

Introduktion und Exposition in der Oper

Eine musikdramaturgische Untersuchung am Beispiel des „Otello“ (1816) von Gioacchino Rossini

von Julia Liebscher, München

I

Im Gegensatz zum Finale fand die Introduktion, also die vokale Eingangsnummer oder der erste Szenenkomplex eines musikalischen Bühnenwerks, in der Opernforschung bislang so gut wie keine Beachtung. Als kompositorisches, dramaturgisch wie szenisch gleichermaßen bedeutsames Pendant zum Finale fällt ihr aber als Eröffnung der Bühnenhandlung eine herausragende, die Disposition des gesamten Werks nicht unwesentlich bestimmende Stellung zu. Begreift man die Introduktion als ein opernspezifisches Mittel¹ im Dienste der wie auch immer gearteten ‚Einführung‘ in die folgende Aktion und als Träger modellhaft geprägter tektonischer Formprinzipien, so erscheint sie als einer der zentralen Ansatzpunkte musikalisch-dramatischen und musikalisch-szenischen Gestaltens, kurz: als Keimzelle des konzeptuellen Bauplans einer Oper. Als ‚Aufhänger‘ für die Ausprägung der Konflikte im Verlauf der gesamten Dramenexposition², der die Introduktion als mehr oder minder isoliertes Glied vorangestellt oder partiell integriert sein kann, erhält sie eine ähnlich fundamentale Bedeutung wie das die Lösungen dieser Konflikte tragende Finale.

Wie intensiv kompositorische und librettistische Verfahrensweisen bei der Eröffnung³ eines musikalischen Bühnenwerks ineinandergreifen, belegt indes das diffizile Wechselverhältnis zwischen der musikalischen Introduktion und der gesamten dramatischen Exposition einer Oper. Während die Introduktion, wie bereits erwähnt, stets als geschlossenes Formelement greifbar wird, reicht die Exposition der dramatischen Konflikte gewöhnlich tiefer in den Akt hinein. Auch kann sie sukzessive, nach und nach im weiteren Verlauf vermittelt werden. Nur selten wird davon auszugehen sein, daß Introduktion und Exposition konvergieren, da die gesamte dramatische Grundkonstellation einer Oper wohl kaum innerhalb einer einzigen Nummer festgeschrieben werden kann. Einerseits geht es also bei der Untersuchung von Introduktion und Exposition in der Oper um die Abgrenzung beider unterschiedlich akzentuierter Phänomene, andererseits aber um das Aufspüren der die musikalisch-dramatisch-

¹ Bezeichnenderweise haben sich im Schauspiel beide Elemente, sowohl die Introduktion als spezifisch akzentuierte Eröffnung wie auch das Finale, als formal und dramaturgisch festumrissene Bestandteile des Aktes und als Träger eines besonderen tektonischen Spannungsgefüges zwischen Anfang und Ende der Bühnenhandlung nicht herausgebildet.

² Verwiesen sei auf die unterschiedliche Herkunft beider Begriffe. Während die Introduktion als kompositorisches Element zu verstehen ist und in Opernpartituren zur Kennzeichnung der ersten Nummer oder des ersten Szenenkomplexes auch tatsächlich Verwendung fand, handelt es sich bei der Exposition um einen dramentheoretischen Terminus, der in der Opernpraxis wie auch im Drama selbst nicht gebräuchlich wurde. Von dem musikalischen Formbegriff der Exposition, wie er sich insbesondere im Zusammenhang mit der Sonatensatzform herausgebildet hat, ist die dezidiert theatrale Bestimmung der musikalisch-dramatischen Exposition der Oper strikt zu unterscheiden.

³ Neben der Introduktion und der Exposition ist hierbei natürlich auch die Ouvertüre von entscheidender Bedeutung. Näheres unten, S. 108f. und S. 115ff.

szenische Einheit konstituierenden Wechselbeziehungen. Dramatische Handlung, kompositorische Tektonik und szenisches Arrangement in ihrer synthetischen Wirkungsweise anhand der Eröffnung der Bühnenhandlung, also einer der dramaturgischen Schlüsselpositionen der Oper, zu beleuchten, ist das Ziel des vorliegenden Beitrags.

Fraglos spiegelt sich das ungleiche Interesse, das die Forschung der Introduktion bzw. dem Finale bislang zukommen ließ, in der opernästhetischen Diskussion vergangener Jahrhunderte, die meist dem Finale als komplex angelegtem Schlußelement eines Aktes die weitaus größere Beachtung schenkte⁴. Und in der Tat stellt das Finale an Komponisten wie Textdichter die stärkere Herausforderung dar als die komprimiertere, als einzelne Nummer oder Szeneneinheit exakt umrissene Introduktion. Begreift man jedoch die Introduktion als Ausgangspunkt einer Folge von Nummern, die sich im Dienste expositionalen Gestaltens zu einem größeren Formgebilde zusammenschließen, so erscheint dieses Formgebilde, das in Anlehnung an die Dramenexposition als Opernexposition zu bezeichnen wäre, als kaum weniger kunstvoll verflochtenes Gegenstück des Finales. Die kompositionstechnische Umsetzung der gesamten Exposition verdiente dann weitaus größere Aufmerksamkeit als ihr bislang zugedacht wurde.

Während die inzwischen gängige und allgemein anerkannte Unterscheidung verschiedener Finaltypen⁵ den Versuch zu einer theoretischen Aufarbeitung dieses operndramaturgischen Phänomens zu erkennen gibt, fehlt für die Introduktion noch jede terminologische und inhaltliche Bestimmung. Wenn auch die nahezu unüberschaubare Vielfalt der Erscheinungsformen einer Systematisierung zu widerstreben scheint, lassen sich bestimmte konventionelle Verfahrensweisen, modellhafte Grundmuster erkennen, die zum Vorherrschen bestimmter Akteröffnungen geführt haben. Wie breit dennoch das Begriffsverständnis von Introduktion in der Praxis angesiedelt ist, kann hier nur andeutungsweise skizziert werden⁶. Auffallend ist die Tatsache, daß die Bezeichnung im späteren 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (innerhalb der Nummernoper auch noch danach) besonders häufig vorkommt, und zwar unabhängig von typologischen Unterschieden der einzelnen Operngattungen und ungeachtet der Besetzung (Solo, Chor, Ensemble) in allen Bereichen der italienischen, französischen und deutschen Oper⁷. Meist findet sich der Terminus als Kennzeichnung für die unmittelbar an die Ouvertüre anschließende erste Gesangsszene, entweder ein die repräsentative Aura unterstreichender Chor (wie im *Seria*-Bereich, in der *Opéra comique*

⁴ Anders stellt sich das Problem freilich in der Opernpraxis. Wie schon ein Blick in die Briefwechsel von Komponisten und Librettisten (etwa Giuseppe Verdi/Arrigo Boito, Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal) zeigt, entzündete sich die Diskussion über die konzeptuelle Disposition eines musikalischen Bühnenwerks oft genug auch an der Art der Eröffnung, in der dramatische Stringenz mit Bühnenwirksamkeit und genuin kompositorischen Formkriterien verbunden werden mußte.

⁵ Vaudeville-Finale, Rondo-Finale, Kettenfinale; hinsichtlich der Besetzung werden auch Solo-Finale, Duett-Finale und Chor-Finale unterschieden.

⁶ Dies zeigt ein Blick in die gängigen musikwissenschaftlichen Nachschlagewerke und Musiklexika, die den Begriff Introduktion zwar meist anführen, sich dann jedoch weitgehend auf die Diskussion instrumentaler Gepflogenheiten beschränken. Für die operndramaturgische Begriffskomponente bieten diese Artikel keine Anhaltspunkte.

⁷ Wann die Bezeichnung in die Oper Eingang gefunden hat, ist ungeklärt. Denkbar wäre, daß die Introduktion analog zum Finale entstand und wie dieses in der *Opera buffa* wurzelt.

oder im eröffnenden Genrebild der Spieloper), oder ein Sologesang (Arie, Cavatina), in dem der Protagonist Gelegenheit findet, sich als musikalischer Charakter vorzustellen. In der Buffa-Tradition fand der Begriff vor allem für Ensembles Verwendung, wie etwa durch Mozarts *Don Giovanni* (1787) belegt ist. Möglicherweise in Anlehnung an instrumentale Gepflogenheiten bezeichnete Beethoven dagegen im *Fidelio* (1806/14) die den zweiten Akt eröffnende Instrumentaleinleitung als Introduktion, die ohne Zäsur in die folgende Arie übergeht („Introduktion und Arie“). Die Weitung der Introduktion zur Szene spiegelt schließlich Verdis Verwendung des Begriffs als „Introduzione e scena“ beispielsweise in der *Aida* (1871).

Im Gegensatz zur Introduktion, die in der Partitur also stets in ihren formalen Umrissen exakt zu bestimmen ist (ganz im Gegensatz freilich zu ihrer dramaturgischen Funktion, die nach Sujet und Konstellation variiert), findet, wie bereits erwähnt, die Bezeichnung Exposition in der Opernpraxis — wie auch im Drama selbst — keine Verwendung. Als dramentheoretischer Begriff wurde der Terminus vielfach diskutiert, ohne daß aufgrund der schier unermesslichen Variationsbreite verbindliche Definitionen erstellt werden konnten. Dennoch hat die Dramenanalyse einige prinzipielle Inhaltsbestimmungen erarbeitet⁸, deren Gültigkeit es im Hinblick auf librettistische Verfahrensweisen abzutasten und zu modifizieren gilt. Wohl zu Recht darf im Drama und in der Oper von ähnlichen dramaturgischen Funktionen der Exposition ausgegangen werden; lediglich die Technik der dramatischen Gestaltung — darin besteht aber der gravierende Unterschied —, beruht auf völlig unterschiedlichen Voraussetzungen. Denn im Gegensatz zur dynamischen Entfaltung des Dialogs im Sprechtheater wird die Oper durch tektonische, traditionell geprägte Gruppierungsprinzipien bestimmt, die für Komponisten und Librettisten gleichermaßen leitend waren, insbesondere bei der Gestaltung der dramaturgischen Schlüsselszenen (eben Introduktion und Finale). Nicht die sprachlich-inhaltliche Stringenz, sondern das szenisch-musikalische Arrangement, wie es in der Art der Nummernfolge zum Ausdruck kommt, bildet hier die Basis des dramatischen Gestaltens.

Hauptaufgabe der Exposition, die dann am deutlichsten hervortritt, wenn der erste Teil der Handlung als Prolog und damit als souveräner Abschnitt abgespalten ist⁹, ist die Darlegung der Verhältnisse und Zustände, auf deren Basis der dramatische Konflikt entwickelt wird. Teile der Vorgeschichte, wie sie in der Oper auch innerhalb der Overtüre musikalisch verarbeitet werden können — man denke beispielsweise an den Flintenschuß in Lortzings *Wildschütz* (1842), der die Hintergründe der zu Beginn des ersten Aktes eskalierenden Ereignisse blitzlichtartig aufleuchten läßt —, können ebenso in der Exposition eingefangen werden wie sie die Aufgabe übernehmen kann, die momentane Situation als Ausgangspunkt für das weitere Geschehen festzusetzen. Volker Klotz faßt dieses Phänomen wie folgt zusammen: „Die Handlung ist einerseits durch die Beschränkung auf eine knappe Raum-, Zeit- und Geschehnisspanne End-

⁸ Überblicksweise zusammengestellt u. a. bei Manfred Pfister, *Das Drama*, München 5. Aufl. 1988, bes. S. 124ff. Vgl. dort auch die Literaturhinweise S. 398, Anm. 108.

⁹ In Anlehnung an die antike Tragödie findet sich dieser Typus häufig in der Oper des 17. Jahrhunderts, später auch noch im Bereich der Tragödie lyrique.

phase einer lange sich anbahnenden Entwicklung, andererseits, dem Gebot nach Ganzheit und Geschlossenheit folgend, muß sie eben diesen Teilcharakter verleugnen. Diesen Zwiespalt zu versöhnen, bedarf es einer wohlgefühten Exposition, welche die Vorgeschichte, die räumlich und zeitlich außerhalb der vorgeführten Handlung befindlichen Gründe und Bedingungen der dramatischen Aktion aufzunehmen hat. Die Exposition hat ferner die Aufgabe, die Situation der Personen so zu umreißen, daß der Zuschauer in konzentrierter Form mit ihr vertraut wird. Schließlich gibt sie Ausgangspunkte für den Fortlauf des Stückes. Sie ist somit vergangenheits-, gegenwarts- und zukunftsbezogen: statisch; denn diese verschiedenen Richtungstendenzen heben größtenteils ihre Spannung gegenseitig auf¹⁰. Dieser spannungsaufhebenden Tendenz, die freilich durch die pointierte Akzentuierung einer der Aspekte gemindert werden kann, wirkt bei Aktionsbeginn auch die Einführung eines „erregenden Moments“, eines besonders effektiv gestalteten „dramatischen Auftakts“ entgegen¹¹. Zu der „Vergabe von Informationen über die in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten der unmittelbar dramatisch präsentierten Situation“¹² tritt also zu Beginn der Bühnenhandlung meist auch ein aufmerksamkeiterweckendes Element, durch das die atmosphärische Einstimmung in die fiktive Spielwelt erfolgt. Die informationsvermittelnde Funktion der Exposition wird also durch sogenannte phatische Reize¹³ verstärkt, durch akustische oder optische Elemente, die signalhafte Bedeutung gewinnen können. Gerade im Zusammenwirken der informationsvermittelnden und phatischen Wirkungsweisen scheinen sich die Expositionstechniken beider theatraler Gattungen — Drama und Oper — doch ganz erheblich voneinander zu unterscheiden. Denn die atmosphärisch einstimmende Funktion fällt in der Oper nicht der Exposition, sondern der Ouvertüre zu, die das Publikum auf die jeweilige Grundstimmung der dramatischen Handlung vorbereitet¹⁴. So scheint der dramatische Auftakt der Handlung im musikalischen Theater vor den Beginn der Bühnenaktion verlegt zu sein. Oft genug fungiert die Ouvertüre im Sinne eines Vorspiels (Wagner) sogar als Schaltstelle, als Bindeglied zwischen Vergangenheit und Zukunft, zumindest dann, wenn sie durch semantische Anspielungen (motivische, tonale, formale oder instrumentale Beziehungen) assoziative Verbindungen zwischen der Vorgeschichte und den kommenden Ereignissen herzustellen vermag¹⁵. Durch die semantische Einbindung ins Drama fällt der Ouvertüre dann die Funktion einer quasi non-verbalen Einführung zu.

Auch die Introduktion gewinnt als meist effektiv gestaltete Eingangsnummer aufmerksamkeiterregende Funktion¹⁶; zugleich ist sie jedoch Teil der Exposition, aus der sie als devisenartig isoliertes Formelement herausragt. Obwohl die Introduktion als texttragendes Glied fraglos an der Vergabe von Informationen teilnimmt, scheint sie

¹⁰ Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 9. Aufl. 1978, S. 28.

¹¹ Vgl. zur Terminologie Pfister, bes. S. 124f.

¹² Ebda., S. 124.

¹³ Vgl. zur Terminologie und Unterscheidung dieser beiden Funktionsweisen Pfister, S. 124 und 161.

¹⁴ Zumindest seit dem späten 18. Jahrhundert.

¹⁵ Auch Rossinis *Otello*-Ouvertüre erfüllt diese Funktion. Näheres hierzu unten in Teil III.

¹⁶ Man denke etwa an die chorischen Ausstattungsszenen der Grand opéra.

insgesamt weniger auf die Erhellung der dramatischen Zusammenhänge zu zielen. Aufgrund ihres dezidiert reflexiven Charakters fällt ihr vielmehr die Aufgabe zu, eine szenisch-musikalische Grundsituation affekthaft zu umreißen. Daß die Festschreibung dieser Grundsituation keiner dynamischen Intensivierung des dramatischen Geschehens, sondern einer statuarischen Präsentation bedarf, hat insbesondere dem Chor, aber auch dem Solisten (Arie, Cavatina) eine bevorzugte Stellung als Träger einer repräsentativen Akteröffnung eingeräumt: Der gesprochene oder rezitativische Dialog zu Beginn einer Oper wäre zumindest im 19. Jahrhundert undenkbar. Die Tendenz zur Akzentuierung einer als Gesangsnummer musikalisch fixierten Grundsituation zu Beginn des musikalischen Bühnenwerks läßt sich im besonderen Zuschnitt der Libretti gegenüber ihren Dramenvorlagen gut ablesen. Gerade die Texteingänge wurden meist essentiellen szenischen Umgruppierungen unterzogen, stets mit dem Ziel, die für die ‚opernhafte‘ Eröffnung, also für die Art der Nummernfolge geeignete Konstellation herzustellen. Daß die Exposition vom Standpunkt des Dramatikers aus betrachtet oftmals nicht schlüssiger, stringenter wurde, hat unter Verkennung des eigengesetzlichen Situations- und Formbegriffs der Oper immer wieder zu kritischen Äußerungen Anlaß gegeben. Nur selten wird aber eine gelungene Dramenexposition, wie sie der Librettist in der zugrundegelegten Schauspielvorlage vorfindet, den besonderen Anforderungen einer dezidiert ‚opernhaften‘ Eröffnung gerecht werden, deren Merkmal es ist, das Hier und Jetzt der Ausgangssituation in Form einer musikalisierten, und damit zeitlich gedehnten Momentaufnahme hervorzuheben.

Wie im Drama, so stellt sich freilich auch in der Oper die Frage nach der formalen Grenze, mithin der Wirksamkeit der Exposition, ganz im Gegensatz zur Introduktion, die als Nummernkomplex kompositorisch stets fest umrissen ist, dann jedoch zumindest als Bezeichnung wegfällt, wenn das Nummernprinzip generell aufgehoben wird. Ungleich problematischer erscheint die Frage nach dem Zusammenwirken von musikalischer Introduktion und dramatischer Exposition deshalb im durchkomponierten Musikdrama, in dem zwar die Introduktion als eigenständige Nummer verdrängt und durch andere Formvorstellungen substituiert wird, als immanentes Strukturproblem aber ebenso wie die Exposition erhalten bleibt. Fraglos wird durch die narrative Struktur¹⁷ durchkomponierter Werke, die sich bereits im Verzicht auf die Ouvertüre zugunsten einleitender Vorspiele abzeichnet, auch der statuarische Introduktionscharakter durch orchestrale Überleitungstechniken aufgehoben. Inwieweit der Verlust der Introduktionsnummer auch neuartige Expositionstechniken in der durchkomponierten Oper des späteren 19. Jahrhunderts evoziert, sei hier dahingestellt. Zumindest tritt im Vergleich zur durchkomponierten Oper, die ja gerade keine stereotypen Eröffnungsmodelle mehr kennt, ein weiteres Charakteristikum der Introduktion in der Nummernoper um so deutlicher hervor, nämlich ihre Initialposition, die im Bestreben nach szenisch geschlossenen Einheiten oft genug auch auf die gesamte Exposition übergreift; insbesondere dann, wenn die Komposition Rahmenfunktion übernimmt,

¹⁷ Also die auf der Verwendung von Leitmotiven und semantischen Anspielungen im Orchester beruhende ‚Erzählhaltung‘, die Vergangenes und Zukünftiges in der momentanen Situation vergegenwärtigen kann.

wenn also die Ausdehnung der Exposition durch kompositorische Elemente festgesetzt wird, zeichnet sich eine besondere Affinität zwischen Nummernoper und initial-isoliertem Expositionstypus¹⁸ ab. Ob sich entsprechend der unterschiedlichen Tendenz zur Ausbildung formaler Gliederungseinheiten oder organisch entwickelter, werkübergreifender Zusammenhänge generell ein Zusammenhang zwischen dem initial-isolierten Auftreten der Exposition und der Nummernoper einerseits und dem sukzessiv-integrierten Expositionstypus und durchkomponierten Formen andererseits feststellen ließe, muß freilich weiterführenden Untersuchungen überlassen werden. Zumindest hat es den Anschein, als ob die narrative Struktur durchkomponierter Werke der sukzessiven Vergabe expositionaler Informationen eher entsprechen könnte als der mit der Nummernoper und ihrer Tendenz zu formal mehr oder weniger stark geschlossenen Einheiten offensichtlich stärker konvergierende Typus der initial-isolierten Exposition.

II

Beispiele für initial-isolierte Expositionstypen, deren blockartige Abspaltung durch die Rahmenfunktion der Komposition unterstrichen wird, lassen sich häufig im Zusammenhang mit der Chor-Introduktion beobachten, durch die eine tableauartige Eingangsphase eröffnet wird, die im Sinne des oben skizzierten Expositionsverständnisses der Präsentation einer Hauptfigur, der Festschreibung der Konfliktsituation sowie der Darlegung der für das spätere Geschehen relevanten Ausgangssituation dient. Wie intensiv dramatische Struktur- und szenische Gestaltungsprinzipien mit musikalischen Formideen zugunsten der blockartigen Abspaltung eines deutlich abgegrenzten Abschnitts bei der Eröffnung eines musikalischen Bühnenwerks zusammenwirken können, sei anhand von Rossinis *Otello* konkretisiert. In der Verknüpfung von Chor-Introduktion und Solonummer zur szenisch geschlossenen Exposition ist dieses Werk typisch genug, um als paradigmatisches Beispiel für die exemplarische Analyse herangezogen zu werden.

Wie das Opernschaffen Rossinis überhaupt noch kaum untersucht und die Bedeutung des Komponisten für die Entwicklung der italienischen Oper im 19. Jahrhundert noch unzureichend gewürdigt ist, wurde auch das Phänomen der Akteröffnung in seinen Opern bislang keiner genaueren Betrachtung unterzogen. Auch sonst fand die Thematik, wie eingangs erwähnt, kaum Beachtung oder wurde allenfalls einseitig auf die Introduktion beschränkt, die entsprechend einer primär an der kompositorischen Tektonik orientierten Methodik der Opernanalyse zum bloßen Formmodell, zur kompositorischen Konvention herabgewürdigt wurde. Das Zusammenwirken musikalischer, dramatischer und szenischer Faktoren, wie es für das Verständnis der Akteröffnung als musiktheatrales Gesamtphänomen bedeutsam ist, konnte aus dezidiert

¹⁸ Die Unterscheidung zwischen initial-isoliertem und sukzessiv-integriertem Expositionstypus, wie sie im folgenden vorgenommen wird, folgt der Dramentheorie (vgl. Pfister, S. 125). Beide Expositionsmodelle markieren Extrepositionen, deren Grenzen in der Praxis oft verwischt sind. Während der sukzessiv-integrierte Expositionstypus nicht an die Eingangsphase des Textes gebunden ist — hier wird die Exposition in die weitere Handlung integriert und sukzessive vermittelt —, ist das initial-isolierte Expositionsmodell durch die blockhafte Abspaltung des Texteingangs gekennzeichnet.

musikwissenschaftlicher Sicht, unter Vernachlässigung dramaturgischer Fragestellungen nicht erfaßt werden. Daß der Introduktionsbegriff — entgegen seiner Anwendung in der Praxis — meist auch für die gesamte mehrteilige Eröffnungsphase Verwendung fand, daß also auf eine Unterscheidung zwischen Introduktion und Exposition verzichtet wurde, dürfte zur Verwischung der Problematik nicht unwesentlich beigetragen haben.

Dessenungeachtet sind Philip Gossett, William Ashbrook und Markus Engelhardt, die sich im Rahmen werkanalytischer Untersuchungen zu Rossini, Donizetti und Verdi auch mit der Opernintroduktion befaßt haben, wertvolle Erkenntnisse zum Vorrherrschen bestimmter Typen im Schaffen der jeweiligen Komponisten zu verdanken. Den „einfachsten“ Typus der Rossinischen Introduktion — gemeint ist die gesamte Eröffnungsphase — hat Philip Gossett durch vergleichende Untersuchungen herausgearbeitet¹⁹. Zusammenfassend kommt er zu dem Schluß: "In its simplest form the Rossini »Introduzione« consists of three parts: a) an opening movement for chorus, sometimes with solo parts for minor characters; b) a slow movement, often introducing a major character; c) a final cabaletta for the major character, with assistance from the chorus and others on stage" (S. 54). Gossett, der diesen Typus als „Standardintroduktion“ ("the standard Italian opera introduction", S. 52) bezeichnet, rechnet diesem, teilweise leicht modifiziert auftretenden Modell nahezu alle italienischen Opern Rossinis zu (S. 54). Daß diese Introduktionsbestimmung — Choreinleitung, langsame Nummer meist für den Protagonisten, abschließende Cabaletta — im Einzelfall nicht verifizierbar ist und von der tatsächlichen Verwendung der Bezeichnung „Introduzione“ in den Quellen abweicht, zeigt die genauere Untersuchung des *Otello*, dessen Exposition entscheidend von einem zwischen Chor-Introduktion und nachfolgendem Rezitativ angesiedelten Marsch gekennzeichnet ist, während die Introduktion auf den Eröffnungs-Chor beschränkt bleibt.

Zu einer differenzierteren Sicht gelangte indes William Ashbrook²⁰, der für Donizetti eine Typologisierung erarbeitete, die so allgemein formuliert ist, daß sie, wie Markus Engelhardt später zeigen konnte, auch auf Verdis frühes Opernschaffen übertragen werden kann: "Generally speaking Donizetti favored three types of *introduzione*. The simplest of these is the introductory chorus, often beginning as a dialogue between two choral groups, one questioning, the other answering, which then combine as a unit for the main choral period; in some examples a soloist is introduced. This type is clearly set off from the rest of the score by the rubric 'dopo l' *introduzione*' placed over the succeeding section. The second type is a compound unit made up of episodes in a variety of tempos, sometimes with changes of meter as well; it is restricted almost exclusively to the short comic works of the 1820s. It brings on stage some of the characters (as in *I pazzi per progetto* [1830], and *Le convenienze* [1827] where all but one are involved), building up gradually; the assembling personell function as a chamber chorus (as in *Il giovedì grasso* [1829]) or are sometimes reinforced by the

¹⁹ Philip Gossett, *Gioacchino Rossini and the Conventions of Composition*, in: *AMI* 42 (1970), S. 48ff., bes. S. 52 and 54.

²⁰ William Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, Cambridge University Press 1982, S. 244ff.

chorus itself (as in *La zingara* [1822]). [...] By the time of *L'elisir d'amore* (1832) the comic introduzione had come to combine a series of discrete numbers without recitative; this pattern is common in Donizetti's Italian works after 1830, though it is anticipated in *Il castello di Kenilworth* [1829] and *Imelda* [1830], and shows his concern for building a briskly forward-moving entity out of the whole opening episode up to the first curtain". Ashbrook unterscheidet also nach Operngattung und Entstehungszeit insgesamt drei Grundtypen: 1. Die Chor-Introduktion, die, ohne daß dies näher begründet würde, als die einfachste ("simplest") bezeichnet wird, 2. die aus verschiedenartigen Formelementen zusammengesetzte Introduktion, wie sie im Bereich der komischen Oper der 1820er Jahre häufiger aufträte, und 3. die aus einer Reihe von isolierten Nummern ohne trennende Rezitative gebildete Introduktion, die für die späteren komischen Opern Donizettis typisch sei.

Die Fragwürdigkeit dieser abstrakten Systematisierungen zu Recht hervorhebend, versuchte Markus Engelhardt durch Einzelbetrachtungen die Vielfalt der Erscheinungsformen und das reiche Spektrum von Introduktionskonzeptionen im frühen Operschaffen Verdis zu konkretisieren. Die Wechselwirkung von sprachlich-dramatischem Expositionsverfahren und musikalisch präsentierender Introduktion wurde jedoch auch hier zugunsten formalkompositorischer Faktoren weitgehend außer acht gelassen. Engelhardt fällt statt dessen das Verdienst zu, durch quellenkritische Untersuchungen zur Erhellung des Phänomens aus terminologischer Sicht beigetragen zu haben.

Besonderer Beliebtheit erfreute sich seinen Ausführungen zufolge auch beim frühen Verdi (bis *Luisa Miller*, 1849) die Chor-Introduktion²¹, wobei der „nahezu ausschließlich mit dem Chor verbundene“²² Terminus „Introduzione“ auch schlicht durch „Coro“ ersetzt werden konnte und nicht nur zu Beginn der Oper, sondern ebenso bei den folgenden Akteröffnungen Verwendung fand²³. Unabhängig von der tatsächlichen Verwendung des Begriffs „Introduzione“ im Autograph, wo die Bezeichnung nicht immer explizit nachweisbar ist²⁴, gelangte Engelhardt schließlich zur Unterscheidung dreier verschiedener Chor-Eröffnungen²⁵: 1. Die separate Chor-Eröffnung, die für sich steht und zum baldigen Abgang des Chores führt; Beispiele finden sich in *Nabucco* (III. Akt), *I Lombardi* (II. und III. Akt), *Ernani* (II. und IV. Akt), *I due Foscari* (I. Akt), *Giovanna d'Arco* (II. Akt), *Alzira* (II. Akt), *Luisa Miller* (II. und III. Akt). 2. Das Introduktionstableau, das mehrere geschlossene szenisch-musikalische Komponenten in einem tableauartigen Komplex zu einer Nummer zusammenschließt, wobei der Chor meist bis zum Ende der Szene präsent bleibt. Angeführt werden: *Un giorno di regno*, *I Lombardi*, *Macbeth*, *La Battaglia di Legnano*, *Luisa Miller*. 3. Die Choröffnung und Soloszene mit Chor, in der das Kollektiv in einen dialogischen Diskurs mit der

²¹ Markus Engelhardt, *Die Chöre in den frühen Opern Giuseppe Verdis*, Tutzing 1988 (= *Würzburger musikhistorische Beiträge* 11), S. 111.

²² Ebda., S. 115.

²³ Vgl. ebda., S. 115ff.

²⁴ Ebda., S. 117. Vgl. zu diesem quellenkritischen Problem auch unten, Anm. 28.

²⁵ Ebda., S. 115ff.

Hauptfigur tritt. Nach Engelhardt handelt es sich hierbei um die Standardakteröffnung beim frühen Verdi.

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen darf also die Chor-Introduktion (mit ihren szenisch erweiterten und gerade darin für die fortschreitende Entwicklung im 19. Jahrhundert wichtig werdenden Varianten) als vorherrschendes Eröffnungsmodell zumindest für die italienische Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts betrachtet werden. Rossinis Schaffen diesbezüglich auf seinen Vorbildcharakter zu überprüfen, sprengt den Rahmen des vorliegenden Beitrags. Gleichwohl sei an dieser Stelle auf analoge Ansätze bei Rossini und Verdi hingewiesen, deren *Otello*-Opern (1816, Text von Francesco Berio Salza bzw. 1887, Text von Arrigo Boito) Grenzpunkte einer von der Nummernoper zum durchkomponierten Operndrama fortschreitenden Entwicklung innerhalb der italienischen *Seria*-Tradition markieren. Insbesondere im Vergleich zur Vorlage des Sujets, zum Drama Shakespeares, das völlig anderen Expositionsprinzipien gehorcht²⁶, stechen die Gemeinsamkeiten der Eröffnungen beider Opern ins Auge. Während die Handlung bei Shakespeare mit einem breit angelegten Dialog zwischen Rodrigo und Jago beginnt und die Titelfigur erst später einführt, beginnen beide Opern mit einer tableauartig präsentierten und wesentlich vom Chor getragenen Eingangsszene, die hier wie dort Otellos siegreiche Rückkehr aus dem Feldzug und die triumphale Ankunft in Venedig schildert. Obwohl die musikalische Gestaltung Verdis im Dienste einer realistisch geschilderten Sturm- und Gewitterszene und beeinflusst durch szenische Techniken der *Grand opéra* freilich weit über Rossinis Mittel hinausgeht, sind die Parallelen unverkennbar; denn Rossini und Verdi beginnen mit der analogen dramatischen Situation, mit ähnlichen szenischen Vorstellungen und wählen auch denselben Schauplatz, nämlich den Hafen Venedigs, der jeweils im Hintergrund sichtbar wird (bei Shakespeare spielt die Eingangsszene in einer Straße). Lediglich im zeitlichen Ablauf setzt Verdis Werk früher ein, so daß das Anlegen der Flotte noch im Bild ist. Bei Rossini beginnt die Handlung dagegen erst nach der Landung, wenn Otello das Schiff verläßt. Selbst die Idee bei Verdi und Boito, das Geschehen mit einem wilden *Temporale* beginnen zu lassen, für das ja in der Vorlage jede Parallele fehlt, scheint, wenn auch nur rudimentär, bei Rossini vorgeprägt zu sein. Während die Naturgewalten bei Verdi jedoch naturalistisch zugespitzt und effektiv gesteigert sind, ist Rossinis Titelfigur, noch unmittelbar aus der *Seria*-Tradition des 18. Jahrhunderts inspiriert, auf den inneren Affekt des Sturms als Ausdruck der turbulenten Gefühle beschränkt, ein Affekt, der in der Aufttritts-Cavatina Otellos gleich zu Beginn der Oper unüberhörbar thematisiert wird. Wörtlich heißt es: "Deh! Amor, dirada il nembo cagion di tanti affanti"²⁷. Ein bewußtes Anknüpfen Verdis an Rossinis *Otello* ist angesichts der verblüffenden Übereinstimmungen der Eröffnungsphase nicht auszuschließen, zumal er Rossinis Werk gekannt hat und sich dadurch sogar zunächst von der Vertonung des Sujets abhalten ließ²⁸. Beide *Otello*-Anfänge, sowohl die auf der Nummerneinteilung

²⁶ Näheres hierzu unten, Teil III.

²⁷ Vgl. den vollständigen Text unten, Teil III.

²⁸ Vor Verdi war Rossini der einzige Komponist von Rang, der sich überhaupt an eine Vertonung des Stoffs gewagt hatte. Im Gegensatz zu anderen Shakespeare-Stoffen hat *Othello* auf der Opernbühne bezeichnenderweise kaum Verbreitung gefunden.

beruhende Konzeption Rossinis als auch die durchorganisierte Form Verdis, zeigen den Chor als Keimzelle der Akteröffnung, die Akteröffnung aber als einen der zentralen Ansatzpunkte für die Neuroorganisation tradierter Formen.

III

Rossini ist es im *Otello*²⁹ trotz der ausgeprägten Nummerneinteilung auf geradezu exemplarische Weise gelungen, die Einheit von Introduction und Exposition durch kompositorische Mittel herzustellen und die synthetische Funktion beider Faktoren im Dienste einer szenisch geschlossenen Akteröffnung bewußt zu machen. Weiß man, wie kritisch das Werk, insbesondere Berio di Salzas Textbuch, von Anfang an, seit der Uraufführung am 4. Dezember 1816 in Neapel und erst recht später, im Vergleich zu Verdis und Boitos Meisterwurf, aufgenommen wurde, so mag diese Feststellung zunächst verwundern. Denn in der Tat deuten dramaturgische Schwächen darauf hin, daß die Oper nicht mit der nötigen Absprache zwischen Textdichter und Komponist zustande gekommen ist. Verwiesen sei diesbezüglich etwa auf das Finale des ersten Aktes, in dessen Quintett Emilia, Desdemonas Zofe, aus satz- und stimmtechnischen Gründen beteiligt wird, obwohl sie aufgrund der dramatischen Situation nicht im Solistenensemble, sondern in den nicht unmittelbar in die Konfliktsituation mit einbezogenen Chor der übrigen Anwesenden integriert sein müßte. Dennoch lieferte der Librettist Rossini gerade in der Exposition einen alle Elemente einer Seria-Eröffnung aufweisenden und obendrein dramatisch stringenten Texteingang, der keineswegs „so schief konstruiert“ ist, wie Carl Dahlhaus dies angesichts der „nachlässig behandelten“ Vorgeschichte³⁰ glauben feststellen zu können. Denn das dramaturgische Leitprinzip dieser Akteröffnung scheint gerade in der Aussparung der Vorgeschichte zu bestehen, die erst nach und nach, also sukzessive (im Sinne des oben angeführten sukzessiv-integrierten Expositionstypus) und bei weitem nicht so komplett vermittelt wird, wie dies bei Shakespeare der Fall ist. Dies ist aber für die Oper und für das Verständnis der Handlung auch gar nicht erforderlich. Denn im Gegensatz zum Schauspiel, das von der dialogischen Abwicklung der Handlung lebt, werden im musikalischen Theater dramatische Situationen und Ereignisse als Folge musikalisch formulierter Momentaufnahmen präsentiert, die im Libretto durch quintessenzartige

²⁹ Der Vollständigkeit halber sei bereits hier darauf hingewiesen, daß Rossini in der autographen Partitur auf die ausdrückliche Bezeichnung des Eingangschores als „Introduzione“ verzichtet, wie auch die vorausgehende Sinfonia ohne Titel bleibt. Lediglich die folgenden Nummern, der Marsch („Marziale“), der rezitativische Dialog („Rec.“), sowie Otellos die Eingangsszene beschließende Auftritts-Cavatina („Cavatina di Otello“) werden durch Überschriften markiert (vgl. die Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Philip Gossett, New York u. London 1979). Insgesamt ergibt sich für die Eröffnungsphase folgende Nummernfolge: Sinfonia — Chor — Marsch — Rezitativ (Dialog) — Cavatina — Marsch. Wie selbstverständlich der Eingangschor trotz der fehlenden Formbezeichnung in der Partitur als Introduction identifiziert und in seiner angestammten Funktion erkannt wurde, ist durch zeitgenössisches Aufführungsmaterial belegt (z. B. die der Münchner Erstaufführung des *Otello* 1818 zugrundeliegende Abschrift, Bayerische Staatsbibliothek St. Th. 152), in dem die Überschrift „Introduzione“ automatisch ergänzt wurde.

³⁰ Carl Dahlhaus, *Zur Methode der Opern-Analyse*, in: *MuB* 9 (1980), S. 518ff., bes. S. 519. Ein Wiederabdruck dieses Aufsatzes findet sich in: Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München 2. Aufl. 1989, S. 11ff.

Schlagwörter³¹ vorbereitet sind. Dieser grundsätzliche Unterschied hebt auch die Exposition des Rossinischen *Otello* von der Shakespeare'schen Vorlage als eigenständiges, noch für Verdi akzeptables dramaturgisches Modell markant ab. Während sich bei Shakespeare, wie bereits erwähnt, Rodrigo und Jago zu einem umfänglichen, Teile der Vorgeschichte erhellenden Dialog einfinden³² (*Otello* wird dagegen erst in der zweiten Szene eingeführt, im Gegensatz zum Protagonisten in der Oper als Titelfigur aber nicht sonderlich hervorgehoben³³), geht es Berio und Rossini um die Präsentation der Hauptgestalt, die in einem musikalisch, dramatisch wie szenisch gleichermaßen fest umrissenen Zusammenhang in ihren Wesensmerkmalen und der charakteristischen Konfliktsituation vorgestellt wird. An die Stelle des dynamischen Dialogs tritt dabei der statuarische, die momentane Situation ins stehende Bild bannende Chor, an die Stelle des verbalen Diskurses der einstimmige Affekt einer kollektiven Instanz. Die Chor-Introduktion erweist sich hier als klanglich repräsentativer ‚Auftakt‘ einer szenisch zum Tableau verdichteten Eröffnungsphase (I, 1), die als initial-isolierte Exposition zu begreifen ist.

Ohne nennenswert auf die Vorgeschichte einzugehen, beschränkt Berio die Exposition auf zwei Aufgabenbereiche: Zunächst wird *Otello* als Zentralfigur, als siegreicher Feldherr vorgestellt, dann der Kernkonflikt zwischen Held und Verschwörer (Jago und Rodrigo) exemplarisch offengelegt: Während *Otello* von den Volksmassen umjubelt und vom Dogen mit einem Lorbeerkranz gekrönt wird, schwört Rodrigo, der Sohn des Dogen, in beiseite gesprochenen Einwüfen Rache. Auf die Darlegung der in der Vergangenheit liegenden Intrigenansätze wird dabei konsequent verzichtet. Denn sie bilden das Gerüst der Handlung, den Motor der Verwicklungen und Verdächtigungen, die in *Desdemonas* Ermordung und *Otellos* Selbstmord am Schluß der Oper kulminieren werden. Hintergrundinformationen — beispielsweise die Diskussion um den Brief *Desdemonas* an *Otello*, der in die falschen Hände geraten ist und somit den Verschwörern Beweismaterial zur Hand gibt — in den Bereich der Vorgeschichte verlegen und in der Exposition ‚erklären‘ zu wollen, hieße diese dramaturgisch wichtige Funktion des teilweise verborgenen Intrigennetzes zu verkennen³⁴. So hat die Exposition lediglich die Aufgabe, eine affektive Ausgangssituation herzustellen, indem sie den abgrundtiefen Haß der Verschwörer auf den siegreichen Helden als Motivation für das weitere Geschehen erkennbar werden läßt. Berios dramatische Exposition erfüllt, vor diesem Hintergrund betrachtet, nicht nur die dramaturgisch notwendigen Vorausset-

³¹ Verdi prägte hierfür den Begriff "parola scenica".

³² Vgl. hierzu auch die Ausführungen zur Exposition des *Othello* bei Shakespeare von Ernst Th. Sehr, *Der dramatische Auftakt in der Elisabethanischen Tragödie. Interpretationen zum englischen Drama der Shakespearezeit*, Göttingen 1960, S. 184 ff.

³³ Hierin spiegelt sich das völlig konträre Auftritts-Verständnis in Schauspiel und Oper und zugleich das unterschiedliche Selbstverständnis von Schauspieler und Sänger, von sprechender und singender Bühnenfigur. Während, wie das vorliegende Beispiel zeigt, der Protagonist im Schauspiel ohne jeden Verlust seiner Vorrangstellung beiläufig eingeführt werden kann, bedarf die Titelfigur in der Oper einer zum Gegenstand musikalischen Gestaltens erhobenen Präsentation.

³⁴ Zu berücksichtigen hierbei ist sicherlich auch der Umstand, daß Librettist und Komponist beim Publikum die Kenntnis des Sujets voraussetzen konnten. Diesbezüglich dürfte die *Seria*, die meist bekannte Stoffe heranzog, von Opern mit unbekanntem Sujets, wie sie beispielsweise auch in der *Buffa* verarbeitet wurden, zu unterscheiden sein: je nach Bekanntheitsgrad konnte in der Exposition auf eine ausführliche Darlegung der Konfliktsituation verzichtet werden.

zungen für die folgende Handlung sowie die Aufgabe, die für das Verständnis der Ausgangssituation erforderlichen Eingangsinformationen zu vermitteln, sondern auch alle Bedingungen einer dezidiert ‚opernhaften‘ Eröffnung, wie sie in der spezifischen Nummernfolge Sinfonia — Introduktionschor — Marsch — Rezitativ (Dialog) — Cavatina zum Ausdruck kommt. Daß sie darüber hinaus dem Komponisten die Möglichkeit bot, den gesamten Expositions-komplex durch eine Bogenform-Anlage zur musikalisch-dramatischen Einheit zwingend zu verschmelzen, unterstreicht den modellhaften Charakter des vorliegenden Beispiels.

Keimzelle für die erwähnte Bogenform ist die Introduktionsnummer, der Chor, der auf allen Ebenen — musikalisch, dramaturgisch wie szenisch — zentrale Funktion gewinnt: Szenisch bildet er den repräsentativen Hintergrund für Otellos triumphalen Auftritt, dramaturgisch spiegelt er seine glanzvolle Position als siegreicher Feldherr, der wie kein anderer von den Volksmassen umjubelt wird; die Kluft zum unbeachtet abseitsstehenden Rodrigo wird dadurch noch zusätzlich verschärft. Musikalisch bildet er die Folie und das klangliche Kontinuum für die gesamte Eingangsszene, in der er bis zum Schluß präsent bleibt. Die scheinbar abgeschlossene Introduktionsnummer erweist sich diesbezüglich als dramaturgisch vieldeutiges und flexibles Glied einer komplex disponierten Akteröffnung, deren kompositorische Formgestalt die Initialposition der Exposition exakt umreißt.

Eine aufgrund ihrer Signalwirkung nicht unerhebliche Bedeutung bei der Eröffnung einer Oper fällt aber freilich der Ouvertüre zu. Auch die vorliegende Exposition ist musikalisch durch die Sinfonia vorbereitet, allerdings nicht aufgrund der Antizipation von kompositorischem Material oder durch die Anspielung auf spätere Stimmung- oder Ausdrucksinhalte, sondern programmatisch. Allem Anschein nach ging es Rossini im *Otello* um eine latente semantische Verknüpfung von Ouvertüre und Introduktion, die zwar nicht als Themen- oder Affekteinheit, so doch als kausaler Zusammenhang konzipiert sind. Bedeutsam hierfür ist der erste Teil der Ouvertüre (Andante), dessen programmatische Implikation die dramaturgische Funktion der Ouvertüre als Träger eines Teils der Vorgeschichte ausweist. Wie sich zeigt, ist die Andante-Passage mit dem ersten Teil (Adagio) der Sinfonia zu Rossinis Buffa *Il Turco in Italia* (1814) identisch, mit Ausnahme der Verwendung des Solo-Instruments, dort ein den komischen Charakter forcierendes Horn, hier eine eher lyrisch wirkende Oboe (s. Notenbeispiel 1).

Obwohl das Austauschen von Ouvertüren, auch zwischen Buffa- und Seria-Opern bei Rossini kein ungewöhnliches Verfahren darstellt — man denke beispielsweise an die Ouvertüre des *Barbiere di Siviglia* (1816), die gleich mehrmals Verwendung fand —, dürfte die Bezugnahme im vorliegenden Fall über den Charakter eines zufälligen Rückgriffs weit hinausgehen, scheint es sich doch um eine bewußte semantische Anspielung zu handeln: Das *Turco*-Zitat als musikalische Chiffre für Otellos Türkenfeldzug, die Ouvertüre (zumindest im exponierten Kopfsatz) als epigrammatische Zusammenfassung jenes Teils der Vorgeschichte, an den die Exposition mit Otellos Rückkehr aus dem Kampf unmittelbar anschließt. Und in der Tat ist die stereotype Staccatobewegung der Kontrabässe sowie die punktierte, zugespitzte Melodik der Streicher dazu geeignet, das Bild kämpferischer Aggressionshaltung heraufzubeschwören und damit

Il Turco in Italia, Ouvertüre T. 1–5

Adagio.

pp *cresc.*

f *ff* *sfz >*

Otello, Ouvertüre, T. 1–5

Andante

pp

ff *p*

Notenbeispiel 1

den emblematischen Charakter des Kopfsatzes zu verstärken. Gleichwohl signalisiert die Austauschbarkeit beider Ouvertüren die tendenzielle Verwischung der Grenzen zwischen *Buffa* (*Il Turco in Italia*) und *Seria* (*Otello*), für die die gesamte — hier nicht weiter zu diskutierende — musikalisch-dramatische Konzeption des *Otello* sympto-

matisch ist. Auch der Buffa-Tonfall steht in merkwürdigem Kontrast zum ernsten Charakter und zum tragischen, d. h. nicht versöhnlichen Ausgang der Oper³⁵.

