

# Die Überlieferung der Musik in der Antiken Welt

von Egert Pöhlmann, Erlangen

Dichtung und Musik sind für ihre Überlieferung nicht unter allen Umständen auf die Schrift angewiesen. Dies gilt auch für die Antike Welt. Die Oral-Poetry-Forschung<sup>1</sup> hat gezeigt, daß das homerische Epos lange vor seiner ersten schriftlichen Fixierung im Raum der mündlichen Tradition lebte. Überliefert wurden freilich nur Sagenmotive, typische Szenen, Formelverse und stehende Wendungen, und aus dem improvisierenden Verfügen über das traditionelle Material entstand bei jedem Vortrag einer bestimmten Geschichte etwas Neues.

Nach der Übernahme der Alphabetschrift im frühen 8. Jahrhundert<sup>2</sup> kam es gegen 730 vor Chr. zur schriftlichen Fixierung der *Ilias* und gegen 710 zur Niederschrift der *Odyssee*, ohne daß dadurch die griechische Dichtung sogleich alle Merkmale der Mündlichkeit abgestreift hätte. Vielmehr kam es zu einer Koexistenz von schriftlicher Tradition und mündlicher Rezeption von Dichtung. Auswendiger Vortrag bzw. lautes Vorlesen waren die Regel, der „Einsame Leser“ ist eine Erscheinung erst des 5. Jahrhunderts vor Chr. Ihren Endpunkt findet diese Entwicklung in der Bibliothek des Museion in Alexandria: Im Hellenismus ist die Dichtung zur Buch- und Lesedichtung geworden<sup>3</sup>.

Eine ähnliche Entwicklung möchte man bei der griechischen Musik erwarten. Freilich zeigen die Vasenbilder, daß man zwischen Dichtung und Musik mit einer beträchtlichen Phasenverschiebung rechnen muß. Die überwiegend im Bereich des Mythos angesiedelte schwarzfigurige Vasenmalerei stellt Schreibtafel und Papyrusrolle nicht dar<sup>4</sup>. Erst gegen Ende des 6. Jahrhunderts vor Chr. werden das Diptychon und bald darauf die Buchrolle als künstlerisches Motiv entdeckt; es tritt zunächst in Schulszenen auf Vasenbildern auf<sup>5</sup>. Ein frühes Zeugnis, die Berliner „Schulvase“ des Duris (gegen 485 vor Chr.), zeigt das Diptychon im Schreib- und Leseunterricht und die Rolle beim Dichtervortrag (Abb. 1). Die Unterweisung in Gesang und Leierspiel jedoch vollzieht sich „al orecchio“, durch Vorspielen bzw. Nachsingen<sup>6</sup>. Um die Jahrhundertmitte freilich ziehen Rolle und Diptychon in Musen- und Musikszenen der Vasenbilder ein. Die Rollen und Tafeln tragen lesbaren Text, sinnlose Buchstabenfolgen, Andeutungen von Schriftzeichen, sofern sie nicht ganz leergelassen sind. Nie jedoch lassen sich auf Vasenbildern Notenzeichen als solche sicher identifizieren.

<sup>1</sup> Vgl. *Homer. Tradition und Neuerung*, hrsg. von Joachim Latacz, Darmstadt 1979.

<sup>2</sup> Vgl. Alfred Heubeck, *Schrift*, in: *Archaeologia Homerica* 3, 10, Göttingen 1979.

<sup>3</sup> Vgl. Rudolf Pfeiffer, *Geschichte der Klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*, München 1978.

<sup>4</sup> Eine erste Übersicht erlaubt Max Wegner, *Griechenland*, in: *Musikgeschichte in Bildern* 2, 4, Leipzig 1963; Erika Simon, *Die Griechischen Vasen*, München 1976.

<sup>5</sup> Vgl. Henry R. Immerwahr, *Book Rolls on Attic Vases*, in: *Classical, Mediaeval and Renaissance Studies in Honour of Berthold Louis Ullman*, hrsg. von Charles Henderson Jr., Rom 1964, Bd. 1, S. 17ff.

<sup>6</sup> Berlin 2285, John D. Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, Oxford, 2. Aufl. 1963, Bd. 1, S. 431f., vgl. Abb. 1

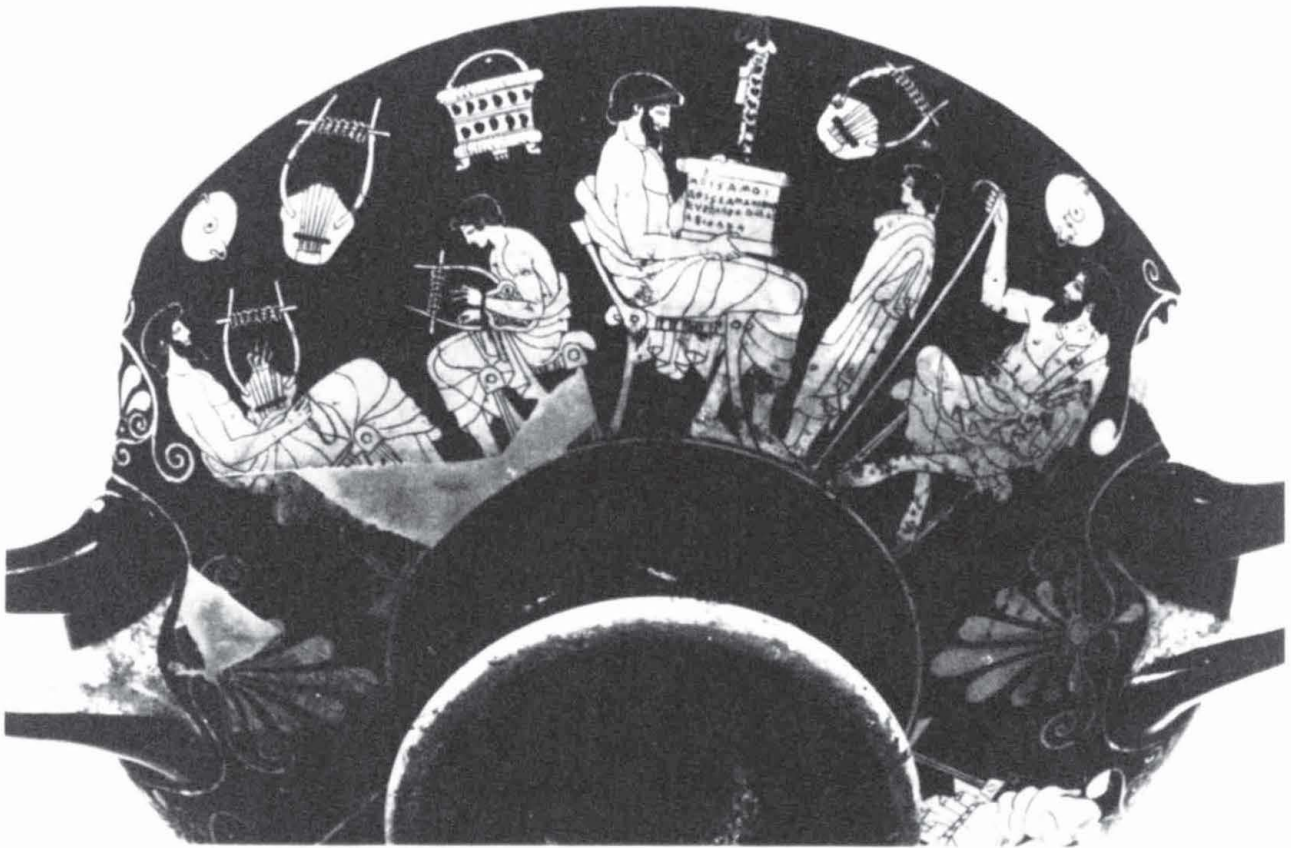


Abbildung 1: Antikenmuseum Berlin F 2285.  
 Mit freundlicher Erlaubnis der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz.  
 Photo: Ingrid Geske-Heiden.

So wird man sich damit begnügen, lediglich feststellen zu können, daß ab 450 vor Chr. die Vorstellung der Schriftlichkeit auch mit Musikszenen vereinbar ist<sup>7</sup>.

Da die Bruchstücke griechischer Musik erst um 250 vor Chr. einsetzen<sup>8</sup> und da das Alter der altgriechischen Buchstabennotation umstritten ist<sup>9</sup>, bleibt die Frage, von welchem Zeitpunkt an schriftliche Überlieferung von Musik neben die mündliche tritt, in der Schwebe. Man mag überlegen, wieviel man dem kollektiven Gedächtnis zutrauen kann. Dabei drängt sich schnell eine Unterscheidung nach Gattungen auf: Die monodische Lyrik, die eine begrenzte Zahl einfacher Strophenformen immer wieder verwendet, mag mit einem überschaubaren Bestand von vielfach wiederverwendbaren Melodien ausgekommen sein. Daher kann man sich Texte und Melodien der Sappho, des Alkaios, des Anacreon, der attischen Skolien durchaus in mündlicher Überlieferung vorstellen. Auf Absicherung durch schriftliche Fixierung waren hier wohl eher die Texte angewiesen. Daß deren Niederschrift recht früh erfolgt

<sup>7</sup> Vgl. Egert Pöhlmann, *Die Notenschrift in der Überlieferung der griechischen Bühnenmusik*, in: *Würzburger Jahrbücher Neue Folge* 2 (1976), S. 53ff.; jetzt in: ders., *Beiträge zur antiken und neueren Musikgeschichte*, Frankfurt 1988, S. 57ff.

<sup>8</sup> S. u. S. 4f.

<sup>9</sup> S. u. S. 7f.

ist, darf man aus dem beachtlichen Umfang der alexandrinischen Lyrikerausgaben<sup>10</sup> folgern.

Grundsätzlich anders ist die Situation bei der antistrophisch gebauten Chorlyrik, die jetzt für uns schon mit Stesichoros (7./6. Jahrhundert vor Chr.) beginnt<sup>11</sup>. Deren Einheit, die Triade, kann erheblichen Umfang haben. Sie besteht aus der Strophe, deren Rhythmus, und wohl auch deren Melodie, in der Antistrophe wiederkehrt, und der Epode, deren Rhythmus (und Melodie) an Strophe/Antistrophe anknüpft, aber eigene Wege geht. Die Triade wird innerhalb eines Gedichts je nach Bedarf wiederholt, niemals aber in einem anderen Gedicht wiederverwendet<sup>12</sup>. Jede strophische Komposition hatte somit individuelle Rhythmik und eine eigene Melodie. Hier ist mündliche Überlieferung von Texten und Melodien schwerer vorstellbar, zumal die Chorlyrik überwiegend Gelegenheitsdichtung war und mit einmaligem Vortrag bei einem Götterfest oder einer Siegesfeier meist ihre Aufgabe schon erfüllt hatte. Wieder deutet der Umfang der noch in Alexandria vorhandenen Texte<sup>13</sup> auf deren frühe Niederschrift; die Melodien mögen früh verlorengegangen sein. Aus der Tatsache, daß Pindar von Theben aus gleichzeitig für Besteller aus aller Herren Länder schrieb und, wie er selbst mitteilt, seine Lieder versandte, hat Ulrich v. Wilamowitz die Niederschrift auch der Melodien gefolgert<sup>14</sup>. Sollte dem so gewesen sein, so ist doch von diesen Melodien nichts nach Alexandria gekommen<sup>15</sup>.

Erbe der Chorlyrik ist die Bühnendichtung, die 536/33 vor Chr. mit der ersten Tragödienaufführung in Athen institutionalisiert wird und uns 472 vor Chr. mit Aischylos' *Persern* faßbar wird. Die Frage zu stellen, ob ein Bühnenstück von der sprachlichen und metrisch-musikalischen Schwierigkeit der *Perser* ohne ein bis ins einzelne fixiertes Autorenexemplar einstudiert werden konnte, heißt schon sie verneinen. Dies trifft auch für die Melodien der Chorlieder und Monodien zu. Wir können den Texten noch ablesen, daß man für die sieben gesungenen Partien der *Perser*, 417 Verse von insgesamt 1077 Versen, 29 verschiedene Melodien benötigte. Das Autorenexemplar eines Tragikers zeigt uns Aristophanes in den *Thesmophoriazusen* (411 vor Chr.), wo er den dichtenden Tragiker Agathon mit seinem Manuskript auf die Bühne bringt<sup>16</sup>. Und der Pronomos-Krater aus Ruvo (um 400 vor Chr.) zeigt uns den Dichter Demetrios bei der Probe eines Satyrspiels mit seinem Manuskript in Händen<sup>17</sup>.

An sich hatte auch das Bühnenstück mit seiner Premiere seine Aufgabe erfüllt. Ein Bedürfnis, Bühnentexte trotzdem zu verwahren, ergab sich, sobald man es unternahm,

<sup>10</sup> Von Sappho waren 9 Bücher vorhanden. Das 1. Buch hatte 1320 Verse, was auf 6000—9000 Verse, also 300—450 Seiten einer Oxford-Ausgabe führt.

<sup>11</sup> Vgl. Martin West, *Greek Metre*, Oxford 1982, S. 46ff.

<sup>12</sup> Vgl. ebda., S. 47.

<sup>13</sup> Von Pindar hatten die Alexandriner 17 Bücher. Die erhaltenen 4 Bücher entsprechen 180 Oxfordseiten; die Alexandriner hatten somit Pindar im Umfang von 4 Oxford-Bänden.

<sup>14</sup> Ulrich v. Wilamowitz, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Berlin 1900, S. 48.

<sup>15</sup> Der in den Pindar-Scholien (*Scholia vetera in Pindari Carmina*, hrsg. von Anders B. Drachmann, Bd. 2, Leipzig 1910, S. 31) und im *Etymologicum Magnum* unter dem Stichwort *Εἰδογράφος* erwähnte Apollonios Eidographos hat Pindars Gedichte nach *εἶδη*, freilich nicht nach Tonarten, sondern nach Klassen sortiert. Vgl. Pfeiffer, S. 228.

<sup>16</sup> Aristophanes, *Die Frauen am Fest der Thesmophoros*, Verse 95—129.

<sup>17</sup> Neapel, Museo Nazionale, Inv. Nr. 3240; John D. Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, Oxford, 2. Aufl. 1963, Bd. 2, S. 1336, Nr. 1.

Bühnenstücke nach ihrer Premiere im Dionysostheater auch anderwärts wieder aufzuführen. Das scheint schon zu Beginn des 5. Jahrhunderts vor Chr. möglich gewesen zu sein. Denn dem Phrynichos wurde jede Wiederaufführung seiner Tragödie *Der Fall Milets* (nach 494 vor Chr.) untersagt, da man nicht an den mißlungenen ionischen Aufstand erinnert sein wollte. Umgekehrt gestattete ein Volksbeschluß nach dem Tod des Aischylos (456/55 vor Chr.) die Wiederaufführung von dessen Stücken im Athener Dionysostheater. Das 4. Jahrhundert tut dann den Schritt zum Repertoire-Theater auch in Athen: 386 vor Chr. führen die Tragödienschauspieler und 339 vor Chr. die Komödienschauspieler ein altes Stück wieder auf. Dies bürgert sich ein, und den Vorrang unter den Klassikern hat nun Euripides<sup>18</sup>.

Wiederaufführung von Bühnenstücken setzt aber die Überlieferung nicht nur der Texte, sondern auch der Bühnenmusik voraus. Der Umfang und die Schwierigkeit der betreffenden Partien schließt mündliche Überlieferung aus. Falls man nicht mit der Möglichkeit der schriftlichen Überlieferung der Bühnenmusik rechnen will, bleibt nur der Ausweg, sich jede Reprise als Neukomposition vorzustellen, was wenig wahrscheinlich ist. Dies führt zu der Frage, ob man im 5. Jahrhundert schon mit einer Notenschrift rechnen darf.

Die griechische Notenschrift ist durch kaiserzeitliche und spätantike Musiktheoretiker überliefert, am ausführlichsten durch Alypius<sup>19</sup>. Die älteste sichere Erwähnung einer Notenschrift (*παρρασημαντική τέχνη*) findet sich bei dem Aristotelesschüler Aristoxenos von Tarent (geb. um 370 vor Chr.). Dessen Ausführungen lassen sich trotz einiger Schwierigkeiten mit den Prinzipien der Notenschrift des Alypius verbinden<sup>20</sup>. Hellenistische Inschriften nennen melodische (*μελογραφία*) und rhythmische (*ῥυθμογραφία*) Notation als Unterrichtsfach von Musikschulen<sup>21</sup>. Von den Zeugnissen aus römischer Zeit ist die Reserve des Quintilian interessant, der die Fähigkeit, ein Instrument zu spielen und Noten zu lesen, aus dem Bildungsgang des zukünftigen Redners ausschließt<sup>22</sup>.

Weitere Zeugnisse für die Notenschrift liefert das kleine, aber beständig anwachsende Corpus altgriechischer Musik, welches mittelalterlichen Handschriften, hellenistischen bis kaiserzeitlichen Inschriften sowie vor allem den Papyri vom 3. vorchrist-

<sup>18</sup> Zu Phrynicho, vgl. Herodot, *Historiae* VI, 21; zu Wiederaufführungen vgl. Arthur Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953, S. 73, 87, 100–103 und 125.

<sup>19</sup> Aristeides Quintilianus, *De Musica* I 9 und 11, hrsg. von Reginald P. Winnington-Ingram, Leipzig 1963, S. 19ff.; Alypius, *Introductio Musicae*, in: *Musici scriptores Graeci*, hrsg. von Carl Jan, Leipzig 1895, Nachdr. Hildesheim 1962, S. 367ff.; Gaudentios, *Harmonica Introductio* §§ 20–23, in: *Musici scriptores*, hrsg. von C. Jan, S. 347ff.; Bakcheios, *Introductio artis Musicae* §§ 11–42, ebda., S. 293ff.; *Anonymi Bellermanni* § 66f.: lydischer Tropos, § 1 = § 83: rhythmische Notation (*Anonyma de musica scripta Bellermanniana*, hrsg. von Dietmar Najock, Leipzig 1975, S. 19–21; S. 1 = S. 28); Boethius, *De institutione Musicae* IV, Kap. 3f., 15 und 16, hrsg. von Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, Repr. Frankfurt 1966.

<sup>20</sup> Aristoxenos, *Elementa Harmonica* II, 39–41, hrsg. von Rosetta da Rios, Rom 1954, S. 49ff., vgl. Pöhlmann, *Notenschrift*, S. 74ff.

<sup>21</sup> August Boeckh, *Corpus Inscriptionum Graecarum*, Berlin 1828–77, Nr. 3088: aus Teos; Wilhelm Dittenberger, *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, Leipzig 3. Aufl. 1915–24, Nr. 960: aus Magnesia; vgl. *Κρουματογραφία* *Anonymi Bellermanni* § 11, S. 4 Najock; anders Henri Iréné Marrou, *Melographia*, in: *L'Antiquité Classique* 15 (1946), S. 289ff.

<sup>22</sup> Quintilian, *Institutio oratoria* I, 12, § 14. Weitere römische Zeugnisse zur Notenschrift bei Günter Wille, *Musica Romana*, Amsterdam 1967, S. 489ff. Dazu Lukillios, *Anthologia Palatina* XI, 78, aus neronischer Zeit (*γράφματα τῶν Λυρικῶν Λύδια καὶ Φρύγια*).

lichen bis zum 4. nachchristlichen Jahrhundert verdankt wird<sup>23</sup>. Die ältesten Musikstücke aus Handschriften sind die Hymnen des Mesomedes, des Hofmusikers des Hadrian<sup>24</sup>, die ältesten Inschriften mit Notation sind zwei Apollonhymnen aus Delphi des Jahres 128 vor Chr.<sup>25</sup>, die ältesten Papyri sind Wiener Fragmente aus Mumienkartonnage des 3. bis 2. vorchristlichen Jahrhunderts, darunter einige Zeilen aus einem Chorlied (Abb. 2) des euripideischen *Orestes* (Verse 338—344)<sup>26</sup>, ein Rollenende des 3. Jahrhunderts vor Chr. aus Kairo<sup>27</sup> und einige Zeilen aus einem Chorlied der euripideischen *Iphigenie in Aulis* (784—792) in Leyden<sup>28</sup>, aus der Mitte des 3. vorchristlichen Jahrhunderts.

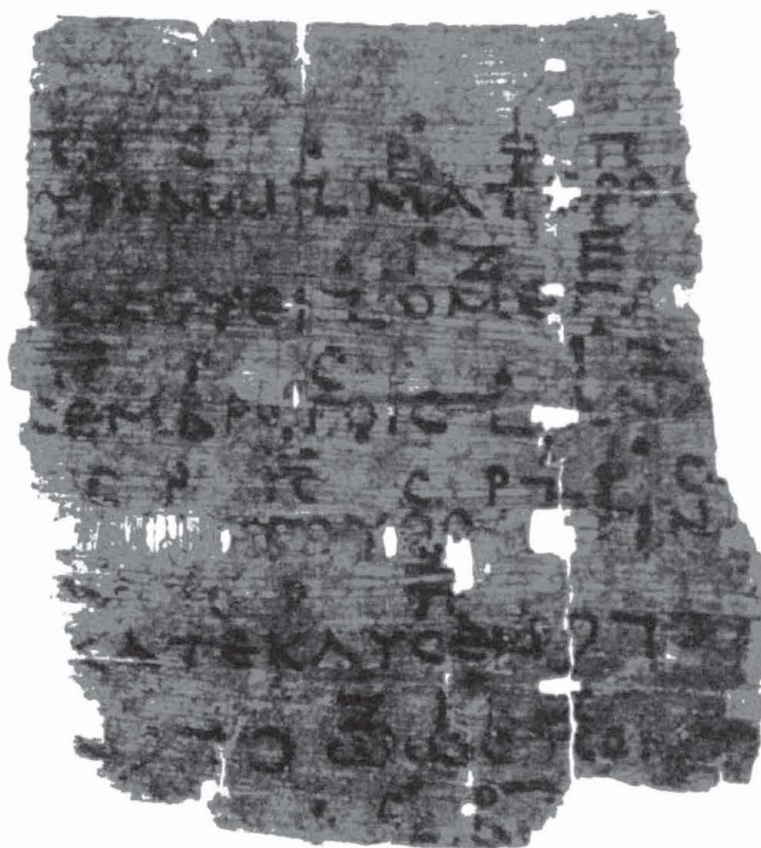


Abbildung 2: Pap. Wien G 2315.

Mit freundlicher Erlaubnis der Österreichischen Nationalbibliothek — Papyrussammlung.

<sup>23</sup> E. Pöhlmann, *Denkmäler Altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970; die neun Neufunde bis 1988 sind verzeichnet in Pöhlmann, *Beiträge*, S. 10ff. Auf dem "Third International Musicological Meeting of Delphi" (28.—30. 10. 1988) hat Dimitris Themelis zwei weitere Musikinschriften vorgestellt (vgl. D. Themelis, *Zwei neue Funde altgriechischer Musik aus Laureotike und aus Pelion*, in: *Mf* 42 (1989), S. 307ff. Beide Inschriften enthalten keinen Text sondern lediglich Zeichen, deren Übertragung als Notenzeichen durch D. Themelis manche Fragen offenläßt. Man wird nun zunächst versuchen müssen, zu einer epigraphisch gesicherten Datierung beider Inschriften zu kommen, bevor man das bisher nur ab 250 vor Chr. belegbare Notensystem der Alypius in diesen Inschriften sucht.

<sup>24</sup> Pöhlmann, *Denkmäler*, Nr. 1—5.

<sup>25</sup> Ebda., Nr. 19/20.

<sup>26</sup> Ebda., Nr. 21 (das Orestesfragment, vgl. Abb. 2) sowie Nr. 22—29.

<sup>27</sup> Ebda., Nr. 35.

<sup>28</sup> Papyrus Leyden, Inv. Nr. 510; vgl. Denise Jourdan-Hemmerdinger, *Un nouveau papyrus musical d'Euripide*, in: *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 1973, S. 292ff.

Wie man sieht, führen die Musikfragmente bis dicht an die Lebenszeit des Aristoxenos von Tarent heran. Für das 4. Jahrhundert sind Musikpapyri angesichts der bekannten Umstände der Überlieferung<sup>29</sup> nicht zu erwarten. Weiter zurück führen nur Überlegungen zum Zeichenbestand, zum Aufbau und zur Entwicklung der altgriechischen Notenschrift: Der bei Alypios vorliegende Bestand von 67 Zeichenpaaren ist das Ergebnis von mehrfachen Erweiterungen des Umfangs des Notationssystems nach oben und unten bis auf den Tonraum von g'' bis F, die sich an folgender Tabelle leicht ablesen lassen:

Tabelle 1: Die griechischen Notenzeichen.  
 Aus Egert Pöhlmann, *Denkmäler Altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970, S. 144.  
 Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Hans Carl, Nürnberg.

		51 50 49	⊥ ∧ ⊕	λ λ ∨		30 29 28	Π P C	Ϟ Ϟ Ϟ		9 8 7	Ϟ W Q	Ϟ Ϟ Ϟ	
	a <sup>1</sup>					a				A			
		48 47 46	* ⊕ ⊕	γ γ Z		27 26 25	T Y ϕ	Ϟ F F		6 5 4	Ϟ Ϟ 3	3 3 3	
	g <sup>2</sup>	67	⊕ <sup>1</sup>	Z <sup>1</sup>		g				G			
		66 65 64	A <sup>1</sup> B <sup>1</sup> Γ <sup>1</sup>	∖ ∖ N <sup>1</sup>		f <sup>1</sup>	45 44 43	A B Γ	∖ / N		24 23 22	X ψ Ω	Ϟ Ϟ Ϟ
	f <sup>2</sup>					f				F			
		63 62 61	Δ <sup>1</sup> E <sup>1</sup> Z <sup>1</sup>	Ϟ <sup>1</sup> Ϟ <sup>1</sup> Ϟ <sup>1</sup>		e <sup>1</sup>	42 41 40	Δ E Z	Ϟ <sup>1</sup> Ϟ <sup>1</sup> Ϟ <sup>1</sup>		21 20 19	Ϟ <sup>1</sup> Ϟ <sup>1</sup> Ϟ <sup>1</sup>	
	e <sup>2</sup>					e							
		60 59 58	H <sup>1</sup> θ <sup>1</sup> I <sup>1</sup>	∨ ∨ ∨		d <sup>1</sup>	39 38 37	H θ I	∨ ∨ ∨		18 17 16	∨ F 7	∨ ∨ ∨
	d <sup>2</sup>					d							
		57 56 55	K <sup>1</sup> ∧ <sup>1</sup> M <sup>1</sup>	∧ <sup>1</sup> ∧ <sup>1</sup> Ϟ <sup>1</sup>		c <sup>1</sup>	36 35 34	K ∧ M	∧ <sup>1</sup> ∧ <sup>1</sup> Ϟ <sup>1</sup>		15 14 13	∨ ∨ ∨	∨ ∨ ∨
	c <sup>2</sup>					c							
		54 53 52	N <sup>1</sup> ∩ <sup>1</sup> O <sup>1</sup>	∨ <sup>1</sup> K <sup>1</sup> K <sup>1</sup>		h <sup>1</sup>	33 32 31	N ∩ O	∨ <sup>1</sup> K <sup>1</sup> K <sup>1</sup>		12 11 10	∨ <sup>1</sup> K <sup>1</sup> ∨ <sup>1</sup>	∨ <sup>1</sup> ∨ <sup>1</sup> ∨ <sup>1</sup>
	h <sup>2</sup>					H							
			Vokalnoten	Instrumentalnoten			Vokalnoten	Instrumentalnoten			Vokalnoten	Instrumentalnoten	

<sup>29</sup> Griechische Papyri vor 300 vor Chr. sind äußerst selten. Literarische Texte bieten nur der Derveni-Papyrus (um 350 vor Chr.) und der Timotheos-Papyrus (um 330 vor Chr.), vgl. *Paläographie der griechischen Papyri*, hrsg. von Richard Seider, Stuttgart 1967ff., Bd. 1 (1967), Nr. 1 (älteste datierte Papyrus-Urkunde, 311/10 vor Chr.), Bd. 2 (1970), Nr. 1 (Derveni-Papyrus), Nr. 2 (Timotheos-Papyrus).

Der Zeichenbestand verteilt sich auf zwei Zeichenreihen, auf die sogenannte Vokalnotenschrift, in deren Zentrum man das 403 vor Chr. in Athen durch Eukleides offiziell eingeführte ionische Alphabet von Alpha bis Omega vorfindet (Nr. 45—22), und die sogenannte Instrumentalnotenschrift, deren Kernbestand (Nr. 51—7) Rudolf Westphal auf ein voreuklidisches Alphabet zurückführen wollte<sup>30</sup>. Die Zeichen der Instrumentalnotenschrift treten, mit Ausnahme der Zeichen Nr. 51—43 und 3—1, zu Dreiergruppen zusammen, deren zweites und drittes Zeichen jeweils von dem zugehörigen Grundzeichen abgeleitet ist. Die Zeichen der Vokalnotenschrift kennen dieses Prinzip nicht, sondern führen das Prinzip der alphabetischen Reihenfolge durch.

In beiden Zeichenreihen sind die Zeichen Nr. 67—52 (=  $g'' - h'$ ) lediglich Wiederholungen der Zeichen aus der tieferen Oktave (Nr. 46—31) mit einem diakritischen Strich. Außerdem sind die Zeichen Nr. 6—1 der Instrumentalnotenschrift von den Zeichen Nr. 1—4 der Vokalnotenschrift abgeleitet.

Die verbleibenden Vokalnoten Nr. 51—1 haben in ihrer Mitte die 24 Zeichen des ionischen Alphabets (Nr. 45—22). Oben und unten aber ist sekundär das ionische Alphabet noch einmal angestückt, wobei die Buchstaben gedreht oder anders modifiziert werden. So entsprechen Nr. 51—46 den Buchstaben Tau bis Omega, Nr. 21—1 den Buchstaben Alpha bis Phi. Die Erweiterung des Zeichenbestands von Nr. 45—22 auf 51—1 der Vokalnotenschrift läßt sich annähernd datieren: Die Zusatzzeichen Nr. 51, 48, 47, 46 sowie 21, 20, 17 und 13 sind auf Papyri und Inschriften des 3. und 2. Jahrhunderts vor Chr. bereits nachweisbar.

Auch die verbleibenden Zeichen der Instrumentalnotenschrift zeigen bei den Nummern 51—46 einen unorganischen Zuwachs: Aus dem Verzicht auf Triadenbildung hatte schon Friedrich Beller mann geschlossen, daß diese Noten nicht ursprünglich seien, und den Nummern 45—43 eine ältere Triade  $N Z \uparrow$  (jetzt Nr. 43, 46, 49) zugeteilt<sup>31</sup>. Doch sind die Zeichen Nr. 50, 49, 46 ebenfalls auf Papyri und Inschriften des 3. und 2. Jahrhunderts vor Chr. belegt.

Der Grundbestand der Vokalnotenschrift, Nr. 45—22, und der der Instrumentalnotenschrift, Nr. 51 bzw. 45—7, ist jedenfalls älter als das 3. Jahrhundert vor Chr. Der Grundbestand der Instrumentalnotenschrift wurde von R. Westphal noch über das 5. Jahrhundert hinaufdatiert<sup>32</sup>. 1961 aber unterzog André Bataille den Gesamtbestand der Notenzeichen des Alypius einer paläographischen Untersuchung mit dem Ziel, diesen zu datieren. Er ging dabei (zu Unrecht) davon aus, daß das Notensystem ein Konzept aus einer Hand sei<sup>33</sup>, das wegen der Verwendung einzelner kursiver Buchstabenformen in die Zeit von 300—250 vor Chr. zu datieren sei. Die meisten seiner Beobachtungen betreffen Zeichen, die zu den oben genannten sekundären Erweiterungen gehören. Entscheidend wäre Batailles Bewertung des vokalen und gleichzeitig instrumentalen  $C = a$  (Nr. 28) im Zentrum des Systems als späte kursive Form, wenn

<sup>30</sup> Rudolf Westphal, *Metrik der Griechen*, Bd. 1: *Griechische Rhythmik und Harmonik*, 2. Aufl. Leipzig 1867, S. 391 ff.

<sup>31</sup> Friedrich Beller mann, *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, Berlin 1847, Nachdr. Wiesbaden 1969, S. 46.

<sup>32</sup> S. o. Anm. 30.

<sup>33</sup> André Bataille, *Les deux notations melodiques de l'ancienne musique Grècque*, in: *Recherches de Papyrologie* 1 (1961), S. 5—20; hier S. 8: "L'inventeur pensait sans doute en musicien, mais aussi en scribe".

sie zuträfe. Nun haben zwar der Derveni-Papyrus (um 350 vor Chr.) und der Timotheos-Papyrus (um 330 vor Chr.) noch das eckige **S** der Inschriften<sup>34</sup>. Doch hat Denise Jourdan-Hemmerdinger Beispiele für rundes C auf Papyri und Grenzsteinen des 4. und auf Vaseninschriften des 5. Jahrhunderts vor Chr. beigebracht. Ihr ältestes Beispiel für rundes C ist eine Gefäßinschrift von 480—460 vor Chr.<sup>35</sup> Damit ist, jedenfalls für den Grundbestand der Vokalnotation (Nr. 45—22) und Instrumentalnotation (Nr. 51—7) Batailles Datierung hinfällig.

Man darf somit wieder damit rechnen, daß die Instrumentalnotation im frühen 5. Jahrhundert schon vorhanden war, und daß durch deren teilweise Transkription in das ionische Alphabet für die Bedürfnisse von Chorsängern die Vokalnotenschrift entstand, ohne daß man sich auf Einzelheiten festlegen sollte. Kann doch jeder neue Papyrus, jede neue Inschrift, jede neue Vaseninschrift Überraschungen bringen. Eine solche hat Annie Bélis veröffentlicht: Aus kaiserzeitlichen Theoretikern war ein System von Solmisationssilben (**ta th tq te**) bekannt. Dieses dient aber schon auf einem bemalten tönernen Epinetron des frühen 5. Jahrhunderts vor Chr. aus Eleusis zur Notation einer Fanfare auf der Salpinx<sup>36</sup>. Noch erstaunlicher als die hier faßbare Kontinuität von 800 Jahren im Bereich des musikalischen Handwerks ist die Tatsache, daß man nun im 5. Jahrhundert vor Chr. ein konkurrierendes (wenngleich recht primitives) Notationssystem kennt.

Brechen wir ab und kehren wir zur Frage der Überlieferung der Bühnenmusik des 5. Jahrhunderts vor Chr. zurück. Wie schon dargelegt, konnte die Bühne insbesondere wegen der Notwendigkeit, Wiederaufführungen erfolgreicher Stücke erst außerhalb Athens, seit 386 vor Chr. auch im Dionysos-Theater von Athen zu veranstalten, nicht auf Bühnenexemplare mit Text und Notation verzichten. Daß die Anfänge der Notenschrift bis ins 5. Jahrhundert hinaufreichen, brauchen wir nun nicht mehr zu bezweifeln. Dies führt sogleich auf ein neues Problem: Die Papyri und natürlich auch die Handschriften zeigen, daß die alexandrinische Philologie die Bühnenmusik zu Tragödie und Komödie nicht mehr besaß, sondern bereits mit nackten Lesetexten arbeiten mußte. Das bedeutet aber, daß das gegen 330 vor Chr. unter Lykurg angefertigte Staatsexemplar der drei Tragiker, das unter Ptolemaios III Euergetes (246—221) nach Alexandria kam<sup>37</sup>, ebenfalls nur die Texte enthalten hat.

Es muß also früh eine Spaltung der Überlieferung in Bühnenexemplare für den professionellen Gebrauch der Schauspieler und Berufsmusiker einerseits und reine Libretti erfolgreicher Bühnenstücke für das Athener Lesepublikum andererseits eingetreten sein, die dadurch bedingt war, daß die Kenntnis der Notenschrift sich auf den Kreis der Berufsmusiker beschränkte. Aus einem solchen Libretto liest sich Dionysos in den *Fröschen* aus der *Andromeda* des Euripides vor<sup>38</sup>. Aus solchen Lesetexten wurde

<sup>34</sup> S. Anm. 29.

<sup>35</sup> D. Jourdan-Hemmerdinger, *La date de la "notation vocale" d'Alypius*, in: *Philologus* 125 (1981), S. 299—303.

<sup>36</sup> Annie Bélis, *Un nouveau document musical*, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 108 (1984), S. 99ff.; vgl. *Anonymi Bellermann* § 77 und §§ 86—93, S. 24 und 29 Najock.

<sup>37</sup> Plutarch, *Moralia*, 841 F, Galen, *In Hippocratis Epidemias* III, commentarius II 4, 607, 79 Wenkebach.

<sup>38</sup> Aristophanes, *Frösche* 53.



das Tragiker-Staatsexemplar des Lykurg zusammengestellt, und über solche Lesetexte kam auch die Komödie nach Alexandria. Die kompletten Bühnenexemplare aber verblieben im Gewahrsam der Schauspieler und fanden bei Wiederaufführungen Verwendung. Reste solcher Texte aus dem professionellen Bereich sind die Musikfragmente, soweit sie Bühnentexte enthalten. Doch während die Texte der Bühnendichtung des 5. bis 3. Jahrhunderts vor Chr. durch die gelehrte Tradition der alexandrinischen Philologie und das Interesse der Schule die Chance der Überlieferung erhielten, waren die Melodien von Tragödie und Komödie der Willkür der Schauspieler und dem sich wandelnden Zeitgeschmack ausgeliefert und sind so schließlich bis auf geringe Reste verlorengegangen<sup>39</sup>.

## Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition\*

von Friedhelm Krummacher, Kiel

Die ersten vokalen Werke Johann Sebastian Bachs haben seit jeher Musiker und Wissenschaftler gleichermaßen fasziniert. Dies Engagement setzte bemerkenswert früh ein, nachdem im 19. Jahrhundert Bachs Vokalwerk schrittweise bekannt wurde. Und erstaunlich wird diese Faszination, sobald man sich klar macht, welcher einer unverhältnismäßig kleinen Werkgruppe sie gilt. Zu überlegen ist daher, ob der eigene Reiz der Werke eher in ihrer biographischen Position oder in ihrer kompositorischen Qualität begründet ist.

Es war Philipp Spitta, der als Voraussetzung für Bachs Orgelmusik die Werke von Dietrich Buxtehude entdeckte<sup>1</sup>. Und diese Entdeckung veranlaßte schon Spitta dazu, auch in den Vokalwerken von Buxtehude die Grundlagen für Bachs eigenes Kantatenwerk zu suchen. Diese durch Spitta bestimmte Sicht hat sich seither beharrlich gehalten, zumal erst nach Spittas Leistung der Hauptbestand von Buxtehudes Vokalmusik aufgefunden und ediert wurde<sup>2</sup>. Und im weiteren hat diese Perspektive die Ziele und

<sup>39</sup> E. Pöhlmann, *Zur Frühgeschichte der Überlieferung griechischer Bühnendichtung und Bühnenmusik*, in: *Festschrift Martin Ruhnke*, Erlangen 1986, S. 294 ff.; in: Pöhlmann, *Beiträge*, S. 23–40.

\* Überarbeitete Fassung eines Referats anlässlich des Kolloquiums „J. S. Bachs historischer Ort“ der Universität Leipzig im Juli 1987.

<sup>1</sup> Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde, Leipzig 1873–80, 6. Aufl. Wiesbaden 1964, S. 251 ff., zu Buxtehudes Vokalwerken, S. 290 ff.

<sup>2</sup> Carl Stiehl, *Die Familie Düben und die Buxtehudeschen Manuskripte auf der Bibliothek zu Upsala*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 21 (1889), S. 4 ff. Eine erste Sammelausgabe erschien in *DDT 14: Dietrich Buxtehude, Abendmusiken und Kirchenkantaten*, hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1901.

Aufgaben der deutschen und auch internationalen Musikwissenschaft bis über den ersten Weltkrieg hinaus nachhaltig geprägt. Seither haben sich zwar die Interessen verschoben, inzwischen wurde aber die Musik im Umkreis des jungen Bach in weiterem Ausmaß erforscht<sup>3</sup>. Darauf hat die Bachforschung freilich kaum reagiert, da sie mit ihren Fragen der Chronologie und Philologie hinreichend beschäftigt war.

Das Interesse an den frühen Kantaten ist nicht selbstverständlich. Es erklärt sich nicht aus der Bedeutung dieser Werke für Bachs späteres Schaffen. Denn zwischen den frühen Werken und den späteren Kantaten ab 1714 liegt die prinzipielle Differenz der Text- und Formgrundlagen. Was das Frühwerk also für Bachs weiteren Weg besagt, ist nur an Kriterien zu bestimmen, die von Texten und Formen unabhängig sind. Andererseits aber gehören die frühen Werke in den Kontext des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Erst ein Vergleich könnte deutlich machen, wieweit Bach historische Traditionen übernahm und zugleich sich persönlich aneignete. Dann erst ist es zu ermessen, welche Bedeutung die frühen Kantaten unabhängig vom Wechsel der Texte und Formen für Bachs reifes Werk hatten. Und in der Kreuzung der geschichtlichen Traditionen mit ihrer individuellen Transformation läßt sich dann das eigene Profil der frühen Werke erkennen, das ihre Faszination seit der Romantik begründete.

## I

Ein Jahr nach der denkwürdigen Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* edierte 1830 erstmals Adolf Bernhard Marx eine Reihe von sechs Kantaten Bachs. An diese Tat erinnert noch die geschlossene Zählung der Kantaten 101 — 106 in der alten Bachausgabe<sup>4</sup>. In der sorgsam bedachten Auswahl befand sich mit BWV 106 der sogenannte *Actus tragicus*, der seitdem das berühmteste Jugendwerk Bachs wurde. „Was nun Bach betrifft, so scheint mir das genannte Stück ein ganz bewunderungswürdiges“. So schrieb Abraham Mendelssohn 1835 nach einer Aufführung von *Gottes Zeit* im Hauskonzert, um anschließend als wichtigste Aufgabe der Gegenwart die „Verbindung alten Sinns mit neuen Mitteln“ zu fordern<sup>5</sup>. Ihm antwortete der Sohn, gerade beschäftigt mit dem *Paulus*: „Übrigens ist es eigen mit dieser Musik; — sie muß sehr früh oder sehr spät fallen, denn sie weicht ganz von seiner mittleren gewöhnlichen Schreibart ab“<sup>6</sup>. Bei aller Vertrautheit mit Bach wußte er zu unterscheiden: Während die Außensätze „für irgend einen andern aus der Zeit“ zu halten wären, könnte kein anderer als Bach die „mittleren Stücke gemacht haben“. In der Kombination der Bibelsprüche mit dem Choral liege „etwas sehr Erhabenes und Tiefsinniges“.

<sup>3</sup> Zur Literatur und zu den Ausgaben vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965 (= *Berliner Studien zur Musikwissenschaft* 10), S. 437 ff., 467 ff.

<sup>4</sup> Zur Edition von BWV 101—106 durch Adolf Bernhard Marx (Bonn 1830, Simrock) vgl. die Angaben in *BGA* 23.

<sup>5</sup> *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863, 6. Aufl. 1875, S. 84 und 86 (Brief vom 10. 3. 1835).

<sup>6</sup> *Ebda.*, S. 90f. (Brief vom 23. 3. 1835).

Noch 1857 rühmte der Thomaskantor Moritz Hauptmann in einem Brief an Otto Jahn die „wundervolle Innerlichkeit“ dieser Kantate<sup>7</sup>. Wollte man freilich nach modernen Kriterien „das Ganze als ein musikalisch-architektonisches Werk betrachten, dann ist es ein curioses Monstrum von übereinander geschobenen, ineinander gewachsenen Sätzen“. Indem das Werk klassizistischen Normen widersprach, hatte es durch die „musikalische Bedeutung und ihren Ausdruck“ für Hauptmann Vorrang vor allen anderen Kantaten. Auch Albert Schweitzer bedauerte es 1908, „daß Bach mit einem Schlage all den künstlerischen Reichtum aufgab, mit dem er in seinen ersten Kantaten so meisterhaft geschaltet hatte“<sup>8</sup>. Denn „in der reinen Form der alten Kantate“ kombinierte Bach Bibel- und Choraltexte, ohne auf das spätere „Kantatenschema“ mit gedichteten Rezitativen und Arien angewiesen zu sein. Und damit drängte sich der Gedanke auf, „daß wir die zweihundert Kirchenkantaten für hundert in der Art“ der Frühwerke opfern würden. Selbst Alfred Dürr sah im *Actus tragicus* „ein Geniewerk“ und „ein Stück Weltliteratur“, in dem Bach „alle seine Zeitgenossen mit einem Schlage weit hinter sich läßt“<sup>9</sup>. Denn auch später sei seine Kunst „zwar noch sehr viel reifer, aber kaum mehr tiefer geworden“.

Die Urteile beziehen sich zwar auf den besonderen Rang von BWV 106, meinen darüber hinaus aber die Frühwerke insgesamt. Philipp Spitta formulierte treffend den Zwiespalt, der die Sicht seither bestimmt hat<sup>10</sup>. Unumgänglich war einerseits Bachs Weg zur rationalen Form der späteren Werke, „in welche jene früheren Cantaten geradesweges hineinführen“. Andererseits bilden die frühen Stücke nicht „bloße Vorstufen“, sondern „vollendete Kunstwerke“, da die Texte „aus gehaltreichen Bibelsprüchen und Kirchenliedern“ bestehen und ohne die „oft sehr wäßrige Reimerei“ auskommen. Dies gibt ihnen neben der „unerschöpflichen Kraft“ des Ausdrucks die „fabelhafte Mannigfaltigkeit und Fülle der Formen“, die „garnichts bloß beabsichtigtes haben, sondern sämtlich mit bewundernswerther Kraft ausgestaltet sind“.

Der besondere Reiz, der von Bachs Frühwerk ausging, war wohl nicht nur historisch oder kompositorisch begründet. Hinzu kam vielmehr die Vorstellung vom Genie und seiner Entwicklung, die seit ihrem Aufkommen während der Aufklärung das Verhältnis zur Kunst im 19. Jahrhundert tief prägte. Hat der Künstler analog zur biologischen Evolution die Stufen seiner Genese über die Reife bis zum Spätwerk des Alters zu durchmessen, so gebührt besonderes Interesse dem keimenden Anfang seines Jugendwerks. Doch nicht dies Schema allein bestimmte die Aufmerksamkeit für Bachs frühe Werke. Gerade ihr Abstand von den späteren Kantaten deutete auf Möglichkeiten, die durch Bachs Zuwendung zur modischen Form der madrigalischen Dichtung dann verschüttet wurden. Dieser Schritt Bachs war unvermeidlich, doch war er auch zu bedauern. Preisgegeben wurde damit einerseits die unschematische Formenfülle der älteren Kantate, und andererseits war Bach fortan auf formale Schemata angewiesen, deren

<sup>7</sup> Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig an Ludwig Spohr und Andere, hrsg. von Ferdinand Hiller, Leipzig 1876, S. 107 (Brief vom 17. 12. 1857 an Otto Jahn).

<sup>8</sup> Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, Neuausgabe 1948, S. 514f., zum *Actus tragicus*, S. 512ff.

<sup>9</sup> Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, 2 Bde, Kassel 1971, 2. Aufl. 1975, Bd. 1, S. 611f.

<sup>10</sup> Spitta, Bd. 1, S. 460.

„vermaledeite Kirchentexte“ schon Zelter irritierten<sup>11</sup>. Schließlich aber wiesen die frühen Kantaten auf die geschichtliche Dimension zurück, aus der man Bach zu begreifen suchte. Und so war es das Interesse an Bachs Frühwerk, das die Erforschung der Musik des 17. Jahrhunderts erst auslöste.

Als Spitta den „Typus der sog. älteren Kirchencantate“ erstmals beschrieb, stützte er sich weniger auf einzelne Werke der Vorfahren Bachs als auf zwanzig Kantaten Buxtehudes. Er fand sie in jener Lübecker Tabulatur vor, die sich seit 1989 wieder in der Stadtbibliothek Lübeck befindet. Wie Georg Karstädt zeigte, ist diese Handschrift wohl erst kurz vor oder um 1700 entstanden und unter Buxtehudes Mitwirkung angelegt worden<sup>12</sup>. Sie bietet offenbar relativ späte Werke Buxtehudes, mag aber die Absicht einer repräsentativen Sammlung bekunden. Der Intention Spittas entsprach sie also, sofern sie späte und wichtige Stücke zusammenfaßte.

Andererseits konnten weder Spitta noch die spätere Bachforschung die Erkenntnisse nutzbar machen, die sich seit 1888 mit der Entdeckung von rund 100 Vokalwerken Buxtehudes durch Carl Stiehl in der Dübensammlung der Universitätsbibliothek Uppsala eröffneten<sup>13</sup>. Der Fund dieses gewaltigen Bestands von über 1500 Werken der Zeit vor 1690 hat die Forschung nachhaltig gelenkt. Und so war es kein Zufall, daß ein so großer Anteil der Bände in den *Denkmälern Deutscher Tonkunst* bis über den ersten Weltkrieg hinaus dem Repertoire gewidmet war, das bezeichnenderweise als „vorbachische Musik“ zusammengefaßt wurde. Erschloß man zunächst die Werke norddeutscher Meister wie Buxtehude, Tunder, Weckmann, Bernhard oder Theile, so folgten später süd- und mitteldeutsche Komponisten wie Ahle, Hammerschmidt, Erlebach, Pachelbel, Krieger und die älteren Thomaskantoren. Mit dem wachsenden Bestand an Editionen entwickelte sich eine immer intensivere Erforschung solcher Musik<sup>14</sup>, dokumentiert freilich weniger in gattungsgeschichtlichen Monographien als in lokalgeschichtlichen Arbeiten und in Studien über einzelne Musiker. Eine große Fülle von einzelnen Ergebnissen wurde zusammengetragen, und bis über den zweiten Weltkrieg hinaus blieb die Erforschung der Musik vor Bach ein bevorzugtes Thema der deutschen Musikwissenschaft. Das änderte sich zwangsläufig nach 1960, seit das 19. Jahrhundert und die Moderne ins Zentrum des Faches traten. Mit der wachsenden Säkularisierung, die den Zugang zu geistlicher Musik erschwerte, verband sich die internationale Öffnung der Themen, so daß nun ältere deutsche Musik an die Peripherie geriet. Die Musik vor Bach war schon früher von der Jugend- und Kirchenmusikbewegung beansprucht worden, sie mußte als Leitbild für Gebrauchsmusik dienen, und gerade norddeutsche Komponisten um Buxtehude wurden in schlimmen Jahren als Idole nord-

<sup>11</sup> Zu Zelters Brief an Goethe aus dem Jahre 1827 vgl. *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, hrsg. von Max Hecker, Bd. 2, Leipzig 1915, S. 515.

<sup>12</sup> Spitta, Bd. 1, S. 290ff.; Georg Karstädt, *Der Lübecker Kantatenband Dietrich Buxtehudes. Eine Studie über die Tabulatur Mus A 373*, Lübeck 1971 (= *Veröffentlichungen der Stadtbibliothek, Neue Reihe* 7).

<sup>13</sup> Zu Stiehls ersten Hinweisen s. o. Anm. 3; ferner Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, in: *Svensk tidskrift för musikforskning* 46 (1964), S. 27ff., 48 (1966), S. 63ff.

<sup>14</sup> Vgl. die in Anm. 3 genannte Arbeit, S. 9ff. und 437ff.

scher Musik mißbraucht<sup>15</sup>. Auf diese Verengung richtete sich nicht grundlos Adornos Kritik des Musikanten, und die Liebhaber, gegen die Adorno Bach verteidigte, waren jene blinden Eiferer, die barocke Kleinmeister überschätzten und gegen die Lasten der Geschichte ebenso ausspielten wie gegen die Bedrohung der Moderne<sup>16</sup>.

All das hat dazu geführt, daß in der Forschung der Kontext der Tradition vor Bach spürbar zurücktrat. Das wirkte sich vermehrt aus, weil sich schon zuvor die Erschließung älterer Musik in isolierten Studien verzettelte. Da zusammenfassende gattungsgeschichtliche Querschnitte ausblieben, konnte die Bachforschung derart zersplitterte Ergebnisse ignorieren, um ihre eigenen, immer spezialisierteren Themen zu verfolgen. Schering zwar bemühte sich um Kantaten der älteren Thomaskantoren, ohne sie aber explizit auf Bachs Frühwerk zu beziehen, während der Abstand zu Bachs reifen Kantaten klar genug blieb<sup>17</sup>. Sieht man von dem halbherzigen Versuch ab, den 1937 Fritz Treibers Arbeit über die mitteldeutsche Kirchenkantate zur Zeit des jungen Bach bedeutete<sup>18</sup>, so gingen die Bachforschung und die Erschließung älterer Tradition faktisch getrennte Wege. Gegenüber anderen Aufgaben machte die kleine Zahl der Frühwerke Bachs weitere Anstrengungen unnötig. Fast hat es den Anschein, man könne sich mit Spittas Hinweisen auf Buxtehude als Lehrer und Vorbild Bachs begnügen. Und resigniert kann man fragen, ob sich überhaupt weitere Bemühungen lohnen. Denn es wäre in der Tat ein beträchtlicher Aufwand, nach konkreten Modellen für Bachs frühe Kantaten zu suchen. Das hieße nämlich nicht weniger, als sechs Meisterwerke mit — vereinfacht gesagt — 6000 Massenprodukten zu vergleichen. Lohnt sich die Mühe, die sprichwörtlichen Nadeln im Heuhaufen zu suchen?

Zu erinnern ist jedoch wieder an die herausgehobene Stellung der wenigen Frühwerke in der Bachrezeption seit der Romantik bis heute. Beunruhigend ist daher die Frage, wie die Position dieser Werke genauer zu beschreiben ist. Will man ihren Rang erfassen, so ist er nur durch historische und analytische Argumente zu bestimmen. Sie erst könnten zeigen, wie weit die frühen Werke eigene Entscheidungen Bachs enthalten, die dann auch seinen weiteren Weg bestimmt haben.

