferrara unter dem Prinzipat der Este erinnert. Die Idee solcher musikalischer Städtemonographien hat jedoch schon früher, etwa in Beiträgen Karl Gustav Fellerers, ihre Verwirklichung gefunden; der Vergleich der älteren und der jüngeren Arbeiten dieser Art zeigt jedoch, daß diesen letzteren in der Regel ein noch einläßlicheres Studium der Quellen, und zwar vor allem der archivalischen, zugrunde liegt. Dies gilt, um das gleich zu Beginn festzuhalten, auch für den vorliegenden Band: Obwohl Strohm verschiedentlich von Vorarbeiten von Alfons Dewitte hat profitieren können, hat er selbst umfangreiche Archivforschungen betrieben, deren Mühe und Aufwand nur unterschätzen kann, wer selbst nie Ähnliches unternommen hat. Auf diese Weise hat er ein — trotz aller übrigbleibenden Lücken — hinreichend festes Fundament gelegt, um darauf seine Darlegungen im einzelnen aufzubauen und selbst in den schlecht dokumentierten Bereichen seines Themas wenigstens angemessen deutliche Konturen ziehen zu können. In die Erträge der Quellenarbeit geben, außerhalb des Haupttextes, zahlreiche an den Akten gewonnene Anmerkungen und vor allem ein umfangreiches Nachweisverzeichnis der bis etwa 1510 tätigen Kirchenmusiker direkten Einblick, wobei auch Namen erfaßt sind, die im Haupttext nicht auftreten (Appendix A).

Die Archivforschung ist allerdings vor allem auch einem ersten großen Teil der Darstellung zugute gekommen, der in vier umfangreichen Kapiteln das Institutionsgeschichtliche und, damit verbunden, auch das durch die Institu-

tionen jeweils ermöglichte Musikleben vorführt. Hier läßt der Autor die Kirchen, etwa St. Donatian, Liebfrauen- und Salvatorkirche u. a., je mit ihrer inneren Organisation, ihren Stiftungen und Musikern, sodann Konvente und Bruderschaften vor den Augen des Lesers passieren, auch die Stadt selbst und die Hofhaltungen der Grafen von Flandern und der Herzöge von Burgund. Zugleich breitet der Autor in diesem Kapitel einen beträchtlichen Reichtum von Angaben über Musikleben, Musikalien, Organisten, Orgeln, über Musikübung in Orden und geistlichen Gemeinschaften, Stiftungen von Aufführungen geistlicher Stücke, Prozessionen, über öffentliche musikalische Unterhaltungen, Spielleute, auch über Musikunterricht und -instrumente usw. aus; die Vielzahl dieser Mitteilungen, die, wo sie nicht aus den Archivalien direkt geschöpft sind, doch mit beispielhaften Zitaten und Belegen aus jenen Akzent und Farbe gewinnen, ist überquellend und auf engem Raum auch nicht annähernd beschreibbar. Besonders aussagekräftig sind vielleicht die Namen der in Brügge belegbaren Musiker: hier begegnen dem Leser, zum Teil mehrfach und auch in ausgeführten weiteren Zusammenhängen, Thomas Fabri, Grenon, Binchois, Busnois, Dufay, Joye, Basin, Cornelius Heyns, Gaspar van Weerbeke, Johannes de Wreede, Obrecht u. a. Zweifellos machen bereits diese Namen den hohen Rang des spätmittelalterlichen Musiklebens der reichen Kaufmannsstadt Brügge deutlich; eben dafür scheint auch zu stehen, daß Strohm in Brügge im späten 15. Jahrhundert Frühformen öffentlicher kleiner Kirchenkonzerte nachzuweisen vermag.

Dieser Rang des Musiklebens bestätigt sich nun auch in den musikalischen Quellen und Werken, die aus Brügge stammen und/oder zwar anderswo erhalten, aber infolge inhaltlicher Beobachtungen offenbar mit Brügge in Verbindung zu setzen sind. Diesem musikalischen Repertoire wendet sich das umfangreiche Kapitel zu, das gewissermaßen den zweiten Teil des Buches bildet. Strohm weiß, dank seiner vorzüglichen Kenntnis von Quellen dieser Zeit, eine insgesamt erstaunliche Zahl von Kompositionen auf Brügge zu beziehen, begonnen mit weltlichen Motetten des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts, über flämische und französische Liedsätze des frühe-

ren 15. Jahrhunderts bis zu mannigfaltigen geistlichen Kompositionen in den Trienter und anderen Codices des vorgerückten und späten 15. Jahrhunderts. Bleibt hier Einzelnes notgedrungen unsicher, so vermag der Verfasser den umfangreichen Torso des 1967 von ihm gefundenen Chorbuchs Lucca (Archivio di Stato, Bibl. Mss. 238) mit guten Gründen in seiner Entstehung in Brügge zu lokalisieren; er hält den Codex für eine Stiftung des bekannten Bankiers Arnolfini an die 1467 errichtete und von John Hothby geleitete Figuralkapelle der Kathedrale von Lucca. Das Manuskript wird von Strohm in den Einzelheiten seines Inhalts vorgeführt (vgl. auch Appendix B); dieser ist bedeutend und zeigt besonders, wie kräftig die Wirkung englischer Musik um 1470 jedenfalls im Nordwesten Europas noch immer sein konnte. Schließlich erörtert Strohm jene Werke Jakob Obrechts, die für Brügge geschrieben wurden: dies scheint, von Werken mit unklaren und bloß vermuteten Beziehungen einmal abgesehen, vor allem für einige erhaltene kunstvolle Kanonmotetten und die Messen „de Sancto Martino“ und „de Sancto Donatiano“ zu gelten, welche letztere Strohm freilich als nicht für die gleichnamige Kollegiatskirche, sondern für die Kirche St. Jakob geschrieben bezeichnet.

Die vorstehenden Andeutungen müssen genügen, um eine Vorstellung von dem Reichtum zu erwecken, den Strohm's Buch anbietet. Gewiß kommt dieser Reichtum auch dank jener immer wieder erstaunlichen allgemein-historischen Kenntnisse, jener Vorstellungsgabe und jener Kombinationsfähigkeit ihres Verfassers zustande, die es ihm erlauben, das oft wenige in den Akten Greifbare in einleuchtende Zusammenhänge zu setzen; ja manchmal bedauert man den Autor recht eigentlich, daß die historischen Dokumente klare Beweisführungen dann doch nicht gestatten und die Reflexionen des Autors sich nicht über bloße Vermutungen hinaus entwickeln lassen. Daß die erwähnte Kombinationsgabe den Verfasser mitunter auch zu Spekulationen verführt, sei wenigstens am Rande angemerkt; gewiß erhält der Text dieses ungemein wertvollen und verdienstlichen Buches aber dadurch auch seine bezwingende Vielfalt und lebensvolle Farbe.

Einige vielleicht weiterführende Ergänzungen seien angefügt: die Stiftung, die im Jahre

1487 zur Komposition von Obrechts *Martinsmesse* geführt hatte, wurde, wie Strohm bemerkt (S. 40), in den Folgejahren erweitert, u. a. um eine Sequenzkomposition und eine Vespermotette zur Translation des Heiligen Martin, und dies offenbar zu einer Zeit, da Obrecht an St. Donatian tätig war. Man kann fragen, ob die genannte Sequenz oder die Motette mit der singular in einem Stuttgarter Messen-Chorbuch (Württembergische Landesbibliothek, Cod. I 47) erhaltenen anonymen Motettenkomposition *Sacerdotem Christi Martinum* identisch sein könnte, die dort unmittelbar auf Obrechts genannte Messe folgt und sich, freilich nicht in der äußeren Form, aber dem Text nach an eine Martinssequenz hält; dieses Obrecht-Verfasserproblem wird der Rezensent in seiner in Vorbereitung befindlichen Ausgabe der Unika dieses Chorbuches diskutieren. — Motettentexte sodann, deren Textzeilen auf „-are“ reimen, finden sich auch außerhalb von Fabris Motette *Sinceram salutem care* oder dem Satz *Furnos reliquisti quare* des Magister Egardus (S. 110ff.); es sei etwa auf die Motette . . . *clare proles eius* in einem Basler Fragment (Staatsarchiv, St. Clara Q 1) hingewiesen. — Schließlich erscheint die Schriftverbindung des Codex Lucca und des Leidener Seneca-Manuskriptes (S. 121) nicht voll überzeugend, jedenfalls nicht nach der eben daraus gegebenen Illustration. (August 1989) Martin Staehelin

MARY SUE MORROW: *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1989). XXII, 552 S., Abb. (*Sociology of Music*. No. 7.)

Das Aufführen von jedweder Musik ist die derzeit dominante Weise der Realisierung. Alle anderen Möglichkeiten der Vermittlung werden demgegenüber zurückgedrängt. In allen Erdteilen drängen vom Kindesalter an alle hinreichend im Musizieren Geübten auf die Podien, die ihnen oftmals die Welt bedeuten; viele zum Hören bereite möchten nah oder fern an Aufführungen teilhaben. In der Vergangenheit hat die Forschung diesen Gegebenheiten nicht gebührend ihre Aufmerksamkeit gewidmet. Die Vielfalt der Darbietungen unter

den Bedingungen der jeweiligen sozialen Verhältnisse blieb weitgehend unerschlossen. Erst seit wenigen Jahren gewinnt das Konzert als Institution merklich an Interesse (siehe die Bibliographie bei W. Salmen *Das Konzert*, München 1988, S. 237ff.). Betreffs der Donaumetropole Wien haben, gestützt auf Vororientierungen von Eduard Hanslick und Otto Biba, jüngst William Weber (1975), Alice M. Hauson (1985) sowie andere Autoren insbesondere das Konzertieren während des frühen 19. Jahrhunderts zu erhellen vermocht. Diesen Studien schließt sich die vorliegende an, indem sie die bislang fehlende Ergänzung für das 18. Jahrhundert und damit eine Darstellung der Anfänge des Konzertlebens in dieser Residenzstadt liefert. Die Autorin bietet „aspects“ aus dem Bereich der Sozialgeschichte der Musik, die beachtenswert sind und viele neue Einblicke gewähren in die Tätigkeit der Wiener Klassiker insgesamt. Es ist daher verwunderlich, daß der Titel des Buches auf „Haydn's Vienna“ verweist. Das Konzertleben wird eingeteilt in „private concerts“ und „public concerts“, andere Arten werden nicht davon abgesetzt (vgl. Salmen, *Das Konzert*, S. 88ff.). Die Autorin beschreibt die Lokalitäten, die Programmgestaltungen, die Aufführungspraktiken, die Hörergewohnheiten, die Mäzene, die finanziellen Erträge, die Berichterstattung in den Journalen. Diese umsichtige Ermittlung ist ebenso schätzenswert wie die Aufbereitung des gesammelten reichhaltigen Materials in mehreren „calenders“ und Indizes. Diesen Auflistungen ist entnehmbar, welche Präferenzen die Wiener Hörer, die nicht stets ein Publikum bildeten, beliebten zur Geltung zu bringen, in welcher Dichte Konzertveranstaltungen von den Musikern angeboten wurden, in welcher Weise reisende Virtuosen oder Mozart, Haydn und Beethoven daran mitmachend teilnahmen, denn „no other non-living composer . . . was so frequently represented on concert programs of the time“ (S. 163).