Durch das *Turco*-Zitat, das als musikalische Metapher für Otellos Siegeszug gegen die Türken steht, wird also ein Teil der Vorgeschichte, nämlich der für die Exposition relevante militärische Sieg musikalisch enthüllt; bezeichnenderweise ist es also nicht die um den Liebesbrief angesiedelte Problematik, die nur vordergründig die Voraussetzung für die späteren Intrigen gegen Otello bildet. Alles zielt darauf, die außergewöhnliche Bedeutung des Feldherrn herauszustellen. Im Kontrast hierzu kann Otellos Außenseiterposition als Mensch um so deutlicher hervortreten. Wie dem Eingangsdialog zu entnehmen ist, fühlt sich Otello trotz aller Wertschätzung als Fremder; schon äußerlich ist er stigmatisiert durch seine schwarze Hautfarbe, die zum szenisch sichtbaren Spiegelbild seiner inneren Isolation wird. Gerade dieses Außenseitertum, die tief sitzende Angst, ausgestoßen zu sein, bildet die Voraussetzung und die psychologische Angriffsfläche für die späteren Intrigen. Vor dem Hintergrund des militärischen Heldentums und der öffentlichen Anerkennung Otellos tiefe menschliche Verunsicherung als Grundmotiv für die gesamte Handlung der Oper offenzulegen, ist die dramaturgisch zentrale Funktion dieser Exposition.

Bildet die Ouvertüre neben dem musikalischen latent auch den dramatischen Auftakt, indem sie durch das *Turco*-Zitat das der Introduction unmittelbar vorausgehende Stadium der Handlung quintessenzartig vergegenwärtigt — sie ragt also im Gegensatz zur Exposition direkt in die Vorgeschichte hinein —³⁶, so umreißt der Introduktionschor im Rückblick auf die vergangenen Ereignisse die gegenwärtige Situation. Eingehrahmt durch ein instrumentales Vor- und Nachspiel, tonal (*F*-dur) von der vorausgehenden Ouvertüre (*D*-dur) und dem nachfolgenden Marsch (*B*-dur) abgesetzt, besitzt der Introduktionschor als statisches, formal isoliertes Element Initialfunktion. Diese wird sowohl durch das starre, monumentale Szenenbild, als auch durch die skandierenden Wort- und Klangsäulen des "Viva Otello, viva il prode" unterstrichen. Auch die kontemplative Haltung des Textes, in dem jeder in die Zukunft gerichtete Impuls ausgespart bleibt, signalisiert einen Stillstand der Handlung, paradoxerweise gleich zu Beginn des Bühnengeschehens: An die Stelle des dynamisch vorwärtsdrängenden Dialogs bei Shakespeare tritt in der Oper der einstimmige Affekt, der reflexive Kommentar des chorischen Kollektivs.

³⁵ Die im Zusammenhang mit Verdis *Otello* gelegentlich referierte Behauptung, Rossinis Oper schließe mit einem *lieto fine*, in dem die Ermordung Desdemonas zugunsten eines versöhnlichen Schlusses vermieden wird (vgl. etwa Stefan Kunze, *Der Verfall des Helden. Über Verdis „Otello“*, in: *Giuseppe Verdi. Othello. Texte, Materialien, Kommentare*, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, = *rororo* Opernbuch, S. 9ff., bes. S. 12), läßt sich anhand der Quellen nicht verifizieren. Die autographe Partitur (vgl. oben Anm. 26) gibt für ein *lieto fine* keine Anhaltspunkte. Ein versöhnliches Ende, das im Widerspruch zur gesamten dramaturgischen Disposition des Librettos stünde, ist lediglich als Zugeständnis an die Uraufführung in Neapel denkbar, wo die Konvention einen Mord auf offener Bühne nicht zuließ. Bezeichnenderweise sehen deutschsprachige Textbücher aus der Uraufführungszeit die Ermordung Desdemonas mit nachfolgendem Selbstmord Otellos vor. Vgl. für München das italienisch/deutsche Libretto von 1818, BSB L. eleg. m. 1140; für Wien das deutsche Textbuch von 1919, BSB Slg. Her 1274 und für Berlin das Libretto von 1821, BSB Slg. Her 1274a.

³⁶ Der Vollständigkeit halber sei auf die formale Binnengliederung der Ouvertüre hingewiesen: *Andante* — *Allegro vivace* — *Più mosso* (= *Coda*). Unschwer erinnert der zweiteilige Aufbau mit dem Übergang vom *Andante* zum *Allegro* an die italienische Arie mit dem langsamen *Cantabile* und der schnelleren *Cabaletta*, der ein *stretta*-artiger Abschluß folgen kann. Auch hier hat die *Coda Stretta*-funktion. Der zweite Abschnitt (*Allegro vivace*) unterstreicht seine Verwandtschaft zur vokalen *Cabaletta* darüber hinaus durch die *Repetition* des gesamten Abschnitts (*A* — Überleitung — *A'*), wie dies für *Cabaletten* typisch ist. Auf die Realisierung eines Affektschwungs zwischen den beiden Teilen wird allerdings verzichtet.

Chor-Introduktion

Tenori

Vi - - va O - tel - lo, vi - - va il pro - de,

Bassi

Vi - - va O - tel - lo, vi - - va il pro - de,

Notenbeispiel 2

"Viva Otello, viva il prode, /Delle schiere invitto duce! / Or per lui di nuova luce / Torna l'Adria a sfolgorar. / Lui guidò virtù fra l'armi, / Militò con lui fortuna. / Si oscurò l'Odrisia luna, / del suo brando al fulminar"³⁷.

Diente Shakespeare Rodrigos und Jagos Dialog dazu, die Vorgeschichte in einigen wesentlichen Punkten zu erhellen, so benutzt der Opernkomponist den Chor, um die Titelfigur als zentrale Bühnengestalt in ihren wesentlichen Charakterzügen und wichtigsten Taten vorzustellen. Für den Fortgang der szenischen Aktion entscheidend ist dagegen der nachfolgende Marsch, unter dessen Klängen Otello und die Verschwörer auf den im Vordergrund sitzenden Dogen zugehen³⁸. Erst durch den Marsch, paradoxerweise also durch ein den Fortgang der verbalen Handlung hemmendes Moment, kommt Bewegung in das Bühnengeschehen, das stehende Bild der chorischen Reflexion löst sich durch den Einsatz der Marschmusik auf: Otello bekommt Gelegenheit, sich in seiner ganzen Pracht und Würde zu präsentieren, sein stummer Auftritt wird durch den Marsch buchstäblich in Szene gesetzt, zum effektvollen Auftritt gleichsam hochstilisiert. Der Marsch verweist aber auch in seiner programmatischen Bedeutung („Marziale“) auf Otellos militärisches Amt. Wie im Introduktions-Chor wird also auch hier der Bezug zur Vorgeschichte hergestellt. Das eklatante Auseinanderklaffen von

³⁷ Der Text (wie auch die weiteren Zitate) sind dem zweisprachigen Textbuch, das der deutschen Erstaufführung in München (1818) zugrundelag, entnommen. Vgl. oben, Anm. 35.

³⁸ Die Szenenanweisungen folgen dem Textbuch der Münchner Erstaufführung.

szenischer Bedeutsamkeit (Otello hat während des Marsches nur wenige Meter zurückzulegen) und musikalischer Signifikanz (Stellung des Marsches als eigenständige Nummer) wird dabei bewußt als dramaturgisches, genuin opernhafes Stilmittel eingesetzt.

Daß Rossinis Musik in diesem Marsch merkwürdig ironisch eingefärbt, ja beinahe parodistisch zugespitzt ist, mag indes verwundern, denn dem erwähnten würdevollen Auftritt wird der Charakter der Musik ganz und gar nicht gerecht.

Marsch, T. 27 — 32

Notenbeispiel 3

Die tänzelnd-verspielte Melodik und die flinken, huschenden Bewegungen hoher Holzbläser, federnd-leichtfüßig rhythmisiert, suggerieren vielmehr die Vorstellung einer pantomimischen, ja marionettenhaften Darbietung, die sich in eklatantem Widerspruch zur szenischen Implikation dieses Marsches befindet³⁹. Nichts deutet in der Musik auf den von Rossini intendierten „martialischen“ Duktus, allemal läßt sich ein präventiös-stilisierte Gang Otellos, nicht jedoch die erwünschte triumphale Geste erahnen. Will man nicht ein etwaiges Unvermögen Rossinis, ‚überzeugende‘ Marschmusik zu schreiben, für das parodistische Entgleiten der Marschmusik verantwortlich machen, so läßt der Widerspruch zwischen dramatischem Gehalt (Otellos Siegerpose) und musikalischem Ausdruck (tänzelnd) an eine Destruktion des Opern-

³⁹ Das erste Hören läßt sogar an eine Balletteinlage denken, in der Otello — überspitzt formuliert — als bizarr gestikulierende Puppenfigur fungiert.

helden denken, wie sie Stefan Kunze als zentrales Thema für Verdis *Otello*-Dramaturgie herausgestellt hat⁴⁰. Ob sich dieser Prozeß bereits hier abzeichnet, sei vorläufig dahin gestellt. Offenkundig ging es Rossini jedoch um die musikalische Konterkarierung der siegreich-heldischen Pose. Und in der Tat wird der Held im weiteren Handlungsverlauf zur Marionette, zum Spielball der Verschwörer herabsinken.

Vor diesem Hintergrund erscheint Otellos Bericht vom Sieg seiner Truppen fast unglaubhaft. Insgesamt entfaltet sich im direkten Anschluß an die Marschmusik ein von Otello und dem Dogen getragener rezitativischer Dialog, in den Rodrigos und Jagos verschwörerische Absichten bereits hineinragen. Der Klarheit wegen sei der Wortlaut des Textes bis zum Einsatz der Cavatina Otellos wiedergegeben.

Otello: "Vincemmo, o Padri. I perfidi nemici / Caddero estinti. Al lor furor ritolsi / Sicura ormai d'ogni futura offesa / Cipro, di questo suol forza, e difesa; / Null'altro a prar mi resta. Ecco vi rendo, / L'acciar temuto, e delle vinte schiere / Depongo al vostro piede armi, e bandiere."

Doge: "Ah! di qual premio mai ..."

Otello: "Mi compensaste assai / Nell'affidarvi in me. D'Africa figlio, / Quivi stranier son io. Ma se ancor serbo / Un cuor degno di voi, se questo suolo / Più che patria rispetto, ammiro, ed amo, / M'abbia l'Adria qual figlio: altro non bramo."

Iago: "(Che superba richiesta!)"

Rodrigo: "(Ai voti del mio cor fatale è questa.)"

Doge: "Tu d'ogni gloria il segno / Vincitor trascorresti. Il brando invitto / Riponi al fianco, e già dell'Adria figlio / Vieni tra i plausi a coronarti il crine / Del meritato alloro."

Rodrigo (a Iago): "(Che ascolto? oimè! perduto io sono!)"

Iago (a Rodrigo): "(Taci, non disperar.)"

Otello: "Confuso io sono / A tante prove e tante / D'un generoso amor. Ma meritarlo / Poss'io, che nacqui sotto ingrato cielo, / Di costumi, e nazioni / Si diversi da voi?"

Doge: "Nascon per tutto, e rispettiam gli eroi."

Otello berichtet zunächst von der siegreichen Unterwerfung des Feindes, bezieht sich also wie der Introduktions-Chor unmittelbar auf die der Ehrung vorausgegangene militärische Tat, somit auf ein in der Vorgeschichte angesiedeltes Ereignis. Tonal ist dieser Bericht mit dem Marsch verzahnt (*B*-dur): Marschmusik und Inhalt der Rede sind einheitlich auf Otellos militärisches Heldentum abgestellt. Durch eine auffällige instrumentale Geste wird die Frage des Dogen nach Otellos Wünschen für die Belohnung eingeleitet, unterstrichen durch den Wechsel der Tonart, die ab dieser Stelle nach *D*-dur, der Tonart von Otellos späterer, unmittelbar an den rezitativischen Dialog anschließenden Cavatina, strebt. Otellos sich anschließende Äußerung, nichts stärker zu begehren, denn als Venezianer respektiert und anerkannt zu werden, evoziert Jagos und

⁴⁰ Kunze, S. 13ff.

Rodrigos Einwürfe. Und mit einem Hinweis des Dogen auf die uneingeschränkte Würde und Anerkennung des Helden ungeachtet seiner Herkunft wird der rezitativische Dialog beendet. Rossini hat also den ersten, in die Oper einführenden und die Konfrontation von Verschwörer und Held motivierenden Dialog zur geschlossenen rezitativischen Szene verschmolzen. Der Notwendigkeit, komplexere textliche Informationsinhalte zu Beginn der Handlung dialogisch aufzurollen, kommt diese Gestaltungsform freilich entgegen. Kompositorisch wird die gesamte Passage nach inhaltlichen Gesichtspunkten strukturiert, indem der Bruch zwischen Vergangenheit und künftiger Entwicklung im Wechsel von Reminiszenz und Wunsch mitvollzogen wird. Ganz im Widerspruch zur formalen Gliederung der Komposition, die den Dialog aufgrund seiner einheitlichen rezitativischen Umsetzung als geschlossenen Komplex präsentiert, kippt das zwischen Rückschau und Zukunftsbetrachtung, zwischen Vorgeschichte und Dramenende (Schlußfinale) angesiedelte Kräfteverhältnis unvermittelt um. Schnittstelle hierfür ist die Frage des Dogen nach der Belohnung, durch die erstmals künftiges Geschehen impliziert wird. Folgerichtig werden auch die Verschwörer ab dieser Stelle miteinbezogen.

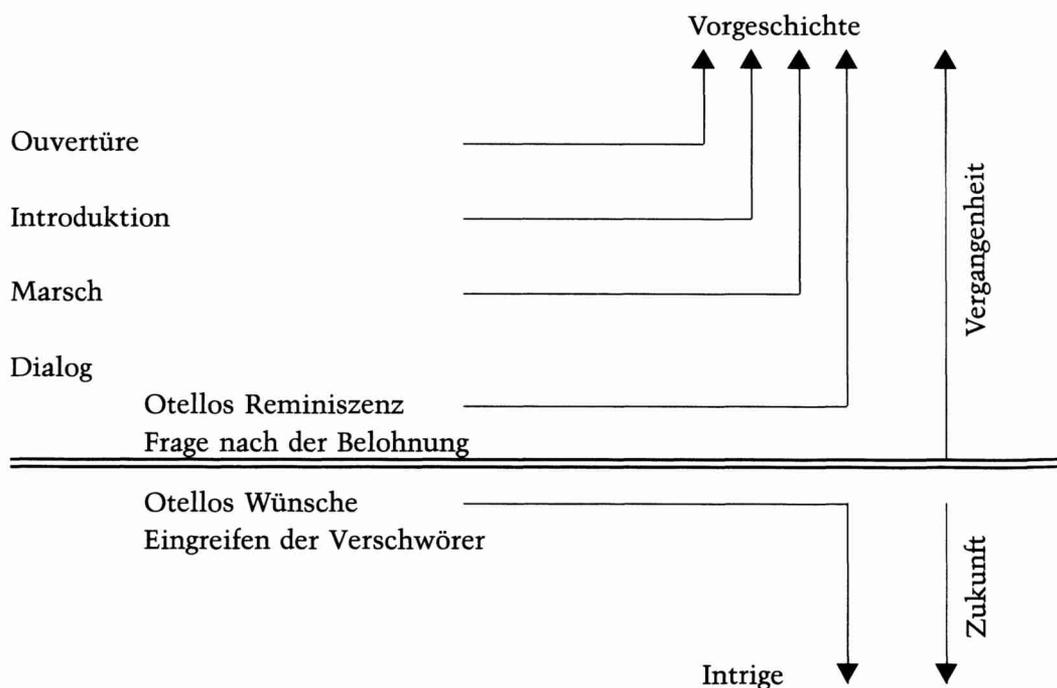


Abbildung 1

Zwischen der ersten und zweiten Gesangsnummer, also zwischen dem Eingangschor und Otellos an den Dialog anschließende Cavatina angesiedelt, bildet der rezitativ-

sche Dialog ein musikalisch unbedeutendes, für die stringente Entfaltung der Exposition aber eminent wichtiges Verbindungsglied, das den doppelten (inneren und äußeren) Konflikt — Otellos Zerrissenheit und die Verschwörung — offenlegt. Musikalische Introduktion — den gegenwärtigen Stand der Handlung als Ausgangssituation beleuchtend — und dramatische Exposition — mit der Einführung der Konfliktsituation die künftige Entwicklung implizierend — erweisen sich als divergierende, sich doch insgesamt ergänzende, zur musikalisch-dramatischen Einheit verschmelzende Kräfte. Beide Pole, die auf die Vorgeschichte verweisende militärische Vergangenheit als der die Verschwörung provozierende Ausgangspunkt, als auch die mit der Verschwörung eng verknüpfte, und Otellos endgültige gesellschaftliche Integration versinnbildlichende Liebe zu Desdemona, werden schließlich in seiner Cavatina, einer Aria con pertichini⁴¹, musikalisch thematisiert und zu einer die Exposition beschließenden Synthese geführt.

Die durch solistische und chorische Einwürfe szenische Dimensionen gewinnende Cavatina wird durch die den Dialog abschließende Bemerkung des Dogen evoziert, Venedig ehre seine Helden ungeachtet ihrer Herkunft. Bezug nehmend auf die zuteil gewordenen Ehrungen ergeht sich Otello in einer kontemplativen Betrachtung seiner Situation, teilweise an den Dogen gerichtet, teilweise in sich gekehrt. Wörtlich heißt es im Text bis zum Schluß der Szene:

Otello: "Ah! sì, per voi già sento / Nuovo valor nel petto: / Per voi d'un nuovo affetto / Sento infiammarsì il cor."

tra se: "(Premio maggior di questo / Da me sperar non lice. / Ma allor sarò felice / Quando il coroni amor.)"

Iago (a Rodrigo): "(T'affrena, la vendetta / Cauti dobbiam celar.)"

Popolo: "Non indugiar, t'affretta: / Deh, vieni a trionfar."

Otello: "(Deh! Amor, dirada il nembo / Cagion di tanti affanti; / Comincia co' tuoi vanni / La speme a ravvivar.) / Ah! sì, per voi già sento [...]"

Senatori e popolo: "Non indugiar, t'affretta [...]"

Die Antinomie der Gefühle, die sich im Bild der Krönung spiegelt (zunächst real, als Krönung Otellos, dann in der Metapher, er könne erst glücklich sein, wenn seinen Erfolg „die Liebe kröne“), ist das Thema dieser Cavatina, die Otellos seelische Verfassung offenbart und sich als Angriffsfläche für die Machenschaften der Verschwörer ausweist. Den punktierten Staccato-Duktus der Ouvertüre, deren Tonart (*D-dur*) und aggressives Marschmetrum aufgreifend, beginnt sie mit einer instrumentalen Einleitung (*Vivace marziale*), deren kämpferischer Ausdruck den Inhalt des ersten Vierzeilers musikalisch vorwegnimmt.

⁴¹ Also einer Arie mit chorischen oder solistischen Einwüfen.

Cavatina des Otello, Teil I (Vivace marziale)

Ah! sì per voi già sen - to

Notenbeispiel 4

Bezugnehmend auf den militärischen Sieg wird auch unterschwellig, gleichsam als Reminiszenz an den Feldzug, der martialische Charakter der Ouvertüre (Kopfsatz) aufgegriffen. Auf motivische Beziehungen wird allerdings verzichtet. Dem Komponisten scheint es allein um die erneute Heraufbeschwörung des kriegerischen Affekts gegangen zu sein. Der zweiteilige Formaufbau des Vivace marziale resultiert aus der Wiederholung des gesamten Textes, der zunächst analog zur Kurzgliedrigkeit der Verse und entsprechend der Reimbildungen in kurzen, melodisch geschlossenen Wendungen vorgetragen wird. Die doppeltaktige regelmäßige Gliederung unterstreicht wie die aufwärtsgerichteten Anfänge der ersten und dritten Verszeile, an die jeweils die folgende als Nachsatz anschließt, den martialischen Charakter. Bei der Wiederholung des Textes wird die einfache melodische Struktur zugunsten koloraturreicher Verzierungen aufgebrochen. Der Abschnitt kulminiert in der nochmaligen, durch sequenzartige Wendungen gesteigerten Wiederholung der letzten beiden Verse.

Der den Affektumschwung zwischen dem Vitalität sprühenden Vivace marziale und dem Andante, dem zweiten Hauptteil der Cavatina, markierende Wechsel vom geraden zum ungeraden Takt, vom schnellen zum langsamen Tempo und von *D*-dur, der Tonart der militärischen Aktion, nach *A*-dur, der Tonart der (zerstörten) Liebe zu Desdemona⁴², wird durch gliedernde Instrumentalpassagen (Vor- und Nachspiele der beiden Teile prallen unvermittelt aufeinander) unterstützt.

⁴² Rossini verwendet die Tonart *A*-dur nur noch an einer einzigen Stelle in der gesamten Oper, nämlich in dem Duett *Non m'inganno; al mio rivale* zwischen Otello und Jago gegen Ende des II. Aktes. Dabei handelt es sich um den Kulminationspunkt der Intrige, wo Jago dem bereits eifersüchtigen Otello den angeblich an Rodrigo adressierten Brief und das Liebespfand Desdemonas zeigt. Daß die Geliebte den Brief in Wahrheit ihm, dem in der Fremde weilenden Feldherrn zugehört hatte, weiß Otello nicht. Von Desdemonas Untreue endgültig überzeugt, beschließt er daraufhin, die Geliebte und sich selbst zu töten.

Cavatina des Otello, Teil II (Andante)

- cor.

Andante

P

(tra sè)

(Pre - mio mag - gior di

que - -sto da me spe - rar non

Notenbeispiel 5

Deutlicher als durch den abrupten Umschwung der stilistischen Mittel könnte die zugrundeliegende Konfliktsituation — öffentliche Ehrung und privates Liebesglück — nicht hervorgehoben werden⁴³. Gerade das intime Liebesbekenntnis⁴⁴, das Otello im Andante preisgibt, evoziert erneut Rodrigos Wut und Bestürzung; haßerfüllt will er sich auf Otello stürzen, allein Jago verhindert den Eklat, indem er den Rasenden mit dem Hinweis auf diplomatische Besonnenheit zurückhält. Bereits hier wird Jagos exponierte Position in der sich anbahnenden Intrige klar herausgestellt, zugleich Rodrigos doppelte Unterlegenheit, sowohl Otello als auch Jago gegenüber, unterstrichen. Denn wie Otello wird auch er zum Spielball von Jagos eigenen Interessen. Kontrastierend zum Ausbruch der Verschwörer setzt erneut, nach Abschluß des Andantes, der Chor triumphierend ein, gefolgt von einer weiteren solistischen Passage Otellos. Schon zu Beginn des Choreinsatzes wechselte die Tonart erneut nach *D*-dur, analog zur militärischen Sphäre, die durch den Chor angesprochen wird. In diesen *D*-dur-Abschnitt hinein ragt Otellos letzter Textabschnitt ("Deh! Amor, dirada il nembro"), dessen Vertonung zur Synthese der bisherigen Gegensätze führt. Denn musikalisch bezieht sich der Abschnitt auf den ersten Teil (*Vivace marziale*) der Cavatina, deren reprisenartige Wiederholung er bildet⁴⁵, inhaltlich knüpft er dagegen an den Text des Desdemona gewidmeten Andante an (s. Notenbeispiel 6).

Während die Musik also den militärischen Duktus aufgreift, verleiht der Text der Hoffnung auf die Erfüllung der Liebe zu Desdemona Ausdruck. Durch nichts könnte Otellos Zerrissenheit, sein innerer psychologischer Widerspruch deutlicher herausgestellt werden, als durch die musikalische Verknüpfung der für ihn schier unvereinbaren Pole öffentlicher Anerkennung und privaten Liebesglücks. Dramatisch verschärft und kompositorisch verdichtet wird diese synthetische Wirkung durch die simultane Überlagerung der Racheschwüre und der chorischen Anspielungen auf den Triumph, die vorher stets nacheinander stattfanden. Die abermalige Wiederholung des "Deh! Amor, dirada" auf die Musik des *Vivace* mit der stretta-artigen Steigerung des Chores führt zum Abschluß der Cavatina. Die Szene klingt aus mit der Reminiszenz an den Introduktionsmarsch, der die Anwesenden von der Bühne führt⁴⁶.

Die durch die Marschreprise erreichte Bogenform spiegelt auf kompositorischer Ebene die Geschlossenheit der Szene, indem sie den Auf- und Abtritt des Protagonisten musikalisch mitvollzieht. Damit verklammert sie Anfang und Ende jenes expositiven Abschnitts, der Otellos Präsentation und der Ausbreitung der Konfliktsituation gewidmet ist. Zugleich wird die Introduktion durch den zwischen Chor und Rezitativ eingeschobenen Marsch in ihrer initial-isolierten Position hervorgehoben. Aufgrund

⁴³ Der Rückzug ins Persönliche wird auch durch die Szenenanweisung "tra sè" angedeutet.

⁴⁴ Für das Verständnis der Situation — Rodrigos Reaktion auf Otellos Äußerung — ist es gänzlich unwichtig, daß es sich um Desdemona handelt, deren Name erst später bekannt wird. Wichtig ist lediglich die Erkenntnis, daß beide Männer dieselbe Frau lieben.

⁴⁵ Abgesehen von einigen melodisch unbedeutenden Unterschieden.

⁴⁶ Mit Ausnahme Elmiros, der in der folgenden Szene Bedeutung gewinnt. Nur am Rande sei darauf hingewiesen, daß durch die Einführung der Vaterfigur, die in der Vorlage (ebenso wie später bei Verdi) fehlt, ein zusätzlicher, um Desdemona angesiedelter Konflikt eingebracht wird: Statt der ausschließlichen Gefühle zu Otello steht Desdemona nun zwischen dem Gehorsam gegenüber dem Vater, der den Sohn des Dogen als ebenbürtigen Gatten für Desdemona wünscht, und der leidenschaftlichen Liebe zu Otello.

Cavatina des Otello, Teil III (Allegro)

(da sè)

(A - mor dī - ra - da il nem - - bo, ca - gion dī tan - - ti af - fan - ni,

Notenbeispiel 6

der kommentierenden Rückschau auf Vergangenes bildet der Introduktionschor den statuarischen Auftakt einer Handlung, die erst durch den Marsch in szenische Aktion und in dynamisch vorwärtsdrängende Entwicklung umgesetzt wird. Ähnlich wie die Ouvertüre hat die Introduction einstimmende, aufmerksamkeitsregende Funktion. Sukzessive, von der Ouvertüre über die Chorintroduction bis zum Marsch, wird so der Beginn des Dialogs, des ersten handlungstragenden Moments, vorbereitet. Daß dieser Dialog den die gesamte Oper tragenden Grundkonflikt zwischen Held und Verschwörer offenlegt, weist dieser ersten rezitativischen Passage eine für das Verständnis der Handlung eminent wichtige Bedeutung zu. Die musikalischen Nummern dagegen, die chorischen wie die solistischen, ja selbst der Marsch, haben allein die Aufgabe, den Protagonisten musikalisch zu charakterisieren: seine ehrenvolle Position (Triumphchor), sein militärisches Amt (Militärmarsch) sowie seine widersprüchliche psychische Disposition, die durch die Unvereinbarkeit von gesellschaftlicher Anerkennung

und privatem Liebesglück gekennzeichnet ist (Cavatina). Daß in dieser Cavatina auch die Öffentlichkeit (Chor) und Jago als führender Kopf der Verschwörer mit einbezogen werden, belegt die gegenseitige Durchdringung beider Sphären, die für Otellos Schicksal untrennbar miteinander verknüpft sind.

Die wechselseitige Beziehung von formalkompositorischen, dramatischen und szenischen Elementen, die zur Verschmelzung der Exposition innerhalb eines deutlich abgegrenzten Szenenkomplexes geführt hat, soll in einer tabellarischen Synopse verdeutlicht werden.

Exposition mit Overtüre und initial-isolierter Introduction

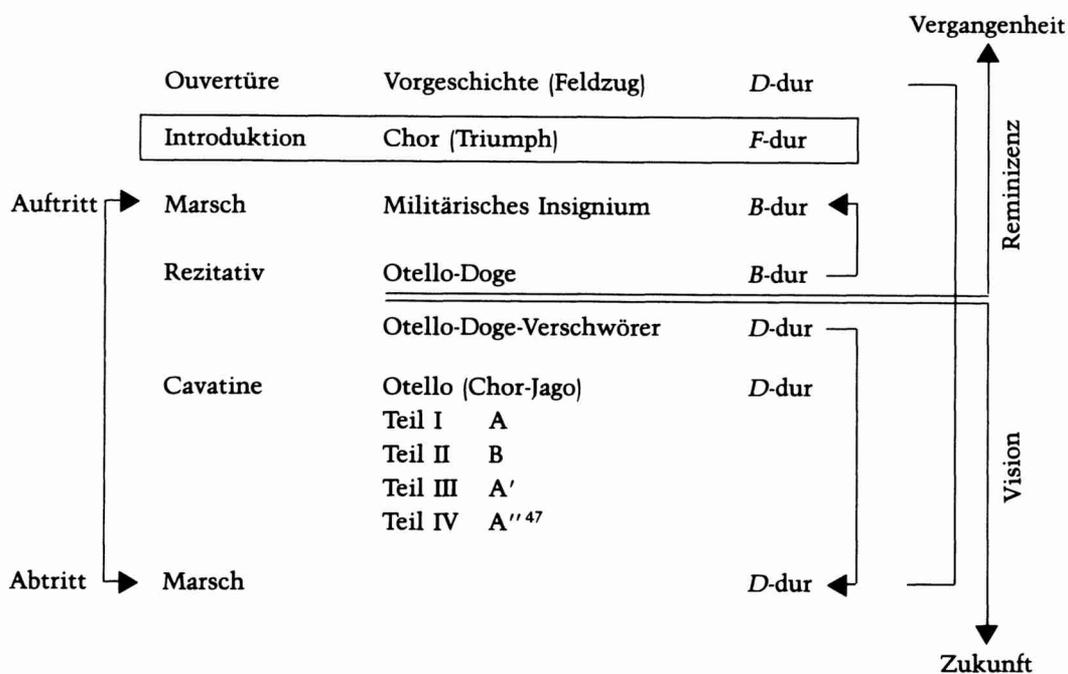


Abbildung 2

IV

Zur Schaffung einer musikalisch-dramatisch-szenischen Einheit zielt Rossini auf die kompositorische Verklammerung der Exposition, deren Initialposition dadurch hervorgehoben wird. Ähnlich wie dies bei finalen Gestaltungstechniken in der Oper zu beob-

⁴⁷ Teil III und IV verknüpfen in der musikalischen Wiederholung des A-Teils jeweils die Textabschnitte "Deh! Amor, dirada" und "Ah! sì, per voi già sento" (vgl. den Text oben S. 123).

achten ist, wird auch die Eingangsszene, die im vorliegenden Fall mit der Exposition konvergiert, in eine spezifische Nummernfolge gebracht, deren formalkompositorische Tektonik die dramatischen Implikationen spiegelt, wie umgekehrt die dramatische Exposition im musikalischen Bau aufgeht. Die eigentümliche Brechung von Vergangenheit (Vorgeschichte) und Zukunft mit der gleichzeitigen Akzentuierung der gegenwärtigen Situation, wie sie für Expositionen generell typisch ist, wird durch das musikalisch-dramatische Kräfteverhältnis und durch die Affektspannung zwischen den einzelnen Nummern funktional eingelöst. In dem kausalen Bezugsfeld der Exposition, in das die Ouvertüre aufgrund der programmatischen Anspielung auf den Türkenfeldzug als Träger der Vorgeschichte miteinbezogen ist, fällt der Introduktion als Repräsentant des Gegenwärtigen statuarische, das Hier und Jetzt der momentanen Situation betonende Funktion zu. Während sie diese momentane Situation in ein stehendes Bild bannt — innermusikalisch gespiegelt durch die skandierenden Wortsäulen des "Viva Otello, viva il prode" —, hebt sie den Ausgangspunkt der Handlung als musikalisch gedehnten Augenblick (Triumph) markant hervor: Es ist die siegreiche Rückkehr und der triumphale Empfang des Feldherrn, die gleichsam stehende Ovation der Massen, welche die Verschwörer aufs schärfste provoziert. Die Intrige nimmt hier ihren Lauf. Ganz im Gegensatz zum dialogischen Diskurs der Shakespeare'schen Dramenvorlage, der die Handlung sogleich dynamisch aufrollt, führt die einstimmige Reflexion des kollektiven Kommentars zu einem Stillstand der Handlung, paradoxerweise gleich zu Beginn der Bühnenhandlung. Erst der Marsch setzt die szenische Aktion in Gang, indem er Otellos Auftritt — wie später seinen Abgang — evoziert. Neben seiner emblematischen Bedeutung für Otellos militärisches Amt fungiert der Marsch also auch als szenisch wirksames Moment. Der den Kernkonflikt der gesamten Oper entfaltende Dialog zwischen Otello und dem Dogen, in den die Verschwörer kontrastierend (durch beiseite gesprochene Einwürfe) einbezogen sind, erfüllt dagegen primär informationsvermittelnde Funktion. Diesem ersten Rezitativ fällt deshalb für das Verständnis der weiteren Handlung eine eminent wichtige Bedeutung zu. Auch enthält es die Schaltstelle für das Umkippen des zwischen Vergangenheit (Ouvertüre), Gegenwart (Introduktion) und Zukunft angesiedelten Kräftespiels, das durch eine einzige Frage erstmals auf die kommenden Ereignisse gelenkt wird. Otellos Cavatina schließlich kommt in ihrer synthetischen, die Exposition zum abschließenden Höhepunkt führenden Funktion die Aufgabe zu, in der Verschränkung von kontemplativer Reminiscenz und visionärer Hoffnung Vergangenheit und Zukunft zu verknüpfen. Den Triumph (Chor-Introduktion) als Provokation für die verschwörerische Agitation und die menschliche Isolation Otellos (Cavatina) als Angriffsfläche für die von Jago geschürten und das tragische Ende heraufbeschwörenden Verdächtigungen auszuweisen, ist die Hauptaufgabe der *Otello*-Exposition.

Verdi auf dem Weg zum Spätwerk Zwei Ouvertüren im Spannungsfeld zwischen Instrumentalmusik und Oper

von Klaus G. Werner, Cloppenburg

I

La Forza del destino, 1862 in St. Petersburg uraufgeführt, wurde für die Mailänder Neuinszenierung von 1869 überarbeitet und durch eine völlig neu komponierte Ouvertüre ergänzt.

Ende des Jahres 1871 erweiterte Verdi das bekannte *Aida*-Vorspiel zu einer großen „Sinfonia“. Sie stand zur Uraufführung in Kairo noch nicht zur Verfügung, sollte aber möglicherweise bei der europäischen Premiere am 8. Februar 1872 in Mailand oder im April desselben Jahres in Parma erklingen.

Die Ouvertüre zu *La Forza del destino* avancierte zum festen Bestandteil der Oper selbst, zumal die spätere Fassung der früheren in den meisten Inszenierungen vorgezogen wurde und wird.

Im Gegensatz dazu ist die *Aida*-Sinfonia fast völlig unbekannt geblieben. Verdi zog sie zurück; es kam zu keiner öffentlichen Aufführung zu seinen Lebzeiten. In der Sekundärliteratur wird sie höchst selten erwähnt. Bernardino Molinari, Arturo Toscanini (beide 1940) und Claudio Abbado (1977) haben sich der Existenz dieses Werkes erinnert und es aufgeführt — wohl eher aus Experimentierfreude und ohne viel Hoffnung, es wiederbeleben zu können. Erst seit einigen Jahren steht eine Druckfassung, herausgegeben von Pietro Spada, zur Verfügung¹. Sie „bezieht sich, da die Urschrift nicht vorliegt, auf eine private handschriftliche Kopie aus der Entstehungszeit des Werkes und auf das aufmerksame Anhören der Registrierung der Aufführung Toscaninis“². Andere Quellen als die von Spada genannten sind offenbar derzeit nicht zugänglich³.

*

Die beiden Ouvertüren entstanden in einem zeitlichen Abstand von knapp drei Jahren. Sie wurden in einer Zeit komponiert, die für Verdi und die italienische Musik gleichermaßen als turbulent zu bezeichnen ist. Die politische Einigung Italiens ließ das nationale Selbstbewußtsein wachsen. Während aber andere europäische Länder in jener Zeit nationale Elemente für ihre jeweilige Musikkultur fruchtbar machen konnten, kündigte sich in Italien die Gefahr einer eher gegenteiligen Entwicklung an. Die

¹ *Giuseppe Verdi. Aida Sinfonia*, hrsg. von Pietro Spada, Roma 1978.

² Spada in seinem Vorwort zur Partitur, ebda. S. 3 [Übersetzung v. Verf.].

³ Vgl. Hans Busch, *Verdi's Aida. The History Of An Opera In Letters And Documents*, Minneapolis 1978. Busch schreibt "[...] the score of this discarded overture is unavailable" (S. 250); und: "Toscanini is quoted as having been entrusted with the orchestral score of this unpublished overture by Signora Maria Verdi Carrara, who had »jealously guarded« the manuscript at St. Agata" (S. 251).

Eigenständigkeit einer längst vorhandenen nationalen Tonkunst, die nicht wenig zum Zusammengehörigkeitsgefühl des Volkes beigetragen hatte, schien bedroht zu sein. Insbesondere das Musiktheater, allgemein als die traditionsreichste Stätte musikalischen Wirkens in Italien empfunden, geriet verbreitet in eine schwere Krise, ausgelöst durch Geldmangel, fallendes Niveau der Werke und ihrer Inszenierungen sowie durch das Eindringen außeritalienischer Einflüsse, die man anfangs nicht in geeigneter Weise zu assimilieren verstand⁴. Neben den ersten Auswirkungen des "wagnerismo"⁵ waren es die Sinfonik und die Kammermusik, die das Musikleben Italiens in Unruhe versetzten⁶.

Zweifellos bedeuteten diese Verhältnisse um 1870 eine Herausforderung für den Musiker und Theatermenschen Verdi. Es ist wahrscheinlich, daß er als Endfünfziger — überwiegend im Verborgenen — noch Kompositionsstudien betrieb⁷. Die Aussage, das Jahrzehnt von 1865 bis 1875 (Werkveröffentlichungen: *Don Carlos*, Neufassung von *La Forza del destino*, *Aida*, das *Requiem* und mit etwas Verspätung das *Streichquartett*) sei für Verdis kompositorische Entwicklung eine der bedeutendsten Phasen, erscheint keineswegs übertrieben. Freilich erschließt sich die Bedeutung dieses Lernprozesses erst im Spätwerk, in seiner ganzen Fülle im *Falstaff*.

Daß Verdi, der früher nur sehr wenige seiner Opern mit großen Orchestervorspielen eingeleitet hatte, kurz hintereinander zwei Overtüren schrieb, darf durchaus als das Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit Instrumentalmusik allgemein gewertet werden⁸, mit jener Gattung also, deren Aufschwung für den (vorübergehenden) Tiefstand des Musiktheaters mitverantwortlich gemacht wurde. Aber weitblickend erspähte der Komponist die Chance, das, was zu jener Zeit bedrohlich wirkte, für eine Erneuerung der Tradition nutzbar zu machen. Vielleicht mochte ihm schon damals konkret das Ziel vor Augen gestanden haben, instrumentale Formen und dramatische Abläufe in Verbindung zu bringen.

II

Informationen über die Vorgeschichte, die zur Umarbeitung von *La Forza del destino* führte, sind in fast jeder Verdi-Biographie oder Werkbeschreibung enthalten. Zu den wichtigen Begleitumständen gehörte, daß dabei Verdis Zusammenarbeit mit Antonio Ghislanzoni, dem Librettisten der *Aida*, begründet und die zeitweise unterbrochene Verbindung zwischen Verdi und der Mailänder Scala neu geknüpft wurde.

⁴ Vgl. Julian Budden, *The Operas of Verdi*: Bd. 2, Kap. *The Collapse of a Tradition* und Bd. 3, Kap. *A Problem of Identity*.

⁵ Vgl. Ute Jung, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*, Regensburg 1974, Kap. *Das Problem des Wagnerismus*.

⁶ Verdi selbst sah seinerzeit in den neuen Konzert- und Streichquartettgesellschaften eine ernste Konkurrenz für das Musiktheater.

⁷ Schon die Existenz des *Streichquartetts* kann als Beleg hierfür gelten, denn es ist schlechterdings undenkbar, daß Verdi dieses Werk komponierte, ohne je Studien dafür getrieben zu haben.

⁸ Vgl. Luigi Magnani, *L' "Ignoranza musicale" di Verdi e la biblioteca di Sant'Agata*, in: *Atti del III. congresso internazionale di studi verdiani*, Parma 1974, S. 250ff.

Die bei der Premiere begeistert aufgenommene Ouvertüre ersetzte und erweiterte ein „düsteres Vorspiel“⁹, das aus dem unchristlichen, „barbarischen“¹⁰ Schluß der ursprünglichen Handlung heraus motiviert sein mußte. Wie weit allerdings die Neufassung des Opernfinals — Leonoras Tod wird mystisch-religiös überhöht, dem Racheakt folgt ein versöhnliches und, wenn man so will, auch erlösendes Element — mit der zur Apotheose gesteigerten Ouvertüre korrespondiert (oder korrespondieren soll), wird eine der zu beantwortenden Fragen sein, wenn man das kompositorische Gelingen dieser Sinfonia und ihre Durchsetzung im Repertoire diskutiert. Musikalisch tritt zudem in jener Zeit bei Verdi zunehmend der Aspekt in den Vordergrund, in welcher Weise die funktionale Bedeutung, die einer Opernouvertüre zwangsläufig zukommt, durch differenziertere strukturelle Mittel untermauert wird.

Wurde eine Oper mit einer großen Ouvertüre eingeleitet, so bildete Mitte des 19. Jahrhunderts in Italien das Potpourri aus Opernmotiven den gängigen Typus. Jedem Motiv ist ein Kompositionsabschnitt zugeordnet. Durch geschickte Verbindung dieser Abschnitte, durch Wiederholungen und formale Verklammerungen suchte man, das simple Prinzip der Reihung zu durchbrechen. Auch Verdis frühere Ouvertüren (*Nabucco*, *Luisa Miller*, *I Vespri siciliani*) zeichnen sich bereits durch Ansätze dieser Techniken aus und sind von der Absicht geprägt, die Ouvertüre über einen bloßen Motivtransfer hinaus dramatisch enger an die jeweilige Oper zu binden.

In der zweiten Jahrhunderthälfte war die Tendenz unverkennbar, ernste Opern mit einem kurzen Prélude, ja sogar ganz ohne ein orchestrales Vorspiel beginnen zu lassen. So gesehen, stellt Verdis Entscheidung für die Ouvertüre eher einen Rückgriff dar. Zumindest haftete der Potpourri-Ouvertüre in der opera seria um 1869 bereits etwas Konventionelles an. Eine Tradition stand im Hintergrund, die von Rossini begründet und von Bellini und Donizetti weiterentwickelt worden war. Doch gerade das scheinbar Konservative ist kennzeichnend für Verdis Vorgehen. Nichts Avantgardistisches oder Revolutionäres sollte entstehen, sondern die Tradition sollte erweitert werden. Diese Erweiterung manifestiert sich in der Ouvertüre zu *La Forza del destino* in entwickelnden Verarbeitungsprozessen, die allmählich komplexer werden, den Potpourri-Aufbau artifiziell aufwerten und der Ouvertüre zusätzlich programmatische Züge verleihen.

*

Eines der dramatisch bedeutsamsten Motive der Oper, das als „Schicksalsmotiv“ in die Sekundärliteratur eingegangen ist, wird zum Ausgangspunkt eines ersten, streng quadratisch gegliederten Kompositionsabschnitts der Sinfonia (in der Partitur bis B) gemacht:

⁹ Hans Gal, *Giuseppe Verdi und die Oper*, Frankfurt/M. 1982, S. 150.

¹⁰ Ebda.



Notenbeispiel 1

Die offenbare Zentralisierung des Dominanttons *e* verleiht dem Motiv zusammen mit dem stürmischen Bewegungsgestus dramatische Kraft und fordert zur Weiterführung geradezu heraus. Auffällig ist die tonale Spannung zwischen *a*-moll und *e*-moll, die den Abschnitt durchzieht. Schon die Vorzeichnung mit einem Kreuz läßt ahnen, daß *a*-moll nicht die beherrschende Tonart sein kann. (Eine modale Ausprägung darf ausgeschlossen werden.) Die Bläser-,Akkorde', die den ersten Kompositionsabschnitt gleich Anführungszeichen umrahmen und die Bedeutsamkeit der darin eingebetteten Motivik signalisieren, stehen unisono auf *e*. Dennoch wird zunächst verhindert, daß sich das Motiv in der Grundtonart der Ouvertüre etablieren kann. Erst am Ende der 16-taktigen Erweiterung des Motivs wird *e*-moll mittels Kadenz befestigt und bis zum Schluß des Abschnitts nicht mehr verlassen. Mit allen musikalischen Mitteln wird somit die Ausnahmestellung dieses Motivs hervorgehoben.

