

Zur Analyse von Schuberts Klaviersonate in a-moll op. 42 *

von Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br.

Zumindest im allgemeinen Bewußtsein ist die Rezeption der Instrumentalmusik Franz Schuberts wohl auch heute noch von einem doppelten Dilemma gekennzeichnet. Denn zum einen wird Schubert, wie es exemplarisch eine entsprechende Einschätzung Hugo Riemanns (aus dem Jahre 1901) bekundet, zuallererst als der „Neuschöpfer des Liedes“ schlechthin betrachtet¹, wodurch seine instrumentalen Werke Gefahr laufen, in den Hintergrund des ästhetischen Interesses gedrängt zu werden; Riemanns Feststellung, „daß in dem Klavierkomponisten Schubert der Liederkomponist überall gegenwärtig ist“, ist ebenso ein verbreiteter Topos geworden wie die damit verbundene Wertung, aus diesem Grunde fehle Schuberts ohne Stütze eines Textes komponierten Instrumentalstücken häufig „die strenge Logik des Aufbaues im großen“². Zum zweiten werden Schuberts instrumentale Werke, wenn man sich mit ihnen analytisch beschäftigt, zumeist an der Musik Ludwig van Beethovens gemessen, indem man ihnen zwar durchaus nicht die Anerkennung versagt, dabei aber doch — so ebenfalls Riemann — betont, es gebühre „dem Instrumentalkomponisten Schubert ein Ehrenplatz in der Gefolgschaft Beethovens“³; daß dieses Urteil Riemanns zugleich bereits eine positive Veränderung gegenüber wiederum früher datierenden Äußerungen über die Instrumentalmusik Schuberts darstellt, zeigt beispielsweise Heinrich Kreißle von Hellborns (1865) noch deutlich zurückhaltendere Bewertung seiner Klaviersonaten: „Was Schubert in dieser Musikgattung geschaffen, läßt sich weder dem Umfang noch dem geistigen Gehalt nach den Claviercompositionen **B e e t h o v e n s** als ebenbürtig an die Seite setzen“⁴.

Clemens Kühn hat unlängst den eben skizzierten, doppelten Zwiespalt auf die prägnante Formel gebracht, Schubert werde „gegen sich selbst und gegen Beethoven ausgespielt“, und er hat konstatiert, Schuberts Instrumentalmusik bedürfe, „immer noch, der Rehabilitation“⁵. Kühns letzte Aussage, die bei manchem als erste Reaktion Erstaunen hervorrufen mag, bewahrheitet sich nicht zuletzt im Blick auf die Klaviersonaten, deren Untersuchung eigentlich bis heute ein Desiderat der Schubert-Forschung geblieben ist. Nach der 1927 erschienenen Monographie von Hans Költzsch⁶

* Für den Druck eingerichteter Text des Probevortrages, den der Verf. am 6. Februar 1990 im Rahmen seines Habilitationsverfahrens an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. gehalten hat.

¹ Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, Berlin 1901, S. 130.

² Ebda., S. 136.

³ Ebda., S. 135.

⁴ Heinrich Kreißle von Hellborn, *Franz Schubert*, Wien 2. Aufl. 1865, S. 523.

⁵ Clemens Kühn, *Zur Themenbildung Franz Schuberts*, in: *Das musikalische Kunstwerk*, Festschrift Carl Dahlhaus zum

⁶⁰ Geburtstag, hrsg. von Hermann Danuser, Helga de la Motte-Haber, Silke Leopold und Norman Miller, Laaber 1988, S. 503.

⁶ Hans Költzsch, *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, Leipzig 1927.

— bei dem erneut der oben am Beispiel Riemanns belegte Topos, der Liederkomponist habe in seiner Instrumentalmusik ein gewisses kompositorisches Defizit nicht verbergen können, begegnet⁷ — wurde ihnen erst in jüngerer Zeit wieder verstärkt Aufmerksamkeit zuteil⁸. Zudem wirkt aber gerade auch in diesem Bereich die lange vorherrschende Meinung, Schubert habe als Instrumentalkomponist sozusagen im Schatten Beethovens gestanden, trotz der dezidierten Replik von Carl Dahlhaus, solche Ansicht gelte „unter Eingeweihten als Torheit“⁹, weiterhin unerschütterlich nach. Und zweifellos ist dieser Sachverhalt ein Indiz dafür, daß Beethoven, dessen geradezu furchteinflößende kompositorische Bedeutung bekanntlich Schubert selbst bewußt war (ohne daß er freilich deswegen in Resignation verfallen wäre)¹⁰, die Norm und Tradition der Klaviersonate besonders nachhaltig geprägt hat, woraus noch Dietrich Kämper die Konsequenz gezogen hat, seinem 1987 veröffentlichten Buch über die Geschichte der Klaviersonate seit Schubert den Titel *Die Klaviersonate nach Beethoven*¹¹ zu geben, ein Titel, der das angesprochene Problem, das Kämper als einen Ansatzpunkt seiner Darstellung wählt¹², ganz bezeichnend beim Namen nennt.

Darüber hinaus scheint dem Bemühen, ein gewissermaßen eigenständiges, den primären kompositorischen Intentionen Schuberts nahekommendes Verfahren der Analyse seiner Klaviersonaten zu finden, oft als ein nicht leicht zu überwindendes Hindernis die Theorie der Sonatensatzform im Wege zu stehen, eine Theorie, deren Kriterien im 19. Jahrhundert wesentlich von der Musik Beethovens abstrahiert wurden und die somit geradezu zwangsläufig immer wieder auf einen Vergleich mit Beethoven zurückzuführen droht. Und selbst wenn man heute zwischen Beethovens ‚dramatisch-dialektischer‘ und Schuberts ‚lyrisch-epischer‘ Sonatensatzform zu unterscheiden pflegt (und Ansätze einer spezifischen Formbeschreibung allerdings unter Bevorzugung der späten Werke Schuberts entwickelt werden¹³), so bleibt doch häufig eine Bezogenheit des analytischen Denkens auf Beethoven bestehen. An Schuberts *Klaviersonate in a-moll* D 845, die vor Ende Mai 1825 komponiert und im Erstdruck als op. 42 Anfang 1826 veröffentlicht wurde, kann das Gesagte verdeutlicht werden. Die Sonate bietet sich

⁷ So schreibt Költzsch, es erweise sich „Schuberts innere Konstellation zur Sonatenform durchaus als problematisch“, er sei „nicht immer fähig, gewissen kompositionstechnischen Formforderungen Genüge zu leisten“, und seine Klaviersonaten beherrsche „ungemein oft, von 1815 bis 1828, ein Mangel an innerer, organischer Bewegung“ (ebda., S. 77).

⁸ Stellvertretend erwähnt sei Arthur Godels Arbeit über *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958–960)*, Baden-Baden 1985.

⁹ Carl Dahlhaus, *Die Sonatenform bei Schubert*, in: *Musica* 32 (1978), S. 125.

¹⁰ In Schuberts durch Josef von Spaun überlieferter Jugendäußerung: „heimlich im Stillen hoffe ich wohl selbst noch etwas aus mir machen zu können, aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“ (*Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig 2. Aufl. 1966, S. 150), darf freilich zum einen neben der tiefen Respektsbezeugung keineswegs der erklärte Anspruch einer eigenständigen kompositorischen Leistung überhört werden. Zum anderen wird meistens nicht hinreichend berücksichtigt, daß Schubert diesen Ausspruch im Alter von etwa fünfzehn Jahren getan haben soll, was dessen Aussagekraft hinsichtlich seines späteren Schaffens zumindest einschränkt, wenn nicht sogar fragwürdig erscheinen läßt.

¹¹ Dietrich Kämper, *Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin*, Darmstadt 1987.

¹² Siehe ebda., S. 1 und S. 21 ff.

¹³ Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, *Die Sonatenform im Spätwerk Franz Schuberts*, in: *AfMw* 45 (1988), der besonders den formbildenden Aspekt der Harmonik behandelt und auf dieser Grundlage nicht zuletzt Peter Gülkes ebenfalls an den späten Werken orientierter Auffassung des „Hineinkomponierens in ein bergendes Gehäuse“ widerspricht (S. 47; vgl. Peter Gülke, *Zum Bilde des späten Schubert*, in: *Musik-Konzepte*, Sonderbd.: *Franz Schubert*, München 1979, S. 156).

nicht zuletzt deshalb als Beispiel an, weil sie nach nicht weniger als neun zuvor verfaßten vollständigen und sieben Fragment gebliebenen, bis 1815 zurückdatierenden Klaviersonaten die erste gewesen ist, die Schubert einer Publikation für würdig erachtet hat. Man darf also davon ausgehen, daß dieses Werk zumindest der Selbsteinschätzung Schuberts gemäß einen wirklich individuellen kompositorischen Beitrag zur Gattung der Klaviersonate darstellt¹⁴.

*

Walther Dürr hat Schuberts *a-moll-Sonate* op. 42 einer analytischen Betrachtung unterzogen, die erklärtermaßen vom Vergleich mit Beethoven ausgeht¹⁵. Die Schwierigkeiten, in die er sich dabei fast unweigerlich verstrickt, lassen sich exemplarisch seiner Analyse des ersten Satzes gleich am Beginn der Exposition entnehmen. Die im Sinne der Theorie der Sonatensatzform geforderte Lokalisierung des ersten und zweiten Themas ist ein Dreh- und Angelpunkt der Analyse, aus dem weitreichende Konsequenzen für die Gliederung des gesamten Satzes erwachsen. Dürr hat sich dafür entschieden, die ersten zehn Takte als das „Hauptthema“ zu bezeichnen, das in der Tonika steht und auf der Dominante endet; nach dem überleitenden Abschnitt der Takte 10 bis 25 folge das zweite Thema, das — wie Dürr sich ausdrückt — „aber [...] im Grunde nur eine Variante des Hauptthemas“ sei, einsetzend in Takt 26 auf der Tonika und ab Takt 30 in die parallele Durtonart sich wendend, um im Übergang zu Takt 40 förmlich nach C-dur zu kadenzieren; und dort schließe sich in der Tonikaparallele „eine variierte Neuformulierung“ des zweiten Themas an¹⁶.

Die skizzierte Einteilung ist in mehrerlei Hinsicht problematisch: Erstens — und dies muß gleich als ein gewichtiger Einwand festgehalten werden — deckt sich die von Dürr entworfene Gliederung insofern nicht mit der sinnlich-musikalischen Erscheinung des in Rede stehenden Abschnittes, als der musikalische Höhepunkt, der nach dem mit Takt 10 einsetzenden, lang auskomponierten Crescendo in Takt 26 erreicht wird, den Eintritt des zweiten Themas bilden soll; denn zumindest in Einklang mit der geläufigen Theorie der Sonatensatzform sollte ein zweites Thema nicht aus einer derart energischen musikalischen Gestalt wie hier bestehen, sondern in der Regel ein

¹⁴ Daß Schubert der *Klaviersonate in a-moll* op. 42 besonderes Gewicht beigemessen hat, kann auch an ihrer im Blick auf seine sonstigen gedruckten Werke singulären Widmung abgelesen werden: Er eignete sie nämlich nicht einem seiner Freunde, Musiker oder Textdichter, sondern dem Erzherzog Rudolf zu. Walther Dürr hat die Motivation dieser Widmung dahingehend interpretiert, daß Schubert damit zum einen seine damalige Bewerbung um die Stelle eines Vize-Hofkapellmeisters unterstützen wollte — wobei der vermeintliche Gönner indes nicht der eigentliche Entscheidungsträger war, sondern das letzte Wort Kaiser Franz oblag — und zum anderen seine Sonate dem Erzherzog als dem gründlichen Musikkenner und Schüler Beethovens widmete (Walther Dürr, *Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?*, in: *Musikkonzepte*, Sonderbd., S. 16, Anm. 31). Hinsichtlich des letztgenannten Gesichtspunktes kann die Vermutung hinzugefügt werden, daß Schubert sich so vielleicht auch öffentlich und demonstrativ einem Vergleich mit Beethoven im Sinne einer selbstbewußten Anknüpfung und Weiterführung der durch diesen repräsentierten, sozusagen denkbar besten Tradition stellen wollte.

¹⁵ Dürr, S. 10ff.

¹⁶ Ebda., S. 18f.

eher sangliches Moment der Spannungsrücknahme ausformen. Zweitens repräsentieren die Gebilde, die Dürr als erstes und zweites Thema klassifiziert, keinen harmonischen Kontrast; beide erklingen in der Tonika, so daß — wie jetzt nicht im einzelnen gezeigt werden kann — es in der Reprise unmöglich wird, die sonst dort übliche harmonische Angleichung zu vollziehen. Und drittens fehlt in der Reprise überhaupt das von Dürr so benannte erste Thema; es liefert vielmehr die kompositorische Substanz für die Durchführung, in der wiederum das zweite Thema unberücksichtigt bleibt. Und solche Unstimmigkeiten führen Dürr bei seiner zusammenfassenden Bewertung der Gesamtform des Satzes dann dazu, mancherlei Abweichungen einräumen zu müssen: Er resümiert, daß der Satz „durchaus die ‚Abtheilungen‘ des Sonatenhauptsatzes“ zeige, aber „im Grunde monothematisch“ sei und „daher auch auf eine eigentliche ‚Durchführung‘ verzichten“ könne; der Satz sei somit „nur zweiteilig“, indem die auf dem ersten Thema basierende Durchführung das in der Reprise fehlende erste Thema substituieren, und des weiteren liege ihm „jedoch keine klare tonale Entwicklung zugrunde“¹⁷.

Die Schwierigkeiten, die Dürr bei seiner am Modell der Sonatensatzform orientierten Analyse aus dem Umstand erwachsen, daß theoretisch vorausgesetzte Normen von Schubert kompositorisch nicht erfüllt werden, dürften hinreichend deutlich geworden sein. Sie bewirken eine von Einschränkungen durchzogene, verklausulierte analytische Aussageweise, die sich schon bei der Festlegung der Themen abgezeichnet hat. Und auch eine von Dürrs Vorstellungen abweichende Themenbestimmung würde die umrissenen Schwierigkeiten nicht ausräumen, sondern lediglich auf andere Bereiche des Satzes verlagern. Wenn man etwa — wofür einiges spricht und wovon beispielsweise Alfred Brendel auszugehen scheint¹⁸ — den Beginn der Sonate dergestalt gliedert, daß die Takte 1 bis 10 und 10 bis 25 als zweiteilige Einleitung fungieren, die Takte 26 bis 33 den Hauptsatz mit dem ersten Thema in der Tonika enthalten und nach einer Überleitung in Takt 40 mit einem zweiten, sanglichen Thema auf der Tonikaparallele der Seitensatz anfängt, dann wäre damit zwar der musikalische Höhepunkt in Takt 26 als Einsatz des ersten Themas formtheoretisch adäquat erfaßt, und ebenso wäre der Prämisse des sowohl ausdrucksmäßigen als auch harmonischen Themenkontrastes Genüge getan. Doch im Blick auf die Gesamtform des Satzes, die so vor dem Hintergrund einer in Hauptsatz (Takte 26—33), Überleitung (Takte 34—39), Seitensatz (Takte 40—63) und Epilog (Takte 64—90) unterteilten Exposition auch eine reguläre Reprise (Takte 186—247) mit anschließender Coda (Takte 248—311) umfaßte, bestünde andererseits ein unübersehbares Manko darin, daß nun die Durchführung (Takte 91—185) auf keinem der beiden genannten Themen, sondern allein

¹⁷ Ebda., S. 20.

¹⁸ Siehe die entsprechenden Notenbeispiele für das Haupt- und Seitenthema der *a-moll-Sonate* in Alfred Brendels Text über *Schuberts Klaviersonaten 1822—1828*, in: *Nachdenken über Musik*, München 6. Aufl. 1982, S. 92. Die gleiche Einteilung hat vermutlich schon Költzsch vorgeschwebt, dessen entsprechende Bemerkung über „eine eigenartige kontinuierliche Exposition, in der erstes und zweites Thema fast untrennbar verwoben sind“ (Költzsch, S. 110), allerdings nicht völlig eindeutig ist.

auf dem kompositorischen Material der Einleitung fußen würde. (Nur am Rande sei angemerkt, daß der solchermaßen aufscheinende Aspekt formaler „Ambiguität“¹⁹ den Gang der Erörterung an dieser Stelle abermals auf die Frage einer Abhängigkeit des Instrumentalkomponisten Schubert von „Beethovens Vorbild“²⁰ zurücklenken könnte.)

*

Zieht man ein Fazit der bisher ausgebreiteten Überlegungen zum ersten Satz der *a-moll-Sonate* op. 42, so läßt sich nur schwer der Eindruck abwehren, daß eine primäre Orientierung an der Sonatensatzform nicht unmittelbar zum erwünschten Ziel eines angemessenen Verstehens der kompositorischen Intentionen Schuberts zu führen verspricht. Zwar soll hier keineswegs die von Dahlhaus hervorgehobene Problematik unterschätzt werden, dem Erklärungsmodell der Sonatensatzform etwas theoretisch Gleichwertiges entgegenzusetzen²¹. Doch scheint es einen Versuch wert, von ihm zumindest zeitweilig einmal abzusehen, um aus einer anderen Perspektive einen analytischen Zugang zu erproben, der näher an die musikalische Idee des betrachteten Satzes heranzuführen könnte.

Hinsichtlich des dabei zu wählenden Ansatzes hat Robert Schumann einen Fingerzeig geliefert; in einer Rezension der *a-moll-Sonate* schreibt er 1835 über den ersten Satz, dieser sei „so leicht und einfach aus zwei Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der sie so seltsam in- und gegeneinander zu stellen weiß“²². Was Schumann als „zwei Stücke“ bezeichnet, ist der Inhalt der ersten vier Takte, die mit einer Verkettung zweier einstimmiger, oktavverdoppelt notierter Motive beginnen:

Notenbeispiel 1

¹⁹ Vgl. C. Dahlhaus über Beethovens „neuen Weg“ seit der *Klaviersonate in d-moll* op. 31, Nr. 2 (*Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 210ff.).

²⁰ In diesem Sinne hat Dürr (S. 20f.) auf die ersten Sätze von Beethovens letzten Klaviersonaten A-dur op. 101, E-dur op. 109, A-dur op. 110 und c-moll op. 111 hingewiesen, von denen Schubert Anregungen empfangen haben könnte.

²¹ Dahlhaus, *Sonatenform*, S. 125.

²² Robert Schumann, *Sonaten für das Pianoforte* (1835), in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 5. Aufl. 1914, Bd. 1, S. 124.

Einem auftaktigen Dreitonmotiv (M_1), das in Viertelbewegung in einem Halbton-Ganzton-Abstieg mit einem Vorschlag vor der Schwerpunktnote h die kleine Terz der *a*-moll-Tonika ausfüllt, folgt in gleicher Bewegungsrichtung, aber volltaktig, rhythmisch differenziert und mit vergrößertem Ambitus ein Oktavmotiv (M_2), das unter Akzentuierung der Quinte, die zugleich das Verbindungsintervall der Motivkette bildet, in den Tonika-Dreiklangstönen abschwingt. An diese melodisch konzipierte, *pianissimo* vorgetragene Motivkonstellation schließt auftaktig im Mezzoforte eine harmonische Phrase (P) mit einem Orgelpunkt im Tenor auf dem Ton e an, die rhythmisch gleichförmig in Viertelwerten zwischen Tonika und Dominante (in verschiedenen Umkehrungen) alterniert und "un poco ritardando" auf der Dominante offen endet; die harmonische Phrase steht als solche im Kontrast zum Vorhergehenden, wird jedoch — über das dialektische Korrespondenzprinzip der Taktpaare hinaus — durch das Dreitonmotiv M_1 untergründig mit dem Vorigen verknüpft.

Daß aus den eben beschriebenen „zwei Stücken“, wie Schumann sie genannt hat, der gesamte erste Satz der Sonate komponiert ist, wird im folgenden an einigen Beispielen ersichtlich werden. Indes stellt sich zuvor die Aufgabe, das Gebilde der ersten vier Takte noch etwas genauer zu charakterisieren. Und zu diesem Zweck bietet es sich an, den eingangs zitierten Topos, der Liederkomponist Schubert sei in den Klaviersonaten überall gegenwärtig, nun einmal wirklich beim Wort zu nehmen, indem man versuchen kann, ein spezifisches Merkmal seiner Liedkomposition auch im gegebenen Zusammenhang analytisch fruchtbar zu machen; gemeint ist das von Hans Heinrich Eggebrecht auf den Begriff gebrachte Prinzip, wonach zahlreiche Lieder Schuberts so beschaffen seien, „daß sie auf einen Erfindungskern reduzierbar sind, der zu Beginn des Gesanges real erklingt und als kompositorische Substanz dem ganzen Lied variativ zugrundeliegt“²³. Denn dieser Begriff des Erfindungskerns trifft in gewisser Weise auch auf die *a*-moll-Sonate und ihren Anfang zu.

Dabei ist gar nicht unbedingt ausschlaggebend, daß es sich beim „Erfindungskern“ der Takte 1 bis 4 um eine sangliche, symmetrisch in Aufstellung und Antwort gegliederte Gestaltung handelt: der weich niedersinkende Sekundgang des Motivs M_1 geht über in einen emphatischen Quint-Aufschwung und mündet in ein liedhaftes Abschwingen auf den Dreiklangstönen des Motivs M_2 ; und die Oberstimme der antwortenden Tonika-Dominant-Phrase besteht aus einer Tonrepetition, die in einer über die Quarte eingesprungenen kleinen Sekunde abwärts endet. Vielmehr liegt das entscheidende Moment, das es erlaubt, diese vier Takte als Erfindungskern anzusprechen, darin begründet, daß an ihnen die musikalische Idee ablesbar ist, die Verlauf und Gehalt des Satzes prägt²⁴.

Während freilich im Lied der musikalische Gehalt eines Erfindungskerns in Wechselwirkung mit dem vertonten Text zum Ausdruck kommt, ist er im vorliegenden Fall

²³ Hans Heinrich Eggebrecht, *Prinzipien des Schubert-Liedes*, in: *AfMw* 27 (1970), S. 89.

²⁴ Inwieweit man darüber hinaus auch im instrumentalmusikalischen Bereich von einem bestimmten „Ton“, wie ihn Eggebrecht für Schuberts Liedkomposition beschrieben hat (ebda., S. 92), reden könnte, bedürfte einer eingehenderen Untersuchung und muß deshalb im gegebenen Zusammenhang offengelassen bleiben.

allein in der musikalischen Faktur der ersten vier Takte verankert. Und so erhebt sich die Frage, wie man diesen Gehalt andeutungsweise verbalisieren kann. Einen Ansatzpunkt liefert dafür die eigentümliche Spannung, die dem Erfindungskern nicht nur aufgrund des Gegensatzes seiner Taktpaare, sondern bereits am Beginn zwischen dem Auftakt-Motiv M_1 und dem demgegenüber akzentuiert einsetzenden, rhythmisch ab-schwingenden Oktavmotiv M_2 innewohnt und die in den anschließenden Takten zu-nehmend zutage tritt (vgl. Notenbeispiel 2): Bei der einen Ganzton höher anhebenden Wiederholung des Erfindungskerns werden die ursprünglichen Motiv-Intervalle ver-

The image displays three systems of musical notation for Schubert's Klaviersonate in a-moll. The first system (measures 1-10) features two staves. The upper staff contains motifs M_1 and M_2 , followed by a phrase P . The lower staff contains a corresponding accompaniment. Annotations include 'Erfindungskern' (invention core) above the first four measures, 'Wiederholung des Erfindungskerns' (repetition of the invention core) above measures 5-10, 'a tempo' above measure 8, 'un poco ritard.' (ritardando) above measures 5-7, and 'Orgelpunkt' (pedal point) below measure 8. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The second system (measures 11-16) continues the accompaniment with 'un poco ritard.' and 'a tempo' markings, and 'cresc.' (crescendo) above measure 14. Motif M_2 is repeated in the upper staff. The third system (measures 17-26) shows a continuation of the accompaniment with dynamics *fp* (fortissimo piano) and *ff* (fortissimo), and a *p* (piano) dynamic in the upper staff. Motifs M_2 and P are indicated above the upper staff.

Notenbeispiel 2

ändert (die Abfolge von kleiner und großer Sekunde im Motiv M_1 wird vertauscht und der Ambitus des Oktavmotivs M_2 zur None gespreizt, worin sich die Variabilität der Motive in den Grenzen ihrer Wiedererkennbarkeit abzeichnet); vor allem aber erscheint als Verbindungsintervall der Motivkette an Stelle der einstigen Quinte ein dissonanter Tritonus, der die Spannung, die zwischen den Motiven M_1 und M_2 keimhaft angelegt ist, jetzt verstärkt hervortreten läßt; und infolge dieses Spannungszuwachses erfährt die antwortende harmonische Phrase an ihrem Ende eine zwei-taktige Verlängerung im Sinne eines auskomponierten Ritardandos. Der in Takt 10 ansetzende Crescendo-Abschnitt beruht in klanglicher, horizontaler Hinsicht auf dem Orgelpunkt e der harmonischen Phrase P , zugleich aber in vertikaler Hinsicht auf dem Oktavmotiv M_2 (womit eine zusätzliche, strukturelle Verwandtschaft zwischen M_2 und P ans Licht gebracht wird); der Abschnitt entwickelt im Zuge einer Entfaltung der der Phrase P inhärenten Klangqualität das zunächst verborgene Potential des Oktavmotivs, worauf in Takt 26 das anfänglich scheinbar bruchlos in den Erfindungskern eingeflochtene Motiv M_2 sich fortissimo mit einer in Gegenbewegung verdoppelten Kontraktion auf dem Tonika-Grundton verselbständigt; die antwortende harmonische Phrase wird dadurch zur leisen Dominant-Tonika-Bewegung umgedeutet, die in das Kontraktionsmotiv zurückleitet.

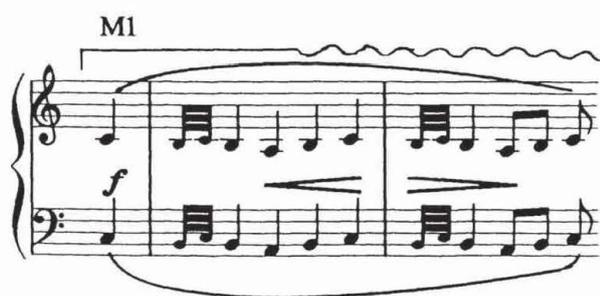
Um nun noch näher zu umschreiben, was die im Verlauf des Satzes offenkundig werdende Spannung für den Gehalt der Musik bedeutet, kann als Interpretationshilfe ein schriftliches Zeugnis Schuberts, das bislang vorzugsweise isoliert biographisch oder psychoanalytisch ausgelegt wurde, herangezogen werden; nämlich seine allegorische Erzählung *Mein Traum* (vom 3. Juli 1822), die — schon der Titel ist signifikant — unter Verwendung archetypischer Motive der romantischen Dichtung die Idee einer Wanderschaft „in ferne Gegend“ umkreist und folgende Schlüsselsätze enthält: „Lieder sang ich nun lange lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe. So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz“²⁵. Nichts spricht dagegen, diese Aussage mit der skizzierten musikalischen Spannung des Erfindungskerns im Sinne eines spezifisch romantischen Zwiespalts zwischen „Liebe“ und „Schmerz“, zwischen Sehnsucht nach Versöhnung mit der realen Welt einerseits und desillusionierender, elender Wirklichkeits-erfahrung andererseits in Verbindung zu bringen. Allerdings darf dabei Schuberts Erzählung nicht als ein autobiographisches Zeugnis mißverstanden werden, sondern ist — unabhängig vom Gesichtspunkt literarischer Originalität — als eine poetische Äußerung aufzufassen. Und ebensowenig soll diese poetische Äußerung in eine bloß symbolische, also nur vermittelt wirksame Beziehung zur Musik²⁶ gesetzt werden, eine Beziehung, wie sie vor kurzem William Kinderman zwischen der „Dichotomie von innerer Vorstellung und äußerer Wahrnehmung“ sowie dem lyrisch-dramatischen, dur-moll-tonalen Themenkontrast in Instrumentalwerken Schuberts hergestellt

²⁵ Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*, hrsg. von O. E. Deutsch, Kassel 1964 (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* VIII/5), S. 159.

²⁶ Vgl. H. H. Eggebrecht, Artikel *Symbol*, in: *Riemann Musiklexikon*, Sachteil der 12. Aufl., Mainz 1967, S. 921f.

hat²⁷. Vielmehr ist die Gespaltenheit, die Schubert in seiner Erzählung in die poetische Metapher von „Liebe“ und „Schmerz“ gekleidet hat, eine unmittelbare Eigenschaft der Musik selbst, indem sie als Dualität einander widerstreitender Ausdrucksqualitäten den inneren Beweggrund des Erfindungskerns bildet. Und insofern kann unter Anspielung auf die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts etablierte Auffassung der Musik als eines subjektiven Ausdrucks von Empfindungen der Erfindungskern auch als Empfindungskern bezeichnet werden, gleichsam als musikalisches Sigel eines ästhetischen Subjekts²⁸, das in sich den Keim einer zum Movers des Satzes werdenden Spaltung trägt.

Im Blick auf den ersten Satz insgesamt, dessen Verlauf hier nicht mehr in allen Einzelheiten zur Sprache gebracht werden kann, bleibt zum einen noch festzuhalten, daß ähnlich wie das Oktavmotiv M_2 im weiteren auch das Dreitonmotiv M_1 mittels einer wiederholten Drehbewegung um seinen zweiten Ton zu einer charakteristischen Gestalt ausgearbeitet wird, die erstmals in den Takten 82–83 begegnet:



Notenbeispiel 3

Zum anderen läßt das Ende des Satzes paradigmatisch das kompositorische Prinzip erkennen, nach dem der Erfindungskern in seiner ganzen Spannungsgeladenheit entfaltet worden ist, nämlich zerteilt in die zu gegensätzlicher Eigenständigkeit entwickelten Motive M_1 und M_2 , letzteres kombiniert mit der harmonischen Phrase P (vgl. Notenbeispiel 4); und zusätzlich erklingt in den Takten 271 bis 274 sozusagen eine fragmentarische Reminiszenz an die ursprüngliche Erscheinung des Erfindungskerns in Form einer — aus der Durchführung ab Takt 146 stammenden — Engführung seiner ersten Hälfte.

²⁷ William Kinderman, *Der thematische Kontrast in Schuberts Instrumentalmusik und die Dichotomie von innerer und äußerer Erfahrung*, in: *Musiktheorie* 3 (1988), S. 157; Kinderman spricht ausdrücklich von „symbolischen Konnotationen des thematischen Konflikts“ (S. 164) beziehungsweise allgemein von einem „latenten Symbolgehalt“ (S. 169).

²⁸ Zum Begriff des ästhetischen Subjekts, das in Analogie zum literaturtheoretischen ‚lyrischen Ich‘ vom biographischen Subjekt zu unterscheiden ist, siehe Dahlhaus, *Beethoven*, S. 60ff.

Musical score for Schubert's Klaviersonate in a-moll, measures 256-275. The score is divided into four systems. The first system (measures 256-262) features a melodic line in the right hand starting with a piano (*pp*) dynamic and a wavy line above it labeled M_1 . The second system (measures 263-268) shows a forte (*ff*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand, with a bracket labeled *P* and the text "Abspaltung *P*" above. The third system (measures 269-274) includes a "Reminiszenz Erfindungskern" annotation above a melodic phrase in the right hand, with dynamics *f(z)* and *pp*. The fourth system (measures 275-278) returns to a piano (*pp*) dynamic in the right hand.

Notenbeispiel 4

Darüber hinaus soll hinsichtlich der inhaltlichen Deutung einer in solcher Weise musikalisch auskomponierten Spaltung des ästhetischen Subjekts nicht unerwähnt bleiben, daß in Schuberts Lied *Totengräbers Heimwehe* D 842, das kurz vor der *a-moll-Sonate* im April 1825 entstand, ein Tongebilde verborgen ist, das eine gewisse Ähnlichkeit mit der eben genannten, entwickelten Gestalt des Motivs M_1 aufweist; es steht in *c-moll*, also im gleichen Tongeschlecht, verläuft allerdings in Achtelbewegung, weicht am Schluß rhythmisch ab und erscheint unisono in Singstimme und Klavierbegleitung

im Zusammenhang mit dem Text: „Von allen verlassen, dem Tod nur verwandt, verweil' ich am Rande, das Kreuz in der Hand, und starre mit sehndem Blick hinab in's tiefe, in's tiefe Grab!“ (vgl. Notenbeispiel 5). Inwieweit es erlaubt ist, angesichts dieser Parallele die im Lied angesprochene Todessehnsucht — im Sinne einer spezifisch

a-moll-Sonate D 845 (Mai 1825)

81



Totengräbers Heimweh D 842 (April 1825)

Langsamer.

Von al - len ver - las - sen, dem Tod nur ver - wandt, ver - weil' ich am Ran - de, das

Kreuz in der Hand, und star - re mit seh - nen - dem Blick hin - ab in's tie - fe, in's tie - fe Grab!

Notenbeispiel 5

romantischen Sonderform der Liebe — als Ausdrucksgehalt auch auf die entwickelte Gestalt des Motivs M_1 in der *a-moll-Sonate* zu übertragen, muß indes als durchaus fragwürdig eingeschätzt werden. Zwar scheint bereits Költzsch hier eine mehr oder weniger bewußt von Schubert geknüpfte Verbindung erblickt zu haben, wenn er — unter Verkennung der tatsächlichen Entstehungschronologie von Lied und Sonate, die er in umgekehrter Abfolge annimmt — schreibt, daß im besagten Lied „Figuren [...] der *a-moll-Sonate* op. 42“ auftauchen²⁹. Doch ob sich die beiden ähnlichen Bildungen nicht vielmehr unabhängig voneinander aus ihrem jeweiligen kompositorischen Kontext ergeben haben, mag in aller Skepsis angemerkt bleiben, ohne damit eine definitive Entscheidung, die für die Analyse der Sonate nicht ausschlaggebend ist, dem analytischen Urteil des einzelnen entziehen zu wollen.

*

Die Einsichten, die aus dem vorigen Entwurf einer analytischen Betrachtung des ersten Satzes von Schuberts *Klaviersonate in a-moll* op. 42 resultieren, lassen sich in ihren wesentlichen Aspekten folgendermaßen zusammenfassen:

Erstens verspricht eine solche, vom Erfindungskern ausgehende Analyse, welche die originär instrumentalmusikalische Theorie der Sonatensatzform ergänzen könnte, eine weitgehende Annäherung an die zugrundeliegende kompositorische Idee des Satzes, indem sie den Zugang zu einer gewissermaßen inneren musikalischen Erfindungslogik eröffnet, die sich kompositionstechnisch als motivisch-klangliche Entwicklung auf der Basis des Kontrasts unter Einschluß liedhafter Wiederkehr- und Variantenverfahren beschreiben und theoretisch als Umsetzung eines zentralen Prinzips der Liedkomposition Schuberts begreifen läßt; und im Unterschied zur Theorie der Sonatensatzform und also in Abhebung von einem musikalischen Prozeß, der zwar ähnlich in einem motivisch-thematischen Grundgebilde wurzelt, dessen treibender Impuls jedoch die thematische Arbeit ist, findet somit die Analyse ihren Ansatzpunkt nicht bei Beethoven, sondern bei Schubert selbst.

Zweitens ermöglicht es die analytische Orientierung am Erfindungskern, wenn man ihn zugleich als Empfindungskern interpretiert, den Gehalt der Musik im Sinne der Entfaltung einer besonderen, romantischen Gespaltenheit des ästhetischen Subjekts unmittelbar zu benennen.

Drittens kann eine eigentümliche Verschränkung der Entwicklungslogik des Erfindungskerns mit derjenigen der Sonatensatzform konstatiert werden, die freilich nur schwer mit wenigen Worten zu umreißen ist. Sie scheint sich jedenfalls, betrachtet aus der Perspektive der kompositorischen Ausarbeitung des Erfindungskerns, sowohl in Einschränkungen des normativen Sinngefüges der Sonatensatzform als auch in Übereinstimmungen mit tradierten Funktionen ihrer Teile zu äußern; so bedeutet es eine

²⁹ Költzsch, S. 108.

I.

M₁ $-1/2$ -1 M₂ P (8 J)

pp *mf* *un poco ritard.*

$\frac{t}{3} \rightarrow D$

II.

M₁ $+1/2$ $+1$ P (6 J)

pp

$\frac{T}{3} \rightarrow D$ T

III.

M₁ $+1$ $+1$ P (8 J)

p (*cresc.*) *ff*

$t \rightarrow \frac{D}{3} t$

IV.

M₁ $-1/2$ -1 -1 M₂ P (8 J)

47 *f* (*tr*) *fz*

$\frac{t}{3} \rightarrow D$

Notenbeispiel 6

Übereinstimmung, wenn zu Beginn der Exposition zwei gegensätzliche Themen aus dem Motiv M_2 und der harmonischen Phrase P gewonnen werden, und ebenso verhält es sich bei der oben erwähnten Ausprägung des Motivs M_1 zu einer eigenständigen Gestalt, die das Ende des Epilogs bildet und deren Dynamisierung mit der Durchführung einsetzt; hingegen ist es als Einschränkung zu bewerten, daß weder erstes noch zweites Thema in der Durchführung eine Rolle spielen³⁰. (Eine eingehende Untersuchung des Verhältnisses von spezifischen Kompositionsprinzipien Schuberts zu überlieferten Formungsmodellen könnte schon bei der Faktur des über die ersten zehn Takte erweiterten Erfindungskerns ansetzen, die den „klassischen Sinngehalt“ einer Periode geradewegs umkehrt³¹, woraus folgt, daß auch der Erfindungskern, dessen Gestaltcharakter qualitativ höher als eine bloß motivische Grundformel, aber doch niedriger als ein geschlossenes Thema einzustufen ist, eigenartig schillernd zwischen den herkömmlichen Kategorien steht³².)

Und viertens gibt der Erfindungskern nicht zuletzt eine Richtschnur für die Analyse der gesamten *Klaviersonate in a-moll*, indem auch die übrigen drei Sätze in ihrer thematischen Substanz von ihm abgeleitet sind (siehe hierzu das Notenbeispiel 6). Zum einen ist dadurch die zyklische Einheit des Werkes gewährleistet, zum anderen wird somit die Spannung, die im Erfindungskern angelegt ist, erst im letzten Satz vollständig auskomponiert, und zwar in einem Rondo, das im Verlauf einer merkwürdigen Verquickung von Refrain und Couplet, das den Erfindungskern enthält, am Ende die Auflösung des Erfindungskerns und damit der musikalischen Identität des ästhetischen Subjekts herbeiführt.

³⁰ Die hier skizzierte Verschränkung hat bereits Eggebrecht aus der Perspektive der Liedkomposition mit der Feststellung angesprochen, daß sich bei Schubert „die Liedform vom Geist der Sonatensatzform durchtränkt zeigt“ (*Prinzipien*, S. 91), und er hat auch einen Ausblick auf die Instrumentalmusik gegeben (S. 106f.).

³¹ Siehe Kühn, S. 506.

³² Eine weitere Vertiefung verdiente zudem der Aspekt einer formalen Annäherung der *Klaviersonate in a-moll* op. 42 an die Gattung der Fantasie, den als erster Gottfried Wilhelm Fink in seiner Rezension des Werks berührt hat (vgl. *AmZ* 28 [1826], Sp. 137; dazu Kämper, S. 41 und S. 91ff.).

Entwurf — Ausarbeitung — Revision Zur Arbeitsweise Schuberts am Beispiel des Liedes „Der Unglückliche“ (D 713)*

von Walther Dürr, Tübingen

„The idea of a consideration of Schubert's sketches and drafts for his finished masterpieces would until only a matter of forty years ago have seemed incredible“ — diese lakonische Feststellung, von Maurice Brown vor knapp 25 Jahren geschrieben¹, gilt nach wie vor: Von Schuberts Arbeitsweise, von dem Stellenwert, den Skizzen und Entwürfe dabei einnehmen, weiß man immer noch vergleichsweise wenig — und das hat verschiedene Gründe. Da ist zunächst ein ideologischer: Das Studium von Entwürfen oder auch nur von Korrekturen paßt nicht in das von der Romantik kultivierte Bild eines wie in Trance schnell und leicht dahinschreibenden Schubert, der, als man ihn mit Beethovens Arbeitsweise konfrontierte, nach Schindlers, wie oft wenig vertrauenswürdigem Bericht gesagt haben soll: „Zu solchen Korrekturen“ (wie im Manuskript des *Fidelio*) „habe er keine Zeit“². Natürlich ist in diesem Zusammenhang nicht ohne Bedeutung, daß von Schuberts Skizzen und Entwürfen lange Zeit nur wenige ediert waren — in erster Linie die umfangreichen Entwürfe zu den drei letzten Klaviersonaten³ (die dann auch für Studien und Analysen vielfach herangezogen wurden⁴) und die zur *h-moll-Sinfonie*⁵. Solche sporadischen Editionen bestätigten den Eindruck, daß die Arbeit aufgrund von Entwürfen bei Schubert eher die Ausnahme war. Daß dieser Eindruck auch heute noch verbreitet ist, erklärt sich wohl vor allem aus dem — ja doch keineswegs verwunderlichen — Umstand, daß der Komponist zwar seine ausgeführten Manuskripte sorgfältig aufbewahrt hat, wenigstens bis zur Drucklegung eines Werkes, nicht aber die Vorarbeiten dazu. So sind zwar fragmentarische Entwürfe erhalten, die Schubert noch auszuführen dachte (am bekanntesten etwa die Sinfonie-

* In diesem und in den folgenden Heften werden in freier Folge die überarbeiteten Fassungen der fünf Referate abgedruckt, die beim Kolloquium „Skizzen und verworfene Fassungen als Hilfen zur Werkinterpretation“ während der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1990 in Augsburg gehalten wurden. Es sind dies die Beiträge von Sieghart Brandenburg, Walther Dürr, Ulrich Konrad, Giselher Schubert und Michael Struck. Den Abschluß wird ein Beitrag von Wolfgang Plath bilden, dessen Eröffnungsvortrag wegen Krankheit hatte ausfallen müssen. (Anm. d. Schriftleitung)

¹ Maurice J. E. Brown, *Drafting the Masterpiece*, in: *Essays on Schubert*, London 1966, S. 6.

² Anton Schindler, *Erinnerungen an Franz Schubert*, in: *Niederrheinische Musik-Zeitung*, 7. und 14. März 1857, zitiert nach Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*, gesammelt und hrsg. von Otto Erich Deutsch, Leipzig 2. Aufl. 1966, S. 363.

³ Die Entwürfe zu den drei Klaviersonaten in c-moll, A-dur und B-dur D 958—960 wurden zuerst, nicht ganz vollständig, gedruckt in *Schubert's Werke. Revisionsbericht. Serie X. Sonaten für Pianoforte*, Leipzig 1897, S. 9—43; Faksimile-Ausgabe: Franz Schubert, *Drei große Sonaten für das Pianoforte [...] Faksimile nach den Autographen in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*, Begleittext von Ernst Hilmar, Tutzing 1987 (= *Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts* 1).

⁴ Arthur Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958—960). Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse*, Baden-Baden 1985.

⁵ Franz Schubert, *Sinfonia in H moll*, Faksimile des Autographs, München 1923; Franz Schubert, *Sinfonie in h-Moll „Die Unvollendete“*, Faksimile des Autographs mit einem Nachwort von Walther Dürr und Christa Landon, München 1978 (= *Publikationen der Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* 3).

Fragmente in *D*-dur [D 615, 708 A und 936 A⁶] und *E*-dur [D 729], aber auch unvollendete Opern wie *Sakuntala* [D 701] und *Der Graf von Gleichen* [D 918]⁷); umfangreiche Skizzen zu vollendeten Werken aber kennt man vor allem aus Schuberts letztem Lebensjahr — er selbst ist nicht mehr dazu gekommen, sie zu vernichten, und seine Erben, Freunde und Autographensammler haben sie als Reliquien oder Wertpapiere getreulich bewahrt.

Wie aber sehen Schuberts Entwürfe aus, wie hat er gearbeitet? Zwei Verfahrensweisen lassen sich da unterscheiden. In früherer Zeit vor allem — grundsätzlich etwa bis 1818 aber auch später immer wieder — hat er in einer Partitur etwa die führenden Stimmen — Singstimmen in Vokalkompositionen, sonst die Violine I und charakteristische Bläserwürfe, manchmal auch den Baß — im Sinne eines „Verlaufsentwurfs“ (eines „continuity draft“) ausgeführt. Bezeichnend dafür ist etwa ein Vermerk Schuberts am Ende des *Gloria* der *Messe in F* (D 105): „Den 31. May 814 mit den Vocal = Stimen“. In einem zweiten Arbeitsgang dann überarbeitete er den Entwurf und füllte die freigebliebenen Systeme aus. Das Verfahren läßt sich deutlich verfolgen an unvollendet gebliebenen Kompositionen — etwa an der erwähnten *Sinfonie in E* vom August 1821. Diese ist bis zum Schlußstrich entworfen, in ihrem Verlauf abgesteckt; vollständig ausgeführt aber sind nur die ersten 110 Takte des ersten Satzes. Bei vollendeten Kompositionen läßt sich der ursprüngliche Entwurf vielfach rekonstruieren — etwa aufgrund verschiedener Tintenfarben, aber auch anhand der Korrekturen (sie fallen beispielsweise anders aus, wenn der Komponist, im ersten Arbeitsgang, genügend Platz hat, als wenn er, im zweiten Arbeitsgang, bereits durch Taktstriche gebunden ist). Dementsprechend notierte Schubert für Lieder in der Regel den Verlauf der Singstimme (vielfach noch ohne Text), dazu Vor- und Zwischenspiele sowie einzelne bedeutsame Passagen des Klaviers. Meist schrieb er einen solchen Entwurf bereits auf drei Systemen nieder und füllte diese dann später aus. War dies aber nicht möglich, weil er die Konzeption des Liedes (oder auch eines Klavierstücks) grundsätzlich änderte oder weil die Korrekturen bei der Ausarbeitung die Lesbarkeit des meist unmittelbar für den praktischen Gebrauch bestimmten Manuskripts allzusehr beeinträchtigt hätten, dann schrieb er das ganze Lied neu und das Dokument des ersten Arbeitsganges — wenn es sich je erhalten hat — gilt heute als „Skizze“.

Dies also ist das erste Verfahren. Dem zweiten begegnen wir seit etwa 1818 in steigendem Maße. Schubert notiert nun — meist gilt dies für große Partituren, Sinfonien, Opern, Messen, für solche Werke also, die er später selbst als das Höchste seiner Kunst bezeichnet⁸ — den Entwurf als *Particell*, in der Regel auf zwei Systemen

⁶ Franz Schubert, *Drei Symphonie-Fragmente D 615. D 708 A. D 936 A*, Faksimile der Autographe, Nachwort von Ernst Hilmar, Kassel 1978 (= *Documenta musicologica* II/6); dazu: Franz Schubert, *Drei Sinfonie-Fragmente D 615, D 708 A. D 936 A*, Umschrift der Skizzen von Peter Gülke, Leipzig 1982.

⁷ Franz Schubert, *Der Graf von Gleichen*, Faksimile des Autographs, hrsg. von Ernst Hilmar, Tutzing 1988 (*Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts* 2).

⁸ In einem Brief an Schott vom 21. Februar 1828 schreibt Schubert: „Dieß das Verzeichniß meiner fertigen Compositionen außer 3 Opern, einer Messe und einer Symfonie. Diese letztern Comp. zeige ich nur darum an, damit Sie mit meinem Streben nach dem Höchsten in der Kunst bekannt sind“. Vgl. *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und hrsg. von O. E. Deutsch, Kassel 1964 (= *Neue Schubert-Ausgabe* VIII/5), S. 495.

als Klavierparticell, eventuell (bei Vokalensemble-Sätzen) auch auf mehreren Systemen. Bei größeren Veränderungen während der Ausarbeitung braucht er nun nicht mehr ganze Bögen und Lagen aus seiner Partitur zu entfernen. Der Entwurf ist weiterhin ein "continuity draft", aber bereits der Umstand allein, daß Schubert die Gefahr sieht, bei der Ausarbeitung mit dem teuren Papier allzu verschwenderisch umzugehen, daß er also von vornherein mit größeren Änderungen rechnet, zeigt, daß ein solcher Entwurf einer Skizze im engeren Sinn recht nahekommt.

Jedoch: Nicht um die Bedeutung von Skizzen und Entwürfen in Schuberts Oeuvre, um den Stellenwert in seinem Schaffensprozeß soll es im folgenden gehen, sondern um ihren Erkenntniswert in der Analyse eines einzelnen Werkes, um die Möglichkeiten vergleichender Analyse. Wir gehen dabei zunächst von zwei kleineren Beispielen aus und wenden uns dann den verschiedenen Fassungen des Liedes *Der Unglückliche* zu.

Zweimal vollständig niedergeschrieben hat Schubert ein unscheinbares, weitgehend unbekanntes Lied: *Die Befreier Europas in Paris*, D 104, vollendet am 16. Mai 1814. Sechs Wochen zuvor hatten die alliierten russisch-österreichisch-preußischen Truppen Paris erobert; der Gelegenheitsdichter Johann Christian Mikan hat daraufhin für ein „Deklamatorium“ einer „Mad. Schröder“ ein vielstrophiges Gedicht verfaßt, das den Einzug der Truppen feierte⁹. Schubert, der die Niederlage Napoleons, das Ende des Krieges in verschiedenen Kompositionen besungen hat¹⁰, hat auch dieses Gedicht vertont, und zwar noch bevor es im Druck erschienen ist¹¹. In seiner ursprünglichen Niederschrift ist das Lied ein schlichter Gesang, der mit einer Fanfare beginnt: „Sie sind in Paris“, dann zu einer konventionellen Begleitung im Erzählton deklamiert und, nach einem kurzen lyrischen Einschub „nun ist uns der Friede gewiß“, mit Fortissimo-Akkorden endet. Die zweite Fassung — durch Korrekturen in die erste eingetragen — unterscheidet sich nicht wesentlich von dieser, nur ist für die erzählenden Partien die Klavierbegleitung noch weiter zurückgenommen. Dann aber streicht Schubert alles aus, was er bisher geschrieben hatte, und schreibt das Lied ganz neu.