## II

Bachs frühe Kantaten sind offenkundig weder reguläre Pflichtstücke noch Werke eines Anfängers. Einerseits verdanken sie ihre Entstehung eher besonderen Anlässen als den regelmäßigen Aufgaben des Amtes. Andererseits sind sie nach heute übereinstimmen-

<sup>15</sup> So beispielsweise bei Heinrich Edelhoff, *Das deutsche Buxtehude-Fest in Lübeck*, in: *Deutsche Musikkultur* 2 (1937–38), S. 182ff. Ders., *Dietrich Buxtehude und seine musikalische Umwelt im nordischen Raum*, in: *MuK* 9 (1937), S. 76–87.

<sup>16</sup> Theodor W. Adorno, *Kritik des Musikanten*, in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956, S. 62ff.; ders., *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt*, in: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1976, S. 162ff.

<sup>17</sup> Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2: *Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926; ders., *Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren*, in: *BJ* 9 (1912), S. 86ff.

<sup>18</sup> Fritz Treiber, *Die thüringisch-sächsische Kirchenkantate zur Zeit des jungen J. S. Bach (etwa 1700–1723)*, in: *AfMf* 2 (1937), S. 129ff., zu Choralbearbeitungen besonders S. 133ff.

der Auffassung erst seit 1707, also während der Zeit in Mühlhausen anzusetzen<sup>19</sup>. Bachs vokales Komponieren begann also später als seine Orgel- und Cembalomusik, es beruht damit von vornherein auf größeren kompositorischen Erfahrungen. Zudem beanspruchen die frühen Kantaten den besonderen Status herausgehobener Einzelwerke, womit sie sich von der regelmäßigen Produktion der Zeitgenossen auch unterscheiden. Vorauszusetzen ist daher zunächst, daß Bach in diesem Stadium und bei dem Anspruch dieser Werke selbständig genug war, um keine bloßen Formkopien zu liefern. Ausichtslos dürfte es daher sein, für die frühen Kantaten im einzelnen nach konkreten Vorbildern in der Umgebung zu suchen. Schwieriger auch als bei Bachs früher Tastenmusik läßt sich für die Vokalwerke zwischen nord- und mitteldeutschen Impulsen trennen<sup>20</sup>. Zwar sind in der vokalen Figuralmusik der Zeit mindestens ebenso wie in der Orgelmusik deutliche Differenzen zwischen den regionalen Traditionskreisen auszumachen. Entstanden die frühen Kantaten aber erst in Mühlhausen, so setzen sie nicht nur die Kenntnis der mitteldeutschen Tradition voraus, sondern ebenso die Eindrücke aus Lüneburg und besonders Lübeck. Der Radius potentieller Modelle erweitert sich damit fast unabsehbar. Und schon die äußeren Grenzen, die hier dem Vergleich gesetzt sind, verhindern den Versuch, Analogien und Differenzen zwischen Bachs Frühwerken und den Gattungstraditionen im Detail zu demonstrieren. Doch die selbständigen Erfahrungen und Entscheidungen des jungen Bach verbieten die Vorstellung seiner Abhängigkeit von äußeren Einflüssen. Nicht Vorbilder sind also nachzuweisen, sondern kompositorische Prämissen bleiben zu bedenken. Nicht aussichtslos ist es daher, mit ein paar generellen Kriterien Voraussetzungen Bachs kenntlich zu machen. Und an einzelnen Beispielen läßt sich eher thesenhaft umschreiben, welche eigenen Konsequenzen Bach zog.

Als Spitta den Lübecker Band mit Werken Buxtehudes fand, entdeckte er zugleich eine verschollene Phase der Musikgeschichte. Denn auch in Winterfelds Geschichte des Evangelischen Kirchengesangs fiel faktisch die Zeit zwischen Schütz und Bach weithin aus<sup>21</sup>. Repräsentiert wurde sie nur durch die in Drucken verbreiteten Werke von Hammerschmidt, Briegel und dem älteren Ahle. Sie waren gewiß die populären Favoriten ihrer Zeit, die qualitativ maßgebliche Musik aber blieb ungedruckt. Und die Erschließung dieser Handschriften begann erst nach Spittas Hinweis auf Buxtehude<sup>22</sup>. Aus der Lübecker Sammlung hob Spitta vier Werke hervor: die reine Choralkantate *Herzlich lieb hab ich Dich* sowie die drei gemischten Kantaten *Alles, was ihr tut, Ihr*

<sup>19</sup> Zur Datierung vgl. A. Dürr, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951, S. 16ff.; ders., *Die Kantaten*, Bd. 1, S. 22ff.

<sup>20</sup> George Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor/Michigan 1980 (= *Studies in Musicology* 27); Fr. Krummacher, *Bach und die norddeutsche Orgeltoccata [...]*, in: *BJ* 71 (1985), S. 119ff.; George Stauffer, Ernest May (Hrsg.), *J. S. Bach as Organist [...]*, Bloomington 1986; Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Bd. 1, Cambridge 1980.

<sup>21</sup> Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes*, Bd. 2–3, Leipzig 1845–47.

<sup>22</sup> Zur qualitativen Differenz zwischen den in Drucken und in Handschriften überlieferten Werken vgl. die in Anm. 3 genannte Arbeit, S. 45ff., besonders S. 78ff.; eine bemerkenswerte Ausnahme bilden die recht anspruchsvollen Werke in den früheren Drucken von Johann Rudolph Ahle (*Thüringischer Lustgarten*, Teile 1–2, Mühlhausen 1657, 1658, 1665), vgl. die Ausgaben in *DDT* 5, hrsg. von Johannes Wolf, Leipzig 1901.

*lieben Christen* und *Wo soll ich fliehen hin*. Diese Werke zeichnen sich zudem durch ungewöhnlich große Besetzung aus. Nur in einer Fußnote nannte Spitta die übrigen Werke<sup>23</sup>, die meist ohne Textmischung bleiben und mit geringstimmiger Besetzung und oft gedichteten Texten für Buxtehude weit eher repräsentativ sind. Die Hervorhebung gemischter Werke in großer Besetzung bestimmte noch die Auswahl der Vokalwerke Buxtehudes in *DDT* 14 (1903), und so blieb Spittas einseitige Sicht prägend, auch wenn sich die Gesamtausgabe seit 1925 auf die geringstimmigen Konzerte konzentrierte. Müßig zwar ist die Frage, welche Werke Bach in Lübeck kennenlernte, auch wenn aber reich besetzte Werke mit Mischtexten dazugehörten, waren sie doch keineswegs repräsentativ für das Œuvre von Buxtehude und seinen norddeutschen Zeitgenossen. Wie wenig Bachs Frühwerk im Grunde mit allem verbindet, was für die norddeutsche Vokalmusik um Buxtehude kennzeichnend ist, läßt sich mit wenigen Hinweisen andeuten<sup>24</sup>.

Relativ kleine solistische Besetzungen sind charakteristisch für die norddeutsche Musik, sofern sie primär Musik der Organisten in den Hansestädten war. Die Bedingungen liegen in der mittelalterlichen Gründung der norddeutschen Kolonialstädte mit relativ vielen Gemeinden, deren Kirchen nach 1600 nicht gleichmäßig vom Stadtkantor mit konzertierender Musik versorgt werden konnten<sup>25</sup>. Nutzten die Organisten diesen Freiraum zu eigenen Aktivitäten, so waren sie auf geringstimmige Ensembles angewiesen, während sie nur ausnahmsweise über chorische Besetzung verfügten. Maßgeblich ist dabei der fünfstimmige Satz, entweder als fünfstimmiger Vokal- und fünfstimmiger Streicherchor oder bei reduzierter Anzahl der Vokalstimmen die Ergänzung wo nicht durch fünf Instrumente, so doch zur Gesamtzahl von fünf Stimmen. Bevorzugt werden in der Generation Buxtehudes generell Streicher, während Bläser in der Organistenmusik nur ausnahmsweise disponiert werden. Im Textrepertoire ist auffällig der hohe Anteil lateinischer Vorlagen, neben Bibeltexten stehen neulateinische Dichtungen, und bei deutschen Texten dominieren besonders liedhaft strophische Dichtungen. Dagegen treten Choraltexte zurück, und Textmischungen begegnen erst relativ spät. Neben vierzehn deutschen und elf lateinischen Spruchtexten stehen bei Buxtehude fast dreißig deutsche Liedtexte und vierzehn lateinische Prosa- oder Versdichtungen<sup>26</sup>. Von achtzehn Choralbearbeitungen — zur Hälfte variativ erweiterte Kantionalsätze — zeigen nur drei Ansätze zur Textmischung, und die vierzehn deutschen und sieben lateinischen Mischtexte folgen bis auf zwei der Norm der Concerto-Aria-Kantate mit Spruchtext und strophischer Aria. Noch die zwölf Vokalwerke des jüngeren Bruhns kommen fast durchweg ohne Textmischung aus, neben vier Solo- und

<sup>23</sup> Spitta, Bd. 1, S. 303ff., 291ff., 295ff., 300ff., ferner S. 308, Anm. 44.

<sup>24</sup> Zu den Hinweisen auf Charakteristika der norddeutschen Tradition vgl. Fr. Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel 1978 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 22), S. 118ff.

<sup>25</sup> Vgl. dazu Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion* [...], Kassel 1982 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 23), S. 51ff.; Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel 1965 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 15), S. 44ff., 60ff.

<sup>26</sup> Vgl. die Nachweise bei Geck, S. 22ff., 185ff., sowie Georg Karstädt, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude*, Wiesbaden 1974, 2. Aufl. 1985 (BuxWV).

drei Ensemblekonzerten zu Spruchtexten steht ein geringstimmiges Choralkonzert, chorische Besetzung verwenden nur drei Werke zu strophischer Dichtung sowie die einzige Concerto-Aria-Kantate<sup>27</sup>.

Schon ein flüchtiger Blick zeigt, wie wenig mit dieser Formenwelt Bachs frühe Kantaten verbindet:

#### Beispiel I

BWV 4	<i>Christ lag in Todesbanden</i> SATB, 2 V., 2 Ve., Zink, 3 Pos.	7 Choralstrophen ohne Textmischung
BWV 196	<i>Der Herr denket an uns</i> SATB, 2 V., Va., Vc.	Ps. 115: 12—15, Amen ohne Textmischung
BWV 131	<i>Aus der Tiefe rufe ich, Herr</i> SATB, V., 2 Ve., Ob., Fag.	Ps. 130: 1—8, 2 Choralstrophen aus <i>Herr Jesu Christ</i> simultan
BWV 150	<i>Nach dir, Herr, verlanget mich</i> SATB, 2 V., Fag.	Ps. 25: 1—2, 5, 15; zwei gedichtete Reimstrophen
BWV 71	<i>Gott ist mein König</i> SATB, 3 Trp. + Pk., 2 Fl., 2 Ob., Fag., Streicher	5 Sprüche, 2 Dichtungen, 1 simultaner Choralvers
BWV 106	<i>Gottes Zeit ist die allerbeste</i> SATB, 2 Blockfl., 2 Gamben	7 Spruchtexte, 2 vokale Choräle 1 instr. Choralzitat

Lateinische Vorlagen fehlen bei Bach ebenso wie reine Liedtexte. Ohne Textmischung bleiben nur die Choralbearbeitung BWV 4 und die Psalmvertonung BWV 196, BWV 150 durchsetzt Verse aus Psalm 25 mit drei verschiedenen Strophen und nicht mit einer mehrstrophigen Dichtung. In BWV 131 paart sich der Psalm 130 mit zwei Choralstrophen, BWV 106 verbindet sieben verschiedene Sprüche mit drei Choralvorlagen, und in BWV 71 werden Spruchtext, Choral und Dichtung kombiniert. Neben zwei reinen Texten stehen also vier Mischformen, drei von ihnen zeigen Tropierung durch Choräle, wie sie in der norddeutschen Musik sehr selten begegnet. Dagegen benutzt der junge Bach nur zweimal zeitgenössische Dichtung, nur einmal begnügt er sich mit der Paarung von Spruch und Dichtung, keinmal aber verwendet er die prototypische Concerto-Aria-Kantate.

Daß sich die Relationen der Texte gegenüber der norddeutschen Tradition geradezu umkehren, kann kaum auf Zufall beruhen. Gleiches gilt aber auch für die Besetzungen. Keinmal verwendet Bach noch fünfstimmigen Chor, nur in BWV 4 begegnen fünf Streicher, zusätzlich erscheinen aber drei Posaunen. Nur in BWV 196 — ebenso ohne Textmischung — ist Vokal- und Streicherchor vorgesehen, beide aber in vierstimmigem Satz. Während in BWV 150 zum vierstimmigen Vokalpart nur zwei Violinen treten,

<sup>27</sup> Martin Geck, *Nicolaus Bruhns. Leben und Werk*, Köln 1968; Heinz Kölsch, *Nicolaus Bruhns*, Kassel 1958 (= *Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel* 8), S. 35.



verwenden BWV 71, 106 und 131 gemischte Besetzungen mit Bläsern. So auffällig wie die jeweils wechselnde Besetzung ist die jeweils individuelle Kombination der Texte und Formen. Alles deutet darauf hin, daß Bach keinem Schema folgte, sondern in jedem einzelnen Werk neue Kombinationen erprobte.

Der norddeutschen Tradition wiederum scheint es freilich zu entsprechen, daß auch Bachs Vokalwerke die Kantaten eines Organisten darstellen, der offenbar nicht zu regelmäßiger Produktion sonntäglicher Figuralmusik verpflichtet war. Wie sich solche Amtspflichten zu den Leistungen der Amtsvorgänger verhalten, bliebe freilich noch genauer zu erklären. Denn von Johann Georg Ahle wie seinem Vater liegen Vokalwerke in beträchtlicher Zahl vor, und das Werk von Johann Rudolf Ahle erschöpft sich keineswegs in schlichten Strophenliedern, sondern umfaßt alle Arten anspruchsvoller Figuralmusik<sup>28</sup>. Davon hebt sich die isolierte Stellung der Einzelwerke des jungen Bach entschieden ab. Die Konsequenzen für die Texte, Formen und Besetzungen sind gleichwohl andere als in der Musik norddeutscher Organisten. Auch die norddeutsche Organistenmusik deckte weniger den regelmäßigen gottesdienstlichen Bedarf, sondern sie erklang etwa im Hamburger Collegium musicum und in den Lübecker Abendmusiken oder im Gottesdienst während der Abwesenheit des Kantors wie auch sub communionem. So individuell die Werke vielfach ausfielen, so deutlich bevorzugten sie doch lateinische Texte, strophische Dichtungen und kleine Besetzungen statt vielfach gemischter Texte und klangvoller Besetzungen mit Bläsern. Kaum sehr ergiebig wäre es andererseits, zur Erklärung von Bachs Verhalten nach Modellen italienischer Komponisten Ausschau zu halten. Zwar werden Werke italienischer Meister bis 1700 in deutschen Sammlungen in großer Anzahl überliefert, und sie sind gerade für die norddeutsche Musik bis hin zu Buxtehude höchst anregend gewesen. In der Regel aber betreffen sie Vertonungen lateinischer Texte, abgesehen von wenigen, ursprünglich deutsch textierten Werken der in Dresden tätigen Italiener Vincenzo Albrici und Marco Giuseppe Peranda. Um 1700 geht zudem der Anteil italienischer Werke im deutschen Repertoire spürbar zurück<sup>29</sup>. Was sich aus ihnen lernen ließ, war inzwischen in der deutschen Musik rezipiert worden. Und erst die Wende zur madrigalischen Kirchenkantate seit Neumeisters Reform 1701 gab den in Italien ausgebildeten Formen von Rezitativ und Da-capo-Arie neues Gewicht. Allerdings verbanden sich die Formen, die in Italien entstanden waren, sogleich mit deutschem Text, und für die Vertonung solcher deutschen Texte waren italienische Modelle nur indirekt bedeutsam, zumal in Deutschland nur an wenigen Orten die Modelle der italienischen Oper unmittelbar zugänglich waren.

Die Frage nach der historischen Position der Frühwerke Bachs erschwert sich damit weiter. Denn die Reform Neumeisters, die einen prinzipiellen Wechsel des Textbestandes und Formenkanons bedeutete, wurde von den maßgeblichen Komponisten gerade im Umfeld Bachs sehr rasch übernommen. Es waren die namhaften Hofkapellmeister in Mitteldeutschland, die in rascher Folge die Textjahrgänge von Erdmann Neumeister

<sup>28</sup> Zu Ahles Werken s. o. Anm. 22 sowie die in Anm. 24 zitierte Arbeit, S. 75–89.

<sup>29</sup> Vgl. dazu die in Anm. 3 genannte Arbeit, S. 359f.

vertonten: Johann Philipp Krieger in Weißenfels, Philipp Heinrich Erlebach in Rudolstadt und Georg Philipp Telemann in Eisenach<sup>30</sup>. Das konnte Bach in Mühlhausen kaum entgehen. Bemerkenswert ist es eher, wie lange Bach am Text- und Formrepertoire der älteren Kantate festhielt. Deutlich wird das etwa im Vergleich mit Friedrich Wilhelm Zachow, um dessen Nachfolge in Halle sich Bach immerhin bewarb. Obwohl Zachow schon 1712 starb, zeigt etwa die Hälfte der erhaltenen Vokalwerke die Spuren des neuen Kantatentyps mit Rezitativ und moderner Arie. Und selbst der traditionsbewußte Johann Kuhnau hinterließ als Leipziger Amtsvorgänger von Bach bereits eine ansehnliche Anzahl madrigalischer Kirchenkantaten<sup>31</sup>. Man kann sogar sagen, daß Bachs frühe Kantaten zu den spätesten Repräsentanten der älteren Gattungstypen zählen dürften. Selbst Kleinmeister wie David Aster in Oschatz oder Christian August Jacobi in Wittenberg übernahmen schon vor 1710 den neuen Typus, und analoge Feststellungen ließen sich vielfach belegen<sup>32</sup>. Bach jedoch wartete mit diesem Schritt, bis er 1714 in Weimar offiziell mit der turnusmäßigen Komposition von Kantaten beauftragt wurde. Zum einen überließ er anderen die ersten Experimente mit den neuen Gegebenheiten, bevor er sie sich selbst aneignete. Zum anderen hielt er der Tradition auffällig lang die Treue, um sie in seinen frühen Werken bis an ihre Grenzen zu erproben. Die dabei gewählten Textkombinationen, Formtypen und Besetzungen verweisen aber um so klarer auf die mitteldeutsche Tradition.

Als einziges Frühwerk ist die Osterkantate BWV 4 in das Kirchenjahr einzuordnen. Und nicht zufällig wurde gerade dieses Werk als einziges 1725 in den Leipziger Jahrgang der Choralkantaten eingegliedert. Da nur die Leipziger Quelle vorliegt, läßt sich kaum beurteilen, ob das Werk eine späte Umformung erfuhr. Unwidersprochen blieb aber Dürrs Feststellung, die Kantate sei vor 1714 und dann wohl um 1708 anzusetzen<sup>33</sup>. Nicht nur in einzelnen Sätzen, sondern als ganzer Zyklus mit allen Formtypen verweist aber dieses Werk so klar wie kein anderes auf die Tradition. Es setzt nicht bloß generell die Kontinuität der mitteldeutschen Choralkantate seit Sebastian Knüpfer voraus, die durch Zachow, Krieger, Schelle und besonders Pachelbel weitergeführt wurde. Vielmehr läßt sich — wie schon früher gezeigt wurde — in diesem Fall einmal Pachelbels Bearbeitung desselben Liedes als ein Modell verstehen<sup>34</sup>. Das besagt

<sup>30</sup> Luigi Ferdinando Tagliavini, Art. *Neumeister*, in: *MGG* 9, Kassel 1961, Sp. 1401ff.; Paul Brausch, *Die Kantate. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtungsgattungen*, 1. Teil. *Geschichte der Kantate bis Gottsched*, phil. Diss. Heidelberg 1921, masch., S. 51ff.

<sup>31</sup> Günter Thomas, *Friedrich Wilhelm Zachow*, Regensburg 1966 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 38), S. 162ff.; Joh. Martin, *Die Kirchenkantaten Johann Kuhnau's. Ein Beitrag zur Geschichte der Leipziger Kirchenkantate*, Diss. Berlin 1928, Borna-Leipzig 1928.

<sup>32</sup> Entsprechende Werke von Jacobi und Aster sind in der Sammlung der Fürstenschule Grimma erhalten (heute Sächsische Landesbibliothek Dresden). Ein Beispiel für die rasche Verbreitung der neuen Voraussetzungen ist der *Actus Funeris Plötzlich müssen die Leute sterben*, den der Gotorfer Hofkapellmeister Georg Österreich 1702 zur Beerdigung von Herzog Friedrich komponierte (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Mus. Ms. autogr. Georg Österreich 1, 11). Zu teilweise madrigalischem Text enthält das Werk neben Choral- und Spruchsätzen einerseits modifiziert strophische Arien, andererseits als "Recitativo con Accompagnement" bezeichnete Stücke.

<sup>33</sup> Dürr, *Studien*, S. 169ff.; ders., *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Kassel 1976, S. 68.

<sup>34</sup> Friedhelm Krummacher, *Die Tradition in Bachs vokalen Choralbearbeitungen*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 29ff., besonders S. 36f.; Pachelbels Werk liegt in einer Edition vor, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Basel 1954.

nicht, Bach habe ein Vorbild imitiert. Pachelbels Werk aber belegt den Idealtypus, von dem Bach ausging. Anders verhält es sich mit den übrigen Frühwerken, die einzelne Gelegenheitswerke bilden. Bezeugt ist das für BWV 71 als Ratswechselkantate und für BWV 131 durch den Vermerk im Autograph („Auff Begehren [. . .] G. C. Eilmars in die Music gebracht“). Während für BWV 106 und 196 die Bestimmung für eine Trauerfeier und eine Trauung durch die Texte unmißverständlich ist, bleibt die Verwendung von BWV 150 offen, auch wenn dem Text ein de-tempore-Bezug fehlt. In der Textbasis erinnert dieses Werk als einziges an die Concerto-Aria-Kantate, die rund zwanzig Jahre zuvor der verbreitetste Kantatentyp war<sup>35</sup>. Das Modell wird hier jedoch umgewandelt und gleichsam potenziert. Statt einen Spruchtext mit den Strophen eines Liedes zu verbinden, werden einzelne Verse aus einem Psalm ausgewählt und mit mehreren verschiedenen Liedstrophen durchflochten. So ergibt sich eine tropierte Psalmvertonung, deren Textbasis in der Wahl nicht zusammenhängender Psalmverse und wechselnder Liedstrophen gleichermaßen singulär sein dürfte. Kantaten auf reine Psalmtexte wie in BWV 196 waren seit dem mittleren 17. Jahrhundert in Nord- wie Mitteldeutschland gleichermaßen verbreitet, auch wenn der Höhepunkt der Gattung um 1700 schon zurücklag. In der spezifisch norddeutschen Musik der Organisten kommen freilich Psalmtexte primär in solistischer oder geringstimmiger Besetzung vor, während chorische Psalmvertonungen eher von Kantoren und Kapellmeistern stammen, dann aber kaum das besondere norddeutsche Gepräge tragen. In Mitteldeutschland dagegen erfuhr die Psalmkantate in großer Besetzung reiche Pflege, und in diesem Rahmen konnten die Binnenverse in solistischer Vertonung zu den chorischen Rahmensätzen kontrastieren. Zumal von Schelle und Kuhnau sind solche Werke erhalten<sup>36</sup>. Gleiches gilt auch im Blick auf BWV 131, doch wird hier der Psalmtext durch Hinzutritt von zwei Choralstrophen modifiziert. Derartige Choralzitate — auch simultan zu Spruchtext — sind gerade in der mitteldeutschen Tradition keine Seltenheit<sup>37</sup>. Einzigartig ist aber die Art, in der Bach den Simultankontrast vorantreibt, um mit der Paarung beider Ebenen ausgedehnte Sätze zu bestreiten. Ein vergleichbares Verfahren ist in keinem Psalmkonzert der Tradition zu belegen. Die reichen Textmischungen in BWV 71 und 106 stellen in Bachs Frühwerk gewiß ein Extrem dar. Und zumal für BWV 71 ließe sich fragen, wieweit Wünsche der Auftraggeber in Mühlhausen maßgeblich waren. Immerhin wäre an den lokalen Quellen zu untersuchen, in welchem Maß dort zu diesem Anlaß derartige Mischtexte üblich waren. Erst dann ließe sich sagen, wieweit Bachs Werk einen Sonderfall bildete. Derart reiche Textmischungen aber verweisen wieder deutlich nicht auf die nord-, sondern die mitteldeutsche Tradition. Im Norden sind sie jedenfalls in der Organistenmusik Ausnahmen, so etwa in den kürzlich in Stade aufgefundenen Trauermusiken aus dem Jahr 1693 von Vincent Lübeck mit einer Vielzahl

<sup>35</sup> Gottfried Gille, *Der Kantaten-Textdruck von David Elias Heidenreich in den Vertonungen David Pohles, Sebastian Knüpfers, Johann Schelles und anderer. Zur Frühgeschichte der Concerto-Aria-Kantate*, in: *Mf* 38 (1985), S. 81ff.

<sup>36</sup> Neben den Hinweisen in Anm. 17 vgl. die Beispiele in *DDT* 58/59: *Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, Johann Kuhnau. Ausgewählte Kirchenkantaten*, hrsg. von Arnold Schering, Leipzig 1916; ferner Friedrich Graupner, *Das Werk des Thomaskantors Johann Schelle (1648–1701)*, Diss. Berlin 1928, Wolfenbüttel 1929.

<sup>37</sup> Dazu vgl. die in Anm. 24 genannte Arbeit, S. 303ff., 318ff.

schlichter Spruch- und Choralsätze<sup>38</sup>. Wo sonst Mischtexte im Norden auftauchen, da in der Tradition der Evangelienkantate, die von Kapellmeistern und Kantoren gepflegt wurde. Gerade ein anonymes Beispiel aus der Zeit um 1700, das aus der Fürstenschule Grimma überliefert ist, kann den Durchschnitt derart überreicher Textmischungen belegen, die bis auf die Druckwerke von Hammerschmidt und Briegel zurückgehen<sup>39</sup>.

## Beispiel II

„Es ist ein elend jämmerlich Ding“ (C. A. T. B., V., 3 Gamben, Bc., c-moll u. a.)

Lamento / Instr.	Spruchtutti / Sir. 46, 1-3	B.-Arioso – mit Instr.	T.-Solo / ohne	Lamento / repetatur	Ch. a V. I – A., 3 Gb.	Ch. b. V. I S., 3 Gb.
solistisch	motettisch,	Jes. 26, 20	Instr.		mit instr.	in tremolo,
figur.	4-stimmig,				Nachsp.,	Nachsp.
V.-stimme	Instr. colla				ariahaft	
	parte (außer					
	3 Zwischen-	19,C + 13,C			19,C	16,C
18 T., C	65,C	32,C		18,C	35,C	
Ch. b V. II – T., Bc.	Ch. b V. III / Tutti hom.	B.-Arioso mit Bc.	S.-Konzert – mit instr.	Ch. b. V. IV – = III	V. V – S., Bc.	V. VI = III
monod.	Kantionalsatz	Hes. 37, 12b,	Zwischen-	Tutti	fast	Tutti
ohne Instr.	Instr. colla	13a, 14b	spielen		c. f.-frei	
	parte in trem.		Apq. 24, 15-16			
11,C	13,C				11,C	12,C
	24,C	14,C	56,C	13,C		23,C

Ch(oral) a: Ach wie nichtig, ach wie flüchtig, Vers I

Ch(oral) b: Ich hab mein Sach Gott heimgestellt, Verse VI–VIII, XIV, XVII–XVIII

Anonym (Grimma)

Eine Vielzahl von Bibelsprüchen wird hier mit einer Reihe verschiedener Choralverse kombiniert, wobei die Choräle teilweise auch wortlos rein instrumental zitiert werden. Die Wahl und Entsprechung der Textebenen, die hier nicht genauer zu verfolgen ist, ist äußerst bedachtsam vorgenommen. Ihr trägt freilich die Vertonung qualitativ nur begrenzt Rechnung, zumal die Sätze meist nur recht knappes Format erreichen. Dennoch sind die Werke exemplarisch für jene Tradition reicher Tropierung, aus der noch BWV 71 und 106 bei allen Besonderheiten zehren.

Wie aber sind nun gegenüber den Konventionen der Texte und Formtypen Bachs eigene Verfahren im Verhältnis zur Tradition näher zu beschreiben? Nur an einigen

<sup>38</sup> Wolfram Syré, *Über die Kantaten von Vincent Lübeck*, in: V. Lübeck, *Sämtliche Musikalischen Werke*, Aufnahme Motette M 50 180, Wiesbaden 1984.

<sup>39</sup> Vgl. die in Anm. 24 zitierte Arbeit, S. 309f.; zu Hammerschmidt und Briegel ebda., S. 59ff. und 89ff.

Beispielen kann der Versuch gemacht werden, thesenhaft zu umreißen, was Bachs Frühwerke von der Tradition trennt, aus der sie hervorgegangen sind. Und die Kriterien für Bachs eigenes Verhalten liegen einerseits in der Verdichtung der Satzstruktur und andererseits in der expressiven Steigerung seiner Musik. Beide Verfahren aber dürften auf unterschiedliche Voraussetzungen in der Kompositionsgeschichte zurückweisen.

## III

Zwei knappe Beispiele mögen zunächst die polaren Kontraste andeuten, deren Synthese in Bachs Frühwerk eingeht. Die Wahl fällt auf Choralbearbeitungen nicht nur, weil die Gattung am besten überschaubar ist, sondern weil sie die frühen Kantaten Bachs so auffällig bestimmt. Mit Bedacht werden auch nicht Beispiele unmittelbar aus der Zeit vor Bach gewählt, sondern eine Generation zurückliegende Werke, die das konträre Verhältnis der Traditionen prägnant deutlich machen.

## Notenbeispiel 1

## a Knüpfer: Was mein Gott will

## b Tunder: Ach Herr, laß deine lieben Engelein

Als Komponist war nächst Schein Sebastian Knüpfer der bedeutendste Thomaskantor vor Bach. Seine Choralkantaten begründeten den Typ der Gattung, der bis zu Pachelbel und weiter zu BWV 4 Geltung behielt. Der Kopfsatz aus *Was mein Gott will*, *das g'scheh allzeit* belegt das strikt konstruktive Verfahren, das sich neutral zum Wortlaut und Affektgehalt der Textzeilen verhält<sup>40</sup>. Jede Zeile wird in dichter Imitation vorgestellt, die partiell zu Kanonpaaren gesteigert ist. Dann erst folgt die Zeile im gravitätischen Tüttisatz, die Melodie wird jedoch nicht wie bei Pachelbel gedehnt, und der kontrapunktische Satz der Gegenstimmen bleibt erhalten (vgl. Notenbeispiel 1 a). Der statische und affektneutrale Satz entspricht einem einheitlichen Formprinzip, zwar

<sup>40</sup> Ebda., S. 272ff., eine Neuauflage in DDT 58/59, S. 1–29.

wechsellern mit den Zeilen die Imitationsmotive, unberührt davon wird aber jeder Versus derart einheitlich verarbeitet. — Etwa gleichzeitig um 1600 vertont der Lübecker Marienorganist Franz Tunder die Strophe „Ach Herr, laß deine lieben Engelein“ als Solokonzert für Sopran und klangdichten Streichersatz<sup>41</sup>. Die intensive Nachzeichnung der im Text angelegten Affekte führt einerseits dazu, daß die Choralweise bis auf wenige Anklänge aufgegeben wird (vgl. Notenbeispiel 1b). Andererseits ergibt sich daraus ein abschnittsweiser Wechsel der Formteile, dem langsamen Tempo der Stollenzeilen treten die Abgesangszeilen in raschem Zeitmaß entgegen, konträre Einleitungen der Instrumente stehen vor beiden Formteilen, und noch innerhalb ihrer bedingt die eindringliche Textauslegung die wechselvolle Gliederung. Dem ebenso intimen wie intensiven Klang entspricht die farbenreiche Harmonik, beides verbindet sich mit der freien Formung zur expressiven Struktur der Musik.

Kaum ein größerer Abstand läßt sich denken als der zwischen Tunders frei expressivem Solokonzert und dem gravitätischen Satz Knüpfers mit seiner einheitlichen Konstruktion. Beide zusammen aber exemplifizieren die geschichtliche Tiefe der konträren Traditionen, die gemeinsam in Bachs Frühwerk eingingen. Und an beide muß man sich erinnern, um die eigene Leistung der Synthese Bachs zu ermessen, die nur mit wenigen Hinweisen anzudeuten ist. So deutlich in BWV 4 dem ganzen Zyklus wie den Satztypen nach der Anschluß an die mitteldeutsche Gattungstradition ist, so klar heben sich davon all die expressiven Details ab, die den Rang des Werks ausmachen<sup>42</sup>.

## Beispiel III

*Christ lag in Todesbanden*

	Vers-Pachelbel	Bach
	instr. Vorimitation zu I (13 Takte, C)	instr. Sinfonia mit Choralzeile 1 (14 Takte, C)
I	Tutti motettisch, Sopran-c. f. in Halben (46, C)	Tutti motettisch, Sopran-c. f. in Halben (67, C), Halleluja imitativ (27, C)
II	Sopran, Tenor, Bc., c. f.-freies Bicinium (22, C)	Sopran, Alt, Bc. (Bläser colla parte), Imitation der c. f.-Zeilen (53, C)
III	freies Baß-Solo, instr. Choralsatz mit gedehntem c. f. (41, C)	Tenor-c. f. in Vierteln, Violinen unisono figurierend in Sechzehnteln (42, C)
IV	a) Tenor, Streicher Zeile 1—4, b) Alt, Bc. Zeile 5ff.; frei arios (29, C)	Tutti motettisch, Alt-c. f. in Vierteln, im Halleluja in Halben (44, C)
V	Tutti motettisch, Tenor-c. f. in Halben (50, C)	Baß-Solo, mit Ausspinnung der c. f.-Zeilen, Streicher z. T. mit Choralsatz (95, <sup>3</sup> / <sub>4</sub> )
VI	Sopran, Tenor, Bc., Bicinium = Vers II (22, C)	Sopran, Tenor, Bc., Imitation und Fortspinnung der c. f.-Zeilen (43, C)
VII	Tutti-Concerto ohne c. f. (41, C)	Tutti-Kantionalsatz (16, C)

<sup>41</sup> Franz Tunders *Gesangswerke*, hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1900 (= DDT 3), S. 101ff.; *Sammlung Organum*, Reihe I, Nr. 7, hrsg. von Max Seiffert. Vgl. dazu die in Anm. 24 genannte Arbeit, S. 140.

<sup>42</sup> So in Vers V für Baßsolo der Stillstand des Satzes in Zeile 5 „das hält der Glaub“ oder die Auszeichnung des Begriffs „der Würger“ in der folgenden Zeile. Zu BWV 4 vgl. Spitta, Bd. 2, S. 220ff. (wo das Werk trotz der Bezüge zu „einer früheren Zeit“ noch in die Leipziger Jahre verwiesen wird). Ferner vgl. Dürr, *Studien*, S. 170f.

Pachelbels Vers III entspricht als Baßsolo mit c.f. der Streicher Vers V in BWV 4. Zur gedehnten Melodie mit neutral deklamierendem Vokalpart bei Pachelbel kontrastiert jedoch Bachs expressive Chromatik.

## Notenbeispiel 2

## a Pachelbel: Christ lag in Todesbanden, Versus III

V I-II  
B. Je - sus Chri - stus Got - - - tes Sohn, Got - - - tes Sohn  
Bc

## b BWV 4, Versus V

Streicher  
B. Hier ist das rech - te O - ster lamm, das rech - - te O - ster lamm  
Bc

## c BuxWV 34, 5. Satz

Streicher  
T. 14  
S. I gleich stößt zu - han - den  
S. II  
A.  
T.  
B., Bc.  
5 6 7 6 6 6 6 6 6 #

Eine so differenzierte Harmonik indes begegnet kaum in Pachelbels Werk, sondern in einem Satz von Buxtehude, in dem zum gedehnten c.f. der hohen Streicher ein affektiv gespannter Chorsatz tritt<sup>43</sup>. Doch sind solche Momente bei Bach — anders als in der norddeutschen Musik — nahtlos in die Kontinuität der Satzstruktur integriert. Und über die mitteldeutsche Konvention geht es hinaus, wenn der motettische Vers I weitgehend und der solistische Vers III durchweg durch einheitliche instrumentale Figuration bestimmt ist, die weithin motivische Prägnanz erreicht. Die tradierten Satztypen, deren Einheit das gleichbleibende Satzprinzip verbürgte, erhalten eine weitere Dimension. Die Geschlossenheit des zeitlichen Ablaufs bestimmt eine instrumentale Motivik, die der Komponist unabhängig vom Zeilenwechsel dem Choral entgegensetzt.

<sup>43</sup> BuxWV 34 *Gott, hilf mir*, 4. Satz, vgl. die Ausgaben in DDT 14, S. 57ff., sowie von Günter Graulich, Hänssler-Edition 36006. Das in der Dübensammlung in Uppsala überlieferte Werk muß bereits vor etwa 1685 entstanden sein.

## Notenbeispiel 3

## a BWV 196

S. Der Herr den - - (ket)  
 T. Der Herr, der Herr Er seg - net das Haus Is - ra - el  
 Bc.

## b BuxWV 34

4. Satz  
 B. Is - ra - el, Is - ra - el hof - fe auf den Her - ren  
 Bc. 6 6 6 7 6

7. Satz  
 S. II Is - ra - el, Is - ra - el hof - fe auf den Her - ren  
 A. T. Is - ra - el, Is - ra - el hof - fe auf den Her - ren  
 B. Is - ra - el, Is - ra - el hof - fe auf den Her - ren  
 Bc. 5 6 6 7

Ein Gegenstück ohne Textmischung bildet BWV 196 *Der Herr denkt an uns* zu Psalm 115: 12–15 samt Amen<sup>44</sup>. Schon die Sinfonia geht weiter als üblich, indem sie aus einem unscheinbaren Kern ausgesponnen ist, der seine motivische Prägnanz durch die rhythmische Punktierung erhält. Der einleitende Chorsatz folgt dem Herkommen in der Paarung eines akkordischen Beginns und des anschließenden Fugatos. Auffällig ist aber nicht nur, daß die Eröffnung im akkordischen Satz durch den prägnanten, quasi auftaktigen Quartsprung motivisch mit dem Fugathema verkettet ist (vgl. Notenbeispiel 3a). Beide Satzteile sind vielmehr über den Abstand der Textglieder und der Satztechnik hinaus durch rhythmische Analogien verbunden, die primär im Instrumentalpart und besonders im Generalbaß erscheinen. Als eigene Leistung Bachs deutet sich darin der spätere Vorrang der instrumentalen Ritornellthematik an, die den geschlossenen Ablauf sichert. Vorgebildet ist das Verfahren bei Buxtehude<sup>45</sup>, wenn etwa in BuxWV 34 zu gleichem Text — getrennt jedoch durch andere Sätze — ein Baßsolo und ein Chorsatz aus gleichem motivischen Material entfaltet werden (vgl. Notenbeispiel 3b). Vor dem knappen Sopransolo *Er segnet, die den Herrn fürchten* als der ersten Da-capo-Arie Bachs zu reden, wäre fast eine Übertreibung, da der Vokalpart im Mittelteil nur gut drei Takte umfaßt. Zu gleicher Zeit entwarfen Krieger, Zachow oder Telemann schon anspruchsvollere Arienformen. Bemerkenswert ist aber Bachs Satz, weil er sich klarer als andere von der Diktion der älteren liedhaften Aria löst und ein knappes Ritornell zeigt, das mit dem Vokalpart simultan kombiniert wird, ohne daß schon von Einbautechnik zu sprechen wäre. Frappant aber ist zu einem Prosatext eine solche Formung, die eigentlich eine entsprechende Dichtung voraussetzt. Eher retrospektiv dagegen mutet das Duett *Der Herr segne euch* im 3/2-Takt an, das an ein geistliches Konzert erinnert — ergänzt freilich durch konstante instrumentale

<sup>44</sup> Zu BWV 196 vgl. Spitta, Bd. 1, S. 369ff., sowie Dürr, *Studien*, S. 95f. und 164f.

<sup>45</sup> BuxWV 34 *Gott, hilf mir* (s. o. Anm. 43), dritter und letzter Satz.



Ritornellmotivik. Dasselbe gilt für den knappen Schlußchor, dessen Abschnitten eine durchgehende instrumentale Motivik noch abgeht, während das abschließende Amen noch kein prägnantes Fugathema aufweist. Nicht nur die Textbasis des Werkes, sondern auch die satztechnischen Verfahren lassen wenig von der Expressivität erkennen, die in den übrigen frühen Kantaten Bachs zugleich auf die Kenntnis norddeutscher Musik hinweist.

Nicht nur in der doppelten Kombination mit Choralstrophen geht die Psalmkantate BWV 131 ein Stück weiter<sup>46</sup>. Die Paarung der Texte wirkt vielmehr konstitutiv für zwei Dimensionen, die das Werk prägen. Läßt es sich einerseits als traditionell durchkomponiertes Psalmkonzert auffassen, so wird es andererseits durch die Ausdehnung der tropierenden Choräle zäsuriert. Schon auf der konventionellen Ebene der Psalmvertonung gewinnen die einzelnen Textverse ein eigenes Format, das alles Herkömmliche hinter sich läßt. Und diesem Formplan entspricht die Disposition der Choralsätze, die als zweiter und vorletzter Teil symmetrisch zugeordnet sind und als Zentrum den Tuttisatz *Ich harre des Herrn* umrahmen. Im einzelnen fehlt es auch hier nicht an Zügen, die an die Tradition erinnern. Dazu gehört zum einen die repetitionsreiche Motivik, die mit syllabischer Achteldeklamation dem gleichmäßig skandierenden Duktus der älteren liedhaften Aria verhaftet ist. Sie ist zum anderen freilich Allgemeingut der Zeit, sofern sie die Zerlegung eines akkordischen Kernsatzes in lebhafter Achtelbewegung erlaubt, ohne selbständige Stimmführung zu fordern. Hinzu kommt — drittens — die konsequentere Anwendung des Prinzips der Permutation, die sich kaum auf norddeutsche Verfahren berufen kann. Denn die Fugati in den Toccaten wie Kantaten Buxtehudes sind dort, wo sie ihre eigene Qualität haben, nur knappe Zwischenglieder größerer Formpläne; sie zielen entweder auf ihre spielerische Auflösung oder auf eine expressiv kontrastierende Stauung.

Erst in der Generation von Bruhns sind regelrechte Permutationsfugen nachweisbar, wie sie weit eher in der systematisch gearbeiteten mitteldeutschen Kantorenmusik begegnen. Nicht zufällig nannte Carl Dahlhaus als Beispiele für die Geschichte der Permutationsfuge Werke von Hammerschmidt, Werckmeister und Krieger; auf entsprechende Belege bei Erlebach verwies Bernd Baselt, und ein Paradebeispiel von Erlebach analysierte jüngst Manfred Fensterer<sup>47</sup>. Bachs eigene Leistung aber deutet schon die instrumentale Eröffnung an, die trotz des Umfangs von 24 Takten keine Sinfonia ist, sondern schon die Motivik des folgenden Vokalsatzes ausarbeitet. Ebenso eigenständig ist es, wenn das figürlich absteigende Kopfmotiv „Aus der Tiefe“ sogleich von seinem Analogon in Gegenbewegung ergänzt wird. Was die Choraltropierung auszeichnet ist aber nicht nur die Ausdehnung, die die Satzteile in der Augmentation der Melodie erfahren. Vielmehr wahrt die Gegenstimme zum Spruchtext auch in der

<sup>46</sup> Zu BuxWV 131 vgl. Spitta, Bd. 1, S. 444ff., sowie Dürr, *Studien*, S. 82ff.

<sup>47</sup> Carl Dahlhaus, *Zur Geschichte der Permutationsfuge*, in: *BJ* 46 (1959), S. 95ff.; Heinz Kölsch, S. 106ff.; Bernd Baselt, *Der Rudolstädter Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714) [...]*, Diss. Halle 1963, masch., S. 457ff.; Chorfuge *Lob, Ehre, Weisheit, Dank, Preis und Kraft* von Erlebach, hrsg. von Manfred Fensterer, Kassel 1986 (Chor-Archiv BA 6931); M. Fensterer, *Zu Unrecht vergessen. Anmerkungen zur Ostermusik von Philipp Heinrich Erlebach*, in: *Musica* 40 (1986), S. 316ff. Paul Walker, *Die Entstehung der Permutationsfuge*, in: *BJ* 75 (1988), S. 21ff.

simultanen Kombination ihre Selbständigkeit, geprägt vom Motiv zum Text „So du willst“. Und wenn sie weitere Textglieder deklamieren muß, so übernehmen die Instrumente dies Motiv, das den Satz als eigene Achse einheitlich durchzieht. Es ergibt sich schließlich aber aus dem vorangehenden Tuttiatz, dessen instrumentale Schlußtake bereits das prägende Vokalmotiv des Duetts vorwegnehmen. Mit dem expressiven Kontrast langsamer Eröffnungen und rascherer Hauptteile gemahnen die Tuttisätze unüberhörbar an die Tradition, Bachs eigene Leistung aber liegt — wie schon Spitta sah — in der Paarung mit dem obligaten einheitlichen Instrumentalpart. Deutlich wird das zumal im Schlußsatz. Wo Buxtehude denselben Text in BuxWV 34 knapp in einem Adagio vertont<sup>48</sup>, das als unerwartete Stauung des Klangs eintritt, da fügt Bach dem chorischen Satz als eigene Ebene der Struktur den obligaten Part der Oboe hinzu (vgl. Notenbeispiel 4 a–b).

## Notenbeispiel 4

## a BWV 131

Adagio T. 14

S. denn bei dem Herrn ist die Gna- de bei dem Herrn

Oboe

Bc.

## b BuxWV 34, 7. Satz

Adagio

S. I denn bei dem Her- ren ist die Gna- de und viel Er- lö- sung bei ihm

Bc.

b 6b 6 4 7 6 7 7 5 3 b 4 3

Klarer sichtbar noch wird Bachs Ausgleich zwischen der Tradition und ihrer Aktualisierung in BWV 150<sup>49</sup>. Die Sinfonia führt das chromatisch absteigende Themenmodell ein, das den Chorsätzen „Nach Dir, Herr“ sowie „daß sich meine Feinde“ zu Grunde liegt. Genau auskomponiert ist dabei der historische Weg von der kontrapunktischen zur harmonischen Funktion der chromatischen Linie. Vorgeführt wird sie in der Sinfonia als harmonisch neutraler Wechsel von großen und kleinen Terzen über ihrem Grundton, wie es bereits im kontrapunktischen Satz des Madrigals vor 1600 begegnet. Ausgeführt wird das Modell weiter jedoch im Vokalsatz als harmonische Folge mit Zwischendominanten, die zur funktionalen Verdichtung der Stufen beitragen. Und die bedachte Kombination beider Möglichkeiten begegnet analog schon

<sup>48</sup> BuxWV 34 *Gott hilf mir* (s. o. Anm. 43), Schlußsatz.

<sup>49</sup> Zu BWV 150 vgl. Spitta, Bd. 1, S. 438ff.; Dürr, *Studien*, S. 185ff.; Andreas Glöckner, *Zur Echtheit und Datierung der Kantate BWV 150 „Nach dir, Herr, verlangst mich“*, in: *BJ 74* (1988), im Druck.

bei Buxtehude<sup>50</sup>, wie ein knappes Beispiel aus der Choralphantasie *Nun freut Euch, lieben Christen gmein* belegen mag (vgl. Notenbeispiel 5).

Notenbeispiel 5

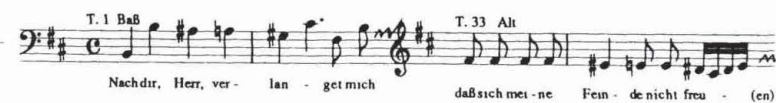
a BWV 150



BuxWV 210



b BWV 150



BuxWV 143



c BuxWV 161 Passacaglia d-moll

Teile	I	II	III	IV
Ostinato	1 - 7	8 - 14	15 - 21	22 - 28
Tonart	d moll	F Dur	a moll	d moll

BWV 150, Ciacona (Schlußsatz)

Ostinato	1 - 3	4	5 - 6	7	8 - 9	10	11 - 12	13	14 - 22
Tonart	h moll	modul.	D Dur	mod.	fis moll	mod.	A Dur	mod.	h moll

Auch die Verkettung der beiden chorischen Abschnitte durch Varianten eines Themenmodells verweist weniger auf vokale Traditionen als auf die Variantenfugen der norddeutschen Toccata (vgl. Notenbeispiel 5b). Zwischen den fugierten Teilen jedoch

<sup>50</sup> BuxWV 210, T. 167–191 (Zeile VII „gar teur hat er’s erworben“).

steht in mehrfacher Stufung der Abschnitt „Mein Gott, ich hoffe auf Dich“. Wenig sonst deutet so auf norddeutsche Erfahrungen hin wie dieser Abschnitt, zumal wenn die syllabische Deklamation in Achteln „Laß mich nicht zu Schanden werden“ gestaut und von einem Adagio abgelöst wird. Als solistisches Gegenstück sei etwa Buxtehudes Vertonung des 103. Psalms herausgegriffen<sup>51</sup>, in der die fließende Melodik zum Psalmvers „Der deinen Mund fröhlich macht“ am Ende durch Fermate und Adagio gestaut wird („wie ein Adler“).

Auch die Solosätze in BWV 150 deuten in diese Richtung. Die Sopranarie *Doch bin und bleibe ich vergnügt* steht der liedmäßigen älteren Aria nahe, zwar liegt nur eine Strophe zu Grunde, doch wird jede Zeile nur einmal vertont, sparsam nur erweitern textbezogene Melismen die gleichmäßig skandierende Deklamation, es fehlt einheitliche instrumentale Ritornellmotivik und nur die letzten Takte greifen kurz auf den Anfang zurück. Auffällig ist auch die dreistimmige Aria *Cedern müssen von den Winden*, denn solche Liedsätze in dreistimmigem Vokalsatz entsprechen der norddeutschen Organistenmusik, wengleich in BWV 150 als konstruktiver Widerpart ein rhythmisch einheitlich ablaufender Generalbaß hinzutritt, wie er nach 1700 vielfach in Mitteldeutschland begegnet. Im vorletzten Chor *Meine Augen sehen stets* fallen in der instrumentalen Begleitung die stetigen umschriebenen Trillerfiguren auf, die ebenso am Ende der das Werk abschließenden Ciacona erscheinen.

In diesen Satz übertrug Bach freilich nicht — wie Spitta meinte — erstmals die instrumentale Ostinatoform auf Bedingungen des Vokalsatzes<sup>52</sup>. Der Sachverhalt ist komplexer. Schon bei Buxtehude und in seinem Umkreis begegnen Ciaconen in Kombinationen, die letztlich auf italienische Muster der Generation Monteverdis zurückdeuten. Beispiele enthalten Buxtehudes Kammersonaten wie seine Kantaten. Genannt sei das Konzert *Liebster, meine Seele saget*, in dem ein dreitaktiges Baßmodell 25mal wiederholt wird<sup>53</sup>. Darüber aber liegt als eigene Schicht die Vertonung von vier Strophen eines geistlichen Liedes für zwei Soprane samt zwei Violinen. Und beide Ebenen kreuzen sich derart, daß sich ihre Zäsuren in steten Varianten überschneiden. Konnte Bach also auf Modelle der vokalen Ciacona zurückgreifen, so paarte er damit in BWV 150 die stufenweise Transposition des Basses. Sie aber deutet auf Muster der Orgelmusik zurück, zumal auf Buxtehudes Ciacona *d*-moll<sup>54</sup>, deren Baß  $4 \times 7 = 28$ mal erklingt, wobei die Abschnitte in *d*-moll, *F*-dur, *a*-moll und wieder *d*-moll stehen (vgl. Notenbeispiel 5c). Nicht die toccatenhaften Figuren dieses Werks, wohl aber seine stilisierten Triller klingen noch in BWV 150 nach. Daß dies Werk wie keine andere der frühen Kantaten norddeutsche Impulse aufnimmt, ist gleichwohl kein Anlaß zu weiteren Zweifeln an seiner Echtheit.

<sup>51</sup> BuxWV 71, vgl. GA II, S. 44—53, besonders S. 52.

<sup>52</sup> Spitta, Bd. 1, S. 442f.

<sup>53</sup> BuxWV 70, vgl. GA III, S. 65—68, vgl. ferner die Ostinati in den Vokalwerken BuxWV 3, 15, 38, 57, 69 und 92, die durchweg ohne Transposition auskommen. Lothar Walther, *Die Ostinato-Technik in den Chaconne- und Arien-Formen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Würzburg-Aumühle 1940 (= *Studien zur musikalischen Kultur- und Stilgeschichte* 6); Christine Defant, *Kammermusik und Stylus phantasticus. Studien zu Dietrich Buxtehudes Triosonaten*, Frankfurt a. M. 1985 (= *Europäische Hochschulschriften* 36, 14).

<sup>54</sup> Zur Ciacona (Passacaglia) *d*-moll BuxWV 161 vgl. Walther, S. 50ff.; Joseph Hedar, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke. Zur Geschichte des norddeutschen Orgelstils*, Stockholm und Frankfurt a. M. 1951, S. 73ff.