Zwar wird die relativ simple Struktur eines periodischen Vordersatzes zunächst nur über ein Insistieren auf dem Motiv erreicht. Doch wird das Prinzip der Wiederholung im modulatorischen Prozeß bereits aufgebrochen. Dies ist der Ausgangspunkt für eine knappe, aber konsequente Entwicklung des weiteren Verlaufs:



Notenbeispiel 2

Abspaltungen und Sequenzierungen von Motivsplintern bilden die technischen Mittel bei dieser Auflösung der Motivik und des periodischen Gerüsts. Mit klanglicher Auffüllung und einem Ausbruch in schnelle Sechzehntelfiguren werden übliche und immer wieder wirksame Techniken Verdischer Steigerungsphasen vorgeführt.

Dieser erste Ouvertürenabschnitt vermittelt eindrucksvoll die Kunst Verdis, mit geringen, aber treffend erspurten („inspirierten“) substantiellen Mitteln musikalisch-dramatische Wirkung zu erzielen. Diese einleitenden Takte sind den Orchesterparts jener Szenen aus der Oper entnommen, in denen das ‚Schicksalsmotiv‘ seinen dramatischen Bezug entwickeln soll: aus dem Finale des I. Aktes und aus den Einleitungen zu Leonoras Arien im II. und IV. Akt. Doch signalisiert der aufs äußerste zusammengedrückte Entwicklungsprozeß von Exposition und Auflösung zugleich, daß das wichtigste Motiv nicht das letzte Wort behält, weder in der Ouvertüre, noch in der Oper. In diesem Sinne stellt der erste Kompositionsabschnitt gleichsam schon eine miniaturisierte Ouvertüre in der Ouvertüre dar.

Aber damit ist ihre Faszination noch keineswegs umfassend beschrieben und erklärt. Diese besteht vielmehr darin, daß das Hauptmotiv, welches schon in den Eingangstakten durch das Gewicht der vorangestellten Bläserakkorde herausgehoben wird, in jedem weiteren Kompositionsabschnitt eine wichtige Rolle spielt und — teils plastisch, teils verdeckt — beinahe allgegenwärtig zu sein scheint. Erst durch diese Maßnahme, die noch genauer beleuchtet werden soll, führt Verdi das Prinzip der Potpourri-Ouvertüre zu einer neuen Qualität. Indem das Hauptmotiv in mancherlei Varianten als Mittel der Verklammerung angewandt wird, erhält es thematische Bedeutung und trägt entscheidend dazu bei, den Zusammenhang zwischen Ouvertüre und Drama über bloße Melodiezitate hinaus zu prägen.

*

Ein zweiter Kompositionsabschnitt manifestiert sich im Anschluß an den oben beschriebenen Teil bis zum Vorzeichenwechsel (in der Partitur bei G) aus der Andeutung einer in sich geschlossenen ABA-Form. Deren motivische Basis bilden eine Melodie aus dem zweiten Duett Alvaro — Don Carlos im IV. Akt (Notenbeispiel 3) sowie die grandiose Steigerungsphase aus der Gran Scena Leonoras im II. Akt (Notenbeispiel 4).

The image shows a musical score for an 'Andantino' in 2/4 time. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking 'Andantino'. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 'pizz.' (pizzicato) marking. The music consists of several measures, with the piano part featuring prominent triplet patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel 3

Im ‚A-Teil‘ der (angenommenen ABA-Form) wird jene von Alvaro gesungene Melodie in ihrer vollen 16-taktigen Periodik fast identisch von hohen Holzbläsern gespielt. Im Gegensatz zur Opernszene jedoch läßt der Komponist in der Ouvertüre ständig das Schicksalsmotiv als zusätzliche Einwürfe erklingen. Gespielt von der 1. Violine, erfüllt es vordergründig die Funktion, die Bindung der periodischen Glieder zu verstärken.

Doch der extreme rhythmische und melodische Kontrast beider Motivzitate bewirkt einen eher gegenteiligen Eindruck: Der ruhige Charakter der Bläsermelodie wird gestört, das scheinbar unterstützende Motiv wird zur Bedrohung.

Mit wenigen, in seinem operndramatischen Schaffen bewährten Kunstgriffen führt Verdi anschließend die musikalische Entwicklung zu einem ersten expressiven Höhepunkt durch. Der auflösende Schlußakkord der 16-taktigen Phase (nach C-dur) wird verweigert. Nach einer spannungsgeladenen Generalpause ertönt das Motiv aus Leonoras Arie in dreifachem Piano, unvermittelt auf der Dominante von G-dur beginnend. Tremoli der Bratschen unterstützen die Emphase des Motivs, die aus der Übersteigerung des Dreiklangsaufstiegs zum Sextvorhalt mit der Tonverlängerung entspringt.

Andante mosso
(+8va)

con espressivo

3 3 3

Notenbeispiel 4

Das Schicksalsmotiv erscheint in einer verkürzten Fassung und untermalt die Halbtöne am Schluß des Viertakters, also wiederum am Übergang zwischen periodischen Gliedern. Doch bald übernimmt es die Führung und verkettet sich zu einem ununterbrochenen Klanguntergrund, der das „Leonorenmotiv“ nach kurzer Zeit verdrängt (Partitur bei D). Gleichzeitig kündigt sich aber auch ein Auflösungsprozeß an. In dem Moment, da das Schicksalsmotiv zur beherrschenden Figur im musikalischen

Presto come prima
(+8va)

Notenbeispiel 5

Geschehen wird, tritt es bereits in einer auf Auftakt und Seufzer reduzierten sowie diastematisch verzerrten Gestalt auf.

Eine wenig später einsetzende permanente Sechzehntelbewegung, in der nur der Seufzer als letztes Relikt des Motivs erkennbar bleibt, entwickelt eine Art ‚Sogwirkung‘, die nach und nach alle Stimmen in sich aufnimmt. Der Prozeß mündet in eine aufwärtsgerichtete, unisono gespielte Skalenbewegung, die abbricht, woraufhin die Andeutung einer Reprise des A-Teils den Abschnitt beschließt.

Die Art und Weise, wie Verdi auf kurzem Raum einen Entwicklungsprozeß in Gang setzt, ist in dieser Stringenz für ihn neu und bemerkenswert. Eine Konfrontation unterschiedlichen motivischen Materials, die entfernt an durchführungsartige Techniken gemahnt, wird hier vom Komponisten erstmals in einem Opernvorspiel bewußt pointiert und plastisch herausgestellt. Die ‚Demontage‘ der Motivik im Zuge gleichzeitiger Intensivierung der Bewegung und Verdichtung der Spannung ist schrittweise auskomponiert.

Akzeptiert man zudem, daß den gewählten Motiven aus dem Sujet der Oper entlehnte semantische Bezüge zukommen, so kann man eine Intensivierung des inhaltlich-dramatischen Konnex‘ zwischen Oper und Ouvertüre postulieren. Alvaros Bitte an Don Carlos, seine Rache aufzugeben und zu verzeihen, und Leonoras Gebet um Frieden bilden den assoziativen Hintergrund jener Motive, die mit dem Schicksalsmotiv in einen musikalischen Konflikt treten. Damit wird die programmatische Ebene des analysierten Abschnitts, bezogen auf die inhaltliche Grundthematik der Oper (die Konfrontation zwischen menschlichem Wünschen und Handeln einerseits und dem blinden Zufall andererseits), über eine bloße Akzentuierung des Schicksalsmotivs hinaus sinnfällig.

*

Der gesamte *E*-dur-Teil bis zum Schluß der Ouvertüre ist durchkomponiert und soll als dritter Kompositionsabschnitt bezeichnet werden. Der Abschnitt wird eröffnet mit einem Melodiezitat aus dem Duett Leonora — Pater Guardian im II. Akt, einer Szene, in der Leonora ihr Gefühl einer lange entbehrten Geborgenheit ausdrückt, nachdem ihr der Pater väterlich-verständnisvoll Zuspruch gegeben und eine Unterkunft in der Nähe des Klosters gewährt hat.



Notenbeispiel 6

Es ist auffallend, daß diese Melodie sich als einzige unter den Zitaten aus der Oper über eine Länge von 20 Takten ausbreiten kann, ohne auch nur einmal durch das

Schicksalsmotiv oder eines seiner Derivate gestört zu werden. Dies könnte auf eine besondere Stellung dieses „Klostermotivs“ hinweisen, was sich in der Folge bestätigen wird. Erst in der Fortspinnung des melodischen Moments (bei H) zeigt sich wieder die charakteristische Figur der auftaktigen drei Sechzehntel:



Notensbeispiel 7

Aus diesem Relikt wird das Schicksalsmotiv gleichsam wieder ‚reaktiviert‘, und es kann vorerst die Charaktere der Wärme und Versöhnlichkeit, die vom Klostermotiv ausgingen, verdrängen.



Notensbeispiel 8

Ein episodisch eingeflochtenes Chormotiv (bei J) wird bereits wieder in ähnlicher Weise mit dem Schicksalsmotiv verknüpft wie an früheren Stellen.



Notensbeispiel 9

Auch dieses Motiv stammt aus dem Duett Leonora — Pater Guardian, und es ist immerhin auffällig, daß sich die Variante des Schicksalsmotivs hier erstmals in einem

aufgehellten Dur-Charakter präsentiert. Der positive Schluß der Ouvertüre wird schon entfernt angedeutet; das Religiosomotiv kündigt die Möglichkeit einer Wende an, die freilich musikalisch noch hinausgezögert wird.

Ein erneuter Auflösungsprozeß über Sechzehntelverkettungen mündet unmittelbar in das Zitat des Leonorenmotivs (6 Takte nach M), das diesmal vom Orchestertutti mit pathetischem Ausdruck vorgetragen wird. Im Anschluß daran scheint sich ein Durchbruch anzukündigen, der dann auch über zwei Stufen realisiert wird.

Es entfaltet sich (nach N) eine melodische Linie, deren Anfangstakte aus dem Klostermotiv gebildet ist (Oberstimme in Notenbeispiel 10).

Notenbeispiel 10

Zu diesem Motiv gesellt sich in Fagott, Bratschen und Celli eine Variante des Schicksalsmotivs in auffällig verändertem Klangcharakter durch die Tonart *E*-dur und eine weiche Kantabilität. Wichtiger noch als diese Entschärfung des motivischen Kontrastes wird aber eine geradezu winzige kompositorische Maßnahme in den Violinen: Die triolische Rhythmisierung des Klostermotivs wird verbunden mit einer Bildung von kurzen Vorhalten auf der dritten und vierten Zählzeit. Diese scheinbare diastematische Nebensächlichkeit aber wird konstitutiv für den abschließenden Gang der motivischen Entwicklung. Sie ist die Voraussetzung für eine Verschmelzung der noch nebeneinanderstehenden Motive.

Man beachte: Drei Takte vor O kommt es zu einer Annäherung zwischen dem Schicksalsmotiv und dem Klostermotiv durch parallele Stimmführung in Terzen speziell bei den Vorhalten auf der ersten Zählzeit. Während der folgenden Passage erklingen die charakteristischen Bestandteile des Schicksalsmotivs zum letzten Mal in deutlicher Ausprägung. Wenig später (bei P) setzt sich eine Sechzehntel-Repetitionsfigur durch, die die Viertelbewegung der Flöte rhythmisiert, gleichzeitig aber — und das ist das Entscheidende — jenen Vorhalt mit einbezieht, der zuvor schon in der Triolenfigur zu hören war. Was sich zunächst noch etwas isoliert darstellt, entpuppt sich weitere vier Takte später als Vorbereitung des Klostermotivs. Daß dieses gemeint ist und als motivische Substanz dominierend aus dem Prozeß hervorgeht, wird an den Bläserstimmen deutlich (Notenbeispiel 11). Gleichzeitig wird in den tiefen Streichern die

Sechzehntel-Rhythmisierung auf das Motiv übertragen und mit den schon bekannten Vorhalten versehen.

Notenbeispiel 11

In dieser Phase sind zwei charakteristische Bestandteile des Schicksalsmotivs, die Sechzehntel aus dem Auftakt und der Seufzer, in die Melodik des Klostermotivs überführt worden. Diese Entwicklung ist zwar nicht ganz streng zielgerichtet, aber doch in deutlichen Schritten auskomponiert.

Es ist zweifellos möglich, erneut eine Brücke von der Ouvertüre zur Dramaturgie der Oper zu schlagen. Zwischen der musikalischen Durchsetzung des Klostermotivs als Sinnbild von Geborgenheit und Wärme und dem umgearbeiteten Schluß der Oper, in der dem tragischen Geschehen durch Pater Guardian noch ein Sinn unterstellt wird, läßt sich eine Korrespondenz entdecken, die sicherlich vom Komponisten intendiert ist.

*

Die Qualität der Ouvertüre zu *La Forza del destino* liegt in der internen Behandlung und Erweiterung der überlieferten Vorgaben. Schon die Art, wie das motivische Material zu einer formalen Einheit verschweißt wird, verrät das Bemühen um Modifikation und Aufwertung der Potpourri-Ouvertüre. Zunächst wird eine der aus der Oper entlehnten Melodien quasi zum ‚Hauptmotiv‘ erklärt und als solches klar exponiert. Dieses Motiv wird in einem zweiten Abschnitt dazu verwendet, das potpourri-typische Ausbreiten weiterer Opernzitate zu verhindern oder zumindest zu bedrohen. Erst in einer groß angelegten letzten Phase zeigt sich ein anderes Motiv dem Hauptmotiv gleichsam ‚gewachsen‘. Das Grundprinzip des Potpourris, die simple melodisch-motivische Reihung, weicht einer sinfonischen Entwicklung, die zusätzlich Bezüge zum nachfolgenden Drama aufweist.

Den eigentlichen formalen Zusammenhalt stiftet dabei das Hauptmotiv, jenes Schicksalsmotiv, das in seiner Funktion als musikalischer Topos des Tragischen und Schicksalhaften aus der Oper übernommen wurde. Seine zentrale dramatische Stellung macht es zu dem, was Gino Roncaglia treffend mit dem „tema-cardine“ der Oper

bezeichnete¹¹. Und gerade auf dem Hintergrund dieser semantischen Fracht erschließt sich eine überraschend tiefgehende Beziehung zwischen Ouvertüre und der Oper selbst, explizit ihrer Neufassung. Denn das Schicksalsmotiv verliert in letzter Konsequenz doch noch seine musikalische Dominanz und geht gleichsam im Klostermotiv auf. Bildlich gesprochen: Der Terror des blinden Schicksals wird als unhaltbar entlarvt; über allem waltet dennoch eine ordnende Sinnhaftigkeit.

So gesehen, ist der zunächst befremdende Jubel am Schluß der Ouvertüre nicht mehr als krasser Bruch mit dem tragischen Ausgang der Oper zu werten. Die Vielschichtigkeit des Dramas, worin sogar in einigen Szenen das Komische seinen nicht unbedeutenden Platz erhält, läßt für die Ouvertüre noch genügend Raum zu eigenständiger Entfaltung.

III

Die letzte Aussage kann für eine *Aida*-Sinfonia kaum in demselben Maß gelten. Das Drama dieser Oper basiert auf jenem zielgerichtet dem tragischen Ausgang zustrebenden ‚Dreiecksverhältnis‘, das als Handlungsträger zwar abgenutzt ist, aber als Vorteil eine klare, durchschaubare Linie impliziert. Modisch aufgewertet wird das Sujet durch eine halb historische, halb exotische Atmosphäre in Alt-Ägypten. Neu ist die konsequente Hinwendung zu einer Verklärung des tragischen Endes. Der matte Versuch in der Umarbeitung von *La Forza del destino*, das lieblose Sterben auf der Bühne mit einer mystischen Aura zu umgeben, wird vom Schluß der *Aida*, in der die Sterbeszene gleichsam vor Eintritt des Elends ausgeblendet wird, an überzeugender Wirkung weit übertroffen. Daß eine musikalische Introduction zu solch stringenter Handlung erst recht an dramatischen Fixpunkten orientiert bleiben und zumindest den Grundcharakter der Oper treffen sollte, um ästhetisch zu gelingen, leuchtet insbesondere bei einem Komponisten wie Verdi ein, dessen Auffassung von Realismus ein hohes Maß an persönlicher und im Gefolge musikalischer Identifikation mit den Charakteren, deren Disposition und den daraus resultierenden Aktionen einbezieht.

Der Anlaß für Verdi, nach dem schon fertiggestellten und letztlich bevorzugten *Aida*-Vorspiel noch eine große Ouvertüre zu komponieren, bleibt im Dunkeln. In einem Brief Giulio Ricordis an Verdi vom 12. November 1871 taucht die lapidare Frage auf: „Und die Ouvertüre?“¹² Offenbar hatte man schon früher mündlich über ein solches Projekt Gedanken ausgetauscht, und es scheint, daß Ricordi den Komponisten ein wenig zur Ausführung gedrängt hat, denn Verdi antwortet am 13. November: „Ich werde die Ouvertüre machen, wenn Du verständig bist — das soll sagen, wenn Du darauf achtest, daß alles nach meinem Wunsch geschieht“¹³.

Danach schrieb Verdi, wenn man einem Zeitungsinterview mit Arturo Toscanini aus dem Jahre 1913 trauen darf, die Ouvertüre „in einem Atem“ und „ohne eine einzige Korrektur“ bis zum 23. Dezember 1871 nieder¹⁴. Das Manuskript blieb unveröffent-

¹¹ Vgl. Gino Roncaglia, *Il "Tema-cardine" nell'opera di Giuseppe Verdi*, in: *Rivista musicale italiana* 47 (1943), S. 220ff

¹² Zit. nach Busch, S. 250 (Übersetzung der englischen Version). Original in: Collezione Carrara Verdi, St. Agata).

¹³ Ebd. (Original in: Archivio Ricordi, Milano.)

¹⁴ Vgl. Busch, S. 251.

licht und wurde in St. Agata aufbewahrt. Anscheinend waren Toscanini und Molinari bislang die einzigen, denen das Privileg vergönnt wurde, Einblick in die Partitur zu nehmen¹⁵. Woher die Abschrift stammt, die der inzwischen erhältlichen Taschenpartitur zugrunde liegt, geht leider aus dem kurzen Vorwort von Pietro Spada nicht hervor.

Verdis aufschlußreichste Aussagen zur Ouvertüre finden sich in einem Brief an Giulio Ricordi vom 28. Dezember 1871. Mit noch nasser Tinte übersende er ihm eine brandneue Sinfonia,

„mit der wir vielleicht *Aida* eröffnen können. Ich sage v i e l l e i c h t, weil ich sie noch kaum überprüft habe und sie eine Dummheit sein könnte. Wenn ich sie ein paar Tage weggelegt habe und in Mailand angekommen bin, werde ich sie durchsehen, sie beurteilen und dir sagen, ob sie die Druckkosten wert ist [...] Du wirst sehen, daß am Ende der Ouvertüre, wenn die Posaunen und Kontrabässe den Priestergesang rufen und die Violinen und Bläser die Eifersucht der Amneris brüllen, Aidas Melodie sehr laut von den Trompeten gespielt wird. Dieser Augenblick ist entweder dummes Zeug oder ein Effekt. Aber er kann keine Wirkung haben, wenn die Trompeten nicht Druck, Klang und Brillanz zeigen“¹⁶.

Bemerkenswert ist die Skepsis, mit der Verdi von Anfang an den Schluß der Ouvertüre, den tatsächlich problematischsten Teil des Werkes, betrachtet. Allerdings glaubt er noch nicht an einen kompositorischen Mißgriff, sondern macht die Wirkung der Stelle von den Ausführenden im Orchester abhängig.

Am 13. Januar 1872 unterrichtet Verdi den Dirigenten der Uraufführung in Kairo, Giovanni Bottesini, von der Existenz der Ouvertüre¹⁷. Danach breitet sich Schweigen über das Werk aus. Eine Andeutung von dem, was Verdi später über die Ouvertüre dachte, gibt ein Brief vom Januar 1875 wieder. Der Dirigent Emilio Usiglio hatte für seine Aufführung der *Aida* in Rom nach der Ouvertüre gefragt. Verdis Antwort:

„Es gibt für *Aida* keine Ouvertüre. Vielleicht haben Sie gehört, daß ich auf einer der Mailänder Proben für *Aida* das Orchester ein Stück habe spielen lassen, das den Anklang an eine Ouvertüre hatte. Das Orchester war gut, willig und folgsam, und das Stück hätte sich als gut herausstellen können, wenn dessen Konstruktion tadellos gewesen wäre. Aber die Leistung des Orchesters diente lediglich dazu, die Albernheit dieser angeblichen Ouvertüre zu illustrieren“¹⁸.

¹⁵ Budden (Bd. 3, S. 191) vermutet, daß Toscanini eine Abschrift angefertigt haben müsse. Er führte das Werk am 30. März 1940 in New York auf. Molinari war dazu ausersehen, eine Aufführung am 4. Juni 1940 zu leiten aus Anlaß der Eröffnung einer Verdi-Ausstellung und in Gegenwart Mussolinis (vgl. Saleh Abdoun, *Genesi dell'Aida*, in: *Quaderni dell'Istituto di studi verdiani*, Parma [o. J.], S. XXIV, Fußnote 3).

¹⁶ "[...] forse la metteremo avanti *Aida*. Dico forse, perchè io non l'ho nemmeno quasi ripassata e potrebbe essere un gran pasticcio. Tolta così avanti a' miei occhi per qualche giorno, al mio arrivo a Milano potrò rivederla, giudicarla e dirvi se vale la spesa di farla copiare. [...] vedrete in sul finire della Sinfonia, quando tromboni e contrabassi urlano il canto dei sacerdoti: violini e strumenti a fiato gridano le gelosie di Amneris, vi è il canto di *Aida* fatto fortissimo dalle trombe. Quello squarcio o è un pasticcio, o un effetto: ma non può essere un effetto se le trombe non hanno attacco, suono e squillo" (zit. nach: Carlo Gatti, *Verdi*, Mailand 1931, Bd. 2, S. 240).

¹⁷ "Ho fatto in questi giorni una sinfonia per *Aida*. Se produrrà qualche effetto fammi il piacere di dire a Draneth Bey che mi farò un dovere di mandargliela subito, onde sia unita allo spartito del Cairo." (zit. nach Abdoun, S. 108.)

¹⁸ "Non esiste nissuna sinfonia d'*Aida*. Ella forse avrà sentito dire che in una delle prove d'*Aida* a Milano, io feci eseguire un pezzo dall'Orchestra che aveva come l'aria d'una sinfonia. Anche là Orchestra era buona, pronta, ed ubbidiente, ed il pezzo

Ziemlich rigoros verurteilt der Komponist die Ouvertüre. Der Gedanke, einst größere Hoffnungen auf dieses Stück gesetzt zu haben, scheint ihm im Nachhinein peinlich zu sein. Geschmack und Selbstkritik hatten den Maestro nach Anhören der Proben dazu bewegt, die Komposition als ästhetische Entgleisung wieder im Schreibtisch verschwinden zu lassen.

*

Verdis Entscheidung muß respektiert werden, ja sie ehrt ihn sogar. Fachleute, die der Aufführung Molinaris beiwohnten, urteilten übereinstimmend, daß die Ouvertüre nicht dazu beitrage, den Wert der Oper zu erhöhen¹⁹. Julian Budden kommt in seinen Untersuchungen zu dem Ergebnis:

"As an orchestral showpiece it could easily stand up in the concert hall. But as a *proemium* to the opera it will not do. For the analogy with the overture to *La Forza del destino* is a false one. The earlier opera benefits from an overture whose wealth of ideas and unexpected twists and turns foreshadows the epic complexities of the action. In relation to a drama as straightforward and measured in its pace as *Aida* the permutation and combination of themes amounts to a mere stirring of the pot-pourri"²⁰.

Man wird kaum ein uneingeschränkt positives Urteil über das Werk fällen können, wenn es primär um dessen Verhältnis zur Oper selbst geht. Der apotheotische Schluß, insbesondere der bis zum Bombast aufgeblähte Triumph des „Aidamotivs“ stehen in einem unverzeihlichen Widerspruch sowohl zur Person Aidas, der leidenden Sklavin, voll hoffnungsloser Liebe und Bereitschaft zur Aufopferung, als auch zur Anwendung eben dieses Motivs in der Oper. Nicht Apologie, sondern nur eine Einschätzung der Komposition in ihrem dokumentarischen Wert kann daher der Sinn einer Auseinandersetzung mit ihr sein. Und unter diesem Aspekt enthüllt die Ouvertüre zu *Aida* durchaus bemerkenswerte kompositionstechnische Details, eine teilweise strukturelle Dichte der Faktur und eine Tendenz zu sinfonischer Weite der Form, Kriterien, die in der Summe Verdis Entwicklung bezeugen können.

Zum Maßstab muß das bekannte „Preludio“ erhoben werden, das bereits zuvor existierte und von dessen 53 Takten die ersten 36 in der Sinfonia originalgetreu als langsame Einleitung übernommen wurden. Auf der Basis von zwei meisterhaft erfundenen Melodien, die der Oper als Erinnerungsmotive entnommen sind, wird eine reiche Harmonik entfaltet, die wiederum das Ergebnis einer ausgefeilten Stimmführung darstellt. Angelegt ist dies alles schon im Aidamotiv des Beginns:

poteva riescire a buon porto se la costruzione ne fosse stata solida. Ma l'eccellenza dell'orchestra non valse che a far meglio sortire la pretenziosa insulsaggine di questa creduta sinfonia" (zit. nach Alessandro Luzio, *Carteggi verdiani*, Rom 1935, Bd. 2, S. 41f.).

¹⁹ Vgl. Abdoun, S. XX. Alberto Carrara Verdi berichtet, "che il giudizio dei critici in quell'occasione fu concorde nell'affermare che essa non aggiunge niente al valore dell'opera".

²⁰ Budden, Bd. 3, S. 257f.



Notenbeispiel 12

Nur vier Takte später wird der Satz zur Fünfstimmigkeit erweitert, wobei die Ent-rücktheit des Klanges die komplexe Struktur sinnlich überdeckt. Elemente des Aida-motivs wie die Chromatik oder der charakteristische Seufzer (harmonisch als Vorhalt verwendet) werden so auf die Stimmen verteilt, daß ihnen eine obligate Qualität zukommt.



Notenbeispiel 13

Als zweites Hauptmotiv wird ein Zitat aus dem Gesang der Priester zu Beginn des berühmten Triumphmarsches eingeführt. Nach einem Fugato mit nicht weniger als acht Einsätzen wird dem „Priestermotiv“ sofort das kontrastierende Aidamotiv als Kontrastsubjekt entgegengestellt.

Notenbeispiel 14

Die Notenbeispiele verdeutlichen, von welcher komplex gestalteter Musik, die weit über das kompositionstechnische Maß der *La Forza*-Ouvertüre hinausweist, Verdi bereits ausging, als er die Ouvertüre zu *Aida* zu komponieren begann.

*

Grundlage für das Formschema dieser Ouvertüre bildet erneut das freie Potpourri. Die nicht ganz fern liegende Vermutung, der Komponist könne sich in einer nun doch recht fortgeschrittenen Phase seines Komponierens einer der großen sinfonischen Formen wie der Sonatenhauptsatzform zugewandt haben, bestätigt sich nicht. Verdi bleibt seinem Prinzip treu, das Althergebrachte zu ‚evolutionieren‘. Und es steht außer Frage, daß die Potpourri-Ouvertüre — die Überlegungen zur *La Forza*-Ouvertüre haben es gezeigt — noch viele Möglichkeiten der Gestaltung eröffnete und von Verdi vielleicht

gerade darum bevorzugt wurde, weil sie ihm Unabhängigkeit von schematischer Einengung bot.

Gleichwohl bleibt unverkennbar, daß der Gedanke, eine ausgedehnte ‚sinfonische‘ Ouvertüre zu schreiben, stärker als bei der *La Forza*-Ouvertüre Einfluß gewonnen hat. Dafür zeugen schon der größere Gesamtumfang und der Sachverhalt, daß die Komposition — wie oben beschrieben — von Anfang an wesentlich komplexer im Detail angelegt ist. Ein Überblick über die großformale Anlage kann den Eindruck noch verstärken.

F o r m s c h e m a

I. Einleitung	a) langsamer Teil	36 Takte	Motive AB
	b) schneller Teil	18 Takte	Motive CD
II. Erster Hauptteil	a) Exposition von 2 Hauptmotiven („Themen“)	47 Takte	Motive CB (A)
	b) Exposition von 2 Nebenmotiven	25 Takte	Motive DE
	c) Erster Verarbeitungsteil	27 Takte	Motive CA (D)
	d) Zweiter Verarbeitungsteil	41 Takte	Motive BA
III. Zweiter Hauptteil	a) Aidamotiv als „3. Thema“	14 Takte	Motiv A
	b) Dritter Verarbeitungsteil	14 + 14 + 44 T.	Motive CBA
	c) Coda	26 Takte	Motiv A

Motive mit thematischer Qualität:

The image shows three musical staves labeled A, B, and C. Staff A is in treble clef, staff B in bass clef, and staff C in treble clef. All are in G major (one sharp) and 4/4 time. Motive A consists of a melodic line with a triplet of eighth notes. Motive B is a bass line with a similar triplet. Motive C is a more complex, rhythmic melody marked 'Allegro agitato'.

Sonstige Motive:

The image shows two musical staves, labeled D and E, in the key of D major (one sharp).
 Motive D: A melodic line in treble clef. It starts with a half note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. This is followed by a half note A4, then a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. A triplet of eighth notes (E4, F#4, G4) follows, then a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The staff ends with a quarter note D5.
 Motive E: A rhythmic line in treble clef. It consists of a series of eighth notes. The first three eighth notes (D4, E4, F#4) are grouped as a triplet. This is followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The next three eighth notes (C5, B4, A4) are grouped as a triplet. This is followed by a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The final three eighth notes (D4, C4, B3) are grouped as a triplet. The staff ends with a quarter note A3.

Der größere Teil des *Aida*-Vorspiels wird somit zu einer langsamen Einleitung umfunktioniert, die zwei der drei für die Ouvertüre wichtigsten Motive bereits komplett vorstellt. Um die Verbindung zum Hauptteil herzustellen, wird ein zweiter, schneller Einleitungsteil angeschlossen, in dem sich vor allem das wichtige Motiv C (das „Eifersuchtsmotiv“ der Amneris) anbahnt. Genauer gesagt: Der Motivkopf, die schnelle Umspielung eines Tones in Sechzehnteln, wird als Bewegungsimpuls und zum Aufbau der Spannung vor der eigentlichen Exposition des Motivs antizipiert.

Die Berechtigung, anschließend von einem Hauptteil mit der Thematisierung des Motivs C zu sprechen, ergibt sich aus der raumgreifenden Ausbreitung eben dieses Motivs mit einem längeren ununterbrochenen Gang der Fortspinnung und Entwicklung. Motiv C und B werden in eine Konstellation zueinander gestellt, die einer Exposition von erstem und zweitem Thema innerhalb einer Sonatenform nahekommt. Motiv D könnte im durchgehenden Fluß der Fortspinnung als ein dritter musikalischer Gedanke bereits innerhalb einer Schlußgruppe aufgefaßt werden. Gäbe es da nicht gleichsam die ‚falschen‘ tonalen Verhältnisse (Motiv C und B stehen in *h*-moll), das Eindringen des Aidamotivs (A) und seiner zersetzenden Wirkung sowie das Motiv E, dessen Einführung das fiktive Konzept endgültig sprengt, so wäre die Vorstellung von einer Sonatenexposition durchaus nachvollziehbar.

Das stärkste Kriterium, das ein Denken im Schema des Sonatensatzes oder einer anderen ‚sinfonischen‘ Form unterbindet, liegt aber im Fehlen einer echten Reprise. An keiner Stelle des als „zweiter Hauptteil“ gekennzeichneten Abschnitts läßt sich ein komplettes, eindeutig repetierendes Zitat der Motive B oder C ausmachen, die doch zuvor scheinbar so definitiv mit thematischer Qualität ausgestattet waren. Statt dessen erhält das Motiv A die überwiegenden Anteile am Geschehen, und mit ihm wird *D*-dur zur zentralen Tonart erhoben.

Die Betrachtung der formalen Anlage dieser *Aida*-Sinfonia macht eine Ambivalenz zwischen Potpourri-Ouvertüre und sinfonischem Satz deutlich. Von den fünf der Oper entnommenen Motiven bestreiten drei einen breit angelegten Entwicklungsgang, während zwei von ihnen von vornherein gleichsam als ‚nebensächlich‘ im Sinne eines entwickelnden sinfonischen Satzes behandelt werden. Günstigenfalls könnte man programmatische Intentionen unterstellen. Beispielsweise sind Motiv D einem Klage-

gesang Aidas (Finalszene I. Akt) und Motiv E als ‚Liebesmotiv‘ der Auftrittsszene von Amneris entnommen. Geht man so weit, die den beiden Frauen zugeordneten Motive mit eben diesen Personen zu identifizieren, so werden die Zitate immerhin sinnfällig, wenn man in dieser Phase der Ouvertüre (IIc) den Ausdruck von Standesunterschied und Rivalität der Charaktere erspüren mag.

Aber dieser Grad der Identifikation von Ouvertüre und Opernhandlung ist hier — im Gegensatz zur *La Forza*-Ouvertüre — äußerst problematisch. Das Werk ist weit mehr auf Eigenständigkeit, auf seine Wirkung als Musikstück hin angelegt. Genau diese Unabhängigkeit schlägt jedoch wieder auf die Ouvertüre zurück. Denn es handelt sich ja nicht um eine unverbindliche Komposition für den Konzertsaal, sondern um den Auftakt zu einer der dramatisch stimmigsten Opern, die Verdi je schrieb. Unter Berücksichtigung ästhetischer Auffassungen Verdis muß daher eine Ouvertüre als brüchig empfunden werden, wenn sie sich im Charakter allzu weit von der Oper entfernt.

*

Tatsächlich ist die Ouvertüre dahingehend konzipiert, dem Aidamotiv zum triumphalen Durchbruch zu verhelfen. Aufgrund eben dieser Intention scheitert das Werk ästhetisch in seiner Funktion als Ouvertüre zu der Oper, für die sie bestimmt ist. Doch macht dieses Konzept wiederum die Komposition als solche interessant und reizvoll. Paradigmatisch sollen die kompositionstechnischen Möglichkeiten, die Verdi nutzt, an einigen Stellen detailliert untersucht werden. Da schon den wenigen ‚Aus-

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Notenbeispiel 15

erwählten', die je diese Ouvertüre gehört haben, die polyphonen Abschnitte als ein Novum Verdischer Kompositionskunst auffielen²¹, wurden zur Analyse vier Passagen ausgewählt, in denen kontrapunktische Mittel einen besonderen Stellenwert einnehmen.

Bereits unmittelbar, nachdem das Motiv C in seiner kompletten Gestalt und in 12-taktiger Erweiterung (einer Barform ähnlich) exponiert wurde, läßt sich eine kontrapunktische Verdichtung in Form einer Schichtung motivischen Materials beobachten.

Der Kopf des Motivs C und der Beginn des Aidamotivs bilden die Substanz. Der Charakter des Vorandrängens, der dem Motiv C innewohnt, wird durch Oktavsprünge *h''-h'* immer wieder gehemmt. Die Viola zitiert den Sechzehntelbeginn aus Motiv C rhythmisch komplementär zu den Violinen. So wird nicht nur eine Füllstimme obligat aufgewertet, sondern die Polyphonie der gesamten Satzstruktur erweitert.

Zwischen den beiden Hauptfunktionen Tonika und Dominante liegen fünf spannungsgeladene Takte, in denen die Dissonanzen gar nicht oder nur unvollkommen aufgelöst werden. Der stufenweise aufwärts geführte Baß suggeriert ein Fundament, das jedoch angesichts der Sext-, Quartsext- und Sekundakkorde kaum existiert. Statt dessen engt die Skala den möglichen Ambitus der Motivik in den Mittelstimmen immer mehr ein und nimmt ihnen zusammen mit der um den Ton *h'* kreisenden Oberstimme den Raum zur Entfaltung, bis es zur Auflösung kommt.

Die Struktur der geschichteten Motivik bildet den Höhepunkt einer zuvor breit angelegten Entwicklungsphase auf der Basis von Motiv C. Das Aidamotiv erhält eine ähnliche Funktion wie das Schicksalsmotiv in der Ouvertüre zu *La Forza del destino*: Es stört und unterbricht die Entfaltung eines anderen Motivs. Während aber solche Entwicklungen in der *La Forza*-Ouvertüre zu einschneidenden Zäsuren führten, die den Potpourri-Charakter unterstrichen, löst sich am Schluß der soeben betrachteten Stelle sofort ein neues Motiv (B) aus dem Entwicklungsgang. Genau diese Maßnahme suggeriert den Eindruck eines zweiten Themas und betont das Sinfonische dieser *Aida*-Ouvertüre.

Im ersten Verarbeitungsteil (in *fis*-moll) werden die Motive C und B miteinander konfrontiert. Hierbei übernimmt Motiv C quasi die Führung, und erst im dritten Takt wird der Kopf von Motiv B zusätzlich eingeführt.



Notenbeispiel 16

²¹ "[...] a recording of Toscanini's performance reveals Verdi's mastery of counterpoint" (Busch, S. 250).

Dieses an und für sich simple Verfahren wird noch einmal wiederholt, lediglich klanglich aufgefüllt durch weitere Instrumente. Dann jedoch tritt eine Verdichtung ein, die dem ersten Analysebeispiel ähnelt, aber noch kompakter ausgeführt ist.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is written in a complex, multi-voiced texture. The bottom staff begins with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes and rests, indicating a dense and intricate composition.

Notenbeispiel 17

Der Kopf von Motiv C wird erweitert, indem der punktierte Rhythmus fortgesponnen wird. Motiv B wird in zwei Stimmen kanonisch geführt. Das Eifersuchtsmotiv (C) gerät quasi zwischen die Fronten des abwärtsgerichteten Priestermotivs (B) und des Basses, der wiederum stufenweise aufwärts läuft, aber durch die Geschwindigkeit der Achtel mehr Vehemenz entwickelt. Noch weniger als beim ersten Mal kann dieser teils chromatisch geführte Baß Fundament sein, er macht die Harmonik eher noch verwickelter und gleichzeitig drängender. Dieser zweitaktige Block wird noch zweimal unter leicht modifizierten tonalen Bedingungen wiederholt, bevor eine Beruhigung des Geschehens einsetzt.

Es läßt sich leicht erkennen, daß der eigentliche Verarbeitungsprozeß auf sehr engem Raum (einmal auf einer Länge von vier Takten, dann sogar nur von zwei Takten) stattfindet und die Wirkung der plötzlichen kontrapunktischen Verdichtung durch Wiederholung oder variative Sequenzierung ausgenutzt wird. Dieses Prinzip wird im wesentlichen in allen Verarbeitungsteilen beibehalten.

Das Verfahren, Verarbeitung und Verdichtung auf knappstem Raum (fast bis hin zu einer Art Stilisierung) zu begrenzen, findet sich viele Jahre später bei Verdi in *Falstaff* wieder — dort freilich aus den turbulent wechselnden dramatischen Situationen heraus motiviert. Die in *Falstaff* vorherrschende Technik der „miniaturisierten Formen“²² könnte durchaus an kompositorischen Ideen, wie sie in der vorliegenden Ouvertüre ausgeführt werden, geschult worden sein.

²² Vgl. Janos Kovács, *Zum Spätstil Verdis*, in: *Atti del I° congresso internazionale di studi verdiani 1966*, Parma 1969, S. 132ff.

Nach der Überleitung mit Motiv D signalisiert der Einsatz von Motiv C (diesmal in einer *as*-moll-Variante) eine weitere Phase der Steigerung und Verdichtung. Hier beginnt der zweite Verarbeitungsteil. Nach acht Takten tritt Motiv C zurück zugunsten der Motive A und B, verbunden mit einer harmonischen Rückung nach *D*-dur (Notenbeispiel 18). Die kontrapunktische Konstellation der beiden Motive ähnelt jener in der langsamen Einleitung (bzw. im Preludio): Der Auftakt des Aidamotivs fällt in den zweiten Ton des Priestermotivs ein (vgl. Notenbeispiel 14, T. 9/10). Doch wird keineswegs eine frühere Stelle einfach nur kopiert. Gegenüber der langsamen Einleitung setzt das Priestermotiv hier einen Ton höher ein. Daraus ergeben sich andere harmonische Funktionen, die aus den Blechbläserakkorden abzulesen sind. Zusätzlich spielen die Streicher unisono eine bewegungsintensive, motivisch ungebundene Gegenstimme. Es entsteht eine viertaktige Passage, die zunächst wiederholt wird und sodann einen Ton tiefer transponiert noch einmal auftaucht.

Notenbeispiel 18

Nach dieser dreimaligen Präsentation des Abschnitts tritt eine sehr geschickte Fortentwicklung ein: Aus dem Geflecht löst sich eine abwärtsgerichtete Skalenlinie, die als beschleunigte Fassung des Motivs B aufgefaßt werden kann, aber durch den punktierten Rhythmus auf der zweiten Zählzeit auffällt.

Die in Motiv B einkomponierte Punktierung wird quasi vorverlagert. Wenn dann wenige Takte später Motiv B durch Motiv A verdrängt wird (s. T. 5/6 in Notenbeispiel 19), entpuppt sich jene Verlagerung der Punktierung als der Faktor, der diesen Vorgang musikalisch vermittelt.



Notenspiel 19

Die Technik der Vermittlung auf engstem Raum durch Verwandlung eines Motivs in das sich anschließende über eine Zwischenstufe weist erneut auf zukünftige Kompositionen Verdis voraus. In *Otello* und mehr noch in *Falstaff* werden solche Verfahren konstitutiv für die Durchkomposition bei gleichzeitiger Reaktion auf das wechselnde Szenario. Ansatzweise konnte diese Technik (wenn auch weniger subtil) schon in der *La Forza*-Ouvertüre beobachtet werden, als das Schicksalsmotiv dem Klostermotiv angeglichen und diesem so der Weg zum Durchbruch geöffnet wurde (vgl. Notenspiele 10 und 11).

Der dritte Verarbeitungsteil ist der bei weitem am breitesten angelegte und bildet das Kernstück des zweiten Hauptteils. Dieser beginnt mit einem Zitat des kompletten Aidamotivs, das durch die Tempoangabe *tranquillo* und durch die zurückhaltende Dynamik stark dem ursprünglichen Charakter des Motivs angenähert ist. Im weiteren Verlauf tritt das Aidamotiv erneut als kontrapunktische Überlagerung von Motiv C

Notenspiel 20

auf. Doch kehren sich die Verhältnisse gegenüber dem ersten Hauptteil sofort um: Das Aidamotiv entfaltet sich abermals in voller Länge und ‚diktiert‘ gleichsam Tonart und harmonischen Verlauf.

Schließlich wird auf einer weiteren Stufe der Höhepunkt dieses Abschnitts und gleichzeitig derjenige der polyphonen Verarbeitungstechnik erreicht, indem alle an der Entwicklung beteiligten Motive übereinander geschichtet werden.

Dieser Ausschnitt weist in Tonart und Verarbeitung von Motiv A und B Parallelen zur weiter oben betrachteten Grandioso-Stelle auf (vgl. Notenbeispiel 18). Zusätzlich erstrahlt das Motiv C in reinem Dur und in hoher Tonlage, so daß sein ursprünglich düsterer Charakter völlig verleugnet wird. Hinzu kommen Terzparallelen, deren Süße problematisch wäre, würde sie nicht durch die polyphone Struktur und die damit verbundenen harmonischen Reibungen neutralisiert.

Im Gefolge kann sich das Aidamotiv behaupten. In einer groß angelegten Kadenz scheint ein Durchbruch auskomponiert zu sein. Dieser wird jedoch noch einmal hinausgezögert, indem sich ein neuer entwickelnder Teil anschließt. Einzig aus der auf-taktigen Anfangsfigur des Aidamotivs wird ein neues musikalisches Gebilde zusammengesetzt:



Notenbeispiel 21

Dieses Motiv-Relikt oder Reliktmotiv wird über mehrere Stufen nach und nach aufgelöst. Erst in der Coda entsteht dann — kaum vermittelt und fast wie aus dem Nichts — das Aidamotiv ganz neu und strahlend gleichsam als Triumphator am Schluß. Formal kann dieser Ausklang so interpretiert werden, daß die Apotheose nicht das Ergebnis einer Entwicklung ist, bei der sich ein Motiv einfach nur gegen alle anderen durchsetzt. Auch das Aidamotiv gerät, schon auf dem Weg zum Durchbruch, noch in einen Auflösungsprozeß; der Triumph ereignet sich trotz aller vorausgegangenen Entwicklung letztlich gewaltsam, gegen die Erwartung, als ein ‚Dennoch‘. Waren frühere Höhepunkte der Ouvertüre als Ziele von Entwicklungen auskomponiert und durch strukturelle Verdichtungen gewichtet worden, so fehlt zuletzt die hinführende Stringens als Voraussetzung für einen unbeschwerten, triumphalen Beschluß.

Es mag sein, daß gerade damit ein inhaltlicher Bezug zum Opernfinale, das dem tragischen Ausgang verklärende Züge verleiht, hergestellt werden soll. Doch es bleibt das schon früher angesprochene Problem des überzogenen Bombastes bestehen. Somit ist festzustellen, daß diese Ouvertüre weder in ihrer konstruktiven Anlage noch auf einer außermusikalischen Bezugsebene ganz überzeugt, und daran hat dieser Schluß entscheidenden Anteil.

Offenbar war es Verdis Anliegen, eine große, durchaus als ‚sinfonisch‘ zu bezeichnende Form auf der Basis seiner periodisch gegliederten Melodik zu gestalten. Um eine motivisch-thematische Arbeit zu gewährleisten, griff er zu dem Mittel, bestimmte Höhepunkte von Steigerungsphasen polyphon durch Schichtung der Motivik zu strukturieren.

