

„Ein gewisser Geist“ Zu Mendelssohns „Reformations-Symphonie“

von Ulrich Wüster, Bonn

1. *Habent sua fata . . .*

Die Forschung hat sich Mendelssohns *Reformations-Symphonie* nur in vereinzelten Beiträgen zugewandt¹. Während sich aber in diesen immerhin zunehmendes Verständnis und wachsende Wertschätzung widerspiegeln, fristet das Werk noch immer ein Dasein am Rande des allgemeinen Konzertrepertoires². Das Schicksal der *Reformations-Symphonie* ist für uns insofern auch von exemplarischem Interesse, als im Falle Mendelssohns offenbar des Komponisten eigene Distanzierungen von zahlreichen seiner Stücke — besonders wenn sie verbal überliefert sind — nicht wenig zu deren Vernachlässigung beigetragen haben, ja daß sie mitunter wie ein Verdikt wirken, dem sich die ‚Nachwelt‘ noch immer zu beugen scheint.

Als Mendelssohns Sohn Karl 1868, über zwanzig Jahre nach seines Vaters Tod, das Werk als op. 107 herausgab, war er der erste, der Gründe gesehen haben mochte, sich über die von Mendelssohn quasi testamentarisch in einem Brief an Julius Rietz geäußerte Verfügung hinwegzusetzen: „Die Reformations-Symphonie kann ich gar nicht mehr ausstehen, möchte sie lieber verbrennen als irgend eines meiner Werke; soll niemals herauskommen; Camacho-Ouv. noch eher, aber doch auch kaum“³. Gerade die Tatsache, daß Mendelssohn seine unverstündlich heftige Ablehnung der *Reformations-Symphonie* in einem Atemzuge mit der Ouvertüre seiner frühen Oper *Die Hochzeit des Camacho* äußert, stimmt nachdenklich. Was haben jene beiden Kompositionen gemeinsam? Eine Beantwortung dieser Frage auf ästhetischer Ebene finden zu wollen, wird sich als sinnlos erweisen; auch, daß Mendelssohn sie „eine so jugendliche Jugendarbeit“ nennt, „daß ich mich jetzt zuweilen wundere, daß ich sie nicht besser gemacht habe, und [...] ich sie also aus dem Gefängniß in meinem Schranke nicht entwischen lassen darf“⁴, gibt keinen überzeugenden Ausgangspunkt ab, da sie z. B. in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Ouvertüren *Meeresstille* op. 27 und *Die Hebriden* op. 26 sowie zur ersten Fassung der *Schottischen Symphonie* op. 56 entstanden ist, um nur die symphonischen Werke dieser Schaffensperiode anzuführen,

¹ In chronologischer Folge: Max Friedländer, *Ein Brief Felix Mendelssohns*, in: *VfMw* 5 (1889), S. 483ff. Alfred Heuß, *Das „Dresdener Amen“ im ersten Satz von Mendelssohns Reformations-Symphonie*, in: *Signale für die musikalische Welt* 62 (1904), S. 281f. und S. 305f.; Mathias Thomas, *Das Instrumentalwerk Felix Mendelssohn Bartholdys*, Kassel und Göttingen 1972, S. 241ff.; Martin Witte, *Zur Programmgebundenheit der Sinfonien Mendelssohns*, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974, S. 121f. und 127; Wulf Konold, *Opus 11 und Opus 107*, in: *Musik-Konzepte* 14/15. *Felix Mendelssohn Bartholdy*, München 1980, S. 16ff.; Judith Silber, *Mendelssohn and his Reformation Symphony*, in: *JAMS* 40 (1987), S. 310ff.

² Konold, *Opus 107*, S. 16, zählt das Werk, dem schon Heuß 1904 bescheinigte (S. 308), daß es „mit Unrecht zu den wenig bekannten Instrumentalwerken gehört“, noch 1980 „zu den heute kaum noch gespielten Werken“.

³ Brief an Julius Rietz vom 11. Februar 1838, wiedergegeben bei Friedländer, S. 483f.

⁴ Brief an Franz von Piatkowski vom 26. Juni 1838, ebda., S. 484.

in der Mendelssohn wesentlich avancierter komponierte als zu Zeiten des *Camacho*. Nein, was die gesuchte Gemeinsamkeit ausmacht, so sind die Motive der Ablehnung weitgehend aus der Werkgeschichte und Mendelssohns Biographie begründbar: Bekanntlich hatte der junge Komponist mit seinem in Hoffnung auf eine künftige Opernkariere geschriebenen Bühnenstück *Die Hochzeit des Camacho* bei weitem nicht den erwarteten Durchbruch erzielt, ein Desaster, das er als persönlich schicksalhaft erlebte und das sein Verhältnis zur Oper — zu Berlin übrigens auch — zeitlebens als ein gespaltenes bestimmen sollte⁵. Mit der *Reformations-Symphonie* ist es ihm durchaus ähnlich ergangen.

Die erste, bisher nirgends berücksichtigte Erwähnung des Werkes finden wir in einem Brief Karl Klingemanns an Fanny vom 7. Juli 1829 aus London: „Dort [in Schottland] erwarte ich viel für Felixens entworfene Arbeiten, die bloß noch den letzten Sonnenblick brauchen, um zu unser aller Lust aufzugehen. Die drei, die ich meine und liebe, sind fast alle auf demselben Punkte, alle zum Aufbrechen fertig. So freue ich mich namentlich nach dem, was ich von der Sinfonie weiß, auf das was noch kommen muss. [...] Von den Erfolgen sage ich weiter nichts, weil sich die nun von selbst verstehen — d e r Ruf ist gemacht und fertig und das Ausland empfiehlt hinfüro dem lieben langsamen Deutschland sein Kind hoffentlich wirksam genug. Nur noch den Orden vom goldenen Sporn vom Papst, etwa für eine Komposition über „Ein feste Burg“ und Success einer Oper beim Hoftheater in Lappland, und die deutschen Bühnen fangen an sich zu regen und zu bestellen“⁶. Diese Passage ist für ein Verständnis der Entstehungsursachen, aber auch des weiteren Schicksals der *Reformations-Symphonie* wichtig, weist sie doch auf die Bedeutung, die gerade dieses Werk für Mendelssohn im Zusammenhang seines Bestrebens hatte, den Grund für eine Künstlerlaufbahn in Deutschland zu legen. Es gibt Hinweise, daß es für ihn zu diesem Zeitpunkt feststand, in Berlin Fuß zu fassen; in einem Brief an Rebekka heißt es: „[...] denn ich will womöglich in Berlin mich festsetzen“⁷. Bereits 1828 hatte Mendelssohn mit den offiziellen Festmusiken zum Dürerfest und zum Naturforschertag Erfolge im Berliner Musikleben verbuchen können. *Die Reformations-Symphonie*, die — diesmal ohne offizielle Bestellung — für die Berliner 300-Jahr-Feier der Confessio Augustana bestimmt war, sollte die Reihe seiner Festmusiken fortsetzen und gleichzeitig krönen⁸.

Wie Klingemanns Brief zeigt, gehörte der Choral *Ein feste Burg* zu den frühesten Konzeptionen der Symphonie; man darf mit Recht vermuten, daß die Idee einer symphonischen Apotheose des lutherischen Streitliedes eine der allerersten Assoziationen war, die Mendelssohn im Hinblick auf eine dem Anlaß entsprechende Komposition hatte, die sowohl diesen als auch ihn selbst als Komponisten wirkungsvoll repräsentieren sollte. So ist das Werk wahrscheinlich nicht dem inneren Drang zu einer per-

⁵ Vgl. Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber 1984, S. 225ff.

⁶ *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann*, hrsg. von Karl Klingemann jun., Essen 1909, S. 57.

⁷ Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn*, neu hrsg. von Friedrich Brandes, Leipzig 1929, S. 273 (Brief aus Glasgow vom 10. August 1829).

⁸ Vgl. Silber, S. 314.

sönlichen Glaubensäußerung entsprungen, doch mag für Mendelssohn schon bald der religiöse Bekenntniswert der Komposition — zunächst als ein überpersönlicher intendiert und sicher mehr in ‚naiver‘, also authentischer Haltung zur protestantischen Konfession begründet als in berechnend absichtsvoller ‚Anbiederung‘⁹ — eine persönliche Dimension bekommen haben: Auf die Tatsache, daß anlässlich seines öffentlichen Auftretens in London sein zweiter Familienname Bartholdy weggelassen worden war, reagierte der Vater mit einer strengen Zurechtweisung. Mit Hinweis auf das Wirken Moses Mendelssohns heißt es in einem Brief an Felix vom 8. Juli 1829: „Mendelssohn ist und bleibt ewig das Judentum in der Übergangsperiode [...] ich wiederhole dir, einen christlichen Mendelssohn giebt es so wenig als einen jüdischen Confucius. Heißt du Mendelssohn, so bist du eo ipso ein Jude, und das taugt dir nichts, schon weil es nicht wahr ist“¹⁰. Inmitten seines Londoner Erfolgstaumels sah sich Mendelssohn plötzlich wieder mit der unentrinnbaren religiösen und gesellschaftlichen Problematik eines konvertierten Juden konfrontiert. Es ist anzunehmen, daß ihm dieser Aspekt bei der Unterdrückung seines Beinamens kaum bewußt gewesen ist¹¹; und so mutet es fast wie Ironie des Lebens an, daß seine Pläne zu einer *Reformations-Symphonie* (Klingemanns Brief vom 7. Juli) und der väterliche Mahnbrief (vom 8. Juli) fast auf den Tag genau zusammenfallen.

Schon während der abschließenden Arbeiten kehrt Mendelssohn eine merkwürdige ironische Distanz zu seinem Werk hervor. Am 15. April 1830 an Klingemann: „Ich wollte Du könntest meine neue Symphonie. Wenn ich wiederkomme, dirigiere ich sie u n s zum Spass; der erste Satz ist ein dickes Tier mit Borsten, als Medizin gegen schwache Magen zu empfehlen“¹². Und kurz nach der Fertigstellung am 25. Mai an Fanny: „Sammele doch Stimmen über den Titel, den ich wählen soll; Reformationssymphonie, Confessionssymphonie, Symphonie zu einem Kirchenfest, Kindersymphonie, oder wie du willst; schreib mir darüber und statt aller dummen Vorschläge einen klugen; die dummen, die aber bei der Gelegenheit ausgeheckt werden, will ich auch wissen“¹³. Es ist zu bedenken, ob „Kindersymphonie“ wirklich als Einschätzung seines Werkes insofern anzusehen ist, als für ihn keine tiefere künstlerische und inhaltliche Bedeutung damit verbunden war, oder ob man nicht hinter dem mutwilligen Bagatellisieren etwas wie Scheu zu sehen hat, sich mit einem zugegeben problematischen Werk

⁹ Eine solche Andeutung, für die er keinerlei unterstützende biographische Fakten anführt, macht Konold, *Opus 107*, S. 17: Es werfe „ein bezeichnendes Licht auf die Situation der assimilierten Juden, daß sich der junge Komponist gerade mit einem Werk ausgesprochen christlichen Charakters [...] zu Worte meldet“. — Eher dürfte die Einschätzung stichhaltig sein, die Alberti, S. IV, vornimmt: „[...] sie legt Zeugnis ab für seinen tief im Christentum wurzelnden Geist und seine Anhänglichkeit an den evangelischen Glauben, in dem er aufgewachsen war“.

¹⁰ Brief von Abraham Mendelssohn Bartholdy an Felix in London vom 8. Juli 1829, in: Eric Werner, *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980, S. 59ff.

¹¹ Wie wir aus Briefen wissen, war Felix und seinen Geschwistern der Name ursächlich wegen seines Trägers, des Onkels Salomon Bartholdy, verhaßt. — Nicht zuletzt ist „Bartholdy“ im Englischen nicht ohne entstellende Lautbeugung (-th) auszusprechen.

¹² Klingemann, S. 82. — Einem Hinweis bei Martin Jacobi, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Bielefeld und Leipzig o. J. [1915], S. 7, nachgehend, wonach Zelter einige seiner Bach-Manuskripte als „borstige Stücke“ zu bezeichnen pflegte, könnte „Borsten“ ein von den Geschwistern aus dem Zelterschen Repertoire übernommenes Codewort für „schwierigen/anspruchsvollen Kontrapunkt“ gewesen sein.

¹³ *Reisebriefe aus den Jahren 1830–1832*, hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 8. Aufl. 1869, S. 7.

eine Blöße zu geben — gerade der als Kritikerin geachteten (und gefürchteten) Schwester gegenüber; immerhin rechnet er wohl mit „dummen“ Vorschlägen, ja will darüber informiert sein, bittet aber geradezu inständig um „einen klugen“. Wie wir einem anderen Brief an Klingemann vom 6. August 1830 entnehmen, sind die wenig schmeichelhaften Ausdrücke „Borstentier“ und „Magentröster“ in der Tat wohl sogar von Fanny aufgebracht worden: „Ich habe seitdem meine große Reformationssinfonie geschrieben [...]; Fanny pflegt davon zu sagen, sie sei ein böses Tier und es ist etwas daran; ich denke, sie würde für Deinen Magen gut sein“¹⁴.

Zu diesem Zeitpunkt dürfte Mendelssohn allerdings schon gewußt haben, daß sein Werk nicht zu den Berliner Festlichkeiten erklingen würde. Es hat den Anschein, daß man in Berlin aus mehreren Gründen von einer Auftragserteilung an Mendelssohn Abstand nahm: die Verzögerungen bei der Fertigstellung seiner Komposition spielten ebenso eine Rolle wie die Gestaltung des Festprogramms, bei der man schließlich von symphonischer Musik absah, und offensichtlich fiel auch ein Wort über Mendelssohns jüdische Abstammung¹⁵. Bemühungen, die Symphonie kurzfristig andernorts zur Aufführung bringen zu lassen (in dem Brief vom 25. Mai ist von Leipzig die Rede), hatten keinen Erfolg. Mendelssohn war enttäuscht: Er hatte nun eine Komposition in Händen, mit der — da sie auf diesen bestimmten Zweck hin konzipiert war — vorab nichts anzufangen war, und die Aussicht, sich damit „einen Ruf zu machen“, war dahin. Bekanntlich scheiterte auch der Versuch, die Symphonie während seines Pariser Aufenthalts 1832 vom Conservatoire aufführen zu lassen — diesmal am Widerstand der Musiker: „Zu gelehrt, zu viel Fugatos, zu wenig Melodie“¹⁶. Mendelssohn, der inmitten des von ihm wenig positiv geschilderten Pariser Musiklebens das Conservatoire als Autorität akzeptierte, ohne allerdings zu bedenken, daß auch dort der herrschende Musikgeschmack nicht ohne Einfluß sein mußte, äußerte sich lakonisch-zugeknöpft über diese Zurückweisung: „[...] die Revolutions-Sinfonie [sic] ist mir sehr zurückgedrängt, weil mir die Völker ins Handwerk gefallen sind, wer weiß, ob ich sie jemals wieder vorhole, seit ich die Sache in der Nähe gesehen habe“¹⁷. Er nahm sie aber doch wieder vor: Eine von Rietz im Werkverzeichnis¹⁸ erwähnte Londoner Aufführung ist zwar nicht nachweisbar, aber ein Versuch dazu wahrscheinlich. Endlich fand die Uraufführung unter Mendelssohns Leitung am 15. November 1832 in Berlin im Zusammenhang mit seiner Bewerbung um die Zelter-Nachfolge an der Singakademie statt — nun sollte ihm die Symphonie doch endlich dazu dienlich sein, sich „einen Ruf zu machen“. Bekanntlich wurde ihm dann der weniger begabte, aber routiniertere Rungenhagen vorgezogen, auch wurden wieder antisemitische Äußerungen laut. Dies mußte er als

¹⁴ Klingemann, S. 83.

¹⁵ Silber, S. 316 und 322f. — Silber wies nach, daß entgegen der verbreiteten Annahme die Jubiläumsfeiern auch in Berlin durchaus stattgefunden hatten.

¹⁶ Ferdinand Hiller, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, Köln 2. Aufl. 1878, S. 19. Eine andere Lesart übersetzt „Zu scholastisch, zu viel Kontrapunkt, zu wenig Melodie“ (Konold, *Opus 107*, S. 17f.).

¹⁷ Unveröffentlichter Brief vom 7. Januar 1832, zitiert bei Werner, S. 219.

¹⁸ Das Verzeichnis findet sich in: *Briefe aus den Jahren 1833–1847*, hrsg. von Paul und Karl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1863, S. 519.

erneute persönliche Zurückweisung erleben, und aus seiner für ihn nun gescheiterten Absicht, sich in Berlin „womöglich festsetzen“ zu wollen, entwickelte sich eine lebenslange Zwietracht mit dieser Stadt¹⁹. Und die Symphonie hielt er fortan beharrlich zurück.

*

Auf der Suche nach Gründen für Mendelssohns auffällig heftige Ablehnung seiner *Reformations-Symphonie* schälte sich ein Komplex von Tatbeständen heraus, die sich sämtlich als äußere, nicht eigentlich dem Werk zugehörige Motive erweisen: 1. Mendelssohn muß es über seinen Wert als Gelegenheitskomposition hinaus geschätzt haben: Fertigstellung, weitere Bemühung um Aufführungen und sogar um Herausgabe²⁰ erfolgten unabhängig von der geplatzten Berliner Festaufführung. 2. Neben ihrem ästhetischen Wert hatte die Symphonie für ihn große persönliche Bedeutung; religiöse Selbstversicherung rangierte dabei sicher hinter dem künstlerischen Ausweis für eine Berliner Karriere. 3. Anscheinend haben scherzhaft kritische Bemerkungen seiner musikalischen Vertrauten Fanny bereits während der Niederschrift irritierend gewirkt. 4. Die Nicht-Annahme des Stücks durch das Berliner Festkomitee empfand er als Zurücksetzung; seine daran geknüpften Pläne waren gescheitert. 5. Ebenfalls vergeblich bemühte er sich um eine Aufführung in Leipzig. 6. Die Ablehnung des Pariser Conservatoire faßte er als Urteil einer Autorität sui generis auf, ohne deren ästhetische Ideale und deren Differenz zu seinen eigenen zu hinterfragen. 7. Durch die gescheiterte Bewerbung um die Singakademie gehörte das Werk fortan zum engeren Kontext seines Berlin-Traumas.

Es zeichnet sich damit ab, daß Mendelssohns Distanzierung von seinem Werk — zumindest zu weiten Teilen — keine kritische war, sondern eine von emotionalen und psychologischen Motiven geleitete. In dieser Hinsicht erweist sich aber generell Mendelssohns Biographie als äußerst problematisch, denn unter der ansonsten so ausgeglichenen und heiteren Außenhaut seines Persönlichkeitsbildes scheinen bei genauem Hinsehen kompliziertere Spuren einer sensiblen und verletzbaren Psyche durch, die sich ihre eigenen Mechanismen zur Abwehr und Tarnung virtuos zu schaffen verstand. Solchen von Mendelssohn selbst begründeten Klischees ist die Literatur zumeist gefolgt. In dem hier untersuchten Fall können wir einer solchen ‚nachfolgenden Rezeption‘ zunächst keine begründete Berechtigung zuerkennen — jedenfalls noch nicht schon aufgrund der historiographischen Befunde. Vielmehr konnte, durch Interpretation der das Werk betreffenden Zeugnisse, und indem wir weitere biographische Fakten, deren Relevanz sich dadurch erwies, mit ihnen in Beziehung setzten, — der Zugang zu dem Werk von überlieferten Vorurteilen befreit werden.

¹⁹ Hierzu z. B. Werner, S. 252ff., Kapitel 11: „Berlin lehnt ab — Europa lädt ein“.

²⁰ Brief an Fanny vom 25. Mai 1830. — Die Stelle n u r in der Ausgabe der *Reisebriefe* von Peter Sutermeister, Zürich 1958, S. 20: „[...] übrigens werde ich sie höchstwahrscheinlich in Stimmen u. 4händigem Auszug nächstens herausgeben“.

2. „Sensus non est inferendus sed efferendus“

Diesen ersten der hermeneutischen Kanons, generell eine Mahnung an den Interpreten — und den Kritiker —, sich hinsichtlich der Voraussetzungen zu prüfen, mit denen er (im doppelten Sinne) zu Werke geht, als Motto für den analytischen Teil dieser Studie zu wählen, hat folgenden Hintergrund: Es gibt eine weitere kritische Stellungnahme Mendelssohns zu seiner *Reformations-Symphonie*, die, weil sie die ästhetische Schicht des Werkes betrifft, dazu verleiten könnte, sie als gleichsam ‚autorisierte‘ Aburteilung anzusehen, welche dann — ungeprüft ‚in das Werk hineingetragen‘ — als erkenntnisleitendes bzw. Erkenntnis vorstrukturierendes Vor-Urteil wirken würde. Wenn wir die Perspektiven unserer Analyse im folgenden gleichwohl aus dieser ‚Kritik‘ ableiten, so geschieht dies in dem Bewußtsein, den hier artikulierten Blickwinkel des Komponisten nicht zu dem unseren werden zu lassen, sondern ihn für die Interpretation und die Gewinnung eines eigenen Standpunkts fruchtbar zu machen. Es geschieht aber auch in dem Bewußtsein der in ihrer negativen rezeptionsgeschichtlichen Wirkung vermutlich kaum zu überschätzenden Relevanz dieser ‚Kritik‘, die sich bis auf unser heutiges Verhältnis zu dem Werk hin erstreckt, und die daher ein solches Eingehen — das nicht jeglicher Rezension gleichermaßen ansteht — nicht nur legitimiert, sondern in dem unsere Untersuchung leitenden Interesse geradezu fordert, wenn es denn darum gehen soll, die Sicht auf das Werk von den Schleiern der Rezeptionsgeschichte zu befreien. Mendelssohn schreibt am 23. April 1841 an Julius Rietz, der ihn um Kritik eines Werkes von sich gedrängt hatte:

„Es ist mir, namentlich in der Ouvertüre, ein gewisser Geist, den ich selbst allzu gut kenne, weil er nach meiner Meinung die Reformationssymphonie hat mißlingen lassen [...] Die Grundgedanken in Ihrer Ouvertüre und meiner Reformationssymphonie (beide haben darin ganz gleiche Eigenschaften, finde ich) sind mehr durch das was sie bedeuten als an und für sich interessant; natürlich rede ich dem letzteren allein nicht das Wort [...], aber auch nicht dem ersten allein, sondern beides muß sich verbinden und verschmelzen. Ein Thema, oder all' dergleichen, auch an und für sich musikalisch recht interessant zu machen [...], das, meine ich, ist die Hauptwichtigkeit“²¹.

Zunächst scheint es notwendig, auf die relativ geringe Relevanz dieser ‚Kritik‘ für das Verständnis des Werkes hinzuweisen: Es handelt sich um ein spätes Zeugnis (1841) und bringt eine Haltung zum Ausdruck, die nicht unbedingt bereits zum Zeitpunkt der Komposition (1829) ausgeprägt gewesen sein muß²². Und einer späteren Rezeption durch den Komponisten selbst kann zwar mehr Beachtung, kaum aber mehr Verbindlichkeit zukommen als jeder anderen. Insoweit sich die ‚Kritik‘ als Absage an ‚Programm-Musik‘ deuten läßt, ist ein Wandel in Mendelssohns ästhetischer Haltung auch vor dem Hintergrund der allgemeinen musikhistorischen Entwicklung anzunehmen: Innerhalb der mit den Jahren immer prägender werdenden Auseinanderset-

²¹ *Briefe 1833–47*, S. 282f.

²² Diese Auffassung auch bei Witte, S. 127.

zungen zwischen ‚absoluter Musik‘ und ‚Programm-Musik‘²³ mußte sich seinem musikalischen Bewußtsein zwangsläufig deutlicher eine Vorstellung ausbilden, wo er seine eigene Position definieren wollte. Jedenfalls scheint Mendelssohn die *Reformations-Symphonie* nicht zuletzt wegen ihrer gewissermaßen programmatischen Deutlichkeit, ihrer ‚Programmdeutlichkeit‘, im Laufe der Zeit ferngerückt zu sein. Vielleicht ist aus der ‚Kritik‘ zunächst nicht viel mehr abzuleiten, als daß das Werk als Bestandteil eines Klärungsprozesses begriffen werden kann, der Mendelssohn auf einen Weg führte, bei dem diese Komposition ins Abseits geraten mußte²⁴. Schließlich ist zu berücksichtigen, daß die biographischen Konnotationen dieses Werkes ein fester, von Mendelssohn vielleicht kaum noch reflektierter Bestandteil der Voreinstellungen waren: Die Tatsache, daß ihm die Symphonie durch jene äußeren Umstände verleidet war, trug zum negativen Urteil auch der kompositorischen Qualität entscheidend bei.

Bei der folgenden Untersuchung werden wir von den beiden Gesichtspunkten ausgehen, die Mendelssohn in seinem Wort von den „Grundgedanken, die mehr durch das, was sie bedeuten, als an und für sich interessant“ seien, akzentuiert: 1. Wie groß ist die ‚Programmdeutlichkeit‘ der Symphonie und welche ästhetischen Konsequenzen sind damit verbunden? Ist ‚Programmdeutlichkeit‘ intendiert (dann wäre nicht sie das Problem, sondern die Frage, wie sie erzielt und ob sie gelungen ist), oder sind daneben andere Prinzipien wirksam, deren Erfüllung Anliegen des Komponisten war (dann wäre etwa die Vermischung von verschiedenen Gattungsnormen im Finalsatz nicht per se ein Mangel, sondern diese Perspektive wäre Voraussetzung für Kriterien, mit denen eine Bewertung überhaupt erst vorgenommen werden könnte)? 2. Wie ist die Bildung der Themenstrukturen, sowohl in rein musikalischer Hinsicht als auch in ihrer Funktion für die programmatische Intention?

Außerdem soll, nicht nur aus Raumgründen, eine vom Finalsatz ausgehende Perspektive eröffnet werden. An diesem Satz, der bisher kaum seiner zentralen Bedeutung für die Symphonie entsprechend gewürdigt worden ist²⁵, hat man mehr als einmal Mendelssohns Eigenkritik nachzuvollziehen versucht²⁶ und dadurch andere Deutungsansätze ausgeschlossen.

Schon der erste analytische Beitrag zur *Reformations-Symphonie* kam zu dem Ergebnis, daß man (zumindest für den 1. Satz) „Mendelssohns Urteil nicht zustimmen“

²³ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel und München 1978, S. 129, spricht gar von einer Verhärtung „zum musikalischen Parteienkampf“.

²⁴ Heuß, S. 308, vertritt am Ende seiner Studie sogar die Auffassung: „Sehr viel hätte sicher nicht gefehlt, daß Mendelssohn der modernen Programm Musik [sic] in die Arme gelaufen wäre“.

²⁵ Heuß, S. 308, wies auf die Bedeutung des Finales hin, beschränkte seine Untersuchung aber auf den 1. Satz. — Thomas, S. 247ff., behandelt den Satz, in dem er „keine besonderen Entdeckungen“ zu machen sieht, nur cursorisch. — Die Beschreibung bei Werner, S. 242ff., ist in vielen Punkten nicht nachvollziehbar und unstimmig. — Konold, *Opus 107*, S. 26ff., bietet eine ausführlichere Analyse, die jedoch die programmatische Schicht vernachlässigt und, wie auch die anderen Beiträge, nicht auf die spezifische Finale-Funktion des Satzes zu sprechen kommt.

²⁶ Heuß, S. 282: „Die Sinfonie hat ihre Schwächen, welche besonders in der großen Ausdehnung des ersten Satzes und der oft etwas steifen kontrapunktischen Behandlung im letzten Satze bestehen“. — Thomas, S. 247, sieht keine plausible formale Anlage und bemängelt, S. 249, Monotonie der Fugati sowie Unangemessenheit des von ihm Hauptsatz genannten Allegro-maestoso-Themas. — Konold, *Opus 107*, S. 28: „Mendelssohns harte Ablehnung des Werkes dürfte sich [...] am ehesten auf diesen Finalsatz beziehen“. — Und in der neuesten (1980) und wohl für viele Jahre maßgeblichen Biographie von Eric Werner heißt es, S. 246: „Auch der Ausklang selbst — der Choral in ganzen Notenwerten — kann den Schwächen des letzten Satzes nicht mehr aufhelfen [...] Drei Sätze sind gut geraten und voll von sprudelnder Erfindung“.

könne: Heuß stellte fest, daß das Zitat des *Dresdener Amen* „allein vom kompositorischen Standpunkt aus“ motiviert und legitimiert ist, als Keimzelle für eine besonders dichte motivisch-thematische Arbeit und Themenableitung, die „in keinem seiner anderen Werke“ wieder anzutreffen sei, und die „auch Beethoven nicht“ erreicht habe²⁷. Darüber hinaus unternahm er auch erste programmatische Deutungen: An den liturgischen Text des *Dresdener Amen* („Und mit deinem Geiste“) anknüpfend, sah er in ihm ein Symbol für „reinste göttliche Klarheit, Wahrheit im höchsten Sinn, etwas Ideales, das über alle menschliche Wahrheit und Weisheit erhaben ist: Gottes Geist“²⁸. In dem *Allegro con fuoco* des 1. Satzes wies er in der Satzstruktur Battaglia-Elemente nach und verstand den Satz als „Glaubenskampf, der Kampf der Reformation“, in den das *Dresdener Amen* später schlichtend hineinklinge, woraus sich dann das Piano und das Abflauen der Reprise erkläre: „Der Satz schließt [...] durchaus unentschieden [...] Die eigentliche Entscheidung hat Mendelssohn bekanntlich in den Schlußsatz gelegt“²⁹. Witte wies anhand der Introduction auf, daß Mendelssohn zusätzlich zu dem plakativen Melodiezitat des *Dresdener Amen* auch — und hierin ist die Ablehnung durch das Pariser Conservatoire („zu viel Kontrapunkt“) begründet, die sich mithin als ästhetisches Mißverständnis herausstellt — „Stilzitate“ (Kirchenstil: fugierte Satztechnik mit Vorhaltbildungen) und „Gattungszitate“ (Reminiszenzen an liturgische Sprechformeln) einsetzt: „Die Introduction führt [...] in einem Zitierprozeß, der vom Allgemeinen zum Speziellen hinleitet (Kirche — Liturgie — Dresdener Amen), an einen Kerngedanken des Programms (»protestantischer Gottesdienst«) heran“³⁰. Für unsere Studie ergibt sich nicht zuletzt unter diesem Aspekt die Rechtfertigung einer Konzentration auf den Schlußsatz, denn erst hier wird dieselbe Deutlichkeit des Bestrebens, unmißverständliche musikalische Implikationen zum Begriffsfeld ‚Kirche‘, ‚Reformation‘ und ‚Luther‘ zu schaffen, wieder manifest. Damit wird auf der Programmebene der zyklische Schluß vollzogen, Introduction und Finale erweisen sich als ‚Rahmenhandlung‘, deren Deutbarkeit auch für einen programmatischen Bezug der Mittelsätze garantiert³¹.

Witte entdeckte auch eine Beziehung zwischen dem 3. und 4. Satz, die über das lapidare Faktum des attacca-Anschlusses hinaus tiefere strukturelle Bedeutung hat und auch für die programmatische Deutung fruchtbar gemacht werden kann: Sei der Finalsatz mit seiner Choralbearbeitung „ideell Vokalmusik“ und das Andante „unverkennbar [...] zwischen Arioso und Rezitativ angesiedelt“, so bildeten „beide zusammen ein — freilich hochstilisiertes — »Rezitativ-und-Arie-Paar«“³². Allerdings erscheint der Finalsatz mit dem Choral und den Fugatopartien weniger als Arie, denn

²⁷ Heuß, S. 306.

²⁸ Ebda.

²⁹ Heuß, S. 308.

³⁰ Witte, S. 121f.

³¹ Witte, S. 119, hält es „grundsätzlich“ für „gerechtfertigt, jeden einzelnen Satz der [von ihm behandelten] drei Sinfonien auf seine Programmgebundenheit hin zu untersuchen“.

³² Witte, S. 122.

als Choralchorsatz, während andererseits im Andante nur ein einziges ausgesprochen rezitatives Element vorkommt (T. 131ff.); hingegen überwiegen hier kantabel-expressive Züge, durch die eher dieser Satz arienhaft erscheint³³. Die Tatsache, daß Mendelssohn aus der ursprünglichen Fassung des Satzes gerade die rezitativen Passagen wieder ausstrich, scheint eher ein Indiz dafür zu sein, daß er eine rezitativisch durchsetzte Mischform vermeiden wollte, als dafür, daß „die verbliebene erste Andante-Hälfte in sich sozusagen rezitativisch genug ist“³⁴. Fragt man nach den mutmaßlichen Gründen, so ist zum einen zu bedenken, daß das Instrumental-Rezitativ nicht nur die Plakativität immens gesteigert hätte. Vielmehr wäre auch durch seine sprachabhängige Anlage, die gleichsam nach Textierung verlangt, aber doch untextiert bleibt, die gattungsästhetische Problematik einer instrumentalen Vokalmusik in unerwünschter Weise verschärft worden. In der bestehenden Form stellt der Satz eine ausgewogene Verbindung zwischen einem semantisch eindeutigen Satzmodell mit programmatisch erkennbarer Aussagefunktion und sich als ‚absolut‘ gerierender Musik dar: Die Interpretation wird nicht von der Musik als dem einzigen autonomen Ausdrucksträger abgelenkt.

Um die Semantik dieses Satztypus erkennen zu können, ist es nötig, den Blick für eine andere als die rezitativische Deutung zu öffnen. Untersuchen wir die auffällige Charakteristik der Melodik, die sich übrigens ebenfalls auf Motive der Introduction zurückbeziehen läßt:

a) 3. Satz, T. 3/4



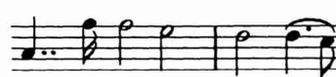
1. Satz, T. 1/2



b) 3. Satz, T. 11/12



1. Satz, T. 5/6



c) 3. Satz, T. 15/16



1. Satz, T. 31/32



Notenbeispiel 1

³³ Ein ähnliches Satzpaar-Modell findet sich in Beethovens *Klaviersonate op. 110*, wo ein rezitativisch durchsetztes *Arioso dolente* einer Fuge mit vokalem Themencharakter vorangeht. — Die Taktangaben beziehen sich stets auf die von Max Alberti herausgegebene Eulenburg-Taschenpartitur No. 554, London usw. [1960].

³⁴ Witte, S. 122, dort Anm. 4.

Bei den kurzen Phrasen wechseln solche mit heftig sich aufschwingendem Gestus mit solchen ab, die quasi resignativ zurückfallen, wobei zwischen schnellem, mit Beteiligung von großen Intervallen gestalteten und zögernden Rückfällen zu unterscheiden ist, die wiederum als Vorhaltstypus seufzerartig oder in rhythmisch-melodisch gedehntem Gefälle auftreten. Charakteristischen portamenti di voce, vor allem nach eindringlich repetierten Tönen vor einem Aufschwung stehen auf der ‚rückfallenden‘ Seite kurze Auftakte gegenüber. Die Kurzatmigkeit der Phrasen, ‚Suspiratio‘-Pausen und als deren gleichermaßen spannungserzeugendes Gegenstück die Phrasen-Überbindungen sind ebenfalls Kennzeichen dafür, daß es sich bei diesem kantabel-expressiven g-moll-Andante um eine sogar sehr typisch ausgeprägte Lamento-Komposition handelt. Selbst eine Reminiszenz an den sogenannten Lamento-Baß findet sich in dem chromatischen Baßgang im Quartrahmen (hier aufwärts) als *passus duriusculus* (T. 37—41). Die einfache, in einem Sechzehntel-Puls bebende Begleitung, wie sie häufig in Lamentosätzen anzutreffen ist, weist auf die monodische Tradition dieser Vokalform. Leider hört man diesen Satz zumeist nicht in diesem Sinne interpretiert; das Tempo wird in der Regel zu rasch genommen, so daß der melodisch-rhythmische Spannungsreichtum und damit der ganze emotionale Ausdrucksgehalt nicht zur Entfaltung kommt. Außerdem wird dadurch eine nicht unerhebliche zeitliche Verkürzung des Satzes bewirkt, was seine Wichtigkeit und Autonomie im Rahmen der gesamten Satzfolge der Symphonie schmälert und insgesamt einen Eindruck von Unausgewogenheit zurückläßt.

Unsere Ergebnisse dürften ausreichend sein, eine absichtsvolle interpretatorische Degradierung des Satzes als irrig zu bezeichnen. So meint Konold, er sei „mehr eine ausgeführte Einleitung zum Finale als ein autonomer langsamer Satz“³⁵. Diese Auffassung ist gleichwohl nicht ganz falsch, haftet aber zu sehr an den in der Partitur fixierten Satzgrenzen und verschiebt dadurch die Gewichte: Erstens besteht die „Einleitung zum Finale“ aus sehr viel mehr als aus dem zu Unrecht unterschätzten 3. Satz — ja es ist fraglich, ob sich ein Finale im konventionellen Formverständnis überhaupt klar heraushebt; zweitens darf die Frage nach Gründen, Absicht und Wirkung einer derart unkonventionellen Disposition nicht unterbleiben, wobei wir — naheliegenderweise — die programmatische Schicht des Werkes im Blick behalten müssen.

So ist es zum Beispiel keine Frage, daß der anschließende Choral *Ein feste Burg*, obgleich mit ihm der Partitur nach der 4. Satz beginnt, noch nicht im engeren Sinne formaler Bestandteil des Finalsatzes ist: Als Motto mit eindeutigem, da allbekanntem inhaltlichen Bezug ist der Choral das Hauptrequisit der Programmidee, weswegen er vollständig zitiert wird und daher als geschlossener Satz erscheint; auf der anderen Seite werden von ihm ausgehend Formteile des Schlußsatzes gespeist, und er ist daher strukturell nicht von diesem abtrennbar. Hingegen wird seine Selbständigkeit als Satz durch die auffällige, orgelregisterartig anschwellende Instrumentation unterstrichen, vor allem aber durch seine tonale Funktion in der Gesamtdisposition der Symphonie

³⁵ Konold, *Opus 107*, S. 25. — Thomas, S. 247, übergeht den Satz fast ganz und erkennt nur ansatzweise seinen Ausdruckswert: „ein elegisches, harmloses Sätzchen“.

(I: *d*-moll — II: *B*-dur — III: *g*-moll — Choral: *G*-dur — IV: *D*-dur). Auf dieser Ebene ist er aber wieder eng verklammert mit dem *g*-moll-Andante, das nach einem letzten leidenschaftlichen Aufbäumen (T. 50/51, tongetreues, aber durch die Lamento-Umgebung völlig neu und überzeugend motiviertes Zitat des Seitenthemas aus dem 1. Satz, das Heuß nicht unzutreffend unter Hinweis auf den bei Mendelssohn ungewöhnlichen „heftigen Gefühlsausbruch“ als „Bittgebet aus tiefster Seele“ auffaßte³⁶) mit picardischer Terz schließt, was in die resignative Szene einen unerwartet lichten und beruhigenden Klang dringen läßt.

In dieser Sphäre setzt nun der Choral mit seinem Zuversicht ausstrahlenden Duktus ein und suggeriert durch das Anwachsen des Klanges immer stärkere Überzeugungskraft. Verklammert ist er auch über sein Ende hinaus, indem die Choralmelodie nicht zum Grundton geführt wird, sondern in die Oberquinte abspringt (T. 22) und mit einer Trillerklausel in das *Allegro vivace* überleitet (T. 25). Dies wirkt allerdings nicht als Abbrechen, sondern als kraftvoller Aufschwung, der als Auslöser für den vorwärtsdrängenden Puls des synkopierten $\frac{6}{8}$ -Rhythmus' in den Streichern fungiert. Über dieser Grundlage entwickelt sich ein knappes modulierendes Fugato mit der 1. Choralzeile, die solistisch abwechselnd in den Bläsern (T. 31–43) exponiert erscheint, bis durch aus der Introduction bzw. dem 1. Satz stammende ‚Fanfarenstöße‘ in Hörnern und Trompeten (T. 43ff.; vgl. z. B. 1. Satz, T. 125ff.) ein Gefälle angekündigt wird, das zielgerichtet über eine starke dominantische Sphäre die Modulation nach *D*-dur, der Haupttonart des 4. Satzes, zuende führt. Während der erste Abschnitt dieses Überleitungsteils (drängende Bewegung — exponierte Choralzeile — Fanfaren) noch programmatische Tendenzen aufweist, verliert sich diese Deutlichkeit ab Takt 49 und macht vorübergehend einer primär ‚absoluten‘ Tonsprache Platz.

Im allgemeinen wird das nun einsetzende Thema (T. 63ff.) als das Hauptthema des Finalsatzes bezeichnet³⁷:

4. Satz, T. 63



Notenbeispiel 2

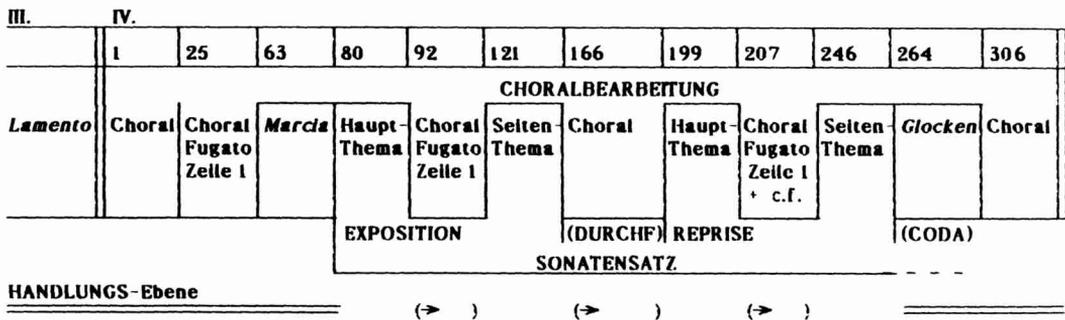
Diese Auffassung aber, die sich lediglich an den sichtbaren Satzgrenzen orientiert, ist im Grunde nicht haltbar. Wohl wird hier die Haupttonart *D*-dur erreicht, das neue Tempo wechselt zum *Allegro maestoso*, der Takt zum $\frac{4}{4}$ -Takt, und die vorausgehende

³⁶ Heuß, S. 308.

³⁷ Thomas, S. 249, Konold 1980, S. 27; Werner, S. 245, bezeichnet das Thema irrtümlicherweise als „brillante Coda“.

Überleitung hat starke Signalwirkung. Auch läßt die einsetzende Melodik durchaus Themencharakter erkennen, indem sie als relativ geschlossenes und periodisch gegliedertes Gebilde auftritt — aber: dieses ‚Thema‘ spielt im weiteren Verlauf des Satzes keine Rolle mehr. Damit aber ist es als Hauptthema eines (noch zu erweisenden) Sonatensatzes disqualifiziert; der Hinweis auf eine verkürzte Reprise umgeht zwar das Dilemma, erklärt aber nichts. Hingegen ergibt sich eine äußerst plausible Formstruktur, hört man den eigentlichen Sonatensatzbeginn erst mit Takt 80 (vgl. Formübersicht).

FORMÜBERSICHT



Die hier erklingende melodische Struktur erfüllt alle Erwartungen an ein Thema im Sinne der Sonatenform: Grundtonart *D*-dur, periodische Gliederung in Vorder- und Nachsatz, dabei (wie fast alle Themen der *Reformations-Symphonie*) mit einem Halbschluß offen endend und in eine Fortspinnung übergehend. In der Reprise (T. 199) erscheint dieses Thema unversehrt, um die Fortspinnung verkürzt. Zusätzliches Gewicht als Hauptthema erhält die Passage durch ihre offensichtliche Parallelität zum Hauptthema des 1. Satzes, wodurch zyklische Rückbindung erreicht wird:

4. Satz, T. 80–83



1. Satz, T. 42–49



Notenbeispiel 3

Aus dieser Sicht wird der Formteil des ‚Alla-marcia‘-Themas (T. 63–79) ausgekoppelt und als weiterer Einleitungsteil aufgefaßt. Da er keine architektonische Bedeutung für den Finalsatz hat, muß seine Funktion ebenfalls in der ‚Programmebene‘ der Symphonie gesucht werden. Wieder fällt eine Zuordnung von Begriffen nicht schwer, da der Satztyp bereits als ‚Marsch‘ identifiziert ist und das raumgreifende Unisono-Aufsteigen des Tutti im Dur-Dreiklang, das strahlende Exponieren der Spitzentöne oder die rhythmisiert aufsteigenden Skalengänge Topoi eines ‚Triumphmarches‘ sind, für deren Erkennung Mendelssohn eine ähnliche Verbindlichkeit erwarten konnte, wie für die des ‚Lamento‘.

Dem neu definierten Hauptthema folgt ein zur Dominante A-dur modulierender zweiteiliger Überleitungsabschnitt (T. 92–120); im ersten Teil (T. 92–104) wird wiederum ein aus der 1. Choralzeile hergeleitetes, hier aber variiertes Motiv fugiert, während der zweite Teil (T. 105–120) eine aus der Introduction bekannte Motivik auf ähnliche Weise sequenziert und Verwandtschaft evident werden läßt:

4. Satz, T. 92–95

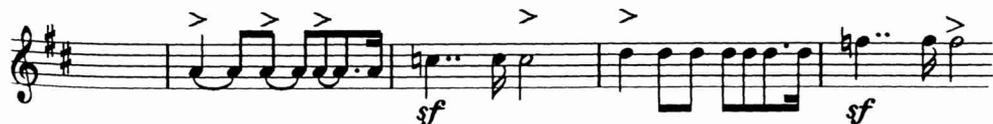


Notenbeispiel 4

4. Satz, T. 105–108



1. Satz, T. 23–26



Notenbeispiel 5

Auch das in Takt 121 einsetzende Seitenthema greift auf früher vorkommende Themensubstanz zurück, indem es stark an das Scherzo-Thema des 2. Satzes erinnert. Übrigens wird auch ein Zusammenhang zu der Motivstruktur der Introduction erkennbar (T. 5 ff.) wodurch der zyklische Zusammenschluß weiter vertieft wird:

4. Satz, T. 121–124



4. Satz, T. 133–136



2. Satz, T. 1–4



1. Satz, T. 5–9



Notenbeispiel 6

Die vorwiegend ‚absolut‘ musikalische Ausrichtung der Exposition ohne direkte Programmbezüge wird dadurch unterstrichen, daß die in der Überleitung verwendete 1. Choralzeile (Notenbeispiel 4) bedeutend variiert und die Sanglichkeit aufgehoben ist. Im Ausgleich für mangelnde Programmdeutlichkeit strahlen Exposition (T. 63–165) und Reprise (T. 199–263) durch Rückbezüge auf frühere Themen eine ‚Strukturdeutlichkeit‘ aus, die nicht minder plakativ wirkt. In der verkürzten Reprise ist in der choralabhängigen Fugatopassage ab Takt 229 der cantus firmus der 1. und 2. Choralzeile (Bläser) eingearbeitet. Dies ist eine Satzstruktur, die Mendelssohn bereits in seinen drei vor der Symphonie entstandenen Choralkantaten *Christe, du Lamm Gottes*, *Jesu, meine Freude* und *Wer nur den lieben Gott läßt walten* verwendet hatte: eine diminuierte Vorwegimitation der cantus-firmus-Zeile in Pachelbelscher Art³⁸.