Wieder korrigiert er dabei an den Begleitfiguren der erzählenden Partien, gibt ihnen durch Punktierung mehr Richtung und Dramatik und verbindet dies mit einer Steigerung der Dynamik vom Mezzoforte über Forte zum Fortissimo — vor allem aber fügt er dem Lied ein längeres Nachspiel an. Dies schließt nun nicht mehr martialisch im Fortissimo, sondern lyrisch mit einer ganz neuen, kantablen Melodie, die im Pianissimo verklingt. Was Schubert damit erreichen wollte, läßt vielleicht eine weitere Änderung erkennen: In dieser dritten Fassung des Liedes nämlich verzichtet er auf den lyrischen Einschub „Nun ist uns der Friede gewiß“ — er behält den erzählenden Ton bei. Es war

⁹ Die drei Fassungen des Liedes sind abgedruckt in *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* IV/7, vorgelegt von W. Dürr, Kassel 1968, S. 24f. und 182ff. (dazu zwei Faksimiles des Autographs, S. XVIII f.), den vollständigen Text des Gedichtes findet man in dem Beiheft *Quellen und Lesarten* zu diesem Band, Kassel 1979, S. 9f.

¹⁰ Man vgl. hierzu die beiden Vertonungen von *Auf den Sieg der Deutschen* als Lied (D 81) und als Kanon (D 88) vom Herbst und November 1813, die Körner-Lieder *Trinklied vor der Schlacht* (D 169), *Schwertlied* (D 170), *Gebet während der Schlacht* (D 171) vom März 1815 (nach der Rückkehr Napoleons von der Insel Elba) und die ebenfalls auf Körnersche Texte geschriebenen Duette *Jägerlied* (D 204) und *Lützows wilde Jagd* (D 205) vom Mai 1815.

¹¹ Den Textdichter und die gedruckten Quellen des Textes hat Dietrich Berke ermittelt, vgl. *Zu einigen anonymen Texten Schubertscher Lieder*, in *Mf* 12 (1969), S. 486f.

ihm wohl bewußt geworden, daß die Fortissimo-Akkorde des Schlusses die lyrische Partie als bloßen Kontrast erscheinen lassen, wie die Piano-Figuren zuvor. Daß es Schubert aber nicht um Sieg und Triumph zu tun war, sondern um die Schlußzeile jeder Strophe, die Gewißheit des Friedens, das wollte er nun durch das kantable Nachspiel deutlich machen. Und daß dies wirklich seine Absicht war, bestätigt der Vergleich der verschiedenen Fassungen des Liedes.

Diese hatte Schubert, wie gesagt, jeweils ganz ausgeführt — erst durch die Korrekturen der zweiten und die Niederschrift der dritten Fassung wurden die früheren, gleichsam im Nachhinein, zum Entwurf. Einen Entwurf im engeren Sinne hingegen besitzen wir für den ersten Teil, für die ersten zwölf Lieder der *Winterreise*. Schubert hat dafür zunächst einen vollständigen „Verlaufsentwurf“ geschrieben, der noch heute durch blässere Tinte deutlich von der späteren Ausarbeitung zu unterscheiden ist¹². In diesem ursprünglichen Entwurf begann das zweite Lied, *Die Wetterfahne*, folgendermaßen:

Notenbeispiel 1

Statt des uns heute vertrauten Drei-Sechzehntel-Auftakts sehen wir zu Beginn des Vorspiels einen Achtel-Auftakt, wie beim Einsatz der Singstimme. Auch melodisch korrespondiert der Auftakt des Vorspiels mit dem der Singstimme: Der Sexte $e'-c''$ dort entspricht hier die Terz $c''-e''$. Es zeigt sich so, daß das Unisono-Vorspiel des Liedes vom Unisono-Einsatz der Singstimme abgeleitet ist, daß es also nicht, wie man ohne Kenntnis des Entwurfs vielleicht denken mag, zunächst isoliert dasteht, Windböen illustrierend, die mit der Wetterfahne spielen, und dann Material gibt für ähnliche

¹² Der Entwurf ist abgedruckt in *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV/4 (b)*, vorgelegt von W. Dürr, Kassel 1979, S. 260ff.; zu den Quellen der *Winterreise* s. den Anhang *Quellen und Lesarten* ebda., S. 299ff., und den separaten Kritischen Bericht zu diesem Band, Tübingen 1984 (mschr.), S. 165ff.

Figuren der Klavierstimme im Fortgang des Liedes. Schubert hat vielmehr wohl den Gang der Singstimme im Vorspiel nachzeichnen, aber zugleich intensivieren wollen: durch Verwandlung von stufenweisen melodischen Fortschreitungen in Akkordbrechungen, durch rhythmische Differenzierung der Auftakte (die er dann bei der Ausarbeitung auch auf den Anfang überträgt), durch stärkere Dynamik (f statt p). Dabei spielt sicherlich die Vorstellung von Windböen eine Rolle — doch ist ihre musikalische Gestalt nicht im Kontrast zum eigentlichen Liedbeginn erfunden, sondern — ein für Schubert charakteristisches Verfahren — durch Variation.

Wenden wir uns Schuberts im Januar 1821 entstandenen Lied *Der Unglückliche* (D 713) zu. Mit ihm verbindet sich eine verbreitete, auch heute nicht selten zitierte Anekdote. Kunigunde Vogl, die Frau des mit Schubert eng verbundenen Sängers Johann Michael Vogl, berichtet um 1850 ihrer Tochter Henriette, Schubert habe einmal gerade dieses Lied, das er nach seiner „Eigenheit“, wie sie sagt, „auf zahllose Fleckchen abgerissenen Papiers“ geschrieben hatte, nicht wieder erkannt, als Vogl es ihm — nun von einem Kopisten ordentlich abgeschrieben — vorgelegt habe. „Das ist nicht übel“, habe Schubert gesagt, „von wem ist es denn?“¹³. Nun wäre es keineswegs verwunderlich, wenn Schubert sich an irgendeines seiner kleinen Gelegenheitslieder, etwa aus den Jahren 1815/16, später nicht mehr erinnert hätte — für Lieder, die nach seiner Bekanntschaft mit Vogl entstanden sind, ist das aber höchst unwahrscheinlich. Und bei diesem, für Schubert, wie wir sehen werden, bedeutsamen Gesang ist das ausgeschlossen. Der Komponist hatte dafür nämlich zunächst einen Entwurf geschrieben, und zwar, was bei Liedern selten ist, von vornherein als Entwurf, als Particell auf zwei Systemen, die Singstimme und die Baßstimme vollständig ausführend¹⁴. Diesen Entwurf kann Kunigunde Vogl nicht gemeint haben, denn ihn hätte der Sänger sicher nicht kopieren lassen. Auf der Grundlage des Entwurfs dann hat Schubert eine erste ausgeführte Fassung geschrieben, und zwar keineswegs auf einem Fleckchen abgerissenen Papiers, sondern auf zwei normalen Bögen, von denen ein ganzes Blatt leergeblieben ist (auch der häufige Hinweis, Schubert hätte mit Papier gegeizt, gehört in den Bereich der Legende). Dabei aber ist es nicht geblieben: Diese erste vollständige Fassung des Liedes diente Schubert vermutlich für eine gegenüber der ersten Fassung stark veränderte Reinschrift, von der freilich nur mehr eine Abschrift für den Grafen Karl Haugwitz zeugt¹⁵. Die Reinschrift ihrerseits hat Schubert dann noch einmal überarbeitet, als er das Lied im Frühjahr 1827 zum Druck gab — es erschien im August des Jahres bei Anton Pennauer in Wien als op. 87, Nr. 1.

Wie nun verhalten sich die vier — oder vielmehr, wenn man Reinschrift und Druckfassung zusammennimmt — drei Fassungen zueinander? Was läßt sich aus den Ände-

¹³ Vgl. Franz Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freude*, S. 249; vgl. hierzu das Vorwort zu *Neue Schubert-Ausgabe IV/4*, S. XVIII f. Die Anekdote mag einen wahren Kern haben, vgl. Caroline Pichlers Bericht (*Erinnerungen*, S. 347) und O. E. Deutschs Anmerkungen dazu.

¹⁴ Entwürfe dieser Art hat Schubert mehrfach während der Zeit seines Unterrichts bei Antonio Salieri angefertigt, so etwa die *Arien Serbate, o Dei custodi* (D 33), *Misero pargoletto* (D 42), *Vedi quanto adoro* (D 510) — der Lehrer hat ihm das Verfahren vermutlich nahegelegt.

¹⁵ Zur Quellenlage des Liedes vgl. den Anhang *Quellen und Lesarten* in *Neue Schubert-Ausgabe IV/4 (b)*, S. 291, und den kritischen Bericht zu dem Band, S. 106 ff.

rungen für die Analyse ableiten? Wir betrachten zunächst den Beginn des Liedes im Detail, beschäftigen uns dann mit Varianten, die die Konzeption des Liedes betreffen, und schließlich mit einigen ausgewählten Einzelfragen, die für die Analyse von Bedeutung sein mögen.

Der Beginn des Liedes in Entwurf, erster Niederschrift und Druckfassung zeigt bedeutsame Unterschiede: Der Entwurf beginnt ohne Vorspiel (Schubert hat, sonst tut er das gelegentlich, auch keinen Platz gelassen für eventuell nachträglich einzutragende Takte); eine Tempobezeichnung fehlt noch (die erste Tempoangabe findet man zu

Entwurf

Die Nacht bricht an mit lei-sen Lüf-ten sin-ket sie
auf die mü-den Sterb-li-chen her-ab, der sanf-te

1. Fassung

Langsam

Die Nacht bricht an mit lei-sen Lüf-ten sin-ket sie

2. Fassung

The image shows a musical score for a song. The top system is a piano introduction in G major, 6/8 time, marked 'Langsam'. It features a vocal line with a few notes and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords. The second system begins at measure 8, marked with a '7' above the first measure. The tempo is more active. The vocal line has lyrics: 'Nacht bricht an —, mit lei - sen Lüf - ten sin - ket sie auf — die'. The piano accompaniment continues with a similar bass line but with more rhythmic variation in the chords. Dynamics include 'pp' and 'simile'.

Notenbeispiel 2

Beginn des zweiten Liedabschnitts: „Etwas lebhafter“), es fehlt auch eine Angabe zur Dynamik. Die Taktart ist im Entwurf wie in der ersten Niederschrift $12/8$; sie wird in der Druckfassung geändert in $6/8$. Die Baßlinie ist im Entwurf bewegter — das gilt übrigens für das ganze Lied: Schubert erfindet den Baß zunächst als selbständig geführte Stimme; der Kontrast der beiden Linien — Singstimme/Baß — wird bei der Ausarbeitung vielfach durch andere Kontraste (harmonischer und rhythmischer Art) ersetzt.

Was bedeutet all das? Eine zunächst vielleicht unscheinbare Korrektur im Entwurf hilft uns da weiter: Anstelle der triolischen Rhythmen in der Klavierstimme notierte Schubert in den ersten drei Takten zunächst eine Art daktylischen Schreitrhythmus:

The image shows two staves of musical notation for the bass line. The top staff is labeled 'urspr. Fassung' and is in 12/8 time. It shows a sequence of notes: a dotted quarter note, followed by two eighth notes, then a quarter note, and another dotted quarter note. The bottom staff is labeled 'korr. Fassung' and is in 6/8 time. It shows the same sequence of notes but with a different rhythmic grouping, representing a dactylic rhythm.

Notenbeispiel 3

Diese für Schubert charakteristische Bewegungsart hat sich ihm, das scheint inzwischen kaum bezweifelbar¹⁶, zu einem spezifischen Zeichen entwickelt: Es weist auf einen Weg in die Fremde, auf das Überschreiten von Grenzen, in das Reich des Todes. Ursprünglich war es Schubert wohl auf dieses Zeichen angekommen — möglicherweise lag darin vielleicht gar der Grund, daß er, was bei Liedern ja ganz ungewöhnlich ist, in diesem Entwurf nicht nur die Singstimme, sondern auch den Baß vollständig aufzuzeichnen beabsichtigte (und dies dann auch durchgeführt hat). Wie kam er auf das Zeichen? Der Text der ersten vier Verse gibt uns dazu einen Hinweis:

Die Nacht bricht an, mit leisen Lüften sinket
 Sie auf die müden Sterblichen herab,
 Der sanfte Schlaf, des Todes Bruder, winket
 Und legt sie freundlich in ihr täglich Grab.

Die Halbstrophe enthält zahlreiche Stichworte, die Schubert unmittelbar angesprochen haben dürften: „Nacht“, „sanfter Schlaf“, „des Todes Bruder“, „täglich Grab“ — der Weg „hinüber“ ist damit gleichsam vorgezeichnet, scheint nur mehr der musikalischen Ausführung zu bedürfen. Das daktylische Schreitmotiv bot sich Schubert wie natürlich an. Aber das Gedicht im Ganzen nimmt dann eine andere Wendung: Nacht, Einsamkeit und Grabesnähe weisen dem Sänger keine Wege, sie werfen ihn vielmehr auf sich selbst zurück:

Und jetzt, da ich durch nichts gestöret werde,
 Laß deine Wunden bluten, armes Herz.

So heißt es in der folgenden, zweiten Halbstrophe. Schubert muß gesehen haben, daß ihn die Stichworte der ersten auf einen Irrweg geleitet haben: Er strich die daktylischen Schreitrhythmen und ersetzte sie durch eine in „Triolen“ belebte gleichmäßige Viertelbewegung, die dann auch das Muster gab für das nachkomponierte Vorspiel.

Bei der Ausführung des Entwurfes allerdings verwandelte sich das Muster mehrfach. Den ‚gehenden Baß‘ versetzte der Komponist in die Mittelstimmen und bewahrte nur das rhythmische Motiv Triole-Viertel, verband dieses aber mit gleichsam auf einem Orgelpunkt ruhenden, sich auf- und wieder abbauenden, dabei wie unmerklich modulierenden Harmonien, die freilich doch nur eine in einen Halbschluß führende I-IV-I-V-Kadenz beschreiben: Nicht mehr auf einen Weg deutet dieses Vorspiel (und entsprechend der Beginn des Liedes), sondern auf ein in gewisser Weise statisches Stimmungsbild. Die Änderung bezeichnet Schubert mit halbtaktigen Portato-Bögen — bei ihm nicht selten Hinweis auf ‚Bedeutung‘, hier aber auch Betonung des Statisch-Ruhenden. Erst die folgende, im Entwurf mit „Etwas lebhafter“, in der Druckfassung mit „Etwas geschwinder“ bezeichnete Passage setzt dem scheinbar konfliktlosen Notturmo das Leid des Einzelnen entgegen, dem „sanfter Schlaf“ gerade nicht vergönnt ist: „Jetzt wachet auf der lichtberaubten Erde vielleicht nur noch die Arglist und der Schmerz“.

¹⁶ Hierzu etwa W. Dürr, *Semantische Zeichen in Schuberts Instrumentalmusik*, in: *Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale*, Kongreßbericht Bologna 1987, Turin 1990, S. 781 ff.

Konfliktlos? Diesem, aus der ersten Niederschrift resultierenden Eindruck widerspricht Schubert dann doch in der Druckfassung: Dort teilt er nicht nur die metrisch differenzierten $12/8$ -Takte in kürzere, unter gleichmäßigen Ikten verlaufende $6/8$ -Takte (und nimmt dem musikalischen Verlauf damit ein wenig von dem Eindruck gleichmäßigen Wogens) — er verkürzt zugleich auch das Portato auf die Triolenfiguren und bezeichnet jede zweite Takthälfte mit Akzenten (die an- und abschwellenden Takte 3—4 nimmt er da nicht aus): Das Vorspiel erscheint damit durchweg auftaktig; das heißt aber auch: nicht mehr statisch-ruhend, sondern zielgerichtet, zum Dominantschluß drängend. Dann aber, mit Takt 8, setzt die Singstimme ein, mit eigenen Auftakten, die regelrecht zum Niederschlag jedes Taktes führen, während die Klavierstimme an ihrer im Vorspiel exponierten Bewegung festhält. In der Taktordnung scheint etwas nicht zu stimmen, Singstimme und Klavierstimme passen nicht zueinander — was zunächst so ausgeglichen statisch erschien, ist konfliktgeladen. Isoliert sieht sich der Sänger in der anbrechenden Nacht:

Notenbeispiel 4

Wenden wir uns nun dem Lied im Ganzen zu. Dabei scheint es mir wichtig, zunächst auf ein vielleicht banales, aber oft vergessenes Faktum hinzuweisen: Nicht nur Varianten, Änderungen im Verhältnis von Entwurf und ausgeführter Fassung sowie von dieser und revidierter Version geben Hinweise für die Analyse, auch Nicht-Geändertes, von Fassung zu Fassung Wiederkehrendes kann da aussagekräftig sein. Für das Lied *Der Unglückliche* bedeutet das: Wie in der Mehrzahl der Schubertschen Lieder, für die wir Entwürfe besitzen, liegt die Disposition des Werkes, die Gliederung in Abschnitte und ihr spezifischer Charakter von Anfang an fest. Das hat mit den Bedingungen der Liedkomposition zu tun¹⁷: Sie beginnt nicht mit der Niederschrift des Entwurfes, sondern bereits mit der Interpretation der Dichtung durch den Komponisten. Der Verlauf des Liedes ist noch in Schuberts Zeit durch das Gedicht weitgehend vorge-

¹⁷ Bei Instrumentalkompositionen kann das anders sein: Die Beobachtung ergibt sich nicht aus den Besonderheiten eines Verlaufs-Entwurfs — Einschübe, Änderungen, Kürzungen zeigen sich da in manchmal umfangreichen Korrekturen, in Einlagen, Überklebungen, in der Entfernung ganzer Lagen.

geben. Soweit im sogenannten „durchkomponierten“ Lied dem Komponisten dennoch verschiedene Möglichkeiten der Gliederung offenstehen, verfestigt sich ihm eine bestimmte Disposition bei mehrmaliger Lektüre des Textes: „Schubert“, so berichtet etwa Leopold von Sonnleithner über die Entstehung des *Ständchens* (D 920, Text von Franz Grillparzer), „nahm das Gedicht in die Hand, ging in eine Fensternische, las es ein paarmal aufmerksam durch und sagte dann lächelnd: »Ich hab's schon, es ist schon fertig, es wird recht gut werden.« Nach einem oder zwei Tagen brachte er die Komposition“¹⁸. So zeigt sich, daß die Dichtung bei vergleichender Analyse gewissermaßen als ein erster Vorentwurf anzusehen ist, noch ohne Ton, jedoch bereits als eine Art „continuity draft“, Maße und Gliederung vorgehend.

Das Gedicht für sein Lied *Der Unglückliche* fand Schubert in Caroline Pichlers Roman *Olivier*. Die Prinzessin Adelinde singt es dort zur Harfe. In „düsteren Minor-tönen“ bereitet sie, so heißt es einleitend¹⁹, „die Hörenden auf die feyerliche Trauer eines Gesanges vor, welcher, Olivier mochte Adelinden oder die Gräfin Wiltek“ (in jedem Falle eine sehr viel Höhergestellte) „lieben, nur zu viele Stellen hatte, die sein Herz tief bewegen mußten“. Olivier, der sich auf Musik versteht („er weiß die schönsten Lieder und Romanzen, und ich glaube, er dichtet und setzt sie alle selbst“, S. 162), fühlt sich in der Tat von dem Lied persönlich getroffen; er verläßt „das Zimmer, ehe noch das Lied zu Ende war“. Es scheint, daß sich auch Schubert in dem Lied wiedererkennt, mit dem Liedermacher Olivier identifiziert hat. Zunächst vielleicht nur im Grundsätzlichen, später, als er das Lied zusammen mit *Die Hoffnung* (D 637) und *Der Jüngling am Bache* (D 638) zum Druck gab, wohl auch ganz präzise in seiner unglücklichen Beziehung zu Caroline Esterházy²⁰.

Caroline Pichler gliedert das Gedicht in vier Strophen von je acht Zeilen. Es sind Strophen, die sich freilich aufgrund regelmäßiger Binnenzäsuren und aufgrund des Reimschemas (abab/cdcd) auch als Vierzeiler lesen ließen, verlangten nicht die anspruchsvollen Blankverse ausgedehntere Formen. Die erste Strophe bietet die Situation: den Anbruch der Nacht, den Schmerz des Sängers. Die zweite Strophe bringt nichts eigentlich Neues, sie variiert — auch formal in den imperativen Strukturen — die letzte Zeile der ersten Strophe: „Laß deine Wunden bluten, armes Herz!“ — „Versenke dich in deines Kummers Tiefen“ — „Berechne die verlornen Seligkeiten“. Die dritte Strophe wendet sich zurück in die Vergangenheit, erläutert die beschriebenen Qualen: „Du hast geliebt, du hast das Glück empfunden“ — „Da stürzte dich ein grausam Machtwort nieder“. Die letzte Strophe endlich zieht die Konsequenzen: „Zerrissen sind nun alle süßen Bande“; nur eines noch hält den Sänger in dieser Welt: „Im Götterglanz erscheint die heil'ge Pflicht“ — nämlich der Gesellschaft zu dienen, auch indem man ihre Konventionen akzeptiert.

¹⁸ Franz Schubert. *Die Erinnerungen seiner Freunde*, S. 130. Man denke hier an Johann Friedrich Reichardts Bemerkung „Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst, ohne daß ich darnach suche“, vgl. Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770—1814*, Regensburg 1965 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 3), S. 48.

¹⁹ Caroline Pichler, *Olivier*, neue verbesserte Auflage Wien 1821 (= *Sämmtliche Werke* 8), S. 166f. Das Lied hat im Roman keinen eigenen Titel.

²⁰ Vgl. hierzu das Vorwort zu *Neue Schubert-Ausgabe IV/4*, S. XV.

Schubert nun behandelt den vorgegebenen Text vergleichsweise frei: im Formalen, in der Disposition der Verse und Strophen, wie im Inhaltlichen. Wenn beides dennoch bereits im Entwurf festliegt, ist dies ein Zeichen dafür, daß die gesamte Auseinandersetzung mit dem Text vor jeder Niederschrift liegt. Die fünfhebigen Jamben — die Schubert, wie jeden an viertaktigen „Sätzen“ orientierten Komponisten, vor besondere Probleme stellten²¹ —, gestaltet er anfangs (durch Dehnungen in der ersten Vershälfte und in der Verskadenz) zu Achthebern um und erreicht so Zwei- bzw. (in der letzten Fassung) Viertaktigkeit, die er durch instrumentale Einschübe freilich gleich auch wieder aufbricht (im weiteren Verlauf dann ist der Pentameter flexibel behandelt, das metrische Schema wird treu bewahrt: „Jetzt wachet auf der lichtberaubten Erde“, oder auch, durch Textwiederholung, zerstört: „dem jede, jede Seligkeit der Erde weicht“). Wie frei Schubert dabei mit Zäsuren umgeht, zeigt bereits der Beginn: Das Enjambement zwischen erstem und zweitem Vers verbietet eigentlich eine Zäsur zwischen den Versen — Schubert aber notiert eine solche Zäsur nach dem Auftakt zu Vers 2 bereits im Entwurf und unterstreicht sie in den ausgeführten Fassungen durch einen Echo-Takt. Die Versstruktur wird damit von Anfang an verschleiert, sie ist dem Komponisten offensichtlich nicht wichtig: Ihm geht es um den Langvers überhaupt, der ruhiges Steigen und Fallen, Spannung und Entspannung ermöglicht (und den er dazu noch zusätzlich dehnt). Ihm geht es um die ‚wogende‘ Alternation von Hebung und Senkung.

So frei, wie mit dem Vers, geht Schubert auch mit der Strophe um: Die erste Strophe teilt er, wieder bereits im Entwurf und unverändert dann in den beiden ausgeführten Fassungen, in zwei Vierzeiler, und gestaltet den ersten als eigenen musikalischen Abschnitt, als die Natur, die Umwelt beschreibende Introduction. Dann aber faßt er den zweiten Vierzeiler mit der ganzen zweiten Strophe zu einer Einheit zusammen: Der Sänger tritt auf, steht im Konflikt mit der Umwelt (was Schubert im Konflikt zwischen Singstimme und Klavierstimme bereits in der Introduction angedeutet hatte). Dieser weit gefaßte zweite Abschnitt von zwölf Versen gibt ihm die Möglichkeit zu breit angelegter Steigerung, zu ekstatischer Rückerinnerung an die „verlorenen Seligkeiten“ — und zu um so härterem Kontrast in der letzten Zeile: woraus die „harte Hand des Schicksals dich verstieß“. Die Dialektik goldner Jugendzeiten und grausamer Gegenwart ist Schuberts Thema. So teilt er dann von der dritten Strophe den ersten Vierzeiler, der von vergangenem Glück spricht, ab und setzt ihn gegen den folgenden, hart als Rezitativ gefaßten Zweizeiler: „Da stürzte dich ein grausam Machtwort nieder“. Diesen hebt er durch den letzten Zweizeiler, das Traumbild einer „bessern Welt“ beschwörend, scheinbar wieder auf. So hat Schubert aus einer Folge von 8 + 8 + 8 eine Folge von 4 + 12 + 4 + 2 + 2 gemacht. Er hat die inhaltlichen Schritte des Gedichtes nachvollzogen und dabei dessen Form zerstört.

Das aber nun erlaubt ihm, auf die Gestalt der letzten Strophe keinerlei Rücksicht mehr zu nehmen. Wir haben gesehen, daß Schubert im Entwurf anfangs mit dem Gedanken spielte, die Erinnerung an goldne Jugendzeiten, an das Traumbild einer

²¹ Hierzu Rufus Hallmark und Ann Clark Fehn, *Text Declamation in Schubert's Settings of Pentameter Poetry*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 9, Göttingen 1979, S. 80ff.

bessern Welt zugleich nach dem Vorbild des Liedes vom *Wanderer* als Weg aus Fremde und Einsamkeit in eine neue Utopie zu deuten. Er hat diese Möglichkeit verworfen, die grausame Realität als solche akzeptierend, ganz ähnlich, wie er das ein gutes Jahr zuvor in der *Strophe* aus „*Die Götter Griechenlands*“ (D 677) getan hat. In dieser Realität aber nun noch als „einen Lichtstrahl“ die „heil'ge Pflicht“ zu erkennen, geht über sein Vermögen. So nutzt er den Ausweg, den der Kontext ihm bietet: Der Romanheld Olivier hatte das Zimmer verlassen, „ehe noch das Lied zu Ende war“; Schubert tut ein gleiches, streicht von der vierten *Strophe* die letzten sechs Verse, so daß ihm für den Schluß des Liedes nur noch das Verspaar bleibt: „Zerrissen sind nun alle süßen Bande, mir schlägt kein Herz mehr auf der weiten Welt“. Da bleibt kein Raum für irgendeinen Lichtstrahl oder Götterglanz. Schubert setzt diese Verse in hartem, nur durch ein kurzes Zwischenspiel gemildertem Kontrast zur glückverheißenden Traumwelt des vorangehenden Abschnittes. Ob er bereits im Entwurf daran gedacht hatte, die Schlußverse unverkürzt zu lassen, ist nicht zu sagen — der Entwurf ist nur bis zum Beginn des Schlußteiles erhalten. Für alle übrigen Partien aber steht außer Zweifel, daß der ‚Verlauf‘ des Liedes von Anfang an festlag, so auch in der Tonartenfolge, selbst in allen Modulationen. Sie sind vermutlich Teil der dem Entwurf vorausgehenden Textinterpretation. Einen „Minoreton“ verlangte der Kontext — Schubert wählt als Grundtonart *h-moll*. Damit allerdings greift er nicht nur die Anregung der Dichterin auf, er gibt dem Lied auch einen bestimmten Affekt, ähnlich den Definitionen bei Chr. Fr. Daniel Schubart und Gustav Schilling²². Danach scheint die Tonart *h-moll* Klage, Verstörung, Todeserwartung zu bezeichnen; sie beherrscht die Außenteile. Der zweite Abschnitt, in dem der Sänger sich darstellt, geht von *h-moll* aus, kehrt auch dahin zurück, ist aber dann, seiner dramatischen Disposition gemäß, von kontinuierlichen Modulationen geprägt, die anfangs vor allem aus den für Schubert so bedeutsamen Unterterz-Rückungen resultieren²³. Dann folgt, im dritten Abschnitt, in der Erinnerung an vergangenes Glück, *H-dur*, die Tonart der Ekstase, und — nach dem Rezitativ — in abermaliger, durch die vorangehenden Modulationen gleichsam bereits thematisierter mediantischer Rückung, *G-dur*, die Tonart ruhiger und befriedigter Leidenschaft: „und dein stilles Glück, dein allzuschönes Traumbild, kehrte wieder“. Wir wissen freilich: dies Bild ist Illusion; unvermittelt wendet sich das Lied nach *h-moll* zurück und schließt in bitterer Klage.

Wir sahen, wie die drei Fassungen gerade in ihrer Übereinstimmung Schuberts Interpretation im Großen bestätigen — wenden wir uns nun den Differenzen, dem Detail zu: Bei einem Vergleich des Entwurfs mit der ersten ausgeführten Fassung fällt —

²² Vgl. hierzu etwa W. Dürr, *Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck — Zu Tonart und Tonalität bei Schubert*, in: Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.), *Franz Schubert — Der Fortschrittliche! Analysen — Perspektiven — Fakten*, Tutzing 1989 (= *Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts* 4), S. 80.

²³ Die Modulationen sind von Takt 31—47 im wesentlichen vom Terzabfall (= T) bestimmt, zeigen in Takt 47—61 ausgeglichene, durch Kadenz befestigte Partien und führen dann in irregulären Modulationen zum Schluß: T. 31—36 *h - G⁷ (T) - c - As⁷ (T)*; T. 37—42 *des - A⁷ (T) - d - B⁷ (T) - es*; T. 43—47 *H⁷ (T) - a⁶* (Trugschluß auf „Wunden“) - *c⁷*; T. 47—51 *G - g (I-IV-V-I)*; T. 52—55 *B - b (I-IV-V-I)*; T. 56—61 *b* (endet mit Halbschluß); T. 63—67 *fis^{7b} - F⁷ - A⁷*; T. 68—73 *F (T) - As* (Halbschluß); T. 74—77 *As*; T. 78—81 *A*; T. 82—85 *f^{6#} - (e-f-g: unisono) - C*; T. 86—91 *(c-as-fis: unisono) - G^{5/6#} - Fis* (Halbschluß).

darauf wurde schon hingewiesen — die vergleichsweise lineare Konzeption des Basses auf. Was das bedeutet, läßt sich etwa an dem Abschnitt Takt 118 ff. zeigen: „Und dein stilles Glück“.

118 *Singstimme (1. Fassung)* 120

und dein stil - les Glück —, dein all - zu schö - nes Traum - bild, kehr - te

Entwurf

1. Fassung

122 124 126

wie - der zur bes - sern Welt, und dein stil - les

Notenbeispiel 5

Wenn Schubert die Baßführung in den späteren Fassungen ändert, zurücknimmt, verbindet er damit offenbar keine grundsätzlich andere Konzeption — er versucht vermutlich nur, im Entwurf verschiedene Momente, die sich in den ausgeführten Fassungen auf unterschiedliche Parameter verteilen, in einer Linie zusammenzufassen (die er im übrigen natürlich, wie gesagt, auch unter dem Eindruck notierter Zweistimmigkeit als in sich kohärente Stimme faßt). So zeigt sich in den Triolen im ersten und dritten Taktviertel sowohl die rhythmische Bewegung, die in der ausgeführten Fassung der rechten Klavierhand anvertraut ist, als auch die vollständige, später in ruhigen Akkorden notierte Harmonie. In Takt 122 deutet Schubert im Entwurf den später selbständigen Baßeinwurf an. Daneben aber finden sich auch Gedanken, die in den ausgeführten Fassungen nicht wiederkehren — etwa die Überleitungsfigur in Takt 123 und 125 (entsprechend später in Takt 131 und 133); Schubert fürchtete offenbar, die in der Singstimme auch im Entwurf deutlich abgesetzten, und damit nach Rednerart hervor-

gehobenen Textworte „zur bessern Welt“²⁴, durch die weiterführende Baßfiguration musikalisch einzubinden und so dem intendierten Effekt entgegenzuwirken.

Vergleicht man des weiteren die ausgeführten Fassungen untereinander, das Kompositionsmanuskript mit der Druckfassung, dann bestätigt sich der Eindruck, der sich bereits in den ersten Takten aufdrängte: Die Druckfassung wirkt dramatischer, präziser. So setzt Schubert etwa für den Abschnitt Takt 47 — 55, mit Beginn der zweiten Strophe — „Versenke dich in deines Kummers Tiefen“ —, zur neuen Grunddynamik Mezzoforte die Anweisung „ben marcato“ und fügt überdies jedem punktierten Viertel einen Akzent hinzu. Offensichtlich will er bereits hier der Gefahr eines resignativ-klagenden Affekts vorbeugen: Nicht ergebene Hinnahme der gesellschaftlichen Schranken, sondern trotzige Abwehr zeige das Lied. Betonung der dramatischen Momente zeigt sich auch in Änderungen der Tempoangaben: „geschwinder werdend“ setzt Schubert zu Takt 74 (vor den Schlußversen der zweiten Strophe), und dann „Geschwind“ statt „Etwas geschwinder“ in Takt 92 zu Beginn der dritten Strophe. All dies hat natürlich Konsequenzen für den Schluß des Liedes. Dieser ist in der ersten ausgeführten Fassung mit einem bis zum Schlußtakt geltenden „p“ bezeichnet; die Sexten der rechten Hand des Klavierparts sind mit Bögen versehen, die ein dem „p“ angemessenes, allgemeines Legato andeuten.

In der Druckfassung hingegen steht zu Beginn des Abschnitts „mf“; die Bögen sind getilgt. Bei der Wiederholung der beiden Schlußverse „Zerrissen sind nun alle süßen Bande“ setzt Schubert gar „f“ — erst vier Takte vor Schluß, bei einer letzten Textrepetition: „mir schlägt kein Herz mehr auf der weiten Welt, auf der weiten Welt“ findet sich dann ein „pp“ — prompt verbunden mit einem Legatobogen, aber auch mit der Aufgabe der bis dahin dominierenden punktierten Rhythmen. Der kämpferische Ton, zeigt dies, ist vielleicht nur Attitüde — der einsame Sänger, dem kein Herz schlägt, hat auch keinen konkreten Gegner.

Während so die Druckfassung im Ganzen zugespitzter, präziser, aktiver wirkt, zeigt die Dynamik dort — wenn man von den erwähnten Schlußtaktten einmal absieht — ein anderes, ausgewogeneres Bild. Zwei Beispiele nur mögen das belegen: In den Takten 75 — 90 findet man in der ersten Fassung 14 verschiedene Zeichen, zwischen ff, ffz und pp schwankend, in der Druckfassung dagegen zwölf Zeichen, zunächst ein breit angelegtes, zum Fortissimo führendes crescendo, dann achtmal fz, endlich p und pp. In dem Abschnitt Takt 110 — 118 erreicht Schubert in der ersten Fassung — vom Forte ausgehend — Fortissimo, crescendiert zu neuerlichem Fortissimo und Forzatissimo und schließt mit Fortepiano. In der Druckfassung folgt auf Forte ein Crescendo zum Fortissimo, dann ein Forzato und endlich ebenfalls Fortepiano. Der Eindruck größerer — dem bisherigen Befund widersprechender — Dramatik, den die dynamische Kurve der ersten Fassung erweckt, täuscht freilich: Nicht geringere Dramatik zeichnet die Druckfassung aus, sondern großflächigere Disposition: In Schuberts Textrevisionen, in Reinschriften wie in Druckvorlagen, begegnen wir immer wieder ähnlichem: Der

²⁴ Vgl. hierzu Kurt von Fischer, *Zur semantischen Bedeutung von Textrepetitionen in Schuberts Liederzyklen*, in: *Schubert-Kongreß Wien 1978*, Graz 1979, S. 335ff.

Komponist reguliert, was zunächst wie Wildwuchs erscheint. Dabei mag einiges von der „Spontaneität“ einer „Urfassung“ verloren gehen²⁵ — die Komposition gewinnt dabei an Zielgerichtetheit, an Prozeßhaftigkeit.

*

Zusammenfassend können wir folgendes sagen: Auch die Details, das sollte dieser letzte Hinweis deutlich machen, bestätigen im wesentlichen, was der Vergleich der drei Fassungen bereits im Großen gezeigt hat. Schubert suchte bei der Ausarbeitung und Revision dieses — für ihn sicherlich zentralen — Liedes inhaltliche Aspekte zu verdeutlichen, jene, in denen sein Lied sich von dem des Romans unterscheidet. Nicht um Annahme der „harten Hand des Schicksals“ und ihrer Vergoldung als „Lichtstrahl einer heiligen Pflicht“ ging es ihm, sondern um ihre Zurückweisung, nicht um Einordnung in gesellschaftliche Konvention, sondern um trotzig-kämpferische Isolierung. So bemächtigt er sich des Textes, interpretiert ihn neu aus seiner Sicht und scheut sich auch nicht, ihn wesentlich zu ändern — vor allem durch Tilgung der letzten sechs Verse, die zu jener Maxime führen, die nicht die seine war. Das Verhalten Oliviers, des Romanhelden, mit dem Schubert sich offenbar persönlich identifiziert hat, gab ihm hierzu auch die äußere Rechtfertigung; in anderen Fällen, anderen Liedern allerdings bedurfte es einer solchen nicht — man denke nur an die Tilgung der jeweils letzten acht Verse in Schuberts Gedicht *Die Forelle* (D 550) oder in Rückerts *Greisengesang* (D 778)²⁶.

Wir sind in der Analyse von einem Vergleich zweier ausgeführter Fassungen mit dem Entwurf ausgegangen — an ihm hat sich die Analyse orientiert. In einem solchen Vorgehen aber liegt auch ihre Beschränkung: Eine geschlossene, alle wesentlichen poetischen und musikalischen Parameter berücksichtigende Analyse läßt sich so nicht entwickeln, denn nur dort, wo Differenzen der Fassungen Fragen aufwerfen, kann sie ansetzen. Es zeigt sich somit folgendes:

1. Eine an der Überlieferung, an den Quellen orientierte Fragestellung kann nicht Ausgangspunkt der Analyse sein — schon gar nicht im Lied, in dem jedem in den musikalischen Quellen faßbaren Kompositionsprozeß die Auseinandersetzung mit dem Text als einem in die Komposition eingehenden Parameter vorausgeht.

2. Die vergleichende Quellenanalyse kann jedoch einerseits analytische Befunde, die anhand des endgültigen Notentextes nur hypothetisch zu formulieren sind, bestäti-

²⁵ Heinrich Schenker vergleicht etwa Manuskript und Druckfassung in *Franz Schubert: Gretchen am Spinnrade. Neue Ergebnisse einer Handschrift-Studie*, in: *Der Tonwille* 4 (1923), S. 3ff.; dabei glaubt er, der die autographe Druckvorlage nicht kannte, alle regulierenden, die Spontaneität der „Urfassung“ verwässernden Eingriffe einem Redakteur zuschreiben zu müssen, „der, musikalisch eine ungeniale Natur, bloß darauf ausging, den Trieben des ihm nahestehenden Durchschnittsmenschen zu schmeicheln“.

²⁶ Die vierte, von Schubert nicht mehr in Musik gesetzte Strophe der *Forelle* führt das Lied vom Allgemeinen, in manchen Zügen an das zur gleichen Zeit entstandene Mayrhofer-Lied *Wie Ulfru fischt* (D 525) Erinnernde, ins Konkrete, zu einer Verhaltensanweisung für junge Mädchen; die letzten beiden Strophen des *Greisengesangs* wenden das Bild einer romantischen Traumwelt ins Locker-Anakreontische.

gen und sichern; sie kann andererseits Prozesse offenlegen, die sonst verborgen bleiben (erinnert sei in unserem Lied an die Änderung des Bewegungsmodells zu Beginn des Entwurfs).

3. Für die Analyse ist es verhältnismäßig unerheblich, in welcher Weise Vorstadien einer Komposition notiert sind, ob sie sich in Korrekturen erkennen lassen, in ausgeführten Entwürfen oder gar in Alternativfassungen. Die Auflösung von Korrekturen, der Abdruck von Skizzen und Entwürfen ist daher — unter diesem Gesichtspunkt — bei der Edition von ähnlicher Bedeutung, wie der von Parallelversionen.

4. Nicht nur Differenzen der Fassungen sind bedeutsam für die vergleichende Analyse — auch Gemeinsamkeiten sind von Belang; die Beobachtung, daß bestimmte Dispositionen und Parameter von Anfang an unverändert bleiben, vermag Grundkonzeptionen eines Werkes offenzulegen.

So bleibt denn festzuhalten: Im schwierigen Verhältnis der Trias Autor - Werk - Rezipient erlaubt vergleichende Analyse, gerade im Hinblick auf den ersteren, mehr als nur Vermutungen zu äußern. Und umgekehrt: Ein Verzicht auf vergleichende Analyse (und das ist bekanntlich nicht selten) bedeutet eben auch Verzicht auf Möglichkeiten der Verifikation.

Zur Relation von Quellenbefunden und analytischem Erkenntnisgewinn im Spätwerk Robert Schumanns *

von Michael Struck, Kiel

I

Als Wilibald Gurlitt 1927 zur Wiener Beethoven-Zentenarfeier einen Beitrag über „Robert Schumann in seinen Skizzen gegenüber Beethoven“¹ schrieb, waren seine Ausführungen musikwissenschaftlich auf der Höhe ihrer Zeit. Der kurze, konzentrierte Aufsatz umriß prägnant einen geistesgeschichtlich-stilkritischen Ansatz, von dem aus das Oeuvre des „Romantikers“ Schumann lohnend interpretierbar erschien. Darüber hinaus — und dies war der eigentliche Schwerpunkt, das Neue seiner Darlegungen — resümierte Gurlitt erste Ansätze der Skizzenforschungen zu Schumanns Schaffen. Dies geschah keineswegs selbstzweckhaft. Vielmehr wirkten die herangezogenen Quellenbefunde im Vergleich zu denjenigen Beethovens, die schon seit Jahr-

* Vgl. oben S. 221, *-Anmerkung.

¹ Wilibald Gurlitt, *Robert Schumann in seinen Skizzen gegenüber Beethoven*, in: *Beethoven-Zentenarfeier Wien 1927*, Wien 1927, S. 91ff.; Wiederabdruck in: *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Teil 1: *Von musikgeschichtlichen Epochen*, Wiesbaden 1966 (= *BzAfMw* 1), S. 198ff.

zehnten Gegenstand kritischer Forschung gewesen waren, als profunde Bestätigung von Schumanns damaliger musikhistorisch-ästhetischer Position, untermauerten diese gleichsam objektivierend. Gurlitt stützte sich auf Ernst Viktor Wolffs Untersuchungen zu Liedern Schumanns² und auf die von Lothar Windsperger herausgegebene Faksimile-Ausgabe des Skizzenbuches zum *Album für die Jugend*³.

Obgleich Gurlitt von kunst- und geistesgeschichtlichen Gemeinsamkeiten im Schaffen Beethovens und Schumanns ausging, zielte er auf gravierende Unterschiede der „ars inveniendi“ beider Komponisten. Zur Entwicklung seiner Kernthese diente ihm zunächst der Verweis auf Beethovens „zielbewußte, oft jahrelange Arbeit“, die aufzubieten war, bis sich ein Einfall „dem Entwurf von tektonischer Großform und Ganzheit des Kunstwerkes als tragendes Glied“ eingefügt habe⁴. Wie Gustav Nottebohm an den Skizzen der Klavier-*Bagatellen* op. 126 gezeigt habe⁵, sei in Beethovens späterem Stil das „Originelle im Sinne des Eigentümlichen“ keineswegs das „Originelle im Sinne des Ursprünglichen“⁶. Demgegenüber lasse sich bei Schumann „die entgegengesetzte Beobachtung“ machen: Hier liege den Skizzendokumenten und -untersuchungen zufolge „alles Schwergewicht in der Art und Qualität des Einfalls“⁷. Dem „ersten Einfall und Entwurf“ gegenüber seien in der endgültigen Niederschrift nur verhältnismäßig geringfügige ausfeilende Änderungen vorgenommen worden⁸. So dokumentierten Schumanns Skizzen für Gurlitt ganz ausgeprägt das „Originelle im Sinne des Ursprünglichen“⁹.

Wenn der Beitrag nach Gurlitts Tod 1966 wiederveröffentlicht wurde, so war dies ein Indiz dafür, daß sein Ansatz zumindest im Hinblick auf die Kernaussagen weiterhin als Diskussionsgrundlage galt, obgleich sich die Forschungssituation zu ändern begonnen hatte. Nachdem Wolfgang Gertlers Dissertation von 1929 über Schumanns frühe Klavierwerke in den Bemerkungen über Schumannsche Skizzenbücher noch weiterhin den Gedankengängen des wissenschaftlichen Lehrers Gurlitt verhaftet gewesen war¹⁰, hatten inzwischen Wolfgang Boettichers umfangreiche Forschungen Eindrücke davon vermittelt, was bei Schumann an Detaildivergenzen zwischen Skizzierungsphasen und Druckfassung zu erwarten war; mehr als Gurlitts Ansatz selbst war ein Teil seiner Voraussetzungen kritisiert worden¹¹. Boettichers Schüler Helmuth Hopf hatte, konzentriert auf Schumanns frühes Schaffen, diese Kritik zugespitzt, als er betonte, daß Gurlitt „den völligen Wandel der Skizzierungstechnik des jungen und alten

² Viktor Ernst Wolff, *Robert Schumanns Lieder in ersten und späteren Fassungen*, Leipzig 1914.

³ Robert Schumann, *Skizzenbuch zu dem Album für die Jugend*, hrsg. von Lothar Windsperger, Mainz 1924.

⁴ Gurlitt, *Schumann*, S. 199.

⁵ Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, hrsg. von Eusebius Mandyczewski, Leipzig 1887, S. 207.

⁶ Gurlitt, *Schumann*, S. 199f.

⁷ Ebda., S. 200.

⁸ So hatte es Windsperger mit Blick auf das *Album für die Jugend* beschrieben (*Skizzenbuch*, S. IV).

⁹ Gurlitt, *Schumann*, S. 201.

¹⁰ Wolfgang Gertler, *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Wolfenbüttel 1931, v. a. S. 1–13 und passim.

¹¹ hob Gertler als Besonderheit hervor, „daß Schumann überhaupt skizzierte“, und räumte dem jungen Komponisten hierin „eine Ausnahmestellung“ unter den „romantischen Musikern“ ein (S. 11).

¹¹ Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, v. a. S. 521–597; zu Wolff S. 523, zu Gurlitt s. S. 525 mit Anm. 25.

Schumann" nicht deutlich gemacht habe¹². Dennoch konnte noch nicht von systematischer Aufarbeitung Schumannscher Skizzierverfahren die Rede sein. Auch war der geistesgeschichtliche Interpretationsansatz, von dem Gurlitts Erörterungen über Schumann ausgegangen und auf den sie zurückgelaufen waren, nicht umfassend genug in Frage gestellt worden. Verlängert man den forschungsgeschichtlichen Überblick bis in die Gegenwart, so stößt man noch in den 1980er Jahren auf wissenschaftliche Aussagen, die parallel zu Gurlitts Position konstatieren, bei Schumann bleibe die Grundkonzeption eines Werkes im allgemeinen unangetastet, seine Ausarbeitung habe für gewöhnlich in wenig tiefgreifenden Verfeinerungen bestanden, charakteristisch für seinen Schaffensprozeß sei das Intuitive, Spontane. Wieder wurde dabei ausschließlich auf Schumanns Klaviermusik und Lieder verwiesen; Vergleichskomponist war diesmal jedoch ein anderer Jubilar — Johannes Brahms¹³. Längst lagen zu diesem Zeitpunkt allerdings Linda Correll Roesners umfassende Skizzenstudien zu Schumannschen Werken in den großen Formen vor¹⁴; Hans Kohlhasse hatte in seiner Dissertation über Schumanns Kammermusik Analyse und Skizzierungsprozeß vielfach aufeinander bezogen¹⁵, und weitere Untersuchungen mit ähnlichen Tendenzen waren erschienen oder in Arbeit¹⁶.

Spätestens jetzt konnte das doppelte Dilemma von Gurlitts Ansatz deutlich werden — ein Dilemma, das in den 1920er Jahren offenbar nur schwer zu erkennen und kaum zu bewältigen war. Zum einen war die damalige Forschungssituation durch den schmalen Bestand an ausgewertetem Manuskriptmaterial gekennzeichnet. Zum anderen hätte man parallel zu den Erörterungen über Schumanns Skizzierungsprozeß auch das dominierende Romantik- und Schumannbild grundsätzlich diskutieren müssen:

¹² Helmuth Hopf, *Stilistische Voraussetzungen der Klaviermusik Robert Schumanns*, Diss. Phil. Göttingen 1957, masch., v. a. S. 218—249, hier S. 218. Zum Vergleich von Beethovens und Schumanns Skizzierungstechnik s. auch S. 233 und 246.

¹³ Vgl. Imogen Fellinger, *Brahms's 'Way': a composer's self-view*, in: *Brahms 2: biographical, documentary and analytical studies*, hrsg. von Michael Musgrave, Cambridge 1987, S. 52f. Vgl. auch dies., *Brahms' Bedeutung in heutiger Zeit*, in: *Brahms-Studien* 6, Hamburg 1985, S. 17f. Akio Mayeda verwies auf eine ähnliche Äußerung von H. E. Jacobs (1959) über Schumanns „Skizzen“-Technik anlässlich eines Vergleiches mit Mendelssohn (Akio Mayeda, *Die Skizzen Robert Schumanns als stilkritische Erkenntnisquelle*, in: *Robert Schumann — Ein romantisches Erbe in neuer Forschung. Acht Studien*, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, Mainz 1984, S. 139, Anm. 38).