Die analysierten Abschnitte lassen durch die Reihenfolge der jeweils gegeneinander geführten Motive ein Prinzip erkennen. Zuerst wird Motiv C mit Motiv A konfrontiert, sodann Motiv C mit B, B mit A, und schließlich erklingen als Kulmination alle drei Motive gleichzeitig. Guglielmo Barblan interpretiert die polyphone Struktur dieses Werkes als Ausdruck des dramatischen Konfliktes der Protagonisten²³. Dies ist zwar nicht völlig von der Hand zu weisen, kann aber höchstens in einem relativ weiten, allgemeinen Sinn nachvollzogen werden. Denn eine Übertragung der Motive auf die Personen und die konkret in der Handlung auftretenden Spannungen erscheint in der soeben dargelegten Konstellation absurd, zumal einer der Hauptcharaktere, Rada- mes, gar nicht durch ein Motiv repräsentiert wäre. Der Komponist schließt also eine intensivere Bindung der Ouvertüre an die Oper durch Beziehungen zu dramatischen Abläufen aus. Vielmehr entsteht der Eindruck, es werde rein konstruktiv vorgeführt, wie sich drei der wichtigsten Opernmotive kontrapunktisch miteinander kombinieren lassen. Darin könnte man in gewisser Weise schon einen Widerspruch zu Verdis sonstiger Auffassung von Oper und Realismus erblicken.

Vollends problematisch wird die Entscheidung zu relativer Selbständigkeit der Ouvertüre aber, wenn man den schnellen Teil als Ganzes betrachtet. Der Aufbau ist nämlich in weiten Teilen wesentlich konventioneller, als man vielleicht angesichts oft komplexer Satztechniken vermuten möchte. Die durch die Periodik induzierten Blöcke werden zu Steigerungs-, Höhepunkts- und Reduktions- oder Auflösungsphasen zusammengefaßt, oftmals durchsetzt von rollenden Skalen und ähnlichen Mitteln, mit denen Verdi eben dramatische Musik macht. Das Plakative gerät nicht nur in einen merkwürdigen Gegensatz zur Subtilität der langsamen Einleitung, sondern fordert auch den erfahrenen Hörer Verdischer Musik geradezu zum Denken in dramatischen Kategorien heraus. Daraus ergibt sich innerhalb der Ouvertüre eine Diskrepanz zwischen Selbständigkeit und programmatischer Bindung, die nicht befriedigend gelöst wird.

Ein Phänomen, das hauptsächlich im zweiten Hauptteil in Erscheinung tritt, ist symptomatisch für diesen Konflikt. Bei näherem Betrachten der schon erwähnten ‚Blöcke‘ fällt auf, daß diese häufig eine Länge von 14 Takten aufweisen (vgl. auch das Formschema). Gleich das Zitat des Aidamotivs zu Beginn des zweiten Hauptteils erhält diese Länge durch eine kurze melodische Anfügung. Die anschließende Gegenüberstellung von Aidamotiv und Motiv C ist ebenso lang. Und auch bei der Schichtung aller drei Hauptmotive läßt sich ein Abschnitt von 14 Takten registrieren, bis der musikalische Gang eine andere Wendung nimmt. Mindestens noch eine 14-Takt-Passage ergibt sich nach der Auflösung der Motivik im *Più-Mosso*-Teil.

²³ Programm des Teatro alla Scala 1975/76 (vgl. Busch, S. 250).

Wer dahinter ein raffiniertes Konstruktionsprinzip oder ein Zeichen besonderer Proportionierung vermutet, sieht sich bald getäuscht. Die 14 Takte setzen sich jeweils so zusammen, daß ein 4-Takt-Abschnitt wiederholt (oder leicht variiert) und die Vervollständigung des periodischen Baus zu 16 Takten im Nachsatz unterbunden wird. Offenbar wollte der Komponist sich von der Periodik, die durch die Motivik zum Teil vorgegeben war, lösen oder diese derart modifizieren, daß die periodischen Glieder sich zu großflächigeren Formabschnitten verknüpfen ließen.

Daß Verdis melodische Erfindungen zur Periodik neigen und sich nur beschränkt für eine Konstruktion ausgedehnter motivischer Geflechte eignen, ist dem Komponisten keineswegs prinzipiell vorzuwerfen. Das ist ja gerade Verdis Anliegen und ein Kennzeichen italienischer Oper par excellence, nicht unterschwellige Assoziationsketten beschwören zu wollen, sondern Musik deutlich und direkt auf Handlung und dramatische Situation zu beziehen. Und gerade in diesem Werk kristallisieren sich auch neue Stärken des Komponisten heraus. Sie liegen in der Fähigkeit, knappe, aber konzentrierte Verdichtungsphasen auszuarbeiten und seine schier unerschöpflich reichen melodischen Erfindungen in vielfältige Verarbeitungsprozesse zu integrieren. Verdis Domäne ist nicht der sich über große Strecken ausbreitende sinfonische Fluß, sondern die flexible Wendigkeit der Musik, deren Teile aber nunmehr — im Gegensatz zu früheren Kompositionen — stärker über variantenreiche Umformungen vermittelt werden.

Verdi war gar nicht dafür prädestiniert, ein Meister der großen Instrumentalform zu werden. Seine Berufung war es, sein Talent für die kleine Gestalt künstlerisch so umzusetzen, daß die überkommenen Formen der Oper weiterentwickelt wurden. In seinem Bemühen, neue Wege für die italienische Oper zu weisen, war er mit der *Aida*-Ouvertüre in eine Sackgasse geraten. Die Zukunft einer Kompositionstechnik, wie sie sich in diesem Werk jedoch bereits herauschält, lag darin, formale Vielfalt und das Drama aufeinander zu beziehen. Dies konnte am unmittelbarsten in der Szenenvertonung direkt geschehen, und darin lag eine Chance, die Verdi erst noch entdecken mußte.

IV

Julian Budden scheut sich nicht, in seinen analytischen Bemerkungen zur *Aida*-Sinfonia den Ansatz einer Parallele zu Wagners Venusberg-Vertonung zu postulieren²⁴. Man kann nicht leugnen, daß auch die oben betrachteten Ausschnitte solche Vergleiche durchaus nahelegen. Lag ein Grund für Verdis Zurückziehen der Sinfonia in der Sorge, daß derlei Annäherungen überbewertet werden könnten — angesichts des sich zur gleichen Zeit in Italien ausbreitenden *Lohengrin*-Fiebers? Die Frage muß hier unbeantwortet bleiben. Fest steht, daß der Komponist selbst das Verdikt über sein Werk gesprochen hat. Seine Zielsetzung, neue kompositorische Möglichkeiten in einer entwickelnden und zugleich der Tradition verpflichteten Form zu integrieren, sind in der *Aida*-Sinfonia letztlich gescheitert.

Um jene kompositionstechnischen Mittel, die primär der Instrumentalmusik entstammen, mit seinem Opernkonzept in Einklang zu bringen, bedurfte es nicht nur der

Beschäftigung mit Kammermusik (das *Streichquartett!*), sondern auch der für Verdi unwiderstehlichen Anstöße durch die Libretti von Boito. Die Vollendung gelang Verdi schließlich in *Falstaff*, etwa in der Eingangsszene, in der auf der Grundlage einer Sonatenhauptsatzform der szenische Ablauf ebenso wie das dramatische Konzept der gesamten Oper geradezu genial doppelbödig in Musik gesetzt wird²⁵.

Um 1870 steht Verdi am Beginn seiner Kreation des Spätwerks, dessen künstlerische Größe und Reife noch durch mancherlei Mühen und Enttäuschungen erkaufte werden sollte. Daß jener Lebensabschnitt für den Maestro eine Zeit des Umbruchs und des Lernens war, ist den beiden besprochenen Ouvertüren durchaus zu entnehmen. Obwohl die Ouvertüre zu *La Forza del destino* die erfolgreiche von den beiden ist, mutet die nur knapp drei Jahre später entstandene *Aida*-Sinfonia fortschrittlicher in Harmonik und Kontrapunkt und kühner in der formalen Anlage an — trotz des Beharrens auf dem traditionellen Potpourri-Typus.

Der entscheidende Unterschied zwischen beiden Ouvertüren liegt in der Art und Weise, wie formale Entwicklungsprozesse unter der Vorgabe funktionaler Musik realisiert werden. Das *La Forza*-Vorspiel wird relativ eng an die Oper selbst gebunden bis dahin, daß die musikalischen Entwicklungen sich mit dem dramatischen Geschehen plausibel verknüpfen lassen. Hingegen verselbständigt sich das Prozessuale in der *Aida*-Ouvertüre stärker; einzelne Ideen werden wohl gar noch stark strapaziert, so daß Längen entstehen. Der Durchbruch, die Apotheose hinterläßt einen faden Geschmack, zumal der Triumph durch das nachfolgende Drama keineswegs gedeckt wird.

Die ältere der beiden Ouvertüren enthält das zukunftssträchtigere Konzept. Denn in ihr wird tendenziell der musikalische Entwicklungsprozeß bereits kongruent zum Drama verwendet. Und darin besteht ja gerade Verdis erklärtes Ziel, die Mittel, durch die Opernmusik zum dramatischen Spiegel wird, zu verfeinern. Die prozessuale Verselbständigung, ob von Verdi nun gewollt (etwa als Experiment, was kaum glaubhaft ist) oder ungewollt in der *Aida*-Ouvertüre vorangetrieben, konnte letztlich nicht das künstlerische Empfinden des Komponisten befriedigen. Doch zeichnet sich vielleicht gerade im Scheitern ab, wo der Weg hinführen sollte.

Später bekam Verdi das Problem in den Griff, komplexe Strukturen in das Konzept seines musikalischen Realismus zu integrieren. Dies geschah dann freilich nicht mehr auf der Ebene einer rein instrumentalen Ouvertüre, sondern wurde vielmehr im Ablauf der Oper selbst, im flexiblen Reagieren auf dramatische Wechsel verwirklicht. Mit den beiden untersuchten Ouvertüren dürfte zeitlich der Beginn dieser letzten großen Entwicklungsphase Verdis markiert sein.

²⁴ Vgl. Budden, Bd. 3, S. 256.

²⁵ Vgl. Klaus-Günter Werner, *Spiele der Kunst. Kompositorische Verfahren in der Oper „Falstaff“ von Giuseppe Verdi*, Frankfurt/M. 1988, Kap. 2: *Die Eingangsszene — „Ouvertüre“ zur Oper Falstaff!*

KLEINE BEITRÄGE

Drei unveröffentlichte Gutachten von Niels W. Gade, Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann über Robert Franz

von Eberhard Möller, Zwickau

Die Lieder von Robert Franz (1815—1892) begegnen uns heute nur noch selten im Konzertsaal, obwohl der Hallenser Komponist zu den bedeutendsten deutschen Liedmeistern der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zählt. Robert Schumann ist es zu danken, daß es 1843 bei Whistling (Leipzig) zur Veröffentlichung von dessen opus 1 kommt, einer Sammlung von *12 Gesänge[n]* für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Schumann hat auch als erster schon 1843 mit seiner ausführlichen Rezension in der *NZfM*¹ den fünf Jahre jüngeren Robert Franz in der musikalischen Öffentlichkeit bekannt gemacht. Neben Mendelssohn äußern sich später auch Richard Wagner und Franz Liszt positiv über die Lieder von Franz. Letzterer hat sich sogar mit einer diesbezüglichen Schrift für Franz eingesetzt². Über opus 3 schreibt Mendelssohn am 10. März 1844 an Franz: „Mögen Sie sehr, sehr viele Werke, ebenso schön gefühlt, ebenso fein ausgeführt, ebenso eigenthümlich und so reich an Wohlklang diesem folgen lassen; Sie werden allen wahren Kunstfreunden den größten Genuß bereiten, der »Markt« wird sich von denen endlich auch ins Schlepptau nehmen lassen müssen, wie er das schon so oft, eigentlich immer gethan hat und thun wird“³.

Ein Jahr später bemüht sich Franz um „das Recht zu Vorträgen über Harmonie, Contrapunkt, Formlehre u. s. w.“⁴ an der Universität Halle. Er bittet dabei die angesehenen Komponisten Gade, Mendelssohn und Schumann um Unterstützung. Der darauf Bezug nehmende Schriftverkehr zwischen Franz und Schumann ist erhalten und wurde bereits 1908 von F. Gustav Jansen publiziert⁵. Eine ähnliche Korrespondenz mit Gade und Mendelssohn ist mit Sicherheit anzunehmen. Am 4. März 1845 fragt Schumann zurück: „Schreiben Sie mir bestimmter, in welcher Form Sie das Zeugniß abgefaßt wünschen — ob im Canzleistil (mit Siegel etc.), ob im leichten brieflichen, oder sonst wie! Es macht mir immer Freude, Ihnen gefällig zu sein“⁶. Franz antwortet am 10. März: „Ich bin, um hierüber Sicherheit zu erhalten, zum Curator der Universität (der sich überhaupt angelegentlichst für meinen Plan interessirt) gegangen; der hat mir denn vorge schlagen, daß es sich am einfachsten so machen ließe: Sie sollten so freundlich sein, an ihn in einem Briefe sich über mich auszusprechen und da die Beziehungen einfließen zu lassen, welche für mich am ersprießlichsten sind. Mir ist dies lieber, als wenn Sie in einem Attest, das im Kanzleistil gehalten ist, meine Leistungen besprechen. Überdies wird jedenfalls der Curator dadurch noch mehr gewonnen, weil alsdann ihm die Angelegenheit fast ganz in die Hände gegeben ist. Er ist ein höchst liebenswürdiger Mann, nur müssen Sie der Form nach etwas diplomatisch zu Werke gehen. Er ist dem bessern Theile der Aristokratie zugethan. Seine Adresse ist: Der wirkliche geheime Ober-Regierungsrath Dr. Pernice (Ritter usw.)“⁷.

¹ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, 5. Aufl. Leipzig 1914, Bd. 2, S. 147f.

² Franz Liszt, *Robert Franz*, Leipzig 1872.

³ F. Gustav Jansen, *Briefwechsel zwischen Robert Franz und Robert Schumann*, in: *Die Musik* 8 (1908/09), S. 290.

⁴ Ebda., S. 349.

⁵ Ebda., S. 280ff. und 346ff.

⁶ Ebda., S. 349.

⁷ Ebda., S. 349f.

Das Zeugnis, das im Gegensatz zu den jeweils nur einsätzigen Empfehlungen Gades und Mendelssohns ausführlich gehalten ist, zeigt Schumanns selbstlose Unterstützung jüngerer Talente durch den Einsatz seines Namens (hier auch mit dem von ihm selten verwendeten Dokortitel).

In Pernices Antrag an das Preußische Ministerium für geistliche, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten wird der „Musiklehrer Franz“ charakterisiert als „ein angesehener, nur der Kunst lebender Mann, über dessen Befähigung [?] die [...] Zeugnisse der Kapellmeister Mendelssohn Bartholdy, Gade und Schumann sich aufs anerkennenste aussprechen, und über dessen Geschick und Integrität des Lebens und der Gesinnung am hiesigen Ort nur eine Stimme herrschen dürfte“⁸.

Am 28. Juni 1845 wird Franz zum Universitätsmusiklehrer ohne Besoldung ernannt⁹.

Franz bedankt sich später bei seinen Gutachtern, indem er jedem eine Liedersammlung widmet (op. 2 = Schumann, op. 3 = Mendelssohn, op. 4 = Gade).

Unverständlicherweise hat die Forschung von diesen drei Zeugnissen¹⁰ bisher keine Notiz genommen¹¹, so daß die vollständige Veröffentlichung gerechtfertigt erscheint.

Das Hr. Franz mir als ein ausgezeichnete theoretischer u. practischer Musiker, deßen Name als Componist in der Kunstwelt ehrenvoll genannt wird, bekannt ist und das ich denselben für vollkommen geeignet zur Bekleidung einer Musikdirector Stelle halte bescheinige ich hirmit

Leipzig im März
1845.

Niels W: Gade

Daß ich Herrn Robert Franz nach den Compositionen, die ich von ihm kenne, für einen durch und durch gebildeten, tüchtigen und geistreichen Künstler halte, daß diese Compositionen nicht allein ein tiefes musikalisches Gefühl verrathen, sondern auch durch ihre reichen, feinen und eigenthümlichen Harmonieen, welche sich rein und in vollkommener Gediegenheit bewegen, die gründlichsten Kenntnisse beweisen, das bescheinige ich durch meine Namensunterschrift.

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Frankfurt $\frac{a}{M}$ d. 6.^{ten} März
1845

⁸ Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Archiv, Kuratorialakten UAH Rep. 6 Nr. 428.

⁹ Ebda.

¹⁰ Ebda. Ich danke der Leitung des Archivs der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg für die freundliche Einwilligung zur Veröffentlichung der drei Gutachten.

¹¹ Beiläufig werden die Gutachten von Gade und Schumann — nicht aber das Zeugnis von Mendelssohn — erwähnt von Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. 2, Halle 1942, S. 609.

Dresden den 15ten März 1845.

Ew. Hochwohlgeboren

Hr. Organist Franz spricht in einem Briefe an mich den Wunsch aus, meine Meinung über sein musikalisches Talent Ihnen mitzutheilen, und beruft sich dabei auf eine mündliche Unterredung, weshalb ich mich mit diesen Zeilen schon im Voraus bei Ew. Hochwohlgeboren angemeldet habe. Mit Vergnügen entspreche ich aber dem Wunsch des Hn. Franz, da ich an seinem künstlerischen Geschick stets den aufrichtigsten Antheil genömen. Zwar gründet sich dieser zunächst nur auf Kenntniss seiner Compositionen aber es läßt sich aus den praktischen Leistungen doch immer auch auf die theoretische Bildung des Künstlers schließen, und so gestehe ich gern, daß mir jene ersteren immer als sehr bedeutend, eigenthümlich, und wie auf das edelste Ziel der Kunst gerichtetes Schreiben verrathend erschienen sind, wie denn so etwas nicht leicht Jemand zu Stande bringen kann, der nicht auch die gründlichsten Studien der Schule durchgemacht. Mit Freuden erkläre ich mich zugleich bereit, meine hier in der Kürze gegebene Meinung in jeder gewünschten größeren Form darzulegen, wie ich es auch schon in der früher von mir redigirten Neuen Zeitschrift für Musik im XIXten Band öffentlich gethan.

Diese Gelegenheit benützend, Ihnen die Versicherung meiner größten Hochachtung auszusprechen, zeichne ich mit

Euer Hochwohlgeboren
ergebenster
Dr. Robert Schumann.

BERICHTE

Ljubljana, 3. bis 5. April 1990: Wissenschaftliches Symposium der 5. Slowenischen Musiktage

von Petra Weber-Bockholdt, München

Die Slowenischen Musiktage umfassen neben einer beeindruckenden Serie von Konzerten mit Werken meist zeitgenössischer slowenischer Komponisten stets auch ein wissenschaftliches Symposium, das diesmal aus Anlaß des 130. Geburtstages Hugo Wolfs dem Thema „Musik und Dichtung“ (und zwar um die Jahrhundertwende und in unserem Jahrhundert) gewidmet war. Die Slowenen machen zu Recht darauf aufmerksam, daß Hugo Wolf sich zwar als Angehöriger des deutschen Kulturteils fühlte, jedoch slowenische Vorfahren hatte und in dem heute jugoslawischen (slowenischen) Städtchen Slovenj Gradec (Windischgrätz) geboren ist (Primož Kuret, Ljubljana).

Ausdrücklich mit Wolf beschäftigte sich allerdings nur eine der sechs Sitzungen. In ihr wurde Wolfs Spätwerk (eher biographisch-psychologisch: Margareta Saary, Wien) und seine Oper *Der Corregidor* (musikalisch von Leopold Spitzer, Wien, dramaturgisch von Emil Frelih, Maribor) behandelt. Wolfs besonders feines Ohr für die gesungene Sprache, für den Sprachvortrag, läßt sich nicht nur in seinen Kompositionen beobachten, sondern dokumentiert sich auch in seinen Kritiken (Lutz Lesle, Hamburg).

Die Namen der Komponisten, die „um Wolf herum“ herangezogen wurden, machten deutlich, daß Zeitgenossenschaft gerade um 1900 ein besonders vielschichtiges und kompliziertes Problem darstellt. So realisiert man etwa gelinden Schreckens, daß die spätesten Stücke von Grieg (Harald Herresthal, Oslo, stellte Griegs Lieder vor) und die ersten von Berg (Wolfgang Gratzer sprach leider nicht zu einer Komposition, sondern zu einem Akrostichon Bergs) zur gleichen Zeit entstanden sind. Brahms wurde mit seinen späten *Vier ernsten Gesängen* herangezogen, die paradigmatisch die „Anwesenheit und Abwesenheit von Musikgeschichte“ in seinem gesamten Werk widerspiegeln (Rudolf Bockholdt, München). Musik und Dichtung, die bei Wolf, Grieg und Brahms noch in Zusammenhang gebracht werden konnten — vgl. auch den Beitrag über Hafis-Vertonungen von Thomas Seedorf, Freiburg i. Br. — scheinen seit Mahler immer stärker getrennte Wege in der Komposition zu gehen. So konnten bei Mahler einerseits Musikalisch-Motivisches (Niall O'Loughlin, London) untersucht werden, andererseits die phantasievoll assoziativen Wege seiner eigenen Texte (Diether de la Motte, Wien). Schon bei Schönberg (George-Vertonungen aus dem *Buch der hängenden Gärten*: Sigrid Wiesmann, Wien) scheint der Bruch zwischen Dichtung und Komposition vollzogen, was bis zum bloßen Unterschieben von Texten unter Schallkunstwerke unserer Tage führt (Ivanka Stoianova, Paris). Den von hier aus sachlich konsequenten Schritt, nämlich die Sprache beiseitezulegen und den Aufschrei zum Thema zu machen, tat Vladimir Karbusicky, Hamburg.

In Ljubljana kann man stets auch viel über slowenische Komponisten lernen, diesmal über Župančič, Ipavec und Škerjanc. Die kroatische Musik war vertreten mit *Trois Poèmes de Charles Baudelaire* (1914) von Dragan Plamenac (Zdenka Veber, Zagreb). Die ausgesucht schwierigen und avantgardistischen Kompositionen aus der Jugendzeit des großen Musikwissenschaftlers waren eine überraschende Entdeckung.

Eine optimale Atmosphäre und kurze Gänge durch eine kleine, aber intakte schöne Altstadt, die ihre K. u. K.-Geschichte auf den Fassaden trägt, halfen das große Programm zu bewältigen.

Kongreßsprachen sind Slowenisch, Englisch und Deutsch; alles wird simultan gedolmetscht. Das Symposium des nächsten Jahres soll Jacobus Gallus († 1591) gewidmet sein. Einmal nicht Mozart.

Budapest, 22. bis 26. April 1990: Perspektiven der Musikethnologie — Ihre Aufgaben und Ziele in Ungarn und in der Bundesrepublik Deutschland

von Kai-T. Illing, Berlin

Die Abteilung Musikethnologie des Museums für Völkerkunde Berlin (SMPK) und das Musikwissenschaftliche Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (ZTI-MTA) veranstalteten gemeinsam mit dem Südostdeutschen Kulturwerk e. V. München und dem Goethe-Institut Budapest die Tagung. Das Symposium wurde von zwei, die gesamte Tagung inhaltlich prägenden Grundsatzreferaten eingeleitet. Artur Simon (Berlin) sprach über *Neue Medien im Dienste musikethnologischer Forschung und Dokumentation*, und Max-Peter Baumann (Berlin) referierte über *Intra- und interkulturelle Auslandsarbeit am Beispiel Brasiliens*. Der nur mit wenigen Beiträgen besetzte erste Themenbereich führte zur Diskussion, ob eine auf das Schriftliche fixierte Wissenschaftssprache nicht das Medium Film bzw. Video anerkennen sollte, so daß wissenschaftlich dokumentierte Filmbeiträge anstelle von Buchpublikationen treten könnten.

Der zweite Themenschwerpunkt ergab sich aus dem Bemühen, Feldforschung bzw. grenzübergreifende Kulturprojekte als gleichberechtigten Austausch von Wissen zu verstehen. Mit der vom Museum für Völkerkunde Berlin, Abteilung Musikethnologie, veranstalteten Konzertreihe „Perkussionale 89“ wurde versucht, Musiker verschiedener Länder mit der Musik ihnen fremder Kulturen zu konfrontieren. Es zeigte sich, daß die fremde Kultur mit großem Interesse wahrgenommen und musikalisch imitiert wurde. Daneben wurde ein Projekt vom Internationalen Institut für Vergleichende Musikstudien und Dokumentation Berlin über ethnomusikologische Auslandsarbeit am Beispiel Brasiliens vorgestellt. Gleichsam als Gegenleistung für erhaltene ethnomusikologische Informationen über die Kulturen dieses Landes halten Berliner Musikethnologen Vorträge an brasilianischen Institutionen. Dabei geht es ebenso um wissenschaftstheoretische Anregungen wie um Anleitungen zur praktischen Archivarbeit.

Zum zweiten Themenkomplex gehörten auch Beiträge über die deutsche Volksmusik in Ungarn. Teil des Symposiums war eine eintägige Exkursion nach Solymár, wo sich den Tagungsteilnehmern die Möglichkeit bot, einen Chor aus Mitgliedern der deutschen Minderheit zu hören und darüber hinaus das Heimatmuseum zu besichtigen.

Ein Vortrag von Bálint Sárosi (Budapest) über *Ungarns musikalisches Bild im Ausland* eröffnete eine überaus kontroverse Diskussion. Die wissenschaftliche Arbeit des Musikwissenschaftlichen Instituts in Budapest — dessen hierzulande vielleicht bekannteste Abteilung das Bartók-Archiv ist — wurde von dem genannten Referenten als überholt bezeichnet. Er kritisierte in erster Linie die mangelnde Rezeption der neueren westlichen Wissenschaft. Folglich, so Sárosi, würden die ungarischen Musikwissenschaftler an den für ihn einseitigen Methoden der bartókschen Musikanalyse festhalten. Dagegen wandten sich vor allem in der Abschlusßdiskussion verschiedene ungarische Referenten, die sich zwar in der Tradition von Bartók und Kodály sehen, dennoch aber große Fortschritte auf den Gebieten der Volkstanz- und Instrumentalmusikforschung, der wissenschaftlichen Archivierung mit Hilfe von Datenbanken sowie der Arbeit über

Minderheiten, wie z. B. die „Zigeuner“, sehen. Einig war man sich in dem Bemühen, jüngere musiksoziologische Phänomene, wie z. B. die seit nahezu zwei Jahrzehnten überaus populäre Tanzhausbewegung, verstärkt zu betrachten.

Mit der politischen Liberalisierung Osteuropas verbinden sich für alle ungarischen Kongreßteilnehmer große Hoffnungen. Neben der Absicht, die ungarischen und andere Minderheiten fortan auch im Ausland untersuchen zu können, hofft man auf einen ungestörten Wissenschaftsaustausch mit dem westlichen Ausland. Dabei werden aufgrund der traditionell engen Verbindungen zur Bundesrepublik und zur DDR große Erwartungen in eine gute Zusammenarbeit mit einem vereinten Deutschland gelegt. Sämtliche Beiträge des Symposiums werden vom Südostdeutschen Kulturwerk e. V. München veröffentlicht.

Wien, 4. bis 5. Mai 1990:

5. Symposion der Herbert-von-Karajan-Stiftung

von Gerold W. Gruber, Wien

Das interdisziplinäre Forschungsgebiet der „Musikalischen Intelligenz“, an dem sich Psychologen, Neurophysiologen, Musikwissenschaftler und Musiker gleichermaßen beteiligen, hat seit über zehn Jahren eine Heimstätte innerhalb der Herbert-von-Karajan-Stiftung gefunden. Die einzelnen — stark spezialisierten — Fachrichtungen finden fast nur bei diesen Gelegenheiten Zeit und die Möglichkeit, ihre Methoden und Erklärungsmodelle zu vergleichen, und zu übergreifender Darstellung zu gelangen.

Eine Delegation aus Kalifornien und anderen Staaten der USA, sowie Wissenschaftler aus Kanada, den Niederlanden, Schweden, der Bundesrepublik Deutschland, der Schweiz und aus Österreich diskutierten Fragen wie: Gibt es so etwas wie eine „angemessene“, richtige musikalische Interpretation (E. C. Carterette, Los Angeles)? Welche Komponenten unterstützen diesen Eindruck oder fehlen bei einer inadäquaten Interpretation (J. E. F. Sundberg, Stockholm, entwickelte dazu ein Computerprogramm, das Interpretationsnuancen in ihrer Interaktion beurteilen hilft)? Hat jeder Mensch eine Präferenz für eine gewisse Tonart, in der ihm auch zumeist die „Ohrwürmer“ in den Sinn kommen (W. D. Ward, Minneapolis)? Läßt sich mittels Computermodell schlüssig der Vorgang des Musikhörens wiedergeben oder nicht (J. B. Bharucha, Hannover, New Hampshire)? Was sagen akustische Paradoxa (analog optischen Täuschungen) für die Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen aus (Diana Deutsch, La Jolla)?

Allein diese kleine Auswahl an Fragestellungen würde ein vermehrtes Interesse der Musikwissenschaft rechtfertigen, welche den physiologischen und psychologischen Grundlagen, die mit musikästhetischen Fragen untrennbar verbunden sind, im allgemeinen aus dem Weg zu gehen scheint. Einem Bereich daraus, der Untersuchung musikästhetischer Urteile, die unter bestimmten psychologischen Konstellationen „funktionieren“, widmete V. J. Konecni (La Jolla) sein Referat. H. Petsche (Wien), der umsichtige Organisator des Symposiums, berichtete über die neuesten Ergebnisse seines Forschungsprojektes über die Korrelation von Musikhören und EEG. A. J. M. Houtsma (Eindhoven) stellte seine mit modernster Computertechnologie verwirklichten Resultate über Maskierung von Tönen und Instrumenten im Orchesterklang vor. Über die Grundlagen musikalischer Erkenntnisprozesse aus tiefenpsychologischer Sicht sprach Juliane Ribke (Hamburg).

Leningrad, 22. bis 26. Mai 1990: Symposium „Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland“

von Giselher Schubert, Frankfurt a. M.

Das Kultusministerium der UdSSR, der Komponistenverband der UdSSR, der Deutsche Musikrat (Bonn) und die Hauptverwaltung Kultur des Exekutivkomitees der Stadt Leningrad veranstalteten im prächtigen, inspirierenden „Grünen Saal“ des Instituts für Theater, Musik und Film in Leningrad das Symposium „Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland“ (Präsidium: Rudolf Stephan, West-Berlin, Wsewolod Saderatzkij, Moskau, Olga Pritykina, Leningrad, Ulrich Dibelius, München). Das Symposium fand im Zusammenhang eines großzügig projektierten Festivals mit „Neuer deutscher Musik in der Sowjetunion“ (Sommer 1989 — Juni 1990) statt und sollte nicht allein in die dargebotene Neue Musik einführen, sondern selbst einen Teil dieser „Musikkultur“ ausdrücken und repräsentieren, von dem die Entwicklung der Neuen Musik in der Bundesrepublik getragen wird. So steuerten arbeitsteilig, wie besser nicht hätte geplant werden können, sowjetische Musikologen vor allem monographische Studien bei, während ihre Kollegen aus der Bundesrepublik und West-Berlin über die mit Neuer Musik befaßten Institutionen berichteten und die Entwicklung der Neuen Musik in der Bundesrepublik, soweit es bereits sinnvoll erschien, historisch deuteten. Zudem referierten Repräsentanten aus fast allen Bereichen des Musiklebens: aus Akademien, Hochschulen, Universitäten oder Forschungsinstituten.

Die Beiträge der sowjetischen Musikologen überraschten mit neuartigen Analyse-Ansätzen oder mit unerwartet intimen Kenntnissen. Valentina Cholopowa und Jurij Cholopow (beide Moskau), die Verfasser der ersten russischen Webern-Monographie, die kürzlich auch in einer deutschen Übersetzung erschienen ist (Berlin 1989), referierten über *Das Spezifische der Musikfeldes in Karlheinz Stockhausens Klavierstücken 1—4*. Ein Werk Stockhausens stand auch im Mittelpunkt des Beitrages von Michail Prosnjakow (Moskau, *Plus-Minus von Karlheinz Stockhausen: Symbol und Klang*). Unter dem Titel *Instrumentales Theater bei Mauricio Kagel und anderen Komponisten* bot Swetlana Sarkisjan (Eriwan) nicht weniger als eine konzentrierte Geschichte des „Instrumentalen Theaters“. Über *Karl Amadeus Hartmann als Essayist* sprach Jusef Kon (Leningrad). Jüngste musikalische Entwicklungen u. a. bei Wolfgang Rihm berührte Natalja Wlassowa (Moskau, *Zwei Arten von Allusion bei den Komponisten der Neuen Einfachheit*). An die (musik-)politischen Entwicklungen, welche solche offene, unbefangene und entideologisierte Auseinandersetzung mit der Neuen Musik in der UdSSR ermöglicht haben, erinnerte außerordentlich eindringlich Wsewolod Saderatzkij mit seinem Grundsatzreferat *Komponieren in der Dialektik zwischen Zivilisation und Kultur (Nachkriegsentwicklung in der Bundesrepublik und der UdSSR)*. In der Auseinandersetzung mit der musikalischen Avantgarde, die in der UdSSR, nach Saderatzkij, nur in den „Katakomben“ überleben konnte, beschrieb er einen „Triumph des Widerstandes“, der von wenigen entsagungsvoll geleistet worden ist.

Ästhetisch-kompositionstechnische Entwicklungen in der Musik seit den fünfziger Jahren analysierten Rudolf Stephan (*Die Wandlung des musikalischen Bewußtseins*), Helga de la Motte-Haber (West-Berlin, *Entwicklung und Bedeutung der Avantgarde*) und Klaus Ebbecke (West-Berlin, *Elektronische und experimentelle Musik*). Musikhistorische Untersuchungen steuerten Hermann Danuser (Freiburg, *Gibt es eine Darmstädter Schule?*) und Dieter Rexroth (Frankfurt a. M., *Außenseiter der neuen Musik in der Bundesrepublik*) bei. Die Bereiche der Interpretation thematisierten Reinhard Kapp (München, *Zum gegenwärtigen Stand von Theorie und Praxis der musikalischen Interpretation*) und Joachim Kaiser (München, *Opernregie*). Den mit neuer Musik befaßten Institutionen des Musiklebens widmeten sich Referate von Friedrich Hommel (Darmstadt, *Darmstadt — das internationale Musikinstitut und seine Ferienkurse*), Ulrich Dibelius

(München, *Rundfunk und neue Musik*), Richard Jakoby (Hannover, *Musikerziehung und neue Musik*), Klaus Niemöller (Köln, *Die Bedeutung der Musikwissenschaft für das gegenwärtige Musikleben*) und Giselher Schubert (Frankfurt a. M., *Zur Problematik der Gesamtausgaben der Werke von Komponisten neuer Musik*). Mit Helmut Lachenmann (Stuttgart, *Zur Problematik des musikalischen Strukturalismus*) und Wilhelm Killmayer (München; sein Referat *Die Situation der jungen Komponisten* verlas Ulrich Dibelius) diskutierten zwei maßgebliche Komponisten ihnen sinnvoll erscheinende neue kompositorische Ansätze.

Mochten die deutschen Teilnehmer vielleicht voller Skepsis und Selbstzweifel über den Sinn eines musikwissenschaftlichen Symposiums in den schwierigen und krisenhaften Zeiten einer politischen und wirtschaftlichen Neuorientierung in die Sowjetunion gereist sein, so zerstreuten sich vor der Freundlichkeit und Neugier der sowjetischen Kollegen alsbald alle Bedenken. Von ihrem Engagement und Interesse ließ sich lernen, daß auch noch die öffentliche Auseinandersetzung mit Neuer Musik auf eine Lebensqualität weist, die nur derjenige nicht bemerkt oder gering schätzt, der sie wie selbstverständlich immer besitzen konnte. Es ist geplant, alle Referate so schnell wie möglich zweisprachig zu publizieren.

Wien, 5. bis 12. Juni 1990:

Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker

von Ulrich Konrad, Göttingen

„Die Wiener Philharmoniker feiern im Jahre 1992 ihr 150. Bestandsjahr. Wie bei kaum einem anderen Klangkörper ist der Musizierstil dieses Orchesters durch den Werkstattcharakter eines Lehrer/Schüler-Verhältnisses geprägt, der weit vor das Jahr der eigentlichen Gründung zurückreicht — stammen doch die ersten Philharmoniker und deren Lehrer aus dem k. k. Hofopertheater und der Hofmusikkapelle. Mit dem von diesen Musikern erzeugten Klang im Ohr haben die großen Komponisten der Wiener Vorklassik, Klassik, Romantik und die Wiener Schule ihre Werke geschaffen“. Mit diesen Worten hatte der Vorstand der Wiener Philharmoniker zu einem gemeinsam mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien veranstalteten und unter der wissenschaftlichen Leitung von Otto Biba stehenden Symposium eingeladen. Nachgedacht werden sollte in einem international besetzten Forum von Musikern, Journalisten, Musik- und Naturwissenschaftlern über die Frage, inwieweit zwischen den erwähnten Charakteristika des Orchesters — seiner Tradition sowie seinem Klangstil — und dem kompositorischen Schaffen herausragender Komponisten der europäischen Musikgeschichte ein engeres Verhältnis, gar eine wechselseitige Befruchtung bestanden bzw. stattgefunden habe.

Zunächst wurden die historischen Grundlagen behandelt (Herbert Seifert, Otto Biba, Helmut Kretschmer, Ulrich Konrad, Clemens Hellsberg, Clemens Höslinger), dann europäische und amerikanische Orchestertraditionen (Nikolaus Harmoncourt, Nicholas Kenyon, Marc Vignal, Joseph McLellan) sowie die Beziehungen der Wiener Philharmoniker zum Musikleben verschiedener Länder erhellt (Peter Stadlen, Bin Ebisawa, Naomi Monma, Christopher Reaburn). Im weiteren Verlauf kamen die Verbindungen namhafter Komponisten zum Orchester zur Sprache (Norbert Tschulik, Leo Black, Neal Zaslaw, Constantin Floros, Otto Strasser, Ugo Duse, Franco Serpa, Rudolf Stephan, Hartmut Krones). Stilistische Merkmale der Wiener Streicher- und Bläuserschule sowie die instrumentenbaulichen und akustischen Eigenschaften der im Orchester verwendeten Klangwerkzeuge wurden von Orchestermusikern und Vertretern des Instituts für Wiener Klangstil untersucht (Alfred Planyavsky, Roland Horvath, Wolfgang Schuster, Peter Schmidl,

Fritz Dolezal, Michael Nagy, Gregor Widholm, Gerald Sonneck). Hörpsychologische und hörphysiologische Themen standen im Mittelpunkt abschließender Betrachtungen (Werner A. Deutsch, Gerhard Eckel, Franz Födermayr, Dieter Flury, Hellmuth Petsche, Giselher Guttman). Gespräche mit Dirigenten (Georg Solti, Riccardo Muti) intensivierten den Kontakt zur Praxis ebenso wie die Teilnahme an einer Schallplattenaufnahme und einer Probe der Philharmoniker. Der Rahmen des Symposions war ebenso erlesen wie das prachtvolle Musizieren des Orchesters in diesen Werkstattssituationen. Die insgesamt 36 Referate sollen in einem zum Jubiläumsjahr erscheinenden Bericht veröffentlicht werden.

Rostock, 23. bis 24. November 1990: Jahreshauptversammlung der Gesellschaft für Musikwissenschaft e. V.

von Friedbert Streller, Dresden

Die seit April 1990 bestehende Gesellschaft für Musikwissenschaft als Sammelpunkt für Musikwissenschaftler des Komponistenverbandes der ehemaligen DDR führte am 23./24. November 1990 in Rostock ihre Jahreshauptversammlung durch. Von den 106 eingetragenen Mitgliedern war knapp die Hälfte anwesend. Von der Gesellschaft für Musikforschung nahm als Gast Hanspeter Bennwitz teil. Wie der Präsident Eberhardt Klemm ausführte (und das bestätigte auch die Diskussion), geht es hierbei nicht um ein Konkurrenzunternehmen, sondern die neue Gesellschaft sucht die Besonderheiten und Eigenentwicklungen, auch die Bewältigung der Vergangenheit in den 41 Jahren DDR und seit der Zeit der organisatorischen Zwangstrennung von 1968 aufzuarbeiten. Und das — so bestätigte auch Hanspeter Bennwitz — kann nur hier, in den fünf neuen Ländern des Bundes gemacht werden. So stand denn auch die Analyse und Bilanzierung von DDR-Musikwissenschaft im Mittelpunkt. Georg Knepler, der Senior der Berliner Musikwissenschaft, legte eine Diskussionsgrundlage vor, die auf Gründe der Entwicklung und daraus folgende Fehler hinwies. Die gut gemeinten, marxistischen Ansätze der Anfangsjahre haben wegen der immer stärker hervortretenden Theoriefeindlichkeit und kurzfristig praktizistischen Administrierung zu Vereinseitigungen geführt, zu Beschränkungen wissenschaftlicher Arbeit oder zu Halbherzigkeiten in der Ausführung wohlgemeinter marxistischer Akzentuierungen, die leider in wissenschaftlichen Ansätzen hängen blieben. Die Vorstellung, daß dem Sozialismus die Zukunft gehöre und eben er allein richtig sei, habe sich nicht als reale Produktivkraft der Entwicklung erwiesen. Wenn dennoch Leistungen zustande kamen, dann mußten sie dem allesbestimmenden System der Parteibürokratie abgetrotzt werden. Viele haben sich dabei in den Auseinandersetzungen wissenschaftlich oder gesundheitlich ruiniert, andere haben die damalige Republik verlassen. Aber bei aller kritischen Einschätzung: Es gibt eine DDR-eigene Musikwissenschaft, die von Bedeutung ist, allerdings müsse man — und das sei eben die Aufgabe dieser Gesellschaft — ihre Ergebnisse klar definieren. Die *Beiträge zur Musikwissenschaft* sind das öffentlichkeitswirksame Organ dafür. Die Ergebnisse darzulegen, gelang nur bedingt. Das wäre dann sicher Gegenstand weiterer Zusammenkünfte. Diesmal stand mehr die Abrechnung im Mittelpunkt, das Darstellen der Defizite und Behinderungen in Forschung und Ausbildung und was in Zukunft getan werden muß. Eine „Stellungnahme zur Lage der Musikwissenschaft in den neuen Bundesländern“ wurde verabschiedet und der Presse übergeben, denn bedrückende Zwänge wurden bekannt, nicht nur solche, die — wie ein verlesener Bericht von Rudolf Eller über Beschränkungen, Verunglimpfungen von Wissenschaftlern, die sich nicht vereinnahmen ließen, besonders im Zusammenhang mit der Abspaltung von der Gesellschaft für Musikforschung nach

1961 und dem Verhalten damals führender Musikwissenschaftler der DDR wie E. H. Meyer oder Karl Laux — auf Geschehnisse der Vergangenheit erschütternd aufmerksam machten, sondern auch auf die neuen desolaten Zustände, daß faktisch der Peters-Verlag in Leipzig aufgelöst wird, der in den letzten Jahren ein eigenes Profil erlangt hatte, daß die bisherige Akademie der Künste in Ost-Berlin liquidiert wird, daß es kaum Veröffentlichungsmöglichkeiten gibt, u. a. m.

Die Wichtigkeit, mit den eigenen Problemen so objektiv als möglich, ohne einseitige Schuldzuweisungen und Liquidationsforderungen fertig zu werden, wurde offenbar. Die beiderseitigen Beziehungen zur Gesellschaft für Musikforschung können vorerst, so war das Resultat, nur durch eine Doppelmitgliedschaft geregelt werden.

Im Jahre 1990 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

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

Nachtrag 1989

Kiel. Hans-Herwig Geyer: Vermannigfaltigung in lyrischer Konzentration. Der traditionelle Grundkontrast und die originellen Lösungen in Hugo Wolfs Mörikevertونungen. □ Janina Klassen: Clara Wieck-Schumann. Die Virtuosa als Komponistin. □ Wolfram Knauer: Das Modern Jazz Quartet. Studien zu Komposition und Improvisation zwischen Bebop und Free Jazz. □ Siegfried Oechsle: Symphonik auf neuer Basis. Schubert — Schumann, Mendelssohn, Gade. □ Elisabeth Schmierer: Die Orchesterlieder Gustav Mahlers.

Halle. Hermann Neef: Der Beitrag der Komponisten Friedrich Goldmann, Friedrich Schenker, Paul-Heinz Dittrich und Thomas Heyn zur ästhetischen Diskussion der Gattung Oper in der DDR seit 1977. □ Siegrid Neef: Paul Dessaus Beitrag zu einem neuen Operntypus. □ Johannes Roßner: Studien zur Musikkultur des 19. Jahrhunderts — Clara Schumanns künstlerischer Werdegang und Wirken.

Würzburg. Wolfgang Thein: Musikalischer Satz und Textdarbietung im Werk Johannes Ockeghems. □ Axel Emmerling: Studien zur mehrstimmigen Sequenz des deutschen Sprachraums im 15. und 16. Jahrhundert.

1990

Augsburg. Jürgen Linsenmeyer: Studien zur Musiküberlieferung und Musikpflege im Zisterzienserinnenkloster Oberschönenfeld in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Bayreuth. Kein Abschluß.

Berlin. Freie Universität. Fachrichtung Vergleichende Musikwissenschaft. Gerd Grupe: Kumina: Studien zur traditionellen afrojamaikanischen Musik. □ Kai-Torsten Illing: Das jogèd bungbung. Eine musikalisch-historische Studie über Unterhaltungsmusik und -tanz auf Bali. □ Tiago de Oliveira-Pinto: Afro-brasilianische Musik im Reconcavo Baiano (Bahia).

Berlin. Hochschule der Künste. Stefan Gies: Der Anspruch der Musik als Faktor musikpädagogischer Zielbestimmung. □ Werner Greve: Braunschweiger Stadtmusikanten: Geschichte eines Berufsstandes 1227 — 1828.

Berlin. Humboldt-Universität. Abdelhamid Benmoussa: L'aspect musical du chant Bedouin »Aiyai« de l'Atlas Saharien Algérien. □ Monika Bloß: Popularität — Aspekte zum Funktions- und Wirkungszusammenhang populärer Musik. □ Danuta Görnandt: Medienkonzepte und populäre Musik in der DDR — Eine analytische Studie zur Konzeption und Wirksamkeit von Programm- und Sendestruktur des Jugendsenders »Jugendradio DT 64« in den Jahren 1986—1989. □ Katrin Lengwinat: Zu konzeptionellen Fragen der Volksmusikforschung in Lateinamerika. □ Maria Lesser: Studien zur Theorie und Gestaltungsweise der Programmsinfonik des 19. Jahrhunderts.