Wenngleich dieses Buch somit unter die besonders nützlichen einzureihen ist, bedürfen einige Abschnitte der Korrektur oder Ergänzung. Beispielsweise gibt es die Briefe des Exjesuiten Ignaz Rutter, der darin am 20. Februar 1774 aus Wien berichtet: „Itz wird hier nur der Name von Unterhaltungen geändert, anstatt Theaterstücken hat man Musicacademien“,

oder eine „kleine“ Comteße aus Spittal „producirte sich in einer offentlichen Musick = Academie nur mit einem Concert ...“ (in *Spittal an der Drau, Fs. d. Stadt Spittal*, 1960, S. 127f.). Es trifft nicht zu, wie auf S. 35 angedeutet, daß öffentliche Konzerte aus Privatveranstaltungen wie der Akademie und dem Collegium Musicum hervorgegangen seien, denn diese Darbietungsarten waren lediglich neben anderen relevant. Die Erschließung der zahlenden Öffentlichkeit geschah während des 18. Jahrhunderts — auch außerhalb Europas — auf vielfältigere, lokal unterschiedliche Weise; hingewiesen sei beispielsweise auf den Prozeß der stufenweisen Ablösung und Öffnung vom exklusiven Hofkonzert wie dieser sich etwa in Burgsteinfurt ereignete. Solche und andere Einwände am Detail vermögen freilich nicht das Verdienst zu schmälern, daß hiermit ein an Materialien reiches Buch zur Verfügung steht, welches die zwischen 1761 und 1810 in Wien aufgeführte Musik — umfassender als bislang bekannt — beschreibend erschließt.  
(Oktober 1989) Walter Salmen

*Musikwissenschaft und Musikpflege an der Georg-August-Universität Göttingen. Beiträge zu ihrer Geschichte. Hrsg. von Martin Staehelin. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1987). 200 S., 22 Abb., 2 Porträts. (Göttinger Universitätsschriften. Serie A: Schriften. Band 3.)*

Der aus Anlaß des Universitätsjubiläums im Mai 1987 veranstaltete Sammelband bietet neben Aufsätzen von mehr lokalgeschichtlicher Bedeutung — U. Konrad über Forkels Nachfolger J. A. G. Heinroth (1780—1846), H. Fuchs über dessen Nachfolger A. Wehner (1820—18□) und E. Hille (1822—1891) — vor allem Beiträge zur Geschichte der Musikwissenschaft. M. Staehelin weist in seinem Aufsatz über Forkel gebührend auf dessen oft gewürdigte Verdienste um die Musikgeschichtsschreibung hin, verschweigt aber auch nicht die Kritik, die an Forkels musikalischer Praxis und an seinem künstlerischen Sinn, vor allem von J. M. Kraus, C. Fr. Cramer, Abt Vogler, Zelter und den Brüdern Schlegel geübt wurde. Forkel war noch den Ideen der vorklassischen (und vorromantischen) Zeit

verbunden und repräsentierte den Typ des sowohl zerstreuten als auch pedantischen Gelehrten ohne Genialität. W. Boetticher berichtet über Eduard Krüger, leider überknapp, so daß kein wirkliches Bild dieser eigenartigen Persönlichkeit entsteht, die noch einmal versuchte, der Zersplitterung des Wissens von und über Musik entgegenzuwirken.

Viel Neues bieten zwei Abhandlungen über Randgebiete der Musikwissenschaft. B. R. Suchla skizziert eine Geschichte der Erforschung des Trobadorliedes vor K. Bartsch und G. Gröber, wobei die Verdienste von J. G. Eichhorn (1752—1827), Fr. Bouterwek (1766 bis 1828) und Fr. Diez (1794—1876) gewürdigt werden. Zu diesen bekannteren Namen tritt hier der des mit den Romantikern befreundeten Wilhelm von Schütz (1776—1847), der bereits 1795 die erste in einer wissenschaftlichen Zeitschrift veröffentlichte Arbeit über die Trobadorlyrik geschrieben hat. R. M. Brandl gibt einen aufschlußreichen Überblick über die *Griechische Volksmusik im 19. Jahrhundert*, wie sie sich aus *Beobachtungen in Reisebeschreibungen von Göttinger Gelehrten*, u. a. Otfried Müller und Ernst Curtius darstellt.

Besonderes Interesse des Musikhistorikers verdient der Beitrag von U. Günther über Fr. Ludwig, fraglos einen der bedeutendsten Gelehrten unseres Faches. Er bietet viel Neues über Leben und Schaffen des Mannes, dessen Nachlaß noch heute mit Gewinn von Forschern aus aller Welt konsultiert wird. Hier sollen nur einige Ergänzungen zu S. 153f. geboten werden. Ludwig hat, wie bekannt, drei große Werke vorgelegt, das *Repertorium*, die *Machaut-Ausgabe* und den Beitrag zum *Handbuch* G. Adlers (der übrigens in der 2. Auflage wesentlich erweitert erschien). Vom *Repertorium* erschien der grundlegende erste Teil des ersten Bandes 1910. Vom zweiten Teil dieses Bandes wurde ein großer Teil (S. 345—456) 1910 und 1911 gesetzt, aber nicht mehr ausgedruckt. Diese Seiten waren bereits korrigiert und umbrochen, ganz wie auch der Anfang (S. 1—64) des zweiten Bandes. (Von den Seiten 65, 67, 69 und 71 existieren noch korrigierte Aushängebögen.) Diese Texte hat Ludwigs Schüler Fr. Gennrich Jahrzehnte nach Ludwigs Tod photomechanisch im Rahmen seiner Reihe *Summa musicae medii aevi* reproduziert (Rep. I/2 als Band 7, 1961; Rep. II als

Band 8, 1962). L. Dittmer hat später, nachdem er bereits 1964 einen Nachdruck von Band I/1 veranstaltet hatte, nach den erhaltenen Bögen und Ludwigs Manuskript (das Gennrich seinerzeit nicht zugänglich war) 1971 den Band II (S. 1—139, Nachträge S. 140—155), 1978 den Band I/2 (S. 345—759, mit Nachträgen S. 760—783) herausgegeben. Dittmers Leistung — die Lesung von Ludwigs Manuskript besorgte M. Lütolf — wird vor allem in den von ihm zugefügten Registern, Verzeichnissen und Vorworten erkennbar (wenn er auch in Rep. II, S. VI, Anm., mehrfach den Namen des Unterzeichneten entstellt). So war ein großes wissenschaftliches Werk für die Nachwelt, die es freilich einstweilen nicht ausreichend nutzt, gerettet.

Ludwigs handschriftlicher Nachlaß ging nach seinem Tod (nicht ganz vollständig) an die Universitätsbibliothek in Göttingen, seine sehr wertvolle Büchersammlung bildete den Grundstock der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars. Leider gingen im letzten Krieg durch Auslagerung in ein Salzbergwerk viele Bücher und Noten, vor allem Denkmälerausgaben unter. Einiges an handschriftlichem und sonstigem Material gelangte jedoch in andere Hände, manches in der Erwartung der Vollendung in die von Ludwigs Schüler H. Bessler, der schließlich 1954 den Schlußband der *Machaut-Ausgabe*, dessen erste Auflage 1944 ein Opfer des Luftkriegs wurde, veröffentlichte. Einiges Material verblieb bei der Witwe, anderes bei der Anglistin Hertha Marquardt (1897—1965), zu der familiäre Beziehungen bestanden. Nach dem Tod von Frau Ludwig gelangten die Teile des Nachlasses, die sie noch besaß — das mehr Private und Separata — teilweise in den Handel, teilweise wurden sie verschenkt. Die unkatalogisierten Bestände, die 1982 im Musikwissenschaftlichen Seminar gefunden wurden, sind erst damals — leider kann ich mich nicht mehr an das Jahr erinnern — oder sogar erst nach Marquardts Tod dahin gelangt. Niemand wollte, wie ich mich erinnere, die Sachen haben, weder die Universitätsbibliothek, noch der damalige (in Göttingen selten anwesende) Direktor des Seminars, H. Husmann, der sie dann schließlich doch in dem „feuchten Wandschrank“ (Günther, S. 158) deponieren ließ.

Am Ende des Bandes findet sich schließlich noch eine Arbeit von R. Fanselau über *Orgelwissenschaftliche Forschung im Dienste der Liturgie bei Christhard Mahrenholz*, die nicht weniger als einen knappen Abriß der Geschichte der Orgelbewegung bis hin zur Orgel der Marienkirche in Göttingen (1926) bietet. Die Diskussion dieser Orgel und der ihr zugrundeliegenden Anschauungen hat den Orgelbau ebenso befruchtet wie die Erforschung der Orgelgeschichte.

Den Beschluß des so inhaltsreichen Sammelbandes bildet ein (von U. Konrad zusammengestelltes) *Verzeichnis der Akademischen Musikdirektoren und der hauptamtlichen Lehrkräfte im Fach Musikwissenschaft an der Universität Göttingen*, worin der Unterzeichnete, der hier von 1963 bis 1967 als Universitätsdozent wirkte, seinen Namen in der Reihe der Dozenten (S. 194) vermißt.

(September 1989)

Rudolf Stephan

WERNER ZINTGRAF: *Neue Musik 1921 bis 1950 in Donaueschingen, Baden-Baden, Berlin, Pfullingen, Mannheim. Horb am Neckar: Geiger-Verlag (1987). 204 S., Abb. (Dokumentationen zur Musik im 20. Jahrhundert. Band 2.)*

Daß die Donaueschinger Kammermusiktage, die 1921 erstmalig stattfanden, 1927 nach Baden-Baden und 1930 nach Berlin verlegt wurden, auch in den Jahren zwischen 1934 und 1939 sowie 1946 und 1947 abgehalten wurden, ist nicht vielen bekannt. Denn erst 1950, mit der Unterstützung des Südwestfunks Baden-Baden und unter der Verantwortlichkeit Heinrich Strobels, rückten diese Feste wieder ins Licht der Öffentlichkeit. Was jedoch in den Jahren geschah, die dazwischen lagen, ist kaum in Erfahrung zu bringen.

Werner Zintgrafs Dokumentation setzt sich zum Ziel, „erstmalig, zwar gestrafft, aber doch nahezu lückenlos die ersten 30 Jahre der ‚Neuen Musik‘“ zu schildern, so liest man im Vorwort. Mit diesem recht hohen Anspruch wird sogleich ein Seitenhieb auf die Musikwissenschaft verbunden, die sich um die Musikgeschichte der Länder Baden und Württemberg bislang wenig gekümmert habe; auch hierzu soll der Band einen Beitrag leisten.

Als Quellenfundus diente Zintgraf, wie er im Vorwort weiter schreibt, der Nachlaß des heute praktisch vergessenen Komponisten Hugo Herrmann (1896—1967). Herrmann leitete als Nachfolger Hindemiths das Unternehmen Donaueschingen in den Jahren 1934 bis 1937 (1935 fiel es aus Gründen aus, die zu erläutern hier nicht der Raum ist) und wurde noch während der Vorbereitungen für das Fest 1938 von den Nazis seiner Tätigkeit entbunden, die es nunmehr ganz für die eigene Ideologie vereinnahmten und noch zwei Jahre unter dem Titel „Oberrheinisches Musikfest“ fortführten — dann kam der Krieg. Ab 1946 leitete Herrmann die Feste wieder.

Um es gleich vorwegzunehmen: Die Dokumentation ist äußerst dürftig kommentiert. Gerade wenn ein privater Nachlaß das Material liefert, ist es unabdingbar, die Dokumente so anzuordnen, daß sie in ihrer Abfolge dem Leser die Möglichkeit bieten, den ja weitgehend unbekanntem Personenkreis, der hier in zahllosen Korrespondenzen und Zeitungsartikeln vorgestellt wird, nach und nach im Gedächtnis zu behalten. Dies ist hier aber ohne ständiges Zurückblättern und Suchen nach den wenigen erläuternden Passagen kaum möglich. Doch erweist sich dieser Mangel als sekundär gegenüber einer Verfahrensweise, die das ganze Unternehmen zumindest stark beeinträchtigt, wenn nicht in Frage stellt.

Worum es Zintgraf geht, ist offenkundig nicht in erster Linie die historische Nachzeichnung der Donaueschinger Feste, sondern die Person Hugo Herrmanns. Sein erster Dokumentationsband (Band 1 der Reihe *Dokumentationen zur Musik im 20. Jahrhundert*) war ihm bereits gewidmet (*Hugo Herrmanns Weg nach Trossingen, Dokumentation zur Reform der Musik für Harmonika-Instrumente und zur Entwicklung einer ‚pädagogischen Provinz‘*, 1983); blättert man nun im Anhang der Dokumentation *Neue Musik 1921—1950*, so findet man nach dem Personenregister ein Verzeichnis der von Hugo Herrmann erwähnten Werke (S. 198), schließlich eine Anzeige des 1961 gegründeten „Förderkreises Hugo Herrmann e. V.“ (Sitz Trossingen) und Hinweise auf Schallplatten, größtenteils mit Werken Herrmanns.

All dies hat natürlich nichts Ehrenrühriges an sich; und man kann es Zintgraf nur als

Verdienst anrechnen, wenn er sich in seinen Arbeiten um das Werk dieses sicherlich faszinierenden Mannes bemüht, dessen organisatorische Leistungen (und nur diese können nach dem vorliegenden Material gewürdigt werden) dem Leser Bewunderung abverlangen. Doch kann eine solche Fixierung der Thematik des Buches nicht gerecht werden. Tatsache ist, daß Donaueschingen nach 1926 durch die kulturpolitischen Eingriffe des Dritten Reiches für die Neue Musik praktisch keine Rolle mehr spielen konnte und erst wieder ab 1950 Bedeutung erlangte, — daß die eigentliche „Blütezeit“, in der Donaueschingen ein Forum für Neue Musik war, also in die Jahre 1921 bis 1926 fällt. Hier gab es Aufführungen (teilweise Uraufführungen) etwa der *Klaviersonate* op. 1 von Alban Berg, der Streichquartette von Hindemith, Bartók, Hába (im Vierteltonsystem) und der *Klaviersonate* von Igor Strawinsky. 1924 war die Wiener Schule mit Hauer, Wellesz, Webern und Schönberg vertreten. Hugo Herrmann erscheint jedoch erst 1926 mit seinem Werk. Da Zintgraf sich offenbar tatsächlich nur auf Herrmanns Nachlaß stützt, kann er bis zu diesem Zeitpunkt außer den Programmen nur unbedeutendes oder schon publiziertes Material beisteuern. So verbleiben diese ersten Jahre praktisch undokumentiert.