Den Freiraum der Coda (ab. T. 274) nutzt Mendelssohn nach einer Überleitung (T. 264–273), wieder zur Erzeugung programmatischer Deutlichkeit: Nicht das zwei-taktige Glockentonmotiv der Oberstimme, das aus dem Introduktionsmotiv (T. 5ff.;

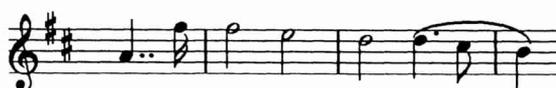
³⁸ Zu Mendelssohns Choralkantaten bereitet der Verfasser gegenwärtig seine Dissertation vor.

vgl. auch Notenbeispiel 6) gewonnen ist, sondern die gesamte Instrumentation dieses Abschnitts ruft Assoziationen an Glockenschall hervor, indem alle Stimmen, jede in gleichförmigem Rhythmus einfache Intervalle ständig wiederholend, einen komplexen statischen, aber pulsierenden Klang bilden. Auch die aufsteigenden Skalengänge sind in der ‚Carillon‘-Stilistik unverzichtbar. Diese Klangwirkung — statisch jetzt auch als über die gesamte Distanz im *D*-dur-Akkord verharrend — bleibt übrig, wenn ab Takt 293 (*Più animato*) die Oberstimmen wegbleiben. Dieser sich ständig verstärkende Glockenklang läutet gewissermaßen die augmentierte Schlußapotheose des — auf die Hauptzeile verkürzten — Chorals (ab T. 306) ein, mit dem die Symphonie schließt.

4. Satz, T. 273/274



1. Satz, T. 5–8



Notenbeispiel 7

Im Rückblick auf die Gesamtanlage der Symphonie ergeben sich unter den hier gewählten Aspekten ‚thematische Bildungen‘ (a) und ‚Programmdeutlichkeit‘ (b) folgende Perspektiven:

a) Der Schlußsatz der *Reformations-Symphonie* stellt sich im Sinne zyklischer Themenrückbindung in der Tat als Finale dar: Die Themen des in ihm enthaltenen Sonatensatzes verweisen derart offensichtlich auf in früheren Sätzen erschienene Themen, daß von einer demonstrativen ‚Strukturdeutlichkeit‘ gesprochen werden kann, die ohne Bemühung des Thementzitats auskommt — wobei das Hauptthema an das Hauptthema des 1. Satzes erinnert (Notenbeispiel 3) und das Seitenthema an das Scherzo-Hauptthema des 2. Satzes (Notenbeispiel 6); kleinere Motive erfüllen ähnliche Aufgaben, z. B. ‚Fanfarenmotiv‘ oder ‚Glockenmotiv‘, die auf die Introduction zurückgehen. Erinnert sei noch einmal an die Arbeit von Heuß (vgl. Anm. 1), der nachweisen konnte, daß die gemeinsame ‚Urformel‘ der Motive der Introduction und der Themen des 1. Satzes das *Dresdener Amen* ist, auf das sich gleichwohl bestimmte Bildungen nicht beziehen lassen:

Dresdener Amen

Notenbeispiel 8

Da der Choral *Ein feste Burg* entstehungsgeschichtlich die Grundidee der Symphonie darstellte, liegt es nahe zu fragen, inwieweit Mendelssohn die Chormelodie ebenfalls als Ausgangspunkt thematischer Erfindung (abgesehen von den Choralbearbeitungs-partien des Finalsatzes) nutzte, ja es drängt sich die Frage auf, wie er überhaupt zum *Dresdener Amen* kam. Wir können beide Fragen hier nicht erschöpfend beantworten, aber es scheint einige Fingerzeige zu geben, die auch darauf deuten, daß beide Zitate eine innere musikalische Verbindung haben: Wir sollten es nicht als Zufall ansehen, daß die Symphonie mit exakt denselben Tönen schließt, mit denen sie beginnt, daß sich also das Anfangsmotiv ebensogut aus dem Krebs der letzten Choraltöne ableitet, die wiederum der (liturgisch authentischen) Baßlinie des *Dresdener Amen* gleich sind³⁹ (vgl. Notenbeispiele 8 und 9 a); außerdem ist für *Dresdener Amen* und einige Choralzeilen die skalenartige Tonfolge charakteristisch, die auch in einigen Themen begegnet (Notenbeispiel 9 b; vgl. auch Notenbeispiel 10):

a) 1. Satz, T. 1/2



4. Satz, T. 315ff. = zweite/letzte Choralzeile



b) 4. Satz, T. 84–87, Nachsatz, Hauptthema



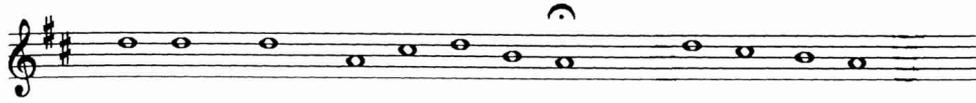
Notenbeispiel 9

Das triumphal-kräftige Repetieren des Choral-Anfangstons prägt ebenfalls mehrere Themenanfänge, wofür zwei Beispiele stehen mögen (vgl. aber auch die Notenbeispiele 4 und 5):

³⁹ Vgl. den Aufsatz von Wilhelm Tappert, *Das Gralthema in Richard Wagner's Parsifal*, in: *Musikalisches Wochenblatt* 1903, S. 421f., der Quellen zum *Dresdener Amen* mitteilt.

1. Choralzeile

2. Choralzeile



Introduktion, die ‚Battaglia‘ des 1. Satzes und das ‚Lamento‘ des 3. Satzes), indem er ein Handlungsgefälle schafft, das sich — das ‚Lamento‘ an sich bindend — über den schwellenden Choral bis hin zum Triumphmarsch entwickelt und schließlich sein Ziel in der Feier des Liedes findet, das als Symbol für die am Ende obsiegende Glaubensfestigkeit steht.

Im 4. Satz der *Reformations-Symphonie* wird — in mancherlei Hinsicht exemplarisch für das gesamte Werk — Mendelssohns Bestreben deutlich, auf sehr unterschiedlichen Ebenen eine Zusammenführung verschiedener Gestaltungsprinzipien zu versuchen:

1. Das Formprinzip des Sonatensatzes und das der Choralbearbeitung. Wie aus der Formübersicht, S. 322, zu sehen ist, liegt ein sukzessiver Wechsel von choralbestimmten Partien und Abschnitten mit ‚freier‘ Instrumentalthematik vor, ohne daß es zu einer wirklichen Durchdringung käme, so daß die Formteile des Sonatensatzes im Grunde intakt bleiben.

Der Choral herrscht in den Überleitungsteilen von Exposition und Reprise, er usurpiert den Durchführungsteil, er bildet eigene Formteile vor und nach dem Sonatensatz. Er wird nur mit sich selbst kontrapunktiert (T. 207 ff.), eine Konfrontation mit der freien Thematik erfolgt nicht. Genau genommen erfährt keines der beiden Formprinzipien durch diese Verschränkung eine Bereicherung, im Gegenteil: Dem Sonatensatz wird das Laboratorium der Durchführung entzogen (als ‚Ersatz‘ können die Themenfortspinnungen gelten), deren Möglichkeiten werden aber für den Choral, der lediglich harmonisch moduliert wird, bei weitem nicht ausgenutzt; Mendelssohn getraut sich offenbar nicht, bis auf die variierte fugierte 1. Choralzeile, die melodische Integrität des Cantus firmus ernsthaft im Sinne motivischer Arbeit anzutasten.

2. Das Aufeinandertreffen von historisierender und ‚moderner‘ Kompositionsweise. Im Finalsatz kommt es — in kleinräumigem Nebeneinander Tendenzen der gesamten Symphonie verdeutlichend — zu auffällig harten Kontrasten zwischen Passagen, die durch ‚Stilzitate‘ geprägt sind (Kantionalsatz mit Orgelwirkung, Fugati, Vorwegimitation einer c.f.-Zeile) und anderen Passagen, die symphonisch gespannte Themen durchführen. In der symphonischen Umgebung erscheint schon die Chormelodie an sich als Fremdkörper — vor allem in der Durchführung als deren eigentlichem Arbeitsfeld —, und die Fugatopartien wirken durch die strenge Kontrapunktik und die mechanisch abgeleiteten Themenköpfe, denen zudem immer die Tonrepetition der 1. Choralzeile anhaftet, handwerklich, statisch und — ihrer Plazierung als ‚Überleitung‘ geradezu entgegenlaufend — bremsend. Auch eine Einordnung in den ‚Handlungsablauf‘ des Programms fällt schwer. Aber ist es so, daß „sich historische Rückblenden und stilistische Anleihen mit zeitgenössischen Anregungen und personalem Duktus amalgamieren möchten, ohne je zu einer überzeugenden Synthese zu gelangen“⁴⁰? Ich denke, wir dürfen Mendelssohn zutrauen, daß er in der Lage gewesen wäre, einen kontrapunktischen Satz auch dem Idiom seiner Zeit anzupassen — und wir müssen, da wir davon

⁴⁰ Thomas, S. 249.

ausgehen können, daß sein Stilempfinden sicher genug war, um jene Widersprüche nicht zu übersehen, annehmen, daß dieser Konflikt ‚programmiert‘ ist: daß es zur Programmidee der Symphonie gehört, die historische Differenz zwischen protestantischen Kirchenmusiktraditionen und Mendelssohns Gegenwart, die Divergenz jener 300 Jahre also, die es zu feiern galt, auf der Ebene der Stilmittel zu thematisieren, wobei der Choral selbst die Zeit Luthers repräsentiert, kantatenhafte Anlage und imitatorische Satztechniken die Bachs, die Form der Symphonie und ihr thematisch-klangliches Idiom diejenige Mendelssohns.

3. Angesprochen ist damit die Ebene zweier ästhetischer Grundüberzeugungen, deren Polarisierung allerdings ein Phänomen des 19. Jahrhunderts war: die Aporie zwischen ‚absoluter Musik‘ und ‚Programm-Musik‘. Mendelssohn neigte dazu — und darin erweist er sich als echter Romantiker —, seiner Musik eine poetische Idee zugrundezulegen, ohne ihre Autonomie grundsätzlich anzutasten. Ein derartiges Gleichgewicht liegt zum Beispiel im ‚Lamento‘-Andante vor. Im 4. Satz wird jedoch ein merkwürdig unausgewogener Wechsel zwischen fast überdeutlichen, plakativen Programmbezügen und ‚absolut‘ sich gerierender Symphonik spürbar. Ein besonderes Problem bildet auch das Hinweisen des Chorals auf den repräsentativen Anlaß (Reformationsfeier), das den ‚funktionalen‘ Charakter der Symphonie vor ihrem Wert als ‚absoluter‘ Musik akzentuiert. Da in den thementragenden Abschnitten der Sonatenform (Exposition und Reprise) die ‚absolut‘ musikalischen Gedanken — insbesondere im Prinzip zyklischen Zusammenschlusses mit den anderen Symphoniesätzen — in einer Weise zum Tragen kommen, die wir als ‚Strukturdeutlichkeit‘ bezeichnet haben, muß man annehmen, daß Mendelssohn sie als Gegengewicht der ‚Programmdeutlichkeit‘ gegenüberzustellen beabsichtigte, für welche sich dann freiere Formabschnitte anboten (Überleitungen, Durchführung und Coda) bzw. geschaffen wurden (einleitende Abschnitte). Diese werden allerdings so eigengewichtig, daß sie die ihrer Funktion im Rahmen der Sonatenform zugestehbare Bedeutung weit überschreiten; daraus resultiert ein Eindruck vieler heterogener Abschnitte, wohinter wiederum der Eindruck eines geschlossenen Symphoniesatzes eher zurücktritt. Dagegen entsteht passagenweise die Wirkung einer oratorischen Szendendramaturgie, bei der solche Einzelabschnitte durchaus angebracht sind und wo die Handlung die Einheit gewährleistet.

4. Die Zusammenführung von Prinzipien der Vokalstilistik mit dem instrumentalen, symphonischen Idiom. Generell ist das ‚Lamento‘-Andante als instrumentale Form zwar etabliert, seine oberstimmenbetonte Melodik wirkt in symphonischer Instrumentierung jedoch unangemessen: Eine chorisches besetzte 1. Geige ist eben als Solist wenig überzeugend, obgleich durch sensible Interpretation dieser Mangel kompensiert werden kann. Mendelssohns nachträglicher Verzicht auf das Instrumentalrezitativ kann aus den oben genannten Gründen (Vorspiegelung scheinbarer Wortbestimmtheit) als glücklich bezeichnet werden, da er damit einer direkten Verschärfung der Problematik instrumentaler Vokalmusik auswich. Hingegen fungiert die Choralmelodie als Wortbedeutungsträger, indem der zugehörige Text als allbekannt vorausgesetzt werden kann. Dies ist als zentraler Bestandteil der Programmidee intendiert und sinnvoll. Zudem führt das Aufsparen des Chorals für den Finalsatz zu einer Steigerung

der Mittel (implizite Hinzunahme der Wortbedeutung und der menschlichen Stimme), die am Ende in einem suggerierten Choreinsatz gipfelt.

5. Die Konfrontation zwischen Gattungen der Kirchenmusik und der profanen Musik. Wenn man an dem Alla-marcia-Thema kritisiert hat, daß „Freischütz-Anklänge [...] dem Gegenstand, dem Programm, durchaus nicht angemessen und in diesem Zusammenhange eigentlich beinahe suspekt“ seien⁴¹, dann liegt dem ein ästhetisches Vorurteil zugrunde, durch das erkennbar wird, wie sehr die *Reformations-Symphonie* durch die von Mendelssohn unternommenen Grenzüberschreitungen der Gefahr des Mißverständnisses ausgesetzt ist: Es handelt sich keineswegs um ein Werk der Kirchenmusik, noch im weiteren Sinne um ‚geistliche Musik‘. Wo Mendelssohn sich protestantischer Melodien bedient, Satztechniken des Kirchenstils einsetzt, Orgelklang, Glocken und Gemeindegang suggeriert, tut er dies im Bewußtsein der damit verbundenen Differenz innerhalb der profanen Gattung ‚Symphonie‘, als Teil seiner Programmintention. Aber kirchenmusikalische Elemente scheinen generell so eigen gewichtig zu sein, daß sie das Wesen einer Symphonie schnell ins Wanken bringen.

*

Die *Reformations-Symphonie* stellt zweifellos einen Versuch Mendelssohns dar, die Tragfähigkeit einer Gattung auf eine Weise zu erproben, die seinen Mut zum Experiment auch auf schwierigstem ästhetischen Terrain bezeugt. Wenn auch diese Komposition keine letztlich bruchlos aufgegangene Gleichung darstellen mag, so ist sie — falls überhaupt — nicht schon deswegen ein „völlig mißlungenes Werk“⁴². ‚Synthese‘ kann und muß nicht das einzige Ziel einer Zusammenführung heterogener Elemente sein; ‚Kontrast‘ kann ebensogut triftige Sinnbezüge enthalten, selbst ‚stehengebliebene Brüche‘ sind nicht a priori als Mängel zu werten, sondern in ihnen können — was freilich im Einzelfall der Prüfung bedarf — auch Ansatzpunkte für ein tieferes Werkverständnis angeboten sein. Eine analytische Beschäftigung mit diesem Werk trägt in jedem Falle dazu bei, das gängige Mendelssohn-Klischee vom vordergründigen Formen-erfüller dahingehend zu korrigieren, daß ein personalstilistisches Moment in Mendelssohns Schaffen gerade das Infragestellen und Neuerproben überkommener Kompositionsprinzipien ist. Daß er aus unserer heutigen historischen Rückschau mit seinem Experiment zwischen die mächtigen Bauten eines Beethoven und Brahms geriet, nach denen man der Gattung ihre Maßstäbe anzulegen sich gewöhnte, gehört auch zu den Schicksalen der *Reformations-Symphonie*, eines Werkes, das es verdient hat, mit freien Ohren gehört und mit unverstelltem Blick betrachtet zu werden.

⁴¹ Ebda.

⁴² Mendelssohn-Zitat ohne präzise Quellenangabe bei Werner, S. 242.

Bemerkungen zu Problemen der Edition von Mozart-Skizzen *

von Ulrich Konrad, Göttingen

I

Wer es unternimmt, Mozarts Skizzen gründlich zu erforschen, läuft Gefahr, sich hinsichtlich seines wissenschaftlichen Unternehmungsdranges im Urteil der Öffentlichkeit in ein eher trübes Licht zu stellen. Ist nicht allgemein bekannt, daß Mozart kaum der arbeitserleichternden Hilfsmittel bedurfte, sondern mit wunderbarer Leichtigkeit seine Werke im Kopf ausdachte und anschließend in einem bloß mechanischen Schreibakt mühelos zu Papier brachte? Wer wollte jener Auffassung widersprechen, die, um eine Formulierung des Komponisten Georges Bizet aufzugreifen, in Mozart den Prototyp des "génie de la nature"¹ sieht, eines Typs, bei dem der Schöpfungsakt spontan vor sich geht und das Unterbewußte ohne nennenswerte Einmischung des Willens zu ungehemmtem Ausdruck gelangt. Wenn dem so ist, dann kann es mit dem skizzierenden Mozart nicht weit her sein. Lehrt nicht auch der Blick in jedes Standardwerk der Mozartforschung, daß überhaupt nur ganz wenige Skizzen des Meisters überliefert seien? Und außerdem: Der Platz des ersten Komponisten, bei dem Skizzenforschung so recht beginnen kann, ist seit der Mitte des 19. Jahrhunderts für Beethoven reserviert. Er vertritt, nochmals in den Worten Bizets, das "génie de la raison"², das sich um die Formung seiner musikalischen Gedanken mühen, das jedes Werk mit allen Kräften seinem Genius abringen muß. Beethoven schwitzt beim Komponieren, Mozart nicht.

Da Mozarts Skizzen offenbar lediglich die Parerga darstellen, die als vernachlässigbare Ausnahmen die Regel vom unfehlbaren ‚Kopfkomponisten‘ bestätigen, mag man es geradezu als eine Zumutung empfinden, daß nun von Problemen der Skizzen-Edition bei Mozart gesprochen werden soll. Auch hier gebührt doch wohl das Primat dem Beethovenspezialisten. Zum einen verdankt die Disziplin der Skizzenforschung Beethoven ihre Existenz, und zum andern: Was ist ehrfurchtsgebietender als die Vorstellung von den unzähligen mit hieroglyphenähnlichen Zeichen übersäten Skizzenblättern Beethovens, von überaus schwierigen Manuskripten also, die in eine Ordnung zu bringen, zu entziffern und benutzerfreundlich zu edieren sind? Wer als Wissenschaftler mit diesem Gegenstand befaßt ist, darf unseres Respektes, auch unseres Mitgeföhls für sein beschwerliches Tun sicher sein. So hat es zu sein: Der Beethovenforscher schwitzt bei der Arbeit, der Mozartforscher nicht.

Kein großer Komponist der jüngeren Musikgeschichte ist von Mythenbildungen um seine Person und um seine Werke verschont geblieben. Der Abschied von solchen

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

¹ Brief an Hector Gruyer, Rom, 31. Dezember 1858. *Lettres de Georges Bizet. Impressions de Rome (1857–1860) La Comédie (1871)*. Préface de Louis Ganderax, Paris o. J. [1908], S. 118.

² Ebda.

Mythen fällt schwer, ja nicht selten mißlingt er. Der Mozart-Mythos, oder besser gesagt, die Mozart-Mythen, haben in den zurückliegenden Jahren manche Erschütterung erfahren³. Man mag es begrüßen, daß der apollinische Mozart endgültig vom Podest gestoßen worden ist — oder soll man das „endgültig“ vorsichtshalber mit einem Fragezeichen versehen? — und zugleich bedauern, daß nun ein infantiler, ziemlich vulgärer, lediglich musikalisch genial begabter Durchschnittsmensch an seine Stelle getreten ist. Solchen Vorgängen von Mythenzerstörung durch Mythenneubildung darf man schon deswegen gefaßt begegnen, weil sie sich wiederholen, nichts Wesentliches der Künstlerexistenz berühren und mehr über den Mythenschöpfer als über seinen Gegenstand aussagen. Viel bedenklicher stimmt die Hartnäckigkeit, mit der sich der Mythos vom leichthin komponierenden Mozart zu halten vermag. Es ist hier nicht die Aufgabe gestellt, ein wirklichkeitsnäheres, von den überlieferten Tatsachen bestimmtes Bild von Mozarts Schaffensweise zu zeichnen⁴, aber wenigstens ein paar für das Folgende wichtige Behauptungen seien ohne weitere Erläuterungen in den Raum gestellt.

1. Mozart hat zeit seines Lebens nicht nur im Kopf komponiert, sondern meistens am Klavier probiert und auf dem Papier skizziert.

2. Mozart hat nicht allein vor seinem geistigen Auge stehende imaginäre Partituren mit leichter Hand niedergeschrieben, sondern oftmals auf dem Weg des schrittweisen Vorgehens Werkverläufe geschaffen, an deren Beginn das Ende nicht abzusehen war.

3. Mozart hat nicht zu beliebigen Zeiten, in beliebiger Umgebung, unabhängig von Stimmungen und Gefühlen, beliebige Kompositionen hinwerfen können, sondern er hat sich geistig bewußt auf die jeweils individuelle kompositorische Aufgabe eingestellt und die Arbeitsbedingungen aufgesucht, die zu ihrer Erfüllung erforderlich waren.

4. Auch wenn Mozart sein Werkstattmaterial wohl in der Regel vernichtet hat, nach seinem Tode außerdem noch erhaltene Skizzen nachweislich zerstört worden sind, haben sich nach heutigem Erkenntnisstand rund dreihunderzwanzig einzelne Skizzen und Entwürfe aus den Jahren 1768 bis 1791 erhalten. Das Material ermöglicht in seiner Gesamtheit weitgehende Schlüsse auf Mozarts Schaffensweise und widerspricht fast allen landläufigen Vorstellungen vom arbeitenden Mozart.

II

Vor dem Hintergrund dieser begründbaren Behauptungen wenden wir uns nun der Edition der Mozartschen Skizzen und ihren Problemen zu. Zu den Zielen der *Neuen Mozart-Ausgabe* gehörte es von Anfang an, das überlieferte Werkstattmaterial vollständig dokumentieren und wiedergeben zu wollen. Die in den Jahren 1877 bis 1905 erschienene sogenannte ‚*Alte Mozart-Ausgabe*‘ (AMA) war in diesem Punkt, selbstver-

³ Vgl. zu dem Gesamtproblem Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg 1985.

⁴ Meine demnächst erscheinende Habilitationsschrift *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen¹¹ und Entwürfen* ist ganz diesem Thema gewidmet.

ständig auch bedingt durch die anders gelagerten Interessen der musikforschenden Öffentlichkeit, unbefriedigend geblieben⁵. In dem jedem Band der ‚Neuen Mozart-Ausgabe‘ (NMA) vorangestellten Standardvorwort sowie in den Editionsrichtlinien in der letzten Fassung von 1962 heißt es⁶:

„Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia), veröffentlicht.“

Es ist der NMA gelungen, diese sinnvolle Konzeption durchzuhalten. Kleinere Abweichungen, die sich aus nachträglichen Quellenfunden, wie etwa im Falle des *Klavierquintetts Es-dur KV 452*⁷, oder aus Fehlzuweisungen, wie in der schwierig zu deutenden Skizze zum *Flötenquartett C-dur KV 285b*⁸, ergaben, fallen nicht ins Gewicht. Gut die Hälfte der vorhandenen Skizzen darf in der inzwischen abgeschlossenen Werkausgabe als ediert gelten. So groß ist etwa der Anteil an Werkstattaufzeichnungen, der sich in der „ad opus-Edition“ sinnvoll unterbringen ließ. Wer Skizzen etwa zur *Prager Sinfonie* oder zu *Così fan tutte* sucht, vermag sie in den entsprechenden Bänden zu finden, wer mit gleichem Ansinnen die Ausgaben der *Jupiter-Sinfonie* oder der *Serenata Il rè pastore* zur Hand nimmt, wird aus dem Fehlen eines Anhangs in den Bänden in der Regel auf das Fehlen einer Skizzenüberlieferung schließen dürfen.

Auch wenn in den genannten Editionsrichtlinien keinerlei Vorschriften zur Form der Skizzenausgaben gemacht worden sind — ob aus Formulierungsnot oder aus weisem Ratschluß, sei dahingestellt —, so lassen sich die waltenden Normen sehr wohl aus

⁵ In der AMA sind Skizzen nur zu den Opernfragmenten *L'oca del Cairo* KV 422 [Serie XXIV Supplement, Nr. 37 [1882]] und *Lo sposo deluso* KV 424a = 430 [Serie XXIV Supplement, Nr. 38 [1882]] abgedruckt worden. Die angeblichen Skizzen zum *Klavierquintett Es-dur KV 452* [Serie XXIV Supplement, Nr. 59 [1892]]; heute Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Ms. 221) haben mit Mozart nicht das Geringste zu tun.

⁶ Wolfgang Amadeus Mozart. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Editionsrichtlinien*, 3. Fassung (1962), in: *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Georg von Dadelzen (= *Musikwissenschaftliche Arbeiten* 22), S. 99ff.

⁷ Kurz nach Erscheinen des entsprechenden Bandes entdeckte Ernst Heß im März 1957 in den Beständen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek eine Skizze zur Durchführung des ersten Satzes (heute: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 422, S. 150). Die Ausgabe dieser Skizze erfolgte 1958 ausnahmsweise im kritischen Bericht; vgl. W. A. Mozart. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* [NMA] VIII/1: *Quartette und Quintette mit Klavier und mit Glasharmonika*, vorgelegt von Hellmut Federhofer, Kassel 1957; dazu *Kritischer Bericht*, Kassel 1958, S. 52f.

⁸ Die Erstausgabe dieser Skizze erfolgte 1961 im dritten Band der Streichquartette unter dem Titel „Skizze zu einem Quartett-satz (?) in C für zwei Violinen, Viola und Violoncello KV³ deest“; s. NMA VIII/20/1, Bd. 3: *Streichquartette*, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel 1961, S. XII, 150, sowie den *Kritischen Bericht*, Kassel 1964, S. c/90. Kurz darauf entdeckte Franz Beyer den wahren Sachverhalt: Die Skizze wurde daher mit der korrekten Zuweisung „Autographe Skizze zu den Takten 149–158 aus dem 1. Satz des Flötenquartetts in C KV Anh. 171 [285^b]“ ein weiteres Mal abgedruckt; s. NMA VIII/20/2: *Quartette mit einem Blasinstrument*, vorgelegt von Jaroslav Pohanka, Kassel 1962, S. X, 86, sowie den *Kritischen Bericht*, von Wolf-Dieter Seiffert (für J. Prohanka), Kassel 1989, S. 16f. Vgl. außerdem W.-D. Seiffert, *Schrieb Mozart drei Flötenquartette für Dejean! Neuere Quellendatierung und Bemerkungen zur Familienkorrespondenz*, in: *MjB* 1987/88, bes. S. 268–270, und Konrad, *Mozarts Schaffensweise*.

dem weitgehend gleichen Erscheinungsbild der Ausgaben erkennen. Der Notentext wird quellengetreu, jedoch nicht diplomatisch genau dargeboten, sondern im Bereich der Notenzeichen weitgehend nach heute gültigen Regeln vereinheitlicht und zudem mit maßvollen Herausgeberzusätzen versehen. Diese Zusätze beziehen sich z. B. auf fehlende Schlüssel oder Akzidentien sowie auf die Markierung unsicherer Lesungen und Angabe alternativer Lesarten. Meist ermöglicht der Abdruck eines Faksimiles den unmittelbaren Vergleich von Vorlage und Edition; der Kritische Bericht gibt (oder wird geben) Auskünfte über Quellenbeschaffenheit und Herausgeberentscheidungen⁹. Diese Kurzcharakteristik genüge hier; zu einer Erörterung von Details, in denen auch bei der *NMA* der Teufel steckt, wird sich vielleicht später noch die Gelegenheit bieten.

Bei der so praktizierten „ad opus-Edition“ sind die Skizzen allein in realer und intentionaler Beziehung zum vollendeten Werk gesehen worden. Das ist legitim und grundsätzlich für eine Gesamtausgabe die adäquate Scheweise. Allerdings bedeutet das nicht eine für jeden Fall gültige Entscheidung über die Angemessenheit durchaus verschiedener Möglichkeiten der Betrachtung von Skizzen. Der Erkenntnisweg vom vollendeten Werk zurück zur Skizze, der gemeinhin beschritten wird, verläuft anders als derjenige von der rudimentären Skizze zum Werk. Übertragen auf die Skizzenedition heißt das: Der Abdruck von Werkstattmaterial im Anhang eines Werkbandes will etwas anderes als die eigenständige Edition von Skizzen; der Deutlichkeit halber einmal überpointiert ausgedrückt: in einer solchen nimmt die Skizze den Rang eines selbständigen Teils der Textgeschichte ein, dem man das später erreichte Ziel der abgeschlossenen Komposition im Anhang beigeben könnte. Der Mangel der „ad opus-Edition“ — jedenfalls im Falle Mozarts, wohl aber auch darüberhinaus — besteht in der Auflösung des häufig vorhandenen Aufzeichnungszusammenhangs. Sehr häufig stehen auf Mozarts Skizzenblättern nicht nur Notizen zu einem Werk- oder Werkausschnitt, sondern zu mehreren, oftmals auch unzusammenhängenden. Ob es sich dabei um Zufallsgemeinschaften oder geschlossene Gedankenkreise handelt, kann oft nicht, man sollte vorsichtiger sagen: oft noch nicht entschieden werden. Diese Tatbestände sind in den Werkbänden der *NMA* grundsätzlich nicht dokumentiert worden; die genannten Faksimiles beschränken sich stets auf die werkrelevanten Ausschnitte. Daß damit aber vielleicht wesentliche Einsichten verstellt werden, wird man auch ohne konkrete Beispiele einsehen können; Otto Jahn hat schon 1864 darauf hingewiesen, daß etwa bei Beethoven die Manuskriptgemeinschaft von Skizzen wichtige Indizien für die Lösung von Fragen der Chronologie bereitstelle¹⁰.

Da sich aber nun allmählich die Erkenntnis Bahn bricht, daß die Vorstellung vom ‚Kopfkompontisten‘ Mozart endgültig aufgegeben werden muß, verdienen die erhal-

⁹ Modellcharakter für die Skizzenedition im Rahmen der *NMA* kommt der jüngst von Faye Ferguson, Ulrich Konrad, Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm erarbeiteten Ausgabe der Skizze zum Kanon (Nr. 31) im zweiten Akt der Oper *Così fan tutte* KV 588 zu; s. *NMA* II/5, Bd. 18: *Così fan tutte ossia la scuola degli amanti*, vorgelegt von F. Ferguson und W. Rehm, Kassel 1991, Teilband 1, S. XXVII, Teilband 2, S. 634f.

¹⁰ Otto Jahn, *Beethoven und die Ausgaben seiner Werke* (1864), zit. nach *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1866 S. 332.

tenen Werkstattaufzeichnungen erhöhte Aufmerksamkeit¹¹. Die *NMA* trägt dem insofern Rechnung, als sie entgegen der aus dem Standardvorwort zitierten Ankündigung nicht nur die verbliebene Hälfte der nicht werkbezogenen Skizzen in einem Supplementband, sondern vielmehr den vollständigen Bestand an Skizzenhandschriften in Faksimile und Edition vorlegen wird. Ihr Prinzip lautet, in einem Satz formuliert: Alle überlieferten Skizzen Mozarts werden in ihrem ursprünglichen Manuskriptzusammenhang, also in einer Quellenedition, historisch-kritisch herausgegeben¹².

III

Was ist eine Skizze? Da, soweit ersichtlich, nur das *New Harvard Dictionary of Music*¹³ dem Stichwort ein paar Zeilen widmet, im übrigen aber die individuellen Definitionen der Begriffe Skizze, Entwurf und Fragment wie terminologisches Wildkraut aus dem Boden schießen, mithin wissenschaftlich Verbindliches auf die scheinbar so einfache Frage nicht zitiert werden kann, muß hier eine wenigstens für die Mozart-Forschung verbindliche Erklärung versucht werden¹⁴.

Die *S k i z z e* stellt innerhalb des Kompositionsvorgangs die erste Form der schriftlichen Fixierung einer musikalischen Gestalt dar. Ihr Inhalt kann, bezogen auf die weitere Ausführung der Gestalt, vorläufig oder endgültig sein. Im darauffolgenden *E n t w u r f* wird die erste, satzkonstitutive Schicht der endgültigen Fassung eines Werkes oder Werkabschnitts festgehalten. Er ist reinschriftlich angelegt; aus ihm kann die schließlich vollständige Partitur erwachsen. Das *F r a g m e n t* ist eine auf dem Weg vom Entwurf zur Endgestalt nicht abgeschlossene Ausfertigung eines Werkes oder Werkabschnitts; es kann in sich voll ausgeführte Kompositionsteile bergen.

Eine Skizze ist weiterhin charakterisiert durch die besondere Form ihrer Aufzeichnung, nämlich in einer eigenen Skizzenschrift; die Aufzeichnungsform, d. h. das Verhältnis von Manuskriptsort und Schriftbild, ist überhaupt das verlässlichste Kriterium, um Werkstattnotizen von ausgefertigten Partituren zu unterscheiden. Das besondere Aussehen von Skizzenschriften im allgemeinen, von der Mozarts im besonderen rührt von ihrer Privatschriftlichkeit her. Das Skizzenmanuskript ist nie als ‚öffentliche‘, sondern immer als ‚private‘ Aufzeichnung gedacht. Es hat nie die Funktion, einem Zweiten neben dem Komponisten eine musikalische Information zu übermitteln. Was auf ihm mit einer stenographischen und in Teilen ihres Zeichensatzes auch kryptischen Schrift festgehalten wird, stellt zwar grundsätzlich einen sinnvollen Zusammenhang dar, muß sich aber in voller Bedeutung nur dem Schreibenden, nicht

¹¹ U. Konrad, „In seinem Kopfe lag das Werk immer schon vollendet ...“. Bemerkungen zu Mozarts Schaffensweise am Beispiel des Klaviertrios B-Dur KV 502, in: *Mjb* 1991 (Druck in Vorb.); ders., *Mozarts Schaffensweise*.

¹² *NMA* X/30, Bd. 3: *Skizzen und Entwürfe*, vorgelegt von U. Konrad (erscheint voraussichtlich 1995).

¹³ Art. *Sketch*, in: *The New Harvard Dictionary of Music*, hrsg. von Don Michael Randel, Cambridge, Massachusetts 1986, S. 752f.

¹⁴ Der folgende Definitionsvorschlag ist ausführlich begründet bei Konrad, *Mozarts Schaffensweise*.

dem fremden Lesenden erschließen. Skizzen haben sogar, Otto Jahn zufolge, „ein natürliches Vorrecht [...] kaum enträthselbar zu sein“¹⁵. Ein Melodieverlauf oder ein markanter Satzausschnitt, einmal als zu einem bestimmten Werk gehörig erkannt, vermag durch Vergleich mit der Endfassung relativ leicht zu entziffern und als musikalischer Sachverhalt zu verstehen sein. Aber bloße Partikel, Fragmente aus offensichtlich größeren Verläufen, Andeutungen von Gemeintem, scheinbar Sinnfernes, das nur in Verbindung mit Gedachtem seine Bedeutung hatte — das alles ist oftmals nur unsicher zu lesen und kaum einmal vollständig zu begreifen.

Der erste Schritt, das Entziffern, muß aber sicher getan werden, soll ein Verstehen überhaupt möglich werden. Skizzenentziffern heißt demnach nichts anderes als das Überführen von privatschriftlichen Aufzeichnungen in normschriftliche Mitteilungen, und das heißt so gut wie immer das Überwinden der Kluft zwischen Geschriebenem und Gemeintem. Skizzen zu übertragen, verlangt mehr als das diplomatisch getreue Nachschreiben der Quelle; ein solches Verfahren ergäbe bei Mozart vielfach musikalischen Unsinn. Nein, Skizzen zu übertragen verlangt das Herstellen von musikalisch intendiertem Sinn, und somit ist Skizzenedition stets zu einem guten Teil auch Skizzeninterpretation.

Die eingangs gestellte Frage nach den Skizzen Mozarts harrt noch einer vollständigen Antwort. Auf dem Weg zu ihr mag es hilfreich sein, die privatschriftlichen Werkstattaufzeichnungen Mozarts einmal nach Typen zu sortieren. Man wird der Vielfalt der Skizzen Mozarts mit einem einfachen Begriffspaar gerecht, nämlich den Begriffen *V e r l a u f s s k i z z e* und *A u s s c h n i t t s k i z z e*. Hauptaufgabe der Verlaufsskizze ist es, die Gesamtdisposition eines Werkes, eines Werkabschnitts oder eines konstitutiven Gestaltungsträgers (beispielsweise des Gesangspartes einer Arie) festzuhalten. Sie kann einstimmig sein — diese Form überwiegt bei Mozart —, aber auch mehrstimmig; in der Regel ist die Stimmenzahl hier geringer als bei der Ausführung. Zweck der Ausschnittsskizze ist es, einen im Verhältnis zum Werkganzen kurzen Ausschnitt von musikalisch auffallender Faktur, sei das hinsichtlich der Harmonik, der Satzart, der Formenarchitektur oder anderer Elemente, mit Konzentration auf die Erfordernisse der je individuellen kompositorischen Aufgabe zu bewältigen. Sie begegnet vornehmlich in mehrstimmiger Ausführung; einstimmige Beispiele sind selten. Neben diesen Haupttypen wären gesondert noch selbständige kontrapunktische Skizzen, Studienaufzeichnungen sowie Kanonskizzen zu nennen.

Auf die musikalische Bedeutung und die Stellung dieser Skizzentypen und -sorten im Schaffensvorgang Mozarts näher einzugehen verbietet der gesteckte Rahmen.

IV

Ein erstes Problem der geplanten Skizzenedition liegt in der Ordnung des Materials. Da es sich um eine Quellenedition handeln soll, die definitionsgemäß die Überlieferung in

¹⁵ Jahn, *Beethoven*, S. 314.

ihrem gegebenen Zusammenhang wiederzugeben hat, bietet sich die chronologische Folge der bei Mozart fast ausnahmslos aus ein- oder beidseitig beschriebenen Einzelblättern bestehenden Skizzenmanuskripte als Ordnungsprinzip beinahe von selbst an. Das ist leichter gesagt als im konkreten Fall angewendet. Die sich auftürmenden Schwierigkeiten sind nicht gering zu achten. Wer eine absolute Chronologie meint verlangen zu dürfen, dem sei schon jetzt ein Mangel der Ausgabe eingestanden. Es lassen sich zwar, um ein Beispiel zu nennen, mit vernünftiger Gewißheit zehn Skizzenblätter in das Jahr 1782 weisen, aber welches davon zuerst und welches zuletzt geschrieben worden ist, das kann nicht gesagt werden¹⁶. Damit nun angesichts der chronologischen Anordnung der Skizzenmanuskripte der Weg zur einzelnen Skizze für den Benutzer der Ausgabe mühelos gegangen werden kann, wird der Inhalt der Quellen in ausführlichen Incipit-Registern erschlossen werden.

Ein weiteres Problem der Ausgabe, und das betrifft nun jede Skizzenausgabe, liegt in der Präsentation des musikalischen Textes. Die Geschichte der selbständigen Skizzeneditionen ist bekanntlich noch jung, und doch ließen sich ihre wechselvollen Geschehnisse schon zu einer Odyssee, selbstverständlich im Skizzenformat, verarbeiten. Seit der von Joseph Schmidt-Görg im Jahre 1952 verantworteten Ausgabe des Skizzenbuchs Beethovens aus den Jahren 1819/20¹⁷ hat sich vor allem an der Auseinandersetzung um die adäquate Edition des Beethovenschen Skizzencorpus eine methodologische Diskussion entzündet, die ein ganzes Arsenal von Entwürfen, Argumenten und Gegenargumenten hervorgebracht hat. Ob sie inzwischen in einen Konsens gemündet ist, darf man wohl bezweifeln¹⁸.

Es sei an diese Diskussion sowie an die zur Standardliteratur gehörenden Monographien und Ausgaben der Skizzen von Bach über Beethoven, Debussy, Dvořák, Haydn, Reger, Strauss, Schönberg bis Wagner¹⁹ lediglich erinnert, um vor diesem

¹⁶ In vielen Fällen, vor allem da, wo keine einem bestimmten Werk zuweisbaren Aufzeichnungen vorliegen, ermöglicht allein die Papierdatierung die Eingrenzung des Zeitraums, in den ein Skizzenblatt zu stellen ist. Hier bietet der von Alan Tyson erarbeitete Wasserzeichenkatalog wertvolle Hilfe (Druck im Rahmen der NMA in Vorb.); vgl. entsprechende Angaben auch schon zu Skizzenmanuskripten in A. Tyson, *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge 1987.

¹⁷ Ludwig van Beethoven. *Drei Skizzenbücher zur Missa solemnis I. Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1819/20*, vollständige, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehene Ausgabe von Joseph Schmidt-Görg, Bonn 1952.

¹⁸ Wichtige jüngere Beiträge stammen etwa von Sieghard Brandenburg, *Über die Bedeutung der Skizzen Beethovens*, in: *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 20. bis 23. März 1977 in Berlin*, hrsg. von Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler und Konrad Niemann, Leipzig 1978, S. 39ff., Diskussion S. 52ff.; Douglas Johnson, *Beethoven Scholars and Beethoven's Sketches*, in: *19th Century Music* 2 (1978), S. 3ff.; Joseph Kerman, *Sketch Studies*, in: *19th Century Music* 6 (1982), S. 174ff.; D. Johnson/A. Tyson/Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks. History, Reconstruction, Inventory*, Oxford 1985; Barry Cooper, *Beethoven and the Creative Process*, Oxford 1990.

¹⁹ In Auswahl: Robert Lewis Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Sources of the Vocal Works*, 2 Bde., Princeton 1972; Claude Debussy, *Esquisses de Pelléas et Mélisande (1893–1895)*, publiées en fac-similé avec une introduction par François Lesure, Gené 1977 (= *Publications du Centre de Documentation Claude Debussy*); Antonín Sychra, *Antonín Dvořák. Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens*, Leipzig 1973; Georg Feder, *Joseph Haydns Skizzen und Entwürfe. Übersicht der Manuskripte, Werkregister, Literatur- und Ausgabenverzeichnis*, in: *FAM* 26 (1979), S. 172ff.; Rainer Cadenbach, *Max Reger — Skizzen und Entwürfe. Quellenverzeichnis und Inhaltsübersichten*, Wiesbaden 1988 (= *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn* 7); Franz Trenner, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch*, Tutzing 1977 (= *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft* 1); Rudolf Stephan, *Zur Gesamtausgabe der musikalischen Werke Arnold Schönbergs*, in: *Festschrift für einen Verleger. Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Mainz 1973, S. 82ff., bes. S. 84; John Deathridge, *The Nomenclature of Wagner's Sketches*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 101 (1974/75), S. 75ff.

Anfang eines Canon à 4:
vox prima in diatessaron, quarta in sub=diapente.

Von Mozart und seine Handschrift.

zu KV 515b = 228

Musical score for KV 515b = 228, Canon à 4. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four staves (1-4). The first staff is labeled 'in diatessaron' and the second staff is labeled 'in sub = diapente'. The music features a canon between the first and second voices, with the second voice starting a fifth below the first.

zu KV 557, c

Musical score for KV 557, c. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three staves (1-3). The music features a canon between the first and second voices, with the second voice starting a fifth below the first.

Sk 1787k, a

Musical score for Sk 1787k, a. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four staves (15-18). The music features a canon between the first and second voices, with the second voice starting a fifth below the first.

Sk 1787k, b

Musical score for Sk 1787k, b. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves (15-16). The music features a canon between the first and second voices, with the second voice starting a fifth below the first.

Sk 1787l

Musical score for Sk 1787l. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three staves (15-17). The music features a canon between the first and second voices, with the second voice starting a fifth below the first.

zu KV 557, a

Musical score for KV 557, a. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four staves (9-12). The music features a canon between the first and second voices, with the second voice starting a fifth below the first.

zu KV 557, b

Musical score for KV 557, b. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three staves (9-11). The music features a canon between the first and second voices, with the second voice starting a fifth below the first.

Abbildung 2

die Prinzipien der Skizzenedition innerhalb der NMA erkennbar werden mögen. Ausgewählt wurde zu diesem Zweck ein Blatt, das zwar nicht repräsentativ alle Skizzenarten, dafür aber fast alle Schwierigkeiten Mozartscher Werkstattmanuskripte enthält (s. Abbildung 1, S. 338). Es läuft in meinem Katalog²⁰ unter der Sigle Skb 1787a und hat zur besseren Verständigung den Namen „Skizzenblatt Berlin DSB VI“ erhalten, was darauf hinweist, daß es in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt wird²¹ und in der Reihe der dort beheimateten neun Skizzenblätter chronologisch an sechster Stelle steht.