Berlin. Technische Universität. Gianmario Borio: Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik. □ Reinhard Kopiez: Der Einfluß kognitiver Strukturen auf das Erlernen eines Musikstücks am Instrument. □ Susanne Litzel: Die Messen von Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte der Messe. □ Virginia Palmer-Füchsel: The Solo Vocal Chamber Music of Hans Werner Henze. □ Regula Rapp: Die Konzerte für Tasteninstrument und Streicher von Johann Gottfried Mützel. □ Andreas Wehrmeyer: Studien zum russischen Musikdenken um 1920. □ Petra Westerkamp: Die Geige gestrichen und verglichen. Ein akustisches, optisches und statistisches Verfahren zur Überprüfung der Klangqualität von Violinen. □ Lewis Wickes: Studies on aspects of Schreker's opera „Die Gezeichneten“.

Bochum. Hans-Werner Boesch: Die Instrumentation bei J. S. Bach.

Bonn. Joachim Sarwas: Studien zum Choralwerk von Helmut Bornefeld.

Eichstätt. Werner Huber: Leben und Werk des Regensburger Domorganisten und Komponisten Josef Renner jun. (1868—1934). Ein Beitrag zum süddeutschen Spät-Cäcilianismus.

Erlangen/Nürnberg. Kein Abschluß.

Frankfurt a. M. Mathias O. C. Döpfner: Musikkritik in Deutschland nach 1945: Inhaltliche und formale Tendenzen: eine kritische Analyse. □ Thomas Garms: Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken.

Freiburg i. Br. Konrad Fees: Die Incisionslehre bis zu Johann Mattheson. Zur Tradition eines didaktischen Modells. □ Georg Thomas Josef Münch: POP — FIT. Musikdramaturgie in Servicewellen am Beispiel von SWF 3. □ Franz-Dieter Sauerborn: Die Orgel im Leben und Denken Albert Schweitzers. □ Karin Marianne Stöckl-Steinebrunner: „Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins: schweigen und tanzen!“ — Kunst und Lebensbewältigung um 1900 am Beispiel der Elektra von Hofmannsthal und Strauss. □ Bettina Weinmann: „Biegung ins Andere“. Wolfgang Rihms Musiktheater.

Göttingen. Kirsten Beißwenger: Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek.

Graz. Kein Abschluß.

Halle. Katrin Bauer: Die Entwicklung der Arbeitermusikbewegung in Dresden von den Anfängen bis 1933. □ Matthias Bettin: Musikalische Aspekte der Wagner-Kritik Nietzsches. □ Kathrin Eberl: Zur Entwicklung des elektroakustischen Musikschaffens in der DDR unter besonderer Berücksichtigung kompositorischer Gestaltungsweisen. □ Torsten Fuchs: Studien zur Musikpflege in der Stadt Weißenfels und am Hofe der Herzöge von Sachsen-Weißenfels. Ein Beitrag zur mitteldeutschen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Hans-Peter Wolf: Die Auswertung der Positionen zur Bach-Rezeption in der DDR.

Hamburg. Hans-Ulrich Fuß: Musikalisch-dramatische Prozesse in den Opern Alban Bergs. □ Annette Kreuzinger-Herr: Johannes Ciconia (ca. 1370—1412). Komponieren in einer Kultur des Wortes. □ Wha Byong Lee: Studien zur Pansori-Musik in Korea. □ Uwe Seifert: Systematische Musiktheorie und Kognitionswissenschaft. Ein Beitrag zur Fundierung der kognitiven Musikwissenschaft.

Heidelberg. Bärbel Pelker: Die deutsche Konzertouvertüre von 1825—1865. □ Robert Portillo: Struktur-rhythmische Vereinheitlichung bei Johannes Brahms. Stilanalytische Untersuchungen zur Symphonik. □ Jochen Reutter: Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709—1789).

Hildesheim. Kein Abschluß.

Kiel. Rebekka Bertling: Das Arioso und das ariose Accompagnato im Vokalwerk J. S. Bachs. □ Berthold Freudenberger: Studien zu Elias Nikolaus Ammerbachs Orgeltabulaturen von 1571 und 1583 und ihre Stellung in der Zeit des Stilwandels. Zugleich ein Beitrag zur Intavolierungstechnik im ausgehenden 16. Jahrhundert. □ Matthias Hutzel: Die Heidelberger Conductus-Fragmente (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Hs. 2588) — Untersuchungen zur Quelle, ihrer Notation und zu den Überlieferungsproblemen ihres Repertoires. □ Helmut Well: Frühwerk und Innovation. Die »Jugendsinfonien« Franz Schuberts.

Köln. Alexander Schwab: Georg von Albrecht (1891—1976). Studien zum Leben und Schaffen des Komponisten.

Leipzig. Michael Märker: Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach (Habilitationsschrift). □ Thomas Schinköth: Entwicklungswege im chorvokalen Schaffen Wilhelm Weismanns. Ein Beitrag zur Chormusik-Entwicklung des 20. Jahrhunderts.

Mainz. Wolfgang Meister: Beiträge zur Entwicklung der Orgelstimmung in Italien und Süddeutschland vom 14. Jahrhundert bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. □ Peter Ramroth: Robert Schumann und Richard Wagner im geschichtsphilosophischen Urteil von Franz Brendel. □ Thomas Schmitt: Untersuchungen zu ausgewählten spanischen Gitarrenlehrwerken vor 1800.

Marburg. Kein Abschluß.

München. Wolf-Dieter Seiffert: Mozarts frühe Streichquartette.

Münster. Ursula Adamski-Störmer: Studien zur Entwicklung des liturgischen Requiems im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts. □ Jürgen Brandhorst: Musikgeschichte der Stadt Minden. □ Andreas Krause: Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Bemerkungen zu Form, Gattung und Ästhetik. □ Michael Rentzsch: Giselher Klebe. Werkverzeichnis und einführende Darstellung seines Opernschaffens.

Oldenburg. Kein Abschluß.

Rostock. Kein Abschluß.

Saarbrücken. Kein Abschluß.

Salzburg. *Institut für integrative Musikpädagogik und polyästhetische Erziehung.* Susanne Geisselbrecht: Polyästhetische Aspekte zum Problembereich Frau und Musik. □ Gerhard Hofbauer: Zum Problem von Kontinuität und Diskontinuität in der musikalischen Bildung. □ Helmut Raspotnig: Skrjabins Ästhetik als Gegenstand integrativer Musikpädagogik und polyästhetischer Erziehung.

Siegen. Kein Abschluß.

Tübingen. Hidehiko Hori: »Der gantz Psalter Davids« (1569) von Sigmund Hemmel. □ Ekkehard B. Schulze-Kurz: Die Laute und ihre Stimmungen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Würzburg. Claudia Breitfeld: Form und Struktur in der Kammermusik von Gabriel Fauré. □ Manfred Monatzeder: Das sinfonische Prinzip in den frühen Sinfonien von Joseph Haydn.

Berichtigung einiger Angaben in Heft 2, 1990:

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

Frankfurt a. M. Thomas Lippert: Die Klavierlieder Heinrich Marschners.

BESPRECHUNGEN

JOHN H. BARON: *Chamber Music. A Research and Information Guide*. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1987. XVII, 500 S.

Die "deadline" für die Aufnahme letzter Einträge in dieses Verzeichnis war (S. XVII) der 1. November 1986; erschienen ist das Buch (anspruchlos gesetzt, aber immerhin) 1987. Dies dürfte ein Rekord sein. Formal und inhaltlich gehört es in die nützliche Reihe der *Music Research and Information Guides* des Garland-Verlages. Verzeichnet ist (in insgesamt 1600 Titeln) die Sekundärliteratur zur Kammermusik, gegliedert nach allgemeinen und speziell Kammermusik erfassenden Nachschlagewerken, Zeitschriften und Bibliographien, allgemeiner Geschichte der Kammermusik und Geschichte ihrer Gattungen, Untersuchungen über die Kammermusik in einzelnen Ländern und Regionen, analytische Literatur allgemein und — der Hauptteil — nach Komponisten geordnet, Literatur zur Aufführungspraxis (nicht nur der historischen) und zu historischen und lebenden Ensembles, Mäzenatentum, Konzertgeschichte, Kammermusik im Musikunterricht und in der Musikerziehung, Ikonographie. Indices (Sachen, Personen, Verfasser und Ensembles) schließen den Stoff weiter auf, Querverweise erleichtern das Zurechtfinden. Die Organisation des Ganzen ist mustergültig, der Zugriff für den Benutzer schnell und insgesamt zuverlässig. Es ist eine Freude, mit dem Buch zu arbeiten, und es dient weit über den eigentlichen bibliographischen Zweck hinaus zur Anregung und sogar als Lesebuch.

Hierzu tragen vor allem die Kommentare bei, die zum Teil ausführlich, immer hilfreich und zumeist streng sachlich sind. Gelegentlich (und immer taktvoll) läßt der Verfasser zwischen den Zeilen lesen, gelegentlich greift er zur Technik des decouvrierenden Zitats bzw. Referats. Ganz gelegentlich wird er erfrischend deutlich: "If this book must be used, do so with extreme caution" (über Homer Ulrichs noch immer viel gelesenes *Chamber Music*, 2/1966). Oder: "An amateurish, unsophisticat-

ed, prejudiced misrepresentation ... depressingly short on facts. Of interest only to period scholars who need evidence of how ignorant the English aristocrat was in regards to chamber music in 1909". Das Beispiel deutet zugleich die Kriterien der Auswahl an (die in jedem Fall nötig ist, da eine lückenlose Bibliographie zur Kammermusik zwar herzustellen, aber kaum nützlich und andererseits als kommentierte Bibliographie kaum zu erarbeiten wäre): von der älteren Literatur nur Charakteristisches (period pieces) und Grundlegendes ("pioneering studies", S. xvi), schwächere Arbeiten nur dann, wenn es nichts Besseres zum Thema gibt; jüngere Literatur ausführlicher, aber bei den großen Komponisten in Auswahl nach den Kriterien Qualität und thematische Wichtigkeit. Das Gewicht liegt auf Literatur "in English and German (where the bulk of the literature is). ... Access to works in other European languages has been limited to what appears to be the major literature". Bemerkenswert ist, daß eine ganze Reihe russischer Titel aufgenommen ist.

Andererseits gilt auch für dieses Buch, so hervorragend es gearbeitet ist, daß kein Ordnungssystem perfekt ist und daß sich über jede Auswahl streiten läßt. Die Querverweise sind für den Benutzer hilfreich, aber sie sind nicht systematisch durchgeführt; so erscheint Dahlhaus' Aufsatz *Brahms und die Idee der Kammermusik* (der nicht nur in *NZfM* 1973, sondern auch in *Brahms-Studien* 1, 1974 steht) unter *Sociology of chamber music*, aber ohne Quer- bzw. Rückverweis bei Brahms; Fellerers Aufsatz *Carl Reinecke und die Hausmusik* ebenda, aber nicht unter Reinecke; Mersmanns klassischer Aufsatz *Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland* sollte auch unter Franz Benda erscheinen, auch wenn es inzwischen neue Literatur zum Thema gibt. Manche Quellen und Quellengruppen sind offenbar nicht ausgewertet worden; von den Corelli-Tagungsberichten nur die *Nuovissimi Studi Corelliani* (1982), aber nicht die *Studi* (1972) und die *Nuovi Studi* (1978); von den *Studien zur Auf-*

führungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts (Michaelstein/Blankenburg) ist nur ein Heft berücksichtigt (aber man muß zugeben, daß diese wichtigen Tagungsberichte auch in Westeuropa bisher nur mit Mühe erreichbar waren), und die Konferenzberichte der Magdeburger Telemann-Festtage fehlen ganz. Ebenso fehlen die Kammermusikkapitel aus der *Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik 1945–1976* (Autorenkollektiv, Berlin 1979) und aus Frank Schneiders *Momentaufnahme. Notate zu Musik und Musikern der DDR* (Leipzig 1979).

Bei einigen Komponisten fehlt Literatur, die teils gut, teils nicht so gut, aber noch immer wichtig ist: bei Bach das (nun gewiß gute) Buch von Hans Vogt, *Johann Sebastian Bachs Kammermusik*, Stuttgart 1981, bei Beethoven (Entschuldigung) mein Aufsatz in der *Festschrift für Hermann J. Abs*, bei Mendelssohn die Dissertationen von Mintz (Cornell 1960) und Thomas (Göttingen 1972), bei Pergolesi der Aufsatz von Hucke über die Quellen von Strawinskys *Pulcinella* (Osthoff-Festschrift 1969), bei Schubert Walter Riezlers noch immer höchst lesenswertes Büchlein *Schuberts Instrumentalmusik* (Zürich-Freiburg 1967) und Marianne Danckwardts bedeutender Aufsatz über den Quartettsatz *c-moll* (*AfMw* 1983) — und warum James Websters grundlegender Schubert-Brahms-Aufsatz (19th Century Music 1978/79) weder unter Brahms noch unter Schubert erscheint, ist nun wirklich nicht einzusehen. Ebenso erstaunlich ist das Fehlen eines so grundlegenden Titels wie Georges Cucuel, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle* (Paris 1913). Komponisten, die ganz fehlen, zu deren Kammermusik es aber Literatur gibt, sind Georges Migot, Andreas und Bernhard Romberg, John Stanley, Joseph Starzer, Franz Sterkel, Michael Tippett, Paul Wranitzky. Einige Detailkorrekturen: Nr. 395 muß heißen Artur Schloßberg, *Die italienische Sonate für mehrere Instrumente im 17. Jahrhundert*, Diss. Heidelberg 1932, Druck o. O. 1932, aber Lebenslauf am Schluß datiert Paris 1935 (Schloßberg wurde 1933 zur Emigration über Frankreich in die USA gezwungen). Nr. 196: Friedrich Kiel, nicht Kiels (auch im Index falsch). Warum Willem Pijper konsequent als Pyper erscheint, ist

rätselhaft — oder ein Ergebnis des Computer-Terrors? Schließlich: Alle diese kritischen Anmerkungen sollen den Wert des Buches nicht herabsetzen, sondern erhöhen. Dem Verfasser ist dafür zu danken, daß er jedem, der sich für Kammermusik interessiert — Musiker, Hörer, Musikwissenschaftler — ein hervorragend nützliches Arbeitsmittel an die Hand gegeben hat.

(Juli 1990)

Ludwig Finscher

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

In den letzten Jahren wurde die Wichtigkeit der interdisziplinären Methode Musikwissenschaftlern und Wissenschaftlern aus anderen Disziplinen immer mehr bewußt. Dies trifft im besonderen Maße auf die Oper zu, in der verschiedene Systeme zusammentreffen, und die durch das ständig wechselnde Verhältnis von Sprache, Musik und Bühne charakterisiert ist. Die Herausgeber des *Cambridge Opera Journal* füllen daher mit ihrer Zeitschrift, die die erste interdisziplinäre Publikation dieser Art ist, die sich nur mit Oper befaßt, eine Marktlücke. Der verhältnismäßig schmale erste Band zeigt einmal mehr die Vorteile des Zusammenwirkens von Experten, durch das der Gegenstand aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet und weitgehend in seiner ganzen Problematik erfaßt werden kann.

Die Publikation, die 1989 zum ersten Mal erschienen ist, wendet sich an Personen aus verschiedenen Disziplinen, von Musikwissenschaft über Literatur- und Theaterwissenschaft bis hin zur Historiographie, und versucht, engstirnige musikwissenschaftliche oder philologische Untersuchungsmethoden zu vermeiden. Jeder Band enthält vier bis sechs Aufsätze sowie gelegentlich Kommentare und Rezensionen. Die Aufsätze umfassen ein relativ breites Spektrum. Frühen Opern sowie Opern des 19. und 20. Jahrhunderts wird besondere Beachtung geschenkt.

Der vorliegende, erste Band enthält einen Aufsatz von Carolyn Abbate über Wagners *Tristan* (Wagner, "On Modulation" and *Tristan*), einen Artikel von John Rosselli über

Opernsänger und ihre Mäzene (*From princely service to the opera market: Singers of Italian opera and their patrons, 1600—1850*), Caryl Emerson schreibt über Schostakowitschs Bearbeitung von Leskovs *Lady Macbeth of Mtsensk District* (*Back to the future: Shostakovich's revision of Leskov's "Lady Macbeth of Mtsensk District"*), und Julian Budden befaßt sich mit der Entstehung und den Quellen von Puccinis erster Oper *Le villi*.

Das *Cambridge Opera Journal* ist eine vielversprechende Neuerscheinung. Weitere Bände befassen sich unter anderem mit Monteverdis Kunst der Mimesis in *L'incoronazione di Poppea*, dem Verhältnis zwischen Mozart und seinem Librettisten Lorenzo da Ponte sowie mit *Lully and the ironic convention*.

(August 1990)

Gundhild Lenz

RUDOLF FLOTZINGER: *Geschichte der Musik in Österreich. Zum Lesen und Nachschlagen. Graz-Wien-Köln: Verlag Styria (1988). 256 S., Abb., Notenbeisp.*

Einer der beiden Herausgeber der zweibändigen Darstellung *Musikgeschichte Österreichs* (hrsg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber im selben Verlag 1977 und 1979) hat nun im Alleingang diesen Stoff behandelt, wobei er sich auf das schon vergriffene Werk stützt. Neu am Hauptteil ist der große Raum, der Volksmusik, Unterhaltungsmusik und musikalischem Brauchtum von Laienvereinigungen wie Blaskapellen, Gesangsvereinen und ähnlichem zugestanden wird. Das ist eine durchaus legitime Verlagerung der Gewichte, die natürlich auf Kosten des für die „E-Musik“ vorhandenen Raumes geht, der ohnehin schon durch zahlreiche nicht immer notwendige Notenbeispiele und Abbildungen aus diesen oder anderen Bereichen und die in einer Regionalmusikgeschichte unnötigen Reflexionen über die historische Methode und die Begriffe sowie die Entstehungstheorien der Musik eingeschränkt ist. Fast eine Seite wird dann auf die Darstellung des Kabarets der Ersten Republik verwendet, ohne daß man etwas über die Rolle der Musik erfährt.

Das von Flotzinger gewählte System, den laufenden Text durch an den Rand gestellte Anmerkungen zu entlasten, belastet den Leser eher, da der Zusammenhang von — meist

nicht gerade einfach gebauten — Sätzen immer wieder unterbrochen wird. Die Glossen sollen Erklärungen für den weniger vorgebildeten Benutzer bieten; der Fachmann könne auf sie verzichten. Nur sind die Kriterien, nach denen Termini entweder erklärt werden oder nicht, kaum durchschaubar. Wenn viele für Laien nicht verständliche Termini als bekannt vorausgesetzt, während z. B. *Traktate*, *Musen*, *Improvisation* oder *Schlager* kurz definiert werden, muß man sich fragen, an welche Lesergruppe der Autor jeweils gedacht hat.

Der Versuch, musikalische Elementarlehre, Formenlehre und Analyse mit der Musikgeschichte einer Region auf engstem Raum zu verbinden, führt zu einer oft bis zur Unverständlichkeit gehenden Verknappung der Formulierung, etwa bei der Erklärung einer isorhythmischen Motette. Weiters stören sachliche Fehler den Nutzen der mitgeteilten Details. Ein falsches Bild von der Geschichte des Notendrucks z. B. erhält man durch die Mitteilung, daß gegen Ende des 17. Jahrhunderts Versuche mit dem damals neuen Notenstich gemacht wurden (105), war doch dieser damals schon ein Jahrhundert alt. *Soggetti cavati* wird als „= wörtl.: verborgene Subjekte“ übersetzt (119; *soggetti cavati dalle parole* sind vielmehr Themen, die aus den Vokalen eines Textes durch Umdeutung zu Solmisationssilben abgeleitet wurden. *Cavato* heißt auch wörtlich nicht „verborgen“, sondern „herausgenommen“).

Daß es im 17. Jahrhundert sowohl szenisch dargestellte (99) als auch deutschsprachige Oratorien in mehr als zwei Teilen gegeben hätte (95), sind neue Behauptungen, deren Quellen natürlich nicht angegeben werden; wie für alle anderen wären sie im Literaturverzeichnis zu suchen, was aber als völlig illusorisch erscheint. Was dann über Oratorien im 18. Jahrhundert zu lesen ist, verwundert doch einigermaßen: Von einer „reichen gesamtösterreichischen Pflege des Oratoriums in Klöstern und kleineren Orten“ bis zum Anfang der 1780er Jahre ist die Rede — davon war bis jetzt nichts bekannt, ebenso davon, daß die „Eisenstädter Oratorien-Tradition mit Haydn ihren Höhe- und Endpunkt erreichte“ (115).

Das Gründungsjahr des Theaters an der Wien wird mit 1787 angegeben (112); dieses erst 1801 erbaute Haus wird also wieder einmal,

wie früher öfters, mit dem Freihaustheater auf der Wieden verwechselt. Eine andere Verwechslung hat Flotzinger aus der *Musikgeschichte Österreichs* übernommen: Franziska Arnstein wird mit ihrer Tochter, Henriette von Pereira-Arnstein, zu einer Person verschmolzen, die mit identischen Lebensdaten sowohl unter *Arnsteiner* als auch unter *Franziska Pereira-Arnstein* aufscheint.

Ein Fehlschluß ist der, daß das äußerlich nach venezianischen Vorbildern erbaute Innsbrucker Hofopernhaus deswegen auch „für zahlendes Publikum zugänglich“ war (100), eine unrichtige Vereinfachung der Behauptung, die Sonatenexposition enthalte bei Beethoven „fast ausschließlich“ zwei kontrastierende Themen (D. F. Tovey fand im 1. Satz von op. 22 deren sechs). Organologisch bemerkenswert ist die Feststellung, daß beim Clavicembalo (sic) die Saiten durch Tangenten gezupft werden (143). Die Erfindung des Hammerklaviers durch Cristofori ist nur in älteren Nachschlagewerken mit 1709 angegeben (143); seit 1964 (Fabbri in *Chigiana*) weiß man, daß er schon 1698 an einem solchen baute und spätestens 1700 eines existierte. Der Suitenplan Allamande-Courante-Sarabande-Gigue wurde nicht von Froberger „besonders gerne verwendet“ (102), sondern erst Ende des 17. Jahrhunderts aus dessen Anordnung Allemande-(Gigue)-Courante-Sarabande umgeformt. Die Orchester der Beethovenzeit dürfe man sich „kaum halb so groß vorstellen wie heute meist üblich“ (125), was so allgemein nicht zutrifft. Schönbergs 2. *Kammersymphonie* gehört nicht zu seinen Zwölftonwerken (194), sondern ist eine späte tonale Komposition. In diesen und anderen Fällen werden also überkommene Meinungen unüberprüft übernommen.

Auf den 26 klein bedruckten Seiten des „lexikalischen (Register-)Teils“ werden zu jedem der im Haupttext oder in den Randglossen oft nur ganz kurz aufgezählten Namen Geburts- und Sterbejahr, teilweise auch -ort und eine meist weniger als eine Zeile umfassende Charakterisierung angegeben. Die alphabetische Anordnung ist inkonsequent und erleichtert das Auffinden nicht in jedem Fall. Recht subjektiv hört sich in einem Musik-„Lexikon“ das Faktum an, Mozart sei der „größte öst. Komp.“. Auch hier werden die Fehlinformationen fortgesetzt (etwa bei L. Bartolaia, A.

Draghi oder A. Caldara). Dazu kommen störende Druckfehler (bei den Lebensdaten von C. Demian und J. B. Fischer von Erlach).

Ein die Übersicht erschwerender Fehler findet sich im Inhaltsverzeichnis: Hier folgt auf das Kapitel *Aufklärung und Wiener Klassik* gleich *Die Erste Republik*. Im Text selbst ist dann allerdings doch *Die franzisco-josephinische Ära* als Kapitelüberschrift ausgeworfen. Damit wäre man bei unkonventionellen Ansichten des Autors, die nicht alle überzeugend sind. Die Wiener Klassik bis 1848 reichen zu lassen und mit der Aufklärung in einem bei 1740 beginnenden Kapitel zu behandeln, ohne die Romantik (oder Biedermeier oder Vormärz) davon abzutrennen, ist nicht nur ungewöhnlich, sondern auch einigermaßen problematisch.

Diese Darstellung, deren Kuriositäten hier nicht alle genannt werden konnten, ist also der eingangs zitierten ausführlicheren in vieler Hinsicht unterlegen, schwer lesbar, fast auf jeder Seite mit sachlichen, sprachlichen oder Druckfehlern sowie oft unbegründeten Konjekturen durchsetzt und berücksichtigt vielfach nicht einmal den Informationsstand des *New Grove*, sondern schreibt traditionelle Fehlinformationen fort.

(Oktober 1989)

Herbert Seifert

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

Oft haben es Nachlässe an sich, wenn sie aus Unkenntnis nicht sogar vernichtet werden, in Archiven und privaten Sammlungen vor sich hin zu schlummern, ohne daß sie umfassend für die wissenschaftliche Forschung genutzt und ausgewertet werden. Wenn dem orgelwissenschaftlichen Nachlaß von Franz Böskens, soweit er in die vorliegende Publikation eingeflossen ist, ein solches Schicksal erspart geblieben ist, dann dürfte dies einmal in der akribischen Forschertätigkeit des Verstorbenen liegen, zum anderen aber auch in der Intention

der Herausgeber begründet sein, eine solche Fülle von Informationen — mit der im Vorwort genannten Einschränkung — einem interessierten Leserkreis nicht vorzuenthalten.

Neben dieser persönlichen Würdigung, die nicht übergangen werden kann, stellt die neue Veröffentlichung eine nicht zu unterschätzende Bereicherung für die Orgeltopographie und -dokumentation des mittelrheinischen Raumes und der angrenzenden Gebiete dar. Jeder, der auf irgendeine Weise mit Orgeln befaßt ist, kann ohne großes Suchen eine Fülle von Informationen erhalten, die diese beiden Bände — wie die bereits früher erschienenen — in einer fast unübersehbaren Fülle bieten. Einschränkend muß erwähnt werden, daß wie bei allen diesen Untersuchungen nur ein momentaner Istzustand festgeschrieben werden kann, der allerdings als solider Ausgangspunkt für weitergehende Forschungen dienen kann. Dieser Einwand aber vermag die positiven Aspekte nicht zu schmälern; denn der historische Überblick über die einzelnen Instrumente bleibt gewahrt und in vielen Fällen ist eine lückenlose Chronologie gewährleistet. Daß sicher hier und dort noch Ergänzungen anzubringen wären, liegt in der Natur eines so umfangreich konzipierten Vorhabens. Positiv hervorzuheben ist gegenüber den früher erschienenen Bänden dieser Reihe die übersichtlichere Drucklegung, vor allem die teilweise, zumindest bei älteren Dispositionen, gewählte Spaltenform, die eine Orientierung erheblich erleichtert; sie sollte auch für weitere Publikationen dieser Art verbindlich bleiben.

Etwas dürftig ist der Bildanhang mit nur 32 Abbildungen ausgefallen, insbesondere wenn man bedenkt, welche Fülle nur an historischen Instrumenten im Textteil besprochen wird. Eine noch so detaillierte Beschreibung eines Orgelprospektes oder bestimmter technischer Sachverhalte ist nur in seltenen Fällen in der Lage, die Anschaulichkeit einer Zeichnung oder eines Fotos zu überbieten. Zudem beschränkt sich die Bildauswahl fast ausschließlich auf Instrumente des 17.—19. Jahrhunderts, was die Frage aufwirft, ob nicht auch der eine oder andere Orgelprospekt des 20. Jahrhunderts eine bildliche Würdigung verdient hätte, um das Bild dieser faszinierenden Orgellandschaft auch optisch abzurunden.

(August 1990)

Franz-Josef Vogt

Anonymi saeculi decimi vel undecimi tractatus de musica "Dulce ingenium musicae". Edidit Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1987. 52 S.

Ungeachtet des poetisch anmutenden Incipits handelt es sich bei dem bislang unveröffentlichten Traktat um eine kurzgefaßte musikalische Elementarlehre, wie sie in dieser frühen Zeit selten begegnet. In knapper Form werden Monochordmensur, Tetrachorde, Modi, das griechische Tonsystem und die Genera der Tetrachorde, die Teilung des Ganztons, Konsonanzen und die Species der Intervalle abgehandelt, wobei der anonyme Autor sich auf Boethius und Martianus Capella stützt. Die *Nova expositio* der *Alia musica* bildet die Basis des abschließenden Kapitels über den Choralgesang. Überliefert ist der Traktat in drei Handschriften, von denen die älteste (Paris, 11. Jahrhundert) und jüngste (Brügge, 13. Jahrhundert) einander textlich nahestehen, während die um 1100 datierte Prager Quelle eine kompilatorische Erweiterung darstellt, in der auf Auszüge aus Regino von Prüm und andere Abschnitte der *Alia musica* sowie auf den bei Gerbert zweimal abgedruckten Anonymus *In primo diapason* (GS I, 121a und 329a) Bezug genommen wird. Der Herausgeber hat daraus die richtige Konsequenz gezogen: Seine Edition gibt zunächst die Version der Handschriften Paris und Brügge und räumt dann der Prager Handschrift einen vollständigen Abdruck ein. Jede andere Lösung hätte den Nachteil der Unübersichtlichkeit zur Folge gehabt.

Zu den Besonderheiten des Traktats zählen die Beispiele einer diastematischen Notation durch Punkte, noch ohne Linien, aber mit erkennbarer Lage des Halbtons. Bedeutsam erscheint ferner, daß die ausschließlich der *Nova expositio* entnommenen Zitate aus der *Alia musica* in der Pariser Hs. die Auffassung erhärten, daß dieser wichtige Traktat sich aus mehreren Textschichten zusammensetzt. Bernhards Einleitung und Kommentar bieten dem Benutzer wichtige Hilfen. Hinsichtlich der Datierung und Herkunft des Traktats wahrt er Zurückhaltung. Daß der Text inhaltlich wohl noch ins 10. Jahrhundert zurückreichen könnte, wird angedeutet. Die Darbietung des Textes und der kritische Apparat lassen keine Wünsche offen.

(August 1990)

Peter Cahn

ANTHONY F. CARVER: *Cori spezzati. Volume I: The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz.* (Cambridge-New York-Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). XV, 282 S., Notenbeisp.

Im Jahre 1980 legte Carver an der Universität Birmingham mit seiner Dissertation die erste umfangreichere Monographie zur Doppel- und Mehrchörigkeit des 16. Jahrhunderts vor. Ihr vorangegangen waren eine eher summarische Darstellung von P. Winter (1964) sowie Studien von Hertzmann (1929/30), Zenck (1949), d'Alessi (1952 und 1954), dem Unterzeichneten (1972 und 1977) u. a. Mit der vorliegenden Druckfassung (1988), die nun den Obertitel *Cori spezzati* trägt, folgt der Autor in großen Zügen und auch in manchen Details seiner Dissertation, weitet den zeitlichen Rahmen nun aber bis ins 17. Jahrhundert, genauer bis zu den mehrchörigen Vertonungen von H. Schütz, insbesondere dessen *Psalmen Davids* von 1619. Dies hat zur erfreulichen Folge, daß nun auch Giovanni Gabrieli, dessen Ausgrenzung man in der Dissertation nicht ganz verstand, seinen zentralen Platz einnimmt, daß ferner Spanien miteinbezogen wird und sich der Blick gegen Ende der Arbeit nun auch nach Deutschland richtet. In den drei ersten Kapiteln beschäftigt sich der Autor mit den Anfängen des *Coro spezzato*, mit den frühen Erwähnungen und Besprechungen bei Vicentino (1555) und Zarlino (1558) und mit satztechnischen sowie gattungstypischen Merkmalen, die, in den *Dialoghi*, der liturgischen Psalmodie oder der paarigen Stimmführung bei Josquin, den *Coro spezzato* vorbereiteten. Näher betrachtet werden die frühen italienischen Quellen (Handschriften in Treviso, Padua, Verona, Bergamo und vielleicht auch Bologna) und die dort erwähnten Komponisten (Ruffino d'Assisi, Francesco Santacroce, Gasparo Alberti und Giordano Pasetto). Erfreulich dann, daß nun, von Hertzmann (1929/30) abgesehen, erstmals die franko-flämischen Anfänge in ein klareres Licht rücken (Rouseé z. B. oder der hochinteressante Phinot). Sie dokumentieren, daß „venezianische Mehrchörigkeit“ auch nördlich der Alpen ausprobiert wurde, freilich eher beiläufig und nicht in jener kompakten Häufung wie in den Jahren ca. 1510/20–1550 im Veneto.

Die weiteren Kapitel folgen der Entwicklung chronologisch, beschäftigen sich vorerst mit dem *Thesaurus musicus* von 1564 und dem *Novus thesaurus* von 1568, wenden sich den doppelchörigen Werken Lassos zu, begeben sich dann nach Rom (Animuccia, Palestrina) und Spanien (Victoria) und kehren zurück nach Venedig zu Andrea und Giovanni Gabrieli und deren Zeitgenossen wie Merulo, Donato, Croce und Bassano. Das letzte Kapitel schließlich hat seinen Schwerpunkt in Deutschland bei Komponisten wie den beiden Praetorius, bei Schein, Scheidt und Schütz.

Bei der Lektüre des Buches, dem ein zweiter Band mit Notenbeispielen zugehört, atmet man die klare wissenschaftliche Luft angelsächsischer Provenienz mit ihrer Deutlichkeit der Darstellung und der Prägnanz nüchterner, schnörkelloser Formulierung. Dem Autor gelingt es, sein reiches Wissen geordnet, übersichtlich und doch facettenreich auszubreiten. Sicher wäre das eine oder andere zu diskutieren, wäre nachzufragen, aber wie ließe sich das bei einem so reichhaltigen Thema umgehen? So sei nur wenig angemerkt: Es betrifft dies die Anfänge des *Coro spezzato* und hier die schwer verständliche Tatsache, daß der Verfasser die liturgische Antiphonie als Voraussetzung zwar erwähnt, die dafür zentrale Quelle Modena Bibl.est. 454/455 (Neue Signatur α M.1.11-12, Carver S. 17 "from Verona", was aber wohl "from Ferrara" heißen müßte) aber nicht in die Untersuchungen miteinbezieht. In dieser Doppelhandschrift wäre nicht nur die unmittelbare Vorstufe des venezianischen *Coro spezzato* zu studieren, sondern im speziellen auch der Übergang vom dreistimmigen Fauxbourdon zum vierstimmigen Falsobordone als satztechnische Grundlage. Und wenn wir schon bei den Anfängen sind, so ist nicht einsehbar, weswegen Carver das ihm aus den Schriften d'Alessi's wohlbekannte Zeugnis des Paul Freher aus dem 17. Jahrhundert nicht zitiert und würdigt: Ruffinus "qui primus fecit modos figuratos cum partibus chori disjunctis, ab Adriano ... postea probatos". Man erinnert sich hier also an Ruffino d'Assisi als den eigentlichen Begründer des *Coro spezzato*, eine Behauptung, die durch die Quellenlage gestützt wird. Nach wie vor vermuten wir schließlich, daß bei der Entwicklung nördlich der Alpen Cambrai eine zentrale Rolle spielte.

Freilich findet sich auch bei Carver nicht viel, was diese Vermutung festigen könnte.

Diese zwei, drei Anmerkungen vermögen aber, es sei dies wiederholt, in keiner Weise den vorzüglichen Eindruck dieses Bandes zu beeinträchtigen. Daß der Autor in der Druckfassung die neuste Literatur (Moore 1981, Bryant 1981, O'Regan 1984) miteinbezog, ist aus dieser Sicht selbstverständlich. Daß er ferner die italienischen Texte fast alle in englischer Übersetzung zitiert, ist angelsächsischer Usus, den es zu respektieren gilt.

(Juli 1990) Victor Ravizza

WINTON DEAN / JOHN MERRILL KNAPP: *Handel's Operas 1704—1726*. Oxford: Clarendon Press 1987. XX, 751 S., Notenbeisp., Abb. Das vorliegende Buch über die ersten 17 Opern Händels ist ein hervorragendes Beispiel für den Nutzen einer Zusammenarbeit zweier ausgewiesener Spezialisten auf einem Gebiet, das bisher noch nie mit gleicher Gründlichkeit behandelt worden ist und auch kaum von einem allein so behandelt werden kann. Wie nun immer die beiden Autoren den Stoff im einzelnen unter sich geteilt haben — sie gehen im Vorwort ausführlich darauf ein — auf jeden Fall hat Winton Dean im ersten, *Handel as Opera Composer* betitelten Kapitel wegweisend für das ganze Werk das Streben nach Einheit von Musik und Drama gestellt, das Händel mit der ganzen Kraft seiner großen Persönlichkeit in allen Teilen seiner Opern sowie in deren Beziehungen zueinander, ebenso aber auch oft in seinen Libretti zum Ausdruck brachte. Daß dies nur dadurch möglich war, daß er stets die ganze Oper im Auge hatte, sucht der Verfasser durch einen Vergleich mit Händels Zeitgenossen Rameau zu beweisen, dessen Werken diese große, beziehungsvolle Einheit in der Tat fehlt. Ferner hebt er eine für die Wirkung von Händels Opern sehr wesentliche Eigenschaft des Komponisten hervor: die Fähigkeit zur Assimilierung der verschiedensten Stilarten älterer und neuerer Zeit und kraft seiner großen künstlerischen Persönlichkeit ihre Verschmelzung im Rahmen seines eigenen Stiles. Dabei vergißt der Autor zu Recht nicht, die weite Kluft zu betonen, die Händel geistig von dem Rationalismus Metastasios und von dessen An-

spruch des Übergewichts des Dichters über den Musiker trennt. Vor allem aber hebt er gleich zu Beginn dieses Kapitels und damit des ganzen Buches die Verwandtschaft des großen musikalischen Menschendarstellers Händel mit Mozart hervor, auf die er im Laufe der weiteren Darstellung an hervorragenden Stellen immer wieder zurückkommt. Daß auch ein anderes, beiden Autoren am Herzen liegendes Problem, das der angemessenen Wiederbelebung der Händel-Opern auf der modernen Bühne, bereits hier berührt wird, versteht sich von selbst, doch erfährt es dann im zweiten, *Performance Practice* überschriebenen Kapitel eine sehr ausführliche, wissenschaftlich wie praktisch gleich kompetente Untersuchung, die in dem begrüßenswerten Satz gipfelt: "Most problems could be solved without difficulty if managements, conductors, and producers showed themselves less unwilling to collaborate with musicologists".

Nach diesen beiden richtungsweisenden einleitenden Kapiteln folgt sodann, jeweils gruppenweise von fünf Überblicken über die zeitliche und örtliche Umgebung eingeleitet, kapitelweise die Darstellung der einzelnen Opern — eine Anordnung, die dem historischen Zusammenhang wie der Bedeutung der einzelnen Werke und ihres Komponisten darin gleichermaßen gerecht wird. Das dritte Kapitel *The German Background: Opera in Hamburg* ist wohl einer der wertvollsten neueren Beiträge zur Geschichte der Hamburger Oper, vor allem durch die eingehende Untersuchung des Opernschaffens von Reinhard Keiser. Dieses bezeichnet der Verfasser zu Recht als wesentliches Vorbild zu Händels *Almira*, wobei freilich offen bleiben muß, ob dieser das deutsch-italienisch-französische Stilgemisch, das die Hamburger Opernbühne beherrschte, nicht auch durch die zahlreichen anderen dort aufkreuzenden Komponisten vermittelt worden sein könnte. — Als sechstes Kapitel werden dann unter dem Titel *The Italian Background. 1706—1709* anhand einer Liste der italienischen Städte, in denen sich Händel in jenen Jahren aufgehalten hat, die stilistischen Vorbilder verfolgt, die er dort gehabt haben könnte. Da er dort außer mit zahlreichen Sängern und vielen einflußreichen Mäzenen so ziemlich mit allen bedeutenden italienischen Opernkomponisten zusammengetroffen ist und sich

selbst eines hohen Ansehens erfreute, ist seine souveräne Stellung innerhalb der Gattung, der sein künftiges Opernschaffen angehören sollte, bereits eindeutig umschrieben. Zugleich aber hebt der Verfasser ihn, das Genie, mit einem seiner eindrucksvollsten Sätze von den vielen italienischen Nur-Talenten seiner damaligen Umgebung ab: "The music as a whole lacks that quality of surprise that is the prerogative of genius as opposed to talent . . ." Außerdem betont er, daß Händel wegen seines starken deutschen Erbes nie ein richtiger italienischer Opernkomponist geworden sei, obwohl er seine wundervolle melodische Gabe so recht erst unter italienischem Einfluß entfaltet habe.

Die Kapitel neun *The English Background: Italian Opera in London, 1705—1710* und zehn *The First London Period, 1711—1717* enthalten dann eine wiederum durch neueste Forschungen erhellte Schilderung des Zustandes der italienischen Oper in England im genannten Zeitraum mit einer eingehenden Beschreibung der Theater in London, ihres Betriebs im allgemeinen und ihrer Opernaufführungen im besonderen, im zehnten Kapitel unter lebhafter Beteiligung von Händel selbst. In Kapitel sechzehn *The Royal Academy to the Arrival of Faustina Bordini, 1719—1726* folgt dann die letzte der Zusammenfassungen, eine auf minutiösen Kenntnissen aller Umstände, die zur Entstehung und Erhaltung der Academy geführt und beigetragen haben, beruhende, längst fällige glänzende Ehrenrettung dieser hervorragenden Institution. Der Verfasser bezeichnet alle Anfeindungen, denen sie zur Zeit ihrer Entstehung und im Laufe der Geschichte immer wieder ausgesetzt war, sicher treffend, aber fast allzu objektiv als „ein großes Mißverständnis“. Im übrigen wird ihre Bedeutung durch die anschließende eingehende Schilderung ihres im wesentlichen von Bononcini, Ariosti und gegen Ende mehr und mehr von Händel beherrschten künstlerischen Betriebs eindrucksvoll hervorgehoben. Bei der Darstellung der damit vielfach verbundenen Partekämpfe betont der Verfasser ausdrücklich, daß wir nichts über Händels Haltung zu irgendjemand in jener Zeit und schon gar nichts über einen persönlichen Antagonismus zwischen ihm und Bononcini wissen — so weit das ganze Werk von einem Heroenkult entfernt ist, so spürt man doch immer wieder die allgegen-

wärtige Ehrfurcht vor der menschlichen wie künstlerischen Größe des Meisters.

Die übrigen achtzehn Kapitel sind in chronologischer Reihenfolge der Charakterisierung und Überlieferung der einzelnen Opern gewidmet und bilden damit gruppenweise eingehende Erläuterungen zu Händels Auseinandersetzung mit den verschiedenen Einflußbereichen, mit denen er von 1704 bis 1726 in Berührung gekommen ist. Diese Einzelbetrachtungen sind alle nach dem gleichen Schema angelegt: I. Ausführliche historisch-künstlerische Analyse von Text und Musik, II. Überlieferung (unter den Überschriften *History and Text* [hier eine Aufzählung der verschiedenen Aufführungen mit ihren Besonderheiten etc.], *Autograph, Librettos, Copies and Editions*). Bei der Lektüre vor allem dieser letzteren Abschnitte gewinnt man den Eindruck, als ob den Autoren auch nicht eine einzige je von Händel selbst geschriebene, ihm zugeschriebene oder auf andere Weise mit ihm in Zusammenhang stehende Note entgangen sei. Der imponierenden Größe dieser quellenkritischen Leistung könnten auch mögliche einzelne Einwände anderer Händel-Spezialisten (zu denen sich die Referentin leider nicht rechnen kann) keinen Abbruch tun. Trotzdem aber liegt die Hauptbedeutung des Buches nicht auf diesen diplomatischen Erörterungen. Zumindest ebenbürtig ist ihnen vielmehr die künstlerische Deutung der Opern selbst, die nicht minder gründlich vollzogen und nicht minder meisterhaft gelungen ist.

In Händels Opernschaffen stehen ja primär gattungsbedingte "opere serie" und Werke, in denen dieses Gefäß vom Händelschen Geist überfüllt, ja gesprengt wird, in buntem Wechsel nebeneinander. Dieser merkwürdigen Diskrepanz ist in der vorliegenden Darstellung dadurch Rechnung getragen worden, daß alle Werke mit gleicher objektiver Gründlichkeit behandelt werden, so daß es keine Oper gibt, in der der Autor, auch wenn er sie im Ganzen zu den weniger hervorragenden rechnet, nicht wenigstens eine musikalische Nummer fände, die er zu den gelungensten zählt, die Händel je geschrieben hat (hierfür sei auf Beispiele aus *Teseo, Amadigi di Gaula, Floridante* und *Scipione* verwiesen). — Mit Recht besonders hervorgehoben unter den frühen Opern wird *Agrippina*, deren Heldin der Verfasser als höch-

stes Lob neben Monteverdis Heroine stellt. Außerdem weist er hier zum ersten Mal auf Händels doppelbödigen Humor und seine bemerkenswerte Fähigkeit hin, menschliche Schwächen durch die Komposition gleichsam amüsiert wiederzugeben und Komik so mit Tragik zu verbinden. Verstärkt geht er auf diese Vorliebe Händels bei der Behandlung der Oper *Flavio rè de' Longobardi* ein, die er als "an antiheroic comedy with tragic undertone" bezeichnet. Bei dieser Gelegenheit betont er die Verwandtschaft zwischen Händel und Mozart, die bereits im Einleitungskapitel des Buches erwähnt wurde, ganz besonders. Mit *Radamisto* hat Händel nach Ansicht des Verfassers zum ersten Mal jenen Höchststand der opera seria erreicht, "in which the characters are larger than life". Nicht nur die Oper selbst, sondern auch die Art ihrer Behandlung rückt damit in die unmittelbare Nähe der drei Meisterwerke aus den Jahren 1724/25: *Giulio Cesare*, *Tamerlano* und *Rodelinda*, die der Autor „eine Großtat ohne Parallele in der Geschichte der Oper“ nennt. Ihre Betrachtung enthält Feststellungen von großartiger Anschaulichkeit (über Caesars berühmtes Akkompagnato-Rezitativ *Alma del gran Pompeo* heißt es z. B.: so dürfte Shakespeare selbst, wäre er ein Musiker gewesen, das Stück komponiert haben) und zeigt überhaupt im Ganzen, besonders stark bei *Tamerlano* ("one of the supreme masterpieces of 18th Century operas"), eine Verschmelzung von wissenschaftlicher Gründlichkeit und Objektivität mit unmittelbarer musikalisch-dramatischer Einfühlsamkeit, die als künstlerisches Bekenntnis eines großen Forschers in ihrer Begeisterung hinreißend wirkt und vielleicht nicht quantitativ, aber doch qualitativ den Hauptreiz des Buches ausmacht. Aus der großen Zahl von Beispielen hierfür seien nur einige wenige aus *Tamerlano* angeführt, so über Bajazets Abschiedsgesang *Si figlia, io moro*, er habe "an almost unbearable poignancy", und die ganze Todesszene besitze "the ennobling quality of Greek tragedy, carrying the spirit beyond earthly things into a higher dimension". Sehr bezeichnend ist es auch, daß gerade in diesem Zusammenhang als einzige Parallele wieder Mozart herangezogen wird. So heißt es beim Trio in der Thronszene des 2. Aktes: "we are not far from the world of Mozart" und etwas

später: "But Handel, like Mozart at the corresponding point in *Idomeneo*, knew when the drama must take precedence over even his greatest music". — Die Darstellung des dritten "masterstroke", *Rodelinda*, offenbart die gleiche wissenschaftliche Akribie und die gleiche künstlerische Ehrfurcht, aber nicht die Hingegenheit wie die des *Tamerlano*.