¹⁴ Linda Correll Roesner, *Studies in Schumann Manuscripts. With particular Reference to Sources transmitting instrumental Works in the large Forms*, Diss. phil. New York 1973, 2 Bde., Ann Arbor 1974.

¹⁵ Hans Kohlhasse, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, 3 Bde., Hamburg 1979.

¹⁶ Es seien nur folgende Untersuchungen genannt: Jon W. Finson, *Robert Schumann: The Creation of the Symphonic Works*, PhD dissertation, University of Chicago 1980; ders., *The Sketches for Robert Schumann's C Minor Symphony*, in: *Journal of Musicology* 1 (1982); ders., *The Sketches for the Fourth Movement of Schumann's Second Symphony, Op. 61*, in: *JAMS* 39 (1986); ders., *Robert Schumann and the Study of Orchestral Composition: The Genesis of the First Symphony, Op. 38*, Oxford 1989; Rufus E. Hallmark, *The Genesis of Schumann's Dichterliebe. A Source Study*, Ann Arbor 1976/1979; ders., *Die handschriftlichen Quellen der Lieder Robert Schumanns. Ein Überblick*, in: *Robert Schumann — Ein romantisches Erbe* (s. Anm. 13); ders., *A Sketch Leaf for Schumann's D-Minor Symphony*, in: *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and Its Context*, hrsg. von Jon W. Finson und R. Larry Todd, Durham, NC, 1984; Hans Kohlhasse, *Die klanglichen und strukturellen Revisionen im Autograph der Streichquartette op. 41*, in: *Schumanns Werke — Text und Interpretation 16 Studien*, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz 1987; Akio Mayeda, *Skizzen*; Kazuko Ozawa, *Quellenuntersuchungen zu den „Chamisso-Liedern“ op. 40*, in: *Schumanns Werke*; Linda Correll Roesner, *The Sources for Schumann's Davidsbündlertänze, Op. 6: Composition, Textual Problems, and the Role of Composer as Editor*, in: *Mendelssohn and Schumann*; dies., *Einige quellen- und textkritische Anmerkungen zur B-Dur-Sinfonie op. 38*, in: *Schumanns Werke*; Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption*, Hamburg 1984; Matthias Wendt, *Zu Robert Schumanns Skizzenbüchern*, in: *Schumanns Werke*.

Geradezu selbstverständlich hatte Gurlitt allein Klavierstück und Lied als die für Schumann repräsentativen Gattungen herangezogen. War also das Bild des romantischen Miniaturisten Schumann Ausgangs- und Zielpunkt der Überlegungen, so blieb methodisch unreflektiert, ob nicht in Schumannschen Sonaten, Sinfonien, Quartetten oder kontrapunktischen Kompositionen abweichende Skizzierungsbefunde einzukalkulieren seien, ob nicht insbesondere in Werken, die sich mit der Tradition der Sonatensatz-Konzeption auseinandersetzen hatten, das Verhältnis von „Einfall“ und „Ausarbeitung“ generell anders als im Charakterstück oder Lied definiert werden müsse. Immerhin hatte Gurlitt beim Vergleich mit Beethoven konsequenterweise auf Klavier-Bagatellen verwiesen¹⁷, doch war damit das Dilemma im Hinblick auf Schumann nicht gelöst.

Spätestens Roesners Arbeit hatte inzwischen indes grundlegende Aufschlüsse über Charakteristika und Wandlungen bei Schumanns Ausarbeitung von Klaviersonaten, Sinfonien und Streichquartetten gegeben. Wenn die „Skizzen“ zur „Rheinischen“ Sinfonie Roesner zufolge „dispel with certainty the everpresent myth that Schumann was a composer who operated on the strength of his first inspiration“¹⁸, so mußte das gegen Gurlitt zielen. Die Autorin hielt dagegen, daß „the numerous instances of revision and refinement in the initial sketches, combined with further revisions undertaken before publication, show a systematic approach to the evolution of the work“¹⁹. Doch auch an Schumanns Sonaten aus den 1830er Jahren wies Roesner tiefgreifende strukturelle Revisionen nach. Zudem legte sie im Hinblick auf seine Sonatensatz-Konzeptionen erstmals eingehend dar, in welchem Maße sich Schumanns Ausarbeitungsverfahren im Laufe der 1840er Jahre änderte: Die Werke wurden nun nicht mehr aus „idea« sketches and other improvisational techniques“ zusammengesetzt, sondern in einer „complete continuity draft“ konzipiert, die auf „ongoing thematic processes and continuity in the larger structural sense“ ausgerichtet war²⁰.

Demgegenüber müssen manche Aussagen Schumanns zunächst irritieren, da sie den Gurlittschen Standpunkt zu bestätigen scheinen. So heben Äußerungen in den 1854 publizierten *Gesammelten Schriften* ausdrücklich die Bedeutung der „ersten Konzeption“ oder der „ursprünglichen [...] Lesart“ hervor, die „immer“ oder jedenfalls „meist“ die „natürlichste und beste“ sei²¹. Ja, der Aphorismus „Der Verstand irrt, das Gefühl nicht“²² ist geradewegs zum geflügelten Schumann-Wort und Inbegriff seines Komponierens erhoben worden — zumal in den ästhetischen Diskussionen der Davidsbündler bezeichnenderweise „Meister Raro“, der Vermittelnde und Überblickende, das Gewicht der „ursprünglichen“ Lesart betonte²³. Doch schon bei der Konfrontation solch früher Aphorismen mit Schumanns Skizzen zu den Sonatensätzen

¹⁷ Gurlitt, *Schumann*, S. 199f.

¹⁸ Roesner, *Studies I*, S. 224.

¹⁹ Ebda., S. 224f.

²⁰ Ebda., S. 404.

²¹ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, Reprint mit einem Nachwort von Gerd Nauhaus und einem Register von Ingeborg Singer, Leipzig 1985, Bd. 1, S. 40 bzw. 46.

²² Ebda., S. 40.

²³ Ebda., S. 46.

der 1830er Jahre tritt der Dissens zwischen genieästhetischem Ideal und kompositorischer Praxis zutage. Dieser Dissens wurde bei der Publikation der „Gesammelten Schriften“ vom Komponisten rückblickend wohl auch deshalb in Kauf genommen, weil seine Werke inzwischen wiederholt dem Vorwurf übergroßer Grubelei und Reflexion ausgesetzt gewesen waren²⁴. Spätere private Äußerungen Schumanns aber fielen ohnehin erheblich differenzierter aus. Sie berücksichtigten, daß er seit 1845 nicht mehr am Klavier komponierte, was sich zweifellos auf das Skizzierverhalten auswirkte. So reflektierte Schumann in einem Tagebucheintrag, daß sich „vom J[ah]r. 1845 an, von wo ich anfang alles im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten, [. . .] eine ganz andere Art zu componiren zu entwickeln begonnen“ habe²⁵. Wie ein Pendant zu dieser Aussage wirkt ein Tagebucheintrag von 1846, der in der Äußerung eines anderen, Niels Wilhelm Gades, Grundzüge des eigenen Schaffensprozesses oder zumindest das Ziel einer neuen Kompositionshaltung umreißt: „Abends sprachen wir viel über die verschiedenen Arten des Entstehens von Compositionen. Er, wie er nicht eher niederschrieb, als er es bis zum kleinsten Detail herab fertig vor seinem Geiste stehen sähe. Die Kritik folge bei ihm der ersten Empfängniß auf dem Fuß“²⁶. Resümierend konnte Schumann konstatieren: „Ich habe in meinen < ! > Ansichten selten mit Jemanden so harmonirt als mit Gade“²⁷.

So müssen bei der Interpretation Schumannscher Skizzen, Entwürfe und verworfener Fassungen von vornherein chronologische und gattungsbezogene Differenzierungen konsequent bedacht werden²⁸. Zweifellos ist dabei seiner Auseinandersetzung mit Gattungstraditionen der Symphonik, des Konzertes, der Kammermusik unter den Prämissen einer „poetischen“ Musik mehr als periphere Bedeutung beizumessen.

II

Vor diesem Hintergrund stehen die folgenden Überlegungen zum Verhältnis von Quellenbefunden und analytischem Erkenntnisgewinn in Schumanns ‚späten‘ Kompositionen. Daß die Werke der letzten Schaffensjahre in Wissenschaft und Musikpraxis lange Zeit weithin unter dem Aspekt der (wie auch immer zu diagnostizierenden) ‚Geisteskrankheit‘ Schumanns rezipiert, d. h. ausgeklammert wurden, ist eine mühelos nachprüfbar behauptung. Zur Rezeptionsgeschichte vieler Werke aus der Düsseldorfer Zeit gehört, daß es nach Schumanns Tod einen Rezeptions-Bruch gab, der sich im 20. Jahr-

²⁴ Boetticher, *Einführung*, S. 362ff.

²⁵ Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. 2 (1836—1854), hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 402. Darauf wies bereits Gertler hin und relativierte indirekt die Darstellung Gurlitts (Gertler, *Klavierwerke*, S. 35f.).

²⁶ Schumann, *Tagebücher*, Bd. 2, S. 401.

²⁷ Ebda.

²⁸ Solche Differenzierungen werden von A. Mayeda, *Skizzen*, S. 119ff., der die bis dahin geleisteten Skizzenuntersuchungen resümiert und weiterführt, generell gefordert, doch kaum praktiziert. Gattungsdifferenzen werden bei seiner Untersuchung einiger Sonatensatz-Kompositionen letztlich ebensowenig erfaßt wie etwa die spezifische Sonatensatz-Konzeption der Instrumentalwerke von 1853, die nicht einfach als Randphänomen abgetan werden sollte. Auch insofern erscheint der Terminus „stilkritisch“ im Titel seines Beitrages nicht unproblematisch.

hundert zu starken synchronen Urteils-Divergenzen wandelte²⁹. Inzwischen hat eine intensivere Auseinandersetzung mit diesem Bereich aus Schumanns Oeuvre dazu geführt, daß apodiktische Aussagen über das ‚schwache‘ Spätwerk in seriösen wissenschaftlichen Publikationen kaum noch zu finden sind, daß Schumanns Spätchaffen sogar als „Ziel eines musikalischen Lebensplans“³⁰ beschrieben werden konnte oder zumindest zu einer offenen Frage erklärt wurde. Bei der zunehmenden Erforschung von Skizzen und verworfenen Fassungen Schumannscher Werke stießen die Kompositionen der letzten Schaffenszeit zunächst aber auf recht wenig Interesse³¹.

Die Instrumentalwerke aus Schumanns letztem eigentlichem Schaffensjahr 1853 haben einerseits die Rezeptionsproblematik im Umgang mit seinem sogenannten „Spätwerk“ am deutlichsten zu spüren bekommen — und provoziert. Zum anderen ist hier im Hinblick auf Besetzungen, Gattungswahl und Auseinandersetzung mit bestimmten formalen Konzeptionen eine gewisse Kohärenz erkennbar. So gerät der Wissenschaftler nicht zwangsläufig in die Gefahr, ‚Stilmerkmale‘ aufzuzählen, ohne sich hinreichend um die individuellen kompositorischen Problemvorgaben und Lösungsversuche zu kümmern. Vor allem in den zwei Ouvertüren und den drei konzertanten Kompositionen³², also den relativ repräsentativen, avancierten Werken jenes Jahres, sind gewisse Gewichtsverlagerungen zu konstatieren — Verlagerungen vor allem gegenüber vergleichbaren eigenen früheren Problemlösungen. Sie betreffen in den konzertanten Kompositionen insbesondere das Verhältnis von Soloinstrument und Orchester sowie in allen genannten Werken die Sonatensatz-Konzeption³³. Hierzu gehört, daß der Umfang und die modulatorische Reichweite des traditionellen Durchführungsteiles auffallend reduziert sind. In einigen Fällen erlangt die Grund- bzw. Ausgangstonart eines Satzes ungewohnte Bedeutung. Betrachtet man das *Concert-Allegro mit Introduction* für Klavier und Orchester *d*-moll op. 134 und den Kopfsatz des *Violinkonzertes d*-moll WoO 23, so kann man geradezu davon sprechen, daß ihre Intention im Verlauf der konzertanten Auseinandersetzung nicht so sehr darin besteht, thematisch-motivisches Material verarbeitend oder verwandelnd durch unterschiedliche Tonarten zu führen, sondern umgekehrt die Ausgangstonart durch zentrale Themen- und Motivkonfigurationen. Dies gilt insbesondere für den jeweiligen lyrisch-kantablen Themen-

²⁹ Vgl. dazu Struck, *Instrumentalwerke*, S. 669ff., 709.

³⁰ Reinhard Kapp, *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*, Tutzing 1984, S. VII und passim.

³¹ Kohlhasse ging bei seinen Untersuchungen zu Schumanns Kammermusik auf die 1851 entstandenen Kammermusikwerke op. 105, 110 und 121 ein und konnte insbesondere im Hinblick auf die 2. *Violinsonate* op. 121 umfassendere konzeptionelle Änderungen mitteilen (*Kammermusik*, Bd. 2, passim, Bd. 3, S. 75ff.). Verdienstvoll ist auch seine quellen- und druckkritische Diskussion des Scherzosatzes aus der 3. *Violinsonate* WoO 27 (Bd. 2, S. 213f. mit S. 220ff.). — Der Verfasser des vorliegenden Beitrages suchte bei seiner Auseinandersetzung mit Schumanns 1853 entstandenen Instrumentalwerken ebenfalls, analytische Erkenntnisse und die Befunde überlieferter Skizzen bzw. verworfener Fassungen aufeinander zu beziehen (Struck, *Instrumentalwerke*, passim). — Die Quellenbeschreibungen und Skizzenübertragungen Hans Joachim Kohlers im Rahmen der „Urtextausgaben“ von op. 118, op. 126 (mit op. 72) und op. 133 (Edition Peters) aus den frühen 1980er Jahren sind weder umfassend noch präzise genug (das gilt auch für die in der damaligen DDR zugänglichen Handschriften von op. 118b und op. 126).

³² *Fest-Ouverture mit Gesang über das Rheinweinielied* für Orchester und Chor op. 123, *Ouverture zu Szenen aus Goethe's Faust* WoO 3; *Concert-Allegro mit Introduction* für Klavier und Orchester op. 134, *Phantasie* für Violine und Orchester op. 131; *Violinkonzert* WoO 23.

³³ Vgl. Michael Struck, „Gewichtsverlagerungen“ — Robert Schumanns letzte Konzertkompositionen, in: *Schumanns Werke*, S. 43ff.

bereich, der in beiden Fällen zum Gravitationsfeld im Sonatensatz-Prozeß wird. Ohne daß die Durchführung strukturell und expressiv nachhaltig an Bedeutung verlieren würde, erhält die Coda in Wechselwirkung mit solcher Reduktion besonderes Gewicht. Allerdings zeigen sich bei einem Querschnitt durch die Sonatensatz-Konzeptionen von 1853 bemerkenswert gegenläufige Befunde, wobei zwischen ‚avancierten‘ und gezielt ‚traditionell‘ orientierten Werken zu differenzieren ist.

Die weiteren Untersuchungen befassen sich mit der tonartlich-modulatorischen Anlage von Durchführungen zweier 1853 entstandener Werke: des *Concert-Allegros* op. 134 und des Finalsatzes aus der 2. *Clavier-Sonate für die Jugend* op. 118b. Die Genese später und zugleich gegenläufiger Sonatensatz-Konzeptionen ist allein in diesen beiden Fällen durch Manuskriptquellen nachhaltig dokumentiert³⁴. Ist die Konzentration auf Durchführungen auch zweifellos ein Notbehelf, so trifft sie doch einen wesentlichen Faktor der genannten Gewichtsverlagerungen — oder ihrer Vermeidung. Rücken nun Schumannsche Sonatensatz-Konzeptionen ins Zentrum des Interesses, so kann es nicht primär um die Skizzierung von ‚Einfällen‘ und ihre Ausarbeitung, um das Verhältnis von prägnantem Ausgangsimpuls und thematisch-motivischer Arbeit Beethovenscher Prägung gehen. Zwar belegen die herangezogenen Manuskripte in Einzelfällen durchaus, daß thematische Einfälle — in Wechselwirkung mit der Gesamtkonzeption eines Satzes — erheblich revidiert wurden: So änderte Schumann im Entwurf des *Concert-Allegros* mehrfach die Phrasenstruktur des zentralen lyrischen Themas (T. 52/53 ff.); diese markanten metrisch-melodischen Revisionen standen im direkten Bezug zur grundsätzlichen metrischen Disposition des Werkes³⁵. Und zum langsamen Satz (*Abendlied*) der 2. *Jugendsonate* existiert ein achttaktiger Entwurf, der melodisch-harmonisch, satztechnisch und in den formalen Implikationen noch nachhaltig vom definitiven Satzbeginn abweicht³⁶.

Insgesamt jedoch lenken die konzeptionellen Charakteristika und die Quellenbefunde den Blick gerade auf die Ausarbeitung der Durchführungen, auf ihre thematisch-motivischen und figurativen Abwandlungen und Verarbeitungen im tonartlichen Prozeß. Schumanns strukturelle Revisionen beschränken sich dabei keineswegs auf traditionell revisionsanfällige Zonen eines Sonatensatzes³⁷ wie etwa die Überleitung von der Durchführung zur Reprise, sondern betrafen Grundsätzliches der Durchführungsanlage.

Für das *Concert-Allegro* op. 134 ist die Genese der Durchführung und ihrer tonartlich-modulatorischen Reduktionstendenzen erhellend dokumentiert. In der definitiven Fassung des Werkes springt der Durchführungsbeginn aus der Tonikaparallele *F*-dur, die seit dem 2. Thema zur tonartlichen Bezugsebene geworden war, zurück in die

³⁴ Die Entwürfe zur *Festouvertüre mit Gesang über das Rheinweinlied* op. 123 und zur *Ouvertüre zu Szenen aus Goethes Faust* WoO 3 sind offenbar weiterhin unzugänglich im Privatbesitz. Vgl. Georg Eismann, *Nachweis der internationalen Standorte von Notenaufzeichnungen Robert Schumanns*, in: *Sammelbände der Robert-Schumann-Gesellschaft* 2, Leipzig 1966, S. 26 und 33; Boetticher, *Einführung*, S. 637.

³⁵ Vgl. Struck, *Instrumentalwerke*, S. 236f.

³⁶ Ebda., S. 141f.

³⁷ Vgl. dazu etwa Kohlhase, *Kammermusik*, Bd. 1, S. 36 mit Anm. 8; vgl. Mayeda, *Skizzen*, S. 122 [zur „Skizze“ von op. 38/I].

d-moll-Tonika (T. 106ff.). Nachdem einleitend zwei Kerngedanken der langsamen Introdution im Wechsel von Klavier und Bläsern konfrontiert und sodann subdominantisch sequenziert werden (T. 106–113/114), schließt sich in einem zweiten Durchführungsteil (T. 114–125/126) zunächst ein imitativer Abschnitt an, in dem das Soloinstrument die weitere Auseinandersetzung mit Introdutionsmaterial in den Bereich figurativer Gesten verlagert. In diese Materialentfaltung hinein setzen die Bläser erneut ihre nunmehr verlängerte Phrase. Kadenzierend scheint sich die *g*-moll-Ebene zu festigen, ehe sich Takt 118¹ dominantisch nach *c*-moll, mithin weiter in subdominante Richtung öffnet. Wenn sich im folgenden, periodisch gegliederten Doppelabschnitt von Takt 118–125/126 das Moment des Figurativen verdichtet, kippt die *g*-moll-Bezugsebene ebenfalls immer wieder dominantisch nach *c*-moll um. Im nachsatzartigen Teilabschnitt von Takt 122ff. wird diese Tendenz durch steigende Sequenzierung in den *Es*-dur-Bereich noch zugespitzt, ehe das *Es*-dur-Niveau in neapolitanischer Umdeutung zurück nach *d*-moll führt. Im Zentrum der Durchführung wird nun die wiederangestrebte Grundtonart ‚durch‘ das lyrische 2. Expositionsthema geführt (T. 126–133/134): Die thematische Kontur des 2. Themas wird mit der Tonartebene des 1. Themenkomplexes gekoppelt zur einzigen, expressiv aufgeladenen Minore-Gestalt, für die das zentrale Orchesterinstrument des Werkes, die Oboe, verantwortlich ist. Schließlich greift der letzte Durchführungsteil (T. 134–140) in verkürzter Form den zweiten wieder auf (vgl. T. 114ff.) — nun jedoch im *d*-moll-Kontext. Unter solchen Voraussetzungen muß der (doppel)dominante Einstieg der Reprise (T. 140/141ff.) ebenfalls noch durchführungshaft wirken, indem er zur begrenzten Subdominant-Bewegung des Durchführungsbeginns ein kurzfristiges dominantes Gegengewicht bildet. Nach der Reprise wird dann die Solokadenz mit ihren ausgeprägten Absetzbewegungen von der Grundtonart bzw. der inzwischen erreichten Dur-Variante die modulatorischen Reduktionstendenzen der Durchführung in gewisser Weise kompensieren — bezeichnenderweise unter vergleichbaren strukturellen Bedingungen der thematisch-motivischen Auswertung³⁸.

Im nahezu vollständigen, als Klavierpartitur notierten Entwurf zum *Concert-Allegro*³⁹ finden sich neben einigen separaten Fragmentskizzen mehrfach Streichungen innerhalb der kontinuierlichen Werkniederschrift, an die sich sogleich die annähernd definitive Fassung anschließt. Zwei solcher Korrekturen betreffen Änderungen der Durchführungskonzeption (s. Abb. 1 mit Notenbeispiel 1/2). Sie sind nicht sehr umfangreich und betreffen nur zum kleineren Teil die motivisch-figurative Arbeit oder Abwandlung selbst, um so unmißverständlicher aber deren tonartlich-modulatorischen Ort.

Die frühere Korrekturstelle setzt im Verlauf des zweiten Durchführungsteiles ein (T. 122ff.). Die ursprüngliche Niederschrift verzichtete, anders als die Endfassung bzw. die Druckversion, noch auf eine quasi periodische Komplettierung von Takt

³⁸ Vgl. Kapp, *Studien*, S. 162; Struck, *Instrumentalwerke*, S. 225f.

³⁹ Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Autograph 293); ihr sei für die Erlaubnis zur Abbildung einer Manuskriptseite gedankt.

The image displays a page of handwritten musical notation for Franz Schubert's Concert-Allegro mit Introduction, Op. 134. The score is written on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper. The score is divided into sections, with some parts marked with '1. V.' and '2. V.'. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Abbildung 1

Concert-Allegro mit Introduction für Klavier und Orchester op. 134:

Entwurf (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Autogr. 293), S. 3 (1^v): Ende der Exposition, Durchführung, Beginn der Reprise.

118ff. Statt dessen erschien fast unmittelbar nach dem nachsatzartigen Anlauf (ab T. 122²) die blockhafte Minore-Gestalt des 2. Themas (vgl. Notenbeispiel 1); im Gegensatz zur Endfassung war ihr tonartlicher Ort das nunmehr gefestigte *c*-moll-Niveau. Wurde es zur Idee der definitiven Version, die restituierte Ausgangstonart *d*-moll

Notenbeispiel 1

< > bzw. — = Streichung im Manuskript

? = unklare Lesart

< ? > = unklare Lesart einer gestrichenen Partie

[] = Ergänzung

Notenbeispiel 2

durchs zentrale lyrische Thema zu führen, so erschien im vorläufigen Konzeptionsstadium die Moll-Version des Themas im Rahmen eines konventionellen Abwandlungsverfahrens in Konsequenz der bisherigen subdominantisches Bewegung: Thematisch-motivische Arbeit war zwar auch hier durch Neubeleuchtung, durch die Charaktervariante eines fest umgrenzten Themas ersetzt, doch wurden Erwartungen ‚durchführungshafter‘ Entfernung von der Grundtonart zumindest in begrenztem Maße erfüllt. (Daß Schumann hier — wie zuvor vorübergehend schon einmal — ein metrischer Irrtum unterlief, mag den Abbruch der Niederschrift mitveranlaßt haben⁴⁰; primärer Impuls für die Änderung zur Endfassung war er sicherlich nicht.)

⁴⁰ Nachdem das lyrische Thema metrisch expositions-konform eingesetzt hatte, bildete der ursprünglich konzipierte Takt 122 irrtümlich einen 6/4-Takt. Der Irrtum ist Indiz dafür, daß das *Concert-Allegro* im Bereich der metrischen Disposition die Entfernung vom Taktschwerpunkt bzw. das Changieren zwischen Dreier- und Vierermetrum zum Thema hat.



Abbildung 2

This image shows a handwritten musical score on six staves. The notation is very dense and complex, featuring many slurs, ties, and intricate rhythmic patterns. It appears to be a continuation or a related fragment of the piece shown in Abbildung 2. The notation is highly detailed, with many notes and rests.

Abbildung 3

2. Clavier-Sonate für die Jugend op. 118b: Autograph

(Deutsche Staatsbibliothek Berlin in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ms. autogr. Schumann 25).

Abb. 2: S. 2^v: 4. Satz, verworfene Fassung der Exposition, Fragmentskizze eines Durchführungsteiles (Beginn).

Abb. 3: S. 3^v: 4. Satz, Fragmentskizze des Satzbeginns, Fragmentskizze eines Durchführungsteiles (Fortsetzung v. S. 2^v); zwei weitere Fragmentskizzen zur Durchführung (aufeinander aufbauend).

1a 5a

10a

15a

folgendes letztes System der Seite mit Andeutung der Fortsetzung: (2v)

(16a)

(Fortsetzung)

16a 20a (3v)

Notenbeispiel 3a

Eine weitere Konzeptionsänderung betraf den letzten Durchführungsteil (s. Notenbeispiel 2), wurde also vorgenommen, nachdem Schumann sich bereits entschieden hatte, die Grundtonart *d*-moll in Takt 126ff. durch das zentrale 2. Thema zu führen⁴¹. Bleibt in der Endfassung das *d*-moll-Niveau vom Einsatz des Minore-Themas an für den weiteren Durchführungsverlauf verbindlich, so leitete in der vorläufigen Niederschrift ein zweitaktiges Sequenzpaar, über dessen strukturelle Implikationen länger zu spre-

⁴¹ Daß Erwartungen an traditionelle durchführungshafte Arbeit durchbrochen werden, resultiert natürlich auch aus dem relativ geringen Umfang der Durchführung sowie daraus, daß konzertierende Interaktion zwischen Soloinstrument und Orchester(gruppen) nur in sehr beschränktem Maße stattfindet.

2./3.

69b/c 70b/c 71b/c 72b/c

2.

73b 75b 80b

3.

73c 75c

zu ergänzen?

Vermutliche
Auflösung von
T. 75c f(f).

Notenbeispiel 3b u. 3c

chen wäre, nach *c*-moll zurück. Im Zeitraffer wurde die subdominante Bewegung der beiden ersten Durchführungsteile wieder aufgegriffen und nunmehr definitiv überstiegen. Die expressiv aufgeladene *d*-moll-Exklamation des lyrischen Themas hätte durch die geraffte modulatorisch-zeitliche Bewegung der beiden anschließenden Überleitungstakte im nachhinein noch stärkeren Episodencharakter gewonnen als in der Endfassung. Nach dieser demonstrativen Rückleitung sollte auch die vorläufige Version — wie Takt 134ff. der definitiven Fassung — an den zweiten Durchführungsteil anknüpfen, doch in subdominante (*c*-moll) statt dominante (*d*-moll) Versetzung gegenüber dem *g*-moll-Niveau von Takt 114ff. Denkt man den Durchführungsverlauf in diesem Konzeptionsstadium hypothetisch weiter, wäre eine merklich modifizierte und vermutlich verlängerte modulatorische Bewegung bis zum Reprisenbeginn zu vollziehen gewesen, die möglicherweise auch eine andere motivisch-figurative Ausarbeitung erfordert hätte.

Durch die erörterten Revisionen änderten sich in der Durchführung des *Concert-Allegros* zwar kaum die Abläufe thematisch-motivischer und figurativer Abwandlung

oder Verarbeitung, wohl aber wurden die tonartlichen Orte des Prozesses und somit letztlich der Prozeß selbst neu definiert. Das tonartliche Design der Durchführung, ihre bezeichnend geringe modulatorische Bewegung und die Ausnahmefunktion der Ausgangstonart, ist das Resultat zweifacher Revision; an unterschiedlichen Punkten des Durchführungsprozesses wurde die ursprüngliche Bewegung in die Doppelsubdominante *c*-moll gekappt. Als Schumann an die Niederschrift des Entwurfes ging, war das spezifische tonartliche Design der Durchführung offensichtlich noch nicht Bestandteil des kompositorischen Planes. Es wurde in der Endfassung des Entwurfes bzw. in der Druckfassung indes zum Eigentümlichen, Bezeichnenden der Durchführung und somit des gesamten Werkes.

In auffallendem Gegensatz zur Konzeption des *Concert-Allegros* und anderer großbesetzter Instrumentalwerke von 1853 steht eine Werksammlung mit betont didaktischer Ausrichtung: Die drei *Clavier-Sonaten für die Jugend* op. 118, etwa zwei Monate vor dem *Concert-Allegro* komponiert, sollten „die Jugend [...] an die Ausführung größerer Sätze gewöhnen“⁴² (was sie ausdrücklich von der 1848 entstandenen Charakterstück-Sammlung des *Albums für die Jugend* op. 68 abgrenzte). Konkret bedeutete dies eine Einführung in Formkonzepte wie Sonatensatz und (Sonaten-)Rondo, in Satztypen wie Variation und Kanon. Zugleich traten verschiedene Ausprägungen des Klavier-Charakterstückes in den sonatenzyklischen Zusammenhang⁴³. Gerade die didaktische Intention war dafür verantwortlich, daß die *Jugendsonaten* die beschriebenen Gewichtsverlagerungen, die Reduktion traditioneller Durchführungsparameter nicht mitvollzogen, sondern auf traditionelle Problemlösungen zielten. Als traditionell erweisen sich diese Sonatenhauptsätze und Sonatenrondos vor allem im Hinblick auf Schumanns eigene frühere Auseinandersetzung mit solchen formalen Konzeptionen.

Nur für die 2. *Jugendsonate* *D*-dur op. 118b ist eine autographe Quelle überliefert⁴⁴. Das Manuskript, offenbar die erste vollständige Niederschrift des Werkes, enthält zahlreiche Fragmentskizzen — darunter mehrere verworfene Satzanfänge — sowie Streichungen in der fortlaufenden Notierung. Die tiefstgreifenden Änderungen wurden im Finale vorgenommen, einem Sonatenrondo, dessen figurative Hauptthematik massiv ins tonartlich prozessuale Seitenthema einbricht und auch die Schlußgruppe wesentlich bestimmt — sowohl blockhaft wie mit der Tendenz zu imitativer Verarbeitung.

Das Autograph läßt für den Durchführungsteil vier verschiedene Ausarbeitungsstadien erkennen. Die drei ersten betreffen Fragmentskizzen vor der definitiven Niederschrift des Satzes (die in Details noch von der Druckfassung abweicht). Im ersten, umfangreichsten Durchführungsansatz (s. Abb. 2/3⁴⁵ mit Notenbeispiel 3a) löst sich aus

⁴² Boetticher, *Einführung*, S. 331.

⁴³ Vgl. Struck, *Instrumentalwerke*, S. 123ff.

⁴⁴ Deutsche Staatsbibliothek Berlin in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (Mus. ms. autogr. Schumann 25); ihr sei für die Erlaubnis zur Abbildung zweier Manuskriptseiten gedankt.

⁴⁵ Dem 23taktigen Durchführungsansatz geht auf Ms.-S. 2^v ein vorläufiger Entwurf der Exposition voran, der noch beträchtlich von der Endfassung abweicht. Die nach einem Leersystem skizzierten ersten 15 Durchführungstakte schließen nicht gleich ans Expositionsende an. Sie werden durch eine Fragmentskizze auf S. 3^v weitergeführt. Die gleiche Ms.-Seite enthält auch die beiden anderen verworfenen Durchführungsansätze, die ihrerseits aufeinander aufbauen.

imitativer, teilweise direkt kanonischer Behandlung des Hauptthemenkopfes nach acht Takten ein kantabler Gedanke (T. 9 aff.), der rhythmisch aus dem Seitenthema, diastematisch eher aus dem Hauptthema abgeleitet ist und in zwei- bzw. viertaktigen Sequenzgliedern imitativ verarbeitet wird. Fast durchweg bleibt der Durchführungsentwurf auf *h*-moll, Tonikaparallele der Grundtonart, fixiert, deren erweiterte Kadenzstationen bis hin zur Doppelsubdominante *a*-moll ausgeschritten werden.

Zweiter und dritter Durchführungsansatz (s. Abb. 3 mit Notenbeispiel 3b/c) stehen der definitiven Fassung des Satzes weit näher, sind mit ihr in den ersten zwölf Takten (T. 61–72) nahezu identisch und trennen sich ihrerseits erst nach Takt 72b/c. Im zweiten Durchführungsansatz zielt die modulatorische Bewegung vom *A*-dur-Niveau des Expositionsendes aus in dominantische Richtung. Nach der Großterz-Rückung *gis*/*E*⁷ in Takt 68 (Druck)/Takt 69b (Übertragung) löst sich auch jetzt aus der Hauptthemen-Auswertung ein kantabler Gedanke (T. 69bff.), der mit seinen Septakkord-Zerlegungen gegenüber dem ersten Durchführungsentwurf weiter ausgreift. Im Zuge imitativer bzw. sequenzierender Arbeit mit diesem Gedanken werden im folgenden zwei harmonische Relationen wirksam: Der harmonisch ausdifferenzierten Kleinterz-Relation *E*⁷-*Cis*⁷ (T. 69b–72b) schließen sich vier nur noch umrißhaft skizzierte Imitationsglieder im Rahmen einer Quart-/Quintschritt-Sequenz an, die wieder relativ dicht an den Bereich von *D*-dur/*h*-moll heranführen. Erst in der Imitationsfolge Takt 79b–82b wird wiederum auf Kleinterz-Relation (*A*⁷-*Fis*⁷) umgeschaltet. Die subdominantische Korrespondenz beider Kleinterz-Folgen im Abstand von zehn Takten (T. 69b–72b, T. 79b–82b) läßt den Eindruck einer gewissen harmonisch-metrischen Unregelmäßigkeit aufkommen, die nicht durch prägnante motivisch-thematische Differenzierungen kompensiert wird.

Genau daraus zieht der dritte Durchführungsansatz Konsequenzen und vereinheitlicht die Beziehung zwischen Kleinterz-(Großsext-)Relation und dominantischer Quart-/Quintschritt-Folge, die nach Takt 61–68 im Wechsel aufeinander folgen (s. Abb. 3 mit Notenbeispiel 3c)⁴⁶. Daraus resultiert eine rapide modulatorische Bewegung, die beim Abbruch der Fragmentskizze in den harmonischen Stationen *Dis*⁷-*Gis*⁷ eine maximale dominantische Entfernung von der Grundtonart *D*-dur erreicht hat.

Die Endfassung der Durchführung sucht daraufhin demonstrative Modulatorik und prägnantere Gliederung zu verbinden. Nach unverändertem Beginn wird die Kleinterz-Imitation *E*⁷-*Cis*⁷ (T. 69–72) von der verdoppelten *Cis*⁷-Position aus zum Niveau (*Ais*⁷ =) *B*⁷ weitergeführt (T. 73–74), so daß Takt 69–76 insgesamt eine potenzierte Kleinterz-Sequenzierung darstellen. Die in den vorangehenden Durchführungsentwürfen allmählich beschnittene Quart-/Quintrelation hat jetzt strukturdifferenzierende Funktion: Das erreichte *B*⁷-Niveau öffnet sich in Takt 76/77 dominantisch zur *es*-moll-Abspaltung des Hauptthemenkopfes samt (orthographisch verschleierter) Großterz-Sequenzierung *es*-(*Ces*)*H*: Hier tritt das Hauptthema dem neu entwickelten

⁴⁶ Die vom zweiten Durchführungsansatz abweichenden Takte 73c–76c scheinen in großer Eile als komprimierte Umrißskizze notiert worden zu sein: In der Niederschrift von Takt 75c–76c überlagern sich Entwicklungszüge, die offenbar sukzessiv – auf vier Takte verteilt – zu verstehen sind.

kantablen Gedanken explizit entgegen (T. 77–80), nachdem es zuvor als dessen Begleitfiguration fungiert hatte. Dem harmonisch wie thematisch zäsurbildenden Einwurf folgt erneut das achttaktige Modell potenziertes Kleinterz-Sequenzierung (T. 81–88). Indem es gegenüber Takt 69–76 um eine kleine Terz aufwärts verschoben ist, überlappen sich die beiden korrespondierenden Durchführungsteile harmonisch, doch in unterschiedlicher Sequenzposition, auf den Niveaus E^7/Cis^7 . Wenn in Takt 88/89ff. *fis*-moll angestrebt und scheinbar stabilisiert wird, beginnt die harmonisch reizvoll verschleierte Rückleitung zur Reprise. So entfaltet die definitive Durchführung die in der Exposition angelegten Relationen von Dominantspannung und Terzen-Bezug ebenso vielschichtig wie klar strukturiert. Auch wenn sie sich nicht ganz so weit von der Grundtonart entfernt wie die vorangehende dritte Durchführungsskizze, haben Modulatorik und thematisch-motivische Differenzierung jetzt erheblich stärkeren Modellcharakter im Sinne struktureller Prägnanz.

III

Daß die beiden diskutierten Kompositionen in vieler Hinsicht kaum vergleichbar erscheinen, mindert den Wert des Vergleiches nicht; denn es ging zunächst ja um das Zustandekommen individueller, divergierender Werkkonzeptionen. Im Vergleich mit den Endfassungen verdeutlichen die Befunde der Fragmentskizzen und verworfenen Partien, daß wesentliche konzeptionelle Charakteristika der jeweiligen Durchführung erst während der schriftlichen Ausarbeitung entfaltet wurden: im *Concert-Allegro* die Reduktion des modulatorischen Prozesses, im Finale der 2. *Jugendsonate* die intensivierte modulatorische Bewegung, die mit einer deutlichen Änderung der motivisch-thematischen Arbeit und Abwandlung korrelierte und auf Modellhaftigkeit zielte.

Die überlieferten Skizzenbefunde bestätigen also mit bemerkenswerter Trennschärfe, daß die Reduktionstendenzen der ‚avancierten‘, repräsentativeren Werke von den *Jugendsonaten* abgegrenzt werden müssen, die aus didaktischen Gründen an Sonatensatz-Konventionen orientiert blieben. Muß gerade aus der Verbindung von analytischer und quellenkritischer Untersuchung die Forderung resultieren, daß die beschriebenen Reduktionstendenzen einer intensiven, vorurteilsfreien Diskussion zu unterziehen sind, dann zeigt der Entwurf des *Concert-Allegros* die Brisanz dieser Diskussion auf: Läßt er einerseits erkennen, daß das charakteristische tonartliche Design der Durchführung Ergebnis eines mehrschrittigen Revisionsprozesses ist, so zählt die eingeschränkte modulatorische Bewegung andererseits zum Potential des Ambivalenten, das zur widersprüchlichen Rezeption dieses und anderer Werke von 1853 beitrug⁴⁷.

Nur am Rande sei erwähnt, daß auch kontrapunktische Stücke Schumanns aus jener Zeit erhebliche Revisionen erfahren konnten: Für Nr. 5 der *Sieben Clavierstücke in Fughettenform* op. 126 zeigt ein Vergleich der korrekturreichen ersten Niederschrift⁴⁸

⁴⁷ Vgl. Struck, *Instrumentalwerke*, S. 714ff.

⁴⁸ Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Mus. ms. autogr. Schumann 32.

mit der Druckfassung, daß die liedhaft-homophonen, ‚romantischen‘ Tendenzen gegenüber den ‚historisierenden‘ Bestrebungen diverser Skizzierungsphasen entscheidend verstärkt wurden⁴⁹. Andererseits finden sich späte Charakterstück-Zyklen, bei denen zwischen erster vollständiger Niederschrift und Endfassung nur relativ geringfügige Änderungen vorgenommen wurden⁵⁰. Auch wenn sich Schumanns Schaffensweise geändert hatte, blieb bei Charakterstücken die erste Konzeption offensichtlich stärker verbindlich.

Die Frage nach dem Verhältnis von Quellenbefunden und analytischem Erkenntnisgewinn im Spätwerk Robert Schumanns wird also durch Untersuchungsergebnisse beantwortet, die zu analytisch-ästhetischer Differenzierung zwingen. Zugleich ist immer wieder zu fragen, welchen Stellenwert die Interpretation von Skizzen und verworfenen Fassungen im Hinblick auf Schumanns Schaffen jeweils hat. Auch für das Spätschaffen erweist sich, daß Wilibald Gurlitts Ansatz heute nicht mehr als ein wissenschaftshistorisches Dokument einer bestimmten Konstellation geistesgeschichtlich-stilkritischer Schumann-Interpretation und zugleich Resultat unzureichender Quellenerfassung ist. Dies bedeutet keine Abwertung von Gurlitts Forschungsleistung, sondern umreißt die inhaltlich-methodische Distanz zu seiner Forschungssituation. Wenn es außerhalb der spezialisierten Schumannforschung bis in jüngste Zeit vergleichbare Aussagen gab, ist dies nur mit mangelndem wissenschaftlichem Problembewußtsein zu erklären.

Demgegenüber bestimmen folgende Prämissen den heutigen Forschungsstand und somit auch Diskussionen über Schumanns Spätschaffen:

1. Zu Schumanns Werken sind zahlreiche Manuskripte mit Skizzen, überarbeiteten Fassungen und bedeutsamen Korrekturen überliefert. Dies betrifft alle für sein Schaffen relevanten Gattungen und Besetzungen.

2. Aussagen über Schumanns Skizzierungsprozeß sind ebenso sehr gattungsspezifisch wie schaffenschronologisch zu differenzieren. Die frühen Aphorismen über den Vorrang der ersten Konzeption dürfen keinesfalls verallgemeinert werden: Sie können sicherlich für Schumanns Klavier-Charakterstücke der 1830er Jahre, in gewissem Maße auch für spätere Charakterstücke zutreffen, verfehlen aber bereits die drei Klaviersonaten und um so mehr die Sonatensatz-Kompositionen späterer Zeit.

3. Wenn sich im Verlauf von Schumanns Schaffen auch manche Konzeptionen generell wandelten und sich um 1845 zudem seine Schaffensweise änderte, ist den späten Werken doch nicht a priori eine Abnahme des kreativen Vermögens zu unterstellen. Welche strukturellen Alternativen dem Komponisten im Jahre 1853 im Hinblick auf Sonatensatz-Kompositionen unterschiedlicher Intention zu Gebot standen, haben die analytischen wie die quellenkritischen Erörterungen gezeigt.

⁴⁹ Vgl. Struck, *Instrumentalwerke*, S. 98ff. und S. 754, Abb. II.

⁵⁰ Zu den *Märchenerzählungen* für Klarinette, Viola und Klavier op. 132 und den *Gesängen der Frühe* für Klavier op. 134 existieren nahezu vollständige Niederschriften, denen vermutlich keine weiteren schriftlichen (Gesamt-)Entwürfe vorangingen. Revisionen betrafen hier überwiegend Details. Vgl. Struck, *Instrumentalwerke*, S. 440 und S. 484.

All diese Erkenntnisse revidieren auch aus der Sicht des Spätwerkes das Klischee vom rein intuitiv schaffenden Musiker Schumann, dessen ursprüngliche Einfälle entweder fast unverändert geblieben oder gescheitert seien. (Daß der ‚ausarbeitende‘, immer wieder revidierende nicht mehr der ‚eigentliche‘ Schumann gewesen sei, wäre die noch stärker anfechtbare Kehrseite dieses Klischees.) Auch in seinen Werken ist das Eigentümliche, „Originelle“ nicht generell mit dem „Ursprünglichen“, nicht mit einem ersten Einfall oder Entwurf gleichzusetzen; vielmehr kann es Resultat intensiver Aus- und Umarbeitung sein. Dies bedeutet natürlich nicht, daß Beethovens und Schumanns Ausarbeitungsverfahren gleichzusetzen wären: Zweifellos umfaßte Beethovens Arbeitsweise oft weit längere Ausarbeitungszeiträume und betraf in stärkerem Maße grundlegende motivisch-thematische Ideen eines Werkes, die immer wieder im Hinblick auf den Gesamtplan modifiziert und präzisiert wurden. Indes finden sich, wie gezeigt wurde, auch in Schumanns letzten Werken schriftliche Belege dafür, daß Ausgangsgedanken eines Werkes im Kontext der Gesamtkonzeption revidiert wurden — anders als beim frühen Schumann, bei dem ein Gedanke in der Regel während des Improvisierens Gestalt annahm und nach der schriftlichen Fixierung kaum noch verändert wurde. Alle summarischen Vergleiche zwischen Schumanns und Beethovens oder Brahms' Ausarbeitungsverfahren bleiben indes oberflächlich, übersehen chronologische Wandlungen oder gattungsspezifische Differenzen und verstellen den Blick auf die individuelle kompositorische Arbeit, die in die Werke zu investieren war⁵¹. Sie verkürzen unzulässig das Spezifische an S c h u m a n n s Komponieren und nicht zuletzt an seiner Auseinandersetzung mit Form- und Gattungstraditionen.

Eingehend ist auch immer wieder zu erörtern, welche Funktion und Position im Ausarbeitungsprozeß Skizzen jeweils hatten, welchem Funktionswandel sie im Laufe von Schumanns Schaffen unterlagen. So vermerkte der Komponist in seinem „Projektbuch“⁵² Kompositionspläne, die mitunter erst Jahre später ausgearbeitet wurden. Wieweit gab es hierfür bereits konkrete musikalische Vorüberlegungen? Wann überhaupt setzte die schriftliche Fixierung ein — sei es als Korrelat zur Improvisation in den früheren oder zur rein gedanklichen Vorarbeit in den späteren Werken⁵³? Die Frage stellt sich beispielsweise für die überlieferten Entwürfe zum Finale der *C-dur-Sinfonie* op. 61 und zur *Julius-Cäsar-Ouvertüre* op. 128: In beiden Fällen drohte — Schumanns Tagebuchaufzeichnungen zufolge — die Konzeption zwischenzeitlich zu scheitern, doch dokumentieren die Entwürfe solche Krisen kaum oder jedenfalls unscharf⁵⁴:

⁵¹ Der Vergleich mit Brahms ist schon deshalb problematisch, weil zwar dessen Äußerungen über das Verhältnis von Einfall und Ausarbeitung überliefert sind, der Schaffensprozeß selbst aber nur durch relativ wenige erhaltene oder tiefgreifende Skizzen dokumentiert ist, die mit denjenigen Schumanns verglichen werden könnten und müßten.

⁵² Robert-Schumann-Haus Zwickau, Sign. 4871/VII C, 8.

⁵³ Vgl. etwa den generellen Hinweis bei Mayeda, *Skizzen*, S. 120.

⁵⁴ Vgl. M. Struck, *Am Rande der „großen Form“ — Schumanns Ouvertüren und ihr Verhältnis zur Symphonie (mit besonderer Berücksichtigung der „Ouverture zu Shakespeare's Julius Cäsar“ op. 128, in: Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989 — Kongreßbericht*, hrsg. von Siegfried Kross unter Mitarbeit von Marie Luise Maintz, Tutzing 1990, S. 239ff. Zu Schumanns *C-dur-Sinfonie* op. 61 vgl. Finson, *Second Symphony*, S. 143ff.

Waren es primär Krisen der gedanklichen Arbeit? Andererseits enthüllen die verworfenen Fassungen von *Concert-Allegro* und 2. *Jugendsonate*, daß bei der Niederschrift längst noch nicht alles „bis zum kleinsten Detail herab fertig“ vor dem Geiste des Komponisten gestanden haben kann, wie es das Gade-Schumannsche Ideal gewesen zu sein scheint⁵⁵.

Die Erforschung von Skizzen, überarbeiteten Fassungen und Korrekturen hat sicherlich weder unmittelbaren „Beweis“-Charakter noch sollte sie zum Selbstzweck werden. (Auch die Edition von Werkskizzen und verworfenen Fassungen im Rahmen wissenschaftlicher Gesamtausgaben möchte ja in der Regel weiterführendes Erkenntnisinteresse erregen.) Skizzeninterpretation kann aber im Rahmen des notwendigen Erkenntnis- und Erfahrungszuwachses für den Forscher die Rolle eines Erkenntnis-katalysators übernehmen, kann den Blick für strukturelle Charakteristika und ihren Stellenwert im Gesamtkonzept eines Werkes schärfen — nicht mehr, aber auch nicht weniger. Schumanns kontrovers diskutiertes Spätschaffen ist ein geradezu schlagendes Beispiel dafür.

⁵⁵ Vgl. oben S. 240 mit Anm. 26.

KLEINE BEITRÄGE

Die Überleitung vom 2. zum 3. Satz in Robert Schumanns Klavierkonzert Opus 54

von Bernhard R. Appel, Düsseldorf

Daß Untersuchungen von Musik-Handschriften jenseits philologischer Erkenntnisse auch analytische Aufschlüsse zu geben vermögen, die der zuverlässigste Notendruck nicht bieten kann, ist zwar eine bekannte, aber in der interpretatorischen Praxis leider oft ignorierte Tatsache. Ist der gedruckte Notentext gleichsam eindimensional statuarisch, indem er das autorisierte Ergebnis eines Kompositionsprozesses fixiert, so konserviert das musikalische Arbeitsmanuskript als textdynamisches Dokument diesen Prozeß selbst.