In andere Richtung weist BWV 71, denn der vielgliedrige Text der Festmusik läßt dem Affektausdruck weniger Raum. Die mehrteiligen Rahmensätze erinnern im Wechsel knapper Kontrastglieder an die vierteiligen Formen norddeutscher Provenienz. Im einzelnen ist das freilich schwer zu verfolgen, soweit die Musik nicht scharf genug profiliert ist. Auffällig ist jedoch als zweiter Satz die *Aria con Corale*. Denn die Choralweise erfährt eine expressive Kolorierung, wie sie in mitteldeutscher Tradition undenkbar ist. Fast macht der Satz den Anschein, als paare sich der mitteldeutsche Usus simultaner Kombination von Spruch und Choral mit der norddeutschen Technik melismatischer Melodieauszierung. Dabei wahrt aber der Tenorpart hohe motivische Konsistenz, während der Satz vom Generalbaß in steten Achteln grundiert wird. Den besonderen Rang des Chores *Du wollest dem Feinde nicht geben* sah schon Spitta in der Kontinuität des expressiven Instrumentalparts. Indes liegt dem Satz als Gerüst die variative Ausweitung des Kadenzmodells mit den Schritten *as-g* erst in den Oberstimmen, dann quasi phrygisch im Baß zu Grunde. Die Struktur kulminiert im unisonen Schluß des Chorsatzes, die nun die instrumentale Kommentierung hervortreten läßt. Genau diese Struktur aber findet ihr Gegenstück, wo Buxtehude im Schlußvers von *Herzlich lieb hab ich Dich* den Chorsatz in Liegetönen verebben läßt, die von den Instrumenten umspielt werden<sup>55</sup>. Gewiß ahmte Bach solche Momente nicht nach, er setzte sie aber voraus, um sie konstruktiv zu steigern (vgl. Notenbeispiel 6).

## Notenbeispiel 6

## a BWV 71

T. 32 du wol - lest dem Fein - de nicht ge - ben die See - le

Chor

Oboen Fl. Ob. Fl.

## b BuxWV 41, Versus III

T. 38 ruhn

S. II V. I Va. II Vc.

(B.:) ruhn

Kaum irrte Mendelssohn mit dem Urteil, die Rahmensätze von BWV 106 könnten eher von anderen Autoren stammen als die poetischen Binnensätze. Für die seufzerhafte Motivik der Sinfonia ließen sich ebenso Vorformen benennen wie für die Kombination von Blockflöten und Gamben, während die intensive Ausarbeitung des spar-

<sup>55</sup> BuxWV 41, Versus III T. 33ff., vgl. Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes*, S. 176f.; Søren Sørensen, *Dietrich Buxtehudes vokale kirkemusik. Studier til den evangeliske kirkekantates udviklingshistorie*, København 1958, S. 124ff.

samen Materials Bachs Leistung bleibt. Auch der Schlußsatz gemahnt durch die schrittweise Ausweitung des akkordischen Choralatzes und die motivisch wechselnden Zwischenspiele zwischen den Zeilen an den letzten Satz in Buxtehudes Dialog *Wo soll ich fliehen hin*<sup>56</sup>. Zumal die Harmonik dieses Satzes wie auch der späteren Choräle Bachs von unmittelbar norddeutschen Modellen, angelegt schon in Tunders Harmonisierung von *Helft mir Gottes Güte preisen*<sup>57</sup> mit betonter Einschaltung von Zwischendominanten (vgl. Notenbeispiel 7).

#### Notenbeispiel 7

Tunder: *Helft mir Gottes Güte preisen*, Versus VI

Dagegen entsprechen die vielfachen Textkombinationen der Binnensätze — wie früher erwähnt — mitteldeutscher Konvention, von der sich ihre poetischen Züge freilich auch distanzieren. Denn nach den Hinweisen auf Tunder und Buxtehude muß die Herkunft solcher Züge kaum unterstrichen werden, wenn etwa zu den Worten „sanft und stille“ die tiefliegende Choralweise von den Gamben in hoher Lage umspielt wird oder zu „mein Schlaf“ die Singstimme gleichsam stillsteht und die sanften Figuren der Gamben hervortreten läßt. Bachs Meisterschaft aber erweist sich nicht nur hier in der Paarung der Stimmen als obligater Partner. Das Sopransolo *Ja komm, Herr Jesu, komm* entspricht bei seinem Eintritt zwar noch der gleichmäßigen Deklamation einer Aria, seine Verbindung mit der Chorfüge *Es ist der alte Bund* ist jedoch Bachs eigene Leistung. Doch noch der verklingende Schluß dieses Satzes hat seine Voraussetzungen in der affektvollen Freiheit norddeutscher Musik<sup>58</sup>.

\*

Bachs frühe Kantaten folgen also — so individuell jedes Werk ist — im Fundus der Texte, Formen und Besetzungen primär der mitteldeutschen Tradition um 1700, in einer Fülle von einzelnen Zügen jedoch setzen sie zugleich die Kenntnis der expressiven Musik norddeutscher Organisten voraus. Und die produktive Synthese der gegensätzlichen Möglichkeiten ist es, die dem Frühwerk Bachs seinen unaustauschbaren

<sup>56</sup> BuxWV 112 *Wo soll ich fliehen hin*, vgl. DDT 14, S. 85, sowie die Ausgabe von Adam Adrio, Edition Merseburger 914

<sup>57</sup> DDT 3, 123; vgl. auch ebda., S. 110ff. Tunders Bearbeitung von *An Wasserflüssen Babels* für Sopran und fünf Violoncelli

<sup>58</sup> Löst sich am Schluß dieses Satzes in BWV 106 der Sopran allein vom Stimmenverband ab, so sprengt auch der Schluß der strophischen Aria Nr. 64 aus dem sog. *jüngsten Gericht* den formalen Rahmen. Unter diesem Titel wurde als Werk

Rang sichert. Zwischen diesem Frühwerk und dem Corpus der reifen Kantaten liegt gewiß ein prinzipieller Abstand der Texte und Formen. Diese Differenz kann weder gezeugnet noch verringert werden. Dennoch bedeuten die frühen Kantaten keine nur zeitbedingte Leistung, die mit Bachs Übergang zum madrigalischen Typus verdrängt oder vergessen worden wäre. Ein paar prägnante Qualitäten lassen sich nennen, die zur Eigenart des Frühwerks führen und zugleich Voraussetzungen für Bachs späteres Schaffen markieren.

1. Im Wechsel der Textgrundlagen belegen schon die frühen Werke ein kritisches Gespür, das Bach sich offenbar später in seiner Textwahl bewahrte. Denn im auffälligen Gegensatz zu den Zeitgenossen vermied er eher geschlossene Textjahrgänge eines Autors, sondern suchte die Typisierung gleichförmiger Texte zu umgehen. Dazu trug nicht zuletzt die Einschaltung von Sprüchen und Chorälen bei, die jedoch zum Textvorrat der älteren Kantate gehörten.

2. Schon im Frühwerk prägt sich Skepsis gegen die Übernahme gedichteter Texte aus. Denn gegenüber der Tradition fällt es auf, wie wenig der junge Bach freie Dichtung und strophische Lieder aufgriff. Den Vorrang bewahren Spruch- und Choraltex-te, auch wenn ihre Zusammenstellung nicht von Bach selbst stammen sollte.

3. In der besonderen Bevorzugung aller Formen der Choralbearbeitung heben sich Bachs frühe Kantaten schon quantitativ von seinem Umkreis ab. Dem entspricht auch später — wieder im Gegensatz zu den Zeitgenossen — der hohe Anteil kunstvoller Choralbearbeitungen in ihrer wechsellvollen Gestaltung. Daß sie aber Bachs reifes Werk charakterisieren, ist schon im Frühwerk selbst angelegt.

4. Bachs reifes Kantatenwerk wird durch seine lebenslange Neigung zu experimenteller Kombination von unterschiedlichen Formen und Strukturen geprägt. Diese kombinatorische Fähigkeit aber ist in der Synthese der Gattungstraditionen in Bachs Frühwerk vorbereitet. Zum Vorschein kommt sie nicht nur in simultanen Textkombinationen, sondern in der Integration gesteigerter Expressivität in die verdichtete Satzstruktur.

5. Zwischen Seccorezitativ und Da-capo-Arie vermitteln in Bachs reifen Kantaten — anders als in der Zeit üblich — die vielfachen Möglichkeiten von *Accompagnato* und *Arioso*. Sie setzen einerseits gewiß die madrigalische Dichtung mit ihren Formen voraus. Wo sie andererseits Worte der Bibel akzentuieren, erinnern sie zugleich an die ältere Kantate, in der ariose und rezitativische Komposition noch ungeschieden verbunden waren.

Buxtehudes das Oratorium (Abendmusik) mit Kürzungen und Umstellungen 1939 von Willy Maxton ediert (BA 1165). Da die Quelle in Uppsala anonym überliefert ist, wurde die Zuschreibung des Werks bezweifelt, vgl. Martin Geck, *Die Authentizität des Vokalwerks Dietrich Buxtehudes in quellenkritischer Sicht*, in: *Mf* 14 (1961), S. 393ff. Dennoch steht das Werk Buxtehude außerordentlich nahe, vgl. Kerala J. Snyder, *Buxtehude and Das jüngste Gericht. A New Look at an Old Problem*, in: *Festschrift für Bruno Grusnick*, hrsg. von Rolf Saltzwedel und Klaus D. Koch. Neuhausen-Stuttgart 1981, S. 128ff. [obwohl es im BuxWV [s. o. Anm. 26] nur als Anhang 3 erscheint]. Einzigartig an der Aria Nr. 64 [S. 163f. in Maxtons Ausgabe] ist es, daß nach Abschluß der zweiten Strophe und des Ritornells zwei Takte folgen, in denen über dem Orgelpunkt des Generalbasses die Vokalstimme in dreifacher chromatischer Wendung den Ruf „Ach!“ nachträgt. Der Affekt sprengt also die vorgegebene Norm der Aria, indem die Singstimme über den Schluß der Form hinausragt. Gewiß hat das Bach in BWV 106 nicht kopiert, die Möglichkeit jedoch, um des Affekts willen ein Formgerüst derart zu dehnen, war ihm aus der norddeutschen Musik vertraut geworden.

Was Bachs Kantatenwerk vom Durchschnitt der Zeit unterscheidet, ist in der Expressivität der Musik die Konsequenz ihrer Struktur, der gleichwohl jede Schematik der Formen und Verfahren abgeht. Darin aber wirken — nicht anders als in Bachs Orgelwerk — die früh gemachten Erfahrungen nach. Bach vergaß nicht die flexible Freiheit der älteren Kantate, sie ist vielmehr in seiner Auseinandersetzung mit dem madrigalischen Typus aufgehoben. Die Erinnerung an die frühe Kantate ist eine *differentia specifica*, die Bachs Oeuvre von der Produktion seiner Zeit trennt. Und nicht grundlos galt seit der Romantik die Vorliebe jenen frühen Werken, die als Synthese der Tradition zu Prämissen Bachs wurden.

## „Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht“ Zum Streichquartett op.1 von György Kurtág\*

von Peter Hoffmann, Berlin

### *Vorbemerkung*

#### I.

Der ungarische Komponist György Kurtág ist in den letzten Jahren durch Portraitkonzerte in Berlin, London, Saarbrücken, Badenweiler, Bern und anderen europäischen Städten einem größeren Publikum bekannt geworden. In deutlichem Widerspruch zu der zunehmenden Verbreitung seiner Werke steht jedoch die Tatsache, daß sie sich durch ihren enigmatischen Charakter schnellen Beurteilungen eher entziehen. Dieser Beitrag will versuchen, durch Analysen sowohl der kompositorischen Mittel als auch der künstlerischen Aussage den Gehalt der Kurtágschen Musik zu entschlüsseln.

Auf den ersten Blick fällt in den Werken Kurtágs die Dichte des Satzes und die Fülle der musikalischen Ideen auf, von denen jede aber nur wenige Takte lang trägt. Der konzentrierten Substanz der Werke scheint jegliche zeitliche Ausdehnung zu fehlen. Die kurzen Gesten der Musik sperren sich gegen ein ‚Auskomponieren‘, das ihnen weitere musikalische Fortdauer verleihen könnte.

Diese Scheu vor jeder Redundanz in der kompositorischen Aussage begründet Kurtágs geistige Wahlverwandtschaft zu Anton Webern, der den durch Preisgabe der Tonalität herbeigeführten Zerfall der großen Form durchaus nicht nur als Befreiung zu gesteigertem Ausdruck, sondern vielmehr auch als existentielle Krise empfunden

\* Für ihre wertvollen Anregungen und ihre Hilfe danke ich Dr. Andreas Traub und Fridolin Klostermeier, Berlin.



hatte<sup>1</sup>. Webern gelangen indes musikalische Gebilde, die durch ihre restlose Stimmigkeit für sich stehen.

Kurtágs Musik dagegen geht nicht restlos im Innermusikalischen auf. Sie ist nicht allein aus sich selbst verständlich, sondern weist über sich hinaus. Ihre ‚Grenzüberschreitung‘ hat rhetorischen Charakter: Die Musik stellt existenzielle Fragen, und sie stellt, wie zu zeigen sein wird, darüber hinaus ihre eigene Existenz in Frage.

## II.

Wie aber ist Musik gemacht, die Werkanspruch mit der eigenen Negation verknüpft? Wie vermittelt sie ihren existentiellen Hintergrund, vor dem sie sich entfaltet?

Diese Fragen sollen anhand des *Streichquartetts* op. 1 aus dem Jahre 1959<sup>2</sup> untersucht werden, das mit seinen sechs Sätzen wenig mehr als 13 Minuten dauert. Zuerst wird die Struktur der musikalischen Zellen für sich betrachtet, danach wird beschrieben, wie sich aus diesen Zellen eine Satzgestalt zusammensetzt. Dabei soll auch Kurtágs Rückgriff auf musikgeschichtliche Sprachmuster und den offenkundigen Bezügen zu Béla Bartók und Anton Webern nachgegangen werden.

Die Betrachtung konzentriert sich auf die beiden Ecksätze. Sie bilden nicht nur eine Klammer um die Großform des Quartetts. In sie scheint vielmehr auch das ‚Eintreten‘ in die Musik sowie ihr schließliches Verstummen auf emphatische Weise mit einkomponiert zu sein. In einem zweiten Ansatz wird zu belegen sein, daß den Hintergrund zu erstem und letztem Satz die Erzählung *Die Verwandlung* bildet, eine Parabel Franz Kafkas, die sich geradezu als Schlüssel zum gesamten Werk Kurtágs erweisen dürfte<sup>3</sup>.

## III.

Die Satzfolge des Quartetts wirkt wie eine Kombination der „Brückenform“ Béla Bartóks (*IV. und V. Streichquartett*) mit der Sechssätzigkeit der *Lyrischen Suite* von Alban Berg<sup>4</sup>: Die Sätze gruppieren sich in drei Paaren um eine Mittelachse zwischen dem dritten und vierten Satz. Gleichzeitig teilt die Achse das Quartett in zwei Abteilungen. Deren Tempoentwicklung verläuft analog. Die Schlüsse der Quartetthälften verhalten sich komplementär zueinander<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. Anton Webern, *Wege zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 48 oder S. 51. Vgl. auch Elmar Budde, *Anton Weberns Lieder opus 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern*, Wiesbaden 1971 (= *Beihefte zum AfMw* 9), S. 4.

<sup>2</sup> György Kurtág, *Streichquartett* op. 1, Editio Musica, Budapest 1964, Universal Edition, Wien 1968. Kurtág hat dieses Quartett einmal gesprächsweise als „Exposition meines gesamten Lebenswerks“ bezeichnet (Gesprächskonzert am 16. 10. 1988 im Rahmen des Komponistenportraits György Kurtág, 38. Berliner Festwochen 1988).

<sup>3</sup> „Ich fühlte mich in einem regenwurmartigen Ungezieferzustand, mit einem gänzlich reduzierten Menschsein [...] ‚Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht‘ wäre auch der programmatische Inhalt vom ersten Satz des Streichquartetts geworden“. *György Kurtág im Gespräch mit Bálint András Varga*, in: *Komponistenportrait György Kurtág*, 38. Berliner Festwochen 1988, Programmheft, hrsg. von den Berliner Festspielen, Berlin 1988, S. 38. Auf die Kafka-Parabel hat Kurtág in dem Gesprächskonzert am 16. 10. 1988 explizit hingewiesen.

<sup>4</sup> Andreas Traub, *György Kurtág. Streichquartett op. 1*, in: *Inventionen '89. Festival Neuer Musik Berlin*, Programmheft, hrsg. von der Akademie der Künste Berlin, Berlin 1989, S. 139.

<sup>5</sup> Traub, S. 140.

I	Poco agitato	Kopfsatz	— Exposition
II	Con moto	Intermezzo I	des Materials
III	(Vivacissimo) — Lento	lgs. Satz	— Öffnen des Tonraums
<hr/>			
IV	Con spirito	Scherzo	
V	Molto ostinato	Intermezzo II	
VI	Adagio	Schlußsatz	— Schließen d. Tonraums — Rücknahme d. Materials

## Der erste Satz

## I.

Poco agitato ♩ = 100-96

Violino I. *ppp* *ff* *fruido* *pp* (senza cresc.) *f* *ff*

Violino II. *ppp* *ff* *fruido* *pp* (senza cresc.) *f* *ff*

Viola *ppp* *ff* *fruido* *pp* (senza cresc.) *f* *ff*

Violoncello *ppp* *ff* *fruido* *pp* (senza cresc.) *f* *ff*

(indietro del ponticello) *pizz. secco* *arco* sul tasto... poco a poco... sul pont. *ord*

*molto ff* *mf* *p* *ord*

(indietro del ponticello) *pizz. secco* *arco* sul pont. 7 *ord.* 5

*molto ff* *mf* *ppp* *arco* sul pont. 7 *ord.* *mp* *f*

(indietro del ponticello) *pizz. secco* *arco* sul pont. poco a poco sul tasto *ord.*

*molto ff* *mf* *p* *f* *fp* *f*

Notenbeispiel 1: György Kurtág, *Streichquartett op. 1*, erster Satz (Exposition), Takte 1—7.  
© 1964 by Editio Musica, Budapest. Mit freundlicher Genehmigung (Beispiel 1—6).

Die vier Klänge der Takte 1—3 (ohne Auftakt zu T. 4) bilden die erste Sinneinheit, genauer, das Thema des Satzes. Seine Anlage folgt im Grunde dem Bauprinzip der klassischen Periode und gliedert sich in einen ‚Vordersatz‘ und einen ‚Nachsatz‘, oder

in der Terminologie des Komponisten: in „Geschehen“ und „Antwort“<sup>6</sup>. Die einzelnen Klänge erfüllen innerhalb der Teilsätze die Funktion von Phrasen oder Halbsatzgliedern. Sie unterscheiden sich in Dynamik und Rhythmus und bauen damit die Halbsätze nach dem Prinzip der ‚kontrastierenden Ergänzung‘ auf.

Das Bauprinzip der klassischen Periode läßt sich auf folgende Formel bringen: Die Phrasen kontrastieren, die Halbsätze korrespondieren. Der motivischen Gleichläufigkeit der Halbsätze ist im allgemeinen eine harmonische Gegenläufigkeit überlagert, die Bewegung von der Dominantspannung zurück zur Tonika. In Kurtágs Thema hingegen übernimmt die Oberstimme der Klänge die gegenläufige Bewegung.

Knapper als mit vier Klängen läßt sich periodisches Gefüge kaum gestalten. In Kurtágs Musik scheint musikalische Rede zu kürzesten Gesten zusammengedrängt, Phrasen werden in die Gleichzeitigkeit von Klängen zusammengeschoben. Äußerste Radikalität paart sich mit gleichzeitigem Bewahren von Tradition. Auch in Kurtágs Quartett-Thema stehen ‚Vordersatz‘ und ‚Nachsatz‘ wie bei der klassischen Periode in Quintspannung zueinander. Nur herrscht hier die Quintspannung nicht zwischen den korrespondierenden Gliedern, sondern ist zentralsymmetrisch angelegt. Die Oberstimme des ‚Nachsatzes‘ ist die rückläufige Quinttransposition der Oberstimme des ‚Vordersatzes‘. Zentralsymmetrie ist aber eine grundlegende Eigenschaft des Kurtág-schen Tonsatzes. Alle vier Klänge des Themas sind spiegelsymmetrisch um ein zentrales Intervall angeordnet. Bei den inneren Klängen sind Zentralintervall und gespiegelte Intervalle identisch. Abstrahiert man von der Oktavlage der Töne des vierten Klanges, so ergibt sich eine Analogie zum ersten Klang der gespiegelten Terzen: Wie die Großterz  $h''' - dis''''$  eine Halbton- (plus Oktav-) Verschiebung der Großterz  $b'' - d''''$  darstellt, so erscheint auch das Ganzton-Tetrachord  $f' - g - a'' - h'$  als Halbtonverschiebung des Ganztontetrachordes  $e' - fis'' - gis'' - ais''''$ .

Der erste Klang des Quartetts besteht aus den gleichen Tönen wie der erste quintzentrierte Akkord  $h' - es'' - b'' - d''''$  in Anton Weberns Liederzyklus op. 3. Kurtág hat in seinem Opus 1 die beiden großen Terzen dieses Akkordes nur vertauscht. Weberns Akkord gilt als klassisches Beispiel für axialsymmetrische Spiegelklänge<sup>7</sup>.

Keht man die Ecktöne der beiden Tetrachorde des vierten Klanges um, so ergibt sich ebenfalls ein quintzentrierter Spiegelakkord:  $e' - b' - f'' - h''$ . Auch dieser Klang findet sich in Weberns Opus 3, I: als sechster Akkord leittönig aus dem ersten entwickelt. Die vier Töne der Oberstimme  $es'''' - a - e'' - b''''$  ergeben zusammengenommen die gleiche Klanggestalt. Womöglich bezieht sich Kurtág auf Sachverhalte solcher Art, wenn er vom „Aushorchen kleiner Ausschnitte“ aus Anton Weberns Werken spricht<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Vgl. Hartmut Lück, *György Kurtág oder Künstlerische Evidenz durch unbedingte Subjektivität*, in: *Komponistenportrait*, S. 9. Auf ein solches Sprachmuster hat György Kurtág in bezug auf die vier ersten Quartettklänge im Gesprächskonzert am 16. 10. 1988 hingewiesen (vgl. Anm. 2).

<sup>7</sup> Vgl. z. B. Hans H. Eggebrecht, Art. *Symmetrie*, in: *RiemannL*, Sachteil, 12. Aufl., Mainz 1967, S. 924, Abschnitt c. Eine wichtige Eigenschaft der Spiegelklänge ist die Ersetzung der Baßtonfundierung der Klänge durch die Beziehung zu einer Symmetrieachse. Vgl. Budde, S. 46f. und 105f.

<sup>8</sup> Kurtág in: *Komponistenportrait*, S. 36.

Die quintzentrierten Spiegelklänge des Themas zeichnen sich dadurch aus, daß sowohl in ihrer Grundstellung als auch in ihrer Umkehrung eine Oktavidentität der Akkordtöne knapp vermieden wird. Der erste Klang enthält in Grundstellung (Klanggestalt bei Webern) die großen Septimen  $h-b$  und  $es-d$ , in Kurtágs Umkehrung die beiden kleinen Nonen  $b-h$  und  $d-dis$ ; der Tritonus-Akkord mit der zentralen Quinte die kleinen Nonen  $dis-e$  und  $a-b$ , in der Umkehrung die großen Septen  $f-e$  und  $h-b$ . Kurtág hat sich ein Klangideal der Zweiten Wiener Schule zu eigen gemacht: das Balancieren hart am Rande der Konsonanz bei ihrer bewußten Vermeidung.

Auch Béla Bartók experimentierte in seiner mittleren Schaffensphase mit nicht-oktavierenden Spiegelklängen. Die Glissando-Figuren in der Durchführung des ersten Satzes seines *Vierten Streichquartetts* bestehen aus gespiegelten Quartan bzw. Tritoni, die zusammen die Oktave gleichsam knapp verfehlen (T. 75 ff. bzw. T. 52 ff.)<sup>9</sup>. Im zweiten Satz seines *Zweiten Streichquartetts* bestimmt die Grundstellung dieses Akkords die Takte 1 bis 4, die Umkehrung die Takte 5 und 6<sup>10</sup>. Und in einer Fugendurchführung der *Seconda parte* seines *Dritten Streichquartetts* wird der Themenkopf mit dem Ambitus eines Tritonus in der Oberquinte imitiert (T. 31 ff.)<sup>11</sup>. Dabei sind die Gerüsttöne identisch mit den Tönen der Oberstimme von Kurtágs Streichquartett-Thema. Diese Koinzidenz könnte fast den Anschein erwecken, als habe Kurtág die Musik Bartóks in die Gleichzeitigkeit von Klängen zusammengedrängt.

Im folgenden soll von dem quintzentrierten Tritonusakkord als dem ‚Gerüstakkord‘ die Rede sein, einer Akkordgestalt, der offensichtlich eine strukturbildende Funktion in Kurtágs Quartett zukommt<sup>12</sup>.

## II.

Die Exposition umfaßt die sieben ersten Takte des ersten Satzes. Ihr Ende wird dadurch markiert, daß der Gerüstakkord, der die Themengestalt durch den Umriß der Oberstimme bestimmt hatte, im sechsten Takt nun selbst erscheint. Dabei wird seine Struktur über fallende Quinten hinweg mit sich selbst multipliziert<sup>13</sup>.

Während das wild auffahrende Glissando in Takt 4 mit den hinter dem Steg zu spielenden Zweiunddreißigsteln den Grundrhythmus der Themengestalt ein drittes Mal

<sup>9</sup> Béla Bartók. *Streichquartett IV*, Universal Edition, Wien 1929.

<sup>10</sup> Bartók. *Streichquartett II*, Universal Edition, Wien 1920.

<sup>11</sup> Bartók. *Streichquartett III*, Universal Edition, Wien 1929.

<sup>12</sup> Traub, S. 143, benennt diese Akkordgestalt als „doppelten Tritonuszirkel, der nach einem (fortgesetzten chromatischen) Auseinanderrücken (des ersten Quartettklanges) erreicht wird“.

<sup>13</sup> Unter Akkordmultiplikation versteht Pierre Boulez das Verfahren, eine Akkordstruktur auf den Tonstufen eines gleichen oder eines anderen Akkordes aufzubauen. Vgl. Pierre Boulez, *Musikalische Technik*, in: *Musikdenken heute I*, aus dem Franz. übertr. von Josef Häusler und Pierre Stoll, hrsg. von Ernst Thomas, Mainz 1963 (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 5), S. 13 u. 69f. Das Schema lautet in Takt 6 folgendermaßen:  $h-f' / e'-b' / e'-b' / a-es'$  (oktavversetzt),  $a-es' / d'-gis' / d'-gis' / g'-cis''$  (Töne des letzten Tritonus vertauscht). Zur vollständigen Zwölfklingigkeit fehlt in Takt 7 nur noch das  $c''$ . Dieses Fehlen scheint aber Absicht der Komposition zu sein: Der zwölfklingige Zirkel wird bewußt offengelassen, weil er sich erst im sechsten Satz schließen soll.

variiert<sup>14</sup>, schließt sich in Takt 5 mit Auftakt ein Intervallkomplex an, der die rhythmische Antithese zum Thema formuliert: kurz-lang<sup>15</sup>. Dieser Intervallkomplex, der unter Vernachlässigung der Umkehrung ausschließlich aus kleinen Terzen besteht, läßt sich in seiner Struktur auf zwei mit Halbtonfugen aufeinandergeschichtete Kleinterzzirkel zurückführen:  $gis-h, c'-es', e'-g', (gis'-h')$ ;  $fis'''-a', b-Cis, d-f, (fis-a)$ . Wo beide Zirkel aneinanderstoßen, ergibt sich zwangsläufig die Gestalt eines verminderten Septakkordes<sup>16</sup>.

Jeweils zwei aufeinandergeschichtete Kleinterzen füllen zusammen das Intervall einer Quinte aus ( $c-g$  bzw.  $fis-cis$ ). Die beiden Quintrahmen erscheinen halbtönig ineinandergeschachtelt, lassen sich aber auch als halbtönig auseinandergezogene Tritoni lesen ( $c-fis, g-cis$ ). Ebenso lassen sich die geschichteten Kleinterzen als geschachtelte Großterzen verstehen. Als solche treten sie in Umkehrung (kleine Sexten) tatsächlich in der Durchführung des ersten Satzes auf (Takte 9, 10 und 12):  $a''-cis'', c''-e', es''-g', fis'-ais$ <sup>17</sup>. Beide Terzstrukturen können aus der Gestalt des Gerüstakkords gewonnen werden.

Notenbeispiel 2: Ableitung von großen und kleinen Terzen aus zwei Gerüstakkorden.

### III.

Den als Exposition angelegten Takt 1–7 folgt ein Abschnitt der Durchführung (T. 8–13). Sie verwendet ausschließlich bereits exponiertes Material: Der Terzen-Spiegelklang erscheint in einer Folge von Quintstranspositionen (T. 8, dritter Klang, T. 10, erste Hälfte und T. 11, erste Hälfte). In der Transpositionsstufe von Takt 8 wird der Terzenklang zusätzlich im Tonraum gestaucht und gestreckt (T. 11, Mittelstimmen 'col legno' und T. 12, erster Klang). Der chromatische zweite Klang des Themas, auf drei Töne reduziert, ist in drei Transpositionsstufen anzutreffen. Der Akkord der ersten Transpositionsstufe (T. 8, erster Klang) erscheint in Takt 12

<sup>14</sup> Der Tiefton *Es* unter dem Beginn des Glissando ergänzt das Rahmenintervall des Klangs zur großen Septime. Das *Es* wird vom *C* aus in einem Kleinterzschritt erreicht. Diese Bewegung wird in Takt 29 zu 30 des sechsten Satzes dann umgekehrt, also geradezu ‚zurückgenommen‘.

<sup>15</sup> Traub, S. 142.

<sup>16</sup> Takt 4, letztes Achtel, Violoncello und Viola.

<sup>17</sup> Das Verfahren der Terzschachtelung erinnert an die vordodekaphone Schreibweise Alban Bergs. Ein geschachtelter Großterzzirkel findet sich klanglich manifest im zweiten der *Fünf Orchesterlieder* op. 4, bestimmt aber auch latent die Struktur dieses Stücks. (Alban Berg, *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* op. 4. Ausgabe für Gesang und Klavier, Universal Edition, Wien o. J., S. 5, Takt 5.)

gestaucht (zweiter Klang des Taktes), der der zweiten (T. 9, zweiter Klang und T. 11, zweiter Klang) wird in Takt 12 (vorletzter Klang) umgekehrt. Der dritte Akkord, über nahezu sechs Oktaven gedehnt, beschließt die Durchführung. Der Quintenklang des Themas erscheint in der Quintstransposition des ersten Themenklanges aufgehoben. Der ganztönige vierte Themenklang — in Analogie zum chromatischen Klang ebenfalls auf die Töne reduziert — wird im dritten Klangkomplex des Taktes 9 chromatisch abwärts geschoben. Die zwei Ganztontrichorde des Themas lassen sich aber

2 Più agitato ♩ = 108-104

The musical score consists of four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked "Più agitato" with a metronome marking of 108-104. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *mf dolce*, *pp*, *fff*, *ppp*, *p*, *mp*, *f*, and *fff*. Performance instructions include "arco, senza vibr", "pizz", "sul pont", "col legno", and "perdendosi". The score also features articulations like "rit." and "tempo".

Notenbeispiel 3: György Kurtág, *Streichquartett op. 1*, erster Satz (Durchführung und Coda), Takte 8–16.

auch als Auffüllung der Gerüststruktur verstehen (s. o. S. 36). Ein Gerüstakkord erscheint in Takt 8 (zweiter Klang des Taktes) und wird in Takt 10 (letztes Achtel) bzw. Takt 11 (zweite Hälfte, Außenstimmen) umgekehrt. Die Tritoni bleiben bei der Umkehrung erhalten, während sich das Rahmenintervall von kleiner None zu großer Septime ändert. Ein weiterer Gerüstakkord erfährt lediglich die Vertauschung seiner Tritoni (vgl. T. 11, letzter Klang mit T. 12, erstes Triolenachtel).

Nur der Sextenakkord (T. 9, erster Klang, T. 10, erste zwei Sechzehntel der Sextole und T. 12, letzter Klang) scheint sich nicht aus dem Thema herzuleiten. Die kleinen Sexten lassen sich als Umkehrung geschachtelter Großerzen verstehen und beziehen sich somit auf die Struktur des Taktes 5 mit Auftakt (s. o. S. 37). Der Sextenakkord ist aber so aufgebaut, daß er sich auch als Kombination zweier Gerüstakkorde lesen läßt: *ais-e' / es''-a''*, *cis''-g' / fis'-c''* (vgl. oben Notenbeispiel 2). Da sich die Gerüststruktur sowohl in den vier Tönen der Oberstimme als auch im vierten Klang des Themas ausprägt, kann auch der Sextenklang und damit die gesamte Durchführung direkt aus dem Thema abgeleitet werden.

Auf die Durchführung des *Streichquartetts* folgt die Coda (T. 14–16). Hier werden die Kleinterzen der Exposition in der Doppelfugatogestalt des Gerüstakkords von Takt 6 wieder aufgegriffen. Von dem verminderten Septakkord ihren Ausgang nehmend, ziehen sie sich zu der charakteristischen Schichtung zusammen, um linear die fehlenden Kleinterzen anzuschließen. Von dieser Struktur weicht allein die große Terz *dis-H* im Baß ab. Durch luftige Glissandoflageoletts über die quintverwandten Saiten *c-g-d-e* erreicht die Musik die Höhe wieder, von der der erste Satz seinen Ausgang genommen hatte.

Die Musik des ersten Satzes ist entblößt auf ihr Material, als wolle sich Kurtág zu Beginn seines Opus erst Rechenschaft über sein Komponieren ablegen. Mehrere Herleitungen des diatonischen Systems werden 12-tönigen Ordnungen gegenübergestellt. Der erste und dritte Klang sowie der abschließende Klangkomplex des ersten Satzes stehen programmatisch für verschiedene diatonische Tonsysteme. Der erste verweist auf ein ‚Tonnetz‘ aus Quinten und großen Ober- und Unterterzen<sup>18</sup>, die Quintenreihe auf das pythagoräische Tonsystem und die Glissandoflageoletts auf die physikalische Partialtonreihe bis zum neunten Partialton. Die chromatischen Komplexe des Tonsatzes können dagegen aus der Struktur des Gerüstakkordes hergeleitet werden. Kurtág gewinnt aus dem sechsmaligen abwechselnden Übereinanderschichten von Quinte und Tritonus alle 12 Töne seines vollständig durchchromatisierten Tonsatzes Bartókscher Prägung<sup>19</sup>. Innerhalb des Themas geschieht die Gegenüberstellung solcher Systeme auf engstem Raum. Der erste Satz lebt geradezu von Gegensätzen. Daß sie nicht nur rein musikalischer Natur sind, soll im weiteren gezeigt werden.

<sup>18</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, Art. *Tonsysteme*, in: *MGG* 13, Kassel 1966, Sp. 545; vgl. auch J. Murray Barbour, Art. *Temperatur und Stimmung*, ebda., Sp. 217, Tabelle 10 („Tonnetz“).

<sup>19</sup> Vgl. Ernő Lendvai, *Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks*, in: *Béla Bartók — Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hrsg. von Bence Szabolcsi, München 1972, S. 105–117. Die Multiplikation des Gerüstakkordes liefert sowohl den Quintraum als auch die zugehörigen Tritonus-,achsen' der Lendvaischen Theorie.

## Der sechste Satz

Während der erste Satz das Material zur Verfügung stellt, mit dem die folgenden Sätze arbeiten, so wird es im letzten Satz gleichsam schrittweise wieder zurückgenommen. Ausgehend von der kleinen None zieht sich die Musik über die Intervallstationen einer ganzen 12-stufigen Oktave bis zur kleinen Sekunde und letztlich zum Einklang in sich zusammen.

Notenbeispiel 4: György Kurtág, *Streichquartett op. 1*, Beginn des sechsten Satzes, Takte 1–7.

Aus kleinen Nonen und großen Septimen sind die Gerüstakkorde aufgebaut:  $a' - Dis / b'' - e / h - f' / c'' - ges''$  (Grundstellung bzw. Multiplikation über steigende Quinten in den Takten 1 und 2) und  $Des - g / c - fis' / [h]$  (Umkehrstellung bzw. Multiplikation über fallende Quinten ab T. 5). Letztere Intervallfolge läßt sich fortsetzen, indem man die Oberstimme der Takte 13, 14 und die restlichen Stimmen des Taktes 14 abwechselnd liest:  $h - f' / b' - e''' / a'' - es / as''' - d''''$  (vgl. Notenbeispiel 5). Der letzte Tritonus  $as - d$  ergänzt die Folge der Gerüstakkorde zur Zwölftönigkeit.

Auf dem Weg der Intervallschrumpfung bilden die Oktavklänge der Takte 3 und 4 mit Auftakt die Zwischenstation zwischen kleiner None und großer Septime. Die Gerüsttöne erklingen hier in Sukzession. Sie verweisen auf die Durchführung des ersten Satzes, in der sie zweimal erklangen (T. 11 Ende und T. 12 Mitte) und auf den Beginn des zweiten Satzes.

In Takt 16 entfaltet sich mit kleinen Septimen ein vollständiger Quartenzirkel:  $dis - gis - cis' - fis' - h - e' - a' - d'' - g - c' - f' - b'$ . Da der Gerüstakkord nichts anderes ist



Musical score for strings, measures 10-15. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Measure 10 is marked with a circled '10'. The tempo is marked 'Tempo' and the dynamics include 'calando e dim.', 'poco', 'pp dim', and 'p'. There are several triplet markings (3) and slurs. Measure 15 is marked with a circled '15'. The score ends with a circled '15' and a 'p' dynamic.

Musical score for strings, measures 16-29. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Measure 16 is marked with a circled '16'. The tempo is marked 'Tempo (♩ 60)'. The dynamics include 'poco a poco calando', 'pp', 'ppp', 'pizz', 'arco', 'pp dolce', 'dolcissimo', 'f', 'più f', 'più adagio', 'più f', 'poco string', 'più calando', 'ppp', 'pp poco', 'sub pp', and 'poco ruf'. There are several triplet markings (3) and slurs. Measure 20 is marked with a circled '20'. Measure 25 is marked with a circled '25'. Measure 29 is marked with a circled '29'. The score ends with a circled '29' and a 'p' dynamic.

Notenbeispiel 5: György Kurtág, *Streichquartett op. 1*, 6. Satz (Fortsetzung), Takte 8–29.

als zwei ineinandergeblendete Quinten (bzw. Quarten), kann man auch hier in dem Kleinseptkomplex eine Multiplikation dieses Klanges erblicken (*dis-a / d-gis ...*). Gleiches gilt natürlich für den (fast) vollständigen Quintenzirkel, auf den der Quintklang aus dem dritten Takt des ersten Satzes erweitert worden ist (T. 23 und 24). Auch das sich daran anschließende Zitat von Takt I/6, in dem die Tritoni aufgrund der Komplementarität der beiden Sätze umgekehrt werden, wird erweitert — nun aber quintaufwärts multipliziert (letztes Viertel T. 25 und T. 26: *c' - fis' / cis'' - g' / d' - gis' / dis' - a' / e' - b' / f' - h' / fis' - c''*). Die zwei Quarten der Takte 27/28 stehen im Tritonusverhältnis des Gerüstakkords zueinander.

Im Abschnitt der Sexten findet ein Austausch der Rahmentöne statt (T. 21 zu 22). Durch ihn werden aus großen Sexten gemäß des Schrumpfpzesses kleine Sexten.

30 tempo più mosso string. tempo = 60

35

36

37 sul pont

38 tr

39

40 perdendosi arco, molto vibr

41

42

43

Budapest, 1959 V.

Notenbeispiel 6: György Kurtág, *Streichquartett op. 1*, 6. Satz, Ende, Takte 30–43.

Gleichzeitig ändert sich der Nonenrahmen in einen Septimrahmen, wie das bei den Umkehrungen des Gerüstakkords beobachtet werden konnte. Die Sexten *g-es* und *b-fis* entsprechen den mittleren Kleinterzen *dis-fis* und *g-b* in der imitierten Dreitongruppe des Taktes I/14.

Die glissandierten Ganztonintervalle in den Takten 33/34 erscheinen abwechselnd untereinander halbtönenverschoben und halbtongeschichtet und erinnern damit an Bartók<sup>20</sup>.

Über halbtönige Triller wird zum Ende des Satzes schließlich der Einklang erreicht. Damit sind alle im ersten Satz exponierten Intervalle zurückgenommen worden. Erster und letzter Satz verhalten sich also komplementär zueinander. Der Beginn des Quartetts ist die Schaffung der Musik aus dem Nichts, sein Schluß wirkt wie ihr unwiderrufliches Ende.

### Die Anlage des Quartetts

Die Anlage des Opus 1 erscheint wie eine Projektion der Themengestalt des ersten Satzes auf die Großform des Quartetts. Die Großform folgt dem gleichen Bauprinzip wie die Periode:

— Das Moment der Gleichläufigkeit der Hälften verwirklicht sich in der analogen Folge der Satzcharaktere. Die Sätze I, II und III bzw. IV, V und VI weisen jeweils folgende Entwicklung auf (vgl. die Übersicht oben S. 34): bewegt ("agitato" bzw. "con spirito") — ostinat — beruhigt ("lento" bzw. "adagio")<sup>21</sup>.

— Das Moment der Gegenläufigkeit der Quartetthälften besteht darin, daß sich die Schlüsse der Sätze III und VI komplementär zueinander verhalten<sup>22</sup>. Der Schluß wirkt wie eine Irisblende, die den zur Verfügung stehenden Tonraum nach und nach symmetrisch einengt und schließlich auch das verbleibende zentrale *d* ausblendet<sup>23</sup>. Dagegen wird am Ende des dritten Satzes der Tonraum zur Mitte des Quartetts hin geöffnet<sup>24</sup>.

Gegen- und Gleichläufigkeit der Teile bilden wie im Fall der Periode zusammen die Einheit der Form.

— Auch das Moment der Zentralsymmetrie ist in der Form des Quartetts angelegt<sup>25</sup>. Um die Mittelachse des Werks gruppieren sich die Außensätze I und VI, die beiden

<sup>20</sup> Vgl. Bartóks *Viertes Streichquartett*, erster Satz, Takt 75ff. Hier sind jeweils zwei Quartetten abwechselnd untereinander halbtönenverschoben und halbtongeschichtet.

<sup>21</sup> Vgl. Traub, S. 139/140.

<sup>22</sup> Ebda., S. 140.

<sup>23</sup> Die jeweilige ‚Blendöffnung‘ wird durch Tonpaare bestimmt, die sich symmetrisch um die Tonachse *d* lagern. Sie lauten: *cis-es*, *c-e*, *h-f*, *b-fis*, *a-g*; den ‚Schlußstein‘ dieses zwölfstimmigen Zirkels bildet das auf der Tritonusachse liegende *gis*‘.

<sup>24</sup> Vgl. 3. Satz, Takt 48–52, Außenstimmen. Hier bleibt die tatsächliche Oktavlage der Tonpaare von ihrer materialen Achsensymmetrie unberührt. Die Takte 7–9 (Violoncello) und 13, 14 mit erstem und vierstem Viertel des folgenden Taktes enthalten die Töne des Satzschlusses in retrograder Folge.

<sup>25</sup> Vgl. Traub, S. 139f.

Ostinatosätze II und V sowie die inneren Sätze III und IV. Der erste und der letzte Satz sind durch ein ‚Programm‘ inhaltlich verbunden<sup>26</sup>. Die beiden Binnensätze verhalten sich wie langsamer Satz und Scherzo der Sonatenform zueinander.

### Das „geheime Programm“ des Quartetts

„Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt“<sup>27</sup>.

Dem Quartett liegt ein verschwiegenes und doch mitgeteiltes Programm zugrunde; verschwiegen deshalb, weil Kurtág es nicht, etwa in Form eines Mottos, zum Bestandteil des Werktextes gemacht hat<sup>28</sup>; mitgeteilt, weil er wiederholt mündliche Hinweise zu der Existenz eines solchen Programms gegeben hat: Mit dem Verweis auf Kafkas Erzählung umschrieb er es mit den Worten: „Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht“<sup>29</sup>.

Wichtiger als die Gestalt indes, in der das Ungeziefer erscheint, ist die Tatsache, daß sich der Verwandelte eine schwache Erinnerung an sein früheres Menschsein bewahrt. Obwohl er Abfall und Unrat in sich hineinfrisßt, sehnt er sich dennoch nach Reinheit. In einem der Briefe an Milena formuliert Kafka diese paradoxe Wahrheit mit der ihm eigenen Unerbittlichkeit gegen sich selbst:

„Schmutzig bin ich, Milena, endlos schmutzig, d a r u m mache ich ein solches Geschrei mit der Reinheit. Niemand singt so rein als die, welche in der tiefsten Hölle sind; was wir für den Gesang der Engel halten, ist i h r Gesang“<sup>30</sup>.

Kurtág faßt dieses Geständnis in seinen *Kafka-Fragmenten* für Violine und Gesang op. 24 aus dem Jahre 1985 in Töne. Zu den Worten „welche in der tiefsten Hölle sind“ wird die Violine während des Spiels absichtlich verstimmt, eine „scordatura“, die mit der Zerstörung der „reinen“ Stimmung auch die göttliche Weltordnung sündhaft verneint<sup>31</sup>. Im Nachspiel der Kurtágschen Vertonung versucht die verdammte Seele verzweifelt, die Reinheit (die reine Stimmung der Violine) wiederzuerlangen. In seiner Musik macht der Komponist existentielle Abgründe mit elementaren musikalischen Mitteln erlebbar.

<sup>26</sup> Für den ersten Satz ist dies durch Äußerungen Kurtágs belegt (s. u.). Die These, daß sich das Programm im sechsten Satz fortsetzt, soll im folgenden erhärtet werden.

<sup>27</sup> Franz Kafka, *Die Verwandlung*, in: *Sämtliche Erzählungen*, hrsg. von Paul Raabe, Hamburg 1970, S. 56.

<sup>28</sup> „Zwei Zeilen von Tudor Arghezi [...] hätte ich beinahe als Motto an den Anfang des Satzes geschrieben [...]: ‚aus Schimmel, eiternden Wunden und Schlamm erschuf ich neue Schönheiten und Werte‘“. (Kurtág in: *Komponistenportrait*, S. 38).

<sup>29</sup> s. o. Anm. 2.

<sup>30</sup> Zitiert nach den *Kafka-Fragmenten* op. 24, Teil III, 4. Gesang von György Kurtág. Hervorhebungen durch den Verf.

<sup>31</sup> Vgl. dazu Rolf Damman, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, S. 24 bzw. 433: „Gott hat die Welt nach ‚Maß, Zahl und Gewicht‘ erschaffen. Demnach geht die Zahl (Proportion) als bedeutungstiefer und hochwertiger Garant aller Ordnung jedem musikalischen Sinngefüge voraus.“ [...] „Was der Ordnung entgegensteht, widerspricht auch dem Wesen Gottes [...] Musik solcher Art ist das Werk des ‚Satans‘.“ Dieser theologische Hintergrund legt die Deutung einer solchen demonstrativen Scordatur als musikalisch-rhetorische Figur mit langer Tradition nahe.

Das paradoxe Motto „die Kakerlake sucht den Weg zum Licht“ (bekanntlich fliehen diese Tiere das Tageslicht) beschreibt eine konkrete Situation in Kafkas Parabel:

„(Gregor Samsa) scheute nicht die große Mühe, einen Sessel zum Fenster zu schieben, dann die Fensterbrüstung hinaufzukriechen, und, in den Sessel gestemmt, sich ans Fenster zu lehnen, offenbar nur in irgendeiner Erinnerung an das Befreiende, das früher für ihn darin gelegen war, aus dem Fenster zu schauen“<sup>32</sup>.

Während die ‚lichten‘ und ‚reinen‘ Klänge des Streichquartett-Themas mit ihren großen Terzen und Quinten an die „trias perfecta harmonica“ des Dreiklangs und damit an die verlorengegangene göttliche Trias erinnern<sup>33</sup>, setzen sich die ‚Schmutzklänge‘ aus den in kleinen Tonschritten „kriechenden“ Intervallen der kleinen und großen Sekunde zusammen, die in engster (zweiter Klang des Themas), aber auch in weiterer Lage (vierter Klang) den Eindruck klanglicher ‚Zusammenballung‘ hervorrufen.

„Schmutzstreifen zogen sich die Wände entlang, hie und da lagen Knäuel von Staub und Unrat“<sup>34</sup>.

Konkret: Der Flageolettklang versinnbildlicht das durch die Straßenschlucht einfallende Licht<sup>35</sup>, der zweite Klang das am Fenster kauende Ungeziefer (Gegensatz oben – unten). Die reinen Quinten stehen für die der Lichtmetapher entsprechende „Reinheit“, während der abschließende Klang des Themas mit dem „Schmutz“ gedanklich verbunden ist. Kurtág vergewissert sich zu Beginn des Quartetts nicht nur der Besonderheit der verschiedenen Intervallqualitäten<sup>36</sup>, er verleiht ihnen sogar symbolische Bedeutungen.

Vor dem Hintergrund der Themensymbolik gewinnt auch Kurtágs Bemerkung, daß die Musik gegen Ende des ersten Satzes „zum Himmel hin verschwinde“<sup>37</sup>, einen tieferen Sinn: Die Musik kehrt zum Ursprungsort des Lichtes zurück. Der Weg, den das Ungeziefer nimmt, ist im ersten Lichtklang zu Beginn des Quartetts bereits vorgezeichnet; sein elender Tod bedeutet ihm Erlösung.

Das Schicksal des Ungeziefers erfüllt sich im Schlußsatz des Quartetts. Die Grundstimmung der Musik spiegelt die Ergebenheit des aus der Gemeinschaft der Menschen ausgeschlossenen Wesens in sein unausweichliches Ende.

<sup>32</sup> Kafka, S. 76.

<sup>33</sup> Damman, S. 41: „Imago‘ und ‚Umbra‘ der Dreieinigkeit ist die ‚Trias harmonica‘ [...]“. Daß Kurtág dieses Denken nicht fremd ist, zeigt sich wiederum im vierten Satz der *Kafka-Fragmente*: die Textstelle „Nie – mand – singt (so rein als die [...]“ wird auf die drei Töne eines Dur-Dreiklangs in Terzlage gesungen.

<sup>34</sup> Kafka, S. 88. „Es entwickelte sich eine Symbolwelt. Die Streichholzfiguren und die Staubflocken und dazu die schwarzen Kippen versinnbildlichten mich [...] Den Streichholzkompositionen gab ich auch einen Titel: ‚Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht‘“ (Kurtág in: *Komponistenportrait*, S. 38).

<sup>35</sup> „Den Lichtschein versinnbildlicht der Flageolettkord, und dazwischen all der Schmutz [...]“ (ebda., S. 38).

<sup>36</sup> Man vergleiche die kurz vor Abschluß des Quartetts (Mai 1959) im Dezember 1958 getroffene Feststellung György Ligetis, die „serielle Schule“ – mit der auch Kurtág während seines Westaufenthalts 1957/58 in Berührung gekommen war – egalisiere die Intervallqualitäten. György Ligeti, *Wandlungen der musikalischen Form*, in: *Form-Raum*, Wien 1960 (= *Die Reihe* 7), S. 7, Abschn. 4ff.

<sup>37</sup> Zitiert bei Lück, *Komponistenportrait*, S. 15.

„Und jetzt? — fragte sich Gregor und sah sich im Dunkel um. Er machte bald die Entdeckung, daß er sich nun überhaupt nicht mehr rühren konnte. Im übrigen fühlte er sich verhältnismäßig behaglich. Er hatte zwar Schmerzen im ganzen Leib, aber ihm war, als würden sie allmählich schwächer und schwächer und würden schließlich ganz vergehen. An seine Familie dachte er mit Rührung und Liebe zurück. Seine Meinung darüber, daß er verschwinden müsse, war womöglich noch entschiedener als die seiner Schwester. In diesem Zustand leeren und friedlichen Nachdenkens blieb er, bis die Turmuhr die dritte Morgenstunde schlug. Den Anfang des allgemeinen Hellerwerdens draußen vor dem Fenster erlebte er noch. Dann sank sein Kopf ohne seinen Willen gänzlich nieder, und aus seinen Nüstern strömte sein letzter Atem schwach hervor“<sup>38</sup>.

Ein dreimal tongetreu und einmal variiert wiederholtes rhythmisches Modell (T. 5—13 und 16—18 in den Außenstimmen) gemahnt von ferne an einen Trauermarsch. Im Verlauf des Satzes ziehen Elemente des *Streichquartetts* wie in einem Film vorbei (T. 3f. aus II/1; T. 19 aus IV/10; T. 23—30 aus I/1—7 und 11). Alle Intervallkomplexe des Schlußsatzes schließen sich in vollkommenen 12-tönigen Zirkeln. Es ist durchaus nicht abwegig, hierin einen Hinweis auf das „Es ist vollbracht“ des Passionsgeschehens zu erblicken.

Die Quinten sind die erste Station einer Reihe von Reminiszenzen an den ersten Satz, und sie ziehen im intervallischen Schrumpfprozeß nach den Tritoni und den Quartan folgerichtig die ‚Lichtterzen‘ nach sich (T. 28/29): In der Kafka-Erzählung stirbt Gregor vor Sonnenaufgang.

„Trotz des frühen Morgens war der frischen Luft schon etwas Lauigkeit beigemischt. Es war eben schon Ende März“<sup>39</sup>.

Diese Situation, die bei Kafka wie eine grausame Ironie erscheint — das Erwachen der Natur fällt mit dem Tod des Individuums zusammen —, findet sich in mehreren Werken György Kurtágs. Auch in seinem geistlichen Konzert auf Predigttexte des ungarischen Reformators Péter Bornemisza verbinden sich die beiden Chiffren Frühling und Tod miteinander. Nach dem dritten Kapitel über den Tod folgt ein letztes mit der Überschrift „Frühling“, in dem die Lieblichkeit der wiedererstandenen Natur besungen wird. Diese ‚posthume‘ Natur aber ist das Paradies.