Eine besonders wichtige Rolle spielen die acht Anhänge, die gleichsam den gesamten Inhalt des Buches, die musikalische und textliche Gestaltung der Werke und ihre Aufführungspraxis noch einmal tabellarisch zusammenfassen. Besonders verdienstvoll ist dabei die chronologisch nach Opern geordnete Aufzählung der "Borrowings", anhand derer man für jede Nummer eines jeden Werkes Borrowings aus Händels eigenen Opern und Kantaten wie auch aus Werken anderer Meister feststellen kann. Die Unzahl dieser Entlehnungen, die in *Agrippina* bei weitem am zahlreichsten sind, bringt auch und gerade dem Laien aufs Anschaulichste zum Bewußtsein, welche große Rolle diese Praxis in Händels Schaffen gespielt hat. Hier wäre vielleicht wegen der Vielgestaltigkeit und für weite Kreise von Musikliebhabern Mißverständlichkeit dieses Problems eine kurze grundsätzliche Erklärung am Beginn der Einleitung am Platze gewesen.

Das Erfreulichste an dem "Masterstroke", den dieses Buch darstellt, aber ist, daß dem in Halle geborenen Meister, der seine letzte Ruhestätte in der Londoner Westminster Abbey gefunden hat, hier die ihm gebührende Ehre zuteil geworden ist, jenseits des kleinlichen Streites der Nationen nur als großer Mensch und Künstler schlechthin erfaßt zu werden.
(August 1990) Anna Amalie Abert

Händel auf dem Theater. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1986 und 1987. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Laaber-Verlag (1988). 225 S. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 2.)

Der Kongreß-Bericht teilt die Beiträge der zwei Symposien 1986 und 1987 mit. Der „Händel-Akademie“ geht es vornehmlich um einen Dialog zwischen Wissenschaftlern und Praktikern, hier „Bühnen-Praktikern“: „Ohne

diesen Austausch dürfte es schwer sein, die musikalischen Dramen Händels dem heutigen Publikum nahezubringen" (S. 9). Die Problemstellungen, die in den Referaten behandelt wurden, ergaben sich aus der heutigen Aufführungssituation: Händels Opern konzertant, Händels Oratorien szenisch (*Messias* — Berlin/Freyer, Hogwood), Kastraten-Partien, um nur einige aufzuführen. Der erste Themenbereich umfaßt Fragen der „Gattungstypologie und Aufführungspraxis“ in Oper und Oratorium. Zu diesem Thema äußert sich, das weite Feld bisher geleisteter Arbeit überblickend, der Nestor der Händel-Forschung Jens Peter Larsen. Zu gleichen Fragen aus englischer Sicht berichtet Alfred Mann, ein weiterer großer Name des Fachs. Nach vier mehr wissenschaftlich-theoretischen Beiträgen (zu den genannten noch Silke Leopold über *Semele* und H. J. Marx zum Chor bei Händel), wiewohl auf die Praxis orientiert, wird im eigentlich die heutigen Praktiker mehr tangierenden Teil die sängerische Besetzungsproblematik behandelt, die sich vor allem durch den zeittypischen „Kastraten“ zwangsläufig ergibt. Mit Donald Burrows (*Die Kastratenrollen in Händels Londoner Opern*) ist ein englischer Forscher und Praktiker der „jüngeren“ Generation vertreten, der durch seine wissenschaftlichen Veröffentlichungen, Neuauflagen (*Messias*) und Dirigate (*Theodora* — Halle, Händelfest 1990) bestens vorgestellt ist. Mit der Opernorganisation und der szenischen Gestaltung der Händel-Werke befassen sich die Beiträge des dritten Teils. Stellvertretend für den Gesamtkomplex seien genannt: Bernd Baselt, Hallescher Ordinarius und Herausgeber des Händel-Handbuchs, untersucht am Beispiel des *Oreste* Traditionen von "Covent Garden", Diedrich Diederichsen die *Organisationsformen der Barock-Oper*, Eva Campianu die Rolle des Balletts in Händels Opern. Der vierte Teil „Möglichkeiten der szenischen Darstellung der Händel-Opern heute“ vereinigt nochmals fünf Beiträge, unter anderem einen über die Hallenser Renaissance von Walther Siegmund-Schultze, dem Sekretär der Händel-Gesellschaft Halle und emeritiertem Händel-Forscher.

Die Ausstattung und Gestaltung des Bandes verdient hervorgehoben zu werden. Da Oper auch immer die visuelle Komponente mit einbezieht, verwundert es nicht, daß zahlreiche

Abbildungen zeitgenössische Situationen von Opernhäusern, Bühnenbildern, -gestaltung, -ausstattung und Tanzszenen belegen. Der Bericht vermag in überschaubarer Dimension einen guten Überblick über den Stand der Erkenntnis zu diesem Themenbereich anschaulich wiederzugeben.

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

BASTIAAN BLOMHERT: The Harmoniemusik of Die Entführung aus dem Serail by Wolfgang Amadeus Mozart. Study about its authenticity and critical edition. Den Haag: Martinus Nijhoff International Book Division (1987). 432 S., Abb., Notenbeisp.

Im November 1984 verbreiteten dpa, die „Tagesschau“ der ARD und Tageszeitungen die Nachricht, der niederländische Musikwissenschaftler und Dirigent Bastiaan Blomhert habe eine Abschrift von Mozarts verschollener Bläserbearbeitung *Die Entführung aus dem Serail* in der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen entdeckt. Seine Forschungsergebnisse und Argumente sowie eine Kritische Edition dieser Harmoniemusik für je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte legt Blomhert nunmehr in einer „Proefschrift“ vor, die er 1987 zur Erlangung des Doktorats an der Universität Utrecht einreichte.

Die in acht Stimmen überlieferte Handschrift wird in der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek unter der Signatur Mus.Ms. 1392 geführt und ist im KV⁶ (1964) unter „Übertragungen und Bearbeitungen von fremder Hand“ verzeichnet (S. 782). Die Handschrift selbst enthält keinen Hinweis auf den Bearbeiter; nur in einem Inventarverzeichnis der fürstlichen Hofkapelle aus dem Jahre 1827 findet sich bei den aufgeführten Harmoniemusikbearbeitungen von Mozarts *Die Zauberflöte*, *Die Entführung*, *Don Juan* und *Figaro* in der Rubrik "Arrangirt von" der Name des Fürstlich Fürstenbergischen Kammermusik "Rosiniack". Bastiaan Blomhert glaubt nun, anhand von Indizien philologischer und musikanalytisch vergleichender Art den Nachweis führen zu können, daß diese Zuweisung irrig sei und daß man vielmehr in Wolfgang Amadeus Mozart den Bearbeiter zu sehen habe. Danach handle

es sich um jene bisher unbekannte Bearbeitung, von der in Mozarts Brief an seinen Vater vom 20. Juli 1782 die Rede ist.

Zu Beginn seiner Arbeit führt der Verfasser in die Thematik der Harmoniemusik ein, um sich sodann ausführlich mit der Donaueschinger Handschrift zu beschäftigen. Erhellende Hinweise auf die Lokalisierung und Datierung könnte das Wasserzeichen liefern (das übrigens die Abbildung auf S. 36 nur sehr ungenau wiedergibt); indessen erfahren wir lediglich: "Of the experts on paper I consulted, no one had ever seen the watermark before or was able to produce documentation in the existing literature. The dating of this paper, based on its own characteristics is therefore impossible. Because of the FREI BURG in the watermark, Tyson suggested that the paper might have been manufactured in one of the many paper mills that existed near the Rhine" (S. 36). Tatsächlich stammt das Papier aus der Papiermühle des Lorenz Loth in Freiburg im Breisgau; den Wasserzeichenemblem dieser Papiermühle zufolge läßt sich die Herstellung des Papiers in die Jahre nach 1797 datieren. Da die vorliegende Handschrift in einem im Juni 1804 angelegten fürstlich fürstenbergischen Musikalienverzeichnis aufgeführt wird, muß sie demnach zwischen 1797 und 1804 angefertigt worden sein.

Nach Blomhert (S. 47, 338 und 343) weisen von den Musikhandschriften der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek nur drei, nämlich die Harmoniemusikbearbeitungen von Mozarts *Entführung*, *Le Nozze di Figaro* (Mus.Ms.1394) und *Zauberflöte* (Mus.Ms.1396) dieses Wasserzeichen und Papier auf. Dies trifft nicht zu. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, seien hier sechs weitere Handschriften genannt, und zwar Harmoniemusikbearbeitungen (in der Besetzung wie Mozarts *Entführung*) von Dittersdorfs *Hieronymus Knicker* (Mus.Ms.345), Martins y Soler *L'arbores di Diana* (Mus.Ms.1282) und Wenzel Müllers *Die Zaubertrommel oder Der lustige Fagottist* (identisch mit *Der Fagottist oder Die Zauberzitter*; Mus.Ms.1409) sowie drei Quintettbearbeitungen Mozartscher Streichquartette (Mus.Ms.1369, 1374, 1375). Da die letztgenannten drei Handschriften zweifelsfrei den Donaueschinger Hofmusiker Franz Joseph Rosinack (Rosiniack) zum Kopi-

sten (und wahrscheinlich auch zum Bearbeiter) haben, ist erwiesen, daß das Papier der Freiburger Papiermühle des Lorenz Loth in Donaueschingen den Kopisten der fürstlichen Hofkapelle zur Verfügung stand. Entgegen der Auffassung Blomherts (S. 47ff. und 197) konnte somit die Harmoniemusikbearbeitung von Mozarts *Entführung* durchaus in Donaueschingen kopiert worden sein.

Ein eigenes Kapitel widmet Blomhert dem Donaueschinger Hofmusiker und Kammermusik Franz Joseph Rosinack, wobei er darzulegen versucht, weshalb Rosinack nicht als Bearbeiter der vorliegenden Harmoniemusik von Mozarts *Entführung* anzusehen ist. Seiner Meinung nach erscheint es fraglich, ob die in den Inventarverzeichnissen Rosinack zugeschriebenen Bearbeitungen für Harmoniemusik auch tatsächlich von dem fürstenbergischen Kammermusikstamm stammen. Ihm zuweisen möchte er lediglich — und auch das nur mit Vorbehalten — die Harmoniemusikbearbeitung von Mozarts „Marsch der Priester“ aus der *Zauberflöte* (Mus.Ms.1396), Mozarts Menuett und Trio des *Streichquintetts* KV 614 und Johann Abraham Sixts *Six Allemandes* (Mus.Ms.1809). Daß Rosinack auf dem Titelblatt nahezu aller von ihm kopierten Opernbearbeitungen für Harmoniemusik den Vermerk "Ar^{ran} M^{te} Rosinack" oder "Arrangée Par M^r Rosinack" anbrachte (so bei Paisiellos *Das Mädchen von Frascati*, Paul Wranitzkys *Oberon*, Ditters von Dittersdorfs *Doktor und Apotheker* (2. Teil), Paisiellos *Il re Teodoro in Venezia* und Joseph Haydns *Der Ritter Roland*) und somit seine Autorschaft als Bearbeiter eindeutig dokumentierte, nimmt Blomhert schlichtweg nicht zur Kenntnis.

Um den Nachweis zu erbringen, daß Rosinacks Bearbeitungstechnik und schöpferische Fähigkeiten nicht an das Niveau der vorliegenden Harmoniemusik heranreichen, ediert und untersucht Blomhert zum Vergleich die oben angeführten Harmoniemusikbearbeitungen, die seiner Meinung nach von Rosinack sein könnten. Eine Begründung, weshalb diese Bearbeitungen eher von Rosinack stammen sollen denn seine Harmoniemusikbearbeitungen z. B. von Haydns *Ritter Roland* oder Wranitzkys *Oberon*, bleibt Blomhert schuldig. Methodologisch läuft dieser Vergleich vollkommen ins Leere, da sich die Vorlagen — hier zwei-

bis fünfstimmige Tanzsätze von 16 bis 49 Takten sowie ein 28taktiger Marsch, dort z. T. umfangreiche Opernnummern — gattungsmäßig und daher strukturell, in der Besetzung bzw. Instrumentierung und im Umfang grundsätzlich unterscheiden. Dieser Einwand gilt insofern auch für den „Marsch der Priester“, als die Donaueschinger Bearbeitung der *Entführung* von der Satzstruktur her keine derartige Nummer enthält.

Um mögliche Mozartsche Stil- und Bearbeitungskriterien, die an die Donaueschinger Harmoniemusikbearbeitung der *Entführung* angelegt werden können, zu gewinnen, unterzieht Blomhert mehrere Harmoniemusiken Mozarts, nämlich die „Tafelmusik“ aus dem 2. Akt des *Don Giovanni* sowie die Bläserserenaden KV 375 und 388 (384^a) einer vergleichenden Struktur- und Instrumentationsuntersuchung. Wie der Verfasser indessen selbst andeutet, sind Vergleiche dieser Art nur bedingt aussagekräftig. Was die „Tafelmusik“ angeht, so stammt sie zum einen aus späterer Zeit, zum anderen — und dieses Argument wiegt erheblich schwerer — unterliegt sie dramaturgischen Gesetzen und vokalen Anforderungen. Davon abgesehen setzt die relative Kürze einem Vergleich besonders in formaler Hinsicht enge Grenzen. Bei den beiden Serenaden hat man es mit eigenständigen Bläserkompositionen von genuin instrumentalem Charakter zu tun.

Im weiteren Verlauf seiner Arbeit untersucht Bastiaan Blomhert die vorliegende Harmoniemusikbearbeitung unter dem Aspekt der Satzstruktur und der Bearbeitungstechnik. Als besonders auffällige Charakteristika, die dieser Bearbeitung wie auch Mozarts Bläserserenaden und der „Tafelmusik“ im *Don Giovanni* eignen, stellt er heraus: die vorzügliche Behandlung der Hörner („the exquisite writing for horns“), das doppelte Unisono in je zwei Stimmen („the 'double unisono a 2' procedure“) und die verstärkte Besetzung am Ende einer Phrase oder bei einer Kadenz („the intensification procedure at the end of a phrase or during a cadence“). Des weiteren zeichne sich diese Bearbeitung durch geschickte Striche und durch neukomponierte Teile aus. Schwachstellen und fehlerhafte Fortschreitungen fallen Blomhert zufolge nicht ins Gewicht oder gehen auf das Konto der Kopisten (S. 165 ff.). Ohne

hier im einzelnen rechten zu wollen, sei doch die Frage erlaubt, ob die oben aufgeführten Kriterien als Basis für eine stilistische Zuweisung ausreichen. Mit dem analytischen Befund jedenfalls nicht mehr im Einklang stehen Behauptungen wie: „H/VII [= die Bearbeitung der Arie *Martern aller Art*] does not reveal its original guise in any way, and without the observer's knowledge of the original it would seem to be a piece or movement of symphonic size conceived for full Harmonie“ (S. 148). Nachdem Blomhert aufgrund der bisherigen sowie seiner Forschungsergebnisse glaubt ausschließen zu können, daß einer der zeitgenössischen professionellen Bearbeiter die vorliegende Harmoniemusik arrangiert hat, gelangt er zu dem Schluß: „the arrangement of Mus.Ms.1392 indeed is the work of Mozart described in the letter of 20 July to his father“ (S. 185).

Man kann nun zwar die Zuschreibung dieser Harmoniemusikbearbeitung an Franz Joseph Rosinack durchaus in Frage stellen, zumal zwei ihm von gleicher Hand zugeschriebene Bearbeitungen Mozartscher Opern erwiesenermaßen nicht von ihm stammen; doch ist die Zuweisung an Mozart rein hypothetisch und in der Argumentation brüchig. Überdies hat es der Verfasser nicht für notwendig erachtet, den Donaueschinger Harmoniemusikbestand genauer zu untersuchen. Eine Durchsicht liefern immerhin die Namen zweier der Forschung bislang unbekannter Harmoniemusikbearbeiter, wobei in einem Fall Beziehungen zu der vorliegenden Handschrift Mus.Ms.1392 festzustellen sind.

Dankenswerterweise legt Bastiaan Blomhert eine Edition der Donaueschinger Harmoniemusikbearbeitung von Mozarts *Entführung* vor. Bei der Spartierung ließ er sich von dem Grundsatz leiten, sowohl einen möglichst authentischen als auch einen der heutigen Spielpraxis dienenden Notentext zu erstellen. Zur Authentizität tragen seiner Meinung nach nur die Kopisten, die den „originären“ Notentext abgeschrieben haben, bei; die Eintragungen von Rosinack und die von anderen Händen werden folglich, auch wenn sie mit den Ergänzungen des Herausgebers übereinstimmen, grundsätzlich eliminiert. Dies macht sicherlich Sinn, doch hält Blomhert diese Differenzierung nicht konsequent durch.

Die vorliegende Arbeit erweckt fürs erste den Eindruck akribischer Genauigkeit und wissenschaftlicher Solidität. Indessen: dieser Eindruck trägt. Es würde den vorgegebenen Rahmen der Rezension weit sprengen, auf alle Unrichtigkeiten und fragwürdigen Hypothesen einzugehen. Doch sei hier wenigstens ein Beleg für Blomherths phantasievolle Quelleninterpretation geliefert. So schreibt er auf Seite 41: "even before 1786 some of the walls of the Hoftheater had been decorated with paintings by father and son Weiss, representing beloved scenes [sic!] from the opera" [*Die Entführung aus dem Serail*]; tatsächlich besagt die von Blomhert angezogene Quelle nicht mehr und nicht weniger, als daß die Fürstlich Fürstenbergischen Hofmaler Vater und Sohn Weiß die beiden Pavillons — also Dekorationsstücke — zur Aufführung von Mozarts *Entführung* 1785 angefertigt haben

Der Arbeit ist eine kurze Zusammenfassung in deutscher und in holländischer Sprache beigegeben.

(Juni 1990)

Manfred Schuler

Musical Aesthetics: A Historical Reader. Volume II: The Nineteenth Century. Edited by Edward A. LIPPMAN. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press (1988). XII, 469 S. (Aesthetics in Music No. 4, Vol. II.)

Nachdem Lippman 1986 ein musikalisches „Lesebuch“ mit Texten von der Antike bis zum 18. Jahrhundert herausgegeben hat, präsentiert er im vorliegenden Band der Reihe *Aesthetics in Music* musikästhetische und philosophische Schriften des 19. Jahrhunderts. Beide Bände, wie auch ein beabsichtigter dritter Band, haben zum Ziel, die Hauptrichtungen im westlichen musikalischen Gedankengut auf den Gebieten der Philosophie und Ästhetik zu präsentieren. In diesem wie auch schon im vorhergehenden Band werden jedoch nur solche Texte verwendet, die noch nicht in Strunks *Source Readings in Music History* vorkommen. Beide Anthologien ergänzen sich somit.

Der vorliegende Band ist in sechs Teile gegliedert. Jedes Kapitel enthält eine bestimmte ästhetische Idee und beginnt mit einer kurzen Einleitung des Herausgebers, in der er versucht, die jeweilige Idee kurz zu definieren und

ihre Verbindung zu vorher dargestellten zu beschreiben. Leider gelingt ihm dies jedoch nicht immer, was zum Teil in der Kürze der Einleitung begründet sein mag. Am Ende des jeweiligen Kapitels befindet sich eine Bibliographie mit Primär- und Sekundärwerken sowie Lesevorschlägen zu den jeweiligen Autoren.

Das Buch beginnt an einem — nach Meinung des Herausgebers — natürlichen Einschnitt: der rationale Charakter des Gedankenguts des 18. Jahrhunderts begann um 1800 den neuen Kategorien des Gefühlvollen und Empfindsamen zu weichen.

Das erste Kapitel, *The Romantic Conception of Feeling*, beinhaltet Textauszüge aus Wackenroders *Phantasien über Kunst für Freunde der Kunst* (1799), Herders *Kalligone* (1800) und Thibauts *Über Reinheit der Tonkunst* (1825) und stellt die romantische Musikvorstellung dar: die Unendlichkeit läßt sich nur durch das Gefühl erschließen und nicht durch den Verstand; der zeitgenössische Geschmack verfällt und kann nur durch das Studium „alter Meister“ (Palestrina, Händel) verbessert werden. Im zweiten und längsten Kapitel, *Absolute Idealism*, wird anhand von Ausschnitten aus Schellings *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (1802/3), Hegels *Vorlesungen über Ästhetik* (1818—1820) und Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819—1844) der Idealismus behandelt. Der dritte Abschnitt trägt die Überschrift *Emotional Realism* und enthält Auszüge aus Kierkegaards *Either/Or* (1843) und Wagners *Oper und Drama* (1851); Schriften, in denen die Vokalmusik im Mittelpunkt steht.

Das vierte Kapitel, *The Specificity of Music*, beinhaltet Textausschnitte aus Hanslicks *Vom Musikalisch Schönen* (1854), und, im Gegensatz dazu, Ambros' *Die Grenzen der Musik und Poesie* (1856). *The Alternative to Rationalism*, der fünfte Abschnitt, enthält Auszüge aus Wagners *Beethoven* (1870), Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* (1871) und *Über Musik und Wort* (1871). Im letzten Kapitel, *The Biological View of Expression*, finden sich Ausschnitte aus Spencers *The Origin and Function of Music* (1857), Gurneys *The Power of Sound* (1880) — zwei Autoren, die in Deutschland weniger gelesen werden —, und Hauseggers *Musik als Ausdruck* (1885). Alle drei evolutionären Theorien beruhen auf der Vorstellung

der historischen Entwicklung vokaler Äußerungen und bringen Musik in die Nähe der Sprache. Man könnte diese Theorien auch dem emotionalen Realismus zuordnen, sie unterscheiden sich jedoch davon durch die Detailliertheit, mit der sie ein Entwicklungssystem darstellen.

Lippmans „Lesebuch“ ist unerlässlich für jeden, der sich mit dem musikästhetischen und philosophischen Gedankengut des 19. Jahrhunderts vertraut machen will, dies gilt besonders für Personen im englischsprachigen Raum, denen der Zugang zu diesen Texten durch die Sprachbarriere bisher verstellt war. Die Übersetzungen, die zum Teil vom Autor selbst vorgenommen wurden (Herder, Schelling, Wagner, Hausegger) sind relativ flüssig und gut zu lesen. Leider übersah Lippman beim Redigieren jedoch einige, zum Teil gravierende (Tipp-)Fehler (Wackenroder schrieb seine Fantasien 1799 und nicht 1899 wie das Inhaltsverzeichnis behauptet); es bleibt zu hoffen, daß diese in einer erneuten Auflage korrigiert werden.

(März 1990)

Gundhild Lenz

FRANZ HAUK: *Johann Caspar Aiblinger (1779–1867). Leben und Werk. Band I und II. Tutzing: Hans Schneider 1989. 522 und 840 S. (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Band 6/1–2.)*

Eine gut 1360seitige Schrift über eine ältere Musikerpersönlichkeit, die „als Tonsetzer (...) gewiß nicht zu den ganz Großen [besser wohl: noch nicht einmal zu den Großen] der Musikgeschichte“ zählt (I, S. 320), wirft unwillkürlich die Frage auf, ob hier nicht wieder einmal etwas zu viel an musikologischem Fleiß, an positivistisch-philologischer Akribie in einen Forschungsgegenstand investiert wurde, der sicher nicht zu den derzeitigen Top-Themen eines breiteren musikwissenschaftlichen Interesses zu rechnen ist. Und bei näherem Einblick in diese — als Eichstätter Dissertation vorgelegte — opulente Schrift wird man auch gewahr, daß hier — aus einem durchaus relevanten Forschungsansatz heraus — offensichtlich in jahrelanger Kleinarbeit Material um Material zusammengetragen und im Hinblick auf immer wieder neue Aspekte ergänzt wurde.

Sowohl der 840seitige *Thematische Katalog* (Band II), als auch die über 1120 *Anmerkungen* zu den eigentlichen Untersuchungen in Band I (da bleibt kaum eine Aussage quellenmäßig unbelegt!) zeugen von dem Bemühen des Autors, nicht nur gleichsam „den ganzen Aiblinger“ monographisch zu erfassen, sondern auch auf den musik- und geistesgeschichtlichen Kontext dieser Musikerpersönlichkeit gewissenhaft einzugehen.

Genau diese Gesamtkonzeption aber macht diese philologische Fleißarbeit zu einer sehr wichtigen Publikation, der man, auch ob ihrer Informationsfülle, eine gewisse Unausgeglichenheit im Detail gern nachsieht. Handelt es sich doch wohl um die erste größere Studie dieser Art über einen jener musikhistorisch wichtigen Komponisten im komplexen kirchenmusikalischen Spannungsfeld des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts, d. h. um eine Untersuchung, die in einer Art Pionierarbeit die vielfältigen ideengeschichtlichen Aspekte erst einmal zusammentragen und mit dem Leben und dem Werk eines Komponisten in Beziehung setzen mußte, dessen Wirken einerseits prototypische Momente, und zum anderen individuelle Züge aufweist. Die Theorie, Ästhetik und Kompositionsgeschichte der Katholischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert steht sicher als musikwissenschaftliche (besser: als interdisziplinäre) Forschungsaufgabe unmittelbar an. Der Nächste, der sich mit einem ihrer Repräsentanten (etwa mit den Gebrüdern Mettenleiter, mit Caspar Ett oder Michael Haller) beschäftigt, wird es schon etwas leichter haben, da er aus der vorliegenden Aiblinger-Monographie direkt und indirekt nicht geringen Nutzen ziehen kann.

Der in sich geschlossenste Teil der Schrift beschäftigt sich — auf der Basis umfangreicher Archivstudien — mit dem *Leben und Wirken* Johann Caspar Aiblingers: mit seiner Schulzeit in Süddeutschland, den Studienjahren in Italien (wo Simon Mayer sein „Berater, Mentor und mit väterlicher Freund“ war), mit dem Kapellmeister an der Münchener Italienischen Oper und dem Münchener Hofkapellmeister für Kirchenmusik. Schon vom nächsten Kapitel an zeigt sich jedoch, daß es Hauk eigentlich um den Kirchenmusiker Aiblinger geht. (Insofern wird der Inhalt des Buches seinem generalisierenden Titel nicht ganz gerecht; die nicht-

kirchlichen Werke — Kantaten und Huldigungsmusiken, Lieder, Opern, Arien, Ballettmusiken und andere Instrumentalwerke — sind zwar in den vollständigen Thematischen Katalog aufgenommen, bleiben aber von der Interpretation bzw. Analyse ausgeschlossen.) Über eine allgemeine, kompilatorische Skizze der kirchenmusikalischen Reformbewegungen (nicht nur) in Süddeutschland kommt der Verfasser dann zur detaillierten Darstellung der konkreten Situation in den Münchener Hof- und Pfarrkirchen, wobei die kritische Rekapitulation bisheriger Literatur zu diesem Thema wiederum durch eigene Archivstudien ergänzt wurde. Hieraus (wie im übrigen auch aus den ca. 70 Seiten umfassenden Briefdokumenten-Anhang der Schrift) wird deutlich, welche personelle und organisatorische Hemmnisse einer kontinuierlichen chorischen Aufbauarbeit nicht nur an der Münchener Hofkapelle im Wege standen. „So blieb Aiblinger ein stiller Anwalt einer kirchenmusikalischen Restaurationsbewegung“ (S. 157). Das Thema Aiblinger und die Kirchenmusikreform sowie die Aiblinger-Rezeption bei den Cäcilianern werden dann in einem die Schrift noch einmal zusammenfassenden Kapitel am Schluß der Arbeit abgehandelt.

Eines der wichtigsten Anliegen auf diesem Forschungssektor ist die präzise kompositionstechnische Analyse und ästhetische Interpretation jener „mittleren“ kirchenmusikalischen Werke, und zwar einmal im Hinblick auf die entsprechende kirchenmusikalische Theorie und Praxis, und zum anderen im stringenten Vergleich mit etwaigen „Vorbildern“ aus dem Bereich der Klassischen Vokalpolyphonie. Hauk bietet, auf das Schaffen Aiblingers bezogen, über 130 Seiten hinweg viel, wenn auch noch nicht alles, was man heute diesbezüglich erwartet. Das liegt zweifellos an der hier praktizierten systematischen Darstellungsmethode, die die stilistischen Grundlagen der Werke Aiblingers (Deklamation, musikalische Textgestaltung, Melodik, Harmonik, Kontrapunktik) nacheinander aufscheinen läßt, — eine Systematik, die bei so starken Differenzen im Gesamtwerk dieses Komponisten (hinsichtlich der Stilebenen, der Gattungen, der Funktionen, der Entstehungszeit, der kompositorischen Vorbilder etc.) nicht voll zu greifen scheint. Gerade hier, d. h. bei einer Musik,

die doch praktisch niemand recht kennt (die mitgeteilten 14 Notenbeispiele können auch nur einen kursorischen Einblick in diese Zusammenhänge bieten), vermißt man — über eine solche systematische Analyse sowie die Behandlung der Entstehung, Datierung und Überlieferung hinaus — wenigstens ergänzend einige paradigmatische Totalanalysen ausgewählter Kompositionen, d. h. werkmonographische Darstellungen, die die Möglichkeit für eine stringente Inbeziehungsetzung des jeweiligen analytischen Befundes zu den gängigen kompositionsästhetischen Topoi der Zeit, zum a cappella-Ideal, zur traditionellen orchesterbegleiteten Kirchenmusik oder zur Vorstellung von *stile antico*, *stile nuovo* und klassischer Vokalpolyphonie bieten. So aber verlieren sich diese kompositionstechnisch und -stilistisch entscheidenden Aspekte etwas in einer gleichsam umfassenden Aufbereitung einzelner Parameter. Vornehmlich solche analytischen Erkenntnisse, wie der von Hauk mehrfach konstatierte Übergang von affektgeprägter Musiksprache zu liedhafter Lyrik und zu einem vertieften Verständnis für die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts im Werk Aiblingers zu Beginn der 1830er Jahre, bedürfen einer eigenen, ausführlicheren Interpretation.

Diese nur einen Teil der insgesamt beachtlichen Forschungsarbeit Hauks betreffenden Einwände sprechen im übrigen ein allgemeines Problem musikwissenschaftlicher Analysen an, zu dessen Lösung wohl noch einiges zukünftig beizutragen sein wird. Hauks Verdienst ist es, mit seiner Dissertation nicht wieder einmal mehr die Heroisierung eines Kleinmeisters betrieben zu haben, sondern den vollen Einstieg in ein zunächst als Randgebiet erscheinendes, im Grunde aber großes musikhistorisches Thema gewagt und zugleich einen wertvollen Beitrag gleichsam zum kirchenmusikgeschichtlichen Alltag des 19. Jahrhunderts geliefert zu haben.

(August 1990)

Winfried Kirsch

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.)

Diese Sammlung, einem der Lebensthemen des Verfassers gewidmet, erscheint in seinem 80. Lebensjahr. Nur zwei von insgesamt fünf Arbeiten sind bisher veröffentlicht — eine sehr eingehende, bereits durch einen Nachdruck in ihrem Rang bestätigte Analyse des *Doppelgängers* in dieser Zeitschrift 1954, dreißig Jahre später im Bericht über das Kasseler Schubert-Symposium der Beitrag über *Fierabras*. Bezugnehmend auf die Wiener Aufführung 1988 vermerkt ein Zusatz, sie habe „zu konzeptionellen Änderungen oder Ergänzungen dieser Studie keinen Anlaß gegeben“; es läßt sich auch anders, weniger bescheiden und ebenso zutreffend formulieren: Thomas' Arbeit hat mehr als alles andere über Schuberts Opern Geschriebene die Konzeption dieser Aufführung beeinflusst und sich, wie immer vermittelt, in ihren Ergebnissen bestätigt finden können.

Damit ist über den Verfasser und sein Vorgehen nicht wenig gesagt; er ersetzt Präention durch Akribie, die fündig wird vor allem kraft der Liebe zu ihren Gegenständen. Er weiß, daß man auch vertraute musikalische Vorgänge sich beschreibend bewußt machen muß, und er zwingt den Leser, auf sie sich genauso tief einzulassen, wie er es tat. Deshalb bleiben verallgemeinernde Zusammenfassungen zuweilen hinter den ins einzelne gehenden Untersuchungen zurück. Bei Liedern, auch so bekannten wie dem *Doppelgänger*, haben vor Thomas wenige so genau hingesehen, bei *Fierabras* niemand — andererseits bedarf die Arbeit über diesen der Berufung auf Erstgeburtsrechte keineswegs: mit seiner Darstellung der „Bildstrukturen“ in Schuberts Oper (man mag einwenden, daß er sie am Ende [S. 195] allzu prononciert beschreibt oder, daß kaum reflektiert ist, inwieweit sie nach *Figaro* oder *Così* historisch zu werden beginnen) hat Thomas einen Anstoß gegeben, der weiterverfolgt zu werden verdient und noch allemal den besten Schlüssel zur Erklärung dieser oft erstklassigen und wirkungsarmen Opernmusik liefert.

Berufungen und Bezugnahmen auf andere Autoren verraten, wie sehr Thomas — gemessen an seinen Ergebnissen über Gebühr — seine Aufgabe in erster Linie als Exemplifikation und Einlösung begreift. Als großer Anreger steht unter diesen Autoren Georgiades obenan; seinem Gedächtnis ist eine Untersuchung zum Adagio des *C-dur-Quintettes* D 956

(S. 137—158) gewidmet, deren Arbeitsdaten „1944/1986“ lauten. Hier zeigt sich nicht zuletzt, wie oft bei Georgiades' brillanten Deutungen herausfordernde Verabsolutierungen und kategoriale Überforderungen des Interpretierten Nachfolger und Nachstrebende eingeladen haben, Abstände zwischen Deutung und Gedeutetem verifizierend auszufüllen oder zumindest methodisch ähnlich zu verfahren — letzteres gerade dann ersichtlich, wenn es nicht um eine Prägung von Georgiades geht wie bei der „fast verlorenen Zeit“, die Thomas anhand des Adagios zum Thema macht. Es zeigt sich aber auch, wie sehr Thomas über ein Korrektiv verfügt, um sich vor allzu weitgreifenden Interpretationen zu bewahren, zu denen er sich eingeständenermaßen oft eingeladen fühlt — er hört in die Musik ebenso behutsam wie präzise hinein, er liest die Noten genau.

Nicht zuletzt dies gibt, neben souveräner Kenntnis und vielfältiger Berücksichtigung des Umfeldes, den beiden Untersuchungen Gewicht, die sich, mit Schuberts Schiller-Vertonungen bzw. *Antigone und Oedip* (Mayrhofer) beschäftigt, in weniger bekanntem Gelände bewegen. Bei der ersten hatte Thomas mit der methodischen Schwierigkeiten zu tun, einen Komplex als Ganzes behandeln zu müssen, dem eine durch Kontinuität geschaffene Ganzheit abgeht; dies eingangs betonend, handelt Thomas mit Erfolg nach der Devise, daß eine ins Auge gefaßte und exakt definierte Kalamität schon halb bewältigt ist; bestehen bleibt, daß gerade die großen Schiller-Vertonungen, die mehrfachen, zeitlich auseinanderliegenden Auseinandersetzungen mit denselben Texten stärker durch andere Zusammenhänge geprägt sind als die durch Identität des Autorennamens bezeichneten; welche eine Chance, den durch die ungeheuren Liederfahrungen der Jahre 1814—1816 gegangenen Schubert in der Auseinandersetzung mit einer Vertonung — von Schillers *Sehnsucht* — zu erleben, die vor diesen Erfahrungen liegt!

Sehr andere Zusammenhänge bestimmen Mayrhofer's Vertonung D 542, „die Mitte der Antikenreihe des Jahres 1817“; den Umkreis der Antiken-Rezeption um 1800 schildernd zeigt Thomas einen Schubert, der an den großen Bildungsereignissen seiner Zeit mit einer Vehemenz der komponierten Aneignung teilhat, die nach Genres nicht fragt — handelt es

sich um eine „Szene“, ein Stück imaginärer, kondensierter Oper, eigentlich also um einen Klavierauszug etc.? Thomas spricht schlicht von „Lied“ — und läßt den Leser zugleich detailliert wissen, weshalb man ausnahmsweise die Zweifel orthodoxer Zeitgenossen akzeptieren könnte, ob Schubert eigentlich Lieder schreibe. Angesichts des Gewichts und Formats dieser Studien erschiene eine — ohnedies kurze — Liste von Fehlern und Irrtümern (einen Text von Grillparzer hat Schubert doch komponiert!) als schnöde Beckmesserei. (Juli 1990) Peter Gülke

ANDREAS SOPART: Giuseppe Verdis Simon Boccanegra (1857 und 1881). Eine musikalisch-dramaturgische Analyse. Laaber: Laaber-Verlag (1988). XI, 213 S. (Analecta Musicologica. Band 26.)

So brüchig die Exposition des methodischen Konzepts, so haltbar erscheinen die Konsequenzen, die Sopart in der Durchführung seiner (hier leicht überarbeiteten) Dissertation an der TU Berlin von 1986 daraus zieht. Den immerhin zentralen Begriff „Dramaturgie“ definiert er nicht (was er auch nicht zu tun braucht); daß er aber einen „weit“ gefaßten nur erwähnt, den „im engeren Sinn“ dann auch bloß damit abtut, er beinhalte „u. a. Form, Szenenrhythmus, Personenführung, Raum und Licht sowie die Gesamtdramaturgie der Oper“, ist nun doch ebenso lax wie verwirrend. Öfter erscheint bei Sopart eine adversative Fügung, wo gar keine solche Beziehung vorliegt, etwa wenn er eingangs betont, die *Disposizione scenica* (von 1881) sei für ihn wichtig, da dieses „Produktionsbuch“ „indirekt, aber zuverlässig Verdis Gedanken speziell zu Bühnenvorgängen und allgemein zu dramaturgischen Fragen wiedergibt“, „(a)uch wenn“ es für einen heutigen Regisseur nicht verpflichtend sei. Beides ist, jeweils für sich, richtig, aber ohne Wenn, Obwohl oder Aber, weil eben Sopart kein Regisseur, sondern Musikwissenschaftler ist.

Methodisch ebenso geschickt wie erhellend ist dagegen Soparts Ansatz, nicht auf einen Vergleich der beiden Fassungen (1857 und 1881) abzuheben, sondern die spätere, reife Fassung als Hauptgegenstand zu nehmen, der

auf dem Hintergrund der früheren um so plastischer und deutlicher hervortritt. Verdis kompositorische Selbstkritik erlaubt es dabei Sopart, seinerseits kritisch-wertend zu analysieren.

Hier macht er eine weitere Beobachtung fruchtbar, die er ungeschickt anachronistisch so formuliert, daß Verdi „methodisch in Anlehnung an die späteren Grundsätze des russischen Formalismus“ verfare: Verdi bringt Formen und Konventionen etwa mittels Durchkreuzung „automatisierter Wahrnehmung“ und „eingeschliffener Hörerwartungen“ musikalisch-dramatisch zum Sprechen. Kenntnisreich und aufschlußreich Tradition und Topik einbeziehend zeigt Sopart, wie Verdi „musikdramaturgisch mit einer Fülle von ‚Vokabeln‘“ operiert, „die sich im allgemeinen noch auf die einzelne Nummer beziehen“ und „in der Regel nicht neu“ sind. Verdi „gewinnt aber aus dem schematisierten, z. T. verkrusteten Traditionsgut des musikdramaturgischen Vokabulars neues dramatisches Leben, sei es durch eine Vertauschung der Funktionen, eine Tendenz zur Verfremdung oder eine überraschende Kombination mit anderen Faktoren.“

Sopart analysiert mehrdimensional dem Werkverlauf entlang; etwa gleichmäßig detailliert und mit einigen spezifischen Akzentsetzungen. Bemerkenswert ist nicht nur allgemein sein Gespür für musikalisch-dramatische Abläufe, sondern auch, wie er über der doch neuartigen Hervorhebung von Aspekten wie zumal szenisch-räumlicher Dispositionen als Abbild von Handlungs- und Figuren-Konstellationen die Integration der Musik als Ausdruck wie Instrument des Dramatischen nicht vernachlässigt. Zu Recht schließlich weist er durchgängig auf Bezüge hin zwischen Verdis Vorgehen und filmischen Verfahren wie Überblendung, Schnitt, Parallelmontage.

(Juli 1990) Hanns-Werner Heister

THOMAS LEIBNITZ: Die Brüder Schalk und Anton Bruckner. Dargestellt an den Nachlaßbeständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Tutzing: Hans Schneider 1988. 346 S., Abb., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Band 14.)

Die Brüder Schalk genießen in der modernen Bruckner-Forschung einen schlechten Ruf, sind sie doch neben Ferdinand Löwe als diejenigen bekannt, von denen die berüchtigten Bearbeitungen Brucknerscher Werke stammen. Obwohl das geschichtliche Urteil über diese Bearbeitungen unwiderruflich gesprochen ist, kann es durchaus nützlich sein, den Fall noch einmal aufzurollen. Dies zeigt die vorliegende Arbeit, die das Ergebnis eines Forschungsauftrages an das Institut für Österreichische Musikdokumentation (IÖM) darstellt und auf den Nachlaßbeständen von Franz Schalk an der Österreichischen Nationalbibliothek fußt. Auftragsgemäß im Sinne einer Dokumentation steht im Mittelpunkt der Studie natürlich die Reihe der Textdokumente aus dem *Fonds Schalk*, die in Beziehung zu Anton Bruckner stehen und von denen einige zum ersten Mal mit vollem Text und originalem Wortlaut wiedergegeben sind. (Die Witwe Schalk, 1935 Herausgeberin einer früheren Edition von Briefen ihres Mannes, hatte einige Stellen stillschweigend unterdrückt, um seine Reputation im beginnenden Streit um die Authentizität der Fassungen zu schützen.) Der Neudruck dieser Dokumente erlaubt es also, manche noch bestehende Unklarheit über den Anteil Bruckners an den Bearbeitungen zu beseitigen.

Trotz des primären Dokumentationszieles handelt es sich bei dem Buch um keine Briefedition im strengen Sinn, sondern um eine selbständige Studie anhand der Originalmaterialien, bei der die Originaltexte als längere Zitate in den fortlaufenden Kommentar sozusagen einmontiert sind. Diese Vorgangsweise ist unter anderem in der Tatsache begründet, daß sowohl die Beschaffenheit des Nachlasses wie die Themenstellung die Auswahl von Relevantem erforderlich machen und daß auch dieses Relevante heterogene Materialien umfaßt. (Eine Übersicht über die Bestände wird im Anhang gegeben.) Bei alledem ist durchwegs das Bemühen des Autors zu spüren, sich mit seinem Kommentar möglichst eng an die Fortschrittsregeln zu halten, die das Originalmaterial vorgibt.

Der Autor zeichnet zunächst in einem biographischen Kapitel anhand der verschiedenen Korrespondenzen die Chronologie der Bruckner-Schalk-Beziehungen nach, die von der Sei-

te der Brüder Schalk geprägt waren von deren durchaus unterschiedlichen Persönlichkeitsprofilen: Josef, der ältere aber frühverstorbene Bruder (1857—1900), war von sensiblem Charakter, sich stets entsagungsvoll in den Dienst des Meisters stellend; Franz (1863—1931), von mehr extrovertiertem Naturell, hat es in seiner Kapellmeisterkarriere später immerhin zum Staatsoperndirektor gebracht. Schon im neutralen Referat der Ereignisse tritt der hohe Anteil an gruppenspezifischer Dynamik in diesem Beziehungsdreieck zutage: wie sehr nämlich der Parteienstreit, der um 1880 die Wiener musikalische Öffentlichkeit beherrscht, auch in die Klassenzimmer des Konservatoriums hineinspielt, und wie unter diesem Druck aus einem Lehrer-Schüler-Verhältnis eine verschworene ‚Meister‘-, ‚Jünger‘-Gruppe wird, in der sich fast automatisch die Strukturen des Wagner-Kreises reproduzieren. Hierin haben die Bearbeitungen ihren Ursprung: Was als Handlangerdienste von Lehrlingen einer Kompositionswerkstatt beginnt, nimmt, um dem Meister durch Aufführungen seiner Werke einen Öffentlichkeitsradius zu verschaffen, aktivere Rolle an und schlägt, nicht zuletzt gefördert durch Bruckners notorische Unsicherheit und vexatorische Launen, in bewußte Eigenmächtigkeit um, wo dann, wie bei der *V. Symphonie*, dem bereits kränkelnden Komponisten die Bearbeitung seines Werks bewußt verheimlicht wird, um ihn allenfalls nachträglich, durch den Erfolg der Aufführung, zu ‚überzeugen‘. Nur in diesem Klima wird es auch plausibel, daß sich die Bearbeiter nicht nur keines Unrechts bewußt waren, sondern im Gegenteil ihr Tun als Dienst am Meister, und sei es gegen seinen Willen, betrachteten.