Bei dem ausgesuchten Beispiel handelt es sich um die Rückseite eines beidseitig mit Skizzen gefüllten Einzelblattes. Das Papier ist von einer für Mozarts Wiener Zeit typischen querformatigen, zwölfsystemig rastrierten Sorte; der Erhaltungszustand des Autographs ist, nicht zuletzt aufgrund der hohen Papierqualität, gut. Ein Teil der Eintragungen wurde mit hellbrauner, wässriger Tinte vorgenommen, ein anderer mit dunkler, schwarzbrauner. Solche markanten Tintendifferenzen sind für Mozarts Autographe insgesamt charakteristisch; sie ermöglichen, wenn auch in Grenzen, Schlüsse auf den Umfang der bei einem einzelnen Schreibvorgang notierten Partien. Im vorliegenden Fall bilden die Aufzeichnungen am Ende der oberen vier Systeme rechts sowie auf den letzten vier Systemen eine ‚Farbgruppe‘; damit korreliert ihre inhaltliche Zusammengehörigkeit, doch dazu gleich mehr. Der Notentext ist lediglich an einer Stelle durch einen Tintenklecks unlesbar geworden, ansonsten aber mit Lupe, Ausdauer und einigem Nachdenken am Original vollständig zu entziffern. (Eine Bemerkung am Rande: Wirklich einwandfreie Übertragungen von Mozartschen Skizzenmanuskripten lassen sich in der Regel nur an den Originalen herstellen.)

Die erste der diversen Worteintragungen stammt vom Komponisten selbst. Mozart hat am oberen Rand eine Titelzeile formuliert: „Canon à 4t vox prima in diatessaron, quarta in sub = diapente“. Sie beinhaltet die Anweisung für den ersten Folgeinsatz einer Kanonstimme in der Oberquarte, für einen zweiten in der Unterquinte. Wie man an der Wiederholung der Intervallangaben zu Beginn des zweiten und dritten Systems erkennt, bezieht sie sich auf die gleich zu Anfang notierte Komposition. Außer Mozart haben sich noch weitere Hände auf der Seite verewigt, so eine nicht sicher identifizierbare (Georg Nikolaus Nissen? Maximilian Stadler?) mit der Bemerkung „Anfang eines“ vor der Titelzeile sowie Nissen mit der stereotypen, auf beinahe jeder von Mozart stammenden oder unter seinem Namen laufenden Handschrift zu findenden Echtheitsbestätigung „Von Mozart und seine Handschrift“. Ein Bibliothekar oder Forscher aus jüngerer Zeit hat die Identifizierung der ersten Skizze mit dem *Doppelkanon* KV 515b = 228 sogleich am Rande festgehalten und die Bedeutung seines Fundes mit einem doppelt unterstrichenen „NB!“ hervorgehoben.

²⁰ Ein historisch-kritisches Verzeichnis aller überlieferten Skizzen Mozarts ist Bestandteil meiner in Anm. 4 genannten Arbeit.

²¹ Signatur Mus. ms. autogr. W. A. Mozart KV 553, KV 228 (515b), KV 557; vgl. den inzwischen erschienenen Katalog *Wolfgang Amadeus Mozart. Autographenverzeichnis*, bearbeitet von Frank Ziegler, Berlin 1990 (= *Deutsche Staatsbibliothek. Handschrifteninventare* 12), S. 38f.

Die Aufzeichnung ist in typischer Skizzenschrift erfolgt, die sich allerdings im vorliegenden Fall eines ausgesprochenen Kanonstudien-Blattes der flüchtigen Gebrauchsschrift annähert (man begegnet also einer ganz bestimmten Aufzeichnungsform, wie sie oben erwähnt wurde). Dennoch sind einige der charakteristischen Merkmale der Skizzenschrift — so etwa die kleinen Noten oder Sonderformen der Akzidentien — vorhanden. Ausstreichungen, mehr noch Überschreibungen, prägen das Bild. Von einer planvollen Manuskriptanlage kann nicht gesprochen werden, weder hinsichtlich der Verteilung und Anordnung von selbständigen musikalischen Sinneinheiten noch, innerhalb der einzelnen Akkoladen, hinsichtlich der korrekt wiedergegebenen rhythmischen Organisation in der Vertikalen.

Auf der Seite lassen sich sieben Abschnitte unterscheiden. Am Beginn (erste Hälfte der Systeme 1—4) steht der vierstimmige *Doppelkanon* KV 515b = 228, seit der Erstausgabe durch Breitkopf & Härtel mit dem Text „Ach, zu kurz ist unsers Lebens Lauf!“ verbreitet²². Dann sind noch drei ausführliche Partiturskizzen zum vierstimmigen *Kanon* „Nascoso è il mio sol“ KV 557²³ aufgeschrieben worden. Die Einsicht in die Reihenfolge der Niederschrift dieser Skizzen (1. erste Hälfte der Systeme 9—12; 2. zweite Hälfte der Systeme 9—12; 3. zweite Hälfte der Systeme 1—4) ergibt sich nicht aus dem paläographischen Befund, sondern aus dem analytischen: Das Ineinandergreifen der drei Fassungen mit ihrer zum Teil erfolgten Rückbesinnung auf bereits verworfenes Material offenbart sich erst bei genauer Betrachtung des Notentextes und bestimmt dann die chronologische Ordnung von selbst.

Neben den beiden werkbezogenen Skizzen bzw. Skizzengruppen finden sich noch zwei weitere, nicht einer endgültig ausgefertigten Komposition zuweisbare Werkstattnotizen. Als erstes zu nennen ist der in Skizze abgeschlossene, aufführbare vierstimmige *Kanon* in a Sk 1787j (zweite Hälfte der Systeme 5—8)²⁴, als zweites die fragmentarische zweiteilige Skizze eines vierstimmigen *Kanons* in g Sk 1787k (erste Hälfte der Systeme 5—8)²⁵. Letztere zeigt unmittelbar Mozarts Vorgehen beim Komponieren von Kanons. Das geplante Werk wird in Partitur entworfen, wobei die Melodieglieder von oben nach unten sukzessive notiert werden: zunächst das erste Glied relativ vollständig, dann die weiteren abschnittsweise entweder einzeln oder in Gruppen dazu. Nach dem Prinzip „Versuch und Irrtum“ experimentiert Mozart bei diesem Verfahren mit den Möglichkeiten sowohl der melodischen als auch der harmonischen Fortschreitung. Daß in den Kanonskizzen der größte Anteil an Korrekturen in der Regel im dritten und vierten Melodieglied auftritt, liegt in der Natur der Sache: Mit jeder in den Oberstimmen fixierten melodischen und harmonischen Bewegung verkleinert sich der Spielraum für die Folgestimmen. Falls noch jemand geneigt sein sollte, den häufig kolportierten Anekdoten vom in feucht-fröhlicher Runde launige Kanons aufs Papier werfenden Mozart Glauben zu schenken, dann seien ihm die Skizzen zu einigen dieser Gesell-

²² NMA III/10: *Kanons*, vorgelegt von Albert Dunning, Kassel 1974, S. XVIII., 96, 107.

²³ Ebda., S. XIII, 40—42, 103.

²⁴ Ebda., S. 112 (Nr. 10). Die Sigle ist dem in Anm. 20 genannten Verzeichnis entnommen.

²⁵ Ebda., S. 111 (Nr. 9).

schaftskanons, etwa „Gehn wir im Prater, gehn wir in d’Hetz“ KV 558, „Difficile lectu mihi mars“ KV 559 oder „Bona nox! Bist a recta Ox“ KV 561 zum Studium empfohlen²⁶. Man kann daraus lernen, daß Mozart gerade mit diesem Genre seine liebe Mühe hatte und sich nicht selten bei der Arbeit daran festbiß.

Eine erste Möglichkeit der Skizzenedition liegt in der bloßen Faksimilierung des Autographs und der Hinzufügung weniger Herausgeberkommentare. Die Skizzen beispielsweise zu Claude Debussys Drame-lyrique *Pelléas et Melisande* oder zur *Zehnten Symphonie* Gustav Mahlers liegen auf diese Weise herausgegeben vor²⁷. Ehe dazu etwas gesagt werden soll, sei ein weiterer, mit dem ersten eng verwandter Typ vorgestellt, jener der diplomatisch getreuen Umschrift. Bei ihm sollen die Tugenden der Reinschrift oder des Drucks, also besonders die leichte Lesbarkeit, mit jenen der Originalhandschrift, also besonders der unverstellte Blick auf die erste Niederschrift, kombiniert werden. Das bereits 1927 von Karl Lothar Mikulicz edierte, unter der Sigle Landsberg 7 laufende Skizzenbuch Beethovens²⁸ und die schon genannte, methodisch dieser verpflichteten Skizzenbuch-Ausgabe Schmidt-Görgs seien als Beispiele für diesen Typ angeführt.

Zweifellos würde sich der mit Mozarts Skizzenschrift nicht oder wenig vertraute Leser auf einer diplomatischen Umschrift leichter zurechtfinden als auf dem Faksimile. Aber beim Studium von Notentexten ist nicht, jedenfalls nicht primär das Schriftbild entscheidend, sondern der darin übermittelte musikalische Inhalt. „Faksimile“ wie „diplomatische Umschrift“ lassen in dieser Hinsicht den Leser gleichermaßen im Stich: Was nun wirklich zum intendierten Notentext gehört, was aus der Vielfalt der Zeichen für den Sinn des Ganzen oder seiner Teile konstitutiv ist, was an paläographischen Informationen wesentlich oder unwesentlich ist, das alles muß er selbst herausfinden (vom Herausgeber wird das nicht verlangt). Wenn die Umschrift tatsächlich diplomatisch im strengen Sinne angelegt sein sollte, hätte der Leser sich an manchen Stellen mit unverständlichen, mit unsinnigen oder mit zweifelhaften Noten auseinandersetzen, überall da nämlich, wo anstelle des musikalisch Gemeinten bloß das schriftlich Fixierte reproduziert worden wäre. Rechtfertigt aber die bloße bessere Lesbarkeit die Herabwürdigung einer Edition zur Reproduktion? Sollte man nicht kritisch durchdachte, von klaren Prinzipien geleitete und in ihren Entscheidungen dokumentierte Herausgebere Tätigkeit trennen von einer technischen, wenn man so will „blinden“ Duplizierung eines an sich einmaligen Schreibaktes?

Selbstverständlich ersetzen rhetorische Fragen keine Argumentation. Sie würde hier aber zu weit weg von den Problemen der Edition von Mozart-Skizzen führen. Wohin die Diskussion und Argumentation innerhalb der *NMA* geführt hat, mag an den Entscheidungen über die Gestalt der geplanten Skizzenbände gesehen werden (einiges ist ja bereits oben dazu ausgeführt worden). Neben das Faksimile der Quelle wird eine

²⁶ Ebda., S. 104f. (KV 558), 105 (KV 559), 106 (KV 561). Zu KV 558 vgl. Hermann Reichenbach, *Mozarts Skizzen zu einem Kanon*, in: *Junge Musik* 3 (1955), S. 78ff.

²⁷ Debussy, *Esquisses* (wie Anm. 19). *Gustav Mahler. 10. Symphonie*, hrsg. von Erwin Ratz, München 1967.

²⁸ *Ein Notierungsbuch von Beethoven aus dem Besitze der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin*, vollständig hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Karl Lothar Mikulicz, Leipzig 1927, Nachdr. Hildesheim 1972.

Übertragung gestellt, die sich in der räumlichen Anordnung der Eintragungen an die Gegebenheiten des Originals hält, den Notentext selber aber maßvoll redigiert (s. Abbildung 2, S. 339). Solche Redaktionen betreffen die Herstellung eines musikalisch sinnvollen Verlaufs in der Horizontalen und Vertikalen, Ergänzungen hauptsächlich von Schlüsseln und Akzidentien und die Stilisierung von Sonderzeichen oder Kancellierungen; sofern Eingriffe essentiell oder Entscheidungen fraglich sind, werden sie unmittelbar durch eckige Klammern, Fragezeichen oder Alternativangaben gekennzeichnet bzw. ergänzt. Ein gesonderter Kritischer Bericht dokumentiert neben der Quellengeschichte alle diese Redaktionen. Darüberhinaus strebt die Edition an, auch jede in den Skizzen sichtbar werdende Einzelkorrektur bzw. die Folge und Beziehung verschiedener Korrekturschichten typographisch zu verdeutlichen.

Auf dem Skizzenblatt DSB VI bieten die drei Partituren zum *Kanon* KV 557 für die dabei zu meisternden Schwierigkeiten gutes Anschauungsmaterial. Beim Notentext in seiner vorläufig redigierten Gestalt treten die Korrekturschichten recht deutlich hervor: Man sieht, daß es solche gibt und man erkennt dort, wo Mozart Noten ausgestrichen hat, auch eine Folge von Erstfassung und Korrektur. Nun gehörte es zu Mozarts Schreibgewohnheiten, Fehler oder erste Niederschriften, sofern sie spontan korrigiert wurden, einfach mit dem Finger auszuwischen; solch einen Vorgang vermag man am Beginn der Skizze zum *Kanon* KV 515b zu beobachten. Wo sich dieses Verfahren verbot, strich Mozart — eher selten — das Geschriebene durch oder — häufiger anzutreffen — er überschrieb es. Die Edition wird die originalen Streichungen in stilisierter Form wiedergeben und Auswischungen markieren²⁹. Wie aber soll sie bei den Überschreibungen verfahren?

The image shows a musical score for a canon in 3/8 time, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score illustrates the process of editing a sketch, with some notes crossed out and others corrected or added. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a different key signature, and the third and fourth staves continue the piece with various rhythmic patterns and accidentals.

Notenbeispiel 1

²⁹ In den bisherigen Skizzenpublikationen der *NMA* ist dieses Detailproblem nicht immer einheitlich behandelt worden: So fehlt in der Edition des *Kanons* KV 515b = 228 die Wiedergabe der ausgewischten Erstfassung in Takt 1. In Takt 6 dagegen sind stilisierte Ausstreichungen angebracht, wo im Autograph Überschreibungen vorliegen; s. *NMA* III/10, S. 107.

Im Blick auf die erste Skizze zum *Kanon KV 557* zeigt sich die Unvollkommenheit der vorläufigen Redaktionsarbeit.

Im dritten Melodieglied wird sich die Schichtung, so wie typographisch dargeboten, schwerlich feststellen lassen. Im zweiten Takt des vierten Melodiegliedes stiften die rhythmischen Verhältnisse Verwirrung. Um Möglichkeiten, hier Abhilfe zu schaffen, wird man nicht verlegen sein. Soll man etwa, wie bei der vorbildlichen Ausgabe des sogenannten Keßlerschen Skizzenbuches von Beethoven jeder ‚Fassung‘ ein eigenes Notensystem einräumen³⁰? Soll man typographische Sonderzeichen einführen, um originale und hinzugefügte Durchstreichungen kenntlich zu machen oder noch einfacher, verschiedene Versionen durch unterschiedliche Schriftgrade voneinander abheben? Oder soll man, wie bei der Herausgabe des Werkstattmaterials von Johann Sebastian Bach geschehen, die farbliche Differenzierung der Schichten anstreben³¹?

Die letzte Entscheidung über den Modus bei der *NMA* ist noch nicht getroffen, doch gibt es eine Präferenz für das zuletzt genannte Vorgehen, eben die Farbdifferenzierung der Schichten. Dabei soll die Grundschrift, d. h. die Gesamtheit aller in Erstfassung notierten Partien, in schwarz gedruckt werden; über diese wird die erste Korrekturschicht in Rot gelegt.

Der eben zitierte erste Takt des dritten Melodiegliedes wird dann schlagartig verständlich werden, weil man vor Augen geführt bekommt, wie Mozart ab dem zweiten Achtel die Melodie verändert weiterführt, sie auf dem fünften Achtel durch eine Pause unterbricht und so etwas ganz Neues schafft.



Notenbeispiel 2

Die rhythmischen Verhältnisse in Takt 2 des vierten Melodiegliedes klären sich, weil man erkennen kann, daß die Achtelfahne auf der ersten Schlagzeit und die Viertelnote zur Korrekturschicht gehören, Grund- und Korrekturschicht sich schließlich auf dem doppelt-caudierten *f'* wieder treffen.



Notenbeispiel 3

³⁰ Ludwig van Beethoven. *Keßlersches Skizzenbuch*, Übertragung von Sieghard Brandenburg, Bonn 1978 (= *Veröffentlichung des Beethovenhauses. Neue Folge. Erste Reihe: Beethoven, Skizzen und Entwürfe* 5, erster Teil).

³¹ Marshall, *The Compositional Process* (wie Anm. 19).

Die Markierung einer zweiten Korrekturschicht erfolgt in Blau. Sie betrifft im vorliegenden Beispiel den Übergang von Takt 2 zu 3 im dritten Melodieglied.



Notenbeispiel 4

Insgesamt sind die Schichten in den Stimmen aufeinander bezogen. Das braucht eine Edition nicht mehr sichtbar zu machen, weil Einsichten in solche Korrespondenzen zweifellos in den Bereich der Analyse fallen. Aber liegt nicht offen zu Tage, daß Mozart bei der beschriebenen Veränderung des dritten Melodiegliedes beinahe zwangsläufig zu Retuschen am vierten und letzten Achtel in Takt 1 des zweiten Melodiegliedes gezwungen wurde, oder ist es nicht beeindruckend zu beobachten, wie er beim Übergang von Takt 2 zu 3 mit der Melodieführung kämpft und Partikel innerhalb der Stimmen vertauscht? Hier ist das Skizzenblatt zum Experimentierfeld geworden, schlägt sich das freie mentale Spiel mit musikalischen Gedanken unmittelbar im normgebundenen schriftlichen Kompositionsexercitium nieder. Die drei Skizzen zu KV 557 und die von ihnen noch in zahlreichen Einzelheiten abweichende endgültige Fassung gestatten einen tiefen Einblick in das instinktiv Prozeßhafte dieses Spiels und gewähren zugleich eine Ahnung vom Grad der Bewußtheit Mozarts beim Komponieren.

Zu Beginn war von der Zumutung die Rede gewesen, die ein Gespräch über Probleme der Edition von Skizzen Mozarts darstellen könnte, wenn es über Skizzen bei Mozart selbst schon nicht viel zu sagen gebe. Entgegen dieser eher düsteren Prognose bestand die Zumutung hoffentlich nur darin, Mozarts noch häufig mißdeutete Schaffensweise als einen faszinierenden Gegenstand für wissenschaftliches Nachdenken aufzufassen. Bei diesem Gegenstand bedeutet die Überwindung der Probleme einer Skizzenedition nicht mehr, aber auch nicht weniger, als den Weg zum tieferen Verständnis schöpferischer Vorgänge bei Mozart ebnen zu helfen.

Beethovens Skizzen. Probleme der Edition *

von Sieghard Brandenburg, Bonn

Wie bei allen Texteditionen spielt auch bei der Ausgabe der Skizzen Beethovens das Verhältnis von Aufwand und Ergebnis eine wichtige Rolle. Daß es hier stärker als Problem empfunden und häufiger diskutiert worden ist, liegt am Umfang des vorhandenen Materials. Beethovens Skizzen sind in so großer Zahl überliefert, daß sie nicht quasi nebenbei in Anhängen oder Kritischen Berichten zu der Werkausgabe publiziert werden können. Auch verlangt ihre Edition vom Herausgeber Spezialkenntnisse, die über die normalen philologischen Erfordernisse hinausgehen, und einen ziemlich hohen Aufwand an Zeit und finanziellen Mitteln. Dem steht gegenüber, daß die Skizzen lediglich einen begrenzten, nicht einmal unumstrittenen wissenschaftlichen Erkenntniswert besitzen. Sie sind kein Reservoir von mehr oder weniger unvollständig notierten Ideen, aus denen sich mit einiger Imagination und handwerklichem Geschick neue, bisher unbekannte Kompositionen fabrizieren oder gar „rekonstruieren“ ließen. Versuche dieser Art sind gemacht worden, aber nur in den wenigsten Fällen ge- glückt. Einige von fremder Hand vervollständigte Klavierstücke und nachgelassene Lieder sind zwar innerhalb der Skizzenhandschriften überliefert, sind aber selbst keine Skizzen, sondern Werkniederschriften, die aus irgendeinem inneren oder äußeren Grund unvollendet blieben.

Beethoven hat grundsätzlich, wenn auch nicht immer konsequent, zwischen Skizze und Werkniederschrift unterschieden und versucht, sie äußerlich voneinander zu trennen. Für seine Skizzen verwendete er schon früh eigene Blätter, eigene Bücher, und einen großen Teil davon hat er bis zu seinem Lebensende aufbewahrt. Es scheint sogar, daß er mit seinen Skizzenhandschriften sorgfältiger umging als mit den Reinschriften seiner bereits publizierten Werke. Die überlieferten Skizzenblätter stammen nahezu ausschließlich aus seinem Nachlaß. Bei der Auktion vom 5. November 1827 und an den beiden folgenden Tagen figurierten sie unter den Rubriken „*Eigenhändige Notirungen und Notirbücher*“ sowie „*Brauchbare Skizzen, Fragmente und zum Theil unvollständige Werke*“. Insgesamt gelangten etwa 70 Pakete mit Skizzen und skizzenähnlichem Material zur Versteigerung. Einiges Material war schon vorher abgezweigt worden, trotz gerichtlicher Sperre, namentlich die Sammlung Anton Schindlers.

Käufer waren vor allem die Verleger Artaria und Haslinger, eine Anzahl Wiener Kunst- und Buchhändler und einige Liebhaber. Da die Skizzen auch damals wenig praktischen Nutzen versprachen, waren sie zu sehr niedrigen Preisen zu haben, mehr als fünf Gulden hat kein Skizzenbuch gekostet. Die meisten brachten sogar nicht mehr als zwei oder drei Gulden, geschätzt waren sie Paket für Paket mit einem Gulden. Man kann nicht sagen, daß die Preise nach der Auktion sofort in die Höhe geschnellt wären.

* Vgl. oben S. 221, *-Anm. (Der hier vorgelegte Text ist allerdings eine erheblich veränderte Fassung des Vortrags. Anm d. Schriftl.)

Der Kunsthändler Sauer zerlegte zwar sein für zwei Gulden und 50 Kreuzer erstandenes Skizzenbuch in Einzelblätter und verkaufte diese als „Musikalische Andenken“ für 20 bis 36 Kreuzer das Stück, doch erzielte er damit gewiß keinen übermäßigen Gewinn. Die Skizzen fanden in dem kaum entwickelten Handel mit Musikautographen noch lange Zeit wenig Interesse. Es mußten schon ganz besondere Sammlernaturen sein, die sich nicht mit einigen beispielhaften Blättern zufrieden gaben, sondern ganze Stöße von Skizzenmanuskripten erwarben. Dazu gehörten Ludwig Landsberg, Heinrich Beer und Friedrich August Grasnick.

Die meisten dieser Sammlungen einschließlich der beachtlichen Reste des Artaria-Fonds gelangten im Laufe des 19. oder zu Beginn dieses Jahrhunderts in die Königliche Bibliothek zu Berlin. Daher ist Berlin heute mit Abstand der wichtigste Fundort Beethovenscher Skizzenhandschriften (bedeutende, im Zweiten Weltkrieg ausgelagerte Teile liegen noch immer in der Jagiellonenbibliothek in Krakau). Die in Wien verbliebenen Bestände nehmen sich dagegen vergleichsweise bescheiden aus. Die Skizzen-Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde kam erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und vorwiegend durch Schenkungen zustande. Sie ist nicht das Ergebnis einer gezielten Erwerbspolitik.

Die Bestände der Bibliothèque nationale in Paris, um eine weitere große Sammlung zu nennen, gehen vor allem auf die Sammeltätigkeit des Opernbibliothekars Charles Malherbe (1853–1911) zurück. Er vermachte seine Handschriften dem Conservatoire, und von dort gelangten sie erst 1964 an ihren heutigen Standort. Die Bibliothèque nationale hat das Sammeln von Beethoven-Handschriften und gar Skizzen-Handschriften nicht als ihre Aufgabe betrachtet. Dasselbe gilt auch für das Britische Museum und seinen Nachfolger, die British Library. Die britischen Bestände sind durch gelegentliche günstige Ankäufe und Nachlaßerwerbungen zustande gekommen.

Das Beethoven-Haus trat erst 1889 auf den Plan. Daß es den Erwerb von Autographen überhaupt in seine Satzung aufnahm, liegt vielleicht daran, daß es mit Erich Prieger einen überaus passionierten Sammler unter seinen Gründungsmitgliedern hatte. Doch von einer „aggressiven Acquisitionspolitik“ des Bonner Vereins kann durchaus nicht die Rede sein. Bezeichnend ist, daß Prieger die Artariasammlung nicht für Bonn, sondern für die nationale preußische Bibliothek in Berlin reservierte. Das Sammeln in Bonn, jahrzehntelang immer nur mit privaten Mitteln betrieben, war im Grunde reichlich ziellos. Nachdem bereits so viele Stücke in öffentlichen Besitz übergegangen waren, konnten Vollständigkeit oder Spezialisierung auf bestimmte Gebiete nicht gut verfolgt werden.

Eine wissenschaftliche Zielsetzung kam, bedingt durch die historischen Umstände, erst lange nach der Gründung des Beethoven-Archivs zum Tragen. 1956 wurde die Sammlung H. C. Bodmer erworben, deren Schwerpunkt bei allen anderen Pretiosen eindeutig auf den Briefautographen liegt. Die amerikanischen Bibliotheken und Sammler schließlich meldeten sich im wesentlichen erst nach dem Ersten Weltkrieg zu Wort. In den wirtschaftlich außerordentlich schwachen Jahren boten sich ihnen auf dem europäischen Kontinent zwar günstige Ausgangspositionen, doch war der Markt schon bedeutend kleiner geworden. Dies trifft freilich besonders für die gegenwärtige Zeit zu. Beethoven-Handschriften erzielten Preise, die früher unvorstellbar gewesen

wären, vor allem Skizzenblätter, nachdem Reinschriften vollendeter Werke ohnehin kaum noch auf den Markt kommen. Daher ist die Entscheidung zum Erwerb bestimmter Stücke immer weniger vom Inhalt, als von der Verfügbarkeit der Mittel bestimmt. Heute sind auf dem Markt nur noch wenige Bewerber aktiv, überwiegend private. Da die meisten öffentlichen Bibliotheken aus dem Rennen sind, bedeutet dies weitere Verstreuung der Handschriften. In Anbetracht des überlieferten Materials mag dieser Vorgang unerheblich erscheinen, für die wissenschaftliche Erforschung und Edition stellt er aber ein nicht zu unterschätzendes Hindernis dar. 1970 ermittelte Hans Schmidt in seinem *Verzeichnis der Skizzen Beethovens*¹ rund 7500 Seiten Skizzen, verteilt auf 57 Besitzer. Es könnten heute etwa 8000 Seiten nachweisbar sein, und auch die Zahl der Besitzer dürfte sich um einiges erhöht haben.

Es wäre kein Wunder, wenn bei den häufigen Umzügen und dem chaotischen Haushalt des Komponisten manche Skizzenhandschriften schon zu seinen Lebzeiten Defekte erlitten hätten oder gänzlich verlorengegangen wären. Die größten Eingriffe ereigneten sich indessen in den ersten vierzig Jahren nach Beethovens Tod, bevor der wissenschaftlich-biographische Wert der Skizzen erkannt wurde. Es wurden Blätter aus den Büchern herausgetrennt, zerschnitten und wieder mit anderen vereinigt. Es gibt kaum eine Skizzenhandschrift, die sich so erhalten hätte, wie sie Beethoven aus der Hand gelegt hat. Daher sollte am Anfang jeder wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Skizzen, auch einer Edition, die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes oder zumindest eine Untersuchung über die äußere Beschaffenheit des zu erforschenden Manuskripts stehen. Diese triviale Aufgabe ist zwar schon früh, schon in den ersten Arbeiten Nottebohms, erkannt, aber erst in den 1970er Jahren systematisch in Angriff genommen worden. Das 1985 erschienene Buch *The Beethoven Sketchbooks* von Douglas Johnson, Alan Tyson und Robert Winter² ist schließlich das Ergebnis. Es ist für die gesamte Skizzenforschung grundlegend.

Daß die Aufgabe der Rekonstruktion der Beethovenschen Skizzenhandschriften erst so spät verfolgt wurde, hat manche Ursachen. Nottebohm hat in seinen Arbeiten lange keinen kompetenten Nachfolger gefunden, von einzelnen Veröffentlichungen John S. Shedlocks, Cecilio de Rodas, Georg Schünemanns³ und weniger anderer Autoren abgesehen. Ja es schien, als sei durch Nottebohms Veröffentlichungen das wesentliche bereits erfaßt: Entstehungsgeschichte der Hauptwerke und deren Chronologie. Erst in den 1920er Jahren haben die Skizzen wieder mehr Aufmerksamkeit gefunden. Im Beethoven-Gedenkjahr 1927 erschienen die Übertragung des Skizzenbuches *Landsberg 7* von Lothar Mikulicz⁴ und das Faksimile des sogenannten *Moskauer Taschenskizzenbuches* von Mikhail V. Iwanow-Boretsky⁵. (Das 1913 veröffentlichte, sehr quali-

¹ Hans Schmidt, *Verzeichnis der Skizzen Beethovens*, in: *Beethoven-Jb.* 6 (1969).

² Douglas Johnson, Alan Tyson und Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks*, Oxford 1985.

³ Vgl. z. B. John S. Shedlock, *Beethoven's Sketchbooks*, in: *MT* 33 (1892); ders., *A Sketchbook apparently unknown to Nottebohm*, in: *MT* 34 (1893); ders., *Beethoven Sketches Hitherto Unpublished*, in: *MT* 50 (1909); Georg Schünemann, *Beethovens Skizzen zur Kantate „Der glorreiche Augenblick“*, in: *Die Musik* 9 (1909/10); Cecilio de Roda, *Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825*, in: *RMI* 12 (1905).

⁴ Karl Lothar Mikulicz, *Ein Notierungsbuch von Beethoven*, Leipzig 1927.

⁵ Mikhail Iwanow-Boretsky, *Ein Moskauer Skizzenbuch von Beethoven*, in: *Musikalische Bildung* 1 (1927).

tätvolle Faksimile des *Engelmann-Skizzenbuches* war eher eine bibliophile Angelegenheit⁶.) Diese beiden Publikationen betonten eine andere grundlegende Aufgabe der Skizzenforschung, die dann wenn auch nicht so sehr in der Praxis, als vielmehr in der Diskussion bestimmend wurde: die Bereitstellung von umfangreicherem Material. Paul Mies hatte sich in seinem seinerzeit recht bekannten Buch *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*⁷ ausschließlich auf die von Nottebohm veröffentlichten Auszüge gestützt, eine viel zu schwache Basis, wie sich bald zeigte. Es war daher das Hauptziel der in den 1950er Jahren begonnenen Skizzenausgabe des Beethoven-Hauses, größere Texte vorzulegen. Ihr Konzept stammt noch aus den 1920er Jahren und ihr Vorbild war eindeutig die Transkription von Mikulicz. Auch bei den Arbeiten von Nathan Fischman⁸ (*Wielhorsky-Skizzenbuch*, 1962) und Joseph Kerman⁹ (*Kafkasches Skizzenkonvolut*, 1970) stand das Ziel der Textedition im Vordergrund, wenngleich auf einem ganz anderen Niveau und nicht als einziges Ziel.

Wie fünfzig Jahre zuvor bescherten auch die beiden Gedenkjahre 1970 und 1977 den Skizzen neue Aufmerksamkeit. Die Auseinandersetzung mit den bisher vorgelegten Texten, besonders aber neue philologische Techniken führten zu der alten Aufgabe der Handschriftenrekonstruktion zurück. Wie sollten Texteditionen, vor allem die Bonner, zu brauchbaren wissenschaftlichen Ergebnissen führen, wenn sie eine so fundamentale Voraussetzung außer acht ließen? Die leichte Verfügbarkeit von Fotografien, fast unbegrenzte Reisemöglichkeiten in einer Zeit wirtschaftlicher Prosperität ermöglichten die Unabhängigkeit von gedruckten Ausgaben und ein neues Quellenstudium, wie es seit Nottebohm kaum noch geschehen war. Einige wenige, im Grunde simple Beobachtungen der Papierherstellung und -verarbeitung gaben Kriterien an die Hand, die sich als äußerst wirkungsvoll erwiesen. Sie waren deshalb so wirkungsvoll, weil sie sich von inhaltlichen Merkmalen, die bisher fast ausschließlich Anwendung fanden, weitgehend unabhängig zeigten.

Der damals übliche, handgeschöpfte Bogen Notenpapier hatte ein Format von ungefähr 48 x 65 cm. Durch Faltung und Schneidung (manchmal in umgekehrter Reihenfolge vorgenommen) entstanden mehrere Doppelblätter, die je nach Lagenbildung zu bestimmten Folgen von Bogenteilen führten. Ein viergeteilter Bogen hat nach Quer- und Vertikal-Faltung und anschließender Querschneidung die Viertelfolge 1-2-3-4 oder 2-1-4-3 oder 3-4-1-2 oder 4-3-2-1 zum Ergebnis. Entsprechende Sequenzen lassen sich bei anderen Vorgehensweisen errechnen. Um mit diesen elementaren Erkenntnissen arbeiten zu können, muß natürlich vorausgesetzt werden, daß sich die einzelnen Papierteile hinreichend genau identifizieren lassen und daß der Komponist halbwegs vernünftig mit seinem Material umging. Ein wichtiges Hilfsmittel in der Identifizierung der Papierteile ist die Beobachtung der Wasserzeichen, die in den Beethoven-Papieren zum Glück immerhin vorhanden und ziemlich leicht zu erkennen sind. Aus

⁶ *Recueil Thématique de L. v. Beethoven (Engelmann-Skizzenbuch)*, Leipzig 1913.

⁷ Paul Mies, *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*, Leipzig 1925.

⁸ Nathan L. Fischman, *Kniga eskizov Beethoven za 1802—1803 gody*, Moskau 1962.

⁹ Ludwig van Beethoven. *Autograph Miscellany from circa 1786 to 1796. British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 69—162 (The "Kafka Sketchbook")*, 2 Bde., hrsg. von Joseph Kerman, London 1970.

der Papierforschung konnte die Erkenntnis nutzbar gemacht werden, daß Wasserzeichen als Paare auftreten. Störungen der berechneten normalen Sequenzen in den zu untersuchenden Manuskripten deuten auf eine spätere, fremde Einwirkung hin. Zugefügte Blätter sind durch die Lagenstruktur und die Wasserzeichenteile leicht zu erkennen. Ebenso sind fehlende Blätter rasch zu ermitteln. Für sie läßt sich eine Beschreibung mit äußeren Merkmalen erstellen, die zusammen mit inhaltlichen Kriterien ein ziemlich genaues Suchbild abgeben.

Die Methoden der Rekonstruktion sind in dem genannten Buch von Johnson/Tyson/Winter und an verschiedenen anderen Stellen ausführlich dargestellt worden und brauchen hier nicht weiter beschrieben zu werden. Ihre konsequente Anwendung auf beinahe alles überlieferte Material haben zu einem wesentlich klareren Bild von Beethovens Skizzennachlaß geführt. Bis Mitte 1798 verwendete Beethoven lediglich einzelne Blätter, Bogen und kleinere ungeheftete Lagen von Doppelblättern für seine Entwürfe. Dann in der zweiten Hälfte des Jahres erscheint das erste Skizzenbuch, ein vor der Beschriftung gebundenes Notenheft mit einheitlichem Papier und einer regelmäßigen Lagenstruktur von sechs Lagen zu je vier ineinanderliegenden Doppelblättern (*Grasnick 1*). Man hat darüber spekuliert, was der Grund zu dieser neuen Form der Skizzenhandschriften gewesen ist. Vielleicht hat das große Kompositionsprojekt der ersten sechs *Streichquartette* op. 18 zu Überlegungen einer besseren Organisation der Arbeitsabläufe und damit zur Verwendung von Skizzenbüchern geführt. Am Anfang dieses ersten Skizzenbuches, soweit sich dieser nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch rekonstruieren läßt, stehen aber nicht Entwürfe zu op. 18, sondern zu der *Klaversonate* op. 14, Nr. 1. Der Gebrauch von einzelnen Skizzenblättern und -bogen hört nach der Einführung von Büchern nicht schlagartig auf, geht aber stark zurück, und dies kann nicht lediglich die Folge einer schlechteren Überlieferung sein. Denn in Zeiten, in denen Beethoven kein Skizzenbuch führte, wie etwa 1806, nimmt die Zahl der einzelnen Skizzenblätter wieder zu.

Auf dieses erste Skizzenbuch folgt unmittelbar ein weiteres (*Grasnick 2*) mit derselben Lagenstruktur und demselben Umfang (48 Blätter). Man hat dies als ein Indiz deuten wollen, daß beide Bücher ursprünglich einmal eine Einheit gebildet haben und eigentlich als ein Buch zu zählen sind. Wahrscheinlicher aber ist die Erklärung, daß solche Bücher in Papier- oder Musikalienhandlungen, vielleicht auch beim Kopisten gekauft wurden und einem gewissen Standard entsprechen. 96 Blätter bildeten die Maßeinheit von einem „Buch“ Papier (solche Maße besaßen noch in unserem Jahrhundert Gültigkeit). Es versteht sich, daß ein solches gekauftes Buch auch in den verwendeten Papiersorten, in Lagen und Bindung ein einheitliches, genormtes Aussehen hatte. Für die Rekonstruktion sind diese Beobachtungen von großer Wichtigkeit gewesen, weil sie einigermaßen verlässliche Aussagen über die festgestellten Lücken und auch über den ursprünglichen Umfang zuließen. Standardskizzenbücher dieser Art sind das *Keßlersche Skizzenbuch*, das *Wielhorsky-Skizzenbuch*, das *Leonore-Skizzenbuch* (*Mendelssohn 15*), das Skizzenbuch *Grasnick 3*. Andere sind diesem Standard angenähert, wie das *Eroica-* und das *Pettersche Skizzenbuch*. Doch es gibt unter den 33 überlieferten, bzw. nachweisbaren großformatigen Skizzenbücher etliche, die diesem Typ nicht entsprechen.

Seit 1809 kommt es immer häufiger vor, daß sämtliche Doppelblätter eines Buches zu einer großen Lage zusammengefaßt sind. Dies scheinen keine professionell hergestellten Bücher zu sein, da die Heftung ziemlich primitiv ist und auch ein Einband nicht existiert zu haben scheint. Das erste Skizzenbuch dieser Art ist *Landsberg 5* aus dem Jahre 1809. Es umfaßt in rekonstruiertem Zustand 60 Blätter. Das nächste ist *Landsberg 11* aus den Jahren 1810/11, vorwiegend mit Skizzen zu *Egmont*, dem *Streichquartett* op. 95 und dem *Klaviertrio* op. 97 (54 Blätter). Ihm schließt sich das sogenannte *Dessauer-Skizzenbuch* (1814) mit den Skizzen zur dritten Fassung des *Fidelio* und 84 errechneten Blättern an. Es folgen dicht *Mendelssohn 6* (1814/15) mit 70, *Scheide* (1815/16) mit 80, das äußerst fragmentarisch erhaltene erste Heft von *Autograph 11* (1816/17) mit einer nicht zu bestimmenden Zahl von Blättern, *Wittgenstein* (1819/20) mit 60 bzw. 64 Blättern, *Artaria 195* (1820/21) mit 60 und als letztes dieser Art *Artaria 201* (1822) mit 64 Blättern. Bei der Herstellung dieser Bücher, die Nottebohm übrigens wohl zutreffender als Hefte bezeichnet, wurden offenbar die einmal (quer-)gefalteten Bogen übereinander gelegt, dann mit wenigen Stichen in der Mitte geheftet und später in der Querrichtung aufgeschlitzt. Diese Machart erzeugte, da die ursprüngliche Bogeneinheit erhalten blieb, wie bei den Standardskizzenbüchern eine gewisse Regelmäßigkeit in der Manuskriptstruktur und in der Wasserzeichenfolge. Die Rekonstruktion verfügt dadurch im Inneren eines solchen Buches über relativ verlässliche Kriterien. Da sich aber keine Aussage über die äußeren Enden eines solchen Skizzenbuches machen läßt, ist der Gesamtumfang nicht abschätzbar. Die Angabe der Blattzahl in der vorhergehenden Aufzählung zeigt die Variabilität. Um zu einer Abschätzung des ursprünglichen Umfangs dieser Skizzenmanuskripte zu gelangen, hilft nur eine allgemeine Chronologie und der inhaltliche Vergleich mit anderen Manuskripten.

Das schwierigste Problem stellt die Rekonstruktion von Skizzenbüchern dar, die aus Restpapieren zusammengestellt wurden. Solche Handschriften treten schon recht früh auf. Zu ihnen zählen der Mittelpart von *Autograph 19e* (1800), *Landsberg 7* (1800/01), das Skizzenbuch zur *Messe* op. 86 (1807, Paris Ms. 60), ein völlig verstreutes Skizzenbuch aus den Jahren 1807/08, ein ebensolches aus den Jahren 1810/11, *Landsberg 9* mit den ersten Skizzen zur dritten Fassung des *Fidelio* (Anfang 1814), ein kleines Heft 1814/15, ein Heft zur *Hammerklaviersonate* op. 106 (1818) und die großen Skizzenbücher *Artaria 197* (1821), *Autograph 11*, 2. Heft (1824/25), *de Roda* (1825) und *Autograph 24* (1826). Die Hauptskizzenbücher zur *neunten Symphonie*, *Engelmann*, *Autograph 8*, Teil 1 und Teil 2 (1823/24) gehören wohl ebenfalls zur Kategorie der „homemade sketchbooks“, zeigen aber eine regelmäßige Struktur und sind aus einem neuen Papiervorrat hergestellt. Die Rekonstruktion dieser Handschriften stützt sich auf Kriterien der Heftung, der Beschriftung und des Inhalts und nur gelegentlich auf solche der Lagenstruktur. Über den Gesamtumfang lassen sich keine Aussagen machen, die Kontinuität im Innern wird nur durch den Inhalt garantiert. In manchen Fällen ist die Rekonstruktion der „homemade sketchbooks“ lediglich eine Bestandsaufnahme. Dasselbe gilt für die Partiturskizzen zu den letzten Streichquartetten, wo schon von der Sache her eine Rekonstruktion sich auf eine inhaltliche und chronologische Ordnung des überlieferten Materials und eventuell Spekulationen über Lücken

beschränken muß. Hier fehlt in den Manuskripten eine durch mechanische Vorgänge gegebene Regelmäßigkeit.

Bei den Taschenskizzenbüchern ergeben sich ähnliche Rekonstruktionsprobleme wie bei den hausgemachten großformatigen Skizzenbüchern. Der wichtigste Unterschied ist der, daß diese Hefte ein kleineres Format haben, eben für eine (ziemlich ausgebeutelte) Tasche brauchbar, und daß sie überwiegend mit Bleistift beschriftet wurden. Beethoven verwendete sie bekanntlich bei seinen Spaziergängen im Freien und in den Einkehrstätten. Nur sehr wenige dieser Hefte scheinen professionell hergestellt und mit einem Einband versehen gewesen zu sein. Dazu zählen *Mendelssohn 1*, bis auf einen Vorläufer in Miniformat, das früheste Taschenskizzenbuch (1815), und das verschollene *Boldrini-Taschenskizzenbuch* (1817/18). Die anderen wurden ziemlich plump durch dreimaliges Falten und zweimaliges Schneiden aus den üblichen Notenpapieren zusammengestellt und anschließend mit einigen Stichen zusammengenäht. Bei einigen kleineren Bündeln ist auf eine Heftung ganz verzichtet. Das ‚normale‘ Blatt eines Taschenskizzenbuchs stellt ein Achtel eines Papierbogens dar, je nach Faltung und Schneidung in Hoch- oder Querformat. Die mehrfache Teilung erschwert zwar die Identifizierung einzelner Taschenskizzenblätter, denn meistens ist von dem Wasserzeichen nur ein geringer Teil erkennbar. Andererseits wurden dadurch regelmäßige Strukturen von acht Blättern erzeugt, die um so leichter Lücken in den vorhandenen Manuskripten erkennen und durch separat überlieferte Einzelblätter schließen lassen. Allerdings gibt es Anzeichen, daß Beethoven mit seinen Taschenskizzenheften weniger sorgfältig als mit den großformatigen Hausskizzenbüchern umging und selbst bei Bedarf Blätter entnahm. Auch der Umfang dieser Skizzenhefte ist so variabel, daß sich über die äußeren Ränder keine Aussagen machen lassen.

Die von Johnson, Tyson und Winter vorgelegten Ergebnisse beruhen zum größten Teil auf der Autopsie der betreffenden Handschriften. Nur wenige Stücke blieben unberücksichtigt. Das umfangreichste ist das Skizzenkonvolut *Mendelssohn 2*, eine Sammlung von verschiedenen Taschenskizzenblättern, die 1908 zusammen mit den übrigen Teilen der Paul und Ernst von Mendelssohnschen Stiftung in die Königliche Bibliothek nach Berlin gelangt war, aber der Skizzenforschung erst 1980 bekannt wurde, als sie als eine der Auslagerungen des Zweiten Weltkrieges schließlich in der Jagiellonen-Bibliothek in Krakau zum Vorschein kam. Nach Abschluß des Buches ist auch eine Anzahl weiterer, zuvor unbekannter Skizzenblätter auf den Autographenmarkt gekommen. Von ihnen konnten einige aufgrund der vorgelegten Beschreibungen den bekannten Skizzenbüchern ohne weiteres zugeordnet werden. Andere waren als Einzelblätter zu bestimmen. Solche Funde haben das Bild der Skizzenüberlieferung nicht wesentlich verändert, zeigen aber, daß immer noch mit einigen Überraschungen zu rechnen ist. Vielleicht taucht auch einmal das seit hundert Jahren verschollene *Boldriniskizzenbuch* wieder auf.