„Hebet den Blick zu Sonne, Mondlicht, Sternenschar, seht die Himmelsweiten, glaubet doch: liebevoll lächeln sie uns alle an, alle, alle, lächeln sie dir, lächeln. . . Dir gilt ihr liebliches Lächeln!“<sup>40</sup>

Die Melodie zu diesen Worten bewegt sich fast ausschließlich in Großterzschrritten: Die Lichtterzen, wie wir sie aus Opus 1 kennen, stehen hier für das Funkeln der Sterne.

György Kurtág kommt in seinem Schaffen immer wieder auf zentrale moralische Fragen der menschlichen Existenz zurück. Demnach überrascht auch nicht, daß er die

<sup>38</sup> Kafka, S. 96.

<sup>39</sup> Ebda., S. 97.

<sup>40</sup> *Die Sprüche des Péter Bornemisza, Concerto für Sopran und Klavier op. 7*, Editio Musica Budapest 1973, Universal Edition, Wien 1974, Gesang IV, 2, S. 58ff.

ersten sechs Takte seines *Streichquartetts* einmal als „Exposition“ seines „gesamten Lebenswerks“ bezeichnet hat<sup>41</sup>.

Das Streben nach Reinheit durchzieht wie ein roter Faden das Schaffen Kurtágs. Seine Auslegung der Kafka-Parabel erschließt sich im Licht nachfolgender Werke<sup>42</sup>. Die Verwandlung zeigt sich als der selbstquälenderische Alp- und zugleich geheime Wunschtraum eines Menschen: daß der „Schmutz“ der eigenen Seele für alle Welt und die nächsten Verwandten sichtbar werde und den Abscheu hervorrufe, den er vor sich selbst empfindet. Der herbeigesehnte Leidensweg soll in tragischer Konsequenz schließlich die Reinigung, die ‚Katharsis‘ im Sühnetod bewirken.

Die sechs Sätze des Opus 1 beschreiben jedoch im Gegensatz zur oben erwähnten *Lyrischen Suite* von A. Berg keine fortlaufende Entwicklung<sup>43</sup>. Ihre Dramaturgie ist vielmehr um die Mitte des Quartetts zentriert. Dabei nimmt der semantische Abstraktionsgrad der Sätze zur Mitte hin zu. Für den ersten Satz verwies Kurtág selbst auf die Kafka-Erzählung *Die Verwandlung*. Dagegen folgen die ostinaten Sätze II und V keiner ‚Handlung‘: Zwar formulieren auch sie ‚kafkaeske Schreckensvisionen‘, aber ihre Bedrohung bleibt anonym, so akut sie auch erscheint.

Die beiden Mittelsätze stellen gegen diese Bedrohungen die Vision des Schönen. Die zwei Sätze ergänzen sich: Der dritte Satz wahrt einen transzendenten Charakter (im Sinne einer ‚jenseitigen‘ Schönheit des Paradieses)<sup>44</sup>, während der vierte Satz durch den Gesang der Vögel<sup>45</sup> die ‚konkrete Schönheit‘ der wiederauferstandenen Natur im Frühling vergegenwärtigt; eine Szenerie, die die künstlerische und menschliche Wiedergeburt des Komponisten nach einer langanhaltenden persönlichen Krise symbolisiert<sup>46</sup>.

Die unmittelbare Nähe zu den Schrecken der Sätze II und V bestätigt die These des ungarischen Autors István Balázs, daß die Schönheit Kurtágscher Musik keine gegebene, sondern eine errungene sei. Balázs spricht von ‚durchlittener Schönheit‘<sup>47</sup>. Es ist die Schönheit des Paradieses, die sich in besonderen Momenten (wie im Erleben des Frühlings) auch bereits dem irdischen Menschen offenbart.

<sup>41</sup> s. o. Anm. 2.

<sup>42</sup> In den *Sprüchen des Péter Bornemisza* werden auf die halbtonversetzten großen Terzen der ersten Klanggestalt aus dem *Streichquartett* op. 1 die Worte gesungen: „Blumen die Menschen, nur Blumen [...]“ (Gesang III, 2, S. 33). Dieses Blumenvergleichnis Bornemiszas versinnbildlicht das Streben der Menschen nach dem Lichte Gottes angesichts ihrer eigenen Verweslichkeit. Kurtág stellt diesem ‚geistlichen Konzert‘ ein Wort des ungarischen Dichters Attila József voran: „Ich kann nicht sterben, ich darf nicht, solange ich die Reinheit noch nicht gefunden habe“. Ein Beispiel aus den *Kafka-Fragmenten* op. 20 wurde oben bereits herangezogen.

<sup>43</sup> Vgl. Constantin Floros, *Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse*, in: *Alban Berg, Kammermusik I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1978 (= *Musikkonzepte* 4), S. 5ff.; George Perle, *Das geheime Programm der Lyrischen Suite*, aus dem Englischen von H.-K. Metzger, ebda., S. 49ff.

<sup>44</sup> Merkmale sind die ‚Engelsgesänge‘ in höchsten Flageolettlagen (T. 20ff. und insbes. 29–34) und die für Kurtág ungewöhnlich konsequent ausgeführte, ‚reine‘ Kanontechnik insbes. der Takte 24–28 und 46–47. Eine solche kristallene Stimmigkeit scheint Kurtág sonst eher zu scheuen (vgl. besonders die mit „Kanon“ überschriebenen Sätze III,2 und III,4 in: *Botschaften der entschlafenen R. V. Trusova* op. 17, Editio Musica, Budapest 1982).

<sup>45</sup> „[...] und das setzte sich so bis in den Frühling hinein fort, als zweite reale Erfahrung erschienen die Vögel [...] (Der vierte Satz des Quartetts (ist ein) ‚Vogel-Scherzo‘“). Kurtág in: *Komponistenportrait*, S. 37.

<sup>46</sup> „Ich lebte in Paris, in einer solchen Krise, daß ich unfähig war, zu komponieren [...] 1956 ist die Welt für mich tatsächlich zusammengebrochen. Nicht nur die äußere Welt, auch meine innere.“ Kurtág in: *Komponistenportrait*, S. 37.

<sup>47</sup> István Balázs, *Fragmente über die Kunst György Kurtágs*, in: *György Kurtág*, hrsg. von Friedrich Spangemacher, Bonn 1986 (= *Musik der Zeit* 5), S. 66.

Dieses ‚symbolistische‘ Denken (der Glaube, daß sinnliche Erscheinungen mit einer übersinnlichen Idee in Verbindung stehen) durchzieht das gesamte Schaffen György Kurtágs. Im Streichquartett offenbart es sich im Verhältnis der beiden zentralen Sätze zueinander. Ein Merkmal dieser beiden Sätze ist die symmetrische Anordnung ganzer Abschnitte um einen zentralen Ton, wie man sie etwa auch in Weberns *Sinfonie* op. 21 findet. Es bliebe zu fragen, ob die Tonraumverengung, durch die das lyrische Ich am Ende des Quartetts ausgelöscht wird, durch ihre zentralsymmetrische Anordnung noch einen Hinweis auf die Schönheit des Paradieses in sich birgt. Anderenfalls würde der Hörer mit diesem Ende tatsächlich in die Trostlosigkeit des absoluten Nichts entlassen.

### *Schlußbemerkung*

Musikalische Substanz und existentieller Gehalt sind in der Musik György Kurtágs eng miteinander verschränkt. Beide Aspekte wurden im Rahmen dieses Beitrags nacheinander betrachtet, sie lassen sich aber nicht voneinander trennen. Eine sinnerschließende Betrachtung, wie sie das ‚Programm‘ des Quartetts herauszufordern scheint, wird zwar gewöhnlich in das Feld des ‚Außermusikalischen‘ verwiesen. Hier aber sind die Seinsfragen ein Teil der Werksubstanz. Die Musik nimmt sie in ihr eigenes Wesen mit hinein. Sie ist nicht nur Trägerin für eine Leidensgeschichte, sondern sie erleidet selbst das Schicksal, über das sie spricht. Wie das lyrische Ich ringt sie um Reinheit, bis sie schließlich selbst verstummt.

Musikalische Analyse hat den Werksinn evident zu machen und seine Deutung zu belegen. Nur so ist es möglich, sich die Bedeutung von Kurtágs kompositorischem Schaffen zu erschließen. Kurtágs Musik zeichnet sich sowohl durch die brütende Reflektiertheit der musikalischen Struktur aus wie auch durch die grüblerisch-bohrenden Fragen nach Wert und Sinn der menschlichen Existenz.



---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### „Drei Klavierstücke“ und „Allegro“ a-moll von Schubert Zwei vernachlässigte Klavierwerke von 1828

von Beth Shamgar, Ramat Gan/Israel

Franz Schuberts Kompositionen aus dem Jahr 1828 ist stets ein besonderer Platz in seinem Gesamtwerk zugekommen. Sie besitzen die selben Eigenschaften wie viele Spätwerke großer Komponisten: In ihnen begegnet man nicht nur Schuberts Stil auf seiner reifsten Stufe, man erkennt auch in Umrissen die Richtung, die Schubert möglicherweise als Komponist weiter eingeschlagen hätte. Angesichts des neu erwachten Interesses an Schubert überrascht es, daß die beiden Klavierwerke von 1828 — die *Drei Klavierstücke* (D 946) und das *Allegro in a-moll für Klavier zu 4 Händen* (D 947), auch als „Lebensstürme“ bekannt — geradezu übergangen werden. Sie waren bislang nur gelegentlich Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung, sie werden selten auf Schallplatten eingespielt und sind noch seltener im Konzertsaal zu hören<sup>1</sup>. Alfred Einstein vermutet in seiner Schubert-Biographie, diese Stücke seien im Hinblick auf eine möglichst rasche Veröffentlichung niedergeschrieben worden und verdienten daher kaum unsere Aufmerksamkeit<sup>2</sup>. Vorliegende Studie versucht dagegen zu zeigen, daß eine solche Vernachlässigung keineswegs gerechtfertigt ist. Beide Werke tragen auf unterschiedliche Weise wesentlich zu unserem Verständnis von Schuberts letzten schöpferischen Leistungen bei.

Über die Entstehung der *Drei Klavierstücke* liegen kaum Dokumente vor. Zu Schuberts Lebzeiten werden sie von keinem seiner Zeitgenossen erwähnt. Erst nach seinem Tode findet sich ein Hinweis bei Schuberts Bruder Ferdinand, der die *Drei Klavierstücke* in seinen Katalog der Schubertwerke aufnimmt, allerdings fälschlich als eine Sonate für Pianoforte in *es-moll*<sup>3</sup>. Auch das Autograph mit dem Entstehungsdatum gibt keine genauere Auskunft. Im Gegenteil, es wirft in bezug auf den Notentext zwei Fragen auf. Die erste gilt dem *As-dur*-Abschnitt des ersten Stücks, der bei Takt 274 beginnt. Zwar geben die meisten Ausgaben der *Drei Klavierstücke*

<sup>1</sup> In deutlichem Gegensatz zu den Literaturangaben zu den meisten anderen Werken Schuberts von 1828 führt Otto Erich Deutsch (*Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke*, Kassel 1978) zu den *Drei Klavierstücken* nur eine einzige Studie, Rudolf Steglich, *Franz Schuberts Osterspaziergang*, in: *ZfM* 91 (1924), S. 360ff., an und keine zum *Allegro in a*. Steglichs Beitrag ist eine programmatische Interpretation der *Klavierstücke*, die von der nicht belegten Annahme ausgeht, daß die Stücke Szenen aus Goethes *Faust* darstellen sollten. Wiederum im Vergleich zu Schuberts anderen Spätwerken, etwa den *Impromptus* D 899 und D 935, ist die Zahl der Einspielungen der *Drei Klavierstücke* und des *Allegro in a* mit nicht mehr als fünf bzw. zwei Aufnahmen klein.

<sup>2</sup> Alfred Einstein nimmt in *Schubert. The Man and His Music*, New York 1951, eine überraschend kritische Haltung gegenüber diesen beiden Werken ein (vgl. S. 315 und auch S. 322ff.). Einstein vertritt die Meinung, daß sie auf einen Brief von Probst vom 15. April 1828 hin entstanden seien, in dem dieser sich bereit erklärt, Schuberts Trio in *Es-dur* (D 929) zu veröffentlichen, dann aber hinzufügt: „[...] jedoch hoffe ich noch, daß Sie demnächst meine Bitte erfüllen werden, mir ehestens einige ausgewählte Kleinigkeiten für Gesang oder à 4 mains zu senden [...]“ (O. E. Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1964, S. 511). Maurice Brown streift in *Schubert. A Critical Biography*, London 1958, ganz flüchtig die *Drei Klavierstücke*. Im Gegensatz zu Einstein ist dieses Werk seiner Ansicht nach gleichrangig mit den *Impromptus* op. 90 (D 899) und op. post. 142 (D 935) sowie den *Moments Musicaux* op. 94 (D 780) (vgl. seine Besprechung auf S. 227). Auch betrachtet Brown das *Allegro in a* positiver als Einstein (vgl. S. 286).

<sup>3</sup> Vgl. O. E. Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Wiesbaden 1983, S. 372. Ferdinand gab der Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik* (1839) eine skizzenhafte Biographie seines Bruders. Am Ende seines Beitrags fügte er einen Katalog von Schuberts Werken bei.

## I.

<b>A</b>	<b>Ü</b>	<b>B</b>	<b>Ü</b>	<b>A</b>	<b>Ü</b>	<b>C</b>	<b>Ü</b>	<b>A</b>
<i>es-Es</i>		<i>H</i>		<i>es-Es</i>		<i>As</i>		<i>es-Es</i>
1	111	118	154	161	272	279	323	328

## II.

<b>A</b>	<b>Ü</b>	<b>B</b>					<b>Ü</b>	<b>A</b>	<b>Ü</b>	<b>C</b>			<b>Ü</b>	<b>A</b>		
<i>Es</i>		<i>c</i>	<i>D/d</i>	<i>f</i>	<i>as</i>	<i>a</i>	<i>C</i>	<i>Es</i>		<i>as</i>	<i>Ces = H/h</i>	<i>as</i>		<i>Es</i>		
1	31	32	40	49	52	54	55	70	79	110	112	122	139	158	189	195

## III.

<b>A</b>									<b>Ü</b>	<b>B</b>					<b>B</b>	<b>Ü</b>	<b>A</b>	<b>Coda</b>			
<i>C</i>	<i>d</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>Es</i>	<i>C</i>		<i>Des</i>	<i>as</i>	<i>Ges</i>	<i>es</i>	<i>Des</i>	<i>des</i>	<i>fes</i>	<i>Des</i>	(wie T. 74-120)	(wie T. 1-70)		
1	6	11	19	43	45	47	51	59	70	74	95	101	105	109	114	116	118	120	147	157	224

(Ü = Überleitung)

Abbildung 1: Das harmonische Schema in Schuberts *Drei Klavierstücken*

(einschließlich der frühesten) diesen Teil wieder, im Autograph hat Schubert ihn aber selbst gestrichen<sup>4</sup>.

Es ist nicht sicher, welche Gründe hinter dieser Revision standen. Möglicherweise beschloß Schubert die Streichung dieses Teils, um einen stärkeren Kontrast zum zweiten Stück herzustellen, das einen ähnlich placierten Zwischensatz in *as*-moll enthält. Darüber hinaus wollte er womöglich die Gesamtanlage der Gruppe straffen. Indem Schubert den *As*-dur-Abschnitt aus dem ersten Stück herausnimmt, erhält er eine dreiteilige Liedform, ähnlich der des dritten Stückes, so daß für das rondoähnliche zweite Klavierstück ein Rahmen entsteht.

Die zweite Frage, die das Autograph aufwirft, ist grundsätzlicherer Art. Da Schubert das dritte Stück auf ein anderes Papier als die ersten beiden schrieb, hat man die Möglichkeit erwogen, daß die drei Stücke nicht als Gruppe konzipiert waren. Dennoch betrachtet man allgemein die *Drei Klavierstücke* auf Grund von Handschrift und Faktur als zusammengehörig<sup>5</sup>. Weiter unten wird gezeigt, daß die drei Stücke auch stilistisch ein Ganzes bilden.

Als Gruppe betrachtet, führen uns die *Drei Klavierstücke* unmittelbar in Schuberts Spätstil ein. Die Wahl der Tonart in den drei Stücken (*es*-moll, *Es*-dur und *C*-dur) entspricht Schuberts Vorliebe für *b*-Tonarten in den späten Werken<sup>6</sup>. Trotz ihrer verschiedenen Grundtonarten scheinen die drei Stücke wegen der tonartlichen Querverweise, die Schubert in die harmonische Disposition im Großen einwebt, offensichtlich dem gleichen, harmonischen Stoff zu entstammen. Im dritten Stück gewinnt seine Technik, früher verwendete Tonarten wieder aufzugreifen, große Bedeutung. Hier führen die vorübergehenden Modulationen nach *B*-dur und *Es*-dur in den Rahmenteil und die vorherrschenden *b*-Tonarten im Mittelteil die Tonart *C*-dur in den Bereich von *Es*-dur.

Ebenfalls typisch für Schuberts späte Kompositionen ist die Verwendung zweier kontrastierender Formen der harmonischen Disposition. Im ersten Stück (siehe Abbildung 1) verbindet Schubert eine einfache Tonartendisposition mit gewagten Übergängen von einem Teil zum anderen. Dagegen weisen das zweite und dritte Stück weitgespannte Tonartenpläne auf, in denen stark modulierende Passagen mit harmonisch stabilen Blöcken wechseln. Schuberts Wahl der tieferen zweiten Stufe als Rahmen für den modulierenden Mittelteil des dritten Stückes erinnert den Zuhörer unwillkürlich an ähnlich hervorstechende Sekundbeziehungen in anderen Spätwerken<sup>7</sup>.

Innerhalb dieses harmonischen Rahmens balanciert Schubert sorgfältig chromatische Strecken gegen diatonische aus, dabei verwendet er bezeichnenderweise die erstgenannten als Hintergrund für seine Grundtonart. Diese Technik kann man verfolgen, wenn man den diatonischen Refrain des zweiten Stückes mit den stark modulierenden kontrastierenden Episoden vergleicht. Die chromatisch geprägten Zwischenspiele verleihen der Grundtonart *Es*-dur eine Art ‚durchsichtiger Unschuld‘, die Schubert durch eine naive volksliedartige melodische Linie bewußt betont. Eine ähnliche Balance herrscht auch in den beiden anderen Stücken vor — im chromatischen Abschnitt vor dem *Es*-dur-Höhepunkt im ersten Stück (T. 74ff.) und in der chromatischen Hinführung nach *C*-dur im dritten Stück (T. 42ff.). In beiden Fällen verleiht die chromatische

<sup>4</sup> Siehe O. E. Deutsch, *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis*, S. 607. Im Autograph fehlt jeder Titel. Anscheinend erhielt dieses Werk in der ersten Ausgabe, 1868 veröffentlicht und anonym von Johannes Brahms herausgegeben, den Titel *Drei Klavierstücke*.

<sup>5</sup> Ebda.

<sup>6</sup> Obwohl nur ungefähr die Hälfte von Schuberts Werken von 1828 tatsächlich in *b*-Tonarten komponiert wurden, neigt eine bedeutende Zahl weiterer Kompositionen wie das *Streich-Quintett* in *C* (D 956) stark zu Modulationen zu *b*-Tonarten hin. Darüber hinaus zeigt ein Überblick über diese Werke in *b*-Tonarten, daß sie zu Schuberts wesentlichen späten Kompositionen gehören — z. B. die *Fantasie in f* für Klavier zu 4 Händen (D 940); die *Klaversonaten* in *c*-moll und *B*-dur (D 958 und D 960) und die *Messe in Es* (D 950) usw.

<sup>7</sup> Vgl. zum Beispiel die *Fantasie in f* (D 940), in der der zweite und dritte Abschnitt in *fis*-moll stehen, oder das *Streich-Quintett* (D 956), in dem sich der Mittelteil des zweiten Satzes von *E*-dur nach *f*-moll wendet. Weitere für Schubert typische harmonische Merkmale wie die Verlagerung von Dur nach Moll und Terzbeziehungen kann man den tabellarischen Analysen (Abbildung 1) entnehmen.

Einführung dem Augenblick der Ankunft am diatonischen Ziel die Qualität eines harmonischen Durchbruchs.

Das harmonische Detail in den drei Stücken erlaubt uns, wie so oft bei Schuberts Musik, die interessantesten Einblicke in den Stil des Komponisten. So offenbaren zum Beispiel die Übergänge zwischen den verschiedenen Teilen im ersten und dritten Stück Schuberts Technik, durch überraschende Übergänge bekannte tonartliche Beziehungen in ein neues Licht zu stellen. Im ersten Stück steigert Schubert zwischen den Teilen A und B die Dramatik der Terzverwandtschaft, indem er während eines knappen Drehpunkts mit zwei Akkorden von *Es*-dur nach *H*-dur wechselt (T. 114–117).

Auf einem anderen, aber ebenso überraschenden Weg kehrt Schubert von *H*-dur nach *es*-moll zurück: unerwartete Auflösungen in verminderte Septakkorde im Verein mit schrittweisem chromatischem Gleiten (T. 154b–155). Im dritten Stück verwandelt Schubert den Eintritt in *Des*-dur (T. 74ff.) in ein bedeutendes eindrucksvolles Ereignis, indem er einen nichtdominanten verminderten Septakkord verwendet<sup>8</sup>.

Schubert kombiniert die oben dargelegten harmonischen Effekte typischerweise mit ergänzenden Gesten in anderen Bereichen, so daß Kongruenzen entstehen, die ebenfalls für seinen Spätstil kennzeichnend sind. So bedient er sich zum Beispiel im dritten Stück einer einfachen Satztechnik, um den nicht-dominantisch verwendeten verminderten Septakkord hervorzuheben. In allen drei Stücken spielt darüber hinaus die Dynamik eine wesentliche Rolle. Jeder Übergang zu einem neuen Teil fällt mit einem deutlichen Rückgang der Lautstärke zusammen. Die plötzliche dynamische Beruhigung verleiht Schuberts harmonischen Zielen ein Gefühl von Ferne – Modulieren bedeutet, weite Strecken hinter sich zu bringen.

Außer der Harmonik ist Schuberts sichere Handhabung von rhythmischem Fluß und Abbruch der Bewegung im ersten und dritten Stück das wahrscheinlich hervorragendste Kennzeichen seines späten Stils. Hier überträgt Schubert auf die Klaviermusik eine Technik, die er ursprünglich im Zusammenhang mit dem Lied entwickelt hatte. Er setzt eine rhythmisch gleichförmige Bewegung in Gang, die auf einer wiederholten Figur beruht. Schubert behält diese so lange bei, bis der Eindruck der Kontinuität geweckt ist. Dann, nachdem das Schema als Norm akzeptiert worden ist, unterbricht er unvermittelt den musikalischen Fluß. Für diese Technik seien zwei bekannte frühe Beispiele in seinen Liedern angeführt: In *Gretchen am Spinnrade* (D 118) stellt Schubert die Begleitung ein, als Gretchen von ihren Erinnerungen dermaßen überwältigt wird, daß sie zu spinnen aufhört; im *Erlkönig* (D 328) bricht er die ‚Galopptriolen‘ ab, um das Ende des Ritts und den Tod anzudeuten. Auf die Instrumentalmusik übertragen, gewinnt solch ein plötzliches Unterbrechen zusätzliche Schärfe: Der rhythmische Einschnitt hat hier keine spezifisch ‚programmatische‘ Bedeutung mehr, und indem der Einschnitt weniger unmittelbar verständlich ist, wirkt er beunruhigender (vgl. im ersten der *Drei Klavierstücke* T. 17–62).

Es ist hervorzuheben, daß Schubert den rhythmischen Schock nicht durch ein allmähliches Verzögern ankündigt. Vielmehr scheint er es darauf angelegt zu haben, den Hörer zu überraschen<sup>9</sup>. Bei einer richtigen Aufführung macht allein die dramatische Kraft dieser Geste es schwierig, Einsteins Bewertung der *Klavierstücke* als „somewhat lovesick“ und „empty“ zuzustimmen<sup>10</sup>.

Auch über die Entstehung des unmittelbar nach den *Drei Klavierstücken* im Mai 1828 komponierten vierhändigen *Allegro a*-moll ist nur wenig bekannt. Anton Schindlers Katalog der Schubertwerke erwähnt das *Allegro*; hier ist es unter anderen Kompositionen aus dem Jahr 1828 als „Duo für Pianoforte in a-Moll“ angeführt<sup>11</sup>. Ähnlich wird das *Allegro* auch im oben genann-

<sup>8</sup> Zwar fehlt das *B* in diesem Akkord, aber er erfüllt dennoch die Funktion eines verminderten Septakkords.

<sup>9</sup> In seinem einfühlsamen Beitrag *Freedom of Tempo in Schubert's Instrumental Music*, in: *MQ* 61 (1975), S. 528–545, verweist William S. Newman auf Schuberts sorgfältige Redaktion und betont, wie wichtig es sei, das Tempo nicht zu verändern, es sei denn, Schubert habe es ausdrücklich selbst angegeben.

<sup>10</sup> A. Einstein, *Schubert*, S. 323.

<sup>11</sup> O. E. Deutsch, *Schubert. Erinnerungen*, S. 372.

ten Katalog von Ferdinand Schubert bezeichnet<sup>12</sup>. Anscheinend erhielt er den eher unglücklichen Titel „Lebensstürme“ vom Herausgeber der Erstausgabe, die 1840 erschien<sup>13</sup>. Zwar hat sich eine Abschrift aus der Sammlung Witteczek-Spaun mit dem Titel „Duo. von Franz Schubert May 1828“ erhalten, aber das Autograph selbst ist verlorengegangen<sup>14</sup>.

Das *Allegro* besitzt zwar gewisse stilistische Gemeinsamkeiten mit den *Drei Klavierstücken*, insgesamt zeigt es jedoch andere Aspekte von Schuberts spätem Stil. Im Gegensatz zu den *Klavierstücken* ist die komplexe Satzstruktur des *Allegro* beachtlich, das mit der Dichte seines Kontrapunktes die meisten anderen späten Klavierstücke Schuberts übertrifft<sup>15</sup>. Es ist reich an kanonischer und freier Imitation und erreicht den Gipfel an struktureller Intensität in dem auffallenden Kontrapunkt in der Durchführung (vgl. T. 266ff.).

Weiter hebt sich das *Allegro* von Schuberts anderen Spätwerken durch die Wahl bestimmter Register und die Placierung von Themen ab. In den meisten anderen reifen Werken in Sonatenform ordnet Schubert die melodischen Hauptideen in einer Reihe aufsteigender Bögen an. Die Schlußgruppen in der Exposition stehen im allgemeinen in einem höheren Register als das erste und zweite Thema. Auf breiterer Ebene läßt sich diese Tendenz auch in der Reprise erkennen: Die zweite Hälfte der Reprise erhebt sich meistens deutlich über ihre Entsprechung in der Exposition<sup>16</sup>. Im *Allegro* nimmt Schubert eine grundlegende Änderung dieses Schemas vor. Obwohl das zweite Thema in Geist und Register ‚himmlisch‘ ist, wurde die Schlußgruppe in die Mittellage gesetzt (vgl. T. 534ff.). Als noch wichtiger aber erscheint, daß in der Reprise der Schwerpunkt überraschend tief liegt. Zum Teil wegen der Registerwahl und zum Teil wegen der zuvor beschriebenen dichten Strukturen erhalten große Teile der Reprise einen ungewöhnlich dunklen Klang<sup>17</sup>.

Ähnliche Versuche, die Grenzen des eigenen Stils zu erweitern und neue Ausdrucksmittel zu entwickeln, kann man an Schuberts Behandlung der Harmonik im *Allegro* beobachten. Der harmonische Plan stellt einen modulatorischen ‚Gewaltakt‘ in Schuberts Werk dar.

Während einige der Tonarten lediglich Zwischenstationen für die wichtigeren harmonischen Ziele darstellen, verwendet Schubert doch bedeutenden Raum für weitreichende Modulationen, die den harmonisch stabileren Bereichen wie der Schlußgruppe in Exposition und Reprise (T. 211ff. und 531ff.) und den beiden abschließenden Passagen (*H*-dur und *E*-dur) der beiden Teile der Durchführung (T. 286ff. und 317ff.) ein zusätzliches Maß an Ruhe verleihen. Wie in den *Klavierstücken* moduliert Schubert lieber zu den *b*-Tonarten hin: Diese ‚stumpferen‘ Tonarten nutzt er, um die Kreuz-Tonarten hervorzuheben. Diese, insbesondere das *A*-dur in der Reprise, erscheinen feiner ziseliert, verglichen mit dem vorherrschenden harmonischen Umfeld. Darüberhinaus stellt Schubert auch aus strukturellen Gründen Tonkontraste auf: Überraschende Nebeneinanderstellung trennt die Exposition von der Durchführung und die Reprise von der Coda.

Inmitten dieses allgemeinen Rahmens reicher und schneller Modulationen findet man im *Allegro* immer noch Belege der für Schubert typischen Zurückhaltung, und zwar insbesondere bei seinem sparsamen Gebrauch des übermäßigen Quintsextakkords am Ende der Überleitung zum zweiten Tonartenbereich (T. 81–85). Die Überleitung selbst setzt bei Takt 43 ein und enthält zwei oft bei Schuberts Überleitungen innerhalb der Sonatenform angetroffene Kennzeichen (die im allgemeinen allerdings nicht im selben Abschnitt erscheinen): eine weitschweifige, stark

<sup>12</sup> NZfM 10 (1839), S. 143.

<sup>13</sup> O. E. Deutsch, *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis*, S. 608.

<sup>14</sup> Ebda.

<sup>15</sup> Schuberts wachsendes Interesse am Kontrapunkt in seinem letzten Lebensjahr ist nicht nur durch Beispiele in seiner Musik belegt, sondern auch durch seinen Unterricht bei Simon Sechter. Vgl. Alfred Mann, *Schubert's Lesson with Sechter*, in: *19th Century Music* 6 (1982–1983), S. 159ff.

<sup>16</sup> Diese Art von Stimmlagenschema wird man deutlich in Schuberts *Klaviersonate in a-moll* (D 784), 1. Satz, oder in seiner *Klaviersonate in B-dur* (D 960), besonders im letzten Satz, bemerken.

<sup>17</sup> Trotz der unterschiedlichen Klangfülle von Schuberts Klavier und dem modernen Flügel bleibt die Stimmlage überraschend tief und die Tonqualität demzufolge dunkel.

*Exposition*

HS		Ü	SS		HS'	SS'		Epil.	Ü	
<i>a</i>	<i>C</i>	<i>e</i>	<i>a</i>			<i>C</i>	<i>D</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	
1	27		33	43	89	97		134	138	146
					<i>As</i>	<i>B</i>	<i>Ges</i>	<i>As</i>		
									<i>C</i>	<i>C</i>
									211	251
										<i>a</i>

*Durchführung*

## Teil I

<i>f</i>	<i>Des</i>	<i>Ges</i>	<i>es</i>	<i>h</i>	<i>G</i>	<i>e</i>	<i>H</i>
259	270	274	276	278	282	284	286

## Teil II

<i>e</i>	<i>C</i>	<i>a</i>	<i>F</i>	<i>e</i>	<i>C</i>	<i>a</i>	<i>E</i>	<i>E</i>
300	303	305	307	309	313	315	317	331

*Reprise*

HS	(HS)	HS' (HS)		Ü	SS		HS'	SS'		Epil.	Coda
<i>a</i>		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>f</i>		<i>A</i>	<i>H</i>	<i>G</i>	<i>A</i>
347	371	389	394	400	402	404	427	438	446	454	458
											466
											531
											577

(HS = Hauptsatz; SS = Seitensatz; Ü = Überleitung; (HS) = Verarbeitung des HS)

Abbildung 2: Das harmonische Schema in Schuberts *Allegro* in *a*-moll

chromatische Führung, gefolgt von einer plötzlichen Verlagerung zur zweiten Tonart. Der erste Teil dieser Überleitung durchläuft eine Reihe verschiedener Tonarten, um dann bei Takt 58 einen Kreis zurück zum Grundton zu beschreiben; bei Takt 81ff. findet eine abrupte Wendung nach *As-dur* statt.

Anfänglich erscheint die enharmonische Umdeutung von *Gis-dur* nach *As-dur* als der auffälligste Effekt in der zweiten Hälfte der Überleitung. Stilistisch mindestens ebenso wichtig ist jedoch Schuberts Einführen des herkömmlich üppigen übermäßigen Quintsextakkords in einem knappen linearen Satz. Zwar verweist Schubert durch die ungewöhnliche Umkehrung auf das koloristische Potential dieses Akkords, der hauptsächlich Eindruck aber ist der des 'Understatements' und der Zurückhaltung.

Auch bei seiner Art der Tonartendefinition beschreitet Schubert neue harmonische Wege. Wenn wir kurz zur ersten Hälfte der Überleitung zum zweiten Thema zurückkehren, so stellen wir fest, daß Schubert unsere Erwartungen in bezug auf die Harmonik durch ein überraschendes und anhaltendes Vorenthalten einer Reihe angedeuteter Tonarten geschickt manipuliert.

### Notenbeispiel

The musical notation example consists of two staves. The first staff begins at measure 41 and ends at measure 51. Below it, chord labels are provided: *a*, *a II b*, *a*, *Es*, *c*, *As = G II b*, *G*, *Des*, *b*, *Ges = F II b*. The second staff begins at measure 52 and ends at measure 61. Below it, chord labels are provided: *F*, *d*, and *a*. The notation includes various rhythmic values, dynamic markings like *ff*, and articulation marks.

Bedient sich Schubert auch in anderen Spätwerken dieser kalkulierten harmonischen Ambiguität, so stechen diese Takte wegen des raschen harmonischen Rhythmus und der sich daraus ergebenden Konzentration von Tonarten innerhalb einer kurzen Zeitspanne als ein extremes Beispiel dieser Technik hervor.

Außergewöhnlich in bezug auf Schuberts Spätstil ist die harmonische Unsicherheit, die er im *Allegro* bei der Fortspinnung des Eröffnungsthemas in der Reprise erzeugt (T. 371 ff.). Hier ist die harmonische Ambiguität von einer völlig anderen Art. Statt bestimmte Tonarten anzudeuten, die dann nicht bestätigt werden, verwendet Schubert den dissonanten Kontrapunkt, um unser Gefühl für eine eindeutige Tonalität aufzuheben. Nur gelegentlich läßt ein ‚Aufklaren‘ die wahre Grundtonart *a-moll* durchscheinen.

Abschließend ist Schuberts Konzeption der Sonatenform im *Allegro* zu erwähnen. Besonders der Durchführungstil straft die so häufig gegen Schubert erhobene Kritik Lügen, wonach er im Umgang mit großen Formen keinen Erfolg gehabt haben soll. Hier hat Schubert sicherlich eine der prägnantesten und dramatischsten Durchführungen seiner Instrumentalwerke geschaffen. Wie in Abbildung 2 oben gezeigt, gliedert sich die Durchführung in zwei parallel gebaute Teile. Die erste Hälfte jedes Teils bietet einen dichten Kontrapunkt, häufigen dynamischen Wechsel und schnelle Modulationen; in der zweiten Hälfte treten an ihre Stelle einfachere Satzstrukturen, eine ruhigere Dynamik und lange, stabile Orgelpunkte. So gelingt Schubert in der Durchführung ein Gleichgewicht von Gegensätzen: Die durch die aggressiven Kontrapunktversionen des Themas und die harmonische Instabilität erzeugte Spannung wird aufgelöst in lyrische Melodie

bzw. schwebende harmonische Plateaus umgewandelt. Gleichzeitig schwächt Schubert das Offensichtliche der Wiederholung ab, indem er den ganzen zweiten Teil zu einer intensivierten sequenzartigen Neuformulierung des ersten macht (siehe die Änderungen in T. 305 ff.).

Zusammengenommen bieten die *Drei Klavierstücke* und das *Allegro a-moll* einen Querschnitt durch Schuberts Stil im Frühjahr 1828. Hier kann man all jene stilistischen Merkmale erkennen, die gleichsam das Wesen von Schuberts musikalischer Persönlichkeit aufzeigen: gedrängte Kontrapunktstrukturen, die mit zarten Klanggeweben abwechseln; sorgfältige Disposition der Tonlagen, so daß Registerwechsel eine dramatische Bedeutung annehmen; Ausschöpfen der diatonischen Harmonik in ihrer Wechselwirkung mit chromatischen Effekten; von bildhaften Assoziationen geprägte Rhythmik (Kontrast von musikalischem Fluß und Einschnitt) und schließlich feine Kombinationen der Elemente, insbesondere Harmonik und Dynamik. Vor allem das *Allegro* ermöglicht es uns zu beobachten, wie Schubert allmählich den Bereich seines eigenen Stilgebietes erweitert.



---

## BERICHTE

---

### Münster, 29. und 30. Juni 1989: „Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert — Perspektiven der Libretto-Forschung“

von Michael Schwarte, Münster

Wird nach Tagungen oft bemängelt, daß die Diskussion der zahlreichen Referate viel zu kurz kam, so ist das ein Vorwurf, der im Falle des in Münster veranstalteten „Libretto“-Kongresses sicherlich nicht zutrifft. Hier nämlich wurde ausgiebig diskutiert. Markierten Wien, Lissabon und Berlin gewissermaßen die Eckpunkte, von denen aus die Referenten angereist waren, vermochte auch die interdisziplinäre Behandlung des Themas seine „theatralische Vielfalt“ sinnvoll widerzuspiegeln: neben dem musikwissenschaftlichen Zugang eröffneten sich Perspektiven auch aus dem romanistischen und kunsthistorischen Blickwinkel heraus.

Warum nun ausgerechnet Münster als Tagungsort durchaus prädestiniert war, hatte — salopp gesagt — einen weltlichen und einen geistlichen Grund. Zum einen konnte Klaus Hortschansky, der als Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars in Münster Gastgeber und Initiator der Tagung war, auf die von ihm aufgebaute, umfangreiche Librettosammlung zu Werken des 18. Jahrhunderts verweisen (rund dreitausend Exemplare, die hier archiviert wurden). Andererseits sind es die kaum bekannten, in der bischöflichen „Santini“-Bibliothek verwahrten Handschriften italienischer Settecento-Opern, mit denen im Verlauf der Tagung Axel Beer (Münster) vor Ort bekannt machen konnte.

Das Libretto war als „notwendiges Übel der Oper“ lange Jahre ein Forschungsdesiderat zwischen den Disziplinen. In den wichtigen Einzelbeiträgen — etwa zu Tassos *Armida*-Stoff und Metastasio — wurde Grundsätzliches keineswegs ausgeklammert. Auf dieser Ebene befanden sich der Beitrag des Essener Romanisten Roland Galle und jener von Anselm Gerhard (Münster). Roland Galle befragte das französische Drama des 17. und 18. Jahrhunderts daraufhin, welche vorherrschenden und Modell stiftenden Helden das Theater ausgebildet habe. Die These, daß Theater dieser Zeit aufgehört habe Fest zu sein, um Ort psychosozialer Änderungen zu werden, verteidigte er unter Verweis auf drei, für ihn exemplarisch stehende Zuordnungen: „Corneille und der Neostoizismus“, „Racine und der Janseismus“, sowie „Voltaires Theater und Rousseaus Anthropologie“. Wurde hier Rollenhierarchie vor dem Hintergrund französischer Dramentheorie gesehen, versuchte Anselm Gerhard, Zusammenhänge zu dramaturgischen Hierarchien darzustellen. Mit Beispielen, die das sich wandelnde Dramaturgieverständnis zur Barock-Oper sinnfällig werden ließen, näherte sich Gerhard der neuartigen Rollenkonzeption des 18. Jahrhunderts. Seiner Auffassung nach könne ein geschärfter Sinn für dramaturgische Hierarchien auch am musikalischen Detail zu neuen Bewertungen führen, wobei es ihm — anders als in der nachfolgenden Diskussion — neben zeitorientierter und raumbezogener Rollen-Dynamik hauptsächlich eben nicht um die methodisch bekanntere, tonartliche Klassifizierung zu tun war. Daß eine Librettoforschung überhaupt gut daran tut, auch der Komposition des Bühnenraums und der auf gestischen Typen beruhenden Rollengestaltung Aufmerksamkeit zu schenken, wurde an den Heldendarstellungen venezianischer Barockmalerei ersichtlich, mit denen der reich bebilderte Festvortrag des in Münster lehrenden Kunsthistorikers Jürg Meyer zur Capellen vertraut machte.

*Wahnsinn mit Methode*, dieser Titel des eröffnenden Referates wollte keineswegs die Librettoforschung gleich eingangs diskreditieren, sondern leitete Silke Leopold (Berlin) bei ihren Unter-

suchungen eines Händelschen Szenentypus und seiner Vorbilder. Schlüssig stellte sie darin die Abhängigkeit Händelscher Wahnsinnsszenen zu englischen "mad-songs" dar. Händel sei der erste gewesen, der Situationen des Außersichseins in Oper und Oratorium musikalisch greifbar gemacht habe; so etwa sei die groteske Sterbeszene des Bajazett (*Tamerlano*, 1724) in einer bis zur Unkenntlichkeit getriebenen Überlagerung von Arie und Rezitativ nachgezeichnet. — In einem neuen geistigen und kulturpolitischen Horizont sah Susanne Oschmann (Berlin) das Phänomen der italienischen Oper in ihrem Beitrag *Gedankenspiele — der Opernheld Friedrichs II.* In den drei, auf Friedrich selbst zurückgehenden Libretti, in denen er verschiedene Herrschermodelle durchgespielt habe, ließen sich die gleichen Grundsätze beobachten, wie bei seinen Umarbeitungen französischer Dramen. Die Konzentration auf moralische Problemzonen darin sei Ausdruck seines erzieherischen und aufklärerischen Anliegens.

Es war Klaus Hortschansky (Münster), der auf eine auffällige Formulierung in den Titeln italienischer Opern um 1790 aufmerksam machte: *La morte di . . .* Textvorlagen also, in denen der Tod ihres Protagonisten thematisiert wird. Der Wandel des (absolutistischen) Weltbildes, der Tod Metastasios, der Untergang der venezianischen Republik . . . , all dies möge zu einer solchen Akzentuierung beigetragen haben, die sich bezeichnenderweise in Werken für Venedig, Padua und Vicenza finde. In *La morte di Cleopatra* (Vicenza 1791) werde ein ganz neuer, „realer“ Heroismus auf die Bühne gebracht, der eben ganz anders bewertet werden wolle, als der zu erwartende Heroismus Didos bei Metastasio oder der als zwecklos dargestellte in den Tragödien Alfieris. Durch die *La morte*-Libretti am Ende des 18. Jahrhunderts sei der musikalischen Gestaltung ein neuer Weg gewiesen worden: neue dramatische Perspektiven in Trauerszenen, in denen der Schmerz echt und begründet war und sich so als Allegorie auf die eigene Zeit begreifen ließ. — Mit einem aus mitteleuropäischer Sicht eher vernachlässigten, doch bedeutenden Themengebiet für Opern- und Librettoforschung machte Manuel Carlos de Brito (Lissabon) bekannt: Metastasio-Rezeption in Portugal. Die dortige Begeisterung für Werke des kaiserlichen Hofpoeten, Probleme der Zensur und Umarbeitung stellte de Brito unter gesellschaftspolitischen Aspekten und mit Hilfe umfangreichen philologischen Materials dar.

Gattungsprobleme diskutierte Helga Lühning (Bonn) am Beispiel der metastasianischen *Semiramide*, deren Unterhaltungswert und Stilmischung sie durch einen methodischen Kunstgriff mit der Kriminal- und Detektivgeschichte in Zusammenhang brachte. — Helen Geyer-Kiefl (z. Z. Wien) stellte als quasi geistliches Pendant zu den *La morte*-Libretti die Sterbeszene in venezianischen Oratorien dar; auch hier wirkten Textvorlagen für die Suche nach neuen musikdramatischen Wegen grundlegend. So habe sich mit Klopstocks *Der Tod Adams* (1757) eine Wandlung vollzogen, durch die das Sterben nun nicht mehr abseits der Bühne dargestellt wurde (wie etwa noch in Metastasios *La morte d'Abel* von 1732), sondern musikalische Dramatisierung erfuhr.

Tasso und Ariost waren Beiträge von romanistischer Seite aus gewidmet. Manfred Lentzen (Münster) fragte nach den Kriterien, unter denen die Adaptation des *Armida*-Stoffes in italienischen Opernlibretti von Palazzi (vertont von Vivaldi 1718) bis Schmidt (Komposition Rossini, 1817) stand. Die Reduktion von Figuren und Episoden sei dabei in enger Verbindung zu zeitgenössischen Ästhetikern erfolgt, so daß beispielsweise in der 1771er Version von Colterini/Salieri ein massiver Einbruch des Unwahrscheinlichen in dem gegenüber Tasso stofflich sogar erweiterten Text Lentzen zufolge auf frühromantisches Ideengut verweist. — Der Romanist Albert Gier (Bamberg), der mit Ariost auf den zweitwichtigsten Quellenbereich nach antiken Stoffen zu sprechen kam, stellte die Bedeutung der Orlando-Figur dar und erhellte dabei die mehr als verworrene Episodenstruktur der Vorlage ebenso wie Probleme der Texteinrichtung für die Oper des 18. Jahrhunderts. Fünf Aspekte haben nach seiner Ansicht die Beliebtheit des Stoffes begründet: die Vertrautheit des Publikums mit dem Epos, die Möglichkeit zu farbenprächtiger Kostümgestaltung, Bühnentechnische Dankbarkeit, Vielzahl der Verkleidungsszenen und der im Kern offensichtliche, parodistische Charakter des Versepos, das eigentlich als Romanze zu bezeichnen wäre.

Libretti, jene kleinen „Büchelchen“, die im 18. Jahrhundert vom Opernpublikum während der Aufführung noch bei Licht besehen werden konnten, haben in den letzten Jahren aus ihrem

Schattendasein herausgefunden. Sie sind zum Gegenstand nicht nur musikwissenschaftlicher Forschung geworden, liegen als noch kaum verwertetes Material zahlreicher Bibliotheken zu weitreichenden Nutzungsmöglichkeiten bereit. Die Münsteraner Tagung hat gezeigt, daß gerade eine interdisziplinäre Behandlung, die Fragen an der Nahtstelle von Textvorlage und musikalischer Dramatisierung aufzuwerfen vermag, von vielfältigem Nutzen ist. In diesem Sinne dürfte die bereits vorbereitete Drucklegung der Referate (erweitert um einen Beitrag von Reinhard Wiesend, Bayreuth, zu Aspekten der Rezeptionsgeschichte bei Metastasio *Alessandro*) auf breites Interesse stoßen.

## Frankfurt a. M., 4. bis 7. Oktober 1989: Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung

von Thomas Kabisch, Stuttgart

Die Jahrestagung 1989 beschäftigte sich in zwei Kolloquien und mehr als 15 Referaten mit Fragen der „Musik nach 1945“ und dem Verhältnis von „Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Musik“. Karlheinz Stockhausens kommentierte Demonstration eines Duetts für Bassettthorn und Altflöte präludierte im Rahmen der Eröffnungsveranstaltung beiden Problemkreisen. Im Eröffnungsvortrag (*Theodor W. Adorno und die Musikwissenschaft*) forderte Albrecht Riethmüller die Musikologen zur erneuten Beschäftigung mit dem Werk Adornos auf, dessen Bedeutung nicht, wie derzeit öfters zu hören, auf dem Gebiete der Komposition, sondern vor allem in seinen Beiträgen zur ästhetischen Theorie zu suchen sei.

Im Kolloquium „Musik nach 1945“ skizzierte dessen Leiter Rudolf Stephan in einer allgemeinen Einführung die musikgeschichtliche Lage der ersten Nachkriegsjahre, die durch ein Übergewicht des Neoklassizismus gekennzeichnet gewesen sei, während Schönberg vorwiegend als „Problem“ galt. Peter Cahn charakterisierte das Verhältnis von Neoromantik, Neoklassizismus und Wiener Schule als „Segmentierung des Musiklebens“, die keine, wie auch immer gearteten Wechselwirkungen zwischen den Fraktionen zugelassen habe. Reinhard Kapp referierte über die Rezeption der (klassischen) Dodekaphonie, die sich außerhalb der Wiener Schule ganz anderer Ausdruckscharaktere und musiksprachlicher Grundlagen bedient habe. Eberhard Klemm schilderte die Situation in der DDR, die Auswirkungen der „Formalismus-Debatte“ und Eislers Beitrag zum Prager Kongreß, der im Westen nur in einer durch Übersetzungen entstellten Form diskutiert worden sei. Alexander Ringer sprach über die „offene Emigrantenkultur“ in den USA und ein Musikleben, in dem Avantgarde-Strömungen über marginale Bedeutung nie hinausgelangten. Klaus Ebbeke befaßte sich mit elektronischen Arbeiten der frühen 50er Jahre und hielt die übliche Sammelbezeichnung „Elektronische Musik“ angesichts der Divergenzen in Zielsetzung und Verfahren nicht für gerechtfertigt.

Aus den Diskussionen, die sich an die Referate anschlossen, seien zwei Aspekte herausgegriffen: Kontrovers ist unter denen, die dabei waren, nach wie vor das Verhältnis von bedrückender Herrschaft des internationalen Neoklassizismus einerseits (die von Stephan betont wurde) und dem missionarischen Eifer der seriellen Schule andererseits (den Cahn in lebhafter Erinnerung hat). Hermann Danuser erinnerte ergänzend an die Bedeutung musikalischer Werke und warnte davor, die in den Referaten ausgebreiteten, mühsamen und notwendigen Präliminarien mit der Musikgeschichtsschreibung selbst zu verwechseln.

Helmut Hucke eröffnete das von ihm geleitete Kolloquium „Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Musik“ mit einer Zusammenfassung des Stands der Diskussion in den philologischen

Fächern und in der Musikwissenschaft. Andreas Haug (*Schriftlichkeit und Mündlichkeit in der einstimmigen Musik des Mittelalters*) vertrat die These, daß die Tropenhandschriften voneinander abweichende Versionen deshalb bieten, weil sie die Musik zeigen, wie sie tatsächlich war, während die Choralhandschriften Normierungsfunktion erfüllen und die Musik so zeigen, wie sie sein soll. Ludwig Finscher (*Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der italienischen Musik um 1500*) untersuchte Lauden und Frottolen auf Spuren mündlicher Tradition, deren Niederschlag er im Gebrauch von Formeln und Versatzstücken, andererseits in Melodien und Detail-Ausgestaltung sieht, „die nach emphatischem Vortrag verlangen“. Dietrich Kämper (*Schriftlichkeit in der frühen Instrumentalmusik*) wandte sich mit Riemann und Schering gegen die These einer überwiegend vokalen Praxis und deutete Trecento-Handschriften und Tabulaturen als Textarten mit unterschiedlicher Funktion: *exempla artis musicae* vs. nach Regeln verfertigte Vorlagen für klangliche Realisierung. Hermann Danuser (*Zur Interdependenz von „Mündlichkeit“ und „Schriftlichkeit“ in Vortragslehre und Interpretation seit dem 18. Jahrhundert*) unterschied einen textgebundenen „Struktursinn“ vom eher wirkungsästhetischen und nicht genau definierbaren „Aufführungssinn musikalischer Texte“, um die Bedeutung nichtnotierter Momente auch für das Kunstwerk des 19. Jahrhunderts herauszuarbeiten. Josef Kuckertz (*Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der nicht-abendländischen Musik*) verglich Funktionen von Notation in ostasiatischer und indischer Musik. Sie sei durchaus hilfreich, eine „durchkomponierte“ japanische Koto-Melodie zu behalten, in einer südindischen Kṛti-Komposition hingegen eher hinderlich, weil sie den Musiker von den „Feinheiten des Raga“ ablenke. Helmut Rösing (*Mündlichkeit in populärer Musik afroamerikanischer Herkunft*) verdeutlichte an unterschiedlichen Fassungen zweier Songs von Bob Dylan die besondere Existenzweise einer Musik, deren Authentizität an die aktuelle Situation gebunden sei und die daher nach ständiger Veränderung verlange. Seine These, diese Musik bewahre und pflege „die ursprüngliche Flüssigkeit oraler Gehalte“, die in der abendländischen Kunstmusik der Schriftlichkeit wegen stets von Erstarrung bedroht sei, löste eine lebhafte Diskussion aus. Während Finscher den Vorwurf, die Kunstmusik sei starr und glatt, energisch zurückwies, schlug Michael Zimmermann vor, die Entwicklung der europäischen Mehrstimmigkeit als Versuch zu verstehen, jenes Defizit zu kompensieren, das der Übergang zur Schriftlichkeit zunächst durchaus bedeutete. Georg von Dadelsen (*Notation und abendländische Mehrstimmigkeit*) kommentierte Konsequenzen der Erfindung der Notation, die er, Havelock zitierend, „a piece of explosive technology“ nannte und deren Rolle vom Gehilfen des Fortschritts bis zum Bewahrer der Tradition reiche. Giselher Schubert (*Formen der Mündlichkeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*) sprach über die Modifikationen der Kategorie des Werks bei Ives, Cage, Hindemith, Stockhausen, Schnebel und sah das Besondere des „Falls Scelsi“ in der paradoxalen Verschränkung einer „experimentellen Komponierhaltung“ mit der radikalen Akzentuierung des Werks, das sich vom Prozeß seiner Hervorbringung vollständig gelöst hat.

Berichte über „Projekte der Musikforschung in Frankfurt“ und ein üppiges musikalisches Programm, das in überlegter und vielfältiger Weise auf die Thematik der Kolloquien Bezug nahm, rundeten die Jahrestagung zu einem lehr- und abwechslungsreichen Ganzen.