Dichte, Intensität und Nachdruck von Streichungen, Korrekturen und Ergänzungen innerhalb einer begrenzten Textpassage verhalten sich zur kompositorischen Problemstellung, als deren Reflexe sie erscheinen, proportional: Je intensiver die Korrekturingriffe, je größer die Anzahl der sich überlagernden und sich in ihrer Gültigkeit rückwirkend aufhebenden Textschichten, um so gravierender erscheint das dahinter verborgene kompositorische Problem. Die Quantität der Texteingriffe korrespondiert zweifellos mit der Substantialität der nach einer Lösung drängenden kompositorischen Fragestellung. Akzeptiert man diesen, hier freilich verkürzt und zugespitzt dargestellten Zusammenhang, so erweist sich die berühmte Überleitung vom zweiten zum dritten Satz in Schumanns allbekanntem *Klavierkonzert* op. 54 als jener Formteil, um den der Komponist am meisten gerungen hat (vgl. die Abb.)¹. Der schaffensgenetische Kontext dieser sechs Takte bedarf einer kurzen Rekapitulation².

Der Kopfsatz des Klavierkonzerts entstand im Mai 1841 als *Phantasie für Clavier und Orchester* und wurde in dieser Form in einer nicht-öffentlichen Aufführung mit dem Leipziger Gewandhausorchester unter Ferdinand David mit Clara Schumann als Solistin am 13. August 1841 erprobt. Die Bemühungen um eine Drucklegung dieses Konzertsatzes blieben erfolglos. Nach Schumanns Übersiedlung nach Dresden (1844) wurden im Sommer 1845 Intermezzo und Rondo-Finale hinzukomponiert und die Phantasie zum Eingangssatz umgestaltet. Wie aus den Datierungen im Autograph hervorgeht, komplettierte Schumann das ursprüngliche Konzertstück zur Dreisätzigkeit von „rückwärts“: Das Finale trägt das Anfangsdatum „den 21. Juni [18]45“ und das Schlußdatum „12. Juli 1845“. Das Intermezzo ist zu Anfang mit „14. Juli“ datiert, während die Überarbeitung des Kopfsatzes am „29. Juli“ abgeschlossen worden ist. Die eigenständige Paginierung der drei Sätze, die später auf Schumanns Veranlassung in der noch heute bestehenden Form zusammengebunden worden sind, ist ein äußeres Indiz für die ursprüngliche und unverbundene Selbständigkeit der Sätze.

¹ Die Reproduktion aus der Handschrift erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Heinrich-Heine-Instituts, Düsseldorf.

² Mit der Handschrift und mithin dem Entstehungsprozeß befassen sich: Malcolm Fager, *The Manuscript of the Schumann Piano Concerto*, in: *Current Musicology* 15 (1973), S. 83ff.; Wolfgang Boetticher, *Das Entstehen von Robert Schumanns Klavierkonzert op. 54. Textkritische Studie*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Stuttgart, S. 45ff.; ders., *Die Frühfassung des ersten Satzes von Robert Schumanns Klavierkonzert op. 54 und das Problem der Durchführung*, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag*, Kassel 1986, S. 216ff.; Bernhard R. Appel, *Robert Schumanns Handschrift zum Klavierkonzert op. 54*, in: *Robert Schumann. Klavierkonzert a-moll op. 54. Die Handschrift*, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, Düsseldorf 1990; ders., *Kulturgut oder Kapitalanlage? Zum Ankauf des Autographs von Robert Schumanns Klavierkonzert op. 54*, in: *NZfM* 151 (1990), S. 10ff.

siehe folgende Seite

[Klavier-Auszug/
Klavier solo]

[99] Viol. [100] [101] [102] „Comi“ [103] [102]

[Klavi-Auszug/
Klavier solo]

[VI. I.] *pp*

[VI. II.] *pp*

[Via.] *pp*

[Basso]

[Fl.]

[Ob.]

[Klar. B.]

[Fg.]

[Hn. E.] Solo *pp*

Attaca Rondo

Attaca Rondo

Attaca Rondo

1. Fassung

2. Fassung

Überleitung
5. Fassung

Musical score for measures 102-108. The score is for Clarinet (Clar.), Flute (Pfte.), and Bassoon (Fag.).
Measures 102-104: Clarinet and Bassoon play a melody with dynamics *mf* and *p*. Flute has a melodic line starting in measure 104.
Measures 105-106: Clarinet and Bassoon play a melody with dynamics *p* and *mf*. Flute continues its line.
Measure 107: Clarinet and Bassoon play a melody with dynamic *mf*. Flute continues its line.
Measure 108: Clarinet and Bassoon play a melody with dynamic *mf*. Flute continues its line.
Tempo markings: *poco a poco ritard* (measures 102-104), *poco a poco ritardando* (measures 105-106), *a tempo* (measures 107-108).
Performance instructions: *espressivo*, *mf*, *p*, *mf*, *cresc.*, *stringendo*, *molto*, *attacca*.
A circled section in measures 107-108 is labeled *cresc. - endo*.

Rondo
2. Fassung

Musical score for measures 102-108 of the Rondo. The score is for Clarinet (Clar.), Flute (Pfte.), and Bassoon (Fag.).
Tempo: *All^o vivace*, $\text{♩} = 72$.
Measures 102-104: Clarinet and Bassoon play a melody with dynamics *mf* and *p*. Flute has a melodic line starting in measure 104.
Measures 105-106: Clarinet and Bassoon play a melody with dynamics *p* and *mf*. Flute continues its line.
Measure 107: Clarinet and Bassoon play a melody with dynamic *mf*. Flute continues its line.
Measure 108: Clarinet and Bassoon play a melody with dynamic *mf*. Flute continues its line.
Performance instructions: *f*, *sf*, *sf*, *col 1.*, *cresc.*, *stringendo*, *attacca*.

Obwohl in der Natur der Sache begründete Erkenntnisprobleme die Textschichten-Differenzierung erschweren, lohnt sich die philologische Auseinandersetzung gerade bei diesem Überleitungsabschnitt: Schumanns Lösungsversuche, von denen uns lediglich eine einzige Fassung, nämlich die letztgültige und durch den Druck autorisierte, bekannt und vertraut ist, sind keinesfalls ein auf sechs Takte begrenztes lokales Problem, sondern verweisen auf eine generelle Formproblematik des gesamten Klavierkonzerts. Bereits Eduard Hanslick charakterisierte den Kopfsatz „in seiner Folge von mäßig rascher, langsamer und schnellster Bewegung“ treffend als „verkleinertes Abbild eines ganzen [d. h. dreisätzigen] Concertes“³. Diese Binnengliederung des einstigen Konzertsatzes, für den formal der Prototyp dieser Gattung, Carl Maria von Webers *Konzertstück f-moll* op. 79, Pate gestanden hat, behält Schumann im Zuge der Überarbeitung zum Klavierkonzert-Kopfsatz bei. Dadurch entsteht quasi ein formaler Pleonasmus: ein Konzert im Konzert. Das Eigengewicht, die konzertante Geschlossenheit und nicht zuletzt die Dauer des ehemaligen Phantasie-Satzes drohen die Folgesätze zu erdrücken. Eine Verlängerung des zweiten und/oder des dritten Satzes hätte sich angesichts der Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert⁴ als Rezeptionsbarriere erwiesen. Eine Kürzung des Kopfsatzes andererseits wäre nicht nur für Schumann ein Verlust gewesen. So bietet sich die Satzverbindung als ästhetisch befriedigende Lösung an: Die Binnenstrukturierung des ersten Satzes wird durch die Kombination der Folgesätze wieder aufgenommen, und die formalen Proportionen werden in der nunmehr entstandenen ‚Zweisätzigkeit‘ (Allegro affettuoso einerseits und Intermezzo + Rondo andererseits) zurechtgerückt.

Mit dem Entschluß zur Satzverbindung stellte sich die Aufgabe, Niveauunterschiede zwischen zweitem und drittem Satz kompositorisch zu vermitteln. Während der modulatorische Übergang (von *d*-moll nach *A*-dur) freilich kein Problem darstellte, forderten Tempoanpassung ($\text{♩} = 120$ zu $\text{♩} = 72$), Umstellung des Taktes (von $\frac{2}{4}$ auf $\frac{3}{4}$) und Vermittlung der Ausdruckscharaktere (vom *Andantino grazioso* zum *Allegro vivace*) nach musikalisch überzeugenden, ‚logischen‘ Gestaltungsmitteln, die sich zudem noch in prägnanter Kürze artikulieren sollten. Schumann löst die Aufgabe schließlich in sechs Takten.

Fünf Textschichten und damit verbunden fünf Entscheidungsstufen (Fassungen) lassen sich in der Handschrift erkennen (vgl. Abb. und die Übertragung der Textstufen im Notenbeispiel).

1. In der ursprünglichen Konzeption endet das Intermezzo deutlich gegen das Rondo abgegrenzt mit dem einsamen Hornston *e*, dem eine Generalpause folgt: eine wahrlich heikle Lösung angesichts der Intonationsprobleme dieses Instrumentes. Allerdings war mit dem Schlußton *e* des *d*-moll-Intermezzos das in *A*-dur stehende Finale bereits harmonisch vorbereitet (vgl. im Notenbeispiel: 1. Fassung).

2. Im zweiten Versuch bildet die erste Violine als Fortsetzung des verträufelnden Intermezzo-Schlusses eine eintaktige diatonische Brücke, wobei die Generalpause entfiel und das Rondo *attacca* anzuschließen war (vgl. im Notenbeispiel: 2. Fassung).

3. In einem dritten Stadium ersetzte Schumann diese Minimallösung durch sechs Überleitungs-takte, die eine motivische Reminiszenz an das Hauptthema und an die Einleitung des Kopfsatzes beinhalten. Diese dritte Fassung kommt der uns vertrauten Überleitung schon recht nahe: Ihr fehlt in Takt 108 lediglich noch die rasante Streicherskala. Schumann aber strich diese Version energisch mit Röteln wieder aus (vgl. im Notenbeispiel: 3. Fassung).

4. Die vierte Textstufe restauriert mit der genannten Streichung die ursprüngliche Trennung der Sätze (= 1. Fassung) mit dem Unterschied, daß der heikle Hornston *e* in die erste Violine verlegt wird. Die Ganztaktpause entfällt. Dafür erhält die Pause des Schlußtaktes eine Fermate (vgl. im Notenbeispiel: 4. Fassung).

³ Eduard Hanslick, *Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens 1848–1868*. Wien 2. Aufl. 1897, S. 182.

⁴ Sie löst zugunsten eines abwechslungsreichen und kurzweiligen Programms häufig Konzert- und Sinfoniesätze aus dem zyklischen Zusammenhang, um sie einzeln aufzuführen.

5. Die fünfte und endgültige Lösung wird durch den doppelt unterstrichenen Rötelvebmerk „Gilt“ angezeigt, der die dritte Textstufe restituiert. Außerdem wird ihr die rasante Streicher-skala in Takt 108 hinzugefügt (vgl. im Notenbeispiel: 5. Fassung).

Der wahrhaft geniale Einfall der Überleitung besteht in der epigrammatischen Verknüpfung von Reminiszenz einerseits und Antizipation andererseits. Eintaktige Bläser-Einwürfe (T. 103, 105, 106–107) zwischen *A*-dur und *a*-moll schwankend, zitieren sowohl motivisch als auch instrumentatorisch (Holzbläser) den Themenkopf aus dem ersten Satz (T. 4–5), während die fallenden Klavierakkorde wie verblaßte Erinnerungsbruchstücke die gewaltigen Akkordkaskaden der Konzerteröffnung andeuten. Die *attacca* zu überwindenden Satzgrenzen werden durch die auffahrende Unisono- (bzw. Octava-)Skala in *A*-dur (Streicher) gleichsam überrannt, die Ziel-tonart *A*-dur wird zudem festgelegt. Der gleiche Skalentypus wird dann — ebenfalls im Streichersatz — das erste Erscheinen des Rondothe-mas begleiten, wozu allerdings ein weiterer Revisions-vorgang (s. u.) nötig war. Janusköpfig also blickt die Überleitung sowohl zurück als auch voraus.

Mit den motivischen Reminiszenzen verknüpft ist eine musikalische Zeitgestaltung, die die unterschiedlichen Satztempi einander vermittelt. Im *poco a poco ritardando* wird das *Andantino* auf kleinstem Raum noch weiter verlangsamt und damit die metrische Prägnanz des Akzent-stufentakts diffuser. Die synkopisch eingelagerten Klavierakkorde tragen ihrerseits dazu bei, die Taktschwerpunkte zu verdecken. Innerhalb zweier Takte (T. 107–108, *a tempo* — *stringendo*) wird dann das Tempo zum *Allegro vivace* beschleunigt. Unterstützt wird dieser Vorgang durch dynamische Steigerung (*mf* — *crescendo*) und durch die raketenhaft im *Forte* aufsteigende Skala.

Daß die Skala neben ihrer Brückenfunktion gleichzeitig den Begleitmodus der Streicher zum Beginn des Rondos antizipiert, ist jedoch — wie bereits oben angedeutet — erst das Ergebnis einer entsprechenden Änderung des Finalsatz-Beginns. Die Überleitung zog also eine Veränderung des nachfolgenden Satzbeginns nach sich, ein überraschender Sachverhalt, den weder die bekannten Kopistenabschriften noch der Erstdruck zu erkennen geben können. Die Gründe für den veränderten Satzanfang scheinen ohne weiteres einsichtig. Die Unisono-Rakete der Streicher (T. 108 der 5. Fassung) nämlich lief im ursprünglichen Finalsatzbeginn (vgl. das Notenbeispiel) gleichsam ins Leere: Die stereotypen Trochäen der homorhythmischen Streicherbegleitung ließen den *Con-brio*-Gestus der Rakete verpuffen. Frappierend einfach und überzeugend behebt Schumann diesen durch die Überleitung ausgelösten ‚Defekt‘, indem er das Rondothe-ma dem einstigen Satzbeginn nochmals vorschaltet und in den Streichersatz nunmehr die von der Über-leitung vorgegebene Skalen-Rakete einbaut (T. 109–116). Die beschriebene Themen-Vorschaltung manifestiert sich in der Handschrift als ein *recto*-beschriebenes Einzelblatt, das mit Siegel-lack eingeklebt worden ist. Die ursprüngliche Satzbezeichnung „Rondo *All^o vivace* $\text{♩} = 72$ “ mußte nun natürlich gestrichen und um acht Takte vorverlegt werden, wobei die Formbezeichnung „Rondo“ entfiel. Der durch die leere *verso*-Seite unterbrochene Satzanschluß wird durch den Streichvermerk „*Vi / de*“ nochmals sichergestellt.

Freilich vermag auch die Quellenuntersuchung nicht definitiv zu entscheiden, ob diese Ver-änderung des Rondo-Beginns bereits eine Konsequenz der dritten oder erst der fünften und letzten Textstufe darstellt. Allerdings spricht einiges für die Annahme, daß die Änderung mit der fünften und endgültigen Entscheidung verbunden ist: Die Streichung der dritten Textstufe könnte gerade durch das *Ins-Leere-Laufen* des ursprünglichen Rondobeginns ausgelöst worden sein, so wie umgekehrt ihre Restituierung durch den neu konzipierten Rondo-Anfang motiviert sein könnte.

Schumann, dem resistenten Vorurteil ausgesetzt, vordringlich gefühlshaft und instinktsicher zu komponieren, erweist sich in diesen wenigen Takten beispielhaft als formbewußter und klar er-wägender Architekt. Die Überleitung, vielleicht der Inbegriff der romantischen Überleitung über-haupt, entpuppt sich als Ergebnis mühevoller kompositorischer Entscheidungsprozesse. Gele-gentlich irrt sich Eusebius, und Meister Raro muß Ausnahmen anerkennen: „Oft können zwei Lesarten von gleichem Werth sein. (Euseb.) Die ursprüngliche ist m e i s t die bessere. (Raro)“⁵.

⁵ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1, Leipzig 1854, Repr. 1985, S. 46.

BERICHTE

Leipzig, 21. bis 24. März 1990: Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung

von Wolfgang Hanke, Berlin

Nach wie vor sind die Vorbehalte vieler Musikologen gegenüber der theologischen Bachforschung nicht gänzlich ausgeräumt. Immer wieder erheben sich Fragen, Mißverständnisse und Kontroversen, und die Legitimation der Anliegen und Argumente auf theologischer Seite wird noch heute häufig genug von Vertretern der Musikwissenschaft in Zweifel gezogen. Auch bei der Jahrestagung 1990 der vierzehn Jahre zuvor von Walter Blankenburg gegründeten Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung kam es zu kritischen Anfragen und Zweifeln durch Friedhelm Krummacher, der gebeten worden war, das einleitende Referat zum Konferenzthema *Bachs Choralkantaten als Choralbearbeitungen* zu übernehmen. In seinen Darlegungen, denen er ein beziehungsvolles Wort Abraham Mendelssohns aus einem Brief an den Sohn Felix voranstellte — „... mit dem Choral nicht zu spaßen“ —, wandte er sich entschieden gegen die Überbewertung von Figurenlehre und Zahlensymbolik im Blick auf Bachs Musik. Mit Nachdruck betonte er, daß das absolut Singuläre von Bachs Leipziger Choralkantatenjahrgang 1724/25 aus der kompositorischen Qualität der Werke und nicht aus dem theologischen Anspruch und Gehalt ihrer Texte herzuleiten sei. Unzählige andere Komponisten vor und neben Bach hätten Texte von gleichem Gewicht und vielleicht noch höheren poetischen Qualitäten vertont, aber ihre Werke seien völlig in Vergessenheit geraten und interessierten heute allenfalls die musikhistorische Forschung.

Mit seinen prononcierten Thesen löste Friedhelm Krummacher eine produktive Grundsatzdebatte aus. Ihr Ergebnis ließ keinen Zweifel daran, daß Dialog und — vorurteilsfreie — Zusammenarbeit zwischen den Disziplinen unerläßlich sind. Geleitet von Renate und Lothar Steiger und Martin Petzoldt, gab die Tagung das Beispiel eines derartigen Dialogs. Das Gespräch zwischen Theologie, Musik- und Literaturwissenschaft, das sie praktizierte, verband sich mit der Begegnung der Generationen. Neben etablierten Forschern meldeten sich junge Wissenschaftler, großenteils Doktoranden, zu Wort. Der Ort der Zusammenkunft, die Leipziger Thomaskirche, sprach für sich.

Die Tagung war bemüht, den derzeitigen Stand der Choralkantatenforschung zusammenzufassen. U. a. bekräftigten Elke Axmacher (Berlin) und Casper Honders (Groningen), daß der — oder die — bisher unbekannt(e)n Textdichter des Choralkantatenjahrgangs unter den Leipziger Geistlichen im Umkreis Bachs zu suchen sei(en). Andreas Funke (Heidelberg) zog Verbindungslinien von den Texten der Choralkantaten zu den Liedpredigtjahrgängen der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, die sich auffallend im sächsisch-thüringischen Raum konzentrieren. Von weiteren Referenten, unter ihnen Helene Werthemann (Basel), Ulrich Meyer (Gifhorn), Reinhold Morath (München/Erlangen) und Meinrad Walter (Freiburg/Br.), wurden sechs ausgewählte Werke, BWV 1, 4, 19, 78, 91 und 158, in ihren theologischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Bezügen, ihren textlichen Aussagen und deren biblischen Quellen sowie in ihrer musikalischen Struktur und den Beziehungen von Wort und Ton analysiert und interpretiert. Heinz Grasmück (Heidelberg) zog in diesem Zusammenhang Parallelen zwischen dem Frühwerk BWV 4, das er szenisch zu realisieren versucht hatte, und Osterspielen des späten Mittelalters. Ludwig

Prautzsch (Kassel) und Albert Clement (Utrecht) lenkten den Blick auf Gemeinsamkeiten zwischen den Choralbearbeitungen der Kantaten und den Orgelchorälen Bachs. Rebekka Bertling (Kiel) unternahm den Versuch einer exakten terminologischen Fixierung und Abgrenzung des Begriffs Arioso bei Bach gegenüber dem Recitativo accompagnato. Mit mariologischen Aussagen einer Reihe von Kantatentexten, die zu Marienfesttagen vertont wurden, beschäftigte sich Stefan Zieglschmid (Leipzig). Renate und Lothar Steiger hatten eine faksimilierte Quellensammlung zum Kontext der Kantaten mit Predigtauszügen von Martin Luther, Valerius Herberger, Martin Moller und Johann Rist bis hin zu Heinrich Müller und Johann Arnd zusammengestellt, die es wert wäre, in gedruckter Form weitere Verbreitung zu finden.

Coburg, 8. bis 10. Juni 1990:

4. Tagung der Internationalen Draeseke-Gesellschaft

von Friedbert Streller, Dresden

Thema der Tagung in Felix Draesekes Geburtsstadt Coburg war das Instrumentalschaffen. Entsprechend den neuen Bedingungen gefallener Grenzen zwischen den beiden deutschen Staaten waren diesmal fast paritätisch Vertreter aus Ost und West in der Würdigung des Draesekeschen Schaffens vereint, und William Kinderman aus Victoria in Canada internationalisierte die deutsch-deutsche Draesekekonferenz. Der sich besonders mit Beethovens Klaviersonaten beschäftigende kanadische Forscher entdeckte auch hier Beziehungen zum klassischen Vorbild (innere thematische Geschlossenheit), aber auch zu Liszts *Funérailles* und Chopins *Fantasie op. 49* in der Draesekeschen *Klaviersonate op. 6*. Aus der sächsischen Landesbibliothek in Dresden, jener Stadt, in der der Komponist 27 Jahre seines Lebens verbrachte, kamen mit den Ausführungen von Marina Lang und Christian Mühne Archivmaterialien aus dem Nachlaß zur Entdeckung, die aus Briefen und Rezensionen erhellende Bemerkungen zu Tendenzen, Haltungen, Wirkungen Draesekes ermöglichten.

Immer wieder rückt — bereits durch Kretzschmars Bemerkung im *Konzertführer* von 1898 akzentuiert, daß „die neueste deutsche Sinfonik [. . .] in Draeseke nach dem Tode von Brahms und Bruckner ihre Spitze erblicken“ müsse — das Verhältnis von Brahms und Draeseke ins Blickfeld der Betrachtung. Mit dem Untertitel *Zwei Zeitgenossen im Widerstreit* wandte sich Martella Gutierrez-Denhoff (Bonn) diesem Thema zu, vermerkte die sichtliche Überzeichnung dieser Bezogenheit in Erich Roeders Draesekebiographie von 1937 und versuchte, die Unterschiede und das Verhältnis zum Wiener Meister anzudeuten, das sich ähnlich beim Draesekefreund Peter Cornelius äußert. In dieser Richtung weiterführend zeigten die Darlegungen zur 3. *Sinfonie, Tragica*, von Friedbert Streller (Dresden) noch darüber hinausgehend die stärkere Verhaftung in Denkmodellen und dramaturgischen Prinzipien, wie sie dann in der jüngeren Generation, etwa beim frühen Mahler oder Strauss, hervortraten. Rainer Cadenbach (Berlin) ordnete die drei Streichquartette nicht nur in das Schaffen des Komponisten ein, sondern zog Vergleiche zu zeitgleichen Werken dieser Art von Brahms, Smetana, Verdi, zur Tradition Beethovens.

Die *Klarinettensonate op. 38* wurde von Guido Bimberg (Halle) vorgestellt, die 2. *Sinfonie* von Peter Andraschke (Freiburg) und die 4. *Sinfonie, Symphonia comica*, von Michael Stille (Bonn). In regen Diskussionen wurden die Umriss eines neuen Draeseke-Bildes erarbeitet, die den Komponisten als Erfüller des „zweiten Zeitalters der Symphonie“ (*Tragica*) und als eigenständigen Überwinder und Kritiker (*Comica*) erkennen lassen.

**Blankenburg, 14. bis 17. Juni 1990:
Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik von W. A. Mozart —
ein Beitrag zum 200. Todestag**

von Ernst Suchalla, Fröndenberg-Strickherdicke

Die Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein veranstaltete die 18. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung in Blankenburg unter der bewährten Leitung ihres Direktors Eitelriedrich Thom. Das Generalthema war wohlüberlegt auf dieses Jahr vorgezogen worden, damit die von hier ausgehenden Anregungen noch in möglichst viele Publikationen über Mozart einfließen können. Wie gewohnt, hielten wissenschaftliche Referate und daran anschließende lebhaft Diskussionen sich die Waage mit der Ausführung von Musik auf historischen bzw. modernen Instrumenten und von vokaler Musik. Vier musikalische Matineen und vier Abendkonzerte umrahmten die einzelnen Tage mit insgesamt zwanzig Referaten und zwei Kolloquien. Wegen der Kürze dieser Information sei nur hervorgehoben, ohne dadurch eine Fülle anderer wichtiger Beiträge vernachlässigen zu wollen, daß Wolfgang Plath (Augsburg) als Leiter der *Neuen Mozart-Ausgabe* über *Stationen und Probleme der NMA im Rückblick* referierte. — Viel zuwenig bekannt sind bedauerlicherweise die mehr als 70 wertvollen Studien- und Beihefte nebst den Dokumentationen, die im Laufe der Zeit bis heute von diesem Institut publiziert worden sind.

Zu einem bedeutsamen Ereignis während dieser Veranstaltung zählte das Treffen von Mitgliedern der am Gründonnerstag dieses Jahres gegründeten „Gesellschaft der Freunde des Telemann-Kammerorchesters und der Kultur- und Forschungsstätte — Kloster Michaelstein e.V.“, als deren Mitglied jeder Interessent willkommen ist.

**Toblach (Dobbiaco)/Südtirol, 10. bis 15. Juli 1990:
9. Kongreß der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung
und Förderung der Blasmusik (IGEB)**

von Bernhard Habla, Oberschützen

Die 9. Tagung der IGEB war dem Generalthema „Blasmusik und Rundfunk“ gewidmet. Zu diesem aktuellen Themenkreis sprachen Josef Lanz (Bozen), Arnold Blöchl (Linz), Ervin Hartmann (Maribor), Bernd Feifel (Freiburg), Jan Schut (Utrecht), Tomas Hancl (Ostrava), Kurt Brogli (Zürich), Rudolf Weikl (Piding) und Wilhelm Baethge (Leipzig). Dabei konnte übereinstimmend festgestellt werden, daß sehr wenig Blasmusik gesendet wird, und vor allem konzertante und avantgardistische Blasorchesterwerke ein Stiefkind in den Programmen aller Rundfunkanstalten sind.

Die weiteren Referate behandelten verschiedene Forschungsthemen. Friedrich Anzenberger (Kirchstetten) sprach über Schulen für Klappentrompete, Walter Kenz (Basel) über das Saxophon im Blasorchester, William Waterhouse (London) über Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert, Robert Grechesky (Indianapolis) über Harmoniemusiken, Manfred Büttner (Bochum) über Grundsätzliches zur Musikgeographie, Felix Hauswirth (Cham) über Blasmusiklehrveranstal-

tungen in der Schweiz, Friedrich Weyermüller (Innsbruck) über das Blasorchester als Erziehungsinstitution, Jaroslav Maren (Prag) über Blasmusik in der CSFR, David Whitwell (Los Angeles) über die BBC Wireless Band, Gunther Antesberger (Klagenfurt) über bäuerliche Blasmusik, Reinhold Nowotny (Wien) über Musikkapellen in Wien zur Zeit des Vormärz, Bernhard Habla (Obereschützen) über Blasorchesterbesetzungsreformen im 19. Jahrhundert, Gunther Joppig (Grafing bei München) über frühe Doppelrohrinstrumente und Sonderformen des 19. Jahrhunderts, Clyde Shive (Drexel Hill) über Blasorchester in Philadelphia, Raoul F. Camus (New York) über den Einfluß italienischer Dirigenten auf die amerikanische Blasmusik und Christoph Schwingenstein (München) über die Buchreihe *Blasmusik in den deutschsprachigen Ländern*. Die weiteren Referate waren einzelnen Komponisten oder deren Werken gewidmet. So sprach Steven W. Miller (Springfield) über die Blasorchesterwerke von Darius Milhaud, John Mitchell (Pittsburgh) über frühe Schallplattenaufnahmen des Gustav Holst Militärblasorchesters und Caspar Becx (Utrecht) über die sinfonische Blasmusik von Henk Badings.

Die einzelnen Vorträge werden in einem Tagungsband der Reihe *Alta Musica* bzw. in Zeitschriften veröffentlicht werden. Umrahmt wurde die Tagung von mehreren Konzerten, bei denen auch etliche Kompositionen für Blasorchester uraufgeführt werden konnten.

München, 23. bis 24. Juli 1990: Beethovens Klaviertrios

von Christoph Obermaier, München

Das Symposium der Beethoven-Gesellschaft München stand unter der wissenschaftlichen Leitung von Rudolf Bockholdt und beschäftigte sich ausschließlich mit dieser zwar zentralen, jedoch wenig erforschten Werkgruppe bei Beethoven. Auf Bockholdts Initiative hin war es gelungen, namhafte Teilnehmer zu gewinnen, die ein gut zusammengestelltes Programm bestritten.

Zu Beginn gab Rudolf Bockholdt einführend einige Anhaltspunkte für eine musikgeschichtliche Lozierung von Beethovens Klaviertrios. Aufgrund verschiedener Kriterien sei das Klaviertrio bis dahin noch keine kompositorische Gattung, sondern eine Besetzung, die insbesondere auch als Übertragungsmedium für Aufführungen von Orchesterwerken in kleinem Rahmen diene. Habe sich dies mit Beethoven, der sein erstes publiziertes Opus dieser Besetzung anvertraute, etwa geändert? — Wichtige Grundzüge des Beethovenschen Klaviertrioschaffens wurden bereits in den ersten beiden Beiträgen deutlich: Kurt Dorf Müller setzte dieses in Beziehung zum Musikmarkt seiner Zeit; Diether de la Motte thematisierte das Komponieren aus der Besetzung heraus an op. 1 und op. 2. Der Interpretation ausgewählter Teile vor allem der Trios op. 1 und op. 70 widmeten sich die nun folgenden Referate von Helga Lühning (über den langsamen Satz von op. 1 Nr. 3), Wolfgang Osthoff (über die langsamen Einleitungen von op. 1 Nr. 2, op. 70 Nr. 2 und op. 121 a), Peter Cahn (zum *Es-dur-Trio* op. 70 Nr. 2) und Stefan Kunze (über den langsamen Satz des sogenannten Geistertrios). In den beiden nächsten Vorträgen wurde die Verwendung der Triobesetzung außerhalb der mehrsätzigen Trios beleuchtet: Petra Weber-Bockholdt sprach über den Triosatz in den Liedbearbeitungen op. 108 und WoO 152—158, Bernd Edelmann über die Kakaduvariationen und das ihnen zugrunde liegende Stück von Wenzel Müller. Als Höhepunkt der gesamten Gattungsentwicklung gilt das sogenannte Erzherzogtrio op. 97, dem die drei letzten Beiträge vorbehalten waren. Sieghard Brandenburg teilte seine am Autograph (Krakau) gewonnenen, für die Datierung wichtigen Befunde mit, Emil Platen referierte über das Scherzo und

Rudolf Bockholdt über den langsamen Satz und dessen Stellung im Gesamtkontext des Trios. Einen schönen Ausklang erhielt das Symposium durch ein Konzert des Würzburger Bartholdy-Ensembles.

Eine Reihe von Aspekten schien in den methodisch vielfältigen Vorträgen sowie den anschließenden lebhaften und ergiebigen Diskussionen immer wieder auf: die Deutung von Tonartbeziehungen (in op. 70 Nr. 2 und op. 97), Beethovens bewußte Gestaltung des zeitlichen Ablaufs (in den Liedbearbeitungen, im langsamen Satz des sogenannten Geistertrios op. 70 Nr. 1), die Thematisierung des angemessenen Interpretationszugangs, u. a. unter Rekurs auf die zeitgenössischen E. T. A. Hoffmannschen Rezensionen (etwa beim langsamen Satz von op. 70 Nr. 1, bei der langsamen Einleitung von op. 70 Nr. 2) die Bestimmung der — ganz innermusikalischen — „Idee“ eines Satzes bzw. des ganzen Werkes (insbesondere von op. 97), auch in Verbindung mit einer Abgrenzung zu Merkmalen der musikalischen Romantik (im Geistertrio), ferner Einflüsse der Vokalmusik (im 2. Satz „Andante cantabile“ von op. 1 Nr. 3) sowie überhaupt Beethovens kompositorisches Kenntlichmachen der Übernahme und Aneignung von Vorgegebenem (in der langsamen Einleitung der Kakaduvariationen, in den Liedbearbeitungen) und natürlich die Aktualisierung der in der Besetzung liegenden kompositorischen Möglichkeiten (besonders beim Vergleich von op. 1 und op. 2 und in den Kakaduvariationen). In beinahe allen Referaten wurden Vergleiche zu anderen Gattungen des Beethovenschen Werks gezogen. Eine Veröffentlichung der Symposiumsbeiträge ist geplant.

Dresden, 28. und 29. September 1990: Kolloquium der 4. Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik zur Ausstellung „Entartete Musik“

von Detlef Gojowy, Unkel-Scheuren

Die Rekonstruktion der berüchtigten Düsseldorfer Ausstellung *Entartete Musik* von 1938 durch Albrecht Dümling und Peter Girth, wie sie in den letzten Jahren in verschiedenen Städten der Bundesrepublik zu sehen war, kam erstmals in die Noch-DDR als Mittelpunkt jener Vierten Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik, die vom 28. September bis 4. Oktober das letzte Musikfestival der DDR und zugleich das erste im wiedervereinigten Deutschland darstellen sollten — Grund genug für kritische Selbstbestimmung, die sich im kommenden Jahr mit Nachdenken darüber fortsetzen soll, was denn das sei: „deutsche Musik“. Daß Ernst Krenek und Kurt Weill deutsche Musik schrieben — und ihr Schaffen stand naturgemäß im Mittelpunkt der Tagung —, wurde ihnen von den zeitgenössischen Funktionären bestritten, sie selbst aus dem Land getrieben.

Unter welchen Vorzeichen und Vorstellungen dies geschah, untersuchten Albrecht Dümling im Eröffnungsvortrag *Arisierung der Gefühle — NS-Musikpolitik und deutsche Rassenseele* und Peter Girth (Düsseldorf) in seinem Referat *Musikalische Avantgarde und Politik* auf die wechselnde Bewertung des Gedankens musikalischer Autonomie etwa auch von Hanns Eisler eingehend. Gerd Rienäcker (Berlin) ging auf *Kulturelle Kommunikation im Faschismus* vornehmlich an Hand des gigantomanen Klassizismus der 30er Jahre ein. Hartmut Gorgs (Halle) hatte in seinem Beitrag *Entartete Kunst? — oder entartete Gesellschaft!* jene Vorgänge der Anpassung und Verdrängung im Visier, die auch hinsichtlich der jüngeren DDR-Geschichte einer Aufarbeitung harren. (In anknüpfender Diskussion war die Rede von „Giftschränken der 50er Jahre“.) Hanns-Werner Heister (Berlin) untersuchte an Beispielen aus dem Getto Theresienstadt, bei

Hanns Eisler und Karl Amadeus Hartmann, in welchen Formen es eine „Antifaschistische Musiksprache“ gegeben habe. Im Referat des Berichterstatters *Ferruccio Busoni und die Utopie der futuristischen Musik* wurde der italienische Komponist als Inspirator jener Avantgarde der 10er und 20er Jahre benannt, deren Bekämpfung die Ausstellung *Entartete Musik* als ihre Hauptaufgabe sah, ohne ihn selbst darin aufzunehmen (Albrecht Dümmling: Vielleicht mit Rücksicht auf das verbündete Italien?). Eberhard Rebling (Berlin) skizzierte den „Fall Hindemith“, der ja nicht ohne Widersprüche verlief, aus der Sicht eines Zeitzeugen. Jürgen Schebera (Berlin) entwickelte mit vielen Details, wie *Kurt Weill als Galionsfigur im NS-Feldzug gegen die „Entartete Musik der Systemzeit“* diffamiert wurde und selbst mit totaler Hinwendung zur amerikanischen Nationalität darauf reagierte, was dann das Thema von Joachim Lucchesi (Berlin) war: *Ob Sie noch deutscher Inländer sind! — Kurt Weill im Exil*.

In der Schlußrunde ging es um *Entartete und bürgerlich-dekadente Musik* (Eberhardt Klemm, Leipzig), *„Artige“ und „Entartete“ Musik* (Friedbert Streller, Dresden), von den beiden Autoren der ehemaligen DDR mit vielen aktuellen Erfahrungen beleuchtet. Nochmals um das makabre Kulturgetto Theresienstadt ging es im ausführlichen Beitrag von Sigrid Wiesmann (Wien) über Victor Ullmann. *Welche Gefahren kann Kunst einem totalitären Staatssystem bringen* untersuchte Brunhilde Sonntag (Nordkirchen) mit eher negativem Ergebnis: Schönberg war schon als Jude ausgeschaltet, ehe er als Avantgardist die Macht in Verlegenheit bringen konnte. Klaus Ebbeke (Berlin) ging auf die Frühgeschichte der Avantgarde in den deutschen Westzonen mit Beispielen aus Stockhausens *Hymnen* und B. A. Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* ein, auf die Ablösung Hindemiths als Vaterfigur der Avantgarde. Julian Kujumdžiev (Plovdiv) nahm nochmals die auffälligen Gemeinsamkeiten zwischen nationalsozialistischer und stalinstischer Kulturpolitik aufs Korn, die während der gesamten Tagung immer wieder ein Diskussionsthema gebildet hatten (*Musik im Dienste der Ideologie* war der Titel seines Referats.)

Das Kolloquium erfuhr seine musikalische Ergänzung durch ein Komponistenporträt Ernst Krenek (in verständlicher Abwesenheit des in Kalifornien wohnenden Gefeierten, doch mit amüsanten O-Tönen zu seiner letzten Opernarbeit) und der zweiten deutschen Wiederaufführung seiner klassischen Oper *Jonny spielt auf* seit den 20er Jahren im Gastspiel der Leipziger Oper (der der Chef des Dresdner Zentrums für Zeitgenössische Musik, Udo Zimmermann, nun gleichfalls vorsteht). Welch inspirierendes, sensibles, sarkastisches und zugleich liebevolles, in Spuren Janáček's auch realistisches Beispiel von „entarteter Musik“!

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

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

Nachtrag Wintersemester 1990/91

Kiel. Prof. Dr. F. Krummacher: Bachs Hauptprojekt: Der Jahrgang der Choralkantaten (14) — Von den Quellen zur Interpretation: Mahlers III. Symphonie (18) — Kontinuität im Wandel: Streichquartette zwischen Klassik und Romantik (18) (Gastvorlesungen und Gastseminare am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig, 15. 10. — 24. 10. 1990) (gem. mit S. Oechsle).

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

Nachtrag Sommersemester 1991

Bayreuth. Prof. Dr. R. Wiesend: Haupt-S/S: Die Opernouvertüre als formale und dramaturgische Aufgabe.

Bochum. Dr. E. Roch: Pros: Einführung in die Musikästhetik — Kolloquium: Richard Wagner im Symbol. □ Priv.-Doz. Dr. E. Fischer: Die Lehrveranstaltungen fanden nicht statt.

Wintersemester 1991/92

Augsburg. Frau Prof. Dr. M. Dankwardt: Forschungsfreisemester. □ Lehrbeauftragt. Dr. F. Brusniak: Serielle Kompositionsverfahren im 20. Jahrhundert — Haupt-S: Cantus-firmus-Behandlung im 15. und 16. Jahrhundert. □ Lehrbeauftragt. K. Huber M.A.: Ü: Musikpaläographie II (Tabulaturen) — Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Prof. Dr. F. Krautwurst: Ober-S für Doktoranden. □ Prof. Dr. W. Plath: Pros: Das Notenbuch für Nannerl Mozart. □ E. Tremmel M.A.: Pros: Kantaten Johann Sebastian Bachs (Analyse) — Ü: Historische Satzlehre: Kontrapunkt des 17. und 18. Jahrhunderts.

Bamberg. Frau Prof. Dr. M. Bröcker: Balladen und Epos — S: Volksmusik — Volkstümliche Musik — S: Einführung in die Musikkulturen Afrikas — S: Von der Tanzbeschreibung zur Tanzschrift. □ Prof. Dr. M. Zenck: Musik und Literatur im Vormärz (gem. mit Prof. Gier, Romanistik u. a.) — S: Schuberts Klaviermusik — S: Luigi Nono — S: Ästhetik nach Adorno.

Basel. Prof. Dr. W. Arlt: Guillaume de Machaut, "le noble rhétorique", und die europäischen Perspektiven der Musik seiner Zeit — Grund-S: Mozarts Reisejahre — Einführung in die Liturgie des Mittelalters, in den Choral und in die Neumenkunde — Haupt-S: Übungen zum Liedsatz im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts und zu Arbeitsthemen der Teilnehmer — Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musik (n. Vereinbarung). □ Prof. Dr. M. Haas: Grundlagen der mittelalterlichen Musiklehre und Musikanschauung. □ Prof. Dr. J. Stenzl: Szenisch-dramatische und musikalische Formen in der Oper des 19. Jahrhunderts: Rossini, Meyerbeer, Wagner — Haupt-S: Übungen zur Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert — Einführung in die Probleme der Analyse musikalischer Werke des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. V. Ravizza: Die Musik Venedigs (1) — Übungen zur Vorlesung. □ Prof. Dr. S. Arom: Praxis, Methode und Theorie in der Untersuchung mündlicher Überlieferung (14-tgl.) — Übungen zur Vorlesung (14-tgl.). □ Dr. R. Canzio: Hören und Transkribieren traditioneller Musik — Techniken musikalischer Analyse (14-tgl.) — Praktische Übungen (14-tgl.). □ Frau Dr. G. Dournon: Instrumentenkunde: Klassifizierung und sozio-kulturelle Funktion der Musikinstrumente (1 in Blockveranstaltungen). □ Dr. D. Müller: Einführung in die Grundlagen des Satzes und in die Formprobleme der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Bayreuth. Musikwissenschaft. Prof. Dr. R. Wiesend: Musikgeschichte im Überblick III: 1700—1830 — Kolloquium für Examenskandidaten — Pros: Das „Rheingold“ und seine Entstehung — S: Techniken der musikalischen Edition als Spiegel von Werkkonzeption und Aufführungspraxis. □ Dr. H.-J. Bauer: Pros: Die Symphonien Anton Bruckners. □ Frau Dr. S. Rode: Pros zur Musik: Liturgisches Drama.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. S. Döhring: Forschungsfreisemester. □ Dr. M. Engelhardt: Pros: Belcanto — Ästhetik und Technik. □ Dr. R. Franke: Pros: Hauptwerke der Operette. □ Dr. K. Kieser: Pros: Geschichte des Musicals I. □ Dr. G. Oberzaucher-Schüller: Pros: Körper versus Intellekt? Gegensätzliche Konzepte im zeitgenössischen Tanztheater. □ D. Reinhold: Pros: Musiktheater in der DDR — Werke, Theaterkonzepte, Kulturpolitik. □ Dr. T. Steiert: Pros: Geschichte der Regie im Musiktheater. □ Frau Prof. Dr. S. Vill, Dr. H.-J. Bauer, Dr. M. Engelhardt, Dr. R. Franke, Dr. K. Kieser, Dr. G. Oberzaucher-Schüller, D. Reinhold, Dr. S. Rode, Dr. T. Steiert: Pros: Audiovisuelle Vorstellungen exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters.

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. G. Rienäcker: Musiktheater der Jahrhundertwende — Haupt-S: Analysen zur komponierten Wiener Schule (gem. mit Frau Dr. B. Kruse) — Forschungs-S. □ Dr. A. Mertsch: Musikgeschichte intensiv III (19. Jahrhundert) (4). □ Dr. H. Nehrling: Geschichte der formalen Analyse II □ Dr. B. Powileit: Pros: Einführung in die Musikgeschichte — S: Lektüre zu Musikanschauungen des Mittelalters und der Renaissance. □ Frau Dr. A. Teichmann: Expressionismus und Musik. □ Prof. Dr.

R. Kluge: Instrumentenkunde / Instrumentation (gem. mit Prof. Dr. G. Rienäcker) — Musikalische Akustik (3) — Forschungs-S. □ Doz. Dr. C. Kaden: Musiksoziologie (Theorie musikalischer Kommunikation) (3) — Künste im Mittelalter (gem. mit Frau Dr. H. Möbius und Dr. A. Kotte) — Haupt-S: Mozart in seinen Briefen — Forschungs-S. □ M. Cienskowski: Psychologische Konzepte in der Werkanalyse II. □ Prof. Dr. J. Elsner: Einführung in die Musikethnologie I — Haupt-S: Arabische Musik II — S: Konstruktionsprinzipien orientalischer Musik — Ü: Transkription (Fortgeschrittene) — S: Lektüre persischer und arabischer Musiktraktate (gem. mit Frau Dr. A. Jung) — Forschungs-S. □ Frau Dr. A. Jung: S: Musikkulturen des mittleren Orients. □ Doz. Dr. P. Wicke: Geschichte der Populären Musik — Geschichte und Strukturen der Musikindustrie — Haupt-S: Theorie und Methode der Forschung zur populären Musik — Forschungs-S. □ Frau Dr. M. Bloß: Geschichte der Rockmusik — S: Analysen zur Geschichte, Funktion und Wirkung populärer Musik. □ Frau Dr. K. Kriese: Konzepte und Probleme kunstökonomischen Denkens. □ Lehrbeauftr. Dr. A. Simon: Musikkultur Indonesiens. □ Lehrbeauftr. Frau Dr. G. Jähnichen: S: Angewandte Instrumentenkunde (Ostasien I). □ Lehrbeauftr. J. Ullmann: Musik des 20. Jahrhunderts.

Berlin. Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. T. Kneif: Geschichte der Requiem-Vertonung — Pros: Pergolesi: La serva padrona — Haupt-S: Das Requiem von Berlioz — Kolloquium: Guido Adler. □ Prof. Dr. J. Maehder: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. R. Stephan: Moderne und Tradition. □ Dr. Th. Betzwieser: Pros: Eduard Hanslick: „Vom Musikalisch-Schönen“ — Pros: Musikalische Wechselbeziehungen zwischen Orient und Okzident im 19. und 20. Jahrhundert (gem. mit Dr. Braune, Vergl. Musikwiss.). □ U. Krämer: Pros: Musica reservata. □ Dr. S. Oschmann: Pros: „Schauspielmusik“ (gem. mit A. Langer) — Grund-Kurs: Instrumentenkunde / Instrumentation. □ Dr. M. Wittmann: Pros: Stationen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit II: Neueres Organum (1100–1250) — Ü: Klassik und Klassizismus in der Musik. □ Bischoff: Grund-Kurs: Analyse, Beziehungen zwischen Musik und Textexegese in den drei Kantaten zum Jubilate-Sonntag von J. S. Bach (BWV 12, BWV 103, BWV 146).

Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. J. Kuckertz: Die Musikinstrumente Indiens — Haupt-S: Afro-lateinamerikanische Musik — Pros: Lehr- und Einführungsschriften zur indischen Musik — Ü: Einheimische Musikforschung in Asien und Afrika. □ Prof. Dr. R. Schumacher: Musik in Korea — Haupt-S: Schrift- und Klangdokumente javanischer Musik — Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft — Ü: Musikalische Feldforschung und Analyse. □ Frau D. Braune: Grund-Kurs: Instrumentenkunde I — Pros: Musikalische Wechselbeziehungen zwischen Orient und Okzident im 19. und 20. Jahrhundert (gem. mit Dr. Th. Betzwieser).

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. Ch. M. Schmidt: Die zweite Wiener Schule — Haupt-S: Haydn: Die Schöpfung — Ü: Musikalische Editionstechnik — Doktorandenkolloquium. □ Frau Prof. Dr. H. de la Motte-Haber: Theorien der historischen Avantgarde II — Pros: Ludwig van Beethoven — Haupt-S: Debussy — Messiaen — Doktorandenkolloquium. □ Greve: Pros: Musik der Araber. □ R. Kopiez: Pros: Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts — Haupt-S: Sound als Trend — Musik und ihre Wirkung auf das Bewußtsein II. □ Frau J. Klassen: Pros: Einführung in die Motetten der ars nova — Pros: Regelpoetik und musikalische Rhetorik. □ Brech: Pros: Akustik der Musikinstrumente (Einführung in die Kommunikationswissenschaft). □ Dr. M. Zimmermann: Ü: Formenlehre und Analyse (Die Sonate III) — Ü: Satzlehre: Die Anfänge des Kontrapunkts — Ü: Satzlehre III: Cantionalsatz und basso continuo — Ü: Mensuralnotation I.

Berlin. Hochschule der Künste. Fachbereich 8 KWE 1. Prof. Dr. W. Burde: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. P. Rummenhöller: Musik des 20. Jahrhunderts (von 1900 bis 1950) — Haupt-S: Arnold Schönberg und seine Schule — Haupt-S: Die Geschichte der Variation — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Wiss. Mitarb. Ch. Henzel: Pros: Geschichte der Motette — Pros: Grundfragen der Musikästhetik im 18. und 19. Jahrhundert. □ Lehrbeauftr. K. Angermann: Pros: Höranalyse II. □ Lehrbeauftr. Dr. M. Baumann: Kosmologie und Musik im Andenhochland. □ Lehrbeauftr. Frau Dr. D. Borchard: Pros: Fanny Hensel-Mendelssohn. □ Lehrbeauftr. H. Eichhorn: Michael Praetorius — Musikpraxis zwischen Spätrenaissance und Barock-Idee — Ü: Barockensemble-Praxis für Sänger, Streicher, Bläser und Continuospieler — Pros: Protestantische Kirchenmusik — Von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert. □ Dr. J. Kloppenburg: Pros: Neue Formen des Musikdenkens um 1900.