Ausführlich und interessant werden die Materialien, die das Eingreifen der Nazis ab dem Jahr 1934 schildern. Bis dahin hatten sie sich aus der gesamten Gestaltung weitgehend herausgehalten; nun griffen sie allmählich zu, und die aufgelisteten Programme legen beredtes Zeugnis ab von dem neuen Wind, der nun die Festgestaltung durchwehte: Zur Aufführung kamen nicht mehr Werke von Hindemith, Bartók, Strawinsky, Schönberg, Jarnach oder Busoni, sondern etwa eine *Straßenkantate* nach dem Motto: „Sei auch ein Träger dieser deutschen Tat“ aus Reden von NS-Führern von Karl Thieme, *Neue Marschmusiken* im alten Stil für zwei Flöten, zwei Hörner, Fagott und Rührtrommel von Heinz Trefzger oder *Zwei alte Choräle* („Uns ward das Los gegeben“, „Wach auf du deutsches Land“) von Fritz Dietrich und ähnliches mehr.

Herrmann, der 1934 erstmalig die Leitung des Festes übernommen hatte, ist hierfür sicherlich nicht allein verantwortlich zu machen, wengleich die Programmkonzeption

schon in sein Ressort fiel. Er war, so scheint es, ein ausgezeichneter und passionierter Pädagoge und Chorleiter, und es ist sicherlich verständlich, daß „volksbildnerische“ Ziele, die von einem Musikfest erwartet wurden, zumindest teilweise durchaus seinen Vorstellungen entsprachen. Wenn allerdings Zintgraf Herrmann „Urnavität seines Künstlertums“ attestiert, die ihm „ständig Fallstricke des politisch Unerwünschten“ stellte (S. 88), und, um dies zu belegen, aus einem Artikel Herrmanns aus dem Jahr 1937 zitiert, betitelt: *Die Feierlichkeit in der neuen deutschen Musik*, dann hat er ihm damit einen Bärendienst erwiesen. Herrmann schreibt dort im Tonfall reinsten NS-Kulturideologie: „Wie die Mutter in der Familie sich müht, den Tag zu verschönen und zu schmücken mit all ihrer großen Liebe, ebenso müssen Künstler in der großen Familie des Volkes mitwirken an der Erhebung des grauen Alltags zur sinnvollen Lebensgestaltung [...]“ (S. 89). Daß Herrmann von den Nazis schließlich fallengelassen wurde, lag sicherlich auch daran, daß er in den zwanziger Jahren Werke geschrieben hatte, die nun „im Interesse der künstlerischen Sauberkeit“ abgelehnt wurden (S. 84). Ihn aber als deren Opfer auszugeben, dagegen sprechen denn doch seine dokumentierten Bekenntnisse. Der Hauptgrund für seine Ablösung lag sicher eher in dem Bestreben der Nazis, alle Bereiche des öffentlichen Lebens mit absolut linientreuen Gefolgsleuten unter Kontrolle zu haben; und zu denen zählte Herrmann eben doch nicht.

Bestürzend ist die Dokumentation der Versuche Hugo Herrmanns, in den Nachkriegsjahren Donaueschingen wieder aufzubauen: Mit seinem Manifest für eine theosophisch geprägte Gemeinschaftskomposition der „Apokalypse“ mit einer Gesamtdauer von sieben Tagen stieß er allgemein auf Befremdem. Letzten Endes war es dieser Plan, mit dem er sich selbst von Donaueschingen ausschloß: Herrmann geriet in zunehmende Verbitterung, polemisierte gegen den „Nihilisten Strobel“ (S. 128) und wollte nicht einsehen, daß die kompositorischen Probleme der Nachkriegsgeneration auf die Wiederaufnahme der Techniken gerichtet waren, die in den zwanziger Jahren in Donaueschingen aktuell gewesen waren: die Zwölftontechnik Schönbergs und vor allem Weberns. Daß das Dritte Reich einen

radikalen Bruch in der historischen Entwicklung verursacht hatte, war ihm offenbar nicht bewußt. Die hier wiedergegebenen Dokumente zeigen in beklemmender Weise das Schicksal eines Komponisten, der seine Ideale schwinden sah, der sich aber auch weigerte, die aktuelle Situation zur Kenntnis zu nehmen. Seine Verbitterung ist verständlich, aber nicht gerechtfertigt. Und weder ist es gerechtfertigt, ihn als tragisches Opfer des Musikbetriebs zu glorifizieren, noch ihn mit der Entwicklung der Neuen Musik schlechthin zu identifizieren. Und gerade in dem letzteren Punkt liegt die Gefahr geschichtlicher Fehldeutung, deren sich ein Autor wie Zintgraf bewußt sein muß. Der Entwicklung der Neuen Musik schließlich Herrmanns zusätzliche Aktivitäten in Pfullingen und Mannheim anzugliedern, ist vermessen. Es gab unzählige Veranstaltungen dieser Art, deren Wert nicht verkannt werden soll und deren Dokumentierung sicher lohnenswert ist. Sie in ihrer historischen Bedeutung überzubewerten, ist jedoch ein Fehler, der einfach nicht mehr unterlaufen darf und auch angesichts des hohen Forschungsstands gerade zur Geschichte der Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht mehr unterlaufen muß.

Zintgrafs entscheidender Fehler besteht darin, für das an sich hochinteressante Unternehmen einer lückenlosen Dokumentation der Donaueschinger Feste nur den Nachlaß Hugo Herrmanns zu verwenden. Er beruft sich zwar darauf, daß für die unbekanntesten Jahre sonst keinerlei Material mehr existiert (ob dies mit Absicht der Öffentlichkeit entzogen worden ist, wie Herrmann argwöhnte, sei dahingestellt). Man kommt aber zu dem Ergebnis, daß Zintgraf offenbar nicht in der Lage ist, zwischen der historischen Bedeutsamkeit der jeweiligen Feste zu differenzieren. Und gerade darin hätte die vordringliche Aufgabe einer Dokumentation gelegen, die sich mit einem kulturgeschichtlich so brisanten Thema befaßt. (August 1989) Manuel Gervink

HELEN GEYER-KIEFL: *Die heroisch-komische Oper ca. 1770–1820. Tutzing: Hans Schneider 1987. Textband: 252 S., Beispielband: 154 S. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 9.)*

Ein Bindestrich kann mehr sein als ein Pluszeichen. „Heroisch-komisch“, durch einen solchen Bindestrich verbunden, ist mehr als eine simple Addition und lose Aneinanderreihung ernster und heiterer, erhabener und scherzhafter Szenen, wie die Forschung bisher glauben machen wollte. Vielmehr umspielen sich in der heroisch-komischen Oper beide Seiten, um eine Art augenzwinkernde Verbindung miteinander einzugehen. Zwar wird der traditionelle Heldentyp subtil-ironisch in Frage gestellt, das Heroische derb-parodistisch attackiert — gänzlich verworfen wird das Ideal jedoch nicht. Der Held macht vielmehr eine Entwicklung durch, er überwindet seine anfänglichen Schwächen, um am Schluß um so strahlender über sie zu triumphieren. Gerade die „Diskrepanz von geforderter und insgeheim auch erwarteter Idealität und ihrem vorläufigen Mangel“ (S. 24) gibt zu allerlei Situationskomik Anlaß. Letztendlich bleibt das herkömmliche Helden- und Herrscherideal, wie es in der Opera seria ungebrochen vorgeführt wird, jedoch unangetastet. Die heroisch-komische Oper erweist sich somit als typisches Produkt der Aufklärung, die am Herrscherthron rüttelte, ihn aber nicht umstieß.

Helen Geyer-Kiefl gelingt es in ihrer Würzburger Dissertation, diese Besonderheiten eines Operntyps herauszuarbeiten, der im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert weit verbreitet war. Sie beschreibt und analysiert zahlreiche Werke, die in ihrer Zeit mit großem Erfolg gespielt wurden, aber dennoch meist ungedruckt blieben und heute weitgehend vergessen sind.

Ursprung und Zentrum der heroisch-komischen Oper lagen in Italien, wo „dramma eroicomico“ die gängige Bezeichnung war. Antonio Salieri, Tommaso Traetta, Simon Mayr, Ferdinando Paër, Giovanni Paisiello waren die wichtigsten Komponisten, neben einer großen Zahl heute kaum noch bekannter Namen. Der Kreis der Librettisten dagegen bestand aus nur wenigen Personen, unter denen Giuseppe Maria Foppa, Andrea Leone Tottola und Gaetano Rossi herausragen.

In den 1790er Jahren wurde das heroisch-komische Singspiel auch in Wien heimisch und beliebt, eine Modeerscheinung, die zunächst nur zehn Jahre andauerte, um nach

1810 noch eine zweite Blüte zu erleben, bevor das Interesse allmählich schwand und die Produktion in den 1820er Jahren vollständig versiegte. Namen wie Franz Anton Hoffmeister, Wenzel Müller, Ignaz Xaver Ritter von Seyfried, Peter von Winter, Joseph Weigl und Joseph Wölfl waren hier als Komponisten tonangebend (auch Mozart zählt mit der *Zauberflöte* dazu, wie in einem eigenen Kapitel dargestellt wird). Unter den Librettisten herrschte Emanuel Schikaneder lange Zeit fast unumschränkt. Besonders beliebt waren in Wien exotische Opernstoffe, vor allem Märchen und Ereignisse aus der Kolonialzeit, sowie Götter- und Mythosparodien, mit großem Pomp und Aufwand in Szene gesetzt. Auffallend ist, daß die „Heldenrelativierung“ (S. 153), die Entwicklung vom Versager zum Idealbild, wie sie für Italien wichtig war, in Wien nur eine untergeordnete Rolle spielte; hier waren die Bedeutungsinhalte des Heroisch-Komischen tendenziell auf die Dimension der parodistischen Komik verengt.

Die Verbreitung der deutschsprachigen heroisch-komischen Oper blieb fast ganz auf Wien beschränkt. Dies verwundert — um so mehr, wenn man davon ausgeht, daß dieser Operntyp in den Ideen der Aufklärung verwurzelt ist. Warum konnte in (Nord-)Deutschland, das doch eine Hochburg aufklärerischen Denkens war, die heroisch-komische Oper nicht Fuß fassen? Leider geht die Autorin auf diese Frage nicht näher ein.

Vielleicht macht sich hier eine methodische Schwäche der Studie bemerkbar. Geyer-Kiefl beschäftigt sich nämlich nur mit Opern, die (auf dem Titelblatt) die Bezeichnung heroisch-komisch oder eines der Synonyme tragen. Wäre es aber nicht möglich, daß es eine ganze Reihe von Opern gibt, die in der „Sache“, d. h. in Libretto und Musiksprache zwar dem Typ des Heroisch-Komischen entsprechen, diese Bezeichnung jedoch nicht im Titel tragen — und damit bei der Quellenauswahl durch das Raster fielen? Auch der umgekehrte Fall wäre denkbar: Opern werden im Titel als heroisch-komisch bezeichnet, weichen in der „Sache“ aber so weit vom Prototyp (dem italienischen *dramma eroicomico*) ab, daß es wenig sinnvoll erscheint, sie unter das Joch einer einheitlichen, in sich geschlossenen Gattung zwingen zu wollen. Gerade dies scheint jedoch ein

Hauptanliegen der Autorin zu sein, die selbst darauf hinweist, daß „einige ursprünglich nicht heroisch-komische Opern wenige Jahre nach ihrem Erscheinen diesem Operntyp zugeordnet wurden“, beispielsweise Mozarts *Don Giovanni*, der in einem Wiener Klavierauszug von 1810 als „heroisch-komische Oper“ bezeichnet wird (S. 14). Die Grenzen sind eben fließend.