## Magdeburg, 14. bis 16. März 1990: Internationale Konferenz „Telemanns Auftrags- und Gelegenheitswerke — Funktion, Wert und Bedeutung“

von Günter Fleischhauer, Halle

Vom Rat der Stadt Magdeburg, dem Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung in Verbindung mit dem Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ und weiteren Institutionen wurden die 10. Telemann-Festtage der DDR (13.—18. März 1990) in dessen Geburtsstadt und in neun Orten des Bezirks mit insgesamt 33 Veranstaltungen durchgeführt. Im Mittelpunkt stand dabei die dreitägige Konferenz, auf der 25 Referenten aus fünf Ländern unter der Leitung von Bernd Baselt (Halle) über Wert und Bedeutung von Telemanns in der Musikhistoriographie vielfach abschätzig beurteilten Auftrags- und Gelegenheitswerken sprachen, von denen mehrere zu den Festtagen seit dessen Lebzeiten erstmalig erklangen. Einige wurden nach dem von Gerhard Poppe (Rostock) programmatisch beschriebenen Spannungsfeld zwischen Festvollzug und Kunstanspruch eingehender untersucht: von Hans Rudolf Jung (Weimar) mehrere Festmusiken zu Geburtstags- und anderen Feiern am Eisenacher Hof (TVWV 12:3,7 u. a.), von Carsten Lange (Magdeburg) die 1716 in Frankfurt a. M. entstandene, überaus expressive *Brockes-Passion* (TVWV 5:1), von Martin Ruhnke (Erlangen) und Wolfgang Hirschmann (Fürth) die ebenfalls 1716 in Frankfurt komponierten Kantaten und eine repräsentative Serenata zur Geburt des Kaisersohnes Erzherzog Leopold von Österreich (TVWV 12:1 a-c; vgl. dazu *Mf* 42 [1989], S. 349ff.), von Dorothea Schröder (Hamburg) Telemanns *Prologus bey Gelegenheit einer neuen Einrichtung des Opem-Wesens* (Hamburg 1727) und von Peter Huth (Berlin) dessen Hamburger Oper *Orpheus* (TVWV 21:18). Gedruckte instrumentale Kammermusikzyklen — die *Six Sonates à Violon seul* (1715) und *12 Methodische Sonaten* (1728 und 1732) — behandelten Jeanne Swack (Madison/Wisconsin) und Wladimir Rabey (Moskau). Klaus-Peter Koch (Halle) eruierte, welche vielseitigen Kompositionsaufträge Telemann als Kapellmeister „von Haus aus“ für die Höfe in Eisenach und Bayreuth erwachsen. Willi Maertens und Wolf Hobohm (Magdeburg) würdigten als dessen Textautoren Johann Georg Hamann d. Ä. (1697—1733) und Elias Caspar Reichard (1714—1791). Zur sozialen Situation der Dichter und ihrer Gelegenheitswerke (Casualpoetik) im 18. Jahrhundert sprach Eckart Klessmann (Hamburg). Alle Referate und Beiträge zum Round-Table, bei dem man sich unter Leitung Martin Ruhnkes (Erlangen) vergleichshalber auch Auftrags- und Gelegenheitskompositionen von J. S. Bach (Hans Joachim Schulze, Leipzig) und G. F. Händel (Bernd Baselt, Halle) widmete, erscheinen in einem Konferenzbericht; dieser enthält auch die informativen Ausführungen von Brian Stewart (Pennsylvania/USA) über die Entwicklung der internationalen Telemann-Datenbank mit gespeicherten Quellen (Autographe, Erstdrucke, Abschriften).

In Übereinstimmung mit der Konferenzthematik erklangen bei den Festtagen ferner bereits bekannte, doch nur selten zu hörende Auftrags- und Gelegenheitswerke Telemanns — darunter die aus Oratorium und Serenata bestehende Hamburger *Bürger-Capitains-Musik* vom Jahr 1724 (TVWV 15:2), die dreiteilige Festmusik zur Goldenen Hochzeit des Hamburger Ratsherrn Matthias Mutzenbecher 1732 (TVWV 11:15a, b, c) und die heroische Trauermusik zum Tod von König August II. von Polen und Kurfürsten von Sachsen 1733 (TVWV 4:7). Wenn auch die musikalische Substanz und der artifizielle Wert der früher oft verkannten und verurteilten Auftrags- und Gelegenheitswerke Telemanns unterschiedlich einzustufen sind, so bereichern diese über ihre kultur- und musikhistorische Bedeutung hinaus unser Musikleben und vervollkommen das noch immer lückenhafte Bild von dessen vielseitigem Wirken für den Eisenacher Hof und die bürgerliche Musikkultur in den Freien Reichs- und Handelsstädten Frankfurt a. M. (1712—21) und Hamburg (1721—67); dies wurde im Verlauf der Konferenz und der künstlerischen Darbietungen der Jubiläumstfesttage mehrmals überzeugend demonstriert.

Analytische Kommentare zu allen aufgeführten Werken mit Angaben der Bearbeiter neuerschlossener Kompositionen nach handschriftlichen Quellen, ferner der in- und ausländischen Interpreten bietet die inhaltsreiche Programmfestschrift, welche Interessenten vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung (O-3010 Magdeburg, Liebigstraße 10) noch beziehen können.

## Duisburg, 22. bis 25. März 1990: Internationales Kurt-Weill-Symposium

von Gernot Wojnarowicz, Essen

Kurt Weills *Dreigroschenoper* gehört zur musikalischen Allgemeinbildung. Daß der „Haifisch Zähne“ hat und „Macheath ein Messer“, hat sich wohl herumgesprochen. So sehr aber diese schlagerähnlichen Erfolgsstücke des Busoni-Schülers aus der Zeit der Weimarer Republik in aller Munde sind, so still ist es um die Kompositionen des Emigranten und späteren amerikanischen Staatsbürgers Weill. Wenn überhaupt, wurden seine für den Broadway komponierten musikalischen Werke von der deutschsprachigen Kritik nach dem II. Weltkrieg mit Skepsis betrachtet und gewissermaßen als Entgleisung angesehen, als Werke eines Komponisten, der sich allzu leichtfertig an den ästhetischen Vorgaben des amerikanischen Musical-Marktes orientiert hatte.

Im Rahmen der umfangreichen Retrospektive des Kurt-Weill-Festivals in Nordrhein-Westfalen mit zahlreichen Konzerten, Workshops und Ausstellungen wurde das „Internationale Kurt-Weill-Symposium“ gemeinsam von der Weill-Foundation, New York, der Landeszentrale für politische Bildung in Nordrhein-Westfalen und dem „Steinheim-Institut“ für deutsch-jüdische Geschichte der Universität Duisburg veranstaltet. In den Beiträgen, die der Biographie Weills gewidmet waren, wurden neue Aspekte der Weill-Biographie unter dem Gesichtspunkt ihres zeithistorischen Kontextes vorgestellt. So zeigte Guy Stern (Detroit) in seiner Analyse eines bislang unbekanntes Konvoluts von rund 200 Jugendbriefen den literarischen Horizont des jungen Komponisten, ohne seine antimilitaristische Haltung im I. Weltkrieg und seine eher zwiespältige Haltung zum politisch organisierten Judentum auszuklammern. David Drew (London) regte in seinen Ausführungen über die zeitgeschichtlichen Hintergründe der Oper *Die Bürgschaft* an, die ursprüngliche literarische Quelle dieses Opernstoffes nicht, wie bisher, bei Herder, sondern im Talmud zu sehen. Weill, so sein zentrales Argument, wollte in einer Zeit des aggressiven Antisemitismus die eigentliche Vorlage des Librettos aus „taktischen Gründen“ verbergen.

Die Debatte über das Verhältnis von Weill und Brecht sorgt immer noch für Zündstoff. Der mit Arbeiten zur Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts hervorgetretene Historiker Jost Hermand (Wisconsin) stellte die Zusammenarbeit von Weill und Brecht gleichsam zynisch als pragmatische Geschäftsbeziehung ohne die Mystik von künstlerischer Inspiration dar. Seine These von einem überragenden Einfluß Brechts auf die Konzeption der Kompositionen Weills fand aber berechtigten Widerspruch seitens der Musikwissenschaftler. Weills Kompositionen für den Rundfunk und für Showprogramme zur „Unterhaltung“ amerikanischer Soldaten belegen, daß er in den USA nicht den Weg in die „splendid isolation“ suchte, sondern seine Tätigkeit als Herausforderung begriff und sich auch als US-Staatsbürger gleichsam offensiv assimilierte. Wie Kurt Weill das Medium Rundfunk und die Shows, später die theatralischen Möglichkeiten des Broadway, virtuos nutzte und sich politisch engagierte, wurde in den Vorträgen von Jürgen Scherbera (Berlin) und Kim Kowalke (Rochester) deutlich.

Weills amerikanische Jahre und deren zeitgeschichtliche Hintergründe sind inzwischen gründlich erforscht, und es scheint, als gebe es bei Weill trotz des Skandals einer erzwungenen Emigra-

tion keinen grundlegenden Wandel der Ästhetik mit seiner Auswanderung und schon gar keine künstlerische Neuorientierung aus Opportunitätsgründen. Daß man „zwei Weills“ zu unterscheiden habe, einen deutsch-jüdischen linksliberalen Avantgarde-Komponisten und einen amerikanischen, auf schnellen Erfolg bedachten Musical-Tycoon, hätte sich somit erledigt. Allerdings hat gerade die Legende von den „zwei Weills“ die Rezeption seiner Broadway-Werke im deutschsprachigen Raum nachhaltig (und zwar negativ) beeinflusst, wie Stephen Hinton (Berlin) in seinem Beitrag vor Augen führte. Die Geringschätzung der weillschen Musicals ging auch an der Musikwissenschaft nicht spurlos vorüber: Weills amerikanisches Musiktheater ist von der Musikwissenschaft analytisch bisher kaum erfaßt. Insofern, als man in einigen Beiträgen die musikalische Konzeption einiger, in der amerikanischen Zeit Weills entstandenen Werke kennenlernen konnte, räumte das Symposium möglicherweise alte Vorbehalte gegenüber Weill-Musicals aus dem Weg und weckte Interesse, Weills amerikanisches Musiktheater detailliert zu erforschen. Kim Kowalke regte an, Weill als den Initiator eines genuin amerikanischen Musiktheaters zu sehen.

Daß Weill in seinen ersten Sinfonien konzeptionell von der wagnerschen Durchführungstechnik ausgeht und mit der Quart- und Quintharmonik zeittypische harmonische Modelle benutzt, belegte Robert Bailey (New York). Auch die „Nebelszene“ aus der Oper *Die Bürgschaft* beruht auf den traditionellen Denkmustern der deutschen Romantik (Andreas Hauff, Mainz).

Doch trotz solcher interessanten Aspekte führte die zentrale Diskussion des Symposiums über Weills Stellung in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu keinem befriedigenden Resultat, wenn man einmal von den Thesen Hermann Danusers (Freiburg i. Br.) absieht. Er plädierte bei einer musikgeschichtlichen Standortbestimmung Weills für den Begriff einer „artifizialen Funktionsmusik“, einer sog. „Mittleren Musik“, die von Trivialmusik und absoluter Musik gleich weit entfernt sei.

Einige Diskussionen während des Symposiums machten deutlich, wie fruchtbar der Dialog mit Zeithistorikern sein kann. Bei der Diskussion über Kurt Weills Position in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts müssen jedoch, solange seine Werke für den Broadway nur wenig bekannt sind, viele Fragen offen bleiben.

## Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

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

Nachtrag Wintersemester 1990/1991

**Bamberg.** Frau Prof. Dr. M. Bröcker: Musikkulturen Ostasiens — S: Lokales bäuerliches Musiktheater in China (S zur Vorlesung) — S: Feldforschungsprojekt: Volkstanz in Franken — S: Transkription I.

**Eichstätt.** Prof. Dr. H. Unverricht: Musikgeschichte vom Mittelalter bis zum Anfang des Barock — Pros: Allgemeine Musikgrundlagen: Tonsysteme — Temperaturen — Notenschriften — Pros: Untersuchungen sinfonischer Werke vom späten Haydn bis zum Brahms und Franz Liszt — Haupt-S: Die Motetten von Josquin bis zu den Venezianern.

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

**Frankfurt/Main.** *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. P. Cahn: Ü: Bläsermusik des 18. Jahrhunderts — S: Alban Berg — Die Streichquartette Beethovens — Musikwissenschaftliches Kolloquium: Probleme der Editionstechnik (gem. mit Lehrbeauftr. Dr. A. Odenkirchen). □ Lehrbeauftr. Dr. E. Fiedler: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft — *Carmina instrumentalia*: Die Anfänge der instrumentalen Ensemblesmusik — S: "Cori spezzati": Die Entstehung der Mehrchörigkeit und ihre Entwicklung bis Schütz (I). □ Lehrbeauftr. Frau Dr. S. Großmann-Vendrey: Die italienische Oper des 19. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. H. Schneider: Die Musik des 17. Jahrhunderts — Ü: Einführung in die Volksliedkunde.

**München.** Dr. F. Büttner: Ü: Englische Mehrstimmigkeit des Mittelalters.

#### Sommersemester 1991

**Augsburg.** Lehrbeauftr. Dr. F. Brusniak: Entwicklung der Chormusik im 20. Jahrhundert (mit S). □ Frau Prof. Dr. M. Dankwardt: Variation und Variationstechnik in der Musikgeschichte — Haupt-S: Franz Schubert: Verschiedene Liedfassungen gleicher Texte — S: Musik der Trecento: Quellen- und aufführungspraktische Studien — Pros: Haydns Streichquartette op. 20 und op. 33. □ Prof. Dr. W. Plath: S: Übungen zur Editionstechnik. □ Wiss. Mitarb. E. Tremmel M.A.: S: Süddeutsche Orgelmusik.

**Bamberg.** Frau Prof. Dr. M. Bröcker: S: Tanz und Musik in einer chinesischen Provinz — S: Transkription II — S: Dokumentation zum Volkstanz in Franken — Kolloquium: Vom Exotismus zum interkulturellen Austausch zwischen der europäischen und der außereuropäischen Musik (4) (gem. mit Prof. Dr. M. Zenck). □ Prof. Dr. M. Zenck: „... den Impuls zum Weitersprechen erst empfinde ...“ „Unwissenschaftliche Betrachtungen“ zur Musik Gustav Mahlers — Pros: Sören Kierkegaard: Ästhetische Schriften (Entweder-Oder: Don Juan und Tagebuch des Verführers) — S: Mozarts Don Giovanni.

**Basel.** Prof. Dr. H. Oesch: Die Anfänge der Ethnomusikologie (Berliner Schule) — Ethnomusikologie versus Musikgeschichte? — Musikdenken in schriftlosen Kulturen. □ Prof. Dr. W. Arlt: Musik und Sprache — Musik als Sprache: Grundfragen einer Geschichte der europäischen Musik II — Grund-S: Übungen zum Thema „Musik und Sprache“ — Übungen zum Lesen musikalischer Texte des 17. und 18. Jahrhunderts — Haupt-S: Erste Aufzeichnung/Entwurf, Fassungen und Bearbeitungen im Wandel der Musikgeschichte — Arbeitsgemeinschaft für Forschungsfragen der älteren und neueren Musik (n. Vereinbarung). □ Prof. Dr. M. Haas: Wiener Klassik für Anfänger (mit Übungen) — Schumann und Brahms (mit Übungen). □ Prof. Dr. L. F. Tagliavini: *Stylus phantasticus* und *Affetti cantabili* in der Claviermusik Frescobaldis. □ Prof. Dr. R. Wason: Methodenfragen der musikalischen Analyse im 20. Jahrhundert. □ Dr. D. Müller: Satzweisen und Kompositionsprobleme im späten 16. und im 17. Jahrhundert. □ J. Willmann Lic. phil.: Übung zur Musik der Jahrhundertwende: Ferruccio Busoni (1866—1924), der Unzeitgemäße.

**Bayreuth.** *Musikwissenschaft.* Prof. Dr. R. Wiesend: Musikgeschichte im Überblick II: 1430—1700 — Kolloquium für Examenskandidaten — Haupt-S/S: Die Opernouvertüre als formale und dramatische Aufgabe — Pros: Igor Strawinsky, Jahre des Übergangs: 1918—1920: *Histoire du soldat*, *Pulcinella*, Bläsymphonien. □ Dr. H.-J. Bauer: Pros: Einführung in die Musikpsychologie. □ Frau Dr. S. Rode: Pros: Requiem. Geschichte einer Gattung. □ Th. Steiert M.A.: Pros: Das Klavierkonzert von J. S. Bach bis Mozart.

*Musiktheaterwissenschaft.* Prof. Dr. S. Döhring: S: Stimmtypen und Stimmfächer in der Oper. □ Frau Prof. Dr. S. Vill: Epochen europäischer Theatergeschichte I. Antike — Mittelalter — Renaissance — S: Werkinterpretation in der Inszenierung — Pros: Lektüre theatertheoretischer Texte von Aristoteles, Artaud, Brecht, Diderot, Schiller, Shakespeare, Wagner, Duncan — Praktikum: Theaterwerkstatt. Übungen für Schauspieler (4). □ Dr. M. Engelhardt: Pros: Oper: Ihre Quellen, ihre Dokumentation. □ Dr. R. Franke: Pros: Offenbachs Operetten. □ Dr. K. Kieser: Pros: Aspekte der philosophischen Betrachtung von Tanz. □ Frau Dr. G. Oberzaucher-Schüller: S: Der Tänzer und seine Rollenfächer: „Ballerina prima gut“ (Mozart). □ Prof. Dr. S. Döhring, Frau Prof. Dr. S. Vill, Dr. H.-J. Bauer, Dr. M. Engelhardt, Dr. R. Franke, Dr. K. Kieser, Frau Dr. R. Müller, Frau Dr. G. Oberzaucher-Schüller, Frau Dr. S. Rode, Th. Steiert M.A.: Pros: Audiovisuelle Vorstellungen exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters.

**Berlin.** *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. G. Rienäcker: Musikgeschichte intensiv II — Renaissance, Barock, Aufklärung — Analysen zur Oper „Die Zauberflöte“ (mit S) — Haupt-S: Analysen zur österreichi-



schen Operette, 1. Teil — FS: Probleme zur Musiktheatertheorie — Kolloquium: Probleme zur Musikhistoriographie, 2. Teil. □ Frau Dr. B. Kruse: Musikgeschichte intensiv II — 1900 bis Gegenwart. □ Dr. A. Mertsch: Ü: Musikanalyse 19. Jahrhundert — S: Musikästhetik im 19. Jahrhundert. □ Dr. H. Nehrling: Geschichte und Problematik der formalen Analysen (mit S und Ü). □ Frau Dr. A. Teichmann: Pros: Musikgeschichte intensiv II — Barock, Aufklärung (gem. mit Dr. B. Powileit) — S: Musikanalyse für Musikpädagogen im 3. Studienjahr — S: Musikanalyse für Musikpädagogen im 4. Studienjahr. □ Dr. B. Powileit: S: Musikästhetik, 2. Teil — Texte zu Plotin, Augustinus, Boethius. □ Prof. Dr. R. Kluge: Analyse und Klassifikation von Volksliedmelodien — S: Methoden und Ergebnisse der Rhythmusforschung — Ü: Computergestützte Rhythmusforschung. □ Dr. C. Kaden: Frühe Mehrstimmigkeit (mit Ü) — Haupt-S: Methoden empirischer Sozialforschung in der Musikwissenschaft — Pros: Geschichte der Berliner Systematischen Musikwissenschaft — FS: Systematische Musikwissenschaft — Doktoranden-Seminar. □ M. Cienskowski: Psychologische Konzepte und Werkverständnis — Psychologie für Musikwissenschaftler. □ Prof. Dr. J. Elsner: Volksliedkunde — Arabische Musik (mit S) — FS: Musikethnologie — Ü: Transkription (für Fortgeschrittene) — S: Lektüre persischer und arabischer Musiktraktate (gem. mit Frau Dr. A. Jung) — Einführung in die Musikethnologie II (gem. mit Frau Dr. A. Jung und Dr. G. Jähnichen). □ Frau Dr. A. Jung: Traditionelle Volks- und Kunstmusik in Afghanistan. □ Dr. P. Wicke: Geschichte der Populären Musik — S: Probleme der Analyse der Populären Musik — FS: Theorie und Methode der Popmusik-Forschung. □ Frau Dr. M. Bloß: Geschichte der Rockmusik — S: Popularität von Musik. □ Frau Dr. K. Kriese: S: Probleme kulturtheoretischen, kunstanalytischen und kunstökonomischen Denkens (gem. mit Frau S. Bienas und J. Mischke).

**Berlin. Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft.** Frau Prof. Dr. C. Abbate: Travestiti, castrati und "femmes scandaleuses": Zweigeschlechtlichkeit und Andersartigkeit in den Opern des 18. und 19. Jahrhunderts — Pros: Debussy und das fin-de-siècle — Haupt-S: Theorien zur „Weiblichkeit“ in der Musik: 1750—1990. □ Prof. Dr. T. Kneif: Bruckner — Pros: Bruckner: VII. Symphonie, Hauptsatz — Haupt-S: Musiker-Autobiographien — Kolloquium: Die Schriften von Berlioz (in französischer Sprache). □ Prof. Dr. J. Maehder: Untersuchungen zur Dramaturgie des Musiktheaters 1960—1990 — Pros: Gioacchino Rossinis neapolitanische Opere serie — Haupt-S: Ausgewählte Werke des Musiktheaters zwischen 1960 und 1990 — Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. R. Stephan: Der musikalische Gedanke. Schönbergs Kammermusik (mit Ü) — Doktorandenkolloquium. □ Dr. Th. Betzwieser: Pros: Mozarts „Entführung aus dem Serail“. □ U. Krämer: Grund-Kurs: Palaeographie. □ Frau Dr. S. Oschmann: Pros: Probleme der musikalischen Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert. □ B. Bischoff: Grund-Kurs: Analyse.

**Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft.** Prof. Dr. J. Kuckertz: Das Raga-System Südindiens — Haupt-S: Kontaktprodukte westlicher und asiatischer Musik — Pros: Literatur zur Volks- und Stammesmusik in Süd-Amerika — Ü: Fachzeitschriften — Beiträge in den laufenden Jahrgängen. □ Prof. Dr. R. Schumacher: Einführung in die Musik Japans — Haupt-S: Kult und Musik bei den australischen Aborigines — Pros: Balinesische Instrumentalensembles — Grund-Kurs: Instrumentenkunde II. □ Frau Dr. Braune: Pros: Theorie und Praxis in der arabischen Musik. □ N. N.: Grund-Kurs: Transkription I — Pros: Musik in Afrika. □ Prof. Tuchznajder: Ü: Die Musik unserer Zeit in Argentinien und Brasilien.

**Berlin. Technische Universität.** Prof. Dr. Ch. M. Schmidt: Brahms — Haupt-S: Mahlers Wunderhornlieder — Pros: Die großen Klaviervariationen — Doktorandenkolloquium. □ Frau Prof. Dr. H. de la Motte-Haber: Theorien der historischen Avantgarde — Pros: Das Lied im 19. Jahrhundert — Haupt-S: Musiksoziologie — Doktorandenkolloquium. □ Greve: Pros: Mehrstimmigkeit außerhalb Europas — Pros: Popmusik. □ Dr. M. Zimmermann: Ü: Musikalische Analyse.

**Berlin. Hochschule der Künste. Fachbereich 8 KWE 1.** Prof. Dr. W. Burde: Mozarts Wiener Instrumentalmusik — Pros: Einführung in die musikalische Analyse — Kolloquium für Examenskandidaten — Haupt-S: Die sieben großen Opern Wolfgang Amadeus Mozarts. □ Prof. Dr. P. Rummenhöller: Die Musik in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts — Haupt-S: Programmmusik. Ästhetische und didaktische Aspekte (gem. mit Prof. Dr. T. Ott) — Haupt-S: Aspekte der Mozart-Forschung: Biographik — Aufführungspraxis — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Wiss. Mitarb. C. Henzel: Pros: Musikästhetik (gem. mit Dr. Grimm) — Pros: Mozart und die Opera seria: Mitridate — Idomeneo — La Clemenza di Tito. □ Lehrbeauftragt. K. Angermann: Pros: Einführung in die Höranalyse. □ Dr. M. Baumann: Pros: Ausländische Musik und Musiker in Berlin. Frau Dr. B. Borchard: Pros: Frauengestalten in der Oper II — Isolde, Lulu und Salome. □ H. Eichhorn: Ü: Barock-Ensemble-Praxis — Pros: Protestantische Kirchenmusik. Von den Anfängen bis in die Barockzeit. □ Dr. J. Kloppenburg: Pros: Forschungsergebnisse der Musikpsychologie als Grundlage des Musikunterrichts.

**Fachbereich 8 KWE 2.** Prof. Dr. E. Budde: Formen der Vokalmusik — Geschichte der Oper — Pros: Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts — Haupt-S: Olivier Messiaen. □ Prof. Dr. R. Cadenbach: Die Opern von Richard Strauss — Pros: Musikerziehung im Mittelalter: Guido Aretinus, *Micrologus de disciplina musicae artis* — S: Beethoven, Streichquartette op. 59 — Musikwissenschaftliches Kolloquium zur Analyse-Methodik (gem. mit Frau G. Schröder). □ Prof. Dr. D. Schnebel: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. A. Simon: Pros: Musik und Trance. Die Rolle der Musik bei religiösen und therapeutischen Zeremonien in Afrika und Asien aus musikethnologischer und kulturanthropologischer Sicht. □ Doz. M. Supper: Pros: Aspekte elektroakustischer Musik. □ Wiss. Mitarb. Frau E. Schmierer: Pros: Sonaten der Klassik. □ Wiss. Mitarb. Frau G. Schröder: Pros: Zur Geschichte der Sinfonie im 19. Jahrhundert. □ Lehrbeauftragtr. H. Eichhorn: Alte Musik? Historische Musizierpraxis? Erörterung, Demonstration und Diskussion „aufführungspraktischer“ Probleme „Alter Musik“ (mit Gastreferenten). □ Frau Dr. E. Fladt: Pros: Musikgeschichte als Gattungsgeschichte: Einführung in die Geschichte der Motette.

**Bern.** Prof. Dr. St. Kunze: J. S. Bachs Instrumentalmusik — Pros: J. S. Bach: Kammer- und Konzertmusik (Tradition, Instrumentarium, Aufführungsprobleme) — S: Mozarts italienische Musikkomödien: Text, Musik, dramatische Struktur. □ Prof. Dr. V. Ravizza: S: Vertonte italienische Lyrik zur Zeit der Renaissance. □ Dr. Th. Schacher: Ü: Möglichkeiten der Sprachbehandlung in der Neuen Musik (1950—70). □ Prof. Dr. W. Arlt: Übungen zum französischen Liedsatz im „Herbst des Mittelalters“: Von Guillaume de Machaut zu Antoine Busnois. □ Dr. K. Keller: Musik und Radio. □ Priv.-Doz. Dr. A. Mayeda: Robert Schumanns Symphonien.

**Bochum.** Prof. Dr. Chr. Ahrens: Europäische Volksinstrumente — Pros: Rhythmus und Metrum in außereuropäischer Musik — Pros: Mozarts Musik für Blasinstrumente — Haupt-S: Das Klavierlied mit obligatem Soloinstrument. □ Prof. Dr. W. Breig: Mozarts Opern nach da Ponte — Pros: Zur Geschichte der Variation — Haupt-S: Komponisten als Analytiker. □ Priv.-Doz. Dr. E. Fischer: Musikgeschichte im Überblick IV (20. Jahrhundert) — Pros: Einführung in die Musikästhetik — Haupt-S: Präsentation und Interpretation von Musik in den Medien II — Kolloquium: Aktuelle Probleme der Systematischen Musikwissenschaft. □ Dr. H. Jaskulsky: Pros: Franz Schubert und die Messe im frühen 19. Jahrhundert. □ Dr. W. Winterhager: Pros: Notationskunde — Pros: Franz Liszt: *Années de Pèlerinage*. □ Prof. Dr. Chr. Ahrens, Prof. Dr. W. Breig, Priv.-Doz. Dr. E. Fischer: Doktorandenkolloquium.

**Bonn.** Dr. R. Dusella: Grund-S: Einführung in die Zwölftonmusik — Grund-S: Die Balladen Carl Loewes. □ Frau Dr. I. Forst: Grund-S: Bach als Bearbeiter und Bach-Bearbeitungen — Grund-S: Bonner Werke von Ludwig van Beethoven. □ Prof. Dr. S. Kross: Einführung in die musikalische Akustik — Grund-S: Musikwissenschaftliche Methodik und Bibliographie — Haupt-S: Das Instrumentalkonzert zwischen Modulationsrondo und symphonischem Konzert. □ Priv.-Doz. Dr. H. Loos: Geschichte der Messe. □ Prof. Dr. G. Massenkeil: Haupt-S: Doktorandenseminar. □ W. Mik: Grund-S: „Die Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach. Kontrapunktische Analyse. □ Prof. Dr. E. Platen: Grund-S: Formenlehre der Musik. Periodische Formen (Lied-Rondeau-Variation) — Haupt-S: Die Kammermusik von Johannes Brahms. □ Prof. Dr. W. Steinbeck: Musikgeschichte III (1700—1830) — Grund-S: Methoden der musikalischen Analyse — Haupt-S: Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ — Haupt-S: Doktorandenseminar. □ Prof. Dr. M. Vogel: Mozarts letzte Jahre.

**Detmold/Paderborn.** Prof. Dr. G. Allroggen: Allgemeine Musikgeschichte II — Wolfgang Amadeus Mozart: Leben und Werk — S: Vertonungen des „Barbier von Sevilla“ — Pros: Einführung in die musikalischen Gattungen. □ Prof. Dr. D. Altenburg: Die deutsche romantische Oper — S: Oswald von Wolkenstein (gem. mit Prof. Dr. H.-H. Steinhoff) — Pros: Geschichte der Schauspielmusik. □ N.N.: Geschichte der Tanzmusik — S: Henry Purcell — Pros: Französische Kammermusik um 1900. □ Dr. J. Veit: Ü: Zur Technik und Kritik musikalischer Analyse anhand ausgewählter Beispiele des frühen 19. Jahrhunderts. □ Dr. W. Werbeck: Ü: Die Motette im 16. Jahrhundert — Ü: Die Symphonien Gustav Mahlers. □ Prof. Dr. G. Allroggen, Prof. Dr. D. Altenburg, H. Fadle, N.N.: Ü: Zur Aufführungspraxis instrumentaler Ensembles im 16. und 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. G. Allroggen, Prof. Dr. D. Altenburg, N.N.: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen.

**Düsseldorf.** Prof. Dr. H. Kirchmeyer: Probleme der Musikbewertung.

**Eichstätt.** Frau R. Bauer: Pros: Frauen in der Musik — von Hildegard von Bingen bis Nadia Boulanger — Ü: Chr.-W. Glucks Opern und seine Opernreform. □ R. Pscherer: Ü: Tonsatz.

**Erlangen/Nürnberg.** Prof. Dr. F. Reckow: Musikgeschichte im späten Mittelalter: Ars antiqua — Ars nova — Ars subtilior — Mittel-S: Konzeptionen musikalischer Form im 18. und frühen 19. Jahrhundert (3) — Ü: Notation und musikalischer Satz im 13. und 14. Jahrhundert — Kolloquium für Hauptfachstudierende ab Zwischenprüfung (3). □ Prof. Dr. K.-J. Sachs: Das „Wohltemperirte“ Clavier Johann Sebastian Bachs — Mittel-S: Deutsche Liedkunst um 1650 am Beispiel der „Arien“ Heinrich Alberts — Ü: Übungen zu Bachs wohltemperiertem Klavier — Musikgeschichte III (1700—1830) (1) — Volksliedkunde (1). □ Priv.-Doz. Dr. K. Schlager: Grundriß der Musikgeschichte IV: Das 19. Jahrhundert — Pros: Die sinfonische Dichtung. Werkkunde — Kommentare — Analysen — Ü: Einführung in Form und Gattungen des einstimmigen Offiziums (1). □ Dr. G. Splitt: Mittel-S: Musik und Musikpolitik im „Dritten Reich“. Ästhetik — Organisation — Propaganda — Ü: Texte und Dokumente zur Musik und Musikpolitik im NS-Staat. □ Dr. Th. Röder: Pros: Die Motette im 19. Jahrhundert — Ü: Tonsatz. □ Lehrbeauftr. Dr. W. Hirschmann: Pros: Dufay — Ockeghem — Josquin: Das mehrstimmige Messeordinarium im 15. Jahrhundert.

**Essen.** Cl. Brinkmann: Musikgeschichte — S: Musikanalyse — S: Hören von Musikstrukturen. □ J. Hein: Geschichte der konzertanten Musik. □ H.-A. Heindricks: S: Hören durch Malen — Hören durch Sehen. □ Prof. Dr. H.-J. Irmen: S: Mozarts Zauberflöte — S: Mozart: Das Jahr 1791 (1) — AG: Musikhistorische Forschungsprojekte. □ Frau Dr. B. Münxelhaus: S: J. S. Bach, Das Vokalwerk II — S: Musikalische Formen im Wandel der Geschichte — S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten. □ U. Migdal: S: Die Gesellschaft in den späten Opern Mozarts. □ W. Pütz: S: Robert Schumann und seine Zeit. □ H. Schaffrath: S: Alternativen der Melodieanalyse — S: Entwurf und Analyse von Referaten (1).

**Frankfurt/Main.** Prof. Dr. W. Kirsch: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. A. Riethmüller: Beethoven — S: Musikkritik und Musikwissenschaft (gem. mit G. R. Koch) — Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (P. Tschaikowsky, Symphonien) — S: Ober- und Doktorandenseminar: Was ist „deutsche Musik“? □ Dr. A. Ballstaedt: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (J. S. Bach in Köthen) — Pros/S: Charles E. Ives. □ Dr. M. Maier: Pros: Petrarca-Vertonungen — Pros/S: Guido von Arezzo. □ Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Pros: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation — Oberseminar für Examenskandidaten und Doktoranden. □ Lehrbeauftr. Dr. P. Ackermann: Pros: Richard Wagner: Lohengrin — S: Das Musikleben Roms im 16. und 17. Jahrhundert. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. V. Klotz: Pros/S: Zur Geschichte der Operette [Kompaktseminar].

**Frankfurt/Main.** *Hochschule für Musik und darstellende Kunst.* Prof. Dr. H. Hucke: Beurlaubt. □ Prof. Dr. P. Cahn: Die Musik des 18. Jahrhunderts — Ü: Schuberts Klavierwerke — S: Claude Debussy — Musikwissenschaftliches Kolloquium: Methoden musikalischer Analyse (gem. mit Lehrbeauftr. Dr. A. Odenkirchen). □ Lehrbeauftr. Dr. E. Fiedler: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft — Carmina instrumentalia: Die Anfänge der instrumentalen Ensemblesmusik (II) — S: „Cori spezzati“: Die Entstehung der Mehrchörigkeit und ihre Entwicklung bis Schütz (II). □ Lehrbeauftr. Frau Dr. S. Großmann-Vendrey: Die Geschichte der Oper. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. H. Schneider: Igor Strawinsky.

**Freiburg i. Ue.** Prof. Dr. L. Tagliavini: „Stylus phantasticus“ et „affetti“ dans l'oeuvre de Frescobaldi — S: La musique baroque. Lecture critique de textes de l'époque (1) — Pros: Analyse musikalischer Werke des Frühbarock (1). □ Prof. Dr. J. Stenzl: Histoire musicale: Le quatuor à cordes chez Joseph Haydn — Notation musicale: Les neumes (1).

**Freiburg/Brsg.** Prof. Dr. P. Andraschke: Musik im 20. Jahrhundert — Haupt-S: Hölderlin-Vertonungen im 19. und 20. Jahrhundert. □ Dr. M. Bandur: Pros: Musikalische Ästhetik — Ü: Gesprächskreis neueste Musik (gem. mit Dr. H. Möller). □ Dr. M. Beiche: Pros: Schuberts späte Instrumentalmusik. □ Priv.-Doz. Dr. Chr. v. Blumröder: Haupt-S: Zum Wandel der Musikauffassung im 18. Jahrhundert — Stationen der seriellen Musik. □ Prof. Dr. R. Dammann: Wende des Mittelalters — Haupt-S: Johann Sebastian Bach: Kantaten — Ü: Lektüre von Musikschritttum um 1850 — Ü: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke. □ Prof. Dr. H. Danuser: Haupt-S: Kolloquium für Fortgeschrittene, Magistranden und Doktoranden: Zur Theorie einer nicht-narrativen Musik (am Beispiel Edgar Varèse; Blockveranstaltung Ende Juni/Anfang Juli). □ Frau Dr. S. Ehrmann: Pros: Leipzig als Musikstadt. □ Prof. Dr. W. Frisch: Johannes Brahms. □ Prof. Dr. R. Hill: Ü: Schulen der Chopin-Interpretation vor dem ersten Weltkrieg: Die Welte-Mignon-Klavierrollen als Dokumente der Aufführungspraxis (gem. mit H. Gottschewski). □ H. Gottschewski: Ü: Arbeitsgemeinschaft Musikhören. □ Dr. K. Küster: Pros: Don Giovanni von W. A. Mozart. □ Dr. H. Möller: Pros: Musik — Geschichte — Geschichtsschreibung. Neuere theoretische Perspektiven — Ü: Musicus und cantor (Kurs in lateinischer Lektüre), mit begleitendem Tutorat von Chr. Falkenroth — Ü: Chanson, Madrigal,

Lied (mit praktischen Übungen) (gem. mit H. G. Renner). □ Prof. Dr. K. Schweizer: Die Donaueschinger Musiktage seit ihrem Neubeginn nach 1945 (mit Ü) — Instrumentenkunde. □ Dr. Th. Seedorf: Pros: Die Anfänge der Instrumentalmusik — Ü: Harmonielehre.

**Gießen.** Prof. Dr. E. Jost: Geschichte des Jazz in Europa — Pros/S: Empirische Forschungsmethoden — Projekt/S: Das Bild des Musikers im Unterhaltungsfilm (II) — Musikwissenschaftliches Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten. □ Prof. Dr. W. Pape: S: Geschichte der europäischen Streichinstrumente. □ Prof. Dr. P. Andraschke: Musik nach 1960 — Pros: Form und Formung („Musikalische Formenlehre“) — Pros/S: Clara Wieck und Fanny Hensel in ihrer Zeit — Pros/S: Hölderlin-Vertonungen. □ Prof. Dr. E. Kötter: Pros: Einführung in die Musikpsychologie — Pros: Charles Ives und die amerikanische Musik seiner Zeit — Pros/S: Szenische Funktionen von Musik — S: Musikpsychologie: Musik als Sprache. □ Prof. Dr. P. Nitsche: Pros: Probleme der Musikkritik — Pros: Mozarts „Figaro“ — S: Wagner: Oper und Drama — Projekt: Empirische Methoden in der Musikästhetik II. □ Priv.-Doz. Prof. Dr. E. Reimer: Musikgeschichte im Überblick: Epochen, Gattungen, Institutionen. □ Frau Dr. M. L. Schulten: S: Ansätze und Methoden der Musiktherapie. □ Frau Dr. G. Schwörer-Kohl: Pros/S: Saiteninstrumente in Asien.

**Göttingen.** Prof. Dr. R. Brandl: Pros: Musikethnologische Analyse — Japanische Musik — Arabisch-Persische Musiktraditionen — Haupt-S: Laufende vergleichende musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Frau Prof. Dr. U. Günther: S: Krisenjahre der Musikgeschichte I — Ars subtilior (mit Ü) — Ü: Analyse von Werken der Älteren Musikgeschichte — AW: Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten. □ Prof. Dr. M. Staehelin: Ü: Lektüre von Michael Praetorius „Syntagma musicum“ (1) — Ü: Mensuralnotation (Notationskunde III) — Haupt-S: Wolfgang Amadeus Mozart (3) — Doktoranden-Kolloquium. □ Dr. U. Konrad: Pros: Einführung in musikwissenschaftliche Arbeiten (1) — Ü: Richard Wagner „Über das Dirigieren“ (1) — S: Alban Berg „Wozzeck“. □ Prof. Dr. W. Boetticher: Musik der Spätrenaissance und des Frühbarock — Doktoranden-Kolloquium. □ Frau Prof. Dr. M. Bröcker: Ü: Einführung in die Tanzforschung. □ Prof. Dr. R. Fanselau: Ü: Postmoderne.

**Graz.** Prof. Dr. R. Flotzinger: Seminar — Kolloquium für Diplomanden und Dissertanten — Musikwissenschaftliches Pros III: Forschungsreferate. □ Doz. Dr. J.-J. Lederer: Musikgeschichte IV — Notationskunde: Tabulaturen — Verismo II — Übungen an Tonbeispielen (1) — Kolloquium für Diplomanden. □ Dr. W. Jauk: Vergleichend-musikwissenschaftliche Spezialvorlesung — Systematisch-musikwissenschaftliches Seminar: Methodik II. □ Lehrbeauftr. Dr. A. Mauerhofer: Vergleichende Musikwissenschaft II: Allgemeine Methodik — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar. □ Dr. I. Schubert: Musikhistorisches Pros I. □ Lehrbeauftr. Mag. D. Zenz: Musikwissenschaftliches Pros II: Analyse (1). □ Lehrbeauftr. D. Dorner, Dr. W. Kos, M. Kreissl, Dr. A. Seebohm: Musik in Rundfunk und Fernsehen.

**Greifswald.** Prof. Dr. M. Vetter: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (gem. mit Lehrbeauftr. Prof. Dr. F. Schneider) — Studium generale: Europäische Musikanschauungen — S: Zur Entwicklung des musikalischen Materials und musikalischer Dramaturgien im 20. Jahrhundert — Studentenzirkel: Kammermusik (mit S und Ü). □ B. Köhler: S: Ausgewählte Fragen der Entwicklung von Jazz- und Rockmusik. □ Lehrbeauftr. E. Ochs: S: Ausgewählte Fragen zur Musikentwicklung in der Sowjetunion. □ Dr. L. Winkler: S: Zur Liedentwicklung im 19. Jahrhundert — Studentenzirkel: Musikkultur in Pommern (gem. mit B. Köhler und Lehrbeauftr. E. Ochs). □ Dr. U. Bär: Musikgeschichte von der Ars nova bis zur Bach-Händel-Telemann-Zeit (mit Pros) (gem. mit Dr. L. Winkler) — S: Musikgeschichtliches Repetitorium für Prüfungssemester. □ Dr. S. Palm: Systematische Musikästhetik.

**Halle.** Prof. Dr. W. Baethge: Probleme der Musikästhetik — Methoden der Musikanalyse. □ Prof. Dr. B. Baselt: G. F. Händel: Analyse und Interpretation ausgewählter Werke der Vokal- und Instrumentalmusik — Ober-S: Doktorandenseminar — Kolloquium für Studenten. □ Doz. Dr. G. Bimberg: Oper im 20. Jahrhundert — Musik und Medientechnologie — Haupt-S: Musikhistoriographie — Pros: Einführung in die Werkanalyse. □ Prof. Dr. G. Fleischhauer: Telemann — Leben und Werk — Musikgeschichte im Überblick (19. Jahrhundert) — Haupt-S: Kammermusik des 19. Jahrhunderts. □ Doz. Dr. K.-P. Koch: Einführung in die Musikethnologie — Haupt-S: Instrumentalmusik Scheidts — Musikgeschichte Ungarns — Pros: Probleme der Musikarchäologie (Musikinstrumente). □ Frau Dr. U. Wagner: Pros: Einführung in die Notationskunde.

**Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. W. Dömling: Pros: Strawinsky: Neoklassik — Ü: Werkanalyse I — Ü: Notationskunde II — Ü: Katholische Liturgie und gregorianischer Gesang. □ Prof. Dr. C. Floros: Haupt-S: Mozarts Opern (3) — Pros: Beethoven und seine Zeit (3) — S: Seminar für Magistranden

und Doktoranden. □ Prof. Dr. H. J. Marx: Haupt-S: Geschichte der Messenvertonungen (3) — Pros: Musikalische Quellenkunde (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. P. Petersen: Haupt-S: Das Musiktheater Hans Werner Henzes (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden — Ü: Einführung in wissenschaftliche Arbeitstechniken (1).

*Systematische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Musik zwischen Zauber, Ritual und Therapie — eine kritische Einführung — S: Experimentelle Reflexionen von Emotionalität in der Musik. □ Prof. Dr. A. Schneider: Pros: Musik und Medizin (3) — S: Seminar zu aktuellen Fragen der Systematischen Musikwissenschaft — Ü und P: Tonstudioteknik und Musikproduktion.

**Hannover.** Prof. Dr. K.-E. Behne: Pros: Einführung in die musikalische Wirkungsforschung — Haupt-S: Psychologie der Künste — Tonpsychologie (1). □ Prof. Dr. A. Edler: Klavier- und Kammermusik 1600 — 1830 — Pros: Mozarts Klavierkonzerte — Haupt-S: Die Affektentheorie in der Musik des 16. — 19. Jahrhunderts — Haupt-S: Erarbeitung früher Musikzeitschriften (1) — Kolloquium für Aufbaustudiengang (1). □ Frau Prof. Dr. R. Groth: S: Johann Joseph Fux als Komponist und Theoretiker (gem. mit Dr. W. Horn). □ Dr. H. Haase: S: Erscheinungsformen der Instrumentalmusik im 16. — 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. E. Hickmann: S: Musik sowjetischer Komponisten vor dem Hintergrund russischer Folklore — Haupt-S: Musik in Japan und Korea — Projektwoche mit Exkursion: Aktuelle Probleme der Instrumentenkunde. □ Dr. W. Horn: Ü: Venedig im Spiegel der Musikhistoriographie — S: Johann Joseph Fux als Komponist und Theoretiker (gem. mit Frau Prof. Dr. R. Groth). □ Prof. Dr. R. Jacoby: Orchestermusik im 20. Jahrhundert (mit Ü) (gem. mit Prof. Dr. G. Katzenberger). □ Prof. Dr. G. Katzenberger: Die Musik nach 1950 — Pros: Erarbeiten einer Biographie (Mozarts letztes Lebensjahrzehnt) — Haupt-S: Richard Wagner — ausgewählte Aspekte II — Hörkolloquium: Großbesetzte Vokalmusik II. □ Prof. Dr. P. Schnaus: S: Anton Webern und die Wiener Schule — S: Anton Bruckner — S: Formenlehre II: Instrumentalmusik des Frühbarock. Die Fuge. □ Prof. G. Schumann: Instrumentenkunde — S: Liedkunde: Das Kunstlied von Mahler bis zur Gegenwart (1).

**Heidelberg.** Priv.-Doz. Dr. M. Bielitz: Musikalische Aspekte von Mustererkennung und Psychoakustik. □ Prof. Dr. L. Finscher: Sonatensatz und Sonatenzyklus nach Beethoven II — S: Mozarts Kammermusik II — S: Thomas Manns Dr. Faustus (gem. mit Borchmeyer) — S: Konzertouvertüre und Symphonische Dichtung im 19. Jahrhundert — Doktoranden-Kolloquium. □ Frau Dr. A. Laubenthal: Pros: Grundzüge der Motettengeschichte im 15. und 16. Jahrhundert — Pros: Notationskunde. □ Dr. G. Morche: Pros: Französische „Dichtermusiker“ vor Guillaume de Machaut (gem. mit Dr. L. Welker und Dr. Städtler) — Pros: J. S. Bach: Die frühen Kirchenkantaten. □ Prof. Dr. H. Schneider: Igor Strawinsky — S: Die Lieder von Hugo Wolf — Pros: Das Instrumentalkonzert im 18. Jahrhundert. □ Frau Dr. G. Schwörer-Kohl: Pros: Saiteninstrumente in Asien. □ Dr. L. Welker: Pros: Die Sonate im 17. Jahrhundert — Pros: Notre Dame.

**Hildesheim.** Frau Priv.-Doz. Dr. F. Hoffmann: S: Rundfunksendungen mit und über Musik (4). □ Dipl.-Kult.-Päd. A. Hoppe: Pros: Die musikalische Kürzestform in Werbung und Spot — Datenerhebung und Auswertung von Werbemusik hinsichtlich von Standortkriterien (4). □ Priv.-Doz. Dr. W. Keil: Musikgeschichte II: 17./18. Jahrhundert (3) — S: Lektürekurs Musikästhetik III: Claude Debussy, Monsieur Croche antidilettante — S: Bachs Spätwerk: Das Musikalische Opfer und die Kunst der Fuge — S: Examens- und Doktoranden-Kolloquium (1). □ Prof. Dr. W. Löffler: Pros: Praktische Instrumentation — Einführung in die elektronische Notation (1). □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. C. Schaper: Geschichte des Jazz. □ W. Schulz: Pros: Improvisation. □ Prof. Dr. R. Weber: S: Examens- und Doktoranden-Kolloquium (1).

**Innsbruck.** Prof. Dr. W. Salmen: Geschichte des Konzerts und der Konzertmusik — S: Die Ouverture — Konversatorium. □ Mag. R. Dünser: Harmonielehre 2. □ J. Novacek: Pros: Quellen zur Geschichte des Tanzes — Pros: Tänze der Mozartzeit 2. □ Dr. R. Gstrein: Paläographie 2. □ Mag. G. Mössmer: Pros: Mozarts Opern. □ Dr. M. Fink: Pros: Programmmusik im 20. Jahrhundert. □ Dr. W. Neuhauser: Handschriften und Bücherkunde für Musikwissenschaftler. □ Dr. G. Andergassen: Kontrapunkt 2. □ Univ.-Doz. Dr. E. Waibl: S: Positionen der Ästhetik im 20. Jahrhundert von der Psychoanalyse bis zur Postmoderne. □ Prof. Dr. R. S. March: Spanische Vokalpolyphonie im 16. und 17. Jahrhundert.

**Karlsruhe.** Prof. Dr. S. Schmalzriedt: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. U. Michels: Der Aufbruch in die Moderne — Sturm und Drang und die musikalische Klassik — Ober-S: Musikethnologie — S: Die italienische Oper von Rossini bis Manzoni. □ Prof. Dr. K. Schweizer: Im Brennpunkt der Neuen Musik: Die „Donaueschinger Musiktage“ seit 1945 — Instrumentenkunde I (Holz- und Blechblasinstrumente) — Ü: Variationswerke verschiedener Epochen. □ Frau Dr. S. Ehrmann: S: Italienische Musik um 1600. Die

Entstehung der Oper. □ S. Klöckner M. A.: Mittelalterliche Mysterienspiele. □ Dr. H. Möller: S: Die Lieder Robert Schumanns — Grundkurs: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten.

**Kassel.** Prof. Dr. K. Kropfinger: Geschichte der Sinfonie II (mit S) — S: E. T. A. Hoffmann als Musikkritiker — S: Schönberg und Kandinsky. □ Prof. Dr. A. Nowak: Die Messe in der neueren Musikgeschichte — S: Musik um 1900 (II) — S: Lektüre ausgewählter Texte zur Musiktheorie. □ Prof. Dr. H. Rösing: Musiksoziologie (Einführung in die Systematische Musikwissenschaft VI) — S: Rockmusik. Die 70er Jahre. □ Prof. W. Sons: S: Neue Musik — Annäherung und Verstehen.

**Kiel.** Priv.-Doz. Dr. Ch. Berger: Hector Berlioz und die französische Romantik — S: Die französische Oper im 17. und 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. F. Krummacher: Musikgeschichte im 18. Jahrhundert (III): Mozart in seiner Zeit — Ü zur Vorlesung: Mozarts Opern nach da Ponte — S: Die Streichquartette von Dmitrij Schostakowitsch. □ S. Oechsle: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. H. W. Schwab: Musikgeschichte im Ostseeraum (1) — S: Deutschsprachige Texte in Vertonungen skandinavischer Komponisten. □ Prof. Dr. B. Sponheuer: Probleme der Musikgeschichtsschreibung seit der Aufklärung — Ü: Einführung in die musikalische Analyse — S: Carl Dahlhaus, Grundlagen der Musikgeschichte. □ Priv.-Doz. Dr. Ch. Berger, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. F. Krummacher, Prof. Dr. H. W. Schwab, Prof. Dr. B. Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ Priv.-Doz. Dr. Ch. Berger, Dr. C. Debryn, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. F. Krummacher, S. Oechsle, Prof. Dr. H. W. Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer, Dr. M. Struck: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tgl.).

**Köln.** Prof. Dr. K. W. Niemöller: Die Entwicklung des Instrumentalkonzertes vom Barock bis zur Romantik — Pros: Das deutsche Sololied im 18./19. Jahrhundert — Haupt-S: Die Vokalpolyphonie zwischen Dufay und Palestrina. □ Prof. Dr. H. Schmidt: Das Klavierkonzert der Wiener Klassik — Haupt-S: Klavierwerke Beethovens — Paläographische Ü: Tabulaturen. □ Prof. Dr. D. Kämper: Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg“ (im Rahmen der Ringvorlesung „Die deutsche Nation: Geschichte, Probleme, Perspektiven). □ Prof. Dr. J. P. Fricke: Herkömmliche Klangerzeugung, Klangsynthese und das Problem des Nichtstationären — Pros: Phänomene musikalischen Hörens — Haupt-S: „Natur“ als Argument in der Diskussion um die Grundlagen der Musik — Kolloquium: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systemischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. R. Günther: Höfische Musik in Ost- und Südostasien — Pros: Klassifikation der Musikinstrumente — Haupt-S: Der Musikethnologe und sein Informant im Spiegel der Fachliteratur. □ Dr. D. Gutknecht: Pros: Karlheinz Stockhausen. □ Dr. M. Gervink: Pros: Die französische Oper des 19. Jahrhunderts — Ü: Musikgeschichte im Überblick III. □ Dr. L. Danilenko: Ü: Psychoakustik und audiovisuelle Wahrnehmung. □ B. Gätjen: Akustisches Praktikum: Meßtechnische Analyse akustischer Systeme. □ R. Eberlein: Ü: Absolutes Gehör und Relatives Gehör. □ W. Jellinek: Ü: Musik in den Medien I — Ü: Musik in den Medien II (gem. mit H. Kier).

