

Josquins Chanson „Nymphes, Napées“ als Bearbeitung des Invitatoriums „Circumdederunt me“ und als Grundlage für Kontrafaktur, Zitat und Nachahmung

von Martin Just, Würzburg

Das bekannte Problem, den Autor einer Komposition zu eruieren und dabei falsche Zuschreibungen zurückzuweisen, widersprüchliche Angaben zu klären oder stilistische Argumente einzusetzen, drängt besonders im Zusammenhang mit der Publikation von Opera omnia auf vertretbare Lösungen. Eine Komplikation ergibt sich immer dort, wo der Verdacht besteht, daß einfache positive oder negative Resultate an den wirklichen Sachverhalten vorbeigehen, wie etwa bei Werken, die nach Vorbildern entworfen sind. Dort geraten wir in Schwierigkeiten vor allem, wenn die Nachahmung mehr oder weniger deutlich mit Zitaten oder freieren Entlehnungen angereichert ist, die dem Ganzen einen Hauch von Echtheit vermitteln. Daß es die *New Josquin Edition* mit derartigen Fällen des öfteren zu tun haben würde, ist zwar grundsätzlich zu erwarten gewesen — so spricht bereits Glarean vom „Jodoci aemulator Antonius Fevin“¹ —, aber erst in neuerer Zeit sind konkretere Beobachtungen angestellt worden, die dem „Echtheitsproblem“ bei Josquin wichtige Aspekte hinzufügen². Die im Titel genannte Chanson haben bereits Marcus van Crevel (1940) und John Milsom (1982) gründlichen Studien unterzogen. Ihre Argumente bekommen aber durch weitere Tatsachen und neue Gesichtspunkte zum Teil eine andere Richtung. Die bisherigen Interpretationen sollen daher zunächst noch einmal zusammengefaßt werden.

*

Bei beiden Forschern geht es nicht einfach nur um die Chanson *Nymphes, Napées*, sondern einmal um die Frage, welcher von den mit der sechsstimmigen Komposition überlieferten Texten der originale ist: *Haec dicit dominus, Videte omnes populi* oder *Nymphes, Napées*; zum andern um den Zusammenhang mit den Motetten *Sic Deus dilexit mundum* und *Christus mortuus est*, schließlich aber auch um deren Autor. Als Josquin zugewiesene Werke eröffnen die beiden letztgenannten den dritten Band des *Thesaurus musicus*, der bei Montanus und Neuber 1564 in Nürnberg erschien; in moderner Edition publiziert sie erstmals Franz Commer im achten Band seiner *Collectio operum musicorum Batavorum* (1844 — 1858). August Wilhelm Ambros kommen-

¹ Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547, p. 354: „Jodocus Pratensis Ave Maria ad eum instituit modum [den hypoionischen] [...] Quam eximius ille adolescens et felix Jodoci aemulator Antonius Feum [Fevin] postea ita miratus, ut Missam ad eum instituit, summo ingenio, summa modestia, qua vix vidi quicquam compositius“.

² Vgl. Norbert Böker-Heil, *Zu einem frühvenezianischen Motettenrepertoire*, in: *Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag*, Tutzing 1969, S. 59ff.; oder Edgar H. Sparks, *Problems of authenticity in Josquin's motets*, in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference* [...], New York 1971, hrsg. von E. E. Lowinsky unter Mitwirkung von Bonnie J. Blackburn, London 1976, S. 345ff. Vgl. auch Patrick Macey im Bericht über das zweite Josquin-Symposium, Utrecht 1986 (in Vorbereitung).

tiert *Sic deus dilexit* im Vergleich zu anderen sechsstimmigen Motetten Josquins als „weniger charaktervoll-bedeutend und mehr eine allgemeine ideale Manier repräsentierend“ und zählt offenbar *Christus mortuus est* als *Secunda pars* dazu³. Marcus van Crevel geht noch einen Schritt weiter, indem er *Videte omnes populi* als den ursprünglichen Text der Chanson ansieht und diese Version mit den beiden anderen Motetten zu einem dreiteiligen Werk zusammenfaßt, wobei allerdings nach dem einleitenden *Videte* die Reihenfolge der beiden weiteren Teile gegenüber dem *Thesaurus* zu vertauschen ist⁴. Obwohl van Crevel seine Hypothese mit gewissen Reserven vorträgt, denn es bleiben widersprüchliche Fakten, wurde sie von Gustave Reese und Helmuth Osthoff akzeptiert. Reese spricht von der Antiphon *Circumdederunt me*, die in allen drei Teilen als *Cantus prius factus* im Kanon erscheint, als einem „favorite *cantus firmus* of Josquin's“, und verweist auf die Tatsache, daß Nicolas Gombert in seiner *Lamentatio* für Josquin, *Musae Jovis*, die gleiche Choralweise als *Cantus firmus* verwendet hat⁵. Osthoff empfindet das von van Crevel „ausgesprochene 'non liquet' als allzu vorsichtig“ und sieht deshalb die Echtheit von *Sic deus dilexit* und *Christus mortuus est* unter Hinweis auf ihre Zusammengehörigkeit mit dem unbezweifelten *Videte omnes* (= *Nymphes, Napées*), als gesichert an⁶.

Inzwischen sind gegenüber der Interpretation Marcus van Crevels Bedenken geäußert worden, so etwa von Bonnie J. Blackburn, die darauf hinweist, daß einmal aus dem 16. Jahrhundert kein Fall bekannt ist, in welchem ein geistliches Werk weltlich kontrafiziert worden wäre, daß zum anderen die einzige Quelle, die den Text *Videte omnes populi* überliefert — das Tenor-Stimmbuch Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. R 142 (= Bolc R 142)⁷ —, im zweiten originalen Index die Information gibt: „Videte cioe nimphes“, wodurch offensichtlich von *Videte* auf den eigentlichen Text *Nymphes, Napées* verwiesen wird, den die mutmaßliche Vorlage für die Handschrift, RISM 1545¹⁵, bietet⁸. Im übrigen sind in dieser Quelle wenigstens vier weitere Umtextierungen weltlicher Werke zu geistlichen nachzuweisen, so daß sich die Umarbeitung von *Nymphes, Napées* zu *Videte omnes populi* im Einklang mit der benachbarten Überlieferung befindet. Mit *Nymphes, Napées* aber als dem originalen Text erweist sich die Komposition als ein einteiliges Werk. Damit wird auch die Echtheit der beiden anderen Motetten wieder fraglich. Sie werden zwar von Jeremy Noble

³ August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik* III, hrsg. und mit Nachträgen versehen von Otto Kade, Hildesheim 1968 [Nachdruck der dritten verbesserten Auflage, Leipzig 1891], S. 226. Vgl. dort auch Anm. 1: „Man sehe sie nebst ihrem zweiten Theile 'Christus mortuus' in Commer's Mus. batav. VIII. Band.“

⁴ Marcus van Crevel, *Adrianus Petit Coclico*, Den Haag 1940, S. 102ff.

⁵ Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, Revised Edition, London 1954, S. 235 und 255.

⁶ Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Band 2, Tutzing 1965, S. 94/95. S. 14: „Die Motetten 'Sic Deus dilexit mundum' und 'Christus mortuus est' lassen sich zwar früher nicht belegen [siehe jedoch weiter unten!], sind aber durch den Zusammenhang mit der Motette 'Videte omnes populi' hinreichend gesichert“. Bei der ausführlichen Diskussion der Autorschaft von *Videte omnes* (= *Nymphes, Napées*), in dessen Überlieferung auch einmal der Name „Chunradus Rupsch“ (RISM 1537¹) auftaucht, argumentiert van Crevel teilweise umgekehrt: die Verwandtschaft zu „der Josquinmotette“ *Sic deus dilexit* dient als Beleg dafür, daß Josquin auch *Haec dicit dominus* = *Videte* = *Nymphes* geschrieben hat; vgl. van Crevel, S. 109.

⁷ Für die Handschriften-Sigel s. *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, Vol. I–V, 1979ff. (= *Renaissance Manuscript Studies* 1).

⁸ *Le septiesme livre contenant vingt et quatre chansons a cinq et a six parties, composées par feu de bonne memoire et tres excellent en musique Josquin des Pres, avec trois epitaphes dudict Josquin*, [...], Antwerpen, T. Susato 1545. Vgl. Bonnie J. Blackburn, *Josquin's Chansons: Ignored and Lost Sources*, in: *JAMS* 29 (1976), S. 50ff.

in Josquins Werkverzeichnis nicht unter den "Doubtful and Misattributed Works" geführt, aber doch mit dem Vermerk versehen: "authenticity of both questionable on stylistic grounds". Dem ließe sich hinzufügen, daß schon ihre späte Zuschreibung an Josquin zur Vorsicht mahnt. Die Frage, ob und in welcher Form sie zusammengehören, wird quasi offengelassen, denn sie erscheinen einzeln im Alphabet, werden aber als "companion-pieces" einander zugeordnet⁹.

Eingehender mit Josquins Autorschaft befaßt sich John Milsom, der bei der Frage ansetzt, ob *Circumdedeunt me* wirklich ein von Josquin bevorzugter Cantus prius factus sei¹⁰. Er trägt die Argumente für und gegen van Crevels These von der Motetten-trilogie *Videte omnes — Christus mortuus — Sic deus* noch einmal zusammen und kommt ebenfalls zu dem Schluß, daß *Videte* eine Kontrafaktur von *Nymphes, Napées* ist. *Sic deus* und *Christus mortuus* betrachtet er — wie seinerzeit Ambros — als ein Motettenpaar¹¹, sieht darin aber lediglich — anders als Ambros — wenig überzeugende und sich an *Nymphes, Napées* anlehrende Übungen in Josquins Technik, "far removed from the spirit of Josquin's authenticated music." Seine Argumentation geht von der Quellenlage aus; er prüft die fünf in den Bänden des *Thesaurus musicus* Josquin zugeschriebenen Werke, die er alle als für ihn zumindest zweifelhaft, wenn nicht gar unauthentisch befindet¹².

*

Die Quellenlage spricht aber noch klarer als von Milsom dargestellt gegen die Echtheit von *Sic deus* und *Christus mortuus*, denn deren Überlieferung in der Handschrift Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. 73 (= ZwiR 73), ist nicht aus dem Druck kopiert, wie Milsom annimmt¹³. Vielmehr hat Jodocus Schalreuter schon in den Jahren 1547 bis 1550, also etwa fünfzehn Jahre früher, die Werke als anonyme Kompositionen dort eingetragen¹⁴. Dabei ist zu beachten, zum einen, daß sie als Nr. 3 und 4 der dritten Serie (III/3 und III/4) in umgekehrter Reihenfolge wie in dem Druck erscheinen, zum andern, daß nur die Kanon-Stimmen vollständig mit ihren zugehörigen Worten "Circumdedeunt me gemitus mortis" etc. textiert sind, während die übrigen lediglich die Textmarke "Circumdedeunt me" zeigen, und zum dritten, daß den beiden Sätzen eine weitere anonyme sechsstimmige Komposition mit einem Cantus-firmus-Kanon *Circumdedeunt me gemitus mortis* vorausgeht.

Obwohl Josquins Autorschaft in bezug auf die beiden Motetten hinlänglich abgewiesen ist, und deren wahre Existenz als Nachahmungen eines Werkes von Josquin plausibel erscheint, mag es sich lohnen, auf Grund der neuen Quellenlage die Linien

⁹ Art. *Josquin Desprez*, in: *New GroveD* 9, London 1980, S. 729 und 731.

¹⁰ John Milsom, *Circumdedeunt: "A favourite Cantus Firmus of Josquin's"?*, in: *Soundings* 9 (1982), S. 2ff.

¹¹ Ebda., S. 5: "*Christus* and *Sic Deus* form a natural motet pair"; und weiter unten: "The inevitable conclusion must be that [...] *Sic Deus* and *Christus* constitute an independent motet pair".

¹² Es sind dies: *Lugebat David Absalon*, 8 voc., *Sic deus dilexit*, 6 voc., *Christus mortuus est*, 6 voc., *In nomine Jesu*, 6 voc. und *Ave Christe immolate* (= *Ave caro Christi cara*), 4 voc.

¹³ Milsom, S. 3: "ii. D-Z73 [probably copied from i. above [i. e. *Thesaurus Musicus*, RISM 1564³]".

¹⁴ Vgl. zu ZwiR 73: Franz Krautwurst, Art. *Schalreuter* in *MGG* 11, Kassel 1963, Sp. 1594ff., und ergänzend Wolfram Steude, *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1978, S. 29ff.

des bisherigen Bildes zu präzisieren und die drei anonymen Kompositionen genauer zu betrachten. Um die Relevanz der Beziehungen zwischen den bisher genannten Bearbeitungen des Cantus prius factus *Circumdedderunt me* einzuschätzen, sollen auch andere Bearbeitungen herangezogen werden. In der folgenden Liste sind die mir bekannten Kompositionen über das Invitatorium im 6. Modus, *Circumdedderunt me* (Psalm 17, 5 + 6 entnommen), verzeichnet¹⁵.

- Josquin *Nymphes, Napées*, 6 voc.; GA, WW Nr. 21
- Anonymus *Circumdedderunt me*, 6 voc.; ZwiR 73, III/2
- Anonymus *Christus mortuus* (= ZwiR 73, III/3 und RISM 1564³, Nr. 2, „Josquin“), 6 voc.; GA, Mot. Nr. 87
- Anonymus *Sic deus dilexit* (= ZwiR 73, III/4 und RISM 1564³, Nr. 1, „Josquin“), 6 voc.; GA, Mot. Nr. 86
- Richafort *Requiem*, 6 voc., besonders *Introitus* und *Kyrie*; CMM 81, Vol. I (1979) oder Chw 124¹⁶
- Gombert *Musae Jovis*, 6 voc.; GA Josquin, 1. Afl. *Klaagliederen*, Nr. 3 oder CMM 6, Vol. IX (1974), S. 119—126
- Heugel *Circumdedderunt me*, 8 voc.; RISM 1540⁷, *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* [. . .], Augsburg, M. Kriesstein, Nr. XCIII
- Morales *Circumdedderunt me*, 5 voc.; MME XXXIV, Nr. LXX¹⁷
- Encina *Mortal tristura me dieron*, 4 voc.; MME V, Nr. 44¹⁸
- Anonymus *Circumdedderunt me*, 4 voc.; Valladolid, Catedral Metropolitana, Archivo de Música, Ms. 5, fol. [i]' -1
- Anonymus *Circumdedderunt me*, 4 voc., *ibid.* (= VallaC 5), fol. 70'—71¹⁹
- „Remi“ *Circumdedderunt me*, 4 voc.; BolC Q 19, fol. 55'—57²⁰

Eine Reihe von anderen Werken mit diesem Textincipit gehört nicht in diesen Zusammenhang; denn es handelt sich dabei entweder um den *Introitus* für *Dominica in Septuagesima* *Circumdedderunt me gemitus mortis* mit dem längeren Ausschnitt aus

¹⁵ Die nicht in Neuausgabe zugänglichen Werke sind im Anhang, Nr. 1—5, wenigstens mit ihren ersten Mensuren mitgeteilt.

¹⁶ Hrsg. von Albert Seay, Wolfenbüttel (1976).

¹⁷ *Cristóbal de Morales. Opera omnia*, Bd. 8, *Motetes LI—LXXV*, por Higinio Anglés, Roma 1971 (= MME 34), S. 88. Die Motette ist singular in der Handschrift ToleBC 21 überliefert.

¹⁸ *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio*, Vol. 1, por Higinio Anglés. II *Polifonía Profana*, Barcelona 1947 (= MME 5).

¹⁹ Herrn Kollegen Herbert Kellman, Urbana/Illinois, danke ich herzlich für das Entgegenkommen, mir die Einsichtnahme in diese Quellen zu vermitteln.

²⁰ S. Anm. 19. Vgl. *Renaissance Music in Facsimile* 1. Bologna, *Civico museo bibliografico musicale*, MS Q 19 („The Rusconi Codex“), Garland Publishing, Inc. New York. — Der Name „Remi“ erscheint in Notation; durch ein b-rotundum wird eine darunter gezogene Linie im Hexachord lokalisiert, so daß die beiden Breven als die voces *re* und *mi* lesbar sind.

Psalm 17, Vers 5–7, und einer Melodie im 5. Modus²¹ oder um das Responsorium für Dominica in Palmis *Circumdede runt me viri mendaces* mit der abweichenden Fortsetzung im Text und der Melodie im 2. Modus²².

Nur unter Vorbehalt ist Johann Heugels achtstimmiger Satz in der Liste genannt; denn auch bei ihm setzt sich der Text anders fort, nämlich mit den leicht modifizierten Versen 13 und 14 aus Psalm 21: "Circumdede runt me tauri multi, tauri pingues circumdede runt me. Aperuerunt super me os suum, [sicut] leo rapiens et rugiens". Gegenüber dem Wortlaut des Psalmes ist die erste Hälfte des Textes zu einer chiastischen Wortwiederholung umgeformt, deren Sinn sich völlig auf die einzig verbliebene Wortdifferenz konzentriert: "multi" und "pingues"²³. Aus dem Zusammenhang des vollständigen Psalms gerissen, der theologisch in besonderer Weise auf Christi Leiden gedeutet wird²⁴, gewinnen die beiden Verse sogar Züge von Parodie²⁵. Die Beziehungen zum Invitatorium *Circumdede runt me* liegen einmal in der Wiederholung des "circumdede runt me", die hier allerdings nicht das Ganze, sondern nur den ersten Teil einrahmt, ferner in den musikalischen Fakten, daß der achtstimmige Satz sich aus zwei Stimmen durch einen vierfachen Kanon ergibt, daß der Satz im 6. Modus verläuft und daß der Superius deutlich den Anfang des Invitatoriums zitiert (s. Anhang, Nr. 1). Es ist verständlich, daß der Autor bei einem solchen Kanon, d. h. bei einer so festen Bindung an Repetitionen des Zusammenklangs, nicht an der Choralweise festhalten konnte. So viel wird aber bereits an dem Anfang klar, daß Heugel die Invitatoriumsmelodie im Sinne hatte; möglicherweise hat ihn sogar die weit bekannte Motettenkontrafaktur *Haec dicit dominus* (= *Nymphes, Napées*) auf die Idee gebracht, einen Kanon zu schreiben, allerdings keinen Kanon als symbolisches Fundament einer Motette, sondern einen Kanon, der als „besonder ausserlesener kunstlicher lustiger Gesang" (RISM 1540⁷, Titel) zur Unterhaltung in Gesellschaft dienen konnte²⁶.

21 Grad. Rom., S. 73. — Z. B. Stoltzers Bearbeitung, vgl. *EdM* 99, S. 23–25, oder den anonymen Satz in Budapest, Nationalbibliothek Széchényi, Ms. Bárfa 24, fol. 12'–14. — Alexander Agricolas dreistimmige Motettenchanson *L'eure est venue* — *Circumdede runt me* (in: *CMM* 22/IV [1966], Nr. 15) verwendet weder die Melodie des Invitatoriums noch die des Introitus. Man darf daran zweifeln, daß sich in der Baßstimme überhaupt eine Choralweise verbirgt; dagegen sprechen zahlreiche, den Klang stützende Quart- und Quintschritte, vgl. auch die Oktavsprungklausel in Mensur 19/20. Möglicherweise kam es Agricola nur auf die Kombination der Texte an. Die originale Unterlegung bricht im ersten Teil des Virelais mit dem Text des Invitatoriums ab (M. 22). Es muß offen bleiben, ob dieser Wortlaut, wie in der Edition, von Mensur 28 an wiederholt werden soll oder ob nicht der fortschreitende Text des Introitus vom Autor geplant war.

22 U. a. *Antiphonale Pataviense* (Wien 1519). Faksimile, hrsg. von Karlheinz Schlager, Kassel 1985, fol. 37^v (in: *EdM* 88, Abt. Mittelalter, Bd. 25). Bearbeitungen gibt es z. B. von Balthasar Resinarius, vgl. *Georg Rhau. Musikdrucke*, Bd. 1, Kassel u. a. 1955, Nr. 24, Thomas Pöpel in Bárfa [s. Anm. 21] 23, fol. 117'–118 oder Henricus de la Court in Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Ms. A. R. 863–870, fol. 47'–49. — Anders als Agricola [s. Anm. 21] verwendet Loyset Compère in seiner Motettenchanson *Male bouche* — *Circumdede runt me* (in: *CMM* 15/V [1972], Nr. 2) auch den Anfang der zum Text gehörigen Choralweise: *Circumdede runt me viri mendaces*, wenn auch in paraphrasierter Form.

23 Psalmvers 13 lautet: "Circumdede runt me vituli multi, tauri pingues obsederunt me".

24 In Luthers Psalmglossen von 1513–1515 heißt es: "De crucifixione Domini et poenis eius in cruce ac tota die carnis suae Psalmus XXI." [*Luthers Werke in Auswahl*, Bd. 5, hrsg. von Erich Vogelsang, 3. Aufl., Berlin 1963, S. 58].

25 Vers 13 kommt in der Liturgie vor als Responsorium breve in Festo S. Columnae Flagellationis D. N. J. Chr. Das Fest allerdings wird nicht überall gefeiert; vgl. *Carmina Scripturarum* [...], gesammelt und hrsg. von Carolus Marbach, Hildesheim 1963 (Reprogr. Nachdr. der Ausgabe Straßburg 1907), S. 88.

26 Herrn Dr. Hans Haase, Musikabteilung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, verdanke ich die Vermittlung einer Kopie aus dem Bestand der Bibliothek. Die beiden Stimmen eröffnen im Stimmbuch "Quinta et Sexta Vox" eine Reihe von Kanons. Der Titel der Quinta vox lautet: "FVGA. Quatuor vocum: In eodem. Joannes Heugel. XCIII". In der Sexta vox, auf dem gegenüberliegenden Recto, heißt es "FVGA. Quatuor: In eodem. Octo vocum".

Bei den übrigen aufgelisteten Werken haben wir es mit Text und Melodie im 6. Modus vom Invitatorium des Officium Defunctorum zu tun, wobei allerdings festzuhalten ist, daß in den neueren liturgischen Büchern an dieser Stelle ein anderer Text vorgesehen ist²⁷. Die bemerkenswerte Tatsache, daß Josquin und andere kontinentale Autoren eine Melodievorlage benutzen, die allem Anschein nach aus dem Sarum Use stammt, wird von Albert Seay mit der allgemeinen Praxis im nördlichen Europa bis zum Tridentiner Konzil erläutert²⁸. Deshalb rekurrieren die bisherigen Melodienachweise stets auf Quellen des Sarum Use, die zumeist aber auch Abweichungen von den Cantus prius facti der Mehrstimmigkeit zeigen²⁹. Es fällt auf, daß in vielen Choralhandschriften und -drucken des 15. und 16. Jahrhunderts dies Offizium im ganzen fehlt oder daß in einer gekürzten Vigilia kein Invitatorium notiert ist³⁰. Um so hilfreicher ist ein Psalterium der Nürnberger St. Lorenzkirche von 1476, das die Bestimmung der Choralweise eindeutig unter der Rubrik "Incipiunt vigilie mortuorum. Invitatorium" festhält³¹. Sogar der Invitatoriumpsalm 94, *Venite, exsultemus*, ist vollständig in Noten des 6. Tonus mitgeteilt, und nach jedem Vers die in der Invitatoriumpsalmodie übliche vollständige oder partielle Wiederholung der Antiphon mit Stichwort und Noten angedeutet: nach dem 1., 3. und 5. Vers: "Circumde.", nach dem 2. und 4. Vers sowie nach dem abschließenden *Requiem aeternam dona eis . . .*: "Dolo.", und am Schluß nochmals die ganze Antiphon³². Auch die Universitätsbibliothek Würzburg verwahrt zwei Handschriften des Würzburger Domes aus dem 14. bzw. 15. Jahrhundert, in denen unter "Incipiunt vigilie maiores mortuorum. Invitatorium" bzw. unter "Vigilie maiores" das Invitatorium mit seinen Psalmversen niedergeschrieben ist³³. Die Choralweise weicht nur unerheblich von

²⁷ *Breviarium Romanum*. Tomus prior, Romae etc. (1960), S. [223], Officium Defunctorum, Invitatorium: *Regem, cui omnia vivunt*.

²⁸ Albert Seay, in: *Das Chorwerk* 124, Vorwort, und Art. *Requiem*, in: *MGG* 11, Kassel 1963, Sp. 297–298. — Zum Invitatorium des Officium Defunctorum und zur Herkunft der Choralweise *Circumdederunt me gemitus* sei an dieser Stelle folgendes ergänzt: Der Kodex Hartker, ein monastisches Antiphonale aus der Wende zum 11. Jahrhundert, St. Gallen, Ms. 390–391, bietet als Invitatorium "In vigil. defunctorum" den Text *Regem vivorum acquiescentium dominum*, vgl. *Antiphonaire de Hartker. Manuscrit Saint-Gall 390–391. Nouvelle Édition* par Dom Jacques Froger, Berne 1970 (*Paléographie Musicale*, Serie II/1), S. 390. In einem Nachtrag aus dem 11./12. Jahrhundert wird zur Vesper desselben Festes "In Evangelio" die Antiphon *Circumdederunt me* niedergeschrieben, vgl. *ibid.*, S. 393 und 394. Der Text fährt zwar im Psalm 17 fort und bezieht weitere Teile von Vers 6 und 7 ein, nach Form und Anordnung der adiastematischen Neumen jedoch zu urteilen, könnte der textlich übereinstimmende erste Teil bereits die Choralweise im 6. Modus des Invitatoriums meinen.

²⁹ Vgl. Reese, S. 255, Anm. 389; Willem Elders, *Plainchant in the Motets, Hymns, and Magnificat of Josquin des Prez*, in: *Josquin-Kgr-Ber.*, S. 530.

³⁰ Z. B. *Breviarium Bambergense*. Bamberg: Sensenschmidt [. . .] 10. Sept. 1484. 8°. Dort heißt es [keine Blatt- oder Seitenzählung!] "Sequantur vigilie seu vespere mortuorum", und es folgt Psalm 114, dessen 3. Vers zwar im wesentlichen mit dem Invitatorium (Psalm 17, 5 + 6) übereinstimmt, aber doch hier nur im Zusammenhang des ganzen Psalmes vorkommt. Später, im Commune Sanctorum, liest man lediglich "Sequantur breves vigilie mortuorum", und ein Invitatorium fehlt. Das hängt offensichtlich mit der Geschichte des Officium Defunctorum zusammen. „Es war zunächst auf Laudes und Vesper beschränkt. Die Vigil (. . . ursprünglich kein Invitatorium), erst nur am Monatsanfang üblich, folgte später (14. Jh.)"; L. Kunz, Art. *Totenoffizium*, in: Michael Buchberger, *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg 1930–1938; vgl. auch Valentin Thalhofer, *Handbuch der katholischen Liturgik*, 2. völlig umgearb. und vervollständigte Aufl. von Ludwig Eisenhofer, Freiburg 1912, Bd. 2, § 110: *Das Officium defunctorum*.

³¹ Landeskirchliches Archiv (LKA), Nürnberg, Ms. St. Lorenz 7 (olim 462), fol. XXIII. Vgl. dazu Karl Schlemmer, *Gottesdienst und Frömmigkeit in der Reichsstadt Nürnberg am Vorabend der Reformation*, Würzburg 1980, S. 138.

³² Vgl. zu dieser Praxis: Peter Wagner, *Einführung in die Gregorianischen Melodien* III, IV. Kapitel: *Die Psalmodie des Invitatoriums* oder Bruno Stäblein, Art. *Invitatorium*, in: *MGG* 6, Kassel 1957, Sp. 1389ff.

³³ Universitätsbibliothek Würzburg, M. p. th. q. 71, fol. 1; *ibid.*, M. p. th. f. 171, fol. 2.

der Nürnberger Fassung ab (s. Notenbeispiel 1; Varianten in der höheren Oktave notiert).

Wenn man auch kaum erwarten darf, daß die in Nürnberg, d. h. in der Diözese Bamberg, oder die am Würzburger Dom, im Mainzer Einflußgebiet, benutzte Tonfolge der von Josquin verwendeten Antiphon näherkommt als die Version des "Antiphonaire Monastique" aus Worcester (13. Jahrhundert)³⁴, so halten sich die Unterschiede doch

Notenbeispiel 1

The image displays a musical score for 'Notenbeispiel 1', comparing several versions of the antiphon 'Cir-cum-de-de-runt me ge-mi-tus mor-tis, do-lo-res in-fer-ni cir-cum-de-de-runt me'. The score is organized into six systems, each with a title and a corresponding musical staff. The lyrics are written below the notes. The systems are:

- Worcester**: Shows the original version with a specific melodic contour.
- LKA Nürnberg / UB Würzburg**: Shows a variant with a different melodic contour.
- Nymphes; Richafort: Requiem; ZwiR 73, III/2-4**: Shows a variant with a different melodic contour.
- Gombert: Musae Jovis**: Shows a variant with a different melodic contour.
- Morales**: Shows a variant with a different melodic contour.
- Juan del Encina: Mortal tristura**: Shows a variant with a different melodic contour.
- VallaC 5, (i)'-1**: Shows a variant with a different melodic contour.
- VallaC 5, 70'-71**: Shows a variant with a different melodic contour.
- "Remi", BolC Q 19**: Shows a variant with a different melodic contour.

The lyrics for all versions are: Cir-cum-de-de-runt me ge-mi-tus mor-tis, do-lo-res in-fer-ni cir-cum-de-de-runt me.

³⁴ Paléographie Musicale XII, Tournay 1922.

in Grenzen, zumal wenn man einkalkuliert, daß für den Kanon die Melismen auch etwas reduziert sein könnten (vgl. *gemitus mortis*). Worcester und Nürnberg/Würzburg unterscheiden sich vor allem dadurch, daß die jüngeren, deutschen Handschriften Melismen in glattere Tonfolgen verwandeln (*mortis* und [*circumde-*] *de-* [*runt*]) und Antizipationen zu schlichten Tonschritten simplifizieren (*mortis, inferni*, [*circumdede-*] *runt*).

Bereits an den aus der Mensuralfassung rekonstruierten Melodievorlagen zeigt sich³⁵, daß unter den insgesamt wenigen Werken die Zahl der mit Josquins Chanson zu verknüpfenden recht hoch ist. Richafort's *Requiem*-Sätze und die erste anonyme Vertonung aus der Zwickauer Handschrift (III/2) stimmen völlig mit Josquins Choralfassung überein, und die beiden Motetten des *Thesaurus musicus* (= ZwiR 73, III/3 und 4) weichen davon nur mit einer Diskantklausel bei *in-fer-ni* ab. Gomberts Tonfolge, die hier nach *F* transponiert ist, weist bereits größere Differenzen auf, vor allem in der quasi versetzten Zeile *dolores inferni*. Der Superius bei Morales, der Tenor bei Encina (hier von *G* nach *F* transponiert) sowie Superius und Altus der ersten Bearbeitung aus der Handschrift VallaC 5, die enger zusammengehören, bewegen sich in den Rahmenteilern melismenreicher und bekräftigen die textliche Disposition durch symmetrisch korrespondierende Melodieverläufe (*a-b / b'-a'*). Davon wiederum hebt sich der Cantus prius factus der zweiten Bearbeitung aus VallaC 5 (fol. 70'-71) merklich ab, indem er bereits bei dem Melisma über *me* zum *d* sinkt — ähnlich auch am Schluß — und den Abschnitt *gemitus mortis* frei gestaltet. Immerhin sind die Konturen zu Beginn, trotz abweichender Textierung, und bei *dolores inferni* gewahrt. Der Autor "Remi" schließlich kommt den Choralfassungen und Josquins Version in der ersten Hälfte wieder etwas näher. Er bezieht in seine Bearbeitung die ersten beiden Verse des Invitatoriumspsalmes ein und wiederholt — wie bei der Nürnberger Choralhandschrift beschrieben — nach dem ersten Vers die vollständige Antiphon, nach dem zweiten deren zweite Hälfte: *dolores* etc. Von kleineren Vereinfachungen des Cantus prius factus in den repetierten Teilen abgesehen, durchläuft der Abschnitt *dolores inferni* beim ersten Auftreten eine völlig fremde Tonfolge (*a*), während die untereinander identischen späteren Wiederholungen wenigstens in ihrem Abstieg zum *c* die Konturen der anderen Cantus prius facti nachzeichnen (*b*). Auch beim abschließenden *Circumdederunt* bieten die späteren Repetitionen eine gestraffte Variante (offene Noten).

Gewinnt man also bereits aus den Melodie-Vorlagen einen Eindruck von der näheren oder fernerer Verwandtschaft zwischen den Kompositionen, so können weitere Merkmale die Zusammenhänge verdeutlichen. Sechsstimmigkeit, Cantus-firmus-Kanon und die Wiederholung der Schlußzeile der Antiphon fassen die ersten fünf Werke der Liste (s. oben) zu einer Gruppe zusammen. Ausgehend von Josquins *Nymphes, Napées*, ist es schwer vorstellbar, daß die übrigen vier Kompositionen der Gruppe ohne dies

³⁵ Vor allem bei Diskantklauseln kann man davon ausgehen, daß der Auflösungston, die Penultima, nicht zum Cantus prius factus zu zählen ist.

Vorbild entstanden sein sollten. Für das *Requiem* Richafort's hat das Albert Seay bereits im Vorwort seiner Edition grundsätzlich dargelegt. Es sind aber nicht nur Sechsstimmigkeit, Kanon und Schlußzeilenwiederholung, die auf *Nymphes, Napées* zurückweisen. Richafort verwendet in den ersten beiden Sätzen, abgesehen von den kürzeren Pausen zu Beginn und in der Mitte, sogar den gleichen Kanon wie Josquin. Erst in den weiteren Sätzen geht er zu freieren Strukturen über, verwendet Teile, Binnenwiederholungen und Auflockerungen des Cantus firmus. Schließlich belegt das mehrfache Zitat der Zeile *C'est douleur non pareille* aus Josquins fünfstimmiger Chanson *Faulte d'argent* einen Zusammenhang mit dem Werk seines mutmaßlichen Lehrers, so daß sich der Schluß aufdrängt, Richafort habe das *Requiem* für Josquin bestimmt³⁶. Eine solche offene 'Hommage à Josquin' ist klar als etwas anderes zu erkennen als was in den übrigen drei Kompositionen dieser Gruppe vorliegt.

*

Ehe wir uns mit ihnen allein befassen, werfen wir einen Blick auf die Kompositionen von Gombert, Morales, Juan del Encina, "Remi" und den beiden Anonymi der spanischen Quelle. Sie bilden in ihrer Unabhängigkeit von der Chanson Josquins den Hintergrund, vor dem sich die satztechnischen Korrespondenzen zwischen den nah verwandten Kompositionen deutlicher abzeichnen. Bei Gombert steht die Bestimmung des Werkes außer Zweifel: "In Josquinum a Prato, Musicorum principem, Monodia". Ein unmittelbarer Zusammenhang mit *Nymphes, Napées* besteht aber nicht. Denn das Invitorium des Totenoffiziums als Cantus firmus einer Nānie zu verwenden, ist in sich sinnvoll, und die Selbständigkeit dieser Konzeption erweist sich einmal an der fehlenden Schlußwiederholung, zum anderen an der abweichenden Tonfolge und Tenor-Konstruktion. Die Antiphon wird viermal vorgetragen, in doppelten, einfachen, halben Werten und in Dreiermensur, d. h. grundsätzlich in Longen, Breven, Semibreven und dreizeitigen Breven. Beginnend mit der Stufe *e*, rückt der Cantus firmus jedesmal höher, über *g* und *a* nach *h*. Die hypolydische Choralweise wird also offensichtlich um der threnodischen Wirkung willen zweimal ins Phrygische versetzt, zu Beginn und am Schluß³⁷. Die Idee zu einer solchen Tenorbehandlung allerdings geht wohl wiederum auf Josquin zurück, und zwar auf dessen berühmte Psalmotette *Miserere mei*, in welcher der Tenor secundus den Ruf "Miserere mei, deus" als pes descendens und ascendens durch die phrygische Oktave und nochmals von *e'* abwärts bis *a* wandern läßt und dabei immerhin in der Secunda pars die Notēnwerte auch halbiert.

Die Struktur der fünfstimmigen Motette von Morales läßt keinerlei Beziehungen zu Josquins Werk erkennen. Der leicht gedehnte Cantus prius factus in der Oberstimme wird von einem dichten Unterbau getragen, in welchem choralfreie Imitationen nur

³⁶ Milsom, S. 4, weist darüber hinaus auf Entlehnungen vollständiger mehrstimmiger Teile aus Josquins Chanson hin.

³⁷ In der Version auf *a* wird dieser Charakter teilweise ebenfalls durch die akzidentielle Verwendung des b-molle hervorgerufen, vgl. M. 95ff.

angedeutet sind (vgl. Tenor II und Bassus, Mensur 1 und 3; Mensur 27 ff.). Das Werk gehört höchstwahrscheinlich zu den wenigen und kürzeren Motetten, die Morales während seiner zweijährigen Anstellung in Toledo geschrieben hat, zwischen August 1545 und August 1547³⁸. Sein letztes liturgisches Werk ist ein vierstimmiges Officium Defunctorum, dessen Invitatorium allerdings den Text des *Breviarium Romanum* verwendet: *Regem, cui omnia vivunt*³⁹. In einem Bericht über die Aufführung des Offiziums 1559 in Mexico City, anlässlich der Commemoratio für Karl V. († 1558), wird dagegen ausdrücklich erwähnt, daß die Vigil mit dem Invitatorium *Circumdederunt me* und dem zugehörigen Psalm *Venite, exultemus* in der Komposition des Cristóbal de Morales eröffnet wurde. Das mag bedeuten, daß neben dem Invitatorium *Regem* auch *Circumdederunt me* im spanischen Bereich und seinen abhängigen Regionen in Gebrauch war.

Das bestätigt die Überlieferung in VallaC 5. Auf dem gleichen Lesefeld nämlich wie die zweite Bearbeitung von *Circumdederunt me* (fol. 70' – 71) findet sich ein vierstimmiger Satz über *Regem, cui omnia vivunt. Venite, adoremus*. Hier standen also dem Benutzer beide Invitatorien zur Verfügung. Der vergleichsweise freie Umgang mit dem Cantus prius factus in dieser Bearbeitung von *Circumdederunt me* könnte seine Begründung in der starken Stilisierung und Vereinheitlichung des kompakten Satzes finden (s. Anhang, Nr. 2). Der Superius eröffnet den Satz mit einer Art von Intonation. Alle vier Abschnitte enden in einer Kadenz auf *F*, wobei die erste und dritte, . . . *me* (M. 5 – 8) und [*do-*] *lores inferni* (M. 11 – 13), nahezu gleich verlaufen, und die vierte, [*circumde-*] *derunt me* (M. 18 – 22), davon eine Augmentation auf doppelte Notenwerte bildet. Lediglich der zweite Abschnitt, *gemitus mortis*, kontrastiert dazu als dreistimmiger Satz der Oberstimmen.

Vergleichbar stilisiert ist der andere anonyme vierstimmige Satz, bei dem es aber der Abschnitt *dolores inferni* ist, der als Superius-Altus-Duo den dichten Satzverlauf unterbricht (s. Anhang, Nr. 3). Der Zusammenhang wird dabei nicht nur vom Altus gestiftet, der den Cantus firmus übernimmt, sondern auch vom Superius, der als Gegenstimme eine vereinfachte Variante des ersten Melodiebogens vorträgt: *f'-g'-a'-b'-a'-g'-f'*. Die textliche und melodische Rahmenfunktion des *Circumdederunt me* greift auf die Mehrstimmigkeit über. Mensur 2 bis 10 sind mit Mensur 22 bis 30 identisch, wobei allerdings die recht fehlerhaft notierte Kopie eine wohl intendierte gleiche Textierung verhindert. Die in beiden Bearbeitungen kompositorisch einleuchtenden Maßnahmen zur Konzentration auf den Vortrag des Invitatoriums bewahren offensichtlich die liturgische Funktion der Choralweise; sie erlauben sogar die im Wechsel mit den Psalmversen nötigen Teilwiederholungen. Da die Handschrift im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts (mit einigen späteren Ergänzungen) in Valladolid für den Chor der Kathedrale angelegt ist⁴⁰, darf man aus den beiden Bearbeitungen wohl schließen, daß — trotz

³⁸ Der folgende Exkurs über die Verwendung von *Circumdederunt me* in Spanien und Mexiko entnimmt die Fakten folgenden Publikationen Robert Stevensons: Art. *Morales* in: *MGG* 9, Kassel 1961, Sp. 553ff.; Ders.: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Univ. of Calif. Press 1961, S. 32 und 107/108.

³⁹ Avila, Bibl. del Coro und Puebla (Mexico), Libro del Coro 3.

⁴⁰ Vgl. *Census-Catalogue* V, S. 4f.

einer gewissen Freizügigkeit in der Verwendung — das Invitatorium zum Officium Defunctorum *Circumdederunt me* in Spanien bekannt war, und zwar immerhin so gut, daß man es auch in anderem Kontext als symbolischen Cantus prius factus einsetzen konnte. Seine Herkunft aus dem Sarum Use ist damit natürlich nicht geleugnet; wohl aber könnte die Verbreitung größer gewesen sein als bisher angenommen, so daß auch Josquins Zugriff auf diesen Cantus prius factus nicht so überraschend ist.

Die Übernahme des Invitatoriums in einen weltlichen Kontext liegt in Juan del Encinas Villancico *Mortal tristura me dieron* vor. In dessen achtsilbige Verse sind zwei sinntragende Wörter daraus eingelassen: "dolores" und "circumdederunt". Sie weisen gleichsam auf den Cantus prius factus des Tenors hin, der lediglich die Textmarke "Mortal tristura me dieron" gibt. Robert Stevenson sieht in dem Tenor die Melodie eines in Spanien für das Requiem üblichen Kyrie. Seiner Beschreibung nach hat man aber zu große Abweichungen in der Tonfolge zu konzedieren, und es muß sogar eine andere Choralweise aushelfen⁴¹. Die Anspielung im Text und die nahezu vollständige Übereinstimmung des Tenors mit der Tonfolge in der Choralbearbeitung von Morales (s. Notenbeispiel 1) aber sprechen unmißverständlich für *Circumdederunt me* als Vorlage. Wie wir aus manchen Motettenchansons und weltlichen Cantus prius facti in geistlichen Kompositionen schließen können, wurde die Verknüpfung oder Vermischung profaner und sakraler Texte und ihrer zugehörigen Melodien offenbar nicht als Diskrepanz empfunden. Gerade Texte aus der Liturgie der Passionszeit und aus dem Officium Defunctorum wurden, paraphrasiert oder sogar unverändert, in weltlichen Gesängen zum starken Ausdruck von Verehrung, aber auch von Schmerz und Leiden eingesetzt, z. B. *Tristis est anima mea* (Matth. 26, 38) oder *O vos omnes qui transitis* (Klagelieder Jeremiae 1, 12)⁴². Auch Josquins *Nymphes, Napées* gehört in diesen Zusammenhang. Der Ausdruck bleibt zwar trotz einzelner Wörter, wie "ploror", "je languis", "désolation" etc., eher abstrakt, aber vor dem Klanggerüst des *Circumdederunt me gemitus mortis* gewinnt die Aussage Gewicht und Tiefe.

Daß Juan del Encina ähnliches mit *Mortal tristura* im Sinn hatte, dürfen wir aus der Tatsache schließen, daß im Cancionero del Palacio ein Villancico mit dem Initium *Circumdederunt me dolores* enthalten war. Die Musik ist zwar mit den Blättern 83 und 84 der Quelle verlorengegangen, der alte Index verzeichnet jedoch das Stück⁴³. Glücklicherweise ist der Text Encinas erhalten. Er stammt aus seiner Ekloge *Plácida y Vitoriano*, einem dramatischen Werk, das im August 1513 im Palast des Kardinals Arborea in Rom aufgeführt wurde. Darin bildet das Villancico das Invitatorium zur "Vigilia de la enamorada muerta"⁴⁴. Das Invitatorium des Officium Defunctorum wird mehrfach evoziert. Der Refrain — quasi die Invitatoriumsantiphon — lautet:

⁴¹ Robert Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, Den Haag 1960, S. 268ff. Dort wird auch das Villancico noch einmal mitgeteilt.

⁴² S. Anm. 21 und 22 zu den Motettenchansons Agrícolas und Compères. Vgl. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos* 4/1–2. *Cancionero Musical de Palacio*, Bd. 3A + B. Introducción y Estudio [...] por José Romeu Figueras. Barcelona 1965 (= *MME* 14/1 und 2), "La parodia sagrada" S. 53ff.

⁴³ Vgl. *MME* 5, S. 35, Anm. 1.

⁴⁴ Figueras, *MME* 14/1, S. 54, nennt dies Villancico "el caso más extremo de parodia sacra". Seine weiteren Ausführungen über die textliche Herkunft und liturgische Bestimmung des *Circumdederunt me* sind in Einzelheiten zu korrigieren.

Circumdede runt me / dolores de amor y fe, / iay!, circumdede runt me. Als Refrain werden jeweils nur die beiden letzten Zeilen wiederholt, ähnlich wie beim Invitatorium nach einzelnen Versen auch nur Teile der Antiphon repetiert werden. Die fünf Strophen der Dichtung zitieren am Anfang den Beginn der fünf Doppelverse des gleichbleibenden Invitatoriumspsalms (Psalm 94), setzen sich dann jeweils in einem „unehrerbietigen Kommentar“ des Psalmes fort⁴⁵:

- I *Venite* los que os doléis / [...]
- II *Quoniam* el dios de amor / [...]
- III *Quoniam ipsius est* / [...]⁴⁶
- IV *Hodie* los que me ós / [...]
- V *Quadraginta annis* pasiones / [...]

Man darf sich wohl fragen, ob Josquin nicht von solchen Textkombinationen die Anregung zu *Nymphes, Napées* erhalten hat.

Die Bearbeitung "Remis" im Rusconi-Kodex endet nach dem zweiten Versus und der nachfolgenden Teilwiederholung des Invitatoriums mit einer *mi*-Klausel auf *d*. Das legt den Gedanken an eine unvollständige Überlieferung nahe. Denn man erwartet zumindest eine *Secunda pars*, die mit dem dritten Versus *Quoniam ipsius est mare* beginnt oder gar eine *Tertia pars* mit dem fünften Versus *Quadraginta annis* und dem *Requiem aeternam*. Nichts deutet jedoch darauf hin, daß in der Quelle Blätter verlorengegangen sind⁴⁷. Trotz ihres anscheinend fragmentarischen Zustandes ist die liturgische Bindung an der Präsenz des Chorals in Invitatorium und Psalm sowie an der deutlichen Gliederung des Verlaufs erkennbar. Das Invitatorium und seine Wiederholungen erscheinen, ähnlich wie in den beiden anonymen spanischen Sätzen, im pausenlosen, weithin homorhythmischen Satz, den Kadenz nach *mortis* und *infern* interpunktieren (s. Anhang, Nr. 4). In den Wiederholungsteilen hebt sich auch hier *dolores inferni* von den angrenzenden Partien ab als Alt-Baß-Duo mit abschließender *mi*-Klausel auf *a*. Den ersten Psalmvers gliedern alternierende hohe und tiefe Duos, die sich motivisch an den sechsten Tonus der Invitatoriumspsalmodie anlehnen und die mit den letzten Textworten in einen vollstimmigen, erst imitierenden, dann homorhythmischen Satz münden. Der zweite Versus verwendet den Tonus weithin als Superius-Tenor-Gerüst, wobei der Tenor den Cantus prius factus zunächst zu einer Rezitation auf dem Ton *c'* reduziert. In die Imitationen sind Altus und Bassus gelegentlich einbezogen. Auch diese Komposition kann die Verbreitung des Invitatoriums im liturgischen Usus bestätigen, die für eine interpretierende Entlehnung vorauszusetzen ist. Wo auch immer die Handschrift BolC Q 19 entstanden ist, in Frankreich⁴⁸ oder

⁴⁵ Figueras, *MME* 14/1, S. 55. Zum Invitatoriumspsalm vgl. *Liber Responsorialis*, Solesmes 1895, S. 6ff.

⁴⁶ *MME* 14/2, S. 497, ist der Textanfang als "¿Cuius spiritus est / ...?" mitgeteilt. Die korrekte Fassung findet man bei den Addenda, S. 547 als Variante.

⁴⁷ Auf fol. 57^v–61 folgt von "Jo. Lheritier" die zweiteilige Motette *Dum complerentur dies pentecostes*.

⁴⁸ Vgl. Edward E. Lowinsky, *The Medici-Codex of 1518. Historical Introduction* [...], Chicago and London (1968), S. 52ff. (= *Monuments of Renaissance Music* 3). Die Person des Autors "Remi" bleibt ziemlich im Schatten. Lowinsky, S. 52, Anm. 2, greift einen vagen Hinweis von Eitner (*Quellenlexikon*, Art. *Remy*) auf, wonach es sich um Jean Remy Descaudain handeln könnte; zu diesem liefert Lowinsky weitere Daten: Cambrai 1509, zuvor St. Quentin; 1527 wird sein Schüler Johannes Lupi in Cambrai sein Nachfolger.

— was plausibler erscheint — in Norditalien⁴⁹, wir befinden uns mit ihr eher im Bereich von Josquins Wirkungskreisen als mit den spanischen Quellen, so daß sich auch für seine Verwendung des Invitatoriums eine Basis in der liturgischen Praxis ahnen läßt, zumal da die Datierung auf fol. 1' "1518 adi. 10 de zugno", selbst wenn sie nur unter Vorbehalt für den ganzen Kodex gelten darf, die Quelle in die Lebenszeit Josquins rückt.

*

Wenden wir uns wieder dem Werk Josquins und seinen Nachahmungen zu. Für *Sic deus dilexit* erweist sich die Abhängigkeit von *Nymphes, Napées* oder von deren im deutschen Sprachgebiet verbreiteter Kontrafaktur *Haec dicit dominus* besonders in der Anfangsimitation und in den Mensuren 28ff., wo das Werk nochmals auf Josquins Motive zurückgreift⁵⁰. Gerade mit Hilfe der gleichen Motivik ist nun aber der Unterschied im Niveau noch etwas zu konkretisieren. Deshalb sollen wenigstens an dieser Stelle auch ein paar Merkmale der Chanson anhand des Superius, Mensur 1—19, erläutert werden.