Diese Ungereimtheiten werden besonders deutlich bei der Gruppe der heroisch-komischen Opern französischer Provenienz, die nur zwei Beispiele aufweist: Luigi Cherubinis *Lodoïska* (1791) und Etienne-Nicolas Méhuls *Stratonice* (1792). Beide Opern sind als „comédie héroïque“ betitelt und werden deshalb von der Autorin umstandslos dem heroisch-komischen Typus zugeordnet. Warum fanden diese beiden comédies héroïques in Frankreich keine Nachahmung? „Möglicherweise hat hier die politische Entwicklung eine Entfaltung des sich anbahnenden neuen Operntyps verhindert“, lautet Geyer-Kiefls Antwort (S. 27). Genau das Gegenteil ist jedoch der Fall! Der Blick aufs Titelblatt führt hier in die Irre, denn nicht die „comédie héroïque“ war der neue Operntyp des revolutionären Frankreich, sondern die sogenannte Rettungsoper (was die Autorin auch zugesteht, allerdings in einer Fußnote versteckt). Cherubini war der erste Komponist, der mit seiner *Lodoïska* eine solche Rettungsoper auf die Bühne brachte. Sie setzte Maßstäbe und wurde stilbildend für eine große Zahl ähnlicher Werke — bis hin zu Beethovens *Fidelio* —, die fast alle einem festen Schema folgen: der wunderbaren Errettung aus scheinbar auswegloser Not. Der Kern der Handlung ist mit einem Satz erzählt: Die Burg eines grausamen Raubritters wird belagert und in Brand geschossen, um die Verlobte eines freiheitlich gesinnten Grafen, die in einem Verließ gefangen gehalten wird, zu befreien. Das Libretto geht auf Episoden aus dem vorrevolutionären Roman *Les amours du Chevalier de Faublas* von Jean-Baptiste Louvet de Couvray zurück. Geyer-Kiefl nennt das *Lodoïska*-Libretto eine Parodie auf diese Episoden; man könnte es auch als Aktualisierung bezeichnen, denn die Parallele zwischen der Gefangenenbefreiung auf der Opernbühne und dem Sturm auf die Bastille am 14. Juli 1789 ist offensichtlich, auf jenes Staatsgefängnis, in dem auch der Roman-

held Faublas zeitweise einsaß. Cherubini spart parodistisch-buffoneske Szenen keineswegs aus. Aber hier wird nicht nur zaghaft am Bild des Herrschers und Helden gekratzt; hier wird sein endgültiger Sturz vorbereitet. Und damit geht *Lodoïska* weit über die harmlosen italienischen und Wiener heroisch-komischen Opern hinaus. Insofern scheint es mir etwas unglücklich, alle Opern, die im Titel auf Heroisch-Komisches hinweisen, unter einen Hut bringen zu wollen, nur um eine „konsolidierte Gattung“ (S. 12) konstruieren zu können.

„Um die heroisch-komische Oper als Gattung ansprechen zu können, bedarf es mehr als nur der bloßen Bezeichnung. Vielmehr sind für eine Gattungsdefinition allgemeingültige Kriterien nötig, eine bestimmte Faktur des Librettos, grundlegende verbindliche Ideen und Inhalte und nicht zuletzt gemeinsame musikalische Merkmale, die in der Art ihrer Anwendung einmalig sind und eine für die Gattung typische Musiksprache schaffen“ (S. 12). Worin bestehen diese gemeinsamen musikalischen Merkmale? Geyer-Kiefl konnte eine ganze Reihe solcher Merkmale zusammentragen: bildhafte Musiksprache, beispielsweise Seufzermotive, wenn der Mächteger-Held bei einer ihm auferlegten Bewährungsprobe wieder einmal versagt und in Schluchzen ausbricht; stotternde, kurzatmige Gesangsmelodik statt geschlossener Perioden; überraschende und lächerlich wirkende Kontraste; unvermittelte Trugschlüsse und plötzliche Moll-Eintrübungen; „buffonesker Plapperstil“ (S. 93). Sind diese Stilmittel wirklich so „einmalig“ und nur für die als heroisch-komisch betitelten Opern typisch? Eine heroisch-komische Musiksprache „an sich“ wird es wohl kaum geben; heroisch-komisch klingt die Musik erst in Verbindung mit Text, Handlung und Szene. Und überhaupt rechtfertigt in vielen Fällen nur die Konzeption des Librettos die Bezeichnung heroisch-komisch, wie die Autorin selbst eingesteht. Leider übergeht sie allzu leichtfertig ihre eigenen Einschränkungen, um dem selbst auferlegten Zwang zur Systematisierung, Typisierung und Gattungszuordnung zu genügen.

Trotz aller Einwände handelt es sich bei dem vorliegenden Buch um eine verdienstvolle Studie: Ein Materialkatalog gibt detaillierte

Auskunft über die Quellen; Inhaltsangaben, Textauszüge, Beschreibungen und Analysen machen mit den weitgehend unbekanntem Opern vertraut; längere Partiturauszüge, zum Teil auch aus ungedruckten Werken, sind in einem separaten Beispielband versammelt. Hilfreich und vielen Lesern gegenüber zukünftig wäre es gewesen, wenn den meist umfangreichen italienischen Textauszügen auch eine deutsche Übersetzung beigegeben worden wäre.

(September 1989)

Ulrich Schmitt

*ERIC THOMAS CHAFE: The Church Music of Heinrich Biber. Ann Arbor: UMI Research Press (1987). XI, 305 S., Notenbeisp. (Studies in Musicology. No. 95.)*

Heinrich Biber zählt zweifellos zu den interessantesten Komponistenpersönlichkeiten des süddeutsch-österreichischen Raumes in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt des Interesses stand jedoch bisher vornehmlich seine Instrumentalmusik. Die vorliegende Untersuchung, die die Kirchenmusik Bibers in den Vordergrund stellt und darüber hinaus einen systematischen Katalog seiner sämtlichen Werke enthält, schließt daher eine wichtige Lücke in der Erforschung süddeutscher Barockmusik. Chafes Ausführungen basieren auf gründlichen archivalischen und philologischen Quellenstudien und der kritischen Auseinandersetzung mit der bereits bestehenden Literatur. Einer ausführlichen Biographie mit Zuordnung der Kompositionen zu den einzelnen Lebensabschnitten Bibers schließt sich eine Darstellung der kirchenmusikalischen Aufführungstradition im Salzburger Dom an. Anhand archivalischer Quellen und einer eingehenden Interpretation der bekannten Kupferstichdarstellung Melchior Küssels vom Inneren des Domes erläutert Chafe die personellen und räumlichen Voraussetzungen für die Aufführung kirchenmusikalischer Werke in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Daneben greift er noch einmal die Diskussion um die sogenannte *Missa Salisburgensis* auf und bestätigt aufgrund zahlreicher musikalisch-stilistischer Einzelheiten die von Ernst Hintermeier publizierten Erkenntnisse über die Entstehungszeit der Messe und die vermutete Autorschaft Bibers.

Im Mittelpunkt der Studie steht die detaillierte stilistische Untersuchung der Kirchenwerke Bibers, in die der Autor auch die Solo- und Ensemble-Sonaten einbezieht. Ob allerdings die Violinsonaten tatsächlich Verwendung im Gottesdienst fanden, erscheint fraglich. Die Werke werden getrennt nach Gattungen im Hinblick auf Besetzung, Form, kontrapunktische Verarbeitung, Harmonik etc. analysiert, ohne allerdings auf den mitunter deutlichen Zusammenhang zwischen stilistischer Konzeption der Kompositionen und den verschiedenen Formen des liturgischen Zeremoniells zu verweisen (z. B. *Vesperae longiores* — *Vesperae breviores*). Die gewissenhaften und ergebnisreichen Stiluntersuchungen, die auch Unterschiede zwischen Früh- und Spätwerk aufzeigen und in einigen Fällen Stücke Salzburger Zeitgenossen zum Vergleich heranziehen, werden durch zahlreiche Tabellen und Notenbeispiele verdeutlicht. Leider wirkt die Darstellung durch die rein sukzessive Beschreibung der einzelnen Kompositionen etwas ermüdend. Eine stärkere Systematisierung oder zumindest eine systematische Zusammenfassung der einzelnen Abschnitte wäre wünschenswert gewesen.

Der zweite Teil der Publikation enthält einen systematischen Katalog sämtlicher Kompositionen von Heinrich Biber einschließlich der nicht mehr erhaltenen Werke und der Stücke mit zweifelhafter Zuschreibung. Die Katalog-Eintragen umfassen Informationen zu Text, Tonart, Kompositionsdatum, Besetzung, Fundorten, Editionen und einen ergänzenden Kommentar. Nicht konsequent verzeichnet sind Signaturen der einzelnen Fundorte sowie die handschriftlichen oder gedruckten Titel der Quellen. Durch den völligen Verzicht auf Incipits wird der Wert des Kataloges für weiterführende Forschungen bedauerlicherweise beeinträchtigt. Eine ausführliche Bibliographie, in der auch entlegene Literatur erfaßt ist, rundet die insgesamt interessante und informative Studie ab.

(August 1989)

Gabriela Krombach

*HANS-JOACHIM SCHULZE: Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert. Leipzig — Dresden: Edition Peters 1984. 250 S., Abb.*

Obwohl diese erweiterte Neufassung der Rostocker Dissertation von 1977 etliche Kapitelteile enthält, die bereits seit 1968 in Aufsätzen veröffentlicht wurden — und den Verfasser als Bachforscher von Rang bekannt machten —, ist der vorliegende, gewiß situationsbedingt verzögerte Band wertvoll. Er faßt nicht nur Wichtiges aus den entdeckungsreichen Quellenarbeiten Schulzes zusammen (der eine Reihe von Schreibern zentraler Manuskripte identifizieren und so den Anteil der Verwandten oder Schüler Bachs an der Überlieferung präzisieren konnte), sondern macht insgesamt anschaulich, wie es einer minutiösen, aber zugleich extensiven Erforschung der (oft seit langem bekannten) Quellen gelingen kann, durch neue Erkenntnisse über Bachs Schaffensbedingungen und über die Tradition einzelner Werke auch Konturen unseres Bach-Bildes zu schärfen. So werfen die Nachweise, daß *Andreas-Bach-Buch* und *Möllersche Handschrift* auf den Ohrdruffer Bruder Johann Christoph Bach als Hauptschreiber zurückgehen, ein Licht auf Repertoirekenntnis und Renommee des jungen Bach. Befunde über die vielfältigen und durchorganisierten Kopierarbeiten in Bachs Umgebung deuten auf seinerzeit stärkere Verbreitung bestimmter Werke; drei Stadien der *Sonaten für Violine und Cembalo* BWV 1014—19 bezeugen — auch hier — Bachs ‚Weiterarbeit‘ an bereits Geschaffenem, die heutigem Bemühen um Datierung und Chronologie so große Schwierigkeiten bereitet. Daß Bachs Motetten offenbar für drei als ‚gleichrangig‘ anzusehende Darbietungsalternativen (rein vokal, mit Generalbaß, mit zusätzlichen colla-parte-Instrumenten) bestimmt waren, warnt davor, die Anpassungsfähigkeit einstiger Praxis zu unterschätzen (und heutige Entscheidungen zu rasch als die ‚historisch‘ einzig legitimen auszugeben). Mit Indizien dafür, daß der musikalische Nachlaß nicht nur in die Hände der beiden ältesten Söhne und der Witwe überging, sondern auch Anteile für jüngere Kinder umfaßte, erhalten die Mutmaßungen über den tatsächlichen Umfang des Bachschen Gesamtwerkes und seine Verluste neue Nahrung. Doch auch in etlichen viel spezielleren Details beweist der Band, wie fruchtbar und unerläßlich ‚philologische‘ Methoden sind — werden sie mit dem

Horizont, Problembewußtsein und Spürsinn Schulzes betrieben.