Ein weiteres, mit *Mentalität* betitelt Kapitel widmet sich dem musikalischen, oder besser: musikpolitischen Denken des Bruckner-Kreises, für das vor allem Josef, ein glühender Wagnerianer, die Federführung übernahm. Hier geht es unter den Stichworten *Deutsche Musik* und *Hermeneutik* nur scheinbar um musikästhetische Fragen: Neben der Lancierung von Aufführungen traten die Brüder auch publizistisch für Bruckner ein, womit sie ihn zwar einerseits in die Diskussion brachten, ihm andererseits aber auch Gegner schufen und ihn bis ins nächste Jahrhundert hinein in der musikpolitischen Landkarte seiner Zeit

fixierten. Hier wie bei den Bearbeitungen verstanden sich die Brüder als Mittler zum zeitgenössischen Publikum: Am Beispiel der Werkdeutung zur *VIII. Symphonie* zeigt der Autor, wie sehr die Auffassung des gebildeten Wagnerianers Josef Schalk und die Bruckners divergieren. (Dazu ein Memento für gegenwärtige musikwissenschaftliche Diskussionen: Josef Schalks Exegese ist ausdrücklich weniger als hermeneutische ‚Entschlüsselung‘ der Komposition gedacht, denn als sprachliche Einstimmung in deren Stilhöhe, sozusagen Dispositionshilfe zur Aufnahmebereitschaft des Zuhörers.)

Schließlich geht der Autor ausführlich auf das Problem der Schalkschen Bearbeitung ein, bevor er am Beispiel der *V. Symphonie* stichprobenweise Originalfassung und Bearbeitung gegenüberstellt. (Es bestätigt sich die Vermutung, daß die Bearbeiter Bruckner dem Wagnerschen Klangideal und Orchesterstil angleichen wollten.) Der Fall Bruckner scheint hier für das philologische Selbstverständnis der Musikwissenschaft ein Sonderproblem aufzuwerfen: Gewiß, aus den Originaldokumenten geht eindeutig hervor, daß die Bearbeitung der *V. Symphonie* ‚hinter dem Rücken‘ des Komponisten erfolgte und daß für diesen die Freiheit des Bearbeiters vor dem für den Druck bestimmten Notentext geendet haben würde; hier trifft sich Bruckners Verständnis mit den heutigen philologischen Standards, nach denen zu Recht zwischen Originalfassung und Fremdbearbeitung ein scharfer Trennungsstrich gezogen wird. Und doch scheint zwischen der Bearbeitung der *V. Symphonie* und den von Bruckner autorisierten Strichen im 4. Satz der *III.* (Fassung von 1889) nur ein ‚fließender Übergang‘ zu bestehen, der zurückverweist auf das merkwürdige Verhältnis zwischen den ‚Urfassungen‘ mancher Symphonien und deren ‚Originalfassungen‘, welche letztere ja ‚Bearbeitungen‘ durch Bruckner selbst darstellen, der wie seine Adepten an der Lebensfähigkeit seiner ursprünglichen Konzeptionen zweifelte oder sich diese Zweifel sogar einreden ließ. (Wie der Erfolg der Bearbeitungen zeigt, dürfte er mit dieser Einschätzung recht gehab haben.)

Das Anfangskapitel des Bandes, wo der Autor die Einschätzung der Schalk- und Löwe-Bearbeitungen im Rahmen des „neuen Bruck-

nerbildes“ erörtert, und der Schlußteil, wo er kurz den Streit referiert, der in den dreißiger Jahren um die Authentizität der Fassungen geführt wurde, zeigen, daß der Autor durchaus gegen musikwissenschaftliche Trends Stellung zu beziehen und den Brüdern Schalk zu ihrem historischen Recht zu verhelfen gewillt ist. Die Kenntnis dieser Bearbeitungen ist mehr als nur rezeptionsgeschichtlich relevant: Wie sich das Phänomen Bruckner nur aus der Zusammenschau aller originalen Fassungen der einzelnen Werke erschließt, so gehören auch die Schalkschen Bearbeitungen als Dokumente dessen, wie ‚man Bruckner gerne gehört hätte‘, zur Erkenntnis des Gesamtphänomens — bilden sie doch die zeitgenössische Folie, vor der sich die Inkommensurabilität dieses Komponisten, zumal der ‚Urfassungen‘, erst abhebt, und ironischerweise sind nicht zuletzt die Schalk-Löwischen Fassungen, vor denen und gegen die sich die Leistungen der Bruckner-Philologie erst profilieren konnten, für den breiten Nachruhm des Komponisten mitverantwortlich. Insofern, als der vorliegende Band unverfälschte Materialien zu einer gerechten Würdigung dieser Frage bereitstellt, kann er als eine geglückte Publikation bezeichnet werden. (Es ist schade, daß dieser Text nur maschinenschriftlich vervielfältigt wiedergegeben wurde; es wäre vorteilhaft gewesen, die Originalzitate im Satz hervorzuheben. Auch wäre es wünschenswert gewesen, daß die korrespondierenden Belegstellen aus den beiden Fassungen der *V. Symphonie*, S. 301ff., auf gegenüberliegende Seiten zu stehen gekommen wären.)

(Januar 1990)

Gerhard J. Winkler

Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung 1988. 208 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 20.)

Die Gefahr, die in einer Beschäftigung mit dem symbiotischen Miteinander von Musik und Dichtung liegt, wird schon zu Beginn des vorliegenden Sammelbands erkannt: eine schöngeistige Unterhaltung, der man nicht die erforderliche kritische Anstrengung angedeihen

läßt. Die im Rahmen der *Grazer Studien zur Wertungsforschung* (Band 20) erschienene Sammlung von Beiträgen zum gleichnamigen Symposium des *Steirischen Herbstes* 1986 begegnet dieser Gefahr, indem sie das Wirkungsgefüge von zeitgenössischem Wort und zeitgenössischem Ton mit musikwissenschaftlich oder literaturwissenschaftlich exakten Methoden analysiert und eben nicht eine einfache Deskription ästhetischer Phänomene liefert.

Die Bandbreite der 15 Beiträge ist dabei sehr groß. Es ist hier nicht möglich, auf alle im einzelnen einzugehen. So finden sich reine Werkanalysen (Thomas Daniel Schlee, *Die Cinq Rechants von Olivier Messiaen*), komponistenorientierte Darstellungen (Peter Andraschke, *Dichterischer Text und musikalischer Kontext. Zu Vertonungen von Wolfgang Rihm*) und mehr literaturwissenschaftliche (Renate Božić, *Aspekte zum Thema „Musik“ im dichterischen Werk von Elfriede Jelinek und Friedrich Mayröcker*); der deutschsprachige Raum (Wiener Schule) wird ebenso berücksichtigt wie der romanische (Messiaen, Berio, Nono) oder der polnische (Penderecki). Insgesamt können die Beiträge natürlich nicht sämtliche Bereiche des differenzierten Themas abdecken. Auch im folgenden sollen nur exemplarisch einige wichtige Erörterungen ange stellt werden.

Wesentliche Beiträge werden zu der Frage geliefert, ob zeitgenössische Musik ein direktes Korrelat zeitgenössischer Dichtung ist oder sich nur sporadisch auf die Zeitgenossen bezieht. So weist Jan Maegaard in seiner Untersuchung über die Wiener Schule nach, daß vor allem bei Schönberg und Berg die Bevorzugung von Zeitgenossen als Dichter von zu vertonenden Texten im Laufe der Zeit nachgelassen hat. Er wagt die verallgemeinernde These, daß sich eine „ganz innige, engagierte musikalische Deutung der Worte zeitgenössischer Dichtung vorerst auf die Zeit vor dem 1. Weltkrieg beschränkt“ (S. 178). Dies wird auch durch andere Beiträge bestätigt: Neben den Vertonungen religiöser Texte finden sich Texte aus den verschiedensten Zeitaltern (so von Leonardo da Vinci, Jean Paul). Es muß daher bezweifelt werden, ob es ein Spezifikum zeitgenössischer Musik (hier gemeint als inhomogene Stilepoche) ist, zeitgenössische Texte zu verarbeiten, ebenso wie es zweifelhaft ist,

ob nur diese Zeitepoche auch auf ältere Texte zurückgreift.

Im Gegenteil: Vielfach werden Texte in zeitgenössischer Musik funktionalisiert. Kaum eine Analyse in der vorliegenden Sammlung ergibt, daß der Originaltext unangetastet geblieben ist. Von freien Zusätzen des Komponisten über direkte Eingriffe bis hin zu abstrakten Entfremdungen finden sich die unterschiedlichsten Methoden für eine solche Funktionalisierung. Es ist dabei durchaus spannend, wie dieses Phänomen jeweils unterschiedlich interpretiert wird. So kann einmal geschlossen werden, daß Musik in ihrer ausgestalterischen Bedeutung zurücktritt, andererseits gewinnt Musik aber auch eine neue, zusätzliche Dimension, indem die Symbiose von Text und Musik (vor allem durch eine „Musikalisierung“ des Textes) zu einer Art Verschmelzung gerät. Hierzu findet sich zum einen eine interessante Untersuchung von Peter Scherf über *Die variablen Prozesse in der Abstrakten Oper Nr. 1 von Boris Blacher*. Er weist darin nach, daß die abstrakte Sprachbehandlung (Nivelierung von Syntax und Semantik, Aufwertung des Phonetischen) durchaus in einer Tradition der Geometrisierung in unserem Jahrhundert steht. Musik, (abstrakter) Text und Arithmetik bilden hier mehr als eine Symbiose. Zum anderen ergibt die Untersuchung von Ivanka Stoianova über *Formbildende Strategien in der Verwendung der Sprache*, daß zeitgenössische Musikpraxis seit etwa 50 Jahren zielstrebig darum bemüht sei, die „klassische Dichotomie von Text und Musik aufzuheben“ (S. 51). Sie belegt dies u. a. mit *Les Chants d'Amour* von Gérard Grisey (1985), der konkrete Wortinhalte aus dem Bereich „Liebe“ abstrakt verwendet. Ein ähnlich „suchendes“ Element in der Vertonung zeitgenössischer Dichtung findet sich in der schon erwähnten Untersuchung von Peter Andraschke über Wolfgang Rihm. Dieser hat in mehreren Kompositionen Texte von Schizophrenen (Adolf Wölfli, Ernst Herbeck alias Alexander) verarbeitet. Die disparaten Gedankengänge in diesen Texten wirken auf die Struktur der Musik ein, so daß eine Eigenwilligkeit entsteht, die schon gar nicht mehr Individualität genannt werden kann, weil sie sich jenseits von Bewertungskategorien stellt. Damit kommt eine gewisse (selbstgenannte) „Ortlosigkeit“ zutage,

die Rihm als eine Zielvorstellung angibt. Das Komponieren „pathognomischer“ Musik ist also ein Versuch, zu einem neuen Umgang im Musik-Text-Verhältnis zu gelangen.

Neben diesen (z. T. positivistisch angelegten) Untersuchungen, die stellvertretend für viele in diesem Buch stehen, soll zum Abschluß noch der kritische Beitrag von Peter Horst Neumann *Zum gestörten Verhältnis von zeitgenössischer Poesie und Musik* kurz beleuchtet werden. Neumann wagt die These, daß sich „die deutschsprachige Dichtung im Laufe ihrer Geschichte noch nie so teilnahmslos zur Musik verhielt wie seit dem Beginn der Moderne und bis zum heutigen Tag“ (S. 76). Dies gelte auch umgekehrt. Er folgert eine generelle Entfremdung zwischen zeitgenössischer Poesie und Musik, die keinerlei Bindekraft mehr aufweist für eine sinnvolle gegenseitige Durchdringung. Sicherlich kann eingesetzt werden, daß divergierende Entwicklungen von Musik und Poesie ein allgemeines Kulturphänomen widerspiegeln und insofern sehr wohl ein Beziehungsgefüge haben, auch scheint Neumann nur einen sehr subjektiven ästhetischen Standpunkt zu verallgemeinern, dennoch ist der Kontrast dieser kritischen Haltung gegenüber den anderen Beiträgen sehr anregend.

Wie man sehen kann, vereinigt die vorliegende Sammlung eine Vielzahl von verschiedenen Standpunkten und Untersuchungsgegenständen. Dies macht sie zu einer überaus interessanten und spannenden Lektüre. Gleichzeitig zeigt dies auch, was sie nicht ist: ein Übersichtswerk über das differenzierte Wirkgefüge zwischen Dichtung und Musik in diesem Jahrhundert. Unter dieser Prämisse handelt es sich um ein gewinnbringendes Werk für (fast) jeden Zweig der Musikwissenschaft. (Mai 1990) Stefan Evers

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

Daß Zeiten des Zusammenbruchs, wie sie Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg erlebt

hat, nicht nur Resignation bedeuten müssen, sondern auch eine Neubesinnung und -orientierung beinhalten können, wird in der geistigen und künstlerischen Entwicklung der zwanziger Jahre nur zu deutlich. Neben der Abrechnung mit wilhelminischer Fortschrittsgläubigkeit, einer Haltung, in der fast alles als machbar erscheint, wird ein Rückgriff auf die in verklärtem Licht gesehene, weiter zurückliegende Vergangenheit unverkennbar. Die Fragwürdigkeit der bis dahin als verbindlich angesehenen Werte führt — zumindest bei kritischer Einstellung — zwangsläufig zum Überdenken bisheriger Positionen und zum Entstehen „neuer Weltbilder“ in unterschiedlicher Ausprägung.

Solchen Aufbruchbewegungen haftet aber auch zumeist etwas Tastendes, Unfertiges, vielleicht Realitätsfernes an. Um den Hintergrund für Werk und Schaffen von Hans Henny Jahnn zu erfassen, ist das Kennen dieser Zeitströmungen unabdingbar. Vorgegebene Bedingtheiten der unmittelbaren Vergangenheit werden vehement in Frage gestellt, um den Preis, in einen neuen Historismus zu verfallen, der als eine Art Flucht und zugleich als ein Vorpreschen gesehen werden kann. Daß eine solche Haltung nicht nur abgrenzend sein muß, sondern durchaus konstruktive Aspekte beinhalten kann, wird beispielsweise in Jahnn's Reformbestrebungen im Orgelbau und der von ihm mit initiierten Orgelbewegung deutlich, sich trotz teilweise erbitterter Widerstände für die Tonkanzellenlade (Schleiflade) und die mechanische Traktur im Orgelbau eingesetzt zu haben, ein Bemühen, das heute uneingeschränkt Anerkennung verdient. Seine weiteren Überlegungen zur Mensurierung, zur Auswahl der im Orgelbau zu verwendenden Materialien, die Einteilung in „männliche“ und „weibliche“ Register, die schroffe Ablehnung der damals allgemein in Mißkredit geratenen Orgel des 19. Jahrhunderts, besonders der pneumatischen Traktur und der Betonung der Äquallage, und das einseitige Festgelegtsein auf den frühbarocken Orgeltypus sind Phänomene, die heute schon längst Geschichte geworden sind und von daher ihren eigenen Stellenwert haben.

Bei der komplexen, keineswegs unproblematischen Persönlichkeit Jahnn's — auch im Hinblick auf die Zeitumstände nach 1933 —

bietet die vorliegende Monographie mit ihrer Schwerpunktsetzung einen gelungenen Überblick. Ob es je gelingen wird, Hans Henny Jahnn in seiner ganzen Bandbreite zu würdigen, bleibt weiteren Bemühungen auf dieser Gratwanderung zwischen Ablehnung und Zustimmung vorbehalten.

(August 1990)

Franz-Josef Vogt

GERHARD FROMMEL: *Tradition und Originalität. Schriften und Vorträge zur Musik. Unter Mitwirkung von Wolfgang OSTHOFF* hrsg. von Michael von ALBRECHT: Frankfurt a. M.-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1988). XIII, 248 S. (*Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Band 13.*)

Die hier zusammengefaßten Aufsätze und Vorträge des Komponisten Gerhard Frommel (1906–1984) entstammen dem Zeitraum eines halben Jahrhunderts, genauer den Jahren zwischen 1933 und 1983. Ihre Thematik kreist einerseits um Grundfragen der Bewertung von Musik in einer Zeit krisenhafter Entwicklungen, andererseits um Werk und Persönlichkeit solcher Komponisten, von denen Frommel sich besonders angesprochen fühlte. Auffällig erscheint dabei, daß der romanische Kulturkreis fast stärker als der deutsche repräsentiert ist. Den Studien über Wagner, Bruckner und Pfitzner stehen Arbeiten über Bellini und Puccini, über Fauré und Debussy gegenüber, gefolgt von Beiträgen über Strawinsky und kürzeren Würdigungen deutscher Komponisten aus Frommels engerem Umkreis (Georg von Albrecht, Ernst Lothar von Knorr und Kurt Hessenberg).

Frommel war als Komponist Schüler Hans Pfitzners. Spuren dieses Schülerverhältnisses mag man noch am ehesten in dem Aufsatz *Über den musikalischen Einfall als Wertmaßstab* von 1947 erkennen. Im übrigen aber geht der Autor durchaus eigene Wege. Pfitzner hätte wohl sein emphatisches Eintreten für Bruckner ebensowenig geteilt wie seine auf genauester Werkkenntnis beruhende Begeisterung für Bellini, Puccini und Fauré, ganz zu schweigen von Strawinsky. Durchaus unpfitznerisch ist auch Frommels Diktion, die von polemischen Zügen auch dann frei bleibt, wenn er sich

mit Entschiedenheit gegen einen blinden Fortschrittsglauben äußert und für die Bewahrung der Werte der Tradition eintritt. Auch ein Leser, der diese Grundposition Frommels nicht zu teilen vermag, wird manchen Beitrag mit Gewinn zur Kenntnis nehmen. Dies gilt vor allem für diejenigen Aufsätze, deren Thematik von aktuellen Streitfragen unberührt bleibt, wie etwa die Studien über *Idee und Gestaltung in Richard Wagners Tannhäuser*, über Puccinis Spätwerk und über Gabriel Fauré (zwei Aufsätze von 1945 und 1964, die als rare Zeugnisse angemessener Würdigung dieses Meisters aus deutscher Feder gelten dürfen).

Zu den positiven Eindrücken des Bandes, dem Wolfgang Osthoff eine informative Einleitung beigegeben hat, zählen Unmittelbarkeit und Lebendigkeit der Sprache und des Stils, über die Frommel verfügt. Ohne wissenschaftliche Präention wendet er sich als denkender Musiker an Studierende, Musikliebhaber und teilweise wohl auch nur an einen imaginären Leserkreis. Einige Texte entstanden im Zusammenhang mit Konzerten oder Feiern, andere dienten mehr dem Bedürfnis, sich selbst Rechenschaft abzulegen in einer Zeit wachsender Isolierung des eigenen kompositorischen Schaffens. Breiteres Interesse verdienen diese Texte nicht allein wegen der geistvollen Persönlichkeit, die sich in ihnen äußert, sondern auch als Kontrapunkte innerhalb des von Komponisten herrührenden Schrifttums, das in jenem halben Jahrhundert beträchtlich angewachsen ist. Eine Akzentsetzung, die derjenigen Frommels vergleichbar wäre, dürfte sich in all jenen Schriften von Komponisten schwerlich finden lassen.

(August 1990)

Peter Cahn

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

Nun liegen die Bände 5 und 6 der Texte zur Musik Karlheinz Stockhausens vor, die in den Jahren 1977–1984 entstanden sind, gegliedert in *Komposition* (Band 5) und *Interpretation* (Band 6). Bei den Texten in Band 5 handelt

es sich, wie in den vorausgehenden Veröffentlichungen, um Werk-Einführungen, die Stockhausen zu Programmen seiner Konzerte und Schallplatten-Veröffentlichungen verfaßte. Ferner erschienen die detaillierten Aufführungsanweisungen zu seinen neugeschaffenen Werken, besonders diejenigen zu seinen Opern *Donnerstag* und *Samstag* aus *Licht*. Ein kleiner Abschnitt beinhaltet Erläuterungen zum Formel-Begriff und unter anderem den wichtigen Vortrag *Die Kunst zu hören*. Zahlreiche Photos und Kopien von Partituren füllen mit den umfangreichen Texten 742 Seiten.

Der nur unwesentlich dünnere Band 6 *Interpretation* enthält vor allem Gesprächswiedergaben, in denen Stockhausen seine Werke zu erläutern versucht. Natürlich bilden die Äußerungen zu *Donnerstag* und *Samstag* das Zentrum. Im Teil *Form und Abenteuer* sind Interviews aufgeführt, in denen Stockhausen nicht nur über seine Werke reflektiert, sondern auch allgemein interessierende Fragen von „Musik und Menschheit“ zu beantworten sucht.

Im Abschnitt *Widerstand* erlebt man den Kämpfer Stockhausen, Kämpfer gegen „Vorurteile, Ignoranz und Nivellierung“. Was den Band für die Forschung darüberhinaus zum wichtigen Handbuch macht, ist die Bibliographie der Sekundärliteratur, die die Jahre 1952–1986 umfaßt. Sie ist gegliedert in Monographien, Artikel und Gesamtdarstellungen. Wiederum wurde das gewaltige Quellenmaterial von Christoph von Blumröder ausgewählt, zusammengestellt und vorbildlich in übersichtlicher Form präsentiert. Kein anderer zeitgenössischer Komponist macht es der Forschung so bequem, Fragen an sein Werk heranzutragen, die wegen der äußerst fruchtbaren Textproduktion des Komponisten in vielerlei Richtung beantwortet werden könnten. Vielleicht helfen vorliegende Bände, allmählich das Defizit abzumildern.

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

JOACHIM NOLLER: *Engagement und Form. Giacomo Manzoni's Werk in kulturtheoretischen und musikhistorischen Zusammenhängen. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1987). 332 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 29.)*

Der Komponist und Musikschriftsteller Giacomo Manzoni ist dem deutschen Sprachraum mehrfach verbunden. Er hat vier Titel von Schönberg übersetzt, fünf von Adorno (auch die *Philosophie der Neuen Musik*), hat mehrere Aufsätze über Schönberg geschrieben, auch über Mahler, Eisler, Berg, Brecht und hat nicht zuletzt bei seinen Jahrzehnte währenden Auseinandersetzungen mit „Darmstadt“ wohl noch umfassender das avantgardistische deutsche Musikdenken kennen gelernt als sein Landsmann und Kollege Luigi Nono. Aber nicht deswegen hat der Rezensent das Buch zur Besprechung angenommen — obwohl er vorher keine Komposition Manzoni's kannte — sondern weil es in vorbildlicher Weise italienisches (Musik)Denken deutschen Musikinteressierten nahebringt. Ein Denken allerdings, das die nationalen Grenzen überschritten und universelle Geltung erreicht hat — um gleich hier einen wichtigen Topos des Buches aufzunehmen. Die Basis dieses Denkens ist uns auch nicht fremd: die Durchdringung historischer, soziologischer und struktureller Analyse, und dementsprechend endet die Einleitung mit dem Satz: „Der ganzheitlichen Denkstruktur ist keine Dimension verzichtbar“.

Es ist wohl überall bekannt, daß die italienische kommunistische Partei in ihrer humanistischen Tradition und im intellektuellen Anspruch turmhoch über den meisten Schwesterparteien anderer Länder steht. Noller geht den Wurzeln dieses Phänomens ausführlich und sorgfältig nach. Hauptquelle sind die Schriften von Antonio Gramsci und dessen Umkreis. Politisch tätig sein heißt hier alles Bemühen, den Alltagsverstand in Richtung Philosophie anzuheben, und dazu gehört auch die Arbeit des Künstlers. Im Kunstwerk werden ästhetische und „kulturelle“ Qualitäten unterscheiden, zu letzteren gehören auch politische Intentionen. Da beide einander unauflöslich durchdringen, darf die Kunst nicht nur eine gewisse Autonomie beanspruchen; es kann auch mit mittelmäßiger Ästhetik keine akzeptable politische Intention einhergehen — wären diese Gedanken der deutschen „Linken“ 1968 (Gramsci starb 30 Jahre früher!) bekannt und von ihr anerkannt gewesen, so manche selbstzerfleischende Diskussion hätte sich erübrigt.

Eine Analogie zur dialektischen Spannung zwischen ästhetischem und kulturellem Anspruch kann man in Gramscis Forderung sehen, das Kunstwerk müsse einerseits „volkstümlich“ (im üblichen Sinn: nationale Eigenheiten der Sprache, Sitte, des Denkens überhaupt) sein, zugleich aber die regionalen Grenzen überwindend zu universeller Geltung aufsteigen (dürfte nicht „folkloristisch“ sein), ohne jemals seine Herkunft zu verleugnen. Bedenkt man, aus welcher Ecke solche Töne in Deutschland kamen und kommen, dann wird man die Schwierigkeiten verstehen, die wir damit haben. Allerdings ist Gramsci über jeden Nationalismus-Verdacht erhaben. Seine Äußerungen zu Debussy und Wagner belegen seine Gesinnung, die gewiß nicht im nationalen Stolz befangen bleibt — aber immer von dort ausgeht. Das Hochschätzen des Volkstümlichen spielt auch eine wichtige Rolle beim polaren Gegensatzpaar Engagement und Form, dem Haupttitel des Buches. Die logische, pejorativ verstandene Gegenposition zu „volkstümlich“ nimmt der „Kosmopolitismus“ ein, ein Schlagwort, das im Umkreis von Gramsci offenbar weitgehend mit Inhalten belegt war, die in den ehemaligen Ostblockstaaten das Schlagwort „Formalismus“ besetzte. Ende der vierziger Jahre klärten aber italienische Bildende Künstler diese Fronten. Sie lehnten den Kosmopolitismus als nicht volkstümlich ab und stellten sich voll und ganz hinter den Formalismus als ein nationales Erbe und schrieben in einem Manifest: „Wir erklären uns als Formalisten und Marxisten, in der Überzeugung“, daß diese beiden Begriffe nicht „unversöhnbar sind“. Der Rezensent gesteht, daß ihm eine andere Definition von Formalismus als wichtiger erscheint, nämlich: Übernahme von — meist alten — Schemata als bloße Rahmen, die viel weniger denn lokale Materialphänomene dem erfindenden kompositorischen Akt entstammen. Dieser typisch bürgerliche, weil auf die Person bezogene Passus ließe sich aber ohne Schwierigkeiten dem Denken Gramscis einfügen, hat dieser doch die vom Bürgertum geschaffene Kultur als eine über dieses selbst hinausreichend universelle bezeichnet.

Der zweite, mehr als doppelt so lange und nicht weniger interessante Teil des Buches untersucht detailliert Werke Manzonis unter den

im ersten Teil dargelegten Maximen. Er hat mit seriellen Verfahren begonnen, sich dann aber davon gelöst. Der deutlichste Beleg dafür dürfte sein Einbeziehen von historischen, volkstümlichen oder sonstigen fremden Elementen sein, „nicht aufgrund ihres semantischen und kommunikativen Werts, . . . sondern . . . um die Distanz aufzuzeigen“ zu der von ihm benutzten Sprache. Die Darmstädter Komponisten haben — wohl als letzte — immer an der stilistischen Einheitlichkeit festgehalten, die zwar in den letzten tausend Jahren Vorbedingung für Stil schlechthin gewesen ist, spätestens seit 1960 (Debussy, Strawinsky!) aber zur akademischen Attitude abgesunken ist.

Wenn man ein gedankenreiches Buch dem Auftrag gemäß in einigen wenigen Punkten abhandelt, dann wird das schlechte Gewissen riesengroß. So seien wenigstens die Grundzüge seines Inhalts abschließend skizziert. Erster Teil: *Theorie*. A. Zum Denken Gramscis. Kulturtheorie — Kunsttheoretische Aspekte — Gramsci und die Oper/Musik. — B. Zum Denken Manzonis. Historischer Exkurs — Denkansätze — Selbstverständnis — Manzoni und Gramsci. — Zweiter Teil: *Geschichte und Werk*. C. Manzoni und die 50er Jahre. — D. . . . 60er Jahre. — E. . . . 70er Jahre. Sechs Werkbeispiele, zwei Exkurse: Zwischen Ästhetik und Ideologie, ein Exkurs: Die multiplen Klänge des Orchesters. — Anhang. Texte, Werkverzeichnis, Literaturverzeichnis. Es bleibt zu hoffen, daß das Buch viele deutsche Leser findet. Und alle werden gespannt auf Werke Manzonis warten, deren Aufführungen bisher leider zu dünn gesät waren.

(August 1990)

Erhard Karkoschka

A Comprehensive Bibliography of Music for Film and Television. Compiled by Steven D. WESCOTT. Detroit: Information Coordinators 1985. XIX, 432 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. No. 54.)

Max Steiner, der 1932 zu King Kong die erste Filmmusik mit einer Leitmotivtechnik schuf, durch dessen Themen das gewaltige Melodram *Vom Winde verweht* zusätzliche emotionale Steigerung gewann und Miklos Rozsa, der in Hitchcocks *Spellbound* Angst mit

dem Theremin hörbar machte, haben das forschende Interesse auf sich gezogen. Vier Seiten Literatur über diese beiden weltberühmten Komponisten aus Hollywoods glanzvollen Tagen ließen sich zusammenstellen. In gleichem Umfang behandelt sind bislang der Experimentalfilmer und Computeranimateur John Withney und Hanns Eisler. Solche Informationen bietet die Bibliographie der Schriften über Filmmusik von Steven D. Westcott. 3700 Autoren aus 28 Ländern sind darin angeführt. Die Konzentration auf die USA, Kanada und Westeuropa hängt nicht nur mit dem Zugang zu den Quellen zusammen; sie entspricht sicher auch dem Umfang der Beschäftigung mit einer im 20. Jahrhundert neuen Kunstgattung. Gegenüber früheren Bibliographien umfaßt Westcotts Aufstellung 50% mehr Titel. Sie reicht bis zum Anfang des Jahres 1984. Wie immer an entlegenen Orten das eine oder andere publiziert sein mag, was Westcott nicht erfaßt hat, so ist sie mit äußerster Sorgfalt und Fleiß erarbeitet worden.

Man muß jedoch genau wissen, was man sucht. Denn die Systematik, mit der die Titel geordnet wurden, ist nur zuweilen unmittelbar einleuchtend. So ist es beispielsweise vernünftig, Abhandlungen zur Stummfilmmusik und zum frühen Tonfilm gesondert aufzulisten. Verwirrung schaffen zusätzliche Einteilungen. Unter dem Stichwort *Silent/Early Sound* findet man einen Aufsatz von Becce mit dem Titel *Revolution!* Seine berühmte Kinothek hingegen steht unter *Performance Manuals*. Leicht handhabbar ist das vorliegende Buch nur bei der sorgfältigen Aufstellung der Literatur zu einzelnen Komponisten (weit über 100) und in jenem Kapitel, in dem Darstellungen in Buchform zusammengefaßt sind. Vorschläge für eine bessere Systematik liegen nicht unbedingt auf der Hand. An der Bibliographie von Westcott bleibt daher ihr umfassender Charakter zu bewundern. Sie ist ein Standardwerk für jeden, der mit Filmmusik beschäftigt ist. Daß diese ein spezielles Genre der Musik des 20. Jahrhunderts darstellt, ist allerdings nur in Amerika eine Selbstverständlichkeit.

(Juli 1990)

Helga de la Motte-Haber

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

In der Grazer Dissertation, die gemeinsam von Universität (R. Flotzinger) und Musikhochschule (W. Suppan) approbiert worden ist, präsentiert sich ein opus maximum. Die Arbeit geht über das spezifische Anliegen der Verfasserin, eine analytisch ausgewiesene Typologie zu entwickeln, weit hinaus, ja sie darf sich zu den breitesten und quellenmäßig fundiertesten Gesamtdarstellungen des Phänomens zählen. (Genutzt wurden u. a. die renommierten Dokumenten-Sammlungen von T. J. Tichenor, St. Louis, und der Bodleian Library, Oxford.)

Ein erster, historisch orientierter Teil versucht, das Ragtime-Syndrom von den Wurzeln bis in die Zeit des Ersten Weltkriegs nachzuzeichnen. Dies geschieht zwar kompilatorisch (W. J. Schafer und J. Riedel, 1973; E. A. Berlin, 1976/80; D. Jasen und T. J. Tichenor, 1978; J. E. Hasse, 1985; A. M. Dauer, 1986), doch wird das Quellenmaterial immer synoptisch befragt. Das Spektrum des "Ragtime" genannten, eine schillernde Quersumme aus Tanz, Lied, Instrumentalmusik und improvisatorischen Verfahrensweisen, wird voll ausgeleuchtet. Gebührende Würdigung findet auch die Minstrelsy, deren Rolle bei der Differenzierung und Popularisierung des Ragtime nicht unterschätzt werden sollte. Materialreich und dadurch besonders nützlich ist eine Zusammenstellung der Verbreitungsformen; sie gibt einen detaillierten Überblick über den Notendruck, die Player-Rolls der mechanischen Klaviere und die Schallplatte. Anhand zahlreicher Zitate aus der Diskussion der Jahrhundertwende wird schließlich die zeitgenössische Reflexion rekonstruiert.

Der zweite, systematisch-analytische Teil verengt den Blick auf den sogenannten klassischen Ragtime, also auf die vom Schlager flankierte Klaviermusik um 1900. Dieser Teil repräsentiert die eigentlich originäre Leistung der Verfasserin. Eher cursorisch werden die (weitgehend standardisierten) formalen Elemente behandelt, intensiv dagegen die rhythmischen Aspekte. Dieses Vorgehen gründet sich auf die Prämisse, im Rhythmus seien die eigentlichen Spezifika des Ragtime zu ent-

decken, seine Untersuchung fördere somit am ehesten eine Typologie. Als Sonde dient die Synkopenbildung. Eruiert werden drei Rhythmus-Typen mit Untergruppen als Grundlage einer allgemeinen Typologie.

Der dritte und letzte Teil, zugleich Band II der in einem Großband vereinigten Teilbände, ist ein Katalog von 260 Ragtime-Kompositionen. Dieser Katalog hat einen hohen informativen Wert, denn er bündelt zu jedem der im zweiten Teil untersuchten Ragtimes die wesentlichen Angaben in Tabellenform: Titel, Komponist (ggf. auch Arrangeur und Textdichter), Copyright, Ausgabe, Incipit, Quelle, Piano-Roll, Cover, Referenz-Literatur, Analyse, Rhythmus-Typ.

Theoriebildung und Spekulation, immerhin nützliche Instrumente im Interesse historischer, sozialer und ästhetischer Erklärungsmodelle, wie sie eine Musik im Spannungsfeld von Volksmusik und Trivialmusik fordert, zählen offensichtlich nicht zu den Stärken der Verfasserin. So wird etwa die „Makrostruktur“ des Ragtime der Jahrhundertwende, d. h. seine formale Organisation aus Liedform-Elementen nach dem Medley-Prinzip, nie genetisch befragt, sondern hingenommen wie eine ahistorische Gegebenheit. Positivistisch mutet auch die Typologie an, denn der Kontext aus originär afro-amerikanischer Folklore und europäisch determinierter Unterhaltungsmusik bleibt ungreifbar.

Rätselhaft sind die Kriterien für die Zusammenstellung des Katalogs, also die Motive für die Auswahl der untersuchten Kompositionen, über die nirgendwo etwas mitgeteilt wird. Der beträchtliche Umfang (260) salviert zwar das Analyseverfahren, indem er Zufälligkeiten aufhängt und den Katalog auch zur Fundgrube macht. Zu fragen wäre aber doch, warum von den 50 Ragtime-Kompositionen Scott Joplins in der von V. B. Lawrence besorgten Gesamtausgabe (1971) nur 17 oder von den rund 30 Stücken James Scotts nicht mehr als 11 Berücksichtigung finden. Fernerhin überrascht, daß Jelly Roll Morton, der zur Ragtime-Diskussion einen eminenten Beitrag geliefert hat, weder mit diesem Beitrag noch mit seinen einschlägigen Kompositionen erwähnt wird.

Die besonderen Qualitäten der Dissertation liegen hingegen in ihrer aufwendigen Materialarbeit, in einem hohen Maß an Zuverlässigkeit

und methodischer Klarheit und eben in ihrem Katalog. Bei aller Kritik im Detail — auch die Rhythmus-Typologie ist ergiebig; sie macht nicht nur die rhythmische Gestaltungsvielfalt im Ragtime der Jahrhundertwende systematisch sichtbar, sie schärft zugleich den Blick für Repertoire-Klassen und für Deszendenzen. (April 1990) Jürgen Hunkemöller

DANE RUDHYAR: Die Magie der Töne. Musik als Spiegel des Bewußtseins. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Jürgen SAUPE, mit einem Vorwort von Peter Michael HAMEL. München: dtv 1988. 271 S.

Dane Rudhyar (urspr. Daniel Chennevière) veröffentlichte dieses Buch 1982 im Alter von 87 Jahren unter dem Titel *The Magic of Tone and the Art of Music*. In ihm zieht er eine Summe seiner vielschichtigen Musikanschauung, deren Darstellung nicht in erster Linie an spezialwissenschaftlichen Kriterien orientiert ist, sondern die Idee einer ganzheitlichen Musikphilosophie und Kulturlehre verfolgt. Das Vorwort von Hamel gibt für das Leben und Denken dieses eigenwilligen Philosophen, Psychologen und Künstlers aufschlußreiche Hinweise. — Rudhyars Buch betrachtet die Musik in ihren elementaren psychischen und gesellschaftlichen Funktionen, sodann innerhalb der kulturellen Evolution und kommt schließlich auf die prekäre Situation der Musik im 20. Jahrhundert zu sprechen, für die er neue Möglichkeiten einer kulturellen Weiterentwicklung sieht. In diesem Zusammenhang, wie in einem Teil des Anhangs (der außerdem musikhistorische Exkurse umfaßt) erläutert er auch seine eigene Musik.

Angesichts seines universalistischen Ansatzes verwundert es nicht, daß eine Reihe von Feststellungen wissenschaftlich ungenau oder unhaltbar sind, z. B. wenn er den Basso continuo aus einem Festhalten des Grundtons (wie durch die Tambura im Raga) (S. 117f.), die aufsteigende pythagoräische Quintenreihe als Anreger des chinesischen Systems der zwölf Lü erklärt (S. 229) oder sie von einem C-dur-Standpunkt aus betrachtet und darin ein F (als Quarte über dem Ausgangston C) vermißt (S. 114). Verglichen mit solchen perspektivischen Verdrehungen erscheinen andere

Detailfehler relativ harmlos, wie z. B. die Interpretation des 7., 11. und 13. Naturtons als *B*, *Fis* und *A* (S. 87). — Freilich entzieht sich Rudhyars Musikweltbild auf weite Strecken schon insofern einer intersubjektiven Kritik, als er herkömmliche Begriffe, wie Ton (bzw. TON), Klang, Modus etc., eigenwillig neu definiert (S. 30ff., 116ff., 198f.). Andererseits sind viele Ausführungen unangreifbar, weil sie den Bereich der „Ansichtssachen“, d. h. der beliebigen, mehr oder weniger geistreichen Deutungen nicht verlassen. Warum soll man den „psychokulturellen Grund für Schönbergs Atonalität“ nicht „in der Auflösung des österreichisch-ungarischen Reiches“ sehen (S. 141)? Oder warum soll man die erste Quinte im Zirkel nicht als Johannes, die letzte als Judas interpretieren (S. 100f.)? Die Beispiele machen deutlich, wie unangemessen hier eine „wissenschaftliche“ Kritik ist. Trotzdem bleibt oft etwas Ärgerliches an diesen Deutungen, nämlich immer dann, wenn sie Normativität für sich in Anspruch nehmen, wie in der an Blavatsky orientierten theosophischen Deutung der sieben Oktaven der Musik (oder des Klaviers!) als sieben Seinsebenen (S. 88ff.). — Das Spektrum der Quellen Rudhyars ist indes außerordentlich weit; mit den Namen Blavatsky, Spengler, Toynbee, Jung sind nur einige wichtige Autoren genannt. Astrologie, Mythologie (der Inder und Griechen), Pythagoräismus etc. spielen eine große Rolle in seinem Denken. Ob durch so viel „Überbau“ ein „objektives . . . und umfassendes Verständnis“ dessen, „was wir heute Musik nennen“ (S. 13), tatsächlich erreicht wird, ist allerdings sehr fraglich. Im Gegenteil läßt sich sagen, daß Rudhyars Ausführungen gerade dort aufschlußreich und vielsagend sind, wo er sich auf das Naheliegende konzentriert, auf sein eigenes Schaffen und die Auseinandersetzung mit anderer zeitgenössischer Musik. Von hier aus erschließt sich aber auch der Sinn und Wert seiner weit ausgreifenden Theorien und Interpretationen. Mögen diese für sich oft verfehlt oder schief erscheinen, eben durch ihr im Grunde unwissenschaftliches Engagement formieren sie sich zu einem Musikverständnis, aus dem für die heutige musikkulturelle Situation fruchtbare Kritik und fantasievolle Anregung entspringen.

(August 1990)

Peter Tenhaef

ELIAS NICOLAUS AMMERBACH: *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch (1571/1583)*. Edited by Charles JACOBS. Oxford: Clarendon Press 1984. LXXXIX, 370 S.

Die drei im Druck erschienenen Sammlungen Ammerbachs (1571, 1575, 1583) sind jedem, der sich mit früher Claviermusik befaßt, zumindest in Ausschnitten hinlänglich bekannt. Sie gehören zu den frühesten Zeugnissen für die Verwendung der sogenannten jüngeren deutschen Orgeltabulatur, wobei die Tabulaturzeilen jeweils über zwei gegenüberliegenden Seiten laufen. Vom Inhalt her zeigen die Sammlungen von 1571 und 1583 so viele Überschneidungen, daß Jacobs geneigt ist, die jüngere Publikation als eine Zweitaufgabe der älteren anzusehen. Die Sammlung von 1575 hingegen weist mit der Ausgabe von 1571 nur zwei, mit der von 1583 gar nur eine Konkordanz auf. Die kumulierende Anordnung der Stücke in der vorliegenden Edition basiert auf dieser Ausgangslage: Es werden zunächst die Titel der Sammlung von 1571 in der Reihenfolge der Quelle gebracht. In jenen Fällen, in denen ein Stück auch in einem der beiden späteren Bände vorkommt, bildet jeweils die jüngere Fassung die Grundlage des Notentextes; Abweichungen in der älteren Quelle werden in kleinerem Druck mitgeteilt (Nr. 1—88; z. T. in mehrfacher Bearbeitung). Nr. 89 bringt Bearbeitungen der gleichen Vorlage (Josquin de Prés, *Cum sancto spiritu in gloria Dei Patris. Amen*. Aus der *Missa de Beata Virgine*) aus den Sammlungen von 1583 und 1575. Die Nummern 90—164 beinhalten schließlich alle jene Stücke, die nur in der Ausgabe von 1583 vorkommen, ebenfalls in der Reihenfolge der Quelle. Den Beschluß bildet ein Appendix mit zwei umfänglichen fünf- bzw. sechsstimmigen Intavolierungen aus der Sammlung von 1575 (*Ego dormio & cor meum vigilat* und *Sussanna se videns*), gefolgt von einem sechsstimmigen *Praeambulum primithoni in G b molle*, dem einzigen Beispiel für diese Gattung bei Ammerbach. Die Aufschlüsselung des Notenteils (S. XXXIX—LV) dient zugleich als Konkordanzennachweis und Kritischer Bericht. Außer Faksimile-Beispielen für den Tabulaturdruck enthält die Neuausgabe alle Textseiten der beiden Sammlungen von 1571 und 1583 sowohl im Faksimile (leider etwas kleinformatig, aber immerhin

noch lesbar) als auch in englischer Übertragung.

In der Vorrede zur Ausgabe von 1571 erklärt Ammerbach seine didaktische Absicht, aus der auch die Anordnung der Stücke resultiert (nicht so in der Ausgabe von 1583): Für die „anfahenden“ wurden zunächst „etliche gemeine deutsche Tenores schlecht aus den Noten in die Tabulatur gesetzt“; es folgen „etliche artige deutsche Tentze / vnd lustige Galliarda vnd Passametto / welche von jungen Leuten gemeinlich begeret / vnd lieber als andere Muteten gelernet werden“; am Schluß stehen „etliche gemeine fröliche Muteten“, die „mit Coloraturen vnd Leufftlin gezieret“ sind. Ammerbachs Werk basiert auf zwei Säulen: einerseits auf der Bearbeitung von Vokalvorlagen, wobei die Komponisten (Jacobs weist 30 Komponistennamen nach) bis in die Zeit von Maximilian I. zurückreichen (Isaac, Hofhaier, Senfl), andererseits auf modernen Tanzstücken. Dies verleiht dem Ganzen eine gewisse Janushaftigkeit und macht in Verbindung mit den anpreisenden Worten der Vorrede zugleich deutlich, daß Ammerbach für die praktische Verwendung seiner Tabulatur wohl weniger an den Raum der Kirche (und damit an die große Orgel) als an das häusliche und gesellige Musizieren gedacht hat. Hierauf könnte auch der Titelkupfer deuten, der allerdings eher als Typus zu werten ist und unbefangen eine Tafelmusik-Szene mit einem Zitat aus Psalm 150 verbindet. J. S. Bach, als Thomas Kantor in der Nachfolger-Reihe Ammerbachs stehend, besaß übrigens nicht weniger als drei Exemplare der Ausgabe von 1571.

Wichtig ist die der Vorrede folgende *Kurtze anleitung vnd Instruction* für den Anfänger. Ammerbach bringt zunächst eine Darstellung der Klaviatur mit Hilfe der Tastenbuchstaben, wobei auffällt, daß er in der „kurzen Oktave“ C und D als Obertasten, E hingegen als Untertaste angibt. Auf eine Erläuterung der Tabulaturschrift folgen Beispiele für die Fingersetzung (vom Pedalspiel ist nicht die Rede) und für die Ausführung der *Mordanten* sowie Anweisungen für die Ausführung von Griffen (bis zur Dezime), worauf hier nicht näher eingegangen zu werden braucht. Erwähnenswert scheint immerhin, daß Ammerbach trotz der generellen Bevorzugung der Innenfinger auch vor der Benutzung des Daumens auf einer

Obertaste bei einem Lauf in der linken Hand nicht zurückschreckt. Am Schluß des theoretischen Teils steht eine eigenartige Stimmweisung, nach der man „ein Instrument / Clauicordium / Regal / oder Positiuff rein stimmen soll“. Als Stimmintervalle zieht Ammerbach nicht nur Quinten und große Terzen, sondern auch kleine Terzen heran, ohne jedoch nähere Erläuterungen über eventuelle Modifikationen der Intervalle in der Praxis des Stimmens beizugeben.