Fachbereich 8 KWE 2. Prof. Dr. E. Budde: Musik und Rhetorik — Haupt-S: „Paris, Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“ (gem. mit Prof. H. Wiesler) — Ü: Methoden und Techniken der musikalischen Analyse — Kolloquium: Musik und Form (gem. mit Prof. Dr. R. Cadenbach). □ Prof. Dr. R. Cadenbach: Musik und Musikleben des 20. Jahrhunderts — Komposition im 20. Jahrhundert — Haupt-S: Nietzsche-Vertonungen.

□ Prof. Dr. D. Schnebel: Ü: Analyseübung über Großformen. □ Prof. Dr. A. Simon: Pros: Klangkonzeptionen und Klangästhetik in traditionellen Musikkulturen aus ethnomusikologischer und kulturanthropologischer Sicht. Beispiele aus Afrika, Südosteuropa, Indien, Indonesien, China, Japan und Neuguinea. □ Doz. M. Supper: Pros: Geschichte der Computermusik. □ Wiss. Mitarb. W. Grünzweig: Pros: Geschichte der Notation — Pros: Einführungstexte zu Symphoniekonzerten. □ Wiss. Mitarb. Frau E. Schmierer: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft für Schulmusik und SMP — Pros: Musik des 15. Jahrhunderts — von Dufay bis Josquin. □ Lehrbeauftragt. Dr. G. Eberle: Pros: Stil- und Werkkunde für Tonmeister. □ Lehrbeauftragt. H. Eichhorn: Michael Praetorius — Musikpraxis zwischen Spätrenaissance und Barock-Idee — Ü: Barockensemble-Praxis für Sänger, Streicher, Bläser und Continuospieler — Pros: Protestantische Kirchenmusik — Von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert.

Bern. Prof. Dr. St. Kunze: Richard Strauss: Musikalisches Theater — Pros: Einführung in die verstehende Interpretation musikalischer Werke (an ausgewählten Beispielen aus verschiedenen Epochen) — S: Mozarts italienische Musikkomödien: Text, Musik, dramatische Struktur (gem. mit Prof. W. Pross) — AG: Musik der Bach-Söhne mit musikalischen Aufführungen (W. F. Bach, C. Ph. E. Bach und J. Chr. Bach). □ Prof. Dr. V. Ravizza: Die Musik Venedigs — Musikgeschichte einer Stadt — S: Zur dodekaphonen Musik der Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern) — Musikalische Werkanalyse III (1) — Musikalische Werkanalyse I (1). □ Prof. Dr. W. Arlt: Musik, Schrift und Klang in der älteren Musik — eine Einführung. □ Dr. K. Keller: Schweizer Musik im 20. Jahrhundert. □ Dr. D. Müller: AG: Französische Oper und Opernästhetik von Lully bis Rameau. □ Ass. Dr. Th. Schacher: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft.

Bochum. Prof. Dr. Ch. Ahrens: Dimensionen und Funktion des Klanges in der Musik nach 1945 — Pros: Formstrukturen in europäischer Volksmusik — Pros: Tonsysteme in außereuropäischer Musik — Haupt-S: Französische Orgelmusik der Romantik. □ Prof. Dr. W. Breig: Johann Sebastian Bach — Ü: Einführung in die klassische Vokalpolyphonie — Pros: Musikerbriefe — Haupt-S: Zur Programmmusik des 19. Jahrhunderts. □ Priv.-Doz. Dr. E. Fischer: Geschichte der Musikgeschichtsschreibung — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Haupt-S: Geschichte der russischen und sowjetischen Oper — Kolloquium: Möglichkeiten und Grenzen einer musikalischen Semiotik. □ Frau Dr. A. Kurzhals-Reuter: Ü: Musikbibliographie. □ Dr. W. Winterhager: Pros: Paul Hindemiths frühe Opern — Pros: Musikalische Formenlehre.

Bonn. Dr. R. Dusella: Grund-S: Elementare Musiklehre — Grund-S: Instrumentenkunde. □ Frau Dr. I. Forst: Grund-S: Übertragungen von Solomotetten des 17. Jahrhunderts — Grund-S: Ausgewählte Beispiele der Instrumentalmusik von C. Ph. E. Bach. □ Prof. Dr. S. Kross: Musikgeschichte IV (ab 1830) — Troubadours, Trouvères, Minnesang — Haupt-S: Die Formkonzeption der frühen Werke von Brahms — Haupt-S: Doktorandenseminar. □ Priv.-Doz. Dr. H. Loos: Haupt-S: Giovanni Pierluigi da Palestrina. □ Prof. Dr. G. Massenkeil: Haupt-S: Doktorandenseminar. □ W. Mik: Grund-S: Das Aussetzen von bezifferten Bässen (nach C. Ph. E. Bach). □ Prof. Dr. E. Platen: Grund-S: Formenlehre der Musik: Formen der Barockzeit — Haupt-S: Béla Bartók. □ Prof. Dr. W. Steinbeck: Symphonische Musik im 19. Jahrhundert — Grund-S: Das Schubert-Lied — Haupt-S: Beethovens symphonisches Vermächtnis — Haupt-S: Doktorandenseminar.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. G. Allroggen: Allgemeine Musikgeschichte III — Pros: Geschichte des Streichquartetts. □ Prof. Dr. D. Altenburg: Hector Berlioz und seine Zeit — S: Musik und Rhetorik — S: Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen — Pros: Johann Sebastian Bach: Die Kantaten. □ Frau Prof. Dr. S. Leopold: Georg Friedrich Händel — S: Musikstadt Rom — Pros: Neue Musik im Paris der 1920er Jahre: Satie, Cocteau und die „Groupe des Six“ — Ü: Paläographische Übung: Mensuralnotation. □ Dr. W. Werbeck: Ü: Die Musik Johann Hermann Scheins (gem. mit Cl. Theis M. A.) — Ü: Die Oper im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. G. Allroggen, Prof. Dr. D. Altenburg, Frau Prof. Dr. S. Leopold: Kolloquium über aktuelle Forschungsprobleme.

Düsseldorf. Prof. Dr. H. Kirchmeyer: Cursorische Lektüre von Quellentexten zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Eichstätt. Prof. Dr. K. Schlager: Choral und Lied. Gattungen und Lebensbereiche mittelalterlicher Monodie — Haupt-S: Die Neumen: Erinnerung — Bewahrung — Festlegung — Mozart: Die Entführung aus dem Serail (mit Ü) — Pros: Werkanalyse und Formenlehre. □ Frau Dr. R. Bauer: Pros: Frauen in der Musik — von Hildegard von Bingen bis Nadia Boulanger — Ü: Chr.-W. Glucks Opern und seine Opernreform. □ R. Pscherer: Ü: Tonsatz II: Funktionalharmonische Analysen von Werken des 16. bis 20. Jahrhunderts (1) — Ü: Tonsatz III: Der Bachchoral. Versuche zum Verständnis seiner Harmonik (1).

Erlangen/Nürnberg. Dr. A. Haug: Mittel-S: Die Geschichte der liturgischen Sequenz im Mittelalter — Ü: Übungen zu Typus, Inhalt und Aufbau liturgischer Handschriften. □ Dr. W. Hirschmann: Pros: Die vokale Serenata 1600—1750. □ Prof. Dr. F. Reckow: Le Grand Siècle: Musikgeschichte Frankreichs im 17. Jahrhundert und ihre Voraussetzungen — Haupt-S: Guido und die Folgen: Traditionsbildung und Methodik in der Musiktheorie des hohen und späten Mittelalters (3) — Pros: Robert Schumann — Kolloquium für Hauptfachstudierende ab Zwischenprüfung (gem. mit Prof. Dr. K.-J. Sachs). □ Dr. Th. Röder: Pros: Musikalische Notation im 20. Jahrhundert (mit Werkanalysen) — Ü: Nikolas Obuchow — Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. K.-J. Sachs: Arnold Schönbergs Stilexperimente, -wandlungen und -reflexionen — S: Übungen zu Händels Chandos Anthems — Lektüre-S: Athanasius Kircher (1) — Musikgeschichte IV (1830—1950) — Musikgeschichte im Überblick (mit Ü) (1). □ Dr. G. Splitt: Mittel-S: Mozarts Opern im ideengeschichtlichen und musikhistorischen Kontext I — Ü: Texte zur Opernästhetik des 18. Jahrhunderts.

Essen. Cl. Brinkmann: S: Musikanalyse — S: A. Schönberg: Grundlagen der musikalischen Komposition — S: Hören von Musikstrukturen. □ Prof. H.-A. Heindrichs: S: Béla Bartóks Mikrokosmos. □ Prof. Dr. H. J. Irmen: S: Ideen zur Reform des Musikunterrichts im 20. Jahrhundert — S: Mozarts Requiem und seine Bearbeiter — Kolloquium: Musikhistorische Forschungsprojekte. □ Frau Dr. U. Migdal: S: Verdis Opern. □ Frau Dr. B. Münxelhaus: S: J. S. Bach: Probleme der Aufführungspraxis — S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (1) — Ü: Fugenkompositionen im Wandel der Geschichte.

Frankfurt/Main. Prof. Dr. W. Kirsch: Der musikalische Expressionismus — S: E. T. A. Hoffmann als Musikästhetiker und Komponist — S: Expressionistisches Musiktheater — Oberseminar für Examenskandidaten und Doktoranden — Pros: Mozarts Kirchenmusik. □ Prof. Dr. A. Riethmüller: Zur Geschichte der Musikwissenschaft — Pros: Einführung in die musikalische Analyse (Béla Bartók) — S: Lektüre musiktheoretischer Texte (PS.-Plutarch, De musica) — Ober- und Doktorandenseminar: „Sprache in der neuen Musik“. □ Priv.-Doz. Dr. P. Ackermann: Pros/S: Das Musikleben im 16. und 17. Jahrhundert. □ Dr. A. Ballstaedt: Pros/S: Konzeptionen Neuer Musik im 20. Jahrhundert. □ Dr. M. Maier: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: Der Werkbegriff. □ Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Geschichte des Klavierkonzerts — Oberseminar für Examenskandidaten und Doktoranden. □ Lehrbeauftr. Dr. M. O. C. Döpfner: Pros: Popmusik. □ Lehrbeauftr. Dr. E. Fiedler: Pros: Schwarze Mensuralnotation. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. J. Kuckertz: S: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft.

Frankfurt/Main. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. P. Cahn: Die Musik des 19. Jahrhunderts — Ü: Geschichte des Klaviertrios — Ü: Einführung in die Musikwissenschaft — S: Liederzyklen des 19. und 20. Jahrhunderts — S: Musikwissenschaftliches Kolloquium: Grundfragen der Musikästhetik (gem. mit Dr. E. Fiedler und Dr. A. Odenkirchen). □ Lehrbeauftr. Dr. E. Fiedler: Ü: Notationskunde: Schwarze Mensuralnotation — Ü: "De arte eleganter et suaviter cantandi": Verzierungslehre im 16. Jahrhundert und frühen 17. Jahrhundert. — S: Englische Musik des 15. und 16. Jahrhunderts.

Freiburg/Brsg. Dr. M. Bandur: Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Joseph Haydn — Musik und Aufklärung. □ Dr. M. Beiche: Pros: Schuberts späte Instrumentalmusik. □ Priv.-Doz. Dr. Chr. v. Blumröder: Haupt-S: Die Symphonien Dmitri Schostakowitschs. □ Prof. Dr. R. Dammann: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. H. Danuser: Beethovens Streichquartette — Nationalismus und Internationalismus in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts — Haupt-S: Theorien musikalischer Interpretation seit A. B. Marx — Pros: Orlando di Lasso im Kontext seiner Zeit — Kolloquium für Doktoranden und fortgeschrittene Studenten. □ Frau Dr. S. Ehrmann: Pros: Johann Sebastian Bachs Passionen. □ H. Gottschewski: Ü: Arbeitsgemeinschaft Musikhören. □ Prof. Dr. P. Gradenwitz: Haupt-S: Thema steht noch nicht fest. □ Dr. K. Küster: Pros: Madrigal — Motette — Concerto. Venedig und die italienische Musik um 1600. □ Dr. H. Möller: Pros: Elektronische Musik: Kompositionen und Instrumentarium in ihrem Wechselverhältnis (gem. mit H. Gottschewski) — Ü: Chanson, Madrigal, Lied (mit praktischen Übungen) (gem. mit H. G. Renner). □ Dr. Th. Seedorf: Pros: Mozarts Symphonien — Pros: Geschichte der Formenlehre — Ü: Harmonielehre I.

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. Tagliavini: Le "concerto grosso" — S: Organologie (1) — Pros: Analyse instrumentaler Konzerte des Spätbarock und der Klassik (1) — Aufführungspraxis (1). □ Prof. Dr. J. Stenzl: Musikgeschichte: Szenisch-dramatische und musikalische Formen in der Oper des 19. Jahrhunderts: Rossini — Meyerbeer — Wagner.

Gießen. Prof. Dr. P. Andraschke: Die Musik im Mittelalter (= Musikgeschichte im Überblick) — Pros/S: Schuberts Musik und ihre Rezeption — Pros/S: Notation und Analyse. Die mehrstimmige Musik des Mittelalters und der Renaissance — Pros/S: Igor Strawinsky und seine Zeit. □ Prof. Dr. E. Jost: Neue Musik in den USA — Pros: Grundlagen der musikalischen Akustik — Pros/S: Ausgewählte Kapitel aus der Sozialgeschichte der Musikberufe — S: Vinko Globokar — ein Musiker im Spannungsfeld von Komposition und Improvisation (Analyse seiner Musik, Lektüre seiner theoretischen Texte). □ Prof. Dr. E. Kötter: Pros: Funktionale Musik — Pros: Einführung in die Musikpsychologie — Pros: Grundlagen der musikalischen Analyse I — S: Pädagogische Aspekte der Musikpsychologie. □ Prof. Dr. W. Pape: Pros/S: Aspekte zur Geschichte der Rockmusik. □ Akad. Rätin Frau Dr. Probst-Effah: Pros/S: Aspekte der Folklorebewegung. □ Priv.-Doz. Prof. Dr. E. Reimer: Das Instrumentalkonzert im 18. und 19. Jahrhundert. □ M. A. K. Scheuer: Pros: Grundlagen der musikalischen Analyse II: Jazz und Populärmusik.

Göttingen: Prof. Dr. R. Brandl: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft — Christliche Musik und Highlife-Musik in Schwarzafrika — S: Vergleichend-musikwissenschaftliches Praktikum für Fortgeschrittene (6). □ Frau Prof. Dr. U. Günther: S: Krisenjahre der Musikgeschichte II — S: Musik und Text im Mittelalter (3) — AW: Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten. □ Prof. Dr. M. Staehelin: Ü: Analyse von Werken der jüngeren Musikgeschichte — S: Musikalisch-rhetorische Figuren — Haupt-S: Musikalische Quellenkunde (mit Exkursion) — Doktorandenkolloquium. □ Priv.-Doz. Dr. U. Konrad: Ü: Orgeltabulaturen vom 15. bis 17. Jahrhundert — Quellenbestand und Übertragungen (Notationskunde II) — S: Die Sinfonische Dichtung von Franz Liszt bis Richard Strauss — Ü: Allgemeine Musiklehre (1) — Mozarts Klavierkonzerte (1). □ Prof. Dr. W. Boetticher: Der musikalische Impressionismus und Expressionismus — Doktorandenkolloquium. □ Frau Prof. M. Bröcker: Ü: Instrumentenkunde (1). □ Prof. Dr. R. Fanselau: Ü: Erklären und Verstehen von Musik.

Graz. Prof. Dr. R. Flotzinger: Einführung in die Musikwissenschaft — Seminar — Kolloquium für Diplomanden und Dissertanten. □ Doz. Dr. J.-H. Lederer: Musikgeschichte I — Einführung in die Notationskunde — Mozart und das Freimaurertum — Übungen an Tonbeispielen (1) — Kolloquium für Diplomanden. □ Dr. W. Jauk: Pros: Klanganalyse und Klangsynthese — Systematische Musikwissenschaft I: Einführung — Systematisch-musikwissenschaftliches Seminar: Methodik I. □ Dr. I. Schubert: Musikwissenschaftliches Pros I. □ Lehrbeauftragt. Dr. A. Mauerhofer: Vergleichende Musikwissenschaft I — Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Lehrbeauftragt. Mag. D. Zenz: Musikalische Analyse (1). □ Prof. Dr. C. Nemeth: Opern- und Operettennovitäten in Wien und Graz in der Zeit von 1900—1930. Eine kritische Rückschau (1).

Graz. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Dipl.-Ing. H. Hönig: Technische Grundlagen der Elektronischen Musik. □ Prof. Dr. F. Kerschbaumer: Einführung in Jazz- und Populärmusik I. □ Prof. Dr. F. Körner: Stilanalysen im Bereich des historischen Jazz. □ Prof. Dr. O. Kolleritsch: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik — Musiksoziologie I — Grundlagenprobleme der musikalischen Postmoderne. □ Prof. Dr. W. Suppan: Musikethnologische und musikanthropologische Grundlagenforschung — Mensch und Musik im pannonischen Raum I (gem. mit Dr. B. Habla) — Privatissimum für Dissertanten und Magistrenten. □ Prof. Dr. J. Trummer: Einführung in die Interpretation der Vokal- und Instrumentalmusik von J. S. Bach. □ Prof. Dr. F. Körner / Prof. Dr. O. Kolleritsch / Prof. Dr. W. Suppan / Prof. Dr. J. Trummer: Privatissimum für Dissertanten und Magistrenten.

Greifswald. Dr. U. Bär: S: Zum Vokalschaffen von J. S. Bach und G. F. Händel (3) — S: Musikgeschichte — Einführung in die Musikwissenschaft/Musikgeschichte im Überblick von den Anfängen bis zur "Ars nova" (mit S) (gem. mit N.N.) — Musikgeschichte im Überblick von Haydn und der Wiener Klassik bis zu Bruckner und Wagner (mit S) (gem. mit UMD E. Ochs und Dr. L. Winkler). □ B. Köhler: S: Zur Entwicklung von Jazz und Rock (3). □ Prof. B. Meier: Musiktheoretische Grundlagen (1). □ UMD E. Ochs: S: Ausgewählte Probleme der Musikentwicklung in der UdSSR (3). □ Dr. S. Palm: S/Ü: Formenlehre (1). □ Dr. L. Winkler: S: Zur Liedentwicklung im 19. Jahrhundert (3) — Zur Pommerschen Musikentwicklung (1) (gem. mit UMD E. Ochs und B. Köhler). □ N.N.: S: Zur Entwicklung des musikalischen Materials im 20. Jahrhundert (3). □ N.N.: Geschichte der Musikästhetik (mit S). □ N.N.: Instrumentenkunde (1). □ N.N.: Einführung in die Musikpädagogik/Geschichte. □ N.N.: Didaktik und Methodik des Musikunterrichts einzelner Lernfelder.

Halle. Prof. Dr. W. Baethge: Musiksoziologie — Geschichte der Musikästhetik — Haupt-S: Methodologie der Musikanalyse. □ Prof. Dr. B. Baselt: Entwicklungstendenzen der protestantischen Kirchenmusik

im 17. und 18. Jahrhundert — Die frühdeutsche Oper in Nord- und Mitteldeutschland — Haupt-S: Musikwissenschaftliche Editionstechnik — Ober-S: Doktorandenseminar. □ Doz. Dr. G. Bimberg: Quellenkunde — Musikgeschichte Amerikas — Haupt-S: Musik und Medien — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Doz. G. Domhardt: Kompositionstechniken im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. G. Fleischhauer: Musikgeschichte im Überblick I — Musik der Antike — Haupt-S: Analyse Klaviermusik (18./19. Jahrhundert). □ Doz. Dr. K.-P. Koch: Musik des Mittelalters — Haupt-S: Probleme der Musikarchäologie (Musikikonographie) — Musik der arabo-islamischen Völker — Pros: Volksmusik als Materialgrundlage für Liszt und Bartók. □ Doz. C. Zech: Musikgeschichte im Überblick II — Haupt-S: Strukturen und Formen in Musikwerken des 20. Jahrhunderts.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. W. Dömling: Symphonische Musik im 19. Jahrhundert — Haupt-S: Die Klaviersonaten nach Beethoven — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden — Ü: Musikwissenschaftliche Berufstätigkeiten — Ü: Werkanalyse II (3). □ Prof. Dr. C. Floros: Haupt-S: Richard Wagners Tristan und Isolde (3) — Pros: Zwölftonmusik (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. H. J. Marx: S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. P. Petersen: Haupt-S: Exilmusik — Pros: Programmmusik in Opern — S: Lektürearbeit an Schönbergs Harmonielehre — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden — Ü: Werkanalyse I. □ Prof. Dr. A. Michaely: S: Lutosławski.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. E. Haselauer: Einführung in die Sozialpsychologie der Musik — Haupt-S: Theoretische Grundlagen der musikbezogenen Sozialpsychologie — Pros: Forschungsmanagement — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. V. Karbusicky: Einführung in die Musikalische Semiotik. □ Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Musik zwischen Zauber, Ritual und Therapie — eine kritische Einführung — S: Experimentelle Reflexionen von Emotionalität in der Musik. □ Prof. Dr. A. Schneider: S: Instrumentenakustik (3) — S: Seminar zu aktuellen Fragen der Systematischen Musikwissenschaft — Ü: und P: Methodenlehre der Systematischen Musikwissenschaft (3).

Hannover. Prof. Dr. K.-E. Behne: Kognitive Musikpsychologie (1) — Pros: Musikalische Sozialisation — Haupt-S: Filmmusik — Musikfilme — Experimentalpraktikum für Aufbaustudiengang. □ Prof. Dr. A. Edler: Sinfonische und dramatische Musik im 19. Jahrhundert — Grund-S: Fantasie — Variation — Charakterstücke. Zur Klaviermusik zwischen 1750 und 1850 — Haupt-S: Alban Berg — Lektürekurs: Musikästhetische Texte 1840—1870 (gem. mit Dr. W. Horn) (1) — Kolloquium zu freien Forschungsthemen. □ Frau Prof. Dr. R. Groth: S: Methoden der musikalischen Analyse. □ Frau Prof. Dr. E. Hickmann: Ü: Instrumentenkunde im Überblick — S: Einführung in die Musikethnologie — S: Musiksoziologie I: Schriftlose Kulturen — Examenskolloquium. □ Dr. W. Horn: Ü: Notation und Komposition im 15. Jahrhundert. □ Prof. Dr. R. Jakoby: Das Lied bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (mit Ü) (gem. mit Prof. Dr. G. Katzenberger). □ Prof. Dr. G. Katzenberger: Pros: Einführung in Formprobleme der Instrumentalmusik — S: Die Entwicklung der Fuge nach Bach. □ Prof. Dr. P. Schnaus: S: Zur Kammermusik von Johannes Brahms — S: Kantate und Oratorium bis 1750 — Formenlehre III. Instrumentalformen der Wiener Klassik (1). □ Prof. G. Schumann: Wolfgang Amadeus Mozart — S: Liedkunde: Das Kunstlied von Mozart bis Schubert (1).

Heidelberg. Priv.-Doz. Dr. M. Bielitz: Die Musik des Mittelalters. □ Prof. Dr. L. Finscher: Die Entstehung des klassischen Stils — S: „Zauberflöte“ und „Clemenza di Tito“ — S: Konzertouvertüre und Symphonische Dichtung — Doktorandenkolloquium. □ Frau Dr. A. Laubenthal: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Pros: Französische Motette bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts (gem. mit Dr. G. Morche, Dr. Städtler und Dr. L. Welker) — AG: Zur Struktur mehrstimmiger Ordinariumsvertonungen vor 1600. □ Priv.-Doz. Dr. A. Mayeda: Dichtung und Musik in der Instrumentalmusik R. Schumanns (mit Ü) (4, 14-tgl.). □ Dr. G. Morche: Pros: Musikanalyse: Methoden und Ziele im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. H. Schneider: Igor Strawinsky II — Pros: Das französische Musiktheater zwischen dem Buffonistenstreit und der Revolution — S: Hector Berlioz. □ Dr. L. Welker: Pros: Jan Dismas Zelenka.

Hildesheim. Lehrbeauftragt. Frau Bullerjahn: Einführung in die Musiktherapie. □ Frau Priv.-Doz. Dr. F. Hoffmann: Rundfunksendungen mit und über Musik (4) — S: Klang und Geschlecht. □ Priv.-Doz. Dr. W. Keil: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (1) — S: E. T. A. Hoffmann. □ Prof. Dr. W. Löffler: Elektronische Notation. □ Prof. Dr. C. Schaper: „Klang und Empfindung“ — musikalische Phänomenologie.

Innsbruck. Prof. Dr. W. Salmen: Pros: Musiker im Portrait — S: Musikkritik — Konversatorium. □ Dr. M. Fink: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. R. Gstrein: Pros: Heinrich Isaac. □ J. Novacek: Pros: Tanz im 15. Jahrhundert. □ Prof. Dr. R. March: Spanische Vokalphonie im 16. und 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. R. Gratz: American Music — Pros: African-American Music — S: Jazz-History.

Karlsruhe. Prof. Dr. S. Schmalzriedt: Heinrich Schütz — S: Bachs Köthener Kompositionen — Grundkurs: Lektüre älterer musikhistorischer Texte — Kolloquium für Doktoranden und Magistranden. □ Prof. Dr. U. Michels: Die Musik des 20. Jahrhunderts — Die Musik der Wiener Klassik — Ober-S: Johannes Brahms — S: Programmmusik. □ Prof. Dr. K. Schweizer: Schlüsselszenen in Opern des 19. und 20. Jahrhunderts. Analysen zu Musik und Dramaturgie — Instrumentenkunde II — S: Beethovens „Eroica-Sinfonie“. Werkanalyse-Werkidee. □ Dr. S. Klöckner: S: Die Musik der Notre-Dame-Epoche. □ J. Mainka: Ü: Einführung in die Analyse Neuer Musik. □ L. Arnold: Ü: Harmonielehre I.

Kassel. Prof. Dr. K. Kropfinger: Geschichte der Symphonie III — S: Seminar zur Vorlesung — S: Schönberg, Kandinsky und andere — S: Beethoven-Dokumente. Lektüre ausgewählter Quellentexte. □ Prof. Dr. A. Nowak: Geschichte der Musikästhetik — S: Ostinatotechnik — historische und systematische Erkundungen — S: Einführung in die Mensuralnotation — S: Musikästhetik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. H. Rösing: Systematische Musikwissenschaft — ein Überblick — S: Tonmalerei in der Musik.

Kiel. Priv.-Doz. Dr. Ch. Berger: Ü: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation — S: Die Musik der frühen Renaissance: Dufay, Binchois, Ockeghem. □ Prof. Dr. F. Krummacher: Gattung und Werk in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts — Ü zur Vorlesung: Probleme der Kompositionslehre seit 1800 — S: Unbekannte Kammermusik des 19. Jahrhunderts. □ S. Oechsle: S: J. S. Bachs opus ultimum: Die h-moll-Messe. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Strukturelle Auswirkungen der Beethoven-Rezeption auf die Geschichte des musikalischen Denkens und die des Denkens über Musik — Ü: Beethoven-Analysen im Vergleich — S: Musikwissenschaft im NS-Staat. □ Priv.-Doz. Dr. Ch. Berger, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. F. Krummacher, Prof. Dr. H. W. Schwab, Prof. Dr. B. Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ Priv.-Doz. Dr. Ch. Berger, Dr. C. Debryn, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. F. Krummacher, S. Oechsle, Prof. Dr. H. W. Schwab, Prof. Dr. B. Sponheuer, Dr. M. Struck: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tgl.).

Köln. Prof. Dr. K. W. Niemöller: Die Kammermusik der Klassik — Pros: Programmatische Tendenzen in der Musik vom Madrigal bis zur elektronischen Musik — Haupt-S: Die deutsch-österreichische Symphonik zwischen Beethoven und Mahler. □ Prof. Dr. H. Schmidt: Einführung in die Gregorianik — Haupt-S: Kammermusik der Romantik — Paläographische Übung: Neumen. □ Prof. Dr. D. Kämper: Haupt-S: Sprache und Musik: Vokalkompositionen 1950–1970. □ Prof. Dr. J. P. Fricke: Grundlagen der musikalischen Hörwahrnehmung I — Pros: Raumakustik — Haupt-S: Popmusik-Adaptionen in Südost-Asien (gem. mit H. D. Reese) — Kolloquium: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. R. Günther: Das Verhältnis von Musik und Religion am Beispiel des Islam, Hinduismus und Buddhismus — Pros: Prinzipien der Melodiegestaltung in außereuropäischen Kulturen — Haupt-S: Historische und systematische Aspekte in der musikethnologischen Forschung — Doktorandenkolloquium. □ Dr. D. Gutknecht: Pros: Bestimmungsübung. □ Dr. M. Gervink: Ü: Mensuralnotation — Ü: Musikgeschichte im Überblick IV. □ B. Gätjen: Pros: Tonsysteme, Akustisches Praktikum: Meßtechnische Analyse akustischer Systeme. □ Dr. L. Danilenko: Ü: Psychoakustik und audiovisuelle Wahrnehmung. □ R. Eberlein: Ü: Der Ton macht die Musik: Die Wahrnehmung von Tönen. □ W. Jellik: Ü: Musik in den Medien I — Ü: Musik in den Medien II (gem. mit P. Kier). □ H. D. Reese: Pros: Autochthone Notationssysteme außereuropäischer Musik — Pros: Einführung in die traditionelle Musik Koreas.

Leipzig. Dr. K.-D. Anders: Musik und Sprache (1) — Vielfalt der -ismen — Kunstströmungen seit Ende des 19. Jahrhunderts und die Musik — Zur Musikanschauung Friedrich Nietzsches (1). □ Dr. J. Asmus: Analytisches Seminar zur Sonatengeschichte bis Beethoven. □ Frau Dr. A. Behrendt: Ausgewählte Probleme der Musiktheaterentwicklung im 20. Jahrhundert — Frauen in der Kompositionsgeschichte. □ R. Fischer: Richard Wagner und seine Schopenhauer-Reflexion am Beispiel des Rings des Nibelungen. □ Doz. Dr. H. Größ: Mozart-Probleme. □ Prof. Dr. U. Klement: Geschichte der Musikwissenschaft und Methodologie der Musikgeschichtsschreibung — Dramaturgische Konsequenzen in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts — Analytisches Seminar zum klavierbegleiteten Sololied — Wort-Ton-Beziehungen in Kompositionen des 20. Jahrhunderts. □ Doz. Dr. H. J. Köhler: Robert Schumann — originäre Lösungen des Großformproblems (1). □ Prof. Dr. E. Lippold: Musikästhetik II — Schostakowitsch. □ Priv.-Doz. Dr. M. Märker:

Zur Musikgeschichte Sachsens I — Gustav Mahler. □ M. Richter: Ausgewählte Probleme zur Geschichte der Klaviermusik und des Klavierspiels im 19. und 20. Jahrhundert (1). □ Dr. T. Schinköth: Entwicklungswege im Leipziger Musikleben vom 13. bis 20. Jahrhundert I — Komponisten als Maler — Maler als Komponisten und Schriftsteller. □ Dr. P. Schmiedel: Bachs Kunst der Fuge. □ Doz. Dr. H. Schramowski: Zur Psychologie des künstlerischen Schaffens. □ Dr. C. Sramek: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Doz. Dr. R. Szeskus: Geschichte des Oratoriums und der Passion III — Nationale Probleme in der Musik des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.

Mainz. Prof. Dr. Chr.-H. Mahling: Geschichte des Orchesters — Pros: Alte und neue Oratorienformen im 19. Jahrhundert — S: Die Symphonien Beethovens — Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. W. Ruf und Prof. Dr. M. Schuler). □ Prof. Dr. F. W. Riedel: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. W. Ruf: Liedkunst im Zeitalter der Vokalpolyphonie — Pros: Methoden der Musikwissenschaft — S: Brahms, Kammermusik. □ Prof. Dr. R. Walter: Formenlehre, Instrumentation. □ Frau Dr. G. Schwörer-Kohl: Pros: Trommeltypen in Südostasien. □ D. Philippi: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und musikwissenschaftliche Arbeitsweise. □ U. Kramer M. A.: Ü: Lektürekurs: Traktate des Mittelalters. □ H. Pöllmann M. A.: Ü: Musik und Medien III: Musik im Rundfunk.

Marburg. L. Schmidt: S: Beethovens Klaviertrios (mit quellenkundlichen Übungen). □ Prof. Dr. W. Seidel: Romantik: Ästhetik und Musik — Einführung in die Musikgeschichte I: Mittelalter (mit Übungen) — S: Die Temporalverfassung Neuer Musik (nach 1950) — Besprechung eigener Arbeiten und Neuerscheinungen (3, 14-tgl.). □ Prof. Dr. M. Weyer: Musik deutscher Städte und Länder II: Musikgeschichte Bayerns — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — S: Heinrich Schütz.

München. Prof. Dr. Th. Göllner: Bachs h-Moll-Messe und Beethovens Missa Solemnis — Haupt-S: Tactus und Takt (3) — Pros: Bachs Messen und ihre Parodievorlagen. □ Prof. Dr. R. Bockholdt: Klavier-sonaten von Beethoven — Haupt-S: Beethovens Streichquartett B-Dur, op. 130 einschließlich der Großen Fuge op. 133 (3) — Ü: Sonaten von Domenico Scarlatti. □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: Von Marini zu Haydn und Mozart: Kammermusik im 17. und 18. Jahrhundert — Ü: Einführung in die Geschichte des instrumentalen Esembles (3) — Ü: Bachs Weihnachtsoratorium. □ Dr. R. Schlötterer: Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe. □ Dr. B. Edelmann: Ü: Palestrinasatz I — Ü: Einführung in den musikalischen Satz: Vierstimmiger Choral — Ü: Musikgeschichte in Beispielen I (bis 1600) — Ü: Johannes Brahms: Violinkonzert op. 77 und Doppelkonzert op. 102 — Ü: Musikgeschichte Münchens II. □ Dr. R. Nowotny: Ü: Der Mönch von Salzburg, Übung mit Aufführungsversuchen. □ Dr. F. Büttner: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Ü: Lektüre zur Geschichte des Fachs Musikwissenschaft. □ Dr. F. Körndle: Pros: Die mehrstimmige Messe II (1400—1600) — Ü: Geistliche Musik von Monteverdi. □ C. Bockmaier: Ü: Musikalischer Grundkurs — Ü: Händel: „Jephtha“. □ Dr. K. Restle: Ü: Generalbaß I. □ Prof. Dr. H. Leuchtmann: Ü: Thomas Morley: Musiktheorie. □ Dr. I. El-Mallah: Ü: Grundelemente der arabischen Musik. □ Dr. W. D. Seiffert: Ü: „Urtext“. Begriffsdefinition und Konsequenzen für die Editionspraxis. □ Dr. K. P. Richter: Ü: J. S. Bachs „Kunst der Fuge“ (BWV 1080) in ihrer Editions- und Aufführungsgeschichte. □ J. Nowaczek: Ü: Das Nürnberger Manuskript — eine deutschsprachige Quelle zum Tanz im frühen 16. Jahrhundert. □ Dr. V. Ivanoff: Ü: Stand noch nicht fest. □ Dr. R. Schulz: Ü: Xenakis und Scelsi. □ Cong Su: Ü: Volkslieder aus Nordchina.

München. Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. J. Schläder: Forschungsfreisemester. □ Frau Dr. J. Lieb-scher: Pros: Jean-Pierre Ponnelle als Opernregisseur — Kolloquium: Werkstattbriefe: Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal. Diskussion unter Berücksichtigung ausführungsanalytischer Gesichtspunkte. □ Prof. Dr. P. Kertz: Praktikum: Die Motivation des Bühnensängers. □ Frau Prof. Dr. S. Dahms: Haupt-S: Ballett in der Oper. □ Prof. Dr. J. M. Fischer: Haupt-S: Alban Berg und das Musiktheater. □ Frau B. Zuber M. A.: Ü: Einführung in die Musiktheaterwissenschaft — Praktikum: Übung zur Opernkritik: Das zeitgenössische Musiktheater.

Münster. Frau Prof. Dr. M. Brockhoff: Die deutsche romantische Oper des 19. Jahrhunderts bis zu den Frühwerken Richard Wagners. □ Prof. Dr. H. Gembris: Die Entwicklung musikalischer Fähigkeiten — Pros: Hören und Erleben von Musik — Haupt-S: Biographische Forschung in Musikpsychologie und Musiktherapie. □ Prof. Dr. K. Hortschansky: Pros: Die Klaviermusik Franz Schuberts — Haupt-S: Weltliche Musik im 15. und 16. Jahrhundert — Haupt-S: Die Opern Mozarts und Haydns. □ Prof. Dr. W. Schleppehorst: Europäische Musik im 16. Jahrhundert — Pros: Instrumentenkunde: Tasteninstrumente — Haupt-S: Orgelmusik im 19. Jahrhundert — Ü: Kontrapunkt I. □ Dr. A. Beer: Pros: Musikalische Gattungen zur Zeit

der Wiener Klassik — Musik an barocken Fürstenhöfen — Musikalisches Schrifttum der Bach-Zeit — Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. A. Gerhard: Pros: Zwischen Expressionismus und Zwölftontechnik: Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire*. □ L. Lütteken: Pros: Einführung in die musikalischen Formen des 15. Jahrhunderts. □ Dr. D. Riehm: Pros: Orchesterwerke des 18., 19. und 20. Jahrhunderts (Einführung in die musikalische Analyse) — Ü: Musikgeschichte im Überblick I. □ M. Schwarte: Pros: Nationale Opernproduktion in Nord- und Osteuropa. Einführung in die Formen der Oper III. □ Dr. M. Witte: Ü: Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts.

Oldenburg. Dr. P. Schleuning: Ü: J. S. Bachs „Goldbergvariationen (gem. mit A. Weidenfeld) — S: Hören und Besprechen unbekannter Musik. □ A. Weidenfeld: Ü: Quellentexte zur historischen Musikpraxis: Johann Joachim Quantz: „Versuch einer Anweisung, die Flüte traversière zu spielen“. □ Prof. Dr. U. Günther: S: Mozarts „Figaro“: Analyse, Interpretationen, Rezeption“. □ G. Buckland: Ü: Prometheus-Musik von Beethoven, Liszt und Scriabin. □ Prof. Dr. W. M. Stroh: S: Geister, Verrückte und Normale — Grenzsituationen auf dem Musiktheater in „Wozzeck“ und „Rusalka“ — S: Einführung in die Akustik und Instrumentenkunde. □ C. Friedel: S: „Symphonie in Blond“. Zur Darstellung und Selbstdarstellung von Frauen in der Musikgeschichtsschreibung und Musikkritik. □ U. Schalz-Laurenze: S: Institutionen des Musiklebens — in Verbindung mit Kulturtheorien. □ Dr. A. Lüderwald: S: Eso und Ethno — das neue Interesse an außereuropäischer Musik. □ Dr. G. Meyer-Denkman: S: Das Hörspiel als akustisch-musikalische und sprachliche Radiokunst. Entwicklung — Formen — Autoren des Hörspiels und seine politische und ästhetische Bedeutung. □ B. Brunsen: S: Einmal ModeratorIn sein . . . Der Musikredakteur vor dem Mikrofon. □ Prof. Dr. W. Heimann: S: Geschichte des Musikunterrichts II: Der Beginn des 20. Jahrhunderts.

Osnabrück. Prof. Dr. B. Enders: S: Die Musik der Beatles als zentrales Phänomen der englischen Beat- und internationalen Pop/Rockmusik — Ü: Musikalische Arrangements mit digital gespeicherten und instrumentalisierten Sprachklängen. □ Frau KMD W. Fuchs: Ü: Aufführungspraxis alter Musik. □ Dr. St. Hanheide: S: Musik und Musikwissenschaft im „Dritten Reich“. □ Prof. W. Heise: S: Musikhören als Kurs — S: Kolloquium — S: Hauptlinien einer europäischen Problemgeschichte des Musikunterrichts. □ Prof. Dr. H. Kinzler: S: Analyse ausgewählter Werke Maurice Ravels — S: Die Klaviermusik der Wiener Schule. □ Chr. Rocholl: S: Musikproduktionen mit MIDI-Hard- und Software. □ Prof. Dr. H.-Chr. Schmidt: S: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft — S: Schulbücher für den Musikunterricht — S: Das Lied in der Symphonie von Gustav Mahler — S: Der Expressionismus in der Literatur, Bildenden Kunst und Musik. □ Frau Prof. Dr. S. Schutte: S: Kurs Musikgeschichte: Impressionismus — Expressionismus.

Regensburg. Prof. Dr. Dr. W. Kirkendale: Einführung in die Musikwissenschaft (3) — S: Zur Instrumentalmusik des Barock (3) — Ü: Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Prof. Dr. D. Hiley: Die Pariser Mehrstimmigkeit des 12.–13. Jahrhunderts — Das goldene Zeitalter englischer Musik: 1500–1649 (mit Ü) — Ü: Einführung in die Editionspraxis. □ Prof. Dr. S. Gmeinwieser: Georg Friedrich Händel. □ Dr. J. Riedlbauer: Pros: Johann Sebastian Bach — Ü: Die Gesänge des Offiziums.

Rostock. Doz. Dr. P. Ahnsehl: Zur osteuropäischen Musik des 20. Jahrhunderts — S: Franz Liszt — Persönlichkeit, Werk und ästhetisches Denken — S: Geschichte des Musiktheaters — Pros: Meisterwerke der Musikgeschichte — Analyse, Kommentare, Einführungen. □ Prof. Dr. K. Heller: Europäische Musikgeschichte vom Mittelalter bis 1700 — Haupt-S: Kammermusik-Konzeptionen von Haydn bis Schubert — S: Variationstechniken in der europäischen Musikgeschichte — Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Lehrbeauftr. Frau Dr. H. Müns: Geschichte des deutschen Volksliedes (1). □ Lehrbeauftr. Dr. A. Buhse: Einführung in die Rockmusik (1).

Saarbrücken. Prof. Dr. W. Braun: Mozarts Opern — Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 — S: Die Zauberflöte. □ Prof. Dr. W. Frobenius: Verdi — Kurs: Musikalische Postmoderne (gem. mit S. Fricke) — S: Bartóks Streichquartette. □ Dr. T. Widmaier: Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft — Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk I (gem. mit W. Korb) — Kurs: Musiktheater aktuell (gem. mit T. Sick). □ Dr. N. Schwindt-Gross: Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik. □ Dr. M. Waldura: Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer. □ Prof. T. Krämer: Kurs: Kontrapunkt □ Dr. J. Böhme: Kurs: Allgemeine Musiklehre — Geschichte der Musik. □ Dr. T. Schmitt: Kurs: Zur Analyse von Werken von Edgar Varèse. □ A. Waschbüsch: Kurs: Musik-Datenverarbeitung. □ Dr. P. Jost: Kurs: Frankreichs Neue Musik der zwanziger Jahre.

Salzburg. Frau Doz. Dr. S. Dahms: Operngeschichte (Ende des 19. Jahrhunderts). □ Dr. G. Winkler: Pros: Musikalische Satzlehre I — Ü zum Pros — Pros: Musikanalyse. □ Prof. Dr. H. P. Hesse: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft III. □ Dr. St. Engels: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. G. Walterskirchen: Instrumentenkunde (mit Ü). □ Prof. U. Dibelius: Pros: Musikkritik. □ Dr. A. Lindmayr: Pros: Schwarze Mensuralnotation. □ Prof. Dr. G. Croll: S: Singspiel — Seminar für Doktoranden. □ A. Spiri: Klavier und Klaviermusik im 18. Jahrhundert (mit Konversatorium). □ Dr. R. Frieberger OPraem: Das Requiem in Vertonungen vom VII.—XX. Jahrhundert. □ Prof. Dr. W. Suppan: Anthropologie der Musik (mit Konversatorium). □ Frau Dr. M. Woitas: Igor Strawinskys Ballette: Eine permanente Herausforderung. □ Prof. Dr. G. Gruber: Seminar für Doktoranden.

Salzburg. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. W. Roscher: Ideengeschichte der Musikpädagogik — Geschichte und Gegenwart der musikalischen Improvisation — S: Zur Problematik des Sakralen in der Musik — S: Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik — Pros: Modelle und Projekte der Vermittlung von Verfahren des Musizierens (gem. mit LB Mag. DDr. W. Mastnak) — Ü: Ensembleleitung — Ensemblespiel — Ensembleimprovisation. □ Ass. Prof. Dr. P. M. Krakauer: Pädagogische Aspekte, Didaktische Systeme, Methodische Modelle in der Theorie der Erziehung und Bildung — Pros: Einführung in die Technik wissenschaftlicher Arbeiten — Ü: Didaktische und methodische Probleme der Schulpraxis des Musikunterrichts.

Tübingen. Doz. Dr. A. Gerstmeier: Musikgeschichte I — S: Lyrik-Vertonungen um 1900 — S: Kolloquium für Doktoranden und Magistranden (gem. mit Prof. Dr. M. H. Schmid). □ Prof. Dr. M. H. Schmid: Joseph Haydn — Pros: Musikgeschichten in Beispielen — S: Violinmusik des 17. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. U. Siegele: S: Aktuelle Probleme der Bach-Forschung (3) — S: Formale Fragen bei Beethoven (Eroica, Waldstein-Sonate) — S: Besprechung eingereicherter Arbeiten. □ Prof. Dr. Th. Kohlhasse: S: Versuch über Haydns Witz. Analyse ausgewählter Londoner Symphonien. □ Prof. Dr. W. Dürr: Franz Schubert. □ Dr. A. Traub: Ü: Lektüre frühmittelalterlicher Musiktheorie. □ Dr. A. Sumski: Ü: Repertoirekunde I: Wiener Klassik. Werkerfahrung anhand audiovisueller Beispiele (1). □ Dr. H. Schick: Pros: Quellenkunde (Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten). □ Frau Dr. G. Bernard-Krauß: Ü: Widerstandsformen und Stationen der Musique concrète.

Weimar. Dr. M. Berg: Allgemeine Musikgeschichte — Klangrede und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts — Zur Ästhetik der klassischen Formensprache. □ Frau Dr. T. Burde: Die italienische Oper im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. K.-H. Köhler: Ludwig van Beethovens Schaffen, Umwelt und Leben im Spiegel der Konversationshefte. — S/Ü: Instrumentenkunde. Quellen- und Notationskunde. □ Dr. E. Lange: Heinrich Schütz. □ Prof. Dr. W. Marggraf: Einführung in die Musik des hohen Mittelalters (mit S). □ Prof. Dr. H. Mühe: Die europäische Populärmusik zwischen 1800 und 1950 — Formenlehre, Die Sonate im 19. Jh., Overtüre und Präludium. □ Lehrbeauftr. Prof. Pachel: S: Dramaturgie des Musiktheaters.

Wien. Prof. Dr. O. Wessely: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Trecentomadrigal (4) — Dissertantenseminar — Musikwissenschaftliches Praktikum: Editionstechnik (4) (gem. mit Ass. Haas und Doz. Prof. Seifert). □ Prof. Mag. Dr. F. Födermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft I — Einführung in die Ethnomusikologie I — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — Die Musik des Nahen Ostens in vorislamischer Zeit — Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr. W. Pass: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar I (1) — Musikgeschichte I — Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (gem. mit Lektor Prof. Dr. E. Würzl) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (gem. mit Prof. Dr. F. Wallner) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (gem. mit Lektor Dr. W. Kreyszig und Lektor Dr. H. Ristory) — Mozart IX (1) — Ü: Quellenkunde I (Möglichkeiten der Quellenerfassung in der EDV) — Konversatorium zu den Vorlesungen — Dissertanten- und Diplomandenkolloquium. □ Prof. Dr. G. Knepler: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Konzepte der Musikwissenschaft (mit Ü) — Konversatorium „Mozart-Literatur“. □ Prof. Doz. Dr. Th. Antonicek: Musikwissenschaftliches Einführungsseminar I (1) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Musikgeschichte Wiens (mit Ü) — Ü: Johannes Brahms (gem. mit Dr. M. Angerer) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Prof. Doz. Dr. H. Seifert: Einführung in die Methoden der Analyse I (mit Ü) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsseminar — Archiv-Praktikum (1) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Doz. Dr. L. Kantner: Sacralmusik von A. Bruckner — Mercadante, Leben und Werk — Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Frau Prof. Dr. E. Haselauer: Einführung in die Musiksoziologie (1) — Musiksoziologisches Seminar — Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Doz. Dr. O. Elschek: Ü: Vergleichend-

musikwissenschaftliches Proseminar — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar (1) — Systematische Geschichte der Musikwissenschaft I. □ Doz. Dr. E. Hilmar: Leoš Janáček (1). □ Dr. K. Schnürl: Notationskunde I: Einführung in Geschichte und Probleme (mit Ü). □ Dr. H. Knaus: Musikgeschichte I (mit Ü) — Formenlehre I (mit Ü). □ Prof. R. Seitz: Ü: Übungen zum Tonsatz I — Ü: Übungen zum Tonsatz III. □ Mag. M. Eybl: Ü: Übungen zum Tonsatz I (4) — Ü: Übungen zum Tonsatz III. □ Dr. W. A. Deutsch: Psychoakustik I — Psychoakustik III. □ Frau Dr. G. Haas: Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar — Archiv-Praktikum (1). □ Frau Dr. Ch. Harten: Archiv-Praktikum (1). □ Dr. M. Angerer: Einführung in die Geschichte der Musikästhetik I — Historischer Tonsatz I (mit Ü). □ Frau Dr. M. Handlos: Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar. □ Dr. H. Kowar: Ethnomusikologie in Beispielen II (mit Ü). □ Prof. L. Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts I. □ Dr. D. Schüler: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar — Schallarchivpraktikum II. □ Dr. G. Stradner: Einführung in die historische Instrumentenkunde I. □ Mag. G. Beres: Ü: Notationskunde II. □ Dr. E. Lubej: Musikwissenschaftliche Laborübungen I: Elektronische Datenverarbeitung (3). □ Frau Dr. G. Wolfram: Einführung in die byzantinische Musik und ihre Notation: Paläographie (mit Ü). □ Mag. H. Huber: Einführung in die Populärmusik I. □ Dr. H. Ristory: Ü: Einführung in die Musiktheorie um 1300. □ Dr. W. Kreyszig: Ü: Einführung in die Musiktheorie um 1500.