**Leipzig.** Dr. J. Asmus: Musikgeschichte im Überblick 1750 bis 1830. □ Frau Dr. A. Behrendt: Operngeschichte des 19. Jahrhunderts. □ Doz. Dr. H. Grüß: Geschichte der frühen Mehrstimmigkeit. □ Lehrbeauftragter, Dr. P. Hauschild: Die Sinfonik Beethovens. □ Prof. Dr. U. Klement: Musikgeschichte im Überblick 1910 bis 1990 (mit S: 2/2/2). □ Doz. Dr. H. J. Köhler: Robert Schumann: Variatives Prinzip und poetische Idee (1). □ Prof. Dr. E. Lippold: Einführung in die Musikästhetik — Musikästhetik I — Musikästhetik III (1). □ Priv.-Doz. Dr. M. Marker: Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts II — S: Die Kompositionslehre Heinrich Christoph Kochs und ihre Anwendung im 18. Jahrhundert. □ Dr. T. Schinköth: Paul Hindemith. □ Dr. P. Schmiedel: Akustik und Tonlehre. □ Dr. W. Schrammek: Liturgie- und Musikgeschichte der Messe II (1). □ Dr. C. Sramek: Musikgeschichte im Überblick 1910 bis 1990 (mit S: 2/2). □ Doz. Dr. R. Szeskus: Geschichte des Oratoriums und der Passion II — Nationale Züge in der Musik des 19. Jahrhunderts — S: Probleme der Bachforschung.

**Mainz.** Prof. Dr. Chr.-H. Mahling: Geschichte des Orchesters — Pros: Alte und neue Oratorienformen im 19. Jahrhundert — S: Die Symphonien Beethovens — Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. W. Ruf und Prof. Dr. M. Schuler). □ Prof. Dr. F. W. Riedel: Die Musik des Spätbarock (1683—1740) — S: Mozarts Kirchenmusik — Ober-S: Musikästhetische Schriften der Neudeutschen Schule. □ Prof. Dr. W. Ruf: Musik ab 1960 in Deutschland — S: Futurismus und Avantgardismus in der Musik vor und zwischen den Weltkriegen — S: Volkstümliche Musikkultur in Rheinhessen und Pfalz (gem. mit Frau Dr. A. Frieß-Reimann). □ Prof. Dr. R. Walter: Formlehre, Harmonielehre. □ Dr. J. Neubacher: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und musikwissenschaftliche Arbeitsweise. □ H. Pöllmann M.A.: Ü: Musik und Medien II: Theorie und Praxis der Musikaufnahme.

**Marburg.** Prof. Dr. W. Seidel: Mozarts Opern — Pros: Alte Notationen — S: Werk und Hörer. Rezeptionsästhetik und musikalische Analyse (gem. mit L. Schmidt) — Kolloquium: Besprechung eigener Arbeiten und ausgewählter Neuerscheinungen (2, 14-tgl.). □ Prof. Dr. M. Weyer: Tradition und Nationalstil in der nordosteuropäischen Musik des 19. Jahrhunderts — Pros: Analyse ausgewählter Sonatensätze von C. Ph. E. Bach bis Johannes Brahms — S: Französische Orgelmusik von César Franck bis Olivier Messiaen — Ü: Die Inventionen von J. S. Bach.

**München. Musikwissenschaft.** Prof. Dr. R. Bockholdt: Musikgeschichte, Musikwerk, Werkinterpretation — Haupt-S: Mozarts Wiener Klavierkonzerte (3) — Ü: Musik und Sprache: welche Sprache? Besprechung ausgewählter kleinerer Kompositionen mit französischem, italienischem, englischem und deutschem Text — Kolloquium für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: Choralkantaten Johann Sebastian Bachs — Haupt-S: Johann Sebastian Bach, „Orgelbüchlein“ (3) — Ü: Michael Praetorius, „Von den alten Orgeln“ und „Von unseren jetzigen neuen Orgeln“ (Syntagma musicum II), 3. und 4. Teil: Lektüre und Besprechung. □ Dr. R. Schlötterer: Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe. □ Dr. B. Edelmann: Pros: Musikgeschichte Münchens I — Ü: Dufay: Chansons. □ Dr. R. Nowotny: Ü: Vokalgruppe (Männer): Frühes Organum, Gestaltung eines Vespertagesdienstes. □ Dr. F. Büttner: Pros: Geschichte der Oper im 17. und 18. Jahrhundert. □ F. Körndle M. A.: Ü: Liturgie und Musik im Mittelalter — Ü: Umgang mit musikalischen Quellen aus der Zeit von 1200 bis 1600. □ C. Bockmaier M. A.: Ü: Kammermusik von François Couperin (mit Aufführungsversuchen). □ Dr. K. Restle: Ü: Partiturspiel. □ Dr. B. Schmid: Ü: Die mehrstimmige Messe I. Das Ordinarium missae bis nach 1400. □ Dr. I. El-Mallah: Ü: Rhythmus und Rhythmusinstrument auf der arabischen Halbinsel (mit Videovorführung). □ Dr. W. D. Seiffert: Ü: Musikalische Edition. Prinzipielle und spezifische Problemstellungen am Beispiel der Neuen Mozart-Ausgabe. □ J. Nowaczek: Ü: Gesellschaftstanz in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. □ V. Ivanoff: Ü: Bild, Schrift und Erklingen II, Venezianische Musikikonographie. □ Dr. R. Schulz: Ü: Zemlinskys Lyrische Sinfonie und Alban Bergs Lyrische Suite.

**Theaterwissenschaft.** Prof. Dr. J. Schläder: Rossinis musikalisches Theater — Haupt-S: Kammeroper des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. J.-M. Fischer: Haupt-S: Künstleroper des 20. Jahrhunderts. □ Frau Dr. J. Liebscher: Pros: Einführung in die Opernanalyse. Teil II: Aufführungsanalyse — Pros: Werkstattbriefe: Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal. □ Frau B. Zuber M. A.: Einführung in die Musiktheaterwissenschaft — Ü: Übungen zur Opernkritik.

**Münster.** Prof. Dr. Chr. Ahrens: Pros: Theatermusik in außereuropäischen Kulturen. □ Prof. Dr. H. Gembris: Einführung in die Musikpsychologie — Pros: Musikalische Begabung — Haupt-S: Qualitative Forschungsmethoden in der Musikpsychologie und Musiktherapie. □ Prof. Dr. K. Hortschansky: Haupt-S: Antonín Dvořák (gem. mit Dr. J. Bužga) — Haupt-S: Mozarts Kammermusik. □ Prof. Dr. W. Schlepphorst: Europäische Musik im 15. und 16. Jahrhundert — Pros: Einführung in die Gregorianik — Haupt-S: Die norddeutsche Orgelmusik des Barock — Ü: Bestimmungsübungen. □ Dr. A. Beer: Pros: Komponierende Frauen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert — Pros: Quellenkunde zur Musikforschung — Pros: Lektüre: Texte zur Wirkung von Musik. □ Dr. J. Bužga: Haupt-S: Prag in der europäischen Musikkultur. □ Dr. D. Riehm: Pros: Neue Musik nach 1945. □ Dr. M. Witte: Ü: Das Klavierlied in Klassik und Romantik.

**Oldenburg.** Prof. G. Becerra-Schmidt: Ü: Probleme der Transkription traditioneller Musik an Beispielen jüdischer Folklore — Ü: Bartóks Streichquartette. □ Prof. Dr. W. Heimann: S: Claudio Monteverdi und das 17. Jahrhundert — S: Fachdidaktische Konzeptionen — S: Methoden musikpädagogischer Forschung — S: Himmel und Hölle. Der alte Gesangsunterricht von Guido von Arezzo bis Heinrich Bellermann. □ Dr. N. Knolle: Ü: Studio-Playback-Produktion — Ü: Neue Technologien und Musikmachen: Aktuelle Musikprogramme. □ Prof. Dr. F. Ritzel: Ü: Musik der 20er Jahre. Jazzeinflüsse in der Kunstmusik — S: „Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern“ — Zur gesellschaftlichen Funktion populärer Musik — S: Einführung in die Filmanalyse — Proj.: Die Metropole in der Kultur der 20er Jahre. □ Priv.-Doz. Dr. P. Schleuning: Proj.: Bachs Spätwerk und das frühe Bürgertum in Deutschland. □ Prof. Dr. W. M. Stroh: Ü: Praxis elektronischer Musikinstrumente — S: Experimentelle Musikpsychologie: Alte und neue hörpsychologische Experimente — S: Aktuelle Trends der New-Age-Musik. □ C. Teeling: S: Opéra comique, Opéra lyrique. □ A. Weidenfeld: S: Quellentexte zur historischen Musikpraxis: Johann Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister. □ G. Buckland: Ü: „Ekstase“: Messiaen und Scriabin. □ Frau U. Schall-Laurenze: Ü: Komponistinnen der Avantgarde. □ Frau Dr. G. Meyer-Denkman: Ü: Noise Music: Die Leute nennens's Krach, sie nennens's Musik! □ Frau C. Friedel: S: „Wir werden nicht als Musikerinnen geboren“ — Zur musikalischen Sozialisation von Frauen.

**Osnabrück.** Prof. Dr. B. Enders: S: Produktion von Arrangements mit digital gespeicherten und instrumentalisierten Sprachklängen — S: Regelbasierte Generierung musikalischer Strukturen (in der KI-Sprache Prolog) (gem. mit H. Gust). □ Dr. S. Hanheide: S: Mozarts Opern: Geschichte — Gestalt — Rezeption — S: Zur wechselseitigen Beziehung zwischen Musikgeschichtsschreibung und humanitärem Engagement: Romain Rolland, Albert Schweitzer . . . □ Prof. Dr. W. Heise: S: Einführung in die Musikpädagogik — S: Lied und Spiel in der Grundschule — S: Wissenschaftliche und didaktische Probleme der Instrumentenkunde — S: Kolloquium. □ Prof. Dr. H. Kinzler: S: Theorie und Praxis der musikalischen Analyse — S: Symmetrie in der Musik. □ P. J. Marthé: S: Elektronische Musik: Grundlagen, Analysen, Perspektiven. □ Prof. Dr. H. C. Schmidt: S: Musikpädagogische Konzepte nach 1945 — S: Der biographische Film: Komponistenportraits — S: Musik und Bewegung: körpererfahrende/-erfahrene Wahrnehmung — S: Das klassische Drama und die klassische Symphonie: Ein Struktur-Kulturvergleich. □ Frau Prof. Dr. S. Schutte: S: Kurs Musikgeschichte: „Schumann und Brahms als Vertreter der Romantik“ — S: Th. W. Adorno: Zur musikalischen Physiognomik Gustav Mahlers.

**Regensburg.** Prof. Dr. Dr. W. Kirkendale: Die späten Opern Mozarts (3) — S: Zur Motette des 16. Jahrhunderts (3) — Ü: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. D. Hiley: Die mehrstimmige Musik bis zum 12. Jahrhundert (3). □ Prof. Dr. S. Gmeinwieser: Das Oratorium im 19. Jahrhundert. □ J. Riedlbauer M.A.: Pros: Das Oratorium in der frühen Barockzeit — Ü: Handschriften zur Vokalmusik des 14. Jahrhunderts.

**Rostock.** Prof. Dr. K. Heller: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts II — S: Antonio Vivaldi in der Musikgeschichte des frühen 18. Jahrhunderts — Instrumentenkunde (1) — Repetitorium zur Musikgeschichte (1). □ Doz. Dr. P. Ahnsehl: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts — S: Mozart — Leben, Umwelt, Werk und ästhetisches Denken — S: Geschichte des Kunstlieds. □ Lehrbeauftr. Dr. G. Poppe: Werkanalyse. □ Lehrbeauftr. Dr. H. Müns: Volksbrauch und Mythos. Auf der Suche nach Heimat in Brauch und Lied Norddeutschlands. □ Lehrbeauftr. Dr. A. Buhse: Rockmusik — Geschichte, Ästhetik und Soziologie einer Popkultur.

**Saarbrücken.** Prof. Dr. W. Braun: Gustav Mahler — Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft — S: Wunderhorn-Vertonungen. □ Prof. Dr. W. Frobenius: Guillaume Dufay — Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik — S: Affinitäten zwischen der Musik des Mittelalters und des 20. Jahrhunderts. □ Dr. J. Böhme: Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 — Kurs: Geschichte der Orchestermusik (1) — Geschichte der Kammermusik (1). □ Dr. M. Waldura: Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer. □ Prof. T. Krämer: Harmonielehre II. □ Frau Dr. N. Schwindt-Gross: Kurs: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken. □ Dr. T. Widmaier: Kurs: Kulturgeschichte des Klavierspiels — Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk IV (gem. mit W. Korb). □ A. Waschbüsch: Musik-Datenverarbeitungen (4). □ Prof. Dr. W. Braun, Prof. Dr. W. Frobenius: Seminar für Doktoranden.

**Salzburg.** Prof. Dr. G. Croll: Seminar für Doktoranden. □ Prof. Dr. G. Gruber: Palestrina und Lasso — Seminar für Diplomanden. □ Prof. Dr. B. Baselt: Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann und die frühdeutsche Oper — Die protestantische Kirchenmusik um 1700 im mitteldeutschen Raum — S: Georg Friedrich Händel: Analyse und Interpretation ausgewählter Werke der Vokal- und Instrumentalmusik — Konversatorium: 40 Jahre Musik und Musikwissenschaft in der ehemaligen DDR 1949 bis 1989 — S: Ausgewählte Beispiele der Editionstechnik Händel-Gluck-Mozart und Umkreis (gem. mit Prof. Dr. G. Croll). □ Prof. Dr. H. P. Hesse: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft II. □ Prof. Dr. S. Mauser: S: Grundlagentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. S. Paul: Pros: Kinderspiele und -tänze. □ Prof. Dr. W. Suppan: Europäische Volksmusikforschung (mit Konversatorium). □ Dr. P. R. Frieberger OPraem: Pros: Gregorianik: Quadratnotation. □ Frau Doz. Dr. S. Dahms: Pros: Tanzgeschichte im Überblick (Mittelalter bis Neuzeit). □ Dr. A. Lindmayr: Pros: Notationskunde I: Weiße Mensuralnotation — Pros: Analyse II. □ Dr. E. Hintermaier: Pros: W. A. Mozart und seine Salzburger Zeitgenossen. □ Dr. G. Winkler: Pros: Musikalische Satzlehre II (mit Ü). □ Dr. Engels: Einführung in die musikalisch-liturgischen Bücher des römischen Ritus vom Mittelalter bis heute. □ Dr. W. Gratzner: Pros: Entwicklungsgeschichte des Streichquartetts. □ Frau Dr. M. Woitas: Praktikum: Historischer Tanz. □ Prof. Dr. Csobadi: Literatur und Musik Ungarns: Ein Überblick.

**Salzburg.** *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. W. Roscher: Strukturvergleiche zwischen europäischen und außereuropäischen Musiktraditionen — Kulturgeschichte und Kulturpädagogik — Musikphilosophische Visionen und Tabus im Abendland — Geschichte musikalischer Improvisation



in Beispielen — S: Mozart lehren und lernen heute (gem. mit Ass. Prof. Dr. P. M. Krakauer) — S: Ensemblespiel, Ensembleimprovisation, Ensembleleitung — S: Dissertantenseminar: Bildungsfragen zur Musik im Mozartjahr — Ü: Musikalische Integrationsmodelle von Rezeption und Produktion (gem. mit LB Mag. Chr. Gruber, LB Mag. E. Lachinger, LB Mag. DDr. W. Mastnak, LB Mag. Frau Dr. M. Schwarzbauer). □ Ass. Prof. Dr. P. M. Krakauer: Die Künste in Kultur und Kulturen — Pros: Einführung in die Technik wissenschaftlicher Arbeiten — Ü: Einführung in die Schulpraxis der Musikerziehung (gem. mit LB Mag. Chr. Gruber und LB Mag. E. Lachinger).

**Siegen.** Prof. R. Agop: Instrumentenkunde und musikalische Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. H. J. Busch: S: Die musikalisch-rhetorischen Figuren in der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. J. Heinrich: S: Werke der Bildenden Kunst als musikgeschichtliche Quellen — S: Schulbuchanalyse. □ Prof. Dr. W. Klüppelholz: S: Musik in Film und Fernsehen. □ Dr. O. Schumann: S: Das Klavierkonzert im 19. und 20. Jahrhundert.

**Tübingen.** Doz. Dr. A. Gerstmeier: Musikgeschichte IV — S: Die Musik der englischen Virginalisten — S: Kolloquium für Doktoranden und Magistranden (gem. mit Prof. Dr. M. H. Schmid und Prof. U. Siegele). □ Prof. Dr. M. H. Schmid: Mozart in Wien — Pros: Notationskunde — S: Mozarts „Figaro“. □ Prof. Dr. U. Siegele: S: Bevölkerungsentwicklung in Leipzig und Einkommen des Thomaskantors im 17. und 18. Jahrhundert — S: Französische Orgelmusik in der Zeit Ludwig XIV. (4) (im Rahmen des Studium generale). □ Priv.-Doz. Dr. Th. Kohlhasse: S: Stravinskys Hommages à Tchaikovsky. □ Dr. A. Sumski: Ü: Editionspraktikum (1). □ Dr. H. Schick: Ü: Einführung in die Musikästhetik. □ Frau Dr. G. Bernard-Krauß: Ü: Die Chansons der Trouvères und Trobadors.

**Wien.** Prof. Dr. O. Wessely: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Der junge Bruckner (4) — Dissertantenseminar — Musikwissenschaftliches Praktikum: Archiv- und Bibliothekskunde (4) (gem. mit Ass. Haas und Doz. Prof. Seifert). □ Prof. Mag. Dr. F. Fördermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — Geschichte der Country-Musik II — Notationskunde IV: Außereuropäische Musiknotationen (mit Ü) — S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr. W. Pass: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar (1) — Musikgeschichte III — Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (gem. mit Dr. E. Würzl) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (gem. mit Prof. Dr. F. Wallner) — Mozart VIII (1) — Konversatorium zu den Vorlesungen — S: Dissertanten- und Diplomandenkolloquium. □ Prof. Dr. F. Kerschbaumer: Ausgewählte Kapitel aus dem Gebiete des Jazz IV. □ Prof. Doz. Dr. Th. Antonicek: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar (1) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Übungen zur Musiktopographie Österreichs II — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Prof. Doz. Dr. H. Seifert: Historischer Tonsatz: Kontrapunkt (mit Ü) — Einführung in die Methoden der Analyse II (mit Ü) — Archiv-Praktikum (1) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Doz. Dr. G. Kubik: Die Musik Schwarzafrikas I. □ Doz. Dr. L. Kantner: Mozarts Seriaopern — Geschichte des Oratoriums II — Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Frau Dr. E. Haselauer: Einführung in die Musiksoziologie II: Rezente Probleme — Musiksoziologisches Seminar: Planungspraktikum — Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Doz. Dr. O. Elschek: Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — Musikklassifikation. Ihre Geschichte und Gegenwart. □ Doz. Dr. E. Hilmar: Schuberts Fragmente (Jahre der Krise 2) (1). □ Frau Doz. Dr. S. Grossmann-Vendrey: Italienische Oper im 19. Jahrhundert. □ Prof. R. Hoffmann: Schönbergs Zwölftonwerke (3). □ Dr. K. Schnürl: Notationskunde III: Mensuralnotation (mit Ü). □ Dr. H. Knaus: Musikgeschichte III (mit Ü). □ Prof. R. Seitz: Übungen zum Tonsatz. □ Dr. J. Kubik: Übungen zum Tonsatz. □ Dr. W. A. Deutsch: Psychoakustik. □ Frau Dr. G. Haas: Archiv-Praktikum (1). □ Frau Dr. Ch. Harten: Archiv-Praktikum (1). □ Dr. M. Angerer: Einführung in neue Methoden der Musiktheorie und Musikanalyse: Eine generative Theorie der Tonalität. □ Frau Dr. M. Handlos: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar. □ Dr. H. Kowar: Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar. □ Prof. L. Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. D. Schüller: Schallträgerpraktikum I. □ Dr. G. Stradner: Ü: Spielpraxis und Instrumentarium bei Alter Musik II. □ Mag. G. Beres: Ü: Semiologia Gregoriana II. □ Dr. E. Lubej: Musikwissenschaftliche Laborübungen II. □ N. N. Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar.

**Wien.** Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. G. Scholz: S: Textausdeutung in der Vokalmusik — S: Zur Terminologie der Musikanalyse (gem. mit Dr. G. W. Gruber) — S: Musik und Zeitkritik (gem. mit Dr. M. Saary) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. G. W. Gruber und Dr. M. Saary). □ Dr. G. W. Gruber: S: Verstehen von Musik (II): Auf welche Weise kann der Komponist

Ideen und ästhetische Konzepte in seine Musiksprache umsetzen und vermitteln? □ Prof. Dr. F. C. Heller: „Das Institut für Musikgeschichte bereitet eine Lehrveranstaltung für das Mozart-Jahr vor“ — Musikästhetik — Musikalische Belletristik (gem. mit Mag. A. Mayer-Hirzberger) — Musikwissenschaftliches Privatissimum: Sprechen über Musik — Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. C. Szabo-Knotik, Mag. A. Mayer-Hirzberger, Dr. Chr. Glanz, Dr. M. Permoser). □ Dr. C. Szabo-Knotik: Stoffe der Musikgeschichte I: Orpheus — Lust an der Musik. □ Dr. Chr. Glanz: S: Bruckner und Mahler — Das Adagio. □ Dr. M. Permoser: Musikkritik. □ Dr. P. Revers: S: Etüden. □ Frau Prof. Dr. I. Bontinck: Systeme der Musiksoziologie — S: Musiksoziologie 4 — Diplomanden- und Doktorandenseminar. □ Mag. E. Ostleitner: Musiksoziologie 2 — S: Frau und Musik — Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin. □ Prof. Dr. D. Mark: S: Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation (Forschungs-Seminar) — S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ Dr. A. Smudits: S: Einführung in die soziologische Arbeitsweise. □ Prof. Mag. Dr. H. Krones: Einführung in die Aufführungspraxis — Historische Aufführungspraxis II — S: Ornamentik in der Musik der „Wiener Klassik“ — S: Die Motette des 14. bis 17. Jahrhunderts — Notationskunde II (Mensuralnotation) — Diplomanden- und Dissertantenseminar.

**Würzburg.** Prof. Dr. W. Osthoff: Josquin, Isaac und die Anfänge der klassischen Vokalpolyphonie — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Ü: Das Madrigal — Ü: Mozarts „Nozze di Figaro“. □ Prof. Dr. M. Just: Robert Schumann — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Ü: Dufays Messen — Haupt-S: Musikalisches Spiel: Präludium, Toccata, Variation. □ Frank Heidelberger M. A.: Ü: Zur Geschichte der Motette im 13. und 14. Jahrhundert — Musikhistorischer Kurs: Mensuralmusik. □ Lehrbeauftr. Dr. M. Engelhardt: Ü: Stimmfach und Rollencharakteristik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts.

**Zürich.** Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Aspekte einer Problemgeschichte der „Klassischen“ Musik — Ü: Analytische Übungen zu Schweizer Ortsliedern — S: Der junge Mozart. Einflüsse und Schaffensprozesse der 60er und frühen 70er Jahre — Musikethnologisches Seminar. □ Prof. Dr. M. Lütolf: Tradition und Innovation in der Geschichte der Mehrstimmigkeit im 13. Jahrhundert (1) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft II (1) — Notationen im 13. und 14. Jahrhundert — S: Formen früher Mehrstimmigkeit: Analyse und musikgeschichtliche Einordnung. □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: Musik und Politik im 20. Jahrhundert. □ Dr. U. Asper: Pros: Mensural- und Tabulaturnotation. □ P. R. Bannwart: CM: Gregorianischer Choral (1). □ Frau Dr. D. Baumann: Ü: Historische Instrumentenkunde (1). □ Dr. A. Godel: Analyse von Werken des 19. Jahrhunderts. □ lic. phil. B. Hangartner: Pros: Gregorianischer Choral, Einführung in die Semiologie. □ Prof. Dr. W. Laade: Ü: Musikethnologische Übungen. □ Dr. A. Mayeda: Musik des japanischen Noh-Theaters (1). □ P. Wettstein: Analytisches Musikhören (1). □ N.N.: Ü: Übungen zur modernen Musik Afrikas.

**Zwickau.** *Pädagogische Hochschule „Ernst Schneller“.* Prof. Dr. H.-H. Fehske: Methodik des Musikunterrichts. □ Prof. Dr. W. Kaden: Musikästhetik. □ Doz. Dr. J. Roßner: Musikgeschichte I/II — S: Die Orgelmusik J. S. Bachs — Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen. □ Dr. W. Seyfarth: Pros: Musikanalyse.

---

## BESPRECHUNGEN

---

*Music and Theatre. Essays in honour of Winton Dean. Edited by Nigel FORTUNE. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1986). XV, 389 S., 8 Abb., Notenbeisp.*

Anlässlich des 70. Geburtstages des englischen Musikhistorikers Winton Dean hat Nigel Fortune die vorliegende Festschrift herausgegeben, deren nur elf umfangreiche Beiträge sich auf dem zentralen Forschungsgebiet des Jubilars bewegen: Oper mit dem Schwergewicht auf Händel. Curtis A. Price begibt sich mit seiner Librettostudie *Political allegory in late-seventeenth-century English opera* ein wenig vor diese untere Zeitgrenze. Brian Trowell behandelt sehr gründlich Aufführungsgeschichte und Gattungsproblematik von *Acis and Galatea* und der italienischen Vorstufe *Aci, Galatea e Polifemo*. Die beliebte Methode, Parallelversionen des selben Librettos zu vergleichen, wendet Reinhard Strohm mit Nutzen auf Vivaldis und Händels *Giustino* an und zeigt dabei diesen unter dem Einfluß des Venezianers. Handschriften von Opern Scarlattis, Vincis und Hasses aus dem Besitz von Händels Librettisten Charles Jennens weist John H. Roberts als Quellen für Pasticci und für zahlreiche Entlehnungen des Komponisten nach. Über die Zusammenarbeit zwischen diesem und Jennens für das Oratorium *Saul* berichtet Anthony Hicks. Erstaunlich ist dabei der große Einfluß, den der Librettist nach der Vollendung der Partitur auf deren endgültige Version hatte, und zwar nicht nur in textlichen, sondern auch in musikalischen Belangen.

Der kleinere zweite Teil des Bandes beschäftigt sich mit Operngeschichte von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. David Charlton behandelt ähnliche Probleme wie der vorige Beitrag, nämlich die der Zusammenarbeit zwischen Librettist und Komponist und überhaupt des Verhältnisses Sprache — Musik, allerdings auf dem Gebiet der Opéra comique, im speziellen mit Texten von Marmontel und Sedaine. Eher an der Oberfläche bleibt John Warrack mit einer Besprechung der erfolglosen Singspiel- und Opernkompositio-

nen Mendelssohns. Der profilierte Verdiforscher Julian Budden bemüht sich in seinem Beitrag, den so oft vage angesprochenen Wagnerianismen in italienischen Opern konkreter nachzugehen. Den Aktfinali von Janáček's Opern gemeinsame Züge wie den „kathartischen langsamen Walzer“ spürt John Tyrell auf. Schon in die jüngere Vergangenheit, nämlich in die Nachkriegszeit, führt der letzte und kürzeste Aufsatz: Philip Bretts *Grimes and Lucretia* zeigt die großen stilistischen Unterschiede zwischen Benjamin Britten's Oper *Peter Grimes* (1945) und der nur ein Jahr später uraufgeführten Kammeroper *The Rape of Lucretia* auf. Abgerundet wird die Festschrift durch eine einleitende Würdigung des Geehrten durch Philip Radcliffe und durch ein bis 1985 geführtes Schriftenverzeichnis, zusammengestellt von seinem Sohn Stephen Dean. (Februar 1990) Herbert Seifert

*Ars Musica. Festgabe Willi Maertens zum siebenzigsten Geburtstag am 3. November 1985 überreicht von Schülern, Freunden und Kollegen. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein: Kultur- und Forschungsstätte 1985.*

Die Telemann-Forschung steht seit dem 19. Jahrhundert im Schatten der Bach-Forschung. Telemann, zu Lebzeiten berühmter als Bach, wurde abgewertet als Modekomponist (obwohl die angebliche Mode ein neues Zeitalter der Musikgeschichte eingeleitet hat) und als Vielschreiber (obwohl man die Vokalwerke, insbesondere die vielen Gelegenheitskompositionen, überhaupt nicht kannte). Trotz der Bemühungen von Max Schneider und Max Seifert hat sich in weiten Kreisen der Musikforschung die Mode gehalten, Telemanns musikhistorische Bedeutung zu ignorieren. Gegen diese Vorurteile wenden sich seit einigen Jahrzehnten das Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung in Telemanns Geburtsstadt Magdeburg sowie die Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein mit dem Telemann-Kammerorchester. Die beiden Zentren wurden

nachhaltig unterstützt und beeinflusst durch Willi Maertens, der in idealer Weise für die beiden Aufgabenbereiche, die Pflege und die Forschung, sowohl als Dirigent und akademischer Musikdirektor der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg wie auch als Wissenschaftler aktiv tätig sein konnte, indem er zahlreiche unbekannte Werke Telemanns aus den Quellen wiedererschlossen, zur Aufführung gebracht und durch Analysen in ihrer musikgeschichtlichen Bedeutung gewürdigt hat. So wurde ihm zu seinem 70. Geburtstag von Schülern, Freunden und Kollegen eine Festgabe besonderer Art überreicht, herausgegeben von dem Leiter des Telemann-Kammerorchesters. Die Festgabe dokumentiert die praktisch-musikalische und die wissenschaftliche Tätigkeit des Jubilars. 18 Kompositionen werden hier registriert, darunter zwei auf eigene Texte und neben anderen Männerchören auch Telemann-Adaptionen für Männerchor. Unter den neu herausgegebenen bzw. zur Neuausgabe vorbereiteten Werken finden sich acht Orchestersuiten, eine Konzertsuite, die sechs Sonaten der 1718 gedruckten Sammlung *Sei Suonatine*, mehrere Kapitänsmusiken (Serenata 1724, Oratorium und Serenata 1730 und 1738, Serenata 1755), die Trauermusiken für Bürgermeister Sillem, für August von Sachsen 1733 und Kaiser Karl VII. 1745, die Friedensmusik 1763 sowie ausgewählte Chöre. Selbst dirigiert hat Willi Maertens bei Magdeburger Telemann-Festtagen 1962 die *Tageszeiten*, 1965 die Kapitänsmusik 1738, 1967 die *Admiralitätsmusik* und 1977 das Oratorium der Kapitänsmusik 1730. Das 33 Nummern umfassende Verzeichnis der Schriften beginnt mit einer Hindemith-Analyse aus dem Jahre 1941 (womit sich wieder einmal zeigt, daß Hindemith trotz des Boykotts durch die damalige Kulturpolitik bei der jüngeren Generation als der beliebteste moderne Komponist gegolten hat); es führt über Beiträge zu musikpädagogischen Fragen und zahlreiche Abhandlungen über Telemann bis hin zu der grundlegenden Arbeit über die Kapitänsmusiken, die jetzt in der Bundesrepublik im Druck erschienen ist: *G. Ph. Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitänsmusiken (1723—1765)* (Wilhelmshaven, 1988).

Neben der Dokumentation bietet die Festgabe den Reprint eines Ausschnitts aus der

Serenata zur Kapitänsmusik 1755, und zwar eine Einführung von Willi Maertens, die Faksimile-Wiedergabe der Partitur-Abschrift des Anfangs und des Schlusses (drei Chöre und zwei Rezitative) sowie den vollständigen Text; er stammt von dem Hamburger Dichter und Professor am Gymnasium Michael Richey, der für Telemann die Texte zahlreicher Gelegenheitswerke geschrieben hat. Was schon die Arbeit über die Kapitänsmusiken überzeugend herausgearbeitet hatte, bestätigt dieser Text der Serenata 1755: Die Gelegenheitsmusiken zeigen eine verblüffende Aktualität. So bestreiten „Die liebe Einfalt“ und „Die Scheinheiligkeit“ die Notwendigkeit einer freien Bürgerwehr mit dem Argument, man habe ja Frieden und brauche deshalb für die Rüstung nichts zu tun. „Sogar der kostbare Soldat, an dem man nur was zu ernähren hat, scheint mir so wenig nützlich als alles Pulver und Geschütz samt Festungswerk und Schanzen . . . Man könnte da, wo jetzo Wall und Graben, die angenehmsten Gärten haben“. Dies weist „Die Klugheit“ zurück: „Ihr beide sprecht vielleicht im Schlafe. Erwachet doch und denkt an jene dummen Schafe, die einst, nach abgeschafften Hunden, des falschen Wolfes schnellen Zahn . . . mit allzuspäter Reue empfunden“. Sicherheit und Freiheit könnten nur bewahrt werden durch Tapferkeit, Klugheit und Einigkeit der freien Bürger. Den aktuellen Bezug haben schon bei den Telemann-Festtagen 1977 fast alle Anwesenden verstanden, als Willi Maertens sein Referat über Telemanns Textdichter Nikolaus Dietrich Gieseke beendete mit dem Zitat aus der Kapitänsmusik 1749: „Sobald das Schicksal spricht: Hier, Freiheit, sollst du wohnen!, entstürzen den geschändeten Thronen vor meinem Blick Gewalt und Tyrannei“. Nicht jeder hat damals solche Gedanken offen ausgesprochen.

Angesichts der jüngsten politischen Ereignisse bleibt zu hoffen, daß die Zeit der relativen Isolierung der Magdeburger Telemann-Forschung zu Ende geht und daß nun auch breitere Kreise der Musikforschung die Arbeit der Magdeburger zur Kenntnis nehmen.

(März 1990)

Martin Ruhnke

*Répertoire International des Sources Musicales (RISM) B III 3: The Theory of Music, Volume III. Manuscripts from the Carolingian era up to c. 1500 in the Federal Republic of Germany (D-brd). Descriptive catalogue by Michel HUGLO and Christian MEYER. München: G. Henle Verlag (1986). XXX, 232 S.*

Anzuzeigen ist der dritte und bisher gelungenste Band eines unentbehrlichen Nachschlagewerks, dessen zwei erste Bände seit 1961 bzw. 1968 vorliegen und dessen beschleunigte Fortsetzung zu wünschen ist. Er beschreibt 200 bundesdeutsche und Westberliner Handschriften mit mittelalterlichen Musiktraktaten. Was die zeitliche Eingrenzung betrifft, ist vernünftigerweise die sachfremde Obergrenze von um 1400 auf um 1500 verschoben worden. Leider unrevidiert blieb hingegen die Entscheidung, reine Boethius-, Martianus-Capella-, Censorinus-, Augustinus-, Cassiodor- und Isidor-Handschriften nicht zu berücksichtigen, obwohl die betreffenden Texte in Begleitung mittelalterlicher Musiktraktate durchaus mit aufgeschlüsselt werden. (Für Boethius wären nach den Verzeichnissen von Masi, Huglo, Bernhardt und Haas nur elf Handschriften zusätzlich aufzunehmen gewesen, für Martianus Capella Buch IX nach dem Verzeichnis von Leonardi nur vier und für Augustinus nach dem Verzeichnis von Oberleitner und Römer nur sechs; und auch die übrigen Autoren hätten den Rahmen kaum gesprengt.) Übersehen wurden die Berliner Handschriften Phill 1694 und 1817 mit Mensurtraktaten (Sachs Be und Bel), ms.mus.th. 1010 (f. 8: Proportionstraktat vgl. St. Dié 42, f. 119–120') und 1520 (Musicaplana-Fragment vgl. Lambertus).

Die Beschreibungen (die der Handschriften von um 1300 stammen von Huglo, die der jüngeren von Meyer) gliedern sich wieder in zwei Teile: erstens in einen kodikologischen Teil, der gegenüber den vorausgehenden Bänden erfreulich aufgewertet ist und außer über alte Signaturen, Foliazahl und -maße, Satzspiegel, Wasserzeichen, Einband, Notation, Datierung und Herkunft auch über Lagenordnung und womöglich über das Scriptorium berichtet, und zweitens in eine Aufschlüsselung des musiktheoretischen Inhaltes nach üblichem Titel, Incipit mit Titel in der Quelle und Explicit (bei unpublizierten Traktaten werden auch die Kapitelanfänge sowie Konkordanzen und Paral-

lelüberlieferungen angeführt). Daß auch nicht-musikalische Schriften genannt werden, sofern sie gerne zusammen mit einem Musiktraktat auftreten, ist zwar eine erhebliche Verbesserung gegenüber dem bornierten "Non agunt de musica" früherer Beschreibungen und sehr zu begrüßen, aber immer noch unbefriedigend angesichts des Umstandes, daß Stellung und institutioneller Ort von Musiklehre und -theorie erneut zum Problem geworden sind (so bei Haas und Reckow). Die Beschreibungen schließen mit in der Regel ausgezeichneten Bibliographien.

Endeten die vorausgehenden Bände mit einem *Index of Authors and of Incipits of Anonymous Treatises*, so der neue mit einem *Index nominum*. Dieser bezieht außer den Autoren mit ihren Traktaten erfreulicherweise auch Schreiber, Drucker und Besitzer mit ein, verzeichnet aber leider kein Incipit mehr. Dabei können gerade die Incipits auf Beziehungen verweisen, die festzustellen sich lohnt (zumindest in den vielfach noch kaum bekannten jüngeren Traktaten dieses Repertoires). So beginnt eine *musica plana* in Wolfenbüttel 78. Quodl. 40 (cat. 4043) f. 4, von dem eine abweichende und fragmentarische Version in Göttingen 80 Luneb. 82, f. 165' überliefert ist, mit dem Incipit von Henricus Helaynes *Summula "Musice studium inter cetera artium studia non fore negligendum"*; die Göttinger Version teilt mit dem Mensuraltraktat clm 26639 f. 59 das Motto "Contra merorem gaudia cape" aus der *Elegia de diversitate fortunae et philosophiae consolatione* des Henricus Pauper (12. Jahrhundert). Ähnlich verhält es sich mit der Sentenz "Ignoratis principiis . . .". Gewiß können Feststellungen dieser Art und vor allem ihre Weiterführung als Aufgaben gelten, die über eine bloße Katalogisierung hinausgehen; bei Erstellung eines Incipitregisters aber wären sie wenigstens z. T. schon das Produkt von Bemühungen, die katalogisierten Texte zu identifizieren. Doch auch ohnedies waren die Autoren sehr erfolgreich in der Identifizierung von Texten. Vielleicht hätte noch z. B. zu dem in Regensburg Proske 98 th 40 präsenten Johannes Hollandrinus (der im Register fehlt) auf die Diskussion dieses vielzitierten und aus der Musiklehre des 13.–15. Jahrhunderts nicht wegzudenkenden Autoren (MD III, 111; FSM II, 26f.) hingewiesen werden kön-

nen, ebenso zu Johannes de Velle (Mainz II 375) auf seine Nennung CS III, 107a; und die Auszüge "Ex musica Johannis Boen" (ebda. f. 57'–60') wären als nichtidentisch mit den bisher veröffentlichten Traktaten dieses Autoren (CSM 19; FSM II) zu bestimmen gewesen.

Doch sind solche Unvollkommenheiten wohl unvermeidlich und handelt es sich z. T. auch um Ermessensfragen. Ihre Hervorhebung soll nicht die große Leistung der Autoren und die Bedeutung dieser Publikation verdunkeln. Das vielfach in sich abgeschlossen wirkende Traktaterepertoire der bundesdeutschen und Westberliner Handschriften ist hier erstmals zentral erfaßt und leichter erschließbar gemacht; und eine Weiterarbeit auf dieser Grundlage wird nicht auf sich warten lassen.

(Juli 1990)

Wolf Frobenius

*PETER REIDEMEISTER: Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1988). VIII, 196 S., Abb., Notenbeisp. (Die Musikwissenschaft.)*

Eine einführende Synopse zum Gebiet der historischen Aufführungspraxis fehlte. Um so begrüßenswerter ist da nun die Tatsache, daß sich die Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt dieses Vakuums annahm und in Peter Reidemeister einen Autor verpflichtete, der wie wohl kein anderer dazu in besonderer Weise geeignet ist, den Stoff kompetent und umfassend darzustellen. Reidemeister konnte seine jahrelange Erfahrung, die er als Direktor der Schola Cantorum Basiliensis und als selbst praktizierender Musiker hat zusammenbringen, in diese Arbeit einbringen. Der Publikationsort innerhalb der Reihe *Einführungen* der WB erscheint ebenfalls besonders glücklich.

Reidemeister verzichtet auf eine Einleitung oder ein Vorwort, in dem über Notwendigkeit und Zielsetzung hätte nachgedacht werden können. Die Prämisse wird vorausgesetzt, und der Autor beginnt statt dessen gleich mit einer Überblicksdarstellung *Zur Situation der Aufführungspraxis heute*. In weiteren sieben Abschnitten werden behandelt: *Vom Umgang mit den Quellen, Hinweise aus der Notation, Hinweise aus den Instrumenten, Zur Vokalpraxis,*

*Tempofragen im 18. Jahrhundert, Zur Musik des Mittelalters, Zugang zum Fach und Literaturauswahl*. Ein 644 Titel umfassendes Literaturverzeichnis, das Quellen (Nr. 1–136), Bibliographien (137–144), Zeitschriften (145–165), Jahrbücher, Serien (166–170) und Sekundärliteratur (171–644), sowie Titel zu Einspielungen Alter Musik (645–649) beinhaltet, beschließt das Bändchen und macht es besonders wertvoll.

Neben der genannten Unterteilung ist die Titelei nicht weiter thematisch untergliedert, sondern nur alphabetisch aufgereiht und durchnummeriert. Im Text vorn konnte bei Zitaten auf die Ziffern verwiesen werden, wodurch der Textteil nichts an Lesbarkeit und Übersichtlichkeit einbüßte. Hier könnte manch ein Suchender eine nach Problembereichen geordnete Gliederung vermissen, die ihm eine schnelle Orientierung ermöglichen würde. Aus der eben angeführten Übersicht fallen die beiden Kapitel *Tempofragen im 18. Jahrhundert* und *Zur Musik des Mittelalters* heraus. In ihnen werden exemplarisch zwei Spezialgebiete erörtert, wohingegen in den übrigen Problemkreise behandelt werden, die sich über den ganzen Zeitraum der Alten Musik erstrecken.

Über die in der Thematisierung der Kapitel durchscheinende Auswahl und Gliederung des gesamten Stoffes könnte sicherlich mit dem Autor diskutiert werden, da auf den ersten Blick Probleme wie Raum, Besetzung, Kirche – Oper – Kammer, der akustisch-naturwissenschaftliche Bereich, Ästhetik, Rezeption, Sozialstatus, u. a. m. nicht sofort erkennbar verbalisiert werden. Natürlich wird fast alles Genannte im Verlaufe des Textes an den unterschiedlichen Stellen genannt oder miterörtert (s. in diesem Zusammenhang die Auflistung des Forschungsgegenstandes am Beispiel des Grazer Instituts S. 7!).

Nicht genug kann der Wert des Buches betont werden, da es für jeden, der in diesem „Übersetzer-Bereich“ tätig werden möchte – sei es als Praktiker oder Wissenschaftler – zum hilfreichen Informanten werden kann.

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

GRETA MOENS-HAENEN: *Das Vibrato in der Musik des Barock. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalistinnen und Instrumentalisten*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt (1988). 315 S., Abb., Notenbeisp. Die Spezialstudien innerhalb der Aufführungspraxis nehmen nicht nur an Anzahl, sondern auch an Umfang zu. Legte Frederick Neumann zwei enzyklopädisch zu nennende Arbeiten zu den Verzierungen von der Vor-Bach- bis zur Nach-Mozart-Zeit vor (*Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach*, Princeton 1983 und *Ornamentation and Improvisation on Mozart*, Princeton 1986), so erschien mit Greta Moens-Haenens Studie die umfassendste Untersuchung zu der wichtigen Frage des Vibratos in der Alten Musik. Sicher: Das Buch ist in der Aufmachung (Satzspiegel, Papierart, Seitenformat) großzügig konzipiert, vereinigt aber auf seinen 315 Seiten die Fülle der umfangreichen Problemstellungen. Es will nach Angabe der Verfasserin oder des Verlages „Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalistinnen und Instrumentalisten“ sein. Das Buch stellt weiterhin, wie die Verfasserin im Vorwort (S. 3) mitteilt, eine Kurzfassung ihrer dreibändigen Dissertation dar. Wie man weiter aus dem Vorwort entnehmen kann, dankt die Autorin Nikolaus Harnoncourt für die Anregung und Betreuung ihrer Studie (S. 3). Aus dem Dank an weitere Praktiker läßt sich schließen, daß das Thema in enger Zusammenarbeit mit der musikalischen Praxis entstand.

In zwei Großteilen werden einerseits die *Vibratotechniken* im vokalen und unterschiedlichen instrumentalen Bereichen untersucht, *Vibrato und Interpretation* andererseits stehen im Mittelpunkt des zweiten Teils. In einer mit *Schlußfolgerung* bezeichneten Zusammenfassung werden die Ergebnisse der Studie aufgeführt. Im reichhaltigen Anhang (S. 283–315) werden in einer Tabelle alle gefundenen Vibrato-Zeichen aufgeführt, in einem Glossar alle Termini erläutert, die im Zusammenhang mit dem Vibrato auftauchen. In überschaubarem Umfang wurden sämtliche zu Rate gezogenen Quellen aufgeführt, ebenso die benutzte Sekundärliteratur, getrennt in Buch- oder Artikelveröffentlichungen. Personen- und Sachregister komplettieren das Buch.

Der Blick in die Literaturliste macht deutlich, daß zwar schon einige Arbeiten zum Vibrato vorliegen, diese sich aber fast ausschließlich auf das moderne Instrumentarium beziehen — und da vorherrschend auf Streichinstrumente. Das vokale Vibrato wurde noch seltener untersucht! Diese Tatsache läßt die Studie um so notwendiger erscheinen, vereinigt sie doch durch die unendliche Fülle von Primärquellen ein Nachschlagewerk in sich, wie es bislang nicht greifbar war. Man gewinnt den Eindruck, auf alle Probleme, die im Zusammenhang mit dem vokalen oder instrumentalen Vibrato erscheinen, hinreichende Verweise auf historische Befunde zu erhalten, um einerseits die vollzogenen und dargestellten Lösungen überprüfen zu können oder eigene Forschungen und Interpretationen folgen zu lassen, ohne die zeitraubende Suche durch Bibliotheksbestände vollziehen zu müssen. Das allein macht die Arbeit unschätzbar wichtig für jeden — Praktiker oder Wissenschaftler —, der nicht entschiedene Fragen an das Thema hat, zumal alle Originalstellen fremdsprachlicher Provenienz im Original mit deutscher Übersetzung aufgeführt werden. Leider darf nicht unerwähnt bleiben, daß die Arbeit im sprachlichen Bereich häufig Mängel aufweist, die bis zur Unverständlichkeit führen. Dieser Mangel ist nicht allein der Autorin, vielmehr dem Verlag und dessen Lektor anzulasten, da die deutsche Fassung eine Übersetzung aus dem Niederländischen darstellt, wie die Autorin im Vorwort mitteilt (S. 4). Beispiel: „Gibt es heute gar ganze Bücher über das Violinvibrato, so war ein solcher Gedanke im 17. und 18. Jahrhundert noch völlig abwegig“ (S. 67); „Geminiani war seinerseits früh nach England gekommen, obgleich italienischer Schulung, wurde er dort sehr gut assimiliert — ähnlich wie Händel, obwohl beide zeitlebens als musikalische Kontrahenten galten“ (S. 76); usw.

Diese sprachlichen Unzulänglichkeiten wären durch größere Sorgfalt leicht vermeidbar gewesen. Der Wert der Publikation kann dadurch nicht geschmälert werden. Sie hätte aber zweifelsohne diesen Dienst verdient gehabt. (Juli 1990)

Dieter Gutknecht

ARTHUR PRÜFER: *Johan Herman Schein*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1895. Repr. Kassel: Bärenreiter 1989. 148 S.

Mit den Forschungen Arthur Prüfers begann am Ende des letzten Jahrhunderts die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Leben und Werk des Leipziger Thomaskantors Johann Hermann Schein. Prüfers Monographie erschien 1895 als erster Teil seiner Habilitationsschrift, der als zweiter Teil die Gesamtausgabe der musikalischen Werke folgte, die ab 1901 erschien, aber unvollendet blieb. Die Monographie ist bis heute die einzige ausführliche Darstellung von Scheins Leben und die vollständigste Sammlung der sich darauf beziehenden Archivmaterialien und Dokumente; sie hat später lediglich in einzelnen Punkten geringfügige Ergänzungen erfahren (s. Arthur Prüfer, *Zur Familiengeschichte des Leipziger Thomas-Kantors Johann Hermann Schein*, in: *MfM* 30 (1898), S. 141ff. und Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs in drei Bänden. Erster Band: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig und Berlin 1909).

Prüfer beschränkt sich auf die Ausbreitung biographischen Materials und verweist den nach „kunstgeschichtlichen Erläuterungen“ der Werke Scheins suchenden Leser auf die Vorworte zu den entsprechenden Bänden seiner Edition. Dadurch setzt er sich methodisch deutlich von seinem Lehrer Philipp Spitta ab; denn in dessen Ausgabe der Schützchen Werke werden die einzelnen Bände lediglich durch Bemerkungen zu Quelle und Textkritik eingeleitet, um eine Gesamtwürdigung von Leben und Werk des Meisters gesondert anzuschließen. Prüfer schreibt im Vorwort der Monographie dazu folgendes (S. VIII): „Eine solche Methode sucht den Mangel einer kunstwissenschaftlichen Gesamtwürdigung durch innigere Gruppierung der mit den einzelnen Werken zusammenhängenden Fragen auszugleichen.“

In seine Darstellung einbezogen hat der Autor ein chronologisches Werkverzeichnis, das bis heute (s. das Werkverzeichnis zum Artikel *Schein*, in: *MGG* 11, Kassel 1963) nur geringfügig erweitert wurde. Im Gegensatz zu allen anderen Werkverzeichnissen Scheins (*Eitner*, *MGG*, *Grove*) bietet es nicht nur Kurztitel, Besetzung und Erscheinungsjahr, sondern darüber hinaus vollständige Titel, kurze Angaben

über Quelle und Fundort und Mitteilung von Widmungsgedichten, sofern auch diese von Schein selbst stammen. Besonders in bezug auf Scheins zahlreiche Gelegenheitskompositionen sind diese Angaben auch heute noch von unschätzbarem Wert.

Dem Bärenreiter-Verlag ist es zu verdanken, daß dieses für die Forschung zu Leben und Werk Johann Hermann Scheins grundlegende kleine Buch Arthur Prüfers nun als Reprint erschienen ist.

(Juni 1990)

Claudia Theis

KLAUS HÄFNER: *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke*. Laaber: Laaber-Verlag (1987). 627 S., Notenbeisp. (*Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*. Band 12.)

Die Bedeutung des Parodieverfahrens für das Schaffen Bachs ist bekannt, und daß sich in seinem erhaltenen Oeuvre noch zahlreiche unerkannte Parodien verlorener Werke wie auch Urbilder zu verschollenen Parodien verbergen, ist eine communis opinio. Werner Neumann hat im *Bach-Jahrbuch* 1965 gleichsam eine Theorie des Bachschen Parodieverfahrens vorgelegt, wobei er zwischen „dichterischer Parodie“ (Strophenbau nachgedichtet mit der Absicht, die Musik wiederzuverwenden) und „kompositorischer Parodie“ (Wiederverwendung der Musik trotz Verschiedenheit der Textform) unterscheidet.

Während aber die Untersuchung der dichterischen Parodie durch systematische Forschungen Friedrich Smends bereits zu einem annähernden Abschluß gebracht werden konnte, ist der Nachweis kompositorischer Parodien ungleich schwieriger; fehlt doch die formale Gleichheit der Textvorlage. Das bedeutet aber zugleich, daß hier noch die meisten unerkannten Parodien zu entdecken sein dürften.

Mit bewundernswerter Energie, einem unglaublichen Arbeitsaufwand und gutem Gespür für kompositorische Möglichkeiten hat Häfner sich der Aufgabe unterzogen, im Bachschen Werk unentdeckte Parodiebeziehungen offenzulegen, und das Ergebnis erscheint wahrhaft überwältigend: Insgesamt 62 Sätze verschollener Werke Bachs konnte der Verfasser „wiederfinden“ (S. 532).



Daraus folgt, daß eine angemessene Auseinandersetzung mit diesem opus magnum im Rahmen einer Rezension unmöglich ist; und wenn es der Bachforschung überhaupt gelingen sollte, einen einhelligen wissenschaftlich fundierten Standpunkt zur vorliegenden Arbeit einzunehmen, dann frühestens in einigen Jahrzehnten. Die bisher bekanntgewordenen Meinungsäußerungen reichen von frenetischem Beifall (D. Gojowy, *NZfM* 1988, S. 102f.) bis zu kategorischer Ablehnung (H.-J. Schulze, *Bach-Jahrbuch* 1990, S. 92–94). Die vorliegende Besprechung beschränkt sich daher auf eine exemplarische Diskussion der ersten Satzuntersuchung (um dem Vorwurf willkürlicher Auswahl zu entgehen) sowie der vierten (als einer besonders ungewöhnlichen) und schließt mit einigen allgemeinen Erwägungen.