Obwohl, wie eingangs festgestellt, Beethoven zwischen seinen Skizzen und seinen Werkniederschriften grundsätzlich unterschieden hat und sie räumlich voneinander zu trennen suchte, sind doch zahlreiche Skizzen auf anderen als den eigentlichen Skizzenblättern überliefert. Wir finden sie in Konversationsheften und anderen ursprünglich nicht für musikalische Aufzeichnungen vorgesehenen Papieren, besonders häufig aber

in den Werkniederschriften, von denen sie der Intention nach geschieden sein sollten. Wenn sie nicht auf das Werk bezogen sind, wurden sie meistens aus Unachtsamkeit, Papiermangel oder anderen praktischen Gründen zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt eingetragen. Solche Skizzen finden sich gelegentlich auch auf freigebliebenen Stellen von Kopistenabschriften. Vielfach sind diese Skizzen aber auch auf das betreffende Werk bezogen und gleichzeitig oder nahezu gleichzeitig mit dessen Niederschrift zu Papier gebracht worden. Einige dienten sozusagen als Leitfaden zur Aufzeichnung eines Partiturgerüsts. Sie befinden sich meistens am Fuße der Seite auf sonst ungenutzten Systemen und sind vorwiegend mit Bleistift außerordentlich flüchtig und selten zusammenhängend notiert. Manchmal hat Beethoven sie nach Vollendung der Werkniederschrift zu entfernen versucht. Das Autograph des ersten Satzes der *Siebten Symphonie* kann als Beispiel genannt werden. Das Papier war ursprünglich mit 18 Systemen rastriert, für die Partitur benötigte Beethoven aber nur 12 Systeme. Die restlichen sechs darunter befindlichen verwendete Beethoven für Skizzen, wie aus Überbleibseln zu erkennen ist. Nach Abschluß der Niederschrift schnitt er die unteren Systeme ziemlich plump mit einer Schere weg. Andere Skizzen in den Werkniederschriften dienten der Ausarbeitung der Stimmen und der Vorbereitung von Korrekturen, die manchmal nicht einmal ausgeführt wurden. Solche Notierungen finden sich oft auch innerhalb des Partiturtexes und sind nicht leicht von verworfenen Fassungen zu unterscheiden.

Beobachtungen dieser Art sind keine Einzelfälle und lassen sich durchaus verallgemeinern. Der Übergang von Skizze zu Reinschrift ist fließend. Das beste Beispiel sind die Partiturskizzen zu den letzten *Streichquartetten*. Manche Anfänge von Sätzen oder Satzabschnitten sind vollständig mit Schlüsseln, Akzidentien und Taktvorschriften ausgezeichnet, die Notenköpfe sind dick und eindeutig gesetzt, oft ist auch schon Dynamik und Artikulation angezeigt. Lediglich das sich in Format und Rastrierung von der endgültigen Niederschrift unterscheidende Papier zeigt manchmal an, daß eine solche Partitur nicht als definitive Reinschrift, sondern bewußt als ein Vorstadium intendiert war. Beethoven verwendet dafür gelegentlich den Ausdruck „Konzept“. Meistens erstrecken sich solche Partiturskizzen nicht auf einen ganzen Satz, sondern nur einzelne Abschnitte. Die Notierung wird im weiteren Verlauf immer flüchtiger, bis sie ein deutlich skizzenhaftes Aussehen erhält und schließlich abgebrochen wird. Der Arbeitsvorgang in den als endgültig intendierten Niederschriften hat kaum anders ausgesehen. Auch hier ist es zu fortschreitend unsicherer und unvollständiger Notierung, zu Abbruch und Verwerfen früherer Abschnitte gekommen. Beispiele dazu lassen sich wiederum reichlich aus dem Material zu den letzten *Streichquartetten* heranziehen.

Dieses Phänomen ist nicht auf die letzten *Streichquartette* beschränkt. Es mag sein, daß es hier, bedingt durch die Überlieferung und die Eigenart des Gegenstandes besonders häufig auftritt. Es begegnet jedoch schon viel früher und dürfte überhaupt charakteristisch für Beethovens Arbeitsweise sein. Das Autograph vom ersten Satz der *Cello-sonate* op. 69, das kürzlich vom Beethoven-Haus erworben wurde, enthält als erste Schreibschrift eine bis auf wenige einzelne Noten vollständige Fassung dieses Satzes. Sie ist klar und fast ohne Korrekturen niedergeschrieben. Beethoven hätte sie mit

wenigen Federstrichen komplettieren und ein Kopist ohne weiteres abschreiben und für Aufführungen vorbereiten können. Dieser ersten Schicht sind ohne Zweifel einstimmige und mehrstimmige Entwürfe vorausgegangen. Der Komponist war sich seiner Sache sicher und hat das Autograph nicht in einzelnen Doppelblattfolgen, sondern gleich in Lagen von zwei Doppelblättern eingerichtet. Nach Abschluß der ersten Fassung hat er sich zu weiterer Ausarbeitung entschlossen, die sich besonders intensiv mit den modulatorischen Abschnitten beschäftigte. Die Korrekturen gingen nicht ohne vorbereitende Skizzen und Verwerfung von Zwischenfassungen innerhalb des Autographs vor sich. Die Handschrift wurde dadurch zu einem streckenweise ganz unübersichtlichen, unlesbaren Komponierautograph, das nicht einmal die endgültige Fassung erreicht. Die ursprüngliche Reinschrift sank quasi in das Skizzenstadium zurück. Es mußte eine zweite Niederschrift angefertigt werden (wie der Rest des Autographs verschollen), welche, wie man aus Skizzen im *Pastorale*-Skizzenbuch und eigenhändige Korrekturen in der als Stichvorlage dienenden Kopistenabschrift schließen kann, selbst noch einmal, allerdings geringfügig, überarbeitet wurde. Man muß schließen, daß überall da, wo eine besonders fehlerfrei geschriebene Werkniederschrift vorliegt, eine „Konzept“-Schrift oder ein ‚Vorausgraph‘ und einzelne Partiturstudien vorausgegangen sind. Ein nicht unbeträchtlicher Teil von Textzeugnissen für den Kompositionsprozeß nach den Entwürfen in den Skizzenbüchern und vor der Niederschrift der endgültigen Partitur dürfte also verlorengegangen, wahrscheinlich vom Komponisten selbst vernichtet worden sein. Über die nicht schriftlich fixierten Kompositionsschritte, die es zweifellos ebenfalls gegeben hat (Komponieren am Klavier), lohnt sich das Spekulieren nicht.

Die Überfülle des Materials und paradoxerweise seine Lückenhaftigkeit, bilden die eigentlichen Probleme der Beethoven-Skizzenausgabe. Der Modus der Edition ist eher eine sekundäre Frage. Alle Ausgaben sind aus pragmatischen und aus Überlieferungsgründen unvollständig. Es ist kaum möglich, z. B. sämtliche Skizzen zum *Streichquartett* in *Cis*-dur op. 131 auf einen Schlag zu veröffentlichen. Hier nehmen allein die Partiturskizzen fast 500 Seiten ein, dazu kommen die in Taschenskizzenbüchern, im Haus-Skizzenbuch *Autograph 24* und in der autographen Partitur überlieferten Skizzen. Hier kann nur in mehreren Schritten einige Vollständigkeit erreicht werden. Aber es fragt sich doch, ob wirklich jede kleine Notierung wert ist, in dieser aufwendigen Art wiedergegeben zu werden. Ähnliche Überlegungen sind anzustellen bei Werken, die nur äußerst schwach durch Skizzen dokumentiert sind, etwa bei der *Vierten Symphonie* und dem *Vierten Klavierkonzert*. Ließe sich dort nicht ein anderer Ort, eine andere Veröffentlichungsart finden?

Der Standard moderner Skizzenpublikation ist heute eine Kombination von Handschriftenfaksimile und Übertragung. Ob diese kostspielige Duplizierung bei Beethoven wirklich nötig ist? Würde nicht ein Faksimile, verbunden mit einem detaillierten Inhaltsverzeichnis, genügen? Dafür spräche, daß die Skizzenforschung ohnehin weltweit nur eine Domaine weniger Spezialisten ist. Es gibt andere Meinungen, die nur eine qualifizierte Übertragung der Skizzen als die einzig sinnvolle Lösung ansehen. In einer Zeit, in der Fotografien leicht zu erwerben sind, bedürfe es nicht einer aufwendigen Faksimilierung. Doch dieses sind eher ökonomische als wissenschaftliche Fragen.

Die Beigabe eines Faksimiles hat den großen Vorteil, daß sich die Übertragung auf den Sinn der Skizzen konzentrieren und langwierige textkritische Bericht vermeiden kann. Freilich muß das Faksimile dann einige Anforderungen erfüllen. Es sollte verschiedene Schreibsichten hinreichend genau abbilden und daher in etlichen Fällen mehrfarbig sein. Und es sollte das Originalformat haben, um die Rekonstruktion späterer Ergänzungen zu ermöglichen. Dagegen braucht die Übertragung keine faksimilierenden Ziele zu verfolgen, die ohnehin mit Mitteln des Notenstichs schwer und höchst unvollkommen zu erreichen sind. Sie darf sich nicht hinter dem Ideal einer texttreuen, interpretationsneutralen Wiedergabe verstecken. Dieses ist eine neopositivistische, aus dem Urtextgedanken moderner Werkausgaben abgeleitete Forderung, die der Sache wenig zuträglich ist. Zu Faksimile und Übertragung sollte sich aber ein Kommentar gesellen, der die zur wissenschaftlichen Auswertung notwendige Verbindung zu den vorläufig ausgesparten oder nicht zu publizierenden Skizzen herstellt. Ein solcher Kommentar würde bereits einen wesentlichen Schritt zur Interpretation des vorgelegten Materials darstellen, angesichts der engen Spezialisierung auf diesem Gebiet gewiß ein begrüßenswertes Ziel.

KLEINE BEITRÄGE

Das Uraufführungsdatum von Beethovens „Sinfonia eroica“

von Peter Schleuning, Bremen

Das Datum der ersten öffentlichen Aufführung der Sinfonie ist bekannt, der 7. April 1805 (Theater an der Wien unter der Leitung des Komponisten), dasjenige der Uraufführung konnte bisher nur mit Januar oder Anfang des Jahres 1805 angegeben werden. Da ich es in mehreren Arbeiten über die Sinfonie mit dem Termin 20. Januar benannt habe, zuletzt 1989¹, zugleich auch darauf hingewiesen habe, der Nachweis dafür werde in einem demnächst in Frankfurt/Main erscheinenden Buch mit dem Titel *Arbeitsbuch EROICA. Beethoven 1800–1806* geführt, die Veröffentlichung dieses Buches aber inzwischen bis auf weiteres verschoben worden ist, sehe ich mich veranlaßt, meine Ankündigung hier bereits einzulösen, damit das Datum auch für weitere Forschungen benutzt werden kann.

Der Beweisgang gründet auf der Methode der Datenkombination, also auf einem Verfahren, welches angewendet werden muß u. a. für die Lösung solcher Aufgaben, die in Rätselheften unter dem Titel *Rechnen und Raten* erscheinen: Nach einer Scheidung von unterschiedlichen, in mehrere Gleichungen verteilten Zeichen zu Zeichengruppen in werthierarchischer Anordnung werden durch ein logisches Ausscheidungsverfahren die absoluten Zahlen ermittelt, die den einzelnen Zeichen zugeordnet sind. Hier die Aufzählung der acht Informationen, die zur Lösung der Uraufführungs-Aufgabe im Rätselheft *Eroica* führen.

a. Die AMZ berichtet in Nr. 20 des Jahrganges VII (Sp. 321) vom 13. Februar 1805, es seien in den — nur halböffentlichen — Konzerten der Bankiers Würth und Fellner Beethovens Sinfonie „aus C dur“ aufgeführt worden, also die erste, ferner „eine ganz neue Sinfonie Beethovens“, also die dritte — „eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie“ —, außerdem noch eine Sinfonie von Anton Eberl, ebenfalls in *Es-dur*.

b. Der Bericht ist datiert „Wien, d. 28ten Jan.“ (Sp. 319). Dies ist der terminus ante quem.

c. Die Würthschen Konzerte finden immer am Sonntag statt (vormittags)².

d. Georg August Griesinger, zu dieser Zeit sächsischer Diplomat in Wien, berichtet in einem Brief vom 13. Februar an den Leipziger Verleger Gottfried Christoph Härtel:

„So viel kann ich Sie aber versichern dass die Simphonie in zwey Akademien, bey dem Fürsten Lobkowiz und einem thätigen Liebhaber, Nahmens Wirth, mit ungemeinem Beyfall gehört worden ist [...] 8 Tage nach Aufführung der Beethoven Simphonie wurde bei Wirth eine neue von Eberl gegeben, und 14 Tage später eine von Kanne“³.

Neben der Tatsache einer weiteren Aufführung der 3. *Sinfonie* ist — für unseren Zusammenhang primär — eine genaue Angabe der Reihenfolge der Sinfonien im Wochenabstand.

e. Sonntage im Januar 1805 waren der 6., 13., 20. und 27., im Februar — bis zum Berichtsdatum des AMZ-Korrespondenten — der 3. und 10.⁴.

¹ Martin Geck, Peter Schleuning, „Geschrieben auf Bonaparte“. *Beethovens „Eroica“: Revolution, Reaktion, Rezeption*, Reinbek 1989, S. 136.

² Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann, Bd. 2, 3. Aufl. Leipzig 1922, S. 458.

³ „Eben komme ich von Haydn...“. *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*, hrsg. von Otto Biba, Zürich 1987, S. 236f.

⁴ Hermann Grotefend, *Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*, 10. Aufl. Hannover 1960

f. Der unter a. genannte Bericht vom 13. Februar, geschrieben am 28. Januar, bezieht noch nicht die Sinfonie von Kanne ein. Sie wird erst in Nr. 22 der AMZ vom 26. Februar besprochen.

g. Griesinger schreibt am 26. Januar an Härtel, er habe Beethoven getroffen und ihm gratuliert „zu dem ungemessenen Beyfall den seine Simphonie bey Lobkowiz und andern wo sie aufgeführt wurde, gefunden hatte“⁵.

Die „andern“ sind Wirth und Fellner, es sei denn, man wollte sogar noch eine dritte Aufführung um die gleiche Zeit annehmen.

h. Dieser 26. Januar war, entsprechend den Angaben unter Punkt e, ein Samstag.

Kombiniert man die letztgenannte Tatsache der Reihe nach mit den vorangegangenen Informationen, wobei den entscheidenden Ausschlag diejenige von Punkt d ergibt, so bleibt als einzig möglicher Termin der 20. Januar übrig.

Die Aufführung im Lobkowitzschen Stadtpalais fand übrigens gleich drei Tage nach der Uraufführung statt, am Mittwoch, dem 23. Januar⁶.

Faßt man die mitgeteilten Ergebnisse und einige weitere Nachrichten über Beethoven zusammen, so kommt man zu der folgenden Zeittafel:

1805

Januar	13. Sonntag	Aufführung (vermutlich) 1. <i>Sinfonie</i> im Würthschcn Konzert
	16. Mittwoch	Brief Beethovens an Härtel (3. <i>Sinfonie</i> ist nach Leipzig zum Druck abgesendet worden; Druck dort nicht erfolgt, sondern Erscheinen Oktober 1806 in Wien)
	20. Sonntag	Uraufführung 3. <i>Sinfonie</i> im Würthschcn Konzert
	23. Mittwoch	Aufführung 3. <i>Sinfonie</i> in der „Akademie“ im Palais Lobkowitz, eventuell auch das <i>Quintett</i> op. 16 mit Oboist Ramm
	26. Samstag	Brief Griesingers an Härtel über seinen Glückwunsch an Beethoven
	27. Sonntag	Aufführung <i>Sinfonie Es-dur</i> von Eberl im Würthschcn Konzert
	28. Montag	Der Wiener Korrespondent der AMZ schreibt nach Leipzig über die beiden letzten Würthschcn Konzerte
Februar	3. Sonntag	Aufführung <i>Sinfonie</i> von Kanne im Würthschcn Konzert
	10. Sonntag	Aufführung (vermutlich) 3. <i>Klavierkonzert</i> mit Ferdinand Ries als Solist im Würthschcn Konzert (Bericht in der AMZ Nr. 22 vom 26. Februar, geschrieben am 17. Februar)
	13. Mittwoch	Erscheinen der Nr. 20 der AMZ, geschrieben am 28. Januar

Was läßt sich über die bloßen Daten hinaus aus dieser Zeittafel schließen?

1. Wer meinte, Beethoven sei im Wiener Konzertleben unterrepräsentiert gewesen, wird zumindest für diesen Zeitraum eines Besseren belehrt.

⁵ Biba, S. 235.

⁶ Reinhold Brinkmann, *Kleine „Eroica“-Lese*, in: ÖMZ 39 (1984), S. 636f.; Tomislav Volek und Jaroslav Macek, *Beethoven's Rehearsals at the Lobkowitz's*, in: MT 126 (1986), S. 80; dies., *Beethoven und Fürst Lobkowitz*, in: *Beethoven und Böhmen. Beiträge zur Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens*, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Martella Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1988, S. 214f.

2. Meine Vermutung⁷, Beethovens Umschwung im Hinblick auf seine Umzugspläne nach Paris, mithin seine neue Konzentration auf Wien, habe Anfang 1805 stattgefunden, wird zur Gewißheit.

3. Eineinhalb Jahre nach der Fertigstellung und gut ein halbes Jahr nach den ersten Proben mit dem Hausorchester seines Gönners und des späteren Widmungsträgers Lobkowitz führt Beethoven mit dem neuen Stück eine Art Großoffensive durch, welche entgegen manchen absprechenden Kritiken — auch über die öffentliche Uraufführung im April — ausgesprochen erfolgreich verläuft. Den Ausschlag sowohl für den politischen Umschwung als auch für die massive Exponierung der Sinfonie mögen die Probeaufführungen im Herbst 1804 auf Schloß Raudnitz (Böhmen) des Fürsten Lobkowitz gegeben haben und hierbei speziell die Kontakte und Gespräche mit dem politischen und musikalischen Freund Louis Ferdinand von Preußen, der mehreren dieser Aufführungen beiwohnte⁸.

4. Die Strategie, mit der Beethoven diese Offensive plant und durchführt, wird in ihren sozialen Dimensionen deutlich. Zunächst führt er an zwei dicht nebeneinander liegenden Terminen das unerhörte Neue nichtöffentlich einem Kreis von fürstlichen und kennerischen Meinungsträgern vor, deren Zustimmung und Ausdauer — inzwischen war die Wiederholung der Exposition von Satz I positiv entschieden (Brief von Bruder Karl an Härtel vom 12. Februar) — ihm sicherer erschienen sein dürfte als diejenige eines breiteren Publikums, welchem er erst nach einer Pause von zweieinhalb Monaten die neue Sinfonie darbietet, einem Zeitraum, während dessen sich die Kennermeinung bereits bestimmend auch auf ein Vorverständnis in Nichtkennerkreisen ausgebreitet haben könnte. Damit — so wird er gehofft haben — hätte er beide Höerschichten für seinen ‚neuen Weg‘ gewonnen. Es müßte geprüft werden, ob diese Strategie ein auf die Einmaligkeit der Sinfonie gemünzter oder beschränkter Vorgang ist, oder ob Beethoven auch bei anderen größeren Werken oder gar grundsätzlich so verfuhr bzw. zu verfahren beabsichtigte. Dies würde Rückschlüsse auf sein Verständnis über die Kommunikationsmöglichkeiten und -wege zwischen ‚hoher‘ Kunst und dem Publikum, auch über die sozialen Absichten seiner Kompositionsweise zulassen, zumindest erleichtern. Kontrollmöglichkeiten könnten die Verhältnisse bei Werken bieten, die Beethoven selbst von vornherein als ‚leichter‘ plante und einschätzte, die also eher auf Tagesereignisse oder unbedeutendere gesellschaftliche Anlässe reagierten.

5. In diesem Zusammenhang könnte nochmals und über die bereits genannte Literatur hinaus Beethovens Verhältnis zu seinem finanzkräftigen, wohlwollenden, aber offenbar im Falle der 3. *Sinfonie* auch hemmenden Gönner Lobkowitz geklärt werden. Auffällig ist, daß er ihm zwar die Ehre der ersten Probe, des Vorkaufsrechtes und der Widmung zugestand, nicht aber das der Uraufführung. Zweifellos kann die Reihenfolge der beiden ersten Aufführungen ein aus Terminschwierigkeiten entstandener, nicht zu ändernder Umstand sein, etwa auf Grund des Würthchen Terminplanes, der schon langfristig festgelegt war. Aber zweifellos dürfte es — falls eine feste Absicht dazu bestand — kein großes Problem gewesen sein, die Aufführung im Palais Lobkowitz um eine Woche vorzuziehen und damit zur Uraufführung, zur unvergänglichen Ehrung für den fürstlichen Gönner zu machen. Dies geschah aber auffälligerweise nicht. Die Möglichkeit, daß Beethoven dem Fürsten eine solche Ehre geradezu entzog, ist nicht von der Hand zu weisen. Denn das Verhältnis zwischen beiden war offenbar nicht ungetrübt, nicht nur wegen so gut wie sicher vorhandener politischer Differenzen über die ursprüngliche Bestimmung der Sinfonie für Bonaparte⁹, sondern auch aus anderen Gründen. Lobkowitz hat später, 1814, seine Freude darüber geäußert, daß er wesentlich dazu beitragen konnte, „daß man seine gewiß großen Werke nun wirklich zu würdigen anfängt“, „obgleich ich mit dem Betragen des Beethoven gegen

⁷ Geck/Schleuning, S. 164f.

⁸ Geck/Schleuning, S. 134 und 168f.; P. Schleuning, 3. *Sinfonie (Sinfonia eroica) op. 55*, in: *Interpretationen der Werke Ludwig van Beethovens*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Albrecht Riethmüller und Alexander L. Ringer, Laaber (in Vorbereitung).

⁹ Geck/Schleuning, S. 138ff.

mich nichts weniger als Ursache habe, zufrieden zu sein“¹⁰. Über alle Vermutungen für die Gründe zu einem solchen „Betragen“ hinaus gibt es dafür auch ein einleuchtendes Zeugnis, das alle Versuche widerlegt, die äußerst geringe Zahl — knapp 40! — der an den Proben und den ersten Aufführungen beteiligten Musiker als Beweis für eine zeitgenössisch akzeptierte Aufführungspraxis¹¹ zu verwenden und zur Rechtfertigung heutiger Interpretationen der Beethoven-Sinfonien in „historischer“ Aufführungsweise heranzuziehen. Es ist die Eintragung eines Besuchers in Beethovens Konversations-Heft vom Dezember 1819¹², die sich auf die Zeit der *Eroica*-Proben bezieht:

„Ich habe einen Brief von Ihnen von verstorb. Fürsten [Lobkowitz] erhalten, wo ich gelesen: Wenn Eure Durchlaucht nur die Instrumente so besetzen, so schieß ich drauf.“

Abschließend noch eine Bemerkung zum Verfahren: Dieser vergleichsweise geringe Anlaß und die daraus erfolgende Erstellung einer wenig umfangreichen Zeittafel hat doch zu überraschend vielfältigen Erkenntnissen, Fragen und Vermutungen geführt. Es ist gar nicht abzusehen, welche Folgerungen die Erstellung einer Zeittafel ergeben würde, die genauer ist und sich auf einen längeren Zeitraum erstreckte. Mein eigener Versuch, dies im Hinblick auf die Jahre 1800—1806 zu tun, ist vorerst gescheitert, und ich möchte andere auffordern, derartiges zu tun, was selbstverständlich auch für andere Komponisten gilt. Eine auch unkommentierte Zeittafel wäre bereits ein großer Fortschritt. Die in Bälde zu erwartende kommentierte, philologisch exakte Gesamtausgabe der Briefe Beethovens durch das Bonner Beethoven-Archiv ist bereits ein großer Schritt auf diesem Wege zu einer Möglichkeit, auf der Grundlage vieler unterschiedlicher, exakter und chronologisch geordneter Fakten logische Schlüsse und Hypothesen über Leben und Arbeitsweise Beethovens zu ziehen, die auf andere Weise nicht zu erreichen sind.

¹⁰ T. Volek und J. Macek, *Beethoven und Fürst Lobkowitz*, S. 217.

¹¹ Vgl. die Angaben in Fußnote 6, auch eine allgemein zu bemerkende Tendenz zu derartigen Interpretationen, wobei aber zu überlegen ist, ob Beethoven nicht in dieser Hinsicht eine zukunftsweisende Ausnahmestellung eingenommen haben könnte.

¹² *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, hrsg. von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre, Bd. 1, Leipzig 1972, S. 139.

BERICHTE

Brixen, 28. bis 30. September 1990: Symposion „Choral und Mehrstimmigkeit“

von Friedrich W. Riedel, Mainz

Die 1988 gegründete Brixner Initiative *Musik und Kirche* hatte Choralforscher, Theologen, Musikhistoriker und Kirchenmusiker zu einer Tagung eingeladen, die den Problemen der ein- und mehrstimmigen Musik des Abendlandes in ihren äußeren und inneren Wechselwirkungen auf dem Hintergrund theologischer, kirchengeschichtlicher und liturgischer Zusammenhänge gewidmet war.

Ausgehend von einer philologisch fundierten Exegese des Psalmverses "psallite sapienter" behandelte Joseph Kardinal Ratzinger (Rom) in seinem Eröffnungsvortrag *Biblische Vorgaben für die Kirchenmusik* grundsätzliche Fragen kirchenmusikalischer Ästhetik in ihrem theologischen Kontext und zugleich ihrer soziologischen Problematik angesichts der gegenwärtigen Situation.

Daran anknüpfend referierte P. Bonifazius Baroffio OSB (Rom) über das Thema *Der gregorianische Choral im Spannungsfeld zwischen musikalischem Ereignis und gelebter Glaubensaussage*, wobei grundsätzliche Fragen der Stilistik und Tradition zur Sprache kamen. Einen umfassenden Überblick über *Die historische Entwicklung des Chorals* gab Karl-Heinz Schlager (Erlangen). *Aspekte der Gregorianik in der Mehrstimmigkeit bis 1600* war das Thema einer Untersuchung von Jan Nuchelmans (Utrecht), der anhand zahlreicher Noten- und Klangbeispiele die vollständige oder teilweise Verarbeitung von Choralmelodien in polyphonen Sätzen von der Ars antiqua bis zu Ockeghem und Obrecht demonstrierte. Demgegenüber versuchte Friedrich W. Riedel (Mainz) in einem Referat über den *Choral im Spiegel der Mehrstimmigkeit* aufzuzeigen, wie die Choralmelodien in späterer Zeit den harmonischen und kontrapunktischen Regeln angepaßt wurden. Diese Praxis sicherte dem Choral über Jahrhunderte seine Existenz, bis die Wiederentdeckung der Modalität im späten 19. Jahrhundert zur Neubesinnung auf die ursprünglichen Formen und Stilmittel führte, die nicht nur in der Choralforschung, sondern auch in den amtlichen Dokumenten der Kirche ihren Niederschlag fand.

Aufgrund der Erkenntnisse neuester semiologischer Forschungen gab P. Johannes Berchmans Göschl OSB (München) eine überzeugende Einführung in die Aufführungspraxis des Chorals. Als instruktive Demonstrationen dienten zugleich die umrahmenden geistlichen Konzerte des Kölner Ensembles für Musik des Mittelalters *Sequentia* und der Regensburger Domspatzen.

Wolfenbüttel, 28. bis 30. September 1990: Jahrestagung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (ISG)

von Matthias Herrmann, Dresden

Freunde der Musik von Heinrich Schütz (1585–1672) gibt es inzwischen weltweit. Auch die Schütz-Forschung geht längst über Deutschland hinaus und reicht bis in die Vereinigten Staaten.

War für DDR-Bürger, voran aus den Schützchen „Stammländern“ Sachsen und Thüringen, bisher eine Mitgliedschaft in der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, Sitz Kassel, ausgeschlossen (seit dem Mauerbau vom SED-Staat untersagt, der sich bis an sein jämmerliches Ende nicht zu einer eigenen Sektion „DDR“ der ISG durchringen konnte), so stand die Arbeitstagung des Herbstes 1990 unter einem außergewöhnlichen Vorzeichen. Erstmals konnten alte/neue Schütz-Freunde an einer gemeinsamen Zusammenkunft der ISG teilnehmen. Vielschichtig war das ausgewählte Thema: „Michael Praetorius — Heinrich Schütz, Aufführungspraxis und Analyse“. Der Tagungsort Wolfenbüttel führte sinnigerweise in jene Stadt, in der Praetorius als Hofkapellmeister gewirkt und zu der Schütz in Verbindung gestanden hat.

Um *Mehrchörigkeit bei Praetorius und Schütz* ging es im ersten Seminar. Walter Werbeck (Detmold) stellte verschiedene mehrstimmige Bearbeitungen des Luther-Liedes *Wir gläuben all an einen Gott* durch Praetorius gegenüber. Werner Breig (Bochum), Herausgeber des *Schütz-Jahrbuchs*, analysierte die beiden Fassungen des 128. Psalms *Wohl dem, der den Herren fürchtet* aus den Schützchen *Psalmen Davids* [1619].

Ein von Wolfgang Herbst moderiertes Round table diente der Verständigung von Wissenschaftlern und Praktikern hinsichtlich der Erweiterungs- und Reduktionsmöglichkeiten in mehrchörigen Werken. Der Leiter des Heinrich-Schütz-Archivs Dresden, Wolfram Steude, erläuterte eingangs Probleme vokal-instrumentaler ad-libitum-Besetzungen bei ausgewählten Werken des Sagittarius. Im zweiten Seminar machte Detlef Bratschke Einzelaspekte der praktischen Arbeit mit mehrchörigen Werken des 17. Jahrhunderts anschaulich deutlich: mit Mitgliedern des Orlando di Lasso-Ensembles und des Viola da gamba-Consorts (Hannover). Was im Prozeß des Werdens am Vormittag nachzuvollziehen war, das wurde im abendlichen Konzert in der Trinitatiskirche der Öffentlichkeit vorgestellt.

Als Höhepunkt der Arbeitstagung ist der Vortrag über *Michael Praetorius — Lehrmeister des italienischen Stils in Deutschland* zu bezeichnen, gehalten vom Präsidenten der ISG, Arno Forchert. Dem Bestreben des Komponisten, viele christliche Herzen zu Lob und Ehre Gottes anzuregen, entsprach, daß dieser „die Praxis des italienischen Generalbaßspiels mit der Tradition der protestantischen Choralbearbeitung verband“. Praetorius erhielt als Hofkapellmeister „von Haus aus“ bis 1621 jährlich 200 Gulden durch den Dresdner Hof. Wie es scheint, mußte Schütz, dem in Dresden ab 1615 der Alltagsdienst oblag, bei höfischen Festlichkeiten Praetorius das Feld überlassen. Die praktische Umsetzung solcher Festaufführungen hatte sicherlich auf Schütz prägenden Einfluß. Forchert gab jedoch zu bedenken, daß sich Schütz aufgrund seiner italienischen Ausbildung Praetorius überlegen gefühlt haben dürfte.

Eine Mitgliederversammlung der ISG sowie Führungen durch die Stadtkirche Beatae Mariae Virginis und die Herzog August-Bibliothek mit Hans Haase, dem Leiter der Musikabteilung, rundeten die Arbeitstagung ab.

Augsburg, 10. bis 13. Oktober 1990: Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung

von Rafael Köhler, Regensburg

Philologie im Dienste der Werkanalyse — so ließen sich Sinn und Ziel des Symposiums umschreiben, das nach gutem Brauch die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung nicht nur begleitet hat, sondern für viele auch zu einem wichtigen Ort wissenschaftlichen Austausches geworden ist. Bereits im 19. Jahrhundert wurden Skizzen und Entwürfe — zuerst wohl in der

Beethoven-Forschung — herangezogen, um über den Entstehungsprozeß von Kompositionen Aufschluß zu erhalten. Weniger die Prozeßionalität des Schaffensvorganges als die Werkanalyse standen jetzt im Mittelpunkt des Symposiums „*Skizzen und verworfene Fassungen*“. Daß methodische Möglichkeiten und Ergebnisse je nach Quellenlage variieren, wurde bei allen Referaten übereinstimmend deutlich. Weniger präzise waren jedoch die definitorischen und terminologischen Grundlagen herausgearbeitet.

Im ersten Beitrag zeigte Walther Dürr (Tübingen) am Beispiel von ausgewählten Liedern Schuberts, wie das kompositorische Konzept der Vertonungen mit den Entwürfen wächst und seine eigentliche Subtilität in der Umdeutung der Textvorlage entwickelt. Neue Aspekte der Bewertung des Spätwerkes von Robert Schumann, das lange im Schatten der Erkrankung des Komponisten stand, versuchte Michael Struck (Kiel) anhand der zweiten *Clavier-Sonate für die Jugend* op. 118b sowie des *Concert-Allegro* op. 134 geltend zu machen, indem er die sukzessive harmonische Reduktion der Durchführungsteile anhand der Skizzen nachwies und sie damit als Bestandteil einer ästhetischen Konzeption begreifen wollte. Die eigentümliche „Gebrauchs-ästhetik“ mit ihrem pragmatischen Werkbegriff, die Paul Hindemiths kompositorischem Schaffen zugrunde liegt, demonstrierte Giselher Schubert (Frankfurt) an den unterschiedlichen Fassungen ausgewählter Werke durch das gesamte Oeuvre des Komponisten. Mit dem „Mythos des Kopfkompomisten Mozart“ wollte Ulrich Konrad (Göttingen) aufräumen (wenngleich es schwer vorstellbar ist, daß musikalische Kompositionen woanders als im Kopf entstehen könnten). Er wies anhand des überlieferten Skizzenbestandes auf die Probleme der Edition im Spannungsfeld von Reproduktion und Interpretation hin. Sieghard Brandenburg (Bonn) stellte die Bedeutung der Überlieferungsformen von Skizzen im Zusammenhang mit dem Gesamtwerk Beethovens in den Vordergrund und plädierte für eine Auswahl bei der Veröffentlichung von Skizzen nach Maßgabe ihrer Aussagefähigkeit. Die z. T. lebhaft diskutierte Diskussion bewies einmal mehr das Interesse der Fachwelt wie die Aktualität des Themas und mag darüber hinaus manche Anregung vermittelt haben.

Köln/Brauweiler, 18. bis 20. Oktober 1990: Internationales Frank-Martin-Symposium

von Kerstin Schüssler, Köln

Der schweizerische Komponist Frank Martin wurde in seinem 100. Geburtsjahr mit zahlreichen Konzerten und einer Ausstellung in Köln geehrt, jener Stadt, der er von 1950 bis 1957 durch eine Professur für Komposition verbunden war. Die in Köln ansässige Deutsche Frank-Martin-Gesellschaft richtete zudem ein Symposium aus, das in der Kölner Musikhochschule, der Stätte seines damaligen Wirkens, eröffnet wurde. Dietrich Kämper (Köln), Organisator der Tagung, zeichnete in seinem Eröffnungsreferat die von César Franck und Gabriel Fauré, aber vor allem vom „Schlüsselerlebnis Debussy“ ausgehenden Entwicklungslinien im Frühwerk Martins nach. Die Abtei Brauweiler bildete den stimmungsvollen Rahmen für die beiden folgenden Tage des Symposiums, das sich zunächst den weltlichen Vokalwerken widmete. Michael Stegemann (Steinfurt) untersuchte anhand des Oratoriums *Le Vin herbé* Martins individuelle, für seinen Reifestil charakteristische Assimilierung der Dodekaphonie, die immer auch durch tonale Elemente gekennzeichnet ist. Norbert Bolin (Köln) setzte sich kritisch mit der Vertonung von Rilkes *Cornet* auseinander. Den „musikalischen Psychogrammen“ der *Jedermann-Monologe* und der in ihrem Gattungsverständnis problematisierten Oper *Der Sturm* galten die Ausführungen von Günther Massenkeil (Bonn) und Wolfram Goertz (Düsseldorf).

Im Zentrum der zweiten Sektion standen Martins Instrumentalwerke. Giselher Schubert (Frankfurt) stellte die Formdisposition im Konzertschaffen Martins in einen Zusammenhang mit dem so unterschiedlich gefärbten „Neoklassizismus“-Verständnis eines Dukas, Schönberg, Strawinsky oder Hindemith. André Baltensperger (Basel) untersuchte anhand der Skizzen zum *Violinkonzert* den Kompositionsprozeß Martins, in dessen Verlauf sich ein immer komplexer werdendes Formkonzept herauskristallisiert. Hans Elmar Bach (Düsseldorf) zeigte in einer Analyse des zweiten Satzes aus Martins *Streichquartett*, daß dessen Umgang mit der Zwölftontechnik vor allem durch einen spielerisch-improvisatorischen Charakter gekennzeichnet sei. Paul Badura-Skoda (Wien) und Ingo Schmitt (Wuppertal) steuerten Erhellendes zur Persönlichkeit dieses Komponisten aus der Sicht des Interpreten bzw. des Schülers bei. Authentizität wurde daneben vor allem durch die Anwesenheit von Maria Martin, der Witwe des 1974 verstorbenen Komponisten, gewährleistet, die sich äußerst sachkundig und engagiert an den Diskussionen beteiligte.

Die Abschlußreferate der dritten Sektion widmeten sich dem Spätwerk. Martins Außenseiterposition wurde von Susanne Shigihara (Bonn) anhand des *Requiem*s beleuchtet. Bernhard Billeter (Zürich) dehnte seine noch zu Lebzeiten Martins erschienenen Betrachtungen zur Harmonik auch auf das Spätwerk aus. Eine ebenso sinnvolle wie erfreuliche Ergänzung zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung bildeten zwei ausschließlich dem Werk Martins gewidmete Kammerkonzerte mit Studierenden der Musikhochschule Köln und dem Van Hoven-Quartett.

Frank Martin — ein Avantgardist? Eine solch übereifrige Verkehrung nicht nur des herkömmlichen Bildes, sondern vor allem des Selbstverständnisses dieses Komponisten kann wohl kaum das Ziel einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung sein. In der Diskussion um Martins Position in der Musikgeschichte unseres Jahrhunderts wurde jedoch zu Recht darauf hingewiesen, daß er mit den ihm eigenen Mitteln durchaus an der Entwicklung seiner Zeit teilgenommen hat. Seine Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie wurde gleichwohl problematisiert: Martins Technik einer „vollständigen Chromatik auf engem Raum“ (Schubert), die nur partielle Momente des reihentechnischen Verfahrens aufgreife, lasse den Terminus des „chromatischen Totals“ (Kämper) zur Charakteristik seines Stils weit angebrachter erscheinen als den Begriff der Zwölftontechnik. So ist das Ergebnis dieses Symposiums keine Revision, aber eine sehr notwendige Ergänzung des bislang eher klischeehaften Frank Martin-Bildes. Die Veröffentlichung eines Tagungsberichtes ist für das kommende Jahr geplant.

Hamburg, 18. bis 21. Oktober 1990:

1. Internationales Telemann-Symposium Hamburg

von Günter Fleischhauer, Halle

Die Hamburger Telemann-Gesellschaft e. V., gefördert durch die Patriotische Gesellschaft von 1765 und die Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg, veranstaltete ihr erstes Telemann-Symposium aus Anlaß des 225jährigen Bestehens der Patriotischen Gesellschaft. Dem Fördergedanken beider Vereinigungen getreu, erhielten dabei vorwiegend jüngere Wissenschaftler, Doktoranden und Studenten, aber auch bekannte Telemannforscher wie Wolfgang Hirschmann (Fürth), Wolf Hobohm und Carsten Lange (Magdeburg) die Gelegenheit, in vier Roundtables neue Ergebnisse ihrer Untersuchungen vorzutragen und unter der Leitung von Annemarie Clostermann (Hamburg), welche das Symposium umsichtig vorbereitet hatte, zu diskutieren. Engagiert wurde über folgende weitgesteckte Fragen und Probleme referiert und debattiert: (I)

über *Telemanns geistliches Vokalwerk* im Spannungsfeld zwischen *Amtspflicht und künstlerischem Anspruch*; (II) über Anlässe, Zweck und Funktionen seiner Instrumentalkonzerte und Ouvertürensuiten (*nur zur Unterhaltung?*); (III) über virtuose und pädagogische Tendenzen in seinem kammermusikalischen Schaffen; (IV) über die Vielfalt „weltlicher“ Vokalformen im *Oeuvre Telemanns* (Cantaten, Serenaten, Oden, Actus oratorio-dramatici u. a.) für *Hof, Haus und Schule, Bühne oder Festsaal*. Alle Beiträge — auch weiterführende Bemerkungen von älteren Telemannforschern wie Martin Ruhnke (Erlangen) und Willi Maertens (Magdeburg) — sollen veröffentlicht werden.

Ergänzt wurde das Symposium durch einen Vortrag von Turdis Rasmussen über die Arbeit des Hasse-Archivs in Hamburg-Bergedorf, durch Interpretationskurse und Instrumentendemonstrationen, bei denen Fragen der Aufführungspraxis nicht nur Telemannscher Werke erörtert wurden (Traversflöte: Andreas Kröper, Mannheim; Barockvioline: Thomas Pietsch, Hamburg; Gesang: Max van Egmond, Amsterdam). In drei Konzerten erklangen ausgewählte Vokal- und Instrumentalkompositionen Telemanns, Hasses und weiterer Zeitgenossen, darunter erstmalig seit Telemanns Lebzeiten wieder die anspruchsvolle Eisenacher Huldigungskantate *Zeuch, theures Haupt* (TVWV 13: 5b), nach handschriftlichen Quellen (Partitur und Stimmensatz) in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a.M. eingerichtet von Beate Jacobsen (Hamburg), stilvoll interpretiert von der Capella Filarmonica Hamburg unter Thomas Pietsch. Über weitere Aktivitäten einzelner Mitglieder der Hamburger Telemann-Gesellschaft informierte eine Fotoausstellung im Foyer des Hauses der Patriotischen Gesellschaft (vgl. auch A. Clostermann, *30 Jahre Hamburger Telemann-Gesellschaft e. V. 1958—1988. Eine Dokumentation*, Hamburg 1989).

Weimar, 20. Oktober 1990:

Liszt und die Oper

von Wolfgang Marggraf, Wien

In Weimar bemüht sich seit einigen Jahren ein Arbeitskreis „Franz Liszt“ und das Franz-Liszt-Zentrum an der Hochschule für Musik um die Pflege und wissenschaftliche Aufarbeitung des Lisztschen Werkes. Nach einer zweitägigen wissenschaftlichen Konferenz im Liszt-Gedenkjahr 1986, deren Ergebnisse in den *Weimarer Liszt-Studien I* veröffentlicht wurden, veranstalteten beide Institutionen am 20. Oktober 1990 ein zweites Symposium, diesmal zur Thematik „Liszt und die Oper“. Im einleitenden Vortrag von Detlef Altenburg (Detmold) kamen die vielfältigen Aspekte dieses Themas umfassend zur Sprache: die durch eine Jugendoper (*Don Sanche*), eine erhaltene Opernskizze und mehrere über erste Überlegungen nicht hinausgediehene Pläne belegbaren schöpferischen Bemühungen Liszts um die Oper, seine interpretierenden Nachschöpfungen in Gestalt zahlreicher Transkriptionen und insbesondere die intensive theoretische Auseinandersetzung mit der Ästhetik der Gattung, angeregt vor allem durch die Werke Richard Wagners. Gerhard J. Winkler (Eisenstadt) versuchte, ausgehend von der sog. Liszt-Uhlig-Kontroverse, die *Tannhäuser*-Ouvertüre als Vorstufe zur Sinfonischen Dichtung zu interpretieren, und Wolfram Huschke (Weimar) stellte die Beziehungen zwischen den Opernphantasien Liszts und den Sinfonischen Dichtungen in Form eines Resümées dar. Annegret Werner (Berlin) informierte erstmals über den Umfang der Skizzen zu der wahrscheinlich durch das gleichnamige Drama Lord Byrons angeregten italienischen Oper *Sardanapal*, die Liszt in den 40er Jahren beschäftigte. Rekonstruierbar ist ein größerer, zusammenhängender Abschnitt, vermutlich aus dem 1. Akt; die Musik orientiert sich, soweit angesichts der sehr skizzenhaften Überlieferung erkennbar, an Vorbildern der gleichzeitigen italienischen Oper.

Zwei Referate mit keinem oder nur loseem Bezug zum Generalthema rundeten die Konferenz ab. Erhard Naake (Weimar) sprach über das Liszt-Bild in den nach Wagners Tod zunehmend antisemitisch orientierten *Bayreuther Blättern*, und Dezső Legány (Budapest) gab eine detaillierte Darstellung von Liszts späten Jahren in Rom, die durch Klavierbeispiele, gespielt von Dénes Legány, wirkungsvoll illustriert wurden.

Mannheim, 9. bis 11. November 1990: Johann Christian Bach — ein Mannheimer Bach?

von Susanne Staral, Berlin

Die Franz Xaver Richter-Gesellschaft, 1988 in Mannheim gegründet, veranstaltete in diesem Jahr nach dem Internationalen Traversflöten-Kongreß im August eine Tagung, die Johann Christian Bach und seine Beziehungen zu Mannheim zum Thema hatte. Infolge kurzfristiger Absagen wurden lediglich vier Vorträge gehalten.

Susanne Staral (Berlin) vermittelte in ihrem Eröffnungsvortrag einen Überblick über Leben und Werk des jüngsten Bachsohnes. Die Vielfalt seines musikalischen Oeuvres spiegelte sich auch in den Musikbeispielen wider. Andreas Kröper (Mannheim) referierte über das kammermusikalische Hauptwerk Bachs, die sechs *Quintette* op. XI, dem Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz gewidmet. Susanne Staral berichtete über die beiden Opern, die Johann Christian Bach für den Mannheimer Hof komponiert hatte: *Temistocle* (1775) und *Lucio Silla* (1775). Rudolf Pečman (Brno) verglich abschließend Johann Christian Bach und Josef Mysliveček. Der Zeitplan ließ genügend Raum für ausführliche Diskussionen, an denen sich die Besucher aus der Bundesrepublik Deutschland und der Tschechoslowakei lebhaft beteiligten.

BESPRECHUNGEN

Fontes hymnodiae Neerlandicae impressi 1539–1700. De melodieën van het Nederlandstalig lied 1539–1700. Een bibliografie van de gedrukte bronnen door C. A. HÖWELER & F. H. MATTER. Nieuwkoop: B. de Graaf 1985. 400 S., Abb. (Bibliotheca bibliographica neerlandica. Volume XVIII.)

Dieser Band, entstanden gleichsam als niederländische Parallele zu DKL I/RISM B VIII/1–2, ist ein systematisches Nachweisverzeichnis zum niederländischen Kirchengesang. Das ist eine verdienstvolle und wichtige Aufgabe, gab es doch — im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum — hier noch keine vergleichbare Vorlage, von Detailbibliographien und Bibliothekskatalogen einmal abgesehen. Indessen überrascht, daß die Grenze schon bei 1700 gezogen wurde. Wenn auch in einer niederländischen Reihe erschienen, wäre die Angleichung an RISM — über deren Sinnhaftigkeit man heute debattieren kann — sinnvoll gewesen. Auch die Nachweise hätten nach dem Vorbild von RISM vereinfacht werden können; die Angabe der Signaturen wird hingegen den Leihverkehr vereinfachen, denn die Nachweise beziehen sich im Wesentlichen auf niederländische Bibliotheken, dann solche, die bei DKL/RISM mit angefallen sind und einige Katalogergebnisse. Aus dieser Sicht hat der Band nicht die Repräsentanz anderer historischer Quellenverzeichnisse. Da viele der Drucke nicht so selten sind wie das Verzeichnis erscheinen läßt, wäre eine ausführlichere Recherchierung sinnvoll gewesen.