Wien. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. G. Scholz: S: Die Wiener Klassik (gem. mit Dr. G. W. Gruber) — S: Nationalismus in der Musik der Romantik (gem. mit Dr. M. Saary) — S: Methoden der Musikanalytik anhand ausgewählter Beispiele (gem. mit Dr. G. W. Gruber) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. G. W. Gruber und Dr. M. Saary). □ Dr. G. W. Gruber: S: Strukturen, Formen, Gattungen, Inhalte der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. F. C. Heller: Stoffe der Musikgeschichte — Musikwissenschaftliches Privatissimum — Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. C. Glanz, Dr. M. Permoser, Dr. C. Szabo-Knotik). □ Dr. C. Glanz: Musik nach 1945. □ Dr. M. Permoser: (Themen noch nicht bekannt). □ Dr. C. Szabo-Knotik: (Themen noch nicht bekannt). □ Prof. Dr. I. Bontinck: Probleme der Musiksoziologie — S: Musiksoziologie 3 — Diplomanden- und Doktorandenseminar (gem. mit Prof. K. Blaukopf). □ Ass. Prof. Mag. E. Ostleitner: Musiksoziologie 1 — S: Frau und Musik — Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin. □ Prof. Dr. D. Mark: S: Musikrezeption und elektronische Medien — S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ Dr. A. Smudits: S: Einführung in die soziologische Arbeitsweise. □ Prof. Mag. Dr. H. Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis — Aufführungspraxis der Vokalmusik I — S: Das Madrigal des 16. Jh. — S: Musik und Film — S: Notationskunde I (Buchstaben- und Griffschriften) — Diplomanden- und Dissertantenseminar.

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Die poetische Idee in Beethovens Symphonien — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenkandidaten) — Haupt-S: Echtheitsfragen in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts — Ü: Die frühe Oper und ihre Ausbreitung im Europa des 17. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. M. Just: Orlando di Lasso — Kolloquium über aktuelle Arbeiten — Ü: Heinrich Schütz, Kleine Geistliche Konzerte — Ü: Der Musikdruck in Deutschland bis ca. 1550. □ F. Heidlberger, M. A.: Ü: Die Instrumentation im 19. Jahrhundert aus der Sicht der Instrumentationslehre von Berlioz / Strauss — Musikhistorischer Kurs: Geschichte der Musik von Palestrina bis Schütz. □ Lehrbeauftragt. Dr. R. Wecker: Ü: Frühe Streichermusik im 17. Jahrhundert.

Zürich. Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Die Musik Robert Schumanns (1) — S: Der Schaffensprozess bei Beethoven — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft I — Pros: Einführung in die Musikästhetik — Pros: Einführung in die Musikethnologie (mit Dr. A. Mayeda) — Ü: Außereuropäische Musik: Hörübungen (mit Ass.) (1). □ Prof. Dr. M. Lütolf: Die musikgeschichtliche Entwicklung von Franco von Köln bis Guillaume de Machaut (1) — S: Die Musik der Notre Dame-Zeit: Überlieferung und Rezeption — Pros: Musikalische Aufzeichnungen der Antike und des Mittelalters: Ein- und frühe Mehrstimmigkeit — Kolloquium: Dählhaus-de la Motte: Systematische Musikwissenschaft (1). □ Dr. S. Arom: Praxis, Methode und Theorie der Erforschung mündlicher Überlieferungen (1). □ Dr. U. Asper: Pros: Mensural- und Tabulaturnotation. □ Frau Dr. D. Baumann: Ü: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1). □ Dr. W. Bender: Einführung in die moderne afrikanische Musik. □ G. Bennett: Pros: Elektro-akustische Musik von den Anfängen bis heute. □ Dr. B. Billeter: Pros: Generalbaßlehre. □ Dr. A. Godel: Ü: Analyseübungen. □ P. Wettstein: Analytisches Musikhören (1) — Ü: Kontrapunkt (1).

Zwickau. Doz. Dr. J. Roßner: Musik der Wiener Klassik — S: Musik und Musikanschauungen im 20. Jahrhundert — S: Orgelmusik in der Zeit der Wiener Klassik. □ Dr. E. Möller: Volksliedkunde. □ Dr. W. Seyfarth: S: Formenkunde — S: Musikanalyse / Musik des 20. Jahrhunderts.

BESPRECHUNGEN

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften 1: Sammlung Proske, Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A. R., B, C, AN. Beschrieben von Gertraut HABERKAMP. Mit einem Vorwort von Msgr. Dr. Paul MAI und einer Geschichte der Proskeschen Musiksammlung von August SCHARNAGL. München: G. Henle Verlag 1989. XXIX, 395 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/1.)

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

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften 3: Sammlung Proske, Mappenbibliothek. Beschrieben von Gertraut HABERKAMP und Jochen REUTTER. München: G. Henle Verlag 1990. XXIV, 578 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/3.)

Die seit den frühen 70er Jahren erscheinende Reihe der *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* hat nun auch die Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg erreicht, die, nach der Bayerischen Staatsbibliothek in München, an Qualität und Umfang die größte Musiksammlung in Bayern besitzt. Sie verfügt mit der Sammlung Proske über einen der wichtigsten Bücher- und Notenbestände auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik im deutschsprachigen Raum überhaupt. Die Bedeutung der drei Bände mit dem *Thematischen Katalog der Musikhandschriften* des 16. und 17. bzw. des 18. und 19. Jahrhunderts sowie der sogenannten „Mappenbibliothek Proske“ ist somit nicht hoch genug zu veranschlagen. Leiten doch sie erst — in Verbindung mit dem seit den 70er Jahren nun auch geradezu idealen äußeren, räumlichen Arbeitsbedingungen in dieser Bibliothek — die volle Erschließung eines gleichsam unübersehbaren Materials zur älteren

Musikgeschichte ein, von dem bis dahin mehr oder weniger nur Insider eine etwaige Vorstellung hatten. Daß es vorab überhaupt möglich war, sich einen Zugang zu den Schätzen der „Proske-Bibliothek“ zu verschaffen, war allein „dem Hüter“ und langjährigen ehrenamtlichen Custos der Proskeschen Musikabteilung, August Scharnagl, zu verdanken, der mit seiner profunden Kenntnis der Bibliotheksbestände und deren musikgeschichtlichem Kontext mehreren Generationen von Musikologen vor Ort half, „bei Proske“ nicht nur Vermutetes, sondern immer wieder auch Unvermutetes zu finden. Es verstand sich somit von selbst, ihm anlässlich seines 75. Geburtstages den 1. Band des *Thematischen Kataloges* zu widmen und ihn auch im Einleitungsteil des Bandes mit einem instruktiven Abriss der Geschichte und der Organisation der Musiksammlung selbst zu Wort kommen zu lassen. Die Abteilung *Proske'sche Musikbibliothek* umfaßt heute die über 36000 Nummern der Nachlaßbibliothek des Bischöflichen Leibarztes, Kanonikus und Regensburger Kirchenmusikreformers Karl Proske (1794—1861), erweitert um die Sammlungen Franz Xaver Haberl, Dominikus Mettenleiter, Franz Xaver Witt, Carl Weinmann und Joseph Poll, sowie um das Archiv und die Musikalien des *Regensburger Liederkranzes* und ältere Kirchenmusikalien der Pfarrkirche St. Jakob in Straubing.

Die Katalogbände 1 und 2 teilen die handschriftlichen Bestände der Signaturengruppen A(ntiquitates Musicae) R(atisbonenses), B(utsch), C(ontinuatio der Sammlung Butsch) und A(ntiquitates) N(ovae) mit und machen damit diese zum größeren Teil bisher unbekanntes Quellen der Fachwelt zugänglich.

Der Katalogband 3 verzeichnet ein in 150 Mappen (unter der Stammsignatur Pr-M) aufbewahrtes umfangreiches Notenmaterial: ca. 3200 von Carl Proske und Joseph Hanisch auf ihren Italienreisen (1834—36, 1837 und 1838) sowie später in deutschen Bibliotheken angefertigte Kopien und Sparten von Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts; ferner die in

Italien erworbenen Originalhandschriften und Drucke sowie zahlreiche handschriftliche und gedruckte Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts z. T. unklarer Provenienz. Die Sparten und die Kopien Proskes und vor allem Hanischs sind zum großen Teil mit genauen Daten über ihre Entstehung und ihre Vorlagen sowie mit weiteren Anmerkungen zu den Quellen und den Werken versehen. Dieses Material, das den entsprechenden großen Sammlungen von Bainsi, Santini, Hauber und Kiesewetter an Bedeutung keineswegs nachsteht, ist nicht nur quellenkundlich hochinteressant. Es vermittelt auch einen tieferen Einblick in die kritische Arbeitsweise Proskes im Rahmen der Wiederentdeckung und praktischen Aufbereitung von Kirchenmusik „der größten Meister älterer Zeit“.

Die Bände entstanden im Rahmen der Arbeit am *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), dessen Kataloge bisher nur einen kleinen Teil (vor allem die Musikdrucke) dieser Bibliothek erschlossen haben und im übrigen die Publikation gesonderter, spezieller Bibliothekskataloge keineswegs überflüssig machen, auch wenn — unter Zugrundelegung desselben Katalogisierungssystems — „eine bis ins letzte Detail erschöpfende Beschäftigung mit einer Handschrift bzw. mit jedem Stück aufgrund der Masse der durch RISM zu katalogisierenden Quellen wie in diesem Proske-Katalog, kaum möglich ist“ (Band 1, S. XXVII). So müssen sich solch große Katalogisierungsunternehmen (wie RISM und auch wie die Erschließung der Regensburger Quellen speziell) im wesentlichen auf die Beschreibung der äußeren Kriterien der Manuskripte und deren Inhalte, mit Hinweisen auf Druckausgaben und Sekundärliteratur etc., beschränken. Nun, das ist schon sehr viel (alles weitere muß ohnehin Spezialstudien vorbehalten bleiben), zumal wenn die vielfältigen Daten so gründlich und zuverlässig recherchiert und in einer so ansprechenden und übersichtlichen Form präsentiert werden wie in den vorliegenden, von der bewährten Musikbibliographin Gertraut Haberkamp (Band 2 und 3, zusammen mit Jochen Reutter) betreuten Editionen. Hier findet sich alles, was man heute von einer Handschriftenbeschreibung innerhalb eines Bibliothekskataloges erwarten kann: eine wahre Fundgrube der musikalischen Quellenkunde.

Während der 1. Band die Manuskripte nach der Signaturfolge beschreibt, gliedert sich der 2. Band (aufgrund der anderen Quellenverhältnisse bei den Manuskripten des 18. und 19. Jahrhunderts) in zwei Abteilungen: in die Auflistung der Werke, alphabetisch nach Komponisten geordnet, und in ein Verzeichnis der Anonyma und Sammlungen, alphabetisch nach dem Einordnungstitel. Außerdem enthält er — neben einigen Ergänzungen und Korrekturen zum 1. Band — eine Einleitung, die sich sehr ausführlich mit der Herkunft der in beiden Bänden verzeichneten Musikalien befaßt, was einer eigenen quellenkundlichen Studie gleichkommt.

Analog zum 2. Band ist auch Band 3 angelegt. Neben einigen Nachträgen zu den Bänden 1 und 2 bietet er eine chronologische Übersicht über die Kopier- und Spartierungstätigkeit Proskes und Hanischs sowie ein instruktives Vorwort, das auf verschiedene historische und philologische Aspekte der Quellenerschließung im 19. Jahrhundert eingeht. Diverse zusammenfassende Register und Verzeichnisse (u. a. über Schreiber und Wasserzeichen) machen es dem Benutzer dieser Bände leicht, sich zurechtzufinden.

Da der hier erfaßte Notenbestand nicht nur Originalmanuskripte aus vier Jahrhunderten, sondern auch zu den verschiedensten Zeiten entstandene Abschriften von jeweils älteren Werken enthält, werden diese Regensburger Kataloge ein unentbehrliches Arbeitsmittel sein, nicht nur für alle, die sich mit der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigen, sondern auch für jene, die sich mit der späteren Rezeption der sogenannten Klassischen Vokalphonie, mit den kirchenmusikalischen Reformen (Cäcilianismus) in Theorie und Praxis, und das heißt mit einem wichtigen Teilgebiet der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts befassen.

(April 1991)

Winfried Kirsch

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 38. Hrsg. von Othmar WESSELY. Tutzing: Hans Schneider 1987. 265 S., Abb., Notenbeisp.

Der Band enthält zehn Beiträge unterschiedlichster Zielsetzung aus dem Bereich der historischen Musikwissenschaft, vorwiegend zur österreichischen Musikgeschichte. Die Beiträge sind nach der Chronologie ihrer Themengebiete gereiht.

Dementsprechend beginnt der Band mit einer Studie von Gerlinde Haas (Wien) zur antiken Synchron, betitelt *Musikarchäologie aus „anderer“ Sicht*. Unter der „anderen Sicht“ hat man in diesem Fall eine „feministische“ Perspektive zu verstehen, unter der die Verfasserin der Frage nachgeht, inwieweit das antike Musikinstrument weiblichen mythologischen Figuren, und in welcher Symbolbedeutung, zugeordnet ist. In seinem Beitrag *Johann Bernhard Staudt und die Kirchenmusik zu St. Peter in Wien. Ein bisher unbekanntes Dokument zur Kirchenmusikpraxis an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert* stellt Günter Brosche (Wien) ein Dokument vor, das 1986 in den Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek gelangte: eine Kirchenmusikordnung von St. Peter in Wien, in der man nicht nur detaillierte Aufschlüsse zur Kirchenmusikpraxis findet, sondern die auch ein interessantes biographisches Dokument, ihren Verfasser, darstellt. Der Beitrag von Herbert Seifert (Wien), *Zur neuesten Fux-Forschung. Kritik und Beiträge*, kann eigentlich eine zu einem Aufsatz erweiterte Sammelrezension genannt werden. Der kritische Blickwinkel des Verfassers zielt auf die neueste biographische Forschung zu Johann Joseph Fux, vor allem in Hinsicht der Zulässigkeit gewisser biographischer Konjekturen im Detail, die aus den Dokumenten gezogen worden sind. Der Aufsatz von Gerhard Stradner (Wien), *Die Blasinstrumente in einem Inventar der Wiener Hofkapelle von 1706*, besteht in einem ausführlichen instrumentenhistorischen Kommentar zu den Angaben über Blasinstrumente, die das von Georg Reutter dem Älteren in italienischer Sprache verfaßte Verzeichnis enthält. Da sich keines dieser Instrumente erhalten hat, ist der Verfasser gezwungen, erhaltene ähnliche Stücke zum Vergleich heranzuziehen. Die nächsten beiden Beiträge sind den Brüdern Haydn gewidmet: Harald Schützeichel (Merzhausen), *Der Aufbau der späten Messen Haydns im Vergleich zu den frühen*, versucht, formale Kriterien für die Frage zu finden, inwieweit der spätere Teil des

Haydnschen Messenœuvres auf dem frühen fußt, wobei der Verfasser von der für letzteres noch stärker gültigen Unterscheidung zwischen *Missa brevis* und *Missa solemnis* ausgeht und nach den Sätzen der *Ordinarium-missae*-Form voranschreitet. Die Andeutung bleibt im Raum stehen, ob nicht Haydns sechs späte Messen ein Genre eigenen Rechts repräsentieren, das eine selbständige Entwicklung begründet. Reinhold Thur (Wien), *Die Missa Sancti Cyrilli et Methodii von Michael Haydn*, geht der im Dunkeln liegende Entstehungsgeschichte dieser Messe nach und versucht, Indizien dafür beizubringen, daß sie 1758 nicht in Großwardein, sondern in Wien geschrieben worden sei, und zwar für die Cyrill-und-Method-Feiern der mährischen Landesgenossenschaft an St. Michael in Wien. Der nächste, in italienischer Sprache verfaßte Beitrag von Gualtiero Boaglio (Wien), *Note su "Il Fiume rappacificato", cantata inedita di Giuseppe Carpani*, stellt den als Haydn-Biographen bekannten Giuseppe Carpani als Textautor eines Gelegenheitsstücks vor, dessen Textmanuskript sich in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet: eine Kantate zur Namensfeier der Fürstin Maria Beatrice (d'Este), Mutter des Erzherzogs Maximilian. Es handelt sich um ein trotz seines Entstehungsdatums 1824 äußerst ‚barockes‘ Huldigungsstück mit allegorischen Figuren und allerlei mythologischem Personal. Neben einer Einführung in die Entstehungsumstände liefert der Verfasser auch einen analytischen Kommentar zu Inhalt und Versstruktur des Textes, der am Schluß vollständig abgedruckt ist. In seiner Studie *Liszts „Hunnenschlacht“ und die Aporien der Symphonischen Dichtung* geht Manfred Angerer (Wien) den Gründen für das ästhetische Scheitern von Liszts Konzeption der Symphonischen Dichtung nach, ein Scheitern, das er in der fehlenden Stimmigkeit der einzelnen Konstituentien zueinander ortet: Indem Liszt die aus Beethovens Instrumentalmusik weiterentwickelten Ausdrucksgesten ihrem Funktionieren in einem verbürgten Formrahmen entreißt und vergleichsweise willkürlich, nach Anleitung eines „Programms“, wieder montiert, verfehlt er trotz aller Bildungszitate das Ziel seines Unternehmens an einem neuralgischen Punkt, nämlich dem der objektiven Verbindlichkeit der Gattung. Ob allerdings damit

— bei aller Triftigkeit der Beobachtung — bereits das letzte Wort über die Symphonische Dichtung im allgemeinen und die *Hunnen-schlacht* im besonderen gesprochen ist, wagt der Rezensent nicht zu entscheiden. Den breitesten Raum im Band nimmt der umfangreiche Aufsatz *Studien zu den musikalischen Bühnenwerken von Julius Bittner I* von Waltraud Zauner (Wien) ein, der Bittners Frühwerk: *Die rote Gred, Der Musikant, Der Bergsee, Der Abenteurer* sowie *Das höllisch Gold*, alle zwischen 1907 und 1916 uraufgeführt, behandelt. Die Verfasserin geht bei jedem dieser Bühnenstücke einzeln auf die Entstehungsgeschichte ein, diskutiert Sujets und ideengeschichtliche Einflüsse und hebt die Hauptcharakteristika der Vertonungen hervor. Den Abschluß des Bandes bildet ein archivarischer Beitrag, *Briefe und Kompositionen Franz Schmidts im Privatbesitz*, von Carmen Ottner (Wien), der eine Auflistung der Schmidt-Autographe der Wiener Privatsammlung Heinz-Georg Kamler beinhaltet. Die Sammlung enthält nicht nur zahlreiche Briefe und Postkarten Franz Schmidts, vorwiegend an den Dirigenten Oswald Kabasta gerichtet, sondern auch Notenautographe und Skizzen, darunter ein umfangreiches Konvolut zur 4. *Symphonie* (womit übrigens die gerne vorgebrachte Ansicht, Schmidt habe stets ‚frei heraus‘ komponiert, ein wenig ins Wanken gerät).

(September 1990)

Gerhard J. Winkler

Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung. Hrsg. von Albert GIER, Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter 1986, 318 S. (Studia Romanica. 63 Heft.)

Noch Ende der sechziger Jahre, als die Oper sich zum fächerübergreifenden Forschungsthema weitete, sprachen einige Traditionalisten der Opernforschung die eigene Geltung ab. Inzwischen existiert ein Forschungs-Institut für Musiktheater, gibt es die Fachrichtung „Musiktheaterwissenschaft“ an der Universität, sind weitgreifende Opernlexika in Arbeit, in denen auch das Libretto Beachtung findet.

Innerhalb der philologischen Disziplinen sind Ansätze erkennbar, das lange Zeit vernachlässigte Opernlibretto als seriösen Forschungsgegenstand zu akzeptieren und auch die Geschichte der Inszenierung aufzuarbeiten.

Librettologie und Librettistik sind die neuen, etwas outrierten Stichworte, denen man in dem von dem Romanisten Albert Gier edierten Sammelband *Oper als Text* begegnet. In ihm schließen sich sechzehn Autoren unterschiedlicher Fachrichtungen zur „Librettoforschung“ zusammen. Der lesenswerte Band umfaßt die dreizehn Symposiumsreferate, die 1983 auf dem Berliner Romanistentag im Rahmen einer eigenen Libretto-Sektion gehalten wurden, nunmehr erweitert durch die Beiträge von drei Musikwissenschaftlern.

Bevorzugten die Musikwissenschaftler beim Thema Oper bisher die Aspekte der Formenanalyse, so rückt nun die Textvorlage ins Blickfeld der Untersuchung. Hans Ulrich Gumbert trägt in seinem Eröffnungsbeitrag *Musikpragmatik — gestrichelte Linie zur Konstitution eines Objektbereichs* wohl eher zur Abstraktion von Sprache als zur Konkretisierung opernspezifischer Probleme bei. Sigrid Wiesmann widmet sich der lokalen Erscheinung des Wiener Sepolcro; Erika Kanduth untersucht thematische Entsprechungen bei Zeno und Metastasio; Michele Metzeltin macht einige *Appunti* zu Goldoni.

Originell ist der Ansatz von Heinz Klüppelholz, der am *Montezuma* Friedrichs des Großen die spanische Eroberungspolitik aus der Sicht eines Preußenkönigs bewertet und somit das Libretto in den Rang einer archiva-lischen Quelle zur Politikgeschichte erhebt. Der zu früh verstorbene Carl Dalhaus sucht in vergleichender Schau einige Facetten des Iphigenie-Stoffes aus der Sicht von Euripides, Racine und Gluck zu gewinnen; Manuela Haber widmet sich dem speziellen Thema der Opernprobe; Matthias Brzoska macht sich Gedanken über Balzacs literarische Umsetzung von Rossinis *Mosè in Egitto*; Ulrich Weisstein und Anselm Gerhard gehen in breit angelegten Untersuchungen grundsätzlichen Fragen von Rossinis letzter Oper *Guillaume Tell* nach; Hermann Hofer untersucht, ob Berlioz *la Damnation de Faust* über ein unzureichendes Libretto komponierte und kommt zu dem Ergebnis, daß in diesem „Antilibretto“, dessen Text zum Teil von Berlioz selbst stammt, der Dr. Faustus von Goethe weg in die Nähe von Flauberts Frédéric Moreau gerückt wird. Sieghart Döhring vergleicht Verdis *Rigoletto* mit der Konzeption von Victor Hugos *Le roi*

s'amuse; Jürgen Schläder stellt in seinem Beitrag zur *Dramaturgie in Lortzings komischen Opern* ästhetische und pragmatische Gesichtspunkte gegeneinander. In seiner minutiösen und zugleich übersichtlichen Studie entfaltet Claude Foucart die Transformation, die ein Stoff, wie Henry Murgers *Scènes de la Vie de Bohème* vom gelesenen Feuilleton bis zur gesungenen Oper durchläuft. Gottfried Marschall hebt die Bedeutung der musikalischen Deklamation für die französische Oper nach 1850 heraus und betont unter Hinweis auf Massenets deren eigenständige Entwicklung.

Wolfgang Asholt demonstriert an der weitgehend unbekanntem Oper *La Lépreuse* von Henry Bataille (Libretto) und Sylvio Lazzari (Musik) die wechselvolle Werkgeschichte des für die Zeit problematischen, heute aktuellen Stoffes einer Aussätzigen, die ihre Umwelt willentlich infiziert. Aus dem Schicksal dieser Oper, die das Pariser Gericht und Parlament beschäftigte, leitet der Autor die Erkenntnis ab, daß eine avantgardistische Komposition zu einem traditionellen Libretto vom Publikum eher akzeptiert wird, als ein avantgardistischer Stoff zu einer traditionell gearbeiteten Partitur.

Albert Gier, der Herausgeber, schließt sein Vorwort mit der Feststellung, die vierhundertjährige Geschichte des Librettos sei noch weitgehend eine terra incognita. Ändern ließe sich das nur durch das Zusammenwirken von Literatur- und Musikwissenschaftlern. Hinzufügen darf man: und Theaterwissenschaftlern. (September 1990) Heinz Becker

Die Orgel im Dienst der Kirche. Gespräch aus ökumenischer Sicht. Bericht über das sechste Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung in Verbindung mit dem Pontificio Istituto di Musica Sacra 8.—14. Oktober 1984 in Rom. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft 1985. 285 S. (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung. Heft 10.)

Kein Zweifel: Eine profunde, wissenschaftlich mannigfach orientierte Anthologie von Aufsätzen, die das uralte Thema unter aktuell-ökumenischem Blickwinkel betrachten, dabei die historische Grundlegung stets berücksich-

tigen und so dem „Erkennen und Verstehen von Positionen in ihren Unterschieden und Gemeinsamkeiten“ (Eggebrecht zu Beginn seiner „Vorüberlegungen“) dienlich sind. Zehn kompetente Wissenschaftler äußern sich, von Johannes Overath als dem Preside des Pontificio Istituto di Musica Sacra in das Collegio Teutonico di Santa Maria auf dem Campo Santo eingeladen; ein Gesprächsprotokoll schließt sich zustimmend oder kontrovers jeweils an. Der Tenor ist deutlich: Kirchenmusik und insonderheit Orgelmusik ist nicht Musik, in der Überlegung artikuliert wird, sondern „Kulthandlung“. Vier Referenten gehen die Thematik theologisch-liturgisch an: Theo Flury und Winfried Schulz aus katholischer, Reinhold Morath und Reinhard Schmidt-Rost aus evangelischer Perspektive. Deren fünf berücksichtigen die Praxis: Luigi Ferdinando Tagliavini beleuchtet die liturgische Orgelmusik im Frescobaldi-Umkreis, Klaus-Jürgen Sachs die im Barockzeitalter, Arnfried Edler deren Relation zur ästhetischen Autonomie, wobei er historisch übergreifend arbeitet. Die Bedeutung der qualitativ wertvollen historischen Orgel für die funktionsbezogene organistische Arbeit lotet Jürgen Eppelsheim aus, aktuell genug vor dem reichen, Jahrhunderte übergreifenden Bestand, wie er sich in ungezählten Kirchen konkretisiert. Und Alfred Reichling rundet den eingangs in vier Referaten anklingenden ökumenischen Aspekt mit Gedanken zum sogenannten „konfessionellen Orgelbau“ im 19. und im 20. Jahrhundert ab, wobei er Zweck und Aufgabe, Klangästhetik, Disposition und Registrierpraktiken analysiert. Der eigentlichen Analyse gibt Albrecht Riethmüller Raum in seiner Betrachtung des Orgelsolos in Haydns *Schöpfungsmesse* Hob XXII: 13; er demonstriert eindringlich die auf Abdankung und Niedergang der Orgel abzielende Symbolkraft der genannten Passage in ihrer exemplarischen Bedeutung.

Wie die Reihe, der dieser Band entnommen ist, im allgemeinen, so ist der Band selbst gewiß von Wichtigkeit nicht nur für den Wissenschaftler, sondern auch und gerade für den Praktiker. Er sollte vielleicht gar zur Pflichtlektüre für Studierende der Kirchenmusik beider Konfessionen gemacht werden! (September 1990) Joachim Dorf Müller

Authenticity and Early Musik. A Symposium. Edited by Nicholas KENYON. Oxford-New York: Oxford University Press 1988. XV, 219 S.

Die Frage der Authentizität in der Alten Musik ist in den letzten Jahren zu einer Domäne des englischsprachigen Schrifttums geworden. Hatten schon 1957 Putnam Aldrich (*The "Authentic" Performance of Baroque Music*) und Donald Jay Grout (*On Historical Authenticity in the Performance of Old Music. Festschrift A. Th. Davison*) in kurzen Überblicksbeiträgen die Grunderkenntnis einer nie vollkommen zu erreichenden „Authenticity“ bei der Rekonstruktion eines Musikstücks der Vergangenheit dargelegt, so erschienen in der deutschsprachigen Literatur mit den Aufsätzen in *Musikalische Zeitfragen XIII* (1968) die vermeintlich letzten Arbeiten zu dieser Problematik. Seit Beginn der 80er Jahre befassen sich britische und amerikanische Forscher verstärkt mit der Rankeschen Frage „Wie es eigentlich gewesen“ (Nicholas Kenyon, *Introduction*, S. 13). 1982 reflektierten Richard Taruskin über *On Letting the Music Speak for itself: Some Reflections on Musicology and Performance* (*Journal of Musicology*, Vol. I, Nr. 3, 1982, S. 338) und Laurence Dreyfus über *Early Music Defended against its Devotes: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century* (*The Musical Quarterly* LXIX, Nr. 3, 1983, S. 297), 1984 befaßte sich die Zeitschrift *Early Music* in der Februar-Ausgabe in mehreren Artikeln mit *The Limits of Authenticity*. Und jetzt liegt ein Kongreßbericht mit einer Einleitung und sechs umfangreichen Artikeln zu dieser Thematik vor. Eingeleitet und herausgegeben wurde diese Sammlung von Nicholas Kenyon, dem Herausgeber von *Early Music*, der englischen Fachzeitschrift. Die Beiträge stellen die schriftliche Form von Vorträgen dar, die um *Oberlin Conservatory of Music*, Ohio, während des akademischen Jahres 1986/87 innerhalb der Veranstaltungsreihe *Musical Interpretation: The Influence of Historically Informed Performance* gehalten wurden.

Will Crutchfield betrachtet in seinem Beitrag die Ausprägung von Modeerscheinungen und abgesicherten Überzeugungen der Alte-Musik-Bewegung innerhalb der Gesamt-Wiederbelebungsphase (*Fashion, Conviction,*

and Performance Style in an Age of Revivals), Howard Mayer Brown geht der Frage nach, ob es sich bei der historischen Aufführungspraxis-Bewegung um eine pedantische oder mehr liberale Haltung handeln muß (*Pedantry or liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement*). Robert P. Morgan stellt Betrachtungen über eine ängstliche Einstellung in der gegenwärtigen Szene dar (*Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene*), Philip Brett behandelt Probleme des Alte-Musik-Editors (*Text, Context, and the Early Music Editor*). Gary Tomlinson stellt die unterschiedliche Einstellung des Historikers und Praktikers in bezug auf Authentizität dar (*The Historian, the Performer, and Authentic Meaning in Music*), Richard Taruskin berichtet über seine Erkenntnisse der Musik der Vergangenheit in unserer Gegenwart (*The Pastness of the Present and the Presence of the Past*). So informativ und blickerweiternd die genannten Beiträge sind, laufen sie, was die zentrale Problematik anbelangt, auf den Punkt zusammen, den Nicholas Kenyon wie folgt zusammenfaßt: "We cannot make contact with the past, we cannot reconstitute the past, nor can we pin it down as an objective reality. It must exist only through our eyes . . ." (S. 13).

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

HERMANN DECHANT: *Dirigieren. Zur Theorie und Praxis der Musikinterpretation.* Wien-Freiburg-Basel: Herder (1985). 448 S., *Notenbeisp.*

Im Gegensatz zu zahlreichen in den letzten Jahren erschienenen Veröffentlichungen feuilletonistischer Art, die von Musikjournalisten verfaßt sind und mehr oder weniger Interessantes über Dirigenten, deren Leben, Umfeld, politisches Verhalten und Biographisch-Anekdotisches enthalten, das den großen Kreis der Musikliebhaber ansprechen mag, haben wir es hier mit einem sachlich fundierten und nur die Sache behandelnden Werk zu tun, dem aber gleichwohl subjektive und persönliche Stellungnahmen nicht fehlen, wie die Hinweise auf Joseph Keilberth (Titelbild) und Horst Stein (Widmung und Vorwort) zeigen. Der Verfasser, selbst Orchestermusiker, aber

auch Dirigent, Chorleiter und Lehrer, kann sich auf lange Jahre der Erfahrung berufen und damit zuerst einmal eine umfassende Praxislehre anbieten, die alles enthält, was man für das Handwerk des Dirigierens wissen und können muß. Hinzu treten oder damit verwoben sind elementare Erkenntnisse und Anweisungen zur Interpretation (s. Untertitel) sowie eine wissenschaftlich (nahezu) vollständige Erarbeitung und Darstellung der einschlägigen Literatur über das Dirigieren, wobei auch die hierzulande weitgehend unbekanntem Veröffentlichungen der angelsächsischen Länder genannt und teilweise beschrieben werden. Diese Entwicklung der Kunst des Dirigierens aus der Musikgeschichte heraus bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts ist einmalig, und sie macht für sich genommen bereits einen großen Teil des Wertes dieses Buches aus. Vollständig erläutert ist auch das Technische des Dirigierens. Hier hätte sich der Lernende möglicherweise mehr Beispiele gewünscht, als zu geben auf dem beschränkten Raum eines Buches möglich ist, zumal ein weiterer großer Abschnitt sich mit den eigentlichen tieferen Vorgängen der Übermittlung, der Probentechnik, der Psychologie beim Dirigieren u.a.m. zu beschäftigen hat. Schließlich kommt es unter den Kapitelüberschriften „Musik ist ein Geheimnis“ (Motto von Keilberth) und „Die Aufführung als Spiel“ zu ästhetischen und musikphilosophischen Betrachtungen, die sicherlich den gestandenen Dirigenten als Bereicherung ihrer Praxis dienen können, aber auch junge Lernende in die tieferen Probleme des Dirigierens einführen sollen. Das ausführliche Literaturverzeichnis am Ende ist wohl vorerst nicht zu überbieten. Ein in jeder Hinsicht wichtiges, hervorragendes und viele Kreise des Musiklebens (nicht allein Dirigenten) angehendes Buch.

(September 1990)

Günter Fork

DON HARRÁN: In Search of Harmony. Hebrew and Humanist Elements in Sixteenth-Century Musical Thought. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag/American Institute of Musicology 1988. XX, 301 S. (Musicological Studies & Documents 42).

Es gehört zu den üblichen Verfahren mittelalterlicher Geschichtsdarstellungen, wichtige Entwicklungen eines Faches mit dem Namen einer historischen oder auch legendären Persönlichkeit zu verbinden, deren persönliche Autorität die Wahrheit verbürgen soll. Neben der Pythagoras-Legende gab es eine ganze Reihe von Mythen und Legenden, die Tinctoris noch einmal am Ende des 15. Jahrhunderts unter dem Titel *Complexus effectuum musicarum* zusammengefaßt hat. Das Bild wandelte sich im 16. Jahrhundert, als man diesen Traditionen mit Hilfe der überlieferten antiken Texte genauer nachzuspüren suchte. Wohl als erster im Bereich der Musiklehre hat Zarlino sich in seinen *Istitutioni harmoniche* (1. Aufl. 1558) „um eine rationale Wundererklärung bemüht, indem er die antiken Berichte zu der musikalischen Praxis der Griechen in Relation setzte“ (M. Fend, *Zarlino: Theorie des Tonsystems*, Frankfurt 1989, S. 218). Schließlich fügt Zarlino im 13. Kapitel des 8. Buches der *Sopplimenti musicali* von 1588 den antiken griechischen Quellen einen weiteren Bereich hinzu, nämlich den der biblischen, also hebräischen Musik. Zarlinos Text, den Harrán am Beginn seines Buches mit einer englischen Übersetzung wiedergibt, ist der Ausgangspunkt seiner folgenden Betrachtungen.

Nach einer Vorstellung der zeitgenössischen Schriften zur hebräischen Grammatik — sie gehen alle auf die Arbeit am „Urtext“, der Bibel zurück —, auf die Zarlino sich stützte, steht vor allem die Akzent-Theorie der hebräischen Poetik im Mittelpunkt des Interesses, „the heart of the humanist question“ (S. 92). Ausführlich schildert Harrán die drei verschiedenen Akzentformen des Hebräischen, nämlich den grammatischen, rhetorischen und musikalischen Akzent. So kompliziert die Darlegungen anmuten, ergeben sich doch im Endeffekt kaum Einsichten für das Verständnis der Lehre Zarlinos im Hinblick auf sein zentrales Anliegen, die Textvertonung. Auch Harrán vermag nicht zu sagen, ob Zarlino „really penetrated the learned cogitations“ seiner Vorgänger (S. 40).

Der zweite Teil des Buches behandelt unter den verschiedenen Ebenen des Verhältnisses von Musik und Text diejenigen Momente, die im Schrifttum des 16. Jahrhunderts den Einfluß des Humanismus auf die Musiklehre aus-

machen. Ausführlich und auch an praktischen Beispielen verdeutlicht Harrán die unterschiedlichen Aspekte der Verknüpfung von Wort und Ton, wie die musikalische Umsetzung der sprachlichen Betonung oder Möglichkeiten der Ausdrucksdarstellung. Klar und mit Hilfe vieler Quellenbelege beleuchtet er zentrale Begriffe der Zeit wie Nachahmung, *Melopoeia* und *Musica poetica*, um schließlich ausführlich auf die Beziehungen der Musiklehre zur Rhetorik einzugehen. Harrán geht es in seiner Darstellung um das grundsätzlich neue Verhältnis von Musik und Text, das in den Kompositionen des 16. Jahrhunderts, insbesondere in den Werken Willaerts, des Lehrers von Zarlino, Wirklichkeit geworden sei. Die Vorstellung von der beginnenden „Versprachlichung“ der Musik im 16. Jahrhundert, die Helmuth Osthoff vor nunmehr 30 Jahren (Kongreßbericht New York 1961) geprägt hat, ist bei diesen Bemühungen deutlich herauszuhören. Mit dieser Konzentration allein auf die neuartigen Leistungen der Renaissance wird aber ein Geschichtsbild festgeschrieben, das — in erster Linie unter dem Einfluß der Mediävistik — immer mehr in Frage zu stellen ist. Mit der Abkehr vom bloß finsternen Mittelalter hat der Renaissance-Begriff seine Funktion als emphatisch herausgestellte Epochenschwelle verloren. Zwar läßt sich Harrán zu Recht nicht weiter auf zeitliche Präzisierungen des Begriffs Renaissance ein (S. XIII). Diese scheinbare Pragmatik führt aber dazu, daß er die Neuartigkeit des Verhältnisses der Musik zum Wort nur zu konstatieren, nicht aber von den Konzeptionen der Vergangenheit abzugrenzen braucht. Viele dieser neuen Konzeptionen haben auch Wurzeln im Mittelalter, worauf Harrán an keiner Stelle eingeht. Der Blick ist nur nach vorne gerichtet. Auf diese Weise wird Zarlino sogar zum Wegbereiter der barocken Figurenlehre, läßt sich doch auf dem Wege „toward a *Musica rhetorica*“ (S. 161) der sogenannte musikalische Akzent der hebräischen Poetik als unmittelbare Entsprechung der späteren rhetorischen Figuren interpretieren (S. 144).

Damit ist einer der wenigen Punkte angesprochen, wo sich die beiden Bereiche — hebräische Dichtungslehre und humanistisches Ideengut im Bereich der Musiktheorie — überhaupt berühren. Diese große Distanz zwischen den beiden Bereichen prägt auch den

Gesamteindruck des Werkes. Im ersten Abschnitt wird ein sehr spezielles Gebiet der hebräischen Poetik behandelt, im zweiten breitet Harrán das ganze Füllhorn seiner bewundernswerten Quellen- und Literaturkenntnisse zum Thema „musikalischer Humanismus“ aus, ohne daß ein schlüssiger Berührungspunkt der beiden Abschnitte erkennbar würde. In aller Offenheit bekennt sich Harrán im Epilog des Buches zu diesem Problem: „Hebrew music and Renaissance polyphony are neither historically nor geographically related“ (S. 198). Übrig bleibt lediglich eine Vorstellung von einer vergangenen Musik, die ineingesetzt wurde mit den eigenen Idealen vom engen Verhältnis zwischen Musik und Text. Diese glaubte Zarlino in der hebräischen Lehre gefunden zu haben, „with an eloquent style and with a form of ‘musical poetizing’ termed *melopoeia*“ (S. 201).

Erst im letzten Kapitel geht Harrán auf die Hintergründe ein, die Zarlino zu einer Beschäftigung mit der hebräischen Grammatik veranlaßt haben könnten. Es ist die Auseinandersetzung mit seinem Schüler Vincenzo Galilei, insbesondere mit dessen *Dialogo della musica antica e della moderna*, die Zarlino überhaupt zur Abfassung der *Sopplimenti musicali* herausgefordert hatte. Aber auch hier geht Harrán nur auf die unterschiedlichen Ansichten der beiden Theoretiker ein, wobei Zarlino letztlich zum Vertreter einer inzwischen überholten „prima pratica“ wird, der gegenüber den Errungenschaften einer „seconda pratica“, die zur Monodie des 17. Jahrhunderts führen sollte, verständnislos bleibt. Welche Rolle der Rückgriff auf die hebräische Musiktheorie in diesem Zusammenhang spielte, darauf geht Harrán leider mit keinem Wort ein.

Der wieder sehr luxuriös, ja im Druckbild geradezu verschwenderisch gestaltete Band — angesichts der Situation der meisten deutschen Instituts-Etats werden solche Bücher bald unerschwinglich sein — gibt in einem Anhang den Originaltext aller größeren Zitate wieder, die im laufenden Text in englischer Übersetzung angeführt werden. Neben einem umfangreichen Literatur- und Quellenverzeichnis beschließt den Band ein hilfreiches Register.

(September 1990)

Christian Berger

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

Als eine Frucht der modernen oder gar modischen „Thanatologie“ (der Wissenschaft vom Tod und vom Sterben) präsentiert das Kasseler Zentralinstitut für Sepulkralkultur bzw. eine Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e.V. aufwendig Bolins Beitrag zur evangelischen Funeralkultur. Wie einst — in den Zeiten und unter den Voraussetzungen, die hier beschrieben werden — mit sicht- und hörbaren Dokumentationen für das jeweilige Ableben nicht gezeitet wurde, so gibt es in dem vorzustellenden Werk reichlich Notenbeispiele, „Verlaufdiagramme“ (für die besprochenen Kompositionen) und Abbildungen: von daher ein „schönes“ Buch.

Zu allen Zeiten wurde der Tod „besungen“. Die *altniederländischen Totenklagen* (Willem Elders, 1989) gehören — trotz des Wandels im Glauben — zu den Wurzeln der evangelischen (lutherischen) Funeralkomposition. Und diese besteht in so vielen und verschiedenartigen Belegen, daß sie für die *deutsche Sepulkralkultur des Barock, 1550–1750* grundsätzlich entstehen kann. Freilich bezeichnet sie nur einen Bereich der sogenannten „Gelegenheitsmusik“. Ein anderer feiert den Gegenpol zu Tod und Sterben: das „Beilager“.

Anders als Bolins Vorgänger bei der Erforschung der evangelischen Funeralkomposition Arno Werner (1936) und Wolfgang Reich (1962) verzichtet er auf Bestandserfassung und -beschreibung und akzentuiert das Zeremoniell und die Werkanalyse. Die sozialgeschichtlichen Darlegungen — von guter Kenntnis der höfischen Gesellschaft und der Konfessionsgeschichte getragen — machen die Bedeutung eines angemessenen Begräbnisses klar: Der gesellschaftliche „Ort“ einer Familie mußte nicht zuletzt auch auf diese kostspielige Weise immer wieder neu markiert und verteidigt werden. Analog zur Literaturwissenschaft (Walter Rehm, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung* [...], 1928) werden Stadien der Todesauffassung in

der Musik herausgestellt, wobei sich folgender Dreischritt ergibt: Nutzen für die Lebenden — Gestaltung des Gefühls von Trauer (ab Dietrich Buxtehudes *Castrum doloris*, 1705) — Verzicht auf christliche Inhalte (Johann Sebastian Bachs *Trauer-Music*, BWV 198): S. 271, 388f., 397.

Was nun die analytischen Darlegungen, die den Hauptbestand des Buches ausmachen, betrifft, so ist zunächst nach der Repräsentanz der ausgewählten Kompositionen im Rahmen des Themas zu fragen. Liegt wirklich eine „exemplarische Auswahl von Werken aus der Tradition evangelischer Funeralkomposition“ (S. 396) vor? Melchior Franck in Coburg, der als erster von fünf Komponisten besprochen wird, hat in diesem Bereich sicher nicht die Bedeutung, die einem seiner Kollegen aus den klassischen Zentren der Begräbniskompositionen zukommt, etwa aus Königsberg oder Leipzig (zu letzterem Ort vgl. S. 282–286). Wieder anders steht es um die bedeutenderen Komponisten Heinrich Schütz, Christoph Bernhard, Buxtehude und Bach; sie haben sich wirklich nur „gelegentlich“ im Funeralbereich aufgehalten, und wenn sie das taten, so gingen daraus so exzeptionelle Werke wie die *Musicalischen Exequien* oder der *Actus tragicus* hervor. (Zu Schütz' Beiträgen kommt seit 1984 noch das *Klag-Lied* SWV 501; zu Bernhard und Buxtehude vgl. Kerala Snyder, *Dietrich Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint*, in: *JAMS* 33, 1980, S. 544–564.)

Zweitens bietet die Art der Analyse ein Problem. Daß Bolin sich tief ins Innere der Werke begibt, erfordert ein ständiges Mitgehen anhand der Partituren, deren Fehlen durch die reichlich verwendeten Notenbeispiele nicht ausgeglichen wird. Auch mit dem Abrufen von musikalisch-rhetorischen Figuren wird dem Leser viel zugemutet (abgesehen davon, daß ihre Angemessenheit keineswegs immer feststeht, vgl. „Heterolepsis“ auf S. 244). Und schließlich ermüdet das häufige Aneinanderreihen von Aussagen aus der Sekundärliteratur, das ganze Passagen zur bloßen Collage macht. Man weiß nicht recht, was damit bewiesen werden soll, wenn eine interessante Hypothese oder Problemstellung nicht zu Hilfe kommt.

So leidet Bolins Abhandlung an der Unentschiedenheit, Monographie oder Forschungs-

bericht zu sein, Werke vorzustellen oder eine Gattungs- bzw. Bereichsgeschichte mit Leben zu füllen. Daß die Abhandlung sonst wissenschaftliches Niveau hat, versteht sich bei ihrer Herkunft — nämlich aus der Schule von Dietrich Kämper in Köln — von selbst.

Aus den unvermeidlichen Einzelfragen seien folgende herausgegriffen: Wieso ist der Quartaufstieg „threnodisch“, zumal bei einem Text wie „Ich weiß“ (, daß mein Erlöser lebet): S. 114 u.ö.? Belegen nicht schon Heinrich Alberts solomäßige Reduktionen von Funeralkompositionen eine Weiterverwendung in diesem Bereich (S. 389)? Statt „Turba“ (S. 166, 170 und 202) ist „Tuba“ gemeint. Und eine Proportio tripla — barocke Form der Schlußapotheose — hat mit dem „Tempus perfectum“ wenig gemeinsam (S. 397). Sprachlich stören Formulierungen wie „Beisetzungs-procedere“ (S. 200, 212 u.ö.), „medizinell und vindikativ“ (S. 48), „addiziert“ (S. 214), „interpretativ“ (S. 283).
(August 1990) Werner Braun

Aufklärungen. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert. Einflüsse und Wirkungen. Band 2. Hrsg. von Wolfgang BIRTEL und Christoph-Hellmut MAHLING. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1986. 243 S., Notenbeisp. (Annales Universitatis Saraviensis. Band 20.)

Dem mit der Musik und ihrer Geschichte im 18. Jahrhundert Befassten mag der Titel *Aufklärungen* wohl wie eine Verheißung erscheinen, daß nun begründet werde, was Aufklärung in der Musik bedeutet, etwa dahingehend, daß der viel geschmähte, doch immer wieder verwendete Begriff „Vorklassik“ nun endlich ersetzt werden könnte zugunsten eben jenes ehrwürdigen, dessen Tradition in Philosophie und Literatur ja bekannt ist. Ein wenig enttäuscht wird der solches Erwartende dann feststellen, daß es sich bei vorliegender Publikation um einen Kolloquiumsbericht handelt, in dem in äußerst bunter Reihenfolge Beiträge höchst unterschiedlicher Qualität zum Thema „Frankreich und Deutschland in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts“ zusammengefaßt

sind. Das Kolloquium fand vom 6. bis 8. April 1981 an der Universität des Saarlandes statt, das sich traditionell als „Grenzland“ und Mittler zwischen französischer und deutscher Kultur sah, was immer man darunter verstehen will. So behandeln denn die Beiträge insgesamt, was irgendwie mit Deutsch-Französischem in der Musik im 18. Jahrhundert zu tun hat. Manches ist scharfsinnig, manches ist bekannt — was es mit Aufklärung oder gar deren Plural „Aufklärungen“ zu tun hat, muß wohl dahingestellt bleiben.