(Oktober 1989)

Klaus-Jürgen Sachs

MARY A. CICORA: *Parsifal Reception in the Bayreuther Blätter*. New York-Bern-Frankfurt-Paris: Peter Lang (1987). IX, 179 S. (*American University Studies. Series I, Volume 55.*)

Das Buch besteht — neben einer Einleitung und einer Zusammenfassung am Schluß — aus fünf Kapiteln, die überschrieben sind mit: „The Bayreuther Blätter and Parsifal“, „Theoretical Considerations“, „Prehistory“, „Parsifal“ sowie „Symbols“. Im 1. Kapitel behandelt die Autorin „Founding and Purpose of the Bayreuther Blätter“ sowie die Bedeutung, die gerade Wagners *Parsifal* für Bayreuth hatte. In Kapitel 2 gibt sie einen allgemeinen Überblick über drei „Parsifal“-Beiträge der *Bayreuther Blätter*, die sie als repräsentativ für die angeblich drei Phasen der Zeitschrift ansieht: Ludwig Schemanns *Die Gral- und die Parzival-Sage in ihren hauptsächlichsten dichterischen Verarbeitungen. Ein Beitrag zum Verständnisse des Bühnenweihfestspiels ‚Parsifal‘* von 1879; Otto Mensendiecks *Die Gral-Parzivalsage und Richard Wagner's Parsifal* von 1915; Robert Bossharts *Parsifal, das Werk des Sehers* von 1930. In den folgenden Kapiteln geht sie auf diese Beiträge näher ein, indem sie die jeweilige Sicht der drei Autoren auf die Figuren Klingsor, Titurel, Amfortas, Kundry (Kap. 3) und Parsifal (Kap. 4) sowie auf Speer und Gral (Kap. 5) darstellt. Dabei fließen ständig auch Zitate aus anderen „Parsifal“-Beiträgen der *Bayreuther Blätter* ein, deren es gut fünfzig gibt, wie das Literaturverzeichnis ausweist. Diese dienen freilich fast immer dazu, die drei genannten Beiträge zu stützen, so daß einerseits gar nicht die ganze Breite dessen, was in den *Bayreuther Blättern* über *Parsifal* geschrieben wurde, zur Darstellung gelangt, und andererseits ein fast konformes Bild der *Bayreuther Blätter* entsteht, das nicht den Tatsachen entspricht. Die Autorin erliegt in ihrer Neigung zu Systematisierung und Formalisierung, die an Winfried Schülers Buch *Der Bayreuther Kreis* (Münster 1971) angelehnt sind, der Gefahr, an der historischen Wirklichkeit vorbeizugehen.

Die angeblich drei Phasen der Zeitschrift sind eine Konstruktion, für die sich nicht mehr Gründe beibringen lassen als für andere Konstruktionen, und daß die drei ausgewählten Beiträge tatsächlich repräsentativ für die Zeitschrift waren, bedürfte der ausführlichen Begründung, die die Autorin aber nicht gibt. Daß Unterschiede in der Sichtweise der drei Autoren bestehen, duldet keinen Zweifel, wie die Autorin herausgearbeitet hat; aber die Differenzen erscheinen, gemessen an dem, was über die Jahre hin gleich geblieben ist, peripher. Es wäre sicher ertragreicher und erhellender gewesen, die *Parsifal*-Rezeption der *Bayreuther Blätter* vor dem Hintergrund der übrigen Rezeption des Wagnerschen Werks zu betrachten.

Die größte Schwäche des Buches ist, daß die Autorin sich fast ausnahmslos aufs bloße Zitieren verläßt, ohne das Zitierte gründlich zu analysieren und zu erläutern — als wäre die Sprache der Schemann, Mensendieck, Bossart usw. die gleiche, die wir heute sprechen. Ein Weg, jene Sprache, die doch nur äußerlich die unsere ist, zu begreifen, wäre die Einbeziehung der Autoren der Texte, der Blick auf ihre Biographie, ihren Charakter, ihr Wirken, ihre Weltanschauung, ihre Zeit usw.; denn nur wenn man weiß, wer derjenige ist, der etwas sagt, kann man verstehen, wie gemeint ist, was er sagt. Die Autorin teilt jedoch nichts über die Autoren der zitierten Texte mit. So bleibt die von ihr praktizierte Rezeptionsgeschichte am Äußerlichen hängen.

Der wichtigste Aspekt der *Parsifal*-Rezeption der *Bayreuther Blätter*, auf den die Autorin allerdings mit keinem Wort eingeht, ist der, daß die Beiträge sich stets am Wortlaut des Textbuchs und am Sujet allgemein aufhalten und auf die Musik, Wagners Komposition, so gut wie gar nicht eingehen. Wagner-Rezeption war auch in den *Bayreuther Blättern* nur am Rande Rezeption der Musik. Dabei duldet es doch keinen Zweifel, daß es die Musik ist, in der der künstlerische Rang der Wagnerschen Kunst begründet liegt. Die *Parsifal*-Rezeption der *Bayreuther Blätter* zeichnet sich also vorab dadurch aus, daß man bis zum Kern der Sache gar nicht vorgedrungen ist, was die *Bayreuther Blätter* allerdings mit der Mehrzahl der Organe wie der Autoren verbindet.  
(Oktober 1989)

Egon Voss

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

Auf den Spuren der Leningrader Biografin Schostakowitschs, Sofia Chentova, die 1964 diesem Komponisten als Pianisten eine eigene Biografie widmete, dabei immer wieder ihre eigenen Erfahrungen als Klavierpädagogin einbringend, untersucht die Verfasserin das Klavierwerk Schostakowitschs, das hinter seinem sinfonischen und kammermusikalischen Schaffen in der öffentlichen Bewertung mitunter zurücktritt und bisweilen auch zu versiegen schien — zumindest nach dem ‚großen Wurf‘ der in den Krisen- und Berufsverbotsjahren entstandenen *24 Präludien und Fugen* nicht mehr fortgeführt wurde.

‚Pionierinstrument‘ wie in der 20er Jahren war sein Klavier für Schostakowitsch später nicht mehr, eher ein selbstverständlicher Bezugspunkt; im *Concertino für zwei Klaviere* oder auch in der eigenen Fassung der *10. Sinfonie* für diese Besetzung entwickelt er neue Möglichkeiten einer mehr ans 19. Jahrhundert anknüpfenden, geselligen Kunst, und wie Brahms die *Brandenburgischen Konzerte*, hat Schostakowitsch seine eigenen weiteren *Sinfonien 11, 12, 13 und 15*, sein *Zweites Klavierkonzert* und frühere Ballett- und Filmmusiken für Klavier vierhändig oder für zwei Klaviere bearbeitet.

Demgegenüber steht das frühe Klavierwerk als absolut avantgardistischer Ansatz. Die Cluster der *1. Klaviersonate* setzt Maria Biesold in Beziehung zu Leo Ornsteins *Wild Men's Dance* (Parallelen, in welchen sowjetische Stimmen bisher nur Blasphemien erblicken mochten) — aus allen Analysen dieser Werke geht jedoch — und darauf zielt der Untertitel des Buches — die Denkweise Schostakowitschs als maßgebender Vertreter jener linear, antiromantisch und antisymbolistisch denkenden ‚Neuen Sachlichkeit‘ hervor, wie sie sich seit Mitte der 20er Jahre mit der Ausnahmslosigkeit eines Naturgesetzes Bahn brach. In ihrer Definition folgt die Autorin dem Germanisten Gero von Wilpert: „Klare Erfassung der objektiven Formen und Gegenstände unter Verzicht auf subjektive Bewertung. Die Lyrik versachlicht und geht in schlichte, unauffällig rhythmisierte Prosa

über. Tatsachen brechen den ganzen Zauber einer verlogenen Gefühlsdichtung, wirken erlebter, erschütternder als alle Einfälle der Dichter ..." (S. 53). An musikalischen Entsprechungen findet Maria Biesold Rückgriffe auf „Formen der Klassik, Vorklassik und des Generalbaßzeitalters, Polyphonie, lineare Melodik, parallele Stimmführung, Ostinati und archaische Primitivstrukturen, Elemente aus Folklore und Jazz ..." (ebda.).

Auch in solchen Definitionen erblickte die sowjetische Musikpolitik (in der Neuen Sachlichkeit nichts als eine westliche Modeerscheinung sehend) die vermessene Beschädigung eines Klassikers. Aber man kann doch vermuten, daß sich die stilgeschichtlichen Sachverhalte auf die Dauer als zwingender erweisen werden, wie denn andererseits auch die Musikwissenschaft schlechthin nicht umhin können wird, das Phänomen der ‚Neuen Sachlichkeit‘ auch in seiner Unterschiedlichkeit gegenüber der expressionistischen Avantgarde in den Blick zu nehmen.  
(September 1989) Detlef Gojowy

*MICHAEL DICKREITER: Musikinstrumente. Moderne Instrumente, historische Instrumente, Klangakustik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag (1987), 209 S., Abb.*

Eine Darstellung der Musikinstrumente in einem schmalen Taschenbuch scheint schon aufgrund der Fülle des Materials problematisch, zumal wenn zusätzlich Aspekte wie Klangakustik und historische Instrumente berücksichtigt werden. In der vorliegenden Publikation ist hierbei auf den ersten Blick ein praktikables Handbuch entstanden, das grundsätzliche Fakten übersichtlich zusammenstellt und im Sinne eines Lehrbuchs durch Graphiken und Tabellen ergänzt (bei einem solchen Unterfangen kann es nicht ausbleiben, daß vereinfachende Darstellungen zu schiefen Behauptungen führen, so etwa wird der Familie der Geigen in der Barockzeit „monophone Musik“, der Familie der Gamben in der Renaissance „polyphone Musik“ zugesprochen [S. 62]). Teilweise zitiert der Autor aus eigenen zuvor erschienenen Büchern (*Musikinstru-*

*mente*, München 1976, und *Der Klang der Musik-Instrumente*, ebda. 1977).

Unverständlich und nicht zu verzeihen ist die Tatsache, daß weder Anmerkungen gemacht werden (dies möglicherweise aus Platzgründen?) noch weiterführende Literatur mitgeteilt wird.

Gerade auf dem Gebiet der Musikalischen Akustik gibt es widersprüchliche und z. T. schwer zu interpretierende Ergebnisse. Der vorliegende Abschnitt über „Klavierakustik“ (S. 26—51) bewegt sich vielleicht deshalb eher auf physikalischem Gebiet und versucht vorsichtige Entsprechungen zwischen objektiver Klanggestalt und subjektivem Empfinden herzustellen. Hier müßten in stärkerem Umfang psychoakustische und psychologische Ergebnisse herangezogen werden. So arbeitet das Gehör nicht nach dem Prinzip eines Schmalbandanalysators, sondern in relativen Bandbreiten. Berücksichtigt man Verdeckungseffekte und die Hörempfindlichkeit in verschiedenen Frequenzgebieten in Abhängigkeit von der Lautstärke, so sind die Ergebnisse von Schmalbandanalysen nur mit Vorsicht zu interpretieren (s. die Untersuchungen von Zwicker und Feldtkeller).

Die Systematik der Musikinstrumente orientiert sich im vorliegenden Buch an der Musizierpraxis (Streich-, Blas-, Schlaginstrumente usw.). Da ausschließlich Instrumente der abendländischen Musik in einem begrenzten zeitlichen Abschnitt dargestellt werden, ist diese hier praktikabel. Wenn jedoch in der Einleitung (S. 12) gesagt wird, die vom Autor gewählte Systematik stimme in einigen Punkten mit der von Mahillon (bzw. Hornbostel und Sachs) überein, so hätte diese Systematik mit ihren Vor- und Nachteilen erwähnt werden sollen (Orgelinstrumente gehörten dann zu den Aerophonen und nicht zu den Tasteninstrumenten), gehen doch viele Klassifikationssysteme nach wie vor von dieser Grundlage aus.

Der Aufbau der einzelnen Kapitel erfolgt ganz im Sinne einer übersichtlichen und überschaubaren Beschreibung der jeweiligen Instrumentengruppe, und zwar werden zunächst moderne, dann historische Instrumente besprochen sowie ihre Akustik dargestellt.

Als Adressat kommt sicher in erster Linie der fortgeschrittene Musikliebhaber, der Ler-

nende und der an Grundlagen der Musikinstrumentenakustik Interessierte in Frage. Gerade für diesen Leserkreis wäre bei einer Neuauflage eine möglicherweise kommentierte Literaturauswahl wünschenswert, wie sie der Autor in früheren Veröffentlichungen bereits gegeben hat.

(Oktober 1989)

Udo Sirker

*PROSDOCIMO DE' BELDOMANDI: Brevis summula proportionum quantum ad musicam pertinet and Parvus tractatulus de modo monochordum dividendi. A short summary of ratios insofar as they pertain to music and A little treatise on the method of dividing the monochord. English and Latin. A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Jan HERLINGER. Lincoln-London: University of Nebraska Press (1987). X, 182 S. (Greek and Latin Music Theory.)*

Ein weiterer Band der Reihe *Greek and Latin Music Theory* ist anzuzeigen, der in schon gewohnt vorbildlicher Weise einen Text der älteren Musiktheorie zusammen mit seiner englischen Übersetzung vorlegt. Im Gegensatz zu den vorigen Bänden handelt es sich hier aber um zwei Traktate von sehr unterschiedlicher Bedeutung. Beide sind von Prosdocimo de' Beldomandi aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Am Beginn steht der kurze Traktat über die Proportionslehre aus seiner Studienzeit. Zwar heißt es im Explizit „quantum ad musicam pertinet“ (S. 62), aber der reale Bezug zur Musik wird nicht weiter ausgeführt. In der autographen Handschrift Florenz ist dieser Traktat zudem in medizinische und arithmetische Schriften eingebettet. In der Kombination mit der folgenden Monochordmensur wird vom Herausgeber eine inhaltliche Beziehung angedeutet, die die arithmetische Seite der Mensur in den Vordergrund rückt. Dabei werden dort nur die üblichen „proportiones superparticulares“, nämlich 2:1, 3:2, 4:3 und 8:9, bzw. in der Umkehrung die „proportiones subsuperparticulares“ 1:2, 3:4 und 8:9 verwendet. Erst bei Tinctoris wird die Proportionslehre wieder genutzt, nun aber zur Darstellung metrischer Verhältnisse.