In der Einleitung der Neuausgabe geht der Herausgeber ausführlich auf die Eigenarten der Ammerbachschen Tabaturen ein, wobei die Frage der Dissonanzen eine besondere Rolle spielt. Viele der Sätze wimmeln geradezu von Dissonanzen. Der Herausgeber, der ursprünglich an eine Vielzahl von Fehlern in der Vorlage dachte, sah sich schließlich genötigt, diesen Gedanken wieder aufzugeben und den Hang zum Dissonanzenreichtum als ein Merkmal der Ammerbachschen Musik anzusehen. Die Ruppigkeit des klanglichen Ergebnisses scheint allerdings eher auf genialische Unbekümmertheit als auf die Souveränität eines hochrangigen Musikers hinzudeuten.

Wie der Herausgeber bekennt, neigt er nicht dazu, über Probleme der Aufführungspraxis zu spekulieren. Er überläßt es daher dem Benutzer dieses Bandes, der die Stücke nicht nur lesen, sondern auch spielen möchte, sich mit Fragen der klanglichen Realisierung auseinanderzusetzen. Das Notenbild legt Manualiter-Spiel nahe. Viele Stücke liegen griffmäßig gut in der Hand, andere jedoch bringen erhebliche Greifschwierigkeiten mit sich. Ammerbach notiert durchweg stimmig; er verzichtet auf notations-technischen Realismus bei Tonverdopplungen und Stimmkreuzungen. Zuweilen treten sich die Stimmen buchstäblich gegenseitig „auf die Füße“, während Sätze mehr homophoner Faktur mit einem Cantus firmus im Alt oder Tenor die Kernstimme völlig in den Akkordfolgen aufgehen lassen. Die Ammerbachsche Tabulatur, die nun in vorbildlicher Ausgabe von handlichem Format vorliegt (selbstverständlich fehlt auch eine umfangreiche Bibliographie nicht) stellt also für den Interpreten von heute eine Herausforderung dar, zumal wenn er weniger naiv zu Werke geht als wohl mancher „Anfahende“ zur Zeit Ammerbachs. (Mai 1990) Alfred Reichling

LLUÍS VICENÇ GARGALLO (ca. 1636–1682): *Historia de Joseph. Estudi i transcripció a càrrec de Francesc BONASTRE. Barcelona: Diputació de Barcelona — Biblioteca de Catalunya 1986. 111 S. (Biblioteca de Catalunya. Publicacions de la Secció de Música XXVIII. Estudis sobre el Barroc Musical Hispànic. Vol. I.)*

Mit der Edition des von Francesc Bonastre aus den in der katalanischen Bibliothek aufbewahrten Manuskripten (Mss. M. 750/17 und M. 766/5) wiederhergestellten Oratoriums *Historia de Joseph a 10* von Lluís Vicenç Gargallo beginnt die Biblioteca de Catalunya unter Leitung des Herausgebers dieses ersten Bandes die Publikation einer neuen Reihe, die dem spanischen Musikbarock gewidmet ist. In dieser Reihe sollen vor allem Werke berücksichtigt werden, die in der katalanischen Bibliothek aufbewahrt sind und denen künstlerische oder für die spanische bzw. katalanische Musikgeschichte besondere historische Bedeutung zukommt. Sie sollen mit kritischem Apparat und begleitenden musikwissenschaftlichen Studien erscheinen. Die Initiatoren dieses für Musikwissenschaft und lebendige Musikpraxis bedeutsamen Vorhabens verstehen sich einer Tradition der Würdigung des Barockzeitalters als einer der produktivsten Phasen spanischer Musikgeschichte zugehörig, in die sich Namen wie Pedrell, Subirà, Anglès und Querol einreihen.

Entsprechend dem wissenschaftlichen Charakter des Projekts nimmt das erste edierte Werk nur einen — den letzten — Teil im viergliedrigen Gesamtaufbau der Publikation ein. Dem Notenteil gehen Abschnitte voraus, die dem Komponisten, dem Werk und speziell der Josephs-Geschichte gewidmet sind. Dem Herausgeber gelang es in dem der Biographie Gargallos und den Urteilen über ihn zugeordneten Kapitel, die bisher nur unzureichend dargestellte Lebens- und Wirkungsgeschichte dieses Komponisten mit neuen Daten zu erweitern und einen historischen Gesamtzusammenhang zu rekonstruieren. Er geht auf die Frage nach Geburtsdatum (erste gesicherte Notiz von 1652) und Ausbildung des Komponisten in Valencia ein; angesichts seiner früh einsetzenden Tätigkeit als Kapellmeister in Osca (1659–1667) wird sein Werdegang im Rahmen einer von den Kapellmeistern Urbán de Vargas (1627–1629), Francesc Navarro (1644–1650),

Diego Pontac (1650–1653) und Gracián Babán (1653–1656) geprägten Musikpflege betrachtet. Als einschneidendes Ereignis im Lebenslauf von Gargallo erscheint eine ihm verwehrt Anstellung am Corpus-Christi-Kolleg von Valencia; seine Hauptwirkungsstätte sollte Barcelona sein. Als Domkapellmeister dieser Stadt (1667–1682) entfaltete er rege Kompositionstätigkeit und trug zur Formung von Musikern bei, die später die Musikpflege u. a. von Girona, Tarragona und Santa Maria del Mar bestimmten. Neu aufgefundene Dokumente zur Tätigkeit von Gargallo als Begutachter von Kandidaten für kirchenmusikalische Ämter und zu Fragen seiner eigenen Anstellung und Besoldung bereichern die Ausführungen zum Leben des Komponisten. Die Bedeutung von Gargallo für die Epoche von F. Soler und J. Cererol wird vor allem anhand von Urteilen späterer Generationen dargestellt, da der Komponist bei musiktheoretischen Auseinandersetzungen des 18. Jahrhunderts als einer, der seiner Zeit voraus war, erwähnt wurde. Noch 1763 wurde er unter die „Fürsten“ und „Giganten“ der Tonkunst eingereiht.

Das zweite, dem Gesamtwerk Gargallos gewidmete Kapitel bietet ein ausführliches Verzeichnis der 101 überlieferten Werke, wobei 53 liturgische und 48 geistliche, „en romanç“ geschriebene Kompositionen erfaßt sind. Der Herausgeber weist darauf hin, daß einige Werke, die in weitverbreiteten Lexika angegeben sind, nicht aufzufinden waren. Darüberhinaus seien einige Angaben im Artikel des *New Grove Dictionary* über den Komponisten unzutreffend.

Im dritten, besonders gehaltvollen Abschnitt zum publizierten Werk wird zunächst das Villancico Spaniens des 17. Jahrhunderts als Voraussetzung für die Betrachtung der „Geschichte Josephs“ untersucht, die ebenfalls im gesamt-europäischen Rahmen der *Historiae* behandelt wird. Das Werk von Gargallo entspricht nach dem Herausgeber in seinem narrativen Charakter, in seinen Dialogen und in der rein musikalischen, nicht szenischen Darstellung der Personen einer *rappresentazione uditiva* im Sinne eines *oratorio volgare*. In der spanischen Literatur wurde das biblische Thema, beginnend mit der Josephs-Geschichte von Roís de Corella aus dem Jahre 1486 und der *Tragedia Josephina* von Micael de Carvajal († 1578) verbreitet.

Der Bezug des Werkes zur Anbetung des Allerheiligsten erklärt sich aus einer „mystisch-prophetischen“ Deutung des Brotes in der Josephs-Geschichte im eucharistischen Sinne. Hierin — noch mehr als in der vorbildlichen, eingehenden musikalischen und textlichen Analyse des Werkes — darf die nicht nur für Spanien, sondern auch für die iberisch geprägte Welt Lateinamerikas überragende Bedeutung der Veröffentlichung dieses Oratoriums von Gargallo gesehen werden. Bis in die Gegenwart nämlich leben in der heterodoxen Mystik Lateinamerikas die erwähnten Sinnbezüge weiter, deren geschichtliche Entwicklung demnach durch die vorliegende Publikation einen Markstein von hohem künstlerischen Rang erhält.

(Mai 1990)

Antonio A. Bispo

JOHANNIS CABANILLES (1644–1712): Opera omnia primo in lucem edita cura et studio Higinii ANGLÈS, pbri. (), nunc in eius exemplo adlaborata prosecutaque a Josepho CLIMENT, can. organico Valentinae Sedis. Barcelona. Diputació de Barcelona — Biblioteca de Catalunya 1986. 214 S. (Biblioteca de Catalunya. Publicacions de la Secció de Música XXVII. Musici Organici. Volumen V.)

Die auf leider zu wenigen Orgelpultern liegende Auswahl von Orgelwerken des am Dom zu Valencia tätig gewesenen Organisten Johannis Cabanilles (1644–1712), die der Lissaboner Ordinarius Gerhard Doderer 1977 zweibändig beim Süddeutschen Musikverlag herausbrachte, mag den Interpreten, der über ein adäquat barock disponiertes, vielleicht gar mit „Spanischen Zungen“ ausgestattetes Instrument verfügt, zum umfassenderen Studium der Werke des Vollenders der iberischen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts inspirieren. Mit besonderem Nachdruck sei er darum verwiesen auf die vom heutigen Domorganisten zu Valencia, Josephus Climent, auf der Basis der von Higinio Anglés 1927ff. besorgten fünfbändigen Edition, deren letzter Band insgesamt 20 Tientos, acht Magnificat-Verse sowie einen 14teiligen Pange-lin-gua-Zyklus enthält. Die leichten bis maximal mittelschweren Kompositionen, manualiter, wie aus der Zeit heraus unbedingt verständlich, demonstrieren eine enorme Fülle moti-

visch-thematischen Ideenreichtums sowohl im frei-konzertierenden Metier als auch im liturgischen Kontext, weisen ihren Schöpfer als neben seinen Altersgefährten Nicolas Lebègue und Dietrich Buxtehude absolut kongenialen Schöpfer aus, dem nicht nur unser wissenschaftliches, sondern auch unser praktisches Interesse gelten sollte. Vielleicht mag das bevorstehende Jahr der 350. Wiederkehr von Cabanilles' Geburtstag auch in unseren geographischen Breiten eine kleine Renaissance aufgrund der äußerst sorgfältig veranstalteten Edition, zu deren Komplettierung bekanntlich auch Batallas, Passacaglien und Toccaten gehören, hervorzurufen. Der Verfasser dieser Zeilen verspricht hiermit, ein klein wenig dazu beitragen zu wollen — Cabanilles hat es ganz gewiß verdient!

(Juli 1990)

Joachim Dorf Müller

JOHANN SEBASTIAN BACH: Die Kunst der Fuge. Band I: Frühere Fassung der Autographen Partitur. BWV 1080. Erstausgabe. Hrsg. von Christoph WOLFF. Frankfurt a. M.-New York-London: C. F. Peters (1987). 61 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Die Kunst der Fuge. Band II: Spätere Fassung des Originaldrucks. BWV 1080. Hrsg. von Christoph WOLFF. Frankfurt a. M.-New York-London: C. F. Peters (1987). 73 S.

ERICH SCHWEBSCH: Johann Sebastian Bach und Die Kunst der Fuge. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben (1988). 387 S. Notenbeisp.

Es drängt sich auf, die von Christoph Wolff 1986 vorgelegten zwei Hefte von Bachs *Kunst der Fuge* für ein Tasteninstrument als „Frühere Fassung“ — diese stellt eine „Erstausgabe“ dar — und „Spätere Fassung“ im Zusammenhang mit dem Neuerscheinen von Erich Schwebschs Buch *Johann Sebastian Bach und Die Kunst der Fuge* in 3. Auflage zu betrachten. Zwar erschien Schwebschs Studie 1931 erstmals, wurde in zweiter Auflage 1955 in umgearbeiteter und erweiterter Form erneut vorgestellt, 1953 verstarb der Verfasser; so erhielt sein Buch in dritter Auflage durch ein umfang- und inhaltsreiches Nachwort von Werner Breig zeitnaheste Aktualisierung und Korrektur. Ein weiterer Verbindungsstrang besteht zwischen beiden Autoren. 1937 hatte Schwebsch bereits eine

praktische Ausgabe für zwei Klaviere herausgegeben, wodurch die instrumentale Ausführung nach der Bearbeitung von Graeser (1927) eine richtungsweisende Korrektur erfuhr (s. Vorwort zur zweiten Auflage, S. 10).

Einem jedem Heft ist von Christoph Wolff ein in weiten Teilen eigenes Vorwort vorangestellt, in denen von Entstehungsgeschichte, Stand der Forschung und gegenwärtiger Beurteilung berichtet wird (z. B. „Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß es Bach bei der Konzeption der Frühfassung nicht primär um die Gattung der Fuge ... [geht], sondern vielmehr um die Demonstration der ‚Harmonie‘ als des Wesens der Musik, und zwar auf der Basis des kontrapunktischen Satzes mit dem Ziel ‚musikalischer Vollkommenheit‘“, Heft I, S. 3/4). In einer Konkordanz werden beide Fassungen übersichtlich gegenübergestellt, vervollständigend *Analytische Bemerkungen* den Gesamtüberblick. Werner Breig nimmt behutsam Stellung zum Text des Buches von Schwesbich, hebt die unzweifelhaften Verdienste des Autors, die er sich um diese schwierige Materie erworben hat, hervor, korrigiert die durch neuere Forschungen nicht mehr haltbaren Behauptungen und versetzt es dadurch in den aktualisierten Stand als eine der grundlegenden Studien zu einem der letzten Werke J. S. Bachs.

So verkörpern beide Werke zusammengekommen den jetzigen Stand unseres Wissens und vermögen somit gleichzeitig die Basis für den Musiker und Wissenschaftler zu bilden, auf der man eine verantwortungsbewußte Weiterarbeit gründen kann.

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

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

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

Der im 18. Jahrhundert hochberühmte, erfolgreiche und vergötterte Johann Adolf Hasse ist später mehr oder weniger in Vergessenheit geraten, in den Kanon der großen Namen, der lange Zeit das Bewußtsein von der Epoche be-

stimmte, wurde er nicht aufgenommen. Seine musikgeschichtliche Bewertung fällt schwer, obwohl, vielleicht auch: gerade weil der Komponist für seine Zeit als in gewissem Sinne repräsentativ gelten kann. Ansätze der neueren Musikgeschichtsschreibung, wie das Aufgeben der einseitigen Fixierung auf „Heroen“ oder die sich intensivierende Opernforschung, waren günstige Voraussetzungen für eine Beschäftigung mit Hasse, für den Beginn der Aufarbeitung eines Mythos. Nach wichtigen Vorarbeiten einzelner Forscher bezeichnete der 1983 in Siena abgehaltene Hasse-Kongreß (vgl. *Analecta musicologica* 25) einen ersten Höhepunkt der neuen Bestrebungen. Neuerdings schafft der Carus-Verlag im Rahmen seines Schwerpunktes „Barockmusik am Dresdner Hof“ weitere günstige Voraussetzungen für Wissenschaft und Praxis.

Die *d-moll-Messe* hat Hasse als Dresdner Hofkapellmeister für die Weihe der katholischen Hofkirche im Jahre 1751 geschrieben, die Tradition der dortigen Aufführungen hält bis heute an. Dem repräsentativen Anlaß entsprechend ist das Werk als Festmesse, als Missa solemnis mit einem Vorherrschen der Chornummern gestaltet. Nicht zuletzt der starke Nachhall in der Hofkirche wird das Überwiegen der homophonen Chorpartien begünstigt haben. Meßvertonungen unterliegen in besonderem Maße dem Spannungsverhältnis zwischen Traditionsbindung und modernem musikalischen Satz. Daß Hasse um 1750 auf der Höhe des musikalischen Fortschritts stand, wird besonders in der anspruchsvollen Führung des Orchesters deutlich (das Dresdner Hoforchester war bekanntlich von höchster Qualität) sowie in den vokalen Solistenpassagen, etwa in dem mit „Amorosetto“ überschriebenen Benedictus-Duett (G-dur, $\frac{3}{4}$ -Takt). Traditionen werden allein dann schon greifbar, wenn man neben Hasses Werk die heute berühmteste Festmesse der Zeit hält, Bachs sogenannte *h-moll-Messe*; vergleichbar sind nicht nur die Besetzung des Domine Deus mit Flöte und sordinierten Violinen, die dünn besetzte Credo-Intonation vor dem Tutti des „Patrem omnipotentem“ oder die Gestaltung des Agnus Dei als Altarie. Der Rekurs auf das Werk des seinerzeit vergleichsweise im Schatten stehenden Thomaskantors und „Königlich Polnischen und kurfürstlich Sächsischen Hof-

kompositeurs" wird um so plausibler im Hinblick auf die von Wolfgang Osthoff 1985 auf dem venezianischen Bach-Symposion vorgebrachte Hypothese, Bach habe seine Festmesse für die bevorstehende Dresdner Kirchweihe konzipiert (in: *Bach und die italienische Musik/Bach e la musica italiana*, Venezia 1987, S. 134).

Wolfgang Hochsteins Ausgabe der Messe ist zugleich der Erstdruck. Sie genügt in idealer Weise ebenso Anforderungen der Praxis wie dem Interesse des Historikers. Ein instruktives Vorwort und ein ausführlicher Kritischer Bericht rahmen die übersichtlich gedruckte Partitur mit ihren erfreulich wenigen diakritischen Zeichen. Sympathisch berührt auch, daß der Herausgeber bis auf eine (als solche gekennzeichnete) Stelle darauf verzichtet hat, die Partituranlage zu normalisieren, so daß etwa der Beginn des Gloria so disponiert erscheint: Trompeten, Pauken, Hörner, Oboen, hohe Streicher, Chor, Basso continuo, was der Anlage der Musik adäquat ist.

Nicht ganz selbstverständlich ist an manchen Stellen die vom Herausgeber vorgeschlagene Aussetzung des Generalbasses, die sich nicht immer an die Bezifferung hält. Vor allem dann, wenn diese offensichtlich im Widerspruch zur ausgeführten Komposition steht, werden vom Herausgeber einzelne Töne hinzugefügt oder weggelassen, wodurch die Aussetzung eher den Charakter eines Klavierauszugs erhält. Eine Entscheidung über den Sinn der erwähnten Widersprüche in der Notation, die nicht nur an Vorhaltstellen auftreten, wird damit aber umgangen.

Wie viele seiner Zeitgenossen war Hasse primär ein Vokalkomponist; Instrumentalkompositionen treten demgegenüber in den Hintergrund. Um so dankbarer wird man die Neuausgabe der sechs Cembalosonaten registrieren, die 1758 als op. VII bei Walsh in London gedruckt worden waren. Wie so oft gerade bei Instrumentalsammlungen der Zeit sind Zeitpunkt und Bestimmung der Kompositionen völlig unbekannt. Neuerdings wird für die Sonaten sogar eine „vor-Dresdener Entstehungszeit“, also vor 1734, reklamiert (Ortrun Landmann in: *Analecta musicologica* 25, 1987, S. 486). Das stilistische und formale Bild der Sonaten ist uneinheitlich. In seinem Vorwort zieht der Herausgeber daraus unter anderem

den Schluß, es sei ein „ziemlich ausgedehnter Entstehungszeitraum“ anzunehmen, und läßt gar Zweifel an der völligen Authentizität der Sammlung zu. Vielleicht ist aber ein anderer Aspekt, der ebenfalls im Vorwort angedeutet wird, wichtiger, der der stilistischen Buntheit als Selbstverständlichkeit; was der Historiker als Nebeneinander von Momenten der Suite, der Kirchen- und Kammersonate, von klavieristischen Spielpraktiken und gebundenen, zur neueren Sonate weisenden Formen klassifiziert, läßt sich durchaus auch in der Klaviermusik anderer Komponisten der Jahrhundertmitte beobachten.

Das Notenbild der sympathischerweise im originalen Querformat vorgelegten Sonaten ist, wie bei der Messe, behutsam modernisiert. Alle Veränderungen und Eingriffe sind im Kritischen Bericht dokumentiert, ihr Ausmaß kann man sich anhand einiger beigegebener Faksimileseiten leicht verdeutlichen. Ohnehin rechnet der Herausgeber mit einem mündigen Benutzer der Ausgabe: Vorangestellt sind umfangreiche und detaillierte *Hinweise zur Ausführung*, vor allem zu den Vorschlägen und zu den ad hoc anzubringenden Verzierungen, was den Notentext vor entsprechenden Zusätzen, damit aber auch eindeutigen Festlegungen bewahrt (bis auf die langsame Einleitung zur *Sonata II*, die auch in einem verzierten „Ausführungsvorschlag“ geboten wird; dort müßte in Takt 5, rechte Hand, wohl ein *fis* ergänzt werden).

(Juli 1990)

Reinhard Wiesend

Eingegangene Schriften

ERNST APFEL: Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt und von der Komposition bis um 1480. Zweite verbesserte und erweiterte Auflage. Saarbrücken: Universitätsbibliothek der Universität des Saarlandes 1989. 425 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 11.1: Kantaten zu den Sonntagen Quasimodogeniti und Misericordias Domini. Kritischer Bericht von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 194 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 11.2: Kantaten zum Sonntag Jubilate. Kritischer Bericht von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 136 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 24: Kantaten zum 18. und 19. Sonntag nach Trinitatis. Hrsg. von Matthias WENDT. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XII, 201 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 34: Kirchenkantaten verschiedener, teils unbekannter Bestimmung. Kritischer Bericht von Ryuichi HIGUCHI. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. 160 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Band 6.1: Das wohltemperierte Klavier I. Kritischer Bericht von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 448 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI, Band 2: Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007–1012. Kritischer Bericht von Hans EPPSTEIN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. 118 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII, Band 3: Konzerte für Violine, für zwei Violinen, für Cembalo, Flöte und Violine. Kritischer Bericht von Dietrich KILIAN (†). Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 54 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII, Band 5: Konzerte für zwei Cembali. Kritischer Bericht von Karl HELLER und Hans-Joachim SCHULZE. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. 120 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Die Kunst der Fuge für Cembalo (Klavier) BWV 1080. Nach den Quellen hrsg. von Davitt MORONEY. München: G. Henle Verlag (1989). IX, 124 S.

Bach und die italienische Musik. Hrsg. von Wolfgang OSTHOFF und Reinhard WIESEND. Venezia: Centro Tedesco di Studi Veneziani 1987. 218 S., Notenbeisp. (Centro Tedesco di Studi Veneziani. Quaderni 36.)

Bartók and Kodály Revisited. Edited by György RÁNKI. Budapest: Akadémiai Kiadó 1987. 229 S. (Indiana University Studies on Hungary 2.)

Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikzeitschriften (BSB-MuZ). München-London-New York-Paris: K. G. Saur 1990. 242 S. (Zeitschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. Band 1.)

MICHAEL BERNHARD: Clavis Gerberti. Eine Revision von Martin Gerberts *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (St. Blasien 1784). Teil 1. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1989 in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München. X, 200 S. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Band 7.)

JOHANNES BRAHMS: Variationen für zwei Klaviere über ein Thema von Joseph Haydn, Opus 56b. Faksimile-Ausgabe nach dem Originalmanuskript. Hrsg. von Ernst HILMAR. Tutzing: Hans Schneider (1989). 17 S., 18 S. Faksimile. (Schriftenreihe zur Musik. Band 1.)

HARTMUT BRAUN (Hrsg.): Probleme der Volksliedforschung. Bericht über die 10. Arbeitstagung der "Study Group for Analysis and Systematization of Folk Music" im "International Council for Traditional Music" vom 17. bis 22. Mai 1987 in Freiburg i. Br. Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris: Peter Lang (1990). 335 S., Notenbeisp. (Studien zur Volksliedforschung. Band 5.)

The Cambridge Guide to the Arts in Britain. Edited by Boris FORD. Volume 7: The Later Victorian Age. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1989). XIII, 363 S., Abb.

Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford Vol. III: Printed Music and Books. Compiled by Peter Ward JONES. Tutzing: Hans Schneider 1989. XVI, 337 S. (Musikbibliographische Arbeiten. Band 9.)

Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music. Selected and edited. With introductions by Ruth KATZ and Carl DAHLHAUS. Volume II: Import. Stuyvesant: Pendragon Press (1989). XVI, 797 S. (Aesthetics in music no. 5.)

WINTON DEAN Essays on Opera. Oxford: Clarendon Press 1990. X, 323 S., Notenbeisp.

CLAUDE DEBUSSY: Images I. Nach dem Autograph und der Erstausgabe hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN. München: G. Henle Verlag (1989). VI, 28 S.

Early Viennese Chamber Music with Obligato Keyboard. Part I: Six Keyboard Trios, Part II: Six Ensemble Works for Two to Five Performers. Edited by Michelle FILLION. Madison: A-R Editions, Inc. (1989). Part I: XVII, 77 S., Part II: XVII, 96 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Vol. XXXII, Vol. XXXIII.)

Das Erbe deutscher Musik, hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Sonderreihe, Band 7: JOHANN VIERDANCK (ca. 1605–1646): Geistliche Konzerte. Zweiter Teil. Hrsg. von Gerhard WEISS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XIII, 301 S.

ADOLF FECKER: Sprache und Musik. Band 2: Systematik der Vokalmusik. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1989). XI, 302 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 27.)

Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Norbert DUBOWY und Sören MEYER-ELLER. Pfaffenhofen: Ludwig Verlag (1990). 428 S., Abb., Notenbeisp.

Findbuch zum Bestand: Musikalien des herzoglichen Theaters in Braunschweig 18.–19. Jahrhundert (46 Alt). Bearbeitet von Klaus KINDLER. Wolfenbüttel: Selbstverlag des Niedersächsischen Staatsarchivs 1990. XXVI, 313 S. (Veröffentlichungen der Niedersächsischen Archivverwaltung. Inventare und kleinere Schriften des Staatsarchivs in Wolfenbüttel. Heft 5.)

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.

ROBERT N. FREEMAN: The Practice of Music at Melk Abbey. Based upon the Documents, 1681–1826. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1989. 523 S. (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 23.)

JOHANN GOTTLIEB GOLDBERG (1727–1756): Triosonate für zwei Violinen und Basso continuo B-dur. Hrsg. von Alfred DÜRR. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 19 S.

FRANK-HARALD GRESS: Die Klanggestalt der Orgeln Gottfried Silbermanns. Frankfurt: Erwin Bochinsky/Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 160 S., 24 Abb.

EDVARD GRIEG: Aus Holbergs Zeit. Suite im alten Stil op. 40. Nach dem Autograph und den Erst-

ausgaben hrsg. von Einar STEEN-NÖKLEBERG und Ernst HERTTRICH. München: G. Henle Verlag (1989). VII, 18 S.

FRANZ XAVER GRUBER (1787–1863): Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Im Auftrag der Stille-Nacht-Gesellschaft vorgelegt von Thomas HOCHRADNER. Bad Reichenhall: Comes Verlag 1989. IX, 161 S. (Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte. Band 1.)

BRUCE GUSTAFSON / DAVID FULLER: A Catalogue of French Harpsichord Music 1699–1780. Oxford: Clarendon Press 1990. XXI, 446 S.

DON HARRÁN: In Defense of Music. The Case for Music as Argued by a Singer and Scholar of the Late Fifteenth Century. Lincoln-London: University of Nebraska Press (1989). XII, 175 S., Notenbeisp.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXIV, Band 2: Textbücher verschollener Singspiele. Hrsg. von Günter THOMAS. München: G. Henle Verlag 1989. XVII, 109 S.

JOSEPH HAYDN: Arianna a Naxos. Cantata a voce sola. Nach der Originalausgabe und den frühesten Abschriften hrsg. von Marianne HELMS. München: G. Henle Verlag (1990). V, 23 S.

SIMON HARRIS: A Proposed Classification of Chords in Early Twentieth-Century Music. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. 393 S., 163 S. Notenbeisp. (Outstanding Dissertations in Music From British Universities.)

BARBARA HOLMES: The Decomposer's Art. Ideas of Music in the Poetry of Wallace Stevens. New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris: Peter Lang (1990). XIII, 176 S. (New Connections. Studies in Interdisciplinarity. Volume 1.)

STEVEN HUEBNER: The Operas of Charles Gounod. Oxford: Clarendon Press 1990. VIII, 314 S., Notenbeisp.

Imago Musicae IV/1987. Hrsg. von Tilman SEEBASS, Paule GUIOMAR, Tilden RUSSELL und Kathryn HORSTE. Basel-Kassel-London: Bärenreiter-Verlag/Durham, North Carolina: Duke University Press (1988). 366 S., Abb. (Internationales Jahrbuch für Musikikonographie des Internationalen Repertoriums der Musikikonographie.)

Imago Musicae V/1988. Hrsg. von Tilman SEEBASS und Tilden RUSSELL. Basel-Kassel-London: Bärenreiter-Verlag/Durham, North Carolina:

Duke University Press (1989). 260 S., Abb. (Internationales Jahrbuch für Musikikonographie des Internationalen Repertoriums der Musikikonographie.)

Irish Musical Studies. 1: Musicology in Ireland. Edited by Gerard GILLEN and Harry WHITE. Dublin: Irish Academic Press (1990). 312 S., Abb., Notenbeisp.

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe Reihe E/Band 1: Kompositionen für Violine und Klavier. Hrsg. von Jan KREJČÍ und Alena NĚMCOVÁ. Praha: Supraphon/Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XX, 103 S.

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe Reihe E/Band 2: Kompositionen für Violoncello und Klavier. Hrsg. von Jiří FUKAČ und Bedřich HAVLÍK. Praha: Supraphon/Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XIX, 50 S.

ANGELIKA JUNG: Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung des šašmačam. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1989. 348 S., Abb., Notenbeisp.

Katalog der Sammlung Anthony van Hoboken in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Band 8: Joseph Haydn. Instrumentalmusik (Hob. XIV-XX/1). Bearbeitet von Karin BREITNER. Tutzing: Hans Schneider 1990.

JUSTIN HEINRICH KNECHT: Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere. Faksimile der Ausgabe Leipzig 1795-1798. Hrsg. von Michael LADENBURGER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 3 Bände, 86, 196 und 188 S.

REINHARD KOPIEZ: Der Einfluß kognitiver Strukturen auf das Erlernen eines Musikstücks am Instrument. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 239 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Band 3.)

HEINZ LANZKE: Wo finde ich Informationen über Musik, Noten, Tonträger, Musikliteratur. Band 1: Musikedokumente und Musiksammlungen - Musiklexika - Musikgeschichte - Musikleben. Berlin: Berlin Verlag Arno Spitz (1990). 260 S. (Orientierungshilfen. Band 22/1.)

ANDREA LINDMAYR: Quellenstudien zu den Motetten von Johannes Ockeghem. Laaber: Laaber-Verlag (1990). 268 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 16.)

GUILLAUME MORLAYE II: Oeuvres pour le luth: Manuscrits d'Uppsala. Edition, transcription, étude critique par Jean-Michel et Nathalie VACCARO. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1989. LIII, 195 S. Tablatures: 104 S. (Corpus des Luthistes français.)

DAVID L. MOSLEY: Gesture, Sign, and Song. An Interdisciplinary Approach to Schumann's Liederkreis Opus 39. New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris: Peter Lang (1990). 200 S., Notenbeisp. (New Connections. Studies in Interdisciplinarity. Volume 3.)

LEOPOLD MOZART: Ausgewählte Werke I. Sinfonien. Vorgelegt von Cliff EISEN. Bad Reichenhall: Comes Verlag 1990. XXIX, 102 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Band 4.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Kritische Berichte. Serie V Konzerte, Werkgruppe 15: Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzen, Band 2 von Christoph WOLFF. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag - Neue Mozart-Ausgabe 1989. 47 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Kritische Berichte. Serie VIII Kammermusik, Werkgruppe 20, Abteilung 2: Quartette mit einem Blasinstrument hrsg. von Wolf-Dieter SEIFFERT. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag - Neue Mozart-Ausgabe 1989. 47 S.

Musica Britannica LVI: Songs 1860-1900. Edited by Geoffrey BUSH. London: The Musica Britannica Trust and Stainer & Bell Ltd. 1989. XX, 208 S.

Musikalisches Füllhorn. Aufsätze zur Musik, Günter Fleischhauer zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Bernd BASELT. Halle (Saale): Martin-Luther-Universität 1990. (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Wissenschaftliche Beiträge 1990/13 [G 18].)

Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Josef KUCKERTZ, Helga de la MOTTE-HABER, Christian Martin SCHMIDT und Wilhelm SEIDEL. Laaber: Laaber-Verlag (1990). 611 S., Abb., Notenbeisp.

CARL ORFF / MICHEL HOFMANN: Briefe zur Entstehung der Carmina Burana. Hrsg. und kommentiert von Frohmut DANGEL-HOFMANN. Tutzing: Hans Schneider 1990. 252 S.

NICOLÒ PAGANINI: 24 Capricci für Violine solo. Nach dem Autograph und den frühesten Drucken hrsg. von Renato de BARBIERI / Alberto

CANTÙ / Ernst HERTTRICH. Mit einer zusätzlich eingerichteten und kommentierten Violinstimme von Renato de BARBIERI. München: G. Henle Verlag (1990). XVII, 58 S.

FRANCESCO PASSADORE: Il fondo musicale dell'Archivio capitolare della cattedrale di Adria. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo 1989. XXXI, 335 S. (Cataloghi di fondi musicali italiani 11.)

In rebus musicis. Zur Musik in Geschichte, Erziehung und Kulturpolitik. Richard Jakoby zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Andreas ECKHARDT und Rudolf STEPHAN. Mainz-London-New York-Paris-Tokyo: Schott (1990). 140 S., Notenbeisp.

WOLFGANG RÜDIGER: Musik und Wirklichkeit bei E. T. A. Hoffmann. Zur Entstehung einer Musikanschauung der Romantik. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. 205 S. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 12.)

DOMENICO SCARLATTI: Ausgewählte Klaviersonaten. Band II. Nach den ältesten Handschriften und Drucken hrsg. von Bengt JOHNSSON. München: G. Henle Verlag (1990). VIII, 95 S.

THOMAS SEEDORF: Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag (1990). XV, 250 S. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 2.)

HEIDI SIEGEL: Schenker Studies. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1990). IX, 206 S., Notenbeisp.

Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleine Berichte aus den Jahren 1891–1901. Hrsg. von Hellmut FEDERHOFER. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag 1990. XXXII, 376 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 5.)

ULRICH SCHMITT: Revolution im Konzertsaal. Zur Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert. Mainz-London-New York-Paris-Tokyo: Schott (1990). 291 S., Abb.

FRANZ SCHUBERT: Symphonie Nr. 7 (Die Unvollendete) h-moll. Hrsg. von Peter GÜLKE. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1990). 102 S.

CLARA SCHUMANN (1819–1896): Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier. Band I. Hrsg. von Joachim DRAHEIM und Brigitte HÖFT. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1990). 52 S.

BASIL SMALLMAN: The Piano Trio. Its History, Technique, and Repertoire. Oxford: Clarendon Press 1990. VIII, 230 S., Notenbeisp.

DIETMAR STRAUSS: Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1990). Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe, 171 S., Teil 2: Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht, 154 S.

JOHANN STRAUSS (Sohn): Leben und Werk in Briefen und Dokumenten. Im Auftrag der Johann-Strauß-Gesellschaft Wien gesammelt und kommentiert von Franz MAILER. Band III: 1878–1886. Tutzing: Hans Schneider 1990. 412 S., Abb.

Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts in Ost- und Ostmitteleuropa. Studies on 20th Century Music in East and Eastern Middle Europe. Hrsg. von Detlef GOJOWY. Berlin: Verlag Arno Spitz (1990). 206 S. (Osteuropaforschung. Band 29.)

Telemann-Beiträge. Abhandlungen und Berichte, 2. Folge: Günter Fleischhauer zum 60. Geburtstag am 8. Juli 1988. Magdeburg: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung 1989. 96 S. (Magdeburger Telemann-Studien XII.)

WERNER THOMAS: Das Rad der Fortuna. Ausgewählte Aufsätze zu Werk und Wirkung Carl Orffs. Mainz-London-New York-Paris-Tokyo: Schott (1990). 359 S., Notenbeisp.

Tractatus Figurarum. Treatise on Noteshapes. A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Philip E. SCHREUR. Lincoln-London: University of Nebraska Press (1989). XII, 122 S. (Greek and Latin Music Theory.)

NICOLAS VALLET: Œuvres pour luth seul: Le Secret des Muses. Premier livre — 1615, second livre — 1616. Édition et transcription par André SOURIS. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1989. LII, 260 S. (Corpus des Luthistes français.)

KONRAD VOGELSANG: Filmmusik im Dritten Reich. Die Dokumentation. Hamburg: Facta Oblita Verlag (1990). 319 S.

KONRAD WOLFF: Masters of the Keyboard. Individual Style Elements in the Piano Music of Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, and Brahms. Enlarged Edition. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press (1990). XII, 314 S.

Mitteilungen

Wir gratulieren:

Professor Dr. Werner BRAUN, Saarbrücken, am 19. Mai 1991 zum 65. Geburtstag,

Professor Dr. Martin RUHNKE, Erlangen, am 14. Juni 1991 zum 70. Geburtstag,

Professor Dr. Walther SIEGMUND-SCHULTZE, Halle, am 6. Juli 1991 zum 75. Geburtstag.

Mit der Bitte um Entschuldigung ist eine Geburtstagsgratulation in Heft 1 dieser Zeitschrift zurückzunehmen. Herr Dr. Ottmar SCHREIBER ist am 7. Oktober 1984 verstorben.

*

Professor Dr. Christoph WOLFF wurde zum Honorarprofessor der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. ernannt.

Professor Dr. Francisco Curt LANGE wurde während seines Aufenthaltes in La Habana vom Minister für Kulturwesen der höchste kulturelle Orden, *Alejo Carpentier*, verliehen.

Dr. Ulrich KONRAD hat sich am 30. Januar 1991 an der Georg-August-Universität Göttingen für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*.

*

Vom 17. bis 20. April 1991 findet in Bochum *Das 6. Internationale Studentische Symposium für Musikwissenschaft* statt. Kontaktadresse: Ruhr-Universität Bochum, Fachschaftsrat Musikwissenschaft, Gebäude GA/04 Raum 142, Universitätsstraße 150, W-4630 Bochum 1.

Am 4. Mai 1991 wird im Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik ein Kolloquium *Musik in Theresienstadt* veranstaltet.

Johann Joseph Fux und seine Zeit — Kultur, Kunst und Musik im Spätbarock heißt ein Symposium der Hochschule für Musik und Theater Hannover vom 15. bis 17. Mai 1991. Interessenten wenden sich an: Hochschule für Musik und Theater, Emmichplatz 1, 3000 Hannover 1.

Das Institut für Musikwissenschaft an der Universität Innsbruck veranstaltet vom 2. bis 5. Juli 1992 eine Fachtagung zum Thema *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer — Weltliche und geistliche Musik im Umkreis Kaiser Maximilians I.* mit Referaten, Konzerten sowie einer Ausstellung. Anfragen werden telefonisch gerne beantwortet unter der Nummer 512/507/2154.

Vom 1. bis 6. September 1991 findet eine *Mozart Bicentenary Conference* als *XIV National Conference of the Musicological Society of Australia* in der Universität von Adelaide statt. Es können noch freie Beiträge von 20 Minuten Dauer gemeldet werden. Kontaktadresse: Mozart Conference Registration, C/-Music Department, University of Adelaide, GPO Box 498, Adelaide S. A. 5001, Australia.

In Trient wird vom 24. bis 27. Oktober 1991 der *2. Europäische Kongreß für musikalische Analyse* veranstaltet. Er wird sich mit den folgenden Themen befassen: 1. Analyse von musikalischer Interpretation: Probleme und Methoden; 2. Analyse der Analyse: Gibt es Beziehungen zwischen (den) verschiedenen Analysemethoden?; 3. Über die Bedeutung von Strukturtheorien und kognitiven Prozessen bei den analytischen Verfahren formaler Untergliederung; 4. Analyse von Musik des Mittelalters und der Renaissance: Strukturen der Modalität; 5. Zur Rolle der Analyse in der allgemeinbildenden Schule; 6. Struktur und Ausführungsvarianten in mündlich überlieferter Musik; 7. Melodiestruktur und Sprechtonfall; 8. "Popular music": Analysen von "songs" aus den Jahren zwischen 1950 und 1990; 9. Strukturelle Beziehungen zwischen Musik und Handlung im Film; 10. Analyse von elektroakustischer Musik: Zur sprachlichen Bezeichnung von Klangobjekten. Nähere Auskünfte erteilt das Kongreßbüro, c/o Accademia Filarmonica Trentina, Via Oriola 12, I-38100 Trento.

Im Rahmen der *Kasseler Musiktage* (Heinrich-Schütz-Allee 35, W-3500 Kassel-Wilhelmshöhe) finden am 1. und 2. November 1991 zwei Symposien über *Öffentlichkeit und Innerlichkeit im Widerstreit — Mendelssohns Identität und Mendelssohn oder das Judentum in der Musik* statt.

Die *Villa i Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies* (Via di Vincigliata, 26, I-50135 Firenze) gewährt Stipendien für das akademische Jahr 1992/93.

Der Verein *Musikfrauen Berlin* veranstaltet eine Reihe *Klangportraits*. Informationen über Martina Helmig, Bleibtreustr. 10–11, W-1000 Berlin 12.

Nach Auflösung der Nationalkomitees der ehemaligen beiden deutschen Staaten fand am 2. März 1991 in Berlin die Neugründung eines vereinigten Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland im International Council for Traditional Music (ICTM) statt. Bei der Generalversammlung wurden Prof. Dr. Marianne BRÖCKER (Bamberg) zur Präsidentin, Dr. Edda BRANDES (Berlin) und Dr. Andreas MICHEL (Berlin) zu Vizepräsidenten gewählt. Des weiteren beschloß die Generalversammlung, Prof. Dr. Felix HOERBURGER und Prof. Dr. Walter WIORA wegen ihrer Verdienste um die Musikethnologie zu Ehrenmitgliedern des Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland im International Council for Traditional Music zu ernennen.

Seit Mitte Oktober 1990 verfügt die Universitätsbibliothek Augsburg über eine weitere bedeutende Privatsammlung hymnologischer Quellenliteratur. Nachdem zwischen 1986 und 1989 die Forschungsbibliotheken von Walter Blankenburg (Schlächtern) und Konrad Ameln (Lüdenscheid) sowie zwei kleinere Quellensammlungen angekauft worden waren, konnte nunmehr die Gesangbuchsammlung Konrad Wölfel (Fürth/Ebersberg) als Dauerleihgabe übernommen werden. Sie umfaßt ca. 1.500 Gesangbücher und Agenden vornehmlich aus dem deutschsprachigen Bereich und bildet, vor allem auch angesichts der Tatsache, daß rund ein Drittel der Texte aus dem bayerischen Raum stammt, eine höchst willkommene Ergänzung zu den bereits vorhandenen Beständen. Die Universitätsbibliothek Augsburg beherbergt damit, neben der einschlägigen

Sekundärliteratur für diesen Bereich, insgesamt rund 2.500 Bände an hymnologischen Primärtexten aus dem 16. bis 20. Jahrhundert.

In der Sowjetunion sind zwei neue Musikwissenschaftliche Gesellschaften gegründet worden, die auch interessierten westlichen Musikforschern offenstehen:

Die Gesellschaft zur Erforschung der russischen Musik (*Associacija issledovatelej russkoj klassičeskoj muzyki*, wörtlich: Vereinigung von Forschern der russischen klassischen Musik) wurde Ende 1990 für Musikwissenschaftler gegründet, die sich mit der russischen Musikkultur der „klassischen“ Zeit, also vom 18. Jahrhundert bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, beschäftigen. Die Gesellschaft hat ihren Sitz im Zentralen Museum für Musikkultur („Glinka-Museum“), UdSSR-125047 Moskau, Fadeev-Straße 4, Telefax (095) 20566836.

Die erste russische Čajkovskij-Gesellschaft wurde von der Vereinigung der Preisträger der Moskauer Čajkovskij-Wettbewerbe, vom Čajkovskij-Museum in Klin sowie von der Gesellschaft zur Erforschung der russischen Musik gegründet. Sie wird von dem Pianisten Professor Lev Vlasenko, der Direktorin des Čajkovskij-Museums, Galina Belanovič, und der Musikwissenschaftlerin Professor Dr. Ljudmila Korabel'nikova geleitet. Wer der Gesellschaft beitreten möchte, wende sich an: Čajkovskij-Gesellschaft, Čajkovskij-Museum, UdSSR-141600 Klin, Bezirk Moskau, Čajkovskij-Straße 48.

Die Autoren der Beiträge

JULIA LIEBSCHER, 1956 in Weiden/Oberpfalz geboren; studierte Musikwissenschaft in München; 1983 Promotion; 1984 bis 1988 Stipendiatin der Deutschen Forschungsgemeinschaft mit einem Projekt über Augustinus Steffani; 1984 Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth und Lehrbeauftragte für Musikwissenschaft; seit 1989 Akademische Rätin und Lehrbeauftragte für Musiktheaterwissenschaft in München.

EBERHARD MÖLLER, 1936 in Königsee/Thüringen geboren; studierte Musikwissenschaft und Musikerziehung in Jena, 1964 Promotion; seit 1959 Assistent, später Lektor an der Pädagogischen Hochschule in Zwickau.

KLAUS-GÜNTER WERNER, 1951 in Velbert/Rheinland geboren; studierte Musikwissenschaft in Kiel; 1986 Promotion; seit 1987 als Verlagslektor sowie freiberuflich als Herausgeber und Musikkritiker tätig.

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 ausgeschreiben 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. 125 ff.
- 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. 367 f.
- 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.