Veronika Gutmanns Beitrag *Die französischen Quellen in den Instrumentenartikeln in Johann Gottfried Walthers Musicalischem Lexicon (Leipzig 1732)* kommt zu dem Schluß, daß Walther bereits aufgearbeitetes Wissen anderer Nachschlagewerke vermittelt, entschuldigt ihn aber, weil „die Fülle der Informationen kaum eine andere Arbeitsweise innerhalb einer übersehbaren Zeitspanne zulassen würde“ (S. 20). *Unité de Mélodie*: Carl Dahlhaus geht von der Prämisse aus, zum Verständnis der musikalischen Formenlehre des 18. Jahrhunderts sei wesentlich, den Begriff des Themas als ästhetische wie kompositionstechnische Kategorie zu verstehen. Die Interpretation dieses Begriffes in Kochs *Musicalischem Lexicon* in Vergleich zu dessen Vorbild, dem *Dictionnaire de Musique* Rousseaus, bilden den Kern von Dahlhaus' Überlegungen. Die Wirkung zweier Zentralbegriffe der Ästhetik im 18. Jahrhundert: „imitation“ und „génie“ untersucht Peter Gülke als Zentralbegriffe von Rousseau auf ihre Wirkung auf Deutschland. In Wilhelm Seidels Beitrag geht es um die Komödie über die Oper, die Charles de Saint-Evremond 1678 als Kritik an dieser Gattung schrieb. Gottsched übersetzte sie ins Deutsche und übertrug die Szenerie nach Deutschland. Auch hier sind die „Schwächen“ der Oper das Sujet. Seidel stellt dar, inwieweit sich die Argumente der Franzosen und Deutschen gleichen und worin sie sich unterscheiden. Der Opernkomponist André-Ernest-Modeste Grétry war auch Theoretiker. Seine Ansichten über die Umsetzung von Sprache in Musik in der französischen Oper sind der Gegenstand des Beitrags von Gottfried R. Marschall. Eeva-Tarina Forsius geht der Frage nach, warum Rousseaus *Devin de Village* von 1752 von den verschiedenen

Parteien im Streit um die französische und italienische Oper akzeptiert werden konnte. Damit sucht sie die Paradoxie dieses Opernstreits zu erhellen. Michel Noiray beschäftigt sich mit der Kritik an der Übersetzung von Pergolesis *La serva padrona* ins Französische. Noiray führt aus, wie vor allem an den Rezitativen Duktus und Rhythmus der beiden Sprachen auseinanderklaffen. Das Ziel der recht üppigen Quellendarstellung von Jérôme de La Gorce ist es, anhand von nicht editierten Dokumenten den Einfluß nachzuweisen, den die Académie royale de Musique de Paris und die Hamburger Oper auf die „ouvrages lyriques“ hatten, die in Den Haag zu Beginn des 18. Jahrhunderts gespielt wurden. Die Einführung der Tragédie lyrique am Mannheimer Hof Carl Theodors von der Pfalz erfolgte durch den — von Mozart verehrten — Ignaz Holzbauer mit seiner Oper *Ippolito ed Aricia* (1759). Klaus Hortschansky resümiert: „Die Tragédie lyrique wird außerhalb Frankreichs an Höfen, die eine enge kulturelle und politische Bindung an Paris haben, in italianisierter Gestalt bezüglich Geist und Form rezipiert“ (114). Norbert Millers Beitrag stellt die posthum aufgeführte Oper *Démophon* des in Paris jung verstorbenen Nürnberger Komponisten Johann Christoph Vogel vor, wobei „eine Wiederentdeckung dieses so gründlich verschollenen Gluck-Schülers . . . nicht intendiert“ ist (117).

Es geht Miller nicht „um eine Ehrenrettung von Vogels ‚Démophon‘, sondern um die Frage nach den Wirkungsmöglichkeiten der Reformoper über Gluck hinaus“ (126). Auf drei verschiedenen Wegen versucht Theo Hirsbrunner, die dramaturgischen Merkmale der Oper *La Caverne* von Jean-François Lesueur zu bestimmen: über die Art und Weise, wie der Librettist Dercy mit der literarischen Vorlage von A.-R. le Sage (*Le Gil Blas de Santillane*) umgegangen ist; über den Einfluß, den andere Stücke, z.B. *Robert, chef des brigands* von Lamartelière auf die Dramaturgie der Oper ausübten; und schließlich durch den Vergleich mit anderen Stücken, wie Beaumarchais' *Mariage de Figaro* und Mozarts *Don Giovanni*. — Ausgehend von den unterschiedlichsten Deutungen von Mozarts *Così fan tutte* in den Inszenierungen von Wallerstein, Rennert, Ponnelle, Windgassen und Friedrich,

versucht Susanne Vill zu zeigen, worin diese oft widersprüchlichen Deutungen ihren Ursprung haben. Einen Grund sieht sie in der Ambivalenz der Musik selbst, einen anderen in der ironischen Brechung von Stimmungen und Affekten im Stück. — Jean Mongrédiens gelingt es in seinem Aufsatz *Deux livrets d'opéras français d'après Klopstock et Gessner: "La mort d'Adam" et "La mort d'Abel"* — entsprechend des Kolloquium-Themas — nachzuweisen, daß die französische Oper durch deutsche Literatur, wie die Klopstocks und Gessners, beeinflusst wurde, zugleich liefert er aber auch einen Beitrag zu den Ursprüngen von romantischer Oper und Symphonischer Dichtung. — Wilfried Gruhn wertet eher deskriptiv als interpretierend drei Literaturjournale am Hof Zweibrückens zwischen 1770 und 1787 aus, die „ein lebendiges Bild des höfisch gesellschaftlichen Musik- und Theatergeschmacks“ (150) bieten. Roland Würtz rekonstruiert den gegenseitigen Einfluß von Mannheim und Paris, wobei er sich auf die Regierungszeit eben jenes Gönners und Initiators der „Mannheimer Schule“, Carl Theodor von der Pfalz (1743—1778) beschränkt. In Ingeborg Allihns Beitrag wird weder der Einfluß der französischen Aufklärung auf die preußische Königliche Hofkapelle — wie im Titel versprochen — analysiert noch eigentlich nachgewiesen, wo, durch wen und wie das „bürgerliche Musikleben“ in Berlin beginnt (Fehler im bibliographischen Apparat!). Herbert Schneider wertet in Darmstadt erhaltene Abschriften französischer Repertoires des Hannoverschen Hofes aus. Die erste Suite der *Englischen Suiten* von J. S. Bach dient Christiane Jaccottet als Beispiel für den französischen Charakter des gesamten Suitenzyklus, dessen Duktus Bach offenbar durch Charles Dieupart vermittelt wurde, von dessen sechs Suiten für Clavecin Bach zwei eigenhändig kopiert hat. Friedrich W. Riedel konstatiert französischen Einfluß, vor allem den Couperins auf die Klaviermusik (*Concentus musico-instrumentalis* von 1701) von Johann Joseph Fux. Hans Eppstein versucht anhand der 5. Französischen und Englischen Suite, der *Es-dur*-Invention und -Symphonie, dem 3. Satz aus der *h-moll*-Sonate für Violine und Cembalo obl., dem Finale des *E-dur*-Violinkonzerts und der Arie *Sich üben im Lie-*

ben (*Hochzeitskantate* BWV 202) nachzuweisen, daß J. S. Bach nicht erst als Thomaskantor seine Musiksprache um „galante“ Stilmerkmale anreicherte, um den modischen Gepflogenheiten des Dresdner Hofes nachzukommen, sondern bereits während seiner Köthener Zeit. Arnfried Edler geht von dem Interview aus, das der *Wandsbeker Bote*, Matthias Claudius, mit dem vom Kammercembalisten Friedrichs II. zum städtischen Musikdirektor in Hamburg erlösten Carl Philipp Emanuel Bach gemacht hat. Die Charakterstücke *La Stahl* und *La Spinoza* sind Gegenstand der Untersuchung, inwieweit Philipp Emanuels *Petites Pièces* von der Tradition des französischen Charakterstücks à la Couperin beherrscht werden. Die den einzelnen Beiträgen angehängten Diskussionsprotokolle spiegeln kaum deren aktuelle Problematik wider. In den meisten Fällen hatte Carl Dahlhaus das letzte Wort.

(September 1990)

Peter Rummenhüller

EVA RENATE WUTTA: *Quellen der Bach-Tradition in der Berliner Amalien-Bibliothek. Mit zahlreichen Abbildungen von Handschriften nebst Briefen der Anna Amalia von Preußen (1723–1787). Tutzing: Hans Schneider 1989. 321 S., 247 Abb.*

Die Bedeutung der Musikbibliothek der komponierenden, jüngsten Schwester Friedrichs des Großen, Anna Amalia von Preußen, ist in der Fachwelt schon lange bekannt, so daß hier nicht darauf eingegangen zu werden braucht. Einen Überblick über die Gesamtbestände gewährt ein systematischer Katalog, der von Eva Renate Wutta, geb. Blechschmidt, noch unter ihrem Mädchennamen veröffentlicht worden ist: *Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787). Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften*, Berlin 1965. Dieser Katalog ist ein Teil der 1963 an der Freien Universität Berlin entstandenen Dissertation Wuttas. Er enthält, wie die meisten derartigen Publikationen, keine optischen Beispiele für die Schrift der einzelnen Kopisten. Ein Katalog von Handschriften ohne Schriftproben hat

jedoch nicht nur abstrakte Züge, sondern er verzichtet auch auf die Möglichkeit, Handschriften zum Zweck der Schriftidentifizierung zu vergleichen. In der Musikwissenschaft sind bislang bedauerlicherweise — sicher aus Kostengründen — nur wenige Kataloge mit Schriftproben publiziert worden, wie beispielsweise Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 oder Joachim Schlichte, *Thematischer Katalog der kirchlichen Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main*, Frankfurt a. M. 1979. Es ist daher eine erfreuliche und begrüßenswerte Tat, daß Hans Schneider in Tutzing mit der hier zu rezensierenden Publikation das verlegerische Risiko auf sich genommen hat.

Der neue Katalog enthält 247 ausgewählte Abbildungen in Schwarzweiß-Reproduktionen, die Bildqualität ist gut und genügt jedenfalls den wissenschaftlichen Ansprüchen. Dem Abbildungsteil vorangestellt sind vier Kapitel: 1. *Die Handschriften und ihre Schreiber*, 2. *Der Nachlaß von Kirnberger und Schaffrath in der Amalien-Bibliothek*, 3. *Die Billets der Prinzessin Anna Amalia von Preußen an ihren Hofmusicus Johann Philipp Kirnberger*, 4. *Zu den Briefen der Prinzessin Anna Amalia an ihre Familienangehörigen*. In diesen Kapiteln sind offenbar die bisher unveröffentlichten Ergebnisse der von Wutta im Zusammenhang mit ihrer Dissertation angestellten Forschungen zusammengefaßt. Von Bedeutung ist beispielsweise die in Kapitel 1 zu lesende Feststellung, daß zwischen den Höfen von Berlin, Dresden und Schwerin ein Austausch von Musikhandschriften stattgefunden hat. Untersuchungen der Dresdner und Schweriner Musikhandschriften müssen also in Zukunft diesen Aspekt berücksichtigen, wofür die Schriftproben in Wuttas Katalog hilfreich sein werden.

Einen Einblick in die Beziehung zwischen Anna Amalia und ihrem Lehrer Kirnberger erlauben ihre Billets an ihn, die in Kapitel 3 mitabgedruckt sind. Da von Kirnberger bedauerlicherweise kein Antwortschreiben erhalten ist, bekommt der Leser nur einseitige Informationen. Die Billets sind trotzdem nicht selten aufschlußreich und zeigen, wie hoch die gegenseitige Achtung war. Es ist dort

auch dokumentiert, daß die Prinzessin dem Lehrer, der es schwer hatte, sich schriftlich verständlich zu äußern, beim Entstehen seiner musiktheoretischen Arbeiten manches Mal Beistand leistete und so aus einer Schülerin eine Beraterin wurde.

In Kapitel 4 sind auszugsweise Briefe Anna Amalias an ihre Familienangehörigen in französischer Sprache mitabgedruckt. Die Auszüge beziehen sich stets auf Musik und stellen somit wertvolle Dokumente zum Musikleben im Umkreis des Berliner Königshauses dar. Curt Sachs' Äußerung, daß Friedrich der Große, der seine Schwester mit Aufmerksamkeit aller Art überhäufte, niemals an ihren musikalischen Interessen Anteil genommen und Amalia, die sonst ihren Geschwistern gern über ihre musikalischen Freuden schrieb, in den Briefen an Friedrich aber davon geschwiegen habe, wird durch die nun veröffentlichten Briefe widerlegt.

Der neue Katalog ist mit einem Register der Werke J. S. Bachs nach BWV-Nummern versehen, was dem Benutzer das Nachschlagen erleichtert. Zu den anderen Tonkünstlern fehlen bedauerlicherweise solche Register, obwohl zu vielen in der Amalien-Bibliothek vertretenen Komponisten — z.B. C. P. E. Bach, W. F. Bach, Graun, Händel, Telemann, um nur die wichtigsten zu nennen — einschlägige Werkverzeichnisse vorhanden sind.

Aus dem Vergleich von Wuttas beiden Arbeiten wird deutlich, daß nach der ersten Publikation von 1965 die musikalische Quellenkunde, vor allem die Forschung zu den Bach-Quellen, zahlreiche Neuerkenntnisse erzielt hat. So sind zum Beispiel einige Kopisten, die in den Handschriften der Amalienbibliothek auftreten, namentlich identifiziert worden; die Herkunft der Handschriften ist vielfach geklärt worden (z.B. Breitkopf); einige seit der kriegsbedingten Verlagerung der Bibliotheksbestände als verschollen angesehene Quellen werden heute in der Jagellonen-Bibliothek in Krakau aufbewahrt und konnten im neuen Katalog von der Verfasserin berücksichtigt werden. Zu den inzwischen in der Bach-Forschung identifizierten Schreibern sind die entsprechenden Namen angegeben. Es wäre benutzerfreundlicher gewesen, wenn die Verfasserin auch hinsichtlich der Quellenherkunft auf die neueren

Forschungen nicht bloß im Literaturverzeichnis verwiesen, sondern zu dem jeweiligen Schreiber ebenfalls dessen lokale Zuordnung vermerkt hätte. Natürlich aber bleibt die Auswahl der leicht ausufernden Angaben der Verfasserin vorbehalten.

Ungeachtet des großen Nutzens, den der neue Katalog mit sich bringt, seien an dieser Stelle auch einige kritische Bemerkungen erlaubt. Wegen der Zeitspanne von einem Vierteljahrhundert, die seit der Publikation des ersten Dissertationsteils vergangen ist, sind Unstimmigkeiten zwischen den beiden Teilen zu beobachten, die durch Berücksichtigung neuerer Forschungsergebnisse im Schreiberkatalog entstanden sind. Eine neue revidierte Auflage des alten Katalogs sollte dringend in Angriff genommen werden. Auch in der neuen Arbeit aber sind einige kleine Mängel festzustellen: Im Zusammenhang mit den fälschlich Bach zugeschriebenen Werken verweist Wutta mißverständlicherweise auf Ruth Engelhardts Dissertation, anstatt auf Alfred Dürr, *Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten*, in: *Bach-Jahrbuch 1951/52*, S. 30—46. Die Vornamen des Kopisten Meißner sind mehrmals fälschlich als Carl Gottlob angegeben anstatt Christian Gottlob; auf S. 21 ist der Name Kirnberger ausgelassen. In einem etwas wichtigeren Punkt vertritt der Rezensent eine andere Ansicht als Wutta: bei einer Reihe von Handschriften kommt sie nach einem Schriftvergleich zu dem Ergebnis, daß diese von Kirnbergers Hand seien (S. 15ff.). Den Unterschied der betreffenden Handschriften zu den gesicherten Kirnberger-Manuskripten erklärt sie damit, daß es sich bei diesen um Kirnbergers Konzeptschrift handele, bei jenen um seine Reinschrift. Als die beiden Handschriftengruppen verbindende Brücke fungiere die Quelle *Am. B. 583*. Nun stammt diese weder von Kirnberger noch von dem Schreiber der vermeintlichen Kirnberger-Handschriften, sondern von einem singulären Kopisten. Außerdem sieht Kirnbergers Reinschrift (z.B. *Mus. ms. Bach P 209* in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin) anders aus als die ihm zugeschriebenen Handschriften der Amalienbibliothek. Im 1965 erschienenen Katalog war die Schreiberangabe bei diesen angeblichen Kirnberger-Quellen stets mit

einem Fragezeichen versehen, ebenso im Register des neuen Katalogs, in den Bildunterschriften aber bedauerlicherweise nicht mehr. Fairerweise muß hier jedoch gesagt werden, daß zur Fehlzuweisung nicht Wutta allein, vielmehr eine Reihe von prominenten Musikgelehrten und -wissenschaftlern beigetragen hat wie C. F. Zeltner, R. Eitner, M. Schneider, P. Wackernagel, F. Smend, S. Borris.

Hilfreich wären Angaben über Wasserzeichen, denn oft läßt sich die Herkunft einer Handschrift anhand des Wasserzeichens klären. Besonders im Fall der Werke C. P. E. Bachs bieten die Wasserzeichen handfeste Anhaltspunkte für die Frage, ob sie in Berlin oder in Hamburg entstanden sind.

All diese kritischen Bemerkungen schmälern nicht das Verdienst Wuttas. Sie hat mit diesem Katalog einen wichtigen Beitrag zur musikalischen Quellenkunde geleistet. Die Sammlung von Schriftproben ist eine wertvolle Ergänzung zum 1965 erschienenen Katalog der Amalienbibliothek. Für quellenkundliche Auseinandersetzungen mit den zahlreichen Komponisten, die in dieser Bibliothek vertreten sind, stellt der neue Katalog geradezu ein unentbehrliches Nachschlagewerk dar.

(September 1990) Yoshitake Kobayashi

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

Liszts Studie *Lohengrin und Tannhäuser* von 1851 war von außerordentlicher Bedeutung: sie markiert einerseits den Beginn der internationalen Wagner-Rezeption, beeinflusste andererseits auch Wagners eigene theoretische Vorstellungen während seiner Arbeit an *Oper und Drama*. (Und umgekehrt präziserte die Auseinandersetzung mit Wagner die Ausformung von Liszts Idee der Symphonischen Dichtung.) Das ist allerdings später vergessen worden, besser gesagt, von der Wagner-Partei verdrängt. Denn die Schrift, in ihrer Eigenständigkeit „alles andere als eine bloße Apologie Wagners“ (S. X), berührte Wagner selbst

eher unangenehm: Er deutete an, mit Liszt nicht immer „zu vollkommener Übereinstimmung“ zu gelangen, tadelte, wengleich verdeckt, Liszt habe „seine eigene Anschauung und Empfindung“ vorgetragen und lobte nur den Einsatz des Freundes, mit „rastlosem Eifer diese Werke zu propagieren“, die Wagner selbst freilich bereits nur noch als „abgestreifte Schlangenhaut“ sehen sollte, als bloße Vorstufen auf dem zu beschreitenden Weg zum Musikdrama.

Die neue Edition der Schriften Liszts (auch im vorliegenden Band muß naturgemäß die Frage der Autorschaft diskutiert werden) erweist sich nicht nur durch die erstmalige Vorlage gültiger Texte, sondern auch durch die perspektivenreichen Kommentare der Herausgeber als unerlässlich für eine — wie sich in der Tat zeigt — notwendige Revision musik- und kulturgeschichtlicher Zusammenhänge, für die Erkenntnis der Intentionen Liszts und — das betrifft diesen und den bereits erschienenen fünften Band — für die facettenreiche, später teilweise vertuschte Auseinandersetzung und die wechselseitige Anregung zwischen Liszt und Wagner. (Insofern stellen die Kommentare dieser Bände auch wichtige Beiträge zur Wagnerforschung dar.)

Der hier angezeigte Band enthält, synoptisch gegenübergestellt, den französischen Text in seiner endgültigen Version von 1851 und eine neue deutsche Fassung (R. Kleinertz) auf der Grundlage der 1852 publizierten Übersetzung Ernst Weydens. (Diese Übersetzung hatte seinerzeit Lina Ramann, wie ihr aufgefundenes Handexemplar beweist, für ihre — wieder einmal verschlimmbessernde und oft von unzureichendem musikalischen Verständnis zeugende — deutsche Textversion benützt; das verschwieg sie freilich.) Er enthält ferner die abweichenden Formulierungen bzw. Fassungen der vorangehenden französischen Zeitschriftenpublikationen sowie die — in der *Illustrierten Zeitung* 1851 gedruckte — deutsche Übersetzung des *Lohengrin*-Aufsatzes, die unter Wagners Aufsicht entstanden ist und „ein einzigartiges Dokument der Zusammenarbeit zwischen Liszt und Wagner“ (S. IX) darstellt. Somit werden also erstmalig alle greifbaren Fassungen zugänglich gemacht. Eine spannende Lektüre für sich

ist, wie bereits in Band 5, der Kommentar mit seiner minutiösen (trotzdem in Detailwucherungen sich nie verlierenden) Darlegung von Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte (in die immerhin ein Baudelaire gehört) der Schrift.

(September 1990)

Wolfgang Dömling

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

Die Ausbreitung der Dodekaphonie nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, der Übergang so vieler, bereits auf ein erfolgreiches Schaffen zurückblickender Komponisten zu dieser bis dahin wenig verbreiteten Verfahrensweise, gehört zu den interessantesten Vorgängen in der Musikentwicklung unseres Jahrhunderts, bezeugt er doch nichts weniger als eine tiefgreifende Veränderung des musikalischen Bewußtseins. Zur Problematik dieser Veränderung, die hier freilich nicht angesprochen wird, liefert der vorliegende Sammelband dankenswerte Beiträge. Gegenstand der Betrachtungen und der Analyse sind Werke von H. Jelinek (M. Saary), K. Schiske (W. Schollum), R. Schollum (H. Krones), H. Eder (S. Bruhn), J. N. David (P. Revers), E. Urbanner (G. Scholz) und H. E. Apostel (G. W. Gruber).

Eröffnet wird der Band durch ein Vorwort des Herausgebers und eine knappe (in Frageform gekleidete) Skizze über den Begriff der Wiener Schule (Fr. C. Heller). Die erste der (chronologisch angeordneten) Analysen gilt einem Satz aus dem *Zwölftonwerk* op. 15 von Jelinek, als dessen Appendix bekanntlich eines der frühesten Lehrwerke der Zwölftonkomposition figuriert. „Das Zwölftonwerk, das ‚vor allem einfach Musik sein‘ möchte (nimmt) eine Mittelstellung zwischen Lehrstück und Kunstwerk ein“ (S. 23). Es hat seinerzeit, in den Fünfzigerjahren, in weiten Kreisen die Furcht vor Zwölftonmusik abzubauen helfen.

Der wichtigste und erfolgreichste Kompositionslehrer im Österreich der Nachkriegszeit

war K. Schiske. Da seine Entwicklung als Symphoniker von paradigmatischer Bedeutung ist, darf die (auch Entwürfe berücksichtigende) Analyse seiner *Vierten Symphonie* op. 44 (1955) besonders begrüßt werden. Man erkennt leicht, daß die Formprinzipien Schiskes weniger mit denen Schönbergs als mit denen Weberns und Bergs zu tun haben; vielleicht hat auch die Idee der Variablen Metrik Blachers — vgl. *ÖMZ* 6, 1951, S. 219—222 — gewirkt. Dasselbe läßt sich übrigens auch für Davids *Achte Symphonie* op. 59 bemerken, wenn auch etwa die Parallelität mit Webern hier anders zu begründen wäre. Die Idee der monothematisch-kontrapunktischen Symphonie, die David seit seiner Ersten vorschwebt, erscheint hier in zwölfstimmigem Material realisiert. Die vorgetragenen Beobachtungen erleichtern jedenfalls das Eindringen in den komplizierten Bau dieses bedeutenden Werkes. Besonders hervorzuheben ist auch noch die einläßliche Studie über Apostels letztes vollendetes Werk, die *Fischerhaus-Serenade* op. 45, mit reichen Mitteilungen aus den Vorarbeiten und zugehörigem biographischem Material. Alle die, die den so schätzenswerten Komponisten gekannt haben, werden die Ausführungen des Analytikers nicht ungerührt zur Kenntnis nehmen. Auch die anderen Beiträge des Bandes verdienen Beachtung als Material für künftige Musikgeschichtsschreibung.

Die (nicht gestellte) Frage nach dem Ergebnis all dieser Einzeluntersuchungen läßt sich beantworten. Vorbildlich wirken, was die Verwendung der Reihen betrifft, Schönbergs frühe dodekaphone Werke (op. 25, 26), wohl auch Webern, die Klanglichkeit wird jedoch im Sinne des höheren Konsonanzgrads (also im Sinne Bergs) gemildert. Die Raumvorstellung, die Schönberg seit seinem op. 31 entwickelt hat, blieb damals noch unerkannt. Hier erhebt sich die Frage, welche Werke Schönbergs (und anderer Zwölftonkomponisten) die einzelnen Komponisten zur Zeit der Entstehung der betreffenden Werke überhaupt gekannt haben, gekannt haben konnten. In der Nachkriegszeit waren nämlich keineswegs jedermann alle veröffentlichten Werke zugänglich.

Den Abschluß des Bandes bildet ein Beitrag *Der Einfluß der Darmstädter Ferienkurse auf die österreichischen Komponisten* von

S. Wiesmann, in dessen erstem Teil W. Steinckes (erfolgreiche) Bemühungen um den Nachlaß Schönbergs dargestellt werden. Die Ausführungen zur Webern-Rezeption, die sich anschließen, würdigen vor allem den bedeutenden Anteil K. Schiskes. Die mitgeteilten Auszüge aus Briefen sind bereichende Dokumente. Bemerkungen über die Abkehr vom Serialismus und die Rolle Ligetis bilden den Beschluß. Der inhaltsreiche Beitrag, dem noch Listen folgen (Österreichische Teilnehmer an den Kursen, Österreich betreffende Themen usw.), könnte als Einleitung zu einem späteren Band, der der seriellen Musik in Österreich gelten sollte, dienen.

(August 1990)

Rudolf Stephan

PETER W. SCHATT: Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Historisch-systematische Untersuchungen zur Metamorphose einer ästhetischen Fiktion. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzsbichler 1986. 149 S., Notenbeisp. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 27.)

Daß sich europäische Selbsteinschätzung im Verlaufe umfassender Entwicklung gewandelt habe, ist sicherlich unzutreffend. Schatt führt als Ergebnis auf diesen „Wandel“ zurück, „daß wir es heute vorziehen, von außereuropäischer statt von exotischer Musik zu sprechen“ (Vorwort). Nicht erst „heute“ (das Buch erschien 1986), sondern seit einigen Jahrzehnten wird „exotische Musik“ definiert als „Musik fremder Völker, die, bezogen auf geltende musikästhetische Vorstellungen, als fremdländische Zutat, als Reiz oder Farbmittel zur abendländischen Musik“ gilt, und zwar im Unterschied „zu einer fremden Musikkultur“, diese sei „Gegenstand der Musikethnologie“ (F. Bose, *Riemann Lexikon. Sachteil*, Mainz 1967, S. 268).

Richtig ist, daß, wie der Autor erarbeitet, „exotisch“ heute allgemein für abweichendes Verhalten steht, das in bewußter Individuation auch Unerwartetes, Überraschendes ins Blickfeld rückt, Neues im Unterschied zum Konventionellen: „So weist vieles im modernen Umgang mit Exotik darauf hin, daß im Laufe des 20. Jahrhunderts an die Stelle der

Sehnsucht nach dem ethnisch Fremden, dem in Wirklichkeit zu begegnen bei dem Stand der Technik im 19. Jahrhundert noch schwierig war, die Sehnsucht nach dem musikalisch Neuen getreten ist“ (S. 123). Hat diese Sehnsucht nun letzten Endes das Fremde, Ferne zum Ziel? Das will durchaus so scheinen, betrachtet man die als gegensätzlich akzentuierten Standpunkte Kagels und Stockhausens zwischen Fragwürdigkeit der Übernahme wegen des Verlustes an Authentizität (M. Kagel) und „Objekt“-Aneignung im Sinne „einer weltumspannenden geistigen Erneuerung der Musik“ (K. H. Stockhausen). Die Begegnung mit dem Fremden erfolgt auch heute nicht in dessen kulturellem Umfeld, sondern vornehmlich über die modernen Medien. (Der persönliche Kontakt, der in zahlreichen Varianten heutzutage direkt vor der eigenen Haustür vor sich gehen könnte, würde möglicherweise dem Ideal einer „Weltmusik“ wie Stockhausen sie versteht, nicht eben förderlich sein.)

Diese Anmerkungen gelten nicht der vorliegenden Darstellung, das Anliegen der Feldforschung problematisierenden, das „Dortgewesensein“ möglichst durch literarische Bewältigung kompensierenden Ethnologen (C. Geertz, *Die künstlichen Wilden. Der Anthropologe als Schriftsteller*, München-Wien 1990) ist nicht das des Autors, der die Erörterung originärer Musiken ausdrücklich ausschließt (S. 12). Die „Entwicklung der Exotik, in der sich der Verlust ihrer Bedeutung als ethnische Kategorie zugunsten dessen abzeichnet, was ihre objektiv faßbare musikalische Substanz ausmacht, ihr Wandel also von einem Funktions- zu einem Materialbegriff, soll in der vorliegenden Untersuchung dargestellt werden“ (S. 10f.). Nach ergiebiger Analyse von Kagels *Exotica* wendet sich Schatt einer sparsamen Auswahl von nur so vielen Werken zu, „wie nötig sind, um Tendenzen, in denen sich eine Neuorientierung abzeichnet, deutlich werden zu lassen“, (S. 17). Trivialmusik, Jazz, folkloristische Kompositionen bleiben unberücksichtigt.

Drei Hauptgesichtspunkte ordnen sinnvoll die Werke, „die sich eindeutig auf Außereuropäisches beziehen“ (S. 16). „I. Exotik zwischen Identifikation und Verfremdung“ wird anhand der Strauss'schen *Salome*, Puccinis *Madama*

Butterfly und *La Fanciulla del West* sowie Busonis *Turandot* exemplifiziert. Gemeinsame Grundeinstellung ist die plakative Verwendung von „exotischen Vorlagen ohne Ansehen ihrer Herkunft“ (S. 60) als „fatale Folge“ wird die „verfremdende Distanz“, die sich solchermaßen verstandener Exotik bedient, klassifiziert. — Für die „Krise der Identität“ (II) stehen Mahler (*Lied von der Erde*), Ravel (*Shéhérazade, Ma mère l'Oye, L'Enfant et les Sortilèges* u.a.) und Strawinsky (*Rossignol, Trois Poésies de la Lyrique japonaise*). Historisierende Exotik bei Mahler, nach Adorno „leise veraltet“ (S. 61), „tiefe Faszination des Orientalischen“ wie von Ravel empfunden, bei Strawinsky artifizielle Charakterisierung durch Anwendung von Exotik — Beweggründe wie diese werden von Schatt als Ausdruck krisenhafter Phasen im Leben der Komponisten an einer der für die Musik entscheidenden Zeitenwende im frühen 20. Jahrhundert gedeutet und sorgfältig dokumentiert. — „Modelle der Erneuerung“ (III) findet der Autor bei Debussy, Messiaen und Cage. Daß die musikalische Revolution bei Debussy „in hohem Maße der Musik exotischer Kulturen“ (S. 83) zu verdanken sei, läßt sich an vielen Werken des Komponisten zeigen (*Pagodes, La Mer, Images* u.v.a.). Wichtig vor allem ist der R. Stephans Gedanken aufgreifende und zusätzlich mit eindrucksvollen Analysen belegende Nachweis, daß exotische Materialien als formbildende Elemente verwendet werden und damit als integrierende Momente über den von Debussy selbst zitierten Symbolismus hinausweisen. — Bei Messiaen sind u.a. Wesenszüge indischer Musik im Sinne komplexen Denkens und der Religionen dieser Kultur „bruchlos in den Gesamtstil“ (S. 98) eingeschmolzen, wie vom Komponisten in *Technique de mon langage musical* (und die Werke bis einschließlich des *Quatuor pour la fin du temps* einbeziehend) niedergelegt. Messiaen äußert sich häufig über Exotik in seinen Kompositionen; auf diese Anmerkungen greift Schatt zurück und integriert sie in seine Interpretationen (besonders *Catalogue d'oiseaux*): „Das Charakteristische, das die Assoziation des Exotischen, von der hier die Rede ist (gemeint ist Messiaens Bemerkung über den Gesang der Blaumerle im *Catalogue*), herbeiruft, stellt sich im musikalischen Verlauf nicht unver-

mittelt ein; vielmehr wird es — und damit Erinnerung an balinesische Musik — in einer Weise vergegenwärtigt, die dem Verfahren Debussys, das am Beispiel von *Pagodes* gezeigt wurde, nahesteht. Während dort das Exotische im Zuge seiner Vergegenwärtigung Materialcharakter gewinnt, bleibt es hier als Schicht einer eigenen Diktion von dem abge sondert, was als spezifische ‚Sprache‘ Messiaens erscheint“ (S. 109). Konsequenterweise schließt der Autor in unmittelbarer Folge die Auseinandersetzung mit John Cage an: Bei ihm fügen sich die Elemente der Komposition in die „Kontinuität der Klänge“ (S. 119), wobei im Instrumentarium anfangs recht pragmatisch Anklänge an Exotisches assoziiert scheinen (*Fort construction, Sonatas and Interludes* u.a.). Der Weg des Komponisten bis zur Auflösung des Werkbegriffs und determinierter Instrumentation (*4'33" Tacet für jedes beliebige Instrument oder jede beliebige Kombination von Instrumenten*) wird aufgezeigt, die Schaffensweise detailliert und in ihrer fortschreitenden Abwendung auch vom Zeitbegriff reflektiert. Östlicher Philosophie verpflichtet, verzichtet Cages Musik am Ende „auf Gestaltung und damit Veränderung des Gegebenen“ (S. 122). Er steht damit in der Tat am Ende einer Entwicklung, die mit dem Versuch der Synthese östlicher und westlicher Elemente zu einer „Weltmusik“ begann. Wenn auch nicht *expressis verbis* verkündet, scheint mir hier die klare Aussage des Komponisten durch die komponierte Stille manifest, daß das Experiment der Verschmelzung von nicht-europäischen und „westlichen“ Strukturen zumindest in der Musik scheitern muß. Dieses Eingeständnis wäre allerdings „exotisch“.

Das Buch ist wegweisend für weitere Untersuchungen auf diesem Gebiet. Der Autor löst sich in höchst differenzierender Weise von der bislang stets an der Oberfläche bleibenden und ermüdend oft wiederholten Feststellung des fremdartig schillernden „Farbmittels“, das Exotik bedeutet. Vielmehr belegt er präzise und überzeugend die Entwicklung von kompositorischer Arbeit mit „exotischen“ Klangreizen über Integrationsvorgänge bis zum beredten Schweigen, das die Verschmelzung von Musikkulturen auslöst.

(September 1990)

Ellen Hickmann

PETER ACKERMANN: *Studien zur Koto-Musik von Edo. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. Band I: 588 S., Band II: Übertragungen 249 S. (Studien zur traditionellen Musik Japans. Band 6)*

Die 13saitige Wölbrettzither „koto“ zählt zu den populärsten Instrumenten der traditionellen Musik Japans. Wie viele andere japanische Musikinstrumente so stammt auch sie ursprünglich aus China, von woher sie bereits im 7. und 8. Jahrhundert übernommen wurde. Als Solo- und Ensembleinstrument fand das „koto“ zunächst in der höfischen Musik Verwendung. Noch heute wirkt es unter der Bezeichnung „gakusō“ im Ensemble der Zeremonialmusik „gagaku“ mit, und zwar als Begleitinstrument bei Musikstücken des konzertanten Repertoires (kangen). Bedeutsamer für das Instrument wurde jedoch eine Entwicklung, die im 16. Jahrhundert einsetzte: Auf dem Umweg über die südliche Insel Kyūshū, auf die sich viele Adelige und mit ihnen auch Hofmusiker nach dem Niedergang der höfischen Kultur zurückgezogen hatten, gelangte das „koto“ in die Hände blinder Musiker, die seit dem japanischen Mittelalter in einer Gilde organisiert waren. Sie gestalteten das Instrument um, erweiterten seine Spieltechnik und schufen ein Repertoire an Musikstücken in einem völlig neuen Stil, der repräsentativ wurde für die vom städtischen Bürgertum getragene Musikkultur der Edo-Zeit (1603–1867). Innerhalb der Blinden-Gilde bildeten sich bald verschiedene Schulen heraus, in denen das „koto“-Spiel professionell gepflegt und tradiert und auch an eine große Zahl von Laienmusikern unterrichtet wurde. Zwei dieser Schulen (ryū), die noch heute bestehen, erlangten besonderen Einfluß: Die Ikuta-ryū, ursprünglich vor allem in Westjapan (Kyoto/Osaka-Gebiet) verbreitet, und die Yamada-ryū, die auf den blinden „koto“-Meister Yamada Kengyō (1757–1817) zurückgeht und insbesondere in Edo (dem heutigen Tokyo) im Osten des Inselreichs populär wurde.

Mit der Tradition dieser Yamada-ryū, ihrer Geschichte und ihrer Musizierpraxis beschäftigt sich die Arbeit des Schweizer Musikwissenschaftlers und Japanologen Peter Ackermann, die 1982 als Dissertation bei Hans Oesch an der Universität Basel entstand und

nun in einer überarbeiteten Fassung als Band 6 der von Robert Günther herausgegebenen Reihe *Studien zur traditionellen Musik Japans* gedruckt vorliegt. Ackermann hat lange Jahre in Japan gelebt und dort nicht nur eine unmittelbare Einweisung in die „koto“-Spielpraxis der Nakanoshima-Linie, einem Zweig der Yamada-ryū, erhalten, sondern auch in engem Kontakt mit führenden japanischen Fachwissenschaftlern (wie Hirano Kenji) intensive Studien der Musik-, Literatur- wie der allgemeinen Kulturgeschichte Japans betrieben. Entsprechend umsichtig und breit fundiert vermag der Autor seine Forschungen anzulegen, die sich nicht mit musikalisch-technischen Analysen im engeren Sinne begnügen, sondern die untersuchte musikalische Tradition als Gesamtphänomen mit ihren vielfältigen Bezügen zu anderen künstlerischen Traditionen und dem allgemeinen kulturellen Kontext, darüber hinaus aber auch bewußt und konsequent aus dem Selbstverständnis der Kulturträger darzustellen bemüht sind.

Ackermann beginnt die Präsentation seiner Untersuchungen mit einer Vorstellung des Instruments „koto“ und seiner Spieltechnik, womit ein erster Rahmen abgesteckt wird, der die klanglichen und ästhetischen Möglichkeiten von „koto“-Musik bedingt. Die folgenden Kapitel 2 und 3 skizzieren den historischen Rahmen, in dem diese Musik entstanden ist und auf den sie, will man sie adäquat interpretieren, bezogen werden muß. Ackermann beleuchtet hier den kulturellen Kontext der Stadt Edo (Tokyo) und der Edo-Zeit ebenso wie die Geschichte und den Stellenwert des „koto“ in Japan und behandelt dann ausführlich die Entstehung und Entfaltung der musikalischen Traditionen der Edo-Zeit im allgemeinen und der „koto“-Stilrichtungen und -Schulen im besonderen, um schließlich einen kompakten Abriß der Yamada-ryū, ihrer Begründung durch Yamada Kengyō sowie der einzelnen Überlieferungslinien, die bis in unsere Zeit reichen, zu geben.

Nach einem weiteren kurzen Kapitel, das die bisherige japanische und westliche Forschung zur „koto“-Musik, insbesondere der Yamada-ryū, kritisch bewertet, beginnt der eigentliche Hauptteil von Ackermanns Arbeit, in dem der Autor auf nahezu 400 Seiten

seine Untersuchungen an ausgewählten Musikstücken des Yamada-ryū-Repertoires ausbreitet. „Koto“-Musik ist überwiegend instrumental begleitete Vokalmusik, bei der ein Text lyrischen oder auch epischen Charakters den Ausgangs- und Bezugspunkt der musikalischen Komposition bildet, die als „Melodie-Zufügung“ (*fushizuke*) der Singstimme und „Spielformel-Zufügung“ (*tetsuke*) des begleitenden Instruments aufgefaßt wird. Folglich sucht Ackermann jede Komposition als Einzelstück, als „individuelle, textlich-musikalische Ganzheit zu charakterisieren“ (S. 122). Er macht deutlich, daß „im Prinzip jedes Detail eines Stückes der „koto“-Musik von Edo im Rahmen der charakteristischen Aussagen eines bestimmten Gesangstextes zu verstehen ist“ (S. 2), und ist darum bemüht, die einzelnen musikalischen Parameter mit der jeweiligen Textaussage bzw. -atmosphäre in Zusammenhang zu bringen. Dem Autor kommen seine fundierten japanologischen und literaturwissenschaftlichen Kenntnisse zu Hilfe, wenn er zunächst die Texte von 17 repräsentativen Vokalkompositionen der Yamada-ryū übersetzt und sehr ausführlich ihren Sinngehalt kommentiert. Erst in einem zweiten Schritt wird die musikalische Gestaltung des Vortrags dieser Texte analysiert, nicht ohne vorher methodologische Überlegungen zur eindeutigen Erfäßbarkeit der musikalischen Parameter der „koto“-Musik, zu Charakter und Funktion der gebräuchlichen Notenschriften (Tabulaturen), in denen die Musik aufgezeichnet ist, und ihrem Verhältnis zur tatsächlichen Aufführungspraxis anzustellen. Die Untersuchung betrachtet die einzelnen Kompositionen dann wie unter einem Mikroskop, gleichsam von Wort zu Wort und Ton zu Ton fortschreitend. Auffällig ist dabei das Bestreben des Autors, eingefahrene europäische Konventionen musikalischer Analyse und ihrer Terminologie zu vermeiden. Dies ist durchaus begrüßenswert, können doch Begriffe und Verfahrensweisen, die im Kontext einer völlig anderen musikalischen Tradition erwachsen sind, das adäquate Verständnis außerhalb dieser Tradition liegender Phänomene behindern. Gleichwohl ist einzuwenden, daß manches, was möglicherweise im japanischen Kontext weitgehend ähnlich aufgefaßt wird, durch die ungewöhnliche Beschreibungs-

weise zusätzlich verfremdet wird. Dennoch gelingt es Ackermann durch die konsequente Anwendung seiner Methoden, einen tiefen Einblick in Struktur und Sinngehalt der „koto“-Kompositionen und ihre subtile musikalische Ausdruckssprache zu vermitteln.

Der sorgfältig edierte Band schließt mit einem umfangreichen Literaturverzeichnis, das insbesondere die japanischen Publikationen zum Thema erfaßt, mit Verzeichnissen der greifbaren Schallplatten mit „koto“-Musik der Yamada-ryū und der vom Autor benutzten Tabulaturen sowie nützlichen Registern, einem Schriftzeichenindex und Zusammenfassungen in englischer und japanischer Sprache. In einem separaten Band sind alle 17 untersuchten Kompositionen als Übertragungen aus den Originaltabulaturen des Nakonoshima-Zweigs der Yamada-ryū in westlicher Notenschrift beigefügt. Die Publikation darf uneingeschränkt als wichtiger Beitrag zur japanischen Musikforschung bezeichnet werden, der insbesondere durch seinen gleichermaßen japanologischen wie musikologischen Ansatz überzeugt.

(August 1990)

Heinz-Dieter Reese

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: Ausgewählte Werke I: „Missa ex B“ für sechs Singstimmen und Generalbaß. Vorgelegt von Ernst HINTERMAIER. Bad Reichenhall 1: Comes Verlag 1987. XI, 71 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben. Heft 5.)

Heinrich Ignaz Franz Biber hatte von 1684 bis zu seinem Tode im Jahre 1704 das Amt des Salzburger Hofkapellmeisters inne. Stand vor dieser Zeit, also während seiner Tätigkeit am Kremsier Hof sowie in den ersten Salzburger Jahren die Instrumentalmusik, insbesondere die virtuose Streichermusik im Vordergrund seines kompositorischen Interesses, hatte er sich in diesem Amt auch auf dem Felde der vokalen Kirchenmusik zu bewähren. Ungeachtet dessen wird er bis zum heutigen Tage in erster Linie als exzellenter Violinvirtuose bewundert. Neuere Forschungen haben dieses Bild inzwischen zurechtgerückt. Nicht zuletzt ist es den Untersuchungen Ernst Hintermaiers zu verdanken, daß zwei groß angelegte

mehrchörige Werke nicht länger dem Italiener Orazio Benevoli, sondern Biber selbst zugeschrieben werden können. Zur Vernachlässigung der vokalen Werke Bibers trug aber auch ihre Überlieferungsgeschichte bei. Von seinen geistlichen Werken ist nur eine Sammlung von 30 *Vesperae longiores ac breviores*. . . zu seinen Lebzeiten im Druck erschienen. Der überwiegende Teil ist nicht einmal in Salzburg selbst, sondern „in Kremsier und in Musikarchiven von Klöstern erhalten, die Mitglieder der Konföderation für die Erhaltung der Salzburger Universität waren“ (S. VIII). So ist auch die vorliegende *Missa ex B*, die mit ihren „nur“ sechs Stimmen zu den Werken kleinerer Besetzung zu zählen ist, dank der Abschrift eines Mönches aus dem Stift Seitenstetten erhalten geblieben, die er mit Hilfe zweier oder dreier Mitbrüder im Jahre 1707 wahrscheinlich sogar in Salzburg, wo er in jenen Jahren studierte, für sein Heimatkloster angefertigt hatte.

In einer sorgfältigen und von einem ausführlichen kritischen Bericht begleiteten Ausgabe hat Hintermaier dieses Werk für den praktischen Gebrauch eingerichtet, wobei Heribert Metzger für eine Generalbaßaussetzung sorgte, die angesichts der „Selbständigkeit der instrumentalen Continuostimme“, auf die Hintermaier in seinem Vorwort ausdrücklich hinweist (S. X), nur als zurückhaltend bezeichnet werden kann. Dem praktischen Zweck der Ausgabe fiel leider die Einteilung in „unterschiedlich lange Großtakte, um damit den melodischen Fluß einer Phrase deutlicher hervorzuheben“, zum Opfer. Allerdings kann Hintermaier darauf verweisen, daß sie in den einzelnen Quellen „nicht nur inkonsequent, sondern auch unterschiedlich“ (S. 69f.) gehandhabt wurde, zumal es sich in keinem Fall um ein Autograph handelt. Dagegen sind die Hinweise, die Hintermaier aus seiner profunden Kenntnis nicht nur des Biber'schen Œuvres, sondern auch der zeitgenössischen Aufführungsgewohnheiten heraus für die Instrumentalbegleitung und auch eine solistische Aufführungsweise sowie eine eventuelle getrennte räumliche Anordnung des Chores gibt, angesichts der spärlichen Überlieferungslage, die zudem auf eine ganz andere Umgebung zielte, von großer Bedeutung. In der Salzburger Domkirche, „für

die Biber seine geistlichen Vokalwerke in erster Linie geschaffen hat“ (S. XI), ist das Werk wohl nicht nur mit Continuo-Begleitung aufgeführt worden.

Besondere Erwähnung verdient das Vorwort zu dieser Ausgabe, wo Hintermaier ein Bild des Komponisten zeichnet, das nicht nur eine umfassende Quellenkenntnis, sondern auch eine große Vertrautheit mit den stilistischen Entwicklungen jener Zeit verrät. Nach einem ausführlichen biographischen Abriss, der zugleich den gegenwärtigen Forschungsstand wiedergibt, zeichnet er in knappen Strichen einen Überblick über Bibers Meßschaffen, der das vorliegende Werk, die *Missa ex B*, nicht nur dem Spätwerk Bibers zuzuordnen vermag, sondern ihm auch auf überzeugende Weise „unter den Stile-antico-Messen eine überragende Stellung“ (S. X) zuweist.

(August 1990)

Christian Berger

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e.V. Band 104. Abteilung Kammermusik, Band 9: JOHANN GOTTLIEB JANITSCH (1708 bis um 1763): Quartette für drei Melodieinstrumente und Generalbaß. Hrsg. von Klaus HOFMANN (Herbipol.). Kassel-Basel-London-New-York: Bärenreiter 1988. XI, 215 S.

Mit dem Auswahlband von zehn „Quadros“, die Johann Gottlieb Janitsch verfertigte, legt Klaus Hofmann einen Band von Kammermusikwerken vor, der in mancherlei Hinsicht sehr zu begrüßen ist. Zum einen kennt man kaum Kompositionen dieses zum Berliner Komponistenkreises um Carl Philipp Emanuel Bach, Quantz, Benda und den beiden Grauns zählenden Musikers der fridericianischen Kapelle. Zum anderen vermitteln die Werke eine instrumentale Besetzungsvielfalt, ausgesuchte Instrumentenwahl und -kombination, die darüber hinaus in gekonnter polyphoner Arbeit, die hervorragende Stellung in der Musik der Zeit belegen. Die Quartette 5 und 6 dieser Ausgabe stellen mit der Partie der Viola pomposa seltene Beispiele dar, in denen dieses von J. S. Bach her bekannte, in der heutigen Literatur immer noch diskutierte Instrument gefordert wird. In der Sonate 5 steht die

Viola pomposa — im Violinschlüssel notiert — als mittleres Instrument zwischen Oboe d'amore (Viola) und Viola, in der Sonate 6 als tiefstes Solo-Instrument unter Flauto traverso und Oboe. Der Spielumfang reicht von *e* bis *a*“, und das Instrument ist als gleichwertiges Soloinstrument im Kontext der anderen Partien auszumachen. Nirgendwo übernimmt es Begleitpartien, die parallel zur Baßstimme verlaufen müßten. Umfang und Notierung deuten vielleicht auf ein *Violino pomposo* hin, das eine Oktav höher gestimmt war (s. J. H. van der Meer, *Die Viola-da-Braccio-Familie im 18. Jahrhundert*, in: *Die Saiteninstrumente in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ihre Besetzungsmöglichkeiten*, Heft 7, Blankenburg 1978, S. 20). Der Herausgeber diskutiert im Begleittext neben vielen anderen Details auch dieses Problem, scheint aber die genannte Besetzungsmöglichkeit nicht in Erwägung gezogen zu haben. Aufgrund dieses Befundes ist die Diskussion um die Viola pomposa nicht leichter geworden, da man sie bislang mehr den hohen Baßinstrumenten zurechnete.

In Vorwort und kritischem Bericht zum Schluß des Bandes legt der Herausgeber alles Wichtige dar, was dem fragenden Benutzer dienlich sein könnte.

Neben der Wiederentdeckung eines einstmals nicht unbedeutenden Musikers und seines Werkes vermag der sorgfältig gestaltete Band ein interessantes Kapitel der Berliner Musikkultur lebendig erstehen zu lassen. Es wäre dringlich zu wünschen, daß sich nun die Musiker der Alte-Musik-Szene dieses noch zu hebenden Schatzes verstärkt annähmen.

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

FRANZ SCHUBERT: *Sonate für Klavier und Violine D-Dur Opus 137 Nr. 1, D 384. Faksimile nach dem Autograph und einer Autographen Abschrift*. München: G. Henle Verlag 1988.

Die wahrhaft nicht umfangreiche Anzahl an Reproduktionen von Schubert-Handschriften — worauf auch Martin Bente in seinem „Nachwort“ hinweist — wurde mit der Ausgabe der *Violinsonate D-Dur op. 137 Nr. 1* in

beachtenswerter Weise vermehrt. Zum erstenmal wurde das Manuskript wieder in einem Bande zusammengefügt, wie es Schubert hinterlassen hatte. Zum anderen dürfte dieses Schubert-Faksimile dankbar von jedem Geiger zur Hand genommen werden, da es sich in Musikerkreisen vermehrt durchsetzt, neben einer sogenannten „Urtext“-Ausgabe, die von den Sonaten op. 137 (D 384, 385, 408) vorliegt, das Original in irgendeiner Form zu konsultieren.

Bente beschreibt im „Nachwort“ detailreich die Entstehungsgeschichte der drei Sonaten und behandelt ausführlich die Odyssee des Manuskripts nach Schuberts Tod. Darüber hinaus diskutiert er die Situation der Handschrift, insbesondere was die Zugehörigkeit von handschriftlichen Zusätzen und anderen Markierungen anbelangt. Nicht immer muß der Beweisführung gefolgt werden, da es sicherlich auch andere Erklärungen gibt. Beispiel: Schubert verfertigte eine Klavierpart-Abschrift. (Sie liegt in Loseblattform dem Band bei!) Dieses Faktum erklärt Bente folgendermaßen: „Ein Vergleich dieser Klavierstimme mit der Erstschrift zeigt, daß Schubert in den Begleitfiguren vornehmlich der rechten Hand der Klavierstimme zahlreiche interessante Veränderungen vornahm, die er ursprünglich in der Erstschrift (1. Seite) auszubessern gedachte. Nachdem er sah, daß dadurch der Text unleserlich würde, schrieb er die Klavierstimme nochmals ab und fügte sie dem Manuskript bei.“ Die Erklärung klingt logisch, muß aber nicht zwingend sein. Wer kennt schon die Gedanken, die Begründung des Autors? Eine konjunktivische Argumentationsweise hätte auch gereicht.

Nicht erwähnt hat Bente den höchstwahrscheinlich von Fremdhand stammenden Zusatz „molto“ zum „Allegro“ des ersten Satzes. In Schuberts Klavierpart-Abschrift erscheint als Satzbezeichnung „Allegro molto“, was authentisch sein dürfte. Kräftigere Tintenfarbe und andere Schriftzüge (im Zusatz: *t* mit Querstrich, der Strich fehlt beim Original der Abschrift!) verweisen auf Fremdzusatz. Diese geringgewichtigen Bemerkungen schmälern in keiner Weise den profunden Gehalt des umfangreichen Nachworts, schon gar nicht können sie den herausgeberischen Wert dieses Faksimiles beeinträchtigen.

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

JOHANNES BRAHMS: *Werke für Orgel. Nach Autographen, Abschriften und Erstaussgaben hrsg. von George S. BOZARTH.* München: G. Henle Verlag (1988). X, 61 S.

JOHANNES BRAHMS: *Variationen über ein Thema von Schumann Opus 9. Nach dem Autograph und den Handexemplaren des Komponisten hrsg. von Margit L. McCORKLE.* München: G. Henle Verlag (1987). X, 22 S.

Das Ondit von der Zuverlässigkeit Brahmscher Werkausgaben steht in unverkennbarer Wechselwirkung mit Editions-Ideologie und Ruf der alten Brahms-Gesamtausgabe. Diese wurde bekanntlich in bemerkenswert kurzer Zeit (1926–1928) vom Brahms-Vertrauten Eusebius Mandyczewski und seinem ehemaligen Schüler Hans Gàl an die Öffentlichkeit gebracht. Die Gesamtausgaben-„Ideologie“ bestand unter anderem darin, daß man Brahms für einen sehr genauen Korrekturleser hielt und daß die — weithin im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen — „Handexemplare“ des Komponisten, die teilweise autographe Eintragungen enthalten, ziemlich umstandslos als Dokumente einer letztwilligen Fassung betrachtet wurden. Wohl auch deshalb glaubten Mandyczewski und Gàl, sich bei den Handschriften, die zur editorischen Kontrolle dienten, weitgehend auf die — freilich umfangreichen — Bestände der GdM beschränken zu dürfen. Symptom für eine solche Ideologie ist die Tatsache, daß die Revisionsberichte der alten Gesamtausgabe oft von nur geringem Umfang sind oder sogar, abgesehen von einer Nennung der herangezogenen Quellen, fehlen. So gibt es wesentliche editorische Gründe für die Erstellung neuer kritischer Ausgaben — und für das Projekt einer neuen wissenschaftlichen Gesamtausgabe des Brahms'schen Schaffens, die dem heutigen philologischen Standard genügt (sie befindet sich inzwischen tatsächlich im Geburtsstadium).

Die vorliegenden beiden „Urtext“-Ausgaben Brahms'scher Werke haben sich mit unterschiedlichen editorischen Problemkonstellationen auseinanderzusetzen. Im Fall der *Elf Choralvorspiele* op. posth. 122, der zentralen Komposition in George Bozarth's „Orgelwerke“-Band, ist die alte Brahms-Gesamtausgabe an der Problematik sogar grundsätzlich mitbeteiligt. Die übrigen in diesem Band ver-

einigten Kompositionen, chronologisch nach Entstehung bzw. Publikation geordnet, bieten demgegenüber kaum editorische Schwierigkeiten. Nur zwei wurden überhaupt zu Brahms' Lebzeiten publiziert (*Fuge as-moll* WoO 8, *Choralvorspiel und Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid“* WoO 7), ohne daß sie eigene Opuszahlen erhielten; bezeichnenderweise veröffentlichte Brahms beide in Form von Zeitschriften-Beilagen: WoO 8 erschien 1864 in der *AMZ*, WoO 7 1882 im *Musikalischen Wochenblatt*. Die *as-moll-Fuge* wurde 1883 von Breitkopf & Härtel auch als separater Druck publiziert und — was in Bozarth's knapp-informativem Vorwort unerwähnt bleibt — ab 1888 vom Simrock-Verlag übernommen. (Anders als es Margit McCorkles verdienstvolles *Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* [München 1984, S. 523] angibt, erhielt die Simrock-Ausgabe übrigens nach der Übernahme nicht sofort eine neue Plattennummer [9020]; vielmehr gibt es Ausgaben, die noch die ursprüngliche Verlagsangabe und Plattennummer tragen und lediglich mit dem Simrock'schen Verlagsstempel gekennzeichnet sind.) Alle anderen Orgelwerke erschienen posthum: die *Elf Choralvorspiele* im April 1902, *Präludium und Fuge in a-moll* (WoO 9) bzw. *g-moll* (WoO 10) 1927 im Rahmen der alten Brahms-Gesamtausgabe. In zwei Anhängen teilt Bozarth's Band dankenswerterweise frühere Fassungen der *as-moll-Fuge* und des *Choralvorspiels* WoO 7 erstmals mit. Für das *Choralvorspiel* WoO 7 ergibt sich dabei eine Detailkorrektur gegenüber den Ausgaben im *Brahms-Werkverzeichnis* (S. 521): Beim Vergleich mit der Druckfassung stellt man neben den starken Abweichungen in T. 2–10 auch noch kleinere Differenzen in T. 13 und 16 fest.

Problematisch waren die bisherigen Ausgaben der 1896 komponierten oder jedenfalls niedergeschriebenen *Elf Choralvorspiele* op. 122 schon aufgrund der Manuskriptbefunde, wie Bozarth darlegt: Das Autograph ist weniger sorgfältig ausgeführt als bei früheren Brahms'schen Werken. Von den ersten sieben Stücken fertigte der Kopist William Kupfer eine Abschrift an, die der Komponist durchsah. Doch seine Korrekturarbeit war relativ flüchtig; insbesondere eine Reihe irrtümlich fehlender Bögen wurde nicht ergänzt. Die rest-

lichen Stücke (Nr. 8–11) wurden vermutlich erst nach Brahms' Tod von Mandyczewski abgeschrieben, denn sie enthalten keine Brahms'schen Korrekturen mehr, statt dessen aber zahlreiche vom Schreiber hinzugefügte Bögen. Diese „gemischte“ Abschrift diente später als Stichvorlage. Crux der bisherigen Publikationen war nun, daß die von Mandyczewski besorgte Erstausgabe (Simrock) und mittelbar auch die Publikation in der alten Brahms-Gesamtausgabe, für die ebenfalls Mandyczewski verantwortlich war, sich faktisch nur an dieser Abschrift orientierten, ohne sich beim Autograph rückzuversichern: Nominell wird im Revisionsbericht der Gesamtausgabe die „Originalhandschrift“ zwar angeführt und beschrieben, doch diente dem Befund des Notentextes zufolge nur die Erstausgabe — sowie indirekt Kupfers und Mandyczewskis Abschrift, die der Revisionsbericht aber gar nicht anführt — als editorische Entscheidungsgrundlage.

Schon in seinem Aufsatz *Brahms's posthumous compositions and arrangements: editorial problems and questions of authenticity* (in: *Brahms 2: biographical, documentary and analytical studies*, hrsg. von Michael Musgrave, Cambridge 1987, S. 59–94) hatte Bozarth auf die Unzuverlässigkeit von Abschrift, Erstausgabe und Gesamtausgaben-Version verwiesen und als eine Art partiellen kritischen Bericht *Revised readings for the "Brahms Werke" edition* für Nr. 1–7 vorgelegt (op. cit., S. 67–70 und S. 86–88). Seine Untersuchungen revidieren natürlich auch die Angabe des *Brahms-Werkverzeichnisses*, die als Stichvorlage dienende Abschrift Kupfers und Mandyczewskis folge „sehr genau dem Autograph“ (BraWV, S. 491).

Somit ist Bozarth's Ausgabe gerade im Hinblick auf die *Elf Choralvorspiele* op. 122 höchst verdienstvoll und erwünscht, bietet sie doch überhaupt den ersten verlässlichen Notentext des Werkes. Gerade weil die Veröffentlichungsgeschichte so problematisch war, hätte der Rezensent sich die editorische Erschließung und Kommentierung dieses Werkes mitunter allerdings transparenter, hilfreicher, im Einzelfall auch verlässlicher gewünscht:

So hat die neue „Urtext“(!)-Ausgabe eine orthographische Eigentümlichkeit der *Elf*

Choralvorspiele modernisiert (das heißt: eliminiert), die Erstdruck und alte Gesamtausgabe aus Autograph und Abschrift übernommen hatten — nämlich die partielle Verwendung des Alt-(C)-Schlüssels. Das hätte zumindest eine Erwähnung verdient. Zudem wurden von Bozarth für die editorischen „Bemerkungen“ zu diesem Werk nur das Autograph (das er mit Recht als Hauptquelle betrachtete) und Kupfers Abschrift von Nr. 1–7 mit Brahms' Korrekturen herangezogen und ausgewertet (diese Abschrift konnte der Rezensent einsehen). Gerade für eine praxisorientierte kritische Ausgabe hätte jedoch der kritische Bericht auch eine genauere Auseinandersetzung mit der posthumen Erstausgabe bzw. der alten Gesamtausgabe liefern können, ja müssen: Denn nun können interessierte Benutzer, die zuvor eine der früheren Ausgaben verwendeten, erst bei minutiösem eigenem Vergleich der Notentexte — den ihnen die editorischen Bemerkungen eigentlich ja erleichtern oder ersparen sollten — herausfinden, daß in Erstdruck und Gesamtausgabe für Nr. 4, T. 28, aus leicht unpräzisem Kopistennotat der Stichvorlage ein Übertragungsfehler wurde, den Bozarth jetzt richtigstellt (die Unterstimme der rechten Hand lautet für die beiden Achtelnoten des 6. Viertels korrekt $d^1 \text{ cis}^1$, nicht $h \text{ cis}^1$). Noch schwieriger wäre für sie zu recherchieren, daß in Nr. 7, T. 31, 1.–3. Viertel, der in Kupfers Abschrift noch — und in Bozarth's Neuausgabe wieder — vorhandene Bogen für die Altstimme in den bisherigen Druckausgaben irrtümlich fehlte.

Manche editorischen Einzelbemerkungen Bozarth's sind sehr knapp, ja verkürzend ausgefallen und erscheinen mitunter uneinheitlich: Bei Angaben über Korrekturen in den beiden Manuskripten der *Elf Choralvorspiele* wird gelegentlich, aber längst nicht immer das Schreibmittel angegeben. Zugegebenermaßen befindet sich eine kritische „Urtext“-Ausgabe hier im Zwiespalt zwischen der Spiel-Praxis, für die möglichst knapp kommentiert werden soll, und dem erheblich weiter reichenden Erkenntnisinteresse einer wissenschaftlich fundierten Edition, die Korrekturphasen dokumentieren möchte. Doch stellt sich die Frage, was eine Information nutzt, wie man sie zu Nr. 4, T. 6, findet: „Korrekturen in A und K: wir folgen der korrigierten Fassung“: Kor-

rekturinhalt und Korrekturqualität in Autograph und Kopistenmanuskript bleiben unbekannt, und der Informationsgehalt der Angabe ist auch deshalb dürftig, weil der Bozarth'sche Notentext hier fast völlig mit Erstausgabe und alter Gesamtausgabe übereinstimmt. Die eröffnende Angabe zu Nr. 3 ist in dieser Hinsicht zunächst ähnlich ambivalent und zudem unvollständig: „Korrekturen von Brahms in A (T 5f., 8, 14–16) und K (T 1). Wir geben jeweils den korrigierten Text wieder“. Unerwähnt bleibt, daß die Korrekturen aus T. 5f., 8, 16 sich auch in der Abschrift (K) als Überklebungen finden, während die Takte 14–15 in K schon reinschriftlich enthalten sind, also gerade ein anderes Korrekturstadium dokumentieren. Mitunter führt die Formulierungsknappheit zu Mißverständnissen für die Benutzer, die auf eine eindeutige Beschreibung der Quellen angewiesen sind: So fehlt für Nr. 3, T. 1, in der Abschrift K nicht der 5. Bogen des mittleren Systems; vielmehr wurden für die beiden mittleren Stimmen des Manualsatzes, die sich auf oberes und mittleres System verteilen, über beiden Achteln der 5. Viertelnote in K keine Bögen notiert, während in der untersten Manualstimme (ebenfalls im mittleren System) der Bogen vorhanden ist. Ein wenig ist man überdies erstaunt, daß die Stücke Nr. 8–11, für die Bozarth mit Recht nur noch das Autograph als authentische handschriftliche Quelle heranzog, keine eingehenderen editorischen Bemerkungen mehr enthalten. Denn zuvor hatte Bozarth ja generell auf die eingeschränkte Zuverlässigkeit des Autographs hingewiesen. Eine nähere Erörterung weiterer Detailprobleme ist im Rahmen dieser Rezension indes nicht möglich.

Betreffen solche Einwände zum Teil ganz grundsätzlich die Stellung einer „Urtext“-Ausgabe zwischen wissenschaftlich-kritischer Quellenauswertung und Praxiszwängen, so wird der Praktiker mit dem neuen, gesicherten Notentext der *Elf Choralvorspiele* wie der übrigen Brahms'schen Orgelwerke doch gut leben können.

Im Gegensatz zu Bozarth hat Margit McCorkle für ihre Ausgabe der *Variationen über ein Thema von Schumann* op. 9 auch die alte Gesamtausgabe vergleichsweise herangezogen. Was prekär an der Quellenlage ist, stellt die Herausgeberin prägnant, erhellend

und mit leichten Modifikationen gegenüber ihren Angaben im *Brahms-Werkverzeichnis* (S. 29) dar: Nach der Erstveröffentlichung 1854 gab der Originalverlag Breitkopf & Härtel das Werk 1875 im Rahmen eines Brahms-Sammelbandes wieder heraus (mit neu gestochenen Anfangs- und Schlußseiten). Brahms' Wunsch, „einige Fehler, die teils ich[,] teils der Stecher verschuldet“, zu verbessern, kam zu spät und wurde trotz Bereitschaft der Verleger auch später nicht realisiert. In seine Handexemplare des Erstdruckes sowie des Sammelbandes trug Brahms allerdings Berichtigungen und Änderungen ein. Als Fritz Simrock 1888 die Rechte der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Brahms'schen Werke erworben hatte, korrespondierte er mit dem Komponisten auch über eventuelle Revisionen. Fiel die Umarbeitung des *Klaviertrios* op. 8 dann tatsächlich gravierend aus, so machte Brahms bei den meisten übrigen frühen Werken einen Rückzieher. Immerhin aber erbot er sich, „auf einem kleinen Briefbogen die nötigen Korrekturen“ von Druckfehlern zu verzeichnen. Die mit den alten Breitkopfschen Platten, doch neuer Verlagsnummer und -bezeichnung hergestellte Simrock-Ausgabe berücksichtigt denn auch teilweise die Korrekturzeichnungen aus beiden Handexemplaren und enthält darüber hinaus einige Änderungen und Ergänzungen — vor allem zusätzliche Fingersätze. Ein wenig verwundert es vor diesem Hintergrund, wenn Margit McCorkle es für fraglich hält, ob Brahms tatsächlich jemals die angekündigte Korrekturliste angefertigt habe (ein schriftlicher Beleg ist freilich nicht überliefert).

Die editorischen Entscheidungen der Herausgeberin wirken in den meisten Fällen zweifellos plausibel. Auch hier allerdings fallen die editorischen Bemerkungen mitunter recht knapp aus (zu Variation 3, T. 68, wäre wohl nicht allein auf den Befund des Autographs, sondern in Korrelation damit auch auf den Entsprechungstakt 80 zu verweisen; für Variation 8, T. 206, ist bei der „usw.“-Angabe nicht eindeutig klar, daß damit nur noch der Wechsel *cis*¹-*cis* gemeint ist). Die zusätzlichen Fingersätze der Simrock-Ausgabe aber hätten nach Ansicht des Rezensenten durchaus in den Notentext und nicht nur in die editorischen Bemerkungen gehört (für Variation

10, T. 236, ist der Herausgeberin dabei ein Irrtum unterlaufen, denn die Simrock-Ausgabe hat für das letzte Sechzehntel den Fingersatz „1“ statt der wirklich unlogischen „4“). Sie bilden gegenüber den Vorschlägen, mit denen Detlef Kraus die Henle-Ausgabe versah, durchaus stimmige und aufschlußreiche pianistische Alternativen, lassen eine charakteristische „Handschrift“ erkennen. Als Hinweise, die zu Brahms' Lebzeiten gedruckt erschienen, dürfen sie im Kontext der sonstigen verbürgten Änderungen wohl doch einige Authentizität beanspruchen.

(August 1990)

Michael Struck

ADRIAN DANIËL FOKKER (1887—1972): Selected musical compositions (1948—1972). Edited by Rudolf RASCH. Utrecht: The Diapason Press/Haarlem: The Huygens Fokker Foundation 1987. 217 S., Abb. (Corpus Microtonale. Volume 1.)

Das 1987 veröffentlichte Buch mit einer Auswahl aus der musikalischen Hinterlassenschaft A. D. Fokkers (1887—1972) ist in der von Rudolf Rasch, Utrecht, ins Leben gerufene Reihe *Corpus Microtonale* erschienen. Rasch hat es sich zur Aufgabe gemacht, mikrotonale Musik der Vergangenheit und der Gegenwart, die ja oft ein Schattendasein am Rande des Musiklebens führt, zu einer Öffentlichkeit zu verhelfen. Neben der hier vorliegenden Ausgabe sind in der Reihe bereits Werke von Anton de Beer, Joel Mandelbaum, Alan Ridout u.a. publiziert.

Als Dokumentation überzeugt sie auf jeder Ebene: und zwar nicht nur als Dokumentation des kompositorischen Schaffens Fokkers, sondern auch der Tradition naturwissenschaftlich-spekulativer Annäherung an die Musik, wie sie Galilei, Kepler, Huygens im 16. und 17. Jahrhundert vertreten haben, und wie sie von Leonard Euler im 18. Jahrhundert über Helmholtz, Bosanquet und Max Planck bis ins 20. Jahrhundert reicht.

Die Auswahl der Kompositionen — sie nimmt den in vier Sektionen gegliederten 2. Hauptteil des Buches ein — spiegelt in vier Werkgruppen die musikalischen Vorstellungen und musiktheoretischen Konzeptionen

Fokkers querschnitthaft wider: die Auseinandersetzung mit Euler (1707—1783) und den Möglichkeiten der Repräsentation eines Teils der Eulerschen Genera im 31-Ton-System findet ihren Ausdruck in Werken für die sogenannte Euler-Orgel (1943 zur Illustration der Euler-Fokker-Genera gebaut), die zwischen 1942—1948 verfaßt wurden (Sektion 1). Kompositionen für die große, von Fokker selbst entworfene 31-Ton-Orgel, heute im Teylers Museum Haarlem zu besichtigen, entstanden in den Jahren von 1950 bis 1964 (Sektion 2). Angeregt durch die Violinisten Bouw Lemkes und Jeanne Vos schreibt Fokker in den Jahren 1964—1967 Violinduette im 31-Ton-System (Sektion 3), verläßt also das eigens für sein Tonsystem entworfene Instrument. Gegen Ende seines Lebens, 1970—1972, entwirft der 80jährige Fokker eine Anzahl etudenähnlicher Werke für das Archiphon, einer elektrischen Version der 31-Ton-Orgel (Sektion 4).

Der Edition der Musik geht zunächst im 1. Hauptteil ein Einblick in die Quellenlage des Fokkerschen Nachlasses, auf dessen profunder Kenntnis die Auswahl Raschs beruht, sowie ein sorgfältig ausgearbeiteter, mit Anmerkungen versehener kritischer Bericht voraus. Eingeleitet wird die Edition durch eine komprimierte, auf die wesentlichen Punkte beschränkte Einführung in Fokkers Schaffen, die Darstellung des 31-Ton-Systems, wie es Fokker in der Tradition des holländischen Physikers, Astronoms und Mathematikers Christiaan Huygens (1629—1695) weiterentwickelt hat, und durch die systematische Erörterung der Merkmale seiner Musiktheorie, samt einer Kurzbiographie und der bislang vollständigsten Bibliographie der Schriften Fokkers.

Gerade die gewissenhafte Herausgabe des musikalischen Nachlasses Fokkers, wie sie in diesem Band vorliegt, erweitert dessen Bedeutung über die der Dokumentation hinaus. Sie trägt wesentlich dazu bei, daß das Verhältnis von Musiktheorie und kompositorischer Praxis im Werk Fokkers genauer bestimmt werden kann.

Wenn es auch die Absicht des Herausgebers war, besonders dem Komponisten Fokker Würdigung zukommen zu lassen, so wird es, meiner Meinung nach, gerade durch eine Auswahl seiner Werke auf der Folie seiner Musik-

theorien und seines Musikdenkens, das letztendlich auf die Restitution der reinen Stimmung ausgerichtet ist, deutlich, daß es sich bei Fokker nicht um den Typus des Künstler-Theoretikers handelt, der in gewisser Weise so typisch für das 20. Jahrhundert geworden ist. Die Verknüpfung von Theorie und Praxis, wie sie Rasch dem Fokkerschen Werk zuschreibt, unterscheidet sich von der, wie sie z.B. auf Alois Hába (1893—1973) oder Ivan Wyschnegradsky (1893—1979) als zeitgleiche Vertreter des mikrotonalen Bereichs zutrifft. Bei beiden kommt es zur mikrotonalen Erweiterung des Klangmaterials aufgrund primär musikalischer Vorstellungen. Die systematische Erkundung neuer Tonsysteme und die Fixierung in Musiktheorien diente der Legitimation des eigenen Schaffens vor sich selbst und der musikalischen Öffentlichkeit. Aber sie war auch eine bereits erprobte Methode, dem neuen Material eine Ordnung zu geben, die allerdings, wenn nötig, der kompositorischen Freiheit sofort geopfert werden konnte.

Bei Fokker dagegen stellt sich der Eindruck ein, daß die Kompositionen doch eher musikalische Beispiele als originäre Kompositionen verkörpern, in dem Sinn, daß sie zwar auf einem System beruhen, der kompositorische Einfall und die Konsequenz seiner Verarbeitung aber im Prozeß der Formbildung die Rigidität des Systems vergessen läßt. Rudolf Rasch war sich dieses Problems wohl bewußt, wenn er in bezug auf Fokker als Komponisten schreibt: „Establishing the exact size of Fokker's output of musical composition is not an easy task. There is actually only a very vague border between 'musical examples' and 'musical compositions'. He wrote (or: composed?) an enormous number of musical examples to illustrate his ideas about music and the theory of music. The more elaborate of these examples take the shape of short, simple musical composition" (S. 73).

Welchen Standpunkt man auch immer in dieser Frage einnehmen mag, Fokkers Verdienst wird dadurch keineswegs geschmälert. Schuf er doch durch seine musiktheoretischen Forschungen und die Konstruktion der 31-Ton-Orgel die Bedingungen zur experimentell-kompositorischen Erforschung „alter“ Harmonien unter „modernen“ Vorzeichen. In diesem Rahmen sind meines Erachtens auch seine Kompositionen zu sehen. (September 1990) Barbara Barthelmes

Eingegangene Schriften

Aufführungspraxis der Händel-Oper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1988 und 1989. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Laaber: Laaber-Verlag (1990). 218 S. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 3.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Orgelchoräle zum gottesdienstlichen Gebrauch. Nach der Neuen Bach-Ausgabe eingerichtet von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1990). 107 S.

DIETRICH BALSER: Untersuchungen funktionaler Ablaufbedingungen komplexer sensumotorischer Fertigkeiten am Beispiel des Streichinstrumentenspiels. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). V, 140 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 50.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Werke. Abteilung XII, Band I: Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung. Hrsg. von Helga LÜHNING. München: G. Henle Verlag 1990. XVIII, 276 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Werke. Abteilung XII, Band I: Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung. Kritischer Bericht. Hrsg. von Helga LÜHNING. München: G. Henle Verlag 1990. 121 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 18: Roméo et Juliette. Edited by D. Kern HOLOMAN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XXV, 439 S.

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften 3: Sammlung Proske — Mappenbibliothek. Beschrieben von Gertraut HABERKAMP und Jochen REUTTER. München: G. Henle Verlag 1990. XXIV, 578 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/3.)

JOHANNES BRAHMS: An annotated bibliography of the literature through 1982 by Thomas QUIGLEY. With a foreword by Margit L. McCORKLE. Metuchen, N.J.-London: The Scarecrow Press, Inc. 1990. XXXIX, 721 S.

Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives. Papers delivered at the International Brahms Conference Washington, DC 5-8 May 1983. Edited by George S. BOZARTH. Oxford: Clarendon Press 1990. XVII, 472 S., Notenbeisp.

WERNER BRAUN: Samuel Michael und die Instrumentalmusik um 1630. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag (1990). 88 S., Abb., Notenbeisp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge Band 5.)

FRED BÜTTNER: Klang und Konstruktion in der englischen Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Erforschung der Stimmtauschkompositionen in den Worcester-Fragmenten. Tutzing: Hans Schneider 1990. 304 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 47.)

Conradin Kreutzer's Frühlingslieder and Wanderlieder. A Facsimile Edition with New Translations by Luise Eitel PEAKE. Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1989). XXVI, 56 S.

NICHOLAS COOK: Music, Imagination, and Culture. Oxford: Clarendon Press 1990. 265 S., Notenbeisp.

MARCEL DIETSCHY: A Portrait of Claude Debussy. Edited and translated from the French by William ASHBROOK and Margaret G. COBB. Oxford: Clarendon Press 1990. XII, 254 S., Abb.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Appendice. Diretto da Alberto BASSO. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese (1990). X, 770 S.

A. EDLER / S. HELMS / H. HOPF: Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Wilhelmshaven: Heinrichshofen-Bücher (1987). 342 S., Abb (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Band 111.)

HANNO EHRLER: Untersuchungen zur Klaviermusik von Francis Poulenc, Arthur Honegger und Darius Milhaud. Tutzing: Hans Schneider 1990. VII, 287 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 26.)

JAMES ERB: Orlando di Lasso. A guide to Research. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1990. XXXIV, 357 S.

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V. Band 76, Abteilung Mittelalter, Band 14: Der Kodex Berlin 40021. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Mus. ms. 40021. Erster Teil: Vorwort, Abbildungen und Nr. 1-42. Hrsg. von Martin JUST. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XXIX, 272 S.

25 Jahre Institut für Musikalische Volkskunde 1964—1989. Hrsg. von Günther NOLL und

Wilhelm SCHEPPING. Köln: Universität 1989. 115 S., Abb.

MÁRTA A. GHEZZO: Epic Songs of Sixteenth-Century Hungary. History and Style. Budapest: Akadémiai Kiadó 1989. 232 S., Abb., Notenbeisp. (Studies in Central and Eastern European Music 4.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Band 14: Ezio (Prager Fassung von 1750). Drame per musica in drei Akten von Pietro METASTASIO. Hrsg. von Gabriele BUSCHMEIER und Hanspeter BENNWITZ. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XIII, 443 S.

RENATE GRASBERGER: Bruckner-Ikonographie. Teil 1: Um 1854 bis 1924. Unter Mitarbeit von Uwe HARTEN. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1990. 250 S. (Anton Bruckner, Dokumente und Studien. Band 7.)

ETHAN HAIMO: Schoenberg's Serial Odyssey. The Evolution of his Twelve-tone Method, 1914—1928. Oxford: Clarendon Press 1990. IX, 192 S., Notenbeisp.

FRANZ HAJTAS: Studien zur frühen Verdi-Interpretation. Schalldokumente bis 1926. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 210 S., XXXIII, Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 47.)

STEFAN HANHEIDE: Johann Sebastian Bach im Verständnis Albert Schweitzers. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1990. 373 S., Notenbeisp.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXIV, Band 3: Die Feuersbrunst. Singspiel in zwei Aufzügen. Joseph Haydn zugeschrieben (Echtheit zweifelhaft). Hrsg. von Günter THOMAS. München: G. Henle Verlag 1990. XI, 220 S.

CLAYTON W. HENDERSON: The Charles Ives Tunebook. Michigan: Harmonie Park Press 1990. XVI, 292 S. (Bibliographies in American Music. Number 14.)

KURT HESSENBERG: Beiträge zu Leben und Werk. Hrsg. von Peter CAHN. Mainz-London-New York-Paris-Tokyo: Schott (1990). 163 S., Notenbeisp.

WOLFGANG HOFFMANN: Pater Peter Singer OFM 1810—1882. Ein Beitrag zur franziskanischen Musiktheorie und Kompositionspraxis im 19. Jahrhundert im Raum Salzburg-Tirol. München-Salzburg:

burg: Musikverlag Emil Katzsbichler 1990. 430 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 24.)

VLADIMIR KARBUSICKY: Kosmos — Mensch — Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen. Hamburg: Verlag Dr. R. Krämer (1990). 365 S., Abb., Notenbeisp.

HERIBERT KLEIN: Die Toccaten Girolamo Frescobaldis. Mainz-London-New York-Paris-Tokyo: Schott (1989). 209 S., Notenbeisp.

ELKE LANG-BECKER: Johann Sebastian Bach. Die Brandenburgischen Konzerte. München: Wilhelm Fink Verlag (1990). 130 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 51.)

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger. Band 6: Kompositionen mit italienischem Text III. Die beiden Madrigaldrucke Nürnberg 1585 und 1587. Neu hrsg. von Horst LEUCHTMANN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1990. LVI, 170 S.

DANIEL LEECH-WILKINSON: Machaut's Mass. An Introduction. Oxford: Clarendon Press 1990. XI, 212 S., Notenbeisp.

WERNER LOLL: Zwischen Tradition und Avantgarde. Die Kammermusik Alexander Zemlinskys. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1990). 259 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXXIV.)

ELIZABETH MAGEE: Richard Wagner and the Nibelungs. Oxford: Clarendon Press 1990. 230 S.

DESMOND MARK: Musikschule 2000: Der Bedarf an Musikschullehrern. Bestandsaufnahme, Berufsbild, Prognose. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs (VWGÖ) 1990. 146 S. (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. Heft 21.)

HARTMUT MÖLLER: Das Quedlinburger Antiphonar (Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz Mus. ms. 40 047). Tutzing: Hans Schneider 1990. Teil 1: Untersuchungen. XII, 293 S., Teil 2: Edition und Verzeichnisse. VI, 389 S., Teil 3: Fotografische Wiedergabe. IV, 1r-144v. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 25/1-3.)

ANDREA MORK: Richard Wagner als politischer Schriftsteller. Weltanschauung und Wirkungsgeschichte. Frankfurt-New York: Campus Verlag (1990). 275 S.

HELGA DE LA MOTTE-HABER / GÜNTHER RÖTTER: Musikhören beim Autofahren. Acht Forschungsberichte. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 144 S. (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Band 4.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Band 18: *Così fan tutte ossia la scuola degli amanti*. Teilband 1 und 2. Vorgelegt von Faye FERGUSON und Wolfgang REHM. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1991. XLII, 637 S.

THOMAS MÜLLER: Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos. Ein Modell ihrer Interpretation am Beispiel Alban Bergs. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 1990. 185 S., Abb., Notenbeisp. (Campus Forschung. Band 642.)

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. Heft 40. Redaktion: Horst LEUCHTMANN. Tutzing: Hans Schneider 1990. 114 S., Abb.

JOHN A. PARKINSON: Victorian Music Publishers. An Annotated List. Michigan: Harmonie Park Press 1990. XI, 315 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. No. 64.)

ALTRO POLO: Essay on Italian Music in the Cinquecento. Edited by Richard CHARTERIS. Sydney: Frederick May Foundation for Italian Studies, University of Sydney 1990. XVII, 290 S., Notenbeisp.

Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters I. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1990. 109 S. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 8.)

Quo vadis musica? Bericht über das Symposium der Alexander von Humboldt-Stiftung Bonn-Bad Godesberg 1988. Hrsg. von Detlef GOJOWY. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1990). 184 S.

SUSAN RANKIN: The Music of the Medieval Liturgical Drama in France and England. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. Volume One: 321 S., Volume Two: 164 S., Notenbeisp. (Outstanding Dissertations in Music From British Universities.)

KLAUS REINHARDT: Eine Musiker-Jugend in Bremen. Die Wiederentdeckung des Komponisten Wilhelm Berger (1861—1911). Nach Dokumenten des Nachlasses und zeitgenössischen Quellen. Mit Chronik des Lebens und Schaffens, Abbildungen

und Notenteil sowie einem literarischen Anhang. Bremen: Verlag H. M. Hauschild (1989). 144 S.

GEORG RHAU: Musikdrucke aus den Jahren 1538—1545 in praktischer Neuausgabe. Band X: *Selectae harmoniae de Passione Domini 1538*. Hrsg. von Wolfgang REICH. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XIX, 267 S.

ALEXANDER L. RINGER: *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew*. Oxford: Clarendon Press 1990. XII, 260 S.

JEROME ROCHE: *The Madrigal. Second Edition*. Oxford-New York: Oxford University Press 1990. VI, 184 S., Notenbeisp. (Early Music Series 11.)

Roger North's *The Musicall Grammarian 1728*. Edited with Introductions and Notes by Chan and Jamie C. KASSLER. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1990). XVII, 305 S. (Cambridge studies in music.)

Romanticism (1830—1890). Edited by Gerald ABRAHAM. Oxford-New York: Oxford University Press 1990. XX, 935 S., Notenbeisp. (New Oxford History of Music. Volume IX.)

HARTMUT SCHICK: *Studien zu Dvořáks Streichquartetten*. Laaber: Laaber-Verlag (1990). 347 S., Notenbeisp. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 17.)

WOLFGANG SCHOENKE: *Musik und Utopie. Ein Beitrag zur Systematisierung*. Hamburg: Verlag Dr. R. Krämer (1990). 215 S.

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Band 1, Teil a: Des Teufels Lustschloß, Erste Fassung. Band 1, Teil b: Des Teufels Lustschloß, Zweite Fassung. Vorgelegt von Uta HERTIN-LOESER*. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag 1990. XXVI, 835 S.

EKKEHARD SCHULZE-KURZ: *Die Laute und ihre Stimmungen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Wilsingen: Tre Fontane (1990). 467 S., Notenbeisp. Abb.

CLARA SCHUMANN (1819—1896). *Konzert für Klavier und Orchester a-moll op. 7*. Hrsg. von Janina KLASSEN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1990). XII, 121 S. (Breitkopf Studienpartitur PB 5183.)

ELEANOR SELFRIDGE-FIELD: *The Music of Benedetto and Alessandro Marcello. A Thematic Cata-*

logue. With Commentary on the Composers, Repertory and Sources. Oxford: Clarendon Press 1990. XVII, 517 S.

BETTINA VON SEYFRIED: *Ignaz Ritter von Seyfried. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis. Aspekte der Biographie und des Werkes*. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 589 S.

Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien. Hrsg. von Hermann DANUSER, Hannelore GERLACH und Jürgen KÖCHEL. Laaber: Laaber-Verlag (1990). 476 S., Notenbeisp.

ASTRID STEMPIK: *Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk des letzten Gitarristen im österreichischen Biedermeier. Eine Studie über den Niedergang der Gitarre in Wien um 1850*. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 48.)

RUSSEL STINSON: *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and His Circle. A Case Study in Reception History*. Durham-London: Duke University Press 1989. XIII, 184 S., Notenbeisp. (Sources of Music and Their Interpretation.)

MICHAEL STILLE: *Möglichkeiten des Komischen in der Musik*. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 297 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 52.)

ILSE STORB / KLAUS-GOTTHARD FISCHER: *Dave Brubeck: Improvisationen und Kompositionen. Die Idee der kulturellen Wechselbeziehung. Mit einer Diskographie*. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). VII, 250 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 57.)

Studies in medieval and early modern music. Edited by Ian FENLON. Cambridge-New York-Port Chester-Sydney: Cambridge University Press (1990). X, 266 S., Abb., Notenbeisp. (Early Music History 9.)

MICHAEL TALBOT: *Tomaso Albinoni. The Venetian Composer and His World*. Oxford: Clarendon Press 1990. VI, 308 S., Notenbeisp.

DAGMAR TEEPE: *Die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente im 16. und 17. Jahrhundert. Eine gattungsgeschichtliche Studie*. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1990). IX, 330 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXXVI.)

Texte und Melodien der „Erlauer Spiele“. Hrsg. von Wolfgang SUPPAN. Auf Grund einer Textübertragung von Johannes JANOTA. Tutzing: Hans Schneider 1990. 252 S. (Musikethnologische Sammelbände. Band 11.)

Thematischer Katalog der Opersammlungen in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Signaturengruppe Mus Hs Opern). Bearbeitet und beschrieben von Robert DIDION und Joachim SCHLICHTER. Frankfurt: Vittorio Klostermann 1990. 84 S., 40 Abb., 441 S. (Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Band 9.)

Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Hrsg. von Wolfgang SCHMIEDER. 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1990. XLVI, 1014 S.

HANS-WOLFGANG THEOBALD: Der Ostheimer Orgelbauer Johann Georg Markert und sein Werk. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaus in Thüringen im 19. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider 1990. 513 S., Abb. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 12.)

NICOLAS THISTLETHWAITE: The making of the Victorian organ. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1990). XXIV, 584 S., Abb. (Cambridge musical texts and monographs.)

JOACHIM VEIT: Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzigs und Abbé Georg Joseph Voglers. Mainz-London-New York-Paris-Tokyo: Schott (1990). 455 S., Notenbeisp.

Mitteilungen

Es verstarben:

am 11. April 1991 Bruno HOFFMANN, Stuttgart,

am 24. April 1991 Professor Dr. Werner NEUMANN. Er wurde 1905 in Königstein (Sachsen) geboren und studierte am Konservatorium und an der Universität in Leipzig. 1938 wurde er mit einer Dissertation über *J. S. Bachs Chorfolge* promoviert.

Er gründete 1950 das Bach-Archiv Leipzig, das er seither leitete und das zusammen mit dem Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen die *Neue Bach-Ausgabe* herausgibt. 1954 wurde Werner Neumann für seine Leistungen in der Bach-Forschung zum Professor ernannt. Er gehörte zum Herausgeberkollegium der *Neuen Bach-Ausgabe*, brachte selbst 9 Bände heraus, war mit Alfred Dürr Herausgeber des *Bach-Jahrbuchs* und edierte *J. S. Bach. Sämtliche Kantatentexte* sowie gemeinsam mit Hans-Joachim Schulze 4 Bände *Bach-Dokumente*.

Wir gratulieren:

Professor Dr. Horst HEUSSNER am 10. Juli 1991 zum 65. Geburtstag,

Professor Dr. Hellmut FEDERHOFER am 6. August 1991 zum 80. Geburtstag,

Dr. Werner SCHWARZ am 21. August 1991 zum 85. Geburtstag,

Professor Dr. Hans OESCH am 10. September 1991 zum 65. Geburtstag,

Professor Dr. Anna Amalie ABERT am 19. September 1991 zum 85. Geburtstag,

Professor Dr. Walter SALMEN am 20. September 1991 zum 65. Geburtstag.

*

Privatdozent Dr. Karlheinz SCHLAGER hat den Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Katholischen Universität Eichstätt angenommen

Privatdozent Dr. Erik FISCHER nahm im SS 1991 die Lehrstuhlvertretung an der Universität Bonn wahr.

Zum 1. Dezember 1990 wurde Dagmar DROYSSEN-REBER das Amt der Direktorin des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz übertragen. Sie leitet weiter das zum Institut gehörige Musikinstrumenten-Museum.

Dr. Peter ACKERMANN hat sich am 6. Februar 1991 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: *Studien zur Gattungsgeschichte und Typologie der römischen Motette im Zeitalter Palestrinas*

In einer akademischen Feierstunde verlieh der Fachbereich Klassische Philologie und Kunstwissenschaft der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M. am 24. Juni 1991 die Ehrendoktorwürde an Pierre BOULEZ, Paris.

Professor Dr. Albrecht RIETHMÜLLER, Frankfurt a. M., hat den Ruf auf die Professur C 4 für Musikwissenschaft an der Universität Bonn abgelehnt.

Privatdozent Dr. Thomas KOHLHASE, Redakteur der Denkmälerausgabe *Das Erbe deutscher Musik*, wurde zum apl. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Tübingen ernannt.

Magdeburg ehrt alljährlich zu Telemanns Geburtstag am 14. März einen Musikwissenschaftler oder einen Musiker, der sich in besonderer Weise um das Werk Georg Philipp Telemanns verdient gemacht hat, mit dem „Georg-Philipp-Telemann-Preis der Stadt Magdeburg“. In diesem Jahr erhielt Professor Dr. Günter FLEISCHHAUER (Halle) den Telemann-Preis. Seit dem Beginn der Magdeburger Telemann-Pflege und -Forschung um 1960 hat er sie maßgeblich beeinflusst und mitgestaltet. Er ist Mitinitiator der Magedburger Telemann-Festtage und ihrer wissenschaftlichen Konferenzen und hat zahlreiche Publikationen und Referate zu Telemann und seinem Werk verfaßt.

Vom 7. bis 9. Juli 1991 veranstaltete die Stiftung Villa Musica, Mainz, in Zusammenarbeit mit dem Arbeitskreis Studium populärer Musik ein Symposium *Spektakel/Happening/Performance. Rockmusik als „Gesamtkunstwerk“*.

Das Gesamtkunstwerk Barock lautete der Titel eines Symposions vom 7. bis 13. Juli 1991 anlässlich der Generalversammlung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Graz.

Das Institut für Ostdeutsche Musik (Hackberg 1, W-5060 Bergisch Gladbach 1) veranstaltet gemeinsam mit der Musikalischen Jugend Polens und der Liegnitzer Musikgesellschaft vom 26. bis 29. September 1991 in Legnica-Liegnitz und Brzeg-Brieg ein Symposium über *Schlesische Musikgeschichte und Musikinstrumente in Schlesien*.

Eine Internationale Fachkonferenz *Jan Dismas Zelenka* wird vom 17. bis 20. November 1991 von der Musikgeschichtlichen Kommission des J.-G.-Herder Forschungsrates in Marburg veranstaltet. Informationen über Privatdozent Dr. Thomas Kohlhase, Musikwissenschaftliches Institut, Pflughofstr. 2/Schulberg, W-7400 Tübingen 1.

Am 4. Mai 1991 wurde in Magdeburg die Telemann-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung) gegründet. Sie versteht sich als Koordinator und Förderer der internationalen Telemannpflege und -forschung und wird sich für die weitere Verbreitung der Musik Telemanns einsetzen sowie Veranstaltungen dieser Zielstellung unterstützen. Dem Präsidium gehören an: Prof. em. Dr. Martin RUHNKE (Erlangen) — Präsident Dr. Wolf HOBOHM (Magdeburg) — Vizepräsident, Carsten LANGE (Magdeburg) — Schatzmeister, Dr. Annemarie CLOSTERMANN (Hamburg) und Dr. Willi MAERTENS (Magdeburg). Der Sitz und die Geschäftsstelle der Telemann-Gesellschaft befindet sich in O-3010 Magdeburg, Liebigstraße 10.

Am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität — GH — Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold entsteht unter der Leitung von Prof. Dr. Arno FORCHERT die *Gesamtausgabe der musikalischen Werke Johann Hermann Scheins*. Für den Abschlußband dieser Ausgabe werden noch gedruckt und handschriftlich überlieferte Einzel- und Gelegenheitskompositionen Scheins gesucht. Hinweise, insbesondere zu in öffentlichen Bibliotheken und Archiven befindlichen Drucken und Handschriften werden an folgende Anschrift erbeten: Musikwissenschaftliches Seminar, z. H. v. Frau Claudia Theis M. A., Allee 20, W-4930 Detmold.

Am Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe wurde ein *Internationales Digitales Elektroakustisches Musik Archiv IDEMA* gegründet, das seit Dezember 1990 in Kooperation mit dem Center for Computer Research in Music and Acoustics CCRMA der Stanford University, Kalifornien USA, aufgebaut wird. Adresse: IDEMA, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Ritterstraße 42, W-7500 Karlsruhe 1, Tel. 07 21 / 93 30-300.

Anmeldung von freien Forschungsberichten / Call for Papers: Die Gesellschaft für Musikforschung veranstaltet vom 27. September bis 1. Oktober 1993 einen Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß zum Thema **Musik als Text** in Freiburg im Breisgau. Kongreßsprachen sind Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch, Spanisch. Freie Forschungsberichte, die nicht unbedingt in Bezug zum Thema des Kongresses stehen müssen, können angemeldet werden bis zum 31. Juli 1992. Vorschläge mit einer kurzen Zusammenfassung (max. 1 Seite) mögen bitte gesandt werden an den Vorsitzenden des Programmausschusses, Herrn Prof. Dr. Hermann Danuser, Musikwissenschaftliches Seminar der Albert-Ludwigs-Universität, Werthmannplatz, D-7800 Freiburg im Breisgau.

Die Autoren der Beiträge

BERNHARD R. APPEL, 1950 in Wallersdorf/Bayern geboren; studierte Schulmusik und Musikwissenschaft in Saarbrücken; 1981 Promotion; 1977 — 84 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Saarbrücken; 1985 — 86 Durchführung des DFG-Projektes „Schumann-Autographen“ an der Universität Köln; seither Mitarbeiter der mit der Kritischen Gesamtausgabe befaßten Robert-Schumann-Forschungsstelle in Düsseldorf.

CHRISTOPH VON BLUMRÖDER, 1951 in Northeim geboren; studierte Musikwissenschaft in Freiburg; 1979 Promotion; 1990 Habilitation, seit 1980 Lehrbeauftragter, seit 1990 Privatdozent an der Universität Freiburg; seit 1979 Ständiger Wissenschaftlicher Mitarbeiter, seit 1985 Schriftleiter des *HmT*; zuletzt erschien von ihm: *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens*, Stuttgart 1991 (= *BzAfMw* 32).

WALTHER DÜRR, 1932 in Berlin geboren; studierte Musikwissenschaft in Berlin und Tübingen; 1956 Promotion in Tübingen; 1957 Lektor in Bologna; 1965 Editionsleiter der Neuen Schubert-Ausgabe in Tübingen; 1977 Honorarprofessor in Tübingen; zuletzt erschien von ihm: *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven 1984 (= *Taschenbücher der Musikwissenschaft* 94).

MICHAEL STRUCK, 1952 in Hannover geboren; studierte Schulmusik, Klavier und Musikwissenschaft in Hamburg; 1984 Promotion; nach Referendariat und Schuldienst seit 1985 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der neuen Gesamtausgabe der Werke von Johannes Brahms in Kiel; zuletzt erschien von ihm: *Robert Schumann. Violinkonzert d-moll (WoO)*, München 1988 (= *Meisterwerke der Musik* 47); *Joseph Joachim. Variationen über ein irisches Elfenlied* (Erstausgabe mit Vorwort und Kritischem Bericht), Hamburg 1989.

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); Anmerkungsziiffern 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. 125ff.
 - Ders., *Zur Harmonik des 16. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie* 3 (1988), S. 205.
 - Heinrich Bessler, *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*, in: *AfMw* 16 (1959), S. 21.
 - Friedrich Blume, Art. *Bruckner*, in: *MGG* 2, Kassel 1952, Sp. 367f.
 - Vgl. *W. A. Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14*, Bd. 1: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, vorgelegt von Christoph-Hellmut Mahling, Kassel 1983, S. VII.

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

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

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

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