Zu den Quellen sind jeweils auch Literaturangaben vermerkt, einige Titelblattfaksimiles runden den Band ab. Register nach Druckern, Verlegern und Erscheinungsorten lassen überdies ein deutliches Bild von der Gesangbuchveröffentlichung in den Niederlanden des 16. und 17. Jahrhunderts entstehen.

(Oktober 1990) Gerhard Schuhmacher

GERTRAUT HABERKAMP / BARBARA ZUBER: *Die Musikhandschriften Herzog Wilhelms in Bayern, der Grafen zu Toerring-*

Jettenbach und der Fürsten Fugger zu Babenhäusen. Thematischer Katalog. Robert MÜNSTER: Geschichte und Inhalt der drei Musiksammlungen. München: G. Henle Verlag 1988. XL, 195 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 13.)

Die Erforschung des Musikalienbestandes bayerischer Fürsten- und Adelshöfe hat in den letzten Jahrzehnten erfreuliche Fortschritte zu verzeichnen. Besonders Adolf Sandberger hat sich als Initiator der Inventarisierung bayerischer Musiksammlungen im Zusammenhang mit den Bestrebungen der Gesellschaft zur Herausgabe von *Denkmälern der Tonkunst in Bayern* große Verdienste erworben. Zusammen mit der Nachfolgeorganisation, der Gesellschaft für bayerische Musikgeschichte e. V., sowie mit den von der Generaldirektion der Bayerischen Staatlichen Bibliotheken herausgegebenen *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* wurde nach dem Zweiten Weltkrieg der Grund für eine weitere gedeihliche Entwicklung der Inventarisierungsarbeiten gelegt.

Im Anschluß an die Publikation der Musikhandschriftenkataloge der Fürstlich Oettingen-Wallersteinschen Bibliothek (1976) und der Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg (1981) wird nunmehr das Interesse der Öffentlichkeit auf drei kleinere Musiksammlungen unterschiedlicher Prägung gelenkt. Ein einleitender Beitrag von Robert Münster informiert jeweils über die Geschichte und den Inhalt der Sammlungen, von denen die heute in der Obhut der Herzoglichen Verwaltung Tegernsee stehende Musiksammlung Herzog Wilhelms in Bayern 76 Musikhandschriften und 24 Musikdrucke vor allem zur Gestaltung der Gottesdienste in Schloß Banz umfaßt. Mehrere bekannte und unbekannte Komponisten vermitteln einen Eindruck von der lokalen Bedeutung des Repertoires, welches sich auch in dem abgedruckten Inventar der Schloßpfarrkirche Banz von 1856 (mit Nachträgen bis 1880) vielfältig dokumentiert, zumal auch mehrere inzwischen verloren gegangene Werke verzeichnet sind. Robert Mün-

ster weist mit Recht auf die Parodiepraxis bei in der Kirche verwendeter Opernmusik hin.

Überlokale Bedeutung repräsentiert die Musiksammlung der Grafen zu Toerring-Jettenbach, die bereits 1926 von Bertha Antonia Wallner inventarisiert worden war. Nachdem die Bestände erfreulicherweise fast vollständig den Krieg überdauert haben, wurden sie in der Bayerischen Staatsbibliothek ausführlich katalogisiert und vom Grafen Hans Veit zu Toerring-Jettenbach der Musikabteilung als Depositum anvertraut. Wer sich mit Primärquellen vor allem aus dem Bereich des Musiktheaters des 17. und 18. Jahrhunderts beschäftigt, wird in den Beständen dieser Sammlung reiches, zum Teil autographes Quellenmaterial vorfinden. Lully und Meister seiner Nachfolge sind ebenso vertreten wie namhafte italienische und deutsche Komponisten. Für die Forschung stellt die Wiederbereitstellung dieser Sammlung eine außerordentliche Bereicherung dar.

Ein umfangreiches, von Theodor Kroyer 1919 verfaßtes handschriftliches Verzeichnis der 1944 in Augsburg nach einem Luftangriff zerstörten Musiksammlung liegt dem Katalogteil über die ehemaligen Bestände der Fürsten Fugger von Babenhausen zugrunde. Überzeugend betont Robert Münster den Wert des überlieferten thematischen Katalogs, der auch mehrere Unica nachweist. Für die Komplettierung von Werkverzeichnissen sind die Angaben des Katalogs unverzichtbar, zumal Konkordanzhinweise auf erhalten gebliebene andere Quellen mit eben denselben Kompositionen aufgrund des RISM-Katalogs in München (die Bundesrepublik und Berlin-West betreffend) für die Identifizierung hilfreich sind. Nicht unbedeutend war der ebenfalls verzeichnete Bestand von 85 Musikdrucken.

Die Titelaufnahmen, Incipits und speziellen Angaben über die Art des Manuskripts (Autograph, Kopie), über Datierung, Schreiber, Wasserzeichen usw. entsprechen dem hohen Standard der bayerischen Kataloge. Besonderes Interesse verdienen auch in der vorliegenden Publikation wiederum die detaillierten Ausführungen und Abbildungen zu den Wasserzeichen und Papiermühlen. Wertvolle Register schließen den Inhalt des Katalogs vielseitig auf.

(Oktober 1990)

Richard Schaal

ULRICH MICHELS: *dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte. Band 1: Systematischer Teil. Historischer Teil: Von den Anfängen bis zur Renaissance.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag (1977), 282 S., Abb.

ULRICH MICHELS: *dtv-Atlas zur Musik. Tafeln und Texte. Band 2: Historischer Teil: Vom Barock bis zur Gegenwart.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter-Verlag (1985), 591 S., Abb.

Innerhalb der dtv-Atlanten zwei Bände zum Thema „Musik“ vorzustellen, ist ohne Zweifel ein sehr lobenswertes Unterfangen. Allerdings erfordert die Einbeziehung in diese Reihe mit dem Untertitel „Tafeln und Texte“ formal bedingte Zugeständnisse, die zwangsläufig auch den Inhalt beeinflussen mußten. So ist die Zusammenbindung bzw. Gegenüberstellung von je einer Text- und Abbildungsseite (das meint auch die dazugehörigen Notenbeispiele) insbesondere im Systematischen Teil von großem Nutzen, lassen sich doch auf diese Weise musikalische Strukturen oder spezifische Sachverhalte sehr anschaulich darstellen. Beide Bände sind sowohl über die beiden detaillierten Inhaltsverzeichnisse wie auch das kombinierte Personen- und Sachregister am Ende des zweiten Bandes leicht zu handhaben.

Im Systematischen Teil des ersten Bandes werden verschiedenste Aspekte aus den Bereichen Musikwissenschaft, Akustik, Instrumentenkunde, Musiklehre, Gattungen und Formen angesprochen. Den weitaus größten Teil der zwei Bände nimmt sinnvollerweise die nach Epochen gegliederte Geschichte der Musik ein, die von den Antiken Hochkulturen bis zur Gegenwart abgehandelt wird. Die Seitenzählung erfolgt durchgängig durch beide Bände; jeder Band enthält ein eigenes Literatur- und Quellenverzeichnis, in dem die Quellen von direkten Zitaten und zentrale weiterführende Literatur aufgeführt werden. Vorangestellt ist jedem Band ein kombiniertes Symbol- und Abkürzungsverzeichnis.

Die grundsätzliche Gliederung des Historischen Teils nach dem Prinzip Epoche — Musikästhetik; Musikalische Gattungen — Komponisten; Persönlichkeiten mag auf den ersten Blick als Nachteil wirken, da das Ge-

samtoeuvre eines Komponisten nicht im Zusammenhang besprochen werden kann. Auf den zweiten Blick bewährt sich dieses System jedoch, indem es den Nachschlagecharakter des *dtv-Atlas* betont.

Die gebotene Kürze der Sachinformation bedingt zwangsläufig auch sachliche Vereinfachungen, die im Extremfall jedoch nicht immer goutiert werden können. In Band 1 beispielsweise werden auf S. 145 die Begriffe „Akkompagnato“ und „Arioso“ gleichgesetzt, obwohl sie doch unbestritten zwei differierende musikalische Sachverhalte bezeichnen. Ähnliches ist auch in Band 2 beim Stichwort „19. Jahrhundert / Oper VI / Deutschland: Romantische Oper, Spieloper“ zu beobachten. Der Begriff „Spieloper“ tritt lediglich in der Kopfzeile auf; er wird im Text nicht wieder erwähnt. Dafür werden dort die Stichworte „Romantische Oper“ und „Komische Oper (Operette)“ (sic!) erläutert, wobei die Gleichsetzung von „Komische Oper“ und „Operette“ mehr als bedenklich ist. Zum andern wird an dieser Stelle indirekt die Gleichsetzung von „Komische Oper“, „Operette“ und „Spieloper“ suggeriert. Darüber hinaus werden in diesem Zusammenhang Begriffe wie „Stretta“ und „Cabaletta“ zwar durch Kursivdruck hergehoben, jedoch an keiner anderen Stelle des *dtv-Atlas* erklärt oder definiert.

Positiv hervorzuheben sind die übersichtlichen Schautafeln, die auch im Historischen Teil die zwangsläufig knapp gefaßten Texte noch mit konkreten Musikbeispielen illustrieren. Dies gilt etwa für die chronologischen Übersichten der musiktheatralischen Werke Richard Wagners und Giuseppe Verdis, aber auch für die zwar auf eine Seite begrenzte, dennoch gelungene Darstellung der Grundzüge von Programmmusik. Inwieweit die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts von Einzelpersonen geprägt ist, verdeutlicht die Gegenüberstellung von Gustav Mahler und Max Reger bzw. Richard Strauss und Ferruccio Busoni. Schließlich ist es als ausgesprochen erfreulich zu bewerten, daß im Zusammenhang mit dem 20. Jahrhundert auch die sogenannte „U-Musik“ mit Stichworten wie Jazz, Orchester, Filmmusik, Schlager, Medien, Musical, Rock thematisiert wird. Im Text werden dann auch Schlagworte wie Rundfunk, Schallplatte, Funktionale Musik oder Verwertungsgesell-

schaften wenigstens kurz erörtert. Die Einordnung dieses Abschnitts zwischen „Neoklassizismus“ und „Musik nach 1950“ wirkt allerdings etwas befremdlich.

Auch wenn der *dtv-Atlas zur Musik* in zwei Bänden gewisse „musikologische“ Vorkenntnisse erfordert, so ist doch ein zur schnellen Rekapitulation gut geeignetes Nachschlagewerk für Studenten oder musikwissenschaftlich Interessierte entstanden, bei dem endlich einmal der Preis in einem vernünftigen Verhältnis zum Inhalt steht.

(September 1990)

Anke Leenings

Reading Opera. Edited by Arthur GROOS and Roger PARKER. Princeton, New Jersey: Princeton University Press (1988). VII, 352 S., Notenbeisp.

Bei der Mehrzahl der Aufsätze handelt es sich um Referate, die im Rahmen der Konferenz über Opernlibretti an der Cornell University 1986 gehalten wurden. Sie spiegeln in ihrer Mannigfaltigkeit die Vielfältigkeit notwendiger Fragestellungen des Themas wider. James A. Hepokoski (*Boito and F.-V. Hugo's "Magnificent Translation"; A Study in the Genesis of the Otello Libretto*), Susan Youens (*An Unseen Player: Destiny in Pelléas et Mélisande*) und Caryl Emerson (*Musorgsky's Libretti on Historical Themes: From the Two Borises to Khovanshchina*) befassen sich mit wesentlichen Gesichtspunkten des Verhältnisses von Musik und Text. Weitere Aufsätze befassen sich mit Wagners *Tristan Libretto* (Arthur Groos: *Appropriation in Wagner's Tristan Libretto*), den Ursprüngen der italienischen Literaturoper (Jürgen Maehder: *The Origins of Italian Literaturoper: Guglielmo Ratcliff, La figlia di Iorio, Parisina, and Francesca da Rimini*), Verdi (Roger Parker: *On Reading Nineteenth-Century Opera: Verdi through the Looking-Glass*) und Strauss (Sander L. Gilman: *Strauss and the Pervert*).

Besonderes Interesse gebührt dem Nachwort von Paul Robinson, *A Deconstructive Postscript: Reading Libretti and Misreading Opera*. Robinson weist in seinen grundsätzlichen Ausführungen auf die führende Rolle der Musik hin. Die zentrale Fragestellung der Operinter-

pretation lautet: "How is the text realized or at least addressed in the music?", und nicht „what does the text say?“.

Reading Opera bietet zwar noch kein abschließendes Bild zum Themenkomplex Oper und Libretto, vermittelt jedoch wichtige neue Aspekte und Ideen. Das Buch ist sorgfältig ediert, ein ausführlicher Namensindex macht es auch punktuell konsultierbar.
(Oktober 1990) Gundhild Lenz-Mulligan

Der Opernführer. Ausgabe Nr. 1/2: Verdi. Don Carlos. Hrsg. und Chefredakteur: Bernhard SCHENKEL. Taufkirchen: PremOp Verlag. 212 S., Abb.

Der Opernführer. Ausgabe Nr. 3: Humperdinck. Hänsel und Gretel. Hrsg. und Chefredakteur: Bernhard SCHENKEL. Taufkirchen: PremOp Verlag. 116 S., Abb.

Der Opernführer. Ausgabe Nr. 4: Bizet. Carmen. Hrsg. und Chefredakteur: Bernhard SCHENKEL. Taufkirchen: PremOp Verlag. 274 S., Abb.

Die vorliegenden Bände sind zum einen ein glänzendes Beispiel dafür, daß und wie Ansprüche von Fachleuten und von interessierten Laien gleichermaßen befriedigt werden können. Zum anderen zeigen sie wieder einmal die Vorteile des Zusammenwirkens von Experten, wodurch der Gegenstand von verschiedenen Seiten beleuchtet wird, und in seiner ganzen Problematik erfaßt werden kann. Der Verdienst der Opernführer des PremOp Verlages ist es, nicht nur die Libretti von Opern wiederzugeben, sondern die Opern auch gleichzeitig zu analysieren, zu kommentieren und zu dokumentieren.

Die Bände gewähren zunächst einen kurzen Überblick über das Leben des Komponisten; im Falle Humperdincks erstreckt sich dieser über vierzehn Seiten, während er bei Bizet nur sechs Seiten umfaßt und bei Verdi ganz kurz gehalten wird. Die folgenden kurzen Aufsätze befassen sich mit der Entstehung, dem Libretto und dem historischen Umfeld der jeweiligen Oper. Es schließt sich eine kurze Zusammenfassung der Personen und der Handlung an. Der Mittelteil jedes Bandes gibt das vollständige Libretto wieder, in Deutsch, Italienisch

und, bei *Don Carlos*, Französisch. Eingebettet in das Libretto befindet sich die musikalische und literarische Analyse. Anschließend folgen verschiedene kritische Aufsätze zur Partitur, Aufführungsgeschichte und -praxis, Berichte von Sängern, sowie Auszüge aus der Vorlage zum Libretto.

Am Ende jedes Bandes findet sich eine ausgezeichnete Discographie (im Band über Bizets *Carmen* auch ein Artikel über *Die Verfilmungen rund um Carmen*), die nicht nur die verschiedenen Aufnahmen auflistet, sondern auch ausführlich über ausgewählte berichtet. Ein Verzeichnis der Aufführungen, eine sehr ausführliche Bibliographie sowie eine Zeittafel, die den jeweiligen Komponisten auf dem Hintergrund seiner jeweiligen Zeit darstellt, beschließt die Opernführer. Jeder Band enthält außerdem zahlreiche Photographien von Aufführungen sowie Skizzen und Zeichnungen, die den Lesegenuß noch erhöhen.

(Oktober 1990) Gundhild Lenz-Mulligan

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

Rodolfo Celletti kommt das große Verdienst zu, von einem „Mythos“ des Belcanto Abschied genommen zu haben. Stattdessen verleiht er diesem so oft mißbrauchten Terminus scharfe Konturen: Eine präzise Definition grenzt den Belcanto als historisches Phänomen auf jene hundert Jahre zwischen Händel und Rossini ein.

Mit Geschichte wie Praxis des Gesangs ist Celletti gleichermaßen vertraut. Schon in den sechziger Jahren wiesen seine grundlegenden Schriften zum Vokalismus vom italienischen Settecento bis zu Rossini den Weg zu einer Neubewertung dieser zu lange mit dem Verdikt des „leeren Virtuositäts“ behafteten Musik. Auch in der vorliegenden, erstmals 1983 erschienenen Studie erweist sich jene Aufwertung des Belcanto-Repertoires als zentrales Anliegen des Autors. Das Phänomen des Belcanto wird aus den Prämissen des barocken Theaters erklärt, dessen „poetica della meraviglia“ den Nährboden für Phantastik, Virtuosität und Abstraktion dieses Gesangsstils bilde. In einer

an theatergeschichtlichen, teilweise auch soziologischen Kriterien orientierten Darstellung verfolgt Celletti den Weg von der Diminutionspraxis der Renaissance über die römischen und venezianischen Opern Monteverdis und Cavallis zum „goldenen Zeitalter“ der Gesangskunst, das unter Porpora, Vinci, Hasse und Händel erreicht wurde.

Die Vielfalt der eingebrachten Noten- und Repertoirebeispiele demonstriert zwar einerseits eine profunde Kenntnis der Opernliteratur, kann aber der Gefahr, sich in Details und willkürlich herausgegriffenen Beispielen zu verlieren, nicht immer aus dem Weg gehen, so daß ein konzentrierter Überblick oft nicht vermittelt werden kann. Bedauerlich ist auch, daß viele gängige Begriffe wie „Fiorituren“ oder „Diminution“ eigens erklärt werden, während ungebräuchlichere Termini wie „toskanische Triller“ oder „canto di garbo“ nicht nur dem interessierten Laien schleierhaft bleiben, da sie nicht oder nur sehr unscharf definiert werden.

Sehr dankbar ist man jedoch für die Absicht Cellettis, sein Thema niemals isoliert, sondern stets unter Aspekten der zeitgenössischen Poetik, der Problematik des Wort-Ton-Verhältnisses und der Librettistik zu betrachten. In einem gesonderten Kapitel wird auf einige Spezifika der Barockoper — wie Kastratenwesen, Arientypik und Bufforollen — eingegangen.

Das zweite große Kapitel nimmt Rossini ein, unter dem die Gesangskunst einen Aufschwung genommen habe, der in seiner Intensität nur mit der hundert Jahre zuvor erfolgten „goldenen Zeit“ des Belcanto zu vergleichen sei. Folgerichtig knüpfe Rossinis Konzeption an die Prinzipien des barocken Musiktheaters an: Seine „Abneigung gegenüber einem realistischen Gesang“ (S. 144) lasse ihn nach einem „ganzheitlichen“ Affekt streben, bei dem die „Vokalise als integrierender Bestandteil des Ausdrucks“ (S. 148) fungiere. Bekanntlich sah Rossini sein höchstes Gesangsideal — im Rückgriff auf barocke Vorstellungen — denn auch im Kastraten verkörpert, dessen Verschwinden er durch das Timbre des bevorzugt eingesetzten Alts (oft in Hosenrollen) aufzufangen suchte. Cellettis Ausführungen zur Aufführungspraxis und Problematik der Virtuosität von Rossinis Musik mögen nicht nur den Praktiker interessieren. Lebendig schildert

der Autor die Eigenarten jener hervorragenden Sänger, auf die Rossini seine Figuren zuschneiden konnte, und gibt damit wertvolle Hinweise auf Konzeption und Besonderheiten einiger Partien.

Im Hinblick auf die Entwicklung der Gesangskunst unter Rossinis Nachfolgern vertritt Celletti eine eindeutige „Katastrophentheorie“. Die romantische Oper habe mit ihrer Forderung nach dramatischer Glaubwürdigkeit und Wahrheit eine zur barocken Ästhetik diametral entgegengesetzte Poetik entwickelt, die nicht ohne Einfluß auf den Gesangsstil bleiben konnte. Der spontane, drastische Ausdruck der Leidenschaften, wie ihn der Verismo forderte, habe durch seine hierdurch veränderten stimmlichen Anforderungen zu einem rapiden Verfall der Technik geführt. Bei der Wiederbelebung der belcantistischen Tugenden kann die Pionierarbeit von Maria Callas, Joan Sutherland und Marilyn Horne, auf die Celletti zu Recht nachdrücklich hinweist, selbstverständlich kaum zu hoch veranschlagt werden. Dennoch bleibt es fraglich, ob die Nachkriegsjahre tatsächlich als einziges „schwarzes Loch“ in der Geschichte des Gesangs zu bewerten sind. Cellettis oft unverhüllte Polemik läßt ihn — wie bereits aus seinem hervorragenden Schallplattenführer bekannt — nicht nur vernichtende Urteile über den „beschränkten Horizont“ (S. 215) einzelner Sänger und Dirigenten fällen, sondern richtet sich mit zunehmender Peinlichkeit auch gegen die „lahmen, verdeutschten Geister“ (S. 146) einiger so naiver „deutsch orientierte(r) Musikologen“ (S. 34), die mit ihrer sogenannten „idealistischen Geschichtsschreibung“ — was immer man darunter verstehen mag — anscheinend die Alleinschuld an der langjährigen Mißachtung des Belcanto-Repertoires trifft. Nicht selten erhalten die unbestritten äußerst kompetenten und materialreichen Betrachtungen des Autors auf diese Weise den Beigeschmack des übereifrigen Verteidigers — wo doch der musikhistorische Rang der Barockoper ebenso wie der Wert der Opern Rossinis gerade in jüngster Zeit von niemandem mehr bezweifelt wird.

(August 1990)

Kerstin Schüssler

GABRIELE BÖHEIM: *Zur Sprache der Musikkritiken. Ausdrucksmöglichkeiten der Bewertung und/oder Beschreibung.* Innsbruck 1987. 321 S. (*Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe. Band 33.*)

Musikkritiken begegnen Tag für Tag auf den Kulturseiten der regionalen und überregionalen Zeitungen. Ihre Anzahl ist Legion, das Repertoire dabei relativ begrenzt. Wie ist solche Wiederkehr des immer Gleichen sprachlich in den Griff zu bekommen? Welche Ausdrucksmöglichkeiten der Bewertung und Beschreibung von Musik bietet die Sprache? Wie läßt sich „das akustische Phänomen Musik“ überhaupt in Sprache umsetzen? Das Problem der Verbalisierung des raum- und zeitflüchtigen Ereignisses „Musik“, der Balanceakt zwischen „feuilletonistischem ‚Gerede‘“ und „rigoros-musikalischer Sprache“ (Dahlhaus) ist zwar von Musikkritikern und -wissenschaftlern gleichermaßen oft thematisiert worden; die Fragen sind so neu nicht. Ihre Behandlung vom explizit sprachwissenschaftlichen Standpunkt aus indes weckt Erwartungen.

Was Titel und Themastellung der Arbeit von Gabriele Böheim suggerieren, die überarbeitete Fassung des zweiten Teils ihrer Dissertation, liest sich dann freilich weit bescheidener. Anspruch und Ziel der Arbeit werden kontinuierlich zurückgeschraubt. Die Autorin selbst relativiert unermüdlich die Repräsentanz ihrer Textgrundlage, die Auswahl der Ausgaben von fünf österreichischen (regionalen und überregionalen) Tageszeitungen in den Sommermonaten der Jahrgänge 1980–1983. Ihr Einstieg ins Thema führt dann über weitere Einschränkungen und zahlreiche Vorstufen (S. 2–31: „Vorwort“ — „Einleitende Bemerkungen“ — „Hinweise für den Leser“ — „Zur Textgrundlage“): Zitatensreihungen, technische Gebrauchsanweisungen, statistische Spielereien.

Die Autorin ist sehr belesen. Zuweilen vermögen die zahllosen Zitate, Verweise, Entlehnungen und Berufungen zwar manche Details der konträren Diskussion germanistischer Begriffe zu erhellen, lenken vom Thema indes eher ab. Auch die umfangreichen und immer wieder neuen Vorbemerkungen zur Vorgehensweise, die Schemata und Übersichten, Doppeldarstellungen in Text und Schema, führen zu ermüdenden Wiederholungen, die einer

konzentrierten Verfolgung der Thematik im Wege stehen.

Es bleibt die dankenswert materialreiche Auflistung von empirisch gewonnenen Ausdrücken (weniger also „Ausdrucksmöglichkeiten“) der Bewertung und/oder Beschreibung musikalischer Aufführungen, in systematischer Ordnung und mit zahlreichen erläuternden Belegen: 1. Auf der Ebene der Wortklassen: Nomina: wertende Beiwörter in lexikalischer Bedeutung, beschreibende Beiwörter und wertende Substantive zur näheren Charakterisierung von musikalischen Sachverhalten, Interpreten, Interpretationen, Komponisten, Tonwerken; 2. Auf syntaktischer Ebene: gradierende Beiwörter, Negationen und Artikel zur Abstufung, Aufwertung oder Einschränkung der Wertung und/oder Beschreibung; 3. Auf morphologischer Ebene: Steigerungs-, Negations-, Diminutiv- und Augmentativmorpheme in bewertungs- und/oder beschreibungsmodifizierender Bedeutung; 4. Auf der Ebene der Stilfiguren: Metapher und Vergleich.

Manche übergreifenden Erkenntnisse erscheinen eher beiläufig formuliert. So etwa die starke Polarisierung der allgemeinen Wertskala wertender Beiwörter im Kontext von Musikrezensionen: „Den Bereich ‚neutral‘ (...) gibt es nicht“, d. h. „der Satz ‚Eine durchschnittliche Leistung.‘ ist keine neutrale Äußerung, sondern eine in den meisten Kontexten negativ wertende“ (S. 78f.). Der Hinweis auf die Normskala in Relation zur allgemeinen Erwartungshaltung des Publikums (insbesondere von Festspielen) erklärt die weit häufigere Belegung positiv wertender als negativ wertender Beiwörter.

Im vierten Abschnitt ist vor allem die Darstellung „Bildspendender Bereiche“ von allgemeinerem Interesse. Herangezogen sind Vergleichsstrukturen aus den Bereichen „belebte und unlebte Natur“, „Krieg“, „Sport“, „Zirkus“, „Gastronomie“, „Bekleidung/Stoff“, „Wirtschaft“, „Technik“, „Handwerk“, „Architektur“, „Plastik“. Es bleibt freilich auch hier letztlich bei der Auflistung, bei Ausbreitung und Beleg des Materials. Auf tiefergreifende Reflexion verzichtet die Autorin. Zu denken wäre an einen Bezug auf das Musikrepertoire, auf Zeitbedingtheiten oder auf den euphemistischen Umgang mit der Sprache im Bildbereich

„Krieg“ etwa (dieser „von vielen Rezensenten sehr stark beanspruchte“ bildspendende Bereich weist sicher über „die Analogie zwischen einer kriegerischen Auseinandersetzung und Musik über die Intensität des Geschehens und die Lautstärke“ [S. 245] hinaus; Kriegsmetaphern gehören seit jeher zur Grundausrüstung der Musikbeschreibung).

Der Titel der Arbeit ist hochgegriffen: *Zur Sprache von Musikkritiken*. „Sprache“ als „System von Zeichen, die zum Ausdruck von Gedanken, Gefühlen, Willensregungen usw. dienen“ (Brockhaus/Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, 1988), wird in diesem Buch theoretisch behandelt, im thematischen Bezug aber nicht konsequent umgesetzt. Das letztendlich reduziert formulierte Ziel ihrer Arbeit freilich hat Gabriele Böheim erreicht: „Keine Klassifizierung, sondern einen Überblick“ (S. 222) zu geben über das in Musikkritiken verwendete Wortmaterial. Auch der praktizierende Musikkritiker kann dankbar auf das abschließende Wortregister zurückgreifen, zur Erweiterung seiner Ausdrucksmöglichkeiten der Beschreibung und/oder Bewertung von Musik. (September 1990) Thomas Schipperges

WALTER SALMEN: *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*. München: Verlag C. H. Beck (1988). 245 S., Abb.

In einer großangelegten, größtenteils auf wenig bekannte, selten zitierte Quellen fußenden Kulturgeschichte sieht der Polyhistor Walter Salmen das „Konzert“ als „Versammlungs- und Veranstaltungsform sowie als Institution mit ästhetischen, sozialen wie ökonomischen Aspekten“, eine „Einrichtung“, die trotz der von Gustav Schilling 1840 als „harmonisierender Ort und freundschaftliches Zusammenwirken zwischen Ausführenden und Hörenden“ definierten Veranstaltung doch historisch in private, halböffentliche oder öffentliche Formen zu trennen ist. So kann Salmen in seiner weitausgreifenden Darstellung bis auf *Vorformen und Anfänge des Konzerts* (S. 11–21) zurückgehen, die vom griechischen „Odeion“ des fünften vorchristlichen Jahrhunderts über die „Odeen“ Roms in den ersten christlichen Jahrhunderten über mittelalterlich-abendlän-

dische „Tafel-Aufwartungen“ und „Geistliche Abendmusiken“ des 17. Jahrhunderts zu den „Collegia Musica“ führt; gesellige musikalische Veranstaltungen sind dann seit Ende des 17. Jahrhunderts nachweisbar. Im folgenden Kapitel werden anhand einer großen Zahl von Abbildungen frühe Konzertstätten gezeigt, und die Geschichte des Konzertsaals wird bis in die jüngste Zeit hinein fortgeführt. Die folgenden Kapitel — *Ausführende* (Instrumentalensembles und Orchester, Chöre, Dirigenten, Solisten und Virtuosen, Wunderkinder), *Die Hörer und deren Verhalten* — sind durch besonders interessante, zum Teil auch recht amüsante Abbildungen illustriert. *Konzertvereine* und *Konzertunternehmer* sind Themen weiterer Kapitel, in denen historisch relevantes und kaum je dargestelltes Material ausgebreitet und illustriert ist. Ein kurzes aber wichtiges Kapitel betrachtet die *Rolle der Konzertkritik* (S. 74–76); die in zahlreichen Abbildungen zu verfolgende Entwicklung der Programmgestaltung läßt viel über heutige Konzertprogramme nachdenken. Das wohl wichtigste Kapitel zur Geschichte der Formen und Gattungen des Konzerts behandelt 27 Arten öffentlichen Musizierens vom Hofkonzert über die Musik im Salon zu Orchester-, Chor- und Kammerkonzerten, Kaffee- und Promenadenkonzerten und bis zu „multimedialen Vorführungen“. Es ist erstaunlich, wieviel Quellenmaterial hier zusammengetragen, kommentiert und durch Abbildungen illustriert werden konnte: Die Quellenhinweise nehmen in dem großformatigen Band 7 Seiten, die Auswahlbibliographie vier-einhalb Seiten ein.

Für den Historiker, Kunsthistoriker, soziologisch Interessierten ist hier ein Band entstanden, der eine wahre Fundgrube für den forschenden Fachmann wie den Liebhaber darstellt. Man blättert das Buch auch immer wieder von Neuem durch, um bisher unbekannte Konzertszenen aus früheren Jahrhunderten zu betrachten; viel Amüsantes ist unter ihnen zu finden. Der Verlag hat dabei den Band mit soviel Liebe gedruckt und ausgestattet, wie ihn der Verfasser geplant hat. (August 1990) Peter Gradenwitz

Organisationsformen der Musik im Rheinland. Bericht über die Jahrestagung 1984. Hrsg. von Siegfried KROSS. Kassel: Merseburger 1986. 92 S. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 136.)

Lokalgeschichtsforschung, Regionalhistorie und das Einbringen von Erfahrungen aus solchen Detailermittlungen in umgreifend erklärende Theoreme bilden einen unverzichtbaren Verbund. Auf dem Wege hierzu beschloß die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte 1982 aus der puren „Anhäufung von Einzelfakten“, welche bis dahin die „Zufälligkeit von Stadt- oder Organisationsjubiläen“ vielmals aufgegeben hatte, herauszuführen mit dem Blick auf eine „zusammenfassende Systematisierung“. Als ersten Schritt unternahm man es 1984 bei einer Jahrestagung, das Rheinland als Kulturlandschaft „einmal wieder als Ganzes“ zu betrachten, indem man nicht lediglich über Lokalhistorien beziehungslos nebeneinander referierte, sondern umgreifende geschichtliche Ereignisse thematisierte. Hierzu zählen die einst bedeutend gewesenen Niederrheinischen Musikfeste ebenso wie Organisationen für das Musizieren in den Kirchen, im Westdeutschen Rundfunk, zur Förderung der Neuen Musik oder im Chorgesang von Laien sowie in den früheren Lehrerseminaren. Obwohl diese Themenauswahl nur punktuell die organisierten Bereiche des Musiklebens seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts abzudecken vermag, bringt diese Sammlung von neun Beiträgen etliche neue Aspekte ein, die es weiterhin gilt in überregionalen Zusammenhängen produktiv auszuwerten. Dies betrifft insbesondere den Werdegang der Niederrheinischen Musikfeste, die bis 1958 durchgeführt worden sind, im Kontext der diversen Musikfestkonzeptionen seit dem 18. Jahrhundert. Der Wechsel der Befriedigung von „Jedermanns Geschmack“ zur Ansprache der „Musikkenner“ bis hin zur Dominanz des „Laienmusizierens“ 1955 in Wuppertal umgreift eine facettenreiche Anpassung an sich wandelnde soziale wie auch politische Verhältnisse. Der kurze Ausblick auf *Rheinische Sinfonieorchester vor dem Ersten Weltkrieg als Institutionen des Musiklebens* von Rainer Cadenbach bietet als Ansatz für weiterführende Studien in diesem Zusammenhang ebenso nützliche Hinweise wie die Nennung der *Vereinigung für*

Neue Musik durch Martin Thrun seit 1921. Die seit kurzem in Gang gekommene globale Erforschung der Institution „Konzert“ dürfte vornehmlich von diesem Tagungsbericht profitieren.

(September 1990)

Walter Salmen

GASPER STOQUERUS: *De musica verbali libri duo. Two books on verbal music. A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Albert C. ROTOLA, S. J.* Lincoln-London: University of Nebraska Press (1988). XII, 298 S. (*Greek and Latin Music Theory.*)

Mit Gasper Stoquerus' Traktat *De musica verbali libri duo* ist ein weiterer ausgezeichnet präsentierte und sorgfältig edierter Band der Reihe *Greek and Latin Music Theory* erschienen. Der Text ist verlässlich, konsistent und mit Gefühl für den Sprachstil Stoquerus' übersetzt. Ebenfalls hilfreich beim Verständnis des Aufbaus des Traktates sind die Struktur-Übersichtspläne des Herausgebers. Neben äußerst gründlichen Fußnoten zum Text selbst ist die Ausgabe mit einer sehr ausführlichen, alle nur erdenklichen geistigen Hintergründe des Traktates aufzeigenden Einführung versehen, bei der es sich um eine Fassung der Dissertation des Herausgebers handelt. Besonders gut gelungen ist dabei die Darstellung von Stoquerus' scholastischer Methode der Präsentation seines Stoffes. Andererseits bestand aber auch ein starker humanistischer Zug in der Argumentation (die Art der Zitate klassischer Autoren, Einführung juristischer Argumentationen, etwa aus Justinians *Corpus juris civilis*, der *natura*-Begriff, die Sprachphilosophie). Diese andere Seite findet zwar breite Darstellung in der Edition, das entstehende Spannungsfeld zwischen beiden Zügen hätte aber eine interpretatorische Würdigung verdient. Hier bieten die Arbeiten Lowinsky und Don Harrás zum Verhältnis Text-Musik in der Renaissance erheblich mehr. Die gleiche Kritik ist bei der Darstellung des Verhältnisses zwischen Stoquerus und seinen Vorbildern Salinas und Zarlino anzumelden. Auch hier wäre ein Mehr an Interpretation aufschlußreich gewesen. Auch

wäre es interessant gewesen, die Brauchbarkeit und praktische Anwendbarkeit der Textunterlegungsregeln erörtert zu sehen. Es wäre dann augenfällig geworden, daß Stoquerus zwar die „Regeln der Alten“ im Vergleich zu denen seiner Zeitgenossen darstellt (und hierin unterscheidet er sich von Salinas und Zarlino), daß diese aber gerade nicht sehr weit führen, um die Probleme der Textunterlegung der Josquin-Generation zu lösen.

Stoquerus' Traktat ist zwar nicht der erste, der das Problem der Textunterlegung behandelt, aber doch der einzige der Renaissance, der das Problem systematisch angeht und diesen Teil des musikalischen „Werkes“ als gleichberechtigte „ars“ begreift. Stoquerus übernimmt von Gaffurius die Unterteilung der vokalischen Polyphonie in drei Stufen, nämlich Singen in Solmisation, Vokalisieren und Singen mit Text, wobei letzteres das Ziel der ersten beiden Stufen ist. Die Bedeutung des Traktates liegt aber nicht nur in der Darstellung der Textunterlegungsregeln, sondern insbesondere auch in der Art, wie der Platz der Textdarstellung innerhalb des musikalischen Kunstwerks erklärt und hergeleitet wird. Daneben finden sich sehr interessante Erörterungen der Rollen des Komponisten und der Interpreten, aus denen sich ein Bild der Werkauffassung in der Mitte des 16. Jahrhunderts ergibt. So muß Stoquerus vor allem dem Argument begegnen, daß er mit seinen Regeln die Freiheit des Komponisten und dessen vollständige Verantwortung für die Textunterlegung einschränke. Das Verhältnis von Tönen und Text wäre somit ein integraler Bestandteil des Werks als „natura“, als einmalig vom Komponisten geschöpft und festgelegtes Gebilde. Dagegen führt Stoquerus an, daß seine Regeln noch viel mehr „natura“ seien als die Kompositionen, indem sie nämlich „sententiae communes natura mentibus omnium insculptae“ seien. Ein Komponist, der gegen sie verstöße, komponiere ganz einfach schlechter als einer, der sie beachte. Es entsteht somit eine ästhetische Bewertungskategorie in der Textbehandlung. Diese Regeln werden von Stoquerus nicht erfunden, nur besser und genauer definiert und präsentiert. Sie sind aber prinzipiell allen am Kompositionsprozeß und an der Aufführung Beteiligten (in dieser Gleichstellung liegt eine weitere Neuheit des Traktates) als Ausfluß der

„recta ratio“ zugänglich. Sie sind in der Tat noch stärker als diejenigen der Grammatik, die ja immerhin der zeitlichen Veränderung unterliegen. Daher kann auch ein Interpret die Werke „verbessern“, indem er Verstöße des Komponisten gegen die „recta ratio“ auszugleichen versucht. Die Konsequenz daraus ist jedoch, daß der Interpret ja auch an den Tönen Veränderungen vornehmen muß. Diese weitgehende Verantwortung des Interpreten kann angesichts heutiger Diskussionen um „Werk-treue“ eine neue Dimension eröffnen.

Die Regeln des Traktates werden, der scholastischen Philosophie folgend, in „necessariae“ und „arbitrariae“ eingeteilt. Die zwingenden Regeln sind: 1. Nicht mehr Silben zu setzen als Töne (dabei läßt er die Umkehrung zu, und zwar wegen der „necessitas cantionis“ oder der „dulcior harmonica“, es wird die grundsätzliche Unterscheidung zwischen syllabischem und melismatischem Stil zugelassen); 2. Keine Silben auf den punctus augmentationis zu setzen; 3. Ligaturen erhalten nur eine Silbe, die auf die erste Note gesetzt ist (dabei ist besonders bemerkenswert, daß Stoquerus den Begriff der „implizierten Ligatur“ einführt); 4. Noten der gleichen Tonhöhe erhalten jeweils eine Silbe und 5. Die erste Silbe wird auf die erste, die letzte Silbe auf die letzte Note gesetzt. Obwohl gerade diese Regeln dem Musiker „eingeboren“ sein sollen, haben sie, wie schon Stoquerus' eigene Diskussion zeigt, zahlreiche implizite Probleme. Dies wird insbesondere an der Ligaturregel deutlich. Es sei nur auf die verschiedene Schreibpraxis hingewiesen, aber auch auf die Stellen, wo Ligaturen getrennt werden müssen, um den Text zu plazieren. Daneben führt Stoquerus selbst das Beispiel an, bei dem eine neue implizierte Ligatur entsteht, bei der die eigentliche Ligatur keine Silbe mehr empfängt. Diese implizite Ligatur muß der Interpret entdecken, eine Aufgabe, die zu Zeiten von Stoquerus ebenso Sache der Erfahrung und des ästhetischen Feingefühls war (also keine mathematische Regel!), wie sie das heute ist. Noch verwickelter werden diese Probleme bei den nicht zwingenden Regeln, obwohl Stoquerus mit bemerkenswertem Gespür und großer Klarheit und Überzeugungskraft seine Lösungen für Problemfälle präsentiert.

Das auch pädagogische Geschick Stoquerus' kommt besonders gut auch in der Darstellung

der Solmisation zum Vorschein. Kaum ein Traktat hat jemals die Solmisation so klar dargestellt, alle möglichen Probleme erfaßt, die verschiedenen Darstellungsarten anderer Autoren so gut in ihren Vor- und Nachteilen erkannt. Schließlich ist die konsistente und einfache Methode der Mutationen zwischen den Hexachorden in diesem Traktat eine der Entdeckungen, die durch die Edition ermöglicht wurden.

Wir wissen über Gaspar Stoquerus nicht mehr, als was er uns direkt und indirekt in seinen Traktaten über sich mitteilt. Seine enge Vertrautheit mit Justinians Schriften (s. o.) spricht vielleicht dafür, daß er auch auf diesem Feld sein Brot verdiente und die Musikschriften eher einen notwendigen Nebenerwerb darstellten. Das so entstehende Bild spricht für einen weitgehenden Einfluß des Theoretikers, der Traktat selbst ist ja nur in einer Handschrift überliefert. Es wäre also viel zu weit gegriffen, wollte man aus diesem Traktat eine Art allgemeingültige zeitgenössische Praxis ableiten. Der Traktat bildet aber mit den entsprechenden Traktaten Salinas' und Zarlinos nicht nur eine Vervollständigung der Lösungsmöglichkeiten für die Aufführungspraxis, seine Bedeutung besteht in der impliziten Darstellung dessen, was man im 16. Jahrhundert unter einem musikalischen Kunstwerk verstehen konnte und in der Darbietung der ästhetischen Kriterien zur Beurteilung desselben.

(November 1990)

Clemens Goldberg

PAUL PRÉVOST: *Le prélude non mesuré pour clavecin (France 1650—1700)*. Baden-Baden—Bouxwiller: Éditions Valentin Koerner 1987. 393 S., Notenbeisp. (Collection d'études musicologiques. Volume 75.)

Paul Prévost veröffentlichte diese Arbeit 1987, nachdem er 1982 über dieses Thema promoviert hatte (*Le Prélude non mesuré pour clavecin en France dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*. Thèse pour le doctorat de 3e cycle, Strasbourg, Université des Lettres et Sciences humaines, 1982, 2 vol., 458 et XXXIV — 173 p.) Die einzige Arbeit, die sich vor Prévost ausschließlich dieser Thematik widmete, schrieb Alan Curtis (*Unmeasured Preludes in French Baroque Instrumental Music*. Thesis

for the degree of master of music, Urbana, University of Illinois, 1956, IV—143 p.), der auch die Kompositionen für Laute berücksichtigt hatte. Wie Prévost ausführt, wäre der exaktere Titel für sein Buch: *Les pièces non mesurées pour clavecin ...*, denn die Bezeichnung „prélude“ ist nicht ausschlaggebend, so wird auch *La Tocade* von Elizabeth Jacquet de La Guerre untersucht. Die Stücke führen in die folgenden Tänze ein, nur Kompositionen für Cembalo werden berücksichtigt, somit erfolgt die Notation auf zwei Liniensystemen, wobei — von zwei Ausnahmen abgesehen — jegliche Taktangabe fehlt. Komponisten außerhalb Frankreichs verwendeten diese partielle Notierung ohne fixierte rhythmische Struktur nicht (z. B. Johann Caspar Fischer, *Les Pièces de Clavessin*, op. 2, 1696). Die fünfzig Jahre des untersuchten Zeitraumes präsentieren die Blütezeit des prélude non mesuré.

Prévost gliedert sein Buch in drei Teile und einen umfangreichen Anhang. Im ersten Teil werden die Voraussetzungen für das nötige Verständnis geschaffen, Termini, Quellenlage und stilistische Merkmale untersucht. Die Hauptmeister der französischen Schule des prélude non mesuré in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind Louis Couperin, Nicolas Lebègue und Jean Henry d'Anglebert. Prévost untersucht die entsprechenden Werke dieser drei Komponisten sowie von Elizabeth Jacquet de La Guerre, La Barre und zwölf anonyme Préludes. Den Ursprung der préludes non mesurés vermutet Prévost in der Orgelmusik und der Musik für Tasteninstrumente im allgemeinen. Seine Überlegungen dokumentiert er durch zahlreiche Notenbeispiele.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Notierung. Diese erfolgt entweder in gleichen Werten mit einfachen bzw. mehrfachen Ligaturen oder aber in unterschiedlichen Notenwerten ebenfalls mit einfachen oder mehrfachen Ligaturen. Nicolas Lebègue, der in seinen *Pièces de Clavecin (Les Pièces de Clavessin)* von 1677 diese Notierung erstmals im Druck vorstellte, verwendete vor allem unterschiedliche Notenwerte mit einfachen Ligaturen. Abschließend wird auch die Transkription von Préludes für Laute und deren spezielle Problematik untersucht.

Der dritte Teil ist der Analyse gewidmet. Wiederum arbeitet Prévost exakt, ausführlich

und anschaulich. Die bedeutende Verzierungstabelle von Jean Henry d'Anglebert (*Marques des Agréments et leur signification. Pièces de clavecin*, Paris, 1689) veröffentlichte er als Faksimile. In einem weiteren Abschnitt werden die Anzahl der Noten, Akkorde, Tonarten, Modulationen u. a. statistisch erfaßt. In der Zusammenfassung erarbeitet Prévost Kriterien für eine stimmige Interpretation der *préludes non mesurés*, die für den Spieler eine große Herausforderung darstellen.

Der umfangreiche Anhang bietet ausgezeichnetes Informationsmaterial. Nach einer genauen Angabe von Quellen und Konkordanzen sowie der wichtigsten Verzierungen werden zahlreiche *préludes non mesurés* veröffentlicht, Werke von Nicolas Lebègue, La Barre und die zwölf anonymen *Préludes*, teilweise in verschiedenen Versionen. Daran schließen weitere *Préludes* des 18. Jahrhunderts von verschiedenen Komponisten sowie weitere Anonyma an. Nach dem Kritischen Bericht folgt ein ausführlicher bibliographischer Teil (musikalische Quellen nach Drucken und Handschriften getrennt) sowie ein Namensregister. In einem weiteren Verzeichnis werden alle 241 Musikbeispiele aufgelistet, wobei Beispiele von Louis Couperin, Jean Henry d'Anglebert, Nicolas Lebègue, Elizabeth Jacquet de La Guerre und Johann Jakob Froberger dominieren. Das Inhaltsverzeichnis bietet bereits eine genaue Information, aufgeschlüsselt nach Thematik und Fragestellung. Die Arbeit vermittelt einen umfassenden Überblick über diese spezielle Musikform, sinnvoll die zahlreichen Musikbeispiele und die Veröffentlichung bisher nicht leicht zugänglicher *Préludes*. Nach jahrelanger intensiver Beschäftigung mit dieser Thematik legte Paul Prévost eine sorgfältige, gute Arbeit vor, der eine gebührende Aufmerksamkeit zu wünschen ist.

(Oktober 1990)

Susanne Staral

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

Beiträge zur Geschichte des Musikalienhandels bilden in den meisten Fällen Grundlagen der historischen Musikforschung, bieten sie doch Anhaltspunkte für die Datierung von Musikalien sowie biographische Hinweise auf die betreffenden Komponisten. Bereits 1985 hatte der rührige Antiquar und Verleger Hans Schneider eine liebevoll erarbeitete zweibändige Veröffentlichung über den Verleger Heinrich Philipp Boßler mit wertvollen bibliographischen Listen und gültigen Datierungen der Verlagswerke herausgebracht, der er nunmehr eine imponierende, den sachkundigen Antiquar und Bibliographen verratende Arbeit über den Mannheimer Verleger und Notenstecher Johann Michael Götz folgen läßt.

Der Hauptband ist der Verlagsgeschichte und Bibliographie gewidmet, um die sich der Autor seit vielen Jahren mit Ausdauer bemühte und als Ergebnis wertvolle neue und zusammenfassende archivalische sowie bibliographische Forschungen vorlegen kann. Obwohl Götz nicht zu den überragenden Gestalten des Musikalienhandels zählt, verdient sein umfangreiches Schaffen Beachtung, zumal er es verbissen verstand, sein ihm verliehenes Druckprivileg auf alle bayerischen Gebiete ausdehnen zu lassen und damit neben Mannheim auch München, später sogar Düsseldorf in seinen Geschäftsbereich mit einzubeziehen. Was der Drucker-Verleger in den Städten seiner Wirksamkeit, zu denen seit 1799 noch Worms als neuer Verlags- und Wohnsitz hinzu kam, geleistet hat, weiß der Autor geschickt aus den wenigen überlieferten Dokumenten zur Verlags- und Lebensgeschichte zusammenzufassen. Er versäumt auch nicht, angesichts der kargen Quellen auf die fragmentarische Darstellung von Biographie und verlegerischem Schaffen hinzuweisen. Um so eindrucksvoller ist die umfassende und treffsichere Würdigung des ehrgeizigen Geschäftsmannes, des Originalverlegers ebenso wie die des Nachdruckers. Kenntnisreich erschließt der Autor in selbständigen Kapiteln die Produktionen der einzelnen Verlagsorte seit dem Erstlingswerk aus dem Jahre 1773 mit der Plattennummer 1 und liefert zu jedem Opus einen ausführlichen Kommentar mit einer Fülle bemerkenswerter bibliographischer und historischer Details, die an anderer Stelle des Fachschrifttums kaum zu finden sind. Abdrucke von Aktenstücken zu

den Privilegien oder von Beigaben der einzelnen Drucke ebenso wie größerer Inserate, etwa im Frankfurter Ristretto, verleihen der Arbeit zusätzlich den Charakter einer überzeugenden Dokumentation.

Im rein bibliographischen Teil der Publikation wendet sich der Autor umfassend (S. 269—445) der Datierung von Götz-Drucken und deren Verzeichnung zu. Mit Recht macht er auf die Schwierigkeiten, etwa vier verschiedene Zählungen der Platten-Nummern, Doppelbelegungen und Drucke ohne jede Nummer, aufmerksam. Um so eindrucksvoller ist das im Anschluß an die Synopsis der Platten-Nummern folgende chronologische Verzeichnis der Verlagswerke, welches als Frucht langjähriger Untersuchungen die Produktion unter Angabe der verschiedenen Quellen auflistet. Ein sich anschließendes Verzeichnis ordnet die Werke nach Autoren (Komponisten) und erleichtert damit dem Benutzer die Suche ganz erheblich. Dokumentarischen Wert vereinigen die Abdrucke von Verlagsverzeichnissen auf der Rückseite von Titelblättern sowie der Incipits von Götz-Drucken in den „Supplementi“ der thematischen Breitkopf-Kataloge. Ein vorzügliches Verzeichnis der benützten Literatur sowie ein Personenregister für den historischen Teil ergänzen den Text des opulent gedruckten Buches wesentlich. Lebhaftes Echo bei den Benutzern dürfte der Faksimile-Abdruck von drei Sortimentskatalogen aus den Jahren 1780, 1784 und 1802 im zweiten Band finden, denen jeweils ein kurzes Vorwort des Herausgebers vorangeht. Mit dem Abdruck dieser Kataloge wird der beachtenswerte Musikalienhändler Götz und seine Stellung unter den deutschen Sortimentern überzeugend gewürdigt. Das Magnum opus bibliographicum von Hans Schneider verdient größten Respekt. Gratulation einem Meister seines Fachs.

(Oktober 1990)

Richard Schaal

ALAN TYSON: *Mozart. Studies of the Autograph Scores*. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press 1987. 381 S., Abb.

Der vorzüglich ausgestattete Band enthält 17 zwischen 1975 und 1987 verstreut publizierte Aufsätze Tysons, die für die vorliegende Aus-

gabe — im Hinblick auf die inzwischen zugänglichen Mozart-Handschriften in Krakau — teilweise überarbeitet und um eine hier erstmals veröffentlichte Studie (zum A-dur-Rondo für Klavier und Orchester KV 386) vermehrt wurden. Die Fruchtbarkeit von Tysons Ansatz, durch Wasserzeichen- und Papieruntersuchungen eine sicherere Grundlage für die Datierung der Werke zu gewinnen, hat sich inzwischen längst erwiesen, zumal dort, wo seine Ergebnisse durch die Handschriftenuntersuchungen Wolfgang Plaths ihre Stütze finden. Daß in einer derartigen Sammlung von Einzelstudien die methodischen Grundlagen des Verfahrens mehrfach dargelegt werden, ist wohl unvermeidlich und leicht zu verschmerzen. Umso mehr Beachtung verdienen die zunehmende Verfeinerung und Differenzierung der Untersuchungsmethoden und die Ausweitung der Fragestellungen. Neben neue Erkenntnisse zur Datierung einzelner Werke treten mehr und mehr allgemeinere, für das Verständnis von Mozarts Schaffensweise bedeutsame, teilweise geradezu umstürzende Ergebnisse. Vor allem ist hier die durch Tysons Untersuchungen in den Vordergrund rückende Frage nach der inneren Chronologie der Werke zu nennen. Entgegen der populären Vorstellung von Mozarts Schaffensprozeß weist Tyson nach, daß er immer wieder gerade begonnene Werke liegen ließ und erst in beträchtlichem Zeitabstand — wenn überhaupt — wieder aufnahm. Damit erscheinen die zahlreichen Fragmente in einem neuen Licht, und auch die Datierungen im eigenhändigen Werkverzeichnis, das ja nur den Tag der Vollendung festhält, werden unter anderem Aspekt gesehen.

Das wohl fesselndste Beispiel für die weit ausgreifenden Konsequenzen, die sich aus Tysons pragmatischem Ansatz ergeben können, bietet der Aufsatz über Mozartfragmente im Salzburger Mozarteum. Neben einer Vielzahl neuer Datierungen und Zuordnungen fällt hier auch die Auseinandersetzung mit der älteren Mozartforschung ins Gewicht, und die zahlreichen Einzelergebnisse fügen sich zu einem Gesamtbild, in dem das Neue, das Tyson zum Verständnis Mozarts beiträgt, gewissermaßen gebündelt erscheint.

Nur wenige Einzelergebnisse der Studien Tysons können im Rahmen dieser Rezension gewürdigt werden. Daß die B-dur-Klaviersonate

KV 333 nicht 1778, sondern — wie bereits Wolfgang Plath nahegelegt hatte — fünf Jahre später entstand (laut Tyson im November 1783 in Linz), hat bereits im *New Grove* seinen Niederschlag gefunden. Jüngerer Datums (1987) ist der Nachweis, daß das „erste“ Hornkonzert (*D-dur*, KV 412) als letztes anzusehen ist. Sein erster Satz rechnet zu jenen zahlreichen liegengelassenen Werken, die Mozart erst nach mehrjähriger Pause vollendete. (Tyson setzt den Beginn der Arbeit auf frühestens 1786, den Abschluß auf 1791.) Das von Mozart nur skizzierte Rondo ist Tyson zufolge von Süßmayr ausgeführt worden, und zwar im Jahre 1792.

Ein bemerkenswerter Fund gelang dem Verfasser im Zusammenhang mit dem Rondo KV 386: Zwischen Kompositionen Süßmayrs in der British Library entdeckte er 1980 die drei letzten Seiten des Partiturautographs. Eine neue Rekonstruktion des bislang großenteils nur aus einer Klavierbearbeitung von Cipriani Potter bekannten Werkes ist damit fällig, und sie dürfte 17 Takte mehr umfassen als die zuvor verfügbaren Fassungen.

Weitere Schwerpunkte der Untersuchungen liegen einerseits bei den Quellen zu Mozarts Opern — hier wäre die hohe Bewertung der Abschriften aus dem Bestand des Wiener Hoftheaters im Fall von *Così fan tutte* hervorzuheben —, andererseits bei denjenigen der Streichquartette und Klavierkonzerte. Die Schlüsse, die Tyson aus seiner zweifellos singulären Kenntnis der von Mozart verwendeten Notenpapiersorten zieht, sind in der Regel eher sorgsam zurückhaltend als apodiktisch formuliert. Dennoch mag den Leser bisweilen ein Argwohn beschleichen, der sich etwa auf die Formel bringen ließe: Sind wirklich alle denkbaren Möglichkeiten Mozarts, an Notenpapier zu gelangen, rekonstruierbar? Mußte er es immer selbst kaufen oder sich schicken lassen? Gab es bei dem regen geselligen Umgang, den er pflegte, nicht zahllose Gelegenheiten, daß es ihm von befreundeter Seite mitgebracht wurde? Vielleicht sogar Salzburger Papier nach Wien? Und schließlich: Müßte nicht auch eine ungewöhnliche, aber für einen Komponisten eher selbstverständliche Art von Vorratshaltung stärker einkalkuliert werden? Gelegentlich spielt ein „small remnant of papers . . . purchased some fifteen years earlier“ durchaus

eine Rolle (S. 84). Vielleicht sollte noch häufiger davon die Rede sein, aber im allgemeinen stützt Tyson seine Befunde so sorgsam durch die in anderen Werken verwendeten Papiere ab, daß derartige Einwendungen schwerlich seine Ergebnisse tangieren dürften. Was jetzt hier gesammelt vorliegt, ist ein Mozart-Quellen-Kompendium, das den Editoren eines neuen Köchel den Weg bahnt und ihnen zugleich reichlich Arbeit verschafft.

(Oktober 1990)

Peter Cahn

W. A. MOZART: *Die Entführung aus dem Serail*. Hrsg. von Thomas BAUMAN. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1987). XIII, 141 S., Notenbeisp.

Dieser schmale Band ist nicht der erste, der ausschließlich der *Entführung* gewidmet ist, wie der Klappentext behauptet, denn seit 1983 gibt es ein *rororo opernbuch* zu diesem Singpiel. Baumann nennt es auch im Literaturverzeichnis und zitiert es einmal, allerdings beidemale mit einer korrumpierten Namensform des Herausgebers („Csampi“ statt „Csampai“), und verwendet als Umschlagbild ebenfalls eines der schattenrißartigen Szenenphotos aus der Salzburger Inszenierung von Strehler. Sonst sind seine Ergebnisse aber durchaus eigenständig, da sie — was die Analyse betrifft — weitgehend auf Quellenstudien fußen.

Obwohl der Autor die *Entführung* immer wieder als deutsche Oper bezeichnet, ist er sich dessen bewußt, daß sie in der Tradition des Wiener Singspiels zu sehen ist. Er behandelt daher diese noch allzu unerforschte Gattung, ohne ihr wirklich gerecht werden zu können. Übersichtlich wird der für Bauman zentrale Vergleich von Bretzners Libretto „Belmont und Constanze“ mit Stephanies Bearbeitung in einer Tabelle und einer Synopsis dargestellt. Die Entstehungsgeschichte der Musik, sogar die Reihenfolge der Komposition der Nummern werden rekonstruiert. Erhellend ist der Vergleich mit Ignaz Umlaufs Singspiel *Das Irrlicht*, ebenfalls 1782 für eine teilweise identische Besetzung und von Stephanie nach Bretzner bearbeitet.

Ein brauchbarer Exkurs über orientalische Opernstoffe stellt Bretznerns Libretto in den Zusammenhang von Texten, die der Mode der Zeit entsprechend östlich-islamische Elemente enthielten; Bauman kommt zu dem Schluß, daß kein einzelnes Werk als direktes Vorbild der *Entführung* angesprochen werden kann, insbesondere da Gustav Großmanns *Adelheit von Veltheim* für Christian Gottlob Neeffe gleichzeitig und unabhängig auf einer sehr ähnlichen Handlung aufbaut.

Schon in der Synopsis werden einzelne Musiknummern kurz gewürdigt, doch ist der musikalischen Sprache von Mozarts Singspiel ein eigenes Kapitel gewidmet, wobei die „allaturca“-Elemente klar isoliert werden. Die besondere Aufmerksamkeit, die der Komponist der Figur des Osmin geschenkt hat, wird hier mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht („his greatest musical portrait in the opera“). Der tonale Plan, die Tonartencharakteristik (C-dur, die Haupttonart, wird als „türkische“ aufgefaßt), die Formen enthalten den ihnen zustehenden Raum. Bauman bespricht die wichtigsten Nummern gesondert, wobei ihm eine überzeugende Erklärung von Funktion und Form der ungewöhnlichen „Martern“-Arie gelingt; die Romanze stellt er in ihre Tradition. Edward Dents Verdikt, daß Mozart hier keine Einheit des Stils gelungen wäre, provoziert den Autor zu der Erklärung, daß das Aufeinandertreffen von Morgen- und Abendland die Ursache dafür sei.

Das letzte Kapitel verfolgt die Aufführungsgeschichte der *Entführung* von der Premiere und Produktionen zu Mozarts Lebzeiten über das 19. Jahrhundert, in dem beträchtliche Änderungen vorgenommen wurden, bis zu modernen Realisierungen. Bibliographie, eine genaue Diskographie inklusive Verfilmungen mit Identifizierung der jeweils eingespielten Version und ein Register runden das Buch ab, das jedenfalls die Einsichten in dieses Schlüsselwerk Mozarts vertieft.

(September 1990)

Herbert Seifert

JOEL-MARIE FAUQUET: *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870. Paris: Aux Amateurs de livres (1986). 448 S. (Domaine musicologique 1.)*

Die Studie dokumentiert die Entwicklung der Kammermusikausübung im Paris des 19. Jahrhunderts, die durch zunehmende Professionalisierung und durch eine wachsende Kluft zwischen dem aktiv musizierenden Amateurpublikum und dem primär passiven Konzertpublikum der „Dilettanti“ gekennzeichnet ist. Ein über 200 Seiten starker Anhang unterrichtet auf breiter, teilweise aus Privatarchiven zusammengestellter Quellenbasis über Konzertdaten, Repertoire, Besetzung und (sofern überliefert) Subskribenten der wichtigsten Konzertgesellschaften und schließt zudem die Wiedergabe einiger bislang unveröffentlichter Briefe ein.

Das erste durch zahlendes Publikum finanzierte Konzert des Baillot-Quartetts markiert am 12. Dezember 1814 den Beginn der Ära des öffentlichen Kammermusikwesens. Die namentlich im Hinblick auf die französische Beethoven-Rezeption herausragende Pionierleistung dieses zwischen 1814 und 1840 aktiven Ensembles wird im ersten Kapitel unter dem Stichwort „L'Idéal classique“ dargestellt. Die noch dem Ideal des musizierenden Amateurs verpflichtete Haltung Baillots, seine (gleichwohl gründlich vorbereiteten) Aufführungen der klassischen Streichquartettliteratur als spontane und subjektive Gefühlsäußerung der Interpreten erscheinen zu lassen, weicht in den von Alard ins Leben gerufenen Ensembles (Sociétés Alard/Chevillard, 1837–1848, und Alard/Franck, 1847ff.) einem auf technische Perfektion ausgerichteten Interpretationsstil. Sind diese Ensembles hinsichtlich ihres von Mozart, Beethoven und Onslow dominierten Repertoires vergleichbar, so widmete sich das Dankla-Quartett (1838ff.) primär den Werken des Gründers.

Eine weitere, relativ homogene Gruppe bilden die auf die späten Quartette Beethovens spezialisierten Ensembles der Brüder Bohrer (1830–1831), Tilmant (1833–1849), Franco Mendes (1833–1841) sowie der Société Maurin et Chevillard (1852ff.). Hervorzuheben ist hier insbesondere die Vorreiterrolle des Bohrer-Quartetts, das die musikalische Öffentlichkeit erstmals mit den späten Streichquartetten Beethovens bekannt machte, von denen Baillot zuvor lediglich op. 131 (24. März 1829) sowie den langsamen Satz aus op. 135 (25. März 1828) öffentlich zu Gehör gebracht hatte. Hier

lernte auch Berlioz diese für seine Entwicklung zentrale Werkgruppe kennen.

Unter dem Stichwort "Tendances romantiques" rubriziert der Autor die unterschiedlichen Zielrichtungen verpflichteten Formationen der zweiten Jahrhunderthälfte, in deren Repertoire vermehrt zeitgenössische Werke Eingang fanden. Zwei weitere Kapitel stellen die zunehmende Repertoire-Spezialisierung und eklektizistische Tendenzen der Repertoirebildung dar. Den Abschluß bildet ein Lexikon der Virtuosen und auswärtigen Ensembles, die in Paris Kammermusik aufgeführt haben.

Insgesamt bietet das Buch einen guten Überblick über die Geschichte des professionellen Kammermusikwesens. Daß hierbei der weite Bereich privater und halbprivater Aufführungen ebenso ausgeschlossen bleiben mußte wie die zumeist unterschätzten musikalischen Aktivitäten in der französischen Provinz, ist angesichts des weitgespannten Untersuchungszeitraums evident. Auch darf eine musikanalytische Untersuchung des von Fauquet dokumentierten, überaus reichen Kammermusikrepertoires zu den Desiderata der Erforschung des französischen Musiklebens des 19. Jahrhunderts gerechnet werden. Dazu bietet die vorliegende Studie ein unverzichtbares Arbeitsinstrument.

(September 1990)

Matthias Brzoska

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

Während die Kompositionen Pleyels in dem von Rita Benton mustergültig bearbeiteten thematischen Katalog (New York 1977) bibliographisch zusammengefaßt sind, fehlte bisher eine Übersicht über die umfangreichen Produktionen des Verlegers. Mit der vorliegenden Publikation wird einem Desideratum entsprochen, das sich bei Studien zur Überlieferung des französischen Musikalienhandels unangenehm bemerkbar machte.

Der von der 1980 früh verstorbenen Rita Benton sachkundig bearbeitete Hauptteil des

Buches basiert auf den überlieferten Verlagskatalogen, deren Angaben akribisch überprüft und nach erfreulich vielseitigen Gesichtspunkten ergänzt wurden. Den größten Umfang (S. 1—228) nimmt der Katalog der Komponisten ein, dem sich außerordentlich aufschlußreiche Indices anschließen, an deren Zustandekommen auch Jeanne Halley beteiligt war. So gibt es Register anderer Verleger, mit denen sich Pleyel die Herausgabe seiner Produkte teilte (S. 230—233), der Stecher und Drucker (S. 234—239), der Textdichter (S. 240—250), der zahlreichen Widmungsträger (S. 251—269) und der wichtigsten Plattennummern (S. 270—353). Ein abschließendes Register der Titel und Textincipits (S. 354—398) zeugt vom Weitblick der Bearbeiter bei der Konzeption des Buches, das weitgehende Benutzerwünsche berücksichtigt. Besonderen Hinweis verdienen die außerordentlich präzisen Detailangaben zu jedem Werktitel des Kataloges. Der Platten-Nummer folgt die Opus-Zahl bzw. die Nummer der Lieferung, des Teiles oder der Sammlung, darauf der Titel mit ausführlichen Verweisen auf Widmung, Tonart usw. bis zu den Namen anderer beteiligter Verlage, Stecher, Drucker, Textdichter, Bearbeiter und gegebenenfalls den Daten der Erstaufführung. Den Angaben zum Erscheinungsjahr der frühesten Publikation ist eine gesonderte Spalte gewidmet, in der über diese Nachweise hinaus sogar Fundorte und RISM-Vermerke verzeichnet sind. Zusammen mit den zahlreichen Registern rekonstruiert der Katalog das Verlagschaffen Pleyels bis in die kleinsten Details der Produktion, so daß dem Benutzer ein Repertoire geboten wird, das an bibliographischer Genauigkeit keine Wünsche offen läßt. Für Arbeiten zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts erweist sich diese Publikation als grundlegender Arbeitsbehelf.

Leider wird der gute Eindruck, den der Katalog-Teil hinterläßt, durch zahlreiche Druck- und Sachfelder getrübt, die ausschließlich den kleineren Teil des Buches (S. IX—XXVII) betreffen und nicht zu Lasten von Rita Benton gehen dürften. Vor allem die *Introduction* (S. IX—XX) mit der Publikation zahlreicher Dokumente Pleyels läßt bei den deutschsprachigen Texten Schwierigkeiten mit der Rechtschreibung erkennen, so daß geradezu kuriose Wortgebilde, besonders bei der Silbentren-

nung, mitgeteilt werden (S. X, XIII, XVI). Zahlreiche Druck- und Sachfehler enthält das Literaturverzeichnis: Hobokens Haydn-Verzeichnis besteht aus drei, nicht aus zwei Bänden, die 1957–1978, nicht 1957–1971 erschienen sind, MGG hat nicht 15, sondern 17 Bände. Das alles wäre zu verschmerzen, wenn nicht das Quellenverzeichnis (S. XXVI) eine solche Überfülle von Fehlern enthalten würde, daß der Benutzer stutzig werden muß. So findet man für Wien in allen drei angeführten Quellen die originelle Schreibweise „Wein“, Lilienfeld wird als „Lilierfeld“ vorgestellt, München als „Münschen“, das Germanische National-Museum als „Nationale-Museum“, Edinburgh ist ohne h geschrieben, und das Sigel AAst einfach mit „Stadtbibliothek“ aufgelöst ohne Angabe der dazugehörigen Stadt Aachen. Das Erscheinungsjahr von Rita Bentons Pleyel-Katalog ist S. IX mit 1970, im Literaturverzeichnis (S. XXIV) richtig mit 1977 vermerkt. Leider stellt diese Zusammenstellung der Fehler nur eine kleine Auswahl dar. Dem Verlag gebührt Anerkennung für gute Ausstattung und übersichtlichen Druck des vielgestaltigen Textes.

(Oktober 1990)

Richard Schaal

MATTHIAS ROHN: Die Coda bei Johannes Brahms. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1986. 225 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe zur Musik. Band 25.)

Wer dieses Buch zur Hand nimmt, wird in vielerlei Hinsicht enttäuscht sein. Ganz abgesehen vom sprachlichen Niveau, das die Grenzen des Zumutbaren bisweilen (nach unten hin) überschreitet, ist diese Arbeit in fast allen Belangen kritikwürdig. Rohn analysiert keineswegs „die Coda“ bei Johannes Brahms, wie es der Titel verspricht, sondern ausschließlich Kodas aus Kopfsätzen in Sonatenhauptsatzform; daß Brahms auch andere Satzpositionen in zyklischen Werken mit Sonatenhauptsätzen belegt, und daß natürlich auch andere Satztypen durch Kodas beschlossen werden, bleibt unberücksichtigt. Im übrigen ist die Behauptung, Brahms habe in den Kopfsätzen (und nur dort) „die Sonatensatzform mit ihren typi-

schen Merkmalen und Techniken streng eingehalten“ (S. 2), so nicht haltbar. Der Rahmen einer Arbeit, die sich nur einem einzigen kompositorischen Aspekt widmet, würde durch einen größeren Gegenstandskanon beileibe nicht gesprengt, sondern eigentlich erst ausgefüllt. Stellt sich also schon die Frage nach der Legitimation derartiger Eingrenzungen des Gegenstandsbereichs, so sind darüberhinaus auch die Proportionen zwischen den behandelten Werkgattungen von einer erheblichen Unausgewogenheit: Die Rohnschen Beispiele entstammen nämlich überwiegend der Kammermusik, gelegentlich der Sinfonik und zu einem verschwindend geringen Teil dem Konzertschaffen des Komponisten. Daß tiefergreifende Überlegungen zu gattungs- oder besetzungsspezifischen Unterschieden in der Faktur der Kodas auf dieser Basis nicht angestellt werden können, versteht sich.

Weiter: Was Rohn beschreibt, sind keine stets für die Koda typischen musikalischen Phänomene, sondern vielfach bloß einzelne, aus dem kompositorischen Kontext isoliert betrachtete Motivverarbeitungs- bzw. Durchführungstechniken, die bekanntlich bei Brahms die gesamte Physiognomie aller Formteile im Sonatenhauptsatz prägen (Motivaugmentationen und -diminutionen, imitatorische Engführung oder Dreischrittanordnung abgespaltener Motive etc.).

Rohn erliegt häufig der Versuchung, banale, gleichwohl als besondere kompositorische Leistungen propagierte musikalische Sachverhalte mehr als umständlich (und mit unglücklich gewählten, bisweilen sogar falschen Termini) zu umschreiben und dies als Ergebnis analytischer Arbeit zu deklarieren. Drei Beispiele von vielen: 1) Daß in einer Koda (und gerade hier) Tempoabstufungen zu erwarten sind, ist so selbstverständlich, daß es nicht auf mehreren Seiten im einzelnen dargestellt werden müßte. 2) Imitatorische Tonrepetitions-Passagen als „(rhythmischen) Kanon auf einem Ton“ (S. 64) zu bezeichnen, wird der Funktion solcher Stellen im Gesamtkontext einer Koda ebensowenig gerecht wie überhaupt der Begriff ‚Kanon‘ für einen derartigen Sachverhalt völlig deplaziert erscheint — und auch der von Rohn selber gegebenen ‚Kanon‘-Definition (S. 50) widerspricht. 3) Eine dynamische Steigerungspassage gen Kodaschluß, die sich an einen Span-

nungsabbau anschließt (übrigens für Dvořák fast noch typischer als für Brahms) ist keineswegs „Annex“ (= Anhängsel, Beigabe), wie Rohn formuliert, sondern für die Gesamtdisposition einer Koda durchaus substantielle kompositorische Technik. Gedanken über die hörpsychologische Seite des ‚Aufhörens‘ bei Brahms macht sich Rohn nicht.

Und was gleichsam die ‚Dramaturgie‘ der Darstellung angeht, so wird nie hinreichend deutlich, inwieweit die von Rohn zitierten Beispiele wirkliche partes pro toto sind und eine Signifikanz garantierende Materialbasis repräsentieren oder ob sich hinter der suggerierten Systematisierung nicht lediglich das Aufzählen individueller kompositorischer Gestaltungen verbirgt. Zu allem Überfluß sind die Schlußfolgerungen, die Rohn aus seinen Detailkompilationen zieht, kaum geeignet, einen größeren Erkenntniszuwachs zu bringen. Was etwa die Funktion von Motivaugmentationen in der Koda sei? Rohn: „... , daß die Augmentation in der Coda regelmäßig mit einer konsequenten Ausdrucksentwicklung verbunden wird. Dabei kann die Spannung entweder verringert oder gesteigert werden“ (S. 14).

Zuletzt: Die vielfältigen möglichen Relationen zwischen der Koda und dem übrigen Satzverlauf werden, ausgehend einzig von motivisch-thematischen Konstellationen, nicht annähernd erschöpfend beschrieben; zu vieles bleibt in Andeutungen stecken (harmonische Gesamtdisposition eines Satzes unter Einbeziehung der Koda), manches endet in werkgenetischen Spekulationen („Der Komponist ist bei Auslassung eines Expositionsabschnittes durch die Reprise natürlich nicht gezwungen, den ausgelassenen Abschnitt in der Coda zu verwenden. Wenn er aber in einem solchen Fall einen Abschnitt aus der Exposition in der Coda aufgreifen will, so drängt sich der ausgelassene Abschnitt geradezu auf“ S. 207f.). Auf eine Idee wie die, daß etwa in der Koda von op. 90/I Durchführungstechniken auftauchen, weil die eigentliche Durchführung ausschließlich mit Charaktervarianten bestritten wird, kommt Rohn nicht.

Fazit: Wer etwas über „die Coda“ bei Johannes Brahms erfahren will, muß weiterhin selber zu den Partituren greifen und sich an die Analyse machen.

(Oktober 1990)

Wolfgang Winterhager

MICHAEL SCHMIDT: *Ekstase als musikalisches Symbol in den Klavierpoèmes Alexander Skrjabin's. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. X, 96 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 6.)*

In Skriabins Klaviermusik ist die Beziehung von musikalischem Satz und dessen sprachlicher Kommentierung durch literarisch ambitionierte und ästhetisch sanktionierte „Vortrags“-Anweisungen zugespitzt: Der Komponist hat eine immanente Hermeneutik betrieben, die einerseits den absoluten Charakter der musikalischen Strukturen nicht antastet, andererseits sich in ihrer phantastisch-subjektiven Metaphorik nicht als bloßer Appendix abtun läßt. In dem Maß, wie die Musik literarisiert wird (worin Skriabin Liszts Konzept der Programmmusik folgte), wird umgekehrt die literarische Dimension als integraler Bestandteil des Gemeinten, als substantieller narrativer Bedeutungsträger konstituiert. Der eminente Kunstcharakter von Skriabins Musik resultiert also aus einer Verschränkung von musikalischer (außersprachlicher) und sprachlicher Artikulation, die eine Verkomplizierung der Formbildung hin zu einer „inneren“, in den Klaviersonaten hochgradig ambivalenten Formgestaltung nach sich zieht. Dieser Formbegriff wäre tatsächlich als Ausdruck einer Dialektik von „Form“ und „Inhalt“ zu deuten (da der musikalische Inhalt nicht mehr durch die Erfüllung gegebener Formen gegeben ist), mit der Skriabin vor allem an Chopins Fantasie-Konzeption angeschlossen, deren Formproblem er auf die Sonate übertrug. Die beschreibend-interpretierende Annäherung wird dann außerordentlich heikel: Sie muß der Gefahr entgehen, Skriabins Vortrags-Anweisungen — wie überhaupt seine literarisch-essayistischen Äußerungen — als selbstverständlichen Schlüssel des musikalischen Sinns mißzuverstehen (was schlechte Hermeneutik wäre), doch zugleich der persuasiven Intensität des musikalischen Satzes gerecht werden.

Die knappe Freiburger Dissertation von Michael Schmidt verharrt leider weitgehend in einem konventionellen Ansatz, der sich an gängigen (und in ihrer Pauschalisierung zu meist unbefriedigenden) musikwissenschaftlichen Definitionen von „Gehalt“ oder „Symbol“ orientiert. Schmidt erliegt über weite Strecken der Fiktion, die Äußerungen Skria-

bins zum Werk distanzlos und direkt auf die musikalischen Strukturen projizieren zu können. Nicht nur ist seine Darstellung von Skriabins — wohl nur aus einer tieferen Kenntnis der russischen Geistesgeschichte begreifbarem — esoterischem Monismus zu oberflächlich und kurzatmig. Als Hauptmanko verbleibt das methodische Vorgehen einer direkten Anwendung der sprachlichen Bilder auf kompositorische Sachverhalte, die Schmidt dazu zwingt, musikalische Figuren zu Mitteln der Programmatik zu reduzieren. (Die Vehemenz, mit der er Skriabins Gebrauch der Chromatik als Äquivalent einer Vorstellung von „Sehnsucht“ oder „Ekstase“ deutet, führt in der Analyse zu ebenso gewagten wie unfechtbaren Befunden, da zu oft einzelne Momente isoliert und damit größere strukturelle Zusammenhänge übersehen werden. Von der Gefahr der Trivialisierung, die dieses auf den Spuren Kretzschmars wandelnde assoziative Verfahren beinhaltet, sei hier abgesehen.)

Auf der anderen Seite ist Schmidt der Formfrage bei Skriabin — trotz seiner berechtigten Kritik an der formalistischen Sichtweise in der Skriabin-Literatur — nicht recht gewachsen: Die Auflösung traditioneller Gattungsbegriffe und -vorstellungen, die Skriabins narrativwuchernde Gestaltungskonzeption impliziert, wird in der Analyse nicht realisiert. Zum einen versucht Schmidt in merkwürdiger Befangenheit (zu der sich Unsicherheit in terminologischen und sachlichen Fragen — etwa in der Unterscheidung von „Periode“ und „Satz“, in der durchgängigen Schreibung „Diasthematik“ (!) — gesellt), die von ihm untersuchten Stücke in das Prokrustes-Bett der Sonatenhauptsatzform zu zwängen. (Bei der Analyse des 19 Takte langen *Danse languide* op. 51,4, der auf einer geschlossenen monothematischen Form nach Vorbild der *Préludes* Chopin beruht, verfehlt Schmidt die Struktur des Stücks vollkommen [vgl. S. 17f.]. Begriffe wie Exposition, Durchführung und Reprise können nicht losgelöst zur Kennzeichnung formaler Zäsuren benutzt werden, sondern setzen in der Regel eine bestimmte Form thematischer Arbeit voraus. Im Anschluß daran ist zu fragen, ob angesichts eines zentralen Formmoment Skriabins, nämlich dessen teleologischem, „durchbrechendem“ Zug, ein Begriff wie „Reprise“ überhaupt statthaft ist.)

Andererseits versucht Schmidt, den „Ekstase“-Gestus Skriabins durch die Konstruktion proportionaler Formprinzipien zu deuten. Dieses sicherlich aussichtsreichere Verfahren, die „zyklische Verlaufsstruktur“ (S. 38) der Form zu erfassen, leidet allerdings unter der wenig präzisen, mitunter gewaltsam anmutenden Art der Beschreibung: Man wird so kaum mit dem Befund übereinstimmen, daß das Verhältnis von 40 zu 97 Takten der Proportion 1:2 (vgl. zu *Vers la Flamme*, S. 70) entspricht. Ob freilich das immer von der Gefahr des Schematismus sowie der unausgesprochenen Dominanz einer räumlich-tektonischen Anschauung bedrohte Operieren mit Zahlen und Symmetrien dem — in vielen Dimensionen noch unerschlossenen — Formdenken Skriabins gerecht wird, ist eine grundsätzliche Frage: Das Versäumnis, sie — neben anderen — zu reflektieren, relativiert den Wert dieser Arbeit, die zu sehr an ihren abstrakten Vorgaben haften bleibt und doch zu wenig über die Deskription hinauskommt.

(Oktober 1990)

Wolfgang Rathert

URSULA ECKART-BÄCKER: *Die Schütz-Bewegung. Zur musikgeschichtlichen Bedeutung des „Heinrich-Schütz-Kreises“ unter Wilhelm Kamlah. Vaduz: Prisca-Verlag (1987). 154 S. (Beiträge zur Musikreflexion, Heft 7.)*

Es ist das Verdienst der Verfasserin dieses ungemein wichtigen Buches, daß es ihr gelungen ist nachzuweisen, worin die z. T. verkannte große Bedeutung Wilhelm Kamlahs (1905—1976) und des von ihm 1926 gegründeten Heinrich-Schütz-Kreises (HSK) besteht. Sie stützt sich dabei auf noch nicht veröffentlichtes Archivmaterial (Rundbriefe Kamlahs, Anweisungen für sog. Arbeitszeiten, auf Reisen, Werbung, Programme, Presseberichte u. a.), auf zahlreiche Aufsätze und Schriften Kamlahs sowie anderer Autoren. Außer dem Terminus Schütz-Bewegung erscheinen schon im Prolog (S. 13f.) mehrere weitere Bezeichnungen in Verbindung mit dem Namen Schütz: -Renaissance, -Rezeption und -Pfleger. Verbunden mit dem Terminus Bewegung sind es: Musikalische Jugend-, Sing-, Liturgische und Orgelbewegung. Da alle genannten Kom-

binationen mit Schütz und Bewegung im weiteren Verlauf wiederkehren, wo sie z. T. kritisch beleuchtet werden, empfahl es sich, schon im voraus, auf diese Kombinationen hinzuweisen.

Zur Problematik des Begriffs Schütz-Bewegung finden sich am Beginn des Epilogs (S. 91f.) folgende Sätze: „... denn eine Bewegung ... existiert nur dort, wo Menschen willens sind, aus bewährten Bahnen auszubrechen, sich von Traditionen zu lösen und ihr Tun auf ein neues Ziel auszurichten, etwas zu erneuern. Ohne diesen Impuls und die Zielstrebigkeit gibt es keine Bewegung.“ (Dem Sinn nach zitiert aus einer Schrift Fritz Jödes von 1935.) Für Frau Eckart wird „Schütz-Bewegung“ zum Gradmesser beim Vergleich mit allen anderen, demselben Ziel oder ähnlichen Zielen dienenden Bestrebungen.

Drei Hinweise auf Äußerungen in der Schütz-Literatur verleihen den Untersuchungen eine besondere Aktualität. An erster Stelle sei Joshua Rifkins Aufsatz *Whatever happened to Heinrich Schütz?* (1985) genannt, weil Rifkin die nach seiner Ansicht seit 1945 bestehende Vernachlässigung Schützens auf die Schütz-Bewegung der 1920er Jahre und danach auf die Anpassung an die NS-Ideologie zurückführt. Zumal im Hinblick auf die Tätigkeit des Heinrich-Schütz-Kreises in den Jahren 1925–1935 erachtet Frau Eckart die Ansicht Rifkins als korrekturbedürftig. Zum zweiten hat Kamlah in seinem Aufsatz *Der Anfang der Schütz-Bewegung und der musikalische Progressismus* (1969) zu diesem Phänomen Stellung genommen und seinen Rückgriff auf Schütz überzeugend verteidigt. Schließlich übt Ursula Eckart-Bäcker Kritik an Herbert Birtner, der in seinem Aufsatz *Zur Schütz-Bewegung* (1932) ein verzerrtes Bild von dieser gezeichnet habe und vor allem der Anlaß gewesen sei, das Wirken des HSK und anderer um Schütz berühmter Gruppen eingehend zu untersuchen und erstmals so darzustellen, wie es in ihrem Buche geschehen ist.

Wenn Kamlah 1973 schreibt (S. 23), daß der HSK in den ersten Jahren der Schütz-Bewegung nicht die einzige, wohl aber die aktivste Gruppe gewesen sei, so wird dies durch die Autorin eindrucksvoll bestätigt. Es wird auch gezeigt, daß der HSK, was Organisationsform, Ziele, Wirken und Erfolge betrifft, damals eine Son-

derstellung einnahm. Wenngleich er am Anfang der Musikalischen Jugendbewegung nahegestanden hat, so hat er sich sehr bald von dem naiv-unreflektierten Musizieren der Laienchöre distanziert, indem er durch systematische Arbeit ein hohes künstlerisches Niveau erreichte. Kernstück seiner Tätigkeit waren die Geistlichen Abendmusiken, die nicht in öffentlichen Konzerten, sondern eingebettet in liturgische Ordnungen erklangen. So war auch der theologische Aspekt für Kamlah von besonderer Wichtigkeit; Schützens Musik stand für ihn im Dienst der Verkündigung.

Wenn der Ende Juli 1926 in Heidelberg gegründete „Heinrich-Schütz-Kreis, Motettenchor deutscher Studenten“ noch im Jahr davor als „Fahrtchor“ konzipiert war, so hat das insofern nachgewirkt, als die Mehrzahl der Abendmusiken auf Reisen innerhalb Deutschlands, z. T. aber auch im Ausland stattfanden.

Im Gründungsjahr bestand der HSK aus ca. 20 an verschiedenen Hochschulorten ansässigen Studentinnen und Studenten. Da die meisten von ihnen Musik studierten, war der Chor zu gleichsam professionellen Leistungen fähig. In der Regel kamen die Mitglieder nur einmal jährlich zusammen, um bei „Arbeitszeiten“ die Programme der anschließenden Reisen zu erarbeiten. Daher war der HSK — es wurden auch theoretische Fragen behandelt — Chor und Arbeitsgemeinschaft in einem. Systematische Arbeit bedeutete Distanzierung von sog. Erlebnisveranstaltungen und den Verzicht auf die Gleichsetzung von Chorsingen und Gemeinschaftsideal im Sinne der Jugendbewegung. Ein Hauptziel war die Erneuerung des Musiklebens im Zeichen von Heinrich Schütz, und darum scheute man auch nicht den Weg in die Öffentlichkeit über Rundfunk und Schallplatte, weil dadurch breitere Kreise mit der Arbeit des Chores vertraut gemacht werden konnten.

Im Laufe der Zeit steigerten sich die Leistungen und Erfolge des HSK ständig. Da aber am Beginn der 30er Jahre die meisten Mitglieder dem Studentenalter entwachsen waren, mußte der Kreis seine Tätigkeit 1935 einstellen und sich 1936 auflösen. Kamlah sah damals keine Notwendigkeit, die Arbeit fortzusetzen, weil für ihn das Ziel erreicht war. Darum heben sich die Jahre von 1926 bis 1935 als ein Höhepunkt in der Schütz-Bewegung heraus.

Das Jahr 1933 habe aber eine gewisse Grenze gebildet, weil die Schütz-Bewegung schon in diesem Jahr von der Schütz-Pflege abgelöst worden sei. Zum anderen war nach Ansicht Jödes das Ende von Musikalischer Jugendbewegung und Singbewegung bereits um 1928 zu erkennen. Im Zusammenhang mit den sich schon vor und nach 1914 abzeichnenden Anfängen einer Schütz-Renaissance nennt Frau Eckart neben Albert Schweitzer (1908) vor allem Wilibald Gurlitts Interesse an einer Übersetzung von Pirros Schütz-Buch (1913) und den nicht verwirklichten Plan, 1914 in Dresden ein Schütz-Fest zu veranstalten, sowie die Aufführungen von Schützwerken mit dem Freiburger Collegium musicum seit 1920. Ferner werden die Bemühungen um Schütz von Karl Straube (1918) und Julius Smend (1925) genannt.

Da über die Tätigkeit zahlreicher Singkreise und kleiner Kantoreien, die nach Hans Hoffmanns Ansicht (S. 94) die eigentlichen Träger der in den 20er Jahren beginnenden Schütz-Bewegung gewesen seien, so gut wie nichts bekannt ist, zeigt die Verfasserin an einigen Beispielen, welche Vereinigungen neben dem HSK damals von besonderer Bedeutung für die Schütz-Bewegung gewesen sind. Dazu gehört die 1912 aus dem Wandervogel hervorgegangene Akademische Vereinigung Marburg, die 1921 unter Rudolf Holle ein viel beachtetes Schütz-Konzert veranstaltet und bis 1925 Singfahrten mit Geistlichen Abendmusiken in Deutschland nach Holland und in die Schweiz unternommen hat. Kamlah hat an der Reise in die Schweiz teilgenommen, bei der er erstmals Werke von Schütz kennenlernte und von ihnen zutiefst beeindruckt war. Er hat auch mehrfach ausgesprochen, daß die Marburger ihm bei seinen eigenen Aktivitäten in mancher Hinsicht angeregt haben. Was für diese Vereinigung zutrifft, das gilt auch für die im folgenden genannten: Trotz mancher Gemeinsamkeiten trägt jede von ihnen, ebenso wie der HSK, ein individuelles Gepräge. So ist es ein besonderes Kennzeichen der aus der Singbewegung hervorgegangenen, 1922 von Fritz Schmidt gegründeten Celler Musikantengilde, daß sie sich in zahlreichen Aufführungen der *Matthäuspassion* angenommen und 1929 das letzte Schütz-Fest der (alten) Schütz-Gesellschaft ausgerichtet hat. Neben dem HSK ist der 1926

von Fritz Rabenschlag, einem Freund Kamlahs, gegründete Madrigalkreis Leipziger Studenten eine der bedeutendsten Vereinigungen, die sich um Schütz verdient gemacht haben. Zum HSK besteht jedoch ein grundlegender Unterschied, da die Mitglieder, in der Mehrzahl Studenten des Konservatoriums, am Ort ansässig waren und somit regelmäßig zusammenkommen konnten. Wie der HSK stand auch der Madrigalchor zunächst der Singbewegung nahe, distanzierte sich aber bald von ihr, weil er gleichfalls ein hohes künstlerisches Niveau erstrebte und in der Lage war, Schützens Mehrstimmige Psalmen mit Instrumenten und die *Weihnachtshistorie* in Kirchenkonzerten aufzuführen. War Kamlah musikalischer Autodidakt — 1926 studierte er Philosophie und wirkte später als Hochschullehrer in Göttingen —, so hatte Rabenschlag ein Musikstudium absolviert, und das verlieh seiner Tätigkeit mit dem Chor noch mehr, als es für den HSK zutrifft, ein professionelles Gepräge. Die Zahl der Singfahrten war dementsprechend gering.

Das Jubiläumsjahr 1935 gab dem Madrigalkreis, der sich seitdem Heinrich-Schütz-Kantorei nannte, Gelegenheit zur Entfaltung bis dahin in Leipzig nicht gekannter Aktivitäten, zumal mit zwölf vom Rundfunk ausgestrahlten Heinrich-Schütz-Stunden. In diesem Jahr war Schütz in Leipzig, aber auch in Dresden, noch mehr bekannt geworden als bei den Schützfesten in Flensburg (1931/32) und Barmen (1933).

Schon zu Beginn wurde auf die Problematik hingewiesen, die dem Begriff Schütz-Bewegung eigen ist. Auch Kamlah war sich dieser Problematik bewußt. So heißt es in seinem 1933 erschienenen Aufsatz *Die deutsche Musikbewegung* dem Sinn nach, die Schütz-Bewegung müsse als Teil aller auf Erneuerung gerichteten Bestrebungen angesehen werden. Bruno Maerker und W. Gurlitt waren sich mit Kamlah darin einig, daß es sinnvoll sei, den Terminus Schütz-Bewegung durch Schütz-Renaissance und Schütz-Pflege zu ersetzen (S. 51). Dennoch halte ich es für berechtigt, vor allem das Wirken des HSK im Zeichen des Bewegend-Erneuernden zu sehen. Dies sollte auch für das Fortleben der Gedanken Kamlahs in der Schütz-Pflege nach 1935, aber auch nach 1945 gelten; denn die von ihm gesäte Saat

ist aufgegangen. Man denke nur an die Verdienste Wilhelm Ehmans um Schütz nach 1953 und die danach bis 1989 in Deutschland und im Ausland veranstalteten 25 Schütz-Feste. Damit wird Rifkins Ansicht, seit 1945 sei die Schütz-Pflege vernachlässigt worden, ihrerseits zu einem Problem.
(September 1990) Kurt Gudewill

THOMAS PHLEPS: *Hanns Eislers „Deutsche Sinfonie“*. Ein Beitrag zur Ästhetik des Widerstands. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1988). XI, 389 S., Notenbeisp. (Kasseler Schriften zur Musik. Band 1.)

Die Liedaufnahmen mit Dietrich Fischer-Dieskau und Aribert Reimann, die von Christoph Keller betreuten schweizerisch-französischen Kammermusikeinspielungen sowie wiederholte Aufführungen der *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* und der *Kammersinfonie* von Hanns Eisler, u. a. mit dem Ensemble Modern und Mitgliedern des Berliner Philharmonischen Orchesters, zeigten bereits vor der deutschen Vereinigung eine entkrampftere Eisler-Rezeption an. Auf Widerstände stößt dagegen bis heute die *Deutsche Sinfonie* des Schönberg-Schülers, die mit engagierten Texten und vereinfachter Zwölftontechnik der Hitler-Diktatur entgentreten wollte.

Eislers Ziel, künstlerischen und politischen Fortschritt zu verbinden, das er 1937 mit Ernst Bloch in dem Dialog *Avantgarde-Kunst und Volksfront* formulierte, stand nicht nur quer zur NS-Kulturpolitik, sondern auch zur konservativen Kunstanschauung führender Volksfront-Vertreter. Die geplante Teil-Uraufführung seiner *Deutschen Sinfonie* beim Pariser IGNM-Fest 1937 scheiterte am Einspruch der Deutschen Reichsregierung; wegen der dissonanten Musiksprache war aber auch in der Sowjetunion und bis 1962 in der DDR keine Aufführung möglich. Heute ist zwar nicht mehr die Reihentechnik tabuisiert, wohl aber eine politische Sinfonik, die dazu noch den Arbeiterwiderstand gegen den Hitler-Staat zum Thema hat. Daß Kommunisten und Sozialdemokraten ab 1933 besonders stark verfolgt wurden, paßt nicht ins unscharfe Bild einer deutschen Kollektivschuld.

Die Aufklärung, die hier die Kasseler Dissertation von Thomas Phleps leistet, ist um so höher einzuschätzen, als auch in der Eisler-Forschung konkrete Werk-Analysen bislang im Hintergrund stehen. Ausgehend von Eislers Konzeption einer „Dialektik der Musik“ und gestützt auf die analytische Methodik, die Hartmut Fladt und Hanns-Werner Heister 1980 an dieser Stelle vorstellten, arbeitet Phleps den Zusammenhang von ideologischen, funktionalen und musiksprachlichen Aspekten heraus. So erklärt er — auch im Vergleich mit früheren Zwölftonwerken Eislers — die langsame sukzessive Einführung der Reihenformen sowie die Konsonanzbehandlung mit dem Ziel der Faßlichkeit. Eine Rücknahme gegenüber Schönberg stellt er vor allem in den Vokalsätzen fest, wo sie die Textverständlichkeit fördere. In detaillierten Analysen untersucht Phleps die musikalische Semantik, die Einbeziehung von Arbeiterliedern in dodekaphone Zusammenhänge (besonders verblüffend im 3. Satz) und Eislers komplexes Verhältnis zur Tradition. Wie war es ihm möglich, Trauer ohne Sentimentalität darzustellen und bei der Vermittlung einer kämpferischen Haltung auf Marschelemente, denen er skeptisch gegenüberstand, zu verzichten?

An mehreren Stellen erlaubte sich der Komponist Eingriffe in Brechts Texte, besonders deutlich im *Präludium*. Im zweiten Satz zielten diese neben einer metrischen Vereinheitlichung auch darauf, die Volksfront-Idee zu akzentuieren. Aufschlußreich ist bei *Erinnerung/Potsdam* der Vergleich mit Weills Vertonung des gleichen Texts, interessant die Spekulation über den autobiografischen Hintergrund des sechsten Satzes, der *Zweiten Orchesteretüde* (S. 285). Trotz eines gelegentlich allzu schnoddrigen Jargons enthält das Buch eine lesenswerte, auf den Vorarbeiten Karolyi Csipaks aufbauende Darstellung von Eislers Ästhetik und seiner Produktionsweise. Die verbreitete Auffassung, zwischen den elf Sätzen des abendfüllenden Werks gebe es allenfalls lockere Zusammenhänge, wird mit dem Hinweis auf übergreifende Reihenformen, Schlüsselworte, Zitate und widerkehrende Motti widerlegt.

Wenn auch der Stalinismus das Bündnis von Avantgarde und Volksfront diskreditierte, so hat doch die von Bloch, Brecht und Eisler

konzipierte „Ästhetik des Widerstands“ damit ihre prinzipielle Berechtigung nicht verloren. Das vorliegende Buch ist ein Plädoyer für das wichtigste und (neben Paul Dessaus *Deutschem Miserere*) umfangreichste musikalische Dokument dieser Ästhetik.

(November 1990) Albrecht Dümling

KLAUS DIETRICH HÜSCHEN: Studien zum Motettenschaffen Ernst Peppings. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1987. 336 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 149.)

Mir scheint, es gebe zwei Gründe, solche „Beiträge“ zu schreiben. Erstens wohl, weil man gern wieder an die Bedeutung Peppings, von dem man eigentlich nur noch zuletzt in der ihm gewidmeten Festschrift zum 70. Geburtstag 1971 (Hrsg. H. Poos) hörte und dann nicht mehr, erinnern und ihn der Vergessenheit entreißen möchte. Oder zweitens, weil man diese „Zeitvergessenheit“ gar nicht spürt und glaubt, man könne die Pepping-Euphorie der 50er Jahre, die es wohl bei Adam Adrio, W. Blankenburg, G. Grote und O. Söhnngen gegeben hat, einfach wieder aufnehmen und fortführen. Bei dem Autor K. D. Hüschen scheint das letztere der Fall zu sein.

Davon abgesehen, findet man hier „Beiträge“ im echten Sinn. Denn diese Kölner Dissertation trägt durchaus dazu bei, Pepping in seiner von ihm selbst gewählten Umwelt zu verstehen, die sich so merkwürdig gegen all das abschirmte, was sich sonst musikalisch in der Welt zutrug. Es lag wohl zu Beginn dieses Jahrhunderts allen christlichen Kirchen am Herzen, sich auf Ursprünge zu besinnen: Die Besinnung auf die richtige Überlieferung des gregorianischen Chorals auf der einen Seite, die Besinnung auf das reformatorische Musikerbe andererseits waren, so sieht es für mich heute aus, legitime Versuche, ad fontes gehend, die alten musikalisch-religiösen Kräfte wiederzugewinnen. Aber der gregorianische Choral ist heute anscheinend überall weiter zurückgedrängt als je zuvor und die (besonders lutherisch-)protestantischen Bemühungen um eine neue, auf dem alten Erbe beruhende Musiksprache wohl ebenfalls. Das ruft Trauer

hervor. Vielleicht aber auch leise Hoffnung, man könne einmal eine Musiksprache in der Kirche wiedergewinnen, die viele Herzen, nicht nur ältere, erfaßt und sich nicht beschränkt auf den deutschsprachigen Raum. Und so scheinen mir „Beiträge“ wie diese berechtigt, weil sie ihren Gegenstand nur noch historisch, als tatsächlich nur noch Vergangenes behandeln können. Aber es gibt und gab ja im einen oder anderen Fall auch künstlerische Resurrektionen. Wer weiß?

Hüschen hat Peppings Motetten durchaus als historischen Gegenstand behandelt. Er untersucht die Herkunft seiner von ihm für die Motetten verwendeten Melodien (oder besser *cantus firmi*), die dazugehörigen Textdichter, die Gesangbücher. Weiter aber sind Gegenstand die alten polyphonen Techniken der niederländischen, der evangelischen Kantoren-, der Schütz- und Bach-Zeit. Ich finde die Aufhellung dieser reformatorischen und Böhmisches-Brüder-Liedwelt sehr verdienstvoll. Insofern ist diese Dissertation auf weite Strecken eine Repertoire-Untersuchung, aus der sich aber auch der Mensch Pepping deutlich herausheben läßt: sein Frömmigkeitsideal, seine daraus entspringenden liturgisch-musikalischen Absichten und vor allem sein polyphoner Stilwille, der sich in seinen genau beschriebenen Satztechniken, sowie in Melodik, Rhythmik und Harmonik manifestiert. Ein besonders schöner Abschnitt ist der über das Wort-Ton-Verhältnis und die daraus erwachsende Gesamtform. Verdienstvoll sind die im Anhang zusammengefaßten Notenbeispiele, die dem Leser verdeutlichen, wie vielfältig Vokalpolyphonie sein kann, vor allem wenn sie versucht, sich aus dem fast undurchdringlichen Netz ihrer historischen Vorbilder zu befreien.

Die zu Beginn meiner Besprechung erhobenen kritischen Fragen erhärten sich, wenn man gezwungen ist, die herangezogene Literatur besonders zwischen 1926 und 1938 auszuwerten. Wenn Pepping selbst immer wieder die „gemeinschaftsbildende“ Kraft der (und gerade auch seiner) Kirchenmusik beschwört, hört man den Tonfall der kirchenmusikalischen „Erneuerung“ der 20er Jahre heraus mit ihrem Pathos aus der Jugendmusik- und der Orgelbewegung. Hier wäre wohl Distanz angebracht gewesen, zumal Hüschen diese Vokabel unbe-

fragt übernimmt. Es übernimmt sich sicherlich eine Musik, die glaubt (auch im Kirchenraum) Gemeinschaft stiften zu können. Die christliche Gemeinde oder Gemeinschaft wird (theologisch gesprochen) von Jesus Christus gestiftet, die Musik ist nur ein Ausdruck dafür, daß Gemeinschaft schon besteht.

Als „Beitrag“ bringt diese Dissertation vielen etwas, auch Neues, sie erinnert an einen Komponisten, der mit Distler zu den Großen der evangelischen Kirchenmusik gerechnet werden darf, auch wenn ihr Nachleben in ihren Werken heute nicht mehr so sicher erscheint wie noch 1950 und 1960. Aber reizt es nicht einen weiteren Doktoranden, von Distler und Pepping ausgehend, einmal überhaupt über die Krise der Kirchenmusik in allen Konfessionen zu schreiben, wobei sich realiter herausstellen wird, daß diese Krise nicht nur musikalisch verständlich gemacht werden kann.

(Oktober 1990)

Walter Gieseler

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

Henze nimmt in der Musik nach 1945 die paradoxe Position eines Außenseiters ein, der seine Non-Konformität gerade durch die Insistenz auf traditionellen Elementen der musikalischen Sprache signalisiert hat. (In Henzes ästhetischer und politischer Haltung wiederholt sich diese Widersprüchlichkeit — eine Widersprüchlichkeit, die der Komponist bis heute gegenüber seinen Kritikern durchgehalten hat — in anderer Form.) Das Thema des Außenseiters — durchsetzt mit reflexiven, autobiographischen Tönungen — durchzieht seine musikdramatischen Arbeiten von Beginn an und hat vor allem Henzes Opern der 50er Jahre zu aktuellen kulturkritischen Diagnosen und damit auch zu einer im künstlerischen Medium selbst vollzogenen Standortbestimmung des Komponisten werden lassen.

Vielleicht aufgrund der komplizierten ästhetischen und kompositorischen Gebrochenheit von Henzes Musik, die sie keiner der großen

Tendenzen nach 1945 eindeutig zuordnen läßt, gibt es vergleichsweise wenig wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit ihr: H.-J. Wagner gleicht dieses Manko durch seine umfangreiche Studie zu *Boulevard Solitude* (1952) aus. Über die Untersuchung der Oper hinaus hat er gründlich die Romanvorlage von Prévost und ihre Rezeptionsgeschichte behandelt, Henzes Frühwerk vor dem *Boulevard* einbezogen sowie allgemeinere Exkurse zur Opernästhetik und Fragen des Traditionsbegriffs angeschlossen; am Ende steht eine Dokumentation zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des Werks. Dieser sehr in die Breite gehende Ansatz führt allerdings zu einer gewissen Langatmigkeit der Darstellung, die zu oft Lexikonwissen repetiert. Eine Zusammenfassung des Existentialismus oder der serialistischen Geschichtsauffassung auf je ein bis zwei Seiten gerät zwangsläufig in die Gefahr, oberflächlich und ungenau zu werden (z. B. in der Aussage, daß Husserl „ewige, objektive Wesenheiten und Wesensgesetze“ suche, S. 119); die vielen Kurz-Definitionen allgemeiner Begriffe wie „Tradition“ oder „Neoklassizismus“ sind eher Ballast und z. T. von unzulässiger Vereinfachung gekennzeichnet. (Busonis Idee der „jungen Klassizität“ z. B. läßt sich durchaus nicht so mit dem Neoklassizismus gleichsetzen, wie Wagner dies in einer zu groben Darstellung musikgeschichtlicher Zusammenhänge tut [vgl. S. 276f.]; und ob man „dem“ Serialismus per se Traditionslosigkeit unterstellen sollte [S. 257f.], erscheint doch problematisch.) Dabei ist das Bemühen des Autors, die Hintergründe der Oper und von Henzes Stilentwicklung zu erhellen, anerkennenswert; die Flut der vorgetragenen Theorien, Begriffe und Schulmeinungen führt neben einer gewissen Zitatlastigkeit und inhaltlichen Redundanz jedoch dazu, daß die Kernthesen der Arbeit nicht in der für den Leser wünschenswerten Konzentration herausgearbeitet und am Werk selbst zugespitzt werden. Das Fazit Wagners, daß die Simultaneität und das stilistische Gefälle der musiksprachlichen Mittel die Unmöglichkeit eines echten Dialogs (die im Libretto angelegt ist) der Protagonisten widerspiegeln, also eine symbolische, die traditionellen Bezüge wieder transzendierende Qualität haben, ist fraglos zutreffend, nicht zuletzt im Hinblick auf die folgenden Bühnenwerke Henzes.

Die musikalischen Analysen setzen zwar am zentralen Problem der kompositorischen Technik im *Boulevard*, dem Gegensatz zwischen einer Reihengrundlegung und einer auf weiten Strecken traditionell durchsetzten thematischen und Form-Behandlung, an, verharren aber zu sehr in der Deskription. Die Auseinandersetzung mit Bergs Opern, die hier hätte folgen müssen, bleibt aus; denn Henzes „synthetischer“ oder „versöhnender“ Ansatz von zwölftöniger Materialvorordnung und freitonaler (d. h. tonale Formen integrierender) Konkretisierung orientiert sich zweifellos an Berg. Es wäre sicherlich eine interessante Frage, ob Henze — der sich zwar aus Gründen der Unabhängigkeit keiner herrschenden Schule anschloß — nicht doch gewisse Grundüberzeugungen der Wiener Schule, wie die der Zusammenfassung von Tradition, weitergeführt hat: Die Emphase, mit der er immer wieder die Kontinuität der Sprach-, d. h. Sinnhaftigkeit des musikalischen Materials durch die Geschichte hindurch betont hat, ist jedenfalls auffällig. (Wagner hat zwar zu Recht auf die Diskrepanzen zwischen Henzes und Strawinskys Geschichtsbild hingewiesen [vgl. S. 286], aber bei der Diskussion von Henzes Traditionsverständnis dessen historische Implikationen — etwa das Beharren auf der Nummernoper, das auch vor dem Hintergrund der Tendenzen der deutschen Musikgeschichte der 20er Jahre zum ästhetischen Klassizismus gesehen werden muß — zu wenig herausgearbeitet.) Zu fragen bleibt, ob es nicht lohnender gewesen wäre, den *Boulevard* in den Kontext der anderen Bühnenwerke Henzes der 50er und 60er Jahre (bis hin zum *Jungen Lord*) zu stellen, da alle diese Werke von einer vergleichbaren Ausgangssituation geprägt sind: nämlich dem Versuch, einen allgemeinverständlichen Stil zu schaffen, ohne kompositionstechnische Konzessionen zu machen und „reaktionär“ zu werden.

Sprachlich sehr störend wirkt die Abkürzungswut Wagners in der Analyse, die verstümmelte Sätze hervorbringt; Adornos *Philosophie der Neuen Musik* schließlich ist nicht 1942, sondern 1949 erschienen.

(Oktober 1990)

Wolfgang Rathert

Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of David P. McAllester. Edited by Charlotte J. FRISBIE. Detroit: Information Coordinators 1986. XVI, 280 S. (Detroit monographs in musicology. No. 9.)

Gediegen, auch typographisch als Augenweide gestaltet, ist dieser Band, der David P. McAllester zum Abschied von der akademischen Lehre, zuletzt ausgeübt an der Wesleyan Universität, überreicht wurde. Das Jahr 1986 markiert jedoch nicht die Karriere des vielseitigen, beweglichen, stets anregenden und aufgeschlossenen Forschers, der, nicht zuletzt seines schlagfertigen Humors wegen, bei Kollegen und Schülern sehr beliebt ist. Eine autobiographische Darstellung am Ende des Buches mit eindrucksvoller Publikationsliste belegt die Aktivitäten des Mitbegründers der Society for Ethnomusicology; seine Feldforschungen galten in erster Linie dem Leben und der Musik nordamerikanischer Indianer.

Die sechzehn Aufsätze sind fünf Generalthemen unterstellt; beabsichtigte Gemeinsamkeit war darüber hinaus die Betonung der engen Beziehungen zwischen allgemeiner Ethnologie (Anthropologie) und Musikethnologie, orientiert an der von McAllester befürworteten Arbeitsweise. Dementsprechend stellen die Autoren zumeist interdisziplinäre Forschungsunternehmen vor.

Das erste Thema faßt Beiträge zur „Methode, Theorie und Geschichte“ zusammen. Die Möglichkeit der Anwendung linguistischer Methodologie auf die Erforschung musikalischer Prozesse problematisiert Mark Slobin am Beispiel vielsprachiger Sänger in der Volksmusik sephardischer Juden im östlichen Mittelmeerraum. Multilinguistische Äußerungsweise manifestiert sich einmal als historisch gewachsenes, in die Kultur integriertes Phänomen, zum anderen als bewußt vom Individuum gewählte Strategie, die ihm besonderen Zugang verschafft etwa zu nicht allgemein geläufigen Informationen im Rahmen der Gesellschaft; diese müssen dem nur einsprachig Geschulten verschlossen bleiben. Vielsprachigkeit kann dem Sänger also Privilegien zuführen, auch erlebt er sie als Ausdruck spezifischer Kreativität. — Leanne Hinton vergleicht — einmal mehr — musikorientierten und linguistischen Diffusionismus als Methode der Arealbildung. Der Versuch, sprachliche und

musikalische Gebiete in Übereinstimmung zu bringen, scheidet freilich weitgehend. Anreger ist die komprimierte Darstellung kontrovers diskutierter methodischer Ansätze. Die Erörterung von „ausgeliehenen“ Liedern und Liedtexten sollte ausgedehnt werden, das Problem bietet einige Brisanz in den derzeitigen „Weltmusik“-Konzepten und ist hier noch viel zu wenig beachtet. — Adrienne L. Kaeppler nimmt die Art und Weise von Tongabewohnern, präzise gestellte Fragen in Form von Analogien zu beantworten, zum Anlaß, eine komplexere Studie über Kulturanalyse allgemein, linguistische Analogien und Tanzstudien in anthropologischer Perspektive vorzulegen. Sie sieht ähnliche Analogiebildungen in vielen, nahezu allen kulturellen Erscheinungen, diese wiederum in wechselseitiger Abhängigkeit. Damit nähert sie sich der von Steven Feld und Hugo Zemp in Melanesien festgestellten Einheit von verschiedenen Betätigungen im Rahmen einer und derselben Kultur. — Historische Dimensionen der Musikethnologie stellt Bruno Nettl vor. In seinem unablässigen Bemühen, historische Musikwissenschaft und Musikethnologie methodisch einander anzunähern, zeichnet er den gemeinsamen Ursprung beider Teildisziplinen nach. Diesen findet er in der familiären Herkunft der Musikethnologen früherer Zeit (1880—1910) und in deren Standortgebundenheit im Umfeld der Musikästhetik des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Unausweichlich mußte die hohe Wertschätzung der Mehrstimmigkeit, damit der Harmonik, die Wertskala auch für die Einordnung nicht-europäischer Musik bestimmen, Folge war die vorrangige Beschäftigung mit Melodien (und ihrer Transkription), mit Skalen und Intonationsfragen. Das Interesse am Rhythmus dagegen trat stark zurück, ebenso die Einbindung der Musik in die jeweilige Kultur. Das Interesse der Historiker sieht Nettl gefordert bei Fragen um den Ursprung der Musik, um ihre Entwicklung (im Sinne der Evolutionstheorie zum Beispiel) und im Beitrag der Musik zum Verständnis menschlicher Entwicklung allgemein (für die Erwähnung der „handfesten“ Quellen frühen Musizierens, der *Archaeologica*, war es offenbar in den frühen achtziger Jahren, der Entstehungszeit der Festschrift, noch zu früh). Daß Musikethnologie unter der Ägide der klassischen „westlichen“

Musik stand, ist die hier zutreffende Schlußfolgerung.

In der Gruppe der die „Frage des Wandels“ in den Mittelpunkt stellenden Beiträge leitet Charles Capwell das sich ändernde Bild der Baul im modernen Bengalen konsequent historisch her: Die ursprünglich verachteten, bettelnden, kastenfreien Sektenanhänger avancierten zur hochangesehenen Gruppe, die ihres allbekanntes Liedgutes und gewinnender Vortragsweisen wegen zum Faktor kultureller Identität ersten Ranges im gespaltenen Bengalen geworden sind. — Ashenafi Kebele, der Idee McAllesters verpflichtet, daß Wandel eine wesentliche Konstante menschlicher Kultur sei, erörtert das Problem akkulturiertes afrikanischer und asiatischer Musik als Resultat einer von Massenmedien beherrschten Welt. Die nach westlichen Innovationen weiterentwickelte Musik der Kontinente wird indes von Musikethnologen weitgehend ignoriert — sie sind immer noch auf der Suche nach der „unberührten“, „authentischen“ Musik abgelegener „exotischer“ Gegenden, die indes gar nicht mehr existieren dürften. — Funktionswandel der Musik auf Java, von Martin Hatch dargestellt, spiegelt sich in der grundlegenden Änderung der Sozialstruktur wider. War Gesang und Gamelanspiel einst integraler Bestandteil aller gesellschaftlichen Vorgänge, so wird selbst von Musikern Gamelanmusik als „Kunst der Vergangenheit“ bezeichnet, die man heute als Konzertmusik für ein großes Publikum, losgelöst also von lebendigen Prozessen, aufführt.

Die dritte Abteilung, „Musiker im Rahmen ihrer Kultur“, wird eingeleitet durch einen ausgedehnten Beitrag der Herausgeberin über Navajo-Zeremonialisten (der Terminus sei hier direkt übernommen) im politischen Gefüge der Zeit vor 1970. Charlotte J. Frisbie führt auch historisch gesehen in das politische System der Navajo mit komplizierter Hierarchienbildung ein, mit dem das ebenso komplexe Zeremonialgefüge mit seinen Liedern und Tänzen nur zum Teil eng verzahnt ist. So waren Zeremonialisten, die Lenker der Rituale, nicht immer auch identisch mit den politischen Herrschern. Gegenstände der Untersuchungen sind vor allem die sich ändernden Interdependenzen. Bonnie C. Wade weist Musik als Macht- und Statussymbol an den

Höfen der indischen Mogulen im 16. und 17. Jahrhundert anhand extensiver Quellenstudien nach. Diese bestehen in Chroniken, die die in islamischer Tradition stehenden Mogulherrscher in Auftrag gaben. Die Autorin nutzt diese Quellen zur kompetenten Darstellung historischer Ethnographie. Listen über die Instrumente wie auch über die Musiker wurden geführt, die präzise Auswertung gestattet Rückschlüsse auf die Zusammensetzung und Stärke der im arabischen Bereich so wichtigen „*naubat*“-Ensembles, aus weiteren Bereichen gehen Umstände des Musizierens Befindlichkeit und Sonderbegabungen der Musiker, Wirkung der Musik auf die Herrscher hervor. Sehr lebendig wirkt der Beitrag auch durch die zahlreichen Zitate aus den Quellen. — Der Aufsatz über den „Möchtegern-Indianer (Would-Be Indian)“ von Joann W. Kealiinohomoku ähnelt einer amüsanten Glosse mit häufig ernsten, nachdenklich stimmenden Gedanken. Beschrieben wird die Indianerrezption in Nordamerika und in Deutschland, hier in der Folge Karl Mays, wie sie zwischen entstellter Romantisierung und bedenkenloser Identifikation in allen graduellen Abstufungen nachgewiesen werden kann. Die Rückwirkung auf die Indianer war doppelbödig: Verletztheit, weil man sich verlacht fühlte, wick stellenweise einem neuen Selbstbewußtsein, das sich auf Bestätigung des kulturellen Erbes durch die Weißen glaubte stützen zu können.

Die Rubrik „Symbol und Bedeutung“ umfaßt u. a. einen Beitrag von Marcia Herndon über Klang und entsprechende Reaktion bei Signalisierung einer Gefahr (durch Klänge) am Beispiel vor allem religiöser Musik der östlichen Cherokee-Indianer. Im Mittelpunkt dieser Untersuchungen stehen die in verschiedenem Kontext analysierten „Heiligen Formeln“, die die Autorin als „Wegweiser“ und/oder „Brücken“ zwischen Rationalität und Irrationalität, heiligem und weltlichem Bereich, Schlaf- und Wachzustand bezeichnet. Musik wird als fundamentaler kultureller Bestandteil gewertet, weit über das eigentliche Klangereignis hinausweisend. In diesem Sinne sind die „Heiligen Formeln“ symbolisch zu verstehen. — Text und Kontext der Musik in der Kultur der Lakota (Süd-Dakota), hier bezogen auf das als Yuwipi bezeichnete Heilungsritual, behandelt William K. Powers. Innerhalb

der Prozesse des Erlernens der heiligen Gesänge wird deutlich, daß die an der Zeremonie beteiligten, sorgfältig ausgewählten Männer die rituellen Texte selbst nur partiell verstehen. Darauf beruht zu einem beträchtlichen Teil ihre Wirkung — ohne Hierarchie der Schamanen und anderer Interpreten des Sakralen würde es keine Religion geben. — Steven Feld untersucht Klanglichkeit als symbolisches System am Beispiel der Kalulitrommel. Die Ausgangsposition bilden die Fragen, wie Klänge aktiv tief empfundene Regungen darstellen und übermittelt können, und wie (und warum) ein akustisches Ereignis allein durch Rekurs auf komplexere soziale Fakten verständlich wird. Mit Blick auf diese Problemstellung ordnet Feld in bewährter Weise alle Komponenten des Instruments — Konstruktion, Klang, funktionalen Einsatz, Spielweise, Spieler, schließlich in Anlehnung an Lévi-Strauss die Metaphorik des Instruments und seines Spiels.

Eine letzte Abteilung, mit „Kunst und die Künste“ etwas präntiös überschrieben, subsumiert eine empirische Studie über das Blattblasen im Bereich der Salasaca im südlichen Andenhochland von Ecuador, durchgeführt von J. B. Casagrande und David K. Stigberg; für letzteren sprang nach dessen plötzlichem Tod Norman Whitten ein. — Zwei weitere Beiträge befassen sich mit der Verbalisierung ästhetischer Kategorien. Um deren Entstehung, allgemeine Institutionalisierung, auch Wandel geht es Ruth M. Stone bei der Erörterung der Einheit der Künste in der ästhetischen Anschauung der Kapelle in Liberia. — Barbara Tedlock möchte künstlerisches und ästhetisches Empfinden eines Volkes aus vorrangig empirischer Sicht bewertet wissen. Sie stellt die Einheit von Sinnesempfindungen in den verschiedenen Domänen künstlerischen Schaffens vor allem unter semiotischen Gesichtspunkten am Beispiel nordamerikanischer Indianergesellschaften dar.

Insgesamt enthält der Band eine Fülle von Anregungen. Wichtige, auch allgemein weiterführende Ansätze bieten die Beiträge mit übergreifender Thematik. Ob Musik im Verhältnis zur Sprache, zur bildenden Kunst, im Kontext der Gesellschaft, die sie hervorbringt, mit Symbolik oder Semiotik erörtert wird — gemeinsame Anmerkung der Autoren ist, daß die einzelnen Probleme nicht die notwendige

Beachtung gefunden, daß ihre Erforschung am Anfang stehe. Trotz der Jahre, die zwischen Abfassung, Publikation und schließlich Rezension der Beiträge verstrichen sind, wurden diese unterdessen nicht unaktuell. Viele Ansätze sollten weiterverfolgt, die Untersuchungen breiter angelegt, das für den Rahmen einer Festschrift notwendigerweise begrenzte Quellenmaterial aufgefüllt werden. Aus einigen der Abteilungen könnten Monographien werden, zu denen man lieber greift als zu einem in einer Festschrift doch etwas verborgenen Aufsatz. (September 1990) Ellen Hickmann

INGRID DE GEER: Earl, Saint, Bishop, Skald — and Music. The Orkney Earldom of the Twelfth Century. A Musicological Study. Uppsala: Institutionen för Musikvetenskap Uppsala Universitet 1985. 333 S., Abb.

Die heutige Grafschaft Orkney, die Orkaden des 12. Jahrhunderts, waren ein wichtiges kulturelles Zentrum. Hier überlagerten sich keltisches Erbe aus dem Süden, besonders aus Frankreich und England, und nordisches aus den Kulturen Skandinaviens. In diesem Sinne ist hier von der Vermittlerfunktion die Rede, die die Orkaden hatten und die von der Autorin gern akzentuiert wird. Die dürftige Quellenlage signalisiert indes eher die Randsituation der Inselgruppe des äußersten Nordens von Großbritannien.

Die geographische Lage der Orkaden hat offenbar lebhaft Kontakte zum skandinavischen Festland, zu Schottland und England, auch zu Island begünstigt. Man unterhielt diplomatische Beziehungen untereinander, auch reichen Familienbande weit über den engeren Bereich der Orkaden hinaus. Kriegs- und Eroberungszüge führten Herrscher und Heere der Orkaden bis in den Vorderen Orient und ins nördliche Rußland (Nowgorod). (Dies alles ist plastisch und lebhaft in den *Geschichten von den Orkaden*, Sammlung Thule, Bd. 19, Neuauflage Düsseldorf/Köln 1966, gespiegelt, also in Island Sagas dargelegt, einer Quellengruppe, die hier nicht so sehr extensiv ausgewertet wird).

Die musikwissenschaftliche Evaluation früher, d. h. prähistorischer und noch frühmittel-

alterlicher Perioden muß sich auf Methoden der Archäologie stützen. Diese ihre Überzeugung belegt die Autorin durch die ausgiebige, sorgfältig summierte Erörterung des musikarchäologischen Fundbestands zwischen der Bronzezeit bis ins 13. nachchristliche Jahrhundert. Das archäologische Quellenmaterial wird anhand graphischer Symbole, die zuweilen etwas verwirren, in Karten aufgelistet. Diese zeigen einen in A-, B- und C-Territorien gegliederten nordeuropäischen Großbereich auf (A bezeichnet den engeren nordischen Raum, Skandinavien, Schleswig-Holstein, B den west-süd-östlichen Teil, Britische Inseln und nördlicher Streifen des europäischen Festlandes bis ins Baltikum, C schließlich das „Zentrum“, die Orkney-Inseln). Nach fünf großen Zeitabschnitten (Bronze-, frühe und späte Eisen-, Wikingerzeit und schließlich den von de Geer als Nach-Wikinger-Periode bezeichneten Mittelalterabschnitt 1050—1225) und nach Instrumententypen geordnet werden die Karten ausgewertet. Idiophone und Aerophone überwiegen in allen genannten Zeitaltern. Trommeln sind einerseits spärlich belegt, zum anderen schwierig zu erkennen. Chordophone sind für die späteren Zeiten und auch in nur wenigen Bruchstücken überliefert. Die Orkaden selbst sind mit musikarchäologischen Bodenerkundungen äußerst sparsam vertreten, diese bestehen in Glöckchen und Knochenpfeifen aus der Wikingerzeit. Künftige Ausgrabungen und Inventarisierungsarbeiten in Museen sollten, wie die Autorin hofft, die Situation erheblich zugunsten weiterer musikarchäologischer Funde verändern.

Die frühchristliche Zeit auf den Orkaden wird anhand schriftlicher Quellen (liturgische und hagiographische Texte, Chroniken, Annalen, Sagen und Dichtungen) rekonstruiert, dergleichen die rasche Etablierung kirchlicher Institutionen mit Bischofssitz nach Bau der dem heiligen Magnus geweihten Kirche in Kirkwall, mit Klostergründungen, Pilgerreisen, Kreuzzügen, und, für vorliegenden Zusammenhang wesentlich, mit Bildungseinrichtungen für den klerikalen Nachwuchs, vermutlich unter Einbeziehung von Sängerschulen. Notierte Musik indes ist von den Orkaden nicht überliefert, und zwar bis ins 14./15. Jahrhundert hinein; dagegen sind diese ja recht zahlreich aus den umgebenden Ländern bekannt.

Mit dem Magnus-Kult bringt de Geer das 1912 entdeckte, zweistimmige Dokument *Nobilis humilis* in Verbindung, die sogenannte „Magnus-Hymne“. Sie gibt Forschungs- und Interpretationsgeschichte detailliert wieder, kollationiert sorgfältig die beiden Versionen der Überlieferung. Unter Einbeziehung zeitgenössischer Theoretikerschriften — de Geer datiert dieses Beispiel früher nordischer Mehrstimmigkeit ins 13. Jahrhundert — stellt sie das Dokument erneut zur Diskussion, möchte es, von Fehlern, Irrtümern und unbegründeten Fiktionen befreit, wissenschaftlichem Neubeginn darbieten, nicht jedoch mit weiteren Lösungen aufwarten.

In dem Kapitel über Skalden und Skaldendichtung referiert de Geer die Möglichkeiten des Vortrags nordischer Poesie — ob deklamiert oder gesungen, ist die Alternative, für die es noch keine letztgültige Entscheidung gibt. Neuere Ansätze, die sich an ethnographischen Analogien zu orientieren hätten, brächten bei unvereinbaren Standorten sicherlich eine Annäherung. Nachrichten über Instrumentalmusik sind äußerst spärlich. Ein einziger Beleg über „Harfe und Harfenspiel“, erscheinend in einer der Rognvald-Geschichten — der König spielte das Instrument „mit den Fingern“ — ist sicherlich noch kein begründeter Hinweis auf allgemein übliche Musizierpraxis. Darauf weist die Autorin ausdrücklich hin.

Lange Wege (und Umwege), wie sie schon nach dem Buchtitel zu erahnen sind, legt de Geer zurück, bevor sie die mageren, wenn gleich fundiert belegten Ergebnisse präsentiert. Bereichernd sind vor allem die musikarchäologischen Verteilungskarten (die eingetragenen Funde scheinen ausschließlich aus wenn auch kenntnisreicher und recht vollständiger Literaturauswertung gewonnen; musikarchäologische Arbeitsweise aber stellt die Artefakte selbst ins Zentrum der Recherchen), sowie die sorgfältig alle bisherigen Ergebnisse und auch noch nicht berücksichtigte Quellengruppen einbeziehende Bewertung des *Nobilis humilis*, die, wenn auch von der Autorin nicht dergestalt artikuliert, eine durchaus neue Lösung darstellt. Der Brückenschlag zwischen Musikarchäologie und Musikgeschichtsschreibung, zu dem de Geer so hoffnungsvoll ansetzt, gelingt nicht überzeugend. Für den hier be-

handelten geographischen Bereich und seine problematische Quellenlage ist das nicht verwunderlich.

(September 1990)

Ellen Hickmann

VERA BOJIĆ: Vuks Musikalische Erben. Neue Materialien zur Rezeption serbischer Volkslieder in der europäischen Musik. Texte und Noten. Beograd: Serbische Akademie der Wissenschaften und Künste/München: Verlag Otto Sagner 1987. 476 S. (Sagners Slavistische Sammlung. Band 13.)

Mit ihrem Buch legt die Autorin, von Haus aus Slavistin, eine Sammlung von Liedern vor, die musikalisch kaum etwas gemeinsam haben, aber alle auf der gleichen Textgrundlage beruhen, der Volksliedsammlung des serbischen Aufklärers Vuk Stefanović Karadžić (1787—1864). Ausgangspunkt der Arbeit war die Frage, ob diese Anfang des letzten Jahrhunderts gesammelten und 1814 erstmals veröffentlichten Volkslieder, die im Bereich der Literatur eine große Ausstrahlung auf ganz Mitteleuropa hatten, auf musikalischem Gebiet eine ähnliche Wirkung hervorzurufen vermochten. Frau Bojićs Forschungen ergaben, daß insgesamt zwanzig europäische Komponisten des letzten Jahrhunderts Texte aus den Vukschen Volksliedsammlungen vertont haben, daß die musikalische Rezeption aber weder von der Qualität noch von der Quantität her mit der literarischen Rezeption vergleichbar ist. Es ist daher weniger das Ergebnis, das diese Studie — die zugegebenermaßen manch deutschem Musikwissenschaftler etwas fern liegt — so wertvoll macht, sondern zum einen die gründliche Forschungsarbeit, die manches bisher Unbekannte zutage brachte, andererseits die vollständige und gelungene Präsentation des Materials.

Vera Bojićs umfangreiches Buch im Quartformat enthält im ersten Teil die Texte der Vukschen Volkslieder in der serbischen Originalsprache, ihre deutschen und anderssprachigen Übersetzungen, im zweiten Teil die Noten der entsprechenden Vertonungen. Dem Materialteil voraus gehen Einführungen (in serbischer und deutscher Sprache) über *Vuks serbische Volkslieder in der europäischen Musik* von Vera Bojić selbst sowie *Vertonungen von*

Texten aus Vuks Liedersammlungen aus der Feder des Belgrader Musikwissenschaftlers Vlastimir Perićić. Der umfangreiche Anhang umfaßt neben den ganzseitigen Abbildungen von Komponisten und Übersetzern hilfreiche vergleichende Überschriften, ein Literaturverzeichnis und mehrere Register.

Zunächst waren es nur die Texte der Volkslieder, die, beginnend mit Goethes Übertragung des „Klaggesang von der edlen Frauen des Assan-Aga“ aus Herders *Stimmen der Völker*, vor allem aber mit den Übersetzungen der Vukschen Volkslieder durch Therese A. L. von Jacob unter dem Pseudonym Talvj 1825/27, eine weite Verbreitung in Europa fanden.

Die musikalische Seite der Volkslieder wurde erst auf Anregung Jakob Grimms in der 2. Auflage der Volkslieder (1815) berücksichtigt. Dieser Sammlung waren sechs Volksmelodien beigefügt, notiert und im damaligen klassischen Stil harmonisiert von dem jungen polnischen Musiker Franciszek Mirecki. Auf diese Noten geht die erste Vertonung der Vukschen Volkslieder durch Karl Loewe zurück (1825), der die Melodien und die Harmonien Mireckis im wesentlichen beibehielt, aber mit anderen Texten verband. Die Vertonungen Loewes sind die einzigen, die — wenn auch mittelbar — auf originale serbische Volksmelodien zurückgehen, sich aber in Tonalität und Harmonik weit von diesen entfernt haben. Eine verstärkte Hinwendung europäischer Komponisten zum serbischen Volkslied ist dann seit den 70er Jahren festzustellen, die einmal durch das wachsende Interesse am Volkslied, wohl aber auch durch politische Ereignisse wie den serbischen Freiheitskampf zu erklären ist. Eine besondere Gruppe bildeten die slavischen Komponisten (P. Čajkovskij, A. Rubinštein, A. Dvořak, J. Suk), die sich mit den Serben durch panslavische Ideen verbunden fühlten; folgerichtig kommt in ihren Vertonungen Vukscher Volksliedtexte vor allem die eigene nationale Volksliedtradition zum Ausdruck. Im Zentrum der deutschen Rezeption Vukscher Volkslieder stand J. Brahms, dessen serbische Lieder von den Autoren als die reifsten und gelungensten angesehen werden und eine vollkommene, aber rein individuelle Einfühlung des Komponisten in die fremde Volksmusikwelt deutlich machen. Fern von jeglichen Anklängen an das Volksmelos sind dann Kompositionen

serbischer Volkslieder wie die von Max Reger. Es gelang Vera Bojić, neben den Vertonungen bekannter Komponisten auch zahlreiche Kompositionen heute vergessener Komponisten ausfindig zu machen, die das Bild der Vertonungen Vukscher Volkslieder abrunden. Sämtliche Komponisten wie auch die zahlreichen Übersetzer der Texte werden in der Einführung vorgestellt.

Das Buch ist eine sehr aufwendig und sorgfältig zusammengestellte Materialsammlung, die sich vor allem auch an den praktischen Musiker richtet und insgesamt wohl weniger das deutsche als das Publikum in Jugoslawien ansprechen soll. Sie ist ein Beispiel mehr für die enge Verbindung von Volkslied und Kunstmusik im Europa des 19. Jahrhunderts, die — wie man hier sieht — in vielen Bereichen noch immer wenig bekannt und erforscht ist, vor allem in den peripheren Gebieten Europas.

In Serbien erschien zum 200jährigen Geburtstag von Vuk auch ein Schallplattenalbum gleichen Titels in der Interpretation serbischer Künstler (RTB 3130150).

(September 1990)

Susanne Ziegler

Music from the Tang court. 3. A primary study of the original, unpublished, Sino-Japanese manuscripts, together with a survey of relevant historical sources, both Chinese and Japanese, and a full critical commentary by Laurence PICKEN. Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1985). XIII, 98 S.

Music from the Tang Court 4. A primary study of the original, unpublished, Sino-Japanese manuscripts, together with a survey of relevant historical sources, both Chinese and Japanese, and a full critical commentary by Laurence PICKEN. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1987). XIV, 136 S., Notenbeisp.

In einem Vortrag des Funkkollegs *Musikgeschichte* (2. Kollegstunde: „Was ist Musikgeschichte?“) bekannte Carl Dahlhaus 1987 offen, daß er bezweifle, ob man bei außer-europäischen Kulturen überhaupt von einer

„Geschichte“ der Musik sprechen sollte. Es sei doch wohl angemessener, diesen Terminus ausschließlich für die besondere europäische Entwicklung zu reservieren, die vor allem durch eine ausgeprägte Tendenz zur Verschriftlichung der Musik (Differenzierung der Notenschrift) und die Herausbildung des in sich geschlossenen, nahezu lückenlos fixierten musikalischen Werkes (opus perfectum et absolutum) gekennzeichnet sei. Zudem habe nur in Europa der Begriff der „Neuheit“, als tragende Kategorie der Geschichte, auch für die Musik grundlegende Bedeutung erlangt, insofern als die Repertoirebildung dazu herausforderte, dem überlieferten Bestand ständig Werke entgegenzusetzen, die in einem emphatischen Sinne „neu“ und anders sind. Solche Bedenken nun, so verständlich sie im Interesse einer methodisch und begrifflich exakt operierenden Wissenschaft auch sein mögen, laufen nicht nur auf eine drastische Verengung des Geschichtsbegriffs in der Musikwissenschaft hinaus, sie verkennen die Möglichkeiten und Notwendigkeiten, „Musikgeschichte“ — im Sinne von Dahlhaus als „historia rerum gestarum“ — auch in außereuropäischen Kulturen zu betreiben (vgl. hierzu W. Wiora, in: *IMS — Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, Kassel 1981, S. 256ff.), ja sie ignorieren die gegenwärtige Praxis einer Forschung, die — etwa im Falle der komplexen und untereinander vielfältig verflochtenen Musikkulturen Ostasiens — längst dazu übergegangen ist, auf quellenkundlicher Basis (und das meint auch Notenquellen einzelner „Musikwerke“) im wesentlichen historiographisch zu arbeiten. Erwähnt seien etwa die Untersuchungen zu Entwicklung und Wandel des Repertoires des buddhistischen Ritualgesangs „shōmyō“ in Japan oder der Hofmusik in Korea. Auch die Geschichte der chinesischen Musik wird auf diese Weise seit einigen Jahren mehr und mehr erhellt. Hier ist es vor allem der englische Musikologe und Ostasienspezialist Laurence Picken, der sich zusammen mit Schülern und Kollegen der Erforschung der höfischen Musik der Tang-Dynastie (618–906) widmet. Die Ergebnisse dieser Arbeit werden seit 1981 in einer eigenen Publikationsreihe mit dem Titel *Music from the Tang Court* veröffentlicht, in der nun die Faszikel 3 und 4 vorliegen.

Die Tang-Dynastie gilt als eine der blühendsten Epochen der chinesischen Geschichte. In dieser Zeit entwickelte sich das „Reich der Mitte“ eindeutig zum politischen und kulturellen Mittelpunkt Asiens. Weltoffenheit und Toleranz förderten den Zustrom geistiger und materieller Güter aus dem nahen und fernen Ausland und sorgten in allen Bereichen der chinesischen Kultur für ein internationales, exotisches Flair. Auch das musikalische Leben wurde von fremdländischen Musikanten und Tänzern dominiert, die neuartige Instrumente und Musizierformen in China bekannt und beliebt machten. Berühmt sind die „shibu ji“, die „zehn Abteilungen“ des kaiserlichen Hoforchesters, denen jeweils die Pflege und Auf-führung von Musik und Tanz z. B. aus Korea, Funan (Südostasien) oder aus den zentralasiatischen Kleinstaaten Kucha, Buchara, Samarkand, Kashgar und Turfan oblag.

Diese vielgestaltige höfische Musizierpraxis mit ihrem umfangreichen Orchestermusikrepertoire, das offensichtlich auch notenschriftlich fixiert war, ist nun allerdings zum großen Teil bereits gegen Ende der Tang-Zeit verlorengegangen. Und da sich in China selbst so gut wie keine Notationsquellen aus dieser Zeit erhalten haben, erscheint eine Rekonstruktion nahezu aussichtslos — wäre da nicht der Umstand, daß Japan im 7. und 8. Jahrhundert, auf dem Höhepunkt der Tang-Dynastie, chinesische Hofmusik importiert und als „tōgaku“ (Tang-Musik) ins Repertoire der eigenen höfischen Musik integriert hat, die bis heute unter der allgemeinen Bezeichnung „gaku“ als Zeremonialmusik am japanischen Kaiserhof, aber auch an buddhistischen Tempeln gepflegt wird. Freilich, „tōgaku“ ist nicht mehr im wörtlichen Sinne mit „Musik aus Tang-China“ gleichzusetzen. Unmittelbar nach dem Zerfall der Tang-Dynastie und dem Abruch der offiziellen Beziehungen zwischen Japan und China, begann in Japan ein Assimilierungsprozeß, der die übernommene Musik umformte und dem japanischen Musikempfinden anpaßte. Das Aufführungstempo der Musikstücke verlangsamte sich mehr und mehr, wodurch die ursprünglichen Melodien kaum noch als solche wahrgenommen werden konnten. Dafür bildete sich eine diminuierende und ornamentierende Spielweise der Querflöten und Oboen heraus, die nun die Führungsrolle

im Orchester übernahm. Mundorgeln und Saiteninstrumente hatten von nun an lediglich Begleitfunktionen zu erfüllen: die Mundorgeln das Melodiespiel mit clusterartigen Akkorden klanglich einzufärben, die Saiteninstrumente einzelne Kerntöne mit arpeggierten Spielformeln zu profilieren.

Die so entstandene heterophone Textur japanischer „gagaku“-Musik hat nun nichts mehr mit chinesischer Musik, und offensichtlich auch nichts mit chinesischer Musik der Tang-Dynastie zu tun, für die Picken nach Auswertung der erhaltenen literarischen Dokumente sowie der musikalischen Quellen aus späterer Zeit (insbesondere der Song-Dynastie, 960–1278) eine durchweg monophone Textur annimmt. Die tonal-melodischen und metrisch-formalen Merkmale von Tang-Hofmusik, die sich aus den chinesischen Quellen immerhin theoretisch herausfiltern lassen, kennzeichnen nun allerdings auch die Spielarte für die Mundorgel „shō“ und die Laute „biwa“, wie sie in den ältesten japanischen „tōgaku“-Tabulaturen aus der späten Heian-Zeit (794–1185) notiert sind. Dieser Umstand hat Picken zu der Erkenntnis geführt, das in jenen Tabulaturen der Kern der Orchestermusik der Tang-Dynastie bewahrt ist. Das von ihm geleitete *Tang music project* hat sich die Aufgabe gestellt, die ältesten erhaltenen und erreichbaren Notenquellen des japanischen „tōgaku“ zu sammeln, sie quellenkritisch zu untersuchen und zu vergleichen und im Lichte der aus chinesischen Überlieferungen gewonnenen Erkenntnisse neu zu interpretieren. Das Ergebnis dieser Arbeit bilden Transkriptionen in Partiturform, die einzelne Repertoirestücke so wiedergeben, wie sie möglicherweise am chinesischen Kaiserhof der Tang-Zeit gespielt worden sein könnten. Diese konjunktivische Einschränkung muß auch weiterhin gemacht werden, denn trotz bewunderungswürdiger Akribie der Untersuchungen und überzeugender Stringenz der Argumentationen im einzelnen behalten die Rekonstruktionen einen hypothetischen Charakter und werden einige grundlegende methodische Fragen unbeantwortet gelassen.

Nachdem in Faszikel 1 (1981) eine komplette Transkription der großen Tanzsuite *Ō-dai hajin-raku* (chin. Huang-di pozhen-yue) samt einer umfangreichen Einführung in die

methodischen Voraussetzungen des gesamten *Tang music project* (vgl. Rez. in *Mf* 38, 1985, S. 345ff.) und in Faszikel 2 (1985) die beiden Tanzsuiten *Toraden/Tuanluanxuan* und *Shunnō-den/Chungying-zhuan* vorgelegt wurden, bieten die Faszikel 3 und 4 Rekonstruktionen von Suiten der Kategorien „mittlere Stücke“ (chūkyoku) und „kleine Stücke“ (shōkyoku). Faszikel 3 beinhaltet die vier Suiten *Gyokuju gotei-ka/Yushu houting-hua*, *Katen/Hedian*, *Tori/Niao* und *Kaibairaku/Huibeiyue*, Faszikel 4 weitere 14 kürzere Einzelstücke: *Konju/Hu yin jiu*, *Ka-kyokushi/Hequzi*, *Hokuteiraku/Beiting-yue*, *Shō-ō-raku/Ying-Shao yue*, *Ichirōraku/Yinong yue*, *Ikinraku/Yijin yue*, *Shōwaraku/Chenghe yue*, *Kasuiraku/Heshui yue*, *Bosatsu/Pusa*, *Shukōshi/Jiu Huzi*, *Shūseishi/Jiuqing zi*, *Onjuraku/Yinjiu yue*, *Ittokyō/Yituan jiao* und *Butokuraku/Wude yue*. Viele dieser Stücke sind noch heute ganz oder teilweise als Repertoirestücke des „gagaku“ gebräuchlich, so daß sich ein unmittelbarer Vergleich der japanisierten Versionen mit den von Picken rekonstruierten chinesischen „Originalen“ anstellen läßt (vgl. hierzu die Partituren in S. Shiba, *Gosen-fu ni yoru gagaku sōfu*, 4 Bde., Tokyo 1968–72). Wie aus den ersten beiden Faszikeln bereits gewohnt, sind den Transkriptionen jeweils zum Teil umfangreiche Abhandlungen vorangestellt, in denen die Geschichte des betreffenden Stückes bzw. seines Titels (mit Übersetzung relevanter Textstellen aus der chinesischen und japanischen Literatur), seine musikalisch-strukturellen Merkmale sowie die Notenquellen, aus denen die Rekonstruktionen gewonnen wurden, ausführlich beleuchtet werden.

Angefügt sind in beiden Faszikeln noch einzelne Aufsätze, die sich mit separaten Problemen in Zusammenhang mit den Notenquellen und den Rekonstruktionsarbeiten beschäftigen. In Faszikel 3 werden eine zusätzliche Transkription des Stückes *Ō-dai hajinraku* (vgl. Faszikel 1) nach der Flötentabulatur *Kaichū-fu* (ca. 1095) sowie „justified, single-stave conflation“ der beiden Suiten *Toraden* und *Shunnō-den* (vgl. Faszikel 2) samt analytischem Kommentar nachgeliefert. Ein Aufsatz untersucht *Mouth-organ techniques in the Song and Ming Dynasties* und ihren möglichen Einfluß auf die Entstehung der Cluster-

Akkordik (aitake) der japanischen Mundorgel „shō“, die sich über die ursprünglich monophone Melodielinie gelegt hat, ein anderer resümiert *New insights since the publication of Fascicle 1 (1981)*. Faszikel 4 bietet zusätzlich eine Reihe von Appendices, in denen u. a. noch die Stücke *Sōba/Coapu* und *Kansuiraku/Hanzui ye* kurz vorgestellt werden, sich aber auch ein längerer Aufsatz von R. F. Wolpert findet, der interessante neue Erkenntnisse über die in altjapanischen „gagaku“-Tabulaturen gebräuchliche „mensural notation to record a complex system of proportional rhythmic modes“ präsentiert. Ein Beitrag von N. J. Nickson zum Verständnis der Suite *Gyokuju gotei-ka* (vgl. Faszikel 3) sowie eine nützliche kumulative Bibliographie beschließen Faszikel 4.

Beide Faszikel bilden gleichermaßen weitere eindrucksvolle Mosaiksteine in dem Bild der alten höfischen Musik Chinas, das Laurence Picken und seine Mitarbeiter zu rekonstruieren versuchen. Das hohe wissenschaftliche Niveau des Projekts und seiner Publikationen setzt neue Maßstäbe nicht nur für die westliche Forschung zur Geschichte ostasiatischer Musik, die sich damit durchaus als „Musikgeschichte“ im Dahlhaus'schen Sinne beweist. Es hat ebenso die musikhistorische Forschung in Japan und China herausgefordert und — zum Teil durch kritische Auseinandersetzung mit Pickens Hypothesen — nachhaltig stimuliert, so daß in den nächsten Jahren auch aus dieser Richtung Forschungsergebnisse zu erwarten sind, die unser Wissen über asiatische Orchestermusik in ihrer Blütezeit während des 1. Jahrtausends wesentlich bereichern werden.

(August 1990)

Heinz-Dieter Reese

Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge. Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe. Bearbeitet von Markus JENNY. Köln-Wien: Böhlau-Verlag 1985. VIII, 388 S. (Archiv zur Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers. Texte und Untersuchungen. Band 4.)

Band 35 der Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers, der die geistlichen Lieder enthält, erschien 1923 und ist seither ein Standardwerk

der evangelischen Hymnologie. Wie andere Standardwerke dieser Art diente er als Grundlage für weitere Forschungen und wurde dadurch nach und nach überarbeitungsbedürftig. Markus Jenny hat in zahlreichen Detailuntersuchungen selbst erhebliche Korrekturen vorgenommen, seien es Fragen der Datierung oder der Textgestalt. Da er die Bände DKL (*Das Deutsche Kirchenlied*)/RISM B VIII/1—2 wesentlich mitverantwortet hat, ist er sicherlich auch der geeignete Autor für die Überarbeitung. Die Lieder werden einzeln dargestellt nach Quellen und hinsichtlich ihrer sprachlichen und melodischen Fassung mit kritischem Apparat versehen. Das setzt eine Darstellung der von Luther verantworteten Gesangsbücher voraus, die ebenfalls akribisch erfolgt. Die verlagstechnische Trennung von Monographie und Edition der Lieder ist nicht immer sehr glücklich, weil der Leser ständig innerhalb der Abteilungen wechseln muß. Indessen sind die Chronologie der Lieder sowie die zahlreichen Register doch sehr hilfreich. Dadurch wird auch eine Entwicklung deutlich. Zugleich eröffnet das ausführliche Literaturverzeichnis einen Einblick in die neuen Erkenntnisse auf diesem Gebiet der Forschung. Dieser Band wird künftig den Band 35 der Weimarer Ausgabe zwar nicht ganz verdrängen, aber doch in die zweite Reihe verweisen.

(Oktober 1990)

Gerhard Schuhmacher

FRANCESCO GASPARINI: Il Bajazet. Drama per Musica (Reggio 1719). Libretto von Agostino PIOVENE und Ippolito ZANELLI. Hrsg. von Martin RUHNKE. München: G. Henle Verlag 1981. XII, 255 S., 5 Abb. (Faks.). (Die Oper. Kritische Ausgabe von Denkmälern der Operngeschichte. Band 3.)

FRANCESCO GASPARINI: Il Bajazet. Textband und Kritischer Bericht. Hrsg. von Martin RUHNKE. München: G. Henle Verlag 1985. 100 S. (Die Oper. Band 3.)

Der Komponist aus Camaiore bei Lucca, der, wie wir jetzt wissen, nicht 1668, sondern schon 1661 geboren wurde, hat in jüngster Zeit die Musikforschung stark beschäftigt. 1981 erschien bei Olschki in Florenz der umfangreiche Bericht eines „Primo convegno inter-

nazionale", der 1978 dem Komponisten in seinem Geburtsort gewidmet war. Der Textband Martin Ruhnkes kann sich auf zahlreiche neue Ergebnisse dieses Kongresses stützen, ferner auch auf Forschungen Reinhard Strohms, D. Angelo Bevilacqua u. a.

Speziell Strohm war in der Erörterung der komplizierten Entstehungsgeschichte des *Bajazet* voraufgegangen. Diese ist nun durch Ruhnke weiterhin untersucht und mustergültig klar dargestellt worden. Über das Verhältnis des Librettos der Oper von 1719 zum Libretto von Gasparinis Oper *Tamerlano* des Jahres 1711, wie auch zur Tragödie *Tamerlan ou la Mort de Bajazet* von Jacques Pradon (1675) wird man gründlich, dabei in übersichtlicher Form informiert. Der Forschungsaufwand, der hier dem Libretto einer einzelnen Oper zuteil wird, mag zunächst überraschen und manchem übertrieben vorkommen. Aber man kann an diesem Beispiel Zeittypisches erkennen, den fortwährenden Gestaltwandel einzelner Gedanken und Szenen in der damaligen Opernpraxis, und das verleiht dem Einzelfall (der zudem, was das Libretto angeht, mit Händels *Tamerlano* von 1724 eng zusammenhängt) ein allgemeineres Interesse. (Im Zusammenhang der Studien zu den *Bajazet*-Libretti sei hier noch auf eine weitere neuere Arbeit aufmerksam gemacht: A. L. Bellina, B. Brizi und M. G. Pensa, *Il pasticcio Bajazet: la 'favola' del Gran Tamerlano nella messinscena di Vivaldi*, in: *Nuovi studi vivaldiani, a cura di A. Fanna e G. Morelli*, Florenz 1988, Vol. I, S. 185—272.)

Außer den genannten Textvergleichen bietet der Textband Ruhnkes ein Verzeichnis von Gasparinis Opern, eine Darstellung der Opernpflege in Reggio Emilia (hier erklang Gasparinis *Bajazet* 1719), eine deutsche Übersetzung des Librettos, und natürlich den Kritischen Bericht zur Ausgabe des Notenbandes, einen Bericht, der erfreulicherweise nur Wesentliches verzeichnet.

Die Ausgabe des Notenbandes fußt auf den zwei Partiturhandschriften, die, von der Hand desselben Kopisten, auf uns gekommen sind: in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien und in den Staatlichen Museen in Meiningen. Beide enthalten keine Ouvertüre. Ruhnke bietet, aus aufführungspraktischen Gründen, im Anhang des Notenbandes eine Ouvertüre, die 1711 zu

Gasparinis *Antioco* erklang. Nach der Drucklegung wurde bemerkt, daß diese Ouvertüre identisch ist mit derjenigen zu Händels *Agrippina*. Vorläufig scheint offen zu sein, von wem die Ouvertüre nun stammt. (Händels Autograph der *Agrippina* enthält keine Ouvertüre, und es ist durchaus möglich, daß die fragliche Ouvertüre bereits zu Gasparinis *Il più fedel fra i vassalli*, 1703, erklang: vgl. Ruhnkes *Textband*, S. 77).

Heinz Beckers Reihe *Die Oper* ist um einen wertvollen Band bereichert worden. Daß das äußere Gewand bestechend schön ist, versteht sich beim Verlag Henle von selbst. (September 1990) Friedrich Lippmann

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Feuerwerksmusik* HWV 351. *Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe*. Hrsg. von Hans Ferdinand REDLICH. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1986). VI, 34 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 173.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Concerto grosso in G-dur op. 3/3* (HWV 314). *Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe*. Hrsg. von Frederick HUDSON. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter (1986). 17 S. (Bärenreiter Studienpartituren. TP 67.)

Daß die jüngeren Gesamtausgaben längst von der Praxis akzeptiert und dankbar gebraucht werden, ist hinlänglich bekannt. Auch haben sich Titelaufgaben von Werken für einzelne Instrumente durchgesetzt. Studienpartituren nach solchen Ausgaben gibt es von Werken Bachs, Haydns, Mozarts. Mit den beiden vorliegenden Partituren von Werken Händels sei nachdrücklich auf solche Partituren hingewiesen, bieten sie doch — im Gegensatz zu den älteren Eulenburg-Partituren mit z. T. erheblichen „Zutaten“ in den dynamischen Angaben und einer aus rückschauender Sicht verständlichen Großzügigkeit in Fragen der Phrasierung und Artikulation — eine verlässliche Grundlage, auf der dann konkrete Entscheidungen getroffen werden können. Die Vorworte geben erschöpfend Auskunft über die Entstehung, aber auch für den nicht einschlägig vorgebildeten Praktiker Hinweise über die in wissenschaftlichen Ausgaben standardisierten Ergän-

zungen. Damit sind alle Erkenntnisse sichtbar und nachvollziehbar. Überdies ermöglicht das über die sonstigen Studienpartituren hinausreichende Format von 22 x 16,5 cm auch das Dirigieren aus den Partituren.
(Oktober 1990) Gerhard Schuhmacher

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Anthems für Cannons I*. Hrsg. von Gerald HENDRIE. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1985. XIV S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie III. Band 4.)

Georg Friedrich Händels Anthems als Teil seiner anglikanischen Kirchenmusik gehören zum festen Bestandteil seiner Werke, die ihn als englischen Komponisten ausweisen. Die mustergültige Edition der *Anthems für Cannons* als erster von drei Bänden mit den Anthems, entspricht in Anlage und verlegerischer Gestaltung dem hohen Niveau der *Hallischen Händel-Ausgabe*. Dem Herausgeber standen das vollständige Autograph sowie eine Vielzahl von Sekundärquellen zur Verfügung, von denen die Abschriften von John Christopher Smith die wichtigsten sind. Trotz der Durchstreichungen und Korrekturen sind die Autographe eindeutig, so daß sie hätten „fast für den gesamten Text dieser Neuauflage als einzige Quelle verwendet werden können“ (Vorwort). „Überdies bieten die Autographe bestimmte Details der Partiturschrift, die in den Sekundärquellen zum Teil fehlen“ (ebda.). Das alte und immer neue Problem bei Händel, daß die Sekundärquellen unzuverlässig sind, konnte für diese Ausgabe in einzigartiger Weise belegt und richtiggestellt werden. Es ist daher zu begrüßen, daß die Ausgabe nun vorliegt und auch der Praxis zugänglich wird.

Ein weiteres Problem liegt in der Chronologie der Werke, die — den vorliegenden Band überschreitend — im Vorwort ausführlich behandelt wird. Die bisherige Chronologie Chryсандers, die von HWV mit vorsichtiger Umschreibung übernommen wurde, wird nach Auskunft des Vorworts im Kritischen Bericht erfolgen, der nach Abschluß des dritten Bandes der Anthems erscheinen wird. Grundlage der neuen Chronologie sind die Bände mit den Autographen, die 1981 bei einer Londoner

Auktion bekannt wurden. The British Library hat sie erworben.

Ein weiterer Schwerpunkt des Vorworts liegt in den Nachweisen der Übernahmen verschiedener Sätze, die Händel vorher schon verwendete, und solcher, die später in andere Werke übernommen wurden. So leitet auch dieser Band in ein zentrales Gebiet des Händelschen Oeuvres, das der vielfältigen Übernahmen und Parodien.

(Oktober 1990) Gerhard Schuhmacher

JOHANN ADOLF HASSE / WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Zwei Miserere für drei Singstimmen*. Hrsg. von Wolfgang HORN. Stuttgart: Carus-Verlag (1986). XI, 19 S.

Durch die Herausgabe von wenig oder noch gar nicht bekannten kirchenmusikalischen Werken macht sich der Carus-Verlag seit Jahren verdient. Diese Ausgaben, in erster Linie für die Praxis gedacht, sind meist so sorgfältig bearbeitet, daß sie auch wissenschaftlichen Ansprüchen genügen. Dies gilt auch für den vorliegenden Band, der uns ein noch völlig unbekanntes Werk, das der Herausgeber aus der Quelle ediert hat, zusammen mit einem bekannten Jugendwerk Mozarts präsentiert. In einem ausführlichen, informativen Vorwort berichtet der Herausgeber über die Gattung *Miserere* sowie über die Entstehung von Mozarts Vertonung im Jahre 1770 unter der Anleitung Padre Martinis. Für die Praxis ergänzt er die Alternativ-Kompositionen mit einem Psalmton für die einstimmig zu singenden Verse und zwei passenden Antiphonen. Der Vorschlag, die einstimmigen Verse nach Belieben mit Initium zu singen, widerspricht der im 18. Jahrhundert üblichen Praxis. Sofern die Quellen überhaupt Angaben zu den einstimmigen Versen machen, verlangen sie eindeutig eine Ausführung ohne Initium.

Das in der einzigen, in Dresden erhaltenen Quelle Johann Adolf Hasse zugeschriebene *Miserere* für zwei Tenöre und Baß könnte, nach der Besetzung zu urteilen, in Neapel entstanden sein (S. IV). Die in der offiziellen Liturgie nicht übliche Auswahl der mehrstimmig gesetzten Verse verweist das Werk in den Bereich der Andachtsmusik. Die einzelnen

Sätze sind teils akkordisch mit Falsobordone-Abschnitten, teils arios bewegt. Die akkordischen Sätze lassen harmonisch eher an den Beginn des 19. Jahrhunderts denken als an Hasses Zeit. Die stereotype, fast nur aus Tonleiterabschnitten gebaute Melodik erinnert eher an Niccolò Zingarelli als an Hasse und seine überreiche melodische Erfindung. Die Meinung des Herausgebers, das Werk sei „solide“ und mit „feinem Klangsinn“ gemacht, wird vor allem in Vers 2 nicht bestätigt. So wird in Takt 4 falsobordonartig ein Akkord mit großer Septime wiederholt, in Takt 17 fehlt ein Teil des Textes. Der Herausgeber selbst räumt ein, kein anderes Werk Hasses in dieser Schreibweise zu kennen und schließt eine Fehlzuschreibung nicht aus. Solide und mit feinem Klangsinn gearbeitet ist hingegen W. A. Mozarts — nicht ganz vollständige — *Miserere*-Vertonung, die hier nach Hellmut Federhofers Edition in der *Neuen Mozart-Ausgabe* abgedruckt ist. Diese Studie des vierzehnjährigen Mozart in kontrapunktischer Schreibweise orientiert sich am Vorbild der römischen *Miserere* vom *a*-moll-Typus. Ein Höhepunkt in der *Miserere*-Vertonung ist Mozarts Komposition genauso wenig wie die vorher genannte. Bleibt zu hoffen, daß nach diesen peripheren Arbeiten, die einen großen Namen tragen, auch einmal Spitzenwerke von weniger berühmten Meistern ediert werden. Zu denken wäre hier an die *Miserere*-Vertonungen Antonio Lottis und Leonardo Leos.

(September 1990)

Magda Marx-Weber

MAX REGER: Sämtliche Orgelwerke. Band 1: Fantasien und Fugen op. 29, 46, 57, 135b; Introduction, Variationen und Fuge op. 73; Introduction, Passacaglia und Fuge op. 127. Nach der Reger-Gesamtausgabe, durchgesehen von Martin WEYER, mit einer Einführung von Hans HASELBÖCK. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1987). XI, 189 S. (Edition Breitkopf 8491.)

Der dem Schaffen Regers besonders verpflichtete Verlag Breitkopf & Härtel legt jetzt eine Neuausgabe sämtlicher Orgelwerke in sieben Bänden vor nach der nicht immer geglückten Reger-Gesamtausgabe von Hans Klotz (1953),

die in ihren Editionsgrundsätzen auf das Ideal der neubarocken Werkorgel ausgerichtet war. Zum besseren Verständnis der Reger'schen Orgelmusik und als Interpretationshilfen sind die Ausführungen von Hans Haselböck zu verstehen. Sie sind unerlässlich, hinsichtlich der Entstehungsgeschichte, der Einordnung der Werke in das Gesamtchaffen Regers und des Ausblicks auf das musikalische Umfeld des Komponisten.

Dieser erste Band bringt Orgelstücke unterschiedlicher Zeiten: op 29 ist 1898 entstanden, op. 46 1900, op. 57 1901, op. 135b 1914/1915, op. 73 1903 und op. 127 1913.

Ein Vergleich der *Fantasie und Fuge über B-A-C-H* op. 46 der vorliegenden Neuausgabe mit dem Druck desselben Opus aus der Universal Edition (Nr. 1222) ergibt lediglich ganz geringe Abweichungen, die sich — abgesehen von Takt 48 der Fantasie, der bei der Breitkopf-Ausgabe am Zeilenende auseinandergerissen ist — auf kleine sprachliche Veränderungen ("attaca la fuga" anstatt "attaca il fuga"), Metronomzahlen ohne Klammer und vereinfachte Register- und Manualangaben beziehen. Negativ dürfte sich für den Interpreten allerdings das völlig unnötige Zusammenziehen der von Reger gesperrten Vortragsbezeichnungen wie *crescendo*, *diminuendo*, *ritardando* und *stringendo* auswirken. Diese vom Komponisten für den ganzen Vorgang über weite Takte hinweg angebrachte Spielanweisung hätte nicht verändert werden dürfen. Ansonsten werden ein Notenbild mit korrigierten Druckfehlern, die gleichen Phrasierungen, Crescendopfeile und Lautstärkebezeichnungen wie in der Ausgabe von 1953 vorgefunden, gelegentlich auch eine geänderte Halsung und Balkung bei der Stimmführung. Für Opus 135b arbeitet Hans Haselböck im Vorwort die Charakteristika der beiden unterschiedlichen Fassungen sehr genau heraus. Reger hat ja bekanntlich selbst die angezeigten Kürzungen für den Druck gewählt und somit den musikalischen Ablauf sowohl in der Fantasie wie in der Fuge nicht unwesentlich gekürzt. Damit ist auch die ursprüngliche Fassung dieses Werkes allgemein zugänglich.

Insgesamt, trotz der angeführten Mängel, eine praktische Neuausgabe der Reger'schen Orgelwerke, die Verbreitung verdient.

(September 1990)

Raimund W. Sterl

Eingegangene Schriften

V. KOFI AGAWU: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music.* Princeton, NJ: Princeton University Press (1991). X, 154 S., Notenbeisp.

GEORG VON ALBRECHT: Gesamtausgabe, Band 8: Bühnenwerke. Erstmals hrsg. von Michael von ALBRECHT. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 243 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 15.)

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685—1750). Kantate Nr. 214. *Dramma per musica zum Geburtstag der Königin von Polen und Kurfürstin zu Sachsen, 1733 „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!“ für Sopran-, Alt-, Tenor-, Baß-Solo, Chor und Orchester, BWV 214.* Hrsg. von Wolfgang HORN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1991). 82 S.

Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs (BC). Band 1, Teil 4: Vokalwerke IV. Hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF. Leipzig: Edition Peters (1989). S. 1149—1724.

CARLERNST J. BAECKER: *Die Poetik des Lyrischen Klavierstücks um 1900.* Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 182. S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 42.)

Canzoni da Battello (1740—1750). A cura di Sergio BARCELLONA e Galliano TITTON. *Introduzioni di Manlio CORTELAZZO e Giovanni MORELLI.* Regione del Veneto — Giunta Regionale e Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani s. p. a., Roma. 2 Bände, 1098 und 234 S.

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. Heft 41. Tutzing: Hans Schneider 1990. 217 S., Abb.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Messe h-Moll „Opus ultimum“ BWV 232.* Vorträge der Meisterkurse und Sommerakademien J. S. Bach 1980, 1983 und 1989. Stuttgart: Internationale Bachakademie/Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1990). 175 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 3.)

Beiträge '90. Österreichische Musiker im Exil. Hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Redaktion: Dr. Monica WILDAUER. Kassel-

Basel-London: Bärenreiter. 153 S. (Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Band 8.)

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI: *Gli strambotti del codice estense a.F.9.9.* Firenze: Leo S. Olschki Editore 1990. 405 S. (Studi e testi per la storia della musica 8.)

STEPHEN BLUM / PHILIP V. BOHLMANN / DANIEL M. NEUMANN: *Ethnomusicology and Modern Music History.* Urbana-Chicago: University of Illinois Press (1991). 322 S.

RAINER BOESTFLEISCH: *Arnold Schönbergs frühe Kammermusik. Studien unter besonderer Berücksichtigung der ersten beiden Streichquartette.* Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 453 S., XXX. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 54.)

Brahms and His World. Edited by Walter FRISCH. Princeton, NJ: Princeton University Press (1990). VIII, 223 S., Notenbeisp.

GOTTFRIED DANIEL BRANDENBURG: *Zur Geschichte der weltlichen Solokantaten in Neapel im frühen Settecento. Die Solokantaten von Domenico Sarro (1679—1744).* 340 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 60.)

Briefwechsel Hans Pfitzner-Gerhard Frommel 1925—1948. Hrsg. von Wolfgang OSTHOFF. Tutzing: Hans Schneider 1990. 121 S., Notenbeisp., Abb. (Veröffentlichungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Band 5.)

GRANT O'BRIEN: *Ruckers. A harpsichord and virginal building tradition.* Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1990). XXII, 346 S., Abb. (Cambridge Musical Texts and Monographs.)

Bruckner Symposion. *Bruckner und die Musik der Romantik im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 16.—20. September 1987.* Bericht. Redaktion: Renate GRASBERGER, Andrea HARRANDT, Uwe HARTEN, Barbara KARL, Elisabeth MAIER und Erich Wolfgang PARTSCH. Linz: Anton Bruckner Institut und Linzer Veranstaltungsgesellschaft 1989. 197 S.

GREGORY BUTLER: *Bach's Clavier-Übungen III. The Making of a Print. With a Companion Study of the Canonic Variations on „Vom Himmel Hoch“, BWV 769.* Durham-London: Duke University Press 1990. XIV, 139 S., Notenbeisp. (Sources of Music and their Interpretation. Duke Studies in Music.)

Continuo playing according to Handel. His figured bass exercises. With a commentary by David LEDBETTER. Oxford: Clarendon Press 1990. 106 S. (Early music series 12.)

CARL CZERNY: Von dem Vortrage (1839). Dritter Teil aus „Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500“. Faksimile-Ausgabe. Hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Ulrich MAHLERT. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1991). XI, 96 S.

WILLELM ELDERS: Composers of the Low Countries. Oxford: Clarendon Press 1991. IX, 193 S., Abb., Notenbeisp.

RUDOLF FLOTZINGER / EGON WELLESZ: Johann Joseph Fux. Musiker-Lehrer-Komponist für Kirche und Kaiser. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt (1991). 119 S.

WILLIAM FLEMING / FRANK MACOMBER: Musical Arts & Styles. Gainesville: University of Florida (1990). XI, 516 S., Abb., Notenbeisp.

JOHANN JOSEPH FUX: Sämtliche Werke. Serie VI Instrumentalmusik, Band 3: Triosonaten. Vorgelegt von Josef-Horst LEDERER. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1990. XI, 68 S.

THOMAS GARMS: Der Flamenco und die spanische Folklore in Manuel de Fallas Werken. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1990. 305 S., Notenbeisp. (Neue Musikgeschichtliche Forschungen. Band 16.)

HANS-HERWIG GEYER: Hugo Wolfs Mörike-Vertonungen. Vermannigfaltigung in lyrischer Konzentration. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1991). 409 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXXIX.)

ANDREAS GLÖCKNER: Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs. Leipzig: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten 1990. 170 S., Notenbeisp., Abb.

JOHANNES GOLDSCHNE: Das Klavier auf dem Prüfstand. Eine neuartige Klavierkunde in Beispielen. Frankfurt am Main: Haag + Herchen (1990). 201 S., Abb.

GERTRAUT HABERKAMP / MARTIN SEELKOPF: Musikhandschriften katholischer Pfarreien in Franken, Bistum Würzburg. Thematischer Katalog. München: G. Henle Verlag 1990. XXXII, 344 S. [Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 17.]

Robertus de Handlo: Regule and Johannes Hanboys: Summa. A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Peter M. LEFFERTS. Lincoln-London: University of Nebraska Press (1991). X, 403 S., Notenbeisp. (Greek and Latin Music Theory.)

JOSEPH und MICHAEL HAYDN: Autographe und Abschriften. Katalog bearbeitet von Joachim JAENECKE. München: G. Henle Verlag 1990. 401 S. (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung. Erste Reihe: Handschriften. Band 4.)

JOSEPH HAYDN: Zwei Duette für Sopran, Tenor und Klavier. Nach Autographen, Abschriften und den frühesten Drucken hrsg. von Marianne HELMS. München: G. Henle Verlag (1988). V, 19 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe I, Band 3: Sinfonien 1761–1763. Hrsg. von Jürgen BRAUN und Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag 1990. X, 223 S.

DANIEL HEARTZ: Mozart's Operas. Edited, with contributing essays, by Thomas BAUMANN. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press (1990). XVI, 363 S., Abb., Notenbeisp.

JOST HERMAND: Beredte Töne. Musik im historischen Prozeß. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 270 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 51.)

ELLEN HICKMANN: Musik aus dem Altertum der Neuen Welt. Archäologische Dokumente des Musizierens in präkolumbischen Kulturen Perus, Ekuadors und Kolumbiens. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 491. S., Abb.

Historische Aufführungspraxis im heutigen Musikleben. Konferenzbericht der XVII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 8.–11. Juni 1989. Teil 1. Hrsg. vom Institut für Aufführungspraxis — Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein bei Blankenburg/Harz durch Eitelfriedrich THOM unter Mitarbeit von Frieder ZSCHOCK. Michaelstein/Blankenburg 1990. 96 S., Notenbeisp., Abb. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 42.)

ROBERT G. HOPKINS: Closure and Mahler's Music. The Role of Secondary Parameters. Philadelphia: University of Pennsylvania Press (1990). XI, 198 S., Notenbeisp. (Studies in the Criticism and Theory of Music.)

ELISABETH IRMEN / HANS-JOSEF IRMEN: Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß. Eine Musikerehe im 19. Jahrhundert. Zülpich: Prisca-Verlag (1990). 307 S., Abb.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Otto HOLZAPFEL und Jürgen DITTMAR. 33. Jahrgang 1988. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1988). 217 S.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Otto HOLZAPFEL und Jürgen DITTMAR. 34. Jahrgang 1989. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1989). 243 S.

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Otto HOLZAPFEL und Jürgen DITTMAR. 35. Jahrgang 1990. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1990). 231 S.

MARGARET J. KARTOMI: On Concepts and Classifications of Musical Instruments. Chicago-London: The University of Chicago Press (1990). XIX, 329 S.

WALTER KAUFMANN: Selected Musical Terms of Non-Western Cultures: A Notebook-Glossary. Michigan: Harmonie Park Press 1990. X, 806 S. (Detroit Studies in Music Bibliography, No. 65.)

KARI KILPELÄINEN: The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library. A Complete Catalogue. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1991). XXXII, 487 S.

LEV KOBLYAKOV: Pierre Boulez — A World of Harmony. Chur-London-Paris-New York-Melbourne: Harwood Academic Publishers (1990). VIII, 232 S. (Contemporary Music Studies. Volume 2.)

KLAUS-PETER KOCH: Verzeichnis der Werke Samuel Scheidts. Halle a. d. Saale: Händel-Haus 1989. 96 S., 1 Abb. (Schriften des Händel-Hauses in Halle. Band 6.)

Laurie KOEHLER: Pythagoreisch-platonische Proportionen in Werken der ars nova und ars subtilior. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XIV, 155 S. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 12.)

LAWRENCE KRAMER: Music as cultural practice, 1800—1900. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press (1990). XIII, 226 S., Notenbeisp. (California Studies in 19th Century Music 8.)

KONRAD KÜSTER: Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1991). VIII, 274 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften.)

EDGAR LERSCH: Rundfunk in Stuttgart 1934—1949. Stuttgart: Süddeutscher Rundfunk (1990). 192 S., Abb. (Südfunk-Hefte 17.)

KONRAD LEZAK: Das Operschaffen Gottfried von Einems. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs (VWGÖ) 1990. 287 S., Notenbeisp. (Dissertationen der Universität Wien 210.)

Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hrsg. von Steven Paul SCHER. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1984). 432 S., Notenbeisp.

JEAN-BAPTISTE LULLY: Kongreßbericht Saint-Germain-en-Laye-Heidelberg 1987. Hrsg. von Jérôme de LA GORCE und Herbert SCHNEIDER. Laaber: Laaber-Verlag (1990). 618 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 18.)

WOLFGANG MASTNAK: Popper, Gebser und die Musikpädagogik. Integrale Strukturen musikalischer Erziehung. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler (1990). 181 S. (Schriften der Hochschule „Mozarteum“. Band 1.)

HUBERT MINKENBERG: Das Musikerleben von Kindern im Alter von fünf bis zehn Jahren. Eine Längsschnittuntersuchung als Basis für die Erforschung von abweichender Musikrezeption. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 281 S., Notenbeisp. (Studien zur Musik. Band 4.)

Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit. Hrsg. von Walter SALMEN unter Mitarbeit von Gabriele BUSCH-SALMEN, Monika FINK, Rainer GSTREIN und Günter MÖSSMER. Innsbruck: Edition Helbing (1990). 184 S., Notenbeisp., Abb.

Musica Britannica LVII: SAMUEL SEBASTIAN WESLEY: Anthems: I. Edited by Peter HORTON. London: Stainer und Bell 1990. XXXIII, 237 S.

Music in Britain. The Eighteenth Century. Edited by H. Diack JOHNSTONE / Roger FISKE. Oxford: Blackwell Reference (1990). XVII, 534 S. (The Blackwell History of Music in Britain. Volume 4.)

Music, Gender, and Culture. Guest Editors: Marcia HERNDON and Susanne ZIEGLER. International

Council for Traditional Music ICTM Study Group on Music and Gender. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag (1990). 307 S., Abb., Notenbeisp. (Intercultural Music Studies 1.)

MELVIN P. UNGER: The German Choral Church Compositions of Johann David Heinichen (1683—1729). New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris: Peter Lang (1990). X, 248 S., Notenbeisp. (American University Studies. Series XX, Fine Arts. Volume 14.)

Edgar Varèse 1883—1965. Dokumente zu Leben und Werk. Zusammengestellt von Helga de la MOTTE-HABER und Klaus ANGERMANN. Ausstellung der Akademie der Künste und der Technischen Universität Berlin. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 103 S., Abb. Notenbeisp.

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

MICHAEL WEBER: Eine „andere“ Musikwissenschaft? Vorstudien zu Theorie und Methodologie. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 210 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 49.)

Die Weisen der Böhmisches Brüder von 1531. Eine stil- und quellenkritische Untersuchung der nichtliturgischen Melodien des Gesangbuches von Michael Weiße. Inaugural-Dissertation vorgelegt von Annekathrin MOESERITZ. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität 1990. 408 S., Notenbeisp., Abb.

Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition 1990. 220 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 22.)

SANDER WILKENS: Gustav Mahlers Fünfte Symphonie. Quellen und Instrumentationsprozeß. Frankfurt-New York-London: C. F. Peters (1989). III, 310 S.

GÜNTER WOLTER: Dmitri Schostakowitsch — Eine sowjetische Tragödie. Rezeptionsgeschichte. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 197 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 27.)

Mitteilungen

Es verstarben:

am 29. April 1991 Ekkehard FEDERL, Vilshofen,

am 7. Juni 1991 Eberhardt KLEMM, Leipzig,

am 21. September 1991 Paul Henry LANG, Lakeville, Conn./USA.

Wir gratulieren:

Professor Dr. Georg KNEPLER am 21. Dezember zum 85. Geburtstag,

Professor Dr. Walter WIORA am 30. Dezember zum 85. Geburtstag.

*

Frau Dr. Sabine HENZE-DÖHRING hat sich in Marburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Zur Gattungsgeschichte der italienischen und deutschen Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.*

Frau Dr. Petra WEBER-BOCKHOLDT hat sich in Würzburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder.*

Privatdozent Dr. WERNER KEIL wurde zum apl. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Hildesheim ernannt.

Professor Dr. Volker SCHERLIESS hat den Ruf auf eine Professur C 4 an der Musikhochschule Lübeck erhalten.

Frau Professor Dr. Eva RIEGER hat den Ruf auf eine Professur C 3 für Historische Musikwissenschaft an der Universität Bremen angenommen.

Professor Dr. Arnold FEIL ist von der Slowenischen Akademie der Wissenschaften zum Korrespondierenden Mitglied gewählt worden.

Die Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien veranstaltete am 17. und 18. Oktober 1991 ein Symposium *Der junge Liszt* sowie vom 21. bis 23. Oktober 1991 ein Symposium *Musik und Film*.

Die Zentralbibliothek Zürich veranstaltete am 8. und 9. November 1991 ein Symposium über Wilhelm Furtwängler, dessen Nachlaß sich in der Musikabteilung befindet.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln und das Institut für Ostdeutsche Musik veranstalten vom 24. bis 26. September 1992 ein Symposium *Perspektiven einer Musikgeschichte der Deutschen und ihrer Nachbarn im Osten. Ostseebereich — Schlesien — Böhmen und Mähren*. Informationen über Institut für Ostdeutsche Musik, Hackberg 1, D (W) 5060 Bergisch Gladbach.

Eine Veranstaltungsreihe *Musik in Konzentrationslagern* veranstaltete die gleichnamige Projektgruppe (Martin Kersten, Sulzburgerstr. 1a, D (W) 7800 Freiburg i. Br.) im Oktober 1991.

Der Verein Bezirksmuseum e. V. Buchen (Postfach 1422, D (W) 6967 Buchen) bereitet die Einrichtung eines Musikmuseums mit Schwerpunkten Joseph Martin Kraus und Musiksammlung Vleugels vor.

Am 6. März 1991 ist die Mozartgesellschaft Moskau gegründet worden. Auskünfte über Dr. Roland Würtz, Haus in der Sommerbach, D (W) 6719 Weisenheim am Berg.

Eine *Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft* wurde am 3. April 1991 in Berlin gegründet. Informationen erteilt die Deutsche Staatsbibliothek in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Frau Eveline Bartlitz, Unter den Linden 8, Postfach 1312, D (O) 1086 Berlin.

Die Zentralbibliothek Zürich erhielt kürzlich als Geschenke das kompositorische Werk von Boris Mersson sowie eine Sammlung Arthur Schenkers von Werken Wiener Walzerkomponisten (umfangreiche Bestände von Joseph Lanner und Johann Strauß Sohn).

Als Veranstaltungen im Rahmen des gemeinsamen Projektes der europäischen Mozartstädte zum 200. Todesjahr Mozarts fanden vom 8. bis 12. Oktober 1991 in Mannheim das Internationale Symposium „Mozart und Mannheim“ und die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung statt.

Symposium und Jahrestagung wurden vom Musikwissenschaftlichen Seminar Heidelberg und dem Kulturamt der Stadt Mannheim ausgerichtet.

Die Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung erteilte am 12. Oktober nach Entgegennahme der Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters auf Antrag des Sprechers des Beirates dem Vorstand, bei dessen Stimmenthaltung, Entlastung für das Haushaltsjahr 1990. Die Mitglieder des Beirates hatten sich zuvor von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung durch den Vorstand der Gesellschaft überzeugt.

Die Rechnungsprüfer Dr. Klaus Hofmann und Dr. Ulrich Konrad wurden in ihrem Amt bestätigt und mit der Prüfung des Haushalts 1991 beauftragt.

Die Jahrestagung 1992 findet vom 7. bis 10. Oktober 1992 in Erlangen statt. Auf dem Programm stehen ein Symposium mit dem Thema „Die musikalische Vielfalt des 12. Jahrhunderts“ und ein Round-Table-Gespräch zur Kultur der Hugenotten. Ein halber Tag (9. Oktober 1992, nachmittags) ist für freie Referate reserviert; hier soll jüngeren Kolleginnen und Kollegen (bis zur Habilitation bzw. bis zum 40. Lebensjahr) die Möglichkeit geboten werden, über ihre laufenden Forschungen zu berichten.

Anmeldungen von Referaten (20 Minuten) durch ein kurzes Abstract bis zum 1. April 1992 bei Professor Dr. Fritz Reckow, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Erlangen-Nürnberg, Bismarckstraße 1, 8520 Erlangen.

Die Autoren der Beiträge

SIEGHARD BRANDENBURG, 1938 in Bad Frankenhausen, Thüringen, geboren; studierte Musikwissenschaft, Mathematik und Geschichte in Freiburg i. Br. und Bonn; 1962 Staatsexamen; seit 1965 Mitarbeiter an der Neuen Gesamtausgabe der Werke und an der Ausgabe der Skizzen Beethovens im Beethoven-Archiv Bonn, seit 1984 Direktor des Beethoven-Archivs; zuletzt erschien von ihm: *Ludwig van Beethoven. Sechs Bagatellen für Klavier op. 126* (kommentierte Edition des Faksimiles der Handschrift und der Originalausgabe), 2 Tle., Bonn 1984.

ULRICH KONRAD, 1957 in Bonn geboren; studierte Musikwissenschaft in Bonn und Wien, 1980 bis 1983 Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes, 1983 Promotion in Bonn; seither Assistent an der Universität Göttingen; 1991 Habilitation und Ernennung zum Hochschuldozenten.

PETER SCHLEUNING, 1941 in Tschernjachowsk (vormals Insterburg) geboren; studierte Musikwissenschaft in Kiel, München und — zugleich Flöte — in Freiburg i. Br.; 1971 Assistent an der Pädagogischen Hochschule Karlsruhe; 1979 Akademischer Rat an der Universität Oldenburg; 1986 Habilitation in Oldenburg; zuletzt erschien von ihm: „*Geschrieben auf Bonaparte*“. *Beethovens „Eroica“: Revolution, Reaktion, Rezeption*. Reinbek 1989 (gemeinsam mit Martin Geck).

ULRICH WÜSTER, 1960 in Essen geboren; studierte an der Folkwang-Hochschule, Abt. Duisburg, Instrumentalpädagogik mit Hauptfach Querflöte; 1983 Staatsexamen; seitdem Flötenlehrer an der Musikschule in Bonn; studiert ferner seit 1983 Musikwissenschaft in Bonn.

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

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

- Blume, Sp. 369.
- Dahlhaus, *Harmonik*, S. 208.
- Ebd., 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.