Notenbeispiel 2

5 10

Nim - phes, nap - - pés, né - ri - dri - ades, dri - a - - des, Ve -

15 20

nez plo - rer, ve - nez plo - rer ma dé - so - la - ti - on,

Die beiden Zehnsilbler mit der Zäsur nach der vierten Silbe⁵¹ ergeben durch die Repetition des zweiten Versbeginns einen fünfgliedrigen Aufbau, durch welchen der Oktavraum *a-a'* nach und nach erschlossen wird. Dabei erhöhen die ungleichen Längen der einzelnen Glieder den Zusammenhang, der nicht nur auf glatter Korrespondenz, sondern auf variierender Fortführung, Steigerung und Entspannung beruht. Das ist im Keim bereits innerhalb der ersten Phrase zu beobachten, deren beide Glieder durch den

⁴⁹ Vgl. Leeman L. Perkins in seiner Rezension von Lowinskys Edition des Medici-Codex, in: *MQ* 55 (1969), S. 265ff., oder David Crawford, *A Review of Costanzo Festa's Biography*, in: *JAMS* 28 (1975), S. 107f.

⁵⁰ Milsom, S. 8ff. Milsom hält sogar für möglich, daß der Autor sich an Richafort's *Introitus des Requiems* anlehnt. Das Werk war aber wohl im deutschen Sprachraum zu wenig bekannt, um hier ein Zwischenglied zu bilden.

⁵¹ Sowohl van Crevel (S. 119) als auch Milsom (S. 4) stellen die vier Verse der Chansons in acht Zeilen dar. Es handelt sich hier aber um die besondere und „im Spätmittelalter beliebte“ Form der *rime brisée* oder *rime renforcée*, um einen Binnenreim, der die Zäsur hervorhebt. Vgl. W. Theodor Elwert, *Französische Metrik*, München 1961, § 150; dort ist ein Beispiel von Octavien de Saint-Gelais [1466—1502] zitiert, in welchem sogar „die Halbverse, hintereinander gelesen, einen vollständigen Sinn ergeben“. Das trifft für *Nymphes, Napées* allerdings nicht zu.

Terzfall definiert sind. Sie werden aber zugleich als variierte, aufgelockerte Sequenz einander zugeordnet und beschleunigen im Ganzen die Bewegung von der Brevis her. Dies Prinzip setzt sich in der zweiten Phrase fort. Mit ihrem Sekundanschluß $c'-d'$ ist sie eine Intensivierung der ersten, deren abwärts gerichtete Tendenz $f'-c'$ sie durch $e'-a$ bekräftigt. Nach einem etwas längeren Anlauf mündet sie wieder in den Terzfall, der rückwirkend die beiden Versteile zu einer Einheit bindet. Der nachfolgende melodische Aufschwung kündigt sich bereits im Anfangston der dritten Phrase an, dessen Abstand zum vorhergehenden Zeilenschluß kein totes Intervall ist, sondern den Quartsprung des nächsten Motivs quasi vorausnimmt. Die sequenzierende Repetition des dreitaktigen *Venez plorer* intensiviert die neue Bewegungsrichtung in konzentrierterer Art; zugleich erreicht sie die obere Tonraumgrenze a' , von wo die fünfte Phrase zu dem Strukturton e' absinkt, damit die Anfangstendenz in ruhigerer Form wieder aufgreift und den ersten Teil der Chanson abschließt.

Dagegen wird bei *Sic deus* der Impetus des imitatorischen Anfangs bereits dadurch geschwächt, daß das Quartsprungmotiv am Anfang steht und — ohne die sammelnde Kraft vorhergehender Tonrepetitionen oder eines vorbereitenden Absinkens — weniger begründet und eher wie eine wohlfeile Floskel wirkt. Was dieser Anfang aber an Bewegungsenergie dennoch mitbringt, wird bald aufgebraucht, denn nach dem zweimaligen Quartsprung fällt jede Stimme über die Dreiklangsterz auf ihren Ausgangston zurück. Sie wiederholt diesen Vorgang sogar⁵², so daß der Fluß immer wieder zum Stillstand kommt, z. B. Superius und Altus, Mensur 3—13:

Notenbeispiel 3

5

Sic De - us di - le - xit mun - dum, sic De -

8 Sic De - us di - le - xit mun - dum, sic De -

10

De - us di - le - xit mun - dum

8 us di - le - xit mun - dum

⁵² Im Rahmen seiner Interpretation deutet van Crevel diese Motivkombination sicherlich zu positiv als „Entwicklung des Themas durch Integration einer Anzahl mehr oder weniger diffusen Vorformen“ und unterschätzt die Qualitäten der melodischen Entfaltung bei Josquin; vgl. van Crevel, S. 132.

Bei der Betrachtung von *Christus mortuus est* begnügt sich Milsom mit wenigen Bemerkungen über die unvoreilhaftige Lage der Kanonstimme im Superius, deren Mangel an Profil, über den uncharakteristischen, imitationslosen Verlauf der Nebenstimmen und die Kürze des Ganzen. Zur Erklärung, wenn auch nicht zur Rechtfertigung des geringen Umfangs läßt sich anführen, daß schon die Anfangspausen bis zum Einsatz der ersten Kanonstimme mit sechs Tempora kürzer als in *Nymphes, Napées* und *Sic deus* bemessen sind und daß auch im weiteren Verlauf der Kanon durch keine längere Mittelzäsur unterbrochen wird. Dennoch ist das Stück nicht ohne Plan entworfen. Die Anfangspausen des Kanons werden von einem vierstimmigen Satz bestimmt, in dessen Oberstimme der Altus den Choralanfang nach Art der alten Tenormotette vorausnimmt, Mensur 1 — 7. Ignoriert man die Unterteilungen der gleichen Tonhöhe, so erhält man im Altus — mit Ausnahme des *d'* in der Ligatur *me* — die rhythmische Kanongestalt des Tenor I. Ein weiteres, wenn auch leicht verzerrtes und wiederum stark unterteiltes Zitat des Cantus prius factus trägt Tenor II in Mensur 12 — 16 vor: *gemitus mortis*. Cantus-firmus-ähnlich mutet ferner Tenor II in den Mensuren 29 — 41 an, zumindest verführen die Tonrepetitionen dazu, sich folgende breit fließende Stimme daraus zu rekonstruieren:

Notenbeispiel 4



Die Konzeption ist also höchstwahrscheinlich nicht auf cantus-firmus-freie Imitation neben dem Kanon gerichtet, sondern auf einen dichten klangvollen Satz, der gelegentlich den Kanon mit weiteren Zitaten begleitet.

Das Kriterium der Transparenz bzw. Satzdichte hat bereits Hermann Finck in seiner *Practica musica* von 1556 bei der Charakterisierung des Josquinschen Satzes als Gegenbild zu dem Gomberts ins Spiel gebracht⁵³. Ähnliche Differenzen mögen auch im Vergleich des Pausenbestands der vier Gegenstimmen in *Nymphes, Napées* und in den drei anderen Kompositionen zutage treten. Zum korrekten Vergleich sind die Pausen im Verhältnis zur Länge der Komposition zu sehen. Das ergibt in Prozentzahlen:

<i>Nymphes, Napées</i>	14,71 %
<i>Sic deus dilexit</i>	10,54 %
<i>Christus mortuus est</i>	7,50 %
<i>Circumdedederunt</i> (ZwiR 73, III/2)	7,18 %

⁵³ Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556, Repr. Hildesheim 1971, *De Musicae Inventoribus*, fol. Aij: "Floruit tunc etiam Josquius de Pratis, . . . : antecellit enim multis in subtilitate & suauitate, sed in compositione nudior, hoc est,

Der Versuch, *Sic deus dilexit* mit einer Imitation zu beginnen, ist vor allem die Ursache dafür, daß in diesem Stück der Anteil der Pausen deutlich näher an den der Chanson heranrückt, während die anderen beiden Kompositionen nur einen halb so großen Anteil erreichen⁵⁴.

Unter diesem Aspekt ist das anonyme *Circumdederunt me* (s. Anhang, Nr. 5) am weitesten von Josquins Komposition entfernt. Dennoch sind auch an ihm individuelle Qualitäten zu beobachten. Ähnlich wie in *Christus mortuus est* geht dem ersten Kanoneinsatz ein Choralzitat voraus, und zwar sowohl im Altus auf *c'*, Mensur 1—7, bestehend aus der ersten und dem Anfang der zweiten Choralzeile, als auch etwas verbreitert im Superius auf *f'*, Mensur 2—6, nur die ersten drei Töne andeutend. Weitere Choralzitate finden sich nicht, wohl aber der Versuch, mit dem Quartsprungmotiv, das auch in *Sic deus* zur Anfangsimitation dient, und den synkopisch absteigenden Terzen die Stimmen untereinander zu verflechten (vgl. u. a. Bassus I, Mensur 3—7 und 10—13). Anders als in *Sic deus* erscheinen im Verlaufe des Ganzen diese Motive immer wieder, wenn auch gekürzt oder in den Intervallen modifiziert (vgl. u. a. Bassus I, 33ff., Altus, 41—47, Tenor I, 41—50). Der Autor hatte offenbar begriffen, wie einfach es ist, mit diesem typischen Imitationsmotiv einem klanglich orientierten Satz das Ansehen von polyphoner Einheitlichkeit zu geben. Neben diesen Motiven allerdings prägen traditionelle Bewegungsfiguren den Satz, die in der Regel ein Mensurpaar umfassen und die innere Mensurgrenze durch eine Synkope überbrücken (vgl. 4—11: Superius, oder 12—17: Bassus I und Superius, Altus und Tenor I zunächst versetzt). Diese vor allem aus der älteren deutschen Mehrstimmigkeit bekannte Klangfüllung⁵⁵ führt allerdings nur aus, was bereits die Kanonstruktur dem Satz an Bedingungen auferlegt (s. u.).

*

Unverkennbar ist die Anlehnung an Josquins Chanson in bezug auf Sechsstimmigkeit, Tonfolge des Cantus prius factus und dessen Schlußzeilen-Wiederholung. In der Wahl der Schlüssel sowie bei der Kanonstruktur und deren Anordnung im Stimmenverband beweisen jedoch die anonymen Nachahmungen Eigenständigkeit. Die veränderten Schlüssel hängen offenbar nicht allein von der Verlagerung der Kanonstimmen ab. Denn zum einen bleiben sie dabei gelegentlich auch unverändert, vgl. *Christus* und *Sic deus*, zum andern erscheint die Kanonstimme in *f*-Lage bei Josquin im C^4 -Schlüssel, in den beiden anderen Sätzen, *Circumdederunt me* (III/2) und *Sic deus*, im F^3 -Schlüssel (die Kanonstimmen gleicher Tonhöhe untereinander):

quamuis in inueniendis fugis est acutissimus, utitur tamen multis pausis. . . . Nostro verò tempore noui sunt inuētores, in quibus est Nicolaus Gombert, Josquini piaē memoriae discipulus, qui omnibus Musicis ostendit viam, imò semitam ad quaerendas fugas ac subtilitatem, ac est author Musices plane diuersae à superiori. Is enim vitat pausas, & illius compositio est plena cū concordantiarum tūm fugarum“.

⁵⁴ Die in ZwiR 73 überlieferte Version von *Sic deus* hat im Tenor II statt der Pausen, M. 47/48 und 552: 2 Sb *b* + Br *a* bzw. in M. 55 Br *c* vorgesehen.

⁵⁵ Fritz Feldmann spricht von „Longenfiguren“; vgl. *Der Codex Mf. 2016 des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau*, Breslau 1932, Bd. 1, S. 49. Zur regelmäßigen Taktgruppenbildung in der Mehrstimmigkeit des 15. Jahrhunderts deutscher Provenienz vgl. Martin Just, *Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin*, Tutzing 1975, Bd. 1 (= *Würzburger Musikhistorische Beiträge* 1), S. 206f. und 213ff.

<i>Nymphes, Napées</i>	$C^1 - C^3 - C^4 - C^4 - C^4 - F^4$
<i>Circumdede runt</i> , III/2	$C^1 - C^3 - C^4 - F^3 - F^3 - F^4$
<i>Christus</i> , III/3	$C^1 - C^3 - C^3 - C^4 - F^3 - F^4$
<i>Sic deus</i> , III/4	$C^1 - C^3 - C^3 - F^3 - C^4 - F^4$

Wieweit der Gesamtklang zur Höhe oder Tiefe tendiert, geht aus der Schlüsselung allein nicht hervor. Danach müßte man bei III/2 einen tieferen Klang erwarten als bei III/3 und III/4. Genauer ist erst an ihrem Ambitus abzulesen (einzelne Randtöne vom Kernbereich abgesetzt):

<i>Nymphes</i>	$a/c' - c''$	g-f'	B/c-f'/g'	c-b	c-f'	F-f
III/2	$c' - d''/es''$	b-a'	c/f-f'	c-b	B/c-c'/d'	F/G-f ⁵⁶
III/3	c'-b'	g-f'	f-f'/g'	d-c'	c-c'	F-f
III/4	$c' - c''$	g-f'	f-f'/g'	c-b	c-c'/d'	F-f/a

Für Josquins Chanson läßt sich summarisch festhalten, daß in dem Gesamtambitus $F-c''$ die Oktaven $f-f'$ und $c-c'$ dreifach besetzt sind; zwei ausgreifende Nebenstimmen decken jeweils den Gesamttraum des Kanons, $c-f'$, ab. Die drei anderen Werke begnügen sich in ihren Nebenstimmen mit einem kleineren Ambitus, der über die Norm einer Oktave selten hinausgeht. Das mag, zusammen mit dem oben konstatierten geringeren Anteil an Pausen zu dem kompakteren, weniger beweglichen Eindruck des Ganzen beitragen. Allein *Circumdede runt me* (III/2) besetzt im Gesamtambitus $F-d''/es''$ die höhere Lage stärker und nimmt die Mittellage zugunsten der Oktave $c-c'$ etwas zurück. Die Raumverteilung von *Christus* und *Sic deus* ist nahezu gleich, lediglich der Kanon in der Oberstimme ergibt den niedrigeren Spitzenton b' .

Die in Richafort's *Requiem* als Hommage motivierte Abhängigkeit von Josquins Chanson erweist sich auch darin, daß der Autor Intervall (Quinte: $f + c'$), Abstand (drei Tempora) und Rhythmus des Kanons ebenfalls übernimmt. Die drei anonymen Sätze wandeln die Prinzipien dagegen ab:

<i>Nymphes, Napées</i>	Quinte $f + c'$,	3 Tempora
<i>Circumdede runt</i> (III/2):	Quarte $c + f$,	2 Tempora
<i>Christus mortuus</i> (III/3):	Quarte $c' + f'$,	2 Tempora
<i>Sic deus dilexit</i> (III/4):	Unterquinte $c' + f$,	5 Tempora.

Gemeinsam ist den drei Nachahmungen, daß sie den Kanon mit der Confinalis c bzw. c' beginnen. Das hat im Hinblick auf die Schlußgestaltung klangliche Konsequenzen. *Christus mortuus* und *Sic deus* verzichten auf ein Supplementum, da sich bei dieser Konstellation ein V-I-Schluß ungezwungen ergibt und ein nachträgliches Pendeln zwischen dem F - und B -Klang verhindert. *Circumdede runt me* (III/2) sieht ein

⁵⁶ Den Tiefton F erreicht Bassus II erst in dem freien Supplementum.

Supplementum vor, muß deshalb aber den Schlußton *c* im Bassus II abbrechen und mit einer freien Fortsetzung das klangliche Ausschwingen zur IV. Stufe stützen. Die Rhythmisierung der Choralweise und ihre Gliederung durch Pausen wechseln offensichtlich, um die Kanonstrukturen zu differenzieren, selbst wo sie sich anscheinend nur in der Oktavlage unterscheiden, vgl. III/2 und III/3. In den folgenden vier Notenzeilen sind die Kanonstimmen der drei Zwickauer Kompositionen mit der in Josquins Chanson konfrontiert (Pausenwerte in Klammern auf den jeweiligen Dux bezogen, Choralweise aber einhellig in *f* notiert):

Notenbeispiel 5

Nymphes

(16) 8 (1) 8

Zwir 73, III/2

(3) (2)

Christus mortuus

(6) 9 15 17 (2)

Sic deus

(12) Cir- cum- de- de- runt me (5) ge- mi- tus mor- tis,

34

(10) 4 (1,5) 6,5 (1,5) 6,5

(2) (2,5) (2,5) 42 45 (2,5)

(2,5) 29 (1,5) 38 (0,5)

(5) do-lo-res in-fer- ni (5,5) cir-cum-de-de-runt me, (1,5) cir-cum-de-de-runt me

Josquin ordnet den Kanon in korrespondierende Abmessungen: Nach sechzehn Mensuren imitatorischer Einleitung folgen zweimal acht Messuren mit den ersten Choralzeilen, die von einer Brevis-Pause getrennt sind. Mit Mensur 34 genau beginnt die zweite Hälfte der Komposition: nach einer Pause von zehn Messuren folgen erst vier, dann zwei mal sechseinhalb Messuren Kanon, die mit den jeweils vorausgehenden ein-einhalb Brevispausen je acht Messuren ergeben, d. h. insgesamt dreißig. Die für das Ebenmaß von 2 x 33 nötigen drei Messuren steuert der Comes bei.

Obwohl diese rationale Ordnung erst durch die Repetition der Schlußzeile zustande kommt, wäre es verfehlt, deren Sinn für das Ganze allein darin zu sehen. Josquin baut vielmehr die vom Kanon bereitgehaltenen Möglichkeiten klanglicher Wiederholung zu einer Schlußsteigerung aus. Ein *F*-Klang von zweieinhalb Messuren bereitet einen Quasi-Halbschluß in Mensur 49 vor. Mit ihm beginnt ein regelmäßiger Klangwechsel über die vier Stufen: *C-F-B-g*, oder besser, mit dem modalen Ziel am Schluß: *B-g-C-F*, aus dem erst nach der letzten Kadenz (M. 62) das Supplementum mit der doppelten Dauer der Stufe *B* herausführt. Innerhalb dieser stetigen Klangprogression läßt Josquin das auftaktige Quartsprungmotiv sich zunächst aus "Que|mes e-|spris" und "Cir-|cum-de-|de-[runt]" bilden, ehe die Stimmen paarweise im Brevisabstand, dann zunehmend allein und im Semibrevisabstand die Klangfolgen mit Leben erfüllen:

	48	50	52	54
S	que	mes ...	sont	plus .. ma- la- ...
Sv				cir- cum- ..
Ct	que mes ..	sont	plus ...	ma- la- ...
Qv		cir- cum- ..		
T	que	mes ...	sont	plus .. ma- la- ...
B	que mes ...	sont	plus ...	ma- la- ...

	55	56	58	60	62
S	sont	plus ..	ma- la- ...	sont	plus ... ma- la- ..
Sv					cir- cum- ..
Ct	que mes ...	sont plus	... ma-la-	
Qv		cir- cum- ..			
T	sont	plus ..	ma- la- ...	sont plus	... ma- ..
B	que mes ...	sont	plus ...	ma- la- ...	sont plus .. ma

Contratenor von Mensur 55 an, Tenor mit Mensur 60 deklamieren quasi gegen den bisher allein gültigen Tempusschwerpunkt, und durch die Verkürzung des Semibrevis-Auftaktes zur Minima-Pause + Minima — von M. 54/55 an — gewinnt das Motiv an Sprungkraft, der Satz an Dichte.

Der Verlockung, einen ähnlich wirkungsvollen Schluß zu gestalten, mag der Autor des *Circumdederunt me* (III/2) erlegen sein. Es gelingt ihm aber nur ein dichter Satz mit regelmäßigen, zweitaktigen Klangfolgen, in welchem das bei Josquin so aktive Quartsprungmotiv, trotz der rhythmischen Komplikation durch Synkopen, zu einer melodisch wirkungslosen Klangfüllung verblaßt. Auch sein zweiteiliges Supplementum lehnt sich an *Nymphes, Napées* an, vor allem in dem Abstieg der zweituntersten Stimme zur Finalquinte. Grundsätzlich reduziert sich, was bei Josquin als zahlhafte Disposition des Ganzen erkennbar ist, zu einer Regelmäßigkeit auf kurze Distanz, zu einer Gliederung in Mensurpaare, und zwar vornehmlich durch den Rhythmus der Kanonstimm (vgl. Notenbeispiel 5), die, wenn sie sich nicht einfach in Longen bewegt, die kleineren Werte zu Zweiermensen zusammenfaßt, z. B. zwei Breven, punktierte Brevis + Semibrevis, Brevis + zwei Semibreven etc. Ausnahmen bilden lediglich die drei Mensuren bis zum ersten Kanoneinsatz und die Drei-Mensur-Gruppe vor der Schlußzeilen-Wiederholung (Bassus II, M. 42–44). Die oben beschriebene Verwendung von zweitaktigen Begleitfiguren befindet sich also durchaus im Einklang mit der Kanonstruktur, die sich auch klanglich durchsetzt, weil der Kanon als tiefste Stimme einen regelmäßig zweitaktigen Harmoniewechsel fast unumgänglich macht.

Ein solches Ebenmaß vermeidet *Christus mortuus est* (III/3) zum einen dadurch, daß der Kanon in die höhere Oktave verlegt wird, wodurch ein nunmehr freier Baß für beweglichere Klangprogressionen sorgen kann. Da nun aber eine der Kanonstimmen Superius ist, reduziert sich die Möglichkeit, die obere Begrenzung melodisch flexibler zu gestalten. Zum andern wird der rhythmisch-klangliche Gleichschritt dadurch umgangen, daß der Rhythmus des Kanons gelegentlich einer großen Dreiermensur folgt, vgl. Beispiel 5, M. 9–14, 17–37. Die Variante in der Tonfolge gegenüber Josquins Komposition und *Circumdederunt me* (III/2) könnte sogar darin ihren Grund haben, daß durch die Kadenzformel bei *in-fer-ni* die Ultima den dreizeitigen „Großtakt“ zumindest innerhalb der Kanonstimm besonders spürbar werden läßt (M. 29)⁵⁷. Eine Gliederung in Mensurpaare macht sich dennoch an einigen Stellen bemerkbar, vor allem dort, wo der dreizeitige „Großtakt“ der Kanonstimmen, dessen Wirkung auf den Stimmenkomplex wegen des zeitlichen Abstandes von zwei Mensuren grundsätzlich eingeschränkt bleibt, sich aus anderen Gründen weiter verringert: Die sechs Mensuren vor dem Kanoneinsatz gliedern sich, dem Choralzitat im Altus folgend, rhythmisch und klanglich in drei Mensurpaare. Der Kanonabstand führt zu einem weiteren Mensurpaar (M. 7–8); dem korrespondiert die Zäsur nach der ersten Zeile, die aus einer Longa-Pause besteht (M. 15/16). Dem Satzbeginn entsprechend kehrt die Wiederholung der Schlußzeile, Mensur 38–44/46, in die Zweiergruppierung zurück. Das ist nicht nur Zufall, denn die Repetition verbreitert die Silbe *circumde-de-runt* eigens zu einer Longa (vgl. Mensur 34 mit 40/41 bei: *).

Bei *Sic deus* (III/4) wirkt der Kanonabstand von fünf Tempora darin weiter, daß auch die nächsten gliedernden Pausen an dieser Distanz festhalten. Dadurch überschneiden

⁵⁷ Daß die Kadenzformel nicht schon in *Circumdederunt* III/2 auftaucht, könnte dagegen seinen Grund in der tiefen Lage des Kanons haben, bei der eine Diskantklausele zwar möglich, aber doch weniger gebräuchlich ist.

sich die Kanonstimmen kaum, lösen sich zum Teil sogar nur ab (vgl. in der Partitur die Mensuren 18—21, 26/27, 32—33, 38/39, 43/44, 48/49). Die Schwächen einer Disposition, bei der eine der Kanonstimmen am Rande des Satzes agiert, sind hier wie in Josquins Werk dadurch vermieden, daß der Quintkanon von Mittelstimmen vorge-tragen wird.

*

Im Anschluß an die Detailbeobachtungen und -beschreibungen stellt sich die Frage, ob die These Marcus van Crevels von der dreiteiligen Motette *Videte omnes — Christus mortuus — Sic deus* in abgewandelter Form doch noch zu vertreten sei, nämlich in jener Folge, welche die Quelle ZwiR 73 mit den Sätzen III/2—4 überliefert. Hier hätten wir, im Gegensatz zu van Crevel, das Faktum, daß es wirklich eine Quelle gibt, welche die drei Partes nacheinander notiert, und zwar auch *Christus mortuus* und *Sic deus* in jener Position, die van Crevel erst durch eine Reihe von Überlegungen rechtfertigen muß. Lediglich der Kopfsatz also wäre gegen Josquins *Videte omnes* (= *Nymphes, Napées*) auszutauschen. Die in dem verworfenen Triptychon quasi symmetrisch angeordneten Umfänge von 66:46:68 Tempora und die Kanonprinzipien, die einen sinnvollen Bogen ergeben, $f-c' / c'-f' / c'-f$, fänden sich hier allerdings nicht wieder. Mit 55 Mensuren Umfang negiert *Circumdede runt me* (III/2) jeden Gedanken an eine symmetrische Anlage. Die Kanonfolge $c-f / c'-f' / c'-f$ aber wäre nicht gänzlich ohne Sinn, der Bogen holt weiter aus, und alle Kanons beginnen mit der Confinalis. Die satz-technische Zusammengehörigkeit der drei Stücke wäre sogar eher besser geworden. Wir finden auch bei der neuen Konstellation das Quartsprungmotiv in den Ecksätzen, dabei im ersten Stück am Anfang und Schluß angewandt. Darüber hinaus gibt es die Gemeinsamkeit zwischen den ersten beiden Sätzen in den Choralzitataten der Nebenstimmen. Die unbefriedigend scheinende Wiederholung der Kanonstruktur von III/2 und III/3 wird durch die versetzte Lage, vor allem aber durch die Erweiterung der „Großtakte“ von der Zweier- zur Dreiermensur hinreichend variiert.

Dennoch scheint der Gedanke an ein dreiteiliges Werk den Sachverhalten nicht angemessen. Wir haben zwar unsere Vergleiche immer auf das Original der Komposition Josquins bezogen, auf die Chanson *Nymphes, Napées*, es ist aber zunächst davon auszugehen, daß im deutschen Sprachgebiet, wo die Nachahmungen entstanden sind, die ebendort weit verbreitete Kontrafaktur *Haec dicit dominus* als Vorbild gedient hat⁵⁸. Marcus van Crevel hat ausführlich nachgewiesen, daß Luther die Kontrafaktur *Haec dicit dominus* gekannt hat und daß sie zumindest in seinem Umkreis, wenn nicht gar von ihm selbst, wegen ihres theologisch bedeutsamen Gegensatzes besonders geschätzt wurde. Die Konfrontation des Kanons *Circumdede runt me* mit dem Text der

⁵⁸ Die Kontrafaktur erscheint in folgenden Quellen: RISM 1537¹ *Novum et insigne opus musicum*, Nürnberg, Grapheus 1537; RISM 1558⁴ *Novum et insigne opus musicum*, Nürnberg, Berg & Neuber 1558; BerlPs 40013; BudOS 2; CopKB 1872; CopKB 1873; GothaF A 98; MunU 401; NurGN 83795; RegB B 211—215; WeimB B; ZwiR 74/1. Die sechs Stimmbücher Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. LXXIV,1 sind zwar erst im späten 16. Jahrhundert in Zwickau entstanden (vgl. *Census-Catalogue* V, S. 195f.), es ist aber doch festzuhalten, daß dies Werk als Kontrafaktur in dieser Region vorkam und wohl bereits vor 1550 als Vorbild dienen konnte.

Begleitstimmen wurde als Repräsentation von *lex* und *evangelium*, von *mors* und *vita* interpretiert⁵⁹. Das hat sicher, trotz mangelhafter Textdeklamation⁶⁰, zur Verbreitung dieser Version im deutschen Sprachraum beigetragen. Andererseits war es aber wohl kein theologischer Impuls, der zur nachahmenden Komposition animiert hat. Eher ist daran zu denken, daß auch im sächsischen Raum das Invitatorium *Circumdederunt me* vertraut genug war, um als alleiniger Text zu dienen. Dieses Interesse allein am *Cantus prius factus* wird immerhin einmal auch bei Josquins Satz durch die Überlieferung bezeugt. Die Handschrift der Universitätsbibliothek München, Ms. 4° Art. 401 (= MunU 401), von österreichischem oder Augsburger Ursprung aus den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts⁶¹, überliefert das Werk nur mit der Textmarke *Circumdederunt me* in allen Stimmen. Es wäre also möglich, daß schon die Vorlage für die drei Nachahmungen sich textlich auf den *Cantus prius factus* konzentriert hätte.

Wahrscheinlich war es primär die Qualität des Werkes, seine Kanonanlage, rationale Gliederung und wirkungsvolle Schlußsteigerung, die den Anstoß gegeben haben, etwas ähnliches zu komponieren. Das aber kann nur heißen, daß zunächst wieder ein einteiliges Werk entstand; denn der Gedanke, eine dreiteilige Anlage zu schaffen, konnte weder aus dem *Cantus prius factus* noch, bei der Kontrafaktur als Vorlage, aus dem Text der Begleitstimmen abgeleitet werden. Dreiteiligkeit hatte zu jener Zeit — das bezeugt gerade die Handschrift ZwiR 73 — ihren Grund vornehmlich in der liturgischen Form des *Responsorium*s. Die Resultate unserer satztechnischen Untersuchungen legen nahe, die drei Kompositionen als drei Versuche an derselben Aufgabe anzusehen. Die Beziehungen zwischen den drei daraus entstandenen Werken lassen sich als Variierungen des Problems deuten, indem mal dieses mal jenes Element der Vorlage stärker zu kopieren versucht wird: Kanon als Unter-, Ober- und Mittelstimme, neue Rhythmisierung des Kanons, wechselnde Mensurgruppierungen, Motiv- und Zitatverwendung in den Gegenstimmen. Eine solche Deutung schließt ein, als einfachste Beantwortung der Frage nach dem Autor, daß man ein und denselben Komponisten für die drei Nachahmungen postuliert. Die Variierungen der Prinzipien sind durchaus als Verbesserung des jeweils vorangehenden Versuches aufzufassen: Von III/2 zu III/3 die Verlegung des Kanons in die höhere Oktave und der Versuch, die allzu mechanische Gliederung in Mensurpaare zu vermeiden, in III/4 die stärkste Annäherung an Josquins Chanson bei der Kanonstruktur und der choralfrei imitierenden Einleitung. Das erste Werk (III/2) mag sogar wegen seiner starken Traditionsgebundenheit von einer Übernahme in den *Thesaurus musicus*, in dem bereits Werke Lassos publiziert sind, ausgeschlossen worden sein. Im Bereich dieser Argumentation muß schließlich nach der Authentizität der Textierung von *Christus mortuus* und *Sic deus dilexit* im *Thesaurus musicus* von 1564 gefragt werden.

Die textliche Einheit der von van Crevel zusammengestellten Trilogie ist zu Recht bestritten worden⁶². Aber selbst zwischen *Sic deus dilexit* und *Christus mortuus est*

⁵⁹ Van Crevel, S. 113f.

⁶⁰ Ebda., S. 117ff.

⁶¹ Vgl. *Census-Catalogue* II, S. 246f.

⁶² Milsom, S. 4f.

ist der liturgische Zusammenhang nicht so zwingend, wie bei Partes eines Werkes zu erwarten⁶³. Jacquelyn A. Mattfeld hat zwar *Sic deus* als Capitulum ad Vesperas in Commemorazione Passionis Domini und zwei mit *Christus mortuus* vergleichbare Zeilen als Responsorium breve für die Komplet desselben Festes in einem Kölner Druck von 1566 nachgewiesen⁶⁴, die Bestimmungen liegen aber doch zu weit auseinander; sie bilden kein liturgisch sinnvolles Paar. Außerdem ist nicht zu übersehen, daß der Text *Sic deus dilexit* vielfach im deutschen Sprachgebiet mehrstimmig überliefert ist. Liturgisch bildet er die Antiphona ad Benedictus der Feria secunda infra Octavam Pentecostes⁶⁵. Zwei Bearbeitungen der Choralweise im achten Modus finden sich sogar in der Handschrift ZwiR 73, als Nr. III/7, 6 voc., von der Hand Schalreuters notiert, und Nr. IV/36, 4 voc., als Nachtrag einer weiteren Hand⁶⁶. In der langen Liste von wenigstens dreizehn sonstigen Werken dieses Textes fallen ein paar Fakten auf⁶⁷: Nicht alle verwenden die Antiphon als Cantus prius factus, sondern setzen offenbar den Text des Johannes-Evangeliums unmittelbar in Musik, wie an dem Textbeginn *Sic enim deus dilexit* oder an den Secundae partes *Non enim misit deus* bzw. *Sicut Moyses exaltavit*, die den angrenzenden Bibeltext einbeziehen, zu erkennen ist⁶⁸. Soweit der Text sich in ähnlichen Fällen auf Johannes 3, Vers 16 bis 21 beschränkt, ist das Werk als Vertonung des Evangeliums vom Pfingstmontag einzuschätzen. Zwei Werke sind nur als Kontrafakturen mit diesem Text versehen: die fünfstimmige Chanson *Incessament mon pauvre cuer* von La Rue⁶⁹ und Josquins *Tu solus qui facis mirabilia*⁷⁰.

Die Beobachtungen lassen vermuten, daß dieser neutestamentliche Text in der protestantischen Kirche eine besondere Bedeutung gehabt hat⁷¹, daß es nicht nur um eine Antiphon der Pfingstwoche oder um die Lesung am Pfingstmontag ging, wenn so viel Vertonungen dieses Textes komponiert oder gar durch Adaptation eingerichtet wurden. Es liegt deshalb nahe, auch das *Sic deus dilexit* aus dem im protestantischen Nürnberg gedruckten *Thesaurus musicus* als Kontrafaktur des anonymen *Circumdede-*

⁶³ Zum Vergleich betrachte man Josquins Motetten *Pater noster* (mit *Ave Maria* als Secunda pars) oder die mehrteiligen Werke *Vultum tuum deprecabuntur, Qui velatus facie fuisti* u. a.

⁶⁴ Jacquelyn A. Mattfeld, *Some Relationships between Texts and Cantus Firmi in the Liturgical Motets of Josquin des Prez*, in: *JAMS* 14 (1961), S. 165; oder dies., *Cantus Firmus in the Liturgical Motets of Josquin des Prez*, Diss. Yale University 1959, S. 29f. Der Titel des Kölner Druckes lautet: *Hymni et Collectae item Evangelia, Epistolae, Introitus, Gradualia, Et Sequentiae &c. Quae diebus Dominicis & Festis sub precibus horarijs & et augustissimo Missae sacrificio in Ecclesia Dei leguntur & Canuntur*, Coloniae 1566, S. 521ff.: „De Passione domini. Horaria Commemoratio Passionis Domini Nostri Jesu Christi rhythmica, cum subiectis prophetiis & pijs precibus“.

⁶⁵ Ant. Mon. S. 525. Bei van Crevel, S. 277, heißt es irrtümlich „Ad Benedictionem“.

⁶⁶ Auch Adrian Petit Coclico verwendet die Choralweise: Adrian Petit Coclico, *Musica Reservata*, Nürnberg, Montanus und Neuber 1552, Nr. 25; vgl. van Crevel, S. 277.

⁶⁷ BudOS 23; CopKB 1872; DresSL Glashütte 5; DresSL Grimma 59a; GothaF A 98; LeipU 51; LübBH 203; MunBS 1536; RegB 940—941; RegB B 211—215; RegT 3/1; WrocS 5 („Andrea Gabriel.“ und „Phil. Avenarius“).

⁶⁸ Gregorius Pesthin [Peschin] in RegB B 211—215, fol. 52—52' [fol. 44a], 4 voc.; vgl. Peter Mohr, *Die Handschrift B 211—215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel 1955 (= *Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel* 7), S. 9, Nr. 26. — [Jacques Buus] in BudOS 23, f. 102'—103, 4 voc., 2a pars: *Non enim misit deus*, vgl. Hans Albrecht, *Zwei Quellen zur deutschen Musikgeschichte der Reformationszeit* [...], in: *Mf* 1 (1948), S. 281, Nr. 161. — [Lafage] in DresSL Grimma 59a, Nr. 15.

⁶⁹ Bei Attaingnant — *Trente sixiesme livre contenant XXX chansons* [...] *le tout de la composition de feu Josquin des Prez*, Paris 1549 — läuft die Chanson unter Josquins Namen. Die Kontrafaktur wird in BerLPS 40013, Gotha FA 98, NurGN 83795 und WeimB B überliefert.

⁷⁰ LeipU 51, f. 63—63' und f. 94'—95, anonym; vgl. Wolfgang Orf, *Die Musikhandschriften Thomaskirche Mss. 49/50 und 51 in der Universitätsbibliothek Leipzig*, Wilhelmshaven 1977, S. 110 (= *Quellenkataloge zur Musikgeschichte* 13).

⁷¹ Das können auch Vertonungen des deutschen Textes *Also hat Gott die Welt geliebt* bekräftigen, u. a. von Buxtehude, G. Dreßler, M. Franck (2x), Johann Knöfel, Hieronymus Praetorius, A. Raselius, J. Rosenmüller, Heinrich Schütz u. a.

runt me III/4 der Zwickauer Handschrift zu sehen⁷². Bei *Christus mortuus est* handelt es sich um eine freie Kompilation aus dem ersten Brief des Petrus 3,18 und dem Römerbrief 4,25. Eine solche Zusammenstellung scheint nur in einem speziellen liturgischen Konnex, nicht als Bibelstellen-Vertonung denkbar. Das erklärt vielleicht, daß keine weitere Komposition dieses Textes bekannt ist. Bis jetzt ist es auch nicht gelungen, die Kombination im protestantischen Bereich Nürnbergs oder einer anderen deutschen Region noch einmal nachzuweisen. Vielleicht geht die Suche nach liturgischen Bindungen aber auch in die falsche Richtung. In Analogie zu der verbreiteten und theologisch zu deutenden Kontrafaktur *Haec dicit dominus* könnten Montanus und Neuber in den beiden Kanonbearbeitungen den fundamentalen Gegensatz von *lex* und *gratia* je nochmals zum Ausdruck haben bringen wollen. Die musikalische Nachbildung hätte damit in zwei neuen Textgestalten des theologischen Grundgedankens ihre Entsprechung gefunden: *Circumdederunt me — Sic deus dilexit mundum* bzw. *Circumdederunt me — Christus mortuus est pro peccatis nostris*. Daß aber in beiden Motetten eine nachträgliche Textierung vorliegt, suggerieren die Schwächen der Deklamation⁷³, wobei vor allem die Tonrepetitionen oft zur Unzeit einen Silbenwechsel erzwingen, z. B. *Sic deus*, Mensur 14—16: "ut filium" oder *Christus*, Mensur 35 ff.: "ob [nicht: ab] justificationem nostram"⁷⁴.

Für die *New Josquin Edition* bieten sich folgende Konsequenzen an: Die im dritten Band des *Thesaurus musicus* Josquin zugewiesenen Motetten *Sic deus dilexit* und *Christus mortuus est* werden nicht veröffentlicht, da sie aus quellenkritischen und stilistischen Gründen als nicht authentisch gelten müssen. Daß sie wahrscheinlich als Werke ein und desselben unbekanntens Autors Josquins *Haec dicit dominus* (= *Nymphes, Napées*) oder einer nur mit *Circumdederunt me* textierten Version dieser Chanson nachgebildet wurden, und zwar zusammen mit dem allein in ZwiR 73 überlieferten *Circumdederunt me*, bedeutet aber nicht, daß man sie als Partes eines mehrteiligen Werkes auffassen muß. Eher deuten die Fakten darauf hin, daß der Autor die selbstgestellte Aufgabe jeweils unter neuen Bedingungen angegangen ist. Der Text, unter dem wir zwei von ihnen kennen, dürfte spätere Zutat von Montanus und Neuber in Nürnberg sein. Dennoch wird man bei der Rechtfertigung, daß sie aus Josquins Werkbestand ausgeschieden werden, die beiden Kompositionen unter ihrem Motettentitel bei den "Motets on Texts from the New Testament" als Einzelwerke belassen, denn unter diesem Titel allein hatten sie irrtümlich Eingang in den Werkbestand Josquins gefunden.

⁷² Dabei dürfte kein Problem gewesen sein, beide Kompositionen für den Druck zu erwerben. Denn gerade die Beziehungen der „Schalreuter-Handschrift“ ZwiR 73 zu Nürnberg scheinen sehr eng gewesen zu sein: von dem Nürnberger Autor Wilhelm Breitengraser hat Jodocus Schalreuter in dieser Handschrift nicht weniger als zweiundzwanzig Kompositionen kopiert, mehr als von jedem anderen Komponisten; in weitem Abstand folgen Thomas Stoltzer mit dreizehn und Ludwig Senfl mit zwölf Werken; vgl. Krautwurst (s. Anm 14).

⁷³ Bereits Milsom, S. 4, Punkt 4, macht beiläufig auf die mangelnde Qualität der Textdeklamation aufmerksam.

⁷⁴ Zwei Stellen sind durch Zusammenziehung von Tonrepetitionen dem Text überhaupt erst nahegebracht, vgl. *Sic deus*, Superius, M. 4 und 9. Daß im *Thesaurus* eine dem Text angemessenere Rhythmisierung wenigstens versucht worden ist, mag in *Sic deus* der Abschnitt "non perat vitam", M. 37 ff. belegen. Während in A / T II / B II der Rhythmus mit der Version aller Stimmen in Zwickau 73 übereinstimmt, ist im Superius, M. 372—382 der Rhythmus dem Sprechen des "non perat" angepaßt: Sb|Sb/p + Mn|Sb statt: Sb/p : + Mn + Sb|Sb.

Anhang 1: Johannes Heugel, 1540⁷, Nr. XCIII⁷⁵

Musical score for the first system of 'Nymphes, Nappées'. It consists of eight staves. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics 'Cir - cum - de - de - runt me' and ending with 'tau - ri'. A fermata is placed over the final note, and a '5' is written above it. The remaining seven staves are lute tablature, with square notes on a six-line staff. The lyrics are distributed across the staves: 'Cir - cum - de - de - runt me' on the second staff, 'Cir - cum - de -' on the third, 'Cir - cum - de -' on the fourth, 'Cir - cum - de - de - runt me' on the fifth, 'Cir - cum - de - de - runt' on the sixth, and 'Cir - cum - de -' on the seventh.

Musical score for the second system of 'Nymphes, Nappées'. It consists of eight staves. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics 'mul - ti, tau - ri pin - gues cir -' and ending with a double bar line. The remaining seven staves are lute tablature. The lyrics are distributed across the staves: 'tau - ri mul - ti' on the second, 'de - runt me tau -' on the third, 'Cir - cum - de - de - runt me' on the fourth, 'tau - ri mul - ti, tau - ri pin - gues' on the fifth, 'me tau - ri mul - ti,' on the sixth, 'de - runt me' on the seventh, and 'Cir - cum - de - de -' on the eighth.

⁷⁵ Originale Schlüssel: C¹ und C³.

Anhang 2: VallaC 5, fol. 70'-71⁷⁶

5

Cir - cum - de - de - runt me ge - mi mi

Cir - cum - de - de - runt me ge - mi - tus

Cir - cum - de - de - runt me ge - mi - tus

Cir - cum - de - de - runt me

10

tus mor - tis, do - lo - res in - fer - ni

mor - tis, do - lo - res in - fer - ni

mor - tis, do - lo - res in - fer - ni

do - lo - res in - fer - ni

76 Originale Schlüssel: C², C³, C⁴ und F⁴.

Anhang 3: VallaC 5, fol. [i]' - 1⁷⁷

5 10

Cir - cum - de - de - runt me - ge -

Cir - cum - de - de - runt me ge -

Cir - cum - de - de - runt me ge - mi -

Cir - cum - de - de - runt me ge - mi -

15 20

mi - tus mor - tis, do - lo - res in - fer - ni

mi - tus mor - tis, do - lo - res in - fer - ni

tus - mor - tis cir -

tus - mor - tis, cir -

⁷⁷ Originale Schlüssel: C², C³, C³ und F⁴.

Anhang 4: „Remi“, BolC Q 19, fol. 55' - 57⁷⁸

5

Cir-cum-de-de-runt me ge-mi-tus mor-

Cir-cum-de-de-runt me ge-mi-tus mor-

Cir-cum-de-de-runt me ge-mi-tus mor-

Cir-cum-de-de-runt me ge-mi-tus mor-

10 15

tis, do-lo-res in-fer-ni cir-cum-de-

tis, do-lo-res in-fer-ni cir-cum-

tis, do-lo-res in-fer-ni cir-cum-de-

tis, do-lo-res in-fer-ni cir-cum-de-

20

de-runt me.

de-de-runt me.

de-runt me. Ve-ni-te

de-runt me. Ve-ni-te

78 Originale Schlüssel: C¹, C³, C⁴ und F⁴.

Anhang 5: ZwiR 73, Nr. III/2, *Circumdedederunt me*, 6 voc., anonym⁷⁹

5

Circumdedederunt me

Cir - cum - de - de -

Detailed description: This block contains the first system of the musical score, measures 5 through 9. It features six staves: two vocal staves at the top, two lute staves in the middle, and two bass staves at the bottom. The vocal parts have lyrics: 'Circumdedederunt me' (measures 5-6) and 'Cir - cum - de - de -' (measures 7-9). The lute and bass parts provide harmonic accompaniment with various rhythmic patterns and accidentals.

10

de - runt me

runt me

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 10 through 14. It features six staves. The vocal parts have lyrics: 'de - runt me' (measures 10-11) and 'runt me' (measures 12-14). The lute and bass parts continue the accompaniment with sustained notes and rhythmic figures.

15 20

ge - mi - tus mor -

Detailed description: This block contains the third system of the musical score, measures 15 through 20. It features six staves. The vocal parts have lyrics: 'ge - mi - tus mor -' (measures 15-20). The lute and bass parts provide accompaniment, with some notes tied across measures.

⁷⁹ Originale Schlüssel: C¹, C³, C⁴, F³, F³ und F⁴.

Fortsetzung zu Anhang 5

Musical score for measures 25-29. The system includes a vocal line and a lute line. The vocal line has lyrics: mor - tis do -

Musical score for measures 30-34. The system includes a vocal line and a lute line. The vocal line has lyrics: lo - res in - fer - ni

Musical score for measures 35-39. The system includes a vocal line and a lute line. The vocal line has lyrics: fer - ni cir - cum - de - cir - cum - de - runt

Fortsetzung zu Anhang 5

40

de- runt me

me.

45 50

J.

55

Karel Goeyvaerts und Guillaume de Machaut Zum mittelalterlichen Konstruktivismus in der seriellen Musik der fünfziger Jahre *

von Martin Zenck, Bamberg

Für Karel Goeyvaerts zum 65. Geburtstag

In der Musikwissenschaft sind die fünfziger Jahre aus verschiedenen Gründen in Ansätzen zum Gegenstand der Auseinandersetzung geworden. Vielleicht zum einen deswegen, weil dieser Zeitraum mit seinen ästhetisch voneinander divergierenden Normen als weit zurückliegend nun erstmals eine distanzierte und objektivierbare Darstellung ermöglicht, zum anderen, weil Detailforschungen immer wieder zeigen, wie groß die Materiallücken noch sind, deren Erschließung erst eine auf das ganze Dezennium zielende Geschichtskonstruktion zulassen würde.

Versucht man, die bisher veröffentlichten Arbeiten zur Musik der fünfziger Jahre nach thematischen Gesichtspunkten zu ordnen, so ergeben sich folgende Schwerpunkte: neben allgemeinen, historiographisch orientierten Gesamtdarstellungen¹ dieses Zeitraums und neben den Biographien über einzelne Komponisten, die wie Pierre Boulez², Karlheinz Stockhausen³, Karel Goeyvaerts⁴, Henri Pousseur⁵ und Luigi Nono⁶ in dieser Zeit eine dominierende Rolle spielten, ist es erstens der Aspekt der

* Der vorliegende Text geht auf einen Vortrag zurück, den der Verf. im Sommersemester 1988 an der Universität Saarbrücken gehalten hat. Er ist entscheidend bestimmt von einem längeren Gespräch, das der Verf. mit Karel Goeyvaerts am 30. Mai 1987 in Köln hatte über dessen Kompositionsunterricht bei Messiaen, der in seinen Kursen, entgegen der immer wieder verbreiteten Ansicht, Kompositionen von Anton Webern nicht behandelte, womit sich die historische Ableitung der seriellen Musik aus dem Webernschen Spätwerk als einseitig, wenn nicht als falsch erweist. Weiter stand im Zentrum des Gesprächs die Bedeutung Machauts in den frühen fünfziger Jahren und die gegenüber Darmstadt dominierende Stellung Kölns für die Durchsetzung und Akzeptanz der seriellen Avantgarde in dieser Zeit. — In diesem Sinn versucht der vorliegende Beitrag, auch aus methodologischen Gründen, dies Gespräch im Sinne der "oral history" für die Musikgeschichtsschreibung der fünfziger Jahre fruchtbar zu machen, weil durch sie, wenn sie kritisch befragt wird, ein Diskurs zwischen den Werken, Dokumenten, dem Komponisten und dem Geschichtsschreiber möglich wird, eine Möglichkeit der Objektivierung von Historie also, die bei Vernachlässigung der "oral history" eingeschränkt würde. (Das oben genannte Gespräch wird in Auszügen 1990 vom Westdeutschen Rundfunk in Köln gesendet und in absehbarer Zeit als Transkription des Tonbandgesprächs gedruckt werden.)

1 Vgl. Ulrich Siegele, *Entwurf einer Musikgeschichte der sechziger Jahre*, in: *Die Musik der sechziger Jahre. Zwölf Versuche*, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz 1972 (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung* 12), S. 11ff.; vgl. Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 7), S. 299ff.