Wichtiger ist der zweite Traktat über die Monochordmensur, nicht wegen der Methode, die sich im Bereich der *musica vera* seit dem *Dialogus de musica* (GS I, S. 253) aus dem Ende des 10. Jahrhunderts nicht geändert hatte, sondern wegen der Einbeziehung der chromatischen Zwischentöne in die Darstellung der Mensur, der sogenannten *musica ficta*. Nun hat *musica ficta* nichts mit „feigned“, „fausse“ oder „fingiert“ zu tun, sondern ist ganz neutral mit „neugeschaffen“, nach bekannten Regeln „gebildet“ zu übersetzen. In Analogie zu den *verba ficta* in der Rhetorik, womit ebenso neutral eine „Neubildung von Wörtern“ (H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, S. 547) bezeichnet wird, meint auch *musica ficta* diejenigen Töne, die wie die Töne der *musica recta* auf einer Leiter beruhen, die nach den bekannten Regeln der Hexachordverbindungen gebaut ist, dabei aber in neue Bereiche des Tonsystems vordringt. Die Bezeichnung *coniuncta* weist ausdrücklich auf diese Konstruktionsweise hin. Ein *as* etwa konnte mit den Möglichkeiten der Guidonischen Hand und den „septem litterae“ gar nicht benannt werden. Allein die Solmisationslehre bot die Möglichkeit, diesen Ton als *fa* über einem *g-mi* zu bezeichnen, das seinerseits ein *ut* voraussetzte, das wiederum als *fa* über *d-mi* mit *B-ut*, dem *fa* des Hexachord molle, verbunden war: *as-fa* → *es-ut/fa* → *B-ut/fa* → *F-ut*. Die Lage eines chromatischen Tones wird also durch die Systematik der Hexachordstruktur umschrieben, da sie nicht als absolute Tonhöhe mit eigenem Namen benannt werden kann. So bezeichnet Prosdocimo auch die „dispositio fictae musicae“ als eine „invento quarundam vocum . . .“ (S. 82), wobei „invento“ mit „discovery“ (S. 83) nur ungenau übersetzt ist. „Invento“ als ein zentraler Terminus der Rhetorik wird dort als „excogitatio rerum“ bestimmt, also als ein „produktiv-ausschöpfender Vorgang“ (Lausberg, S. 146): Die bekannten Konstruktionsregeln des Hexachordsystems oder der Monochordmensur werden in neue Bereiche des Tonsystems weitergeführt. Auf diese Weise werden neue Töne gebildet, die aber auf die gleiche Weise wie die Töne der Guidonischen Hand erzeugt werden. Es ist eine Reise ins Neuland, ausgeführt aber nach den vertrauten Regeln: „sine doctrina non potest perfici“

(*Vict.* I, p. 373,23; zit. n. H. Lausberg, S. 146. Diese Zusammenhänge habe ich ausführlich in meiner in Kürze erscheinenden Arbeit *Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts* dargestellt.)

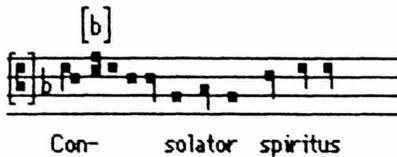
Eine wichtige Rolle für den weiteren Argumentationsgang spielt die Betonung der ungleichen Aufteilung des Ganztones „in partes inaequales, quarum maior maius semitonium nuncupatur et minor minus semitonium appellatur ...“ (S. 82). Zu Recht weist Herlinger darauf hin, daß Prodocimo sich hier gegen Marchettus von Padua richtet. Dabei steht aber weniger die Reinheit der Stimmung im Vordergrund, die Herlinger in einem tabellarischen Vergleich mit der temperierten Stimmung verdeutlicht (S. 6), sondern die Struktur des Tonsystems selber, die durch das in Quintschritten voranschreitende Meßverfahren dargestellt wird. Eine Sexte *A + ges* enthält „tres tonos et tria minora semitonia“ (S. 96), während die Sexte *A + fis* „quatuor tonos et unum minus semitonium“ enthält. Dahinter steht die Konstruktion des Tonsystem, das den Ton *ges* über die Schrittfolge *f-b-es-as-des-ges* erreicht. Also ist die Sexte *A + ges* in die Leiter *A/B-c/des-es-f/ges* mit drei Ganztönen und ebenso vielen Halbtonen eingebunden, während die Sexte *A + Fis* in die Leiter *A-H/c-d-e-fis* eingebettet ist. *Fis* wird schon nach einem Schritt vom Hexachord *durum* aus abwärts im Hexachord über *d* erreicht: *g-c'* mit *h-mi/d-g* mit *fis-mi*. Keinesfalls ist hier der Darstellung Wanzloebens zu folgen, der auf die Leiter *A/B-c-d-e/f/ges* zurückgreift. Auch geht es nicht darum, daß die Septe *A + ges* zu klein wäre. Sie ist nur als eine große Sexte *A + fis* mit der Strebewirkung zur Oktave *G + g* nicht zu gebrauchen. Als Vorbereitung der Quinte *B + f* ist sie durchaus willkommen (*Das Monochord als Instrument und als System*, Halle 1911, S. 101).

Prodocimo erfaßt hier mit der überkommenen Darstellung der Monochordmensur die neuen Möglichkeiten des Hexachordsystems, die weit über das Material der Guidonischen Hand hinausgehen. Damit ist er aber kein Neuerer, sondern er faßt wie 100 Jahre zuvor Jacobus von Lüttich Traditionen zusammen und versucht, sie zu bewahren. Daß er damit zugleich "opened the door to the construction

of non-Pythagorean monochords" (S. 12), ist im Rückblick auf das 15. Jahrhundert nicht zu bestreiten, verkennt aber die Möglichkeiten dieses Traktats.

Das zeigt insbesondere das Fragment *De synemenis*, das Herlinger hier erfreulicherweise in einer Fassung ediert, die die Methode dieses Traktates deutlich werden läßt. Das Fragment stammt aus den Jahren vor 1275, also aus einer Zeit, wo bei Elias Salomo und Hieronymus de Moravia zum ersten Mal die voll ausgebildete Hexachordlehre dargestellt wurde. Zugleich taucht um diese Zeit auch der Begriff *musica falsa* auf, der sich dann im Laufe des 14. Jahrhunderts zum wertneutralen Begriff *musica ficta* wandeln sollte, was sich zum ersten Mal in Philippe de Vitrys *Ars nova* nachweisen läßt. Auch in *De synemenis* ist der Tonvorrat der Guidonischen Hand Ausgangspunkt der Messanleitung. So wird der Ton *ais*, der zuvor von *dis* aus durch 4:3-Teilung erzeugt worden war, als ein Ton „inter *h* et *b* rotundum parva“ beschrieben. Durch Verdopplung der Saitenlänge wird dann vom hohen *ais* das tiefe *Ais* erzeugt, das nun aber, da es in der *musica recta* kein tiefes *B-molle* gibt, als ein Ton „inter *A* *h* magna“ bezeichnet wird (S. 126).

Im Verlauf der Darstellung weist der Autor des Traktats auf den Einsatz solcher chromatischer Zwischentöne hin. Zwei dieser Hinweise konnte ich verifizieren. Das *Laudate Dominum in sanctis eius* ist als Versus eines Alleluias nachweisbar, das etwa im Graduale von St. Yrieix (F-Pn lat. 903 [= Pal. mus. 13], f. 112') den Ton *b-molle* über der *f*-Linie im Alleluia wie auch zu Beginn des Versus ohne entsprechenden Hinweis als Spitzenton aufweist. Und in der Handschrift F-Pn lat. 10508 aus dem Ende des 12. Jahrhunderts findet sich auf f. 8'-9 ein Kyrie *Pater creator omnium* (im Graduale *Sarisburiense* findet sich das gleiche Stück in der Handschrift GB-Lbm Landsdown 492 [Faks. hrsg. v. W. Frere, London 1894, S. 1\*] mit dem Incipit *Deus creator omnium*), wo bei den Worten „Consolator spiritus“ (und nicht „Consolator optime“) folgende Melodie — „quoniam in diatessaron se habet ad *b* rotundum acutum“ (S. 130) — erscheint:



Damit wird *De synemienis* zu einem ebenso frühen wie seltenen theoretischen Zeugnis für die Anwendung der *fa supra la*-Regel.

In Herlingers Gliederung des Textes wird die Stringenz der Mensurdarstellung nicht unmittelbar deutlich. Einmal sind die Formulierungen „erit punctus“ und „altera crux“ eng aufeinander bezogen, so daß sie deutlicher durch einen Doppelpunkt miteinander verbunden werden könnten. Die Messung selber führt immer über eine Quintteilung zum nächsten Ton, der dann über Halbierung oder Verdoppelung der Saitenstrecke nach oben und unten hin in die möglichen Oktavlagen versetzt wird. So gehört zum Beispiel der Anfang von Punkt 4, die Darstellung des tiefen *Cis*, inhaltlich noch zu Punkt 3, während im zweiten Teil dieses Satzes die nächste Quinte *Gis* erzeugt wird: „(3.) Iterato, crux inter cd parva dupletur <longitudine> et fiat punctus inter CD magna vel gravia [4.] Et ista crux per tres partes [dividatur], cuius tertia erit punctus: altera crux inter G magnum vel grave et a parvum vel acutum . . .“ (S. 126, Z. 9–11) (Wie in diesem Abschnitt das Verbum „dividatur“ zu ergänzen ist, ist auch in Punkt 19 (S. 132, Z. 16) „punctus“ einzusetzen: „ . . . cuius medium erit [punctus:] crux altera inter cd parva . . .“). Eine solche Gliederung, die sich nicht in erster Linie an den wiederkehrenden Formulierungen des Textes orientierte, würde vor allem im zweiten Teil, der Darstellung der *b-molle*-Richtung, mehr Klarheit erzielen. Vor allem fällt dann eher die Konsequenz ins Auge, mit der der anonyme Autor vorgeht: Nach jeder Oktavverteilung fügt er in diesem Cursus mit einer 3:4-Erweiterung eine tiefe Quarte an. In den ersten beiden Fällen ist das durchaus sinnvoll, führt sie doch zu den Tönen *F* und *Es* unterhalb von  $\Gamma$ , die nicht auf der Guidonischen Hand vorhanden sind. Diese Methode wird aber beibehalten und führt dann zu unnötigen Wiederholungen. So wird vom *as* aus in Punkt 15 noch einmal das hohe *es* und in Punkt 18 vom *As* aus das tiefe *Es* erzeugt, „ut predictum est“ (S. 132).

Weitere interessante Ergänzungen stellen die Editionen der chromatischen Tafel aus der Handschrift Catania und der Monochordmensur der Handschrift Einsiedeln, die auch den Monochordtraktat des Prosdocimo enthält, mit einer von C ausgehenden Teilung dar.

Zur Edition ist anzumerken, daß die Texte von Prosdocimo keineswegs „a collation of all three manuscript copies of each treatise“ (S. 43) bilden. Die *Brevis summula proportionum* stützt sich in erster Linie auf die autographe Handschrift Florenz, und auch der *Parvus tractatulus de modo monacordum* folgt weitgehend der Lesart der Handschrift Bologna, „the better of the two texts of the original version“ (S. 16). Deshalb wäre es klarer gewesen, in den wenigen Fällen, wo Bologna von den anderen beiden Fassungen abweicht, bei der Fassung dieser Handschrift zu bleiben. Schließlich führt Herlinger auch die Revisionen dieses Traktates aus der späteren Handschrift Lucca gesondert an. Ein solches Urteil beruht aber auf der übersichtlichen Darstellung der Varianten wie auch auf den ausführlichen Handschriftenbeschreibungen, die Herlinger neben einem Index und zwei Faksimilia seiner vorzüglichen Edition beigefügt hat.

(Juli 1989)

Christian Berger

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis (TWV): Instrumentalwerke. Band 1. Hrsg. von Martin RUHNKE. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1984. XI, 246 S.*

Im inhaltsreichen Vorwort skizziert Martin Ruhnke die langjährige Vorgeschichte des TWV, welche eng mit der seit 1953 im Bärenreiter-Verlag erscheinenden und von ihm als verantwortlichem Redakteur seit 1960 betreuten Ausgabe musikalischer Werke Telemanns verknüpft ist. Kritisch geht er dabei auf bereits vorliegende Quellenkataloge und thematische Verzeichnisse zu einzelnen Gattungen ein, die vorwiegend im Rahmen von Dissertationen erarbeitet wurden: zur instrumentalen Kammermusik von Hans Graeser (1924), zur Klaviermusik von Käthe Schaefer-Schmuck (1934), zu den Ouvertürensuiten von Horst Büttner (1935) und Adolf Hoffmann (1969), den Instru-

mentalkonzerten von Siegfried Kross (1969), den Passionskompositionen von Hans Hörner (1933), den sog. *Kapitänsmusiken* von Willi Maertens (1975) und den Vokalwerken insgesamt von Werner Menke (20 Bände, mschr. nach 1935, gekürzte Druckfassung 1982/83); nur teilweise entsprechen sie noch dem gegenwärtigen Stand der Überlieferung, weil auch Telemann-Quellen im Zweiten Weltkrieg verlagert und einige zerstört wurden.

Da weder an eine durchgehende chronologische Anordnung der Werke noch wie im BWV an fortlaufende Numerierung zu denken war, entschloß sich Ruhnke (S. IX) — dem Haydn-Verzeichnis Anthony van Hobokens als Modell folgend — für „Untergliederung nach Gattungen; jede Gattung erhält eine Kennziffer mit Doppelpunkt, jedes Werk eine zweite laufende Nummer; zusätzlich wird bei denjenigen Gattungen, für die viele Kompositionen vorliegen, nach Tonarten untergliedert; innerhalb einer jeden Unterabteilung (Gattung oder Tonart) erscheinen zuerst die in Originaldrucken überlieferten Werke in chronologischer Folge, danach die handschriftlich erhaltenen, geordnet nach Bibliotheken“. Dieses Prinzip erlaubt es, künftig auftauchende Werke und Quellen nachträglich einzufügen.

Der vorliegende 1. Band der Instrumentalwerke umfaßt Telemanns Kompositionen für Klavierinstrumente (Fugen, Choralvorspiele, Suiten, Fantasien, Sonaten, Concerti, Menuettsammlungen, Märsche und andere Einzelstücke) und zwei Suiten für Laute, Kammermusik ohne Generalbaß (Solo-Sonaten, -Fantasien, Duette u. a.) sowie Kammermusik für ein Instrument (Trompete, Blockflöte, Querflöte, Oboe, Violine, Viola da gamba, Violoncello) und Generalbaß (Sonaten, Suiten, Sonatinen u. a.). Den Noten-Incipits folgen jeweils Quellenangaben, Drucke und/oder Abschriften mit Bibliotheks-Siglen und -Signaturen der heutigen Aufbewahrungsorte, die Auflistung vieler Neuauflagen und subtile Anmerkungen Ruhnkes, von denen hier nur die zur Sammelhandschrift München (S. 99) sowie zu Telemanns Druckpublikationen *XIIX Canons mélodieux* (S. 125) und *Kleine Cammer-Music* (S. 144) hervorgehoben seien. Ruhnke registriert auch transponierte Fassungen einzelner Werke, kommentiert vom Komponisten autorisierte oder vorgeschlagene Alternativ-Besetzungen

(z. B. S. 38, 53, 63, 220, 228), ermittelt Autoren Telemann fälschlich zugeschriebener Stücke (S. 11, 38, 136, 193), erfaßt zeitgenössische und moderne Bearbeitungen von Werken, die ursprünglich einer anderen Gattung angehörten. Zu loben ist ferner die großzügige Gestaltung der Noten-Incipits. Vom Konzert c-moll in der Bearbeitung für Orgel von J. G. Walther (S. 54) existieren Neuauflagen der originalen Fassung für Oboe, Violine, Streicher und B. c. durch Klaus Beckmann (Leipzig 1981) und Manfred Fechner (Leipzig 1982).

Im Anschluß an das thematische Verzeichnis vermittelt Ruhnke eine die Vokalwerke einbeziehende Gesamtübersicht über Telemanns Druckpublikationen. Vollständig wiedergegeben werden des Komponisten Verlagskataloge und diesbezügliche Presseankündigungen (S. 231ff.), anhand derer Ruhnke bereits in seinem Beitrag *Telemann als Musikverleger* (in: *Musik und Verlag, Festschrift Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*, Kassel 1968, S. 511f.) die Chronologie der Originaldrucke Telemanns festlegen konnte. Ergänzt wird die Übersicht über die vom Komponisten im Selbstverlag in den Jahren 1715—1740 edierten Publikationen (S. 240) durch Auflistung von acht weiteren in Hamburg und Nürnberg nach 1740 herausgegebenen (S. 241), von fünf in London und Paris erschienenen Sammlungen sowie von 15 Nachdrucken ausländischer Verleger (S. 242). Insgesamt dokumentieren sie — zeitlich über die bekannten Subskribentenlisten der *Musique de table* (Hamburg 1733) und *Nouveaux Quatuors* (Paris 1738) hinausgehend — die Beliebtheit und die europäische Verbreitung vorwiegend kammermusikalischer Instrumentalwerke zu Lebzeiten ihres Autors. Der programmatische Titel, Telemanns aufschlußreiches Vorwort, Angaben der Aufbewahrungsorte und Ruhnkes Verweise zum Inhalt der Musikalien-Zeitschrift *Der getreue Music-Meister* (Hamburg 1728—1729) beschließen den auch vom Verlag überaus sorgfältig betreuten Band. Bleibt nur zu wünschen, daß weitere Bände des TWV in absehbarer Zeit folgen mögen.

(August 1989)

Günter Fleischhauer

## Eingegangene Schriften

Arti Musices 19/1, 19/2. Croatian Musicological Review. Zagreb: Institute of Musicology — Zagreb Academy of Music 1988. 112 S., S. 113—198, Notenbeisp.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 19: Kantaten zum 9. und 10. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Robert L. MARSHALL. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 255 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI, Band 4: Drei Sonaten für Viola da gamba und Cembalo. Kritischer Bericht von Hans EPPSTEIN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter. 50 S.

C. PH. E. BACH: Klaviersonaten. Auswahl Band III. Nach Autographen, Abschriften und den frühesten Drucken hrsg. von Darrell M. BERG. Fingersatz von Klaus BÖRNER. München: G. Henle Verlag (1989). VIII, 106 S.

Bach Studies. Edited by Don O. FRANKLIN. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1989). XIII, 362 S., Notenbeisp.

MARIA BIESOLD: Aram Chatschaturjan (1903 bis 1978). Komponist zwischen Kaukasus und Moskau. Studie zur transkaukasischen Musik und zum Klavierwerk des armenischen Nationalkomponisten. Wittmund: Edition Musica et Claves 1989. 212 S., Abb., Notenbeisp.

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften 2. Sammlung Proske, Manuskripte des 18. und 19. Jahrhunderts aus den Signaturen A. R., C, AN. Beschrieben von Gertraud HABERKAMP und Jochen REUTTER. München: G. Henle Verlag 1989. XXXX, 194 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/2.)

WOLFGANG BOETTICHER: Geschichte der Motette. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1989). VII, 188 S. (Erträge der Forschung. Band 268.)

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

ANTONI BUCHNER: Come meno può essere più. Colloqui di etica della musica. Palermo: S.F. Flaccovio, Editore 1989. 119 S. (Studi musicologici. Puncta 7.)

FRANCESCO BUSSI: Altro cavalli sacro restituito. Estratto da "Rivista internazionale di musica sacra". Anno 8 — n. 4 (ottobre-novembre-dicembre 1987). S. 377—411, Notenbeisp.

RODOLFO CELLETTI: Geschichte des Belcanto. Deutsch von Federica PAULI. Kassel-Basel: Bärenreiter (1989). 225 S., Notenbeisp.

Correspondenz Nr. 10. Mitteilungen der Robert-Schumann-Gesellschaft e.V. Festschrift zum 10-jährigen Bestehen der Robert-Schumann-Gesellschaft. Düsseldorf: Robert-Schumann-Gesellschaft e.V. Mai 1989. 60 S.

K.-R. DANLER / A. GERSTMEIER / R. M. HELMSCHROTT / P. KIESEWETTER / E. ROHLFS / H.-G. SCHMIDT / W. THEIN: Fritz Büchtger. Tutzing: Hans Schneider 1989. 145 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 18.)

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie. Volume terzo FRA-JA, Volume quarto JE-MA. Diretto da Alberto BASSO. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese (1989). XIII, 753 S., XIII, 747 S.

Dodekaphonie in Österreich nach 1945. Institut für Musikanalytik der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien. Hrsg. von Gottfried SCHOLZ. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs (VWGÖ) 1988. 248 S., Notenbeisp.

ALFRED DÜRR: Bachs Werk vom Einfall bis zur Drucklegung. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 43 S. (Jahresgabe 1988 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen)

Early Music History 8. Studies in Medieval and Early Modern Music. Edited by Iain FENLON. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). X, 294 S.

M. ALEXANDRA EDDY: The Rost Manuscript of Seventeenth-Century Chamber Music. A Thematic Catalog. Michigan: Harmonie Park Press 1989. XVIII, 83 S.

SABINE EHRMANN: Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. IX, 206 S. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 2.)

Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag am 3. September 1989. Hrsg. von Dietrich BERKE und Harald HECKMANN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). 293 S., Abb., Notenbeisp.

JON W. FINSON: Robert Schumann and the Study of Orchestral Composition. The Genesis of the First Symphony, op. 38. Oxford: Clarendon Press 1989. 152 S., Notenbeisp. (Studies in Musical Genesis and Structure.)

CONSTANTIN FLOROS: Musik als Botschaft. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 187 S., Notenbeisp.

OSVALDO GAMBASSI: Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna. Cinque secoli di vita musicale a corte (1250—1797). Firenze: Leo S. Olschki Editore 1989. VIII, 734 S. (Historiae Musicae Cultores Bibliotheca LV.)

Gluck-Studien, Band 1: Gluck in Wien. Kongreßbericht Wien 1987. Hrsg. von Gerhard CROLL und Monika WOITAS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). 188 S., Abb., Notenbeisp.

HANS ULRICH GÖTTE: Die Kompositionstechniken Josef Matthias Hauers unter besonderer Berücksichtigung deterministischer Verfahren. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). 498 S., Notenbeisp. (Kasseler Schriften zur Musik. Band 2.)

KENNETH GRABER: William Mason (1829 bis 1908). An Annotated Bibliography and Catalog of Works. Michigan: Harmonie Park Press (1989). XXX, 349 S., Abb., Notenbeisp.

E. EUGENE HELM: Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach. New Haven-London: Yale University Press (1989). XXVII, 271 S.

STEPHEN HINTON: The Idea of Gebrauchsmusik. A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919—1933) with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. III, 246 S. (Outstanding Dissertations in Music from British Universities.)

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.)

INFO RISM, Nr. 1, August 1989. Frankfurt: RISM-Zentralredaktion (1989). 24 S., Abb.

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music Volume 19, No. 1, June 1988, Volume 19, No. 2, December 1988. Institute of Musicology, Zagreb Academy of Music. Zagreb: RO Informator — OOUR Tiskara "Zagreb" 1988. 134 S., S. 135—282.

HANS-JOSEF IRMEN: Hänsel und Gretel. Studien und Dokumente zu Engelbert Humperdincks Märchenoper. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1989). 334 S., Notenbeisp.

Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre. Hrsg. von F. Alberto GALLO, Renate GROTH, Claude V. PALISCA, Frieder REMPP. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. XI, 418 S., Notenbeisp. (Geschichte der Musiktheorie. Band 7.)

Italienische Violinmusik der Barockzeit II. Nach den ältesten Quellen hrsg. von Paul BRAINARD. Generalbaßaussetzung von Siegfried PETRENZ. Einrichtung der Violinstimme von Karl RÖHRIG. München: G. Henle Verlag (1989). XII, 107 S.

Katalog der Musikhandschriften 1: Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung. Beschrieben von Martin BENTE, Marie Louise GÖLLNER, Helmut HELL und Bettina WACKER-NAGEL. München: G. Henle Verlag 1989. 58, 436 S. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen. Band 5/1.)

EGON KRAUSS: Die Ebert-Orgel in der Hofkirche zu Innsbruck (1558). Ihre Geschichte und Wiederherstellung. Aus dem Nachlaß hrsg. von Markus SPIELMANN. Innsbruck: Edition Helbling (1989). 80 S., Abb.

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 20: Lagrime di San Pietro. Hrsg. von Fritz JENSCH. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XXX, 109 S.

Das Liebhaberorchester. 32. Jahrgang, Heft 2, Oktober 1988. Hrsg. vom Bund Deutscher Liebhaberorchester. Bremerhaven: Selbstverlag des Bundes Deutscher Liebhaberorchester. 32 S.

Das Liebhaberorchester. 33. Jahrgang, Heft 1, April 1989. Hrsg. vom Bund Deutscher Liebhaberorchester. Bremerhaven: Selbstverlag des Bundes Deutscher Liebhaberorchester. 28 S.

Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Martin JUST und Reinhard WIESEND. Tutzing: Hans Schneider 1989. VIII, 538 S.

FRANZ LISZT: Sämtliche Schriften. Band 4: Lohengrin und Tannhäuser von Richard Wagner. Hrsg. von Rainer KLEINERTZ. Kommentiert unter Mitarbeit von Gerhard J. WINKLER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). XV, 320 S.

The Lost Chord. Essays on Victorian Music. Edited by Nicholas TEMPERLEY. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press (1989). 180 S., Abb., Notenbeisp.

TOMI MÄKELÄ: Virtuosität und Werkcharakter. Zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1989. 223 S., Notenbeisp. (Berliner wissenschaftliche Arbeiten. Band 37.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert in B für Fagott und Orchester KV 191 (186<sup>c</sup>). Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Partitur. Hrsg. von Franz GIEGLING. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1988). 32 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert in B für Klavier und Orchester KV 595. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Partitur. Hrsg. von Wolfgang REHM. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). 78 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert in D für Violine und Orchester KV 211. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Partitur. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). 40 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert in D für Violine und Orchester KV 218. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Partitur. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). 54 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Konzert in G für Violine und Orchester KV 216. Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe. Partitur. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). 56 S.

Mozart. Kritische Berichte. Serie VIII: Kammermusik. Werkgruppe 20, Abteilung 1: Streichquartette. Band 1. Vorgelegt von Wolf-Dieter SEIFFERT. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). a/110 S.

Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception. Edited by Richard LEPPERT and Susan McCLARY. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1987). XX, 202 S., Abb., Notenbeisp.

La musica nella Rivoluzione Scientifica del Seicento. A cura di Paolo GOZZA. Bologna: Società editrice il Mulino (1989). 8, 273 S.

Musicologica Austriaca. Band 8. Hrsg. im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft von Josef-Horst LEDERER. Föhrenau: E. Stiglismayr 1988. 134 S., Notenbeisp.

Musik als Schöpfung und Geschichte. Festschrift Karl Michael Komma zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Heinrich DEPPERT und Reinhard GERLACH. Laaber: Laaber-Verlag (1989). 240 S., Notenbeisp.

40.000 Musikerbriefe auf Knopfdruck. Methoden der Verschlagwortung anhand des UE-Briefwechsels — Untersuchungen — Detailergebnisse. Hrsg. von Ernst HILMAR. Tutzing: Hans Schneider (1989). 168 S., Abb. (Schriftenreihe zur Musik. Band 2.)

Musikpädagogische Forschung. Band 9: Musikpädagogik zwischen Traditionen und Medienzukunft. Laaber: Laaber-Verlag 1989. 267 S., Abb.

KAZUKO OZAWA: Quellenstudien zu Robert Schumanns Liedern nach Adelbert von Chamisso. Frankfurt-Bern-New York: Peter Lang (1989). 457 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 18.)

HARALD PFEIFFER: Heidelberger Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Heidelberg: Verlag Brigitte Guderjahn 1989. 344 S. (Buchreihe der Stadt Heidelberg. Band I.)

NICCOLÒ PICCINNI: La cantarina. Intermezzo im III. Akt der Commedia per musica L'Origille 1760. Hrsg. von Georg FEDER. Laaber: Laaber-Verlag (1989). XI, 136 S. (Concentus musicus. Band VIII.)

Recerca Musicològica VI-VII. Bellaterra/Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas 1988. 384 S., Notenbeisp.

Revista Musical Chilena. Año XLI, No. 168, Julio-Diciembre 1987. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes 1988. 106 S.

Revista Musical Chilena. Año XLII, No. 169, Enero-Junio 1988, No. 170, Julio-Diciembre 1988. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes 1988. 131, 189 S.

ilm abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XVII/4 (Index 1983). Edited by Marilyn BLISS. New York: The City University of New York 1989. S. 447 — 609.

Riviste musicali in Europa. Bollettino della Banca Dati. Pubblicazione semestrale. Anno 1, Numero 1, Luglio 1988. Milano: Edizioni Scolastiche Unicopli (1989). 647 S. (Cidim. Musica/Realtà.)

CHRISTIAN ULRICH RINGMACHER: Catalogo de' Soli, Duetti, Trii ... Berlin 1773. Mit einem Nachwort und Register hrsg. von Barry S. BROOK. Leipzig: Edition Peters 1987. 111, 59 S., Notenincipits (Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Peters.)

SUPARMI ELIZABETH SAUNDERS: The Dating of the Trent Codices from their Watermarks. With a Study of the Local Liturgy of Trent in the Fifteenth Century. New York: Garland Publishing 1990.

THOMAS SCHIPPERGES: Serenaden zwischen Beethoven und Reger. Beiträge zur Geschichte der Gattung. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1989). 459 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 39.)

LOTHAR SCHMIDT: Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795—1850. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1990). VII, 396 S., Notenbeisp. (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 6.)

ANKE SCHMITT: Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1988. 608 S., Notenbeisp. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 36.)

ROBERT SCHUMANN: Konzertsatz für Klavier und Orchester d-moll. Rekonstruiert und ergänzt von Jozef de BEENHOUWER. Hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1988). XII, 48 S. (Breitkopf Studienpartitur PB 5181.)

ANGELA SIEVERS: Der Kompositionsstil Hugo Distlers, dargestellt an Beispielen aus dem Mörrike-Chorliederbuch. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 142 S., Notenbeisp.

JOACHIM STANGE: Die Bedeutung der elektroakustischen Medien für die Musik im 20. Jahrhundert. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. VIII, 391 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 10.)

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Texte zur Musik 1977—1984. Band 5: Kompositionen, Band 6: Interpretation. Ausgewählt und zusammengestellt durch Christoph von BLUMRÖDER. Köln: DuMont Buchverlag (1989). Band 5: 742 S., Abb., Band 6: 680 S., Abb.

ALEXANDER ȘUMSKI: Studien zur rumänischen Kirchenmusik um 1900. Dumitru Georgescu Kiriac und der neomodale Stil. Gersau: Verlag VOM — Verein für ostkirchliche Musik (1986). VII, 253 S., Notenbeisp.

ALEXANDER ȘUMSKI: Theoretikon der rumänischen Psaltikie. Gersau: Verlag VOM — Verein für ostkirchliche Musik 1982. 167 S., Notenbeisp.

## Mitteilungen

Es verstarben:

Professor Dr. Guido WALDMANN, Trossingen, im Alter von 89 Jahren.

am 9. Mai 1990 Professor Dr. Hans SITTNER, Wien, im Alter von 87 Jahren.

Wir gratulieren:

Professor Dr. Walter KOLNEDER, Karlsruhe, am 1. Juli 1990 zum 80. Geburtstag.

\*

Dr. Veit ERLMANN hat sich am 13. Juni 1990 an der Universität zu Köln für das Fach Musikwissenschaft mit besonderer Berücksichtigung der Musikethnologie habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: *Studies in Black Popular Music in South Africa*.

Privatdozent Dr. Bernd SPONHEUER, Kiel, hat einen Ruf auf die C4-Professur für Musikwissenschaft an der Folkwang-Hochschule Essen erhalten.

Privatdozent Dr. Siegfried GMEINWIESER, Universität Regensburg, wurde zum apl. Professor ernannt.

Privatdozent Dr. Martin ZENCK, Bonn, hat den Ruf auf die Fiebiger-Professur für Historische Musikwissenschaft (C3) an der Universität Bamberg zum Wintersemester 1990/91 angenommen.

Privatdozent Dr. Christian BERGER, Kiel, hat im Sommersemester 1990 die C4-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg vertreten.

Professor Dr. Friedhelm KRUMMACHER, Kiel, wurde zum ordentlichen Mitglied der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg ernannt, ferner hat ihn die Karl-Marx-Universität Leipzig zum Herbstsemester 1990 zu einer Gastdozentur am Institut für Musikerziehung und Musikwissenschaft eingeladen.

\*

Am 8. Juni 1990 wurde an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar unter der Leitung von Prof. Dr. Wolfgang Marggraf ein Institut für Musikwissenschaft gegründet.

Am 12. April 1990 wurde in Blankenburg/Michaelstein im Harz die *Gesellschaft der Freunde des Telemann-Kammerorchesters und der Kultur- und Forschungsstätte — Institut für Aufführungspraxis — Michaelstein e. V.* gegründet. Zum Präsidenten wurde Doz. Dr. sc. Günter Fleischhauer (Halle), zum Vizepräsidenten Prof. Dr. Arnfried Edler (Hannover) gewählt. Dr. Eitelfriedrich Thom (Michaelstein) gehört dem Vorstand in seiner Eigenschaft als Leiter des Telemann-Kammerorchesters und Direktor der Kultur- und Forschungsstätte ebenfalls an.

Vom 22. bis 26. April 1990 veranstalteten die Abteilung Musikethnologie des Museums für Völkerkunde Berlin SMPK und das Musikwissenschaftliche Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften gemeinsam mit dem Südostdeutschen Kulturwerk e. V. München und dem Goethe-Institut Budapest in der ungarischen Hauptstadt eine Tagung zum Thema *Perspektiven der Musikethnologie. Ihre Ziele und Aufgaben in der Bundesrepublik Deutschland und in Ungarn*. Nähere Informationen über die Ziele und Inhalte der Tagung erteilt das Museum für Völkerkunde SMPK, Abteilung Musikethnologie, Arnimallee 27, D-1000 Berlin 33.

Am 27. April 1990 wurde in Muret (Haute Garonne) die *Nicolas-Dalayrac-Gesellschaft* gegründet. Kontaktadressen: Frau Prof. Dr. Anne Penesco, 9 Square Auguste Renoir, F-75014 Paris; Frau Dr. Françoise Karro, 8 Rue Changanier, F-75012 Paris; Herr Marc Sebbah, c/o Ville de Muret, Boite Postale 207, F-31605 Muret.

An der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald hat sich eine *Arbeitsgruppe zur Erforschung von Musik und Musikkultur Pommerns in Vergangenheit und Gegenwart* gebildet. Erste Arbeitsschritte sollen bisher (vor allem auch im Greifswald der 30er Jahre) Geleistetes — Erschließung von Quellen und ihre wissenschaftliche Aufbereitung, Forschungen zur lokalen Musikgeschichte etc. — sichten. Um Beförderung dieser Absicht (Hinweise auf Material, eventuell laufende Arbeiten, Quellen u. Ä.) wird herzlich gebeten. Kontaktadresse: UMD Ekkehard Ochs, Steinstr. 1, Greifswald, 2200.

Aus Anlaß des 100. Geburtstages von Frank Martin veranstaltet die *Deutsche Frank-Martin-Gesellschaft* in Verbindung mit der Hochschule für Musik Köln vom 18. bis 20. Oktober 1990 ein *Internationales Symposium* (Koordinator: Prof. Dr. Dietrich Kämper). In drei Sektionen werden Musikwissenschaftler des In- und Auslandes über Themen zu Leben und Werk des Komponisten referieren. Ergänzend zu den Sitzungen des Symposiums, die in den Räumen des Landschaftsverbandes Rheinland (Abtei Brauweiler) durchgeführt werden, sind zwei Konzerte mit kammermusikalischen Werken Frank Martins vorgesehen.

Vom 13. bis 14. Juni 1991 findet in Düsseldorf das 4. Robert-Schumann-Symposium statt. Es steht unter dem Thema *Robert Schumann und seine Dichter*. In beschränktem Umfang können noch bis zum 1. Dezember 1990 Referate angemeldet werden. Zuschriften an: Prof. Dr. K. W. Niemöller, Robert-Schumann-Forschungsstelle, Bilker Straße 4—6, D-4000 Düsseldorf 1.