BWV 30a/1 und 13, der Chor *Angenehmes Wiederau*, ist nach Häfners Überzeugung Parodie nach einer von Bach vertonten Dichtung Picanders zu Ehren des Grafen Flemming (nach Häfners Nomenklatur: P 77/2) *Komm, du mir getreue Schar* zum 1. Januar 1725. Häfners Argumente sind: a) Der Satz trägt den Titel *La Marche*, und 30a/1 hat tatsächlich „Marschrhythmus“. b) Die Form, eine Kombination von „Rondeau und Dacapo-Arie“, entspricht dem hier zu Erwartenden. c) Der Text, obwohl mit 10 Zeilen doppelt so lang wie der zu 30a/1, läßt sich „vortrefflich unterlegen“. d) Der Beginn des Chors 30a/1 ohne Ritornell erklärt sich aus der Tatsache, daß sich der Satz in P 77 unmittelbar an ein Rezitativ anschließt. e) Die Schlußwiederholung des Satzes als P 77/12 entspricht derjenigen als 30a/13 und verschafft „Gewißheit über die Richtigkeit der Zuweisung“. — Hinzuzufügen bleibt, daß nach Häfner auch die Arien 30a/5 und 11 Parodien aus P 77 (Satz 10 bzw. 4) sind, so daß die Argumente sich gegenseitig bekräftigen.

Obwohl gerade dieses letzte Glied der Beweiskette viel für sich hat, ergeben sich doch insgesamt manche Bedenken: Daß 30a/1 ein Marsch sei, wagen wir entschieden zu verneinen (im Gegensatz etwa zu demjenigen aus BWV 207!). Der anmutige Synkopenrhythmus (vgl. „*Angenehmes Wiederau*“) wirkt, wie auch der Rhythmus der meisten Arien der Kantate, ausgesprochen galant-modern und weist viel eher auf eine Entstehung 1737 als 1725. Der Rondeau-Charakter ist in Chor-

sätzen Bachs zu häufig, um als Beleg für eine Entstehung als Marsch 1725 zu taugen (wie ja überhaupt davor zu warnen ist, Kompositionen aus stilistischen Gründen in solche Jahre umzudatieren, die ohnedies schon durch besonders viele erhaltene Kompositionen besetzt sind und darum reichhaltiges Vergleichsmaterial anbieten!). Der Unterschied in der Länge der Texte erstaunt: Ist es doch sonst gerade Picander, der Muster an Parodiedichtungen zu liefern verstand. Im speziellen muß die lebhafteste Koloratur auf „stellt“ (S. 84) Anstoß erregen (vgl. die Vertonung des Wortes in BWV 97/2). Endlich ist auf die große Zahl an Korrekturen im Partiturotograph zu 30a/1 hinzuweisen, deren „knappgefaßte Übersicht“ im Kritischen Bericht *NBA* I/39 sich über die Seiten 46–50 erstreckt und die zur Einstufung als „composing score“ durch Robert Marshall (*The Compositional Process of J. S. Bach*, S. 13) geführt hat. Häfner dagegen verwirft den Korrekturenreichtum als Kriterium für eine Erstniederschrift (83<sup>188</sup>) — zu leichtfertig, wie wir meinen. Kurz: Auch wer die Möglichkeit, daß Häfner das Richtige getroffen hat, nicht völlig ausschließen will, muß seinen Anspruch, den Nachweis mit „Gewißheit“ (87, ähnlich 89, 399) erbracht zu haben, als zu hoch gegriffen empfinden.

BWV 80/1 und 5, die Choralchorsätze *Ein feste Burg* sowie *Und wenn die Welt voll Teufel wär* sind nach Häfners Vermutung Parodien der lateinischen Ode(n) BWV Anh. 20, die sich demnach in W. F. Bachs Überlieferung (ohne den Trompetenchor) erhalten hätten. Häfners Argumente sind hauptsächlich: a) Die Quellen lassen erkennen, daß der lateinische Text schon in ihrer Vorlage enthalten war, da die Noten korrekturlos diesem (und nicht dem deutschen Text) angepaßt sind (die Möglichkeit, daß W. F. Bach seine Vorlage durchkorrigiert habe, verwirft Häfner ausdrücklich). b) Die Aufeinanderfolge zweier *D*-dur-Sätze als BWV 80/1 und 2 erweist die Fremdherkunft von 80/1. c) Die Melodiebehandlung in 80/1 (Liedweise nur instrumental) war für die lateinische Fassung die einzig mögliche, da der lateinische Strophenbau von dem des Lutherliedes abweicht; diese Abweichung weist den lateinischen Text als primär aus (der Verfasser hätte sich sonst „unbedingt an den Strophenbau des Luther-Chorals gehalten“). d) Der

lateinische Text paßt stellenweise besser zur Musik als der deutsche. e) Die Vertonung als Chorsätze war für lateinische Oden typisch, da eine Vertonung nach Kantatenart verpönt war. f) Der Plural „Oden“ in den zeitgenössischen Berichten deutet darauf hin, daß „Bachs Vertonung . . . zwei Chöre umfaßte, deren Texte . . . poetisch unterschiedlich gestaltet gewesen sein müssen“. g) BWV 80/5 hat „eindeutig Finale-Charakter“. h) Als „entscheidender Hinweis“ wird gewertet, daß sich der Geehrte (Herzog Friedrich) für die Reinerhaltung der lutherischen Lehre einsetzte.

Wir können uns aus Raumgründen mit der Vielzahl der in ihrer Beweiskraft sehr unterschiedlichen Argumente nicht im einzelnen befassen. Doch sei auf folgendes hingewiesen: Daß W. F. Bach bereits seine Vorlage korrigiert habe, ist keineswegs auszuschließen. Ferner: Oden sind per definitionem mehrstrophig. Daß Bach hier gleich zwei einstrophige „Oden“ komponiert habe, wäre sinnvollerweise mit der Nennung von Parallelfällen zu erhärten; und auch daß sich die Komposition auf Chorsätze beschränkte, ist aus der erhaltenen Trauerode BWV 198 nicht zu belegen. Einen entscheidenden Einwand entkräftet Häfner jedoch überhaupt nicht, indem er die Eignung des lateinischen Textes zu 80/5 undiskutiert läßt und die Musik 80/5 als Gigue-Finale (120), wie wir meinen, mißversteht. Unserer Ansicht nach ist sie auf Tumult-Motivik aufgebaut, die auf die 3. Strophe des Lutherliedes (*Und wenn die Welt voll Teufel wär*) auch vorzüglich paßt. Nun ist aber „Manebit verbum Domini“, nach Häfner der Originaltext, eine Nachdichtung der 4. (nicht 3.) Lutherstrophe; und hier wäre doch wahrhaftig zu beweisen gewesen, wie ein solch lebhafter, von Sechszehntelfiguration durchzogener Satz auf einen Text komponiert worden sein soll, dem zwei Verbformen von „manere“ — zu Beginn und am Schluß — ihren Charakter aufprägen. — Der Rezensent kann daher Häfners Anspruch, BWV Anh. 20 wiederentdeckt zu haben (wodurch Kantate 80 „in ihrer Eigenart auch verständlicher geworden“ sei), nur als mißlungen betrachten.

Seine bevorzugte Beschäftigung mit „kompositorischen Parodien“ läßt die Mehrzahl der Ergebnisse nicht über den Grad der Hypothese hinausgelangen, was der Verfasser anfangs

auch freimütig zugesteht (z. B. 74 — 79). Im Schlußkapitel wird dann freilich eine große Zahl dieser mit sympathischer Vorsicht angebotenen Zuweisungen in den Stand feststehender Tatsachen erhoben, und das wird um so problematischer, je bedeutsamer die diskutierten Werke sind. Ein solcher schwerwiegender Problemfall ist Picanders Passions-Oratorium *Erbauliche Gedancken* . . . von 1725 (Häfner: P 71), dessen Vertonung durch Bach Häfner im Gegensatz zur Meinung der meisten jüngeren Forscher zu belegen sucht. Ausgangspunkt für seine Argumentation ist die hypothetische Identifizierung zweier Arien, nämlich P 71/3 (= BWV 204/8: Textunterlegung „vortrefflich“, dabei allerdings mehrfache Anabasis-Koloratur nunmehr auf „ach“ statt auf „himm[lische]“ erfunden) und P 71/6 (= BWV 234/3, aber ohne auf die Feststellung Platens im Kritischen Bericht *NBA* II/2, S. 31 und 61 einzugehen, daß der angeblich auf „Rolle“ erfundene Sechzehntellauf in 234/3 sekundären Ursprungs sei, wodurch die Identifizierung an Überzeugungskraft verliert) sowie des Schlußchors P 71/29 (= BWV 244/68 nach stärkerer Umarbeitung). Auch hier verfährt er nach dem erwähnten Muster: Auf Seite 50 spricht er von einer „immerhin mögliche(n) Annahme, Bach habe den Text tatsächlich vertont und am Karfreitag 1725 zu Gehör gebracht“ und diskutiert die Konsequenzen, die sich daraus für die bisherige Datierung einer Aufführung der *Johannes-Passion* auf denselben Tag ergeben; auf Seite 482 ist es dagegen vollendete Tatsache: „Das Werk wurde demnach am Karfreitag 1725 aufgeführt“, woraus dann folgt, Bach habe die Aufführung der *Johannes-Passion* zwar vorbereitet, aber dann doch nicht verwirklicht. Spätestens hier erhebt sich die prinzipielle Frage, ob die Anfertigung des Aufführungsmaterials als Beleg für eine Aufführung dadurch entkräftet werden kann, daß sich die Aufführung eines anderen Werkes, dessen Komposition durch Bach nicht einmal feststeht, im selben Jahr nicht ausschließen läßt. Hier wird, wie wir meinen, den Argumenten von „Vernunft und Wissenschaft“ eine zu geringe Bedeutung beigemessen.

Aber diese Bewertung steht nicht für sich allein. Mehrfach gerät die Einstufung eines Satzes als Parodie in ausgesprochenen Gegensatz zur Klassifizierung des Schriftbildes als

Konzept zumal durch Neumann und Marshall (z. B. zu BWV 190/3, 207/1, 207/7 und ganz kraß in 215/7); und insbesondere bedauert man, daß Häfner in seinen teilweise durchaus einleuchtenden Thesen zur *h-moll-Messe* die 1982 niedergelegten Beobachtungen Joshua Rifkins (Schallplattentasche Nonesuch 79036) am Autograph und die daraus abgeleiteten Folgerungen weder erwähnt noch diskutiert oder gar selbständig fortführt. Hier wurde eine wichtige Chance vertan.

Der Stil der Ausführungen ist Geschmackssache. Einer unverhohlenen Entdeckerfreude des Verfassers steht eine permanente Kollegen-schelte zur Seite, sanft verpackt in mildes Bedauern wie „merkwürdigerweise“ (18), „unverständlicher Weise“ (26), „umso bedauerlicher“ (ebenda), „leider“ (27), „nicht unumstritten“ (66), „in Verkennung des wahren Sachverhalts“ (364), „Ganze Generationen sind . . ., ohne zu merken . . .“ (365), „Unerklärlich“ (473<sup>710</sup>) usw. usw. Gegen zwei Gruppen allerdings richtet sich nun wirklich seine entschiedene Ablehnung, nämlich einerseits gegen den „philologisch eingeschworenen Wissenschaftler“ (392, auch 74f.) mit seiner „fast bis zum Exzeß betriebenen Bach-Philologie“ (537) und sein „bequemes Ausweichen vor Aussagen, die nicht durch dokumentarisches Material gestützt werden können“ (ebenda; man ist versucht, dem Verfasser im Gegenzug bequemes Ausweichen vor dokumentarischem Material vorzuhalten — siehe oben!), andererseits gegen die theologische Bachforschung (z. B. 317<sup>469</sup>, 330<sup>483</sup>, 416), „die sich in der Uferlosigkeit absurdesten Deutungen und Zahlensymbolismen verliert“ (537), was den Verfasser freilich nicht daran hindert, diesen „abstrusen Blüten“ (25) eine ganze Reihe eigener Zahlenspekulationen beizufügen. Überhaupt richtet sich der Verdacht, in Ideologie befangen zu sein, häufig gegen Forscher, die bedeutende Werke nicht als Parodien anerkennen wollen, und so implicite auch gegen Rifkin als den Initiator der Früherdatierung der *Matthäus-Passion* (402ff.), der doch wahrhaftig von jedem Ideologieverdacht freizusprechen ist. Wenig fairer ist die heftige Polemik gegen Smend in diesem Punkt, zumal gegen dessen einleuchtenden Hinweis auf den Gegensatz „Zion — die Gläubigen“ bei Picander und seine Widerspiegelung in Bachs Solo-Tutti-

Kontrast, den Häfner mit einer nur recht gewundenen Erklärung gegenstandslos zu machen bestrebt ist (410f.). Dessenungeachtet mag die Diskussion über diese Werkgruppe noch nicht abgeschlossen sein.

Insgesamt jedoch empfängt die Bachforschung durch die vorliegende Arbeit neben manchen Thesen, die nur Kopfschütteln provozieren, zahlreiche Anregungen zum Über- und Weiterdenken, für die man dem Autor dankbar sein muß.

Nicht dankbar ist der Rezensent freilich für die Aufforderung, die „wiederentdeckten“ (recte: nachgewiesenen) Werke nun auch „zum Klingen“ zu bringen (422, 538<sup>779</sup>). Denn was wir an Bachs Parodien bewundern ist ja keineswegs die schematische Beibehaltung der Musik, sondern deren Angleichung an den abweichenden Text mit oft geradezu genialen Mitteln, — Details, die auch dann verloren bleiben, wenn die Parodiebeziehung erkannt wurde. Wenn wir nun aber, wie zu befürchten steht, in absehbarer Zeit mit einer unübersehbaren Flut von Rekonstruktionen à la Häfner wiedergewonnener verschollen geglaubter Bachwerke überschüttet werden, die der ahnungslose Hörer demütig hinnimmt, so gehen just diese Feinheiten verloren, und übrig bleibt längst Bekanntes in neuer Verpackung — also letztlich Steine statt Brot.

(Mai 1990)

Alfred Dürr

*RICHARD LEPPERT: Music and Image. Domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). XVI, 248 S.*

In seinem Buch *Music and Image* untersucht Richard Leppert das Musikleben im England des 18. Jahrhunderts innerhalb der Oberschicht, wobei der Schwerpunkt auf dem häuslichen Musizieren liegt. Er will zeigen, inwieweit die Hausmusik von sozio-kulturellen Faktoren beeinflusst wurde und auch selbst zur sozio-kulturellen Gestaltung beitrug.

Leppert betrachtet nicht nur die Praxis des Musizierens, sondern auch die zugrundeliegende Idee, die Rolle, die die Musik im Leben der Oberschicht und in dem Bild, das diese Klasse

von sich selbst machte, spielt. "The representation in visual art of music as a socialized activity is specifically informative of a group's or society's perceptions of music's cultural locus and its ideological use value..." Besondere Aufmerksamkeit wird dabei der visuellen Wiedergabe des Musizierens gewidmet; 100 Gemälde, Drucke, Zeichnungen und Genrebilder des 18. Jahrhunderts werden in dem Buch in schwarz-weiß wiedergegeben. Als weiteres Untersuchungsmaterial benutzt der Autor Musik des Untersuchungszeitraums, Lehrbücher, Traktate, Anstandsbücher, Predigten, Tagebücher, Briefe, Romane sowie Zeitungsberichte.

Lepperts Buch besteht aus sieben Kapiteln sowie einer Einleitung und einem Nachwort. Die ersten drei Kapitel beschäftigen sich mit dem Platz, den die Musik innerhalb des Erziehungswesens einnahm. Die Erziehung der Kinder oblag im 18. Jahrhundert der Familie und trug, wie Leppert darzustellen vermag, zur Unterstreichung der Geschlechtsrollen bei. Musizieren war "ungentlemanly" und fand deshalb hauptsächlich im eigenen Heim statt. Leppert zitiert Samuel Pepys, der sich 'unwohl' fühlte, wenn er zu lange musizierte. In der Erziehung von Mädchen und jungen Frauen spielte die Musik demgegenüber eine wichtige Rolle und galt als ein Plus, was die Heiratsfähigkeit betraf.

Im folgenden Kapitel befaßt sich der Autor mit Tanz und zeitgenössischen Darstellungen desselben. Es galt als ein Zeichen von Kultiviertheit, tanzen zu können. Die letzten drei Kapitel beschäftigen sich mit dem Platz der Musik im häuslichen Leben von Männern, Frauen sowie Eltern und Kindern. Männliche Amateure spielten hauptsächlich Violine und Querflöte. Frauen demgegenüber mußten sich mit den 'weiblichen' Instrumenten, den Tasteninstrumenten und gezupften Saiteninstrumenten, zufrieden geben.

Es gelingt Leppert zu zeigen, inwieweit visuelle Darstellungen der zeitgenössischen Musizierpraxis innerhalb der herrschenden Klassen die grundlegenden Ideologien, die der Sozialstruktur Englands im 18. Jahrhundert zugrundelagen, widerspiegeln und unterstreichen. In Abänderung eines Zitats von Adorno stellt er daher fest "music has something to do with the sexes, whose relationship it mirrors".

*Music and Image* ist ein sehr informatives und lesenswertes Buch, in dem eine Fülle von Material ausgebreitet und in methodisch überzeugender Weise bis ins Detail untersucht wird. Leider erschwert die zum Teil schlechte Bildwiedergabe einen vollkommenen Lesegenuß. (Juni 1990) Gundhild Lenz

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

Eine derartig umfassende und umfangreiche Studie, wie sie die Verfasserin hier über das musikalische und gesellschaftliche Leben von Rennes während des gesamten 18. und 19. Jahrhunderts vorgelegt hat, mag auf den ersten Blick überraschen und möglicherweise zugleich die Frage provozieren, inwieweit die vorliegende Untersuchung musikhistorisch allgemeines Interesse verdient oder ob es sich hierbei nicht eher um eine — wenngleich beachtliche — Lokalstudie handelt. Eine Antwort auf diese Frage sucht die Verfasserin selbst nicht. Sie des für den fraglichen Zeitraum zwischen französischen Provinzstädten — selbst größeren — und der Metropole Paris, jener „Hauptstadt Europas“, nur allzu deutlich bestehenden kulturellen „Gefälles“ offenbar bewußt, deutet sie mit Blick auf das Problem lediglich an, daß „cette recherche rendue difficile par manche de comparaisons avec d'autres du même genre“ (S. 13).

Dessen ungeachtet verdient die vorliegende Studie, der die von 1986 stammende Pariser Dissertation der Autorin zugrundeliegt, gleichwohl Bewunderung. Die in fünf Hauptabschnitte (*La Capitale d'une province, D'une révolution à l'autre (1789—1830), Vrais et faux départs, Le temps du mouvement und Ombres et lumières: La fin du siècle*) gegliederte Studie folgt weitgehend einer chronologischen Abfolge, wobei die Sparten Kirchen-, Theater- und Konzertmusik gleichermaßen berücksichtigt und mit zahlreichen Abbildungen und grafischen Übersichten gut aufbereitet sind. Dem Leser wird dabei eine breite — mitunter etwas zu breite — Fülle an Infor-

mationen zugänglich gemacht, die durchgängig mit Quellen belegt und dokumentiert sind. Beispielsweise ist zu erfahren, daß nach dem Vorbild der erst kurz zuvor ins Leben gerufenen Pariser *Concerts spirituels* sich bereits ab 1727 ebenfalls in Rennes Konzertveranstaltungen nachweisen lassen. Renommierter Künstler, wie 1727 der Geiger Jean-Pierre Guignon, später durch den Titel *roi des violons* ausgezeichnet, traten in diesen Konzerten auf (S. 69f.). Kaum weniger aufschlußreich ist, daß das für Theaterdienste und bei Konzertveranstaltungen herangezogene Orchester von Rennes im Jahre 1836 aus nur 24 Musikern und noch 1852 aus nur 33 Musikern bestand (S. 195f.). Wie die gut aufbereiteten und im Anhang des Buches nochmals tabellarisch zusammengefaßten Aufführungsstatistiken nachweisen, hinderte dies nicht, selbst Partituren wie z. B. Rossinis *Le Comte Ory* zu realisieren (1831 und 1832) oder wiederholt Sinfonien von Beethoven aufzuführen.

Trotz der Fülle des von der Verfasserin ausgewählten und stets hervorragend dokumentierten Materials ist das Resultat ihrer Untersuchungen peripher. Am Ende ergibt sich, verkürzt gesagt, kein eigentlich neues Bild. Stattdessen ist zur Gewißheit geworden, daß von dem Musikleben in Rennes keine künstlerischen Impulse ausgegangen sind, die, etwa Mannheim oder Padua im 18. Jahrhundert und Weimar oder Meiningen im 19. Jahrhundert vergleichbar, über die Stadt hinaus von Bedeutung gewesen wären. Nur dann, wenn man das vorliegende Buch als (ersten) Teil einer Reihe vergleichbarer Arbeiten über andere bedeutende französische Städte und Regionen betrachtet, deren Veröffentlichung geplant ist, beschränkt sich der Wert der vorgelegten Untersuchung nicht nur auf den einer gründlichen Lokalstudie. Eine derartige Reihe böte eines Tages möglicherweise als Ganzes nicht nur ein in vielerlei Hinsicht interessantes Gegengewicht zum künstlerischen Übergewicht der Metropole Paris, sondern ebenso auch eine willkommene und hilfreiche Informationsquelle, um ein zweifelsohne dichtes Netz kultureller Verflechtungen und Beziehungen zu durchdringen.

(April 1990)

Hans-Jürgen Rydzyk

ANIK DEVRIÈS / FRANÇOIS LESURE: *Dictionnaire des éditeurs de musique français. Volume II de 1820 à 1914. Genève: Éditions Minkoff 1988. 509 S., 12 Abb. (Archives de l'édition musicale française. Tome IV/2.)*

Eine Dekade ist mittlerweile verstrichen, seitdem der erste Band des nunmehr vervollständigten Nachschlagewerks erschien. Schon an den zwei Teilen des ersten Bandes, der den Zeitraum von den Anfängen des französischen Musikverlagswesens bis um das Jahr 1820 umfaßt, wurde deutlich, daß die mit der Thematik bestens vertrauten Herausgeber den *Dictionnaire des éditeurs de musique français* als ein grundlegendes Kompendium verstanden wissen wollten. Neben der naheliegenden Aufgabe, einzelne Sachinformationen rasch erreichbar zu machen, sollten gleichzeitig Anregungen gegeben werden, Produktionen einzelner Verleger einer weitergehenden Forschung zu erschließen. Diesem Gedanken ist auch der jetzt vorliegende zweite und zugleich abschließende Band verpflichtet, der das französische Verlagswesen in der Zeit von 1820 bis 1914 darstellt.

Die gewählte zeitliche Aufteilung auf die beiden Bände wird von den Herausgebern mit sowohl um 1820 wie auch um 1914 wirksamen Veränderungen begründet, die bei der Datierung von Produkten französischer Verleger eine maßgebliche Rolle spielen. Dennoch ist zu fragen, ob das in fraglichen Fällen nun vermutlich erforderliche Nachschlagen in zwei Bänden nicht ein zu hoher Preis dafür ist. Nicht nur denkbar, vielleicht sogar sinnvoller wäre es gewesen, eine durchgehende alphabetische Anordnung zu wählen, unabhängig von der beiden Bänden zugrundeliegenden Unterscheidung zwischen Pariser Verlegern und solchen in Provinzstädten, die sinnvoll erscheint.

Auch dem vorliegenden zweiten Band des *Dictionnaire* ist eine ausführliche Einleitung vorangestellt, die, unter Berücksichtigung von wirtschaftlichen und soziologischen Gesichtspunkten, ein differenziertes Bild französischer Verlegertätigkeit wie aber auch des französischen Musikalienhandels im 19. Jahrhundert entwirft. Naturgemäß erfährt die Metropole Paris dabei besondere Aufmerksamkeit. Diese zahlreiche interessante Einzelheiten zutage fördernden Ausführungen verdeutlichen die

während des vergangenen Jahrhunderts — im Sinne von Arbeitsteilung — sich allmählich herausbildende und schließlich vollziehende Spezialisierung einzelner Verleger ebenso, wie die Ursachen für einen zunächst ungeheuerlichen Aufschwung des französischen Musikverlagswesens bis etwa 1865 und den danach einsetzenden Niedergang.

Von großem Nutzen für den Benutzer dürften die ausführlich erläuterten und mit vollständigen Signaturen und Verweisen versehene Hinweise zu den benutzten Quellen sein (S. 19ff.), die sich auf die im systematischen Teil durchgängig anzutreffenden und mitunter recht ausführlichen Quellenangaben beziehen. Für weitergehende Untersuchungen stellen sie zweifelsohne eine willkommene Hilfe dar.

Die im *Dictionnaire* sich auf einen einzelnen Verleger beziehenden Angaben umfassen neben biographischen Informationen außerdem Hinweise, die bis zu neun auf Seite 24f. näher erläuterte Kategorien wie *Adresses*, *Raisons sociales*, *Fonds absorbés* und *représentés*, *Catalogues*, *Cotages* u. a. einschließen. Gelegentlich gehören hierzu auch Hinweise auf weiterführende Literatur. Diese Angaben sind vielfach äußerst knapp gehalten, nicht zuletzt deswegen, weil der weitaus größte Teil aller angeführten Verleger von nur geringer Bedeutung ist. Unter ‚Verleger‘ sind gleichermaßen jene zu verstehen, die sich dieser Tätigkeit im vollen Umfang widmeten, als auch solche, die einen Verlag nur sporadisch oder neben einer ganz anderen Beschäftigung betrieben. Nützliche Hilfen und Querverweise bieten schließlich mehrere Indizes, darunter ein *Index des Cotages*, mit dessen Hilfe sich Verlagsnummern, die im vergangenen Jahrhundert in Frankreich sehr häufig mit Buchstabensignets versehen sind, bequem zuordnen lassen.

Schon angesichts des Umfangs des von den Herausgebern in beiden Bänden zusammengetragenen Bestands läßt sich Wert und Verdienst des vorliegenden Nachschlagewerkes ermesen. Selbst wenn hier und dort Lücken aufgezeigt und Irrtümer nachgewiesen werden sollten, wie längst im Falle des seit 1979 zugänglichen ersten Bandes geschehen, kann dies den Nutzen, der sich aus diesem bislang einmaligen Nachschlagewerk zweifelsfrei ziehen läßt, kaum schmälern. Die Notwendigkeit neuer Forschungen, insbesondere zu

Fragen, die die Verlagsproduktion einzelner Verleger betreffen, bleibt davon allerdings unberührt.

(März 1990)

Hans-Jürgen Rydzyk

*FRANZ LISZT: Sämtliche Schriften*, hrsg. von Detlef ALTENBURG. Band 5: *Dramaturgische Blätter*, hrsg. von Dorothea REDEPENNING und Britta SCHILLING. Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1989, 263 S.

Franz Liszts *Gesammelte Schriften* — nicht zu verwechseln mit dem obengenannten Titel — erschienen zwischen 1880 und 1883, also noch zu Lebzeiten des Komponisten, herausgegeben von La Mara (Band 1) und Lina Ramann (Bände 2—6). Wer immer sich mit Liszt auseinandergesetzt hat, kennt diese Ausgabe — und blieb unzufrieden. Das Unbehagen artikulierte sich in einigen vieldiskutierten Fragen: Ist Liszt der alleinige Autor seiner Schriften oder hatte er Mitarbeiter; in welcher Sprache sind die Quellen eigentlich verfaßt; in welchem Maße haben die Herausgeber redigierend eingegriffen? Die alte Schriftenausgabe, die keine historisch-kritische Ausgabe ist, läßt den Benutzer mit diesen und weiteren Fragen allein, wenn sie nicht gar zusätzlich Verwirrung schafft. Denn die größeren und kleineren Schriften Liszts mußten von Lina Ramann in eine Reihenfolge gebracht werden, womit bereits Zusammenhänge konstituiert waren, die in der Ausgabe selbst aus praktischen Gründen nicht hinreichend legitimiert und reflektiert werden konnten. Raum für Kommentare war ja im Editions-konzept nicht vorgesehen.

1985 wurde an der Universität-Gesamthochschule Detmold/Paderborn die durch die DFG geförderte Liszt-Forschungsstelle am Musikwissenschaftlichen Seminar eingerichtet, die das Projekt einer neuen kritischen Gesamtausgabe der Schriften *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, herauszugeben in neun Bänden, vorbereitete und 1989 mit den beiden ersten Bänden (4: *Lohengrin und Tannhäuser von Richard Wagner* und 5: *Dramaturgische Blätter*) herauskam. Der vorliegende Band 5 enthält neben dem umfangreichen Aufsatz zu Wagners *Fliegendem Holländer* die 1854 verfaßten kleineren Beiträge Liszts, die sich mit der Gattung Oper und der Situation des Musiktheaters der

Zeit auseinandersetzen. 1854 veröffentlichte Liszt zunächst in der *Weimarischen Zeitung*, später in der *NZfM*, eine Artikelserie, die die wichtigsten Opern des aktuellen Repertoires in den Mittelpunkt stellt. Die neue Schriftenausgabe gibt die Artikel in der Reihenfolge ihres Erscheinens wieder. Lina Ramann dagegen hatte in der alten Ausgabe die authentische Serie auseinandergerissen, indem sie die beiden Artikel zu Wagner in einen anderen Band plazierte, die Reihenfolge der übrigen Beiträge änderte und den *Holländer*-Aufsatz durch einige in der Thematik zwar verwandte, von ihrer Entstehung her aber deplazierte kleinere Beiträge ersetzte.

Liszt verfolgt in seiner Artikelreihe verschiedene Ziele: Er stellt die angesprochenen Opern in einen Entwicklungszusammenhang: das moderne Musikdrama Richard Wagners wird von den Opern Glucks, Beethovens, Webers, Meyerbeers nicht nur vorbereitet, sondern wäre ohne sie nicht denkbar. Der musikalische Idealismus der Neudeutschen Schule ist nicht notwendigerweise an die von Beethoven in der *Neunten Sinfonie* geschaffene Voraussetzung der Verschmelzung von menschlicher Stimme und Sinfonik gebunden, sondern läßt sich, wie bereits die Schauspielmusiken Beethovens und Mendelssohns zeigen, auch mit rein sinfonisch-orchestralen Mitteln verwirklichen. Hiermit deutet Liszt an, daß die historische Entwicklung nicht nur zum Musikdrama Wagners sondern auch zur eigenen Sinfonischen Dichtung führt. Diese Vorstellung bleibt so zwar unausgesprochen, ist aber immer präsent. Es geht Liszt in diesen zum Teil ganz kurzen Aufsätzen in erster Linie um die Zukunft der deutschen Oper. Daß er für Wagner wirbt, macht ihn aber nicht blind für progressive Elemente anderer Traditionen. So erfüllt die französische Oper (Auber, Meyerbeer) die Forderung einer operngerechten Stoffbearbeitung und Dramatik, die er bei Weber (*Euryanthe*) und Schubert (*Alfons und Estrella*) bei aller Bewunderung der musikalischen Substanz vermißt. Liszt kritisiert die Situation des Opernbetriebs. Äußere (kunstfremde), nicht zuletzt finanzielle Zwänge engen die Spielplangestaltung ein. Ein kaum gebildetes Publikum verlangt belcantobestimmte italienische Opern. Fortschrittliche Werke werden aber nicht nur vom Publikum, sondern auch von vor allem

stilistisch orientierungslosen und unzureichend geschulten Sängern abgelehnt. Liszt fordert eine Reform des deutschen Opernwesens und die Gründung einer deutschen Gesangsschule. Konkret meint er damit die Erneuerung der Weimarer Hofoper durch bessere Subventionierung und die Einrichtung eines Konservatoriums für deutschen Operngesang, dessen Ort Weimar sein könnte.

Der vorliegende Band der neuen Schriftenausgabe umfaßt zur Hälfte Primärtexte Liszts, zur anderen Hälfte Vorworttexte und Kommentar mit Kritischem Apparat. Die Aufsätze wurden von Liszt in Zusammenarbeit mit der Fürstin Sayn-Wittgenstein in französischer Sprache verfaßt und dann im Auftrag Liszts wohl alle von Peter Cornelius ins Deutsche übersetzt. Von vornherein war von Liszt, der die deutsche Sprache zwar nicht vollkommen, aber doch weit besser als die Fürstin beherrschte, die Publikation in deutscher Sprache vorgesehen. Da die endgültige Reihenfolge der Artikel erst für die Zweitveröffentlichung in der *NZfM* von Liszt festgelegt wurde, folgt die neue Schriftenausgabe in Anordnung und Schreibweise dieser Publikation, kennzeichnet aber durch diskret eingesetzte diakritische Zeichen inhaltliche Abweichungen gegenüber der Erstpublikation in der *Weimarischen Zeitung*. Herausgebereingriffe sind eindeutig gekennzeichnet. Trotz strenger Einhaltung der für kritische Ausgaben geltenden philologischen Regeln gelingt es den Herausgebern, die Verzeichnisse von Lesarten, Varianten und Druckfehlern auf zehn Seiten zu begrenzen. (Vielleicht ist es überflüssig, daß im Variantenverzeichnis Erweiterungen der Zweit- gegenüber der Erstfassung als Lesarten im Wortlaut wiederholt werden, nachdem sie ja schon durch eindeutige Kennzeichnung im Haupttext hervorgehoben wurden.)

Der Kommentar vereinigt Aufsätze und Verzeichnisse in entwickelnder Reihenfolge. Nach den beiden umfangreichen darstellenden Kapiteln *Entstehung* und *Überlieferung* (S. 137—170), beide je in sich in mehrere thematisch selbständige Unterkapitel gegliedert, folgen die *Lesarten und Varianten* und das *Druckfehlerverzeichnis* (S. 171—180), die sich, obwohl sie bloße Auflistungen darstellen, hier sinnvoll einfügen. Daran schließt sich das wiederum darstellende Kapitel *Wirkung* (S. 181—198)

an. Es folgen die *Erläuterungen* zu den Primärtexten (S. 199–257) und das *Literaturverzeichnis*.

Bestechend ist die inhaltliche Qualität des Kommentarteils. Neben der rein sachlichen Information zu den obengenannten Themenbereichen werden alle für Liszts frühe Weimarer Zeit wichtigen Problembereiche, gerade auch die in der Literatur kontrovers diskutierten (z. B. das Verhältnis Liszt-Wagner, die Zusammenarbeit mit der Fürstin Sayn-Wittgenstein oder Peter Cornelius) aufgearbeitet. Daß die Erläuterungen am Bandende stehen und nicht in Form von Fußnoten auf den betreffenden Seiten plazierte wurden, ist kein Manko. Denn nur so ist es möglich, daß neben bloßen Fremdwortübersetzungen oder etymologischen Ableitungen, die natürlich als Fußnoten hätten untergebracht werden können, umfangreiche Exkurse zu schwierigen Textstellen stehen. Die zahlreichen Erläuterungen zu Fragen der Musikgeschichte (aber auch aller angrenzenden Wissensgebiete) oder zu unterschwelligen Bedeutungen erschließen die Texte und erhöhen das Vernügen an der Lektüre ganz entscheidend. Register fehlen in den Einzelbänden. Sie werden nach Abschluß der Gesamtausgabe in einem separaten Band vorgelegt. Es leuchtet ein, daß ein solcher Gesamtregisterapparat demjenigen des Einzelbandes — man denke nur an die Querverweismöglichkeiten — überlegen sein wird.

Ein Wort noch zu den Herausgebern. Bandherausgeber sind Dorothea Redepenning und Britta Schilling. Das konzentrierte Vorwort, das in den Band einführt und die Ergebnisse zusammenfaßt, stammt vom Editionsleiter Detlef Altenburg, der den Kommentar mit den Herausgeberinnen gemeinsam erarbeitet hat (wobei aber jeder der drei Beteiligten für genau ausgewiesene Kommentarteile verantwortlich zeichnet). Gelungene Teamarbeit hat hier zu einer wissenschaftlichen Leistung ersten Rangs geführt.

(Mai 1990)

Ernst-Günter Heinemann

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

„Beim Expressionismus handelt es sich um ein elementar überschießendes Kraftgefühl, das soweit es sich in der Musik ausdrückt, von einer neuartigen Thematik, also vom Melodischen ausgeht und die Harmonik als untergeordneten Faktor (zufälliges Zusammenklängen verschiedener Stimmen) vernachlässigt.“ Diese Definition — „an Unschärfe und nichtsagender Formulierungskunst kaum zu überbieten“ (S. 144) — 1924 von Paul Amadeus Pisk im *Handbuch der Musikgeschichte* veröffentlicht, belegt Tragik und Faszination des Expressionismus zugleich: die Unmöglichkeit, eine präzise und verbindliche Beschreibung ihrer musikalischen Phänomenologie zu geben, und damit die Chance zur künstlerischen Freiheit von Komponisten, die sich gemeinsamen Intentionen verpflichtet fühlen.

Michael von Troschke verfolgt in seiner musikwissenschaftlichen Dissertation (Universität Freiburg) die Begriffsgeschichte des Expressionismus und damit einen Strang der allgemeinen Musikgeschichte unseres Jahrhunderts; begleiten wir ihn auf diesem Weg: Zu Anfang weist der Autor nach, wie der Begriff Mitte des 19. Jahrhunderts im anglistischen Raum als Schlagwort entstanden ist und erst ab 1912 klarere Formen annimmt. Er wird ursprünglich im Bereich der bildenden Kunst (vor allem in Frankreich), später dann auch im Bereich der Literatur verwendet. Dabei wird immer wieder — bis heute eigentlich gültig — deutlich gemacht, daß sich der jeweils als „expressionistisch“ bezeichnete Künstler gar nicht als solcher verstanden wissen will, die Terminologie also in die Kunst hineingetragen worden und nicht aus ihr entstanden ist. Grundlagen für ausführliche Untersuchungen bilden die beiden ersten deutschsprachigen Monographien zu dem Begriff von Paul Flechter (1914) und Hermann Bahr (1916), wobei insbesondere die Dichotomie Impressionismus/Expressionismus breiten Raum einnimmt.

Erst relativ spät (ab 1919) wird der Expressionismus als Schlagwort in der musikwissenschaftlichen Literatur verwendet, zu Beginn in den nach dem ersten Weltkrieg aufblühenden fortschrittlichen Zeitschriften. Bei der Analyse der Übernahme des Begriffs in die Musikkultur stützt sich der Autor wiederum auf zwei grundlegende Quellen: zum einen die Aufsatz-



reihe *Der neue Strom*, die Heinz Tiessen 1920 in der Zeitschrift *Melos* veröffentlicht, zum anderen ein Aufsatz von Arnold Schering über *Die expressionistische Bewegung in der Musik* (1919). Im Mittelpunkt stehen hier neben den allgemeinen Fragen zum Expressionismus vor allem die Theorie einer „inneren Notwendigkeit“ des expressionistischen Schaffensprozesses und die Untersuchung von satztechnischen Stilkriterien. Letztere hätte man sich vielleicht ausführlicher und anschaulicher gewünscht, es ist jedoch symptomatisch, daß die Quellen dafür nicht genügend Material hergeben.

Im folgenden betrachtet von Troschke die Entwicklung des Begriffs bis 1933 unter den oben schon erwähnten Parametern, wobei er auch Komponisten zu Wort kommen läßt (Schönberg, Petersen, Niemann u. a.). Besonders interessant ist hier die Zuordnung von Komponisten zum Expressionismus, wie sie die zeitgenössische Musikkritik vorgenommen hat und wie sie im ahistorischen Wortgebrauch des Begriffs aufgetaucht ist (von der *Ars Nova* über Bach, Beethoven bis Pfitzner).

Das nächste Kapitel beschreibt die Diffamierung des Expressionismus durch den Nationalsozialismus und die kleingeistige Musikkritik der damaligen Zeit. Interessant ist dabei die von Lukács 1934 verbreitete These, daß „die Faschisten — mit einem gewissen Recht — im Expressionismus ein für sie brauchbares Erbe erblicken“ und daß dies den von Lukács festgestellten „Grabstein des Expressionismus“ nur noch lastender mache. Hier wäre sicherlich eine weitergehende Diskussion über Verbindungen von (musikalischem) Expressionismus und Faschismus (ähnlich der in der Literaturwissenschaft bereits geführten, vgl. etwa Klaus Manns Aufsatz über Gottfried Benn: *Die Geschichte einer Verirrung*) wünschenswert, wenn auch im Rahmen des vorliegenden Buches kaum machbar.

Schließlich beschreibt der Autor die musikwissenschaftliche Verwendung und Rezeption des Begriffs Expressionismus in der Zeit nach 1945. Hier kommen musikphilosophische Ansichten (Adorno, Bloch) ebenso zur Sprache wie musikwissenschaftliche und musikpädagogische Fachliteratur. In einem Exkurs wird auf die osteuropäische Tradition des musikalischen Expressionismus (vor allem bei Janáček) eingegangen. Schließlich wird auch der „Neo-

Expressionismus“ berücksichtigt, wie er Komponisten unserer Zeit (Zimmermann, Stockhausen, Boulez, Henze, Nono u. a. m.) zugeschrieben wird. Breiten Raum nimmt im gesamten letzten Kapitel die Schönberg-Rezeption ein. Etwas entschuldigend weist der Autor schon zu Beginn der Dissertation darauf hin, daß sie auf die Analyse des *Zweiten Streichquartetts*, op. 10 von Schönberg zurückgehe.

Es ist von Troschke in dem vorliegenden Buch gelungen, eine Vielzahl von interessanten Details und Verbindungen des Expressionismus zu beleuchten. Gerade die Entdeckung der verschiedenen Quellen, Hinweise und Tendenzen macht es zu einer lohnenden Lektüre. Es soll zum Schluß nur exemplarisch auf zwei solcher Beobachtungen kurz eingegangen werden: Der nicht nur in der Musik vollzogene Umbruch zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat seine Ursachen auch in gesellschaftlichen Prozessen gehabt. Dies ist konstitutiv für das Selbstverständnis des Expressionismus. Arnold Scherings berühmter Vergleich des Expressionismus mit der *Ars Nova* zu Beginn des 15. Jahrhunderts und der *Nuove Musiche* um 1600 belegt diese Ansicht treffend. Der Autor versteht es hier, den Expressionismus in den Zeitstrom einzubetten. Zum anderen lenkt von Troschke die Aufmerksamkeit immer wieder auf den Problembereich der Synästhesie, die untrennbar mit dem Expressionismus verbunden ist. So wird u. a. ein Briefwechsel von Schönberg und Kandinsky dokumentiert, der den abstrakten Zusammenhang von Musik und bildender Kunst zum Gegenstand hat. Auch die Ansätze Skrjabins (z. B. im *Prometheus*, op. 60 für Orchester und Farbklavier) werden in ihren (expressionistischen) Zusammenhang gestellt. Die Einbettung des Expressionismus in die Musikgeschichte gelingt also auch über die Betrachtung der Synästhesie-Diskussion (die schon im Barock z. B. bei Telemann und im 19. Jahrhundert aktuell gewesen ist).

Expressionismus, wird er nun als Schlagwort oder als historiographischer Begriff verwendet, hat einen aktuellen Bezug zur Diskussion um die Moderne Musik unserer Jahre. Der Autor selbst sagt: „Parallel zu der Bewegung der ‚Neuen Wilden‘ in der gegenwärtigen Kunst erinnert vieles in den Werken und Äußerungen dieser Künstler (gemeint sind die zeitgenössi-

schen Komponisten, d. R.) an das Bedeutungsfeld des Terminus Expressionismus" (S. 230). Seine historische Entstehung, Behandlung und aktuelle Bedeutung zu erläutern und zu illustrieren, gelingt dem vorliegenden Buch in verdienstvoller Weise.

(Juli 1990)

Stefan Evers

*Musiktheater im 20. Jahrhundert. Schriftleitung: Peter PETERSEN. Laaber: Laaber-Verlag (1988). 283 S., Notenbeisp. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 10.)*

Ein chef d'oeuvre des beachtlichen Bandes nicht nur vom Umfang her ist Aloyse Michae-ly's *Toccata — Ciacona — Nocturno. Zu Bernd Alois Zimmermanns Oper „Die Soldaten“*. Die drei hier ausgewählten „Formen der absoluten Musik“, wie sie Zimmermann nach dem Vorbild des *Wozzeck* seinen (ebenfalls, allerdings als 5 + 2 + 5 + 3 gebildeten) 15 Szenen unterlegt, analysiert Michae-ly mit geradezu bestürzender Genauigkeit (die im Vorübergehen und in den Fußnoten viele Fehler bisheriger Analysen berichtigt). Bei aller Detailversessenheit und mikrologischen Versenkung ins Formale und Materiale vergißt er aber nie den Blick auf den Gehalt und deckt, gerade dadurch und dort, die für große Musik wohl konstitutive Inhaltlichkeit des Formalen auf, ob in den komplexen Reihen-Bezügen oder im Einzelton *d*.

Was hier ins Extrem getrieben erscheint, ist auch sonst meist charakteristisch für die insgesamt elf Beiträge. So erhellt Ulrich Krämer im scheinbar allbekannten *Wozzeck*, gestützt auf Notizen und ein Notizblatt Bergs, bei der *Suite als Charakterstudie des Hauptmanns* enge und von Berg polyvalent gebrauchte Bezüge zu J. S. Bachs *Französischen Suiten*. Daß Bergs Oeuvre ein zweites Mal thematisiert wird, ist im Hinblick auf das Thema naheliegend. Tiefere Schichten legt, auch gegen tiefsitzende Vorurteile argumentierend, Claudia Maurer-Zenck frei. Ihr Beitrag hält, was der Titel lockend verspricht: *Lulu, die Sphinx, und der Traum vom Tropenvogel*. Sie deutet, mit der pauschalisierenden Diktion „die Frau“ ihrerseits selbst in der Kritik noch der undifferenzierten patriarchalischen Sicht der damaligen Zeit-Bilder verhaftet, Bergs

Lulu-Selbstdeutung im Spannungsfeld der Zeit zumal vor 1914 und von Wedekind, Weininger, Kraus. Dabei zeigt sie Bergs Abgrenzung sogar gegen Kraus und arbeitet u. a. die autobiographisch vermittelte Aufwertung der Alwa-Figur heraus. Die Deutungen werden an Reihen-Konstellationen festgemacht und sind zentriert um die „Interpretation der Protagonistin als Materie, der alles andere entspringt, und sei es noch so anders als sie“. So nimmt Berg die „Frau Lulu als Mythos ‚Erdgeist‘“: „aber in einer Weise, die dem Mythos der Jahrhundertwende vollkommen widerspricht, der die Frau zur Kopfgeburt des Mannes machte, die sich mit der Wedekindschen Idee vom ‚Prinzip Frau‘ aber insofern verträgt, als Berg das principium, das Erste, wörtlich nimmt.“

Michael Mäckelmann macht seine Skepsis gegen die Bezeichnung „athematisch“, auch Teil eines Künstler-Mythos, ungeachtet einer erst nach der Drucklegung korrigierten zu späten Datierung von Schönbergs Vorarbeiten zu seinem „Drama mit Musik“ *Die glückliche Hand* (1910 statt 1909) analytisch fruchtbar. In dieser Phase habe Schönberg „das Zusammenhang stiftende Prinzip der entwickelnden Variation“ keinesfalls aufgegeben, sondern deren Grundlage „sozusagen ‚nur‘ auf ein höheres Abstraktionsniveau gehoben; aus konkreten Themengestalten werden Intervall-reservoir.“ Eine Art Nachtrag zu den Beiträgen über Schönberg und Berg bildet die Niederschrift eines elegant-eloquenten Vortrags *Orpheus und Eurydike*, den Ernst Krenek 1926 zur Aufführung des Werks in Kassel gehalten hatte. Und aus heutiger Sicht bereits als eine Art Nachruf wirkt Frank Schneiders Essay am Schluß *Neues am Rande der Szene. Beispiele und Anmerkungen zu den kompositorischen Konzepten im Operschaffen der DDR*. Schneider wendet sich, wie zu erwarten, gegen mittlere, kompromißhafte und dadurch erfolgreiche Werke: „Die Stoffe reizen, die Musik wird nicht stören, das theatralische Geschick schürt die Affekte, und alle nötigen Effekte plant man nach sicherer Witterung.“ Als Gegen-Modelle führt er Wagner-Régenys *Prometheus* (1957/58), Goldmanns *R. Hot* (1973/74) sowie Dessaus *Leonce und Lena* (1977/78) an.

Beispielen des hier anvisierten neuen, avantgardistischen oder experimentellen Musik-

theaters sind weitere Beiträge über aktuelle Werke gewidmet. Einen frühen, nach 1918 an den italienischen Futurismus anknüpfenden, bei uns „nahezu unbekanntem“ Ansatz skizziert Joachim Noller in *Gian Francesco Malipiero und die Avantgarde des (Musik)-Theaters*. Eckard Roelcke beschreibt Kagels „Instrumentales Theater“ in *Match* und *Sur scène*, Volker Wacker analysiert die Verzahnung von strengem seriellen Verfahren und idiomatisch-materialer Differenzierung in Hans Zenders Oper *Stephen Climax*, und Thomas Steiert lobt Hans Joachim Hespos' Konzeption eines „Integralen Theaters“, nicht ohne etwas postmodern-unkritisch Artaud gegen „musikalische Avantgarde“ auszuspielen.

Ihrerseits historisch sich verändernde Beziehungen zwischen Mythos, Musik und Geschichte thematisiert Albrecht Puhlmann (*Zerrissen und zerreiBungsmächtig. Zur Aktualität der ‚Bassariden‘ von Hans Werner Henze*). Gegen Henzes verbale Selbstinterpretation und gestützt auf „Dramaturgie und musikalisches Konzept der Oper“ hält Puhlmann die bloße „Psychologisierung des Mythos“ für unzulänglich, weil dabei „die gesellschaftliche Dimension des Konflikts zwischen Pentheus und Dionysos als Konflikt zwischen instrumenteller Vernunft und Irrationalität verloren“ gehe. In dieser Perspektive konzentrierte sich Ende der 1980er die Aktualität des Werks „gerade in der Figur des Pentheus“ und ihrer Tragödie: „Sie widerspricht nämlich all jenen Tendenzen einer romantischen Rückkehr zum Ursprung eines mythischen, weil dionysischen Lebensgefühls.“

(Juli 1990)

Hanns-Werner Heister

*Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen.* Hrsg. von Karl-Heinz REINFANDT. Wolfenbüttel-Zürich: Möseler Verlag (1987). 340 S.

Sinn und Aufgabe dieses Sammelbandes wird vom Autor des Vorwortes — nicht identisch mit dem Herausgeber — wie folgt gekennzeichnet: „Diese Publikation über die Jugendmusikbewegung im 20. Jhd., die anlässlich des 100. Geburtstages von Fritz Jöde hier vorgelegt wird, ist insoweit auch ein Stück Nachholung,

eine notwendige Ergänzung und im Sinne dessen, was der kritische Zeitgenosse sich selbst und seiner Zeitgenossenschaft schildert, auch ein Stück Wiedergutmachung“ (S. 7). In 25 Beiträgen werden die *Musikalischen Impulse*, die *Musikpädagogischen Impulse*, die *Wirkungen, Vermittlung und Überlieferung* der Jugendmusikbewegung dargestellt und erörtert. Da es sich um eine Publikation „im Auftrag des Arbeitskreises Musik in der Jugend — Deutsche Föderation Junger Chöre und Instrumentalgruppen in Zusammenarbeit mit dem Archiv der Jugendmusikbewegung...“ handelt, verweist sie einerseits auf die Gruppen, die in ähnlichem Geiste wie die Jugendmusikbewegung arbeiten, andererseits auf das bedeutende Archiv, auf das alle Autoren zurückgreifen konnten. Es hat heute nach einer Odyssee, die sein langjähriger Leiter Heinrich Schumann in seinem Beitrag schildert, Unterkunft in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel gefunden.

Nach den Dissertationen von J. Hodek, *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus*, Weinheim und Basel 1977, und Dorothea Kolland, *Die Jugendmusikbewegung ... Gemeinschaftsmusik — Theorie und Praxis*, Stuttgart 1979, die Einzelaspekte in den Mittelpunkt ihrer Erörterungen stellen, vermag diese Sammel-Publikation in jeglicher kritischer Haltung und breitest angelegtem Betrachtungsfeld eine einführende Gesamtbeurteilung zu liefern. Entstehung, Ausbreitung, Personen, politische Verflechtung, Niedergang, aber auch Bedeutung im musikalischen, musikpädagogischen und -politischen Bereich werden anhand von Quellen oder persönlichen Erfahrungen ausgebreitet. In klarer wissenschaftlicher Distanz und Emotionslosigkeit wurde vor allem das brisante Kapitel *Jugendmusikbewegung und Drittes Reich* behandelt (Ulrich Günther), so daß einer objektiven Bewertung in Form von weiteren Untersuchungen der vorurteilsfreie Blick nicht verstellt wurde.

Das Buch wird sicherlich dazu dienen, sich schneller und umfassender informieren zu können als bisher — und das in größtmöglicher objektiver Form. Leider könnte das Vorwort diese positive Einstellung verunsichern — das Buch wäre ohne ausgekommen!

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

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

Kurz vor Ende der Langspielplatten-Ära kommt fast ein wenig zu spät ein kleines Nachschlagewerk heraus, das sich zum Ziel gesetzt hat, sämtliches diskographisches Wissen zusammenzutragen und in leicht faßbarer Form darzustellen. Den einzelnen Artikeln ist zum einen die englische Übersetzung der Begriffe, dann aber auch, wo dies möglich ist, ein teilweise sehr umfangreiches Literaturverzeichnis beigefügt. Am Ende des Buches findet sich noch ein Systematisches Verzeichnis der Artikel, die das prinzipbedingte Manko, die alphabetische Reihenfolge der Artikel, etwas mildern kann.

Das Hauptaugenmerk ist auf die historische Entwicklung der Tonträger gerichtet. Leider wird jedoch recht schnell deutlich, daß gerade dieser Aspekt der Musikgeschichte einer anderen Veröffentlichungsform bedarf, da die alphabetische Reihenfolge der Artikel den Zugriff auf die Entwicklungsgeschichte verstellt. Ein weiterer wichtiger Aspekt sind die technischen Begriffe und Abkürzungen, deren Zusammenstellung und Definition sehr verdienstvoll ist.