2 Vgl. Theo Hirsbrunner, *Pierre Boulez und sein Werk*, Laaber 1985; vgl. Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, Paris 1985.

3 Vgl. Robert Maconie, *The works of Karlheinz Stockhausen*, London, Boston 1976; vgl. M. Kurtz, *Stockhausen. Eine Biographie*, Kassel 1988.

4 Vgl. *Autobiografie Karel Goeyvaerts. Cahier van Het*, hrsg. vom Centrum voor Muziek, Leuven 1983; vgl. auch Herman Sabbe, *Het Muzikale Serialisme als Techniek en als Denkmethode [...] Gesteund op een analyse van Werk van de Belgische componisten Karel Goeyvaerts, Henri Pousseur en Lucien Goethals*, Gent 1977, S. 43ff.

5 Vgl. Sabbe, S. 133ff.

6 Vgl. *Un'autobiografia dell'autore da Enzo Restagno*, in: *Autori Vari. Nono*, hrsg. von E. Restagno, Torino 1987, S. 3ff.

verspäteten Schönberg- und Webern-Rezeption⁷, der in der Forschung auf ein Interesse gestoßen ist, zweitens der eines kritischen Ansatzes einer Revision der Musikgeschichte der fünfziger Jahre⁸ und drittens der Aspekt einer auf die damaligen Zentren Darmstadt und Köln gerichteten musikalischen Institutionengeschichte⁹. Aus diesen drei thematischen Komplexen soll hier ein bisher weitgehend übersehener, scheinbar nur neben- und beigeordneter Aspekt innerhalb der allgemeinen Webern-Rezeption ausgewählt werden, der zunächst mit der Formel ‚Rezeption des mittelalterlichen Konstruktivismus in der seriellen Musik‘ umschrieben sei. Es wird sich zeigen, daß die Konstruktionsprinzipien der isorhythmischen Motette für die Konstitution und Ausbildung der frühen seriellen Musik ebenso grundlegend wurden wie die kompositorische Aneignung des Webernschen ‚Reihenverfahrens‘.

Im folgenden wird zunächst teilweise unveröffentlichtes Material zu diesem Thema vorgestellt: drei Manuskripte des Komponisten Karel Goeyvaerts, in denen er den fraglichen Zusammenhang zwischen Serialismus und Isorhythmie benennt. In einem zweiten Schritt werden dann anhand von Goeyvaerts‘ Darstellung zweier Werke von Guillaume de Machaut und meiner Interpretation von Goeyvaerts‘ *Sonate für zwei Klaviere* die geschichtlich weit voneinander entfernten Techniken der Isorhythmie und des Serialismus aufeinander bezogen und schließlich in einem dritten Abschnitt Überlegungen vorgetragen, die die Darstellung zusammenfassen und verallgemeinern.

I

In einem Manuskript des Messiaen-Schülers Karel Goeyvaerts, dem für die Konzeption der seriellen Musik zumindest die gleiche Bedeutung zugesprochen werden muß wie Karlheinz Stockhausen, werden die „Color- und Talea“-Prinzipien¹⁰ in einen

⁷ Vgl. Martin Zenck, *Die theoretische und kompositorische Auseinandersetzung Henri Pousseurs mit Anton Webern*, in: *Anton Webern II*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984 (= *Musik-Konzepte*, Sonderbd.), S. 218ff.; vgl. Giselher Schubert, *Zur Rezeption der Musik Anton Weberns*, in: *Die Wiener Schule heute. Neun Beiträge*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Mainz 1983 (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung* 24), S. 63ff.; vgl. GianMario Borio, *Nono a Darmstadt. Le opere strumentali degli anni Cinquanta*, in: *Autori Vari. Nono*, S. 77ff.

⁸ Vgl. *Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision. Sechs Beiträge*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Mainz 1985 (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung* 26); vgl. weiter zur Überlegung einer Umschreibung der Musikgeschichte der fünfziger Jahre die Ausführung von Giselher Schubert mit Blick auf die Beiträge von Theo Hirsbrunner (*Pierre Boulez‘ Weg zum Serialismus*), Reinhard Kapp (*Die Schatten des Urbilds des Doubles. Vorsichtige Annäherung an eine „Figur“: René Leibowitz*), Klaus Ebbecke (*Zu Bernd Alois Zimmermanns früher Reihentechnik*) und Ulrich Mosch (*Kommentar zu Boulez‘ Briefen an Cage*), in: *Musiktheorie* 2 (1987), S. 2.

⁹ Vom umfassenden Stand aus bleibt dies noch ein Desiderat der Forschung. Bisher liegen erst einzelne Beiträge über Nono, Maderna und Adorno in Darmstadt vor. Erst wenn der offizielle und private Briefwechsel Wolfgang Steineckes und derjenige des damaligen Leiters der Abteilung „Neue Musik“ des Nordwestdeutschen und Westdeutschen Rundfunks in Köln mit einzelnen Komponisten in vollem Umfang der Forschung zugänglich gemacht ist, wird dies Projekt, das von der „Kölner Gesellschaft für Neue Musik“ vorbereitet wird, realisiert werden können. Parallel dazu müßten die Sendemanuskripte (etwa von Bruno Maderna, Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Werner Meyer-Eppler, Luigi Nono, Pierre Boulez, Wolfgang Steinecke) zu den damaligen „Musikalischen Nachtprogrammen“ des NWDR und späteren WDR veröffentlicht und kritisch ausgewertet werden, um die auch problematischen Beziehungen zwischen der „Darmstädter Schule“ („Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik“) und den auf Köln zentrierten Aktivitäten der Kölner Hochschule für Musik und des Westdeutschen Rundfunks sichtbar und hörbar zu machen.

¹⁰ Karel Goeyvaerts, *Anton Webern — Ausgangspunkt einer Evolution* [geplantes Manuskript für eine Sendung des NWDR zum 70. Geburtstag Anton Weberns am 3. Dezember 1953. Statt dieses Manuskripts, das mit „K. G. 18. VII 53“ signiert ist und das im folgenden als *Anton Webern* zitiert wird, wurde der unter Fußnote 11 angeführte Text von Goeyvaerts gesendet].

Zusammenhang gestellt, der von Webern ausgeht, theoretisch über die Isorhythmie führt und den Abschluß in der heutigen Situation der seriellen Musik findet. Dieser Text wurde 1953 im Zusammenhang mit anderen Beiträgen von Pierre Boulez, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen unter dem Titel *Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern*¹¹ zu dessen 70. Geburtstag geschrieben, zu einem Zeitpunkt also, zu dem die wichtigsten Werke der seriellen Musik gerade abgeschlossen waren oder sich in ihrer Entstehung befanden. Auf diesen für die Theorie der seriellen Musik programmatischen Text folgt dann 1957 bereits in der post-seriellen Phase ein umfangreiches Manuskript mit dem Titel *Die Kompositionstechnik im 14. und 15. Jahrhundert in ihrer Beziehung zur Gegenwart, gesehen von Karel Goeyvaerts*¹². In dieser ebenfalls noch unpublizierten Arbeit, die auch in der einschlägigen Literatur¹³ nicht angegeben wird, führt Goeyvaerts Analysen an der Motette über den gregorianischen Choral *Et gaudebit cor vestrum* und an der *Messe Nostre Dame* von Machaut sowie an den Messen über "L'homme armé" von Dufay und Josquin durch. An ihnen wird, hier thesenhaft zusammengefaßt, mathematische Geschlossenheit aufgezeigt und auf die Situation der Neuen Musik nach 1950 übertragen. Des weiteren ist die Beziehung zu demjenigen bedeutsam, der diesen Text am 27. März 1957 innerhalb des Musikalischen Nachtprogramms im NWDR verlesen hat. Es war kein geringerer als Karlheinz Stockhausen, mit dem Goeyvaerts seit 1951 einen intensiven mündlichen und schriftlichen Dialog¹⁴ über die rationale Fundierung des Komponierens und über den ‚Geistesgrund‘ einer dergestalt verfaßten Musik geführt hat. Stockhausen hat mit der Lesung dem Freund Goeyvaerts nicht nur einen Gefallen getan, sondern einen Zusammenhang dargestellt, der mit seinen eigenen Intentionen zumindest weitgehend übereinstimmte. Als außerordentlich bedeutsam kann der Sachverhalt hervorgehoben werden, daß nach der vom Klavier aus erfolgten Analyse der Color-Talea-Relation zwischen Tenor und Contratenor abschließend das *Kyrie* aus Machauts Messe¹⁵ sowie drei Teile aus Weberns zweiter Kantate¹⁶ wiedergegeben wurden. Damit erklang innerhalb eines sonst ausschließlich der Neuen Musik vorbehaltenen Forums Musik des Mittelalters in Verbindung mit einem Text, welcher sich analytisch zwar ausschließlich auf Machaut, Dufay und Josquin bezieht, in seiner expliziten Ästhetik jedoch die mittelalterliche Musikanschauung mit derjenigen des seriellen Denkens in Verbindung zu bringen sucht, ohne diese Ästhetik wiederum analytisch an einem seriell organisierten Werk auszuweisen.

¹¹ Pierre Boulez, Karel Goeyvaerts, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen unter dem Titel *Junge Komponisten bekennen sich zu Anton Webern* am 12. November 1953 von 23.00–24.00 Uhr. Die als Manuskript erhaltene Einführung sprach Herbert Eimert. Gesendet wurden die genannten Texte (WDR, Archiv-Nr. IV-9620-53) im Zusammenhang mit folgenden Kompositionen: *Polyphonie X* von Boulez, die *Sonate für zwei Klaviere* von Goeyvaerts und von Stockhausen *Kontrapunkte Nr. 1*. (Das genannte Manuskript von Goeyvaerts wird im folgenden als *Junge Komponisten* zitiert.)

¹² Karel Goeyvaerts, *Die Kompositionstechnik im 14. und 15. Jahrhundert in ihrer Beziehung zur Gegenwart, gesehen von Karel Goeyvaerts* (Sende-Manuskript des WDR Köln vom 27. März 1957, Archiv-Nr. IV-19426; zitiert als *Die Kompositionstechnik*).

¹³ Vgl. H. Sabbe, S. 428; vgl. auch Sabbe, *Karlheinz Stockhausen. ... wie die Zeit verging...*, München 1981 (= *Musik-Konzepte* 19, hrsg. v. H.-K. Metzger und R. Riehn), S. 74.

¹⁴ Vgl. Sabbe, *Karlheinz Stockhausen*, S. 82ff.

¹⁵ Mit dem "Ensemble vocal et instrumental", Leitung: Roger Blanchet.

¹⁶ Mit dem Kölner Rundfunk Sinfonie-Orchester unter dem Dirigat Hermann Scherchens.

Eine enge Beziehung zwischen den Manuskripten *Anton Webern. Ausgangspunkt einer Evolution* von 1953 und *Die Kompositionstechnik im 14. und 15. Jahrhundert* [...] ergibt sich jedoch erst aus der intensiven vergleichenden Interpretation beider Texte. Als Bezugspunkte sind zunächst zu nennen:

1. Die in der Einleitung zur Machaut-Analyse von 1957 allgemein formulierte Musikanschauung berührt sich mit der Musikauffassung, wie sie durch den Text über Webern von 1953 einsichtig wird. Daraus wird eine doppelte Übertragung erkennbar: Konstruktionsprinzipien der seriellen Musik werden auf die Analyse der isorhythmischen Motette angewandt, wie umgekehrt aus der ‚Theorie der isorhythmischen Motette‘ Ableitungen für das Selbstverständnis der seriellen Musik gewonnen werden, die weniger im Sinne einer nach außen an die Öffentlichkeit gerichteten historischen Legitimation zu verstehen sind, sondern vielmehr als konzeptionelle Selbstvergewisserung.

2. Die im Webern-Text allgemein genannten „Color- und Talea-Prinzipien“, die dort als die „zum Bewußtsein gekommenen Einzelbereiche“ von Tonhöhe und Tondauer des „Klangs“¹⁷ aufgefaßt werden, stehen nun in der Machaut-Analyse im Zentrum. Dadurch wird die Isorhythmie auf dem Hintergrund der seriellen Idee als partielle Parametrisierung des Tonhöhen- und Zeitverlaufs verstanden, welche dann über die Webern-Rezeption von der seriellen Musik auf die übrigen Ordnungsgrößen der Dynamik und der Klangfarbe ausgeweitet wurde.

3. Zwischen den beiden Texten findet eine Entsprechung insofern statt, als der im ersten Text im Zentrum stehende Komponist Anton Webern zwar im zweiten Text nicht erwähnt wird, aber durch die Wiedergabe der zweiten Kantate am Schluß der Sendung dann doch den Höhepunkt einer Entwicklung markiert, die vom Konstruktivismus der isorhythmischen Technik über die Kanontechniken der Niederländer bis hin zu den dodekaphon organisierten Kanons von Weberns zweiter Kantate verläuft. Daß Machaut und Webern aus der Perspektive der frühen fünfziger Jahre ganz dicht beieinanderliegen, ergibt sich aus zwei für die damalige Situation des Komponierens grundlegenden Fakten: 1950 war die Uraufführung von Weberns zweiter Kantate¹⁸ in Brüssel, die Goeyvaerts erlebte und die ihn als erste Aufführung¹⁹ eines Webernschen Werkes überhaupt stark beeindruckte; 1950 war auch das Jahr, in dem Otto Gombosi berühmte Analyse von Machauts Messe in *Musical Quarterly*²⁰ erschien, nachdem sie 1949 von Guglielmus de Van im *Corpus Mensurabilis Musicae*²¹ ediert worden war.

¹⁷ Goeyvaerts, *Anton Webern*, S. 2.

¹⁸ Am 23. Juni 1950 mit Ilona Steingruber und Otto Wiener unter der Leitung von Herbert Häfner.

¹⁹ Goeyvaerts: „Webern war mir schon seit einigen Jahren vorher bekannt, aber nur aus den Noten. Ich habe vorher nie eine Aufführung eines Webernschen Werkes gehört. Die erste Webern-Aufführung war 1950, die Uraufführung der zweiten Kantate“. (Transkription des Gesprächs zwischen K. Goeyvaerts und M. Zenck, Ms., S. 4; im folgenden zitiert als *Goeyvaerts-Zenck*).

²⁰ Otto Gombosi, *Machaut's Messe Notre-Dame*, in: *MQ* 36 (1950), S. 204ff.

²¹ G. de Machaut, *La Messe de Notre Dame*, in: *CMM* 2, hrsg. von Guillaume de Van, Rom 1949.

II

Wie gezeigt, ist ein Zusammenhang zwischen dem mittelalterlichen Konstruktivismus und der seriellen Musik anhand zweier Manuskripte von Goeyvaerts sowie im Hinblick auf die zeitliche und inhaltliche Parallelität der Machaut-Renaissance²², die Aktualität Weberns²³ und die Genese der seriellen Musik²⁴ um 1950 nachzuweisen. Im folgenden sind nun einige der von Goeyvaerts an Machauts 6. Motette entwickelten Aspekte zu diskutieren und dann im Zusammenhang seiner *Sonate für zwei Klaviere* von 1950/51 zu fragen, was wir an ihr als einem „seriellen“ Werk erkennen können, wenn wir Goeyvaerts Analyse der Isorhythmie in Machauts Messe zugleich als Selbstinterpretation seiner Klaviersonate begreifen.

Entscheidend ist zunächst bei der Analyse von Machauts Motette Nr. 6 *Et gaudebit cor vestrum* der Punkt, von dem Goeyvaerts ausgeht. Er sieht in der spezifischen Isolierung des Tonhöhen- und Tondauernverlaufs sowie in ihrer jeweiligen auskomponierten Zuordnung ein Zeichen dafür, daß innerhalb der vier für den Klang konstitutiven Ordnungsgrößen der Parameter der linearen Abfolge der Töne und der Parameter ihrer exakt zeitlichen Fixierung nun bei Machaut im 14. Jahrhundert ins Bewußtsein des Komponisten getreten seien. In der Selbständigkeit der melodischen Modelle, wie sie als Colores im ersten und zweiten Teil der Motette hervortreten, als auch in ihrer Verschränkung durch die rhythmischen Modelle der Taleae, deren zweite er als Variante der ersten durch ein Vertauschungsprinzip begreift, erkennt er ein Ordnungsprinzip für die ganze Komposition durch eine flexible Interdependenz von Tonhöhen- und Tondauernstruktur:

„So erreicht das Stück, Machauts Motette Nr. 6, eine Geschlossenheit, die der mit heutiger Satztechnik erreichten sehr verwandt ist. Das Variationsprinzip gegenseitigen Auswech-selns einzelner Elemente — wie die vier Dauern in unserem Beispiel — schließt sich der »color«, also die Tonhöhenbehandlung an [. . .]. Die Vereinigung von »color«- und »talea«-Behandlung dient dazu, ein einmaliges, nicht weiter entwickelbares Ganzes her-zustellen. Das ist wohl auch die allgemeinste Charakteristik der Nach-Webernschen Kom-positionstechnik von heute“²⁵.

²² Im Gespräch (Goeyvaerts-Zenck, S. 7) hat der Komponist darauf hingewiesen, daß er Machauts Messe bereits in den Analyse-Kursen von Messiaen in Paris 1947 kennen gelernt und später 1949/50 anhand der Ausgabe von Jacques Chailley, *Guillaume de Machaut. Messe Notre-Dame dite du Sacre de Charles V (1364) à 4 voix égales transcrites par Jacques Chailley*, Paris 1948 (*La musique française au moyen-âge. Répertoire de la Psallette Notre-Dame*), erneut studiert habe; vgl. auch zur Entdeckung Machauts durch die Neue Musik: Wolfgang Fortner, *The Creation (1954/55)* und die kritische Diskussion seiner Aneignung der Isorhythmie bei Helmut Kühn, *Die Harmonik der Ars nova*, München 1973 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten* 5), S. 110ff.

²³ Der Zusammenhang zwischen der Entdeckung der zahlhaft-quadrivial bestimmten Musik des späten Mittelalters und der Musik des späten Webern ist möglicherweise vor Goeyvaerts und Messiaen durch die Musik des späten Webern vorgezeichnet worden; vgl. dazu den Verweis auf den Kontext von Weberns zweiter Kantate und Josquin durch die vorzügliche und grundlegende Arbeit von Barbara Zuber, *Erforschung eines „Bildes“*. *Der VI. Satz aus Anton Weberns Kantate op. 31*, in: *Anton Webern I*, München 1983, (= *Musik-Konzepte*, Sonderbd.), S. 119ff.

²⁴ Vgl. die Konzeption der „Zeitreihe“ bei Johannes Ockeghem in ihrer Voraussetzung für Ernst Kreneks *Lamentatio Jeremiae Prophetae* und die entsprechende Erörterung bei Wolf Frobenius, *Krenek und Ockeghem*, in: *Ernst Krenek*, hrsg. v. Otto Kolleritsch, Wien-Graz 1982 (= *Studien zur Wertungsforschung* 15), S. 153ff. Der genannte Bezug ergibt sich auch post festum aus Kreneks Ockeghem-Buch: *Johannes Ockeghem*, London 1953 (= *Great religious Composers*, hrsg. von John J. Becker).

²⁵ Goeyvaerts, *Die Kompositionstechnik*, S. 7.

Ein immer wieder als Titel zitiertes, aber bisher nur von Richard Toop²⁶ und Herman Sabbe²⁷ wenigstens in Ansätzen analysiertes Werk ist die *Sonate für zwei Klaviere*, die im Winter 1950/1951 entstanden ist, deren Erstdruck aber erst 17 Jahre später 1968 erschien. 1974 erfolgte die zweite Auflage, aber immer noch an entlegener Stelle. Erst mit der 1985 bei dem Centre Belge de Documentation musicale in Brüssel veröffentlichten Ausgabe kann davon die Rede sein, daß dieses Schlüsselwerk der frühen seriellen Musik, das auf die zentralen Werke Stockhausens aus dieser Zeit — wie auf das *Kreuzspiel* von 1951 — einen entscheidenden Einfluß ausübte, nun einen Publikationsort gefunden hat, der seinem Rang und seiner Bedeutung auch entspricht. Die Uraufführung dieses Werkes erfolgte im Juli 1951 am Pariser Conservatoire durch Yvette Grimaud und Claude Helffer, die deutsche Erstaufführung in einer eher den Text buchstabierenden, als ihn realisierenden Interpretation durch das Duo Astrid und Hans Otto Schmidt-Neuhaus im Winter 1951 des damaligen NWDR in Köln. Der zweite Satz wurde bereits während der Kranichsteiner Ferienkurse 1951 in der Klasse von Theodor W. Adorno, der den damals bereits schwer erkrankten Schönberg vertrat, von Karlheinz Stockhausen und Karel Goeyvaerts vorgestellt. Im Kurs von Adorno kam es dabei zu einem Eklat, weil Stockhausen auf Adornos Frage, wo denn hier die Syntax, wo denn Vorder- und Nachsatz seien, antwortete, daß es wohl absurd sei, in einem abstrakten Gemälde ein Hühnchen finden zu wollen. (Dies erklärt auch bereits äußerlich den Bruch zwischen der jungen Avantgarde und Adornos musiktheoretischer Position der *Philosophie der Neuen Musik*²⁸, die 1949 nahezu parallel zu den Standard-Werken über Zwölftontechnik *Qu'est ce que la musique de douze sons?*²⁹ und *Introduction à la musique de douze sons*³⁰ von René Leibowitz erschienen war. Diese Schriften von Adorno und Leibowitz erschienen den jungen Komponisten wie Stockhausen, Boulez, Pousseur und Goeyvaerts überholt, weil die dort formulierte Position einer orthodoxen, d. h. nur auf den Tonhöhenverlauf bezogenen Auffassung der Zwölftontechnik einer von den jungen Komponisten beabsichtigten Erweiterung der Anwendung des Reihenverfahrens auf die anderen Parameter im Wege stand. Auf Grund dieses Sachverhalts erscheint es dann nur zwingend, wenn in dem Briefwechsel³¹ zwischen Stockhausen und Goeyvaerts zwar die kulturkritischen Schriften Adornos, wie die 1951 erschienenen *Minima Moralia*, nicht aber mehr die *Philosophie der Neuen Musik* von aktuellem Interesse war. An ihre Stelle traten die Informationstheorie und Kybernetik auf der einen, Heideggers *Holzwege* und *Sein und Zeit* auf Grund des für die serielle Musik entscheidenden Parameters der Zeitreihe auf der anderen Seite.

In der Tat zeigt sich denn auch im Vergleich zwischen Goeyvaerts' *Sonate für zwei Klaviere* und den für die serielle Webern-Rezeption paradigmatischen *Variationen für*

²⁶ Vgl. Richard Toop, *Messiaen, Goeyvaerts, Fano, Stockhausen, Boulez*, in: PNM 1974, S. 152ff.

²⁷ Vgl. Sabbe, *Karlheinz Stockhausen*, S. 7ff.

²⁸ Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, Tübingen 1949.

²⁹ René Leibowitz, *Qu'est ce que la musique de douze sons?*, Liège 1947.

³⁰ Ders., *Introduction à la musique de douze sons*, Paris 1949.

³¹ Vgl. Sabbe, *Karlheinz Stockhausen*, S. 80ff.

*Klavier op. 27*³² von Anton Webern ein entscheidender Unterschied, der für die Auffassungsdifferenz zwischen dem orthodox-dodekaphonen und seriellen Verständnis der Musik Weberns konstitutiv wurde. Während Webern bei aller Verkürzung noch mit sprachlichen Perioden und motivisch aufgefaßten Segmenten der zwölftönigen Grundgestalt der Reihe komponiert, wäre es bei Goeyvaerts sinnlos, die Isolierung der Töne zu Tonpunkten im Sinne der „punktuellen Musik“ als eine die Webernsche Verkürzung weitertreibende Reduktion zu verstehen. Trotz des Traditionsbezugs durch die theoretische Reflexion sowohl der Isorhythmie Machauts, wie wir noch sehen werden, als auch des Webernschen Reihenverfahrens, findet bei Goeyvaerts die Setzung eines Neuen statt, das mit der Negation von Tradition nicht mehr angemessen begriffen werden kann.

Im Zentrum von Goeyvaerts' Sonate steht nicht die Einbindung einzelner Töne in einen metrisch-syntaktischen und motivischen Zusammenhang, sondern die unterschiedlich dichte Streuung von streng parametrisch determinierten Einzeltönen in einen Verlauf, der sich zwischen den Extremen einer fließenden und distinkt pulsierenden Zeit bewegt. Mit dem Gegensatz zwischen einer gedehnten, irrationalen, vom Rubato bestimmten und einer streng gemessenen Zeitartikulation hat Goeyvaerts denn auch sein op. 3 von 1952 bezeichnet. Es hat den Werktitel *Opus 3 met gestreken en geslagen Tonen*. Der Unterschied zwischen der gedehnten und der geschlagenen Zeit gilt zunächst für die einzelnen der vier Sätze der Sonate. Teil I und IV sind erfüllt von unterschiedlich lang „gestreckten Tönen“, Teil II und III von den „geschlagenen Tönen“. Die unterschiedliche Zeitartikulation wird jedoch nicht in dieser schematischen Weise beibehalten, sondern noch innerhalb der jeweiligen Sätze in die Gegensätze getrieben. Satz I entwickelt sich von der strömenden Zeit, unterbrochen von drei Schnittstellen gestauter Zeit in den Gegensatz: Aus der fließenden Zeit des Beginns ist am Schluß eine beinahe stehende Bewegung zwischen zwei Klängen geworden. Satz II und III bilden durch den „Attacca“-Übergang zwischen den Sätzen eine Einheit. Satz II grenzt die einzelnen Töne durch Pausen, gegensätzliche Werte der Dauern und der Dynamik, durch die Distanz der Register und die unterschiedlichen Anschlagsarten scharf voneinander ab. Satz III scheint zunächst durch die proportionale Tempobeschleunigung das Fürsichsein der einzelnen Töne zu verschärfen. Durch das raschere Tempo verfließen aber die Töne mehr ineinander, wodurch ab Takt 14 Beziehungen zum ersten Satz entstehen. Der Schluß von III verschärft aber dann wieder das Prinzip

³² Im Zentrum von Goeyvaerts Webern-Rezeption standen vor allem die *Variationen für Klavier op. 27*: „Zum ersten Male zeigte sich diese Notwendigkeit 1936, als Webern die Klaviervariationen op. 27 schrieb. In der Geschlossenheit ihres Baus schließen die Klaviervariationen zwar bei Weberns vorheriger Produktion an. Die bezeichnungsvolle Neuheit ist hier aber, daß eine Klangstruktur gebildet wurde, in der alle nicht begründbaren Elemente ausgeschlossen waren, die also nur noch als Projection in Raum und Zeit, nicht mehr als Konstruktion anzusehen ist. [...] Der Aspekt »Projection in Raum und Zeit« beschränkt sich aber bei Webern nur auf kurze Fragmente, so wie die ersten 18 Takte [als »Thema« des 1. Stückes anzusehen] der Klaviervariationen. Das Ganze zeigt aber immer noch eine Konstruktion, ein Nebeneinanderstellen, also ein »Geschehen« in die Zeit. Der Keim bestand aber, so daß eine normale Evolution zu dem heutigen Zustand leiten konnte, wo das Musikwerk ein rein statisches Bild geworden ist“ (*Anton Webern*, S. 2); im Gespräch (*Goeyvaerts-Zenck*) hat der Komponist auf die „Unberührbarkeit“ von Weberns op. 27 hingewiesen, die er still las, aber nicht mit den Händen spielte. Vgl. weiter zu Goeyvaerts Webern-Bild: Karel Goeyvaerts, *Damals und heute. Vortrag und Gespräch bei den Darmstädter Ferienkursen 1988*, in: *MusikTexte* 26 (Oktober 1988), S. 16.

der Trennung durch die Lagen- und dynamischen Kontraste, so daß der Schluß von III als gesteigerte Dissoziation der Zeitpunkte vom Beginn des zweiten Satzes erklingt. Satz IV beginnt mit dem absoluten Gegensatz zum Ende von III und mit der vollständigen Identität mit dem Ende des 1. Satzes. Von da aus erfolgt eine Bewegung in den doppelten Gegensatz: zunächst in die die strömende Zeit von I steigernde, weite Räume durchschwingende Zeit, dann mit Partiturseite 17 die Dispersion der geschwungenen Linien zu Tonpunkten, welche aber im beziehenden Gegensatz zu II und III nicht mehr impulshaft, sondern entdynamisiert sind.

Der kompositorischen Reflexion der „gestreckten“ und „geschlagenen“ Zeit, wie sie sich im Sinne des beziehenden Gegensatzes sowohl auf die einzelnen Sätze als auch in ihnen selbst abbildet, entspricht eine doppelte axial-symmetrische Konstruktion der ganzen Sonate:

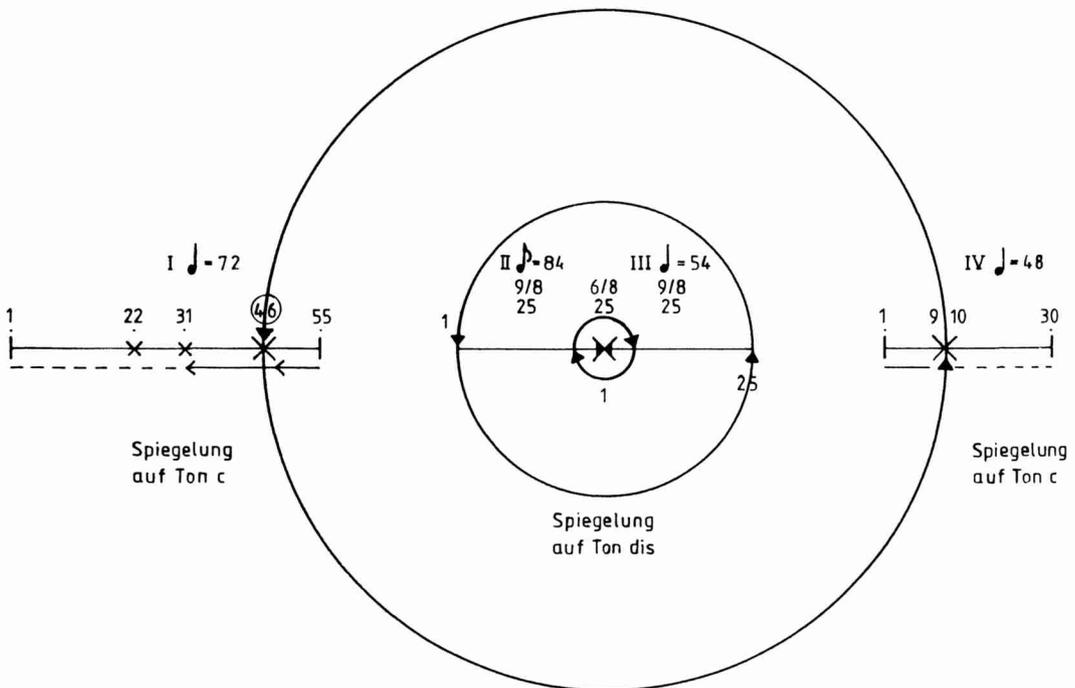


Abb. 2: Symmetrieplan der Sonate von Goeyvaerts.

In die Mitte der Sonate, in Takt 25 des zweiten Satzes, ist eine Achse eingezeichnet, an der über Kreuz eine Spiegelung erfolgt, so daß der dritte Satz der Krebs des zweiten ist unter dem strengen Prinzip der Vertauschung der beiden Klaviere (Klavier I spielt ab Takt 1 des dritten Satzes die Retrograde des zweiten Klaviers aus dem zweiten Satz; Klavier II übernimmt den Endpunkt von Klavier I und spielt dessen Entwicklung zurück zum Anfang, womit das Ende von III identisch ist mit dem Beginn von II unter der Wahrung des Stimmtauschprinzips) (vgl. Notenbeispiel 1).

Notensbeispiel 1: S. 9/10 und 8/12

Notensbeispiel 2: S. 6/13

Betrifft diese Spiegelung die Mitte der Sonate und verbindet sie im streng symmetrischen Sinn die Sätze II und III, so wird sie auch in der Verknüpfung der beiden Außensätze wirksam. An exakt gleicher Position befindet sich neun Takte vor dem Ende des ersten Satzes und neun Takte nach dem Beginn des vierten Satzes eine jeweils um den Ton *c* zentrierte Klangachse, an der wie in der Mitte der Sonate eine Spiegelung über Kreuz erfolgt (vgl. Notenbeispiel 2).

Die beiden Takte (I, 46 und IV, 9) sind streng dreh-spiegelsymmetrisch. Das zweite Klavier spielt im vierten Satz den Krebs des ersten Klaviers aus dem ersten Satz unter der Voraussetzung der zusätzlichen Vertauschung der beiden Hände. Das gleiche gilt in umgekehrter Form für das erste Klavier. Daraus ergibt sich für den weiteren Formverlauf eine strenge Entsprechung der ersten 10 Takte des vierten Satzes mit den letzten 10 Takten des ersten Satzes bis jeweils hin zur Kreuzstelle, an der der Spiegel aufgestellt wird. Über die Kreuzstelle hinaus bleibt dann die Krebsgängigkeit erhalten, ganz parallel zur ersten Spiegelung in der Mitte der Sonate, nun aber mit dem entscheidenden Unterschied, daß auf Grund der voneinander divergierenden Anzahl der Takte von erstem und viertem Satz (55 Takte und 30 Takte) sich die strenge Krebsgängigkeit nach und nach verliert, bis sie sich auflöst. Die Spiegelung ist also an der jeweiligen Kreuzstelle am deutlichsten. Mit der Entfernung von der Spiegelachse nimmt dann auch die Schärfe der Spiegelung ab.

Mit Ausnahme der Anfangstakte von Satz I und der Schlußtakte von Satz IV ist die Form also streng spiegel-symmetrisch und die Bewegung zirkulär. Der dritte Satz ist der Krebs des zweiten, der vierte die Retrograde des ersten. Das Ende des dritten Satzes kehrt in den Anfang des zweiten zurück. Der Beginn des vierten Satzes läuft in den Schluß des ersten zurück. Aber selbst die asymmetrischen Teile des Eröffnungs- und Finalsatzes lassen sich aufeinander beziehen. Dem Prozeß der zur Kreuzstelle hin immer deutlicher werdenden Spiegelung im ersten Satz korrespondiert eine umgekehrte Entwicklung der Abnahme der Deutlichkeit in der Spiegelung nach der Kreuzstelle im vierten Satz, bis sich die Konturen am Ende gänzlich verwischen.

Die Untersuchung der Spiegelungen zeigt, daß nicht nur die Tonhöhen abgebildet werden, sondern zum großen Teil auch deren Lage, also der Punkt im Raum an bestimmter Stelle. Dies gilt ebenso für die dynamischen Werte und die Anschlagsarten. Dieser Sachverhalt verweist darauf, daß die Ordnungsgrößen der Höhe, Dauer, des Registers, der Dynamik und Klangfarbe bewußt als selbständige und aufeinander bezogene Eigenschaften des Einzeltons aufgefaßt und als solche auch konzipiert worden sind. Herman Sabbe hat darauf hingewiesen, daß Goeyvaerts in der Sonate alle Werte eines Tons um eine Mittelachse gruppiert hat und daß er diese Werte mit numerischen Indices versehen hat, deren Gesamtsumme bei jedem Ton immer die „synthetische Zahl 7“³³ ist. Da für die Numerierung als Ausgangspunkt der Tritonus *a-dis*, das letzte Intervall der Grundreihe in Takt 3, 1. Klavier, und der Tritonus *c-fis* gewählt wurde, der sowohl die Schnittstelle darstellt (wenn von *a* nach *dis* in der Gegenbewegung

³³ Sabbe, *Karlheinz Stockhausen*, S. 9.

gelesen wird) als auch das zentrale Intervall in der zweiten Grundreihe im zweiten Klavier Takt 3 ist, hat Goeyvaerts damit im Sinne des seriellen Denkens aus dem Material eine Ordnungsidee abgeleitet, die für alle Töne der Sonate, ihre Kreuz- und Schnittstellen und auch für die Zeitproportionen des zweiten und dritten Satzes konstitutiv wird.

An dieser Stelle sei wieder zu Goeyvaerts' Manuskript über die Kompositionstechnik des 14. und 15. Jahrhunderts zurückgekehrt. Nachdem er anhand von Machauts sechster Motette *Et gaudebit cor vestrum* allgemein Verbindungslinien zur seriellen Technik gezogen hatte, erscheint die dann im Manuskript folgende Darstellung von Machauts *Messe de Nostre Dame* beinahe als eine Selbstinterpretation der *Sonate für zwei Klaviere*, die oben in Ansätzen dargelegte Analyse vorausgesetzt.

Zunächst folgen beide Kompositionen keinem vorfindlichen Formschema, sondern die musikalische Form ist eine zu erfindende, vor der Komposition nach einem bestimmten Plan zu Entwerfende. Gemeinsamer Ausgangspunkt für die Vorordnung ist die Zahl sieben. Goeyvaerts weist darauf hin, daß die Talea des Tenor im *Kyrie I* sieben Longae umfaßt und daß das *Kyrie I* ein Vielfaches der Zahl sieben darstellt, nämlich eine Gesamtdauer von vier mal sieben Longae, also 28 Longae umfaßt. Das dem *Kyrie I* korrespondierende finale *Kyrie III* zählt ebenfalls 28 Longae. Darüber hinaus spielt die Zahl sieben eine weitere entscheidende Rolle. Goeyvaerts unterscheidet bei den Taleae ein variables Fragment mit der „symmetrischen Reihung“³⁴ von jeweils 5, 6, 6 und 5 Tönen und ein konstantes mit jeweils 7 Tönen und gelangt zu dem Ergebnis: „sieben ist in der Struktur dieses Kyrie fürwahr eine wichtige Zahl“³⁵. — Es ist genau die von Herman Sabbe für die *Sonate für zwei Klaviere* von Goeyvaerts reklamierte „synthetische Zahl“³⁶ sieben, welche partiell und teilweise global konstitutiv für die Ordnung der Sonate ist: sieben ist die Gesamtzahl, die sich aus der Addition der einzelnen Parameter eines Tons ergibt; sieben ist auch die Zahl, deren Vielfaches die Metronomangaben des zweiten und dritten Satzes ($\text{♩} = 84$ und $\text{♩} = 56$) bestimmt, der beiden Sätze also, die vom Material und von der Form in einem streng symmetrischen Verhältnis (Krebs und zweimal 25 Takte) stehen, wobei der dritte Satz eine proportionale Beschleunigung des zweiten darstellt. Wenn Sabbe von der „synthetischen Zahl“ allgemein im Hinblick auf die frühen seriellen Werke von Goeyvaerts und Stockhausen vermerkt, daß mit ihr ein „homöostatisches System bezeichnet ist, das eine Verbindung zwischen Parametern (Faktoren, Elementen) auf der Basis proportionaler Wertverhältnisse“ herstellt und daß die „synthetische Zahl“ einen Ausgleich von Tendenzen (Dominanzen) und eine gleichgewichts-gewährende Wirkung ermögliche³⁷, dann entspricht diesem durch die „synthetische Zahl“ bedingten Musikideal einer schwebenden, die Spannungen ausgleichenden Musik genau die Motette *Et gaudebit cor vestrum*

³⁴ Goeyvaerts, *Die Kompositionstechnik*, S. 7.

³⁵ Ebda., S. 6.

³⁶ Sabbe, *Karlheinz Stockhausen*, S. 9.

³⁷ Ebda., S. 21.

und die *Messe de Nostre Dame* von Machaut, an der Goeyvaerts sich in den frühen fünfziger Jahren orientiert hatte und über die er am Ende seines Manuskripts über die *Kompositionstechnik im 14. und 15. Jahrhundert* 1957 geschrieben hatte:

„Gott sei Dank hat das Musikschaffen heute wieder bewußt seine konstruktive Position eingenommen. Wo diese Position sich zuerst noch auf kleinere Formen beschränken mußte, wird jetzt die Fähigkeit der Einzelemente erprobt, reichere Ton-Konstellationen zu ermöglichen. Dabei diene uns der Gleichgewichtssinn für die klangliche Wirklichkeit, der sich bei den Musikern des 14. und 15. Jahrhunderts herausgestellt hat, als Leitfaden“³⁸.

III

Die Beziehung zwischen Goeyvaerts und Machaut, wie sie im Zusammenhang zwischen zwei theoretischen Texten und seinem ersten opus, der *Sonate für zwei Klaviere*, nachgewiesen wurde, läßt sich anhand des Aufsatzes *Techniques médiévales en musique contemporaine: Histoire de la musique et sens culturel*³⁹ von Herman Sabbe noch unterstreichen, der vor allem im Hinblick auf Goeyvaerts' op. 2 die Anwendung isorhythmischer Techniken identifizieren konnte. Charakteristisch für die Auseinandersetzung der seriellen oder erweitert dodekaphonen Musik mit der „Ars nova“ ist der Bereich der „Vorordnung“, der dann in der Komposition zu Strukturanalogien zwischen der seriellen und isorhythmischen Technik führt. (Der möglicherweise gegebene Zusammenhang dieses Vorgangs mit der Befassung Messiaens⁴⁰ mit Machaut und derjenigen Kreneks⁴¹ mit Ockeghem müßte noch geprüft werden.) Im Gegensatz dazu hat es etwa bei Wolfgang Fortner⁴², Bruno Maderna⁴³ und Harry Birtwistle⁴⁴ den Versuch gegeben, nicht auf der Basis von Strukturanalogien, sondern durch Bearbeitungen und Transformationen ganz direkt auf einzelne Kompositionen konkret Bezug zu nehmen (etwa auf die Motetten Machauts, den *Hoquetus David* oder einzelne Werke Josquins). Aufschlußreich ist weiter ein mit Goeyvaerts' Text von 1957 über die Kompositionstechnik des 14. und 15. Jahrhunderts indirekt in Zusammenhang stehendes fiktives Gespräch von Bernd Alois Zimmermann, das 1964 unter dem Titel *600 Jahre Ars Nova* erstmals gesendet und erst kürzlich im neuesten Heft der *MusikTexte*⁴⁵ von dem Zimmermann-Forscher Klaus Ebbeke veröffentlicht wurde. Im Zusammenhang

38 Goeyvaerts, *Die Kompositionstechnik*, S. 9.

39 Vgl. *Revue Belge de Musicologie* 34/35 (1980/81), S. 220ff.

40 Vgl. Fußnote 22.

41 Vgl. Fußnote 24.

42 Vgl. Wolfgang Fortner, *The Creation* (James Weldon Johnson) für mittlere Singstimme und Orchester, Mainz 1957, entstanden 1954/55.

43 Vgl. den Hinweis auf Bearbeitungen von Werken Josquins durch Bruno Maderna: Massimo Mila, *Maderna. Musicista moderno*, Torino 1976.

44 Harry Birtwistle, *Hoquetus David*, Wien 1969.

45 Vgl. den Abdruck unter dem Titel *Über die freundschaftlichen Beziehungen zwischen der „bösen neuen“ und der „guten alten“ Musik*, in: *MusikTexte* 24 (April 1988), S. 19ff.; vgl. auch den Hinweis auf den Zusammenhang zwischen Zimmermanns und Goeyvaerts Rezeption der Isorhythmie: Klaus Ebbeke, *Eigene Gedankenwelt. Der Musikkritiker Bernd Alois Zimmermann*, in: *MusikTexte* 24 (April 1988), S. 18.

schließlich mit den Aktualisierungsversuchen der Musik der Gotik in der Neu-Gotik⁴⁶ der zwanziger Jahre und in der Neo-Gotik⁴⁷ der vierziger Jahre wird deutlich, daß der Bezug zum weit zurückliegenden Mittelalter vor allem dort hergestellt wurde, wo es darum ging, das belastende Erbe der Romantik, Spätromantik und ihren Übersteigerungen zu umgehen, um gleichsam nochmals, unbelastet von dem Druck der Geschichte, von vorne zu beginnen. Dieser Versuch eines Neuanfangs zeigt sich besonders deutlich in der Konstitutionsphase der seriellen Musik nach 1950, die auch entworfen wurde als Ausdruck einer „Neuen Welt“⁴⁸, deren reiner Konstruktivismus alle schmerzlichen Spuren der Nachkriegszeit vergessen machen sollte. Die Frage, ob die „Neue Musik“ nach 1950 in der radikalen Position der A-Historizität nicht in eine problematische Nähe zur angeblichen „Stunde Null“ 1945 rückt, möchte ich hier ausdrücklich stellen, eine Frage, die auch im Zusammenhang des „Historikerstreits“ von bedrückender Aktualität ist. Denn die mögliche Antwort könnte darin bestehen, daß die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit heute immer noch notwendig ist, weil sie weder nach 1945 noch nach 1950, auch nicht von der seriellen Musik aus, erfolgt ist.



Zusammenfassende Überlegungen:

1. Isorhythmie und Serialismus stellen ein kompositionstechnisches Modell dar, das die Beziehungen zwischen Tonhöhen und Tondauern (Klangfarbe, Dynamik und Register) innerhalb fixierter Grenzen flexibel reguliert.
2. Das isorhythmische und serielle Modell führt zu einem einmaligen Werk, welches in den Teilen proportionierte Zeitverhältnisse, im ganzen eine präzise Bemessung der ideellen Gesamtdauer aufweist.
3. Die Analogie zwischen Serialismus und Isorhythmie liegt nicht nur in einem bestimmten „Modell“ (s. o.) begründet, sondern sie ist auch zutreffend im Hinblick auf den zeitlich-logischen Ort des kompositorischen Prozesses, an dem dieses Modell in Form der sukzessiven Stimmerfindung und in Form eines Determinationsplans festlegt, wie später die Komposition verläuft. Damit ist eine „Rangfolge kompositorischer

⁴⁶ Vgl. Heinrich Bessler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931 (= *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Ernst Bücken), dort vor allem das Kapitel *Alte Musik und Gegenwart* und die Seiten 22ff.

⁴⁷ Vgl. bereits auf die zwanziger Jahre bezogen: Hans Mersmann, *Moderne Musik seit der Romantik*, Potsdam 1927, (= *Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Ernst Bücken), dort das Kap. *Alte und neue Polyphonie*, bes. die Seiten 205ff.)

⁴⁸ Vgl. diesen Begriff bei Hegel und Hölderlin und seine Erörterung bei Martin Zenck, *Kunst als begriffslose Erkenntnis*, München 1977, S. 163f. Dieser Begriff fiel im Gespräch (*Goeyvaerts-Zenck*). Für den Komponisten war die serielle Musik der frühen fünfziger Jahre von der Vorstellung bestimmt, daß die Geschichte überhaupt gegen 1945 und 1950 zu einem Ende gekommen sei, daß „man danach jetzt zu einem Essentiellen gelangte, das nicht geschichtsbedingt war“. Der absolute Neubeginn war dann für Goeyvaerts seine *Sonate für zwei Klaviere* vom Winter 1950/51, die er als seinen „Nullpunkt“ bezeichnete, weswegen alle Werke davor nicht in die Zählung der opera aufgenommen wurden. Aus den Texten und aus den Gesprächen ergibt sich ein für die Entstehung und Legitimation der seriellen Musik prototypischer Widerspruch von einer der Geschichte enthobenen Substantialität dieser Musik und ihrer historischen Ableitung aus Machaut und Webern.

Entscheidungen"⁴⁹ fixiert, welche dem Bereich der „Vorordnung“⁵⁰ eine größere Bedeutung zumessen als der Komposition.

4. In diesem noch vor der Komposition liegenden Bereich werden in der isorhythmischen Motette⁵¹ und in der seriellen Musik folgende Schritte durchgemessen (ausgelassen sind bei der Motette die Schritte der Textierung):

- | | |
|---|--|
| a) Wahl des cantus firmus | — Erfindung oder Übernahme der Reihe |
| b) Ordinierung des cantus firmus | — Parametrisierung der Reihe |
| c) Ordinierung und Kolorierung der anderen Stimmen | — Konstruktion entweder weiterer Reihen oder Festlegung eines offenen oder determinierten Permutationsplans, nach dem die Töne aller Reihen-fäden ablaufen |
| d) Disposition der Zeilenschluß-töne und Gerüstsatz | — Disposition der Reihenverläufe im Hinblick auf Zäsuren, Spiegel-Achsen usw. |

Komposition:

- | | |
|--|--|
| e) endgültige Ausarbeitung der Oberstimmen | — Ausschreiben der Reihen-fäden; Austausch und Verteilung von Tönen (Vermeidung von Oktaven, Anstreben von Tritonus-Häufungen) nochmalige Überprüfung der Verteilung der Töne auf die Register im Hinblick auf die Dynamik |
|--|--|

5. Isorhythmie und Serialismus sind von einem eindeutig quadrivialen Musikverständnis bestimmt. Entscheidend sind mathematische Proportionen, geometrische Figuren (Kreis, Spiegel, Kreuz) und nicht syntaktische und semantische Kategorien, was nicht ausschließt, daß die spekulativen Symbole wie der Kreis ihrerseits wieder auf einer anderen Ebene semantisiert werden könnten.

6. Unter dieser Voraussetzung ist es nur konsequent, daß der Serialismus die Musik Weberns von der Prämisse der quadrivialen Musikanschauung⁵² aus rezipiert hat (und nicht von der trivialen). Diese Umdeutung war beim mittelalterlichen Konstruktivismus nicht notwendig: die Musik Machauts stand dem Serialismus näher als die Musik Weberns.

7. Die quadrivial-mittelalterliche und quadrivial-serielle Musikanschauung ist von der Objektivität des Kunstwerks einerseits, der Abkehr von der Subjektivität anderer-

⁴⁹ Wolf Frobenius, *Petrus de Cruces Motette „Aucun ont trouvé chant par usage/Lonc tans me sui tenu de chanter/ANNU-NIANTES“*. Französische Motettenkomposition um 1300, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Fs. für Hans-Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Werner Breig, Reinhold Brinkmann und Elmar Budde, Stuttgart 1984 (= *BzAfMw* 23), S. 29ff. Frobenius hat bereits hier den Bezug zu Gottfried Michael Koenigs Kompositionsverfahren hergestellt. Vgl. dazu ausführlich: Ders., *Gottfried Michael Koenig als Theoretiker der seriellen Musik*, in: *Gottfried Michael Koenig*, München 1989 (= *Musik-Konzepte* 66), S. 77ff.

⁵⁰ Karlheinz Stockhausen, *Punktuelle Musik*, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln 1963, S. 18f. Bei Goeyvaerts geht die Vorstellung so weit, daß der eine Komponist die serielle Verformung konzipiert, ein anderer die Komposition ausformuliert.

⁵¹ Vgl. den Hinweis auf Aegidius von Murino bei Wolf Frobenius, *Petrus de Cruce*, S. 30f.

⁵² Vgl. in Beziehung zu Anton Webern: Martin Zenck, *Weberns Wiener Espressivo. Seine Voraussetzungen im späten Mittelalter und bei Beethoven*, in: *Anton Webern I*, München 1983 (= *Musik-Konzepte*, Sonderbd.), S. 180 und S. 206.

seits geprägt. Die ‚reine‘ Ordnung des Werks bildet den Kosmos ab. Dies führt zur übergeschichtlichen oder metahistorischen Position des mittelalterlichen und seriellen Konstruktivismus.

8. Trotz der aufgewiesenen Analogien zwischen dem jeweiligen Konstruktivismus besteht eine graduelle, wenn nicht prinzipielle Differenz in dem Begriff der „Materie“⁵³. Während das Mittelalter die Materie unter der Spannung von Potenz und Aktualisierung verstand, wobei die Verwirklichung der Substantialität nichts anhaben konnte, die verändernde Geschichte keine Gewalt über die gleichbleibende Substanz hatte, weist der Serialismus in diesem Punkt einen ungelösten Widerspruch auf. Goeyvaerts' Manuskript von 1957 zeigt sich zunächst der mittelalterlichen Vorstellung von Materie verpflichtet, der zufolge die ‚Seinsweise‘ der musikalischen Materie aus der Geschichte herausgehoben ist. Dieser A-Historizität widerspricht aber nach drei Seiten hin eine ausdrückliche Historizität: a) die geschichtliche Determination der Materie (Color-Talea-Konzeption des Tons, Tonhöhe und Tondauer als zum Bewußtsein gekommene Eigenschaft des Tons) durch den Rückbezug auf Machaut und Webern; b) die vor dem Serialismus liegenden Voraussetzungen von Mittelalter-Renaissancen in der Neu-Gotik der 1920er Jahre und in der Neo-Gotik der 1940er Jahre; c) die Weise, in der die seriellen Werke die Substantialität der Klangmaterie verzehren, schließt eine weitere historische Bedingtheit ein, die das geschichtliche Ende des Serialismus buchstäblich mit jedem Werk vorwegnimmt.

9. Die in Punkt 8 formulierte Überlegung hätte für die Darstellung der Musikgeschichte von 1950 bis 1980 unter der Perspektive des Materialbegriffs einschneidende Konsequenzen. Wenn Carl Dahlhaus⁵⁴ behauptet, daß die noch für die serielle Musik zutreffende Vorstellung Adornos von der „geschichtlichen Tendenz des musikalischen Materials“ ihre Gültigkeit erst mit der „Neuen Musik“ der siebziger und achtziger Jahre verloren habe, daß diese über das geschichtliche Material frei verfüge, ohne dessen historischen Forderungen nachzukommen, dann ist diese These insofern in Zweifel zu ziehen, als bereits die serielle Musik zumindest teilweise (s. o.) den Begriff des Materials durch den der Materie ersetzt hat, der eben nicht mehr als geschichtlich bedingt, sondern als Substanz, als aus der Geschichte herausragend und damit als unveränderbar verstanden wurde. Dieser Überlegung würde auch inhaltlich die oben anhand des Briefwechsels zwischen Stockhausen und Goeyvaerts erhobene These entsprechen, daß Adornos *Philosophie der Neuen Musik* für die serielle Musik der frühen fünfziger Jahre bereits ihre Aktualität verloren hatte.

⁵³ Vgl. Eleonore Fladt, *Der artifizielle Prozeß im Hochmittelalter*, in: *Mf* 40 (1987), S. 216f.; vgl. Matthias Bielitz, *Bemerkungen zum Problem des Materialbegriffs in der Musik und seiner antiken Tradition*, in: *Musiktheorie* 3 (1988), S. 27ff.

⁵⁴ Vgl. Carl Dahlhaus, *Abkehr vom Materialdenken?*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 19, Mainz 1984, S. 45ff.

KLEINE BEITRÄGE

Antonio Cifra (1584 — 1629) und die Hofkapelle von Erzherzog Karl Joseph (1590 — 1624) in Neisse/Schlesien

von Hellmut Federhofer, Mainz

Obwohl rund vierzig, teilweise allerdings unvollständige Individualdrucke mit geistlichen und weltlichen Werken von Antonio Cifra überliefert sind, fehlt bisher eine Monographie über Leben und Schaffen dieses fruchtbaren römischen Komponisten der Palestrina-Nachfolge, der sein Schaffen zugleich aber auch der konzertierenden Motette und Frühmonodie widmete. Das Cifra bisher nur in bescheidenem Maße gewidmete Interesse äußert sich ferner darin, daß — von wenigen älteren Neudrucken einzelner Stücke abgesehen — erst seit kurzem seine *Ricercari e Canzoni francesi* (1619) in einer Neuedition vorliegen¹. Nach Darstellung neuerer Lexika, wie *RiemannL* (1959) und *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon* (1978), vollzog sich sein berufliches Wirken ausschließlich in Rom und Loreto. Damit stimmen detaillierte Angaben in Karl Gustav Fellerers *MGG*-Artikel *Cifra* überein. Hingegen macht Jerome Roche auf eine Lücke für die Zeit unmittelbar nach seinem Ausscheiden als Kapellmeister an der Kirche Santa Casa di Loreto am 28. Februar 1622 aufmerksam: „On 28 October 1609 he became maestro di cappella of the Santa Casa, Loreto, a position he occupied for the rest of his life except for the period from 1 March 1622 to 22 June 1626; for the last three years of this four-year period he was maestro of St. John Lateran, Rome“². Nur in den letzten drei dieser vier Jahre ist Cifra in der genannten Stellung nachgewiesen. Als Laterankapellmeister bezeugt ihn auch *EitnerQ* (Bd. 2, S. 442) erst 1623. Ort und Charakter seiner unmittelbar vorhergehenden Tätigkeit bleiben dagegen fraglich.

Jedoch fällt auf, daß in älteren lexikalischen Werken (*WaltherL*, *GerberNTL*, *FétisB*, *EitnerQ*) stets mitgeteilt wird, daß sich Cifra in Diensten des Erzherzogs Karl Joseph, des jüngsten Bruders Kaiser Ferdinands II., befunden habe. Diese Nachricht geht auf einen im Druck (Rom 1685) erschienenen Brief von Antimo Liberati an Ovidio Persapegi zurück, in dem es über Cifra heißt: „E da ambedue questi Nanini tra i molti scholari che ne deriuarono, i più fauoriti, e famosi furono Antonio Cifra, huomo di gran talento, il quale dopo hauer hauto diuerse insigni Cappelle, e specialmente Maestro di Cappella del Serenissimo Arciduca Carlo d’Austria fratello dell’ Imperatore Ferdinando Secondo; morì poi Maestro di Cappella nella Santa Casa di Loreto, per il di cui seruizio fece, e mandò alla stampa diuerse mute di Salmi, di Mottetti concertati, e di Messe à Cappella con molto suo honore“³. Fellerer bemerkt dazu: „Für die im Anschluß an Liberati von den meisten Lexikographen aufgenommene Mitteilung, Cifra habe auch in Diensten des Erzherzogs Karl von Habsburg, des Bruders Kaiser Ferdinands II., gestanden, läßt sich keine Bestätigung beibringen“⁴. Diese Feststellung scheint offenbar dafür verantwortlich zu sein, daß dem Zeugnis von Liberati in neuerer Zeit zumeist kein Glaube geschenkt worden ist⁵. Jedoch zu

¹ Antonio Cifra, *Ricercari e Canzoni francesi* (1619), hrsg. von Francesco Luisi und Giancarlo Rostirolla, Köln 1981 (= *Concentus musicus* 6).

² Jerome Roche, Art. *Cifra* in: *New GroveD*, Bd. 4, London 1980, S. 314.

³ Wiedergegeben bei Gaetano Gaspari, *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, Bd. 2, Bologna 1892, S. 201. Neuerdings auch im Neudruck von Cifras *Ricercari*.

⁴ Karl Gustav Fellerer, Art. *Cifra*, in: *MGG*, Bd. 2, Kassel 1952, Sp. 1435.

⁵ Da Liberati in frühen Jahren im Dienst Kaiser Ferdinands III. und anschließend in jenem Erzherzog Leopolds stand, möchten Luisi und Rostirolla seine Angaben zwar nicht bezweifeln, aber sie ziehen aus ihnen falsche Schlüsse (S. VIII f.): „Non abbiamo documentazione che dimostri la relazione professionale del Cifra con Carlo d’Absburgo, fratello di Ferdinando II,

Unrecht. Im folgenden werden daher die näheren Umstände, die zu Cifras Berufung in die Hofkapelle von Erzherzog Karl Joseph führten, rekonstruiert. Dazu ist ein Exkurs über diese und über Cifras unmittelbaren Vorgänger in Neisse erforderlich.

Erzherzog Karl Joseph, seit 1608 Bischof von Breslau, ab 1613 auch von Brixen, schlug in Neisse/Schlesien seine Residenz auf. Er kam als jüngstes, nachgeborenes Kind Erzherzog Karls von Innerösterreich (1540–1590) am 7. August 1590 in Graz/Steiermark zur Welt und wurde für den geistlichen Stand erzogen. Gleich den meisten Habsburgern von Jugend auf mit Musik vertraut, erhielt er — samt seinen Geschwistern — Unterricht durch den am 1. Mai 1579 als Hofkapellbassisten und Notisten in die 1564 errichtete Grazer Hofkapelle aufgenommenen Georg Kuglmann († zwischen 1613–1616), der am Hof eine Vertrauensstellung genoß⁶. Bei der Errichtung (1608) des erzherzoglichen Hofstaates in Neisse nahm sich Karl Joseph jenen seines Bruders Ferdinand, der — volljährig geworden — die Regierungsgeschäfte 1596 in Graz übernommen hatte, zum Vorbild. Ähnlich wie an der Grazer Hofkapelle lag auch in Neisse das Amt des Hofkapellmeisters in der Hand eines Hofkaplans. In Graz war es der als Komponist venezianischer Stilrichtung hervorgetretene Pietro Antonio Bianco (ca. 1540–1611)⁷, in Neisse Heinrich Wiedmann (ca. 1585–1619)⁸, die beide Ämter in einer Hand vereinigten. Letztgenannter ist als Komponist allerdings nicht nachgewiesen. Auch das Repertoire blieb in Neisse zunächst von jenem in Graz abhängig. Bereits am 15. Januar 1609 empfing G. Kuglmann 175 fl. für „etliche Messen und Magnificat in acht musicalische[n] büchern[n]“, die für die Hofkapelle von Erzherzog Karl Joseph bestimmt waren⁹. Ende desselben Jahres wurde der Pfennigmeister am Grazer Hof neuerlich beauftragt, „Georgen Khuglmann Nottisten für die Erzherzogen Carl[n] zu Österreich praesentirte Püecher 300 fl.“ zu bezahlen; wie Kuglmann selbst sagt, befanden sich darunter „ein groß Ingrossirts buech cum Hymnis in totius anni festiuitatibus“, „drei grosse bücher darunter zwey mit Messen 4. 5. vnd 6 vocom, das dritte aber mit Introit Alleluia auf alle fest des ganzen Jahrs mit contra punct componirt. Item drei gedruckte bücher mit Messen, die ich von neuen überbintten hab lassen“¹⁰.

Die Beziehungen zu Graz erfuhren auch späterhin keine Unterbrechung. Als Erzherzog Ferdinand zum König von Böhmen gekrönt wurde (1617), besuchte er seinen Bruder in Neisse. Offenbar wurde damals zwischen beiden Brüdern die Nachfolge des vermutlich bereits dienstunfähig gewordenen Wiedmann besprochen. Denn schon Anfang März 1618 trat an dessen Stelle der aus Franken gebürtige Georg Poss als Hofkapellmeister in Neisse. Seit 1597 oberster Hoftrompeter am Grazer Hof, war er — wie er selbst geltend machte — „neben der Music und Trumeterey“ viele Jahre hindurch „mit dem Componiern“ „nicht mit khlainer müeh[e], arbeit vnd khopfbrechung, so sonst von kheinem beschehen“, beschäftigt¹¹. Der in Venedig geschulte und dort

a Vienna. Ma la notizia che ci dà i Liberati non è da scartare poiché sappiamo che anche questi trascorse un periodo di attività presso la medesima Corte, in un periodo di tempo posteriore, ed è possibile quindi che abbia avuto notizie dirette sulla presenza di Cifra colà. In ogni caso, possiamo per ora soltanto ipotizzare una presenza di Cifra a Vienna nel periodo compreso fra la data di dimissioni dalla Cappella Giulia e il 1608“. Diese Vermutung ist insofern irreführend, als Erzherzog Karl Joseph nicht in Wien, sondern in Neisse residierte und erst 1608 seinen Hofstaat begründete. Es wird übersehen, daß gleichzeitig mehrere habsburgische Hofkapellen nebeneinander bestanden. Bereits vor über 30 Jahren konnte ich die Richtigkeit von Liberatis Angaben hinsichtlich von Cifras Tätigkeit als Hofkapellmeister Erzherzogs Karl Joseph in Neisse bestätigen, jedoch lediglich in einer unbeachtet gebliebenen Anmerkung meines Aufsatzes *Graz Court Musicians and their Contribution to the 'Parnassus musicus Ferdinandaeus' (1615)*, in: *MD 9* (1955), S. 182, Anm. 76.

⁶ Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, S. 95.

⁷ Ders., *Pietro Antonio Bianco und seine Vorgänger Andreas Zweiller und Pietro Ragno an der Grazer Hofkapelle*, in: *KmJb 38* (1954), S. 55ff.

⁸ Hermann J. Busch, *Georg Poss, Leben und Werk*, München 1972, S. 17f.; Joseph Thamm, *Musikalische Chronik der Stadt Neisse*, Dülmen 1974, S. 53.

⁹ Federhofer, *Musikpflege*, S. 95.

¹⁰ Ebda., S. 95ff.

¹¹ Ebda., S. 195ff. und Federhofer, *Graz Court Musicians*, S. 237. Vgl. ferner Busch.

von P. A. Bianco aufgenommene Poss mußte Erzherzog Karl Joseph von Graz her bestens bekannt gewesen sein, denn „auf bit und anhaltung“ desselben bei Erzherzog Ferdinand, nicht auf eigenes Ansuchen oder Begehren, leistete er der Berufung nach Neisse Folge; der für Poss ausgestellte Paßbrief „per 2 Wagen schwär nach Schlesien“ ist mit 23. Februar 1618 datiert; er hatte sich „auf Dominicam passionis aldortten“ zu seinem Dienst einzufinden¹². Der damalige Grazer Hofkapellmeister Giovanni Priuli bezeichnete Poss als „virtuoso per spatio di molti anni seruito diligentemente in molte cose nella Musica et capella di sua Maestà“ (König Ferdinand)¹³. Obwohl Instrumentalist, sind von Poss — außer Widmungsmotetten — in Drucken und handschriftlichen Chorbüchern nur meist vielstimmige Vokalwerke überliefert, die ihn mit den Erzungenschaften Giovanni Gabriels engstens vertraut zeigen. Abschriften seiner Werke fertigte auch der oben erwähnt Kuglmann in Chorbüchern an.

Bereits Wiedmann muß über ein beachtliches Instrumentarium verfügt haben, wie aus einem gereimten Bericht über eine von ihm geleitete Tafelmusik (1612) im Bischofshof zu Neisse hervorgeht¹⁴. Der Musikliebe Erzherzog Karl Josephs ist auch die ein Jahr später erfolgte Erwerbung jenes von Michael Praetorius erwähnten „Clavicymbalun universale, seu perfectum mit 77 Tasten für 4 Octaven“ zu verdanken, das sich bis dahin im Besitz von Karl Luyton (Prag) befand¹⁵. Der Erzherzog ließ dieses Instrument durch seinen Kammerorganisten Urban Vielhauer von Hohenau aus Prag nach Neisse transportieren, wo es vier Jahre später der Grazer Kammerorganist und nachmalige Wiener Hofkapellmeister Giovanni Valentini, der sich in Begleitung Erzherzog Ferdinands befand, bewunderte. Daß sich unter derart günstigen Voraussetzungen G. Poss für Erweiterung des Instrumenten- und Musikalienbestandes tatkräftig einsetzen konnte, ist durchaus anzunehmen. Der betreffende Bestand wird aus einem bisher kaum ausgewerteten „Inventarium oder verzeichnus aller posidifn, regaln, fliegeln oder clavizimblen und andern instrumenten, von pfeifen und seidenwerkh, sowohl aller und jeder bücher, gross und khlein, geschriebener und gedruckter, Lateinisch und Wälschen concerten, so ihr hochfürstliche durchlaucht hochseeligster gedechtnus alhier in der Neiss in ihrer erzherzoglichen capellen verlassen“ sowie aus dem unmittelbar anschließenden „Verzeichnus der musicalischen instrumenten, so in des herrn capellmaisters losament gefunden und in ein grossen casten seind eingelegt worden“, ersichtlich¹⁶. Umfang und Inhalt entsprechen weitgehend jenem Instrumenten- und Musikalieninventar, das nach Ableben Erzherzog Karls von Innerösterreich aufgenommen wurde (1590)¹⁷. Das Vorbild des Grazer Hofes wirkte sich außerdem bei Planung des Hauptpositivs samt Pedal aus, dessen „abriss, gröss und länge“ dem „Grätzerischen“ nachgebildet war¹⁸.

Obwohl Poss erst nach 1633 auf seinem Gut in Rothwaltersdorf starb, das als „confisciertes Rebellenguett“ ihm wegen seiner dem Haus Habsburg treugeleisteten Dienste überlassen worden war, sprach er bereits 1611 von seiner geschwächten Gesundheit und 1618 vom „herzue ruckheten und geschwachten Alter“¹⁹. Wie lange er das Neisser Hofkapellmeisteramt innehatte, ist allerdings unbekannt. Das obige „Inventarium“ unterzeichnete er — samt Hieronimus Bonacina und Niclas Nusser, die beide keine Musiker waren — bereits mit „George Poss, der Römisch kaiserl. maj.diener und ihr hochfürstlichen durchlaucht seelig rath und gewesener capellmaister“.

12 Federhofer, *Graz Court Musicians*, S. 236f.

13 Ebda., S. 237.

14 Busch, S. 17f.; Thamm, S. 54.

15 Vgl. dazu Adolf Koczirz, *Zur Geschichte des Luython'schen Klavizimbels*, in: *SIMG* 9 (1907—1908). S. 565ff.; Albertus Antonius Smijers, *Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619* (3. Teil), in: *StMw* 8 (1921), S. 204ff.

16 Wiedergegeben in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 33, H. 6, Wien-Leipzig 1916, S. LXXVI f. Das Original befand sich im K. K. Reichsfinanz-Archiv, Wien, wurde aber nach dem ersten Weltkrieg an das Staatsarchiv Prag abgetreten. Vgl. auch Ludwig Burgemeister, *Der Orgelbau in Schlesien*, 2. Aufl. hrsg. von Günther Grundmann, Frankfurt 1973, S. 25f.

17 Federhofer, *Musikpflege*, S. 283—289.

18 Wie Anm. 16, S. LXXVI.

19 Federhofer, *Graz Court Musicians*, S. 237; Busch, S. 19.

Das undatierte Nachlaßinventar dürfte spätestens Ende Februar 1625 angefertigt worden sein. Als nämlich Erzherzog Karl Joseph zum Vizekönig von Portugal ausersehen war, brach er Ende August 1624 nach Spanien auf, erkrankte jedoch dort und verstarb am 26. Dezember 1624 in Madrid. Infolgedessen wird der letzte Absatz des Nachlaßinventars verständlich: „Item was von geschriebenen motetten, messen, psalmen, magnificat, madrigalen und andere dergleichen fürnembe sachen, so ihr hochfürstlichen durchlaucht seeligist hin und wieder verehret und überschickt worden, hat Georg Piellmayer, camerdiener, in seinem zimmer versperter, muess solches bies zu seiner wiederhaimkunft aus Hispania verbleiben“. Jener Kammerdiener, dessen Name richtig Georg Pichelmaier (Püchlmayr) lautet, war zugleich erzherzoglicher Musiker und gelangte mit G. Poss von Graz aus nach Neisse. Pichelmaier ist zweifellos mit dem gleichnamigen späteren kaiserlichen Tenoristen Kaiser Ferdinands III. in Wien identisch, dem er seine *Sacra Psalmodia* (1637) widmete²⁰. *Eitner*Q (Bd. 7, S. 438) weist seine unvollständig überlieferte *Missa super Dulcis Jesu* in Breslau nach, die demzufolge wohl während seiner Neisser Tätigkeit entstanden ist.

Bemerkenswert erscheint, daß nicht Stefano Bernardi, 1611–1622 Kapellmeister am Dom seiner Vaterstadt Verona, das Nachlaßinventar unterzeichnete, obwohl er dort zweimal als „jetziger“ Kapellmeister Erzherzog Karl Josephs Erwähnung findet. Da es üblich war, bei offiziellen Hofreisen einen „Reisehofstaat“ einzurichten, ist es nicht ausgeschlossen, daß Bernardi den Erzherzog nach Madrid begleitete und — gleich Pichelmaier — zur Zeit der Abfassung des Inventars noch nicht nach Neisse zurückgekehrt war. Jedenfalls befand sich des Erzherzogs oberster Hofkaplan und Domherr zu Breslau, Caspar Carras, samt dem Beichtvater, dem Jesuiten P. Joannes Mercurianus, die beide eine „Relation des Gottseeligen Abschieds der Hochfürstl. Durchl: Ertzhertzog Carls“²¹ dem Kaiser nach Wien übersandten, in Madrid.

Die Erwähnung von Poss als „gewesenem“ und Bernardi als „jetzigem“ Kapellmeister im Nachlaßverzeichnis legt die Annahme nahe, daß letztgenannter zu einem nicht näher bekannten Zeitpunkt unmittelbar Nachfolger von Poss geworden sei. Gegen diese Vermutung spricht jedoch die im Nachlaßverzeichnis nachweisbare Erwähnung des Namens von Antonio Cifra im Zusammenhang mit der Inventarisierung von Musikalien: „Item von alten und neuen authoribus allerlai pücher von motetten, messen, psalmen, madrigalen, getrueckht, ein- und uneingebundenen, two thruen voll, so alle von dem Antonio Cifra mit einem ordentlichen inventario eingantwort, welches inventari verlohren und jetzigem capellmaister Stephano Bernardo nichts eingantwortet auch sich nichts darumb viel annemen“. Daraus geht hervor, daß Cifra tatsächlich der erzherzoglichen Hofkapelle angehörte, andernfalls wäre er nicht mit der Inventarisierung beauftragt worden. Aber eben dieses Tätigkeitsmerkmal weist auf seine leitende Funktion hin, die er in der Hofkapelle einnahm. Da er an der Kirche Santa Casa di Loreto vom 28. Oktober 1609 bis zum 28. Februar 1622 als Kapellmeister nachweisbar ist, gegen Lebensende auf denselben Posten auch wieder zurückkehrte, diesen gewiß nicht mit einer niedrigeren musikalischen Position vertauschte, kann geschlossen werden, daß nicht Bernardi, sondern Cifra als Hofkapellmeister in Neisse die unmittelbare Nachfolge von Poss antrat. Die von J. Roche angedeutete einjährige Lücke (ab 1. März 1622) in Cifras Biographie läßt sich demzufolge zwanglos schließen. Bereits Ende 1622 oder in den ersten Monaten des Jahres 1623 gab er sein von Liberati ausdrücklich erwähntes Hofkapellmeisteramt in Neisse an Bernardi ab, dessen genaues Anstellungsdatum unbekannt ist, um einem Ruf nach Rom als Laterankapellmeister Folge zu leisten. Der genaue Zeitpunkt des Ausscheidens Cifras aus der Neisser Hofkapelle ist unbekannt. Jedoch weisen ihn seine

²⁰ Zu Pichelmaier vgl. Federhofer, *Musikpflege*, S. 246f.

²¹ Abgedruckt, in: Christoph Khevenhiller, *Relation des Gottseeligen Endes vnd Begräbnus ihrer Fürstl. Durchl. Carls, Ertzhertzogen zu Oesterreich*, Wien 1625. — Ein Exemplar befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Sign. 147 242-B); Graf Christoph Khevenhiller war zu dieser Zeit Kaiserlicher Botschafter in Madrid.

Madrigali a cinque voci con il basso continuo, libro sesto (Rom 1623) bereits als „Maestro di cappella di S. Giovanni Laterano“ nach²².

Cifras Tätigkeit in Neisse dürfte mit der kurz vor des Erzherzogs Ableben erfolgten Berufung der Jesuiten in die Bischofsstadt zusammenhängen. Cifra leitete 1608—1609 die Musik am Collegium Germanicum in Rom, wo um dieselbe Zeit der mit ihm fast gleichaltrige Johannes Lohr (1583—1653) studierte, der bereits 1611 als erzherzoglicher Hofkaplan — neben Heinrich Wiedmann — als Pfarrer zu Neisse, bischöflicher Rat, später als Propst des Neisser Kollegiatsstifts und schließlich als Dekan der Breslauer Kathedrale und dortiger Generalvikar nachweisbar ist. Sein von ihm noch zu Lebzeiten 1645 in der Neisser Pfarrkirche angefertigtes Grabdenkmal weist ihn zudem als Bibliothekar sowie Vorsteher des Musikchores und der Edelknaben aus²³. Infolgedessen dürfte er maßgeblich an Cifras Berufung nach Neisse beteiligt gewesen sein. Was diesen bewogen haben mag, so rasch wieder nach Rom zurückzukehren, ist noch unbekannt. Offenbar reizte ihn die Stellung als Laterankapellmeister in Rom, die er allerdings nach drei Jahren ebenfalls aufgab, um nach Loreto zurückzukehren. Der Wechsel Bernardis von Neisse nach Salzburg war natürlich durch das plötzliche Ableben des Erzherzogs verursacht worden und steht in keiner Verbindung mit Cifras Abgang.

Ob Hofstaatsverzeichnisse und Ausgabebücher, aus denen näherer Aufschluß über die Zusammensetzung der erzherzoglichen Hofkapelle gewonnen werden könnte, noch in Breslauer Archiven vorhanden sind, müßte an Ort und Stelle überprüft werden. In Neisse selbst befinden sich keine diesbezüglichen Unterlagen mehr²⁴. Die dortige Tätigkeit von A. Cifra läßt sich jedoch nicht mehr bezweifeln, sondern — entgegen fehlenden oder ungenauen lexikalischen Angaben — auf die Zeit von März 1622 bis zum Jahreswechsel 1622/23 oder wenige Monate später eingrenzen.

²² Eine gewisse Unklarheit ergibt sich dadurch, daß — entgegen den übrigen Stimmheften dieses Druckes, die alle 1623 als Erscheinungsjahr angeben —, der Basso continuo die Jahreszahl 1622 trägt. — Zu dieser „particolarità editoriale riguardante la data che figura sul frontespizio della parte del basso continuo (1622) e in calce alla dedicatoria (30. XI. 1622)“ bemerken Luisi und Rostirolla (S. XIV): „È probabile quindi che la composizione tipografica della raccolta fosse cominciata già negli ultimi mesi del 1622, ma potrebbe trattarsi anche di un errore del tipografo, come non raramente è ravvisabile nelle edizioni romane di questo periodo“. — In Übereinstimmung mit den Angaben von Roche scheint es sich tatsächlich um einen Druckfehler zu handeln.

²³ Thamm, S. 53.

²⁴ Freundliche Mitteilung (Neisse, 7. Januar 1989) von Herrn K. Dola.

BERICHTE

Brno/CSFR, 2. bis 4. Oktober 1989: Musikwissenschaftliches Symposium „Musica ac societas”

von Edelgard Spaude, Freiburg i. Br.

Nicht allein die alljährlichen musikwissenschaftlichen Symposien, sondern auch die über die eigene Disziplin hinaus formulierten Themen sind in Brno beinahe schon zur Tradition geworden. Auf eine weitgefächerte Umschau hin angelegt war denn auch wiederum die letztjährige Themenstellung, die eine große Zahl von Referenten herausforderte, sich mit einem dreiviertel Jahrhundert Musik- und Gesellschaftsgeschichte auseinanderzusetzen.

Jiří Vysloužil, einer der Verantwortlichen für Programmgestaltung und Durchführung dieses Symposiums, sprach in seinen Begrüßungsworten ausdrücklich die Wechselwirkung des ästhetisch-künstlerischen Bereiches mit der wissenschaftlichen Diskussion an. Zudem sind musikalische Werke, deren Stilmerkmale sowie die Intentionen der Komponisten stets im Kontext zu sehen mit dem kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Umfeld. Wie direkt diese Kriterien sich bisweilen auf Kompositionen auswirken, zeigte das Referat des französischen Komponisten Michel Philippot (Paris), der — angesichts der 200. Wiederkehr der Französischen Revolution — darstellte, in welcher unterschiedlicher Weise sich dieses Ereignis in Kompositionen niedergeschlagen hat. Daß Komponisten sich durchaus nicht im isolierten künstlerischen Vakuum bewegen, sondern sehr wohl für politische Strömungen sensibel sind, bewies Manfred Wagner (Wien), der Beethovens *Fidelio* im Zusammenhang mit der politischen Haltung des Komponisten interpretierte. Jiří Fukáč (Brno) griff das Thema Beethoven im Blick auf dessen Rezeption auf, u. a. aus der Sicht Friedrich Engels’.

Welch weites Feld der Musikgeschichte die angegebene Zeitspanne umschloß, dokumentieren die gewählten Schwerpunkte. Es ging um Mozart (Wolfgang Ruf, Mainz; Max Becker, Berlin), um Quantz (Rudolf Pečman, Brno) genauso wie um Dittersdorf (Hubert Unverricht, Eichstätt) oder E. T. A. Hoffmann (Peter Andraschke, Gießen), der als Komponist die Frühgeschichte des Bühnenmelodrams mitbeeinflußt hatte.

Ein anderer Aspekt galt der Musik als Wesensmerkmal gesellschaftlichen Lebens. Überlegungen zur musikalischen Autonomie und Gesellschaftlichkeit der Musik (Klaus Mehner, Berlin) steckten einen ungefähren Rahmen ab. Die Wandlungen, die sich in diesem spezifischen Bereich im Laufe der Zeit vollzogen haben, bedürfen aber offensichtlich noch einer eigenen Geschichtsschreibung, die sie aus soziologischer Fragestellung heraus analysiert und die Strukturen miteinander vergleicht. Besonders die Wiener Referenten (Hartmut Krones, Otto Biba, Theophil Antonicek) hatten sich dieses Themas angenommen. So wurde etwa das Quartettwesen behandelt, dem im Wien des 18. Jahrhunderts eine fast demokratisierende Rolle eigen war. Ausgebildete Musiker — gleich welchen Standes — musizierten als „Dilettanten“ (verwiesen sei auf den eminenten Begriffswandel, den allein dieser Terminus erfahren hat) sowohl öffentlich wie auch privat miteinander. Die Anfänge des offiziellen Musikschulwesens in Wien haben, ungeachtet mancher Kuriositäten, das kulturelle Feld ebenfalls nachhaltig bestimmt. Der Hinweis auf zahlreiche provinzielle Pflegestätten musikalischer Kultur, wo Kirchen- und Volksmusik die bestimmenden Elemente waren, lieferte einen weiteren wichtigen Anhaltspunkt (Niels Martin Jensen, Kopenhagen), den auch A. G. Jusfin (Leningrad) in einem Vortrag über das sozial-integrative Moment der Chormusik im alten Rußland bearbeitete.

Ein mehr als komplexes und weit ausgreifendes Motto, eine nicht zu überbietende Fülle von Vorträgen, von denen hier nur wenige Eindrücke vermittelt werden konnten sowie intensive Diskussionen verlangten den Referenten dieses Symposiums ein großes Maß an Konzentration ab. Als Gegenwert hierfür boten sich jedoch vielfältige Anregungen, die es weiter zu verfolgen lohnt.

Dresden, 2. bis 7. Oktober 1989: „Kunst und Politik“ — Symposion der 3. Dresdner Tage für zeitgenössische Musik

von Detlef Gojowy, Köln

Als das Thema dieses Kolloquiums festgelegt wurde, hatte man an den 40. Jahrestag der DDR-Gründung gedacht und an den 200. der Französischen Revolution — die politischen und revolutionären Ereignisse, die das Thema so aktuell werden ließen, kamen unvorhergesehen, wenn auch nicht unvorbereitet. Denn schon in den vergangenen zwei Jahren waren die Kolloquien in dem von dem Komponisten Udo Zimmermann geleiteten „Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik“ ein Ort der aktiven Auseinandersetzung mit stalinistischem Erbe und ideologischen Tabus — ein Unterfangen, das Günter Mayer (Berlin/DDR) mit seinem Eröffnungsbeitrag *Politische Kunst heute* konsequent fortsetzte, wenn er vom Scheitern der Moderne, der Utopien, der Ideologien und der Abkehr von kollektiver Subjektivität sprach: die früher „formalistisch“ gescholtenen Werke würden heute als die gültigen erkannt.

Solche Art Freimut bestimmte auch den Ton der verschiedenen Diskussionsrunden mit prominenten und jungen Künstlern (nicht nur Musikern und Musikwissenschaftlern), darunter dem Schriftstellerverbandsvorsitzenden Hermann Kant, das Problem diskutierend, wie man diese Regierung zum Nachdenken bringen könne. Unter dieser aktuellen Problematik trat die Erörterung historischer Themen weitgehend in den Hintergrund — und wir beschränken uns hier auf diese.

In einer Gesprächsrunde mit Eberhard Rebling (Berlin/DDR) war die „*Ästhetik des Aufbruchs — avancierte Kunst der 20er Jahre*“ Gegenstand von Analysen und Diskussionen von Jürgen Schebera („*Große Oper in Zeiten schwerster Krise und Kulturreaktion? „Die Bürgschaft“ 1932: Schlußpunkt des Operschaffens von Kurt Weill in Deutschland*“), Friedbert Streller (*Thesen zur Novembergruppe in Deutschland*) und des Berichterstatters (*Zur Ästhetik des Aufbruchs in den 20er Jahren*). In einer Runde mit den Komponisten Silke Fraikin, Ulrike Geißler, Henry Koch und den Musikwissenschaftlern Anke Giesa, Gisela Wicke und Thomas Schinköth wurden die *Wurzeln heutigen genreüberschreitenden Denkens im Bauhaus* geradezu als DDR-eigenes Erbe präsent (das in früheren Jahren als bürgerlich-dekadent bekämpft worden war).

In der Gesprächsrunde „*Musik und Politik, eine Herausforderung an die Musikwissenschaft*“ unter Gerd Rienäcker setzte sich Konrad Boehmer (Amsterdam) mit der Kunst der Französischen Revolution auseinander: Sie sei oberflächlich und sentimental gewesen — „vorgegaukelte Paradiese haben die Erde schon immer zur Hölle gemacht . . .“, und die gültige Kunst sei zu jener Zeit außerhalb Frankreichs entstanden. Helga de la Motte (Berlin/West) ging in vier Thesen auf die marxistische Widerspiegelungsästhetik bei Georg Lukacs und Zofia Lissa ein; Eva Sedak (Zagreb) erläuterte multimediale Formen politischer Aussage im Werk Vinko Globokars.

Eisenstadt, 19. bis 22. Oktober 1989: Symposion „Die Projekte der Liszt-Forschung“

von Gebhardt Steinkopf, Stadthagen

Wenn in fünfzehn Jahren zum fünften Male ein Franz Liszt gewidmeter musikwissenschaftlicher Kongreß in Eisenstadt stattfindet, so ist dies in zweierlei Hinsicht bemerkenswert: Zum einen wird hier das gewachsene wissenschaftliche Interesse an einer der zentralen Erscheinungen der Musik des 19. Jahrhunderts deutlich, zum anderen ist es der finanziellen, ideellen und tatkräftigen Unterstützung des Bundeslandes Burgenland und der Stadt Eisenstadt sowie ihrer Institutionen zu danken, daß dieses Forschungsinteresse überhaupt konkrete Gestalt annehmen konnte.

Aufgaben und Themenschwerpunkte des Symposions von 1989 umriß Detlef Altenburg in seinem Eröffnungsvortrag (*Auf dem Weg zu einem neuen Liszt-Bild*): Dieser Kongreß solle eine Zwischenbilanz der neueren Forschungstendenzen ziehen. Im Mittelpunkt stünden dabei philologische Arbeiten, wie eine vollständige neue Briefausgabe, ein neues thematisches Werkverzeichnis und die kritische Neuausgabe der Schriften Franz Liszts. Dringend nötig sei eine solche vorläufige Bilanz, da die einzelnen Forschungsprojekte in verschiedenen europäischen Ländern betreut werden. Ein solches Symposion müsse zum einen durch Erfahrungsaustausch die Einzelprojekte zusammenbinden und zum anderen Anregung für weitere Forschung sein. Das Aufarbeiten der Quellen zum Leben und Werk Liszts, dies zeigten bereits die ersten Ergebnisse der neueren Forschung, werde zu einem neuen, unverstellten und unverfälschten Bild des Komponisten führen.

Die von Altenburg angesprochenen neuen Forschungstendenzen waren dann Gegenstand von vier Round-tables. Das erste dieser Round-tables widmete sich dem am weitesten fortgeschrittenen Projekt: der Neuausgabe der musikalischen Werke. Imre Sulyok (Budapest) umriß als Mit-Herausgeber *Stand und Planung der Neuen Liszt-Ausgabe*. Er stellte den gerade erschienenen VII. Band der Ausgabe (*Freie Bearbeitungen*) vor und beschrieb anhand des gerade in Arbeit befindlichen Bandes der Bearbeitungen der Beethoven-Sinfonien grundsätzliche Probleme dieser Neuausgabe. Mit allem Nachdruck setzte sich anschließend Rena Mueller (New York) für eine Neubewertung der Skizzen Lisztscher Werke ein: Die genaue Sichtung und Untersuchung von Skizzen, Entwürfen und Korrekturen gäbe konkreten Aufschluß über Liszts Kompositionstechnik. Die Hoffnung, diese äußerst interessante Problematik am Beispiel des Manuskripts der *Dante-Sonate* vertiefen zu können, wurde zu aller Bedauern enttäuscht, da der Referent, Wolfgang Marggraf aus Weimar, sehr kurzfristig seine fest zugesagte Teilnahme am Symposion zurückzog und nicht erschien.

Round-table II hatte das Projekt eines Thematischen Werkverzeichnis zum Gegenstand. Grundsätzliche Überlegungen zum *Werkbegriff bei Liszt* stellt zu Anfang Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) an. Im von Liszt selbst verfaßten Werkverzeichnis von 1855 stehen ebenbürtig neben den Originalkompositionen die Bearbeitungen. Offensichtlich wird hier Liszts zeituntypisches Kunstwerk-Verständnis. Beeindruckend waren dann die Darlegungen von Mária Párkai-Eckhardt (Budapest) zur *Konzeption eines neuen Werkverzeichnisses*. Das wichtigste an diesem zu erstellenden Verzeichnis scheint zu sein, daß Párkai-Eckhardt den Versuch unternimmt, sich der Wertung einzelner Werke (bei Liszt ganzer Werkgruppen) zu enthalten (das alte Problem von Original und Bearbeitung bei Liszt oder das Problem der Fassungen) und, umfassend und philologisch sauber, unter Einbeziehung der bereits bestehenden Werkverzeichnisse das Lisztsche Oeuvre in seiner Gänze und Uneinheitlichkeit zu erfassen. Serge Gut (Paris) erläuterte das Werkverzeichnis, das seiner 1989 erschienenen Liszt-Biographie angefügt ist, räumte aber gleich ein, daß es sich keinesfalls mit dem umfassenden Vorhaben von M. Párkai-Eckhardt vergleichen lasse.

In Round-table III wurde die Neuausgabe der Schriften Franz Liszts thematisiert. Detlef Altenburg, Motor und Mentor dieses großen Vorhabens, legte zunächst *Konzeption und Probleme der historisch-kritischen Ausgabe der Schriften* dar. Ausgangspunkt dieses arbeitsreichen Vorhabens sei die Erkenntnis gewesen, daß Lina Ramanns Ausgabe für wissenschaftliche Zwecke nicht zu gebrauchen ist. So seien sämtliche Texte durch Ramann bearbeitet worden. Folglich greift die Neuausgabe auf die Originaltexte zurück und druckt diese in der originalen Sprache ab. Für den praktischen Gebrauch werden aber zu allen französischen Texten deutsche Übersetzungen zugänglich gemacht. Jeder Band wird mit einem umfassenden wissenschaftlichen Kommentar versehen, der Entstehungsgeschichte und Überlieferung der Texte darlegt und dies in die jeweilige biographische Situation Liszts einbindet. Welch enorme Arbeit in diesem Projekt steckt und zu welchen neuen Interpretationen dies Anlaß geben kann, machten die folgenden beiden Referate deutlich. Gerhard J. Winkler (Eisenstadt) führte anhand der *Lohengrin-* und *Tannhäuserschrift* aus, in welchem Dilemma sich *Liszt als Interpret Wagners* befand: Einerseits stellte er empathisch Wagners neue Konzeption des musikalischen Dramas heraus, andererseits wird die Andersartigkeit Lisztschen künstlerischen Denkens bereits in diesen frühen Jahren sichtbar. Rainer Kleinertz (Detmold/Paderborn) legte *Liszts Bedeutung für die Wagner-Rezeption* dar. Mit den vier Aufsätzen zu *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Fliegender Holländer* und *Rheingold* verhalf Liszt Wagner zu nationaler und internationaler Bekanntheit. Hingegen sei Liszt zu keiner Zeit ein Apostel Wagners gewesen, sondern fruchtbarer und gleichrangiger Gegenpol zu einer die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmenden musikalischen Größe.

Round-table IV befaßte sich mit dem Projekt einer Gesamtausgabe der Briefe. An den Ausführungen von Claude Knepper (Paris) wurde erkennbar, daß dieses Vorhaben über das Planungsstadium noch nicht hinausgetreten ist. Dies hängt sicherlich mit dem von Knepper zu hoch angesetzten Anspruch für dieses umfangreiche Projekt zusammen, sämtliche Briefe (weit über 10 000) in einer mehrsprachigen Ausgabe herausgeben zu wollen. Dezsö Legány (Budapest) entgegnete mit der Erfahrung eines langen Forscherlebens, daß es mit Blick auf erreichbare Ergebnisse sinnvoller ist, sich auf das Machbare zu begrenzen. Sammelausgaben der Lisztschen Korrespondenz unter Einbeziehung und Überarbeitung bereits herausgegebener Briefe wären ein gangbarer Weg, der der Sache, Hintergründe des Lebens und Schaffens Liszts zu beleuchten, dienlich wäre. In diese Richtung geht auch Serge Guts Neuausgabe des Briefwechsels mit Marie d'Agoult.

Die begrenzte Teilnehmerzahl und die den Referaten unmittelbar folgenden Gespräche verliehen dem Symposium den angenehmen und ertragreichen Charakter einer Arbeitstagung. Es schloß mit einer Matinee im ORF-Landesstudio Burgenland, bei der Werke von Liszt und Wagner dargeboten wurden, und der Präsentation des IV. Bandes der Neuausgabe der Schriften Franz Liszts in dessen Geburtshaus in Raiding.

Innsbruck, 21. und 22. Oktober 1989:

Fachtagung „Musik und Tanz im Zeitalter Maximilians I. (1470—1520)“

von Rainer Gstrein, Innsbruck

Innsbruck zählt zweifellos zu jenen Städten, die der Römische König und spätere Kaiser Maximilian I. (1459—1519) bevorzugt aufgesucht hat und zu der auch viele Mitglieder der kaiserlichen Hofmusik in enger Beziehung standen. Dies war der Anlaß für das Innsbrucker musikwissenschaftliche Institut, das Zeitalter dieses Herrschers zum Gegenstand einer musikologischen Tagung zu machen.

Rund zwanzig Referenten aus Europa und Übersee bemühten sich unter der Leitung von Walter Salmen in vier Sitzungen, den Fragenkomplex möglichst umfassend und von einem interdisziplinären Ansatz ausgehend zu erfassen. Schwerpunkt der ersten beiden Sitzungen war Musik und Musikleben im soziokulturellen Kontext der Zeit. Neue Quellen zum Festwesen wurden vorgestellt, das Chorbuch Mechelen, Stadtpfeifer und fahrende Spielleute, die Wohnverhältnisse von Musikern um 1500, die Musik der Landsknechte, Turnier und Tanzveranstaltungen sowie Aufführungspraxis und soziale Bedeutung der Neidhartspiele waren die Themen der weiteren Referate. Die dritte Sitzung stellte Fragen der musikalischen Aufführungspraxis und insbesondere der Ensemblebildung in den Mittelpunkt, mit Beiträgen zur instrumentalen Ensemblesmusik in Mitteleuropa um 1500, zur Alta Capella, zur Orgelkunst und mit einer Untersuchung zum Problem der tiefen Töne in deutschen Orgeltabulaturen. Der Erörterung organologischer Probleme diente die letzte Sitzung. Die Referenten setzten sich mit dem Zink um 1500, der Ausbildung verschiedener Instrumentengrößen, insbesondere der Baugröße von Saitenklavieren im 15. Jahrhundert und der Organisation und den Methoden der Instrumentenherstellung auseinander.

Die Ergebnisse der Tagung stellen eine wichtige und seit langem fällige Ergänzung zur bereits wesentlich weiter vorangetriebenen Erforschung der Hofmusik des Kaisers mit ihren herausragenden Persönlichkeiten Heinrich Isaac, Ludwig Senfl und Paul Hofhaimer dar. Ein Tagungsbericht soll im Laufe des Jahres 1990 erscheinen. In Planung ist eine Nachfolgetagung, auf der ausschließlich die Organologie thematisiert und ein Handbuch der Musikinstrumente um 1500 vorbereitet werden soll.

Michaelstein/Harz, 10. und 11. November 1989: 10. Symposium zu Fragen des Instrumentenbaus

von Ernst Suchalla, Fröndenberg-Strickherdicke

Das 10. Symposium zu Fragen des Instrumentenbaus in der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein in Blankenburg/DDR stand unter dem Thema „Kopie oder Nachbau — Probleme und Tendenzen des Musikinstrumentenbaus“. Ziel der Referate und Diskussionen sollte sein, aufzuspüren und festzuhalten, welche Strömungen sich bei dem Bau historischer Streich-, Holz- und Blechblasinstrumente, aber auch ganz besonders der Tasteninstrumente durchzusetzen beginnen: strenge Kopie oder nur Anlehnung an historische Modelle und ihre Weiterentwicklung mit moderner Fertigungstechnik.

In seiner Begrüßungsansprache konnte der Direktor und Hausherr Eitelfriedrich Thom auch diesmal Gäste aus vielen Ländern willkommen heißen: aus Dänemark, England, den Niederlanden, Polen, Schweden, aus der Tschechoslowakei und der Bundesrepublik Deutschland. Mit Stolz erinnerte er an das anstehende kleine Jubiläum zur zehnten Tagung über Instrumentenbau, und Freude klang aus seinen Worten über die aktuellen politischen Veränderungen und Freizügigkeiten in der DDR; denn sein Institut ist dafür schon seit Jahren Vorreiter, da hier Begegnungen auf internationaler Ebene zur Selbstverständlichkeit geworden sind.

Durch exakte Zahlen und Versuchsergebnisse erhärteten die wissenschaftlichen Referenten ihre Resultate aus dem Gebiet der Akustik. Jobst Fricke (Köln) sprach über *Instrumentenbau nach den Gesetzen des Gehörs*, Klaus Wogram (Braunschweig) erläuterte anhand von Lichtbildern seine *Modalanalytischen Untersuchungen an Musikinstrumenten*, und Peter Spohr (Frankfurt/M.) widmete sich dem Thema *Konische Querflötenbohrungen — historische Ände-*

rungen und musikalische Auswirkungen. Sie alle aber mußten zugeben, daß ihre Untersuchungen immer nur für den analysierten Teilbereich, nicht aber für das gesamte Klangverhalten des Instruments exakte Aussagen liefern. Mit dieser Feststellung dämpften sie sogleich die Freude und Erwartung der Instrumentenbauer, für die es anfänglich so schien, als gäbe ihnen die Wissenschaft eine Handhabe zum Bau von Instrumenten mit idealen Klangeigenschaften. Doch die optimale Korrektur einer bestimmten Unzulänglichkeit auf einem Teilgebiet bewirkt in verhängnisvoller Weise, daß sich damit wieder andere Komponenten ändern und man sich häufig in mehreren Teilbereichen der Konstruktion wieder von der erwünschten Klangqualität entfernt. Denn der Klangkörper des Instruments bildet eine Einheit, und die immens vielen Analysefaktoren lassen sich vom Computer nicht oder noch nicht gleichzeitig erfassen. Trotz moderner Technik bleibt also immer noch die Entscheidung für den besten Kompromiß dem menschlichen Gehör vorbehalten.

Die Referenten der Instrumentenbauer standen — auch wenn ihnen die Formulierungen und Definitionen öfters nicht so leicht von der Zunge gingen — auf der Basis der Praxis und der langjährigen handwerklichen Erfahrung. Vielfältig waren die Ansichten. Doch gerade die individuellen Kenntnisse der Materie von der eigenen Werkstatt her ließen trotz oder vielleicht gerade wegen vieler subjektiver Meinungen Spannung und Engagement in den sich anschließenden Diskussionen aufkommen. Subjektiv mußte daher auch die Einstellung zur Lösung des anliegenden Problems ausfallen. Themen wie die folgenden vermitteln ausschnittsweise einen Eindruck von der Vielfalt der Aussprache: *Irrwege und Stolpersteine. Von den Schwierigkeiten beim Nachbau historischer Tasteninstrumente* von Martin Skowronek (Bremen) oder von Nikolaus Damm (Hirschhorn) *Probleme beim Kopieren, Umbauen und Restaurieren* oder von Friedbert Syhre (Leipzig) *Bemerkungen zu Nachbau oder Kopie von Blechblasinstrumenten.* Einblicke dieser Art in die Erfahrung und Praxis der Werkstatt eines Kollegen gaben allen Teilnehmern eine Fülle von Anregungen, so daß dieser Erfahrungsaustausch wohl den wichtigsten und bleibenden Eindruck des Symposiums vermittelte. Unwichtig, daß sich die vielen persönlichen Anschauungen kaum auf einen Gesamtnenner bringen ließen und es am Ende keine Ideallösung zum Thema „Kopie oder Nachbau“ gab. Jeder aber sah sich bereichert im Wissen auf seinem speziellen Gebiet, was der Hausherr mit den Worten ausdrückte: „Nur die Summe des Zusammenwirkens kann uns unserem Anliegen näherbringen.“

Beide Tage waren von musikalischen Darbietungen mit beachtlichem Niveau umrahmt. In dieser Atmosphäre konnten sich neben den Referenten aus dem Bereich der Wissenschaft und diesmal vor allem der Praxis zahlreiche Zuhörer äußerst wohlfühlen.

Gdańsk, 16. bis 18. November 1989: VIII. Internationale Tagung „Klaviermusik“

von Susanne Staral, Berlin

Die Musikakademie Stanisław Moniusko in Gdańsk veranstaltete Mitte November 1989 ihre 8. Internationale Tagung „Klaviermusik“. Die wissenschaftliche Leitung lag in den Händen von Prof. Marek Podhajski, dem Direktor des Instituts für Musikforschung in Sopot.

Die Tagung war ausgezeichnet organisiert und stand auf hohem Niveau. Bereits zu Beginn der Veranstaltung lag der Tagungsbericht gedruckt vor: *Muzyka fortepianowa VIII* (Band 46 der *Veröffentlichungen der Danziger Musikakademie*). Die Beiträge sind in polnischer bzw. deutscher Sprache gedruckt, die Zusammenfassung jeweils in Englisch bzw. Polnisch. Über polnische

Klaviermusik referierten Tadeusz Przybylski (*Ignacy Friedman — Klaviervirtuose und Komponist*), Jan Kadłubiski (*Frédéric Chopin als Pädagoge*), Krystyna Konarkowska-Juszyńska (*Konzerte von Josef Hofmann in Polen*), Jolanta Bauman (*Klavierquartette op. 61 von Władysław Żeleński*) und Teresa Błaszkiwicz (*7 Klavierpräludien von Jan Fotek*). Zwei Autoren behandelten historische Aspekte der Klaviermusik und ihre Aufführungspraxis (Eitelfriedrich Thom: *Umwelt, Instrumentation und Fragen der Aufführungspraxis bei Carl Ditters von Dittersdorf*; Susanne Staral: *Die Klavierwerke Johann Christian Bachs: ein Überblick über Editionen, Schallplatten, Instrumentenwahl*). Der zeitgenössischen Klaviermusik waren drei Beiträge gewidmet (Marek Podhajski: *„Celestial Mechanics“ aus dem Makrokosmos IV von George Crumb*; Jadwiga Paja: *„February Pieces“ von Cornelius Cardew*; Małgorzata Woźna: *Das Klavier in einigen Vokalzyklen von Olivier Messiaen*). Den Abschluß bildeten Aspekte der Komposition bzw. Pädagogik (Krzysztof Bilica: *Die Funktion des Klaviers bei der Komposition historischer und zeitgenössischer Musik*; Zvetana Tchiftchieva: *Anregungen zu einem effektiven Klavierunterricht*).

Das Sprachproblem war durch den gedruckten Tagungsbericht mit den Zusammenfassungen in Englisch bzw. Polnisch gelöst. Die Referenten hielten sich an die vorgegebene Zeit, die lebhaften und interessanten Diskussionen fanden in wohlthuend freundlicher Atmosphäre statt. Im Tagungsablauf waren genügend Pausen vorgesehen, so daß Zeit für Gespräche und Besichtigungen blieb. Die Teilnehmer aus Polen, Bulgarien, der Deutschen Demokratischen Republik und der Bundesrepublik Deutschland werden die Tage in Gdańsk, die durch zwei Konzerte künstlerisch umrahmt wurden, sicherlich in guter Erinnerung behalten.

Wien, 17. bis 20. November 1989: „Wort-Ton-Verhältnis im 20. Jahrhundert“ Symposium im Rahmen von „Wien Modern“

von Edelgard Spaude, Freiburg i. Br.

Das Thema „Dichtung und Musik“ ist in letzter Zeit öfter und glücklicherweise immer dezidiert gewordener Gegenstand von Untersuchungen und Diskussionen. Seitdem Literatur- und Musikwissenschaft ihre Berührungspunkte voreinander zumindest ansatzweise zu überwinden scheinen, ergibt sich hier ein reiches Feld an aufzuarbeitenden Problemen, und diese beherrschen nicht den elitären Raum einer weltfernen Gelehrtent Diskussion, sondern erweisen sich in den wechselseitigen Interpretationen als notwendig für theoretische wie aufführungspraktische Fragen.

Das Symposium, das in Wien von der Lehrkanzel „Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis“ initiiert und durchgeführt wurde, ließ Raum für beide Ausrichtungen, wobei der Schwerpunkt jedoch eindeutig auf der praxisorientierten Seite lag. Alle, denen diese Notwendigkeit bisher nicht bewußt gewesen war, wurden schon im Eröffnungsvortrag des Inhabers der Lehrkanzel, Hartmut Krones, eines Besseren belehrt. Die Abqualifizierung, die die neue Musik (und dazu gehört auch die atonale und jene der Wiener Schule, die immerhin schon fast acht Jahrzehnte alt ist) erfährt, bestimmt Lehrkanon, Prüfungen und zwangsläufig damit die innere Einstellung von Sängern und Instrumentalisten zu dieser Musik. Der Rückzug auf die „Ideologie des polierten Kulturklangs“ (Frank Schneider, Berlin) scheint immer noch auf dem Vormarsch. Wie aber können hier Probleme abgebaut, neue Auffassungen begründet, Sichtweisen modifiziert werden? Wie können — ganz konkret — Liebe und Emotion von Ausführenden für neue Musik geweckt

werden? Denn, so Peter Horst Neumann (Erlangen), „Singen ist schwerer geworden in der neuen Musik“.

Die Referatsthemen dieser Tagung zeigen, daß sich die Teilnehmer dem Problemfeld aus ganz verschiedenen Blickwinkeln heraus genähert hatten. Das gemeinsame Schaffen Hugo von Hofmannsthals und Richard Strauss' (Günter Schnitzler, Freiburg) wurde durch einige wichtige neue Erkenntnisse erhellt, Arnold Schönbergs Werke wurden diskutiert (Otto Kolleritsch, Graz; Peter Horst Neumann, Erlangen) ebenso wie die zeitgenössischer Komponisten, u. a. Friedrich Cerhas (Christian Ofenbauer, Wien), Karlheinz Stockhausens und Heinz Holligers (Peter Andraschke, Gießen), György Ligetis (Constantin Floros, Hamburg) und Olivier Messiaens (Theo Hirsbrunner, Bern). Einen authentischen Einblick in Schaffen und Intention der Komponisten der zweiten Wiener Schule bot Peter Stadlen (London), der als Freund und Schüler Anton Weberns noch direkte Erfahrungen an Studierende und Referenten innerhalb von Workshops zu vermitteln wußte.

Im Begleitkonzert des Symposiums, das im vollbesetzten Brahmssaal des Musikvereins stattfand, wurde deutlich, daß zeitgenössische Musik nicht allein auf das Interesse einiger eingeweihter Spezialisten stößt, sondern doch eine recht beachtliche Breitenwirkung erzielen kann. Genannt wurden vom Kammerchor und Instrumentalisten der Hochschule u. a. Werke von Anestis Logothetis, Otto M. Zykan, Friedrich Cerha und Ernst Toch präsentiert.

Den Kongressen zum Wort-Ton-Verhältnis, die in Wien Robert Schollum begründete, wünscht man weitere Nachfolgetagungen.

Mainz, 18. November 1989: Kolloquium „Beiträge zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts“

von Gabriela Krombach, Mainz

Das am 18. November 1989 in Mainz durchgeführte Kolloquium unter dem Thema „Beiträge zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts“ stand in Verbindung mit dem Forschungsprojekt der Fachgruppe Kirchenmusik zu „Theorie und Praxis der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert“.

Neben Musikhistorikern kamen auch Vertreter der Kirchengeschichte und Kunstgeschichte zu Wort. Friedhelm Jürgensmeier (Mainz/Osnabrück) gab einen Überblick über die Geschichte der katholischen Kirche Deutschlands im 19. Jahrhundert, angefangen von den Auswirkungen der Säkularisation über das Verhältnis von Staat und Kirche bis zur Frömmigkeitsgeschichte. In seinem Beitrag *Der architektonische Ort der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert* erläuterte Franz Ronig (Trier) anhand zahlreicher Abbildungen, welche verschiedenen Möglichkeiten für die Aufstellung von Orgel und Kirchenmusikensembles es abgesehen von der rückwärtigen Empore gab. Unter dem Thema *Das Verhältnis von Kirche und Schule im Hinblick auf die Kirchenmusikpflege im 19. Jahrhundert* schilderte Manfred Schuler (Mainz/Freiburg) anhand von Schulverordnungen die Aufgaben, die Lehrern und Schülern bei der Gestaltung der Kirchenmusik zufielen. Rudolf Walter (Heidelberg) bot mit seiner Darstellung der *Kirchenmusik an der Kathedrale zu Breslau zu Beginn des 19. Jahrhunderts* unter Einbeziehung von Inventaren, Rechnungen und Aufführungsdaten einen detaillierten Beitrag zur Repertoireforschung an einer Domkirche. Der Pflege des Choralgesanges waren die Darstellungen von Jürg Stenzl (Fribourg/Schweiz) und Hubert Unverricht (Eichstätt) gewidmet. Stenzl berichtete in seinem Referat über *Die Praxis des „gregorianischen Chorals“ im 19. Jahrhundert am Beispiel peripherer Quellen* über das Weiterleben der französischen Choraltradition des 18. Jahrhunderts in der französischen Schweiz, und

Hubert Unverricht beleuchtete am Beispiel von *Raymund Schlechts Bemühungen um die Gregorianik. Zur Frage von Tradition — Reform — Restauration in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* die Auseinandersetzungen um die Gestaltung der *Editio Medicaea*. Unter dem Thema *Die Idee der Reinheit bei Thibaut* untersuchte Detlef Altenburg (Detmold/Paderborn) die literarischen Quellen, an die sich der Heidelberger Rechtsgelehrte in seiner vielbeachteten Schrift anlehnte, und Helmut Loos (Bonn) schilderte in seinem Beitrag *Die musikalische Tradition der Weihnachtsmesse und die Caecilianer* die scharfen Angriffe der Caecilianer gegen die instrumentalbegleitete Kirchenmusik im späten 19. Jahrhundert und versuchte ihre Hintergründe zu deuten.

Köln, 1. und 2. Dezember 1989: „Musikalische Volkskunde heute“ — Internationales Symposium anlässlich des 25jährigen Bestehens des Instituts für Musikalische Volkskunde

von Günther Noll, Köln

Anlässlich des Gründungsjubiläums des 1964 an der ehemaligen Pädagogischen Hochschule Neuss durch Ernst Klusen gegründeten und seit 1986 an der Universität zu Köln beheimateten Instituts für Musikalische Volkskunde fand ein Internationales Symposium zum Thema „Musikalische Volkskunde — heute“ statt, zu dem zahlreiche Gäste aus dem In- und Ausland erschienen waren. Ziel der Veranstaltung war der Versuch einer Bestandsaufnahme des gegenwärtigen Forschungsstandes in der Bundesrepublik Deutschland und einigen anderen europäischen Ländern, mit denen das Institut seit vielen Jahren eng zusammenarbeitet.

In einem einleitenden Grundsatzreferat über den *Gegenstand der Musikalischen Volkskunde — heute* wies der Verfasser die Konsequenzen auf, die sich angesichts der ständigen Ausweitung des wissenschaftlichen Gegenstandes der Musikalischen Volkskunde in jüngerer und in jüngster Zeit ergeben haben. Die Entwicklung in der Liedforschung von der Text- zur Kontextforschung, von der Liedforschung zur Singforschung, von der Volksmusikforschung zur ethnologischen und anthropologischen Musikforschung, von Volkslied, Volkstanz und instrumentaler Volksmusik zum komplexen Feld des Laienmusizierens in gegenwärtigen und historischen Ausprägungen, bringt eine Überfülle terminologischer, methodischer, interdisziplinärer und anderer Problemstellungen sowie Aufgaben mit sich, deren Perspektiven weit in die Zukunft weisen. In einem weiteren Grundsatzreferat legte Wilhelm Schepping *Probleme gegenwartsorientierter Forschung und Dokumentation in der Musikalischen Volkskunde* dar. Von den aktuellen Erscheinungsformen spontaner musikalischer Manifestationen bei den sich überstürzenden politischen Ereignissen in der DDR ausgehend, wies er auf die Bedeutung und Notwendigkeit der aktuellen Dokumentation — einschließlich ihrer methodischen Konsequenzen — in der Musikalischen Volkskunde hin, der mit spezifischen Fragestellungen wichtige Beiträge zur unmittelbaren Zeitgeschichte zu leisten aufgegeben ist. Nach einer zusammenfassenden historischen und systematischen Darstellung des Forschungsstandes in der Schweiz wies Christine Burckhardt-Seebass auf die gegenwärtigen heterogenen Ausprägungsformen hin, die z. B. von kommerzialisierten Pseudo-Volksmusikgruppen bis zu neuen Mundartchören und Dialektgruppen reichen. Daher ist die Ausweitung der volkskundlichen Forschung auf die populäre Kultur unumgänglich, auch ist die Abgrenzung von „Hochkultur“ und „Volkskultur“ als überholt anzusehen. Einen eben-

falls umfassenden Einblick in den Stand der Volksmusikforschung vermittelte Stefaan Top in seinem Referat über Belgien am Beispiel Flanderns. Neben der kritischen Aufarbeitung historischer Forschungstraditionen konzentrieren sich neue Untersuchungen auf tradierte und neue Liedrepertoires, aktuelle Kinderliedtraditionen, Volksinstrumenten- und Volkstanzpflege in überlieferten und reaktivierten Formen. Auch in Belgien zeigen sich überraschend vielfältige und breit streuende Aktivitäten in der Volksmusik. Die Berichterstattung über die Situation in Österreich durch Walter Deutsch mußte leider kurzfristig abgesagt werden.

In einer Reihe von weiteren Referaten wurden Teilfragen angesprochen, deren thematisches Spektrum einen weiten Rahmen abschritt. Walter Heimann definierte auf der Basis eines handlungstheoretischen Ansatzes ein Interaktionsmodell und damit einen spezifischen Theorieansatz in der Musikalischen Volkskunde. Von der Einheit musikkultureller Manifestationen ausgehend, entwickelte Max Peter Baumann ein dreidimensionales Theoriemodell, das ethnomusikologische Gegenwartsforschung zugleich in die Perspektive historischer Erscheinungsformen und künftiger Entwicklungen stellt. Über die Entwicklung in der Volksliedforschung von der Rezeptions- und Produktionstheorie zur Interdependenztheorie, einem größer angelegten Forschungsprojekt des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg, berichtete Lutz Röhrich. Vladimír Karbusický wies am Beispiel des von den Nazis ermordeten tschechischen Liedermachers Karel Hasler den spezifischen Auftrag nach, den die Musikalische Volkskunde als historische Wissenschaft im Sinne gesellschaftspolitischer Aufklärung zu leisten hat. Über ihre Forschungen im Bereich der Folklore und der Folk-Bewegung in der Bundesrepublik berichtete Gisela Probst-Effah, wobei sie das Problem der Definition der heterogenen Erscheinungsformen in den Mittelpunkt stellte.

Zwei Referate waren dem Forschungsfeld „Tanz“ gewidmet, das heute den gesamten Bereich zwischen Disco-Tanz und traditionellen Pflegeformen einschließt, wie Marianne Bröcker nachwies, und das ein enges interdependentes Bezugsfeld verschiedener Wissenschaftsdisziplinen darstellt, insbesondere zur Ethnochoreologie und zur Musikpädagogik, wobei am Institut hierzu besondere Ansätze entwickelt wurden, die Petr Novák darstellte. Welche Dimensionen allein die Untersuchung des gegenwärtigen Laienmusizierens in einer einzigen Großstadt aufweist, demonstrierte Astrid Reimers am Beispiel der Stadt Köln, ein Bericht aus einem größeren Forschungsprojekt. Fazit: eine wissenschaftlich sehr ertragreiche Tagung.

BESPRECHUNGEN

La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento. Atti del convegno internazionale di studi. Como, 31 maggio — 2 giugno 1985. A cura di Alberto COLZANI / Andrea LUPPI / Maurizio PADOAN. Como: Antiquae Musicae Italicae Studiosi 1987/1988. 420 S., Notenbeisp. (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell' A. M. I. S. 4.)

Forschungen zur Kirchenmusik der Lombardei mit dem Zentrum Mailand können an Vorarbeiten anknüpfen. Zumindest die Hauptorte der Region sind bekannt, und so können sich etliche Beiträge mit spezielleren Fragen befassen. Einen fundierten und bibliographisch mustergültig belegten Überblick über das lombardische Verlagswesen der Zeit gibt F. Passadore (*L'editoria musicale in Lombardia nel primo Seicento*, S. 395–408). Eine strenge kirchliche Zensur trieb die Verleger zur Vorsicht, und so kam es vom Ende des 16. Jahrhunderts an zu einer gewissen Isolierung und Provinzialisierung des lombardischen Publikationswesens.

Ausgehend von den Drucken *RISM 1608/13* und *RISM 1649/1* verfolgten V. Gibelli (*La raccolta del Lucino [1608] e lo stile concertante in Lombardia*, S. 61–77) und J. Roche (*Cross-Currents in Milanese Church Music in the 1640s: Giorgio Rolla's Anthology Teatro Musicale [1649]*, S. 11–29) Voraussetzungen und Besonderheiten der stilistischen Orientierung „lombardischer“ Musik in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die von Gibelli mitgeteilte Motette *O Maria virgo* von G. P. Cima enthält neben den Einzelstimmen auch eine Orgel-„Partitura ... ma pero senza parole“. Roche interpretiert Rollas Anthologie als einen selbstbewußten Versuch des Mailänder Verlegers, das Urteil von der Provinzialität der lombardischen Musik durch die Präsentation herausragender Exempel zu widerlegen.

Auf andere Weise wird die überregionale Ausstrahlung der lombardischen Musik dokumentiert durch die sechsbändige *Tabulatur von Pelplin*, die in einem Zisterzienserkloster nahe Danzig in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts geschrieben wurde. Die Katho-

liken in der nördlichen Diaspora waren zur Vorsicht gezwungen. Deshalb bevorzugten sie gegenüber den „eminent katholischen“ Komponisten aus Rom oder Venedig die „unverdächtigeren“ Autoren aus der Lombardei (u. a. Marenzio, Merulo, Ingegneri und insbesondere Orfeo — nicht zu verwechseln mit dem ungleich bekannteren Orazio — Vecchi); so lautet die These von M. Perz (*La musica sacra lombarda al „mare protestantarum“ [1600 ca.]. Osservazioni sul repertorio dell'intavolatura di Pelplin*, S. 357–365).

Der Rhythmus, der den Namen der Lombardei in der allgemeinen Musiklehre verankert hat, bleibt ein lohnendes Untersuchungsobjekt (H. C. Wolff, *Der lombardische Rhythmus vom 16. bis 18. Jahrhundert, von Monteverdi bis Ph. E. Bach*, S. 31–38). In einem gewichtigen und nicht nur den Spezialisten angehenden Beitrag bietet Klaus Fischer (*Nuove tecniche della policalità lombarda nel primo Seicento: il loro influsso sulle opere di compositori di altre aree*, S. 39–60) gut belegte Einblicke in das Arbeiten mit drei und mehr Chören und die radikalen satztechnischen Konsequenzen, zu denen dies insbesondere bei Benedetto Pallavicino führte.

Mit der vielzitierten Arbeit von J. Roche, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford 1984, hat die Forschung einen Rahmen gefunden, in dem sich auch die Beiträge über kleinere Meister fixieren lassen. Man erfährt etwas über Herkunft, Umfeld und Werk einer kunstliebenden Klosterschwester (C. Gianturco, *Caterina Assandra, suora compositrice*, S. 115–127). Druckfehler sind in Zitaten noch störender als andernorts: Allein auf S. 124 und 125 liest man „coincendarum“ statt „concinendarum“, zweimal „psalum“ statt „psalmum“, „O salutari [statt: salutaris] hostia“, „RISM 1616³⁰“ statt „1616²⁰“ für den in Anm. 30 zitierten Sammeldruck. Neues zu Gasparo Pietragrua kann G. Sanvito mitteilen (*La produzione sacra di Gasparo Pietragrua: contributo alla definizione di uno stile „padano“*, S. 145–171); nach wie vor bleibt das Verhältnis Gasparos zu der in Deutschland weit-

verzweigten Musikersippe ungeklärt. Ein wenig Mißtrauen ist gegenüber dem an sich begrüßenswerten Namensregister am Ende des Buches angezeigt: So erscheinen etwa von den auf S. 152, Anm. 27, aufgezählten sechs Trägern des Namens Pietragrua im Register gerade zwei. Der vagierende Lautenist und Monodienkomponist Barbarino ist nur schwer zu fassen (I. Cavallini, *Un riferimento „padano“: Bartolomeo Barbarino dopo il 1607*, S. 221—243). Es ist leider für weite Teile dieser Publikation kennzeichnend, daß die (erfreulich zahlreichen) Notenbeispiele nicht oder falsch oder zumindest undeutlich auf den Text bezogen sind. Schon die Beigabe einer Kopfzeile hätte in vielen Fällen Abhilfe schaffen können.

Mit den Beiträgen über Grancino (U. Scarpetta, *Michelangelo Grancino maestro di cappella del Duomo di Milano*, S. 245—257), Grossi (N. Ghiglione, *Giovanni Antonio Grossi: un fecondo musicista del Seicento*, S. 259—268) und Turati (L. Migliavacca, *La musica sacra di Giovanni Antonio Maria Turati*, S. 269—275) kommen gut vierzig Jahre Kapellgeschichte am Mailänder Dom zur Sprache. Migliavacca erfreut den Leser durch kurze und prägnante Ausführungen. Gerade bei einem thematisch gebundenen Kongreß kann und muß vieles stillschweigend vorausgesetzt werden, sonst sind Wiederholungen unvermeidlich. Über den in Como wirkenden Lipparino (O. Tajetti, *Guglielmo Lipparino, „magister musicae“ a Como*, S. 277—294) und die Kapelle am Dom dieser Stadt (M. Longatti, *La Cappella musicale del Duomo di Como*, S. 297—311) gelangt man schließlich ins Tessin (C. Piccardi, *Giovanni Giacomo Porro, Francesco Robbiano e altri musicisti di frontiera*, S. 313—356). Piccardis kleine Monographie über den der Musik nicht besonders holden Landstrich, der heute „italienische Schweiz“ heißt, damals aber verschiedenen politischen und kulturellen Einflüssen unterworfen war, kann mit kleinen Überraschungen aufwarten, so mit ausführlichen Zitaten aus dem Briefwechsel zwischen Galileo Galilei und Porro, der von 1635 bis zu seinem Tod 1656 (Vize-) Hofkapellmeister in München war. Porros Rolle im Vorfeld der ersten Opernaufführungen am Wittelsbacher Hofe ist demnach hoch zu bewerten.

In anderen Beiträgen stehen stilkundliche und gattungsgeschichtliche Aspekte im Vordergrund. Die Eigenart von Monteverdis *Missa 'In illo tempore'* ist schon lange bekannt (P. Fabbri, *Monteverdi sacro a Mantova tra camera e chiesa: la Missa ... „In illo tempore“*, S. 101—114). Mit dem Versuch, „canzone-mottetto“ als Gattung zu charakterisieren, müßte wenigstens eine kurze Diskussion des Gattungsbegriffs verbunden werden. Vorerst stehen die interessanten Einzelbeobachtungen dem Ganzen eines Werkes noch etwas isoliert gegenüber (G. Vecchi, *La canzone strumentale e la canzone-mottetto a Milano nella prima metà del Seicento*, S. 79—97). Etliche Autoren bemühen sich, die Merkmale eines spezifischen „stile padano“ im 17. Jahrhundert herauszuarbeiten, der — so hat es den Anschein — die Extreme meidet und neben Neuem auch noch viel Überkommenes gelten läßt. An drei Polen orientiert sich die Bewertung: an Viadanas schlichten, motettisch geprägten Concerti, an Monteverdis avancierten Monodien und am beharrenden stile antico Roms. So wird G. P. Cimas Verhältnis zu der ihn umgebenden Musik, insbesondere auch derjenigen Viadanas, beschrieben (P. Mioli, *„Bontade, & leggiera“ dei Concerti ecclesiastici di Giovanni Paolo Cima*, S. 173—191). Sigismondo d'India hat neben den „manierierten“ Werken, derentwegen man ihn heute noch kennt, auch wesentlich konventionellere Töne angeschlagen (D. Arnold, *The Sacred Music of Sigismondo d'India*, S. 129—143). Tarquinio Merulas Vokalwerke beruhen auf einer grundsätzlichen Entscheidung für den „stile moderno“, sind aber in ihrer Haltung den geistlichen Werken d'Indias vergleichbar (A. Colzani, *I „Musici Spirituali Concerti“ di Tarquinio Merula*, S. 193—220). Daß die geistliche Musik von größerer Würde sei als die weltliche, ist eine Behauptung, an der man zweifeln kann. Gino Stefani hat vor etlichen Jahren zwei leistungswerte Bücher publiziert (*Musica barocca. Poetica e ideologia*, Mailand 1974; *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo 1975), die hierzulande kaum rezensiert worden sind. Auf Stefanis Kerngedanken gründet M. Padoan seine Ausführungen (*La musica liturgica tra funzionalità statuaria e prassi. Alcuni rilievi in area lombardo-padana*, S. 367—394). An Beispielen aus Bergamo und Cremona konstatiert er den

Sieg der „Sirena“ über den „Angelo“, des Spektakels „propter homines“ über das liturgisch Erforderliche.

Der Bericht über den Kongreß von Como vermehrt die Kenntnisse in einzelnen Punkten erheblich. Vieles davon dürfte in erster Linie diejenigen berühren, die eine besondere Beziehung zum jeweiligen genius loci haben. Der Versuch, zwischen Lokalgeschichte und einer (wie immer gearteten) Vorstellung von der allgemeinen Musikgeschichte Brücken zu schlagen, ist dem Leser aufgegeben. Dieser Versuch muß nicht in jedem Fall gelingen.

(Dezember 1989)

Wolfgang Horn

Musica sacra in Sicilia tra rinascimento e barocco. Atti del convegno di Caltagirone 10–12 dicembre 1985. A cura di Daniele FICOLA. Palermo: S. F. Flaccovio, Editore 1988. 259 S. (Istituto di storia della musica dell'Università di Palermo. Puncta 5.)

Südlich von Neapel, das seit langem zu den Lieblingsgegenständen der Musikforschung gehört, beginnt die terra incognita. Nach der Tagung von Caltagirone auf Sizilien verfügt man nun über ein Kompendium, das zumindest für die geistliche Musik des 16. und 17. Jahrhunderts eine erste Orientierung ermöglicht, insbesondere auch durch die Bibliographie, die E. Carapezza als Anhang zu seinem Einleitungsreferat mitteilt. Freilich zeigt der gewichtige und über das engere Kongreßthema hinausweisende Beitrag von O. Mischiatì (*Profilo storico della cappella musicale in Italia nei secoli XV–XVIII*, S. 23–45), wie groß das Nord-Süd-Gefälle auch im Bereich musikhistorischer Kenntnisse heute ist. Das von Mischiatì skizzierte und anhand nord- und mittelitalienischer Beispiele höchst kenntnisreich illustrierte Programm mit dem Ziel einer gesamtitalienischen Kapellgeschichte, die zu einer Funktions- und Wesensbestimmung der Kirchenmusik beitragen soll durch die differenzierte Erforschung von Satzungen und Organisationsstrukturen unter Einbeziehung der an den einzelnen Orten erhaltenen Notenvorräte, bildet einen gleichsam idealen Rahmen, der hinsichtlich Siziliens noch kein zusammenhängendes Bild umschließt.

Die meisten Beiträge gehen von bestimmten Orten aus. Den Anfang bildet die Insel Malta. Hier glückte G. Azzopardi vor einigen Jahren ein bedeutender Noten- und Archivalienfund, über den hier erstmals an leicht zugänglicher Stelle berichtet wird (*La cappella musicale della cattedrale di Malta e i suoi rapporti con la Sicilia*, S. 47–67). Aufgrund der engen personellen Verbindungen zwischen Malta und Sizilien insbesondere im 17. Jahrhundert hat das Malteser Repertoire für die sizilianische Musikgeschichte eine zentrale Bedeutung. D. Ficola hat ein Verzeichnis der insgesamt 17 „sizilianischen“ Drucke (und einiger verstreuter Stücke) aus dem Malteser Fund — darunter 10 in *RISM* nicht erfaßte Unika — erstellt (*Stampe musicali siciliane a Malta*, S. 69–86).

G. Pace (*Note sui rapporti tra l'Università di Caltagirone e la sua cappella musicale*, S. 87–90), N. Maccavino (*Musica a Caltagirone nel tardo Rinascimento: 1569–1619*, S. 91–110) und L. Buono (*La cappella musicale del senato di Caltagirone dal 1620 al 1650*, S. 111–145) beleuchten die Vergangenheit Caltagirones anhand von Archivalien, aus denen in der Regel die Bezahlung von (häufig auswärtigen) Musikern für erbrachte Dienste hervorgeht. G. Donato (*La cappella musicale del duomo e della città di Messina nei secoli XVI e XVII*, S. 147–163) faßt die Ergebnisse seiner eingehenden Studien zur Musikgeschichte Messinas zusammen. Von den auf S. 150f. (Anm. 11) zitierten Werken Eliseo Ghibels wurden die dreistimmigen Madrigale (*RISM G 1773*) mittlerweile im Faksimile nachgedruckt und sind damit leicht zugänglich (Alamire, Peer/Belgien, 1984). Die Musikgeschichte von Reggio di Calabria liegt weitgehend im Dunkeln (T. Chirico, *Musici siciliani a Reggio di Calabria nel XVII secolo*, S. 165–174).

R. Lo Coco (*La cappella musicale della collegiata di Monreale*, S. 175–193) beschreibt u. a. die Zeremonien bei der Enthüllung des siebenfach verschleierte Kruzifixes in der Chiesa del SS. Salvatore. Recht ausführlich und mit starkem Akzent auf der Literaturgeschichte verfolgt M. A. Balsano Entstehung und Schicksal eines in der Kirche S. Maria della Pinta zu Palermo erstmals 1539 aufgeführten Stückes mit einem Text von Teofilo Folengo (*L'Atto della Pinta: un crescendo durato mezzo secolo*,

S. 195–235). Die Musik zu den verschiedenen Inszenierungen des Werkes ist nicht erhalten; die Autorin versucht, wenigstens ihre Art anhand eines den *Atto* beschreibenden Gedichts von Folengo zu rekonstruieren.

Volksfrömmigkeit und Brauchtum stehen auch im Mittelpunkt eines weiteren Beitrags von D. Ficola (*Il festevole trionfo per la coronazione dell'Immacolata Reina*, S. 237–248). Der Aufbau des anhand eines palermitanischen Druckes von 1644 vorgestellten religiösen *Spectaculum* ist im Detail wohl anders zu interpretieren, als der Autor dies tut. Das Gerüst der Darbietung bildet die reguläre Marienvesper mit den Psalmen 109, 112 (in der Quelle korrekt als „secondo salmo“ bezeichnet), 121, 126 („quarto salmo“) und 147. Alle Spekulationen, daß das Responsum des Einleitungsversikels („Domine ad adjuvandum“) als „primo salmo“, der Vers „Sit nomen Domini“ aus Ps. 112 als „terzo salmo“ zu betrachten seien, erübrigen sich. Etwas deplaziert wirkt schließlich der wenig informative Beitrag von G. Collisani (*Le „Sinfonie“, i „Mottetti“ e la „Messa“ di Bartolomeo Montalbano*, S. 249–259). Die Lebensdaten des Titelhelden sind im vorangehenden Beitrag Ficolas zu erfragen, ohne daß Collisani darauf hinwies. Diese Kleinigkeit verweist auf ein Problem nicht allein dieses Kongreßberichtes. Häufig wird in der ersten Fußnote auf eine größere Arbeit desselben Autors zum gleichen Thema verwiesen. Der Leser wird es dem Autor danken, wenn der Kongreßbeitrag wenigstens eine komprimierte oder anders nuancierte Reprise des andernorts bereits Gesagten darbietet.

Zwar betritt der Band mit fast allen seinen Beiträgen Neuland; gerade deshalb aber hätte man sich zumindest ein Orts- und Namensregister gewünscht. Ferner sollte man stets die *RISM*-Siglen von Sammel- und Einzeldrucken zitieren oder gegebenenfalls das Fehlen eines Druckes in *RISM* angeben. Man suche in *RISM* etwa die von A. Balsano auf S. 233, Anm. 139 zitierten Drucke von Mauro Ciaula (oder Chiaula). Unter „C“ ist nicht einmal ein Verweis zu finden; den Umweg über den Supplementband hätte die Autorin dem Leser ersparen können (die Drucke finden sich in Band A/1/5, S. 471, unter „Mauro [Palermitano]“).

(November 1989)

Wolfgang Horn

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

Die Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist offensichtlich geprägt durch eine innere Auseinandersetzung mit „klassischen“ Prinzipien. Ausgelöst durch die revolutionären Entwicklungen im Bereich der Tonsprache, des Formenkanons und der Ästhetik, wurde der Begriff des „Klassischen“ zum seltsam fernem Ausgangspunkt, der zwar als überholt galt, der aber auch für etwas Ideales einstand, dessen sich die Komponisten nicht völlig begeben wollten. Die daraus resultierenden divergierenden Konzeptionen von Klassik zu beleuchten, war das Ziel des Würzburger Kolloquiums, das 1985 im Rahmen der „Würzburger Tage der Neuen Musik“ unter der Leitung von Wolfgang Osthoff abgehalten wurde. Die Verfahrensweise ist dabei fast stets gleich: Drei der vier Beiträge befassen sich mit „verbale[n] historische[n] Dokumente[n] zum Klassischen oder Klassizistischen, die wir versuchen mit der zugehörigen Musik zusammzusetzen“, so Osthoff in der Einführung (S. 11/12). Diese Dokumente sind stets im Anhang des Bandes abgedruckt, was für die Auseinandersetzung mit den Referaten unabdingbar ist; und erfreulicherweise wurden auch die Diskussionen im Anschluß an die Referate mit protokolliert.

In seinem kurzen Beitrag über Busonis berühmten Brief über *Junge Klassizität* vom Januar 1920 an den Frankfurter Kritiker Paul Bekker vergleicht Andres Briner diesen Brief und die darin entwickelten Positionen mit dessen *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. In der anschließenden Diskussion können dabei grundlegende Positionen herausgearbeitet werden, und Siegfried Mauser entwickelt das Paradox, das den Klassizitätsbegriff von Busoni prägt, daß er nämlich in seiner Ästhetik Neuerungen propagiert — etwa die Materialerweiterung und die Einführung neuartiger Instrumente —, die mit dem Ideal der Klassizität im Sinne einer eigenen Definition, nämlich als Sichtung und Ordnung des bereits Gegebenen, nur sehr schwer vereinbar sind.

Theo Hirsbrunner befaßt sich mit Jean Cocteau's *Le Coq et l'arlequin* und Strawinskys

Neoklassizismus und definiert als dessen wichtiges Element „die selbst auferlegte Beschränkung der musikalischen Mittel“ (S. 29). Diese Beschränkung stellt er als „das Ergebnis eines kühn-gewählten Verzichts“ (S. 29) dar. Er behandelt die komplexe und vielschichtige Konzeption des „Klassischen“ in *Apollon musagète*, *Perséphone* und *Orpheus*. Es stellt sich heraus, daß Strawinskys Neoklassizismus sich in inkorrekten Akkordfortschreitungen und verformdeten Stilzitate greifen läßt. Darüber hinaus aber zeichnen sich seine Werke vordringlich durch ihren strengen Formaufbau aus, gleichgültig, aus welcher Schaffensperiode sie stammen. — „Der sogenannte Neoklassizismus mit seinen Stilparodien ist nur eine besondere Spielart von rigoroser Organisation [...] Damit geht Strawinsky weit über den leichtherzigen Cocteau hinaus und wird zum Baumeister von Ordnungen, die [...] sich den gefährlich vielen Möglichkeiten, die dem schöpferischen Geist heute offen stehen, entgegenstemmen“ (S. 40).

Wolfgang Osthoff behandelt die 1937 in Darmstadt erschienene Schrift *Neue Klassik in der Musik* des kaum bekannten, 1984 verstorbenen Komponisten Gerhard Frommel. Sein Begriff von Klassik ist unbedingt und absolut. Die Kunst ist „mit dem Klassischen untrennbar verknüpft. Klassisches Leben muß sich in seiner höchsten Form in der Kunst erfüllen, die höchste Kunst aber ist die klassische, denn sie allein erfüllt die Idee der Kunst: Darstellung der Welt aus der Kraft des Geistes und des Blutes“ (Frommel, S. 161). Die wahrhaft klassische Kunst, wie sie Frommel vorschwebt, begreift alle einzelnen Stilmerkmale anderer Strömungen in sich. In ihrer Ausgewogenheit ist sie höchste stilistische Vollendung, nur von wenigen erreichbar, und zu diesen wenigen zählt er Strawinsky. Osthoff versucht in seinem Referat nun, „Frommels Anschauung von einer neuen Klassik in der Musik anhand seiner Darstellung Strawinskys zusammenzufassen und im Einzelnen zu exemplifizieren“ (S. 56). Die Beispiele, die er liefert (konkrete Hinweise sind bei Frommel nicht zu finden), bleiben wenig aussagekräftig, und dies liegt auch wohl in der Natur der Sache, geht es Frommel doch um die Grundprinzipien des Klassischen in der Musik schlechthin. Letzten Endes bleibt es aber doch recht rätselhaft,

weshalb Frommel seinen Klassik-Begriff gerade am Werk Strawinskys entwickelt. Und auch Osthoff muß dies zugeben, wenn er gegen Ende seiner Ausführungen schreibt: „Wie weit die von Frommel imaginierte neue Klassik in der Musik ihrem Exemplum Strawinsky entspricht, wäre abzuwägen“ (S. 81). Der Ansatz eines allumfassenden — auch zugegebenerweise elitären — Klassikideals bleibt aber von der mangelnden Übereinstimmung mit seinem Vorbild unberührt und dürfte in der Geschichte der Musikästhetik des 20. Jahrhunderts, wie Osthoff in der Diskussion betont, einzigartig sein: Die Einseitigkeit dieser Schrift ist auch ihre Einmaligkeit (S. 90). Jedoch lenkt die ganze Diskussion von der Tatsache ab, daß Frommels Thesen ohne jegliche Bedeutung geblieben sind. Darüber hinaus kann auch der kurze, ebenfalls im Anhang wiedergegebene Text des Frommel-Schülers Hugo Puetter über *Form und Instrumentation* aus dem Jahr 1938 nicht hinwegtäuschen, in dem der Einfluß des Lehrers durchaus spürbar ist. Die hier anzutreffenden Aussagen aus zweiter Hand sind in ihrer Dürftigkeit zu keinerlei Erhärtung irgendwelcher Thesen brauchbar. Und wenn Frommel in der auch seinerzeit schon bemerkten stilistischen Vielfalt des Strawinskyschen Oeuvres die verschiedenen Ausprägungen neuer Klassik erblickte, so wissen wir heute, daß er sich darin täuschte. Und noch 1935 zu schreiben, ein „Blick auf das Schaffen der älteren Musikergeneration, die Insel des Impressionismus ausgenommen“, vermittele „das Bild des stilistischen Chaos. Der dernier cri dieser Epoche sind der Expressionismus, Nihilismus, Dadaismus der Schönberg, Schreker, Berg, Hauer“ (S. 159), zeigt doch ganz offenkundig, daß hier einer Ästhetik das Wort geredet wird, deren gedankliche Essenz darin liegt, daß sie eine Idee des Fortschritts in der Musik zunächst verkennt.

Peter Cahns — für die Veröffentlichung teilweise stark überarbeiteter Beitrag über die Frage nach *Klassizismen bei Alban Berg!* wollte sich schon rein formal nicht so recht in den Gesamtrahmen des Kolloquiums einpassen. Nicht nur hat sich Berg niemals zu Fragen von Klassizismus/Klassizität geäußert (und so gibt es auch keinen Quellentext, den das Referat zum Thema haben könnte); auch ist die Frage selbst, ob sich im Werk Alban Bergs Klassizis-

men überhaupt auffinden lassen, ihrerseits abhängig von einer Definition, was für den Bereich der Wiener Schule gültig als klassische Norm zu gelten hat. Schon die Unmöglichkeit, derartige Fragen aus dem „Vorfeld“ dieses Themas zu beantworten, zeigt die immensen Schwierigkeiten auf, die dann auch die protokollierte Diskussion ein wenig aus dem Gleichgewicht brachte. Denn Cahn beschäftigte sich vordringlich mit Fragen der Symmetrie, die ein „'unterirdisches' Beziehungsnetz“ bildet, „dessen planvolle Anlage ein Gegengewicht zur Entfesselung vehementer musikalischer Ausdruckskräfte darstellt, einen statischen Kontrapunkt zum dynamischen Charakter seiner [Bergs] Musik“ (S. 105). Und auch Bergs Ostinatotechnik, die durch gezieltes Stören des metrischen Gleichmaßes als „außergewöhnliche Kunst des Auskomponierens von Zeit“ (S. 122) gesehen wird, gehört letzten Endes zu den technischen Prozeduren, das „Chaos“ wieder zu ordnen, das bei Berg ungleich stärker ausgeprägt ist als bei Schönberg oder gar Webern (S. 129). Cahn sieht die klassizistischen Momente bei Berg gerade in diesen Bemühungen um eine „Stabilisierung des Tonraumes“ (S. 129). Und hierin läßt sich auch eine Erklärung finden, weshalb die zwölftönige Ordnung Berg am wenigsten wichtig war. Dabei muß Cahn aber bewußt auf jede Orientierung an einem Klassikbegriff verzichten, der auf einen gemäßigten Ausgleich divergierender Kräfte aus wäre, was in etwa Gerhard Frommels Definition einer neuen Klassik entsprechen würde, der ja auch Berg von seinem klassischen Olymp ausdrücklich ausschloß. Insgesamt ist Cahns Beitrag für das Verständnis des Bergschen Oeuvres von größtem Wert. Das Vorhaben, Bezugspunkte zu einem ganz eigenständigen Klassikverständnis herzustellen, erweist sich aber als höchst problematisch.

So zeigt sich allgemein, und dies spricht Osthoff auch in seinem Schlußwort an, daß die Frage nach Klassizität, Klassizismus und Klassik für die Musik der Jahre 1920 bis 1950 an sich gar nicht auf unüberwindliche Schwierigkeiten stößt; es ist vielmehr die konzeptionelle Vielfalt, wie man denn Klassik im je eigenen Kontext zu definieren hat. Das Spektrum der vier Referate zeigt schon in deutlicher Weise, daß an Gemeinsamkeiten wahrlich nicht viel feststellbar ist; und man muß sich fragen,

ob der Begriff der Klassik für die Musik des 20. Jahrhunderts wirklich als wesentlich gelten kann oder ob er nicht in den Bereich einer zeitbedingten Musikanschauung zu verweisen ist. Hier entscheidende Fragen aufgeworfen zu haben, kann das Würzburger Kolloquium für sich verbuchen.

(Januar 1990)

Manuel Gervink

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 25: Catalogue of the Works of Hector Berlioz by D. Kern HOLOMAN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1987. XLV, 527 S.

Lange vor der Fertigstellung der neuen Gesamtausgabe der Werke Hector Berlioz' wird mit diesem Band auf eindrucksvolle Weise der Stand der Forschung dokumentiert. Auf knapp 600 Druckseiten stellt D. Kern Holoman „alle bekannten autographen, handschriftlichen und gedruckten Quellen zu Berlioz' Werken (S. XXVIII) zusammen, ein beeindruckendes Dokument der philologischen Bemühungen um diesen Komponisten.

Dabei werden die Werke chronologisch nach dem Datum ihrer Fertigstellung angeordnet. Dabei ist aber zu bedenken, daß Berlioz mehrfach Verzeichnisse seiner Werke zusammengestellt und teilweise auch veröffentlicht hat. Sie sind im Anhang II des vorliegenden Bandes abgedruckt. Beim Vergleich dieser Listen fällt auf, daß Berlioz seit dem Richault-Katalog von 1852 eine feste Ordnung von 25 Werken mit den gleichen Opus-Nummern versehen hat, die er offensichtlich als sein kompositorisches Vermächtnis ansah. Nur wenige Werke aus den späteren Jahren, wie *Béatrice et Bénédicte* oder *Les Troyens* wären dabei zu ergänzen. Andererseits wissen wir, daß Berlioz diejenigen Werke, die nicht fertiggestellt wurden, entweder vernichtet oder in spätere Werke übernommen hat. Der Unterscheidung zwischen Hauptwerken und dem übrigen Werkbestand suchte Cecil Hopkinson in seiner *Bibliography of the musical and literary works of Hector Berlioz* (2/1980) gerecht zu werden, indem er die Werke nach dem Datum ihrer Drucklegung anordnete. Alle nicht gedruckten Werke werden dabei notwendigerweise ausgeklammert.

Holoman geht einen ganz anderen Weg. Ohne Rücksicht auf den von Berlioz deutlich bezeugten Willen — Holoman merkt selber an, daß „nichts darauf hin[deutet], daß es Berlioz bei irgendeinem seiner . . . Hauptwerke nicht gelungen sei, es seinen Wünschen entsprechend zu veröffentlichen“ (S. XXXII) — stellt er alles verfügbare Material in eine einzige chronologische Abfolge (man vgl. dazu auch die Ausführungen Wolfgang Dömlings in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 12./13. 3. 1988, S. 66). Auf sein epochemachendes Werk mit der Nr. 48, die *Symphonie fantastique*, folgt mit der Nr. 49 eine Fuge aus dem Rompreiswettbewerb von 1830, ein verschollenes Werk, von dem keine einzige Note mehr existiert. Das gleiche gilt für die Nr. 61, das Oratorium *Le dernier jour du monde*, von dessen möglicher Existenz wir nur aus Berlioz' Briefen wissen. Die bloße Vermutung, daß Bestandteile dieses Werkes später in andere übernommen wurden, rechtfertigt keineswegs die Erhebung dieses bald wieder verworfenen Projektes zum „Werk“ im emphatischen Sinne des 19. Jahrhunderts. Dies gilt insbesondere für einen Komponisten, der gegen Fétis' Korrekturen an den Beethovenschen Sinfonien zu Felde zog und auch seine eigenen Werke lange Zeit vor „d'exécutions mal comprises ou incomplètes“ (S. 495) zu bewahren suchte.

Als wichtiges Identifizierungsmerkmal folgt der Titel des jeweiligen Werkes. Das Verfahren, allen Titeln eine eigene Nummer zuzuweisen, täuscht allerdings über die Wandlungen im Entstehungsprozeß hinweg, die hinter einem solchen Titelwechsel verborgen sind. Ohne detailliertere Kommentierung muß dies zu Mißverständnissen führen. So wird die ursprüngliche Version der Overtüre *Le Corsaire*, die Nr. 101 B, unter dem Titel *La Tour de Nice* mit der Nr. 101 A aufgeführt, obwohl es sich nur um die Vorstufe ein und desselben Werkes handelt. Hinzu kommt, daß „the original version cannot be fully reconstructed from the autograph“ (S. 262). Ein geradezu irreführendes Beispiel findet sich unter der Nr. 55, *Le Retour à la vie*. Unter der Nr. 55 A wird die erste Version des Werkes, das autographe Manuskript aus dem Jahre 1831, angeführt, während mit der Nr. 55 B, wohl wegen des Titelwechsels, die Druckfassung *Lélio, ou Le Retour à la vie* bezeichnet wird. Die Incipits des Werkes wer-

den aber nur unter der Nr. 55 A aufgeführt, also in der Fassung von 1831. Bei Nr. 55 B fehlt jeder Hinweis auf etwaige Änderungen, die Berlioz für die Druckfassung vornahm. Mit keinem Wort erwähnt Holoman, daß im *Lélio* von 1855 nicht nur die Introduction fortgefallen ist, sondern daß auch die Ballade *Le Pêcheur* weitreichenden Änderungen unterworfen wurde, was schon am Incipit abzulesen gewesen wäre.

An diesem Beispiel wird die Bedeutung dieses Verzeichnisses deutlich: es ist weniger ein Katalog der Werke, der es erlaubt nachzuvollziehen, „wie der Kompositionsprozeß verlief“ (S. XXVIII), sondern eine Dokumentation über „sämtliche zu Berlioz' Lebzeiten erschienenen Quellen“ (S. XXIX). Holoman enthält sich jeglicher Hinweise auf kompositorische Varianten. Im Detail wird dies in der Gesamtausgabe nachgewiesen, ein Hinweis würde aber in vielen Fällen schon hier manche Verwirrung vermeiden helfen.

Dieser Vorrang der rein philologischen Bestandsaufnahme scheint sich auch in den bibliographischen Hinweisen widerzuspiegeln, die jedem Werk beigegeben sind. Jedenfalls wäre dies ein Versuch, Holomans Auswahl zu rechtfertigen. Als „wesentliche Arbeiten über die Quellen“ werden die Biographien von Jullien [1888], Boschot [1906—1913], Prod'homme [1904] und Barzun [1/1951] herangezogen. Unter den neuen Titeln bleibt die deutsche Literatur völlig ausgeklammert. Einzig Henkes und Stegemanns *NZfM*-Artikel von 1980 wird zur frühen *Recueil de romances* (S. 8) angeführt. Bei den Rezitativen zum Freischütz wird zwar der Bericht Wagners aus dem Jahre 1841, nicht jedoch die Untersuchung Bockholdts von 1979 erwähnt, zum *Harold en Italie* werden zwar die Aufsätze von Liszt (1855) und Ritter (1899), nicht jedoch derjenige Danusers aus dem Jahre 1977 genannt, beim *Lélio* wird sogar ein in italienischer Sprache abgefaßter Aufsatz David E. Days aus dem Jahre 1983 angeführt, es fehlt jedoch jeder Hinweis auf die wichtigen Arbeiten Wolfgang Dömlings, und bei der *Symphonie fantastique* wird allein Schumanns berühmte Rezension aus dem Jahre 1839 angeführt, obwohl dies wirklich keine „Arbeit über die Quellen“, sondern eine im hohen Maße analytisch ausgerichtete Besprechung ist.

Neben den Angaben zur Besetzung, den Widmungen, den Verweisen auf ältere Verzeichnisse und die *Alte* und *Neue Berlioz Gesamtausgabe* fallen zwei Rubriken ins Auge. Verdienstvoll ist die chronologische Aufzählung aller Aufführungen eines Werkes zu Berlioz' Lebzeiten. Neben dem Ort und, für Paris, auch dem Saal wird der Dirigent der Erstaufführung vermerkt und wenn Berlioz eine Aufführung selbst dirigiert hat. Holoman weist zu Recht darauf hin, daß ein Werkverzeichnis nicht der Ort ist, die vielfältigen Quellen dieses wahren Puzzlespiels zu dokumentieren. Den umfangreichsten Abschnitt bilden bei manchen Werken die Belegstellen, „an denen Berlioz in seinen veröffentlichten Essais und in seiner Korrespondenz auf seine Kompositionen Bezug nimmt“ (S. XXXVII). So dankbar man für diese Zusammenstellung sein kann, so mühsam stellt sich das Studium der kurzen Hinweise dar, die jeder Belegstelle beigegeben wurden. An dieser Stelle sei noch auf einige Ergänzungen hingewiesen, die Julian Rushton in *ML* 70 (1989), S. 414, aufgelistet hat.

Nach der merkwürdigen Abteilung der „Works contemplated but not composed“ folgt der Katalog der Prosawerke. Neben den Buchveröffentlichungen und einer Liste der Kommissionsberichte ist hier besonders das Verzeichnis der Zeitschriftenartikel hervorzuheben. 936 Titel hat Holoman, geordnet nach dem Erscheinungsdatum, zusammengetragen und kann damit endlich nach 80 Jahren Tiersots Liste der „Berlioziana“ ablösen. Da eine Edition dieser Artikel zwar angekündigt ist, wohl aber noch lange auf sich warten lassen wird, wären hier zumindest stichwortartige Hinweise etwa auf besprochene Werke am Platz gewesen. Anzumerken ist nur, daß die Nr. C 16 in einer Übersetzung von J. Kapp in den *Blätter(n) der Staatsoper*, Berlin 1920, erschienen ist. Prod'homme's Sammlung der Beethoven-Artikel von 1941, in dem u. a. die Nr. C 227 abgedruckt ist, wird gar nicht erwähnt, und ich muß hier auch darauf hinweisen, daß die wichtige Aufsatzfolge *De l'imitation musicale* (C 225—226) bei Gérard Condé nicht vollständig abgedruckt worden ist. (September 1989)

Christian Berger

MICHAEL ROSKE: *Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19. Jahrhundert. Mit Dokumentation. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1985). 424 S. (Musikpädagogik. Band 22.)*

Die Stärke der vorliegenden Studie, einer berufsgeschichtlichen Monographie, die an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main als Dissertation angenommen wurde, liegt in der Aufarbeitung und Bereitstellung einer immensen Fülle von Quellen zur Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers, vor allem im norddeutschen Raum: Archivalische Materialien wurden erschlossen, die Lokalgeschichtsschreibung ausgewertet, Lehrwerke analysiert, theoretische und ästhetische Schriften durchforstet. Hier wurde Pionierarbeit geleistet.

Gerade diese Materialfülle bereitet dem Autor jedoch ganz offensichtlich Schwierigkeiten bei der Gliederung, Darstellung und Auswertung des angehäuften Stoffes: Nur schwer kommt er von seinen Quellen los; jedes noch so klitzekleine Detail ist ihm ein Zitat wert; jeden Nebensatz hält er für aussagekräftig. Es fehlt der Blick fürs Wesentliche. Dem Leser fällt es schwer, in dieser verwirrenden Material- und Zitatfülle den roten Faden zu erkennen und zu verfolgen. Eine Straffung in der Darstellung hätte dem Buch gutgetan.

Gleich im ersten Teil wird der Leser mitten hineingeworfen und mit „Materialien zur Sozialgeschichte der außerschulischen Musiklehrer im nördlichen Deutschland“ — so die Überschrift — eingedeckt. Hier gibt es „Hintergrundinformationen“ (S. 81) zu Biographie und Tätigkeitsbereich einzelner außerschulischer Musiklehrer in norddeutschen (Groß-) Städten (Hamburg, Bremen, Lübeck, Rostock und Lüneburg), in Provinz- und Residenzstädten sowie auf dem Land (Herzogtümer Schleswig und Holstein). Der zeitliche Rahmen erstreckt sich dabei vom 17. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts.

Reichlich spät, nämlich erst nach 94 Seiten „historisch-empirischer Erschließung“, wird versucht, die Vielfalt der im ersten Teil „angesammelten Daten in ein erstes Ordnungsgefüge zu bringen“ (S. 118) — eine ungeschickte Gliederung und Vorgehensweise. In diesem zweiten Teil, „Ausprägungen und Bedingungen des Musiklehrer-Daseins“ überschrieben,

geht es unter anderem um Herkunft, Bildung und soziale Stellung des privaten Musiklehrers, um Einkommensverhältnisse, Unterrichts- und Zahlungsmodalitäten, wobei auch über Norddeutschland hinausgehende Gegebenheiten ergänzend und vergleichend herangezogen werden. So erfährt man beispielsweise, daß manche Musiklehrer gegen Ende des 19. Jahrhunderts versuchten, ihr Arbeitsverhältnis in vertragsähnlicher Form abzusichern, vor allem was die Bezahlung ausgefallener Stunden betraf. Ein gestärktes Selbstbewußtsein und künstlerisches Ethos spricht auch aus dem vertraglich festgehaltenen Vorspielverbot eines Klavierlehrers: „Das Vorspielen eines Musikstückes ist so lange zu unterlassen, bis ich das Stück für fertig durchgeübt erklärt habe“ (S. 171). Interessant auch die Tatsache, daß die Verkürzung der 60minütigen Unterrichtsstunde auf 45 Minuten erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich wurde, als sich die selbständige, hauptberufliche Musiklehrertätigkeit durchgesetzt hatte. Damit blieb dem voll ausgelasteten, professionellen Lehrer, der seine Schüler in deren Wohnung besuchte, zwischen zwei Unterrichtsstunden eine Viertelstunde für die Wegstrecke.

Dieser Typ des hauptberuflichen Musiklehrers begann sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich abzuzeichnen. Zuvor war das Stundengeben lediglich eine Durchgangsstation für junge Musiker, eine Art gesellschaftliche und künstlerische Vorbereitung auf eine spätere feste Anstellung, meist ein musikalisches Amt. Doch wer schließlich in Amt und Würden war (als Organist, Kantor oder Stadtmusiker), dem war Brot und Wein noch lange nicht gesichert. Gerade die Einkommenslage der Hamburger Organisten war gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch Inflation äußerst prekär. Den Kirchenmusikern blieb nichts anderes übrig, als sich ein Zubrot durch Stundengeben zu verdienen. Aus dieser Not heraus kam es immer wieder zu Neid und Streitereien zwischen einzelnen Berufsgruppen, Zünften und zugereisten Musikern; obrigkeitliche Eingriffe und Beschränkungen in der Ausübung der freien Musiklehrertätigkeit — allerdings regional ganz unterschiedlich ausgeprägt — waren die Folge. Bis ins 19. Jahrhundert hinein wurde (beispielsweise in Bremen) am Bürgerrecht als Voraussetzung für die

Ausübung von Musikberufen festgehalten — wie für jedes andere Gewerbe und Handwerk auch, denn als solches wurde die Musikausübung bei den Behörden angesehen.

Der dritte Teil handelt von der „beruflichen Konsolidierung der Privatmusiklehrer“ im 19. Jahrhundert (S. 179). Ausschlaggebend für diese Konsolidierung war eine Umwandlung der Werte: Spielerische Fähigkeiten allein erhöhten nicht mehr das Ansehen eines Musiklehrers — pädagogische Fähigkeiten waren gefragt, vor allem im Anfängerunterricht. Besonders den Frauen schrieb man solche Fähigkeiten zu, weshalb der Klavierunterricht für Anfänger im 19. Jahrhundert zu einer Domäne der unverheirateten Frauen wurde. Gesteigertes Verantwortungsgefühl gegenüber den Schülern auf der einen und gegenüber der Kunst auf der anderen Seite waren die Triebfedern dieser Pädagogisierung, die in der Forderung nach einem qualifizierten Eignungsnachweis in Form einer staatlichen Privatmusiklehrerprüfung gipfelte, eine Forderung, die explizit bereits 1789 erstmals erhoben wurde. Im 19. Jahrhundert kam man über Ansätze hierzu jedoch nicht hinaus. Insgesamt gesehen wurde der Beruf des Musiklehrers in der Öffentlichkeit aufgewertet, wodurch sich ein Bewußtsein für das eigene Berufsethos ausbilden konnte. Eine allgemeine Professionalisierung war die Folge, bis hin zu den oben erwähnten vertragsähnlichen Regelungen der Unterrichtsmodalitäten.

Den Abschluß bildet ein 150 Seiten starker Dokumentationssteil. Hier werden gedruckte und handschriftliche Quellen, kaum bekannte und nur schwer greifbare Dokumente, zum Teil auch bisher unveröffentlichte Archivalien abgedruckt: Briefe, Petitionen, Ratsprotokolle, Eingaben, Memoranden, Memoiren, Verordnungen, Anträge und vieles mehr. Eine wahre Fundgrube! Mit dieser Dokumentation werden die Schwächen der ausufernden Darstellung und Beschreibung mehr als wettgemacht.

(September 1989)

Ulrich Schmitt

Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums. Lieferung 9: Mittelasien. Hrsg. von F. M. KAROMATOV, V. A. MEŠKERIS und T. S. VYZGO. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1987). 178 S.

Die von kompetenten Autoren erstellte neue Lieferung des Bandes *Musik des Altertums* innerhalb der seit 1961 erscheinenden Reihe *Musikgeschichte in Bildern* wendet sich Mittelasien zu. Schwerpunkt bilden die Sowjetrepubliken Turkmenien, Usbekistan, Tadshikistan und Kirgisien, wengleich auch angrenzende Territorien (so Kasachstan sowie das chinesische Gebiet Xinjiang-Uygur) mit einbezogen werden. Da ebenfalls Aussagen zum gesamten sibirischen Raum gemacht werden, wäre es allerdings zweckmäßiger gewesen, den Buchtitel in „Nord- und Mittelasien“ abzuändern.

Eindrucksvoll wird dem Leser und Betrachter das hohe Niveau der Musikkultur des vorislamischen Mittelasiens vor Augen geführt. Durch diese Region ging bekanntlich von alters her die Seidenstraße. Auf der Basis von Handelsbeziehungen begegnete hier die autochthone Kultur Ergebnissen der Kultur Chinas, Indiens, Irans, Mesopotamiens, Sibiriens sowie des Hellenismus. Welche musikkulturelle (und auch politische) Bedeutung dieses Gebiet beispielsweise für das chinesische Kaiserreich hatte, kann man daran ermaßen, daß sich unter den „Zehn Musikabteilungen“ am Hofe der Tang-Herrscher allein sechs aus Mittel- und Zentralasien befanden: aus Buchara, Samarkand, Kashi, Kuqa, Turpan und West-Liang. Einmalige und künstlerisch wertvolle Dokumente werden auf 217 Abbildungen und 43 Textillustrationen vorgestellt und interpretiert, etwa die Winkelharfe von Pazyryk (Abb. 32–35), die parthischen Rhyta mit dionysischen Szenen (Abb. 38–44), die Musikantinnen auf dem baktrischen Fries von Ajrtam (Abb. 79–85), die sogdischen Wandmalereien von Pendžikent mit der Darstellung von Musizierenden (Abb. 150–155).

Die Anlage des Bandes ist kombiniert zeitlich-räumlich. Die frühesten Informationen zu Musik betreffen das mesolithische Mittelasien und Sibirien. Es folgen dann solche über Parthien, Choresm, Baktrien, Sogdien, das iranische Mittelasien, Ustruschana, Schasch und Ostturkestan. Der Band schließt ab mit der arabischen Eroberung und Islamisierung Mittelasiens seit dem 7./8. Jahrhundert (das späteste Bilddokument stammt aus dem 11. Jahrhundert).

Hilfreich wäre dem Leser zweifellos eine Synopsis zur historischen und territorialen Zuordnung gewesen, wie sie andere Lieferungen besitzen, auch Landkarten zum Verständnis der Geschichtsprozesse wünschte man sich. Sinnvoll wäre gewiß in der Einleitung ein Verweis auf die Abbildungen im Bildteil. Übrigens hätten auch querverbindende Hinweise innerhalb der Bildinterpretationen für den Leser unterstützend gewirkt, etwa hinsichtlich der Darstellung musizierender Äffchen oder der Lautentypen. Einige weitere Anmerkungen, die Anlage des Bandes betreffend, seien noch angefügt: Die Orthographie chinesischer Wörter sollte vereinheitlicht werden, und zwar nach der offiziellen Pinyin-Transkription (z. B. die kleine Trommel hsiao-ku dann xiaogu). Nebenbei bemerkt fehlt im Literaturverzeichnis chinesische musikwissenschaftliche Literatur völlig. Maße sollten bei allen Objekten und Darstellungen mitgeteilt werden (etwa zur Beurteilung des Pfeifenspiels Abb. 19 nicht unwichtig). Fundzusammenhänge, maximal bis hin zur Lageskizze eines archäologischen Objekts in der Fundstätte oder zur Darstellung des abgebildeten Details auch im Gesamtbild (so gut für die Abb. 150–151 auf S. 116), sind immer von Bedeutung, besteht doch der Vorteil des Bildes z. B. eben gerade darin, daß Musik in ihrem Funktionsbereich gewertet werden kann. Die Übereinstimmung der Farblichkeit zwischen Foto und Original wäre manchmal zu überprüfen (etwa Abb. 151 und 154). Schließlich sollte man bezüglich der teilweise sehr beschädigten Malereien und Petroglyphen doch in weiteren Lieferungen verstärkter dazu übergehen, den im Foto wiedergegebenen Originalen verdeutlichende Strichzeichnungen an die Seite zu stellen.

Inhaltlich ergeben sich dem Rezensenten besonders zwei Probleme: Zum einen betrifft das die Bestimmtheit der Behauptung mancher Aussage, sofern es sich nur um eine Annahme handelt (z. B. die Interpretation der Abb. 6 als Sonnentanz nur aufgrund erhobener Arme der Tanzenden). Zum anderen ist der Gebrauch von griechischsprachigen Instrumentenbezeichnungen (Syrinx, Aulos, Kithara, Lyra) problematisch, da dem Leser von vornherein griechische Provenienz suggeriert wird — das Pfeifenspiel-Prinzip ist bereits in vorgriechischer Zeit so allgemein verbreitet, daß eine

griechische Herkunft mittelasiatischer Objekte nicht angenommen werden muß. Im übrigen sollte der hellenistische Einfluß auf Mittelasien überdacht werden, der ohnehin eher ein makedonischer denn ein griechisch-hellenischer war bzw. hellenistisch beinhaltet sehr viel mehr als die griechisch-makedonischen Momente, es schließt die gesamten vorderorientalischen kulturellen Traditionen mit ein. Interessant wäre für die Forschung der ethnische und soziale Zusammenhang, in dem der Dionysos-Kult (im Prinzip eine ebenso wichtige Religion wie die auf S. 6 genannten vier) gerade in Parthien und Baktrien steht.

Ungeachtet dieser Anmerkungen konnte mit der Lieferung *Mittelasien* ein Bild-Text-Band vorgelegt werden, der ein hohes wissenschaftliches Niveau aufweist und Material einer Region erschließt, die nicht nur „Schmelztiegel“ verschiedener fremder Kulturen ist, sondern zugleich hochwertiges Eigenständiges dokumentiert.

(Januar 1990)

Klaus-Peter Koch

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

Bücher dieses Themas legt man nicht aus der Hand, ohne jenen Schauer zu empfinden, den die Berührung mit Totem auslöst, das vor kurzem noch lebendig war. Die Musikgeschichte des deutschen Schlesien ist die einer versunkenen Epoche, eine „Geschichte ohne Gegenwart“, und wer wird sie weiterführen, wenn die letzte lebende Generation ausgestorben sein wird? Allen noch so sensiblen und aner kennenswerten Bemühungen polnischer Nachfolger werden Sprachbasis und Erfahrungsschatz fehlen, deutschen Nachfolgern der unmittelbare Zugang, es sei denn, in einem vereinten Europa änderte sich das. Schlesien — was war das musikalisch?

Die fünf Beiträge dieses Buches vom Herausgeber, von Rudolf Walter, Walter Blankenburg und Johannes Adler lassen darüber in Nachdenken versinken. Die Heimatlandschaft eines Jakob Böhme, Martin Opitz, Christian Günther, Joseph von Eichendorff oder Gerhart Hauptmann — wieso hat sie eigentlich nicht über die Jahrhunderte hinweg ver-

gleichbare musikalische Hochtalente hervorgebracht, wieso ist sie eigentlich erst im 20. Jahrhundert, in der Generation eines Günter Bialas, zu souveräner Kreativität aufgewacht? Der Herausgeber spricht an einer Stelle (S. 14) vom „autoritätsgläubigen Schlesien“, und das wäre eine Erklärung für kreative Zurückhaltung, aber keine ganz befriedigende, wenn man die literarischen Zeugnisse oder die blühende Barockarchitektur des Landes dagegenhält.

Haben dem Land die Höfe gefehlt, die — wie Dresden, Celle, Weimar, Braunschweig, Mannheim oder München — musikalische Genies manchmal schlecht, aber manchmal auch recht ernährten? Nach dem Siebenjährigen Krieg wurde die Barocklandschaft preußische Provinz, und das hieß: Provinz. Wohl gab es in Breslau tüchtige Ausbildungsstätten, aber der Kirchenmusiker mußte für die höheren Weihen schließlich nach Berlin. Das war keine schlechte Adresse, aber weit weg.

Schlesien war, nimmt man alle Zeugnisse zusammen, ein *singendes Land*. Die Mutter des Rezensenten, von dort stammend, kannte noch Dutzende weltlicher und geistlicher Lieder auswendig; gleich nach Mendelssohn führte der Universitätsmusikdirektor Johann Theodor Mosewius die *Matthäuspassion* J. S. Bachs in Breslau auf: 1830. Und Schlesien war, ob katholisch oder evangelisch, ein *frommes Land*. Das wäre die Entdeckung, die Walter Blankenburg (*Die Bedeutung schlesischer Dichter des 16. und 17. Jahrhunderts für die Entwicklung der Kirchenmusik im Zeitalter des Barock*, S. 83—93) mitzuteilen weiß: auf Mystik beruhende, nicht radikal pietistische, doch von offizieller Theologie unbeeindruckte und tief im Volk wurzelnde schlesische Frömmigkeit war es, die nicht nur in den Passionsliedern Paul Gerhards ihren Ausdruck fand, sondern auch bei schlesischen Komponisten wie Martin Moller (geb. 1547) oder Johann Heermann (1585—1647), die ihren Einfluß nahm auf Heinrich Schütz und Dietrich Buxtehude und schließlich Eingang fand in die Bachschen Passionen.

Schlesiens Musikkultur war dergestalt nicht höfisch, sondern bäuerlich und bürgerlich — dies bedingte ihre relative Anonymität auf der einen und ihre technische Tüchtigkeit auf der anderen Seite: Schlesien war reicher an kunst-

vollen Orgelwerken als irgendeine preußische Provinz; seine Instrumentenbauer hatten bis weit nach Polen hinein zu tun. Seine Orgelkultur begann wohl nicht zum 13., aber dann mit Macht zum 14. Jahrhundert, legt Rudolf Walter (*Zur Geschichte der schlesischen Orgelmusik*) dar (S. 35–82); Johannes Adler greift in seinem Beitrag *Die evangelische Kirchenmusik in Schlesien 1900–1945* etwa bei der Rolle des Kantors musiksoziologische Fragestellungen auf und liefert einen Überblick über schlesische Kirchenmusiker (S. 95–127). Die Probleme *Geistlicher Musik in Schlesien* erörtert auch unter liturgischem Aspekt Lothar Hoffmann-Erbrecht und stellt die Rolle und Bedeutung von Thomas Stoltzer (1470–1526) heraus (S. 11–33). Rudolf Walter gibt schließlich einen Überblick über *Hermann Buchels kirchenmusikalische Werke* mit Notenbeispielen (S. 129–171).

Gerade dieser Autor wäre, etwa mit seinem Beitrag zu Carl Ditters von Dittersdorfs Kirchenmusik bei der Tagung in Eichstätt 1989, ein beredter Zeuge dafür, wie sehr die Erforschung der geistlichen Musik in Schlesien noch in ihren Anfängen steckt, wieviel Material hier noch unaufgearbeitet ist. Und das wäre wieder der Ausgangspunkt der Frage: Wer wird sammeln, auswerten, wer wird diese Forschungen weiterführen?

(Januar 1990)

Detlef Gojowy

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

In der Reihe *Musikgeschichte in Bildern* erschien inzwischen der 24. Band. Dieser und ein demnächst folgender beschäftigen sich mit einem Teilgebiet der Musikwissenschaft, das bis heute geringgeschätzt und oft genug verlacht wurde: der Tanzgeschichte. Autor des Bandes *Tanz im 17. und 18. Jahrhundert* als auch des kommenden *Tanz im 19. Jahrhundert* ist Walter Salmen. Innerhalb der Reihe *Musikgeschichte in Bildern* sind weiterhin Projekte zur Entwicklung des Balletts und zur Frage von Tanz und populärer Musik im 20. Jahrhundert vorgesehen.

Die Tanzforschung ist in besonderem Maße auf die bildliche Darstellung, auf Quellen, die Tanz zeigen, angewiesen. Zwar hat sich im Laufe der Jahrhunderte nicht nur eine Tanzschrift herausgebildet — heute sind vor allem die Labanotation und die Benesh-Notation im Gebrauch —, doch ließ sich damit die Frage der Analyse und Interpretation von tänzerischem Geschehen nicht entscheidend beeinflussen. Diese Schriften, Salmen zeigt die Anfänge auf, waren immer wesentlich komplizierter als etwa die Notenschrift, aber nie allgemein anerkanntes System der Fixierung eines künstlerischen Werkes. Es gibt also keine eindeutigen historischen Belege, es gibt keine a priori existierenden Tänze, auf denen die Forschung sich aufbauen könnte. Es gibt häufig nur die erhalten gebliebene Musik, aber manchmal nicht einmal diese, zu den Tänzen; die Tänze selbst sind vergänglich, und jede Rekonstruktion ist der Blick auf die Vergangenheit aus der Zukunft. Gerade den historischen und sozialen Zusammenhängen des Tanzens muß in der Tanzwissenschaft nachgegangen werden. Dem Bild, der bildlichen Darstellung als historischem Zeugnis kommt deshalb eine besondere Bedeutung zu.

Problem einer solchen, wie auch anderer, ähnlicher Darstellungen ist die Wahl des Ordnungsprinzips, der Methodologie. Eine Chronologie der Tanzentwicklung würde wichtige Erscheinungen auslassen und scheinbar nebensächliche Entwicklungslinien nicht mitzeichnen können, eine thematisierte Ordnungswahl läßt hingegen oft die Veränderbarkeit, das Wachsen und Vergehen von Tendenzen außer acht. Hinzukommt, daß die Tanzgeschichtsschreibung weder in dem einen, noch in dem anderen Prinzip wirklich viel Erfahrung hat. Auch in der Tanzgeschichte sind die Jahrhunderte oft genug nur nach Choreographen- oder Tänzerinnen abgesehen worden.

Salmen versucht, in seiner Einleitung eine sozialgeschichtliche und ästhetische Einordnung des Tanzes im 17. und 18. Jahrhundert vorzunehmen. Er läßt sich dabei von den kunstgeschichtlichen Termini des Barock, Rokoko und beginnenden Klassizismus leiten, vom musikgeschichtlichen Zeitabschnitt der Fundamentierung des Generalbasses, von der Ausprägung der Vorklassik und Klassik. Politisch stünden diese Jahre im Zeichen des

Machtmonopols der Fürsten und des Übergangs zum Zeitalter des Bürgertums, geistesgeschichtlich relevant seien Gegenreformation, Inquisition, Aufklärung und Kritizismus der Französischen Revolution, sozial dominante der hierarchisch gegliederte Ständestaat.

Überdenkenswert in jeder Hinsicht ist die Anwendung der Kategorien und Termini, die Salmen aus dem Vokabular von Kunst- und Musikwissenschaft übernimmt; einige, wie z. B. Klassizismus oder Klassik, sind m. E. für den Tanz anders zu definieren, andere, wie z. B. Generalbaß, sind nur bedingt anzuwenden, weil sie wenig über die eigentliche tänzerische Praxis aussagen und nur etwas über die Musik zum Tanz. Vielleicht sollten sie solange als Orientierungen angesehen werden, die zu verwerfen sind und als überholt angesehen werden können, bis charakteristische Bezeichnungen gefunden sind. Diese Begriffe müssen sich aus der Tanzgeschichte selbst herauschälen und die Eigenständigkeit des tänzerischen Geschehens zwischen Musik und Theater erkennen und abstecken lassen. Sie müssen ein Verhältnis aufzeigen können, eben das Beziehungsgeflecht, in dem Tanz mit den anderen Künsten verknüpft ist.

Salmen sieht den Tanz bis 1800 eingebunden und integriert in eine alle menschlichen Tätigkeiten umgreifende Kultur. Er betont den gewichtigen Platz, den Tanz in den damaligen Kulturen einnahm. Er sieht Tänze als Indikatoren der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Ziel des Bandes ist es, das Tanzen insgesamt vorzustellen, den „gesellschaftlichen“ Tanz ebenso wie den „naturaliter“ ausgeführten Tanz. Dem Tanz als Kommunikationsmittel räumt Salmen dabei besonderen Raum ein. Ausgehend von einer neuen Einstellung zum Tanz nach 1600 betont er in seiner Bildwahl und Analyse die Thematisierung des rhythmisch bewegten Körpers. Die Gliederung des Buches zeigt, daß der Autor versucht, alle wesentlichen Erscheinungsformen des Tanzens und der damit zusammenhängenden Geschehnisse zu dokumentieren: Gruppentänze/ Einzeltänze, Tanzmusik, Tanzorte, Unterricht, Gesellschaftstänze, Bälle etc. Die Illustrationen sind aufschlußreich und erzählen viel über die allgemeine Situation von Tanz und Tanzendem. Einige Bilder sind bekannt, die meisten jedoch aus Archiven und Samm-

lungen entnommen und zumindest wenig im Gebrauch der wissenschaftlichen Forschung. Die Texte zu den Illustrationen sind sehr ausführlich und geben eine Menge an Details und Hinweisen zu weiterführender Forschung. Ebenso umfangreich wie fundiert ist das Literaturverzeichnis.

Es ist u. a. eine Haltungssache, wie man sich einem wissenschaftlichen Gegenstand nähert, es gibt nicht nur eine Möglichkeit. Salmen hat einen eher traditionellen Weg gewählt, auf dem er sicher zum Ziel gelangt ist. Zuweilen kommt ein Gefühl auf, daß Zusammenhänge der tanzgeschichtlichen Entwicklung in den Hintergrund gerückt werden, zugunsten interessanter Bildquellen. Auch werden manche Themen mehrfach getrennt angesprochen, in einem Komplex behandelt, wären sie vielleicht übersichtlicher in ihren Zusammenhängen zu verfolgen gewesen. Aber die wichtigsten Probleme werden aufgeworfen, und es liegt auch am Leser, wie er mit dem angebotenen Material weiterarbeitet. Auf jeden Fall setzt dieses Buch Maßstäbe für tanzwissenschaftliche Studien. Insgesamt beweist Salmen die fundamentale Wichtigkeit der Ikonographie in der Tanzwissenschaft und liefert ihr einen bereichernden und interessanten Beitrag.

(November 1989)

Marion Kant

LOUIS E. AULD: *The Lyric of Pierre Perrin, Founder of French Opera. Part 1: Birth of French Opera. Part 2: Lyric Theory and Practice. Part 3: Recueil de Paroles de Musique de M. Perrin. Henryville-Ottawa-Binnigen: Institute of Mediaeval Music. Ltd. — Institut de Musique Médiévale — Institut für Mittelalterliche Musikforschung (1986). 216, 200, 200 S. (Wissenschaftliche Abhandlungen, Band XLI/1—2, XLII.)*

Bei der vorliegenden Synthese von Textedition in englischer Übersetzung und in der Originalsprache (der bislang ungedruckte *Recueil de Paroles de Musique* in Band 3) und einer Studie der Schriften Pierre Perrins im Kontext verschiedener, auch dramatischer Gattungen einschließlich der Entstehung der französischen Oper handelt es sich um die Arbeit des musikinteressierten amerikanischen Literaturwissenschaftlers Louis Auld. Wie der

Autor im Vorwort bemerkt, wurde das Manuskript 1975 fertiggestellt, ging dann aber erst 1984 in Druck, ohne daß es eine Umarbeitung erfuhr und bibliographisch auf den neuesten Stand gebracht wurde.

Im ersten Band berichtet Auld über die Vorgeschichte der französischen Oper vom Ballet de cour über die Pastoralen, die Tragédies à machines, die italienischen Opern bis zu den von Molière, Beauchamps und Lully gepflegten Gattungen und über die literarischen Arbeiten Perrins. Dabei kommt es ihm darauf an, das Barock der Zeit Ludwigs XIII., dem Perrin durch seine Tätigkeit für Gaston d'Orléan eng verbunden war, von dem „baroque dompté“ der Epoche Racines, Molières und Lullys abzugrenzen. Dieser allgemeine Überblick enthält nur wenige neue Erkenntnisse und scheint kaum an den Wissenschaftler adressiert zu sein, da hier im wesentlichen ältere Forschungsergebnisse referiert, die Quellen meistens aus der Sekundärliteratur zitiert werden, ohne daß der Versuch unternommen wurde, sie neu zu interpretieren. Mehrfach stellt Auld hierbei Behauptungen auf, für die er keinerlei Nach- oder Beweise liefert. Z. B. soll Philidor, der durch seine Kopien in seiner berühmten Collection ältere Ballette der Nachwelt erhalten hat, die Kompositionen „korrigiert“ und dem neuen Stil der Epoche Lullys angepaßt haben (S. 18). Inwieweit dies geschehen sein soll, erfährt der Leser nicht. Lully habe sich durch seine musikalische Gestaltungsweise „to the side of regularization, restraint, formalization“ (S. 18–19) geschlagen; in gleichem Sinn wird später (S. 130) von Lullys „rigid formalism“ gesprochen; S. 187 heißt es in der Art einer schon überholt geglaubten ‚Musiksoziologie‘, die (vermeintlich) dominierende Quadratur der Periodik der Musik Lullys spiegele die Regularisierung der Gesellschaft und der Künste durch die absolutistische Monarchie. Davon kann angesichts des Formenreichtums seiner Szenengestaltung und einer großen Vielfalt verschiedenartiger Periodengliederungen bei den Tanzsätzen oder Airs keine Rede sein. Auch das Urteil über die Komik in Quinaults *Cadmus et Hermione*, „(this opera) has several supposedly comic passages (including most of the third act) which are so weak that they fall just as flat as Perrin's efforts at comic effect“ (S. 56), verwundert insbesondere, da

als Begründung dafür die spätere Vermeidung komischer Szenen in den Tragédies en musique Quinaults gegeben wird. Bei apodiktischen Behauptungen ist Auld zu größerer Vorsicht zu raten (sein Hinweis, nach Buti habe man in Frankreich erst wieder mit Gluck eine *Orpheus*-Oper kennengelernt, läßt Louis Lullys *Orphée* von 1690 außer Betracht; nach Nietzsche (!) soll die Musik „the pleasure the soul takes in counting without knowing it is counting“ (S. 174) sein; der allgemeine Hinweis, der Monolog werde im französischen Theater durch das Gespräch mit einem Vertrauten ersetzt (S. 143), trifft für die französische Oper nicht zu, denn hier besteht eine lange Tradition des rezitativischen Monologs zumindest bis ins späte 18. Jahrhundert; man könnte zahlreiche weitere ähnliche Beispiele hinzufügen). Viele schiefe Urteile und Fehler des ersten Bandes von Aulds Arbeit resultieren aus dem Ehrgeiz, alle, auch musikwissenschaftliche Fragen behandeln zu wollen und vereinfachend Parallelen zwischen verschiedenen Phänomenen zu ziehen, ohne dabei das dafür notwendige methodische Werkzeug einzusetzen.

Im zweiten Band widmet sich Auld strenger den Problemen und der Analyse der zum Singen bestimmten Dichtung und damit der von Perrin behaupteten „Erfindung“ lyrischer Gattungen in Frankreich. Perrin hat sich nicht nur für die Pastorale und die Oper, sondern auch für die Übernahme der italienischen Cantate und des Oratoriums eingesetzt, Textmodelle bzw. -übersetzungen geliefert und Motettentexte geschrieben, von denen u. a. Lully drei vertont hat. Auld erläutert die für die ältere Musik geltenden Prinzipien lyrischer Poesie nach Pattison, der sie für die englische Musik der Renaissance entwickelte, und stellt hierbei einige gewagte Parallelen zu Castelnuovo Tedesco und Honegger her (S. 10). Lesenswert ist die Analyse der bei Perrin erwähnten 13 rhetorischen Figuren, der Versmetren, der auf Monteverdi gestützten Stillehre (wobei er interessanterweise auch Musik für den Tag und die Nacht nennt) sowie der Gattungen. In diesem Zusammenhang ergeben sich eine Reihe von Kriterien, etwa bezüglich des Refrains oder des Wechsels männlicher und weiblicher Schlüsse, die auch bei der bisher fehlenden Analyse der über eine ganz eigen-

ständige Rhetorik verfügende französischen Instrumentalmusik dienlich sein können.

Besonders verdienstvoll ist die erstmalige Publikation des handschriftlich überlieferten *Recueil de Musique* Perrins, in dem alle wichtigen geistlichen (Cantique, Dialogue, Psaume, Dévotion, Motette, Noël etc.) und weltlichen (Chanson, Air, Dialogue, Sérénade, Mascarade, Récit, Comédie en musique, Pastorale) Gattungen vertreten sind. Obwohl das alte Urteil über die mindere Qualität der Dichtung Perrins auch von Auld bestätigt wird, ist seine Bedeutung für die gesungene Poesie Frankreichs im 17. Jahrhundert nicht zu unterschätzen, zumal er durch seine Aktivitäten offenbar viele Impulse gegeben hat.

Wenn auch Aulds Arbeit mit zahlreichen Mängeln behaftet ist (handschriftlich wurden im Rezensionsexemplar viele Druckfehler korrigiert, aber eine große Zahl, davon einige recht peinliche, blieb stehen; aus Charles-Louis Etienne Nutter wurde z. B. durchweg Nuittier), so kann der kritische Leser eine Menge aus den drei Bänden lernen.

(August 1989)

Herbert Schneider

MARTIN GECK / PETER SCHLEUNING:
„Geschrieben auf Bonaparte“. *Beethovens „Eroica“: Revolution, Reaktion, Rezeption.* Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1989. 412 S., Notenbeisp.

Diese Untersuchung verdankt ihre Taschenbuch-Chance der jubiläumsbedingten Aktualität des Revolutionsthemas, und sie ist ein Novum, obwohl Werkmonographien in immer größerer Zahl erscheinen: So gründlich und weit umholend ist kaum je eine Zeit in einem Werk und dies Werk in seiner Zeit und seiner Wirkungsgeschichte gespiegelt worden. Schon das gibt dem Buch Gewicht, nicht gerechnet die Genauigkeit, mit der die Autoren die Dokumente lesen und neu lesen. Ihre These steht gleich am Anfang (S. 10): „Unzweifelhaft ist die *Eroica* eine Prometheus-Sinfonie. Mit großer Wahrscheinlichkeit hat Beethoven in ihr die Handlung des Prometheus-Balletts in einem zweiten Anlauf noch einmal komponiert — diesmal aus seinem gestiegenen Anspruch an die Sprachfähigkeit seiner Instrumentalmusik heraus als Sinfonie“. In jüngerer

Zeit von Harry Goldschmidt und Constantin Floros vertreten und belegt, wird sie hier weiter detailliert und begründet, und dabei springen vielerlei Gesichtspunkte und Erkenntnisse heraus, sei es — die pauschale, unvollständige Aufzählung tut der Eindringlichkeit der Darstellung Unrecht — in der Verknüpfung von Zeitumständen und Kompositionsvorgang, bei Beethovens Strategie in bezug auf die geplante Umsiedlung nach Paris, zur Deutung des Heiligenstädter Testaments oder derjenigen des *e-moll*-Themas im ersten Satz oder bei der Lektüre früher Rezensionen, u. a. Woldemars und Griepenkerls.

Das Buch ist tendenziös, und es bekennt sich dazu; das wäre — im Gegensatz zu Untersuchungen, die es auch sind, aber nicht eingestehen, und weil der Leser weiß, woran er ist — vor allem sympathisch, zöge die Auseinandersetzung mit dem präsumptiven Gegner, „den Chefetagen des musikalischen Denkens“ (S. 184) nicht so häufig Unterstellungen und Verdächtigungen nach sich: „Daß Teile der Musikwissenschaft dem Primat eines solchen Formalismus huldigen (i. e. der Ansicht, die Frage nach der Form des Sonatensatzes sei das Zentrum des kompositorischen Denkens der Klassiker gewesen) und ihn ursprünglich auch mit Bedacht in politischer Absicht ersonnen haben, ist unbezweifelbar“ (S. 114/115). Derselbe erinnert fatal daran, wie man in den fünfziger Jahren in der DDR mit der sogenannten idealistischen Philosophie meinte fertigwerden zu können. Überdies ist der Jammer um Anpasserei und fehlende Zivilcourage bei Musikwissenschaftlern der Nazizeit eben groß genug, um nicht noch durch zusätzliche Vermutungen vermehrt werden zu müssen; allzu leicht laufen einschlägige Betrachtungen auf eine fast denunziatorische Rechthaberei hinaus — und um so weniger differenziert und glaubwürdig, je weitergehend die Autoren von Bewährungsproben der Art verschont blieben, die die Kollegen damals schlecht bestanden.

In bezug auf das Ganze des Buches bleiben dies letzten Endes partielle Einwände — zu vielfältig und anregend sind die Einsichten, die die Autoren ausbreiten, zu sehr war fällig, daß diese Sinfonie und die sie betreffenden Dokumente mit ihren Augen angeschaut und gelesen wurden; das betrifft auch die Fragen, die sie an Arbeiten des Rezensierenden richten.

Und sie stellen sich selbst in Frage: „Wenn es hier um Kritik geht, dann um Kritik an uns allen“ (S. 327), oder: „Es kommt mir ... nicht darauf an, à la Schering ... die Wahrheit über die *Eroica*“ herauszubekommen — wie will man bestimmte Zusammenhänge beweisen? Vielmehr ist mir wichtig, daß solche Überlegungen — selbstverständlich so sach- und quellenbezogen wie möglich — im Sinn eines fortschreitenden Erkenntnisprozesses stattfinden“ (S. 262). Und sie leiden darunter, daß die allemal schwerer lesbare, analytische Grundlegung ihrer Betrachtung weitgehend ausgegrenzt bzw. an ein Fachorgan vergeben war (Schleunig in *AfMw* 1987, S. 165–194). Ein Mißverhältnis zwischen „aggressiver“ Erklärungsweise und deren Fundierung indessen bleibt bestehen und wird besonders fühlbar, wo eine freche Volte den genauen Diskurs ersetzt; wenn die Auseinandersetzung mit einer präventiv umständlichen Adorno-Passage auf die Gegenfrage „was hat er (Beethoven) denn nun gemeint?“ schrumpft, so ließe sich auf der gleichen Ebene mindestens ebenso schlagend antworten: „in erster Linie die Musik“. Die Behandlung der Frage aber, wie aus so unendlich vielfältigen Kontexten ein Werk Ganzes entstehen konnte, welches sich immerhin auch als „absolute“ Musik verstehen ließ und läßt, bleibt dabei ähnlich auf der Strecke wie die Gerechtigkeit gegenüber Leuten (angefangen bei Rochlitz), denen nicht erlaubt wird, sich angesichts des Inkommensurablen der *Eroica* in vertraute Begriffsgehäuse zu flüchten und deren Sichtweise derjenigen der Autoren fernsteht. Daß die Aggressivität des Buches eine ähnliche des Lesers provozieren kann, muß nicht schlecht sein, solange es die Gründlichkeit der allemal lohnenden Lektüre befördert. Wie vorsichtig man immer bei der Erteilung ästhetischer Erstgeburtsrechte verfahren sollte — die These, daß „die *Eroica* ... wahrscheinlich das erste Ideenkunstwerk auf dem Gebiet der Musik“ sei (S. 175), hat bisher noch nicht in so hellem Licht gestanden wie hier. (Februar 1990) Peter Gülke

WILLIAM KINDERMAN: *Beethoven's Diabelli-Variations*. Oxford: Clarendon Press 1987. XX, 220 S., Abb., Notenbeisp. (*Studies in Musicals Genesis and Structure*.)

Dies Buch faßt zusammen, was der Verfasser schon früher zur Diskussion gestellt hat (Diss. Berkeley 1980; *JAMS* 35, 1982; *Zu Beethoven. Aufsätze und Dokumente* II, Berlin 1984), und, mindestens ebenso wichtig, es profitiert von den Erfahrungen des konzertierenden Pianisten. *Genesis and Structure* als Aufgabenstellung der Serie findet sich in der Zweiteilung seiner Arbeit (Part I: „The Process of Composition“; Part II: „The Compositional Style“) präzise wieder, innerhalb deren er sich dezidiert den methodischen Herausforderungen im Hinblick auf die Analyse stellt, die die Erträge und Möglichkeiten der Skizzenforschung mit sich brachten. Und das geschieht mit so viel Sensibilität und Gewissenhaftigkeit, daß man seine Untersuchung — gerade nach den hohen Maßstäben einer grosso modo erfolgverwöhnten Beethovenforschung — zu den maßstabsetzenden Glücksfällen rechnen muß.

„The heart of this study is the relationship between the analysis of the finished work and its genesis in composition. Where the genesis and structure of the work intersect, each dependent on the other, is lodged the mysterious phenomenon of the creative process — the ultimate subject of investigation. In a sense, the point of this book is to show the nature of this interdependence, to inquire not only into what Beethoven did, but why he did it“ (S. XIX). Das mag als großes Vorhaben erscheinen nicht zuletzt angesichts etlicher wichtiger Arbeiten, die den Diabelli-Variationen bereits gewidmet worden sind. Keine von ihnen indessen hat sich auf ein Studium der — von Kinderman in mustergültiger Transkription als Part III (S. 131–215) beigegebenen — Skizzen eingelassen. Mancherlei interpretatorische Anstrengung (mit Recht kritisiert der Verfasser einige auf Symmetrienachweise angelegte) wäre dann rasch korrigiert worden bzw. hätte sich erübrigt, so entschuldbar das Versäumnis andererseits ist: Die Skizzen verteilen sich auf dreizehn verschiedene Manuskripte und sechs Standorte, und eine verlässliche Chronologie der Skizzen liegt erst seit 15 Jahren vor (R. Winter in *JAMS* 28, 1975). Kinderman kann nicht nur zeigen, wieviel Beethoven im Frühsommer 1819 in der ersten, zugunsten der *Missa solemnis* abgebrochenen Arbeitsphase skizziert hat, er weist darüber hinaus eine Konzeption nach, die berechtigtermaßen von „den

Diabelli-Variationen von 1819" (Zu *Beethoven* II, S. 130) zu sprechen erlaubt. In diese fügen sich die Ergänzungen des Jahres 1823 (nicht nur die letzten Variationen, sondern auch die ersten beiden und Nr. 15) keineswegs geradlinig ein: "The work as it is is thus to a great extent the product of two superimposed conceptions" (S. XVIII; die Formulierung „aufeinanderfolgende Konzeptionen" in *Zu Beethoven*, II, S. 156, ist unglücklich). Am deutlichsten erhellt das anhand der parodistischen Variationen als eines neuen Elements; ihnen widmet Kinderman ein eigenes Kapitel (S. 68ff.), mit Recht ausgehend von einem weitergespannten, nicht von vornherein mit Ironisierung verknüpften Verständnis: „In the classical sense of the word para odos ... it implies re-use, and not travesty" (S. 68).

Nicht nur zum Zusammenhang mit Bachs *Goldberg-Variationen* hat er Neues zu sagen (und Triftigeres als manche früheren, gezwungenen Bezugnahmen), sondern vor allem zu dem erstmals von Jürgen Uhde ausführlich angesprochenen mit der „Arietta" aus op. 111 ("... itself influenced by Beethoven's preoccupation with the Diabelli project, becomes a compositional model for the last of the Variations", S. XX). Und hier (und nicht nur hier) erreicht Kinderman den Anschluß an wichtige, übergreifende Aussagen zum späten Beethoven (u. a. Adorno und Thomas Mann), denen keineswegs derart minutiöse Detailbetrachtungen vorausgegangen sind. „Like the end of the *Missa solemnis*, the close of the Diabelli Variations is ambiguous, and pregnant with implications. It ends essentially, in the middle of the thematic structure, poised before an open door, a door which leads, if it leads anywhere, into the midst of the Arietta of Op. 111. So it is that Beethoven drew upon the substance of the last movement of his last sonata in completing the final section of the Variations, his last extended work for piano" (S. 129). Wie hier eine Synthese von Einzelheit und Ganzem, so wird immer wieder auch die zwischen analytischer Betrachtung und Musiziererfahrung hergestellt. Auch dies „degradiert" den Rezensierenden zum bewundernden Referenten.

(Januar 1990)

Peter Gülke

THOMAS SCHACHER: *Idee und Erscheinungsformen des Dramatischen bei Hector Berlioz*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1987. V, 202 S. (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*. Band 33.)

Mit dem ersten Kapitel scheint sich der Autor dieser Hamburger Dissertation mitten in einen zentralen Bereich seines Themas zu stürzen, eine Auseinandersetzung mit den Ouvertüren Berlioz'. Diese Sammlung kompositorischer Kostbarkeiten bietet immer noch zahlreiche Reibungsflächen für eine analytische Auseinandersetzung. Aber leider zeigt Schacher gleich in diesem Kapitel, daß er die Erwartungen, die er mit dem Titel seiner Arbeit weckt, nicht erfüllt. Großen Raum nehmen in seiner Darstellung die literarischen Vorlagen und der biographische Hintergrund der jeweiligen Werke ein, die Schacher kenntnisreich darzustellen vermag. Formale Gesichtspunkte der musikalischen Analyse werden dagegen nur am Rande berührt, insbesondere im Hinblick auf ihre möglichen programmatischen Konsequenzen. Gleich hier wird deutlich, daß Schacher unter einer dramatischen Komposition ein Werk versteht, das von einer inhaltlichen, programmatisch ausformulierten Handlung geleitet wird. Eine Stelle, die „musikimmanent kaum zu erklären [ist,] ... ruft nach einer programmatischen Deutung" (S. 17). Bei formalen Regelwidrigkeiten, die sich dann immer noch mit keinem Handlungsvorwurf in Übereinstimmung bringen lassen, muß schließlich der Seeräuber herhalten, von dessen freien und ungebundenen Leben „Berlioz selber gerne träumte" (S. 29).

Das Bemühen, die inhaltlichen Bezüge in der Musik aufspüren und verdeutlichen zu wollen, bestimmt auch die historische Darstellung des Begriffsfeldes „dramatisch". Mit Hilfe einiger Zitate aus den *Mémoires* versucht Schacher nachzuweisen, daß das Dramatische für Berlioz „eine musikalische Ausdruckskunst" sei (S. 35). Sie erhält ihre Konturen durch ein bestimmtes „sujet", das sich als Opernlibretto oder als programmatische Idee manifestiert (S. 48). Auch der Exkurs über Le Sueurs Theorie einer dramatischen Kirchenmusik führt hier nicht weiter. Sein Nachahmungsbegriff wird unter Berufung auf Rousseau einfach als ein Synonym für Dramatik

interpretiert. Zu Recht weist Schacher darauf hin, daß diese ästhetischen Formulierungen aus der Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts stammen. Aber hinter der Fassade dieser scheinbar festen Topoi müssen wir die neuen Aspekte aufspüren, die ihr Bedeutungsfeld geradezu von innen her aufbrechen können. Nur mit ihrer Hilfe wie mit Hilfe des Programms vermochte Berlioz, seine neuen kompositorischen Vorstellungen einem Publikum nahezubringen, das mit dieser Sprache und den damit verbundenen Vorstellungen, keineswegs aber mit seiner Musik, vertraut war — ein spannungsreicher Gegensatz, der im Falle Le Sueurs nach dem Eingeständnis des Autors nicht zum Tragen kommt (S. 97f.). Wir aber gewinnen nichts für das Verständnis der Werke, wenn wir mit unseren heutigen analytischen Möglichkeiten diesen Fesseln verhaftet bleiben: 1855 hat selbst Berlioz auf das Programm der *Symphonie fantastique* verzichtet. Wir sollten es auch tun, damit endlich die Musik in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt werden kann. Wenn sich die musikalische Analyse allerdings in Aufzählungen melodischer Ereignisse erschöpft, ist der Rückzug auf solche programmatische Leitlinien verständlich. Dabei verraten zahlreiche suggestive Formulierungen die Oberflächlichkeit der Darstellung. Oft „drängt“ sich dem Autor eine Vermutung auf, oder ein Thema „kann“ als etwas gedeutet werden, bestimmte Assoziationen seien „nicht zu leugnen“. Besonders enttäuschend ist, daß sich aus diesem großen Aufgebot an Quellenkenntnis und zeitgenössischen Zeugnissen für die Interpretation der Werke meist nur programmatische „Nacherzählungen“ ergeben, hinter denen die analytisch interessanten Aspekte und Fragestellungen verborgen bleiben. Das Werk Hector Berlioz' hat eine eingehendere Auseinandersetzung verdient.

(September 1989)

Christian Berger

IRMGARD KNECHTGES: Robert Schumann im Spiegel seiner späten Klavierwerke. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1985. 302 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung 142.)

Um Rehabilitierung und angemessene Beurteilung der späten Klavierwerke Robert Schumanns geht es Irmgard Knechtges in ihrer Kölner Dissertation aus dem Jahre 1984. Im ersten, biographischen Teil werden die Voraussetzungen beschrieben, auf denen die analytischen Untersuchungen des zweiten Teils beruhen. Die späte Schaffensphase Schumanns läßt Knechtges im Jahre 1848 beginnen, da Schumann erst von da an „gleichermaßen in allen musikalischen Gattungen“ komponiere und „das Ende einer Art ‚Experimentierphase‘ erreicht“ zu haben scheine (S. 13). Da Schumann sich „in seiner letzten, umstrittenen Schaffensphase nach jahrelanger Abstinenz erneut mit Klavierkompositionen“ befaßt, lasse sich „gut feststellen, inwieweit“ in der kompositorischen Entwicklung „eine Veränderung stattgefunden“ habe und „ob diese auf den Einfluß der Krankheit zurückzuführen“ sei (S. 5). Die Merkmale für das frühe Klavierwerk werden von Knechtges aber kaum überzeugend herausgearbeitet. Daß der junge Schumann weitgehend unreflektiert seine Klavierfantasien niederschrieb und zum Druck beförderte, scheint jedenfalls mehr als zweifelhaft. Hauptanliegen von Knechtges ist es, zu zeigen, „daß man die späten Kompositionen Schumanns ohne Vorbehalte als Schöpfungen eines Gesunden betrachten“ müsse (S. 37). Ihre Argumentation, Schumann habe bereits vor dem „völligen Zusammenbruch“ die Kompositionstätigkeit beendet und folgerichtig könne „eine in Schumanns Unterbewußtsein ablaufende (negative) Beeinflussung der musikalischen Schöpfungen durch die Erkrankung ausgeschlossen werden“, ist aber wenig stichhaltig. Die Katastrophe kann sich — ohne daß hiermit in den Streit eingegriffen werden soll — durchaus auch im Schaffen angedeutet haben.

Die Analysen sind ebenfalls problematisch. Zu einseitig beschränken sie sich auf „Bau und Behandlung des melodischen Materials sowie formale Momente“, „Aspekte in denen die deutlichsten Charakteristika des späten Klavierstils zu vermuten sind“ (S. 65). Können aber die motivischen Zusammenhänge überhaupt losgelöst von Rhythmik, Harmonik und Syntax sinnvoll betrachtet werden? Harmonik und Rhythmus, die Knechtges „zunächst etwas in den Hintergrund“ stellen und erst in „einem die Ergebnisse der Untersuchun-

gen resumierenden Kapitel" berücksichtigen möchte, werden aber weitgehendst ignoriert. „Motivische Einheitlichkeit“ ist unbestreitbar ein wesentliches Merkmal der späten Werke Schumanns, sie läßt sich aber bei Schumann bereits wesentlich früher nachweisen. Auch ist sie dem ästhetischen Rang einer Komposition nicht unbedingt gleichzusetzen.

Der Anspruch, eigene Äußerungen Schumanns heranzuziehen, wird kaum angemessen erfüllt. Die Entstehungsgeschichten sind meist unvollständig. Auch fehlt die Auswertung der erhaltenen Skizzen und Entwürfe, die Bezugnahme auf Gattungsnormen, Rezeptionsgeschichte und ästhetische Maximen Schumanns. Wie weit diese Dissertation vom Standard der neuesten Schumannforschung entfernt ist, wird deutlich, wenn man Knechtges Analysen der Opera 118, 126, 130, 133 und 134 mit den Analysen vergleicht, die Michael Struck von denselben Werken in seiner parallel entstandenen, bereits 1984 erschienenen Dissertation vorlegte (*Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption*, Hamburg 1984). Die dort erfolgte Verschränkung von Quellenuntersuchung, Strukturanalyse und Rezeptionsgeschichte bei eingehender Diskussion der vorliegenden Literatur findet bei Knechtges in keiner Weise eine Entsprechung. Womit nicht gesagt werden soll, daß nicht auch die Beobachtungen von Struck im einzelnen zu diskutieren wären und daß sich nicht auch bei Knechtges zahlreiche treffende Einzelbeobachtungen finden.

Wichtige Sekundärliteratur wird von Knechtges nicht immer angemessen berücksichtigt. So wird beispielsweise die grundlegende Dissertation von Ulrich Mahler (*Fortschritt und Kunstlied. Späte Lieder Robert Schumanns im Licht der liedästhetischen Diskussion ab 1848*, München-Salzburg 1983) vollständig ignoriert. Mahler hatte herausgearbeitet, daß am Ende der Vormärzperiode die gewandelte politische und soziale Situation zu neuen ästhetischen Forderungen führte. Schumann stand den Fortschrittsbestrebungen, die sich als Gegenbewegung zur romantischen Schule verstanden, aufgeschlossen gegenüber, ging jedoch einen eigenständigen, wenn auch von den gegensätzlichen Strömungen nicht unbeeinflussten Weg. Mahlers Ausführungen

erhellen auch das geschichtliche und ästhetische Umfeld anderer Gattungen, zumal die Gattungsgrenzen bei Schumann fließend sind. Die Bedeutung der *Vier Märsche für Pianoforte* (op. 76) läßt sich beispielsweise ohne die politischen Implikationen der Revolutionsjahre nicht angemessen erschließen. Darüber hinaus müßten die Gattungsnormen berücksichtigt werden. Wie verhält sich die Binnenstruktur der Märsche zu ihnen? Wie löst Schumann seine Forderung nach Originalität, seine Ablehnung von äußerlicher Virtuosität in einer primär auf breite öffentliche Anerkennung ausgerichteten Komposition ein? Zahlreiche späte Klavierwerke Schumanns harren demnach immer noch einer differenzierten Analyse.

(November 1989)

Hans Kohlhasse

Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen. Eine Münchner Ringvorlesung. Hrsg. von Dieter BORCHMEYER. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (1987). 264 S., Abb.

Richard Wagners *Ring des Nibelungen* hat stets als Paradigma in den Diskussionen um Sinn und Wahrheitsgehalt des Mythos gegolten. In den letzten Jahrzehnten scheint sich zunehmend zu erweisen, daß Wagner manche Einsichten auch der modernen Mythosforschung im künstlerischen Medium vorweggenommen hat, und die Kontroversen um das Regietheater, die sich gerade am *Ring* entzünden und diesen so recht ins Blickfeld rücken, scheinen Anwendungsfälle zu sein, in denen gegenwärtige philosophische Trends, die eine Neubewertung des Mythos betreffen, ihre Probe halten. Dies ist das Problemfeld, das schon durch den Titel des vorliegenden Sammelbandes abgesteckt wird, dessen Beiträge sich in loser Abfolge thematisch um sein ideelles Zentrum, Wagners *Ring*, gruppieren und diesen als Kristallisationsfaden allgemeinerer Fragestellungen nehmen. Die Aufsätze sind mit einer Ausnahme aus den Vorträgen einer Ringvorlesung hervorgegangen, die 1986/87 an der Universität München stattfand, eine Veranstaltung, die ihrerseits, wie das Geleitwort von Wolfgang Sawallisch dokumentiert, von der Münchner Neuinszenierung der Wagnerschen Tetralogie motiviert war.

Schon eine Übersicht über das Inhaltsverzeichnis vermag einen Eindruck zu geben von der thematischen Vielfalt der verschiedenen Ansätze. Die zwei ersten Beiträge beschäftigen sich ausschnittsweise mit der ‚Vorgeschichte‘ von Wagners Mythendeutung: Nibelungensage und griechische Tragödie. Im ersten Beitrag, *Wandlungen eines Nationalmythos* [...], behandelt der Germanist Wolfgang Frühwald die Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes im 19. Jahrhundert und stellt den Weg von einer frühen, bildungsbürgerlichen Rezeptionsweise, die das Nibelungenlied entweder als „deutsche Ilias“ oder als „deutsche National-Bibel“ sehen wollte, zur späteren wilhelminischen dar, die sich zunehmend „nationale Identifikationsmuster“ zur nicht nur ideellen Kriegsführung aus dem Nibelungenlied holte. Im zweiten Beitrag, *Vom Mythos zum Musikdrama. Wagner, Nietzsche und die griechische Tragödie*, rekapituliert der klassische Philologe Dieter Bremer Wagners Aischylos-Rezeption, die bei Nietzsche weiterwirkt, und setzt die Handlung des *Rings* mit Aischylos-Dramen, vor allem der *Oresteia*, in Parallele. Der Aufsatz von Carl Dahlhaus, *Musik als strukturelle Analyse des Mythos* [...], repräsentiert den einzigen musikwissenschaftlichen Ansatz in diesem Band, d. h. den einzigen, der die Mythos-Problematik auf musikalische Sachverhalte bezieht. Ausgangspunkt ist Claude Lévi-Strauss' strukturelle Analyse des Mythos, die dieser unter wiederholtem Verweis auf Wagner mit dem Lesen einer Partitur verglichen hat. In dem Maße, wie Dahlhaus Lévi-Strauss' Lehre von der Verschränkung aus Synchronie und Diachronie an Wagners Eigendeutung der thematischen „Entwicklungen“ im *Ring*, und diese wiederum an der *Ring*-Partitur sich abarbeiten läßt, kann der Beitrag als in mehrfacher Hinsicht ‚entmythologisierend‘ genannt werden. Der calvinistische Theologe Jan Rohls bemüht sich in seinem Beitrag *Der Mythos nach dem Tode Gottes*, Wagners Adaptation des Mythos im Spannungsfeld zwischen Religion und Säkularisierung zu placieren und den *Ring* als Antwort auf die Legitimationskrise der Religion zu lesen. Ausgehend von Sorels Reflexionen zur Gewalt skizziert der Historiker Thomas Nipperdey in seiner Studie *Der Mythos im Zeitalter der Revolution*, welche Funktion Mythen im politischen

Denken haben, welche Sehnsüchte sie erfüllen und wie sie sich in der Geschichte des 19. Jahrhunderts auswirkten; in diesem Bereich stellen sie als Reaktion auf die „Entzauberung der Welt“ ein Stück Dialektik der Aufklärung dar. Die Verse von Alberichs Verfluchung des Rings bilden den Aufhänger für den wirtschaftsgeschichtlichen Abriss einer Geschichte des Goldes im Aufsatz des Wirtschaftshistorikers Wolfgang Zorn, *Der „Fluch des Goldes“* [...].

Der Herausgeber des Bandes, Dieter Borchmeyer, ist durch den Aufsatz „*Faust*“ und „*Der Ring des Nibelungen*“. *Der Mythos des 19. Jahrhunderts in zwifacher Gestalt* vertreten, worin es ihm gelingt, manche Parallele zwischen den beiden Dichtungen zutage zu fördern; die wichtigste Affinität im Vorgehen der beiden Autoren sei es, daß sowohl im zweiten Teil des *Faust* wie im *Ring* die mythischen Bilder „zu Chiffren moderner Erfahrungen werden“ (S. 137). Die nächsten Arbeiten beschäftigen sich mit dem Nachwirken Wagners in verschiedenen Bereichen. Der kunsthistorische Beitrag Hermann Bauers, *Wagner, der Mythos und die Schlösser Ludwigs II.*, verfolgt die Stadien des Absinkens Wagnerscher Motive zu Elementen von Einrichtungsdekoration, die Transformation des Mythos zu einer Privatmythologie. In seinem theatergeschichtlichen Beitrag *Wege des Mythos ins „Theater der Zukunft“* [...] geht Hans-Peter Bayerdörfer dem Weiterwirken von Wagners theaterreformatorischen Impulsen ins 20. Jahrhundert, von Appia bis Meyerhold, nach. Wie ein Mythos filmisch umgesetzt werden kann, demonstriert schließlich Klaus Kanzog am Beispiel des Nibelungen-Films von Fritz Lang (1924): *Der Weg der Nibelungen ins Kino. Fritz Langs Film-Alternative zu Hebbel und Wagner*.

Der Sammelband wird beendet durch zwei wissenschaftstheoretische Aufsätze, die seinen thematischen Rahmen schließen: Carl Friedrich von Weizsäcker erläutert in seinem Beitrag *Kunst — Mythos — Wissenschaft* die Charakteristika dieser drei Arten des Erkenntniszugangs zur Realität und zeigt, wo sie sich berühren und ineinander vermittelt werden können. Den Schluß- und zugleich Fluchtpunkt der thematischen Leitlinien des Bandes setzt der Philosoph Kurt Hübner mit seinem Beitrag *Die moderne Mythos-Forschung* —

eine noch nicht erkannte Revolution, worin er zunächst die Konzeptionen der neueren Mythos-Forschung Revue passieren läßt, um dann, als Quintessenz seiner eigenen Mythos-Forschungen, die Grundthese seines Buches *Die Wahrheit des Mythos* (München 1985) zu bekräftigen, daß der Mythos eine Zugangsweise eigenen Rechts zur Wahrheit sei — wofür ihm Wagners *Ring* einer der wichtigsten Zeugen ist.

Auf den ersten Blick betrachtet, bietet der Sammelband aus den verschiedensten Blickwinkeln interessante Beobachtungen zu einzelnen, mit Wagners *Ring* in Verbindung stehenden Problemen. Auf einer tieferen Ebene stellt er jedoch selbst ein Anwendungslesebuch der neueren Mythos-Forschung dar: Es würde eine eigene Publikation erfordern, wollte man im einzelnen darlegen, wie in den zwölf Aufsätzen, die sich sämtlich mehr oder weniger auf Wagners Tetralogie beziehen, die Begriffe „Mythos“ oder „Mythologie“ gebraucht werden, von welcher Mythos-Konzeption sie ableitbar sind, ob und wie sich deren Implikationen berühren, überschneiden oder gar einander widersprechen. So gesehen, stellt der Band — so eng gesetzt der thematische Rahmen auch ist — einen repräsentativen Ausschnitt aus dem gegenwärtigen Stand nicht nur der Wagner-Rezeption, sondern des Phänomens Wagner selbst dar, das ‚mythisch‘ genannt werden kann in dem Sinne, daß ihm von seinem Ursprung an die Unabgeschlossenheit des Daran-Weiterdenkens und -interpretierens eingeschrieben ist.

(Januar 1990)

Gerhard J. Winkler

DOUGLAS JARMANN: *Alban Berg, Wozzeck*. Cambridge — New York — New Rochelle — Melbourne — Sydney: Cambridge University Press 1989. IX, 181 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge opera handbooks.)

Das sich — nach dem Gesetz dieser Serie — an ein breiteres, gebildetes Publikum von Musikfreunden in der englisch sprechenden Welt wendende kleine Buch bietet eine gediegene Einführung in die verschiedenen Aspekte dieses mittlerweile sehr berühmten und viel besprochenen Werkes. Da es aus den Quellen gearbeitet ist, neben grundsätzlichen Erwägungen

gen der Formfragen die ansprechende Analyse einer Szene (III/4, S. 52—58), sowie eine „suggested interpretation“ (S. 59—68) enthält, ferner eine gut informierende Aufführungsgeschichte (S. 69—90) mit hübschen, z. T. noch nicht neu veröffentlichten Bildern (S. 91—109) bietet, wird es auch von einem Kenner in Sachen Berg gern zur Hand genommen werden. Die übersetzten Dokumente zu *Wozzeck*, worunter der bisher wenig beachtete Aufsatz von K. E. Franzos (1901) überrascht, der von Berg so geschätzte Aufsatz von R. Schäfke jedoch vermißt wird, werden für den englischen Opernfreund besonders nützlich sein. Die Ausstattung ist ansprechend, die Zahl der Versehen und Druckfehler (z. B. H. Meyer statt Mayer) hält sich in Grenzen.

(Januar 1990)

Rudolf Stephan

Gustav Mahler's American Years, 1907—1911: A Documentary History. [Compiled] by Zoltan ROMAN. Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1989). XXVII, 544 S., Abb.

Zoltan Roman, der bekannte Mahlerforscher, hat hier eine nützliche und lehrreiche Sammlung von biographischen Dokumenten (Briefen, Verträgen, Kritiken, Berichten und ähnlichem) aus den verschiedenartigsten Quellen zusammengestellt und dem an Mahler Interessierten vorgelegt. (Von den bisher nicht in der [deutschen] Originalsprache veröffentlichten Dokumenten, wird im Anhang auch der originale Text abgedruckt.) Vieles von den Dokumenten ist bisher unpubliziert und bereichert so unsere Kenntnis, anderes wiederum (vor allem Bilder) wird dem Buch beigegeben, ohne daß die Notwendigkeit der (neuerlichen) Publikation an diesem Ort einsichtig wäre. Die Kommentare verraten, daß einerseits auch wenig Gebildete angesprochen werden sollen (z. B. S. 350, Anm. 127, Erklärung, wer Puschkin war), während andererseits auf wichtige Hinweise verzichtet wird (so z. B. auf Pfitzner, Bild 47). Der Wert des Buches ruht eben — ohne daß verkannt werden dürfte, welches große Wissen in den Kommentaren steckt — auf der gelungenen Zusammenstellung und dem Abdruck der Dokumente. Da im Bereich der Zeitungsberichte Vollständigkeit nicht erstrebt wurde, behält die ältere Literatur,

z. B. Frank Milburns Mitteilung von Kritiken in *Musical America* (Vol. LXXX, No. 3, Februar 1960), auch weiterhin ihren selbständigen Wert.

(September 1989)

Rudolf Stephan

Nicolas Slonimsky: Perfect Pitch. A Life Story. Oxford — New York: Oxford University Press 1988. 263 S., Abb.

Es ist strenggenommen müßig, Slonimskys "life story" (die mehr dem Typus der Memoiren als der Autobiographie verpflichtet ist) zu rezensieren: Slonimsky hat dies bereits selbst unternommen (*Notes* 45/1989, S. 753f.) und damit nicht nur ein weiteres Mal die rare Gattung der Auto-Rezension gepflegt — er praktizierte dieses Verfahren bereits bei seinem Buch *A Thing or Two about Music* (1947) —, sondern auch ironisch auf das Dilemma verwiesen, daß sich autobiographische Schriften in ihrer konstitutiven Subjektivität eigentlich der Beurteilung entziehen. Oder anders formuliert: Niemand als der Autor vermag ihren Wahrheitsgehalt und -anspruch zu ermesen, doch ist er selbst die denkbar ungeeignetste Person dazu. Die Paradoxie oder Absurdität des Lebens ist nicht zufällig ein zentrales Motiv dieser in der Art eines "roman vrai" verfaßten Memoiren, die beständig zwischen kokettierender Selbst-Darstellung und korrigierender Selbst-Ironisierung der Hauptperson hin- und herschwanken und fast beiläufig einen in der Tat unglaublich wirkenden Bogen von Glazunov zu Frank Zappa schlagen: Als Schüler des ersteren begann der vierzehnjährige Slonimsky seine musikalische Laufbahn am Petersburger Konservatorium, der 87jährige krönte sie mit seinem Auftritt in einem Rockkonzert des letzteren im kalifornischen Santa Monica, womit er — nach eigenem Bekunden — nun endgültig in das "Age of Absurdity" eingetreten war. (Konsequenterweise hat Slonimsky mit dem Ende seiner Erinnerungen — 1987 im biblischen Alter von 93 Jahren — beschlossen, nunmehr rückwärts als Countdown seine Lebensjahre „minus 100“ anzugeben: Er ist also heute 5 Jahre alt und erreicht, „diabolo volante“, 1994 wieder den Null-Punkt: Daß er dann für eine zweite Autobiographie das Material zu sammeln beginnen wird, ist anzunehmen.)

Der oftmals kaustische, jedoch nie verletzende Witz dieses über weite Strecken glänzend geschriebenen Buchs kann jedoch nicht über ein gewisses Defizit hinwegtäuschen: Denn mit der Veröffentlichung von Slonimskys Memoiren durfte sich die Erwartung verbinden, daß ein wesentliches Quellenwerk zur amerikanischen Musikgeschichte dieses Jahrhunderts vorgelegt würde. Slonimsky, den man als Nestor oder gar „Papst“ der amerikanischen Musikszene bezeichnet hat, hat — seit 1923 in den USA lebend — wie vielleicht kein zweiter ihre entscheidenden Stadien erlebt und mitverfolgt: Er lernte zunächst (u. a. als Assistent von Koussevitzky) die Musik der Ostküste kennen und war mit den bedeutendsten Komponisten der frühen Moderne — Cowell, Varèse und vor allem Ives — befreundet und hat als Dirigent Pionierarbeit für die Verbreitung ihrer Musik und somit Wesentliches für die neue amerikanische Musik geleistet; mit seiner in den 50er Jahren sich entfaltenden Tätigkeit als maßgeblicher Lexikograph und den durch seine Übersiedlung an die Westküste in den 60er Jahren intensivierten Kontakten zur konzeptionellen Musikavantgarde (John Cage) hat er die wichtigsten — nicht nur im geographischen Sinn entgegengesetzten — Strömungen der amerikanischen Musik registriert und in zahlreichen bio-bibliographischen Schriften dokumentiert. Kaum jemand dürfte so viele amerikanische Komponisten persönlich gekannt haben wie Slonimsky, doch scheint sich die (faszinierende) Unübersichtlichkeit dieser Musikkultur auf die Darstellungsweise seines Buches eher hemmend niedergeschlagen zu haben: Leider kommt es kaum je über die Aneinanderreihung von Anekdoten hinaus, und statt erhoffter historiographischer Einblicke wird dem Leser eine Menge von dem, was man boshaft als besseren "family chit chat" (etwa in dem Kapitel über Cowells Verurteilung in den 30er Jahren aufgrund seiner Homosexualität) bezeichnen könnte, präsentiert. Nur manchmal wirft Slonimskys Freude am Grotesken auch ein Licht auf untergründige, aber nichtsdestoweniger objektive Probleme des Selbstverständnisses vieler moderner Komponisten, wenn er etwa den (äußerst erfolglosen) Komponisten Gardner Read mit dem Ausspruch zitiert: "Nicolas,

I have just finished my Fourth Symphony. Can you tell me why?"

Das eigentliche Thema des Schriftstellers Slonimsky, welches das Autobiographien zu meist prägende Muster von kohärenter Lebensgeschichte ersetzt, ist — auch hier bleibt die Paradoxie vorherrschend — nicht die Musik, sondern die Sprache: Die polyglotte (und -kulturelle) Welterfahrung des Autors ist die Grundlage seiner Sicht der menschlichen Kommunikation, die ihm als fragil, ja zutiefst unvollkommen erscheint. Zu den unterhalt samsten wie aufschlußreichsten Passagen seines Buchs gehören nicht zufällig die Bemerkungen über Dirigenten, die Slonimsky erlebt hat: An ihnen wird drastisch deutlich, wie un mittelbar musikalische Interpretation (konkret: als Arbeit mit einem Orchester) vom Medium ihrer sprachlichen Vermittlung abhängig ist, die — etwa im Fall Eugene Ormandys ("Thank you for the cooperation, and vice versa") — offensichtlich mitunter ins genaue Gegenteil umschlug. Und daß der „Bach Chorale“, den sich die Witwe Eric Bloms (des Herausgebers des *New Grove*) auf der Trauerfeier wünschte, vom Organisten als „Baccarolle“ (miß-)verstanden wurde, worauf er die Baccarolle aus den von Blom verabscheuten *Hoffmanns Erzählungen* spielte, zeigt für Slonimsky nicht nur die Universalität und Unüberwindbarkeit der babylonischen Sprachverwirrung, sondern auch ihre fast tragische Quintessenz. Es scheint, daß Slonimsky, der sich unter den vielen Rollen seines Lebens auch als Erfinder eines spekulativen Ton systems geübt hat, demgegenüber allein der Musik Eindeutigkeit oder gar — wie das Sprachspiel im Titel seines Buchs suggeriert — erlösende Perfektion durch ihre außer-sprachlichen kommunikativen Kräfte zutraut.

(Dezember 1989)

Wolfgang Rathert

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

Was treibt einen Sprachwissenschaftler dazu, sich mit dem sprachlichen Wesen der Musik zu befassen? Es ist die Tatsache, daß die „Sprachtheorie der Musik, auf die Übertrag-

barkeit von Beschreibungsmodellen von der Wortsprache auf den Funktionsmechanismus der Musik kapriziert, selbst die Tragweite ihrer Sprachlichkeitsbehauptung einzugedenken verabsäumt und darum fort und fort vor der allererst entscheidenden Etappe in der Untersuchung der Frage, ob Musik Sprache sei, stehenbleibt“ (S. 12) — so definiert der Autor selbst „des Problems unverkürzte Tragweite“. Bisherige Beschreibungsversuche der Sprachtheorie von Musik nennt er „von Gewalt und Notdurft gezeichnet, die besten gerade noch erträglich und ohne innere Notwendigkeit“ — und so weiter.

Um selber in seiner Erörterung der sprachlichen Natur von Musik nicht in alte Fehler zu verfallen, beginnt Michael Hoyer in der vorliegenden Publikation, die 1988 als Dissertation der Universität Würzburg eingereicht worden ist, mit einem Abschnitt über „Sprache überhaupt“ — wohl unvermeidlich in einem Werk aus Sicht der Sprachwissenschaft. In der Sprachtheorie stützt er sich dabei vor allem auf Johann Georg Hamann, Wilhelm von Humboldt, Walter Benjamin und Ludwig Wittgenstein, bei der Diskussion einer Dichotomie von grammatischer versus poetischer Sprache wird zudem noch auf Immanuel Kant eingegangen.

Eine Annäherung an eine Musikdefinition (nach Hoyer gibt es eine zuverlässige Definition von Musik nicht, gäbe es sie, so taugte sie nichts) wird über die grammatische Kategorie versucht. Die Polyvalenz des Begriffs Musik gibt dafür ein Beispiel, letztendlich kann damit belegt werden, daß eine sprachliche Erfassung der Musik nie eindeutig sein kann. Der Autor drückt dies an entscheidender Stelle so aus: „Die Grammatik der Wörter ‚Schall‘ und ‚Musik‘ separiert sich nicht auf einem Niveau, auf dem alles, was je in den Stand der Musik treten könnte, in einer weit aus holenden Umarmung zusammengefaßt wird“ (S. 107/108).

In den folgenden Abschnitten geht es um die Frage des Seins und des Geschehens als Sprache. Dabei wird der Musik unter der Prämisse, daß sie Schall sei, wie er aus dem Beschreibungszusammenhang herausgeführt statt seine Ursache anzuzeigen, sich selbst zu Gehör bringt, notwendigerweise die Qualität eines Ausdrucks zugesprochen. Sie kann dann als

sprachlich angesehen werden, wenn sie als Schallereignis, das keine Relevanz besitzt, aufgefaßt wird. Eine andere (Sprach-)Dimension von Musik wird mit der Untersuchung des Zugleich von Rezeptivität und Spontaneität im sprachlichen Akt grundgelegt. Die Vergleichbarkeit von Sprache und Musik gerät dabei an ihre Grenze, wenn man sich — wie es Hoyer tut — die Einheitlichkeit der Sprache und die Heterogenität der Musik vor Augen führt; die Geschichtslosigkeit des Seins von Musik, die im Gegensatz zur Geschichtlichkeit „als die schlechthinnige Voraussetzung grammatischer Sprache“ (S. 253) steht, ist nur ein Beleg dafür.

Über die Entwicklung von notwendigen und fakultativen Generalia in der Musik (gemeint sind Rhythmus, Metrum, Intervall etc.) wird übergeleitet zu einer Theorie musikgrammatischer Zeichenfiguren, auf die als Grundlage der Musikpraxis im 20. Jahrhundert mit ihrem eigenen Rezeptionsverhalten eingegangen wird. „Das Wort als Grammatik der Musik“ bildet den Abschluß dieser *Überleitung ... zu einer Sprachphilosophie der Musik* — im gewissen Sinne eine Salomonische Quintessenz.

Eine zusammenfassende Beurteilung dieses Werkes scheint unmöglich. Die Fülle der geistesgeschichtlich orientierten und neu entwickelten Ideen zu einer Sprachtheorie der Musik, die zudem auf höchstem sprachfertigen und inhaltlichen Niveau vorgetragen werden, verbaut ein wenig den Zugang zu einer pragmatischen Benutzung. Die editorischen Schwächen (die jedoch bei der Herausgabe einer Dissertation verständlich sind) wie das fehlende Stichwortverzeichnis, das überaus kurze Literaturverzeichnis (nur 22 Bücher werden genannt) und der eine eintauchende Lektüre abwehrende Schriftsatz kommen erschwerend hinzu. Für die Sprachwissenschaftler und auf diesem Gebiet interessierte Musikwissenschaftler ist dies ein sicherlich gewinnbringendes Buch. Jedoch trifft — bei allem zu tiefst empfundenen Respekt vor der gedanklichen Leistung des Autors — der in musikwissenschaftlichen Rezensionen so beliebte Satz, daß „das vorliegende Werk in keiner fundierten Musik-Bibliothek fehlen sollte“, nach Ansicht des Rezensenten für dieses Buch nicht zu.

(Januar 1990)

Stefan Evers

The Book of the Musical Artwork. An Interpretation of the Musical Theories of Heinrich Schenker by Felix-Eberhard von CUBE. Translated with an Afterword by David NEUMEYER, George R. BOYD, Scott HARRIS. Lewiston / Queenston: The Edwin Mellen Press (1988). VIII, 383 S., Notenbeisp. (Studies in the History and Interpretation of Music. Volume 10.)

Das *Lehrbuch der musikalischen Kunstgesetze*, Band 1—2 (Hamburg 1953—1954, mschr.) des 1988 im Alter von 85 Jahren verstorbenen Schenker-Schülers von Cube, der in Hamburg eine private Schenker-Akademie leitete, blieb zeitlebens ungedruckt. Es sei jedoch vermerkt, daß Kopien des gesamten Werkes in mehreren öffentlichen Bibliotheken und Instituten, u. a. in den Musikhochschulen Hamburg und Wien sowie in den musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Graz und Mainz, vorhanden sind. Die vorliegende Edition beschränkt sich nur auf den ersten, obgleich zweifellos wichtigeren Band. Dieser gliedert sich in drei Teile: „Vorwort (Von den natürlichen Tonbeziehungen — Von den Stimmungen und der Temperatur — Von den künstlichen Tonordnungen oder Systemen)“, „Essay: Die Tonsystematik unter der Lupe der gegenwärtigen theoretischen Forschung“, „Anhang: Versuch einer Darstellung der Entelechie und Biogenese des musikalischen Kunstwerkes“. Letzterer Teil mit rund 50 kommentierten Stimmführungsanalysen älterer und neuerer Musik beansprucht das Hauptinteresse. Hier erfolgten — mit Zustimmung des Autors — einige Veränderungen in der Übersetzung, u. a. entfielen 17 Beispiele des Originalwerkes, die mit einer einzigen Ausnahme (J. S. Bach) Kompositionen des 20. Jahrhunderts betreffen, hingegen fanden 11 erst zwischen 1971 und 1980 entstandene „graphs“ fast durchwegs ältester Einstimmigkeit Aufnahme. Der mit dieser Änderung beabsichtigte Zweck wird — abgesehen von der annähernd chronologischen Reihung, die im Original fehlt, — nicht verdeutlicht. Vom „Vorwort“ erfolgt auch eine Wiedergabe des deutschsprachigen Textes, jedoch ohne Notenbeispiele und Figuren, auf welche im englischen Text verwiesen wird.

Der Inhalt des zweiten Bandes, der eine Kontrapunkt-, Harmonie- und Formenlehre ent-

hält, findet im Nachwort ein knappes Resümee. Anschließend folgen ein vollständiges Inhaltsverzeichnis beider Bände in deutscher Sprache und nützliche bibliographische Hinweise.

Von Cube scheint den eigentlichen Zweck der Edition, die aus dem abschließenden "Critical assessment" (S. 369—383) hervorgeht, nicht erkannt oder mißverstanden zu haben. Andernfalls wäre es unverständlich, daß er den Editoren seine Unterstützung gewährt hätte. Obwohl die vorgebrachten Einwände "are not intended to serve as refutations" (S. 381), beschränken sie sich dennoch ausschließlich auf "counter aspects". Sie sind nicht neu, sondern hinsichtlich Schenker längst von anderer Seite (Michael Mann, Eugene Narmour u. a.) vorgebracht worden und finden nunmehr im übertragenen Sinn auf von Cube Anwendung, ohne den Wert der Stimmführungsanalysen für Theorie und Praxis beeinträchtigen zu können. Der Einwand, daß von Cube einer "physical acoustical law" assumption verpflichtet sei, d. h. zu den von Jacques Handschin sog. "Ober-tönen" zählt, ist ebensowenig ein brauchbares Gegenargument wie sein ebenfalls von anderen Theoretikern geteiltes Geschichtsbe-wußtsein, das ihn weitgehend mit Hugo Riemanns Auffassung der Dur-Moll-Tonalität als Endziel verbindet.

Bereits Sonja Slatin, (*The Theories of Heinrich Schenker in Perspective*, Columbia University Ph. D. 1967, Xerox University Microfilms Ann Arbor Michigan 1976) wies in bezug auf Schenkers Theorie, um deren unverfälschte Tradierung sich von Cube — im Gegensatz zu Felix Salzer — bemühte, darauf hin, daß weltanschauliche und metaphysische Aspekte bei Beurteilung der Analysen außer Betracht bleiben können. Vom Gegenteil sind hingegen David Neumeyer (et al.) überzeugt, ohne in-dessen triftige Gründe geltend machen zu können, müßten doch Mängel und Fehler, die sich jenen Aspekten verdanken, in den Analysen selbst nachgewiesen werden. Jedoch wird nicht der geringste Versuch in solcher Richtung unternommen, vielmehr die Möglichkeit des „Fernhörens“, das Wilhelm Furtwängler an Schenker rühmte, kurzerhand geleugnet, und Musikhören auf ein "immediate span of attention" als "pure data" (S. 382) von vier bis 12 Sekunden eingeschränkt.

Den Stimmführungsanalysen selbst, die den eigentlichen Wert von Cubes Lebenswerk bilden, wird bezeichnenderweise nur eine einzige Seite gewidmet. Daher drängt sich die Vermutung auf, daß vorliegende Edition nur ein willkommener Anlaß war, um Schenkers Theorie zu denunzieren. Sachlichen Aufschluß findet der Leser hingegen bei William Drabkin (*F.-E. von Cube and the North-German tradition of Schenkerism*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 111, 1984—85, S. 180—207).

(Februar 1990)

Hellmut Federhofer

Music in Early Christian Literature. Edited by James MCKINNON. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1987). XI, 180 S. (Cambridge Readings in the Literature of Music.)

Von den Anfängen der abendländischen Musikgeschichte an hat man die Schriften der Kirchenväter herangezogen: Als Autoritäten dafür, wie der Gesang im Gotteshaus beschaffen sein und wie er ausgeführt werden sollte, als Zeugnisse für die Tradition seiner Gattungen, als Lehren für den rechten Umgang des Menschen mit der Musik. Manche Zitate aus den Kirchenvätern wurden, nicht nur in den Verordnungen kirchlicher Autoritäten, zu Leitsätzen, deren Wirkungsgeschichte sich bis in die Neuzeit verfolgen läßt. Die Kirchenväter sind die wichtigste Quelle für die Geschichte der Kirchenmusik vor Gregor d. Gr.

Fürstabt Martin Gerbert von St. Blasien war der erste, der in seinem großen Werk *De Cantu et Musica sacra* (1774) die Kirchenväter systematisch als Quelle herangezogen hat; auf ihm fußt noch Peter Wagners *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters* (5. Auflage 1970). Die Quellenbasis wurde erweitert insbesondere durch Franz Leitner (*Der gottesdienstliche Gesang im jüdischen und christlichen Altertum*, Freiburg Br. 1906) und durch Johannes Quasten (*Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Münster/Westf. 1930). Wer nach den Zeugnissen der Kirchenväter über die Musik suchte, mußte sie sich bisher aus den

Zitaten und dem Argumentationsgang dieser Werke herausuchen.

Es ist dehr hilfreich, daß James McKinnon die Belege in einem schmalen Handbuch gesammelt hat, insgesamt 398 Zeugnisse vom Neuen Testament bis zum 5. Jahrhundert. Zwar ergeben sich keine großen Neuentdeckungen mehr. Aber er hat das Material kritisch gesichtet, präsentiert es übersichtlich, weist die Neuausgaben der Texte nach und gibt in knappen Einführungen Hinweise auf den Zusammenhang im Werk des Autors und in der musikwissenschaftlichen Diskussion. McKinnon hat alle Belege neu ins Englische übersetzt, bei kritischen Stellen wird der Originaltext zitiert, der ja im übrigen anhand der Quellenangaben einfach heranzuziehen ist. Ein sorgfältig gearbeiteter "Index of musical and liturgical terms and concepts" macht das Buch gut nutzbar.
(September 1989)

Helmut Hucke

ROSWITHA SCHLÖTTERER: Richard Strauss — Max von Schillings. Ein Briefwechsel. Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag 1987. 267 S. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München. Band 9.)

Den zahlreichen Editionen von Briefwechseln Richard Strauss' innerhalb der Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München ist eine weitere, gewichtige, hinzugefügt worden: der von Roswitha Schlötterer herausgegebene Briefwechsel zwischen Strauss und Max von Schillings. Die Notwendigkeit der Publikation bedarf angesichts des musikgeschichtlichen Rangs beider Briefpartner keiner näheren Begründung; mit geringen Ausnahmen handelt es sich um Erstveröffentlichungen.

Die Disposition des Bandes ähnelt derjenigen der Edition des Strauss-Thuille-Briefwechsels (Band 4 der Veröffentlichungen der RSG München). Einem Vorwort der Herausgeberin, dessen Schwerpunkt — wohl zu Recht — die Vorstellung der Person Max von Schillings bildet, sowie zwei mit Schillings' Todesjahr endenden, synoptisch präsentierten tabellarischen Lebensläufen der Briefpartner folgt das Korpus der (wenn ich richtig gezählt habe) 258 Briefe, dem im Anhang ein Brief Hofmanns-

thals an Schillings und zwei Briefe Strauss' an die Sängerin Barbara Kemp, Schillings' zweite Frau, beigegeben sind. Abbildungen nebst einigen Brief-Faksimiles, eine kurze Bibliographie, Register der erwähnten Kompositionen Strauss' und Schillings' sowie ein kommentiertes Personenverzeichnis schließen den Band ab.

Die Korrespondenz zwischen Strauss und Schillings setzt im Frühjahr 1894 ein und reicht (mit größeren Lücken in den Jahren 1913/14, 1917/18, 1923, 1927—1929 und 1931/32) bis kurz vor Schillings' Tod am 24. Juli 1933. Es ist ein Briefwechsel zwischen Freunden — das förmliche Sie weicht 1897 dem vertrauten Du —, und am freundschaftlichen Ton halten beide trotz aller Spannungen und Differenzen, die ihr Verhältnis im Laufe der Zeit belasteten (hierüber hat sich die Herausgeberin in ihrem Vorwort ausführlich geäußert), bis zuletzt fest.

Die Schwerpunkte der Korrespondenz wechseln. Interessante Informationen über die *Komponisten* Strauss und Schillings enthält vor allem der erste Teil, der etwa bis 1901/02 reicht, als Strauss zum 1. Vorsitzenden des ADMV gewählt wird. So fragt Schillings beispielsweise am 2. August 1895, ob das Werk, mit dem Strauss sich gerade beschäftige, die großen „Melodien-Kränze“ in *As-dur* und *c-moll* enthalte; offenbar war er schon zu dieser frühen Zeit in Details der Komposition des *Zarathustra* eingeweiht, mit dessen Skizze Strauss erst vier Monate später begann. Auch an der Münchner Erstaufführung dieses Stückes war Schillings übrigens beteiligt: Er spielte es zusammen mit Hugo Röhr im Bayerischen Hof vierhändig, weil, wie er sich am 22. August 1921 erinnert, Strauss' Werke „auf Anordnung hoher Kavaliere und Preßpropheten in München verboten waren“.

Der zweite Teil der Korrespondenz (bis etwa 1912) vermittelt ein ausgezeichnetes Bild der gemeinsamen Tätigkeiten Strauss' und Schillings' im Vorstand des ADMV: Organisation der jährlichen Musikfeste und Auswahl der dort aufzuführenden Novitäten. Vor allem die ausführlichen Briefe Schillings' enthalten manche informativen Kommentare zu Neuerscheinungen am Jahrhundertbeginn, die heute (zusammen mit ihren Schöpfnern) längs vergessen sind. (Wer kennt z. B. noch das Sympho-

nische Drama *Wandlungen* von Gerhard von Keußler oder den Einakter *Die Freier* von August Schattmann?) Im allgemeinen stimmen die beiden Briefpartner in ihren Urteilen überein — auch übrigens in der Empfehlung Schönbergs für den Liszt-Preis des ADMV. Nur gelegentlich werden Diskrepanzen spürbar, etwa wenn Schillings das enthusiastische Lob Straußens der *Symphonischen Phantasie* von Bruno Walter mit der trockenen Bemerkung kommentiert: „Das Stück von Walter erwies sich als Niete“.

Zwei Schwerpunkte schließlich prägen den 3. Teil der Korrespondenz: die Planung und Vorbereitung der Uraufführung von Strauß' *Ariadne auf Naxos* 1912 in Stuttgart, wo Schillings seit 1908 als musikalischer Leiter der Hofoper amtierte, sowie die künstlerischen und organisatorischen Verhältnisse an der Berliner Staatsoper in den frühen Zwanzigerjahren, als Schillings dort Intendant war und Mühe hatte, sich gegen die „atonalen Bolschewiken“ (24. November 1922) zu behaupten.

Die Herausgeberin konnte bei ihrer Edition im wesentlichen auf die Bestände des Richard-Strauß-Archivs in Garmisch (wo Schillings' Briefe aufbewahrt werden) und der Handschriften-Abteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München (wo sich die meisten der Briefe Strauß' befinden) zurückgreifen. Dennoch, so bedauert sie im Vorwort, sei der Briefwechsel nicht völlig geschlossen erfaßt, mindestens 20 Schriftstücke fehlten. (Ein Telegramm von Strauß an Schillings aus Wien vom 10. Oktober 1919, das im Katalog der Wiener Strauss-Ausstellung von 1964 auf S. 185 erwähnt ist, hat die Herausgeberin offenbar übersehen. Strauß meldet hier, daß „gestrige Generalprobe [der *Frau ohne Schatten*] glänzend verlaufen ist.“)

Die Wiedergabe der Brieftexte dürfte korrekt sein, die editorischen Entscheidungen der Herausgeberin sind akzeptabel, auch wenn der Unterschied zwischen einfacher und doppelter Unterstreichung (vgl. das Brief-Faksimile S. 241) durch die in beiden Fällen verwendete Kursive verloren geht. Unverständlich bleibt allerdings die fehlende Auflösung abgekürzter Ortsnamen. Bei der Ergänzung fehlender Datumsangaben sind der Herausgeberin für das Jahr 1902 zwei Fehler unterlaufen: Der Brief auf S. 75 wurde am 29. September

(nicht am 30.) und der auf S. 77 am 25. Oktober (nicht am 26.) geschrieben.

Um den Band nicht allzu umfangreich werden zu lassen, hat die Herausgeberin sich entschlossen, kürzere Mitteilungen oder bloße Abmachungen nicht im Wortlaut, sondern nur als Regesten zu publizieren. In den meisten Fällen mag ihre Entscheidung sinnvoll sein. Gelegentlich aber ist sie zu bedauern — so etwa bei Schillings' Postkarte vom 24. Juni 1896, die ein Notenzitat aus dem noch unvollendeten *Zarathustra* enthält, oder bei Strauß' Brief vom 19. Juni 1901, in dem er erstmals seine Novitätenkonzerte mit dem Berliner Tonkünstlerorchester ankündigt. Zur Erschließung der Briefinhalte dienen neben den schon erwähnten tabellarischen Lebensläufen und den Registern vor allem die Kommentare am Ende der jeweiligen Schreiben. Die Herausgeberin hat dazu, wie sie im Vorwort schreibt, vor allem Musikzeitschriften und Tageszeitungen „in minutiöser Kleinarbeit“ ausgewertet und in der Tat manches Detail — vor allem zu den oben erwähnten Novitäten und ihren Komponisten — ermittelt, was die Lektüre erleichtert. Dennoch bleiben einige Wünsche offen. Manche Kommentare sind schlicht überflüssig (etwa zu Otto Lohse [15. April 1906], weil im Personenindex die gleichen biographischen Angaben stehen) oder hätten ohne Not gekürzt werden können, wie etwa die Bemerkungen zu den Briefen vom 26. Januar und 3. Februar 1900, die besser zu einem Kommentar zusammengefaßt worden wären. (Sie sind überdies mißverständlich: nicht J. Schuberth war der Schreiber der fraglichen Briefe — er war schon 1875 verstorben —, sondern offensichtlich Felix Siegel). So hätte die Herausgeberin Platz gewonnen für andere nützliche Informationen: beispielsweise über Strauß' Pariser Aufenthalt im März 1900 (Brief vom 21. Februar 1900), über den Rolland so genau berichtete und bei dem Strauß Hofmannsthal kennenlernte, oder über die sehr distanzierte Haltung Straußens zu Schillings' Berufung an die Berliner Oper (Brief vom 6. August 1919). Es ist nur verständlich, wenn die Herausgeberin gelegentlich bekennt, über bestimmte Personen „nichts ermittelt“ zu haben. Heißt das aber, daß alle übrigen Personen oder Angelegenheiten ermittelt wurden, und daß fehlende Kommentare die Kenntnis

des betreffenden Sachverhalts als selbstverständlich voraussetzen? Der Rezensent jedenfalls gesteht, über den (um nur ein Beispiel zu nennen) unkommentierten „New Yorker Gran“ (29. September 1902) nichts zu wissen.

Schließlich noch einige Ergänzungen oder Korrekturen. Die im Kommentar zum 4. August und 25. September 1896 erwähnte Zeitschrift heißt *Die redenden Künste*. Welche Partitur Schönbergs Schillings zur Begutachtung vorlag (27. Dezember 1902), steht nicht fest: In Frage käme neben den — noch unvollendeten — *Gurreliedern* wohl auch die — ebenfalls noch nicht fertige — Symphonische Dichtung *Pelleas und Melisande*. Das Notenzitat am Schluß des Briefes vom 21. Dezember 1903, das die Herausgeberin nicht ermitteln konnte, dürfte der Beginn des Weihnachtsliedes *O du fröhliche* sein. Von Carl Hagemann ist im Brief vom 13. März 1906 wohl kaum in seiner Eigenschaft als Intendant in Mannheim, sondern als Redakteur der *Rheinisch-Westfälischen Zeitung* in Essen die Rede. Auf S. 133 muß es statt Hans Rösch Friedrich Rösch heißen. (November 1989) Walter Werbeck

SALAMONE ROSSI HEBREO: Il Primo Libro delle Canzonette a Tre Voci, Venetia MDLXXXIX. Edited by Hanoch AVENARY. Tel Aviv: Israel Music Institute 1975. Einleitung (italienisch, englisch, deutsch), 84 S.

SALAMONE ROSSI HEBREO: Il Secondo Libro de Madrigali a Cinque Voci, Venetia MDCII. Edited by Hanoch AVENARY. Tel Aviv: Israel Music Institute 1989. Einleitung (italienisch, englisch, deutsch), 126 S.

Salamone Rossi, der erste bekannte jüdische Komponist der abendländischen Musikgeschichte, Hofmusiker am Hofe der Gonzagas in Mantua, bei denen auch eine unter Leitung eines jüdischen Schauspielers stehende Theatergruppe akkreditiert war, ist Musikhistorikern namentlich bekannt, und in den letzten Jahren ist eine Reihe von Schriften erschienen, die seine Musik beschreiben und ihr den ihr gebührenden Platz in der italienischen Musikentwicklung zuweisen. Wenige Beispiele seiner Musik, wenige wissenschaftlich zuverlässige Neuausgaben seiner instrumentalen und vokalen Kompositionen sind aber veröffentlicht worden.

Rossi hat mehrere Bücher vokaler Werke in Venedig veröffentlichen lassen — Madrigale, Madrigaletti, Canzonetten, hebräische Psalmen und Cantici — und hat „Sinfonie“ und Instrumentalstücke in den Tanzformen seiner Zeit komponiert. Er schrieb „Sonate“, in denen er eine neuartige Form wechselnder Variationen entwickelte, die auch Nachahmung fand. Er ist um 1570 in Mantua geboren und zeichnete sich wahrscheinlich früh als Geiger aus; er kam möglicherweise schon als 17jähriger an den Hof von Mantua und ist dort bis in die 20er Jahre des 17. Jahrhunderts nachweisbar. Die Wirren der Zeit, Epidemien und Unsicherheiten haben ihn dann vermutlich nach Venedig auswandern lassen — man nimmt 1630 als sein Todesjahr an. Für den hebräischen Gottesdienst schrieb er *Salmi e cantici ebraici*, die 1623 unter dem hebräischen Titel *Ha-S'hirim asher li Sh'lomo* gedruckt wurden.

Das erste Buch seiner Vokalkompositionen, Canzonetten für drei Stimmen, wurde bereits 1589 veröffentlicht, als Rossi noch nicht einmal 20 Jahre alt war. Der israelische Musikwissenschaftler Hanoch Avenary hat diese Canzonetten auf der Grundlage des einzigen bekannten vollständigen Exemplars des Originaldrucks 1975 herausgegeben: Es wird in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt. Die 1989 dieser Edition folgende Ausgabe der fünfstimmigen Madrigale stützt sich gleichfalls auf ein Unikat der Venezianer Erstausgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek. Wie in der Ausgabe der Canzonetten hat Avenary auch hier Rossis Original-Widmung in Faksimile und Übersetzung abgedruckt. Eine ausführliche Einleitung mit Revisionsbericht und ein Literaturverzeichnis zu den Werken (dreisprachig) sowie die Texte (diese im Madrigalband nur italienisch, im Canzonettenband auch mit hebräischen Übertragungen) gehen dem Notenteil voran. Die in der Ausgabe von 1975 begrüßenswerte Praxis, jeder modernen Spartierung jeder Canzonette das Faksimile des Originaldrucks der Stimmen voranzustellen, ist leider in der Ausgabe von 1989 fallengelassen worden. Ebenso vermißt man im Band der Madrigale die vom Canzonettenband her gewohnten präzisen und sachkundigen Kommentare des Herausgebers zu jedem einzelnen Lied. Im Canzo-

nettenband ist den Noten außer den Originaltexten auch eine sangbare hebräische Übersetzung unterlegt; diese ist vielleicht überflüssig, da es sich ausschließlich um säkulare Poesie handelt — sie dient eigentlich nur Vokalisten in Israel selbst, die gerne in ihrer eigenen Sprache singen möchten.

Über die Textdichter erfährt man in der Ausgabe nichts; es entzieht sich der Kenntnis des Referenten, ob hierüber je Studien angestellt worden sind. Die Notierung und Kommentierung der Ausgabe gibt ein getreues Bild der interessanten Musik des Komponisten, doch ist es trotzdem zu bedauern, daß der Verlag im neuen Band nicht auch wie in der früheren Ausgabe die Originaldrucke in Faksimile beigefügt hat, um es dem wissenschaftlich interessierten Leser und eventuellen Benutzer für Aufführungen zu ermöglichen, die Arbeit des Herausgebers zu verstehen und zu würdigen. (Dezember 1989) Peter Gradenwitz

Musiche per clavicembalo a 4 mani. NICCOLÒ JOMMELLI: Sonata in Do. GIOVANNI MARCO RUTINI: 12 Divertimenti. A cura di Laura BERTANI e Maria Pia JACOBONI. Bologna-Roma: Associazione Clavicembalistica Bolognese 1985. 37 S. (Associazione Clavicembalistica Bolognese. Volume 1.)

Den Spielern vierhändiger Klaviermusik werden hier zwei Werke aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgestellt. Zuerst die nicht ganz unbekanntere *Sonate C-dur* von Niccolò Jommelli und dann als Neuheit die *12 Divertimenti* von Giovanni Marco Rutini; diese mit charakterisierenden Überschriften versehenen Klavierstücke sind — so weit ich sehe — die frühesten vierhändigen Charakterstücke und bieten zudem die interessante Möglichkeit eines Zusammenspiels von Harfe und Klavier.

Die *Sonata C a quatre mains Sur un Clavecin ou Forte Piano compose (sic) par Jomelli* gilt als der einzige Beitrag zur vierhändigen Klaviermusik von diesem, zu seiner Zeit als Opernkomponist neapolitanischer Herkunft und als Musikdirektor berühmtem Musiker und, da sie vor 1774 entstanden sein muß, als eine der frühesten erhaltenen Kompositionen dieser Gattung überhaupt. Das Besondere an diesem

dreisätzigen Werk ist die Mischung von klavieristischen Vorstellungen (so z. B. das derzeit so beliebte „Überschlagen“ der Hände beim Primo im dritten Satz) und von Vorstellungen, die aus dem Bereich von Ensemble-Musik stammen (auffallend sind z. B. die vielen thematischen Leerläufe in den Dreiklangs- und Doppelgriff-Brechungen im Tremolo), wodurch immer wieder die Frage auftaucht, ob es sich hier nicht um ein Arrangement handeln könnte. Das Werk, überliefert in einer einzigen Handschrift — nicht von der Hand Jommellis —, trägt keinerlei dynamische Bezeichnungen; es wird in dieser Ausgabe textgetreu wiedergegeben, wobei die damals noch gebräuchliche Notierung des Primo-Parts im Sopranschlüssel in den heute gebräuchlichen Violinschlüssel übertragen wurde. (Dazu drei kleine Korrekturen: 1. Satz, T. 4, Primo links, c^1 keine Viertelnote; 2. Satz, T. 14, Secondo rechts, letztes 32tel ein d^1 , und die Bezeichnung des dritten Satzes lautet in der Handschrift „Menuetto“ bzw. „Menuet“. Die heutigen Spieler vierhändiger Klaviermusik können hier erproben, wie dieses spielfreudige und technisch nicht besonders schwierige Werk mit Dynamik und Artikulation unter Einbeziehen eines gelegentlichen „Jommellischen Crescendo“ interpretiert werden könnte; bei einer Darstellung auf historischen Instrumenten stellt sich die interessante Frage, ob ein Hammerflügel oder ein Cembalo das geeignete Instrument zur Interpretation wäre.

Der Florentiner Giovanni Marco Rutini, der wie Jommelli im Opern- und Musikleben wirkte, war auch ein geschätzter Klavierlehrer und weithin bekannt durch seine zahlreichen Veröffentlichungen zweihändiger Klaviersonaten. Die hier wiedergegebenen *12 Divertimenti Facili e Brevi Per Cimballo a 4 Mani o Cimballo e Arpe Del Sig. Gio. Marco Rutini* (op. XVIII) wie auch ein vorhergehendes vierhändiges Werk, die *Sonate in G-dur* op. XIII, 6 (entstanden vor 1782) gehören zu den Kompositionen, in denen er sich mit leicht spielbaren und verständlichen Werken an die „signori dilettaanti“ wendet, wie er in den Vorworten zu seinen *Sonaten* op. VII und op. VIII kundtut. Die hier vorliegende Ausgabe gibt das einzige im Notentext vollständig überlieferte handschriftliche Exemplar der Bibliothek des Mailänder Konservatoriums wieder. In der gedruckten

Ausgabe, erhalten in einem einzigen Exemplar im Besitz der Bibliothek des Konservatoriums Neapel, fehlt ein Blatt (Primo Nr. 5, 6, 7, 8 und Secondo Nr. 9, 10, 11); der Notentext ist, soweit vergleichbar, übereinstimmend. Das Vorderblatt mit Widmung und der Opuszahl XVIII, aber ohne Datierung, weist durch einen hübschen Kupferstich auf die wahlweise Ausführung des Primo-Parts durch eine Harfe hin. In dem ausführlichen Vorwort zu diesem Druck erwähnt Rutini neben dem Cembalo auch das Piano-Forte als Instrument. Daß er auf die Herkunft der vierhändigen Klaviermusik aus England hinweist und daß er hier die „Sigg. Studiosi“ anspricht, macht die Nähe des Vorwortes von Charles Burney zu dessen erster Ausgabe seiner *Duets* von 1777 ganz deutlich. Aber Rutini bringt auch deutlich seinen Prioritätsanspruch zur Geltung, daß er als erster vierhändige Charakterstücke mit Überschriften versehen in Form von drei sogenannten *Rondos* in einem gleichmäßigen Aufbau zusammenfaßt und daß er damit als erfahrener Klavierlehrer die Studierenden auf Sinn und Zweck ihres Studiums hinweist.

Die überwiegend 16taktigen Charakterstücke sind mit ihren dynamischen und Artikulations-Bezeichnungen ohne weiteres auf unsere heutigen Klavierinstrumente übertragbar. Technisch und musikalisch nicht anspruchsvoll, sind sie zudem für den Anfängerunterricht gut geeignet. Diese neue Art musikalischer Charakterisierung kann aber auch fortgeschrittenen Spielern Vergnügen bereiten, nicht zuletzt durch den entwickelten vierhändigen Satz. Hier werden schon mit einfachen Mitteln alle Möglichkeiten des vierhändigen Spiels zur Charakterisierung eingesetzt wie: kantables Zusammenspiel, Imitation, Gegen-einander der Spieler und vierfache Charakteristik in den vier Händen. Gut getroffen sind z. B. *Il Disinvolto*, *Il Contrasto*, *Lo Sprezzante*, *I Quattro Caratteri*. Daß das Vorhaben der Herausgeberinnen, alle Zusätze in Klammern zu setzen, nicht mit minutiöser Genauigkeit eingehalten wurde, wiegt bei Dynamik und Artikulation nicht so schwer, denn der Textsinn wurde nie entstellt. Daß aber die Bezeichnungen „Rondo 1“ über Stück 1 und „Rondo 2“ über Stück 5 weggelassen wurden anstatt sie durch „Rondo 3“ über Stück 9 zu ergänzen, was vom Schreiber offensichtlich vergessen

wurde (wie der Vergleich mit Druck und Vorwort beweist), offenbart, daß der Gesamtaufbau der Komposition nicht erfaßt wurde.

Die flüchtigen Bemerkungen des Vorwortes zur Geschichte der vierhändigen Klaviermusik bis ins 20. Jahrhundert vermögen leider keinen zusammenhängenden Eindruck zu vermitteln von der Entwicklung dieser so interessanten und vielseitigen Gattung, und die kargen Bemerkungen zu den Komponisten gehen in keiner Weise auf die Besonderheit dieser beiden Kompositionen in ihrer Überlieferungslage und ihrer Kompositionsweise ein; jedoch werden die unbelegten Datierungen der (immer noch als verschwunden geltenden) sechs vierhändigen Sonaten von Johann Christian Bach mit 1757 (S. 2), der *Sonate* KV 19d von Wolfgang Amadeus Mozart mit 1765 und der Jommelli-Sonate — als zwischen diesen beiden Daten gelegen (S. 4) — ohne weiteres wiedergegeben — das Ganze um so bedauerlicher in Anbetracht dieses so aufschlußreichen und schönen Druckes.

(Dezember 1989)

Marianne Stoelzel

ROBERT SCHUMANN: *Konzert für Violine und Orchester a-moll. Nach dem Konzert für Violoncello und Orchester a-moll op. 129. Violinfassung und Klavierauszug vom Komponisten. Erstdruck hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1987). 40 S. (Edition Breitkopf Nr. 8329.)*

ROBERT SCHUMANN: *Märchenerzählungen. Vier Stücke für Klarinette (Violine), Viola und Klavier op. 132. Hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1988). Partitur: 23 S.; Stimmen: je 4 S. (Kammermusik-Bibliothek 2251.)*

Joachim Draheim, dem in den letzten Jahren bereits etliche aufschlußreiche Erst- und Neuveröffentlichungen von Werken des 19. Jahrhunderts zu danken waren, entdeckte 1987 eine unbekannt authentische Violinfassung des Schumannschen *Cellokonzertes* und gab sie noch im gleichen Jahr heraus (die Uraufführung erfolgte am 29. November 1987 in Köln). Dieser Fund erregt nicht nur erhebliches Interesse, er wirft auch Fragen auf — Fragen zunächst nach der Zuverlässigkeit, mit der Bibliotheksbestände erschlossen sind: Die Ham-

burger Staats- und Universitätsbibliothek, die Teile des Nachlasses von Joseph Joachim besitzt, mußte sich bei dessen Katalogisierung auf eine offenbar unzureichende bibliothekarische Examensarbeit stützen. Das von Draheim entdeckte und identifizierte Manuskript — die Kopistenabschrift einer Soloviolinstimme — war dabei als Violinkonzert Joseph Joachims erfaßt worden, weil die Übereinstimmung mit der Solopartie des Schumannschen *Cellokonzertes*, eines wahrlich nicht unbekanntes Werkes, unbemerkt geblieben war. (Daß das Manuskript nicht von Joachims Hand stammt, sondern neben dem Kopistennotat Orchesterstichnoten, Korrekturen und Notizen Robert Schumanns enthält, wäre dagegen wohl wirklich nur von einem Spezialisten zu erkennen gewesen.) Fast irritierend erscheint es andererseits, daß ein gattungstheoretisch und instrumentaltechnisch zweifellos problembewußter Komponist Mitte des 19. Jahrhunderts in der Gattung Konzert eine Auswechslung des Soloinstrumentes in Betracht zog (in der Kammermusik waren „authentische“ Transkriptionen dagegen nicht so ungewöhnlich). Schließlich stellt sich die Frage nach dem Entstehungsanlaß für die Violin-*Transkription des Cellokonzertes* — und nach dem Grund dafür, daß Schumann das Interesse an ihr wieder verlor, ehe es zu einer Aufführung oder der zwischenzeitlich offenbar erwogenen Publikation kam.

In seinem Vorwort schildert der Herausgeber anschaulich und erfreulich eingehend die Entdeckung der Handschrift und begründet ihre Einordnung als authentische Alternativversion zum *Cellokonzert*. Sinnvollerweise fügt er Informationen zur Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte der Cello-Originalfassung hinzu, die zu dem Zeitpunkt, als die *Transkription* entstand, noch unpubliziert war. Zudem sucht er Entstehungsbedingungen und eventuelle Veröffentlichungsaktivitäten Schumanns im Hinblick auf die Violinfassung zu rekonstruieren. Immerhin hatte der Komponist auf dem Umschlag der abschriftlichen Violinstimme eigenhändig eine Notiz angebracht, die sich wie der Entwurf zu einer Verlagsannonce liest („Dies Concert ist auch für Violine transscribirt erschießen“) — eine Notiz allerdings, die eindeutig von der Originalfassung ausgeht.

Höchstwahrscheinlich war Joseph Joachim Adressat und (zumindest indirekt) Anreger der *Transkription*. Auch die Entstehung der beiden konzertanten Originalwerke für Geige (*Fantasie* op. 131, *Violinkonzert d-moll* WoO 23), die im September und Oktober 1853 komponiert wurden, geht ja ganz wesentlich auf seinen Impuls zurück, nachdem früher allerdings schon Schumanns Freund und Joachims zeitweiliger Lehrer Ferdinand David auf ein solches Werk gedrängt hatte. Draheim vermutet nun, die *Transkription* sei möglicherweise ebenfalls im September 1853 nach „beglückenden Begegnungen mit Joseph Joachim Ende August“ entstanden. Dazu führt er noch ein weiteres Argument an: Weder im Brief vom November 1852, in dem Schumann das *Cellokonzert* (vergeblich) dem Leipziger Verleger Hofmeister anbot, noch im entsprechenden Schreiben an Breitkopf & Härtel vom November 1853, das zur Annahme des Werkes führte, ist von einer Violinfassung die Rede. Da Schumann das Konzert Mitte September 1853 lt. Vermerk in seinem *Briefverzeichnis* auch noch dem Kasseler Verleger Luckhardt offerierte, vermutet Draheim, in jenem (nicht überlieferten) Brief sei auch die Violinfassung erwähnt worden. Schumanns annoncenartige Notiz auf der wiederentdeckten Solostimme scheint eine solche Ansicht zu bestärken. Demzufolge wäre die Violin-*Transkription des Cellokonzertes* etwa gleichzeitig mit der *Fantasie* op. 131, der ersten konzertanten Originalkomposition für Violine, entstanden.

Zu erwägen wäre allerdings, ob Schumann die *Transkription* nicht schon zwischen Juni und August 1853 besorgte, abschreiben und möglicherweise Joachim zukommen ließ. Denn bereits Anfang Juni hatte der junge Geiger bei Übersendung einer gedruckten Partitur des Beethovenschen Violinkonzertes Schumann gebeten: „Möchte doch Beethoven's Beispiel Sie anregen, den armen Violinspielern, denen es, ausser der Kammermusik, so sehr an Erhebendem für ihr Instrument fehlt, aus Ihrem tiefen Schacht ein Werk an's Licht zu ziehen...“. Die abschriftliche Violinstimme, die Schumann ziemlich flüchtig korrigierte und zudem mit den notwendigen Orchesterstichnoten versah, zeigt trotz der Notiz, die auf Veröffentlichungsabsichten hinweist, keine Eintragungen, die auf Einstudierung, Probe

oder Aufführung schließen ließen. Als im September/Oktobre dann die beiden originalen Konzertwerke für Violine entstanden, die Joachim sogleich zugesandt erhielt und die er auch aufzuführen gedachte, könnte für Schumann die Motivation bereits wieder entfallen sein, sich weiter mit der *Transkription* zu befassen. Fraglich erscheint dann auch, ob sie überhaupt je einem Verleger angeboten wurde. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang vielleicht auch, daß die Violinfassung in den Schlußtakten noch ein Zwischenstadium des Werkes wiedergibt, wie es sich gleichfalls im Partiturautograph mit unterlegtem Klavierauszug findet. Während Schumann hier schließlich die Endfassung ausdrücklich festlegte (die dem allerersten Notat entsprach), vermerkte er auf dem Umschlag der Violinstimme zwar eigenhändig, „der Schluß“ sei „noch zu rectificiren“, führte dies aber nicht mehr aus. Übrigens ist eine frühere als die von Draheim vermutete oder hier zur Diskussion gestellte Entstehungszeit der *Transkription* natürlich nicht ganz auszuschließen.

Die *Transkription des Cellokonzertes* bildet nun allerdings ein höchst aufschlußreiches Stadium auf Schumanns Weg zum *Violinkonzert*, seinem letzten konzertanten Werk. Dessen Konzeption zeichnet sich ja ebenso sehr durch retrospektive Tendenzen wie durch eine avancierte oder für Schumann jedenfalls ungewohnte Anlage aus. Sie war wohl mitverantwortlich für die kontroverse posthume Beurteilung und jahrzehntelange Unterdrückung des *Violinkonzertes* durch Schumanns Frau sowie die Freunde Joachim und Brahms. Vergleicht man die drei nunmehr verfügbaren Konzertkompositionen mit Violine, so läßt die *Transkription des Cellokonzertes* bereits deutlicher als die Originalversion einige äußerlich „idiomatische“ Übereinstimmungen mit der *Fantasie* op. 131 zutage treten — man vergleiche etwa die gestisch ausgreifenden, rhythmisch-harmonisch teilweise auf charakteristische Weise gestauten Passagengestalten in T. 690ff. des *Cellokonzertes* („Im Tempo“) bzw. in T. 95ff. und 206ff. der *Fantasie*. Andererseits ist im *Cellokonzert* die blockhafte Gegenüberstellung von Soloinstrument und Orchester noch längst nicht so weit getrieben wie in den konzertanten Werken des Jahres 1853, wo sie zum Ausgangspunkt des kompo-

sitorischen Konzeptes wurde und erst gegen Werkende einer stärkeren Integration wich. Strukturell wie auch in der klanglich-spieltechnischen Behandlung der Solovioline zeigt sich, daß die *Transkription des Cellokonzertes* offenbar den Beginn einer Entwicklung über die *Fantasie* bis zum *Violinkonzert* markiert, das für den Integrationsprozeß drei Sätze benötigt und sich erheblich stärker als *Cellokonzert-Transkription* und *Fantasie* auf die mittleren und tiefen Violinlagen konzentriert. Im Verhältnis zur Originalfassung für Cello beschränkt sich die *Violin-Transkription* übrigens weithin auf die notwendigen Oktaversetzungen. Vereinzelt bleiben Abschnitte in der gleichen Oktavlage — so bezeichnenderweise der Beginn des Werkes. Notwendige Figurationsänderungen, die der Ambitus der Geige erzwang, zeigen eine künstlerische Freiheit und zugleich Treffsicherheit, die wohl nur dem Komponisten selbst möglich war (s. etwa T. 690ff.).

Editorisch wurde die Erstaussage von Draheim sorgfältig und mit sehr plausibler kritischer Kommentierung betreut. Sie unterlegt der Violinstimme Schumanns Klavierbegleitung, wie sie im Autograph unter dem Partiturnotat steht und 1854 publiziert wurde (die Partitur des *Cellokonzertes* erschien erst in der alten Schumann-Gesamtausgabe). Änderungen der Orchester- bzw. Klavierpartie scheint Schumann für die *Transkription* nicht beabsichtigt zu haben. Da weder Stichvorlagen der Originalfassung (Partitur, Klavierauszug, Cellostimme) noch Korrekturabzüge nachweisbar waren, blieben bei editorischen Entscheidungen gewisse Ermessensspielräume. Die abschriftliche Violinstimme hat Schumann zudem nicht immer genau korrigiert, beispielsweise einen fehlenden Takt übersehen. Im Hinblick auf die Klavierbegleitung stellt sich natürlich die Frage, wie weit ein Herausgeber kleine Unschärfen oder Lizenzen des Komponisten bei der Niederschrift analoger Takte oder gerade auch im Verhältnis zur Partiturversion ausgleichen sollte (s. etwa Draheims Korrekturen in T. 393/597 oder T. 644.). Auch über einige weitere editorische Entscheidungen dürfte wohl diskutiert werden: Dem Rezensenten scheint für T. 85 (vgl. T. 233), 91 (vgl. T. 259), 548 und 735/737 in Anbetracht der Quellenlage und bei Berücksichti-

gung analoger Takte eher diejenige Version in den Haupttext zu gehören, die der Herausgeber im Revisionsbericht anführt (eine detaillierte Erörterung ist im Rahmen dieser Rezension nicht möglich). Immerhin hat Draheim seine Maßnahmen jedoch transparent genug — und somit für den Benutzer ggf. revidierbar — gemacht. Dies gilt auch für seinen Entschluß, im Haupttext die Schlußakte des Werkes in der Zwischenfassung wiederzugeben, wie sie die abschriftliche Violinstimme festhält, obgleich Schumanns Notiz auf deren Umschlag ja die notwendige Umarbeitung forderte. Auch hier kann man allerdings die (wahrscheinlich) definitive Fassung, die Schumann der *Transkription* gegeben hätte, dem Revisionsbericht entnehmen und ggf. praktizieren.

Auch wenn Schumann bald das Interesse an seiner *Transkription* verloren zu haben scheint, weil ihn die konzertanten Originalwerke für Violine beschäftigten, kann und darf das wissenschaftliche und auch praktische Interesse der Nachwelt natürlich anders gelagert sein: Die Violinfassung des *Cellokonzertes* bildet einen faszinierenden Werkstattbericht über Schumanns kompositorisches Denken in der Gattung Konzert. Eine „Gefahr“, die im öffentlichen Musikbetrieb von der Violinversion ausgehen könnte, läge nicht darin, daß den Cellisten ein Werk ihres Standardrepertoires streitig gemacht würde, sondern in der Verlockung, daß Geiger nun lieber zu diesem recht populären Konzert griffen und Schumanns eigentliches *Violinkonzert* noch mehr als bisher vernachlässigten.

In Draheims praktisch orientierter Neuauflage der *Märchenerzählungen* op. 132 wird die Entstehung des klanglich wie formal reizvollen Zyklus anschaulich geschildert. Wertvoll ist vor allem die Auseinandersetzung des Herausgebers mit den problematischen editorischen Entscheidungen der alten Gesamtausgabe: Gegen den ausdrücklichen Rat von Johannes Brahms revidierte Clara Schumann zusammen mit dem ursprünglichen Widmungsträger Albert Dietrich den Notentext des Erstdrucks (Februar 1854), den Schumann noch vollständig überwacht hatte, zu voreilig nach abweichenden Befunden des Autographs, ohne die Möglichkeit nachträglicher Änderungen in Stichvorlage oder Korrekturabzug genügend in Betracht zu ziehen. Draheim räumt dagegen

dem Erstdruck zu Recht wiederum Priorität ein. Unverständlich ist nur, daß der Verlag seinem Herausgeber nicht Gelegenheit zu einem Revisionsbericht gab, auf den man nach einem so instruktiven Vorwort natürlich besonders gespannt ist. Lediglich ein besonders „störender Fehler“ der alten Gesamtausgabe wird im Vorwort ausdrücklich genannt. (Dezember 1989) Michael Struck

Eingegangene Schriften

ISRAEL ADLER: Hebrew Notated Manuscript Sources up to circa 1840. A Descriptive and Thematic Catalogue with a Checklist of Printed Sources. München: G. Henle Verlag (1989). LXXIX, 899 S., 2 Bände.

Analyzing Opera: Verdi and Wagner. Edited by Carolyn ABBATE and Roger PARKER. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press (1989). VIII, 304 S., Notenbeisp.

Ausgewählte Stücke aus dem Celler Clavierbuch (um 1662). Werke von Heinrich Scheidemann, Wolfgang Weßnitzer, Johann Schop, Johann Loewe von Eisenach, Anonymi für ein Tasteninstrument [Cembalo, Orgel, Klavier]. Hrsg. von Martin BÖCKER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1990). 48 S. (Edition Breitkopf 8545).

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 11/2: Kantaten zum Sonntag Jubilate. Hrsg. von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XI, 158 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Band 6/1: Das Wohltemperierte Klavier I BWV 846-869. Hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XIV, 246 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Orchesterwerke. Band 3: Konzerte für Violine, für zwei Violinen, für Cembalo, Flöte und Violine. Hrsg. von Dietrich KILIAN (†). Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1986. XII, 174 S.

ERNST BURGER: Franz Liszt. A Chronicle of His Life in Pictures and Documents. Translated by Stewart SPENCER, Foreword by Alfred BRENDDEL. Princeton: Princeton University Press (1989). 358 S.

FRANCESCO BUSSI: La musica strumentale di Johannes Brahms. Torino: Nuova Eri Edizioni Rai (1989). 438 S., Abb.

The Byrd Edition. Volume 5: Gradualia I (1605). The Marian Masses. Edited by Philip BRETT. London: Stainer & Bell (1989). XLII, 177 S., Abb.

The Cambridge Guide to the Arts in Britain. Edited by Boris FORD. Volume 4: The Seventeenth Century. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1989). XII, 356 S., Abb.

The Cambridge Music Guide. Edited by Stanley SADIE with Alison LATHAM. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1990). 544 S., Abb., Notenbeisp.

A Discography of Tudor Church Music. Compiled and Introduced by Timothy DAY. London: The British Library (1989). 317 S., Abb.

JEREMY DRAKE: The Operas of Darius Milhaud. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. 439 S. (Outstanding Dissertations in Music From British Universities.)

N. DÜCHTEL / C. HEINDL / H. LEUCHTMANN / F. MESSMER / H.-M. PALMBEULICH / G. WEISS: Peter Jona Korn. Tutzing: Hans Schneider 1989. 145 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 21.)

The Early Middle Ages to 1300. Edited by Richard CROCKER and David HILEY. Oxford-New York: Oxford University Press 1990. XX, 795 S., Notenbeisp. (New Oxford History of Music. Volume II.)

MARTIN ELSTE: Kleines Tonträger-Lexikon. Von der Walze zur Compact Disc. Kassel-Basel: Bärenreiter (1989). 150 S.

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V. Band 100, Abteilung Motette und Messe. Band 13: Jan Dismas Zelenka: Missa ultimorum sexta: Missa Omnium Sanctorum a-moll ZWV 21. Hrsg. von Wolfgang HORN. Litaniae Lauretanae "Salus infirmorum" F-Dur ZWV 152. Hrsg. von Thomas KOHLHASE. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989. XVIII, 197 S.

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V. Band 101, Ab-

teilung Motette und Messe. Band 14: Jan Dismas Zelenka: Missa ultimorum sexta: Missa Omnium Sanctorum a-moll ZWV 21. Hrsg. von Wolfgang HORN. Litaniae Lauretanae "Salus infirmorum" F-Dur ZWV 152. Hrsg. von Thomas KOHLHASE. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989. XVII, 274 S.

MARTIN GECK / PETER SCHLEUNING: „Geschrieben auf Bonaparte“. Beethovens "Eroica": Revolution, Reaktion, Rezeption. Reinbek: Rowohlt (1989). 411 S., Notenbeisp.

MALCOLM GILLIES: Notation and Tonal Structure in Bartók's Later Works. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. 299 S., Notenbeisp. (Outstanding Dissertations in Music From British Universities.)

MICHELE GIRARDI / FRANCO ROSSI: Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792—1936. Venezia: Albrizzi Editore (1989). XXXI, 491 S.

Christoph Willibald Gluck und die Opernreform. Hrsg. von Klaus HORTSCHANSKY. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1989). 435 S., Abb., Notenbeisp. (Wege der Forschung. Band 613.)

A Gregorian Chant Discography. Compiled by Jerome F. WEBER. Utica, N. Y.: J. F. Weber 1990. Band 1: XXXV, 375 S., Band 2: 424 S. (Discography Series XX.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Orgelkonzerte II. Zwei Konzerte für Orgel und Orchester HWV 295 und 196a. Hrsg. von Siegfried FLESCHE und Wolfgang STOCKMEIER. Sechs Konzerte für Orgel und Orchester op. 7 HWV 306-311. Hrsg. von Eva GERLACH und Ingeborg SCHNEIDER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XXXII, 291 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 8.)

HERBERT HEYDE: Historische Musikinstrumente der Staatlichen Reka-Sammlung am Bezirksmuseum Viadrina Frankfurt (Oder). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 208 S., 96 Tafeln.

WOLFGANG HOCHSTEIN: Johann Adolf Hasse. Eine biographische Skizze. Hamburg: Museum für Hamburgische Geschichte 1989. 14 S., Abb. (Bergedorf Porträt 4/89.)

E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism. Edited, Annotated, and Introduced by David CHARLTON. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1989). XVI, 476 S.

GUNTHER HOFFMANN: Das Orgelwerk Johann Sebastian Bachs. Ein Konzertführer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1989). 280 S., Notenbeisp. (Universal-Bibliothek Nr. 8540/4.)

Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte. Briefwechsel Ernst Krenek — Friedrich T. Gubler 1928 — 1939. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Wien-Köln: Böhlau Verlag (1989). 315 S.

Info RISM, Nr. 2, April 1990. Frankfurt a. M.: RISM-Zentralredaktion. 27 S., Abb.

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1985/86. Hrsg. von Günter WAGNER. Kassel: Merseburger (1989). 263 S., Abb., Notenbeisp.

EDWARD HUWS JONES: The Performance of English Song 1610—1670. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. VI, 277 S., 144 S. Notenbeisp. (Outstanding Dissertations in Music From British Universities.)

FRANÇOISE KARRO: Un ambassadeur français au service de l'Espagne éclairée: Les Fêtes du Marquis d'Ossun (Madrid, 1764—1765). Sonderdruck aus: Ibero-Amerikanisches Archiv N. F., Jg. 15, Heft 2. Berlin: Colloquium Verlag 1989. S. 175—191.

FRANÇOISE KARRO: Le musicien et le librettiste dans la Nation: propriété et défense du créateur par Nicolas Dalayrac et Michel Sedaine. Sonderdruck aus: Fêtes et musiques révolutionnaires: Grétry et Gossec, Bruxelles 1990, S. 9—52 (Études sur le XVIII^e siècle. Band XVII.)

FRANÇOISE KARRO: De la querelle des Bouffons à la réforme de Gluck. Les lettres du Comte Giacomo Durazzo à Charles-Simon Favart conservées à la Bibliothèque de l'Opéra. Sonderdruck aus: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 38, 1985, S. 163—196.

MARIANNE KAWOHL: Heilkraft der Musik. Ein Leitfadens mit vielen Anwendungsbeispielen. Freiburg: Herder Taschenbuch Verlag (1989). 126 S.

JOSEPH KIERMEIER-DEBRE: Eine Komödie und auch keine. Theater als Stoff und Thema des Theaters von Harsdörffer bis Handke. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1989. 338 S., Abb.

KLAUS-PETER KOCH: Reinhard Keiser (1674—1739). Leben und Werk. Teuchern (1989). 71 S., Abb.

MICHAEL KOCH: Die Oratorien Johann Adolph Hasses. Überlieferung und Struktur. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. Erster Teilband: Wirkungsgeschichte, Überlieferung und Gestalt der Oratorien. XX, 390 S. Zweiter Teilband: Quellenbeschreibungen, Texte und Aufführungsverzeichnis. IX, 268 S. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 14.)

SIEGFRIED KROSS: Geschichte des deutschen Liedes. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1989). 191 S.

HELGA DE LA MOTTE-HABER: Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur. Laaber: Laaber-Verlag (1990). 307 S., Abb., Notenbeisp.

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 19: Lectiones. Hrsg. von Wolfgang BOETTICHER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XXIV, 165 S.

Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert KIRSCHBAUM in Zusammenarbeit mit Günter BANDMANN, Wolfgang BRAUNFELS, Johannes KOLLWITZ (†), Wilhelm MRAZEK, Alfred A. SCHMID, Hugo SCHNELL. Acht Bände. Sonderausgabe. Rom-Freiburg-Basel-Wien: Herder 1990.

FIONA LITTLE: The String Quartet at the Ottingen-Wallerstein Court: Ignaz von Beecke and His Contemporaries. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. Volume I: 371 S., Volume II: 249 S. (Outstanding Dissertations in Music From British Universities.)

WILLIBALD LEO FRH. v. LÜTGENDORFF: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Ergänzungsband, erstellt von Thomas DRESCHER. Tutzing: Hans Schneider 1990. XXXI, 948 S.

LEONARD B. MEYER: Style and Music. Theory, History, and Ideology. Philadelphia. University of Pennsylvania Press (1989). XI, 373 S., Notenbeisp.

SÖREN MEYER-ELLER: Musikalischer Satz und Überlieferung von Messensätzen des 15. Jahrhunderts. Die Ordinariumsvertonungen der Handschriften Aosta 15 und Trient 87/92. München: Wilhelm Fink Verlag (1989). 220 S., (Münchner Universitäts-Schriften. Studien zur Musik. Band 8.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Geistliche Gesangswerke. Werkgruppe 1: Messen und Requiem, Abtei-

lung 1: Messen, Band 4. Vorgelegt von Monika HOLL. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XXIV, 334 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 30, Band 2: Barbara Ployers und Franz Jakob Freystädtlers Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart. Vorgelegt von Hellmut FEDERHOFER und Alfred MANN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XVI, 160 S.

Mozart-Jahrbuch 1989/90 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Rudolph ANGERMÜLLER und Dietrich BERKE, Wolfgang REHM (Besp. redungen). Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. 307 S.

Musikkulturgeschichte. Festschrift für Constantine Floros zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Peter PETERSEN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1990). 600 S., Abb., Notenbeisp.

Musik-, Tanz- und Kunsttherapie. Zeitschrift für künstlerische Therapien. Hrsg. von Karl HÖRMANN. Jg. 1, Heft 1, März 1990. Stuttgart-New York: Georg Thieme Verlag 1990. 64 S.

DAVID NICHOLLS: American Experimental Music, 1890—1940. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1990). XIV, 239 S., Notenbeisp.

Österreichische Musikzeitschrift, Jg. 45, Heft 1, Januar 1990: Wien: Elisabeth-Lafite 1990. 64 S.

ANNETTE OTTERSTEDT: Die englische Lyra-Viol. Instrument und Technik. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). 278 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften.)

Periodica Musicalia (1789—1830). Im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz bearbeitet von Imogen FELLINGER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. L, 1259 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 55.)

Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Friedhelm BRUSNIAK und Horst LEUCHTMANN. Tutzing: Hans Schneider 1989. 783 S., Abb., Notenbeisp.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusik, Band 5: Streichquartette III. Vorgelegt von Werner ADERHOLD.

Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XXVII, 210 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 18: Symphoniae Sacrae III (1650). Die Konzerte zu fünf Stimmen (Nr. 1—5) und ihre handschriftlichen Frühfassungen. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XX, 150 S.

Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen. 10.—14. November 1985. Vorgelegt von Anne Ørbaek JENSEN und Ole KONGSTED. Kopenhagen: Engstrøm & Sjødring 1989. 326 S., Abb., Notenbeisp.

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG, in Verbindung mit Friedhelm KRUMMACHER, Stefan KUNZE und Wolfram STEUDE. 11. Jahrgang 1989. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 138 S.

FRIEDRICH ADOLF STEINHAUSEN: Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten. Dritte Auflage hrsg. von Arnold SCHERING (1916). Mit einer Nachbemerkung von Ruth KESTNER-BOCHE und Siegfried PANK. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XVIII, 166, IV.

Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck. Hrsg. von Arnfried EDLER und Heinrich W. SCHWAB. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 230 S., Abb., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXXI.)

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Othmar WESSELY. 39. Band. Tutzing: Hans Schneider 1988. 399 S., Abb., Notenbeisp.

WOLFGANG SUPPAN: Das neue Lexikon des Blasmusikwesens. 3. Auflage. Freiburg-Tiengen: Blasmusikverlag Schulz GmbH 1988. 386 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XXVI: Konzerte für mehrere Instrumente. Hrsg. von Siegfried KROSS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XIII, 271 S.

JOACHIM THALMANN: Untersuchungen zum Frühwerk von Johannes Brahms. Harmonische Archaismen und die Bedingungen ihrer Entstehung. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). 218 S., Notenbeisp. (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 2.)

WERNER THOMAS: Schubert-Studien. Frankfurt/M.-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1990). 203 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 21.)

GABRIELE VILLANI: Il primo e il secondo libro delle toscanelle a quattro voci. Introduzione, testi musicali e letterari e apparato critico. A cura di Francesco BUSSI. Firenze: Leo S. Olschi Editore 1987. 243 S.

Die Viola. Jahrbuch der Internationalen Viola-Gesellschaft 1985/86. Hrsg. von Wolfgang SAWODNY. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). 112 S.

HANS-JOACHIM WAGNER: Studien zu "Boulevard Solitude. Lyrisches Drama in 7 Bildern" von Hans Werner Henze. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1988. 344 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 154.)

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

Weber — Jenseits des „Freischütz“. Referate des Eutiner Symposions 1986 anlässlich des 200. Geburtstages von Carl Maria von Weber. Hrsg. von Friedhelm KRUMMACHER und Heinrich W. SCHWAB. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). 234 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXXII.)

WALTER WERBECK: Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). IX, 272 S. (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft Band 1.)

FRANZ WERFEL: Verdi. Romanzo dell'opera. Scandicci (Firenze): La Nuova Italia Editrice (1989). 349 S. (Discanto/Contrappunti 26.)

KARIN WETTIG: Satztechnische Studien an den Madrigalen Carlo Gesualdos. Frankfurt/M.-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 291 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 45.)

Die Wiener Schule. Hrsg. von Rudolf STEPHAN. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1989). VII, 425 S., Notenbeisp. (Wege der Forschung. Band 643.)

GIOSEFFO ZARLINO: Theorie des Tonsystems. Das erste und zweite Buch der "Istitutioni harmoniche (1573)". Aus dem Italienischen übersetzt, mit Anmerkungen, Kommentaren und einem Nachwort versehen von Michael FEND. Frankfurt/M.-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1989). XI, 471 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 43.)

NEAL ZASLAW: Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception. Oxford: Clarendon Press 1989. XXV, 617 S., Notenbeisp.

Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien. 2 Bände. In Verbindung mit Ortrun LANDMANN und Wolfgang REICH vorgelegt von Wolfgang HORN und Thomas KOHLHASE. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). Band 1: 158 S., Band 2: S. 169—368.

Mitteilungen

Es verstarben:

am 23. Juli 1990 Frau Dr. Irmgard JOACHIM, verw. BECKER-GLAUCH, Köln, im Alter von 75 Jahren,

am 25. Juli 1990 Dr. Folker GÖTHEL, Baden bei Wien, im Alter von 80 Jahren. Der gebürtige Dresdener, eins der ersten Mitglieder unserer Gesellschaft, nahm nach einer musikpraktischen Ausbildung 1931 an der Universität Berlin das Studium der Fächer Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie auf und promovierte dort 1935 bei Arnold Schering mit einer Dissertation über *Das Violinspiel Louis Spohrs*. Nachdem er aus gesundheitlichen Gründen 1957 die Tätigkeit als Opernkapellmeister aufgeben mußte, widmete er sich erneut und verstärkt wieder der musikwissenschaftlichen Arbeit. So verfaßte er u. a. mehr als fünfzig Artikel für die *MGG*, schuf sich aber vor allen Dingen einen ausgezeichneten Ruf als Spohr-Forscher. Seine Werk-Editionen, seine Veröffentlichungen der Briefe und Lebenserinnerungen Spohrs sowie sein *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr* haben ihm weltweit Anerkennung gebracht,

am 5. Oktober 1990 Dr. Eduard GRÖNINGER, Köln.

Wir gratulieren:

Professor Dr. Arnold FEIL, Tübingen, am 2. Oktober 1990 zum 65. Geburtstag,

Kirchenmusikdirektor Dr. h. c. Bruno GRUSNICK, Lübeck, am 18. Oktober 1990 zum 90. Geburtstag,

Professor Dr. Arno FORCHERT, Detmold, am 29. Dezember 1990 zum 65. Geburtstag.

*

Professor Dr. Rudolf BOCKHOLDT, München, und Professor Dr. Wolfgang DÖMLING, Hamburg, tauschen für die Dauer des Wintersemesters 1990/91 ihre Stellen.

Privatdozent Dr. Bernd SPONHEUER, Kiel, hat den Ruf auf die C4-Professur für Musikwissenschaft an der Folkwang-Hochschule Essen abgelehnt. Er hat den Ruf auf die C3-Professur für Historische Musikwissenschaft an der Universität Kiel angenommen.

Frau Dr. Eva-Maria HOUBEN, Krefeld, hat sich am 20. Juni 1990 an der Universität-Gesamthochschule Duisburg mit der Arbeit ‚*Ein Hauch von Unzeit*‘ — *Untersuchungen zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts* habilitiert.

Frau Dr. Janina KLASSEN, Hamburg, vertritt z. Z. die C4-Professur für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Lübeck.

Dr. Joachim SCHLICHT, der langjährige Leiter der Zentralredaktion des *RISM* an der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M., verläßt dieses Amt auf eigenen Wunsch zum Ende des Jahres 1990. Über die Nachfolge ist noch nicht entschieden, so daß Bewerbungen beim Vorstand des Internationalen Quellenlexikons der Musik e. V., Sophienstraße 26, 6000 Frankfurt/M. 90, willkommen sind. Die Position des Leiters der Zentralredaktion ist nach BAT Ib dotiert.

*

Der XV. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft findet vom 3. bis 10. April 1992 in Madrid mit dem Generalthema *Mediterranean Musical Cultures and Their Ramifications* statt. Vorgesehen sind 10 Round Tables, 13 Study Sessions, ferner Study Groups sowie Free Papers (max. 20 Minuten). Anmeldungen zu den Freien Forschungsberichten (mit Abstract) bis zum 1. Februar 1991 an: SIASA CONGRESOS, S. A., Paseo de la Habana 134, E-28036 Madrid.

Die *Bayern-Harvard-Kommission für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts* bereitet für 1992

ein zweiteiliges Symposium zum Thema *Musik in der Emigration* mit je einer Tagung in der Bundesrepublik und in den USA vor. Die erste Tagung, in der unter dem Titel *Musik in der Emigration 1933—1945: Vorgeschichte — Vertreibung — Rückwirkung* die europäischen Aspekte der Emigration behandelt werden, findet in Zusammenarbeit mit der Folkwang-Hochschule Essen vom 10. bis 13. Juni 1992 in Essen statt.

In den USA ist 1989 eine *Sigismund Thalberg Society* gegründet worden. Nähere Informationen bei: The Sigismund Thalberg Society, Daniel L. Hitchcock, Coordinator, P. O. Box 47032, Wichita, Kansas 67201, USA.

Das Berliner Musikinstrumenten-Museum eröffnet am 24. März 1991 eine große Sonderausstellung zum Thema *Kielklaviere*, bei der die Entwicklung der Cembali und Spinette vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart anhand des reichen Eigenbestandes dokumentiert wird. Zur Ausstellung, die bis zum 16. Juni 1991 geöffnet ist, erscheint ein reich illustrierter Katalog mit Instrumentenbeschreibungen und übergreifenden Aufsätzen. Nähere Informationen vom Musikinstrumenten-Museum, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Tiergartenstraße 1, 1000 Berlin 30, Tel. (030) 254 81-0.

Vom 3. bis 5. Juni 1991 findet in Saarbrücken im Rahmen der 2. „Musikfestspiele Saar“ ein internationales wissenschaftliches Symposium zu Leben und Werk Antonín Dvořáks aus Anlaß des 150. Geburtstages des Komponisten statt. Als thematische Schwerpunkte für die Referate sind *Stil und nationale Idiome*, *Dvořáks Aktualität* sowie *Einflüsse und Wirkungen* vorgesehen. Nähere Auskunft erteilt: Dr. Peter Jobst, Werderstraße 189, 6638 Dillingen.

*

Die Internationale Hugo-Wolf-Gesellschaft Stuttgart (Akademie für Gesang, Dichtung, Liedkunst e. V.) plant eine vollständige kritische Neuausgabe der Briefe von Hugo Wolf an Hugo Faisst (Stuttgart), Oskar Grohe (Mannheim) und Emil Kauffmann (Tübingen). Besitzer von Autographen oder Abschriften dieser Briefe (auch der bisher nicht aufgefundenen Gegenbriefe der drei Freunde und Förderer des Komponisten) werden herzlich gebeten, sie für die Edition zur Verfügung zu stellen. Diese Bitte richtet sich auch an öffentliche Bibliotheken und Archive. Adresse: Geschäftsstelle der IHWG, Neckarstraße 87, 7000 Stuttgart 1.

*

Die in Heft 2/1990, S. 156, angezeigten Dissertationen von Stefan Hanheide: *Albert Schweitzers Bach-Verständnis* und von Johannes Schmidt-Sistermanns: *Medienspezifische Regiekonzepte zur Visualisierung von Oper im Fernsehen* sind nicht an der Universität Oldenburg, sondern an der Universität Osnabrück angenommen worden.

*

Die Jahrestagung 1990 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 11. bis 13. Oktober auf Einladung des Lehrstuhls für Musikwissenschaft der Universität Augsburg statt. Kolloquium, öffentliche Sitzung der Fachgruppe Freie musikwissenschaftliche Forschungsinstitute und Konzert standen unter dem gemeinsamen Thema „Skizzen und verworfene Fassungen“.

Nach Entgegennahme der Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters erteilte die Mitgliederversammlung am 13. Oktober auf Antrag des Sprechers des Beirates, der sich zuvor von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung durch den Vorstand überzeugt hatte, diesem einstimmig Entlastung für das Geschäftsjahr 1989. Zu Rechnungsprüfern für den Haushalt 1990 wurden von der Mitgliederversammlung die Herren Dr. Klaus Hofmann und Dr. Ulrich Konrad bestimmt.

Von besonderer Bedeutung für die Tagung war die Tatsache, daß nach dem 1968 erfolgten erzwungenen Austritt erstmals wieder einige Wissenschaftler aus den neuen Bundesländern als Gäste teilnehmen konnten. Mit ihnen wurden ausführliche Gespräche über die Möglichkeiten der näheren Kontaktaufnahme und Zusammenarbeit geführt. Siehe hierzu auch die nachstehende Mitteilung des Vorstandes der Gesellschaft für Musikforschung.

Die Jahrestagung 1991 wird vom 8./9. bis 12. Oktober in Mannheim in Verbindung mit dem Internationalen musikwissenschaftlichen Symposion „Mozart und Mannheim“ stattfinden.

*

An die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung in der ehemaligen DDR

An alle Musikwissenschaftler in den neuen Bundesländern

Sehr geehrtes Mitglied,
sehr geehrte Kolleginnen und Kollegen!

In Heft 4 der „Musikforschung“ 1968 (S. 538) mußte der damalige Vorstand unter dem Präsidenten Prof. Dr. Martin Ruhnke Ihnen mitteilen, daß durch einen politischen Beschluß der DDR-Organen vom September 1968 den bisherigen Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung zwangsweise der Austritt verordnet worden war. Der Vorstand erklärte damals: „Solange Sie nicht persönlich Ihre Mitgliedschaft bei der Geschäftsstelle in Kassel gekündigt haben, betrachten wir Sie unserer Satzung gemäß weiterhin als Mitglied.“

Nach der vollzogenen demokratischen Vereinigung Deutschlands fordern wir alle Mitglieder mit zwangsweise ausgesetzter Mitgliedschaft auf, in einer kurzen Mitteilung an die Geschäftsstelle (Heinrich-Schütz-Allee 35, W-3500 Kassel) die Wiederaufnahme der aktiven Mitgliedschaft zu erklären. Soweit Adressen vorhanden, wird in diesem Sinne auch ein entsprechendes Anschreiben ergehen.

Gemäß unserer Satzung, die eine Einzelmitgliedschaft von in- und ausländischen Musikwissenschaftlern und musikwissenschaftlichen Institutionen ohne Aufnahmebeschränkung vorsieht, laden wir die Kolleginnen und Kollegen in den neuen Bundesländern auch zu einer Erstmitgliedschaft ein.

Sinnvoll wäre in jedem Falle wegen des jährlichen Beitrages und des damit verbundenen Bezuges der „Musikforschung“ eine Erklärung zum 1. Januar 1991.

Auf unserer Jahrestagung in Augsburg hat die Gesellschaft einmütig den Willen zu einer in jeder Hinsicht positiven Zusammenarbeit mit den Musikwissenschaftlern in den neuen Bundesländern bekundet, die sich bereits in ersten praktischen Ergebnissen niederschlug.

Mit freundlichen Grüßen

gez. Niemöller

gez. Hortschansky

gez. Danuser

gez. Bennwitz