Nur ist leider zu erkennen, daß die Erläuterung der technischen Begriffe, die sich auf die aktuelle digitale Aufnahme- und Wiedergabetechnik beziehen, nur sehr knapp oder gar nicht vorgenommen wird. So findet man zwar einen eine knappe Spalte umfassenden Artikel *Nipper*, dieses ist der Name des Hundes, den der Maler Francis Barraud vor dem Phonographen sitzend gemalt hat, und der uns allen als Warenzeichen des Labels *His Master's Voice* bekannt ist, zu den Begriffen *analog*, *digital*, *Analog-Digital-Wandlung*, *Digital-Analog-Wandlung* oder *Sampling Rate* finden sich jedoch entweder keine, oder nur äußerst knappe, wenige Zeilen umfassende Artikel, die für den Nichtspezialisten auf diesem Gebiet, für den das Buch gedacht sein muß, nicht verwertbar sind. Dem auf dem Einband festgehaltenen Anspruch, alle Freunde und Sammler der verschiedensten Musikarten über die besonderen Eigenschaften des Mediums „Tonträger“ zu informieren, wird das Buch nicht gerecht. Jedoch kann es jedem Sammler alter Schallplatten und Tonträger, der sich genauer für die Technik und Geschichte dieses nun bald

endgültig aussterbenden Mediums interessiert, und der eventuell sogar bereit ist, das Buch einmal vollständig nach interessanten Artikeln durchzublättern, empfohlen werden.

(Juli 1990)

Bram Gätjen

MARIE LOUISE GÖLLNER: *Eine neue Quelle zur italienischen Orgelmusik des Cinquecento. Tutzing: Hans Schneider 1982. 165 S. (Münchener Editionen zur Musikgeschichte. Band 3.)* Mit der vorliegenden Edition wird eine Neuerwerbung der Bayerischen Staatsbibliothek München aus dem Jahre 1972 (Ms. Mss. 9437) erschlossen. Die unvollständig erhaltene Handschrift dürfte um 1550 in der oberitalienischen Kleinstadt Rovato (oder in deren Umgebung) entstanden sein. Sie enthält zum einen Intavolierungen (Chansons, Madrigale, Motetten; großenteils sonst nicht in instrumentaler Bearbeitung überliefert), zum anderen originale Orgelstücke (Messensätze, Ricercari, Intonation). Wie die Herausgeberin nachweist, liegen nur wenige Konkordanzen zu anderen Orgelmusiksammlungen vor. Dies hängt zweifellos mit der Eigenart und Entstehungsgeschichte der Quelle zusammen. Es handelt sich nämlich weniger um eine Sammlung von fertigen Stücken, sondern eher um eine Art Übungs- oder Arbeitsheft, was zur Folge hat, daß sich unter den 32 Nummern (einige unterteilt) der Edition nur zwölf komplette Sätze finden.

An der Niederschrift waren mehrere Schreihände beteiligt, wobei sich drei Haupthände feststellen lassen. Nach italienischer Art erfolgte die Notation auf zwei Liniensystemen zu sechs bzw. sieben Linien unter Verwendung von Mensuralnoten und -pausen. Diese beiden Systeme entsprechen der Verteilung der Stimmen auf die rechte und linke Hand, wobei die deutliche Tendenz festzustellen ist, der rechten Hand weniger und der linken Hand dafür mehr Stimmen zuzuteilen. Wenn nun bei einem vierstimmigen Satz die rechte Hand nach Möglichkeit nur den Discant ausführt, so erleichtert dies zwar die Ausführung improvisierter Koloraturen, bürdet der linken Hand gelegentlich aber manche Unbequemlichkeit auf. De facto ergeben sich für die linke Hand zahlreiche Akkordgriffe. Da die Notation je-

doch an der Einzelkudierung festhält, ist das originale Notenbild häufig recht unübersichtlich. Bei der *Intonazione del settimo tono* (Nr. 4) findet sich der Hinweis, daß die tiefsten Töne auf dem Pedal gespielt werden sollen, wobei offen bleibt, ob an eine durchgehende Verwendung des Pedals gedacht ist, oder ob auf ihm nur die Oktavierungen der Baßstimme bis einschließlich Takt 13 ausgeführt werden sollen. Wenn wir jedoch davon ausgehen, daß mit einem Pedal ohne eigene Register gerechnet wird, macht dies klanglich keinen Unterschied, und es ist denkbar, die Pedalklavatur hin und wieder auch an anderen Stellen als Hilfsklaviatur heranzuziehen, um die linke Hand zu entlasten, zumal ihr auch Griffe zugemutet werden, die über die Oktave hinausgehen.

Im Vorwort geht die Herausgeberin mit wünschenswerter Ausführlichkeit auf den Inhalt und die Besonderheiten der Handschrift ein. Drei Faksimiles vermitteln einen guten Eindruck vom originalen Notenbild; der Kritische Bericht informiert zugleich über die Vorlagen der Intavolierungen. Die Edition selbst ist als musterhaft zu bezeichnen. Soweit es sich um Intavolierungen handelt, ist die Partitur der Vorlage jeweils direkt über den Notentext der Bearbeitung gesetzt, so daß unmittelbarer Vergleich möglich ist. Insgesamt vermittelt die Publikation interessante Einblicke in Repertoire, Intavolierungs- und Notationspraxis sowie Spieltechnik oberitalienischer Organisten um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

(Mai 1990)

Alfred Reichling

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 22: Kantaten zum 15. Sonntag nach Trinitatis.* Hrsg. von Matthias WENDT. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1987. XI, 109 S.

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

Nach Eigendefinition will die *Neue Bach-Ausgabe* bezogen auf den Erscheinungszeitraum aller zu veröffentlichenden Werke eine Urtextausgabe sein, die „der Wissenschaft einen

einwandfreien Originaltext der Werke J. S. Bachs bieten und gleichzeitig als zuverlässige Grundlage für praktische Aufführungen dienen“ kann (S. V, Notenteil). Ohne daß im einzelnen nun diskutiert werden müßte, worin sich die ideale „praktische“ Ausgabe von der „wissenschaftlichen“ unterscheidet, dürfte die These doch konsensfähig sein, daß im Einzelfall Entscheidungen gefragt sind, die das Erscheinungsbild des konkreten Notentextes mehr zum einen oder andern Arbeitsmodell hin verlagern. So gesehen wird man wohl nicht sonderlich fehlgehen oder Widerspruch herausfordern, wenn man konstatiert, daß die *Neue Bach-Ausgabe* im Zweifelsfall eher zur wissenschaftlichen Seite hin tendiert. Dies vor allem, wenn die Kategorie der „praktischen“ Ausgabe am laienhaften Musizieren breiterer Schichten und deren Bedürfnissen sich orientiert.

Was die einzelnen Bände der *Neuen Bach-Ausgabe* neben der Erstellung des reinen Notentextes hinaus zu leisten imstande sind, ist dem Autor immer wieder deutlich geworden, wenn es notwendig wurde, innerhalb kurzer Zeit einen möglichst umfassenden Überblick über das eine oder andere Werk sich verschaffen zu müssen. Solchermaßen ordnen sich ihm Bachs Werke in eine Gruppe von Werken, die (glücklicherweise) im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* schon erschienen sind und in solche, die sich (bedauerlicherweise) noch in der „editorischen Mache“ befinden. (Daß einige Werke oder Werkgruppen darunter sind, die erstaunlich langanhaltend erarbeitet werden, steht in diesem Rahmen nicht zur Diskussion.) Neben dem reinen Notentext war es vor allem ein gründlicher und solider — weil unmittelbar auf dem Quellenmaterial basierender — Textteil, der dem Leser in systematisch geordneter und damit übersichtlicher Weise das historische Umfeld, die Entstehung der Werke, eventuell auch deren Rezeptionsgeschichte erschloß. So reichen in einer ganzen Reihe von Fällen die einzelnen Bände der *Neuen Bach-Ausgabe* über die vordergründige Funktion der Edition hinaus und sind musikhistorische Forschung und Wissensvermittlung am konkreten Einzelobjekt.

Wenn man den vorliegenden Band der *Neuen Bach-Ausgabe* mit den Kantaten zum 15. Sonntag nach Trinitatis unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, so springt die Reduktion auf

das rein Deskriptive der erhalten gebliebenen Handschriften ins Auge. Die genaue Beschreibung der verschiedenen Quellen, teilweise recht umfängliche und penible Ausführungen der Besonderheiten des Handschriftenmaterials, teilweise oder vollständige Filiation der Quellen und spezielle Anmerkungen zur Umsetzung von der Handschrift zur Druckfassung machen dabei den allergrößten Teil des Textbandes aus. Nun war dies immer schon Gegenstand der Ausführungen; die Frage, die sich stellt, lautet freilich, inwieweit ist es möglich, diese notwendige Arbeitsleistung mit ihren Detailresultaten einer tiefer gehenden, allgemeinen historischen Erörterung zufließen und damit fruchtbar werden zu lassen. Sicherlich bestehen hier im Einzelfall Unterschiede. Aber der sehr knappe Umfang des jeweiligen Kapitels „II. Allgemeines“ (Textband, S. 29/30, S. 56—58 und S. 84/85) sollte hier doch zu denken geben. Grund dieser Überlegung ist die Frage, ob sich der immense Aufwand einer so gearteten wissenschaftlichen Edition ausreichend rechtfertigen läßt, wenn die Arbeit des Wissenschaftlers nicht zu übergeordneten, allgemein interessierenden Aussagen oder Bezügen gelangt, sondern — hart gesagt — auf das Buchhalterische beschränkt bleibt. Sicherlich ist diese Frage nicht auf der Basis eines einzigen Bandes einer doch sehr umfänglichen Gesamtausgabe zu diskutieren; Einzelfälle sind immer denkbar und zu rechtfertigen. Zu kritisieren wäre lediglich eine sich möglicherweise abzeichnende Tendenz.

Äußerlich und nur von geringem Stellenwert mag die Frage erscheinen, ob die Zuordnung der später von Wilhelm Friedemann Bach hinzugefügten Trompeten- und Paukenstimmen nicht besser im Notenteil hätte erfolgen sollen. Immerhin dürfte hinter dieser Entscheidung die Überzeugung stehen, daß diese ergänzende Besetzung durch den Sohn eher musikhistorisches als aufführungspraktisches Interesse verdient.

Einige Anmerkungen seien noch zum äußeren Erscheinungsbild gestattet. Hier bestehen ganz erhebliche Qualitätsunterschiede zwischen Text- und Notenband. Der Notenteil zeigt optisch ein absolut zufriedenstellendes Bild, während dies vom kleinerformatigen Kritischen Bericht nicht in gleicher Weise gesagt werden kann. Schon der ins Auge springende

Flattersatz macht einen schlechten Eindruck; völlig unbefriedigend sind die hochgestellten Fußnoten, die regelmäßig in die darüber liegende Zeile hineinreichen. Von minderer Qualität im Vergleich zum Notenband sind auch die Notenbeispiele im Kritischen Bericht, insbesondere trifft dies auf die im Anhang befindlichen Trompeten- und Paukenzusätze Wilhelm Friedemann Bachs zu. Bei den zwangsläufig hohen Kosten einer derartigen Edition und bei dem offensichtlich sehr sorgfältig Korrektur gelesenen Text macht eine geringfügige Einsparung an dieser Stelle keinen rechten Sinn.

(Juni 1990)

Günther Wagner

*WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5, Opern und Singspiele, Band 12: Die Entführung aus dem Serail. Vorgelegt von Gerhard CROLL. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1982. XLIII, 446 S., Faks.*  
*WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5, Opern und Singspiele, Band 9: Il re pastore. Vorgelegt von Pierluigi PETROBELLI und Wolfgang REHM. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1985. XXVI, 309 S.*  
*WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5, Opern und Singspiele, Band 7: Lucio Silla. 2 Bände. Hrg. von Kathleen Kuzmick HANSELL. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. LVII, 484 S.*

Den Grund für eine kollektive Besprechung der drei Mozart-Opern liefert allein die Tatsache, daß alle drei Autographe seit der Auslagerung aus der Deutschen Staatsbibliothek im zweiten Weltkrieg als Verluste angesehen werden mußten, dann aber doch nach erster Aufbewahrung im schlesischen Kloster Grüssau in der Biblioteka Jagiellónska Kraków ihre Bleibe gefunden haben. (Der Teil 2 der *Entführung* wird bekanntlich im Preußischen Kulturbesitz West-Berlin verwahrt.) Diese Autographe konnten dem Druck zugrunde gelegt werden. Alle Herausgeber liefern in den Vorworten eine Fülle von Informationen, die Auftrag, Entstehung von Text und Musik, Komposition- und Probenarbeit, Aufführungspraxis

am Orte, aufführungspraktische Hinweise für heutige Aufführungen und anderes mehr betreffen. Das Resultat immenser Forscherarbeit liegt somit übersichtlich in nicht zu breit angelegter Ausführlichkeit vor, so daß jeder, der sich mit Fragen wissenschaftlicher oder praktischer Art an die Opern wenden muß, auf jeden Fall hinreichend Auskunft erhalten kann, die er im speziellen anhand des Kritischen Berichts umfassender dargestellt und diskutiert finden könnte, sofern er denn erschienen wäre. (Auf diese Situation sei lediglich kommentarlos hingewiesen, da sie ja allseits bekannt, aber deswegen auch zu bedauern ist.)

Positiv hervorgehoben gehören die vielen Hinweise zu einer Ausführung, die Mozarts Intentionen möglichst nahe nachzuschaffen in Stand setzen. Gerade das Opernrepertoire unterliegt im Verlaufe der Aufführungsgeschichte leider dem vorgeblichen Zwang der Abänderung — in welcher Gestalt und welchem Ausmaß auch immer —, sei es durch Regie oder gedankenlose Tradition, etc. bedingt. Nicht neu ist darum, aber auch nicht weniger wichtig, die immer wieder zu erneuernde Aufforderung an die Praxis, sich einzig und allein der Quellen und Ausgaben der *Neuen Mozart-Ausgabe* zu bemächtigen, wenn es darum geht, Mozart in einer ihm adäquaten Form aufzuführen.

Sicher müßte zu einigen Diskussionsergebnissen detailliert Stellung genommen werden. Hier ist jedoch nicht der Platz dafür, da die erneute Erörterung weitere wissenschaftliche Forschung nötig machte und den Umfang einer Besprechung bei weitem überschreiten würde. Aber einige Zusatz-Gedanken seien genannt. Eine gewisse Verunsicherung muß den Leser befallen, wenn vom Editor Stellen in Dynamik, Artikulation etc. „stillschweigend“ — wie es vordem so schön hieß — angeglichen werden. Zwischen „offensichtlichem“ Fehler und der Absicht, zu entscheiden und gar ein Ergebnis festzulegen, dürfte mit zu den schwierigsten Entscheidungen eines Herausgebers gehören. Die Intentionen des Komponisten authentisch wiederzugeben, ist wohl nicht mehr möglich. Beim *Lucio Silla*, der von Kathleen Kuzmick Hansell herausgegeben wurde, sei das Fehlen des Hinweises auf die Christian Bach-Vertonung aus dem Jahre 1774 (also zwei Jahre nach

Mozart) lediglich erwähnt. Nicht nur benutzte Bach das gleiche Textbuch für die Schwetzingener Vertonung, sondern seine „Anlehnung“ übernimmt auch vieles von Mozarts Konzept und Musik (s. Leonore Bühner, *Zur Arienform der Oper „Lucio Silla“ von Mozart und Bach*, Magisterarbeit Köln 1981). Für die Operngeschichte allgemein und Vertonungsgeschichte gleicher Texte speziell wäre dieser Hinweis vielleicht sinnvoll oder gar anregend.

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

*Inter-American Music Review. Volume VI / Spring-Summer. 1985 / Number 2. Hrsg. von Robert STEVENSON. Los Angeles 1985. 105 S. Inter-American Music Review. Volume VII / Fall-Winter. 1985 / Number 1. Hrsg. von Robert STEVENSON. Los Angeles 1985. 127 S.* Im Band VI/2 dieser bedeutendsten Publikation zur gesamtamerikanischen Musik geht ihr Herausgeber, Robert Stevenson, auf die Bemühungen ein, die der nunmehr erfolgten Edition des *Hispanic American Music Treasury (1580—1765)* vorausgingen und erklärt die bei der Publikation dieser Denkmäler befolgten methodologischen Kriterien. Wichtiges Ziel der Publikation ist es, Dirigenten lateinamerikanische Musikwerke zugänglich zu machen und die bisher in den Archiven liegenden Schätze in der Musikpraxis klanglich lebendig werden zu lassen. Bereits bei der Vorstellung der neuen Zeitschrift im Jahre 1978 wurde die Ausgabe einer ansehnlichen Zahl vollständiger Musikbeispiele angekündigt. Bände mit Werken zur Musik der Renaissance und des Barock wurden in Aussicht gestellt. Inzwischen gab Cleofe Person de Mattos mit Unterstützung der Nationalstiftung für Kunst Brasiliens (FUNARTE) 12 Bände mit Werken von José Maurício Nunes Garcia (1767—1830) heraus. Diesem Beispiel folgend bereitet der Herausgeber die Edition von liturgischen Werken von Gutierre Fernández Hidalgo, Juan Gutiérrez de Padilla und Francisco López Capillas vor. Bevor dieses großangelegte Vorhaben vollendet werden kann, sollte die im *Prospectus* zur Zeitschrift angekündigte Ausgabe von vollständigen Musikbeispielen verwirklicht werden. Bedeutende Vorläufer dieses Vorhabens sieht der Herausgeber in den von Steven Bar-

wick 1965 und 1982 veröffentlichten Publikationen mit Werken von Hernando Franco, Antonio de Salazar und Manuel de Zumaya als die ersten in den Vereinigten Staaten erschienenen Sammlungen lateinamerikanischer Kirchenmusik, sowie in der von Samuel Claro-Valdés herausgegebenen Anthologie der kolonialen Musik Südamerikas (1974) als der wichtigsten ihrer Art in Lateinamerika. Der Herausgeber selbst veröffentlichte zuvor mehrere entsprechende Arbeiten zur Operngeschichte in der Neuen Welt (1973), zur Weihnachtsmusik des Barockzeitalters in Mexiko (1974), zu *villancicos* des 17. Jahrhunderts von Puebla (1974) sowie die *Latin American Colonial Music Anthology* (1975).

Während der Herausgeber im Band VI/2 Werke von Komponisten erfaßte, die im spanischen Südamerika gewirkt haben, versammelte er im Band VII/1 auch Werke von Musikern, die in Mittelamerika vom späten 16. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts tätig waren. Mit zehn Kompositionen, einige mit Texten teilweise in indianischer Sprache, ist Gaspar Fernandes (Antigua, Guatemala und Puebla) der am stärksten vertretene Autor. Bereits das erste Werk, ein *Negrilo a 4*, in dem die Aussage „Jesus ist in Guinea geboren“ erscheint, weist auf die musikhistorische und nicht zuletzt volkskundliche Bedeutung der *Guineo*-Kompositionen dieses Autors hin, wie der Herausgeber in mehreren Arbeiten hervorgehoben hat (siehe vor allem *Vilancicos Portugueses, Portugalia Musicae*, Lissabon 1976, S. XIX–XXV). Nach der Anzahl der wiedergegebenen Werke folgen in der Publikation Francisco López Capillas (Puebla und Mexiko) und Gutierre Fernández Hidalgo (Bogotá, Quito, Cuzco und Sucre), die mit liturgischen und geistlichen Kompositionen vertreten sind. Die Sammlung enthält auch Werke von Juan García de Zéspedes (Puebla), J. Gutiérrez de Padilla (Puebla), Juan de Herrera (Bogotá), Tomás de Herrera (Cuzco), Manuel Thadeo de Ochoa (Puebla), Juan Mathias (Oaxaca), José de Orejón y Aparicio (Lima), Tomás Pascual (heute Huehuetenango, Guatemala), Juan Pérez Bocanegra (Cuzco und Andahuaylillas, Peru), Antonio de Salazar (Puebla und Mexiko), Manuel de Quiroz (Antigua, Guatemala), Tomás de Torrejón y Velasco (Lima), Pedro Ximénez (Lima) und

Manuel de Zumaya (Mexiko und Oaxaca). Der Herausgeber weist auf die von ihm zusammengetragenen biographischen Daten der vertretenen Komponisten in *The New Grove Dictionary* und in *MGG* hin, die er in einer der folgenden Ausgaben der von ihm herausgegebenen Zeitschrift nachzudrucken beabsichtigt. Die herausragende Leistung von Robert Stevenson für die gesamtamerikanische Musikforschung wird im Prolog des Bandes VII/1 vom Leiter der Kunstabteilung der Organisation amerikanischer Staaten, Efraín Paesky, zum Anlaß der Verleihung des Interamerikanischen Kulturpreises „Gabriela Mistral“ an den verdienten Wissenschaftler gewürdigt. Die vorliegende nordamerikanische Publikation iberamerikanischer Musikwerke der Kolonialzeit zeigt deutlich die Notwendigkeit einer stärkeren Zuwendung europäischer Institutionen und Wissenschaftler zu den bisher musikwissenschaftlich wenig beachteten Ländern der Neuen Welt, die von ihrer Musikkultur her mit Europa innigst verbunden sind.

(Mai 1990)

Antonio A. Bispo

KANTHIMATI KUMAR / JEAN STACKHOUSE: *Classical Music of South India. Karnatic Tradition in Western Notation*. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press (1987). XVI, 124 S., mit zahlreichen Notenbeisp. (*Monographs in musicology*. No. 5.)

Der Zweck des Buchs ist gleich zu Beginn des Vorworts umrissen (S. IX). Dort liest man, daß es ein "considerable interest in learning Indian music in the United States of America" gibt, und daß "this book will be of much help to all those who may not be in a position to learn from an Indian tutor or who may not have the means to travel to India to learn the music in its home". Dies sind die Worte des großen Vīṇā-Spielers K. S. Narayanaswami, eines Lehrers der Autorin Kanthimati Kumar, die wiederum ihre Mitautorin, die Pianistin Jean Stackhouse in die karnatische Musik einführte. So spiegelt das Buch in jeder Hinsicht die Praxis der künstlerischen Musik Südindiens wider. Was Praktiker über ihre Geschichte wissen sollten, ist im I. Kapitel skizziert; einige biographische Daten der für das moderne Repertoire hoch bedeutenden Komponisten



Tyāgarāja, Muttusvāmi Dīkṣitar und Śyāmā Śāstri gehören dazu. In den Kapiteln II–IV folgen konzentrierte Beschreibungen der Töne, Skalen und Rāga-Melodievorlagen, der Tāla genannten metrischen Perioden sowie der musikalischen Formen. Insgesamt nimmt dieser theoretische Teil nur die Seiten 1–30 in Anspruch, während Kapitel V unter der Überschrift *Lesson Instructions* auf den Seiten 31–104 eine Reihe grundlegender Übungen in Māyāmālavagaṇa-rāga (mit der Skala *c des e f g as h c*) samt einer Anzahl von Stücken in den Formen Gīta, Varṇa und Kīrtanā (oder Kṛti) vorlegt. Letztere stehen in unterschiedlichen Rāga und sind Werke verschiedener Komponisten. Erläuterungen zur Notation bringen die Seiten 31–32, doch von den zehn Paragraphen über die Umsetzung der Noten in Klänge beziehen sich allein sieben (Nr. 3–9) auf die *gamaka*-Ornamentierung. Diesbezüglich empfehlen die Autorinnen, daß "training in Karnatic music be done with a proper tutor or teacher directly or through tapes using the book as a guide" (S. 31, Paragraph 3), doch kein Tonband ist dem Buch beigegeben. Es mag deshalb als partielle Lernhilfe für den Anfänger zu betrachten sein, der hier gute Übungen findet, wenn ihm ein Lehrer zur Seite steht.

Die letzten 20 Seiten bieten ein nützliches Glossar technischer Termini (S. 105–113), einige Namen führender Musiker in Südindien (S. 115–117), ein paar Bezeichnungen von Musikinstrumenten (S. 119), eine sehr kurze Bibliographie (S. 121–122) sowie Biographien von K. S. Narayanaswami und von beiden Autorinnen. Das Glossar schlägt einen Bogen zurück zu den ersten Kapiteln und wirft damit die Frage auf, wie das Wissen über die karnatische Musik den Anfängern außerhalb Indiens zweckmäßig zu vermitteln sei. Ob man z. B. indische Worte mit diakritischen Zeichen versehen soll, mag als Ansichtssache erscheinen; korrekte Aussprache und rechtes Verständnis sind aber stets erforderlich. Vielleicht ist ein Fehler auf Seite 26 gerade dem fehlenden Längenzeichen zuzuschreiben, denn dort ist *tanam* als korrupte Form von *anantam*, d. h. „endlos, grenzenlos“ erklärt. Richtig *tānam* geschrieben, verweist das Wort auf die Verbalwurzel *tan* — „spannen“ und bezeichnet damit passend die langgezogenen Melodielinien

des Tānam, der in großen Musikstücken als zweiter Teil der Einleitung geboten wird. Zur Unklarheit führt auch die Feststellung auf Seite 11, nach welcher "the *arohana* und *avarohana* of a *rāga* are indicated by straight, unornamented tones merely for simplicity". Ohne Ornamente sind Aufstieg und Abstieg einer Rāga-Tonreihe nur in der indischen Notation gegeben, während ihr klingender Vortrag immer die für den Rāga wichtigen Ornamente einschließt. Demgegenüber ist die Demonstration der Tonstufen anhand einer Klaviertastatur (S. 8) für Anfänger im Westen verständlich, doch der Satz in den Zeilen vorher — "When two *Ris* follow one another in a *rāga*, the higher *Ri* is called *Ga* because the two tones cannot have the same name" — setzt unberechtigt die 2. mit der 3. Stufe einer Skala gleich. Schließlich suggeriert die vierte Kolumne in der Tabelle Seite 10 eine Verteilung der 22 *śruti* im Raum der Oktav, die vom traditionellen Verständnis in Indien abweicht. Gerne würde man erfahren, ob indische Musikgelehrte solch einer Vereinfachung zustimmen.

Diese Unklarheiten beeinträchtigen nicht den Wert des Buchs als Hilfe beim praktischen Erlernen der karnatischen Musik. Für Leser, die sich der Theorie, der Geschichte oder anderen Teilbereichen der künstlerischen Musik Südindiens betrachtend oder forschend nähern, ist das Buch nicht konzipiert. Schwer verständlich ist daher nur, warum es in der Reihe *Monographs in Musicology* erschienen ist.

(Februar 1990)

Josef Kuckertz

## Eingegangene Schriften

Allgemeine Wiener Musik-Zeitung 1841–1848. Band I und II: Katalog. Bearbeitet von James DEAVILLE unter Mitwirkung von Beverly J. SING. Band III und IV: Register der Stichwörter und Verfasser. Daten verarbeitet und redigiert am Center for Studies in Nineteenth-Century Music, University of Maryland, College Park. Ann Arbor, Michigan: UMI. LVI, 1325 S. (Répertoire International de la Presse Musicale).

JOHANN SEBASTIAN BACH: Matthäus-Passion BWV 244. Vorträge der Sommerakademie J. S. Bach 1985. Hrsg. von Ulrich PRINZ. Stuttgart: Inter-

nationale Bachakademie / Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1990). 175 S., Abb., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 2.)

Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XI (1987). Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musikakademie der Stadt Basel. Hrsg. von Peter REIDEMEISTER. Winterthur: Amadeus Verlag (1988). 251 S., Abb., Notenbeisp.

Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XII (1988). Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musikakademie der Stadt Basel. Hrsg. von Peter REIDEMEISTER. Winterthur: Amadeus Verlag (1989). 271 S., Abb., Notenbeisp.

DAVID D. BOYDEN: The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music. Oxford: Clarendon Press (1990). IX, 569 S., Abb.

DAVID BURROWS: Sound, Speech, and Music. Amherst: The University of Massachusetts Press (1990). VIII, 138 S.

BARRY COOPER: Beethoven and the Creative Process. Oxford: Clarendon Press 1990. X, 325 S., Notenbeisp.

CARL DAHLHAUS: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland. Hrsg. von Ruth E. MÜLLER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. 290 S., Notenbeisp. (Geschichte der Musiktheorie. Band 11.)

CHRISTINE DEFANT: Instrumentale Sonderformen in Norddeutschland. Eine Studie zu den Auswirkungen eines Theologenstreites auf Werke der Organisten Weckmann, Reincken und Buxtehude. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 130 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 41.)

Dirigent und Ripienist für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde bearbeitet von Dr. F. S. GASSNER. Karlsruhe: Druck und Verlag von Ch. Th. Gross 1844. Reprotechnischer Nachdruck 1988 von Antiquariat-Verlag Zimmermann, Straubenhardt. VI, 160 S., 16 Beilagen.

ROLAND EBERLEIN: Theorien und Experimente zur Wahrnehmung musikalischer Klänge. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 174 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 44.)

KURT VON FISCHER: Essays in Musicology. Hrsg. von Tamara S. EVANS. Englische Übersetzung von Carl SKOGGARD. New York: The Graduate School and University Center, City University of New York (1989). 189 S., Notenbeisp.

REINHARD FLENDER / HERMANN RAUHE: Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkungen und Ästhetik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1989). XI, 243 S.

FELIX FRIEDRICH: Der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost. Leben-Werk-Leistung. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 227 S., Abb.

Geistliches Leben und geistliche Musik im fränkischen Raum am Ende des alten Reiches. Untersuchungen zur Kirchenmusik von Joseph Martin Kraus und ihrem geistlich-musikalischen Umfeld. Hrsg. von Friedrich W. RIEDEL. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1990. 186 S., Notenbeisp. (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Band 9.)

Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil. Band 4: Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche. Hrsg. von Lorenzo BIANCONI und Giorgio PESTELLI. Laaber: Laaber-Verlag (1990). 415 S., Abb.

TAMINA GROEPPER: Aspekte der Offenbachia-de. Untersuchungen zu den Libretti der großen Operetten Offenbachs. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 197 S. (Bonner romanistische Arbeiten. Band 33.)

THEODOR HAGEN: Civilisation und Musik. Leipzig: Verlag von Wilhelm Jurany 1846. Reprotechnischer Nachdruck 1988 von Antiquariat-Verlag Zimmermann, Straubenhardt. VI, 150 S.

Hasse-Studien 1/1990. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN, Reinhard WIESEND und Renate WUTTA. Stuttgart: Carus-Verlag 1990. 48 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Hasse-Gesellschaften in Hamburg-Bergedorf und München.)

HEINRICH HELGE HATTESSEN: Emanzipation durch Aneignung. Untersuchungen zu den frühen Streichquartetten Arnold Schönbergs. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1990). X, 434 S., 41 S. Anhang. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXXIII.)

H. WILEY HITCHCOCK: Marc-Antoine Charpentier. Oxford-New York: Oxford University Press 1990. XI, 123 S., Notenbeisp. (Oxford Studies of Composers 23.)

EVA-MARIA HOUBEN: Widerspruch und Widerstand. Studien zu einer Kategorie musikästhetischen Denkens. VI, 309 S.

Das Instrumentalspiel. Beiträge zur Akustik der Musikinstrumente, Medizinische und Psychologische Aspekte des Musizierens. Bericht vom Internationalen Symposium Wien, 12.—14. April 1988. Hrsg. von Gregor WIDHOLM und Michael NAGY. Wien-München: Doblinger 1989. 330 S., Abb. (Schriftenreihe des Institutes für Wiener Klangstil an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Band 1.)

Internationales Symposium Musikerautographie, 5.—8. Juni 1989 Wien. Bericht. Redigiert von Ernst HILMAR. Tutzing: Hans Schneider 1990. 236 S., Abb., Notenbeisp. (Publikation des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Band 16.)

JOSEPH JOACHIM: Variationen über ein irisches Elfenlied für Klavier. Hrsg. von Michael STRUCK (Erstausgabe). Hamburg: J. Schuberth & Co. (1989). 11 S.

WALTER H. KEMP: Burgundian Court Song in the Time of Binchois. The Anonymous Chansons of El Escorial, MS V.III.24. Oxford: Clarendon Press 1990. XI, 157 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

JOHANNA KINKEL: Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht. Stuttgart-Tübingen: J. G. Cotta'scher Verlag 1852. Reprötechnischer Nachdruck 1989 von Antiquariat-Verlag Zimmermann, Straubenhardt. IV, 84 S.

KAREN KOPP: Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Schostakowitsch. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH 1990. 439 S., Notenbeisp. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 53.)

ROBERT LEONARDY (Hrsg.): Felix Mendelssohn Bartholdy. Leben und Werk. Musikfestspiele Saar 1989. Lebach: Jöachim Hempel Verlag (1989). 97 S. (Edition Karlsberg; Band 6.)

JOEL LESTER: Between Modes and Keys. German Theory 1592—1802. Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1989). XXV, 240 S., Notenbeisp. (Harmologia Series No. 3.)

MARTIN LICHTFUSS: Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit. Wien-Köln: Böhlau Verlag (1989). 352 S., Abb.

EVA-MARIA LIMBERG: Richard Wagner-Bibliographie. Problemanalyse und Vorstudien zu einer neu zu erstellenden Personalbibliographie. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1989). 114 S. (Arbeiten und Bibliographien zum Buch- und Bibliothekswesen. Band 7.)

ANDREA LUPPI: Lo specchio dell'armonia universale. Estetica e musica in Leibniz. Milano: Franco Angeli (1989). 198 S.

JOSEPH FRIEDRICH BERNHARD CASPAR MAJERS: Neu-eröffneter Theoretisch- und Praktischer Music-Saal. Reprint der 2. Auflage, Nürnberg 1741, Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein. 117 S.

JAMES V. McMAHON: The Music of Early Minnesang. Drawer, Columbia: Camden House, Inc. (1990). 186 S. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture. Volume 41.)

Messa per Rossini. Geschichte, Quellen, Musik. Hrsg. von Ulrich PRINZ. Stuttgart: Internationale Bachakademie Stuttgart 1988. 189 S., Abb. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 1.)

JON C. MITCHELL: From Kneller Hall to Hammersmith: The Band Works of Gustav Holst. Tutzing: Hans Schneider 1990. XII, 193 S. (Alta Musica. Eine Publikation der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik. Band 11.)

Modern Music Librarianship. Essays in Honor of Ruth Watanabe. Edited by Alfred MANN. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press / Kassel-Basel-London: Bärenreiter-Verlag (1989). XIV, 252 S. (Festschrift Series No. 8.)

RUTH E. MÜLLER: Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1989. 177 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXX.)

Musik des Ostens 11 (Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa). Im Auftrag des J. G. Herder-Forschungsrates hrsg. von Hubert UNVERRICHT. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 295 S.

Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet, hrsg. von Michael von ALBRECHT und Werner SCHUBERT. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1990). 528 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 23.)

Pleyel as Music Publisher. A Documentary Sourcebook of Early 19th-Century Music by Rita BENTON with Jeanne HALLEY. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press (1990). XXVIII, 398 S. (Annotated Reference Tools in Music No. 3.)

HECTOR QUINE: Guitar Technique. Intermediate to Advanced. Oxford: Oxford University Press 1990. VI, 105 S., Notenbeisp.

Reger-Studien 4: Deutsch-französisches Kolloquium Paris 1987. Hrsg. von Susanne SHIGIHARA. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 268 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Institutes Bonn. Band IX.)

PAUL WILHELM VAN REIJEN: Vergleichende Studien zur Klaviervariationstechnik von Mozart und seinen Zeitgenossen. Buren: Frits Knuf 1988. XV, 261 S. (Keyboard Studies. Volume 8.)

GEORG RHAU: Musikdrucke aus den Jahren 1538—1545 in praktischer Neuausgabe. Band IX: Tricinia tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum, Latina, Germanica, Brabantica et Gallica 1542. Hrsg. von Thomas NOBLITT. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XXI, 305 S.

FRIEDRICH W. RIEDEL: Musik und Geschichte. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur musikalischen Landeskunde. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1989. 221 S., Notenbeisp. (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Band 10.)

JACOB DE RUITER: Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur Deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740—1850. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1989. 314 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXIX.)

SUPARMI ELIZABETH SAUNDRES: The Dating of the Trent Codices from Their Watermarks. With a Study of the Local Liturgy of Trent in the Fifteenth Century. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. 363 S., Abb. (Outstanding Dissertations in Music From British Universities.)

DIRK SCHNEIDER: Choral-Buch für evangelische Kirchen. Die Entstehungsgeschichte und Konzeption des ersten in und für Westfalen erarbeiteten Choralbuchs 1829. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 533 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 24.)

HANS SCHNEIDER: Der Musikverleger Johann Michael Götz (1740—1810) und seine kurfürstlich privilegierte Notenfabrique. Tutzing: Hans Schneider 1989. Erster Band: Verlagsgeschichte und Bibliographie, 504 S., Abb.; zweiter Band: Drei Sortimentskataloge aus den Jahren 1780, 1784 und 1802, 243 S.

DAVID P. SCHROEDER: Haydn and the Enlightenment. The late Symphonies and their Audience. Oxford: Clarendon Press 1990. X, 219 S., Notenbeisp.

MARIA LUISE SCHULTEN: Musikpräferenz und Musikpädagogik. Ein Beitrag zur musikpädagogischen Grundlagenforschung. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 223 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 46.)

JOACHIM SCHULZE: Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1989. X, 260 S.

LUCINDA HECK SLOAN: The Influence of Rhetoric on Jean-Philippe Rameau's Solo Vocal Cantatas and Treatise of 1722. New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris: Peter Lang (1990). 291 S., Notenbeisp. (American University Studies. Series XX Fine Arts, Volume 13.)

RICHARD STRAUSS: Elektra. Edited by Derrick PUFFETT. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1989). VII, 179 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Opera Handbooks.)

RICHARD STRAUSS: Salome. Edited by Derrick PUFFETT. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1989). IX, 211 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Opera Handbooks.)

JUTTA STÜBER: Die Intonation des Geigers. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1989. 371 S., Notenbeisp. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 52.)

Theater-Catechismus oder Humoristische Erläuterung verschiedener vorzüglich im Bühnenleben üblicher Fremdwörter. Eine Toilettengabe für Freundinnen des Theaters von Franz LÖHLE. Mit Illustrationen, componirt und auf Stein gezeichnet von Franz SEITZ. München: Kunstanstalt von Piloty & Löhle. Reprinttechnischer Nachdruck 1988 von Antiquariat-Verlag Zimmermann, Straubenhardt. 105 S.

WERNER THOMAS: Schubert-Studien. Frankfurt am Main-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.)

REINHOLD THUR: Modest Mussorgskijs „Boris Godunow“ in deutschen Übersetzungen. Ein Beitrag zur Frage der Übersetzungen fremdsprachiger Opernlibretti. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs (VWGÖ) 1990. VII, 395 S. (Dissertationen der Universität Wien 207/I.)

THOMAS A. TROGE: Gesangvereine — ohne Zukunft? Eine empirische Untersuchung über die Nachwuchs-Situation der Gesangvereine am Beispiel des Enzkreises und seiner Umgebung. Karlsruhe: Zentrum für Musik- und Freizeitforschung (ZMF) (1988). 166 S. (ZMF-Schriftenreihe. Band 5.)

HELGA UTZ: Untersuchungen zur Syntax der Lieder Franz Schuberts. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1989. 89 S., Notenbeisp. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 34.)

Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz 1989. 224 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 21.)

Virtuosität und Avantgarde. Untersuchungen zum Klavierwerk Franz Liszts. Hrsg. von Zsolt GARDONYI und Siegfried MAUSER. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1988). 116 S., Notenbeisp. (Schriften der Hochschule für Musik Würzburg.)

RUDOLF WALTER: Johann Caspar Ferdinand Fischer. Hofkapellmeister der Markgrafen von Baden. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1990). 345 S., Abb., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 18.)

The Well Enchanting Skill. Music, Poetry, and Drama in The Culture of the Renaissance. Essays in Honour of F. W. Sternfeld. Edited by John CALDWELL, Edward OLLESON and Susan WOLLENBERG. Oxford: Clarendon Press 1990. X, 275 S.

ARNOLD WERNER-JENSEN: Wolfgang Amadeus Mozart. Band 1: Instrumentalmusik. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (1989). 254 S., 15 Abb., 135 Notenbeisp. (Reclams Musikführer.)

ADRIAN WILLIAMS: Portrait of Liszt. By Himself and His Contemporaries. Oxford: Clarendon Press 1990. XIII, 746 S., Abb.

## Mitteilungen

Es verstarben:

Dr. phil. Theodora HOLM, Möhnsen, langjährige Mitarbeiterin der Musikforschung, im Alter von 91 Jahren,

am 8. November 1990 Professor Dr. Wolfgang SCHMIEDER, Freiburg,

am 19. Dezember 1990 Dr. Albert KARSCH, Nennndorf.

Wir gratulieren:

Professor Dr. Walter KNAPPE, am 14. Januar 1991 zum 85. Geburtstag,

Professor Dr. Kurt GUDEWILL, am 3. Februar 1991 zum 80. Geburtstag,

Dr. Othmar SCHREIBER, am 16. Februar 1991 zum 85. Geburtstag,

Professor Dr. H. C. Robbins LANDON, am 6. März 1991 zum 65. Geburtstag,

Professor Dr. Günther MASSENKEIL, am 11. März 1991 zum 65. Geburtstag.

\*

Dr. Wolfgang REHM wurde vom Ministerpräsidenten des Landes Baden-Württemberg am 20. August 1990 der Ehrentitel Professor verliehen.

Frau Professor Dr. Claudia ZENCK, Graz, hat im Sommersemester 1990 am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg eine Gastprofessur übertragen bekommen. Ihre Vorlesungen gruppierten sich um das Schwerpunktthema MUSIKALISCHE EXILFORSCHUNG.

Privatdozent Dr. Rüdiger SCHUMACHER, Berlin, hat den Ruf auf die C3-Professur für Vergleichende Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin zum Wintersemester 1990/91 angenommen.

Professor Dr. Christian Martin SCHMIDT, Amsterdam, hat den Ruf auf die C4-Professur für Musikgeschichte an der Technischen Universität Berlin (Nachfolge Professor Dr. Carl Dahlhaus) zum Sommersemester 1991 angenommen.

Professor Dr. Albrecht RIETHMÜLLER, Frankfurt a. M., hat einen Ruf auf die C 4-Professur an der Universität Bonn erhalten.

Am 1. April 1991 feiert das Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen sein 40jähriges Bestehen. Zu diesem Anlaß veranstalten der Westdeutsche Rundfunk Köln und der Norddeutsche Rundfunk (in Zusammenarbeit mit dem J.-S.-Bach-Institut und dem Kulturamt der Stadt Göttingen) am 6. und 7. April 1991 in Göttingen drei Konzerte: 1. Instrumentalkonzerte und Kantaten (Monika Frimmer, Musica Antiqua Köln) am 6. April, 20.00 Uhr; 2. Kammermusik (Reinhard Goebel und Andreas Staier) am 7. April, 11.00 Uhr; 3. Orgelmusik (Ewald Kooiman) am 7. April., 17.00 Uhr. Der Zweck dieser Konzerte ist es, anhand ausgewählter Werke in hörbarer Form Einblick in die vom Bach-Institut Göttingen und dem Bach-Archiv Leipzig herausgegebene *Neue Bach-Ausgabe (NBA)* zu geben. Eine kurze mündliche Einführung, in der vor allem die Unterschiede zwischen der *NBA* und älteren Ausgaben dargestellt werden, leitet die Konzerte jeweils ein. In der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen findet aus demselben Anlaß ab 6. April eine Ausstellung über Geschichte und Arbeit des Bach-Instituts statt (Eintritt frei). Kartenvorverkauf für die Konzerte beim Fremdenverkehrsverein Göttingen e. V., Altes Rathaus, Markt 9, W-3400 Göttingen (Tel.: 0551 / 5 40 00).

Am 17. November 1990 fand in Tübingen die turnusmäßige Mitgliederversammlung der Internationalen Schubert-Gesellschaft statt. Die Gesellschaft, mit dem Status eines eingetragenen Vereins, hat als einzigen Gesellschaftszweck die Herausgabe einer neuen Ausgabe sämtlicher Werke Franz Schuberts, die *Neue Schubert-Ausgabe*. Bei der Mitgliederversammlung wurde Dr. Harald HECKMANN als Nachfolger von Professor Dr. Arnold FEIL, der nicht mehr kandidierte, zum 1. Vorsitzenden gewählt; die übrigen Vorstandsmitglieder (Professor Dr. Harald GOERTZ, 2. Vorsitzender, Direktor Hans-Joachim SCHMIDTKE, Schatzmeister, Dr. Dietrich BERKE, Schriftführer) wurden in ihren Ämtern bestätigt. Professor Dr. Arnold FEIL wurde zum Ehrenmitglied der Gesellschaft ernannt.

Eine Mozart-Reihe veranstaltet die Katholische Akademie Freiburg i. Br. im Gedenkjahr: 10. Februar MOZART-ASPEKTE; 16. März MENSCHEN ZWISCHEN LIEBE, LEIDENSCHAFT UND DÄMONIE. TIEFENPSYCHOLOGISCHE BETRACHTUNGEN ZU MOZARTS OPER „DON GIOVANNI“; 21. April ZU MOZARTS FRÖMMIGKEIT UND KIRCHENMUSIK; 26. Mai MOZART UND DIE UTOPIE DER LIEBE. BETRACHTUNGEN ZU EINIGEN OPERN

MOZARTS; 29./30. Juni ZUR MOZART-REZEPTION IM 20. JAHRHUNDERT. Anmeldung und Information bei: Katholische Akademie Freiburg, Wintererstraße 1, W-7800 Freiburg i. Br., Tel.: 07 61 / 31 91 80.

Ein Symposium über MOZART UND DIE MUSIK DES 20. JAHRHUNDERTS. FORMEN ÄSTHETISCHER UND KOMPOSITORISCHER REZEPTION veranstaltet das Institut für musikalische Hermeneutik an der Hochschule MOZARTEUM (Mirabellplatz 1, A-5020 Salzburg) vom 13. bis 15. Mai 1991. Die Themen der drei Sektionen lauten MOZART UND DER BEGINN DER MUSIKALISCHEN MODERNE, MOZART UND DIE KLASSIKER DER MUSIKALISCHEN MODERNE und MOZART UND DIE MUSIK NACH 1945.

PERFORMING MOZART'S MUSIC ist das Thema eines internationalen Symposions des Mozart Bicentennial at Lincoln Center (140 W. 65th Street New York, NY 10023). Es findet an der Juilliard School in New York City vom 19. bis 24. Mai 1991 statt.

Anläßlich des 65. Geburtstags von Professor Dr. Günther MASSENKEIL veranstaltet das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn (am Hof 34, W-5300 Bonn 1) am 16. März 1991 im Collegium Albertinum Bonn ein Symposium über liturgische und geistliche Musik des 20. Jahrhunderts.

Am 31. Mai und 1. Juni 1991 veranstaltet das Musikwissenschaftliche Institut der Universität des Saarlandes aus Anlaß des 65. Geburtstages von Professor Dr. Werner BRAUN ein öffentliches internationales Symposium DER AKADEMIEGEDANKE IN DER GESCHICHTE DER MUSIK UND ANGRENZENDER FÄCHER. Insgesamt sind 16 Referate zu den Themenschwerpunkten Der Akademiegedanke in Antike und Mittelalter, Erneuerung des Akademiegedankens seit der Renaissance (Akademien in Italien, in Frankreich und England, im deutschsprachigen Raum) vorgesehen. Weitere Informationen sind vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes, Im Stadtwald, W-6600 Saarbrücken 11 zu erhalten.

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 Auskünfte erteilt: Dr. Peter Jost, Werderstraße 189, W-6638 Dillingen.

In Dresden veranstaltet die Internationale Draeseke-Gesellschaft am 16. und 17. Juni 1991 ein Symposium über Felix Draesekes geistliche Musik. (Kontaktadresse: Internationale Draeseke-Gesellschaft, Herwarthstraße 19, W-5300 Bonn 1).

Das Repertoire International des Sources Musicales München veranstaltet in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg und dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg vom 21. bis 24. August 1991 in Hamburg eine Internationale Tagung zur Musikikonographie IMAGO MUSICAE. Informationen und Anmeldung bei RISM-Bayerische Staatsbibliothek, z. Hd. Dr. Monika HOLL, Postfach 34 01 50, W-8000 München 34.

Aus Anlaß des 150. Geburtstages von Antonín Dvořák veranstaltet die Antonín-Dvořák-Gesellschaft in Prag in Verbindung mit dem Tschechischen Musikfonds vom 17. bis 20. September 1991 einen internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß mit folgenden Themenbereichen: DVORÁK-QUELLEN UND -FORSCHUNG; EDITIONS-PRAXIS; RUSALKA (interdisziplinäres Colloquium); OPERN; WERK ALS STRUKTUR; MISCELLANEA. Ergänzend zu den Sitzungen des Kongresses, die in den Räumen des Barockschlosses Dobruška (40 km von Prag entfernt) stattfinden, sind Aufführungen von Werken Dvořáks vorgesehen (u. a. die Oper DER BAUER EIN SCHELM). Weitere Informationen erteilen Dr. Marta Ottlová und Dr. Milan Pospíšil, Ústav pro hudební vědu ČSAV (Institut für Musikwissenschaft), Na Perštýně 1, 110 01 Praha 1, CSFR.

Der Verband rumänischer Komponisten und Musikwissenschaftler lädt alle Interessenten zu einem internationalen Symposium über GEORGE ENESCU UND DIE MUSIK SEINER ZEIT im September 1991 in Bukarest ein. Informationen erteilt Professor Dr. Octavian Lazar Cosma, Uniunea Compozitorilor si Muzicologilor, din Romania, Str. C. Esarcu nr. 2, 70149 Bucuresti, Rumänien.

Das neugegründete, aus dem Joachim-Ernst-Berendt Archiv hervorgegangene JAZZ-INSTITUT DARMSTADT ist das größte öffentliche Informationszentrum zum Jazz in Deutschland. Das von Dr. Wolfram KNAUER geleitete Jazz-Institut plant neben der rein archivalischen Arbeit und neben der Veranstaltung von praktischen Kursen und Workshops zum Jazz auch eine Unterstützung musikwissenschaftlicher Forschungsprojekte. Im Herbst 1991 wird das Institut das 2. Darmstädter Jazzforum organisieren, ein regelmäßiges Symposium zu Themen der Jazzforschung. Das Archiv des Instituts basiert auf einem umfassenden Buch-, Zeitschriften- sowie Schallplattenbestand, der nach Absprache eingesehen werden kann. Adresse: Jazz-Institut Darmstadt, Kasinostr. 3, W-6100 Darmstadt, Tel. (0 61 51) 13-28 77.

#### Berichtigung

In Heft 4/1990, S. 404, muß es in der Notiz über die „Musikfestspiele Saar“ richtig heißen: Dr. Peter Jost und nicht Peter Jobst.

## Die Autoren der Beiträge

PETER HOFFMANN, 1964 in Saarbrücken geboren; studiert seit 1985 Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin; schreibt seit 1988 regelmäßig Beiträge zur Sendereihe „Musik der Gegenwart“ des Saarländischen Rundfunks.

FRIEDHELM KRUMMACHER, 1936 in Berlin geboren; studierte Musik und Musikwissenschaft in Berlin, Marburg und Uppsala; 1964 Promotion an der Freien Universität Berlin, 1972 Habilitation in Erlangen; 1965 Wissenschaftlicher Assistent in Erlangen, 1975 Prof. in Detmold, seit 1976 o. Prof. in Kiel; von 1980 bis 1986 Vizepräsident der Gesellschaft für Musikforschung, seit 1983 Vorsitzender der Vereinigung Johannes-Brahms-Gesamtausgabe, seit 1988 stellvertretender Vorsitzender der Musikgeschichtlichen Kommission, seit 1990 Mitglied der Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg; zuletzt erschien von ihm: *Natur – Geschichte – Kunst. Mahlers III. Symphonie*, Kassel 1991.

EGERT PÖHLMANN, 1933 in Nürnberg geboren; studierte in Erlangen und München Klassische Philologie; 1960 Promotion, 1968 Habilitation in Erlangen; 1962 Wissenschaftlicher Mitarbeiter, 1970 apl. Professor in Erlangen; 1976 o. Prof. in Gießen, seit 1980 in Erlangen; zuletzt erschien von ihm: *Beiträge zur antiken und neueren Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt/Main 1988 (= *Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, 17).

## Hinweise für Autoren

1. Manuskripte bitte in 2-fachem Zeilenabstand schreiben; linker Rand ca. 4 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; doppelte Anführungsstriche („ ") nur bei wörtlichen Zitaten; kursiver Satz nur bei Werktiteln (ohne Anführungsstriche) sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: *cis*, *fis*"); Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen); Anmerkungsnummern stehen stets v o r der Interpunktion; Tonartenangaben: *F*-dur, *f*-moll. Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt.
2. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte eindeutig kennzeichnen, wo im Text die Abbildungen bzw. Notenbeispiele einzusetzen sind.
3. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschrieben dazu setzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.
4. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:
  - Carl Dahlhaus, *Die Symphonie nach Beethoven*, in: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden und Laaber 1980 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), S. 125ff.
  - Ders., *Zur Harmonik des 16. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie* 3 (1988), S. 205.
  - Heinrich Besseler, *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*, in: *AfMw* 16 (1959), S. 21.
  - Friedrich Blume, Art. *Bruckner*, in: *MGG* 2, Kassel 1952, Sp. 367f.
  - Vgl. W. A. Mozart. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA]* V/14, Bd. 1: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, vorgelegt von Christoph-Hellmut Mahling, Kassel 1983, S. VII.

Bei wiederholter Nennung eines Titels sind sinnvolle Abkürzungen zu verwenden (ohne a. a. O. oder dergleichen), z. B.:

- Blume, Sp. 369.
- Dahlhaus, *Harmonik*, S. 208.
- Ebda., S. 209.

Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon* abgekürzt werden.

5. Bitte stets eine eigene Kurzbiographie auf gesondertem Blatt beifügen. Sie soll enthalten: den vollen Namen; Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen.