

Schönbergs Klavierkonzert Opus 42 — Ein romantisches Virtuosenkonzert?

Ein Beitrag zur Analyse der kompositorischen Prinzipien eines problematischen Werkes

von Tomi Mäkelä, Helsinki

So gefährlich es auch sein mag, Musik anhand von Kategorien zu untersuchen und dadurch die Individualität eines einzelnen Werkes indirekt in Frage zu stellen, kann es andererseits auch sehr nützlich sein, Konzepte zu formulieren, die es erleichtern, mehrere Werke miteinander zu vergleichen und das Nicht-Individuelle, das sie verbindet, besser zu erkennen. Solche Vergleiche sind besonders wertvoll, wenn die besprochenen Werke nicht ohne weiteres zu dem Museum der Meisterwerke gehören. Dann gilt es nämlich nach neuen Zugangsweisen zu suchen, die vielleicht etwas zum Werkverständnis beitragen können und mit deren Hilfe man ihren Platz in der Tradition möglichst umfassend feststellen kann. Jedes Kunstwerk verbirgt — trotz seiner Individualität — Charakteristika verschiedener Traditionen und Tendenzen, die sich in Form von Gattungsnormen manifestieren können. Oft ist der Grund für die Schwierigkeit eines Werkes die unglückliche Kombination widersprüchlicher Tendenzen — sowie es andererseits häufig so ist, daß ein besonders bedeutendes Werk sich gerade dank der gelungenen Lösung einer ähnlichen Kombination auszeichnet.

In diesem Aufsatz versuche ich, einige charakteristische Zusammenhänge zwischen der Tradition der romantischen Solokonzerte als Integration von Werkbewußtsein und Virtuosität einerseits sowie dem dodekaphonisch geprägten *Klavierkonzert* op. 42 von Arnold Schönberg andererseits analytisch zu zeigen. Auf diese Weise soll ein ergänzender Beitrag zum tieferen und komplexeren Verständnis der Musik Schönbergs geleistet werden. Es wird untersucht, wie Schönberg das der Dodekaphonie fremde konzertante Prinzip (als Prinzip der Gleichwertigkeit des Tonmaterials) in seine musikalische und kompositorische Schreibweise integriert hat. Abschließend wird eine Antwort auf die Frage gesucht, warum das Werk weder als virtuoses Solokonzert noch als ein Schönberg-Stück bis heute breitere Anerkennung gefunden hat.

In einem frühen Artikel hat René Leibowitz die Rolle dieses Konzerts als „eine Synthese der bisher existierenden antithetischen Kompositionsmethoden“¹ und als Vollendung des konzertanten Schaffens von Schönberg betont: Die Zwölftontechnik hat Schönberg hier „völlig gemeistert“ und der radikal veränderte formale Aufbau des Werkes steht als kompositorische Leistung im Vordergrund². Die von Leibowitz begonnene analytische Diskussion — wesentlich ergänzt etwa durch die Werkeinführung

¹ René Leibowitz, *Schönbergs Klavierkonzert*, in: *Melos* 16 (1949), S. 48.

² Ebd., S. 44.

von Rudolf Stephan³ — richtet die Aufmerksamkeit kaum auf das Wesen des Stückes als Solokonzert; statt dessen wird es als Teil der auf die Entwicklung der linear-polyphonen Kompositionstechnik gerichteten Tradition Schönbergs betrachtet. Diese Zugangsweise muß durch die Analyse der konzertanten Strukturen ergänzt werden — um so dringender, weil das auf Grund seiner Analyse begründete Lob von Leibowitz von nur ganz wenigen geteilt wird⁴.

Die Gattung Solokonzert beruht auf einem alten konzertanten Prinzip, das die ungleichgewichtige Gegenüberstellung eines Orchesters und eines individuellen Solisten verlangt. Diese konzertante Ungleichmäßigkeit kann auf unterschiedlichste Art konzipiert sein, worauf z. B. die veraltete Dichotomie ‚Virtuosenkonzert – sinfonisches Konzert‘ hinweisen soll. Sie gründet auf Überlegungen zur Gestaltungsweise der sogenannten intratextuellen Interaktion (bzw. Wechselbeziehung) des Solisten mit dem Orchester. Die meisten Komponisten haben eine jeweils eigene Art, die Interaktion und damit die konzertante Dramatik zu gestalten und die einzelnen Rollen — die des Solisten und die der Orchesterinstrumente — auszukomponieren. Das Konzertieren soll nicht nur auf der Detailebene der einzelnen Konstellationen bzw. Rollen betrachtet werden, da es auch als ein Formfaktor verstanden werden kann, der Einfluß auf den Aufbau des Stückes hat. Die konzertante Form entfaltet sich aus der Dramatik der verschiedenen Rollen bzw. aus dem zeitlichen Ablauf der einzelnen Konstellationen der Interaktion. Die erste Aufgabe ist es, einzelne Rollen zu erkennen, ihren besonderen Charakter zu beschreiben und ihre Wechselbeziehungen zu analysieren. Die Kette der einzelnen Wechselbeziehungen ergibt die konzertante Form des Stückes.

Im 19. Jahrhundert bedeutete Virtuosität nicht nur artistische Brillanz, sondern auch persönliche Individualität, improvisatorisch wirkende Freiheit des Ausdrucks, Subjektivität der Ausführung musikalischen Materials, spontan wirkende Erfindungsfähigkeit musikalischer Ideen und schließlich dynamische Kraft des Spieles. Diese Qualitäten charakterisieren zwar eigentlich die Ideale der ausführenden Virtuosität, aber sie können auch musikanalytisch für die Beschreibung der Textur verwendet werden. In Solokonzerten können diese Qualitäten oft als Elemente des konzertanten Dramas besonders für die Rolle des Solisten kompositorisch ausgenützt werden. In der folgenden Analyse behandle ich vor allem zwei Fragen: 1. Aus welchen Elementen besteht die auskomponierte Rolle des Schönbergschen Solisten? 2. Welche Bedeutung hat sie für die Struktur des Werkes? Die Besonderheiten der spezifisch Schönbergschen Kompositionstechnik — in diesem Fall der Dodekaphonie — werden in der Analyse auf der Detailebene berücksichtigt. Eines der Ziele der Analyse ist es zu erkennen, worin die charakteristisch Schönbergsche Art besteht, ein Klavierkonzert zu komponieren.

Diese Fragestellung gewinnt an Bedeutung, wenn man sich der Tatsache bewußt wird, daß Schönberg erstens kein Kammerkonzert geschrieben hat, obwohl eine kam-

³ Rudolf Stephan, [Vorbemerkungen zur Partitur] *Schönberg. Klavierkonzert op. 42* (= *Philharmonia Partituren* No. 462), Wien [o. J.].

⁴ Im Rahmen dieses Aufsatzes muß ich mich auf die konzertanten Strukturen konzentrieren. Auch wird auf umfangreiche Notenbeispiele verzichtet. Die Analysen beziehen sich auf die o. g. Partitur [mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition, Wien].

merorchestrals Interpretation der konzertanten Tradition eher mit den Tendenzen der Dodekaphonie und der Komposition mit einzelnen Stimmen korreliert hätte, und daß Schönberg zweitens bereits in den 20er Jahren — während Alban Berg sein *Kammerkonzert* konzipierte — eine Epoche voraussah, die der Gattung der Konzerte besondere Aufmerksamkeit widmen sollte⁵. Erst stufenweise — über die Monn- und Händel-Bearbeitungen und das *Violinkonzert* op. 36 — fand Schönberg selbst den Weg zum *Klavierkonzert*, in dem er nach Leibowitz die „Grundprobleme hinter sich“ hatte und die Konzertform „souverän beherrschte“⁶.

1. Die strukturelle Vielschichtigkeit und die konzertante Dramatik des Werkes

1. Der erste Satz oder das Problem des Beginns

Das *Klavierkonzert* von Schönberg beginnt mit einer Konstellation, die eher mit dem Anfang des *IV. Klavierkonzerts* von Beethoven als mit der seit dem Barock und den Konzerten von Mozart überwiegenden Tradition vergleichbar ist: Der Solist exponiert das raffiniert gestaltete, zweistimmige Reihen-Thema ohne Mitwirkung des Orchesters. Der Charakter der solistischen Rolle hat nichts gemeinsam mit den heroischen Zügen der großen Virtuosenkonzerte, sondern stammt eindeutig aus der Sphäre des lyrischen Charakterstücks — oder der konzertanten Seitenthemen — der Frühromantik. Von der Strenge der Dodekaphonie ist nichts zu spüren, sondern sie ist — wie auch Leibowitz meinte — versteckt, um mit Gelassenheit eine strukturelle Aufgabe größerer Rangordnung zu übernehmen. Die Reihe hat in dieser Grundform melodischen Charakter, was ihre Fähigkeit, als faßbar formales Bindeglied zu fungieren, erhöht.

Ab Takt 8 wird die stilistische Nähe zu üblichen Konstellationen in langsamen Konzertsätzen der Romantiker noch deutlicher, da sich die Rolle des Orchesters — statt auf eine vereinfachte Wiederholung des Themas wie z. B. bei Beethoven üblich — auf die Ausführung von kurzen, die vielfältige Melodik des Solisten fragmentarisch unterstützende Unisono-Phrasen beschränkt. Sogar in Takt 29, wo Schönberg die Klarinette als eine „Hauptstimme“ notiert, ist diese Orchesterstimme nur noch eine unterstützende, um eine Oktave tiefere Verdoppelung der Reihenmelodie des Klavier-Solisten in der Oberstimme — eine Feinheit, die in vielen Einspielungen kaum hörbar ist. Diese kurze Episode, das Duettieren im Einklang, ist schon der Höhepunkt des von der Lyrik des Solisten dominierten ersten Abschnittes. (Es ist übrigens anzunehmen, daß Schönberg mit diesem Anfang eine bewußte Antithese zur These Strawinskys — das Klavier sei am besten wie ein Schlaginstrument zu behandeln — komponieren wollte.)

Interessant ist auch die Vorbereitung des thematischen Duetts von Takt 29ff.: In Takt 26ff. verdoppeln die Klarinetten ein mittleres Stimmenpaar des Solisten im Ein-

⁵ Brief vom 9. Februar 1925.

⁶ Leibowitz, S. 44.

klang, wobei gleichzeitig die Geigen die Oberstimmenmelodie des Solisten rhythmisch verzögernd, quasi als Echo verdoppeln; als Synthese dieser Geste folgt dann das erwähnte Duettieren im Einklang.

Takt 26–29

Klav. r.H.

1. vl.

1.-2. Klar. H-

Notenbeispiel 1

© aller Notenbeispiele: Universal Edition Wien. Mit freundlicher Genehmigung.

In Takt 33 notiert Schönberg den Schluß der sogenannten Hauptstimme der Klarinetten, was insofern überraschend ist, als das Duettieren hier strenggenommen noch nicht endet. Verständlich ist das nur, weil in den Takten 33 bis 35 die Klarinetten zwar der Reihenmelodie des Solisten noch folgen, aber nur noch in rhythmisch vereinfachter und dynamisch schwächerer Form. Also auch der Übergang aus der Duett-Konstellation — und nicht nur ihre Vorbereitung — ist fließend.

Bereits die erste Phrase des Orchesters in Takt 8 — eine Unisono-Unterstützung der Mittel- und Baßstimme des Solisten — ist zwar durch und durch thematisch profiliert, aber dramatisch dem Solisten eindeutig unterlegen:

Takt 8

Klav. l.H.

oben 1. Klar., unten Bratsche

Notenbeispiel 2

Bis Takt 39 übt der Solist die Rolle des individuellen thematischen Erfinders aus, wobei die Aufgaben der Orchesterinstrumente vom fragmentarischen Unterstützen bis zum Duettieren im Einklang (also als zweiter Solist) reichen. Genaugenommen erscheint der Solist nicht nur als Erfinder der Reihenmelodie, sondern auch als subjektiv Ausführender der eigenen thematischen Erfindungen, indem er eine „gesteigerte Variante des ersten Teiles“⁷ von Takt 29 bis Takt 39 spielt. Die Variationen beruhen vor allem auf den neuen Begleitfiguren, was für Klavierkonzerte von Peter Tschaikowsky, Anton Rubinstein und Edvard Grieg typisch ist. Diese Eigenschaft der Textur bringt auch den lyrisch-frühromantischen Stil wieder näher: Im frühen 19. Jahrhundert war ja die subjektive Ausführung von längeren melodischen Gestalten ein aus der Kunst der Improvisation stammendes zentrales und in der komponierten Textur sich deutlich manifestierendes Moment von Virtuosität. So gesehen, erscheint der Klaviersolist — trotz noch fehlender Brillanz — gleich zu Beginn in der Rolle eines die Dramatik des Konzerts durch seine Erfindungen beherrschenden romantischen Virtuosen.

Bemerkenswert ist auch das sich langsam, stufenweise erweiternde Orchester: Chorische Instrumentation findet man erst nach Takt 26. Erst der Übergang vom „Eröffnungssolo“ zum „überleitenden Tutti“ (mit Tutti wird hier und später immer ein vom Orchester gespielter Abschnitt gemeint) bedeutet eine wesentliche, aber noch immer sukzessiv verwirklichte Verminderung der Individualität des Solisten im Vergleich zum Orchester: Während eines Diminuendos wird die motivische Intensität reduziert. Die Stufen dieses fein konzipierten Prozesses der Reduktion der melodischen Intensität des Solisten sind folgende: 1. In Takt 35f. gibt es in der solistischen Oberstimme noch einen melodisch relativ charakteristischen, aber ruhigen Sekundabstieg ($d'' \rightarrow c''$), dem die ersten rhythmisch selbständigen Orchesterakkorde im pizzicato folgen; 2. in Takt 37 gibt es in der Oberstimme einen versteckten Oktavabstieg als melodische Fortsetzung ($c'' \rightarrow e'/c'$) mit einem charakteristischen Akzent am Anfang (auf c''); 3. in Takt 38 wird die Terz (e'/c') mit Akzent wiederholt und schließlich 4. in Takt 39 das gleiche wie in Takt 38 rhythmisch verzögert und ohne Akzent noch einmal wiederholt.

So wie die Individualität des Solisten vorher primär motivischer Natur war, ist auch dieser Übergang zum Tutti motivisch bedingt — als eine stufenweise fortschreitende Verminderung der motivischen Individualität des Solisten. Das Tutti selbst fungiert als eine siebentaktige Steigerung der Individualität des Orchesters, das anschließend (die Geigen in Takt 47 ff.) die Reihenmelodie ausführen wird. Während des Tutti sind mehrere Orchester-Stimmen zwar schon als Hauptstimmen bezeichnet, aber sie haben einen nur fragmentarisch profilierten melodischen Charakter, der mit der lyrischen Linie der Reihen-Melodie des Solisten nicht zu vergleichen ist. Bemerkenswerterweise gibt es hier eine Individualisierung des Orchesters als Gruppe: Von einer Individualisierung der Geigen ist keine Rede — die kollektive Individualisierung besteht darin, daß mehrere Orchesterinstrumente motivische Fragmente ausführen müssen, worauf-

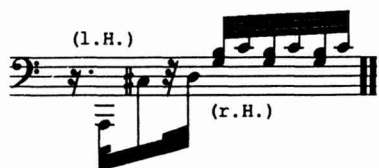
⁷ Zitate, die einem thematischen oder formalen Element eine Bezeichnung geben, sind immer nach der Werkeinführung von Stephan.

hin die Geigen als Repräsentanten der Gruppe die solistisch-thematische Stimme spielen; es ist nicht ohne Bedeutung, daß die Geigen traditionell das geringste solistische Profil unter den Orchesterinstrumenten haben.

Im folgenden „Tutti mit obligatem Klavier“ ist die Rolle des Solisten (wegen der Komplexität der Textur und trotz der Bezeichnung als einer Nebenstimme) zuerst die eines *primus inter pares*, der in die Nebenstimmen des Orchesters integriert ist. Nach Takt 58 trennt sich der Solist von den Orchester-„Nebenstimmen“ qualitativ durch seine ausgeprägt brillante Artistik ab, wobei er auch seine Funktion als Nebenstimme aufgibt. Andeutungen zum Verlassen der lyrischen Sphäre zugunsten eines lebhafteren Ausdruckscharakters gibt es schon kurz vorher — seit der Einführung der Zweiunddreißigstel-Werte in Takt 47. Diese Konstellation, in der die überwiegend begleitende Artistik des Solisten durch kurze Motivfragmente in seiner linken Hand („Nebenstimme“) mehrmals — wie etwa in Takt 63f. und 75f. — unterbrochen wird, dauert bis Takt 80. Das Orchester ist seit dem Tutti zwar deutlich selbständiger in seiner Stimmführung, doch weist die Interaktion sogar trotz der gesteigerten Brillanz des Pianisten noch immer starke Spuren des Duettierens auf.

In den Takten 79 bis 85 findet (entsprechend den Takten 34 bis 39) ein weiterer Übergang statt, während dessen das Orchester seine Individualität durch geschwächte Thematik und Dynamik verliert. Anders als das Orchester in Takt 34ff. gewinnt der Solist hier als Gegenspieler schon während des Überganges deutlich an eigener Individualität, indem er stufenweise eine neue, rhythmisch bisher ungewohnt markante und fast an manche Ausdruckscharaktere in den Klavierkonzerten von Liszt erinnernde musikalische Idee quasi trillo (bzw. das „2. Überleitungsmotiv“) einführt, das — als Endziel dieser Entwicklung — die Individualität des Solisten in einem kurzen kadenzartigen Solo (Takte 86 bis 89) voll entfalten läßt. Obwohl dieses Motiv einen deutlichen rhythmisch-melodischen Charakter hat und so mit Recht als ein eigenständiges Motiv behandelt werden darf, gibt es gleichzeitig dem Solisten zum ersten Mal Gelegenheit zum artistischen Spiel ohne den motivischen Schutzmantel des Orchesters.

Takt 86



Notenbeispiel 3

In dem anschließend beginnenden Abschnitt „mit Durchführungscharakter“ erscheint die Rolle des Solisten überwiegend artistisch geprägt, obwohl gleichzeitig durch das „2. Überleitungsmotiv“ bedingt. Hier sieht man deutlich, wie Schönberg die zur

romantischen Virtuosität gehörenden rein artistisch-spielerischen Elemente keineswegs aufgeben wollte — und nicht einmal immer bestrebt war, sie restlos in melodische Elemente zu integrieren, wozu die dodekaphonisch — und nicht einfach melodisch — aufgefaßte Motivik natürlich eine ausgezeichnete Gelegenheit gab. Das „2. Überleitungsmotiv“ gibt aber auch zu einer anderen Interpretation Gelegenheit: Seine Funktion ist es gerade, in einem deutlich motivischen Kontext eine Spielfigur (trillo) einzuführen, auf deren Grundlage motivische Artistik möglich wird. In der „Durchführung“ ist die Rolle des Solisten zuerst tatsächlich die eines brillanten Begleiters der vom Orchester aufgeführten Motive (Takte 93 bis 96), in Takt 97 wird sie neben der von den Geigen gespielten Reihenmelodie in ursprünglicher Form („Hauptstimme“) zum zweiten artistischen Solisten (auch als „Hauptstimme“). Anschließend wird seine Rolle durch die Artistik (Takt 102) und schließlich nach einem Tutti (Takte 127 bis 131) durch artistische Individualität als „Hauptstimme“ kontrastiert, die lediglich von vereinfacht im Einklang duettierenden Streicherstimmen unterstützt wird — übrigens eine in den Klavierkonzerten der Romantik übliche Konstellation. Der Übergang aus dem Tutti ist durch dialogisierend geteilte Geigenstimmen und durch eine stark ausgeprägte rhythmische Identität der Textur des Tutti-Schlusses, den der Solist direkt übernimmt, fließend gestaltet. Der Beginn sowie der Schluß des Tutti entsprechen zwei üblichen romantischen Konventionen, nach denen der Höhepunkt der solistischen Brillanz zu einem Tutti übergeht und die Fortsetzung des Charakters des Tutti eine Brücke zu einem solistisch dominierten Abschnitt bildet.

Die „Reprise“ (Takt 133ff.) ist der Höhepunkt der textuellen Komplexität in der Rolle des Solisten: Hier wird eine Variante der ursprünglichen Reihenmelodie mit extrem artistischen Nebenstimmen kombiniert, was auch in den Klavierkonzerten der Romantik oft begegnet. Die ursprüngliche Reihenmelodie (in *Es*) erklingt auch in der Geigenstimme, so daß die Textur des Solisten einen diminutiv geführten, fast im Einklang duettierenden Charakter hat. Die Konstellation der Takte 127 bis 131 scheint hier fortgesetzt zu werden, obwohl die Art der Textur sonst in vieler Hinsicht schlagartig verändert wird (ein kompliziertes statt geteiltes Tuttiorchester, die Reihe statt einer chromatischen Tonfolge als motivische Grundlage, eine neue Art des Rhythmus' etc.). Wegen der gesteigerten Komplexität seiner Textur und der gleichzeitig großen und auch komplexen Bedeutung des Orchesters erscheint der Solist hier als ein integrierter Teil des Ganzen. Nicht einmal seine Artistik ist im Kontext einmalig, sondern wird von den Flöten geteilt. Diese neue Konstellation, die im äußersten Kontrast zum Anfang des Satzes steht, setzt eigentlich schon in Takt 132 ein, da die Holzbläser allein eine figurative Phrase als eine dialogisierende Antwort zu den vorausgehenden Passagen des Solisten ausführen. So erscheinen die folgenden Takte als ein Übergang mit der Tendenz, die Individualität des Solisten wie auch die des Orchesters im Rahmen der textuellen Integration zu steigern. Bis zum *Molto allegro* (Takt 176ff., Beginn des II. Satzes) bleibt der Solist ein bis ins Detail integrierter, motivisch aktiv mitwirkender und nur wegen seiner Artistik als Individuum überhaupt erkennbarer Teil des komplexen Ganzen. Am tiefsten ist die Integration in den Takten 163 bis 164 und 170 bis 172, in denen der Solist nur dank des charakteristischen Klanges seines Instruments vom Gesamtklang zu unterscheiden ist.

Der Solist verliert während des ersten ‚Satzes‘ konsequent an dramatischer Bedeutung, indem er die anfangs wichtige Rolle des thematischen Erfinders aufgibt: Die eigentliche Durchführung und thematische Variation der Erfindungen geschieht im Zeichen einer Integration seiner Textur in die des Orchesters, wobei ungefähr seit dem Beginn der „Durchführung“ nur die Artistik (oft zwar mit motivischen Elementen gebunden und daher angewandt) den Solisten als werkimmanenten romantischen Virtuosen prägt. Nicht etwa der Wechsel der Rollen in charakteristischen, virtuos bedingten Konstellationen (wie z. B. in Liszts *Es-dur-Konzert*), sondern verschiedene Integrationsstufen von motivischen und artistischen Elementen in solistischen bis hin zu begleitenden Funktionen (wie in der Frühromantik) zeichnen den Solisten im ersten Teil (Takt 1 bis 175) aus. Obwohl der Grad und die Art der Virtuosität in der solistischen Textur nur relativ wenig variiert, sind die Schwankungen weder zufällig noch unerwartet, sondern wirken detailliert vorbereitet und satztechnisch überlegt, was dafür spricht, daß sie vom Komponisten tatsächlich auch bewußt konzipiert sind. Doch bleibt trotz allem die grundsätzliche, konzertante Zweiteilung des gesamten Klangkörpers in das Orchester als Gruppe und in den Solisten erhalten — nicht zuletzt wegen der Eindeutigkeit der Anfangsposition. Die einfachen, oft frühromantisch wirkenden Konstellationen des ersten Teiles könnten auch als Symbol für das angebliche Programm des ‚Satzes‘, „das Leben war so leicht“, aufgefaßt werden — quasi als programmatisches Spiel mit der musikalischen Kulturgeschichte, zu dem Schönberg auf jeden Fall intellektuell in der Lage war.

2. Ein schneller zweiter ‚Satz‘

Mit dem *Molto allegro* (Takt 176) beginnt ein neuer großformaler Abschnitt, der jedoch nur durch eine Fermate an der Taktgrenze vom Schluß des ersten Teiles getrennt ist. Auch das konzertante Drama wird sofort durch den neuen Tempo-Charakter geprägt: In kurzen Phrasen wird ein bisher ungewohnt kurzatmiger Dialog geführt, in dem der Solist zuerst als Artist mit nur fragmentarischen Motiven und die Orchesterstimmen mit etwas deutlicher motivisch geprägter Textur einander gegenüberstehen. Diese Hektik, die sowohl die kurzen Motive als auch die Konstellationen begründet, wird in den Programmskizzen Schönbergs durch die Bemerkung „suddenly hatred broke out“ motiviert.

Der am Ende des vorigen ‚Satzes‘ in das Ganze integrierte Klavier-Solist spielt am Anfang des *Molto allegro* zwar immer noch eine integrierte Nebenrolle mit artistischer Prägung, doch unterscheidet er sich deutlicher von den Orchesterstimmen und gewinnt wieder an virtuoser Individualität. Zuerst beruht seine Individualität hauptsächlich auf artistischen, klanglich vom Xylophon unterstützten Motivfragmenten, die die streng motivische Textur des Orchesters ergänzen. In Takt 182 wird die solistische Stimme als „Hauptstimme“ bezeichnet und verliert gleichzeitig zuerst an Artistik: Im vorigen Takt hatte die artistische Individualität des Solisten ihren Höhepunkt in schnellen Tremolofiguren erreicht, um in Takt 182 in motivische Individualität überzugehen. Von Takt 182 an führt das Orchester nur eine ergänzende Nebenrolle aus, die mit dem Solisten dialogisiert. Der große Unterschied zur vorherigen Konstellation

ist, daß die Textur des Orchesters hier überhaupt nicht artistisch-figurativ, sondern sogar rhythmisch einfacher als die des Solisten ist. Schon nach zwei Takten integriert der Solist in seine motivische Textur extrem artistische Elemente, wobei er gleichzeitig seine Rolle als der einzige Solist in diesem Zusammenhang verliert, weil das Xylophon eine andere, parallele „Hauptstimme“ spielt. Eine genauere Betrachtung dieser Stelle macht jedoch deutlich, daß die Xylophon-Stimme eine unfigurierte Version der Oberstimmenlinie der artistischen Rolle des Solisten ist und daher als deren Verstärkung gelten muß. Dieses eng zusammengehörende Hauptstimmenpaar wird dialogisch mit kurzen ‚fff‘-Motiven des übrigen Orchesters geführt. Besonders weil der Klang des Xylophons dem des Klaviers doch sehr ähnlich ist, wirkt dieses Instrument hier nur als klangliche Betonung der solistischen Individualität und daher als weitere Steigerung der Virtuosität des Solisten. Als konzertante Gegenkraft sind nur die dialogisierenden ‚fff‘-Motive zu erwähnen.

Am Ende von Takt 185 greifen die Holzbläser den Bewegungscharakter der solistischen Stimme auf (allerdings in melodisch vereinfachter Form) und fördern die Individualität des dialogisierenden Orchesters, was schon ein Übergang zum kurzen Tutti ist (übrigens mit dem zwischen den tiefen Streichern und den Klarinetten geteilten „2. Übergangsmotiv“). Nach dem Tutti (Takt 189) erscheint der Solist wieder als Artist in einer Nebenrolle. Diesmal gewinnt er aber schon gleich (Takt 190) an eigener motivischer Individualität, indem er ein aufsteigendes Sprungmotiv als Gegenstimme zum stufenweise absteigenden „Hauptstimmen“-Motiv der Bläser kräftig akzentuiert, um daran anschließend einen motivischen Dialog mit den Posaunen (beide als „Hauptstimme“ und mit gleichartiger Textur) zu beginnen. Dabei kann das Sprungmotiv als vereinfachte Variante des vorausgehenden Ausbruchs der Artistik angesehen werden, wodurch die für Schönberg typische Integration der Figuration in motivische Elemente diesmal im nachhinein deutlich wird. Innerhalb dieses Dialogs von gleichartigen Rollencharakteren ist die Individualität des Solisten keineswegs eindeutig. Der einzige Unterschied zugunsten der dramatischen Bedeutung des Solisten ist, daß das Motiv des Solisten aus vier (*as''-g''-g''-f''*) und nicht nur aus drei Tönen besteht, von denen jedoch die mittleren nur eine Repetition eines Tones sind, so daß rein melodisch gesehen nur drei verschiedene Töne klingen, wie in dem Posaunenmotiv (*as''-g''-f''*). Auch hier tendiert der Solist dazu, durch ein kleines Detail wenigstens etwas ornamentierter als die Orchesterinstrumente zu spielen.

Der Solist begleitet das folgende Tutti mit einem eintaktigen artistischen Ausbruch (Takt 193). Dieser ist eine mit beiden Händen tremolierende, charakteristisch pianistische Geste, die nur als feine Konstellationsveränderung verständlich ist: Die Rolle des Solisten wird hier durch die Artistik motivisch entindividualisiert, wobei das im Vergleich zu dem forte des Orchesters sehr leise Spiel (*piano*) des Solisten zu einer Gesamt-Entindividualisierung führt. In der älteren Klavierkonzerttradition war es — wie bereits in bezug auf Takt 102f. erwähnt — durchaus üblich, daß das Tutti (besonders deutlich am Ende der Konzerte) tatsächlich abrupt nach einem artistischen Höhepunkt des Solisten beginnt. Diese Tradition verfremdet Schönberg hier mit der überlappenden Konstruktion des Überganges zum Tutti. Der Eintritt des Solisten nach dem Tutti (Takt 203) ist genauso überbrückend gestaltet: Der Solist ist sowohl moti-

visch als auch in bezug auf den allgemeinen Ausdruckscharakter der Textur integriert und tritt zuerst unauffällig in einer Art Dialog auf. Vorbereitend wirkt auch der Einsatz des klanglich verwandten Xylophons zwei Takte früher. In den Takten 207 bis 211 gewinnt der Klavier-Solist an eigener Individualität als subjektiv Ausführender der direkt vorher von den Bläsern exponierten Motive (Takt 206 bis 207: von den Holzbläsern; Takt 207 bis 208: von den Hörnern). Als Manifestation dieser Tendenz zur Individualisierung des Solisten gestaltet das Orchester nach Takt 211 einen kollektiv tremolierenden Klangteppich, woraufhin der Solist punktierte Sprungmotive spielt. Dieser charakteristisch konzertante Texturtypus ist aus mehreren romantischen Klavierkonzerten allgemein bekannt, wobei die Tremoli des Orchesters sich meistens gerade als kollektiver Hintergrund und als Kontrast zur ausdrücklichen Individualität des Solisten deuten lassen. Diese Deutung scheint auch hier sinnvoll zu sein, weil erstens schon kurz vorher auch eine Steigerung der solistischen Individualität erkennbar war und weil zweitens nur der Solist zum Schluß (Takt 214) markant akzentuiert und zweifach oktaviert — also auf einer noch höheren Stufe der Individualität als vorher — auftritt; die Entwicklung bis zu diesem Zeitpunkt ist konsequent.

Um so abrupter wirkt die Verwandlung der Konstellation in Takt 215, wo das Orchester ein ruhiges Hauptstimmenmotiv im forte auszuführen beginnt und der Solist eine punktierte Nebenstimme im piano spielt. Diese ist eine vorübergehende konstellative Täuschung, da die Textur des Solisten gleich durch ihre rhythmische Lebendigkeit, ihre dynamische Steigerung vom piano zum forte und ab Takt 219 als „Hauptstimme“ durch motivisch bedingte Komplexität die Aufmerksamkeit des Hörers fesselt. Andererseits wird gerade dadurch der Anfang eines neuen Charakter-Abschnittes noch unterstrichen. Nach Takt 219 ist die Rolle des Orchesters entweder begleitend (z. B. die Bläser-tremoli) oder klanglich unterstützend (wie etwa die motivische Verstärkung durch Klarinetten und Violoncelli). Die Individualität des Solisten wird von Takt 226 an wieder undeutlicher, indem die Streicher ein markantes Rhythmusmotiv wiederholen und der Solist seine prozessuale Linie an akzentuierten Crescendo-Akkorden unterbricht und die motivische Beweglichkeit seiner Textur verliert. Noch am Ende des gleichen Taktes setzen die Posaunen — als Höhepunkt der Steigerung — mit Hauptstimmenmotiven ein und der Solist beginnt ein spielerisch wirkendes Bewegungsmotiv, das zuerst von den Streichern imitiert, dann artistisch gesteigert und dadurch in Takt 231 wieder individualisiert wird, wo er (als „Hauptstimme“) in die artistische Bewegung motivisch charakteristische Elemente einarbeitet, während im Orchester nur eine einfach aufsteigende chromatische Skala erklingt. Diese Individualisierung des Solisten wird im *meno mosso* (Takt 233 bis 234) mit dialogisierenden Elementen kurz unterbrochen, doch in Takt 235 (*Tempo I*) fortgesetzt, indem das Orchester das motivische Spiel (hier das „2. Überleitungsmotiv“) des Solisten mit Tremoli begleitet. Sogar der Übergang aus diesem kurzen Dialog ist eindeutig als eine artistisch bedingte sukzessive Individualisierung des Solisten (Takt 234) gestaltet.

Nach einer dynamisch flachen Kulmination in Takt 240ff., wo das Orchester kurz dialogisierend sehr individuell charakterisiert mitwirkt, beginnt die „Coda“ mit einer eigenartig zweischichtigen Textur: Der Solist begleitet sich selbst mit aus der Musiksprache der Wiener Klassik stammenden Spielfiguren, die vom Orchester akkordisch

synkopiert werden. Die solistische Oberstimme besteht hingegen aus einem punktierten Motiv und den berühmten charakteristisch pianistischen Flageolett-Akkorden (Takt 245 bis 248). Aus den begleitenden Spielfiguren entfaltet sich ein solistisches Forte-agitato-Motiv, indem die Spielfigur zuerst rhythmisch deutlicher profiliert (statt Achtel-Triolen eine Sechzehntel-Triole und ein Achtel-Staccato) und somit als „Hauptstimme“ individualisiert weitergeführt wird, wobei die Begleitung des Orchesters damit zuerst kurz dialogisierend (Takt 253 bis 254), dann akkordisch unbeweglich und tremolierend geführt wird. Diese Konstellation bleibt bis Takt 259 bestehen; dort verwandelt sich der Solist zum unmotivisch spielenden, kräftigen Artisten im *accelerando* und läßt — auf dem Höhepunkt der Artistik (Takt 262) motivisch entindividualisiert — die vorher dynamisch gesteigerten Orchesterstimmen motivisch im *fortissimo* und als „Hauptstimme“ (mit einem Fragment des ursprünglichen Reihen-Themas) eintreten, was direkt zum Satzübergang (Takt 264) führt. Der Ausbruch der Artistik hat hier also auch eine kadenzelle — nicht nur konstellationsüberbrückende — Funktion, wie sehr oft auch bei den Romantikern.

3. Das Adagio

Das Adagio beginnt mit einem längeren Tutti, das der Solist in Takt 277 in führender, doch nicht sehr stark kontrastierender Rolle fortsetzt. Diese Anfangskonstellation ähnelt stark der alten Tradition der konzertanten langsamen Sätze mit einer Orchester-Introduktion. Die Textur des Solisten ist in diesem Satz überwiegend entweder frei, ausdrücklich artistisch oder beides gleichzeitig. Gleich von Takt 277 an wird sie durch Polyrhythmik (die es im Orchester vorher nicht gab — also ein neues Zeichen der Individualität) und durch den Poco-ritenuto-Charakter ausgezeichnet, wobei das thematische Material sich nur durch die Mittel der Variation von der vorigen Textur unterscheidet; nur eine phantasierend wirkende, frei im tempo *rubato* phrasierte Ausführungsart scheint hier adäquat. Konventionell, nach dem Muster vieler romantischer Konzerte, folgt eine kurze Orchesterüberleitung, wonach der Solist einen neuen Ausdruckscharakter (*fortissimo*) einführt (Takt 282 ff.), ohne die Textur motivisch zu ändern. Das Orchester wird zwar ständig motivisch mitwirkend, aber immer zurückhaltend geführt.

Der Übergang zur Kadenz *più largo* ist wegen der kurzen dialogisierenden *Fortissimo*-Phrase des Orchesters (Takt 284 und 285) interessant: Der Solist spielt in Takt 285 kräftige motivisch bedingte Sechzehntel-Akkorde mit duettierenden Posaunen, wonach eigentlich schon der Anfang der Kadenz erwartet wird — doch spielt das Orchester im *pesante fortissimo* ein kurzes Sechzehntel-Motiv gewissermaßen als Antwort auf den Solisten; erst danach beginnt die zehn Takte lange Kadenz. Es ist einleuchtend, daß diese starke Geste die Rolle des Orchesters in der intratextuellen Interaktion des Satzes betont und dadurch die romantisch wirkende Virtuosität des Solisten als artistisch geprägter Improvisator in Frage stellt. Die Kadenz ist dagegen eine typisch romantische Integration von motivischen Elementen in alle Qualitäten der (romantischen) Virtuosität (hier v. a. die Individualität, die Freiheit, die Kraft, die Artistik, die Charakter-Innovation und die subjektive Ausführung). Charakteristisch für die

konzertante Schreibweise Schönbergs ist die Art, wie aus der Kadenz stammende artistische Ausbrüche noch nach der Kadenz dialogisierend mit den Orchestermotiven wirken und dadurch die Kadenz mit der darauffolgenden Satzstruktur bis Takt 303 (d. h. bis zum Beginn des folgenden Tutti) motivisch verbinden und auch die Konstellationswechsel überbrücken. In Takt 303 setzt direkt auf dem Höhepunkt der seit der Kadenz dialogisierend geführten Interaktion eine Art Reprise ein. Der artistisch geprägte Solist hört hier plötzlich, ohne ausführliche Vorbereitung auf zu spielen, was sich jedoch agogisch erklären läßt: Dadurch wird der Einsatz des Orchesters mit ausdrücklich motivischer Textur durch den Kontrast der beiden Konstellationen noch verdeutlicht, was ein gutes Beispiel für die Zusammenhänge zwischen den Strukturen der konzertanten Interaktion und der motivischen Entwicklung ist: Formen der einen Ebene der Textur können die der anderen verdeutlichen und definieren. Die Artistik wird außerdem beim Einsatz des Orchesters retardiert, was auch überbrückende Funktion hat, indem es die Artistik im letzten Moment entkräftet.

Mit der Reprise beginnt das längste Tutti des ganzen Konzerts (18 Takte lang) — ein Tutti mit vielseitiger Textur und sogar mit artistisch wirkenden koloristischen Figuren. Der Einstieg des Solisten in Takt 321 geschieht zuerst in Form von Begleitfigurationen (*piano dolce*). Die Individualität wird kurz in Takt 323 in einem begleitenden Dialog mit den Streichern gesteigert, wobei die Blechbläser die Hauptstimmen spielen. Nach einem Takt Tutti und einer Fermate (Takt 325) beginnt — als weitere Steigerung der Individualität — eine Kadenz, in der der Solist zuerst die Tremoli des Orchesters im vorausgehenden Takt überbrückend aufgreift und aus ihnen extrem artistische Figuren ableitet — alles frei *ad libitum* und mit mehreren Fermaten. Im *Grazioso* (Takt 327) beginnt der Solist sich stufenweise auch motivisch zu individualisieren, um dann in Takt 330 das volkstümliche *giocososo*-Thema exponieren zu können. Wie so oft scheint der Komponist viel Wert auf Details der konzertanten Interaktion zu legen, was ihr Studium mehr als genügend motiviert.

4. Das abschließende *Giocososo*

Das *Giocososo* ist der letzte Großabschnitt des Konzerts und weist gleich am Anfang den klassisch-konventionellen Volkstanzcharakter der vielen Rondos von Mozart, Beethoven u. a. auf, und nach Stephan ist der Satz auch großformal ein „Rondo“. Ebenso konventionell führt der Solist nach einem kurzen Dialog mit dem Orchester (Takt 334 bis 337), was motivisch im Rahmen des zuvor exponierten Themas bleibt, ein charakteristisches neues Motiv ein und entwickelt die ursprüngliche Idee anschließend weiter. Auch die Art der Stimmführung des Orchesters — zwar markant rhythmisch aber doch nur den Solisten unterstützend — ist traditionell. Die Durchführung des ersten Motivs bedeutet auch nach klassischen Konventionen der Gattung eine Steigerung, die zu einem umfangreichen Orchestertutti (hier: *più mosso*, Takt 349 bis 365) führt. Auch hier steigt der Solist in Takt 366 nach dem Tutti gleitend als motivisch-individueller Teil der Interaktion, aber gleichzeitig artistisch geprägt, ein — also nicht begleitend, sondern gleich solistisch geprägt. Seine Individualität wird jedoch durch das figurative Spiel des Orchesters geschwächt. Hier ist eine interessante Stelle, in der

die Artistik solistisch (als „Hauptstimme“) verwendet wird; die Reihe ist auch hier als melodisches Material sekundär und sorgt tatsächlich nur für die Organisation des Tonmaterials. Die Individualität des Solisten wird durch die markanten Bläsermotive geringer, und der Übergang aus dem Tutti in die neue Konstellation wird auch dadurch noch gleitender. Trotz der vorübergehenden Unterschiede der Textur ist der Solist dem Orchester dramatisch gleichwertig.

Nach fünf Takten (nach Takt 371) beginnt eine interessante Konstellation, nämlich ein Duett des Solisten und des Orchesters: Er führt lebhaft Triolenmotive aus und das Orchester variiert das *giocoso*-Thema (beide als „Hauptstimmen“ notiert). Zu einer Verwandlung dieser Konstellation kommt es in Takt 376, wo die intratextuelle Interaktion die Form eines dialogisierenden Duetts von der Art der Textur her Gleichartigen einnimmt. Dieser Vorgang fungiert wiederum als Übergang zum Solo (Takt 380 bis 385), das eine Fortsetzung des Dialogs ist. Beispielhaft ist der fließende Übergang aus dem Solo zur nächsten, sehr integrierten Konstellation. Der Übergang wird durch folgende Schritte vollzogen: 1. Die Klarinette verdoppelt die zweistimmige Oberstimme des Klavier-Solisten in Takt 386; 2. das Fagott ersetzt die erste Klarinette in ihrer Funktion in Takt 387; 3. das Horn ersetzt die zweite Klarinette am Ende des Taktes und 4. das Violoncello ersetzt die Bläser in Takt 389, wobei das Fagott die Unterstimme des Solisten verdoppelt. Dadurch wird das ganze Orchester dialogfähig — ausdrücklich das ganze Orchester als Gruppe. Leider gehört dieser Fall zu den zahlreichen Feinheiten der konzertanten Textur, die in Einspielungen und Aufführungen leicht unerkennbar werden können. Als ausgeprägter Dialog, in dem der Solist durch kompliziertere Textur dominiert, wird der Satz fortgesetzt, bis der Solist seine Rolle allein weiter ausführt (Takt 396f.), was auch in den romantischen Virtuosenkonzerten der übliche Ausklang der vom Solisten dominierten Dialoge ist. Nach einem motivisch wirkenden *Fortissimo*-Einschub des Orchesters in Takt 398 spielt der Solist als ein kräftiger Artist eine seltene Hauptstimme, die kollektiv von Orchestertrillern unterstützt wird — also wieder die typisch frühromantische Konstellation. Auch hier ist die Integration der Reihe in die Artistik sehr eng. Die immer stärker ausgeprägte Individualität des Solisten erreicht in Takt 402 ihren Höhepunkt, indem der Solist allein spielt und seine Textur einen motivischen Charakter bekommt. Auch hier kann man einen Wechsel von artistischer zu motivischer Individualität beobachten. Die motivische Seite der Textur wird vom Orchester in Takt 404ff. durch vereinfachte Ausführung der zugrundeliegenden Motive der Textur des Solisten einerseits und durch eigenständige Motive andererseits (in Takt 404 der Geigen, in Takt 406 auch der Hörner) duettierend ergänzt.

In Takt 407 bekommt das Motivische eine melodisch wiedererkennbare Form, nämlich die des Kernmotivs aus dem *Giocoso*-Thema, wie es einem Rondo-Satz auch ziemt. Dabei wird das Profil des Orchesters innerhalb des Duettierens (nun als Hauptstimme) intensiver, was zu einer tieferen Integration des Solisten in das Ganze und in Takt 420 schließlich zu dessen Zurücktreten in eine Nebenrolle (als „Nebenstimme“) mit konventionellen Begleitfiguren (Triolen mit artistischem Gepräge) führt. Aus diesen Figuren entfaltet sich in Takt 427 ein Motivcharakter für das Duett von in textueller Hinsicht Gleichartigen mit dem Orchester, das der Solist weiterführt und zu einer soli-

stischen Ausführung des Kernmotivs des *Giocoso*-Themas umformt (Takt 430). Sechs Takte später greift die Klarinette und in Takt 440 das Violoncello die Umkehrung des *Giocoso*-Motivs auf, wodurch die Verwandtschaft zum ersten Thema des ganzen Konzerts erkennbar wird. In Takt 438 wird sie vom Solisten augmentiert, und hier wirkt die intratextuelle Interaktion durch eine gemeinsame motivisch-thematische Aufgabe integriert. Die Geigen, als eine im Dialog individualisierte Orchesterrolle, steigen im Tempo I (Takt 444 ff.) mit der Reprise dieses Grundthemas ein und werden dabei von den Bläsern und dem Solisten markant begleitet. Auch hier geschieht die Konstellationsverwandlung innerhalb eines Dialogs — diesmal vom Orchester dominiert. Doch bedeutet die — motivisch gesehen — begleitende Rolle des Solisten keineswegs seine totale Entindividualisierung: Die auffallende Lebendigkeit der Textur bleibt bis Takt 450 erhalten — erst dort wird die ganze Textur qualitativ einheitlicher, wobei die Integration von keiner Rolle dominiert wird.

In Takt 456 beginnt die umgekehrte Fortschreitung zur Individualität des Solisten durch eine an motivische Elemente gebundene Artistik. Der Kontrast zwischen den Sechzehntel-Noten des Solisten und den melodisch getragenen Tönen des Orchesters wächst graduell bis Takt 465, wo der Solist eine Variante der ersten Reihenmelodie des Konzerts als eine artistische Passage — von liegenden Akkorden des Orchesters begleitet — ausführt. Innerhalb dieses Rahmens bleibt auch die folgende *Stretta*-Ausführung der Reihe, in der die Artistik aus den Begleitfigurationen besteht. Hier begleitet ein Teil des Orchesters rhythmisch und akkordisch, ein anderer Teil unterstützt die Reihenmelodie des Solisten motivisch. Bis zum Ende des Stückes folgen verschiedene Ausführungen der Reihenmotive in ähnlichen Konstellationen aufeinander — nur die Details der Integration der Artistik in die Reihe variieren —, eine der interessantesten in Takt 481 ff.

Takt 481

The image shows a musical score for Takt 481. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Klav. r.H.' and contains a melodic line with eighth notes and rests. The bottom staff is labeled '1. und 2. Pos.' and contains a bass line with chords and rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Notenbeispiel 4

So wie in vielen romantischen Virtuosenkonzerten wird diese Konstellation ganz zum Schluß nur noch überspitzt, indem die artistisch-motivischen Figuren mit Akkorden und zuletzt mit einer augmentiert-vereinfachten Motiv-Figur des (Bläser-)Orchesters kurzatmig dialogisieren. Das Motivische der Orchesterphrasen im Schlußdialog

steigert sich interessanterweise graduell von zwei Akkorden in Viertel-Noten zu zwei Akkorden im charakteristischen Rhythmus (zuerst ein Achtel akzentuiert, dann ein Viertel) und endlich zu einem reihenthematischen Achtel-Motiv.

Takt 491 f.



Notenbeispiel 5

Auch schon allein anhand dieser Einzelheiten kann gezeigt werden, wie der Orchesterersatz und die Stimmen des Solisten tatsächlich als zwei aufeinander bezogene Rollenebenen gestaltet sind. Nicht nur motivische Entwicklung und Abfolge prägen den Aufbau des Werkes, sondern auch die Abfolge der wechselnden Eigenschaften einzelner Rollen des konzertanten Dramas.

II. Zur Problematik des Stiles und dessen Wertung

1. Der neue und der romantische Klavierstil

Die Frage nach den grundlegenden Unterschieden des traditionellen, von den Romantikern gepflegten Klavierstils und dem der Neuen Musik von Schönberg wurde schon in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre von Leonhard Deutsch und Eduard Steuermann diskutiert⁸. Diese beiden Autoren waren prinzipiell der Meinung, daß das „Pianistische“ sich schwer wenn überhaupt mit den Prinzipien der neuen Musik vereinbaren ließe. Man könnte aber auch ganz im Gegenteil meinen, daß ein Versuch der Integration des Thematischen und des Pianistisch-Artistischen gerade innerhalb der Dodekaphonie besonders vielversprechend sei, weil sie — als linear und vertikal verwendbare Technik zur Organisation des Tonmaterials — sowohl die Harmonien als auch die Melodien in allen Teilen thematisieren kann. Das scheint auch Friedhelm Krummacher zu meinen, wenn er zum Schönbergschen *Violinkonzert* schreibt, daß die Zwölftontechnik „der Isolierung frei virtuoser Einlagen keinen Raum läßt“ und eine thematische Integration intendiert⁹. Leere, athematische und nur auf tonale Zerlegung der Harmonien beruhende Artistik im Sinne der traditionellen Passagen und Kaskaden

⁸ Leonhard Deutsch, *Der Klavierstil unserer Zeit*, in: *Wiener Anbruch* 8 (1926). Eduard Steuermann, *Die Eignung des Klaviers für moderne Musik*, in: *Wiener Anbruch* 9 (1927).

⁹ Friedhelm Krummacher, *Virtuosität und Komposition im Violinkonzert*, in: *NZfM* 135 (1974), S. 612.

sind dagegen nicht möglich — und genau diese meinten Deutsch und Steuermann, wenn sie von dem „pianistischen Stil“ sprachen. Auch Theodor W. Adorno hat in der Besprechung eines früheren Werkes von Schönberg das Problem angesprochen (*Herzgewächse* op. 20)¹⁰: „Wie stets läßt Schönberg vom Wesen der Instrumente sich inspirieren, ohne daß er doch ihm sich unterordnete und sich, um den Spielweisen gerecht zu werden, einschränkte. Vielmehr entzündet sich am Charakter der Instrumente seine Phantasie und bringt sie in Konfigurationen, die ihnen nicht geweißt waren“.

Was für die Begleitung in op. 20 vielleicht gilt, muß natürlich nicht für das Konzert gelten. Hier fällt es tatsächlich auf, daß einige pianistisch-instrumentale Tonfiguren sich sehr oft wiederholen und die Konfigurationen des Klaviers im Konzert in auffallend vielen Fällen sogar traditionell (im Vergleich zu der Klavierliteratur vor Schönberg) und auf jeden Fall auch in physiologisch-spieltechnischer (und nicht nur in historischer) Hinsicht pianistisch sind. „Neue Konfigurationen“ gibt es nur insofern, als die Dodekaphonie den Spielfiguren ein neuartiges Aussehen gibt.

Im *Klavierkonzert* ist die Bedeutung der Spielfiguren so auffallend, daß eine separate Betrachtung dieses Aspekts gerechtfertigt wäre. Als ein Beispiel soll hier nur kurz auf die Verwendung der Wechselakkorde hingewiesen werden: In Takt 92f. kommen sie als Gruppe in artistisch-begleitender Textur zum ersten Mal vor. Fünf Takte später integrieren sie sich als „Hauptstimme“ in das „2. Überleitungsmotiv“, indem der Schlußtriller dieses Motivs in Form von Wechselakkorden erklingt. Der physiologisch-pianistische Charakter dieses Tonfigurentypus, dessen taktile Basisform (d. h. zugrundeliegende Spielbewegungsfigur) der schnelle Wechselschlag der Hände ist, ist unbestritten. Eine Variante dieser Spielfigur erklingt von Takt 126 bis 131, wo sie solistisch in eine „Gegenüberstellung der Töne der einander zugeordneten Reihengestalten“ integriert ist. Außer durch die unterschiedliche Integrationsform unterscheidet sich diese Variante von der einfachen Grundform durch ihre punktiert rhythmische Ausführung. In Takt 157 (sowie später in Takt 181) erklingt dagegen wieder die Grundform der Spielfigur als Schlußformel eines Erinnerungsmotivs an das „2. Überleitungsthema“. Eine andere Variante davon gibt es in Takt 188f., wo die Spielfigur in aufsteigender Form zur Steigerung der artistischen Individualität des Solisten beiträgt. In Takt 193 dagegen dient die Grundform seiner artistischen Entindividualisierung im Übergang zum Tutti. In Takt 234 kommt eine augmentierte Form des „2. Überleitungsmotivs“ vor, wo auch die Schlußfiguration (in der Grundform) in Triolen statt in Sechzehnteln erklingt. In Takt 262 fungiert die Grundform als artistische Steigerung eines vom Solisten dominierten Abschnittes vor einem Tutti, und eine der Form in Takt 188f. ähnliche aufsteigende Variante gibt es in Takt 299, die — ähnlich der Funktion der Grundform in Takt 97 — als dynamische und artistische Steigerungsform der artistisch-solistischen Figur im vorausgehenden Takt gilt; ähnlich ist die Funktion der Grundform in Takt 401 — der letzten Erscheinungsform dieser Spielfigur. Wechselakkorde gibt es in diesem Stück also in mehreren Funktionen und motivischen Integrationsformen. Sie können ebenso das Mittel zur artistisch-individualisierten Steigerung als

¹⁰ Vgl. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 17, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, S. 342.

auch die Grundlage der artistischen Begleitung sein; in der ersten Funktion sind sie meistens in das „2. Überleitungsmotiv“ integriert. Von der einfachen Grundform gibt es zwei Varianten bzw. Spielfiguren mit einer variierten Bewegungsfigur: die aufsteigende und die punktierte Variante.

The image shows musical notation for 'Notenspiel 6'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The treble staff contains measures T. 92 (marked 'r.H.'), T. 98 (marked 'r.H.'), and T. 126 (marked 'H-'). The bass staff contains measures T. 92 (marked 'l.H.') and T. 98 (marked 'l.H.'). The second system also has a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The treble staff contains measures T. 157 and T. 188. The bass staff contains measures T. 157 and T. 188. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Notenspiel 6

Die Wechselakkorde sind bei Schönberg nicht nur Bestandteil der Motive, sondern eine vielfältig verwendete Spielfigur, die auf Grund der taktischen Basisform als solche leicht erkennbar ist. Auch andere pianistische Spielfiguren haben bei Schönberg ähnliche Erscheinungsformen, und auch die Figuren in Takt 481 ff. (Notenspiel 4) sind ihnen verwandt. Einen seltenen Fall gibt es in den Takten 243 bis 246, wo eine dem sogenannten Albertibaß ähnliche Figur sich siebenmal in der Begleitfunktion wiederholt.

Takt 243

The image shows musical notation for 'Takt 243'. It consists of a single bass staff with a sequence of chords. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Notenspiel 7

Außer den Wechselakkorden, Triller- und Tremolofiguren wiederholen sich die Spielfiguren nur in motivisch-integrierten Funktionen, wie etwa in den Takten 481 bis 483, wo die Reihe in den ersten der oben erwähnten Basistypen (ein Wechsel vom drei-

ten zum schmalen Griff) integriert ist. Die ausdrücklich künstlerische Verwendung von einigen traditionellen Spielfiguren zeigt, daß Schönberg dieses Element der traditionellen Virtuosenkonzerte keineswegs immer in motivischen Integrationen verbergen wollte und daß sie in der Texturanalyse unbedingt beachtet werden müssen.

2. Von Artistik zur Individualität

Auch die anderen Qualitäten der romantischen Virtuosität als die mit dem Pianistischen eng verbundene künstlerische Brillanz sind in die motivisch bedingte Textur integriert, wobei ihre strukturelle Eigenbedeutung an vielen Stellen überraschend groß ist. Am geringsten von den erwähnten Qualitäten ist die Bedeutung der dynamischen Kraft und der Freiheit. Die Artistik, die ausdrückliche Individualität, die Innovation und die subjektive Ausführung sind dagegen Eigenschaften der Textur, die fast durchgehend die Rolle des Solisten prägen und großen Einfluß auf die musikalischen Strukturen des Werkes haben. Der Solist als individueller Erfinder tritt am deutlichsten am Anfang des ersten und des letzten Satzes sowie in der Überleitung im ersten Satz (Takt 86) in Erscheinung, wo er ganz ohne Orchesterbegleitung profilierte Themen einführt. Bei vielen Abschnittswechseln mit einem neuen Charakter ist die Bedeutung des Orchesters dagegen groß. Die Rolle des Solisten besteht aus vielen Charakterveränderungen nur in der subjektiven Ausführung eines bereits eingeführten Elements — mit der wichtigen Ausnahme des Hauptthemas.

Die subjektive Ausführung des thematischen Materials hat in der Dodekaphonie einen anderen Sinn als in der liedmäßig orientierten Romantik. Interessanterweise besteht jedoch auch eine wichtige Ähnlichkeit zwischen der Dodekaphonie und der frühen Romantik: In der letzteren war eine einheitliche Melodie als Vorlage meistens der Gegenstand der subjektiven Ausführung. Dieser Art von Melodie entspricht in der Dodekaphonie die Reihe als Vorlage, die im Laufe des Werkes oft zwar ganzheitlich, aber in einer variierten Form (Umkehrung, Augmentation usw.) ausgeführt wird. Für die späte Romantik war es dagegen charakteristisch, daß kurze Motive durchgeführt und entwickelt wurden: Die subjektive Ausführung als Variationsprinzip wurde durch motivische Entwicklung mit einem bestimmten, von Anfang an relativ bewußten Ziel ersetzt. Sowohl in der frühen Romantik als auch in der traditionellen Dodekaphonie wurde zuerst die Grundversion als Ganzes exponiert und erst dann variiert ausgeführt, wobei die Grundgestalt immer primär blieb. Die Beziehung zur Vorlage muß aber erkennbar sein, bevor die subjektive Ausführung als solche erkannt werden kann. In Hinblick auf Schönberg kann mit besonderem Recht gefragt werden, inwieweit die grundlegende Melodie bzw. die ursprüngliche Form der Reihe jeweils tatsächlich erkennbar sein kann. Keineswegs sollte man jedoch behaupten, daß nur die Reihe akustisch schwer bestimmbar sei: z. B. die Reprise des ‚letzten Satzes‘ im *Klavierkonzert* (Takt 444 ff.) enthält mehrere variierte Formen der am Anfang sehr melodisch vorgeführten Reihe, die daher auch relativ leicht hörbar sind. Die Fähigkeit, derartige Zusammenhänge wahrzunehmen, gilt generell als die Voraussetzung zum strukturellen Hören innerhalb eines jeweiligen — egal ob klassisch-romantischen oder modernen — Stiles.

Die vielleicht wichtigste und am vielseitigsten angewandte Qualität der romantischen Virtuosität, die Artistik, erfüllt bei Schönberg mehrere Funktionen: Erstens kann sie als Mittel der Variation im Sinne einer subjektiven Ausführung fungieren; zweitens kann sie die Individualität des Solisten im Vergleich zum Orchester betonen, wodurch ein grundlegender Unterschied zwischen beiden entsteht; drittens gibt es Stellen, wo die Artistik in begleitender oder überwiegend begleitender Funktion steht und daher höchstens in einem Übergang eigene Individualität gewinnt; viertens kann die Artistik als solche solistisch durch einen gleitenden Übergang in den Vordergrund gestellt werden. Ähnlich wie in den romantischen Konzerten gibt es auch bei Schönberg viele Stellen, wo eine sukzessive Veränderung und ein fließender Übergang auf den Qualitäten der Virtuosität fußt.

3. Integration der Gattungs- und Kunsttendenzen

Von der Rolle des Solisten als eines Virtuosen in der Gesamttextur zu sprechen setzt natürlich voraus, daß diese Rolle in der Partitur über Veränderungen des Charakters hinaus rekonstruiert werden kann. Diese Art von dramatischer Virtuosität muß keineswegs immer gegeben sein: Der Solist kann z. B. vertikal integriert erscheinen und keine lineare Beständigkeit aufweisen, was die Bezeichnung ‚sinfonisches Konzert‘ oft ausdrücken soll. Eigentlich gehört es aber zum Wesen der Gattung eines Solokonzerts, daß der Solist nicht integriert ist, sondern ein dialektisches Element dem Orchester gegenüber bildet. In der romantischen Tradition wurde die konzertante Dialektik meistens durch virtuose Ausprägung der Rolle des Solisten erreicht. In dieser Form ist das Solokonzert auch eine typisch romantische Gattung, weil sowohl die vielfältige Ausnützung der Ausdrucksmöglichkeiten eines Orchesters als auch das Streben nach Mannigfaltigkeit der solistischen Textur im Rahmen der werkzentrierten Ästhetik zu den Zielen und Leistungen der Komponisten im 19. Jahrhundert gehörten. Erst dadurch waren die Grundlagen für ein vielseitiges konzertantes Drama gegeben.

Erst die Analyse des kompositorischen Konzeptes z. B. bei den Überlappungen zwischen solistischen und orchestralen Abschnitten konnte die Bedeutung des konzertanten Aspektes hervorheben. Wenn z. B. der Wechsel von Soli zu Tutti ein Wechsel von einem Fall A_1 zum Fall A_2 (ohne textuelle Unterschiede) ist, sind die Rollencharaktere des Solisten und die des Orchesters miteinander austauschbar und die Rolle des Solisten verdient keine getrennte Beschreibung. Erst dann, wenn gezeigt werden kann, daß der Wechsel von A zu B so konzipiert ist, daß erstens die Textur des Solisten eine individuelle, sich entfaltende Gestalt bekommt, die ein wichtiger Teil der Werkstrukturen ist, und daß zweitens diese Gestalt auf den Qualitäten der romantischen Virtuosität beruht, kann von einem ausdrücklich romantischen Virtuosenkonzert gesprochen werden. Wie in den Analysen exemplifiziert wurde, erfüllt das *Klavierkonzert* von Schönberg diese Kriterien in den meisten Fällen genauso wie ein Konzert von Tschaiikowsky, Schumann oder anderen.

Ein Kennzeichen für hohe künstlerische Qualität oder gar Klassizität eines Werkes scheint oft zu sein, daß in ihm verschiedene Kunsttendenzen zusammenwachsen, was gleichzeitig die Vielfältigkeit und die Einheit der Form garantiert. Was die romanti-

schen Klavierkonzerte betrifft, habe ich in einem früheren Zusammenhang¹¹ gezeigt, daß in den berühmtesten Werken die Tradition der Virtuosität tatsächlich in die zentralen Kriterien des romantischen Werkkonzeptes ausdrücklich immanent-musikalisch integriert worden ist. Dies kann als eine wichtige Begründung für die Sonderstellung der berühmten Neun im Konzertrepertoire bis heute angesehen werden.

Das *Klavierkonzert* von Schönberg hat eine ähnliche Vielfalt von verschiedenen Traditionen als Grundlage aufzuweisen. Dennoch hat dieses Werk nur wenig Beachtung gefunden, obwohl die Vielfalt nach den vorangegangenen Analysen sehr wohl als eine integrierte Einheit erscheint. Ein Grund dafür liegt in der leicht übertrieben einseitigen Rezeption der Dodekaphonie ausdrücklich als Dokument der Reihentechnik — einer Art Rezeption, die eigentlich erst für spätere Kunstmusiktypen relevant ist. Das *Klavierkonzert* ist ein dodekaphones, aber gleichzeitig von seiner Faktur her traditionelles und virtuosos Solo-Konzert, das ähnlich vielfältige und mit der Tradition der Virtuosität erklärbare strukturell angewandte Elemente aufweist wie die Konzerte der Romantiker. Weder die Virtuosität noch die allgemeine, dodekaphonisch geprägte Kompositionsart Schönbergs ist als Tradition durch und durch bestimmend.

Die Integration der Dodekaphonie, der Ästhetik des atonalen Expressionismus und der Tradition der Virtuosität ist aber nicht leicht erfaßbar, weil die ästhetische Wahrnehmung der Virtuosität und der Dodekaphonie jeweils auf gänzlich verschiedenen musikalischen Zugangsweisen basieren. Obwohl es für die Schönbergsche Schreibweise schon immer charakteristisch war, Stimmen bzw. Rollen hierarchisch zu ordnen, ging es meistens um die Hierarchie der realen Polyphonie und nicht um die der konzertanten Dramatik. Die Vertreter der expressiven Dodekaphonie werden durch den virtuosos Charakter ebenso irritiert wie die Anhänger der virtuosos Solo-Konzerte durch die doch relativ strenge dodekaphone Konstruktion. Möglicherweise war es der entscheidende Fehler von Schönberg, daß er die traditionelle Virtuosität und die traditionelle konzertante Interaktion mit einer nicht traditionellen Organisation der Töne verbinden wollte.

¹¹ Tomi Mäkelä, *Virtuosität und Werkcharakter. Eine analytische und theoretische Untersuchung zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik*, München und Salzburg 1989 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten* 37).

Werkfassung und Werkidee. Kompositorische Probleme im Oeuvre Hindemiths*

von Giselher Schubert, Frankfurt/M.

Der Bereich der Werkfassung bleibt in der Musik des 20. Jahrhunderts auch dann noch schier unübersehbar, wenn er auf die verschiedenen Fassungen von jeweils eigenen Werken der Komponisten eingegrenzt wird. Zudem lassen sich kaum übergreifende, relativ verbindliche Revisionstendenzen erkennen. Werke werden in Revisionsprozessen absichtsvoll erleichtert, aber auch bis zur Unspielbarkeit erschwert¹, die Besetzungen werden reduziert oder erweitert², Werkideen immer prägnanter herausgebildet, verändert oder sogar aufgegeben und durch andere ersetzt³. Die Fassungen, die aus Bearbeitungen hervorgehen, können einen ganz unterschiedlichen Status besitzen: Sie können ein gleiches Gewicht annehmen, einander ablösen, möglichst unbemerkt vorgenommen sein oder eine Aufmerksamkeit erheischende programmatische Bedeutung erhalten. Nicht jede neue Fassung stellt eine Weiter- oder Fortentwicklung dar; sie kann auch eine bewußte Zurücknahme bedeuten oder das Vorläufige, (noch) nicht Abschließbare einer Werkkonzeption meinen, die sich ein Komponist offen halten will⁴. Revisionsvorgänge können ethisch, ästhetisch, kompositionstechnisch oder musiktheoretisch motiviert sein oder auf politischen Druck von außen erfolgen und werden in der Bewertung der jeweiligen Intention fast immer umstritten sein. Werkfassungen können aus besonderen außermusikalisch-technischen Entwicklungen hervorgehen⁵, von Problemen des Copyright herrühren oder das Repertoire konzertierender Komponisten erweitern. Sie können auch als Ausdruck einer Anpassung eines Werkes an einen anderen kulturellen Kontext gelten⁶ oder dem Wunsch entspringen, Musik entlegener Genres in gängigen oder üblichen Darbietungs- oder Besetzungsformen zur Verfügung zu haben⁷. Schließlich können Komponisten sogar zu Werkkonzeptionen finden, die zu Aufführungen stets aufs neue bearbeitet werden müssen⁸ oder Aufführungen eigener Werke zu unterschiedlichen Zeitpunkten fast schon den Charakter von Bearbeitungen geben⁹.

Verschiedene Werkfassungen lassen sich auch in allen musikalischen Schulen oder kompositorischen Richtungen finden. Von Arnold Schönbergs Orchesterwerken sind

* Vgl. *Mf* 44 [1991], S. 221, *-Anmerkung.

¹ Vgl. dazu die zweite publizierte Fassung der *Concord Sonata* für Klavier von Charles Ives.

² Vgl. dazu die verschiedenen Fassungen der *Kammersymphonie Nr. 1* op. 9 von Arnold Schönberg.

³ Vgl. dazu vor allem die Fassungen, die Karl Amadeus Hartmann nach 1945 seinen 1931–45 komponierten Werken gab, oder das Verhältnis zwischen *Violinsonate* und *Violinkonzert* von Bernd Alois Zimmermann.

⁴ Vgl. dazu vor allem die Werkfassungen bei Boulez.

⁵ Gemeint sind etwa Bearbeitungen von Klavierwerken Ernst Tochs und Paul Hindemiths für mechanisches Klavier

⁶ Vgl. dazu die speziell „amerikanische“ Bearbeitung von Werken Kurt Weills oder Hindemiths.

⁷ Das gilt vor allem für Filmmusiken.

⁸ Vgl. dazu etwa die Konzeptionen von Zufallsmusiken von John Cage.

⁹ Das gilt vor allem für Aufnahmen von eigenen Bratschenwerken durch Hindemith.

offenbar gerade zwei Werke, die *Variationen für Orchester* op. 31 und die *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 in nur einer Fassung überliefert; allerdings notierte Schönberg auf eine Fotokopie der autographen Partitur von op. 34: „für einige schwierige Figuren werde ich mit farbiger Tinte Erleichterungen eintragen“¹⁰. Die zahlreichen Fassungen im Oeuvre Anton Weberns sind offenbar noch gar nicht richtig zu überschauen. Igor Strawinsky und Béla Bartók bearbeiteten zahlreiche Werke aus Copyright-Gründen, doch wachsen sich bei beiden Komponisten solche Bearbeitungen unter der Hand zu eingreifenden Neufassungen aus. Bartók stellte zudem völlig neue Fassungen von Werken her, um als Pianist sein Konzertrepertoire zu erweitern. Karl Amadeus Hartmann hat, mit Ausnahme des *1. Streichquartetts*, alle Werke, die er zwischen 1933 und 1945 komponierte, anlässlich von Veröffentlichungen eingreifend revidiert. Umfängliche Revisionsprozesse kennt auch Bernd Alois Zimmermanns oder Hans Werner Henzes frühes Werk; Karlheinz Stockhausens erste serielle Werke scheinen stets nur in Neufassungen vorzuliegen, und das Überarbeiten von Werken gehört geradezu zur Charakteristik des Boulezschen Komponierens.

Allerdings gibt es einen Komponisten im 20. Jahrhundert, Paul Hindemith, dessen Oeuvre von besonders extensiven und spektakulären Revisionen geprägt wird, Revisionen, um die vehement gestritten wurde. Die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Fassungen Hindemithscher Werke war einstmals der Ort heftiger Polemik, entschiedener Polarisierung oder engagierter Parteinahme¹¹; die historische Distanz verwandelt ihn in einen der Differenzierung¹², vielleicht sogar Gerechtigkeit des Urteilens.

I.

Hindemiths Neufassungen eigener Werke¹³ lassen sich den Situationen zuordnen, in welche er sich als Interpret, als ein den Geltungsbereich von Musiktheorie erkundender Musiktheoretiker oder als ein engagierter Kritiker des zeitgenössischen Musiklebens, von dem er besonders seine eigene Musik nicht ausnahm, gestellt sah. Die Neufassung eines Werkes wird weniger von bestimmten immanenten Aspekten eines Werkes herausgefordert, als vielmehr von den Situationen oder Instanzen, in und vor denen es sich zu bewähren hat.

Die wichtigste Situation, der ein Werk standzuhalten hatte, war für Hindemith, der als Interpret und Komponist zugleich bekannt wurde und der in vielen Werken nur eine bestimmte Art des Musizierens auszukomponieren schien, die Situation der Werkaufführung. Über die Aufführungssituation als eine Instanz, vor der sich ein

¹⁰ Zitiert nach Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 39.

¹¹ Vgl. etwa Hans Werner Henze, *Das neue „Marienleben“*, in: *Melos* 18 (1948), S. 76, und dagegen György Ligetis entgegengesetzte Meinung: *Zwölftonmusik oder „Neue Tonalität“?*, in: *Melos* 20 (1950), S. 45.

¹² David Neumeyer, *The Music of Paul Hindemith*, London 1986, S. 137 ff. Vgl. auch Andres Briner, *Paul Hindemith*, Mainz 1971, S. 177 ff.

¹³ Vgl. dazu Giselher Schubert, *Hindemiths Bearbeitungen eigener und fremder Werke. Ein Überblick*, in: *Bearbeitung in der Musik* (= *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* NF 3, 1983), S. 105 ff.

Werk zu allererst zu bewähren hat, schrieb Hindemith als Kompositionslehrer mit größter Drastik¹⁴:

„Was im Zimmer sich als hübsch und erträglich erweist, ist in größeren Räumen vielleicht unmöglich. Selbst ein im Konzertbetrieb mit allen Wassern gewaschener Lehrer wird nicht in allen Fällen unfehlbare Voraussagen abgeben können. [...] Zeigen sich in den Proben noch kompositorische oder satztechnische Mängel, streiche und ändere der Lehrer mit der größten Rücksichtslosigkeit. Im Gegensatz zur strengen Arbeit in den Stunden sei jetzt die Wirkung nach außen die Hauptsache. In den Stücken fertiger Komponisten entspricht die Wirkung dem Aufwand an Technik und Ausdruck, bei Schülerarbeiten wird die allenthalben zu spürende mühevollende Arbeit den Gesamteindruck fast immer trüben. Es schadet darum nichts, wenn der Schüler einmal der rauhen Wirklichkeit gegenübergestellt wird, wenn er erlebt, daß man mit seinen Stücken nicht sehr zart umgeht, um sie dafür schlagkräftig zu machen. Unter Umständen müssen in den letzten Tagen vor der Aufführung noch ganze Stücke umgeworfen werden; die Gewandtheit, die hierbei erzielt wird, ist für die spätere praktische Arbeit von größtem Nutzen“.

Hindemith hat solcher Kritik seine eigenen Werke stets unterzogen und nachgerade rücksichtslos revidiert. Während der Proben zur Uraufführung der Oper *Cardillac* erwies sich die Bühnenmusik zum III. Akt als problematisch, und Hindemith hat sie sogleich an Ort und Stelle gründlich uminstrumentiert¹⁵. Die Instrumentierung der Oper *Mathis der Maler* und des Balletts *Nobilissima visione* retuschierte er jeweils nach einer Serie von ersten Aufführungen. Aus seiner Klaviersonate *Der Main* (1936) schied er den ursprünglich zweiten Satz, einen Variationensatz, aus und ersetzte ihn durch einen völlig neuen Satz, als er erfuhr, daß Walter Giesecking, der die Uraufführung spielen sollte, den Variationensatz nicht mochte¹⁶. Über die Begründung für dieses Vorgehen berichtete Hindemiths Frau Gertrud¹⁷: „Er ist gerade sehr zum Schreiben aufgelegt und möchte doch auch, daß der helfende Giesecking Spaß am Spielen hat“. Auf sich selbst als Interpreten hat Hindemith wohl bei der Revision des Schlußabschnittes aus dem Finalsatz seines Bratschenkonzertes *Der Schwanendreher* (1936) Rücksicht genommen. Ursprünglich klang dieser Variationsatz über das Lied *Seid ihr nicht der Schwanendreher* mit dessen Vortrag durch die Solobratsche und einer sukzessiven motivischen Verselbständigung und Pointierung des Schlußtaktes des Liedes in der Orchesterbegleitung aus. Hindemith ersetzte diese Passage durch einen spieltechnisch wirkungsvolleren Abschnitt: Das Orchester trägt das Lied vor, die Solobratsche fügt virtuos Passagenwerk hinzu und der erste Takt des Liedes wird wie ein musikalisches Signet pointiert. Zweifellos sind beide Schlüsse musikalisch sinnvoll, doch scheint der erste Schluß mit dem solistischen Vortrag des Liedes und der motivischen Pointierung des Schlußtaktes des Liedes eher die innere kompositorische Situation, der zweite Schluß hingegen eher die Aufführungssituation mit einer letzten Steigerung

¹⁴ Unveröffentlichtes Manuskript *Aufsätze für Handbuch der Musik* (1935/36); zitiert nach dem im Hindemith-Institut, Frankfurt/M. aufbewahrten Manuskript.

¹⁵ *Paul Hindemith. Sämtliche Werke*, I/4 [GA I/4]: *Cardillac*, hrsg. von Christoph Wolff, Mainz 1979/80; die Erstfassung der Bühnenmusik ist im Anhang zum zweiten Teilband [GA I/4-2] publiziert.

¹⁶ GA V/10: *Klaviermusik II*, hrsg. von Bernhard Billeter, Mainz 1981, S. IX.

¹⁷ Ebd.

der spieltechnischen Virtuosität zu betonen. Hindemith hätte die Partitur dieses Werkes mit beiden alternativen Schlüssen veröffentlichen können, wie es Bartók oder Prokofjew in einigen Werken durchführten. Tatsächlich hatte Hindemith eine Werkkonzeption mit frei zu wählenden alternativen Finalsätzen einmal erwogen. Nach den ersten Aufführungen der *Konzertmusik für Solobratsche und größeres Kammerorchester* op. 48 (1930) komponierte er für dieses Werk einen völlig neuen Finalsatz und schrieb darüber seinem Verleger¹⁸: „Ich möchte [...] noch ein Sätzchen dazuschreiben, das dann als Anhang in der Partitur stehen könnte, zur Auswahl für den Spieler. Er kann das letzte Sätzchen in zwei Fassungen spielen“. Allerdings wurde das Werk dann doch in einer anderen Form publiziert: mit dem nachkomponierten neuen Finalsatz und einer weiteren Abänderung in einem der anderen Sätze. Der Ursprung dieser Editionsform läßt sich nicht mehr aufklären: Entweder hat der Verlag Hindemith den ursprünglichen Publikationsvorschlag bloß ausgeredet, weil er Verwirrungen und Mißverständnisse befürchtete, oder Hindemith entwickelte dann doch noch eine definitive, eindeutige Konzeption des Werkes. Jedenfalls kennt dieses Werk drei Fassungen: die ursprüngliche, diejenige mit alternativ zu spielenden Finalsätzen und die dann publizierte Fassung. Es waren wahrscheinlich solche Erfahrungen, die Hindemith von der Veröffentlichung des *Schwanendreher*s mit alternativen Schlußabschnitten abhielten.

Es können auch nur eigene Interpretationserfahrungen gewesen sein, die Hindemith eine Neufassung¹⁹ (1930) der *Kammermusik Nr. 6 für Viola d'amore und Kammerorchester* op. 46 Nr. 1 (1927) erarbeiten ließen. Diese einsätzigte *Kammermusik* zählt formal zu den originellsten Werken Hindemiths: Auf einen einleitenden Abschnitt über einem Ostinato folgen ein konzertinoartiger Teil, ein langsamer Werkteil, ein „Variationen“ genannter Teil, der als eine auskomponierte und begleitete Kadenz aufzufassen ist und dem als Thema eine Art Soloparaphrase über Motive aus dem Ostinato-Abschnitt und dem langsamen Abschnitt zugrunde liegt, sowie eine veränderte Reprise des Konzertino-Teils.

In der ersten Fassung trägt diese *Kammermusik* ganz die satztechnische Faktur der *Kammermusiken Nr. 2–5*: Es sind in allen Stimmen solistisch durchgearbeitete, von einem bestimmten Instrument dominierte konzertante Kammermusiken, deren Formen plastisch und sinnfällig alle Möglichkeiten des Konzertierens instrumentenspezifisch in abwechslungsreichen Satztypen erschließen. Freilich haben sich diese erprobten Satztypen in der Aufführungssituation dieser *Kammermusik für Viola d'amore und Kammerorchester* nicht bewährt, denn sie erdrücken überall dort dynamisch das Soloinstrument, wo die Tutti-Besetzung entfaltet wird, nämlich im Einleitungsabschnitt und im langsamen Werkteil. Da das Kammerorchester instrumentatorisch nicht zu reduzieren war, mußte Hindemith diese Teile neu gestalten.

Im Einleitungsabschnitt der Erstfassung intensiviert sich ein musikalisches Geschehen, das vom Ostinato-Thema grundiert und von der Solo-Viola d'amore initiiert wird,

¹⁸ Zitiert nach Schubert, *Hindemiths Bearbeitungen*, S. 108 mit Anm. 10.

¹⁹ Vgl. hierzu G. Schubert, *Kontext und Bedeutung der „Konzertmusiken“ Hindemiths*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* (1980), S. 97ff.

dreifach: zunächst melodisch in reichen imitatorischen Stimmführungen, dann in einer Steigerung der rhythmischen Arbeit und schließlich in einer immer prägnanteren Akzentuierung des Ostinato-Themas, das abschließend im Unisono aller Instrumente hervortritt. In allen drei Gliedern dieses Formteils geht die Solo-Viola d'amore dynamisch alsbald unter. Hindemith übernimmt für die Neufassung nur das Ostinato-Thema, das er nur zu Beginn akzentuiert und dann in den Hintergrund treten läßt. Diesem Ostinato ordnet er alle hinzutretenden Instrumente zu, die das musikalische Geschehen behutsam anreichern oder kolorieren, die aber nie in Nebenstimmen selbstständig werden. Über dieser Grundierung führt Hindemith nun die Viola d'amore in ganz ungebundener, freier melodischer Entfaltung.

Der langsame Werkteil trägt mit den Abschnitten a, b und dem gleichzeitigen Abspielen von a und b in der Erstfassung eine für Hindemith typische Reihungsform mit kunstvollen kontrapunktischen Synthesen, die sich dynamisch-orchestral freilich als problematisch erwiesen. Hindemith ändert in der Neufassung den Sinn der motivisch-thematischen Ereignisse: Er gibt dem Kontrastthema des b-Abschnittes in der Neufassung nur die Bedeutung einer melodisch verselbständigten Nebenstimme, die dann erst im synthetisierenden Schlußabschnitt sukzessiv ihre Bedeutung als Kontrastthema erhält. Hindemith hat demnach ein Werk, dessen dynamisch-orchestrale Proportionierung sich in der Aufführungssituation nicht bewährte, mit demselben motivisch-thematischen Material partiell noch einmal komponiert. Über dieser Neukomposition verändert sich die satztechnische Substanz des Werkes: Was es an demonstrativer kontrapunktischer Kunstfertigkeit verliert, gewinnt es an Subtilität von motivisch-thematischen Entwicklungen.

II.

Es mag überraschen, daß mit der Anpassung an die Aufführungssituation eine kontrapunktisch fundierte Reihungsform tendenziell zu einer motivisch-thematisch fundierten Entwicklungsform verändert wird; denn im gängigen Verständnis ist die Aufführungssituation den kompositionstechnischen und formalen Entscheidungen nachgeordnet. Im Kontext einer Ästhetik der Gebrauchsmusik seit den zwanziger Jahren, zu deren Protagonisten Hindemith zählte, wurde freilich der Aufführungssituation sogar zugetraut, die Substanz einer Musik bedeutungsvoll zu verändern. Es waren eben gerade die Gebrauchsmusiker wie Hanns Eisler, die einerseits den funktionalen Charakter von Musik akzentuierten und andererseits hemmungslos etwa Filmmusik in konzertante oder oratorische Musik verwandelten. Hindemith hingegen hat den Werkcharakter seiner Gebrauchsmusik verändert und sie so konzipiert, daß sie auf einen erwünschten Zweck hin erst noch eingerichtet und fertiggestellt werden muß. Er komponiert für solche Werke nur einen Gerüstsatz ohne Instrumentierung und bestimmt, daß Musikteile umgruppiert oder wegfallen könnten oder sich Musik hinzufügen ließe. Von solchen Werken kann es nur Fassungen geben, die besonders eng einer bestimmten Aufführungssituation verbunden und von ihr wohl noch zu unterscheiden, aber nicht mehr zu trennen sind.

III.

Hindemith revidierte Werke auch aus einer Wandlung seiner grundsätzlichen ästhetisch-kompositionstechnischen, ja ethischen Überzeugungen heraus. Gerade solche Werke, die er selbst sehr schätzte, versuchte er zu ‚verbessern‘ oder zu verändern, damit sie vor seinen neuen Ansprüchen, zu denen er gelangt war, weiterhin bestehen konnten. Solche Veränderungen können sich auf außermusikalische, programmatische Aspekte, bestimmte kompositionstechnische Sachverhalte bis hin zur dramaturgischen Anlage von Opernlibretti beziehen.

Daß Hindemith mit solchen Neufassungen eine Musik oder musikalische Substanz gewissermaßen zu ‚retten‘ versuchte, geht unmittelbar aus dem Revisionsprozeß an der *Cellosonate* op. 11 Nr. 3 (1919) hervor²⁰. In der Erstfassung bestand diese Sonate aus drei Sätzen; der Mittelsatz trug die programmatische Überschrift *Im Schilf. Trauerzug und Bacchanale*, die sich auf ein Gedicht von Walt Whitman bezieht. In der Neufassung von 1921 übernahm Hindemith nur diesen Mittelsatz, strich jedoch die programmatische Überschrift, und fügte einen völlig neu komponierten Kopfsatz hinzu. Durch den veränderten Kontext ändert sich freilich der Sinn des in beiden Fassungen identischen Satzes: Das *Bacchanale* der Erstfassung etwa wird man unwillkürlich mit den zahlreichen ostinatohaften, auf den Bewegungsimpuls der Musik reduzierten Spielfiguren assoziieren. In der Neufassung hingegen, die durch den nachkomponierten Kopfsatz stilistisch sogleich in den „Neobarock“ führt — in den Skizzen trug dieser Werkteil ursprünglich sogar den Titel „Fuge“ —, wirken diese Spielfiguren wie eine innermusikalische Reduktion motivisch-thematischer Ereignisse auf das pulsierende Metrum, wie sie dann später charakteristische Werke Hindemiths prägen und als Ausdruck eines intentionslosen, nur sich selbst meinenden, elementar-einfachen Musizierens aufgefaßt wird. Paradoxerweise ist demnach gerade der Satztyp Hindemithscher Musik, der entschieden eine rein musikalische Gesinnung des Musik-Machens zu dokumentieren scheint, ursprünglich programmatisch motiviert.

Die musikalische Faktur des Teiles, um dessen willen Hindemith 1921 die *Cellosonate* op. 11 Nr. 3 revidierte, wirkt ebenso grell und roh, wie spektakulär und sensationell. Spätestens seit Mitte der dreißiger Jahre begann Hindemith jedoch eine tiefe Abneigung gegen die von ihm so genannten „sensationellen Dinge“ zu entwickeln²¹, und er spottete über „unerhörte und bis dato ungehörte Harmonien oder über Klänge, die in vorher nie gekanntem Maße rasseln, klingeln, knallen und knattern“, über Kompositionsmethoden, „mit denen verglichen die Geheimnisse des Hermes Trismegistos so unproblematisch erscheinen wie das Telephonbuch“, über das „ungeheuer modern sein“, ohne freilich von seinem Spott und Hohn die billigen „Attacken gegen die »Modernität«“ auszuklammern. Seine Selbstkritik richtet sich dann vor allem gegen jene Werke, welche die mit der Neufassung der *Cellosonate* op. 11 Nr. 3 ausgebildete stilistische Haltung tragen. Hindemith hat seit den späten vierziger Jahren regelmäßig

²⁰ GA V/6: *Streicherkammermusik III*, hrsg. von Peter Cahn, Mainz 1976, S. XIII.

²¹ Vorwort zu *Das Marienleben*, Edition Schott 2026, S. X; dort auch die folgenden Zitate.

seine etwa zwischen 1921 und 1928 komponierten Werke revidiert, wenn er mit ihnen konfrontiert wurde. Das *Klarinettenquintett* op. 30 (1923) veröffentlichte Hindemith erst 1955; und für diese Veröffentlichung brachte er das Werk im Juli 1954 „in Ordnung“, wie er es nennt²²: Hindemith lockert und lichtet, wie Peter Cahn gezeigt hat, den sehr dichten, kompakten Streichersatz auf, vereinheitlicht die ursprünglich primär linearen, ungebundenen Stimmenverläufe motivisch-thematisch und arbeitet deutlicher die Stationen der tonalen Entwicklung heraus. 1951 kürzte er den Kopfsatz aus der *Kammermusik Nr. 4 für Violine und größeres Kammerorchester* op. 36 Nr. 3 (1924). Diese Kürzung ist kaum eingreifend, aber doch sehr charakteristisch: Hindemith mindert mit der Kürzung die rüde Klanglichkeit dieses Satzes und gibt ihm formal nun den Charakter einer Einleitung. Hindemith revidiert diese Werke keinesfalls nach Grundprinzipien seiner Musiktheorie, zu denen er gefunden hatte; vielmehr revidiert er kompositionstechnisch werkimmanent: Er schleift die Extreme einer Partitur ab, mäßigt das Abenteuerliche, Unausgeglichene, Wilde seiner Werke; er möchte ihnen das vordergründig Auffällige, Grelle, Spektakuläre nehmen.

Auch die Revisionen seiner beiden Opern *Cardillac* op. 39 und *Neues vom Tage* sind überhaupt nicht musiktheoretisch motiviert. In beiden Neufassungen, die Hindemith im Laufe der fünfziger Jahre erstellte, gibt es nicht einen Takt, den Hindemith nach musiktheoretischen Prinzipien seiner *Unterweisung im Tonsatz* revidierte. In der Neufassung des *Cardillac* retuschierte Hindemith die Instrumentierung; zudem gab Hindemith dem Stück eine ganz neue dramaturgische Anlage. Deshalb mußte er die Vokalstimmen dem neuen Libretto anpassen, Musikteile umgruppieren und vor allem Musik hinzukomponieren. Man könnte geradezu behaupten, Hindemith habe mit der Neufassung die Substanz der *Cardillac*-Musik vor seinen gewandelten ethischen Ansprüchen sichern wollen. Von der ästhetisch-moralischen Aktualität seiner Oper *Neues vom Tage* war Hindemith hingegen stets überzeugt; hier wollte er durch seine Revision die Besetzungsprobleme mindern.

Dagegen spielen musiktheoretische Erwägungen in den Revisionsprozessen, denen die *Lieder nach alten Texten* op. 33 (1923) für gemischten Chor a cappella unterworfen waren, zumindest eine partielle Rolle²³. Die Frühfassungen dieser Chöre von 1923 sind durchweg musikalisch und aufführungspraktisch komplizierter, schwieriger und in der Variabilität unterschiedlicher Satztypen gleichsam instrumental erfunden; Hindemith hat sie 1925 anlässlich ihrer Publikation vereinfacht. 1937/38 hat Hindemith vier dieser Chöre noch einmal revidiert und in die *Five songs on old texts* aufgenommen. Diese Revisionen, die Hindemith in einer Nachbemerkung in der ersten Auflage der *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil* ankündigt²⁴, sind eher musiktheoretisch motiviert: Er vereinfacht den tonalen Zusammenhang und die harmonischen Ereignisse, und mit diesen Vereinfachungen werden die Chöre dann auch noch leichter

²² Eintragungen in Hindemiths autographem Werkverzeichnis (Hindemith-Institut).

²³ GA VII/5: *Chorwerke a cappella*, hrsg. von Alfred Rubeli, Mainz 1989, S. IXff. In diesem Band sind alle Fassungen der Chöre publiziert.

²⁴ P Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil*, Mainz 1937, S. 252.

aufführbar. Diese Revisionen gelangen Hindemith freilich nicht auf Anhieb; von allen Chören gibt es gewissermaßen ‚frühe Neufassungen‘. So sind die Chöre *Vom Hausregiment* und *Art läßt nicht von Art* in insgesamt vier Fassungen überliefert.

IV.

Nahezu alle Gründe, die Hindemith verschiedene Fassungen von Werken erarbeiten ließen, kommen in den extensiven, einen Zeitraum von 13 Jahren umfassenden Revisionsvorgängen am Liederzyklus *Das Marienleben* (1922/1923) zusammen: die in der Aufführungssituation kaum zu bewältigenden Schwierigkeiten der Singstimme, die ethisch-ästhetisch begründete Kritik an der unangemessen auffälligen musikalischen Faktur, grundsätzliche musiktheoretische Erwägungen und schließlich eine Veränderung der Werkidee. Diese Bearbeitung, die Hindemith dann mit einem nachgerade programmatischen Vorwort veröffentlichte, hat wohl zahllose Stellungnahmen herausgefordert, kann jedoch erst gegenwärtig mit der Kenntnis aller Quellen zumindest in den Grundzügen überschaut werden.

Am 17. Juni 1936 berichtet Hindemiths Frau Gertrud der Widmungsträgerin der Erstfassung des *Marienlebens*, Emma Lübbecke-Job, in einem Brief²⁵:

„Er hat sich auch das Marienleben vorgeknöpft plötzlich, den Argwohn Josephs und Vor der Passion hat er höher und leichter gesetzt, Thematik ist die gleiche nur Stellen wie die schwellenden Knospen und Blätter blühen jetzt richtig auf, die hohen Judenberge haben unendliche Weite und die Freude des Täufers ist ein kleiner Hymnus durch 2 Takte . . . er möchte nun am liebsten das ganze Werk umschreiben, weil ihm über der Arbeit tausend Gedanken und Erkenntnisse auch für sein Buch [*Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil*] aufgegangen sind, er möchte daran aufzeigen, welchen Weg die Musik gehen musste und ging, die letzten 15 Jahre. Mir tat es erst leid um die herrlichen Stücke, aber nach einigen Kostproben ist es mir klar, dass er nur manche Stellen von einer gewissen ‚Bepackung‘ befreien möchte, die er heute bei seinen Schülern nicht mehr erlauben würde!“

Diese einzigen authentischen Angaben zum Revisionsbeginn von *Das Marienleben* sind aufschlußreich genug: Erstens begann Hindemith die Revisionsarbeit „plötzlich“ und offensichtlich ohne grundlegendes Revisionskonzept; zweitens revidierte Hindemith nur einzelne Stellen; drittens führt die Revisionsarbeit zu musiktheoretischen Einsichten und viertens ergab sich für ihn über der Revision die Idee, mit dieser Arbeit programmatisch eine sinnvolle musikalische Evolution zu sanktionieren. Diese Hinweise können noch präzisiert werden.

Im Winter 1935/36 hatte Hindemith einen vollständigen ersten Entwurf der *Unterweisung im Tonsatz* niedergeschrieben²⁶, der ihm jedoch immer fragmentarischer geriet, auf große Bedenken von befreundeten Musiktheoretikern stieß und einige zentrale

²⁵ Zitiert nach einer im Hindemith-Institut aufbewahrten Kopie. — Bereits drei Tage zuvor, am 14. Juli 1937, hatte Gertrud Hindemith einen ganz ähnlichen Brief an den Schott-Verlag geschrieben; aus diesem Brief zitiert Neumeyer, S. 137

²⁶ Die Entstehung der *Unterweisung* wird ausführlich dargestellt von G. Schubert, *Vorgeschichte und Entstehung der „Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil“*, in: *Hindemith-Jahrbuch* 9 (1980), S. 16ff.

Theoreme wie zum Beispiel „harmonisches Gefälle“ oder „übergeordnete Zweistimmigkeit“ noch nicht kannte. Er ließ diese Arbeit im April 1936 vorerst liegen, weil er, nach seinen eigenen Worten, an einem Punkt festhänge. Zugleich befand er sich in einer Phase höchster kompositorischer Produktivität: In den drei Monaten von Juni bis August 1936 komponierte er immerhin drei Klaviersonaten, den schon erwähnten neuen Satz zur *I. Klaviersonate*, fertigte den Klavierauszug zum *Schwanendreher* an und revidierte dabei, wie dargestellt, den Schluß des Finalsatzes und bearbeitete ausländische Volkslieder für Klarinette und Streichquartett. Zudem hatte er seit dem Frühjahr einige Klavierlieder komponiert, mit denen er eine umfangreiche Serie von Liedkompositionen fortsetzte, die er 1933 zu komponieren begonnen hatte. Man kann vermuten, daß ihn diese Liedkompositionen überhaupt dazu brachten, sich *Das Marienleben* vorzunehmen, von dessen zukünftiger Überarbeitung er bereits 1924 gesprochen haben muß²⁷. Im Juli 1936 hat dann Hindemith nicht weniger als sechs Lieder revidiert. Während er die beiden zuerst bearbeiteten Lieder — *Argwohn Josephs*

Nr. 4 Mariä Heimsuchung

Ruhig bewegt (♩ = 44-50)

p

Noch er-ging sie's leicht im

p *zart*

The image shows a printed musical score for 'Mariä Heimsuchung'. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo is marked 'Ruhig bewegt' with a metronome marking of 44-50. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Noch er-ging sie's leicht im'. The piano accompaniment features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include 'p' and 'p zart'.

Notenbeispiel 1a

Mariä Heimsuchung. Ruhig bewegt

Noch er-ging sie's leicht im

p *zart*

The image shows a handwritten musical score for 'Mariä Heimsuchung'. It includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is written as 'Ruhig bewegt'. The lyrics 'Noch er-ging sie's leicht im' are written in cursive. The piano accompaniment is also handwritten and includes the dynamic marking 'p zart'.

Notenbeispiel 1b

© der Notenbeispiele: B. Schott's Söhne, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

²⁷ GA VI/1: *Klavierlieder I*, hrsg. von Kurt von Fischer, Mainz 1983, S. XV.

und *Vor der Passion* — tatsächlich nur in der von Gertrud Hindemith beschriebenen Art revidiert, verändert er hingegen in den beiden folgenden Bearbeitungen die Satzstruktur an einigen Stellen in einer Art, für die er dann später die Begriffe finden wird: In *Mariae Heimsuchung* streicht er die harmonisch bitonale, relativ komplexe Einleitung und rekonstruiert ihr melodisches Substrat mit einer Satzstruktur, die geradezu paradigmatisch das Prinzip der „übergeordneten Zweistimmigkeit“ ausbildet.

In *Geburt Mariae* wiederum ersetzt er u. a. eine Folge von auffälligen aber gleichartigen vierstimmigen Quartakkorden durch eine konventionelle, aber harmonisch reicher abgestufte Akkordfolge, deren Spannungsabfolge Hindemith dann mit dem Begriff „harmonisches Gefälle“ beschreiben wird.

Die Beobachtung seiner Bearbeitungspraxis, so wäre pointierend zusammenzufassen, führt Hindemith zu neuen musiktheoretischen Einsichten, mit denen er dann die Krise seiner musiktheoretischen Arbeit überwindet. Jedenfalls brach Hindemith die

25
hen die Mutter gebu ren,
p
pp

29
dem E i - - - - - nen, der
mp
mf

32
bald er - scheint
ppp

Notenbeispiel 2a

Skizzenheft ohne Bezeichnung (1936):

Entwürfe von Übungsbeispielen zur *Unterweisung im Tonsatz*

The image shows a handwritten musical score on a page with a dark border. The score is written on six staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. There are some annotations in the left margin, including the word '[er]' and the letters 'a' and 'c'. The handwriting is somewhat sketchy, consistent with a working draft or sketch.

Notenbeispiel 3a

er wohl bereits 1936 skizzenhaft revidiert hatte, ohne jedoch diese Revision durch eine Reinschrift zu sanktionieren, und *Von der Hochzeit zu Kana*, doch brach Hindemith die Revisionsarbeit ab und das ganze Projekt geriet in eine Krise, deren Ursachen nicht zu ergründen sind. Sie könnten in seiner prekären biographischen Situation liegen, vielleicht auch in der kritischen Rezeption seiner *Unterweisung im Tonsatz*. Immerhin erstellt Hindemith 1939 von vier der bearbeiteten Lieder eine Orchesterfassung³⁰ und tilgt in der 1940 publizierte zweiten Auflage der *Unterweisung im Tonsatz* jene Ankündigung einer Revision des *Marienlebens*.

Erst im März 1941 nahm sich Hindemith in den USA *Das Marienleben* wieder vor, revidierte zunächst die beiden noch unbearbeiteten Lieder *Von der Hochzeit zu Kana* und *Vom Tode Mariae II* und überarbeitete noch das Lied *Pietà*, das ursprünglich unverändert bleiben sollte. Damit war nach fünf Jahren die Revisionsarbeit zu einem ersten

³⁰ GA VI/5: *Sologesänge mit Orchester*, hrsg. von Henry W. Kaufmann, Mainz 1983, S. Xf.

Skizzenheft 1937/38 *Marienleben* / *Nobilissima visione*: Skizze zum neuen Passacaglia-Thema

Notenbeispiel 3b

Ende gebracht worden. Hindemith scheint nun die ganze Revision noch einmal durchgegangen zu sein und hielt auf einem Skizzenblatt (vgl. das Faksimile) einige Merkmale der Revision fest. Allerdings enthält dieses Blatt offensichtlich auch Eintragungen aus einer etwas späteren Zeit, so daß sich nicht mit letzter Gewißheit sagen läßt, was sich Hindemith im März 1941 durch seine Eintragungen auf dem Blatt ins Bewußtsein hob³¹. Er notierte sich die Revisionsdaten, die Anzahl der Takte der jeweiligen Fassungen, Hinweise zur Form oder Satztechnik der Lieder wie *Passacaglia*, *Ostinato*, *Fuge*, *Basso ostinato* und *Variationen*, die jeweiligen tonalen Zentren der Lieder sowie Hinweise auf etwaige Zitate zwischen den Liedern. Hindemith scheint über dem Anfertigen dieser Listen im März 1941 plötzlich die Möglichkeit erkannt zu haben, die

³¹ Neumeyer, S. 144: Neumeyer publiziert eine andere Liste mit Revisionsmerkmalen, die Hindemith in eines seiner Exemplare mit dem Abdruck der Rilkeschen Gedichte (Insel-Bücherei Nr. 43, zweite Auflage, 21. — 30. Tausend) auf einer leeren Seite eintrug. Neumeyer diskutiert S. 145 ebenfalls das Datum, zu welchem Hindemith das System tonaler Symbolik fand. Auch er datiert — aus anderen Gründen — Hindemiths Konzeption auf 1941. Die hier herangezogene Liste scheint Neumeyer nicht zu kennen.

Revision des Werkes wesentlich umfassender und gründlicher zu planen, zu begründen und durchzuführen; denn unter diesen Listen ordnet er die harmonisch-tonalen Ereignisse den Handelnden und den Gefühlssphären der Rilkeschen Dichtung unmittelbar zu. Daß sich Hindemith dieses System einer totalen Symbolik erst im März 1941 beim Ausschreiben dieses Blattes bewußt machte, erhellt vor allem die Tatsache, daß er nun gleich im Mai 1941 das Lied *Mariae Verkündigung*, das sich in dieses System noch überhaupt nicht fügte, noch einmal völlig neu komponierte³². Zudem versah er auf dem Skizzenblatt eine der außermusikalischen Bedeutungen, die er einer Tonart zuordnete, noch mit einem Fragezeichen; er war sich also über seine Intentionen noch nicht ganz sicher.

Die Verdeutlichung der harmonisch-tonalen Ereignisse erscheint nun nicht mehr als Selbstzweck oder Ziel der Revisionsarbeit, wie es noch 1937 wirken mochte, sondern als Ausgangspunkt der Revision. Hindemith komponiert nicht *die* harmonisch-tonale Ordnung, sondern *mit* der harmonisch-tonalen Ordnung. Konsequenterweise nahm Hindemith nun die Revision des Werkes, wie sie 1941 vorlag, zum Ausgangspunkt extensiver weiterer Bearbeitungsvorgänge; denn Hindemith unterwarf nun alle Bereiche der kompositorischen Arbeit von der tonalen Disposition über die Rhythmik, die Dynamik bis hin zur musikalischen Ausdrucksgebung einem planvollen Gestalten, das möglichst intensiv und direkt an den Gehalt der Dichtung angeschlossen und ihn musikalisch gleichsam offenlegte. Diese Revisionsarbeiten zogen sich noch bis 1947 hin. Hindemith hat darüber ausführlich im „Vorwort“ zur Neufassung berichtet, die dann 1948 veröffentlicht wurde. Doch damit war für Hindemith die Auseinandersetzung mit diesem Werk immer noch nicht abgeschlossen; denn 1959 instrumentierte er noch zwei weitere Lieder der Neufassung.

V.

Es wäre kaum übertrieben zu behaupten, daß Hindemith vielleicht weniger mit der Bearbeitung des *Marienlebens*, als vielmehr mit der Polemik gegen „Modernität“ und „neue Musik“ im „Vorwort“ gleichsam die Zeitgenossenschaft verloren oder fast schon mutwillig verspielt hat. Allerdings wirkt es heute seltsam, daß Hindemith immer wieder vorgehalten wurde, er gebe die Positionen der damals aktuellen musikalischen Moderne auf; denn Hindemith war davon überzeugt, daß diese Positionen aufgegeben werden müssen. Virulent wurde vielmehr ein Nebenergebnis dieser Polemik: die weiterhin vorherrschende Meinung, Hindemith habe unterschiedslos frühe Werke revidiert, um sie den ohnehin fragwürdigen Grundsätzen seiner Musiktheorie anzupassen. Dabei zeichnet sich mit der Neufassung des *Marienlebens* von 1947 eine neue Auffassung von Tonalität ab, die dann Hindemiths letzte, freilich nur noch fragmentarisch be-

³² Die Revisionen des Liedes *Mariae Verkündigung* diskutiert ausführlich Neumeyer, S. 157ff.

stimmbare musiktheoretische Wendung prägen wird³³. Er rückt das Konzept der „Gesamttonalität“ als Inbegriff aller nur denkbaren Formen von Tonbeziehungen in den Mittelpunkt seiner Überlegungen, aus deren Bereich in einzelnen Werken immer nur eine bestimmte Art von Tonalität wirksam sein kann. Die spezifische Tonalität eines Werkes, auch in ihrer Form als Atonalität, muß immer erst in die Werke hineingetragen werden; sie ist das Resultat, nicht aber die Voraussetzung zweckmäßiger kompositorischer Maßnahmen. Der Sinn dieser kompositorischen Maßnahmen liegt also, nach Hindemiths Auffassung, nicht in ihnen selbst oder ist gar als „Antwort“ auf eine „geschichtliche Situation“ zu verstehen, sondern hängt vom Charakter oder Zweck ab, den man einem Werk geben möchte.

Hindemiths ungebrochene Neigung, eigene Werke geduldig zu revidieren, scheint aus seiner Überzeugung zu erwachsen, daß musikalische Sinnfragen kaum innermusikalisch, kompositionstechnisch, im inneren Kontext eines Werkes zu lösen sind. Sie korreliert gerade einer Souveränität kompositionstechnischen Vermögens, die kaum Widerstände zu kennen scheint und von der Hindemith einmal als von einer „Melancholie des Vermögens“ sprach³⁴.

Absolute Musik und Biographie Paul Hindemiths textbezogene Instrumentalkompositionen¹

von Luitgard Schader, Bad Homburg

Mit der Komposition der Symphonie *Mathis der Maler* (1933—34) eröffnete Paul Hindemith eine Folge von Instrumentalkompositionen, die der Komponist ausdrücklich mit Texten verküpfte. Die Kontinuität, mit der Hindemith diese Gruppe von musikalisch unterschiedlichen Werken schrieb — die letzte Komposition dieser Reihe ist das *Concerto for Horn and Orchestra* aus dem Jahre 1949 — läßt an eine ‚Serie‘ von Werken denken, die allein durch außermusikalische Faktoren als solche charakterisiert werden.

Innerhalb dieser Serie bilden sich nach der unterschiedlichen Art der Textverarbeitung zwei Gruppen von Kompositionen heraus: Zum einen diejenigen, die durch das Zitat eines Liedes den impliziten Text indirekt zum Ausdruck bringen — der bereits

³³ Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung bei: G. Schubert, *Paul Hindemith. Theorie und Praxis*, in: *Musik und Theorie*, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz 1987, S. 70ff

³⁴ P. Hindemith, *Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe* (= Insel-Bücherei Nr. 575 [o. O., o. J.]), S. 35.

¹ Mein herzlicher Dank gilt Herrn Giseler Schubert für die vielen Hinweise und Anregungen, die ich von ihm während der Erarbeitung des Themas erhielt.

genannten *Mathis-Symphonie* folgen darin die beiden Bratschenkonzerte *Der Schwandrehler* (1935) und *Trauermusik* (1936), ferner die *Sonate für Trompete und Klavier* (1939) und die *Sonate für Orgel nach alten Volksliedern* (1940). Die dabei zitierten Volkslieder und Choräle nennt Hindemith in den Satzüberschriften seiner Werke oder stellt sie innerhalb des Satzes direkt zum Zitatbeginn. Eine Ausnahme in dieser Gruppe bildet lediglich die *Zweite Sonate für Klavier* (1936), in der Hindemith, wie David Neumeier erkannte², einige Takte seiner eigenen Komposition *Frau Musica* übernimmt, ohne dies anzuzeigen.

Zum anderen verband Paul Hindemith eine Reihe von Kompositionen mit Gedichten. Er notierte zur *Ersten Sonate für Klavier* (1936): „Das Gedicht »Der Main« von Friedrich Hölderlin gab die Anregung zur Komposition dieser Sonate“. Der Finalsatz der *Sonate für Harfe* (1939) ist mit einem *Lied* genannten Text von Ludwig Christoph Heinrich Hölty überschrieben, der bereits im Manuskript vollständig zum Notentext notiert ist. Den vierten Satz der *Sonata for Two Pianos, Four Hands* (1942) bezeichnet Hindemith als „Recitative“ und publizierte ihn zunächst ohne weitere Erläuterungen. Erst nach dem 2. Weltkrieg nannte der Komponist — auf die direkte Anfrage nach der Bedeutung dieser Satzbezeichnung — den Text „This World’s Joy“, der anonym aus dem beginnenden 14. Jahrhundert überliefert ist, als Bestandteil des Satzes. Zu der *Sonate für Althorn und Klavier* (1943) schrieb Hindemith selbst einen Dialog zwischen Hornist und Pianist, der zu Beginn des 4. Satzes steht, dem Ballett *Hérodiade* (1944) liegt eine Dichtung von Stéphane Mallarmé zugrunde und für das *Concerto for Horn and Orchestra* (1949) schrieb Hindemith eine „Declamation“, die er zu einem Einsatz des Solohorns im 3. Satz setzte³.

*

Während die Bedeutung von musikalischen Zitaten in Instrumentalkompositionen als Vermittler außermusikalischer Anspielungen — in unterschiedlichstem Sinne — hinlänglich bekannt ist, verwundert die Verknüpfung von Literatur und Musik im Bereich der Instrumentalkomposition, die zudem in den hier behandelten Werken Hindemiths mehr einer reinen Addition als einer wirklichen Verknüpfung zu entsprechen scheint. Denn nachgerade als Motto verbirgt Hindemith die Texte — allein dem Interpreten sichtbar — in den Partituren der Kompositionen. Den bewußten Verzicht auf eine Vokalstimme als Mittler zwischen Text und Musik erläutert Hindemith im Vorwort des Balletts *Hérodiade*:

„Hérodiade ist ein Versuch, Worte, poetische Idee, lyrischen Ausdruck und Musik in ein einheitliches Ganzes zusammenzuschmelzen, dabei aber auf das Ausdrucksmittel, das einer solchen Mischform am natürlichsten sich darbieten würde, den Gesang nämlich, völlig zu verzichten. Der Grund für diese Einschränkung ist im Zwecke der Komposition zu suchen: Sie wurde als Tanzwerk für die Bühne geschrieben [...], und die allbeherrschende Singstimme hätte den Zuschauer von seiner an die Bühnenvorgänge gebundenen

² David Neumeier, *The Music of Paul Hindemith*, New Haven und London 1986, S. 206.

³ Eine weitere textbezogene Instrumentalkomposition liegt in den *Variationen über das altenglische Kinderlied A Frog he went a-courting* für Cello und Klavier vor. Wegen der stark parodistischen Züge, die das Werk prägen, und überwiegend lautmalenden Umsetzung des Liedtextes in die Instrumentalkomposition können die Variationen hier vernachlässigt werden.

Aufmerksamkeit nur ablenken können. Die aber auch für ein solches Werk wünschenswerte Verschmelzung des poetischen Vorwurfs mit der Musik konnte daher nur erreicht werden, indem die Melodielinien, die alltäglicherweise einer Singstimme zugefallen wären, den Orchesterinstrumenten übertragen wurden. Eine derartige »orchestrale Recitation« kann dem Text wörtlich folgen, so weit sogar, daß selbst der Tonfall französischer Versdeklamation sich in den Kadenzten der Melodiezüge ausprägt."

Wenngleich diese Erläuterung lediglich für Hindemiths Ballettkomposition im vollen Maße gelten kann, so dient die Darstellung der Kompositionsidee einer „instrumentalen Rezitation“ doch als Zugang zu den übrigen genannten Kompositionen, die ebenfalls mit scheinbar isoliertem Text angelegt wurden.

Als Ernst Laaff sich nach der Bedeutung der Satzbezeichnung „Recitative“ in der *Sonata for Two Pianos, Four Hands* bei Hindemith erkundigte, bestätigte der Komponist, daß der Text „This World's Joy“ in eben dieser für *Hérodiade* beschriebenen Art der Komposition unterlegbar ist⁴. Für das *Concerto for Horn and Orchestra* und für die *Sonate für Althorn und Klavier* wies David Neumeyer bereits dieselbe Kompositionsidee nach⁵, und auch dem Finalsatz der *Sonate für Harfe* kann das Gedicht Höltys unterlegt werden.

Obgleich die Vermutung, auch die *Erste Klaviersonate* „rezitiere“ das ihr zugeordnete Gedicht, nach den bisherigen Beobachtungen nahe liegt, gestaltet sich die eindeutige Zuordnung der Textteile des Hölderlin-Gedichtes zu dieser Komposition schwierig, da der Text nicht wie in den übrigen Kompositionen im Werk kontinuierlich fortlaufend ‚vertont‘ ist.

Sehr langsam (♩ etwa 60)

Ihr Freun - de hän - get, wann ich ge - stor - ben bin, die klei - ne

Har - fe hin - ter dem Al - tar auf.

Notenbeispiel 1

Paul Hindemith, *Sonate für Harfe*; Finalsatz oberes System

© aller Notenbeispiele: Verlag B. Schott's Söhne, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

⁴ Siehe dazu: Ernst Laaff, *Das Rezitativ in Hindemiths „Sonate für 2 Klaviere“*, in: *Melos* 15 (1948), S. 103ff. Laaff druckt dort das *Recitative* mit unterlegtem Text ab. Einen Nachdruck dieser textierten Fassung der Sonate enthält: Andres Briner, Dieter Rexroth, Giselher Schubert, *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*, Zürich und Mainz 1988, S. 179.

⁵ D. Neumeyer, *Paul Hindemith. Sämtliche Werke. Bläserkonzerte I*, hrsg. im Auftrag der Hindemith-Stiftung von Kurt von Fischer und Ludwig Finscher, Mainz 1983, S. XI f.

Das Gedicht *Der Main* gliedert sich in drei Abschnitte. Im ersten schildert Hölderlin den Wunsch des Erzählers, die antiken Stätten Griechenlands zu bereisen. Im zweiten schließt sich eine Darstellung der paradiesischen Lebensumstände auf den Inseln Ioniens an. Völlig unvermittelt ersetzt Hölderlin im anschließenden dritten Abschnitt den Erzähler durch einen „heimatlosen Sänger“, der ebenfalls zu den ionischen Inseln gelangen will. Dieser Sänger jedoch sucht nicht den Reiz der Fremde, sondern ganz im Gegenteil einen Ersatz für das verlorene Vaterland. Die beiden Rahmenteile des Gedichtes sind in sich wiederum zweiteilig, wobei deren jeweils erster Abschnitt Einleitungscharakter trägt. Durch diese Initialwirkung zu Beginn beider Abschnitte und durch den parallelen Formalaufbau bezieht Hölderlin den Anfang des dritten Großabschnittes auf den Beginn des Gedichtes zurück.

Hindemith komponierte die Sonate „Der Main“ fünfsätzig. Wegen der Verknüpfung des 1. mit dem 2. Satz und des 4. mit dem 5. Satz durch den Vortragshinweis „nach kurzer Pause anschließen“ herrscht auch in der Sonate eine dreiteilige Anlage übergeordnet vor. In Analogie zu Hölderlin greift Hindemith im letzten Abschnitt des Werkes durch die Überschrift des 4. Satzes „Ruhig bewegte Viertel, wie im ersten Teil“ auf den Anfang der Sonate zurück.

Der Vergleich der Affektfolgen, die in der Sonate durch Vortragsbezeichnungen ausgedrückt werden, offenbart den exakt parallelen Aufbau beider Werke. Als Beispiel mag hier nur das Verhältnis des 1. zum 4. Satz der Sonate genannt werden, der Teile, die bereits durch die Formulierung der Satzüberschrift miteinander verbunden sind. Hölderlin beginnt das Gedicht mit der Inhaltsfolge: Wandern — Vision — Kernaussage („Wohl manches Land möcht ich sehn“ — „Wünsche wandern über das Meer“ — „Vor ändern, so ich kenne, gepriesen sind“) und kehrt diese Reihenfolge zu Beginn des 3. Abschnittes in Vision — Wandern — Kernaussage um („Zu euch, vielleicht, ihr Inseln“

(6)

Wohl man - ches Land _____ der le - ben - den Er - de möcht' Ich sehn,

11

und öf - ters ü - ber die Berg' ent - eilt Das Herz mir,

Notenbeispiel 2

Paul Hindemith, 1. Satz der *Ersten Sonate für Klavier*

— „Von Fremden zu Fremden“ — „statt Vaterlands ihm dienen“). Paul Hindemith überträgt diese Relation der Abschnitte mit: 1. Thema — 2. Thema — Coda im 1. Satz und gestaltet den 4. Satz durch die Übernahme des musikalischen Materials in umgekehrter Reihenfolge: 2. Thema — 1. Thema — Coda. Durch die thematisch feststehenden Teile zum Ende der beiden Sätze erhalten diese Abschnitte für die folgenden die Initialwirkung, die entsprechend in Hölderlins Gedicht zu beobachten war.

Hindemiths Komposition folgt in der gesamten Formanlage, bis in Einzelheiten hinein, Hölderlins Gedicht. Erst durch die konsequente Zuordnung des Textes zu den analogen musikalischen Abschnitten werden die „rezitierenden“ Teile der Sonate erkennbar.

Da Walter Giesecking, der die Uraufführung der *Ersten Sonate für Klavier* übernehmen wollte, mit der Interpretation der langsamen Teile der Sonate Schwierigkeiten hatte, ersetzte Hindemith den 2. Satz des bereits vollständig komponierten Werkes. Sowohl in der ursprünglichen, als auch in der endgültigen Fassung können die dem 2. Satz entsprechenden Textausschnitte des Hölderlin Gedichtes unterlegt werden.

Den Vorschlag seines Verlegers, den Text des Gedichtes gemeinsam mit der Sonate zu veröffentlichen, hatte Paul Hindemith nachdrücklich abgelehnt, er wünschte lediglich den kurzen Hinweis, das Gedicht sei „Anregung“ zur Komposition der Sonate gewesen. In seinem autographen Werkverzeichnis, das das Paul-Hindemith-Institut

(8)

Doch lieb ist in der Fer - ne nicht Ei - nes mir,

(21)

Wie je - nes, wo die Göt - ter - söh - ne Schla - fen,

24

das _____ trau - ern - de Land der Grie - chen. Ach!

(28)

ein - mal dort _____ an Su - ni - ums Kü - ste möcht' Ich lan - den,

Notenbeispiel 3a

Paul Hindemith, 2. Satz der *Ersten Sonate für Klavier*

(21) Doch lieb ist in der Fer-ne nicht Ei-nes mir, _____

25 Wie je-nes, wo die Göt-ter-söh-ne Schla--fen, _____

(35) das trau-ern-de Land der Grie-chen. Ach! ein--mal _____ dort _____

Notenbeispiel 3b

Paul Hindemith, Ursprünglicher 2. Satz aus der *Ersten Sonate für Klavier*

aufbewahrt, notierte er allerdings den Zusatz: „nach »Der Main« von Hölderlin“, der im Gegensatz zum Hinweis im Werktitel der Sonate das wirkliche Verhältnis zwischen der Sonate und dem Gedicht prägnanter zum Ausdruck bringt.

Ogleich Hindemith — mit Ausnahme der *Sonata for Two Pianos, Four Hands* — die von ihm den Kompositionen unterlegten Texte nannte, hätte ohne die Hinweise im Vorwort zur *Hérodiade* und ohne Ernst Laaffs Rückfrage beim Komponisten das Prinzip der instrumentalen Rezitation, und somit die Bedeutung der Texte für die Kompositionen, kaum richtig erkannt werden können, denn auch Hindemiths autographe Partituren und selbst die Skizzen der Werke erlauben keinerlei Rückschlüsse auf die ‚Vertonung‘ eines Textes in den Werken. Hindemith selbst gab somit das ‚Geheimnis‘ seiner Kompositionen, das er bei deren Veröffentlichung zunächst konsequent gewahrt hatte, nachträglich preis, als ob die Kompositions-idee für ihn an Bedeutung verloren hätte oder die vormals gehüteten Texte nun in ihrer ganzen Tragweite vom Hörer rezipiert werden dürften.

*

Willy Strecker, einer der beiden Verlagsleiter des Schott-Verlages, berichtete am 4. August 1933 seinem Bruder Ludwig Strecker von einem Besuch Hindemiths am Vortage, an dem er dem Verlag einen Entwurf des Librettos zu seiner Oper *Mathis der Maler* vorstellte, und verweist dabei auf die Bedeutung der Texte in Hindemiths Instrumentalkompositionen:

„Das Künstlerschicksal von Grünewald, das unverstanden seinen Weg ging und dem fremden Einfluss der italienischen Renaissance widerstand, ist eine Parallele seiner eigenen Persönlichkeit und interessiert ihn daher so ungemein. [...] Er ist so gefangen von der Grösse des Vorwurfs der Parallele der damaligen Zeit mit der unsrigen und vor allem mit dem einsamen Künstlerschicksal, das [!] er mit der Begeisterung und persönlichen Teilnahme schaffen wird wie noch nie“⁶.

Die autobiographischen Züge der Oper *Mathis der Maler* sind hinlänglich bekannt: Hindemith entwarf selbst das Sujet der Oper und schrieb das Libretto über den Künstler Mathis, der sein Metier verlässt, um in die politischen Ereignisse selbst aktiv einzugreifen und daran zerbricht. Auch in der gleichzeitig mit der Oper entstandenen Symphonie *Mathis der Maler* schwingt die von Strecker erwähnte offensichtliche Schicksals-Parallele mit und findet Ausdruck im Untertitel des 3. Satzes, der *Ver-suchung des heiligen Antonius: Ubi eras, bone Jhesu / ubi eras, quare non affuisti / ut sanares vulnera mea*.

Das Zitat des Volksliedes *Es sungen drei Engel ein süßen Gesang* im ersten Satz der Symphonie, der dem Vorspiel der Oper entspricht, und der gregorianischen Sequenz *Lauda Sion Salvatorem* mit anschließendem *Hallelujah* im Finalsatz deutet auf eine besondere Intention der Symphonie, die — wenngleich indirekt so doch nicht weniger als die Klage des Heiligen Antonius — auf die Situation Hindemiths im „3. Reich“ hindeutet. Gegen die vehementen Angriffe, zeitgenössische Musik sei mit dem „gesunden Volksempfinden“ nicht zu vereinbaren, wollte Hindemith eine leicht eingängige Komposition setzen. Dieses Vorhaben verdeutlicht die Tatsache, daß Hindemith zur Symphonie eine Erläuterung anfertigte, die die einzelnen Themen des Werkes vorstellt und um die wohlwollende Annäherung des Hörers an die Musik bittet. Eine Eröffnung des Werkes durch ein Volkslied und der Abschluß durch eine gregorianische Sequenz unterstützt dieses Vorhaben wesentlich. Außerdem erwähnt Hindemith in seinen Erläuterungen, und dies mag auf die Verwendung der bekannten Melodien anspielen, er habe versucht, „mit musikalischen Mitteln [...] demselben Gefühlszustand nahezukommen, den die Bilder im Zuschauer auslösen“.

Im Bratschenkonzert *Der Schwanendreher* zitiert Hindemith vier Lieder, deren Titel jeweils in eine Satz- bzw. Zwischenüberschrift eingingen. *I. Zwischen Berg und tiefem Tal*, *II. Nun laube, Lindlein, laube!*, *Fugato: Der Gutzgauch auf dem Zaune saß* und *III. Variationen „Seid ihr nicht der Schwanendreher!“*. Darüber hinaus stellte er der Komposition folgende Programm-Notiz voran:

„Ein Spielmann kommt in frohe Gesellschaft und breitet aus, was er aus der Ferne mitgebracht hat: ernste und heitere Lieder, zum Schluß ein Tanzstück. Nach Einfall und Vermögen erweitert und verziert er als rechter Musikant die Weisen, präludiert und phantasiert. Dieses mittelalterliche Bild war die Vorlage für die Komposition.“

Über diese Programm-Notiz lenkt Hindemith die Aufmerksamkeit des Hörers von den zitierten Liedern, die lediglich als „ernst und heiter“, gleichsam als beliebig, ge-

⁶ Der Briefwechsel Hindemiths mit dem Schott-Verlag ist nach Kopien zitiert, die das Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/M., aufbewahrt.

schildert werden, auf das mittelalterliche Umfeld. Der Solist des *Bratschenkonzertes*, und somit Hindemith selbst, denn er schrieb den *Schwanendreher* für seine eigenen Konzerte, wird zum Spielmann, der „als rechter Musikant“ in heiterer Stimmung Lieder vorträgt, der präludiert und phantasiert.

Die Liedtexte jedoch erwähnen den „Gutzgauch“ und den „Schwanendreher“, beides Synonyme für den „vor der Stadt lebenden“, den Außenseiter, und stehen somit im Widerspruch zu dem „heiteren Musikanten“, der in der Programm-Notiz angeführt wird. Darüber hinaus legte Hindemith in die eigene Stimme aus dem Lied *Nun laube, Lindlein, laube!* lediglich die Melodieabschnitte mit den Texten „nicht länger ich's ertrag“ beziehungsweise „hab' gar ein traurig' Tag“ und verweist damit auf die prekäre Situation, in der sich der Komponist befand, nachdem Furtwänglers Rehabilitierungsversuch, die Veröffentlichung des Artikels *Der Fall Hindemith*⁷, Goebbels' Reaktion in seiner Rede im Berliner Sportpalast am 6. Dezember 1934 provoziert hatte, in der er Hindemith als „atonalen Geräuschemacher“ bezeichnete und ihn als für das Deutsche Reich untragbar auswies⁸.

Die Komposition der *Ersten Sonate für Klavier* hatte Hindemith während seiner zweiten Reise in die Türkei begonnen, die, im Auftrag der türkischen Regierung, der Neuorganisation des dortigen Musiklebens diente. Obgleich viele deutsche Emigranten durch die Europäisierungs-Bestrebungen Atatürks an den türkischen Universitäten neue Wirkungsmöglichkeiten gefunden hatten, konnte sich Hindemith 1935/36 zu einer vollständigen Übersiedlung in die Türkei nicht entschließen; er wollte Berlin nicht verlassen. Er sieht die eigene Situation in Hölderlins Gedicht *Der Main* beschrieben, in dem es im Anschluß an die Schilderung des paradiesischen Ionien heißt:

Zu euch vielleicht, ihr Inseln! gerät noch einst
Ein heimatloser Sänger; denn wandern muß
Von Fremden er zu Fremden, und die
Erde, die freie, sie muß ja leider!

Statt V a t e r l a n d s ihm dienen, so lang er lebt,
Und wenn er stirbt — doch nimmer vergeß ich dich,
So fern ich wandre, schöner Main! und
Deine Gestade, die vielbeglückten⁹.

Durch die Auswahl dieses Textes bezeichnet Hindemith sich selbst als „heimatlosen Sänger“, der von „Fremden zu Fremden“ wandert, in der Hoffnung, eine neue Bleibe finden zu können, die ihm als Vaterland dienen werde, ohne dies letztlich ersetzen zu können.

⁷ Wilhelm Furtwängler, *Der Fall Hindemith*, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 25. November 1934.

⁸ Siehe dazu: G. Schubert, Vorwort zu: *Paul Hindemith. Der Schwanendreher*, Eulenburg Taschenpartitur, London 1985.

⁹ Friedrich Hölderlin. *Sämtliche Gedichte*, Studienausgabe in zwei Bänden, hrsg. und kommentiert von Detlev Lüders, Bd. 1, Bad Homburg 1970, S. 211f.

Diese innere Resignation kommt auch in der direkt anschließend komponierten *Zweiten Sonate für Klavier* zum Ausdruck, wenn Hindemith den Beginn der Kantate *Frau Musica* op. 45,1 (1928) aufgreift, deren Text „Für allen Freuden auf Erden kann niemand kein feiner werden, denn die ich geb' mit meinem Singen und mit manchem süßen Klingen“ von Martin Luther als allgemeines „Lob auf die Musik“ formuliert wurde. In Hindemiths Situation im Jahre 1936 in Berlin allerdings deutet dieser Text den bereits vollzogenen Rückzug zur Musik an. Gleichzeitig aber dokumentiert Hindemith, selbst in Briefen an engste Freunde, seinen bekannten Humor, der häufig mit Unbekümmertheit und Naivität zu verwechseln ist, wie die Mitteilung an den Schott-Verlag über die Fertigstellung seiner beiden ersten Klaviersonaten zeigt.

„Lieber Willy, hier bekommen Sie die bewusste Sonate und damit Sie nicht glauben, die Senilitas sei schon im Anzuge, habe ich gleich noch einen kleinen Bruder beigelegt: Ich habe gleich noch eine hinnedruff gemacht, so zur Übung. Sie ist das leichtere Gegenstück zur immerhin gewichtigen ersten“¹⁰.

Das Schwanken zwischen Resignation und Lebensfreude prägte Hindemiths Situation auch in den ersten Jahren des Exils zunächst in der Schweiz und später in den USA. Ein Brief an die Frankfurter Freunde, die Pianistin Emma Lübbecke-Job und Fried Lübbecke, vom 6. Dezember 1939 zeigt offen die enge Nachbarschaft von humorvollen Gedankenspielen und Resignation. Nachdem sich Hindemith für ein ihm geschenktes Kräuterbuch bedankt hatte, fuhr er fort:

„Nächstes Jahr werde ich mit verdoppelter Aufmerksamkeit die Wiesen durchwandern! Man könnte sich manchmal wünschen, mit dem Gemüte und den Geschmacksnerven einer Kuh darin herumzuwandern — wie es denn heute oftmals vorteilhafter wäre, als Kuh denn als Mensch den immer mehr anwachsenden Stumpfsinn zu durchleben. Nein, doch nicht, solange man noch Musik machen kann“¹¹.

In die Musik, die Hindemith „machte“, legte er auch weiterhin die Gedanken hinein, die er vor der Öffentlichkeit und vor Freunden zu verbergen suchte. Bereits 1933 hatte er Lieder nach Texten von Matthias Claudius, Friedrich Rückert, Novalis und Wilhelm Busch vertont, die Trauer und Tod beschreiben, 1939 folgten dann Gottfried Kellers Dichtung *Erster Schnee* mit dem Textinzipit „Wie nun alles stirbt“ für Männerchor, Friedrich Nietzsches *Unter Feinden* und *Die Sonne sinkt* als Klavierlieder, ebenso Agostino da Cruz' Text *Der Einsiedler* in deutscher Übersetzung von Karl Vossler. Im Gegensatz zu den gleichzeitig entstandenen Instrumentalkompositionen, die Hindemith regelmäßig direkt nach ihrer Fertigstellung in Druck gab, hielt er diese Lieder, deren Text offen Hindemiths Situation beschreiben, vor der Veröffentlichung zurück.

Ebenfalls 1939, nur wenige Wochen nach Ausbruch des 2. Weltkrieges, schrieb Hindemith noch im Schweizer Exil die Trompetensonate mit dem Trauerchoral *Alle Menschen müssen sterben*. Wie die bereits 1936 für eine Trauerfeier zum Tode des eng-

¹⁰ Brief an Willy Strecker vom 8. Juli 1936.

¹¹ Den Nachlaß Lübbecke bewahrt das Archiv der Stadt Frankfurt/M. auf. Hindemiths Briefe sind nach Kopien zitiert, die das Archiv freudlicherweise dem Paul-Hindemith-Institut überlassen hat.

lischen Königs George V. entstandene *Trauermusik* mit dem Choral *Für deinen Thron tret ich hiermit*, drückt auch hier der Liedtext in leicht rezipierbarer Weise unmittelbar die Affekte der Komposition aus, denn beide Werke hatte Hindemith zu allgemeinen Anlässen der Trauer geschrieben, zur Staatstrauer in England beziehungsweise zum Ausbruch des Krieges. Im Gegensatz dazu allerdings verbirgt Hindemith sein privates Anliegen, doch wenigstens durch ein kleines Erinnerungsstück über den Tod hinaus im Gedächtnis zu bleiben, erneut in einem Gedichttext, Höltys *Lied*, den Hindemith im Oktober 1939 in die *Sonate für Harfe* setzte.

Ihr Freunde, hänget, wann ich gestorben bin,
die kleine Harfe hinter dem Altar auf,
wo an der Wand die Totenkränze
manches verstorbenen Mädchens schimmern.

Der Küster zeigt dann freundlich dem Reisenden
die kleine Harfe, rauscht mit dem roten Band,
das, an der Harfe festgeschlungen
unter den goldenen Saiten flattert.

„Oft“ sagt er staunend, „tönen im Abendrot
von selbst die Saiten leise wie Bienton:
die Kinder, hergelockt vom Kirchhof,
hörtens, und sahn, wie die Kränze bebten“.

Auch die Texte der drei Volkslieder, *Ach Gott, wem sollt ich's klagen*, *Wach auf, mein Hort* und *So wünsch ich ihr ein gute Nacht*, die Hindemith im Mai und Juni 1940 in der 3. *Orgelsonate* zitiert, spiegeln seine privatesten Empfindungen wider, indem sie den Trennungsschmerz des einsamen Liebenden beschreiben. Hindemith hatte im Februar 1940 Europa verlassen, um in Amerika eine neue dauerhafte Existenzgrundlage ausfindig zu machen; seine Frau Gertrud war hingegen in der Schweiz geblieben, um dann, wenige Wochen später, nach New York zu folgen. Während dieser Zeit hatten jedoch einige Reedereien wegen der Kriegsentwicklungen den Schiffsverkehr nach Amerika eingestellt, so daß Gertrud zwischen Genua, Lissabon und der Schweiz reiste, während ihr Mann, über Wochen hin in ständiger Ungewißheit über ihr Schicksal, seiner neuen Lehrtätigkeit nachkommen mußte, ehe sie schließlich am 12. September 1940 in New York eintraf.

Nur fünf Monate später, am 17. Februar 1941, konnte Paul Hindemith seinen Freunden Emma und Fried Lübbecke bereits von seiner neu aufgebauten Existenz in New Haven berichten:

„Alles in allem sind wir zufrieden und danken dem Himmel, daß er uns an einen Platz gesetzt hat, wo man vernünftig leben und arbeiten kann. [...] Wir möchten manchmal gerne für einen Katzensprung hinüberkommen, aber darauf werden wir wohl noch lange warten müssen. Abgesehen von solchen sporadischen Wünschen vermissen wir das Verlassene jedoch nicht allzu sehr. Die Schweizer Zeit war freilich paradiesisch schön, aber in Paradiesen darf man offenbar nicht allzu lange leben. Und was vorher war, war halt doch so unerfreulich, daß wir für die jetzige Lösung dankbar sind“.

Diese gesicherte Existenzmöglichkeit war allerdings mit dem Eintritt Amerikas in den 2. Weltkrieg erneut bedroht, da Hindemith nun als Deutscher um seine Aufenthaltsgenehmigung fürchten mußte, und die Zufriedenheit, die den Brief an Fried und Emma Lübbecke noch bestimmte, wich erneuten Zukunftsängsten. In dem Gedicht *This World's Joy* (ca. 1300), das im *Oxford Book of English Verse* überliefert wird, fand Hindemith einen Text, der diese erneute Furcht und Sorge zum Ausdruck bringt, so daß er ihn Ende August 1942 in der *Sonata for Two Pianos, Four Hands* als instrumentales Rezitativ vertonte. Die Zeilen:

oft seufze ich und klage sehr
wenn mir die Freude dieser Welt in den Sinn kommt,
wie alles in nichts vergeht

verdeutlichen Hindemiths grundsätzliche Resignation. Darüber hinaus findet die große Angst vor einem weiteren Neuanfang und der damit verbundenen Ungewißheit um die persönliche Zukunft im Ende des Gedichtes Ausdruck:

Denn ich weiß nicht wohin ich soll,
und wie lange ich hier verweile¹².

Die gleiche Wehmut und Trauer beschreibt Hindemith in einem von ihm verfaßten Gedicht, dem *Zwiesgespräch „Das Posthorn“*, das er 1943 in die *Sonate für Althorn und Klavier* einfügte. Der Hornist steht darin stellvertretend für das Posthorn als Repräsentant einer verklärten Vergangenheit, „da Eile war, wo Pferde im Galopp sich mühten, nicht wo der unterworfen Blitz in Drähten sprang“. Auf diese Beschreibung, die inhaltlich den Texten der übrigen Kompositionen entspricht, trifft unvermittelt die Antwort des Pianisten, die als erste innerhalb aller unterlegten Texte der Lethargie des in der Erinnerung Verhafteten initiative Züge entgegengesetzt.

An dir ist's, hinter Eile, Lärm und Mannigfalt
das Ständige, die Stille, Sinn, Gestalt
zurückzufinden und neu zu bewahren.

Auch Mallarmés Gedicht *Hérodiade*, das Hindemith 1944 als orchestrale Rezitation vertonte, beschreibt diesen Zwiespalt zwischen der Gegenwart und einer glorifizierten Vergangenheit. *Hérodiade*, ein Mädchen, das die Ambivalenz der Pubertät erlebt, zieht sich in die Isolation zurück, um an der Kindheit festhalten zu können, die ausschließlich durch äußerliche Erinnerungsstücke erhalten ist.

Ihr steht die alte Amme gegenüber; als Repräsentant der Realität versucht sie, *Hérodiade* aus ihrer Erstarrung herauszulösen, scheinbar erfolglos, denn *Hérodiade* schickt sie hinaus. Das „Adieu“ jedoch, das sie der Amme nachruft, gilt gleichzeitig der eigenen Kindheit, denn allein zurückgeblieben gesteht *Hérodiade* sich selbst, daß

¹² Die deutsche Übersetzung ist E. Laaffs Artikel, S. 104, entnommen.

sie nicht länger am Vergangenen festhalten kann und will. Die Trauer um die zurückgelassene eigene Vergangenheit, die allein mittels weniger Äußerlichkeiten zur eigenen Realität erklärt wird, weicht dem Interesse am Künftigen.

Adieu.

Vous mentez, ô fleur nue
De mes lèvres.
J'attends une chose inconnue
Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,
Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris
D'une enfance sentant parmi les rêveries
Se séparer enfin ses froides pierreries¹³.

Als Paul Hindemith 1944 das Ballett *Hérodiade* komponierte, waren wegen der Einstellung des Postverkehrs seine privaten Kontakte zu Deutschland seit über zwei Jahren unterbrochen, und alle offiziellen Informationen über die Verhältnisse in Deutschland, die er der amerikanischen Presse entnahm, verdeutlichten, daß eine Rückkehr in „das Berlin der Zwanziger Jahre“ unmöglich geworden war. Mag Hindemiths Situation in Mallarmés Text auch durch einzelne Aussagen Hérodiades beschrieben sein — „Je me crois seule en ma monotone patrie / Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie“ oder „Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!“ — so liegt die Bedeutung des Textes für Hindemith wohl in der Parallele zu seiner eigenen ambivalenten Situation zwischen den Erinnerungen an das Vergangene und der Akzeptanz der gegenwärtigen und zukünftigen Situation in Amerika.

Mit der Komposition des Balletts *Hérodiade* unterbricht Hindemith für fünf Jahre die Serie der textbezogenen Instrumentalkompositionen. Erst 1949, als er bereits zum zweiten Mal Europa bereiste, griff er im *Concerto for Horn and Orchestra* auf das Kompositionsprinzip der Instrumental-Rezitation zurück. Wie bereits in der *Sonate für Althorn und Klavier* dient das Horn auch in dieser Komposition als Träger der wehmütigen Erinnerung.

Declamation:

Mein Rufen wandelt
In herbstgetönten Hain den Saal,
Das Eben in Verschollenes,
Dich in Gewand und Brauch der Ahnen,
In ihr Verlangen und Empfahn dein Glück.
Gönn teuren Schemen Urständ,
Dir Halbvergessener Gemeinschaft,
Und mir mein tongestaltnes Sehnen.

¹³ Die Zitate zur *Hérodiade* sind der Ausgabe: Stéphane Mallarmé. *Sämtliche Gedichte*, französisch mit deutscher Übertragung von Carl Fischer, Heidelberg 1957, S. 53ff., entnommen, deren deutsche Übertragung von Hindemith in seiner Bühnenanweisung zitiert wurden.

Hatte sich Hindemith im *Schwanendreher* und in der *Ersten Sonate für Klavier* als „Ausgestoßener“ beschrieben, so drückt er nun, als eine Rückkehr nach Europa politisch möglich geworden war, mit denselben kompositorischen Mitteln seine Situation in der Rolle des „Zurückgekehrten“ aus. Auch hier steht das Horn für den Affekt der Trauer um das Vergangene, den der Text des Hornisten bereits im *Zwiegespräch* der *Althornsonate* vermittelte.

So dokumentieren alle Texte, die Paul Hindemith seinen Instrumentalkompositionen zugrunde legte, trotz der zeitlichen Abstände zueinander, den Status des Emigranten in unterschiedlichen Situationen, als „Verfemten“, „Verstoßenen“ und schließlich als „Fremdgewordenen“.

*

Berta Geissmar, Furtwänglers Mitarbeiterin, beschreibt Hindemith als einen hochbegabten Menschen, „immer geradeheraus. Die Angriffe, mit denen ihn die Nazis überhäuften, vermochten ihn nie aus seiner Ruhe zu bringen“¹⁴. Sie greift damit exakt das Bild auf, das Hindemith in der Öffentlichkeit bewußt repräsentierte und das selbst in den Briefen an Freunde zum Ausdruck kam. Seine Schülerin Silvia Kind jedoch, die Hindemith im Kompositionsunterricht an der Berliner Musikhochschule als Lehrer im nahezu privaten Rahmen traf, lernte die Person kennen, die Hindemith hinter der kontinuierlich errichteten Fassade zu verstecken suchte. „Hindemith galt bei vielen für schnodderig, unromantisch, gefühllos. Schnodderig war er höchstens, wenn ein Journalist ihn interviewen wollte; er sprach überhaupt nicht gern von sich. Ja, er hatte geradezu eine rührende Scheu, wenn es um Gefühlsdinge ging“¹⁵. Auch der bereits genannte Bericht Willy Streckers an seinen Bruder Ludwig vom 4. August 1933 über Hindemiths erste Entwürfe der Oper *Mathis der Maler* nennt die „Scheu“ des Komponisten, die ihn selbst in Gegenwart seiner Freunde hinderte, Privates zum Ausdruck zu bringen.

„Der Abend war sehr eindrucksvoll und es war charakteristisch wie Hindemith beinahe voller Scheu die menschlichen Parallelen [Grünwalds] zu seiner Persönlichkeit immer zu verheimlichen suchte und historische Nebensächlichkeiten herauskramte, um das Wesentliche zu verstecken“.

Wegen dieser Scheu war eine offene Darstellung der eigenen Angst und Resignation, wie beispielsweise durch Publikation der Lieder von 1933 und 1939, für Hindemith unmöglich. Sie durften den privaten Rahmen nicht verlassen. Zwar benutzte er die Komposition zur Verarbeitung seiner Gefühle und legte seine privatesten Empfindungen in die textgebundenen Instrumentalkompositionen, doch war er immer bedacht, trotz der Publikation der Werke die hinzugefügten persönlichen Aussagen vor der Öffentlichkeit zu verbergen.

¹⁴ Berta Geissmar, *Musik im Schatten der Politik*, Zürich [o. J.], S. 151

¹⁵ Silvia Kind, *Mein Lehrer Paul Hindemith*, in: *Melos* 11 (1965), S. 394.

Diejenigen Kompositionen aber, die bekannte Melodien zitieren und Hindemiths Anliegen direkt dokumentieren, repräsentieren entweder, wie die *Trompetensonate* und die *Trauermusik*, nicht allein Hindemiths Emotionen, sondern sind Ausdruck allgemeiner Empfindungen oder aber, wie in der 3. *Orgelsonate*, für Außenstehende kaum auf die private Situation des Komponisten beziehbar, da die Hintergründe der Emigration Gertrud Hindemiths unbekannt waren. Die einzig deutbaren Anspielungen Hindemiths auf seine Person, die in den Texten des *Schwanendreher* liegen, verschleierte er bis zur Unkenntlichkeit durch die hinzugefügte Programm-Notiz.

Hindemiths Unfähigkeit, private Emotionen öffentlich zum Ausdruck zu bringen, mag in der Strenge der wilhelminischen Erziehungsideale seines Vaters begründet sein, die die gleichmäßige „Beherrschtheit“ zum Ziele hatte, und fand im Künstlerideal der 20er Jahre, der „Neuen Sachlichkeit“ weitere Prägung. Der Künstler als Handwerker, und als solcher verstand sich Paul Hindemith, der Komponist von „Gebrauchsmusik“ darf, nach diesen Idealen, sein Werk nicht mit privaten Empfindungen belegen und kann dies darüber hinaus auch nicht, wie Hindemith selbst 1949 in seinem Vortrag *Ethos* formulierte, da die Musik grundsätzlich nicht als Informationsträger fungieren kann. „Obwohl M[usik] an sich keinerlei Meinung äußert, verknüpft man mit Stilarten, Satztechniken und Ausdrucksweise Gesinnungsmäßiges. Klangliches = polit. Bekenntnis (Unsinn!)“ notierte er stichwortartig in seinem Vortragsmanuskript¹⁶.

Durch die Verknüpfung von Instrumentalkompositionen mit Texten aber konnte Paul Hindemith nicht allein die Unfähigkeit der Musik, Inhalte zu vermitteln, relativieren, sondern darüber hinaus auch die eigene Lebenssituation verarbeiten, ohne dabei die Aussagen seiner Kompositionen tatsächlich öffentlich zu machen, wie es durch Liedvertonungen der Fall gewesen wäre. Die von Hindemith benutzte Technik der instrumentalen Rezitation findet in Franz Liszts *Gedicht des Salvator Rosa*¹⁷ einen Vorläufer und zeitgleiche Anwendung in Alban Bergs *Lyrischer Suite*¹⁸; die Besonderheit bei Hindemiths Gebrauch der Kompositionstechnik liegt in der Kontinuität einer Serie von textbezogenen Instrumentalkompositionen, mit der er seine jeweilige Lebenssituation schildert. Eine mögliche Rezeption der Textinhalte durch Außenstehende erschwerte er — der anerzogenen Scheu und den Idealen der neuen Sachlichkeit folgend — zunächst durch Verschleierung, wie durch die „Programm-Notiz“ im *Schwanendreher*, die scheinbare Reduktion der Texte zum „Motto“ oder durch deren Verheimlichung wie in der *Sonata for Two Pianos, Four Hands*. Doch auch die Hinweise auf die Texte bilden keinen Gegensatz zur emotionsfreien Komposition, da sie die Rezeption der Werke durch den Hörer nur unwesentlich beeinflussen, wie Hindemith am Beispiel eines fiktiven Komponisten, der folgende Vorschrift zu einer Komposition gesetzt habe, ausführt:

¹⁶ Zitiert nach dem Manuskript, das das Paul-Hindemith-Institut aufbewahrt.

¹⁷ Franz Liszt hatte das Gedicht des Salvator Rosa in seine Komposition direkt in das Notensystem notiert. Siehe: *Franz Liszts Musikalische Werke. II. Pianofortewerke, Bd. VI, Wanderjahre*, hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung, Nachdr. Wiesbaden 1966, S. 72ff.

¹⁸ Alban Bergs *Lyrische Suite* ist mit unterlegtem Text veröffentlicht in: George Perle, *Das geheime Programm der Lyrischen Suite*, in: *Musik-Konzepte 4: Alban Berg. Kammermusik I*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1978, S. 64.

„Dieses von mir für eine Gruppe von Streichinstrumenten geschriebene Stück muß gespielt werden und soll klingen wie eine Stanzmaschine, und der Hörer soll es aufnehmen wie er das Ratteln einer Stanzmaschine aufnehmen würde“¹⁹.

Ein „Hörer von einiger Kultur“ wird, nachdem er durch den außermusikalischen Hinweis des Komponisten in der Breite seiner Rezeptionsmöglichkeiten erheblich eingeschränkt worden ist, in dem Werk mit einigen Abstrichen das Ratteln einer Stanzmaschine erkennen können. Ohne diesen Hinweis des Komponisten aber hätte es dem Hörer „freigestanden, sich zu sagen: »Das klingt ähnlich wie das Ratteln einer Stanzmaschine«, er hätte aber doch noch die Wahl gehabt, sich an anderes Gerattel zu halten, zum Beispiel an den Lärm eines die Schienenstöße entlangbrausenden Eisenbahnzuges, an das Zirpen einer Grille oder an das Fallen von Regentropfen auf ein Wellblechdach. [...] Wenn dann dieser Hörer, trotz der Ähnlichkeit des komponierten Gerattels mit dem von Zügen, Grillen und Wellblechdächern entscheidet, daß er an das Ratteln einer Stanzmaschine erinnert wird, so ist das seine eigene Affäre, und er sollte nicht durch irgendwelche Hinweise in diese Richtung gelenkt werden“²⁰.

Die Offenlegung der Kompositionsidee der instrumentalen Rezitation initiierte Hindemith erst 1948 durch die Erläuterung der Satzbezeichnung „Recitative“ in der *Sonata for Two Pianos, Four Hands*, nachdem die Sonate längst als absolute Komposition interpretiert worden war; das erläuternde Vorwort der *Hérodiane* ist erstmals in der Ausgabe des Klavierauszuges veröffentlicht, die 1955 erschien. Wie er in *Komponist in seiner Welt* ausführte, stellt die Nennung der Texte jedoch für Hindemith keinen Widerspruch zum Ideal der emotionsfreien Komposition dar, da er als Komponist die Assoziation des Hörers lediglich beeinflussen, nicht aber bestimmen kann.

Hinweise auf einen Zusammenhang seiner persönlichen Lebenssituation mit den Texten seiner Kompositionen gibt Hindemith nur im privaten Rahmen, so etwa in einer Karikatur, die er in ein Gästebuch Werner Reinharts zeichnete. Durch den Zusatz: „Der Schwanendreher, nachdem er hier sein Wesen getrieben, dankt herzlich für die dabei ihm zuteil gewordene Unterstützung / Paul Hindemith / 27. I. 37.“ wird Hindemith hier ausdrücklich selbst zum „Schwanendreher“²¹, der in der Zeichnung jedoch nicht den „Ausgestoßenen“ repräsentiert, wie man im Jahre 1937 hätte erwarten müssen, sondern lediglich die bildhafte Umsetzung des Begriffs darstellt: ein Mann, der Schwanenhäse verdreht.

Hindemith veröffentlichte alle Werke, die hier als Serie der textgebundenen Instrumentalkompositionen zusammengefaßt sind, als voneinander unabhängige Einzelkompositionen, deren absolut musikalischer Gehalt, wie die Musikpraxis der vergangenen 50 Jahre zeigt, zur Interpretation der Kompositionen alleinige Grundlage bieten kann und nach Hindemiths Verständnis auch muß. Darüber hinaus aber existieren in diesen Kompositionen außermusikalische Inhalte, zum einen die direkten

¹⁹ Paul Hindemith, *Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959, S. 48.

²⁰ Ebda., S. 49.

²¹ Ein Faksimile dieser Zeichnung ist als Abbildung 7 veröffentlicht in: Peter Sulzer, *Zehn Komponisten um Werner Reinhart*, Bd. 2, Winterthur 1980, vor S. 33.

Aussagen der literarischen Texte — denn die Interpretation des Balletts *Hérodiade* muß selbstverständlich von Mallarmés Gedicht ausgehen —, zum anderen diejenigen, die Hindemiths jeweilige Lebenssituation ausdrücken. Diese biographischen Schilderungen aber, die während der Komposition für Hindemith als Verarbeitung seiner Lebenssituation von substantieller Bedeutung waren, stellen für das musikalische Werk Akzidentien dar, die, nach Hindemiths Vorstellung von Komposition, die Rezeption des Hörers lediglich lenken können.

Die Hinweise zur Kompositions-idee der instrumentalen Rezitation lassen Hindemiths vielzitierte Bemerkung: „wenn sich jemand mit mir beschäftigen will, soll er meine Werke ansehen“²², allerdings vor neuem Hintergrund erscheinen.

²² Zitiert nach: A. Briner, *Paul Hindemith*, Zürich und Mainz 1971, S. 9.

BERICHTE

Köln, 27. Februar bis 2. März 1991:

Internationales Symposium „Sergej Prokofjew — Aspekte seines Werkes und seiner Biographie“

von Michael Struck-Schloen, Köln

Was vor wenigen Jahren den politischen Hütern der Ost-West-Spaltung noch in einer Art Pionieraktion abgetrotzt werden mußte, ist 1991 fast schon Routine: die Zusammenkunft sowjetischer und westlicher Musikwissenschaftler, eingebettet in ein nordrhein-westfälisches Musikfestival. 1984/85 war es der zehnte Todestag von Dmitri Schostakowitsch, diesmal der 100. Geburtstag Sergej Prokofjews, dem die Stadt Duisburg in Kooperation mit zahlreichen NRW-Städten von September 1990 bis Juli 1991 einen Aufführungszyklus mit Konzerten, Balletten und informativem Beiprogramm (Filme, Ausstellungen, Begegnung mit sowjetischen Komponisten) widmete.

In diesem Rahmen bat das Musikwissenschaftliche Institut der Kölner Universität Musikforscher aus der UdSSR und den USA, Polen und Deutschland zur — wie Institutsdirektor Klaus Wolfgang Niemöller im Festvortrag formulierte — „Spurensuche“ in Sachen Prokofjew. Relativ gut auszumachen waren die biographischen Spuren des Konservatoriums-Studenten in Petersburg (Leonid Gackel, Petersburg), des skandalumwitterten Pianisten in den USA (Malcolm H. Brown, Bloomington) und des europäischen „Internationalisten“ (Klaus Wolfgang Niemöller) — Lebensspuren, denen Natalia Sawkina (Moskau) noch eine Zusammenfassung des wiederentdeckten Tagebuchs von Prokofjews Rußland-Tournee im Jahr 1927 hinzufügte, das ironische, gestochen scharfe Porträts seiner Zeitgenossen und des revolutionären Kulturbetriebs gibt. Krzysztof Meyer (Köln) ergänzte das Charakterbild durch Überlegungen zum Verhältnis Prokofjew-Schostakowitsch, das stets von mißtrauischer Distanz geprägt war.

Ganz am Beginn und durch spärliche Fachliteratur noch kaum methodisch gestützt operiert dagegen die Erforschung von Prokofjews Musik, die zumal in der Sowjetunion jahrzehntelang durch das parteipolitische Verdikt vom „Formalisten“ erschwert wurde. Überlegungen zur problematischen stilistischen Lokalisierung Prokofjews zwischen Avantgarde, Romantik und Klassizismus stellten Michail Tarakanow (Moskau), Hermann Danuser (Freiburg i. Br.) und — anhand der Klaviersonaten — Manuel Gervink (Köln) an. Dem Bereich der Musik für die Bühne, die allgemein als zentrale Gattung des Komponisten empfunden wird, galt ein Schwerpunkt des Kölner Symposions. Friedbert Streller (Dresden) erkundete Prokofjews frühe Opernversuche und seine Beziehungen zu Meyerhold, Karine Melik-Paschajewa (Moskau) stellte sowjetische Prokofjew-Inszenierungen vor, Sieghart Döhring (Bayreuth) deutete die Tolstoi-Oper *Krieg und Frieden* als historische Oper im Gefolge der Grand Opéra mit zeitgemäßen Formprozessen (Montagetechnik).

Die Entdeckung der filmischen Montagetechnik, wie sie Michael Stegemann (Steinfurt) in seinem exzellenten Referat über die Musik zu Eisensteins Film *Alexander Newskij* erläuterte, könnte dabei als zukünftiger Ansatz für die Beurteilung von Prokofjews Musik der sowjetischen Zeit von 1936 bis 1953 dienen. Die Ausführungen von Helmut Loos (Bonn) zur Vorlage, Entstehung und Umarbeitung der 4. *Sinfonie* boten hierfür weitere Perspektiven.

Die übrigen Vorträge repräsentierten in ihrer Vielfalt die thematische Bandbreite des Kölner Symposions. Wsewolod Saderatzkij (Moskau) und Dorothea Redepenning-Holle (Hamburg) analysierten Prokofjew-Lieder, Jurij Cholopow (Moskau) beobachtete Grundprinzipien seiner Harmonik, und Michail Owtschinnikow (Moskau) stellte den Klaviervirtuosen Prokofjew anhand von originalen Tondokumenten als Verfechter kompromißloser Notentreue mit wunderbar transparentem Anschlag und reicher pianistischer Farbpalette vor.

**Bonn, 16. März 1991:
Liturgische und geistliche Musik des 20. Jahrhunderts**

von Reinhold Dusella, Bonn

Anlässlich des 65. Geburtstags von Günther Massenkeil fand im Collegium Albertinum in Bonn am 16. März 1991 ein Symposium statt. Veranstalter waren das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn gemeinsam mit dem Collegium Albertinum, dem Allgemeinen Cäcilienverband und dem Referat für Liturgie und Kirchenmusik des Erzbistums Köln. Entsprechend den Forschungsinteressen des Jubilars befaßte sich die eintägige Veranstaltung mit *Liturgischer und geistlicher Musik des 20. Jahrhunderts*. Die Organisatoren des Symposiums, Wolfgang Bretschneider und Helmut Loos, hatten bei der Planung auf zwei Sachverhalte besonderen Wert gelegt. Zum einen sollte mit dem abschließenden Chorkonzert ein klingendes Pendant gegeben, zum anderen ein Austausch zwischen Musikwissenschaftlern und Theologen herbeigeführt werden. Wie notwendig diese Diskussion auf kirchenmusikalischem Sektor ist, verdeutlichte das einleitende Referat von Albert Gerhards (Bonn) mit dem Thema *Liturgisch – geistlich. Wandlungen und Entwicklungen im 20. Jahrhundert*. Daneben hielt Helmut Loos selbst ein grundsätzliches Referat *Über die Unvereinbarkeit von Kunst- und Kirchenmusik im 20. Jahrhundert*. Die weiteren werk- und personenspezifischen Referate konnten darüber hinaus nur mosaiksteinartige Ausschnitte innerhalb des Generalthemas sein. Einen kleinen Schwerpunkt gab es noch durch zwei Referate über das Werk Krzysztof Pendereckis. Hubert Unverricht (Eichstätt) sprach über *Pendereckis „Stabat Mater“*, Manfred Schuler über *Traditionelle Satztechniken im geistlichen Schaffen Pendereckis*, wobei er sich besonders auf die *Lukas-Passion* bezog. Auf unterschiedliche Weise einen starken Kontrast zu ihrer Thematik bildeten die Vorträge von Kurt von Fischer (Zürich) mit *Bemerkungen zur Johannes-Passion von Arvo Pärt* und von Emil Platen (Bonn) *Zur Situation der evangelischen Kirchenmusik um 1950*. Im Mittelpunkt von Platens Ausführungen, die auch vom eigenen Miterleben geprägt waren, stand Johannes Driessler, speziell sein 1948–49 entstandenes Oratorium *Dein Reich komme*. Um eine weitere Korrektur des Reger-Bildes bemühte sich Susanne Popp, indem sie in ihrem Beitrag *Melancholische Konfession für Kirche und Konzertsaal* das Verhältnis zweier Kompositionen, dem *Einsiedler* (Eichendorff) und dem lateinischen Requiem, und damit der Spannung von geistlichen und weltlichen Schaffensideen in Regers Werk erläuterte. Die Vorträge werden im *Kirchenmusikalischen Jahrbuch* veröffentlicht.

**Ljubljana, 1. bis 5. April 1991:
Wissenschaftliches Symposium „Gallus und wir“**

von Edelgard Spaude, Freiburg

Die 1991 zum sechsten Mal stattfindenden „Slowenischen Musiktage“ waren thematisch an den Renaissance-Musiker und Komponisten Jacobus Gallus Carniolus gebunden. Man gedachte hiermit des 400. Todestages des in Slowenien geborenen und 1591 in Prag gestorbenen Gallus, dem in der Musikgeschichte eine wichtige Position zukommt. Obwohl er zahlreiche Ämter, wie z. B. das des Kantors an der Prager Kirche St. Johannis in Vado, auszufüllen hatte und bereits im Alter von 41 Jahren starb, hinterließ der Komponist doch ein recht umfangreiches Werk, das Vertonungen geistlicher und weltlicher Texte enthält. Entscheidend geprägt sind alle von der universellen humanistischen Bildung ihres Schöpfers.

Den Zugang zu der aus unterschiedlichen Traditionen sich herleitenden Musik von Gallus zu finden, ist nicht einfach. Die Beiträge der Referenten während dieses Symposiums belegen jedoch, wie lohnend eine intensive Auseinandersetzung hiermit sein kann. Die von neuen, und bisweilen auch ungewöhnlichen Fragestellungen innovierten Vorträge bewiesen, daß dieses Forschungsgebiet noch längst nicht ausreichend bearbeitet worden ist. Der Kongreßbericht, den wiederum der Vorsitzende des Programmausschusses Primož Kuret zur Herausgabe vorbereitet, wird eine wertvolle Orientierungshilfe für die weitere Beschäftigung mit Gallus und ein wichtiger Beitrag zur Musik seiner Epoche sein.

Einen unkonventionellen Weg sich Gallus-Kompositionen zu nähern, schlug z. B. Julijan Strajnar (Ljubljana) ein, der als Ethnomusikologe fragte, ob und wie weit Volksbrauchstum seiner Heimat den Komponisten möglicherweise beeinflussten. Der spezifisch slowenische Brauch des Glockenschlagens mit seinem strikt vorgegebenen Rhythmus mag durchaus seine Spuren in einzelnen Werken hinterlassen haben. Eine weitere stilistische Besonderheit, die aber für das 16. Jahrhundert als musikalisches Allgemeingut betrachtet werden darf, ist die Modellhaftigkeit der sogenannten Romaneska-Quarten. Reinhold Schlötterer (München) analysierte an exemplarischen Beispielen solche Ansätze bei Gallus, wies daneben aber auch auf die vielfältige Abkunft dieser Erscheinung und ihre Spielarten u. a. bei Palestrina oder Orlando di Lasso hin.

Zu einer geschlossenen Einheit rundeten sich die Beiträge von Edo Škulj (Ljubljana), Hartmut Krones (Wien) und Peter Andraschke (Gießen), die je Einzelaspekte beleuchteten, die sich insgesamt zu einem umfassenden Überblick schlossen. Der liturgische Inhalt des *Opus musicum*, das unter dem Eindruck des Tridentinischen Konzils gestaltet wurde, erhellte den theologischen Hintergrund (Edo Škulj). Die Verbindung von Inhalt und Form, d. h. die auf symbolischer Bedeutung beruhenden Wort-Ton-Beziehungen in der Weihnachtsmotette *Mirabile mysterium*, demonstrierte Hartmut Krones, der den nicht ganz einfachen Bereich der Affekttheorie sehr bildhaft darzustellen vermochte. Den weltlichen Gesängen der *Moralia* galt die Aufmerksamkeit von Peter Andraschke. Diese gründen sich auf Vorlagen von antiken lateinischen Schriftstellern sowie zahlreichen Gedichten und Sprüchen aus Anthologien des Mittelalters und der Renaissance. Textwahl und kompositorische Sprachbehandlung aufgrund der Vertonungsmöglichkeiten der Gallus-Zeit (z. B. die Kirchentonarten mit ihren strukturellen Bedingungen) wurden insbesondere an der Catull-Komposition *Odi et amo* analytisch bis ins Detail aufgewiesen.

Die vielfältige und kunstvolle Darstellungsart in der *Johannes-Passion*, die sich in vielen Momenten auf italienische Vorbilder besinnt, ebenso aber auch auf Antoine de Longaval, vermittelte Sabine Ehrmann (Freiburg). Die dennoch sehr eigene musikalische Prägung, welche dieses Werk auszeichnet, arbeitete sie in ihrem Beitrag ebenso anschaulich heraus. Stefan Pontz (Passau) schließlich widmete sich ganz der Frage des Lydischen und stellte dar, wie Gallus noch dem herkömmlichen Denken der Kirchentonarten verhaftet war.

Salzburg, 13. bis 15. Mai 1991:

Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts —

Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption

von Thomas Hochradner, Salzburg

Ein Symposium, das sich zur Aufgabe macht, W. A. Mozarts Werkauffassung und Werke in ihrem Stellenwert für das unmittelbar vergangene und gegenwärtige Musikgeschehen zu interpretieren, hätte 1991 nicht fehlen dürfen. Dem Institut für musikalische Hermeneutik der Hochschule Mozarteum (in Zusammenarbeit mit der Internationalen Stiftung Mozarteum) ist zu danken, daß

ein Gedankenaustausch zu diesem aktuellen, doch selten mit methodologischen Mitteln aufgegriffenen Thema zustande kam. Das im Oktober 1989 gegründete Institut zählt zu seinen Aufgaben, bestehende wissenschaftliche Interpretationsverfahren anhand von Fallstudien im Wechselspiel historischer Bedeutsamkeit und analytischer Pragmatik zu diskutieren. Ziel der Veranstaltung war es demnach, über bloße musikalische Spurensicherung hinaus tendenziell aufzuzeigen, in welcher Weise Mozarts Schaffen von Komponisten des 20. Jahrhunderts theoretisch reflektiert und artifiziell verarbeitet wurde.

Zum Themenbereich *Mozart und der Beginn der musikalischen Moderne* referierten Stefan Kunze, Susanne Popp, Peter Cahn, Peter Revers, Friedhelm Krummacher und Theo Hirsbrunner. *Mozart und die Klassiker der musikalischen Moderne* wurden in Beiträgen von Rudolf Stephan, Volker Scherliess, Peter Petersen, Albrecht Riethmüller, Giselher Schubert und Frank Schneider angesprochen, während Thomas Seedorf, Ulrich Dibelius, Wolfgang Gratzner, Jürgen Maehder, Hartmut Krones und Siegfried Mauser Einblicke zu *Mozart und die Musik nach 1945* vermittelten.

Naturgemäß differierten die einzelnen Beiträge in ihrem informativen Gehalt, denn Mozart stellte etwa für Reger oder Busoni einen wertvollen Bezugspunkt dar, für Bartók und Komponisten des italienischen Verismo jedoch nicht. Einige Vortragende rückten, vielleicht durch die Themenstellung beeinflusst, ästhetische bzw. kompositionstechnische Gesichtspunkte stark in den Vordergrund, so daß sich die Perspektive der Verbindung dieser beiden Komponenten nicht öffnete. Hier bot sich Anlaß zur Diskussion. Fragen nach dem Zitatcharakter einer Komposition im Unterschied zum Gebrauch musikalischer Zitate, nach der Austauschbarkeit des in Rezeption übernommenen kompositorischen Materials taten sich auf. Konturen, die das Salzburger Symposion wie durch das Schütteln eines Kaleidoskops zu neuer, unter Bedacht auf das vorige Bild geschärfterer Sicht zusammenfügte, zeigen auf, daß sich die Auseinandersetzung mit Mozarts Kompositionsstil nach dem Zweiten Weltkrieg mehr und mehr auf eine (ästhetisch ausgeleuchtete) handwerklich-technische Ebene verlagerte.

Das Symposion wurde durch musikalische Darbietungen und einen Vortrag Gernot Grubers (*Kritik an Mozart im 20. Jahrhundert*) ergänzt. Eine Abschlußdiskussion, die über das Verhältnis von Mozart und zeitgenössischer Musik im aktuellen Musikleben Aufschluß geben sollte, berief sich auf weitgehend bekannte Erscheinungsformen des Kulturbetriebs; wirtschaftlichen Überlegungen zum Trotz: Mit an Besucherzahlen und Einschaltziffern orientierten Konzepten wird die Musik des 20. Jahrhunderts allen, die außerhalb des speziell interessierten Kreises stehen, gewiß unerreichbar bleiben. — Die Beiträge des Symposions sollen als *Schriften zur musikalischen Hermeneutik*, Band 2, veröffentlicht werden.

Hannover, 15. bis 17. Mai 1991:

Interdisziplinäres Symposium „Johann Joseph Fux und seine Zeit“

von Brigitta Weber, Hannover

Das Symposium, das in der Hochschule für Musik und Theater Hannover stattfand, hatte sich mehrere Ziele gesetzt: Neben dem vor 250 Jahren verstorbenen, als erstem Hofkapellmeister unter Karl VI. wirkenden Johann Joseph Fux sollten Kultur und Kunst des Spätbarock allgemein im Mittelpunkt stehen und Theorie und Praxis — wie sie auch Fux vereint hatte — sich verbinden. Friedrich Wilhelm Riedels (Mainz) Konzeption des Symposiums war die interdisziplinäre Wahl der Referenten zu verdanken; Lajos Rovatkay (Hannover) präsentierte in Konzert und Workshop die Wiener Hofmusik kontrastreich, so daß sich die einzelnen Beiträge zu einem kulturgeschichtlichen Ganzen fügten.

Der Historiker Heinz Duchhardt (Münster) verglich die Lebensdaten von Fux mit den Daten der Allgemeingeschichte und skizzierte Grundkonstellationen europäischer Politik zwischen 1660 und 1741. Der Kunsthistoriker Franz Matsche (Bamberg) untersuchte die *Inhaltliche Konzeption der Werke des Kaiserstils unter Karl VI.*, dessen Staatsideal sich im „Imperialstil“ ausdrücke. Die Verbindung zwischen Wien und dem nördlichen Deutschland stellte Gerda Mraz (Eisenstadt) her. Sie fragte nach dem Einfluß der aus welfischem Geschlecht stammenden Kaiserinnen Wilhelmine Amalie und Elisabeth Christine (als Gemahlinnen der Kaiser Joseph I. und Karl VI.) *auf das geistig-kulturelle Leben in Wien*. Rudolf Flotzinger (Graz) resümierte die wichtigsten Erkenntnisse zu Fux' Biographie und warnte eindringlich vor Legendenbildung als Ersatz für den Mangel an Quellen. Friedrich Wilhelm Riedel stellte die Bewertung von Fux in der europäischen Musikgeschichtsschreibung dar.

Renate Groth (Hannover) fragte nach dem *Verhältnis von Natur und Geschichte, Wissenschaft und Kunst* in den 1725 erschienenen *Gradus ad Parnassum*. Der (wegen Erkrankung des Referenten auszugsweise verlesene) Beitrag von Hellmut Federhofer (Mainz) befaßte sich mit Lorenz Christoph Mizlers Kommentaren zu den *Gradus*. Wolfgang Horn (Hannover) stellte vor dem Hintergrund eines im Barock verbreiteten didaktischen Modells Überlegungen zu Jan Dismas Zelenkas Kompositionsstudien bei Fux an und hob die Bedeutung Frescobaldis hervor. Die Theaterwissenschaftlerin Ulrike Riss (Wien) interpretierte Theaterarchitektur und Bühnendekoration höfischer Festopern von Fux. Die Romanistin Erika Kanduth (Wien) untersuchte *Mythologische Leitfiguren im Operschaffen* von Fux. Gabriela Krombach (Mainz) bahnte einen ersten Zugang zu dem noch wenig erschlossenen Bereich der Mysterien-Andachten in der Wiener Augustinerkirche, in denen auch Motetten auf neulateinische Texte erklangen. Jiří Šeňal (Brünn) sprach über *Johann Joseph Fux und die kirchenmusikalische Praxis seiner Zeit in Mähren*. Greta Moens-Haenen (Mechelen) ging auf Grundsatzfragen der Aufführungspraxis von Werken der Fux-Zeit ein.

Der Tagungsbericht wird in den *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* erscheinen.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen. S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übung.

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

Nachtrag Wintersemester 1991/1992

Frankfurt. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Lehrbeauftragt. Dr. Th. Kabisch: Ü: Das Instrumentalkonzert im frühen 18. Jahrhundert. — S: Schönbergs Instrumentalmusik. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. H. Schneider: S: Hector Berlioz. □ Lehrbeauftragt. Frau Dr. S. Großmann-Vendrey: Die Deutsche Oper in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Gießen. Prof. Dr. P. Nietzsche: Forschungsfreisemester.

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

Marburg. Frau Dr. A. Laubenthal: Strategien der Textvertonung im 15. und 16. Jahrhundert — Pros: Satztechniken der Renaissance — S: Alban Bergs Oper „Lulu“ — Kolloquium: Positionen des Musiktheaters im 20. Jahrhundert.

München. W. Ivanoff: Ü: Bakfark, Barberis, Barbeta. Drei Lautenisten des 16. Jahrhunderts in Padua.

Osnabrück. Dr. S. Hanheide: S: Reinhard Keisers Markus-Passion als Vorlage für Bachs Matthäus-Passion? Studien zur Tradition der Passion.

Rostock. Lehrbeauftragt. Dr. G. Poppe: S: Geschichte der Passionsmusiken von den Anfängen bis zum 18. Jahrhundert.

Sommersemester 1992

Augsburg. Lehrbeauftragt. Dr. F. Brusniak: S: Rezeption „alter“ Musik im frühen 20. Jahrhundert. □ Frau Prof. Dr. M. Danckwardt: Variation und Variationstechnik in der Musikgeschichte — Haupt-S: Gustav Mahlers „Kindertotenlieder“ (3) — Ober-S: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1) — Pros: Gedichte Heinrich Heines in Parallelvertongen des 19. Jahrhunderts (Analyse). □ Lehrbeauftragt. K. Huber M. A.: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ N. N.: Ü: Historische Satzlehre: Generalbaß. □ Prof. Dr. W. Plath: S: Übungen zur Editionstechnik. □ E. Tremmel M. A.: S: Einführung in die musikwissenschaftliche Regionalforschung — Ü: Musikpaläographie III: Modalnotation und schwarze Mensuralnotation.

Bamberg. Prof. Dr. M. Zenck: Kategorien der Musikgeschichte — Pros: Methoden der musikalischen Analyse: Franz Schubert, Klaviersonate A-Dur D 959 — S: Strukturalistische Ästhetik: Roland Barthes — Michel Butor — Jacques Derrida — Michel Foucault; Texte über Schubert, Schumann, Beethoven — S: Pierre Boulez: Der Dirigent, Komponist und Theoretiker.

Basel. Musikgeschichte. Prof. Dr. W. Arlt: Der „Tropus“: karolingische Rezeption der Gregorianik und europäische Austauschbeziehungen vom 10. bis 12. Jahrhundert — Grund-S: Übungen zur Musik des Mittelalters — Paläographie der Musik II: Modale und mensurale Aufzeichnungsweisen des 13. und frühen 14. Jahrhunderts — Haupt-S: Tropus und Sequenz — Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musik (n. Vereinbarung). □ Prof. Dr. M. Haas: Griechische Musiktheorie in arabischer Rezeption und autochthone arabische Musiktheorie. □ Prof. Dr. L. Finscher: Sonatensatz und Sonatenzyklus: Poetisierung der Form und zyklische Bindung — Haupt-S: Konzertouvertüre und Symphonische Dichtung. □ Prof. Dr. Chr. Wolff (2. Hälfte des Semesters): Johann Sebastian Bach — Ü: Bachs h-moll Messe. □ Prof. Dr. V. Ravizza: Komposition und Schrift im 20. Jahrhundert (1) — Übungen zur Vorlesung (1). □ Dr. D. Müller: Grundfragen des Komponierens im 13. und 14. Jahrhundert. □ Lic. phil. J. Willmann: Lektüre zur Musikästhetik im 18. Jahrhundert. □ J.-A. Böttcher: Der Generalbass als „Fundament“ zur Musik: eine Einführung in Geschichte und Praxis des Generalbasses.

Ethnomuskologie. Prof. Dr. R. Günther: Zeremonielle und sakrale Musikübung in Ostasien — Ü: Prinzipien der Melodiegestaltung in außereuropäischen Musikkulturen. □ Prof. Dr. H. Oesch: Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen.

Bayreuth. Musikwissenschaft. Prof. Dr. R. Wiesend: Forschungsfreisemester. □ Dr. H.-J. Bauer: Pros: Analysemethoden Neuer Musik. □ Y. Jiang: Pros: Einführung in die altchinesische Musik. □ Frau D. Reinhold: Pros: Musiksoziologie.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. S. Döhring: S: Verdis „La Traviata“. □ Frau Prof. Dr. S. Vill: Forschungsfreisemester. □ Dr. M. Engelhardt: Pros: Stätten europäischer Opernkulturen (mit Exkursion). □ Dr. R. Franke: Pros: Die deutschen Bühnenwerke Kurt Weills. □ Dr. K. Kieser: Pros: Geschichte des Musicals II. □ M. Linhardt M. A.: Pros: Das bürgerliche Trauerspiel. □ Dr. G. Oberzaucher-Schüller: Pros: Tanzschrift — „Schrifttanz“. Über choreographische Notation und das „Propagandaorgan“ der Kinetographie Laban. □ Frau S. Rode: Pros: Von „Salome“ bis „Lulu“. Zur Operngeschichte des beginnenden 20. Jahrhunderts. □ Dr. T. Steiert: Pros: Musiktheaterregie im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. S. Döhring, Dr. H.-J. Bauer, Dr. M. Engelhardt, Dr. R. Franke, Dr. K. Kieser, M. Linhardt M. A., Dr. G. Oberzaucher-Schüller, Frau D. Reinhold, Frau Dr. S. Rode, Dr. T. Steiert: Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters.

Berlin. Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. T. Kneif: Strawinsky — Pros: Strawinsky: Die Geschichte vom Soldaten — Haupt-S: Strawinsky: Symphonische Werke — Kolloquium: Neuere Literatur über Strawinsky. □ Prof. Dr. J. Maehder: Die Entdeckung Amerikas auf der Opernbühne (1690—1992) — Pros: Richard Strauss: Der Rosenkavalier — Haupt-S: Vergleichende Librettoforschung: Christóbal Colón, Motecuzoma und Cortés als Opernhelden — Doktorandenkolloquium. □ Dr. Th. Betzwieser: Pros: Camille Saint-Saëns. □ U. Krämer: Grund-Kurs: Paläographie. □ Frau Dr. S. Oschmann: Pros: Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. □ Dr. M. Wittmann: Pros: Musiktheorie im 16. Jahrhundert — Pros: Stationen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit III: Ars antiqua/Ars nova (1200—1350). □ B. Bischoff: Grund-Kurs: Analyse, Die späten Streichquartette Ludwig van Beethovens I, Streichquartette f-Moll, op. 95 und Es-Dur, op. 127 □ Priv.-Doz. Dr. U. Konrad: Mozarts Werkstatt — Pros: Quellen und Formen der frühen Orgelmusik (mit paläographischen Übungen) — Haupt-S: Vorbild und Abbild. Traditionshintergründe in der Musik vom 18. bis 20. Jahrhundert — Ü: Der Kritiker Robert Schumann — Lektüre ausgewählter Schriften.

Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. J. Kuckertz: Die Musik Nord-Indiens — Haupt-S: Die Krti-Komposition in Süd-Indien — Pros: Musikstile im pazifischen Raum — Ü: Zum Selbstverständnis des Fachs Vergleichende Musikwissenschaft/Ethnomusikologie. Ansätze-Methoden-Ergebnisse. □ Prof. Dr. R. Schumacher: Musik Zentral- und nordasiatischer Völker — Haupt-S: Rituelle Musik im Buddhismus — Pros: Musik der Inselvölker Südostasiens (außer Java und Bali) — Ü: Pioniere der Vergleichenden Musikwissenschaft I: Das 19. Jahrhundert (Carl Stumpf, Richard Wallaschek, u. a.). □ Frau Dr. Braune: Grund-Kurs: Instrumentenkunde II — Pros: Vokalgattungen in der arabischen Musik. □ Dr. Grupe: Grund-Kurs: Transkription I — Pros: Aspekte der Erforschung einer Musikkultur am Beispiel Simbabwe.

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. G. Rienacker: Musiktheater in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts — Musiktheater vor dem Ersten Weltkrieg — Instrumentation im 19. und 20. Jahrhundert — Haupt-S: Motette des 15. und 16. Jahrhunderts — Haupt-S: Pierre Boulez, Texte und Kompositionen (gem. mit Frau Dr. B. Kruse) — Forschungs-S: Musik- und Musiktheaterhistoriographie. □ Frau Dr. B. Kruse: Musikgeschichte intensiv, 20. Jahrhundert. □ Dr. A. Mertsch: Musikgeschichte intensiv, 19. Jahrhundert. □ Dr. H. Nehrling: Die Musik als Disziplin der artes liberales — S: Geschichte und Problematik der formalen Analyse I — Ü: Bibliographische Grundlagen der Quellenkunde. □ Frau Dr. A. Teichmann: S: Werkanalyse. □ Dr. B. Powileit: S: Einführung in die Musikwissenschaft — S: Musikästhetik „Geist und Kunst“ □ Prof. Dr. R. Kluge: Akustik II — Haupt-S: Empirische und statistische Methoden der Musikurteilsforschung — Ü: Informatik für Geisteswissenschaftler. □ Doz. Dr. C. Kaden: Geschichte des Musikbegriffs (Antike bis frühe Neuzeit) — Künste im Mittelalter (gem. mit Dr. Möbius und Dr. Kotte) — Pros: Auditive Analyse — Forschungs-S: Systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. J. Elsner: Einführung in die Musikethnologie II — Die Berliner Schule der Vergleichenden Musikwissenschaft — Haupt-S: Musik Schwarzafrikas — S: Lektüre persischer und arabischer Musiktraktate (gem. mit Frau Dr. A. Jung) — Ü: Transkription — Forschungs-S: Musikethnologie. □ Frau Dr. A. Jung: Musikkulturen an der Seidenstraße. □ Doz. Dr. P. Wicke: Geschichte der populären Musik II — Struktur und Organisation der Musikindustrie — Haupt-S: Theorie und Methode der Forschung zur populären Musik — Forschungs-S: Geschichte der Musikproduktion und -distribution. □ Frau Dr. M. Bloß: S: „Rock-Frauen“ — S: Popmusik-Analyse. □ Frau Dr. K. Kriese: S: Heroes — Kunst als Lebensform. □ Lehrbeauftragt. Dr. L. Richter: Monodie des lateinischen frühen Mittelalters. □ Lehrbeauftragt. Frau Dr. G. Jähnichen: S: Musik Ostasiens II. □ Berliner Musikethnologen a. G. (n. n.): Musikkulturen der Welt.

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. Ch. M. Schmidt: Die Symphonische Dichtung — Haupt-S: Die Sonate — Pros: Die norddeutsche Orgelmusik zu Beginn des 18. Jahrhunderts — Doktorandenkolloquium. □ Frau Prof. Dr. H. de la Motte-Haber: Filmmusik — Pros: Einführung in die Musikpsychologie — Haupt-S: Klangfarbe und Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts — Doktorandenkolloquium. □ Greve: Pros: Musik in Zentralasien — Pros: Einführung in die Kommunikationswissenschaft: Musikethnologische Feldforschung I (gem. mit Brech). □ R. Koptez: Pros: Neue Musik in der Mediendarstellung — Pros: Videoclips. □ Frau Dr. J. Klassen: Ü: Konzertbegleitende Publikation: Das Programmheft — Pros: Das „Wohltemperierte Klavier“ von J. S. Bach. □ Dr. M. Zimmermann: Ü: Musikalische Analyse (Die Sonate nach Beethoven) — Ü: Satzlehre II: Die klassische Vokalpolyphonie — Ü: Allgemeine Musiklehre — Ü: Mensuralnotation für Fortgeschrittene — Satzlehre IV: Die Harmonik der Klassik und Romantik.

Berlin. Hochschule der Künste. Fachbereich KWE 1. Prof. Dr. W. Burde: Igor Strawinsky — Pros: Einführung in die musikalische Analyse — Kolloquium für Examenskandidaten — Haupt-S: Strawinsky als

Ballettkomponist. □ Prof. Dr. P. Rummenhöller: Die Musik in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts II — Haupt-S: Ludwig van Beethoven — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Wiss. Mitarb. C. Henzel: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Georg Friedrich Händel. □ Lehrbeauftr. K. Angermann: Pros: Einführung in die Höranalyse II. □ Prof. Dr. M. P. Baumann: Pros: Außereuropäische Musik und die Rolle der Massenmedien. □ Frau Dr. B. Borchard: Pros: Fanny Hensel-Mendelssohn II. □ H. Eichhorn: Alte Musik: Sprachstruktur und Klangcharakter — Pros: Musik und Gesellschaft der Renaissancezeit — Ü: Barock-Ensemble-Praxis (1). □ Dr. J. Kloppenburg: Pros: Kompositorische und ästhetische Aspekte der Gebrauchsmusik im 20. Jahrhundert.

Fachbereich KWE 2. Prof. Dr. E. Budde: Franz Schubert — Haupt-S: Doktor Faustus (Thomas Mann: Musik und Geschichte) — Ü: Methoden der musikalischen Analyse — S: Allgemeine Probleme der Aufführungspraxis und der Interpretation in den Klavier- und Violinsonaten von Ludwig van Beethoven. □ Prof. Dr. R. Cadenbach: Von Guido bis Dufay. Musikgeschichte von 1000 bis zum 15. Jahrhundert — Formen und Gattungen mittelalterlicher Musik — Pros: Musikwissenschaft als Studienfach. Inhalte und Methoden. □ Prof. Dr. D. Schnebel: Kolloquium: Musik und Religion — Ü: Analyse-Übung — Haydn-Analysen. □ Prof. Dr. A. Simon: Pros: Einführung in die Musikethnologie. □ Wiss. Mitarb. W. Grünzweig: Pros: Alban Berg — Komponist, Musikanalytiker, Schriftsteller. □ Frau Dr. E. Schmierer: Pros: Die Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Doz. M. Supper: Pros: Computermusik / Elektroakustische Musik. Eine Einführung. □ Lehrbeauftr. Dr. G. Eberle: S: Stil- und Werkkunde für Tonmeister. □ H. Eichhorn: Alte Musik: Sprachstruktur und Klangcharakter — Pros: Musik und Gesellschaft der Renaissancezeit — Ü: Barock-Ensemble-Praxis (1). □ Frau Dr. E. Fladt: Pros: Brahms und Bruckner: Einführung in die religiös geprägten Werke. □ Prof. Dr. W. Kindermann: Pros: Wagners Musikdramen von Tristan zum Parsifal.

Bern. Prof. Dr. St. Kunze: Haydn und Mozart: Die Kunst des Streichquartetts — Pros: Instrumentalmusik der Bach-Söhne (F. Bach, C. Ph. E. Bach, J. Chr. Bach) — S: Schuberts Instrumentalmusik (Schwerpunkt Sinfonien). □ Prof. Dr. V. Ravizza: S: Der Charakter der Tonarten in der Musik der Klassik und Romantik — Ü: Einführung in die weiße Mensuralnotation der Renaissance — Musikalische Werkanalyse II — Musikalische Werkanalyse IV. □ Dr. Th. Schacher: Ü: Die musikalische Postmoderne. □ Frau Dr. D. Baumann: Geschichte des Opernhauses. □ Dr. D. Hoffmann-Axthelm: Musikleben und Musikanschauung im Mittelalter (mit ikonographischen Exkursen) (14-tägl.). □ Dr. K. Keller: Schweizer Musik im 20. Jahrhundert II.

Bochum. Prof. Dr. Ch. Ahrens: Musik des Balkans — Pros: Musik Ostasiens — Haupt-S: Französische Symphonik des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. W. Breig: Arnold Schönbergs Opern — Pros: Musikkultur in deutschen Residenzen — Haupt-S: Bachs Brandenburgische Konzerte. □ Lehrbeauftr. Dr. H.-W. Boresch: Probleme des Musiktheaters bei Jacques Offenbach. □ Priv.-Doz. Dr. Erik Fischer: „Auch Klio dichtet“. Zur Problematik und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung — Pros: Ernest Ansermet: Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein — Haupt-S: Möglichkeiten und Grenzen einer Semiotik der Musik. □ Dr. W. Winterhager: Pros: Notationskunde: Tabulaturen — Pros: Zur Geschichte der Rhapsodie. □ Prof. Dr. Ch. Ahrens / Prof. Dr. W. Breig / Priv.-Doz. Dr. E. Fischer: Doktorandenkolloquium.

Bonn. Dr. R. Dusella: Grund-S: Formale Aspekte der frühen Klavierwerke Robert Schumanns — Grund-S: Paul Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“. □ Frau Dr. I. Forst: Grund-S: Variationen für Klavier aus der Klassik — S: Übungen zur musikwissenschaftlichen Bibliographie. □ Priv.-Doz. Dr. H. Loos: Grund-S: Lektüre lateinischer Musiktraktate (gem. mit Dr. K. Jablonowski) — Haupt-S: Zur Musikgeschichte der Deutschen und ihrer Nachbarn im Osten. □ Prof. Dr. G. Massenkeil: Haupt-S: Doktorandenseminar. □ W. Mik: Grund-S: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. E. Platen: Haupt-S: Editionstechnik musikalischer Werke — Haupt-S: Doktorandenseminar. □ Prof. Dr. W. Steinbeck: Franz Liszt und die Symphonische Dichtung — Grund-S: Musik und Sprache: Analyse ausgewählter Vokalwerke — Haupt-S: Claudio Monteverdi und die „seconda pratica“ — Haupt-S: Doktorandenseminar.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. G. Allroggen: Allgemeine Musikgeschichte IV — Pros: Mozart: Die Entföhrung aus dem Serrail. □ Prof. Dr. D. Altenburg: Einführung in die Gregorianik — S: Die Klaviersonate nach Beethoven — Pros: Giovanni Pierluigi da Palestrina — S: Zur Geschichte der musikalischen Analyse (gem. mit Frau Prof. Dr. S. Leopold). □ Prof. Dr. A. Forchert: Beethovens Streichquartette. □ Frau Prof. Dr. S. Leopold: Opernreformen im 18. Jahrhundert — S: Heine-Vertonungen — Pros: Die Entstehung des dramatischen Rezitativs. □ F. Flamme: Ü: Theorie und Praxis des Generalbaß- und Partiturspiels. □ R. Kleinertz M.A.: Ü: Inszenierungen der Werke Richard Wagners im 19. und 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. D. Manicke:

Ü: Harmonielehre für Fortgeschrittene. □ Dr. W. Werbeck: Ü: Lektüre lateinischer Traktate zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts — Ü: Die Kammermusik Max Regers. □ Prof. Dr. G. Allroggen, Prof. Dr. D. Altenburg, Prof. Dr. S. Leopold: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen.

Düsseldorf. Prof. Dr. H. Kirchmeyer: Einführung in den Gregorianischen Choral.

Eichstätt. Prof. Dr. K. Schlager: Musikgeschichte zwischen Mittelalter und Neuzeit — Einführung in die Musiksoziologie — Die sinfonische Dichtung (Berlioz – Liszt – Strauss) (mit Ü) — S: Geistliche Vokalmusik im 15. und 16. Jahrhundert. □ Frau R. Bauer: Pros: Instrumentenkunde — Pros: B. Brecht und K. Weill — Geschichte ihrer gemeinsamen Arbeit. □ R. Pscherer: Ü: Max Reger und seine Harmonik.

Erlangen. Dr. A. Haug: Pros: „Choral“ und „Choralbearbeitungen“ Einführung in die liturgische Musik des frühen Mittelalters — MS: Laut und Leise in der Musikgeschichte. □ Lehrbeauftr. Dr. W. Hirschmann. Ü: Lektürekurs: Ausgewählte Schriften von Johann Mattheson (1681 – 1764). □ Prof. Dr. F. Reckow: MS: „Le Royaume de la Liberté – Le Royaume de la Necessité: Igor Strawinsky – Jean-Baptiste Lully: Musik des französischen Absolutismus im europäischen Kontext des späteren 17. Jahrhunderts — Kolloquium zu aktuellen Forschungsthemen — Ü: Notation im frühen Mittelalter: Die Neumen. □ Dr. Th. Röder: Ü: Wien 1870–1880. □ Dr. G. Splitt: Ü: Interpretation ausgewählter Texte von Wagner und Nietzsche — MS: „Nietzsche contra Wagner“ Der Dichterkomponist und sein Kritiker.

Essen. Cl. Brinkmann: S: Musikanalyse — S: Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen (1854) — S: Hören von Musikstrukturen. □ Prof. H.-A. Heindrichs: S: Gedicht und Vertonung. □ Hinte: S: Leben zwischen Chaos und Ordnung (gem. mit Hoffsommer, Jenisch, Pütz, Springer, Timaeus). □ Prof. Dr. H. J. Irmen: BS: Wiener Klassik in Wien — AG: Musikhistorische Forschungsprojekte — S: Beethovens Symphonien. □ Frau Dr. U. Migdal: S: Verdis Opern. □ Frau Dr. B. Münxelhaus: S: Sonate und Symphonie — S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (1). □ W. Pütz: S: Workshop „John Cage“ □ H. Schaffrath: S: Alternativen der Melodieanalyse — S: Entwurf und Analyse von Referaten (1) — S: Empirische Musiksoziologie/-psychologie.

Frankfurt/Main. Prof. Dr. W. Kirsch: Musik und Musikleben im Zeitalter der Renaissance — S: Analyse und Interpretation von Werken des 15. und 16. Jahrhunderts — S: Quellenkunde, Notation und Editionspraxis zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (gem. mit Priv.-Doz. Dr. E. Fiedler) — S: Oberseminar zum Forschungsprojekt „Operneinakter“ □ Prof. Dr. A. Riethmüller: Forschungsfreisemester □ Priv.-Doz. Dr. P. Ackermann: S: Der Orpheus-Mythos als Opernstoff. □ Dr. A. Ballstaedt: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Gustav Mahler, 8. Symphonie) — Pros: Johann Strauß (Sohn). □ Dr. M. Maier: S: Elektronische Musik. □ Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Mozarts Opern. □ Lehrbeauftr. Dr. H. Heckmann: S: Musik-Dokumentation — Musik-Information. □ Lehrbeauftr. Dr. P. Lüttig: Pros: Französische Bläsermusik des frühen 20. Jahrhunderts.

Freiburg/Breisgau. Dr. M. Bandur: Pros: Igor Strawinsky. □ Priv.-Doz. Dr. Ch. von Blumröder: Haupt-S: Die Symphonien Dmitri Schostakowitschs. □ Dr. G. Borio: Pros: Adorno in seinen musikalischen Schriften. □ Prof. Dr. R. Dammann: Mathematische Konstruktionsprinzipien in der europäischen Musik — Pros: Musikschrifttum von Richard Wagner (Lektüre-S) — Pros: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke — Haupt-S: Geistliche Chormusik zwischen 1500 und 1650 (Josquin bis Schütz). □ Prof. Dr. H. Danuser: Grundzüge einer Geschichte der musikalischen Interpretation — Pros: Johannes Tinctoris (lateinischer Traktatlektürekurs) — Haupt-S: Übungen zur Vorlesung — Haupt-S: Doktorandenkolloquium: Musikalische Schlußbildung: Aspekte eines Problems bei Wagner und in der nachwagnerschen Kunstreligion. □ Frau Dr. S. Ehrmann: Pros: Giovanni Paisiello und seine Zeit. □ H. Gottschewski: Pros: Theorien der Rhythmik und Metrik. □ Dr. G. Graf: Ü: Paläographie: Musik des 15./16. Jahrhunderts. □ Dr. K. Küster: Pros: Übung zur musikgeschichtlichen Quellenarbeit (am Beispiel Südbadens im späten 18. Jahrhundert). □ Dr. H. Möller: Lehdahl/Jackendorff: A Generative Theory of Tonal Music (1983) — Ü: Musik an der Kathedrale Notre Dame: Organum, Motette, Conductus. □ Dr. Th. Münch: Filmmusik. □ Dr. Th. Seedorf: Expressionistisches Musiktheater. □ Prof. Dr. Ch. Wolff: Klavier- und Orgelmusik um 1700 (4).

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. F. Tagliavini: Formes musicales dans l'opéra romantique — S: Tanzformen im 19. Jahrhundert (1) — Pros: Transcriptions et arrangements d'oeuvres musicales (1) — Aufführungspraxis (1) — Contrepoint et fugue (1) — S: Poésie et musique au 14e siècle (2, 14-tägl.) (gem. mit Frau M. Cl. Gérard-Zai) — La notation au 14e siècle (1, 14-tägl.) (gem. mit Ass. Dipl. P. Pellizzari). □ Prof. Dr. J. Stenzl: Notation musicale: Les tablatures (1) — Histoire musicale IV: Le 20e siècle (1).

Gießen. Prof. Dr. P. Andraschke: Mittelalter II (Die Musik des späten Mittelalters) — Pros/S: Europäische Musik im 20. Jahrhundert: Zusammenhänge und Entwicklungen — Pros/S: Faust-Vertonungen — Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft (Zum Wort-Ton-Verhältnis). □ Prof. Dr. E. Kötter: Pros: Kognitive Musikpsychologie — Pros: Erik Satie — S: Geschichte der Musikpsychologie — S: Szenische Funktionen von Musik. □ Prof. Dr. P. Nitsche: Musikästhetik im 17. und 18. Jahrhundert — Pros: Analyse von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts — S: Theorie der Klangfarben — S: Robert Schumann: Urteile — Fehlurteile. □ Prof. Dr. W. Pape: S: Analyse von Musiksendungen im Fernsehen (Schwerpunkt: Schulfernsehen) □ OStR. G. Ritter: Pros: Orgelbau und Orgelkomposition im 20. Jahrhundert. □ Wiss. Mitarb. K. Scheuer: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. □ Doz. Frau Dr. M. L. Schulten: Pros: Kinder und Musikkonsum. □ Lehrbeauftr. Frau Dr. B. Borchard: S: Frauenbilder in der Musikerbiographie und im Musikjournalismus. □ Lehrbeauftr. Dr. A. Simon: S: Probleme, Ziele und Methoden der Musikethnologie.

Göttingen. Prof. Dr. R. Brandl: Die griechische Volksmusik und ihre balkanischen Parallelen — Pros: Musikethnologische Transkription — Ü: Klangbeispiele zur griechischen Volksmusik — S: Ausarbeitung der Exkursion DOMUS 3 (Dokumentation des Musiklebens im Harz) (4). □ Frau Prof. Dr. U. Günther: Ü: Analyse von Werken der älteren Musikgeschichte — S: Musik und Text im Mittelalter (4) — Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. M. Staehelin: Ü: Lektüre von musiktheoretischen Texten des 18. Jahrhunderts (1) — S: Komponieren um 1800 — Haupt-S: Deutsches Lied um 1900 — Doktorandenkolloquium. □ Priv.-Doz. Dr. U. Konrad: Ü: Orgeltabulaturen vom 15. bis 17. Jahrhundert — Quellenbestand und Übertragung — Haupt-S: Probleme der Edition von älterer Musik (mit Exkursion) — S: Briefe als musikgeschichtliche Quellen — Musikgeschichte I (Europäische Musik bis zum Beginn der Mehrstimmigkeit) (1). □ Prof. Dr. W. Boetticher: Die musikalische Romantik in ihren drei Stilphasen — Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. R. Fanselau: Ü: Elgar – Holst – Tippett. □ Frau Dr. G. Schwörer-Kohl: Ü: Einführung in die Musik Thailands. □ Dr. M. Bartmann: P: Computer-Analyse in der Vergleichenden Musikwissenschaft (4).

Graz. Prof. Dr. R. Flotzinger: Komponieren in Europa — Kolloquium für Dissertanten — Musikwissenschaftliches Pros III: Forschungsreferate. □ Doz. Dr. J.-H. Lederer: Musikgeschichte II — Griechische und Byzantinische Notationen — Seminar — Übungen an Tonbeispielen (1) — Kolloquium für Diplomanden — Colloquium musicum. □ Dr. W. Jauk: Vergleichend-musikwissenschaftliche Spezialvorlesung — Systematisch-musikwissenschaftliches S: Methodik II. □ Lehrbeauftr. Dr. A. Mauerhofer: Vergleichende Musikwissenschaft II: Allgemeine Methodik — Vergleichend-musikwissenschaftliches S. □ Dr. I. Schubert: Musikhistorisches Pros I. □ Lehrbeauftr. Mag. D. Zenz: Musikwissenschaftliches Pros II: Analyse (1).

Graz. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Dr. O. Hafner: Volksmusiktraditionen des Ausseerlandes/Steiermark. □ Prof. Dipl.-Ing. H. Hönig: Technische Grundlagen der Elektronischen Musik II. □ Prof. Dr. F. Kerschbaumer: Einführung in Jazz und Populärmusik II. □ Prof. Dr. F. Körner: Stilanalysen im Bereich des historischen Jazz — S: Einführung in die Transkription des historischen Jazz (4). □ Prof. Dr. O. Kolleritsch: Kritische Einführung, historischer Überblick und Grundprobleme der musikalischen Rezeption II — Musiksoziologie II. □ Prof. Dr. W. Suppan: Biologische und kulturelle Bedingungen der Musiksprache (Musik-Semiotik) — Blasmusik und Blasmusikverlage im Pannonischen Raum (gem. mit Dr. B. Habla). □ Prof. Hönig, Prof. Kerschbaumer, Prof. Friedrich, Prof. Kolleritsch, Prof. Suppan, Trummer: Dissertanten- und Magistrenten-Privatissimum.

Greifswald. UMD E. Ochs: Haupt-S: Ausgewählte Fragen zur Musikentwicklung in der Sowjetunion (3). □ Dr. S. Palm: Systematische Musikästhetik (1) — Instrumentenkunde (1). □ Dr. L. Winkler: Öffentliche Vorlesungsreihe „Ausgewählte Probleme der Musikgeschichte Pommerns“ (gem. mit UMD E. Ochs und B. Köhler) — Musikgeschichte von der Ars nova bis zur Bach-Händel-Telemann Zeit (1) (gem. mit Dr. U. Bähr) — Volksliedkunde (1) — Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (gem. mit N.N.) — Haupt-S: Zur Liedentwicklung im 19. Jahrhundert (3).

Halle. Prof. Dr. W. Baethge: Arnold Schönberg und die Zweite Wiener Schule — Ausgewählte historische Probleme der Musikästhetik und -philologie von Kant bis Adorno — Haupt-S: Methoden der Musikanalyse. □ Prof. Dr. B. Baselt: Geschichte des Oratoriums — Haupt-S: Ausgewählte Beispiele der Editionstechnik anhand der Gesamtausgaben Bach-Händel-Mozart — Einführung in die Aufführungspraxis alter Musik — Ober-S: Doktorandenseminar. □ Doz. Dr. G. Bimberg: Russische Oper des 18. Jahrhunderts — Musikgeschichte Amerikas — Haupt-S: Musik und Medien — Studien zur Kultur- und Musikgeschichte Amerikas — Pros: Einführung in die Werkanalyse. □ Prof. Dr. G. Fleischhauer: Musikgeschichte im Überblick I — Die Klaviermusik Beethovens — Haupt-S: Analyse Deutsches Sololied und Ballade im 18. und 19. Jahr-

hundert. □ Doz. Dr. K.-P. Koch: Einführung in die Musikethnologie — Musik der Renaissance — Haupt-S: Volksmusik in Sachsen-Anhalt, Thüringen und Sachsen — Musik in den altorientalischen Kulturen Afrikas und Asiens. □ Dr. K. Eberl: Pros: Musikgeschichte im Überblick II — Das kompositorische Werk von John Cage. □ Dr. U. Wagner: Pros: Musikgeschichte im Überblick I — Analyse ausgewählter Werke W. A. Mozarts.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. W. Dömling: Die Musik im frühen 20. Jahrhundert (1) — Pros: Ars antiqua — Ars nova — S: Analyse-Übung zur Vorlesung (1) — S: Fantasie und Sonate — Seminar für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. C. Floros: Haupt-S: György Ligeti (3) — Seminar für Examenskandidaten — Ü: Notationskunde I (3). □ Prof. Dr. H. J. Marx: Haupt-S: Das Konzertschaffen J. S. Bachs (3) — Seminar für Examenskandidaten — Ü: Notationskunde III (3). □ Prof. Dr. P. Petersen: Pros: Der Charaktersatz in der Sinfonik des 19. Jahrhunderts — Seminar für Examenskandidaten — Ü: Werkanalyse I. □ Prof. Dr. J. Jürgens: Ü: Geschichte des italienischen Barockoratoriums. □ Priv.-Doz. Dr. A. Michaely: S: Lutosławski. Werke 1958—1988.

Systematische Musikwissenschaft. Frau Prof. Dr. E. Haselauer: Sozialpsychologie der Musik — Haupt-S: Musiksoziologisches Forschungsseminar: AUTOMUSIK — S: Seminar für Examenskandidaten — Ü: Musikpsychologie. □ Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Zur Genesis der „Vernunft“ des Irrationalen: Wege eurozentrischen Musikverständnisses — S: Das Musikalische in den Köpfen der Philosophen. □ Prof. G. Potter: Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts.

Hannover. Prof. Dr. K.-E. Behne: Pros: Einführung in die musikpädagogische Forschung — Haupt-S: Psychologie der populären Musik — Kognitive Musikpsychologie II (1). □ Prof. Dr. A. Edler: Die Idee des Nationalen in der Musik des 19. Jahrhunderts — Grund-S: Béla Bartók — Haupt-S: Beethovens Spätwerk — Examenskolloquium — Kolloquium zu freien Forschungsthemen. □ Frau Prof. Dr. R. Groth: S: Zur Theorie und Praxis der Mehrchörigkeit. □ Dr. H. Haase: S: Das frühe protestantische geistliche Lied — Melodieausgaben und mehrstimmige Bearbeitungen. □ Frau Prof. Dr. E. Hickmann: S: Europäische Instrumentalmusik im Überblick — Ü: Musikethnologische Fallstudien — S: Musiksoziologie II: Hochkulturen des Orients. □ Dr. W. Horn: S: Musik im Dienste des Absolutismus am Beispiel Dresdens — Ü: Intavolierungen des 16. Jahrhunderts für Orgel und Laute. □ Prof. Dr. R. Jacoby: Entwicklung des Liedes seit 1800 (mit Ü) (im Rahmen des studium generale gem. mit Prof. Dr. G. Katzenberger). □ Prof. Dr. G. Katzenberger: Pros: Grundprobleme der Komponistenbiographie — Haupt-S: Das deutsche Lied in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts — Examenskolloquium. Ausgewählte musikgeschichtliche Aspekte (1). □ Prof. Dr. P. Schnaus: S: Maurice Ravel — S: Das Oratorium nach 1750 — S: Formenlehre IV Zur Formgeschichte seit Beethoven (1). □ Prof. G. Schumann: Richard Strauss und das bürgerliche Musiktheater — S: Liedkunde: Das Kunstlied von Schumann bis Wolf (1).

Heidelberg. Priv.-Doz. Dr. M. Bielitz: Neumenschriften, Überlieferung und Arten des Choralis im Abendland. □ Prof. Dr. L. Finscher: Musik im 15. Jahrhundert — S: Haydns Symphonien — Pros: Trecento und Ars Nova — Doktoranden-Kolloquium. □ Frau Dr. A. Laubenthal: Pros/AG: Zur Struktur mehrstimmiger Ordinariumsvertonungen vor 1600 (II) (gem. mit Dr. L. Welker). □ Priv.-Doz. Dr. A. Mayeda: S: Aspekte der dichterischen Instrumentalmusik: Mendelssohn, Schumann, Liszt (4, 14-tägl.). □ Dr. van der Meer: Pros: Klavichord und Kielklaviere vom 15. bis 19. Jahrhundert (4, 14-tägl.). □ Dr. G. Morche: Pros: Orgel, Orgelmusik, Orgelspiel (mit praktischen Übungen an den Orgeln des Seminars) — S: Heinrich Schütz in Venedig 1628/29. □ Prof. Reynolds: Pros/AG: Cappella Sistina: Die Messenüberlieferung bis ca. 1500 (gem. mit Dr. Janz). □ Prof. Dr. H. Schneider: J. S. Bachs Instrumentalmusik — Pros: Klaviermusik im 20. Jahrhundert — S: Musiktheorie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — Doktoranden-Kolloquium. □ Dr. L. Welker: Pros: Paläographie der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts.

Hildesheim. Frau Priv.-Doz. Dr. F. Hoffmann: Anna Magdalena, Constanze und Alma: Ehefrauen in der Musikgeschichte (Projekt, 8). □ Lehrbeauftr. Jahnz: S: Bildende Kunst und Musik. □ Prof. Dr. W. Keil: Musikgeschichte 1789—1848 — S: Romantische Klaviermusik — S: Quellentexte zur Musikästhetik der Frühromantik — Examens- und Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. W. Löffler: Produktion von Musik-kassetten zu musiktherapeutischen Zwecken (gem. mit Frau Bullerjahn) (Projekt, 8). □ Prof. Dr. C. Schaper: Geist und Form: Musikbeispiele aus drei Jahrhunderten. □ Prof. Dr. Weber: Examens- und Doktorandenkolloquium.

Innsbruck. Prof. Dr. W. Salmen: Musica privata — Die Rolle der Musik im privaten Leben — S: Quellen zur Volksliedgeschichte (3) — Konversatorium (4). □ Frau Dr. M. Fink: Pros: Die Anfänge des Klavier-

spiels. □ Dr. R. Gstrein: Pros: Das Gesellschaftslied im 16. Jahrhundert. □ Frau J. Nowaczek: Pros: Tanz im 15. Jahrhundert (14-tägl.). □ Prof. Dr. R. S. March: Vokalpolyphonie der Frührenaissance — Gregorianik. □ Dr. I. El-Mallah: Arabische Musik und Notenschrift. □ Dr. G. Andergassen: Paul Hindemith und Matthias Grünewald: Mathis der Maler.

Karlsruhe. Prof. Dr. S. Schmalzriedt: Aufführungspraktische Fragen der Musik des Barock (gem. mit S. Rampe) — S: Th. W. Adornos musikalisches Denken (gem. mit Prof. Dr. J.-E. Pleines) — Grundkurs: Historische Satzlehre — Kolloquium für Doktoranden und Magisteranwärter. □ Prof. Dr. U. Michels: Musik des Mittelalters — Die Romantik — Ober-S: Bernd Alois Zimmermann. Werke und Musikanschauung — S: „Musica poetica“. Die barocke Kompositionslehre aufgezeigt am Werk Heinrich Schützens. □ Prof. Dr. K. Schweizer: Alban Bergs Opern „Wozzeck“ und „Lulu“ — Instrumentenkunde I: Holzblasinstrumente — S: Musikkritik. Grundlagen, Beispiele, Versuche.

Kassel. Prof. Dr. H. Rösing: Musikpsychologie (Einführung in die Systematische Musikwissenschaft II) — S: Musikalische Begabung und ihre Meßbarkeit — S: Vom Musikautomaten zur Elektronischen Musik — Schulpraktische Studien. □ Dr. U. Götte: S: Formenlehre II. □ Dr. Th. Phleps: S: Filmmusik / Eine nicht nur theoretische Einführung.

Kiel. Priv.-Doz. Dr. Ch. Berger: „Numerus“ und „affectus“. Zur Musikgeschichte des Mittelalters — S: Anton Webern. □ Prof. Dr. F. Krummacher: Tradition und Moderne. Musik um 1900 — Ü: Analytische Übungen zum Thema der Vorlesung — S: Die Streichquartette von Paul Hindemith. □ S. Oechsle: Ü: Einführung in die musikalische Analyse. □ Prof. H. W. Schwab: Das Madrigal um 1600 — S: Interpretation ausgewählter Quellen zur Vorlesung. □ Prof. Dr. B. Sponheuer: Probleme der Musiksoziologie — S: Seminar zur Vorlesung — S: Hegels Musikästhetik. □ Dr. M. Struck: S: Konzeptionen konzertanter Kompositionen im 19. Jahrhundert. □ Priv.-Doz. Dr. Ch. Berger, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. F. Krummacher, Prof. Dr. H. W. Schwab, Prof. Dr. B. Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tägl.). □ Priv.-Doz. Dr. Ch. Berger, Dr. C. Debryn, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. F. Krummacher, S. Oechsle, Prof. Dr. H. W. Schwab, Prof. Dr. B. Sponheuer, Dr. M. Struck: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tägl.).

Köln. Prof. Dr. K. W. Niemöller: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. H. Schmidt: Beethovens Streichquartette — Haupt-S: Tschaikowsky — Paläographische Übung: Tabulaturen. □ Prof. Dr. D. Kämper: Haupt-S: Maeterlinck/Debussy: Pelléas et Mélisande (gem. mit P.-E. Knabe). □ Prof. Dr. J. P. Fricke: Grundlagen der musikalischen Hörwahrnehmung — Pros: Raumakustik — Haupt-S: Bedingungen der Musik-Kommunikation — Kolloquium. Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. R. Günther: Die Musik des japanischen Bürgertums in der Edo-Zeit — Pros: Musik in Märchen, Mythen und Sagen der Völker — Haupt-S: Wahrnehmung und Erinnerung fremden Musikgutes. □ Dr. D. Gutknecht: Pros: Monteverdi und seine Zeit. □ Dr. M. Gervink: Pros: Einführung in die Musiktheorie des Mittelalters und der Renaissance — Ü: Kursorische Lektüre ausgewählter Texte zur Musiktheorie. □ R. Eberlein: Ü: Musica ficta. □ B. Gätjen: Ü: Einführung in die Akustik und den Umgang mit akustischen Meßgeräten. □ Dr. L. Danilenko: Ü: Psychoakustik und audiovisuelle Wahrnehmung. □ W. Jellinek: Ü: Musik in den Medien I — Ü: Musik in den Medien II (gem. mit H. Kier). □ Dr. H.-D. Reese: Pros: Einführung in die Arbeit des Musikethnologen — Ü: Transkriptionsübung.

Köln. Hochschule für Musik. Prof. Dr. D. Kämper: Instrumentale Ensemblemusik des Barock — Pros: Orgel- und Klaviermusik des 15./16. Jahrhunderts — Haupt-S: Klaviermusik um 1900. Die Wende zur Neuen Musik — Kolloquium für Examenskandidaten der Schulmusik. □ Prof. Dr. E. Reimer: Musik und Musikkultur im 19. Jahrhundert — Pros: Geschichte der Sonatenform im 18. und frühen 19. Jahrhundert — Pros: Musikästhetik im 19. Jahrhundert: Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen“ — Haupt-S: Mendelssohns „Elias“. □ Prof. Dr. K. W. Niemöller: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. J. Fricke: Pros: Die Klangcharakteristik der Musikinstrumente. □ Prof. Dr. R. Günther: Musik in Märchen, Mythen und Sagen der Völker. □ Dr. J. Eckhardt: Pros: Einführung in die allgemeine Soziologie. □ Dr. U. Tank: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts — Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts — S: Die Opern W. A. Mozarts — S: K. Stockhausen — S: Stationen der Musikgeschichte. □ Dr. N. Bolin: De harmonia coelesti. Musik im Zeitalter kollektiver Mentalität — S: Das musikalisch-rhetorische Prinzip — S: Lektüre ausgewählter Texte zur Figuren- und Affektenlehre des Barockzeitalters.

Leipzig. Dr. K.-D. Anders: Einführung in die Musikästhetik — S: Geschichte der Musikästhetik bis 1750. □ Dr. J. Asmus: Musikgeschichte im Überblick 1750 bis 1850. □ Frau Dr. A. Behrendt: Opernanalyse

— Methodologie und Grenzprobleme (1) — S: Opernanalyse an Beispielen des 20. Jahrhunderts — S: Musikgeschichte im Überblick 1750 bis 1850. □ Doz. Dr. H. Größ: Musikalische Meisterwerke des 20. Jahrhunderts (für Hörer aller Fakultäten) — Monteverdi-Schütz. Ein Kapitel europäischer Musikgeschichte (1). □ Prof. Dr. U. Klement: Musikgeschichte im Überblick 20. Jahrhundert (mit S: 2/2). — Dramaturgische Probleme der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts — S: Analytisches Seminar zum Gesamtwerk Hanns Eislers. □ Doz. Dr. H. J. Köhler: Robert Schumanns originäre Lösungen des Formproblems. □ Priv.-Doz. Dr. M. Märker: Zur Musikgeschichte Sachsens — S: Bachs h-Moll-Messe. □ Dr. T. Schinköth: Entwicklungswege im Leipziger Musikleben (1) — Das Klavierwerk Edvard Griegs und seine Folgen im 20. Jahrhundert (1). □ Dr. P. Schmiedel. Grundfragen der Akustik. □ Dr. C. Sramek: Neue Musik aus alten und neuen Bundesländern — S: Oper live — Aufführungen in der Diskussion. □ Doz. Dr. R. Szeskus: Geschichte des Oratoriums, der Kantate und der Passion I — Das Kantatenschaffen Johann Sebastian Bachs — Die Musik der vorbachschen Thomaskantoren. □ Prof. Dr. K.-O. Treibmann: Über die formbildende Rolle der Harmonik in den Klaviersonaten von Beethoven und Schubert (1). □ Dr. M. Märker / Dr. C. Sramek / Dr. T. Schinköth. Kolloquium über Methoden zur Leipziger Kompositionsgeschichte und Analyse (1).

Mainz. Prof. Dr. Chr. H. Mahling: Zur Geschichte der Opern in der zweiten Hälfte des 18. und im frühen 19. Jahrhundert — Pros: Die opéra comique im 18. und 19. Jahrhundert — S: Zur Musikästhetik von Richard Strauss — Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. W. Ruf und Prof. Dr. M. Schuler). □ Prof. Dr. F. W. Riedel: Die Musikkultur des Ostseeraumes — Pros: Die historischen Musikinstrumente und ihre Spielpraxis — S: Joseph Martin Kraus (1756—1792) — Ober-S: Kolloquium für Doktoranden. □ Prof. Dr. W. Ruf: Musiktheater des 20. Jahrhunderts — Pros: Die Bühnenwerke Paul Hindemiths — S: Die Lieder von Schumann, Brahms und Wolf. □ Prof. Dr. R. Walter: Ü: Formenlehre. Harmonielehre. □ W. Gersthofer: Pros: Musik in England zur Zeit Henry Purcells. □ H. Pöllmann M. A.: Pros: Béla Bartók — Ü: Musik und Medien IV: Musik in den audiovisuellen Medien. □ U. Kramer M. A.: Lektürekurs. □ Frau D. Philippi: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und musikwissenschaftliche Arbeitsweise. □ A. Hauff: Ü: Notationskunde II: Tabulaturen und neuere Notationsarten. □ Th. Hirschmann: Ü: Zur Geschichte des Jazz.

Marburg. Prof. Dr. W. Seidel: Monteverdi — Pros: Die Sonate des 18. Jahrhunderts — S: Die Haydn gewidmeten Streichquartette von Mozart — Kolloquium: Besprechung eigener Arbeiten und Neuerscheinungen (14-tägl.) □ Prof. Dr. M. Weyer: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik II (ab 1750) — Pros: Zur Geschichte des Orchesters seit dem 18. Jahrhundert — S: Robert Schumann und die Lyrik seiner Zeit. □ Dr. O. Bill: S: Bibliothek — Bibliographie. Arbeitshilfe und Arbeitsfeld für Musikwissenschaftler (14-tägl.) □ Dr. L. Schmidt: Pros: Zur Musik der zwanziger Jahre.

München. Prof. Dr. Th. Göllner: Komposition und Improvisation in Vokal- und Instrumentalmusik — Haupt-S: Die Ars-Antiqua-Motette (3) — Pros: Musik für Tasteninstrumente und Laute vor 1600. □ Prof. Dr. R. Bockholdt: W. A. Mozart, „Die Entführung aus dem Serail“ — Ü: Englische Sprachvertonung: Die Lieder von John Dowland — Ü: Französische Sprachvertonung: „Les nuits d'été“ von Hector Berlioz. □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: Henry Purcell — Haupt-S: Mozarts „Zauberflöte“ — Ü: J. S. Bachs Orchesterouvertüren BWV 1066—1069. □ Dr. R. Schlötterer: Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe: Takt, Metrum und Periodenbau in der Musik von Strauss. □ Dr. B. Edlmann: Ü: Palestrinasatz II — Ü: Harmonik des 18. und 19. Jahrhunderts — Ü: Die Geige in der europäischen Volksmusik — Ü: Chansons von Binchois und Ockeghem — Ü: Musikgeschichte in Beispielen II (1600—1990). □ Dr. R. Nowotny: Ü: W. A. Mozarts Singspiele. □ Dr. F. Büttner: Pros: Kompositionen des 13. Jahrhunderts im „Codex Bamberg“ — Ü: Jean-Philippe Rameau. „Castor et Pollux“ (1737/1754). □ Dr. F. Körndle: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Ü: Sologesang (Lehre, Musik, Aufführung) I. □ Dr. C. Bockmaier: Pros: Händel „Jephtha“ — Ü: Musikalischer Grundkurs. □ Dr. M. Bernhard: Ü: Einführung in die Musiktheorie des Mittelalters. □ Dr. I. El-Mallah: Ü: Der Tanz als Bestandteil musikalischer Gattungen in den Arabischen Golfländern (mit Videovorführungen). □ Prof. Dr. A. Mayeda: Ü: Einführung in die japanische Musik. □ Dr. E. Voss: Ü: Schlagworte und Grundphänomene des Wagnerschen Musiktheaters. □ Dr. W.-D. Seiffert: Ü: Die Streichquintette von W. A. Mozart: Komposition, Quellen, Edition. □ Dr. R. Schulz: Ü: Zemlinskys Lyrische Sinfonie und Alban Bergs Lyrische Suite. □ J. Nowaczek: Tanzüberlieferung in Frankreich im 15. und frühen 16. Jahrhundert.

München. Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. J. Schläder: Musiktheater zwischen den Revolutionen (1830—1848) — Pros: Aktuelle Münchner Operninszenierungen — Haupt-S: Femme fatale und Femme fragile auf der Opernbühne. □ Frau Dr. J. Liebscher: Pros: Der Opernregisseur Harry Kupfer — Pros: Verdis Falstaff: Werke und Inszenierung. □ Prof. Dr. J. M. Fischer: Haupt-S: Leoš Janáček und die Oper. □ Frau

Dr. M. Woitas: Pros: Strawinsky tanzen — Pros: Tanzformen. □ Frau B. Zuber M.A.: Übung zur Opernkritik II: Das zeitgenössische Musiktheater.

Münster. Prof. Dr. Chr. Ahrens: Europäische Volksmusikinstrumente. □ Prof. Dr. H. Gembris: Rezeptionsforschung in der Musikpsychologie — Pros: Musiktherapeutische Forschung im Spiegel des Journal of Music Therapy — Haupt-S: Strukturen musikalischer Werdegänge. □ Prof. Dr. K. Hortschansky: Christoph Willibald Gluck: Die Reform der Oper — Haupt-S: Das Konzert im 19. Jahrhundert (gem. mit J. Bužga) — Musik des Trecento. □ Prof. Dr. W. Schlepphorst: Kirchenmusik im 17. Jahrhundert — Haupt-S: Europäische Orgellandschaften — Max Reger — Ü: Kontrapunkt II. □ Dr. A. Beer: Pros: Musikalische Presse im 19. Jahrhundert — Deutsche Musik im 16. Jahrhundert — Unterhaltungsmusik der letzten 100 Jahre: Ausgewählte Fragestellungen — Ü: Gewußt wo? Einführung in die musikalische Literatur □ Dr. J. Bužga: Haupt-S: Musik in Osteuropa. □ Dr. A. Gerhard: Pros: Formen der Fuge in Johann Sebastian Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ und der zeitgenössischen Musiktheorie (Einführung in die musikalische Analyse). □ Dr. D. Riehm: Pros: Richard Strauss — Ü: Musikgeschichte im Überblick II. □ R. Rothe: Pros: Musik nach 1960 (Einführung in die musikalische Analyse). □ Dr. M. Witte: Ü: Von der Modalnotation zur Franconischen Notation.

Oldenburg. Dr. P. Schleunig: S/Ü: J. S. Bachs Goldbergvariationen (gem. mit A. Weidenfeld) — Ü: Mozart: Liebeslieder — S: Herstellen eines wissenschaftlichen Textes — J. S. Bachs 6. Brandenburgisches Konzert. □ B. Mergner: Ü: Harmonik in verschiedenen Epochen des Jazz — S: Spuren afrikanischer Musiktraditionen in Europa. □ Prof. G. Becerra-Schmidt: S/Ü: Polyphone Satzlehre II. □ A. Weidenfeld: S: Musikgeschichte im Überblick. Das 18. Jahrhundert. □ C. Teeling: S: Manchmal ist es schön zu weinen — Puccini und die italienischen Veristen. □ C. Friedel: S: Musikleben im Dritten Reich. □ Dr. G. Meyer-Denkman: S: Funktionale — angewandte — autonome Musik: anything goes? Wo bleiben die Wertmaßstäbe? Kriterien zur Pluralismusdebatte. □ U. Schalz-Laurenze: S: Komponistinnen der Avantgarde: Younghi Pagh-Paan, Sofia Gubaidulina. Porträt und Werkanalyse. □ Houpert: Ü: Sound Designing. □ Dr. F. Ritzel: S/Ü: Wilde Bühne Berlin. Ein interdisziplinärer Versuch zur Kultur der 20er Jahre (mit musikpraktischen Übungen) (gem. mit Brandes, Lange, R. Thiele) — S: Tanzfilme der 80er Jahre (gem. mit Fabian) — S: Einführung in die Filmanalyse (gem. mit Prof. Dr. D. Grathoff, R. Thiele). □ W. Meyberg: S: Einführung in die Musiktherapie. □ Prof. Dr. W. Heimann: S: Musiklernen bei Kindern und Jugendlichen: Stufen der Entwicklung, Einflüsse, Bedingungen (Einführung in die Musikpädagogik, Teil 3) — S: Singen in der „alten Schule“ Volksschule und Volksgesang vom 16. bis zum 19. Jahrhundert (Geschichte der Musikpädagogik, Teil 1) — S: Fachdidaktische Konzeptionen. Ein Überblick über die Musikdidaktik des 20. Jahrhunderts und ihre Kontroversen (Einführung in die Musikpädagogik, Teil 1) Reformpädagogik und musische Musikerziehung. □ Wilson: Ü: Jazzkritik.

Osnabrück. Frau KMD W. Fuchs: Ü: Aufführungspraxis alter Musik. □ Dr. S. Hanheide: S: Die Fuge: Kompositorische Entwicklung und geistesgeschichtliche Hintergründe — S: Kriegserfahrung und Friedenssehnsucht in der Musik — Ü: Forschungsgruppe „Musik im Dritten Reich“ □ Prof. W. Heise: S: Neue Aspekte der Kestenberg-Reformen — S: Einführung in die Musikpädagogik — S: Notenlernen in der Grundschule — Kolloquium. □ Prof. I. Henning: S: Die Entwicklung der Klavierschulen seit 1970. □ Prof. Dr. H. Kinzler: Klavierensonaten um 1850 am Beispiel Chopin, Liszt und Brahms (gem. mit G. Steinkopf) — S: Das Oeuvre Karlheinz Stockhausens. □ C. Rocholl: Ü: Musikproduktion im MIDI-Labor. □ Prof. Dr. H.-Chr. Schmidt: S: Die Schallplatte: ihre Geschichte, ihre Ästhetik — S: Giacomo Puccini: Portrait eines Komponisten. □ Frau Prof. Dr. S. Schutte: S: Zur Theorie des ästhetischen Urteils. □ N.N.: S: Pop- und Rockmusik im Unterricht — S: Einführung in die MIDI-Programmierung am Beispiel von Kompositionsprogrammen.

Regensburg. Prof. Dr. Dr. Kirkendale: Musik des Mittelalters und der Renaissance — S: Die Oratorien von Georg Friedrich Händel (3) — Ü: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. D. Hiley: Messiaen: Orchester-, Chor- und Klavierwerke — Nationale Merkmale in der Musik des 14. Jahrhunderts: Frankreich, Italien, England — S: Musikalische Schätze der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel (mit Exkursion). □ Prof. Dr. S. Gmeinwieser: Heinrich Schütz 1585–1672. □ Dr. J. Riedlbauer: Pros: Das Streichquartett von Haydn bis Beethoven — Ü: Musiktheorie im 16. Jahrhundert.

Rostock. Prof. Dr. K. Heller: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts — Haupt-S/S: Die deutsche romantische Oper — Einführung in die Instrumentenkunde (1) — Pros: Gattungsgeschichtliche Übung — Kolloquium für Examenskandidaten (14-tägl.) □ Lehrbeauftr. Doz. Dr. Chr. Krummacker: S: Die Norddeutsche Orgelmusik. □ Lehrbeauftr. Dr. G. Poppe: Gustav Mahlers Sechste Sinfonie.

Saarbrücken. Prof. Dr. W. Braun: Geschichte der Schauspielmusik — Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft — S: Das Melodram. □ Prof. Dr. W. Frobenius: Verdi II — Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer — S: Berlioz. □ Frau Dr. N. Schwindt-Gross: Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600. □ Dr. M. Waldura: Pros III: Geschichte der Musik von 1600 zur Wiener Klassik. □ Dr. I. Widmaier: Kurs: Musiktheater aktuell (gem. mit T. Sick) — Musikwissenschaft und Rundfunk (gem. mit W. Korb) — Kurs: Musikalischer Dadaismus. □ A. Waschbüsch: Kurs: Musik-Datenverarbeitung. □ Frau I. Maaß: Kurs: Ut pictura musica? Bildende Kunst und Musik in Renaissance und Barock. □ A. Fuhrmann: Kurs: Kontrastierende oder korrespondierende Systeme? (gem. mit A. Scheib). □ S. Fricke: Kurs: John Cage (zum 80sten) — Programmgestaltung.

Salzburg. Frau Doz. Dr. S. Dahms: Operngeschichte — S: Tanztheorie zu Bühnen- und Gesellschaftstanz des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Gratzner: Pros: Ars nova — Le nuove Musiche — Neue Musik. □ Dr. A. Lindmayr: Pros: Formenlehre. □ Dr. St. Engels: Pros: Musik des Mittelalters. □ Prof. Dr. G. Croll: Notationskunde II: Weiße Mensuralnotation (mit Ü) (gem. mit Dr. St. Engels) — Seminar für Doktoranden. □ Dr. G. Winkler: Pros: Musikalische Satzlehre II (mit Ü) — Einführung in die Geschichte der elektronischen Musik. □ Prof. Dr. H. P. Hesse: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft IV □ Dr. G. Walterskirchen: Programmmusik. □ Prof. Dr. G. Gruber: S: Textliche Vorlage und musikalische Struktur in der Vokalmusik (gem. mit Dr. Panagl) — Seminar für Diplomanden. □ Prof. Dr. W. Suppan: Einführung in die Blasmusikforschung (mit Kolloquium). □ Berne: Pros: Richard Strauss: Elektra. □ Dr. E. Hintermaier: Pros: Grundkenntnisse der musikwissenschaftlichen Archivarbeit. □ Prof. Ager: Computeranwendung in der Musikwissenschaft

Salzburg. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. W. Roscher: Kulturgeschichtliche musikalische Improvisation — Kulturgeschichte und Tradition — Musikästhetik und Musikphilosophie — Ü: Lehrpraxis Integrativer Musikpädagogik (gem. mit H. Ass. Mag. Dr. Ch. Khittl) — Ü: Ensemblespiel, Ensembleimprovisation, Ensembleleitung — S: Neue Musik und Musikpädagogik (gem. mit H. Ass. Mag. Dr. Ch. Khittl). □ Ass. Prof. Dr. P. M. Krakauer: Theorie und Praxis außereuropäischer Musikkulturen — Kultur und Kulturen — Künstlerischer Ausdruck und Weltverständnis — Pros: Einführung in die Technik wissenschaftlicher Arbeiten — S: Themen und Aufgaben musikalischer Rezeption — Kultur- und musikpädagogische, didaktische und hochschuldidaktische Probleme. □ H. Ass. Mag. Dr. Ch. Khittl: Ü: Einführung in die Praxis der Musikpädagogik. Lehrplan, Lehrplankritik; Lehrbücher, Lehrbuchkritik, didaktisch-methodische Modelle. □ LB Mag. DDR W. Mastnak: Lehrpraxis AHS/BHS.

Siegen. Prof. R. Agop: Instrumentenkunde und musikalische Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. H. J. Busch: S: Musik um 1600 — Ü: Musik um Rubens (1) — Ü: Musikgeschichtliches Repetitorium II (1). □ Prof. Dr. J. Heinrich: S: Geschichte und Didaktik des Liedes — Pros: Geschichte der musikalischen Satztechnik. □ Prof. Dr. W. Klüppelholz: S: Musikunterricht der Sekundarstufe I. □ Dr. O. Schumann: S: Zur Methodik des Werkhörens — S: Die Kammermusik von Johannes Brahms.

Tübingen. Prof. Dr. M. H. Schmid: Musik der Renaissance — Pros: Monteverdi, 8. Madrigalbuch — S: Die Musik des Codex Las Huelgas — S: Kolloquium für Doktoranden und Magistranden (gem. mit Doz. Dr. A. Gerstmeier) □ Prof. Dr. U. Siegele: S: Luigi Nono, Il canto sospeso (3) — S: Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert. Personen und Fachgebiete (3) — S: Besprechung eingereicherter Arbeiten. □ Doz. Dr. A. Gerstmeier: Die Klaviermusik von C. Ph. E. Bach — S: Ausgewählte Klavierwerke von Leoš Janáček. □ Prof. Dr. Th. Kohlhas: S: „Rhythmische“ Choralneumen des 10. Jahrhunderts. Notationssysteme und Aufführungspraxis. □ Dr. A. Traub: Pros: Einführung in den Gregorianischen Choral. □ Dr. A. Sumski: Ü: Repertoirekunde II: Werkerfahrung anhand audiovisueller Beispiele (1). □ Dr. H. Schick: Ü: Kammermusik von Johann Brahms. □ Frau Dr. G. Bernard-Krauß: Ü: Einführung in die Opern von B. Britten und R. Vaughan-Williams.

Wien. Prof. Dr. O. Wessely: Historisch-musikwissenschaftliches S — Die niederländische Messe von Guillaume du Fay bis Josquin Desprez (4) — Dissertantenseminar — Musikwissenschaftliches Praktikum. Archiv- und Bibliothekskunde (4) (gem. mit Ass. Haas und Doz. Prof. Seifert). □ Prof. Mag. Dr. F. Fördermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft II — Einführung in die Ethnomusikologie II — Vergleichend-musikwissenschaftliches S — Die Musik des Nahen Ostens in islamischer Zeit — Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr. W. Pass: Musikwissenschaftliches Einführungspros II (1) — Musikgeschichte II — Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros — Historisch-musikwissenschaftliches S (gem. mit Lektor Prof. Dr. E. Würzl) — Historisch-musikwissenschaftliches S — Historisch-

musikwissenschaftliches S (gem. mit Lektor W. Keyszig und Lektor Dr. H. Ristory) — Mozart X (1) — Ü: Einführung in die Quellenkunde für Anfänger (gem. mit Tutor) — Ü: Einführung in die Quellenkunde für Fortgeschrittene (gem. mit Tutor) — Konservatorium zu den Vorlesungen — Notationskunde IV: Musikalische Notationen des 20. Jahrhunderts (mit Ü) — Dissertanten- und Diplomandenkolloquium. □ Prof. Dr. S. Mauser: Musikalische Hermeneutik. □ Prof. Doz. Dr. Th. Antonicek: Musikwissenschaftliches Einführungspros II (1) — Historisch-musikwissenschaftliches S — Musikgeschichte Wiens II (mit Ü) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Prof. Doz. Dr. H. Seifert: Historischer Tonsatz: Kontrapunkt (mit Ü) — Einführung in die Methoden der Analyse II (mit Ü) — Archivpraktikum (1) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Doz. Dr. L. Kantner: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungspros — Geschichte der Oper in Wien im 18. und 19. Jahrhundert — Musikpflege in österreichischen Stiften und Klöstern — Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Doz. Frau Prof. E. Haselauer: Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Doz. Dr. O. Elschek: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros — Vergleichend-musikwissenschaftliches S — Systematische Geschichte der Musikwissenschaft. □ Doz. Dr. G. Kubik: Neotraditionelle Musikformen Schwarzafrikas. □ Doz. Dr. E. Hilmar: Schubert Fragmente 2 (1). □ Dr. K. Schnürl: Notationskunde III: Mensuralnotation (mit Ü). □ Dr. H. Knaus: Musikgeschichte II (mit Ü) — Formenlehre (mit Ü). □ Prof. R. Seitz: Übungen zum Tonsatz II — Übungen zum Tonsatz IV □ Mag. M. Eybl: Übungen zum Tonsatz II (4) — Übungen zum Tonsatz IV □ Dr. W. A. Deutsch: Psychoakustik II — Psychoakustik IV. □ Frau Dr. G. Haas: Frau und Musik — Archiv-Praktikum (1). □ Frau Dr. Ch. Harten: Archiv-Praktikum (1). □ Dr. M. Angerer: Historisch-musikwissenschaftliches Pros: Beethovens Streichquartette — Einführung in die Geschichte der Musikästhetik II — Historisch-musikwissenschaftliches S: Gustav Mahler und die symphonische Tradition. □ Frau Dr. M. Handlos: Probleme der Wechselbeziehung Musik und Lyrik im 18. bis 20. Jahrhundert. □ Dr. H. Kowar: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Prof. L. Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Hofrat Dr. D. Schüller: Schallträgerpraktikum I — Ausgewählte Kapitel der Schallträgerkunde und des Schallarchivwesens. □ Dr. G. Stradner: Einführung in die historische Instrumentenkunde II. □ Dr. E. Lubej: Musikwissenschaftliche Laborübungen II (3). □ Mag. H. Huber: Einführung in die Populärmusik II. □ Dr. H. Ristory: Einführung in die Musiktheorie um 1300. □ Dr. W. Kreyszig: Ü: Einführung in die Musiktheorie um 1500 im Überblick. □ Prof. R. Hoffmann: Schönbergs Zwölf-Ton-Werke.

Wien. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. G. Scholz: S: Musik im Fin de Siècle — Stile und Kompositionstechniken (gem. mit Dr. G. W. Gruber) — S: Ausdrucksformen in der Musik nach 1945 (gem. mit Dr. M. Saary) — S: Vergleich verschiedener Analysemethoden (gem. mit Dr. G. W. Gruber) — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. G. W. Gruber und Dr. M. Saary). □ Dr. G. W. Gruber: S: Stil, Inhalt und Ausdruck in der Musik der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. F. C. Heller: S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Dr. C. Szabo-Knotik: Musik als Werk und Ereignis — Jubiläumstage der Musikgeschichte; der Gedenktag als marktbeherrschendes Prinzip. □ Dr. C. Glanz: S: Sprechen über Musik (gem. mit Dr. M. Permoser) — Alla Marcia. □ Dr. M. Permoser: S: Faszination des Jazz — Zur Musikgeschichte Amerikas im 20. Jahrhundert. □ Dr. P. Revers: Musik und Exotik — Exotische Musik. □ Frau Prof. Dr. I. Bontinck: Systeme der Musiksoziologie — S: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und Möglichkeiten der pädagogischen Reflexion — Diplomanden- und Doktorandenseminar. □ Ass. Prof. Mag. E. Ostleitner: Einführung in die musiksoziologische Denkweise — S: Frau und Musik — Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin. □ Prof. Dr. D. Mark: Forschungs-S: Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation — S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ Dr. A. Smudits: S: Einführung in die soziologische Arbeitsweise. □ Prof. Mag. Dr. H. Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis — Aufführungspraxis der Vokalmusik II — S: Vergleichende Interpretationskritik (Musik der Wiener Klassik) — S: Notationskunde II (Schwarze und weiße Mensuralnotation) — S: Alexander Zemlinsky — S: Besetzungsfragen in der Musik des 15.–17. Jahrhunderts (gem. mit Dr. B. Trebuch) — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar.

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Bachs Kantaten — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Ü: Bach in der Tradition älterer Musik — Ü: Beethovens Streichquartette op. 18. □ Prof. Dr. M. Just: Die Symphonie im 19. Jahrhundert — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten — Haupt-S: Zur Geschichte der Musikwissenschaft — Ü: Satztypen und Charaktere im Wohltemperierten Klavier. □ Priv.-Doz. Frau Dr. P. Bockholdt: Carl Orff — Ü: Lektüre ausgewählter Texte zur Musiktheorie des 10. und 11. Jahrhunderts. □ F. Heidelberger M.A.: Ü: Das Charakteristische und das Schöne: Terminologie der Musikästhetik im frühen 19. Jahrhundert — Musikhistorischer Kurs: Die Zeit von Bach und Händel. □ Lehrbeauftragt. W. Thein: Ü: J. S. Bach: „Dritter Theil der Clavier Übung“ (1739).

Zürich. Prof. Dr. M. Lütolf: Die Musik zur Zeit des Humanismus und der Renaissance (1) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft II (1) — Notationen im 13. und 14. Jahrhundert — S: Zur Geschichte der Motette von den Anfängen bis zum Ende des 14. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Das Musiktheater des späten 19. Jahrhunderts — Pros: Einführung in die Musikethnologie II — Ü: Außereuropäische Musik: Hörübungen (1) — S: Robert Schumann — Musikethnologisches S gem. mit Frau Dr. S. Bolle-Zemp: Musik und Ethnizität. □ Prof. Dr. U. Asper: Pros: Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts II — Ü: Harmonielehre II. □ P. R. Bannwart: CM. Gregorianischer Choral (1) □ Frau Dr. D. Baumann. Ü: Historische Instrumentenkunde (1). □ Dr. B. Billeter: Ü: Partiturstudium (1). □ Dr. A. Godel. Analyse ausgewählter Musikwerke des 19. Jahrhunderts. □ lic. phil. B. Hangartner: Pros: Gregorianischer Choral. □ Priv.-Doz. Dr. A. Mayeda: Einführung in die Japanische Musik. □ Dr. Chr. Walton: Musik Englands im 20. Jahrhundert. □ P. Wettstein: Ü: Analytisches Musikhören — Kontrapunkt (1).

Zwickau. Dr. E. Möller: S: Das Lied im 19. Jahrhundert. □ Doz. Dr. J. Roßner: Vokal- und Instrumentalmusik aus Bachs Leipziger Zeit — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts — Orgelmusik des 19. Jahrhunderts. □ Dr. W. Seyfarth: S: Die Oper im 19. Jahrhundert — Musik und Musikanschauung des 19. und 20. Jahrhunderts.

BESPRECHUNGEN

HANS OESCH: *Außereuropäische Musik (Teil 2)*. Laaber: Laaber-Verlag (1987). 513 S., 127 Notenbeisp., 131 Abb., 63 Tab., 2 Farbtafeln. (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Band 9.)

Unser gegenwärtiges Wissen von denjenigen Musikkulturen, die wir — etwas hilflos — immer noch recht pauschal „außereuropäische“ zu nennen gewohnt sind, im Rahmen eines Handbuchs umfassend aufzuarbeiten, ist zweifellos eine im Grunde undankbare Aufgabe. Allzu viele gewichtige Argumente sprechen gegen ein solches Unternehmen. Diese dem Verfasser Hans Oesch hier mit vorwurfsvoller Miene entgegenzuhalten, wäre unfair; denn selbst dann, wenn er sie im Vorwort nicht explizit angesprochen hat, wird er sie, und das geht aus dem Kontext hervor, gewiß in seine Überlegungen bei der Konzeption des Werkes einbezogen haben:

Erstens ist jedes Handbuch auf Grund seines umfassenden Anspruchs oft bereits beim Erscheinen überholt. Dies wirkt sich jedoch besonders gravierend in einer Disziplin aus, in der das reine Faktenwissen wie auch das Differenzierungsvermögen entgegen allen Unkenrufen von den nicht mehr vorhandenen weißen Flecken auf der musikalischen Landkarte nach wie vor in überdurchschnittlichem Maße zunimmt. Immerhin ist es der Weitsicht des verstorbenen Herausgebers Carl Dahlhaus zu danken, daß der Übersicht außereuropäischer Musik in zwei umfänglichen Bänden somit ein wesentlich größerer Raum gewährt wurde als seinerzeit im Bückenschen Handbuch.

Wenn nun — zweitens — ein Wissenschaftler es überwiegend allein unternimmt, diese Gesamtschau zu wagen, dann wird er unweigerlich Kritik seitens seiner auf ihrem Forschungsterrain im einzelnen spezialisierteren Fachkollegen auf sich ziehen, denen manche Darstellungen zu pauschal und undifferenziert erscheinen mögen. Hier stand Hans Oesch vor der Wahl, entweder als Herausgeber ein Sammelwerk aus der Feder vieler Spezialisten mit konzeptioneller Divergenz zu bezahlen oder aber selbst zur Feder zu greifen, aus einem

möglichst breiten und tragfähigen Fundus sekundärer Quellen zu schöpfen und einer homogenen Konzeption zuliebe vereinzelt Verkürzungen, Mißverständnisse oder Fehldeutungen in Kauf zu nehmen. Daß Hans Oesch diesen zweiten Weg gewählt hat, verdient Respekt, zumal da die Materialgrundlage seiner Ausführungen angesichts der umfangreichen Literaturverzeichnisse alles andere als schmal ist. Leider ist die Benutzung dieser Verzeichnisse dadurch erschwert, daß die Arbeiten jedes Autors nicht nach dem Erscheinungsjahr sondern alphabetisch nach Titeln angeordnet sind, während der Literaturverweis im fortlaufenden Text das Publikationsjahr anzeigt. — Doch auch in diesem Band hat sich Hans Oesch durchaus der Mitarbeit von Kollegen versichert: Es sind dies Max Haas und Hans Peter Haller mit den Spezialbeiträgen „Voraussetzungen der arabischen Musik und Musiklehre“ (S. 129—151) bzw. „Klanganalyse“ (S. 456—470).

Schwerer wiegt da schon — drittens — ein spezifischer Einwand angesichts der Gesamtkonzeption des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft*: In ein Gesamtunternehmen, das — mit den Worten des Herausgebers — einen „strukturgeschichtlichen Ansatz verfolgt“, die Darstellung außereuropäischer Musikkulturen einzubinden, kann von vorneherein niemals bruchlos gelingen, da uns hier großenteils die historische Dimension fehlt. Nicht daß außereuropäische Kulturen geschichtslos seien; solchen Unsinn wird heute wohl keiner mehr behaupten. Da jedoch vielen Völkern ein so geartetes Bewußtsein von ihrer Vergangenheit abgeht, das es gestatten würde, die Historizität von überlieferten Ereignissen zu verifizieren, bleibt hier eine Musikgeschichtsschreibung zwangsläufig Stückwerk. Trat dies bei der Behandlung des chinesischen und indischen Kulturbereichs im ersten Teil nicht so gravierend in Erscheinung, da gerade diese beiden Kulturen eine sehr reichhaltige Überlieferung besitzen, die einer historischen Überprüfung meist standhält, so wird der Bruch hier im zweiten Teil überdeutlich. Und nicht erst bei der

Betrachtung der Musik schriftloser Kulturen (Kapitel VI) erweist sich die eigentliche Unangemessenheit der historischen Perspektive. So gesehen, ist Hans Oeschs Formulierung „Aus alledem geht hervor, daß eine Musikgeschichte der islamischen Welt zu beschreiben heute nicht möglich ist“ (S. 129) durchaus symptomatisch und auf den Großteil der in diesem zweiten Band vorgestellten Musikkulturen anwendbar.

Im Rahmen dieser vorgegebenen Einschränkungen enthält der Band nun eine Fülle detaillierter und wissenschaftlicher Informationen. Zunächst setzt Hans Oesch die im ersten Teil begonnene Präsentation der musikalischen Hochkulturen mit dem indonesischen (Kapitel III), dem arabisch-persischen (Kapitel IV) und dem altamerikanischen Kulturbereich (Kapitel V) fort. Daran schließt sich das mit 200 Seiten umfangreichste Kapitel VI über die schriftlosen Kulturen an. Dort ist zunächst paradigmatisch die Musik jener Stammeskulturen sehr genau beschrieben, die der Autor in eigener Feldforschungstätigkeit näher kennengelernt hat. Dies sind die sogenannten Orang Asli auf der malaiischen Halbinsel sowie — weniger umfassend — einige Bergvölker Indochinas. Die Musik anderer „schriftloser Kulturen“ wird danach — um lästige Wiederholungen zu vermeiden — teilweise recht pauschal und abgekürzt behandelt: Eskimo, Nordamerikanische Indianer, Lateinamerika, Ozeanien, Afrika. Symptomatisch für eine in der heutigen Ethnomusikologie leider verbreitete Tendenz aber letztlich unbegründet bleibt die Tatsache, weshalb die südamerikanische Volksmusik europäischer Provenienz explizite ausgeschlossen wird; ob man darüber Informationen in dem der europäischen Volksmusik gewidmeten Band des Handbuchs erwarten dürfen?

In einem kurzen einleitenden Essay zu diesem VI. Kapitel weist der Verfasser mit Recht darauf hin, daß die — als arbeitstechnisches Raster anscheinend unumgängliche und nicht völlig unbegründete — Differenzierung in „Hochkulturen“ und „schriftlose Kulturen“ (oder „Naturvolkkulturen“ oder „Stammeskulturen“ ...) letztendlich ein schiefes Bild der Wirklichkeit zeichnet, da die Abgrenzungskriterien nicht unumstritten sind und sich bei genauer Betrachtung sehr viele „unabgrenzbare

Zwischenbereiche und stufenlose Übergänge“ (S. 260) abzeichnen. Gerade hier zeigt sich die eigentliche Schwäche des Kriteriums „Schriftlichkeit“ für eine Klassifizierung von Kulturen: Die Tatsache, daß so hoch entwickelte „Schriftkulturen“ wie die Javas und Balis oder die des vorderen Orients ungeachtet der Möglichkeiten schriftlicher Fixierung ihre Musik in der Vergangenheit immer in erster Linie als „oral tradition“ oder „performing tradition“ behandelt haben, hat eben zur Folge gehabt, daß nicht die Entwicklung oder Veränderung in der Geschichte sondern die Beständigkeit des Ererbten in der Gegenwart Fixpunkt im Selbstverständnis der Menschen ist. Daraus jedoch zu schließen, die historische Erforschung dieser Musikkulturen könne als unbedeutend vernachlässigt werden, ist gewiß falsch. Vielmehr ist von uns verlangt, Dokumente und Quellen besonders kritisch auf ihre Aussagekraft über Geschichte zu befragen. So ist es z. B. zumindest äußerst gefährlich, die aus javanischen Handschriften des 18. und 19. Jahrhunderts abgeleitete Genealogie des javanischen *gamelan* ohne weiteres als datierte bzw. datierbare Geschichte zu akzeptieren: Die fehlende Übereinstimmung der überlieferten Daten mit anderen Quellendokumenten (z. B. Inschriften, Reliefs, Grabungsfunden usw.) und die unauflösliche Verquickung mit dem Mythos sollten zumindest Anlaß zu einem großen Fragezeichen sein. Jedenfalls bewahrt ein kleiner, versteckter Hinweis darauf („Die zitierten Quellen, deren Informationen zum Teil gewiß mythisch sind, verbürgen indes glaubhaft ...“, S. 57) den Leser nicht hinreichend vor ziemlich gewagten Deutungen. So gesehen, mag es bezeichnend sein, daß die Darstellung im III. Kapitel von der einleitenden „Prähistorie Indonesiens“ unmittelbar zur traditionellen Musik der Gegenwart in Java übergeht. Insgesamt ist es wohl diese durch die Gesamtkonzeption des Handbuchs vorgeprägte Fixierung auf die Geschichte, die rein äußerlich von gewiß nicht wenigen Ethnomusikologen monierte, unausweichliche Disproportionen zur Folge hat; denn nur mit dem Rekurs auf die Geschichte läßt sich einigermaßen rechtfertigen, weshalb z. B. den regional wie auch historisch eng umgrenzten Kulturen der Azteken, Maya und Inka insgesamt mehr Platz gewidmet ist als der Musik Schwarzafrikas.

Trotz dieser grundsätzlichen Probleme und auch trotz einer allerdings nicht allzu großen Reihe von Fehlern in der Einzeldarstellung (teils sinnteststellende Druckfehler, seltener auch auf Mißverständnissen beruhende Fehlinformationen) ist dieser zweite Teil der „Außer-europäischen Musik“ ein brauchbares und im ganzen auch zuverlässiges Handbuch, besonders für jene, die keinen unmittelbaren Zugang zu einer gut ausgestatteten ethnomusikologischen Sammlung oder Bibliothek haben. Die insgesamt klare Konzeption erleichtert ein rasches Nachschlagen und einen schnellen Zugriff auf die wichtigsten Informationen.
(Dezember 1990) Rüdiger Schumacher

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

Im Jahre 1852 beschäftigte sich Otto Jahn in Salzburg mit Quellen für seine geplante Mozart-Biographie. Damit er ungestört arbeiten und seine Zeit voll ausnützen könne, waren ihm sämtliche im Mozarteum aufbewahrten Briefe des Meisters ausgehändigt worden. Nun saß Jahn also in seinem Hotelzimmer, allein mit den Schriftstücken, aus denen er den Anhauch Mozarts spürte, und kopierte eins ums andere: Momente des Glücks und der Erfüllung für einen Forscher. Man braucht das Gegenbild heutiger Bibliotheksverhältnisse nicht eigens zu entwerfen, um zu wissen, daß ein vergleichbarer Vorgang in der Gegenwart undenkbar wäre: Was im 19. Jahrhundert noch Vorrecht einiger gebildeter Menschen war, nämlich den unverstellten Umgang mit Gegenständen der Geschichte zu pflegen, ist im Zeitalter des quirligen „Wissenschaftsbetriebes“ ausgeschlossen. Die schriftlichen Zeugnisse von hochrangigen Persönlichkeiten der Vergangenheit müssen zuallererst bewahrt und allenfalls gelegentlich öffentlichkeitswirksam zur Schau gestellt werden; sie sind aus ihrer einstigen Privatheit in den Rang des Allgemeingutes erhoben worden, gehören also streng genommen jedem, was soviel heißt wie keinem. Das mag man bedauern, aber

ändern kann man es wohl nicht, und ernstlich wird das auch niemand wollen. Zuletzt bleibt einer Handvoll vermögender Zeitgenossen immer noch die Chance, auf Auktionen oder im Handel wertvolle Handschriften für die private Kammer (sofern der Käufer kultiviert ist) oder (wenn das Gegenteil zutrifft) für das Bankfach zu erstehen. Habet suum fatum autographum ...

Daß angesichts dieser problematischen Situation das Musikerautograph zum Gegenstand eines internationalen Symposiums erkorren werden konnte, erstaunt nicht, auch wenn man sich sogleich fragt, was bei einem auf vier Tage anberaumten Gespräch selbst zwischen gestandenen Fachleuten an wissenschaftlich Belangvollem herauskommen soll. Schon das Vorwort von Günter Brosche läßt die eigentliche Absicht, die hinter dem Unternehmen stand, spüren, ohne daß man als Unbeteiligter darüber verstimmt sein muß. Angesichts der „überaus ungünstigen Steuerpolitik [Österreichs], die das Zurückführen von Quellen aus dem Ausland geradezu bestraft und den Besitz steuerlich erheblich belastet“ sollte das Symposium „Anregungen für eine weitsichtigeren Kulturpolitik bieten“. Organisiert und finanziert hat diesen Versuch der Sammler Hans Peter Wertitsch, also wenn man will, ein Geschädigter der in Österreich herrschenden Verhältnisse. Wertitsch ist nach eigener Aussage einer jener raren Menschen, welche „die Freude am Erwerb und das Verständnis für das Kunstwerk nicht in Besitzerstolz ausarten“ lassen, sondern bereit sind, „auch eben teuer Erworbenes der Allgemeinheit zu überlassen“ (S. 209). Das sind nicht nur schöne Worte: Wertitschs Sammlung befindet sich bekanntlich in der Österreichischen Nationalbibliothek und ist dort zugänglich. Solches Mäzenatentum sollte man ruhig einmal feiern dürfen — wie beispielsweise mit fünfzehn Vorträgen rund um das Musikerautograph.

Die Beiträge in dem von Ernst Hilmar nicht mit letzter Sorgfalt redigierten Bericht behandeln eine Fülle von Fragen, immer kenntnisreich, gelegentlich auch geistvoll und mit persönlichem Charme (daß manches über die schnell hingeworfene Gelegenheitsarbeit kaum hinausgeht, soll freilich nicht verschwiegen werden). Albi Rosenthal handelt sympathisch und mit schönen Quellenhinwei-

sen über die *Tradition des Autographensammelns — Historisch*. Eine Mischung aus Ernsthaftigkeit und leiser Resignation bestimmt die nachdenkenswertesten Ausführungen von Rudolf Stephan über das ihm gestellte, in der Formulierung freilich unglückliche Thema *Wie können Wert und Bedeutung von Autographen populär vermittelt werden?* Günter Brosche verbreitet sich über *Musikhandschriften — Aufbewahrung und Präsentation in musealen Sammlungen*; gewinnbringend ist die Lektüre des Vortrags von Otto Wächter *Das Konservieren von Handschriften als Problem öffentlicher Sammlungen*. Norbert Helfgotts Ausführungen über den *Denkmalschutz als öffentliches Anliegen* atmen ein wenig bürokratischen Geist, was der Korrektheit des Gesagten jedoch keinen Abbruch tut.

Der *ästhetische Reiz alter Handschriften* hat, das merkt man, Walter Obermaier berührt. Theophil Antonicek steuert aus reichem Wissen Bemerkungen über *Das Autograph im Zeitalter des Historismus* bei. Österreichschelte mit beinahe Thomas Bernhardschem Furor erteilt Ernst Hilmar in seinem Beitrag *Musiker-Autographe als Belegstücke zum „Musikland Österreich“*. Von Philologen mit reichen Erfahrungen aus dem Editionsalltag stammen die drei folgenden Abhandlungen: Georg Feder denkt systematisch über *Das Autograph als Quelle wissenschaftlicher Edition* nach; allein einem Komponisten gewidmet sind die Ausführungen von Walther Dürr über *Virtuosität und Interpretation — Schubert-Lieder ausgeziert*; auf ein Einzelwerk, nämlich die 24 Capricci op. 1 von Niccolò Paganini, konzentriert sich Ernst Herttrich in der Studie *Autograph — Edition — Interpretation*. Als Autor präsentiert sich der um Musicologica austriaca immer wieder bemühte Verleger und im Handel mit Autographen ja auch nicht unerfahrene Hans Schneider in Gedanken *Zum Wert von Musiker-Autographen*. Die fiskalische Seite des Autographensammelns beleuchtet Peter Wolf: *Autographe und Steuern* leben in einer Ehe, die als Mesalliance zu brandmarken man nicht müde werden kann. *Welche Motivation hat heute der private Sammler, als öffentlicher Mäzen aufzutreten — Anmerkungen zum „Musikland Österreich“*: Hier legt Hans Peter Wertitsch sein Bekenntnis als Autographensammler ab.

Den Beschluß machen *Forderungen zur Förderung von privaten Sammlungen*, kraftvoll vorgetragen von Otto Biba. Er träumt am Ende davon, „daß jeder Autographenbesitz in Österreich, der öffentlich zugänglich ist, vom Gesetzgeber gleich behandelt wird, daß alle Arten von ‚Strafen‘ für diesen ‚Luxus‘ und alle Arten von Diskriminierung wegfallen“ Ob aus dem Traum berechnete Hoffnung, aus dieser Wirklichkeit werden kann? Der Rezensent, wirklichkeitsnah und trotzdem dem Unmöglichen aufgeschlossen, empfiehlt hier zur Lektüre das Buch der Bücher, Röm. 4, 18.

(Dezember 1990)

Ulrich Konrad

51/xx 24
Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1988. Hrsg. von Franz KRAUTWURST Tutzing: Hans Schneider (1988). 123 S.

Das von Franz Krautwurst sorgfältig betreute, vom Verleger großzügig ausgestattete und nun bereits im fünften Jahr vorliegende Jahrbuch erweist sich dank seines weiten wissenschaftlichen Spektrums immer mehr als Periodicum von hohem und bleibendem Wert. Fachspezifische Modeströmungen negierend, konzentriert es sich deutlich auf quellenkundliche, lokalgeschichtliche oder historisch grundlegende, musikästhetische und analytische Themen vom Mittelalter bis zur Gegenwart und steht auch fachübergreifenden Untersuchungen jederzeit offen. Der Inhalt des Jahrbuches für 1988 bestätigt wiederum diese konsequent verfolgte Linie.

Friedhelm Brusniak und Franz Körndle berichten in getrennten Beiträgen aufschlußreich über das neuaufgefundene zweistimmige Organum *Crucifixum in carne* im Erfurter Domarchiv für die Prozession am Ostermorgen vor der Messe. Die Tatsache, daß es hier im Antiphonale Ms. Lit. 6a (um 1390) in originaler Notation und nach 1649 (!) im Prozessionale Ms. Lit. 11 in aufgelöster und rhythmisch nivellierter Form überliefert wird, demonstriert eine erstaunlich ungebrochene Tradition mehrstimmiger liturgischer Gesänge vom Mittelalter bis zur Neuzeit, die für die Beharrungstendenz deutscher Diözesen fast als typisch gelten darf.

Konrad Ameln differenziert in seinem Beitrag über das deutsche geistliche Kinderlied im

Reformationsjahrhundert Grimms ganz allgemeine Definition des Kinderliedes in seinem Wörterbuch. Er läßt zahlreiche Quellen Revue passieren und unterscheidet drei Stufen: die Lieder für das Kleinkind, Schulkind und die Knaben der Lateinschulen, eine Klassifizierung, die aus Titeln und Inhalten der Liederbücher von N. Herman (1580), P. Reinig (1587), W. Figulus (1560) u. a. abgeleitet werden kann. Besondere Gruppen bilden darüber hinaus die Wiegenlieder sowie jene, die sich dem Brauchtum bei Passionen und Wallfahrten, Quempas-Singen, Schulfesten u. ä. widmeten.

Erich Tremmel untersucht das recht realistisch abgebildete Instrumentarium musizierender Engel auf zwei Gehäuseflügeln eines Orgelrückpositivs aus dem 16. Jahrhundert im Heimatmuseum von Ravensburg. Sehr wahrscheinlich haben reale Ensemblezusammensetzungen die Vorbilder abgegeben. Ob mit diesen Darstellungen ein Gegensatzpaar im Sinne einer Konfrontation „irregulärer“ und „geordneter“ Musik beabsichtigt wurde und möglicherweise der Maler die Gegensätze von „neuer“ und „alter“ Musik hervorheben wollte, wie der Verfasser vorsichtig andeutet, läßt sich aus dem Instrumentarium allerdings schwerlich ablesen.

Der auf gründlichen Archivforschungen beruhende Beitrag Norbert Bolins über die Erstausführung (möglicherweise 1768, belegt erst 1774) von C. Ph. E. Bachs sogenannter *Spinnhaus* (= Gefängnis)-*Passion* in Hamburg vermag das Datum leider nicht hinreichend zu klären. Dennoch versteht es der Verfasser, ein sehr anschauliches Bild von den musikalischen Verhältnissen Hamburgs zur Zeit der Berufung Bachs in die Hansestadt zu entwerfen.

Wolfgang Plath setzt sich mit Otto Jahns sachlichem und objektivem Gutachten über die Andrésche Mozart-Sammlung (273 Autographe!) auseinander, als diese wegen Erbausinandersetzungen für 15.000 fl 1854 geschlossen zum Verkauf stand und die Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München zunächst großes Interesse an dem Erwerb bekundete. Der Ankauf scheiterte an bürokratisch-kameralistischen Schwierigkeiten — Bayern versäumte eine nie wiederkehrende Jahrhundert-Chance. Die Manuskript-Sammlung wurde unter die

sechs Söhne und den Schwiegersohn aufgeteilt und über den Verbleib der einzelnen Werke entschied das Los.

Abschließend analysiert Günter Weiß-Aigner den Variationensatz in Regers *Streichquartett A-dur* (op. 54,2) und setzt ihn zu anderen Variationen, die er schon früher (1986) im Augsburger Jahrbuch untersucht hatte, in Beziehung.

(Dezember 1990) Lothar Hoffmann-Erbrecht

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

Nach einem breiten Spektrum unterschiedlicher Fragestellungen in den zehn bisherigen Bänden ist der vorliegende einem „klassischen“ Thema der Aufführungspraxis gewidmet, nämlich „neuen Erkenntnissen zu alten Instrumenten“, neben dem Instrumentenbau werden erhaltene Exemplare, Rekonstruktion, Spielweise, Repertoire und ikonographische Bedeutung behandelt.

Bernhardt H. Edskes schildert seine Rekonstruktion der gotischen Schwalbennest-Orgel in der Predigerkirche zu Basel, die 1487—1493 vom bedeutenden Basler Orgelmacher Johannes Tugy gebaut wurde. Der informative Text sowie Fotos und Zeichnungen vermögen die Rekonstruktion dem Leser verständlich zu machen.

Veronika Gutmann beschreibt Leben und Werk von Peter Fridrich Brosi (oder Prosi) (1700—1764) und dessen Sohn Johann Jacob Brosy (1748—1816), die in der Region Basel als „Clavierbauer“ tätig waren und die in dieser Zeit üblichen Tasteninstrumente, also Clavichord, Cembalo oder Spinett, Orgel sowie ab den 1780er Jahren auch Tafelklavier und Fortepiano herstellten.

Dem Aufsatz von Andreas Küng „*Schlegel à Bâle*“. *Die erhaltenen Instrumente und ihre Erbauer* liegt die Diplomarbeit zugrunde, mit der der Verfasser 1976 sein Studium an der Schola Cantorum Basiliensis abschloß. Küng

berichtet über die Instrumentenbauer Christian und Jeremias Schlegel. Von Christian Schlegel, einem fähigen Instrumentenmacher, wurden vier Blockflöten, eine Traversflöte, drei Oboen, zwei Oboen d'amore und zwei Schalmeyen untersucht. In einem Anhang stellt Veronika Gutmann sechs weitere Instrumente von Jeremias Schlegel vor. Auch Andreas Habert legt seine Diplomarbeit vor. Er informiert in seinem Beitrag *Wege durch die „Division Flute“* über eine Variationspraxis in der englischen Kunst- und Volksmusik des 17. Jahrhunderts.

Tilman Seebass veröffentlicht eine erweiterte Fassung seines Vortrages vom Symposium der Schola Cantorum Basiliensis *Grundlagenforschung auf dem Gebiet historischer Harfen* (Oktober 1986) unter dem Titel *Idee und Status der Harfe im europäischen Mittelalter*. Nach einem Überblick über die Harfe in der mittelalterlichen Theologie und Literatur schildert er ihren Weg zur Vertreterin des weltlichen Musizierens schlechthin, in der ideellen und sozialen Stellung der Orgel ebenbürtig.

Dagmar Hoffmann-Axthelm knüpft in ihrem Beitrag *Doctor Frauenlobs Hohes Lied. Ein Autorenbild aus der Manessischen Liederhandschrift als Topos-Mosaik* direkt an ihren Aufsatz in Band X des Jahrbuchs an. Der hochverehrte Minnesänger Heinrich, genannt Frauenlob, wurde 1318 im Kreuzgang des Mainzer Doms begraben. Die bekannte Abbildung aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift *Codex Manesse* „Meister Heinrich Vrouwenlob“ (vor 1330) wurde in der Literatur ganz unterschiedlich gedeutet. Nach umfassenden Betrachtungen kommt Hoffmann-Axthelm zum Schluß, daß Frauenlob nicht in der Nachfolge Davids, sondern — als Autor eines neuen Hohen Liedes — in derjenigen Salomos stehe. Wappen und Helmzier werden somit als Abbild Mariens gedeutet. Der Topos einer musikalischen Autorität und derjenige von Salomo sind kunstvoll miteinander verwoben.

Im zweiten Teil des Jahrbuchs stellt Dagmar Hoffmann-Axthelm in der bewährten Disposition 555 Titel zum Arbeitsbereich Historischer Musikpraxis vor, die 1985/86 veröffentlicht wurden. Sie geben wie alljährlich einen ausgezeichneten Überblick über diese Literatur.

(Dezember 1990)

Susanne Staral

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

Zum ersten Mal in dieser Reihe beschäftigen sich zwei aufeinander folgende Bände mit der gleichen Thematik, auch Band 12 des bewährten Jahrbuchs ist „Neuen Erkenntnissen zu alten Instrumenten“ gewidmet. Mark Lindley informiert kenntnisreich mit einer Vielzahl von Notenbeispielen über Fingersätze in englischer Musik für Tasteninstrumente vom späten 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Sein Beitrag *Early English keyboard fingerings* wurde nicht übersetzt, dies entspricht der Tendenz zu mehr Öffnung gegenüber dem großen angelsächsischen Interessentenkreis. Lorenz Welker analysiert in seinem Aufsatz „... per un Chitarone, Fagotto, Ouero altro Istromento simile, pronto alla velocità“: *Chitarone, Theorbe und Arciliuto in der italienischen Ensemblesmusik des 17. Jahrhunderts* die Bedingungen, unter denen Lauteninstrumente mit zusätzlichen Baßsaiten in der italienischen Ensemblesmusik von S. Rossi bis A. Corelli verwendet wurden. Von Interesse ist die Verwendung der Lauteninstrumente als obligate Baßinstrumente, nicht deren Einbeziehung in die Continuopraxis. Die frühbarocken Komponisten unterschieden zwischen dem obligaten Baßinstrument als einer selbständigen Stimme in der Gruppierung und dem Generalbaß. Die moderne Gattungstypologie, die lediglich zwischen Solo- und Triosonate unterscheidet, wird den Verhältnissen des 17. Jahrhunderts nicht gerecht.

Jörg Fiedler legt seine an der Schola verfaßte Diplomarbeit vor: *Brunettes ou petits airs tendres. Unterrichts- und Unterhaltungsmusik des französischen Barock*. Diese Gebrauchsmusik, heute weitgehend unbeachtet, erfreute sich großer Beliebtheit. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts nahmen die Ausgaben des Pariser Musikverlagshauses Ballard eine zentrale Stellung ein. Die drei Bände *Brunet(t)es ou petits airs tendres* ... erschienen zwischen 1703 und 1711.

Michel Piguet ist Leiter einer Ausbildungs-klasse der Schola, seit 1952 besteht seine

Oboensammlung, die er vorstellt: *Die Oboe im 18. Jahrhundert. Versuch einer Chronologie verschiedener Oboentypen anhand von Messungen und Betrachtungen von neunzehn Instrumenten aus der Sammlung M. Piquet*. Übersichtlich dokumentiert Piquet die wechselvolle Entwicklung der Oboe im 18. Jahrhundert, untersucht einige originale Rohrblätter und gibt einen Vergleich einiger Innen- und Außendurchmesser. Alle Instrumente sind im Katalog abgebildet.

Uta Henning referierte im März 1988 an der Schola, zusammen mit Rudolf Richter veröffentlichte sie den Beitrag *Die „Laute auf dem Claviere“*. Zur Rekonstruktion des Theorbenflügels nach Johann Christoph Fleischer (1718) durch Rudolf Richter (1986). Sowohl beim Lautenklavier als auch beim Theorbenflügel soll der sanfte Ton der Laute „mittels Anriß von Darmsaiten durch Tasten und Cembalotechnik“ imitiert werden (S. 109). Originalinstrumente fehlen ebenso wie ikonographische Belege, für den Theorbenflügel sind kaum schriftliche Quellen erhalten. Im 20. Jahrhundert wurden einige Lautenklaviere gebaut, nach seinem Lautenklavier (1980) rekonstruierte Rudolf Richter 1986 den ersten Theorbenflügel. Die technischen Details werden erläutert und bildlich vorgestellt (schade, daß die Gesamtansicht so dunkel ist, die anderen fünf Abbildungen haben gute Qualität).

Hubert Henkel referierte im Januar 1988 beim Symposium „Hammerklaviere“ an der Schola; darauf basierend beschreibt er einige *Probleme der Zuschreibung und Datierung von historischen Klavierinstrumenten*. Die sichersten Möglichkeiten zur Ortung und Datierung bleiben weiterhin technischer und historischer Befund, sie sollten aber durch „eine Mathematisierung der Wissenschaft Instrumentenkunde“ (S. 124) ergänzt werden. Henkel erläutert seine Vorgehensweise eingehend an einem kleinen Tafelklavier (Inv.-Nr. 99) des Leipziger Museums.

Im zweiten Teil des Jahrbuchs informiert Dagmar Hoffmann-Axthelm im *Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis* über 933 Titel, die in den Jahren 1986/87 veröffentlicht wurden, der Benutzer hat somit einen umfassenden Überblick über die entsprechende Literatur.

(Januar 1991)

Susanne Staral

IAN WOODFIELD: *The Early History of the Viol*. Cambridge — New York — New Rochelle — Melbourne — Sydney: Cambridge University Press (1988). XIII, 266 S., Abb., Notenbeisp.

Die erstmals 1984 erschienene *The Early History of the Viol* von Dan Woodfield liegt nun in einer Paperback-Ausgabe vor. Die Wichtigkeit des Themas rechtfertigte unbedingt die Neuausgabe, der eine weite Beachtung zuteil werden sollte. In breitangelegter Ausführlichkeit informiert der Verfasser von den arabisch-europäischen Berührungspunkten Spaniens bis ins England des 16. Jahrhunderts, führt eine Fülle von Text-, aber vor allem 103 ikonografische Quellen an. Da die Quellenlage für das Mittelalter nicht wesentlich verbessert werden kann, konzentriert sich die Untersuchung recht bald auf das sichere, besser belegte Terrain des 15., aber vor allem des 16. Jahrhunderts. So wird in dem Zweidrittel-Umfang die Geschichte der Viola — zunächst als instrumentale Sammelbezeichnung zu verstehen — ausgearbeitet, als sie sich eigentlich schon als ein der Viola-da-Gamba-Familie zugehöriges Instrument etabliert hatte und schon in dominierender Parallelität zur gerade sich herausbildenden Violine befand.

Die Untersuchung und Darstellung der Ergebnisse hat den ganzen kontinentalen Raum, aber dann vor allem den englischen zu Recht verstärkt im Blickwinkel: Die Viola da Gamba wird hier zu einem Hauptinstrument.

Ian Woodfields verdienstvolle Arbeit entdeckt vieles, engt niemals in unsicheren Situationen ein, regt im Gegenteil zur weiteren Diskussion an, kann als gelungene Fortsetzung zu Bachmanns 1969 erschienener Studie *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels* betrachtet werden. Es ist zu bedauern, daß der Verlag bei der zweiten Herausgabe keine Aktualisierung, wenigstens im Literaturverzeichnis, vornahm. Neuerschienene Arbeiten fanden somit keine Erwähnung, z. B. die von Karel Moens (*Tage Alter Musik Herne: Alte Streichinstrumente*, Katalog-Text Herne 1980; *Die Frühgeschichte der Violine im Lichte neuer Forschungen*, in: *Katalog, Tage Alter Musik Herne* 1984, S. 54) und Christian Ahrens (*Harmonie Universelle. Der Musiktraktat des Marrin Merseme und die musikalische Praxis*, in: *Tage Alter Musik Herne* 1988, S. 49). Trotzdem — dieses Buch bietet vor allem soviel anschauliches Material,

daß es immer als Grundlage zu Arbeiten dieses Themenbereiches vertrauensvoll herangezogen werden kann.

(Juli 1990)

Dieter Gutknecht

Storia dell'opera italiana, hrsg. von Lorenzo BIANCONI und Giorgio PESTELLI. *Parte II/I sistemi*, vol. 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*. Torino: EDT/Musica (1987). XVI, 415 S.; Abb.

Storia dell'opera italiana. Parte II/I sistemi, vol. 5. *La spettacolarità*. Torino: EDT/Musica (1988). XIII, 306 S., Abb.

Storia dell'opera italiana. Parte II/I sistemi, vol. 6: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*. Torino. EDT/Musica (1988). X, 504 S., Abb., *Notenbeisp.*

1982 beschloß die Società italiana di musicologia die Publikation einer sechsbändigen Geschichte der italienischen Oper. Der systematische Teil I *Sistemi* — Band 4—6 — liegt jetzt vor; ihm werden weitere drei Bände unter dem Titel *Le Vicende — Die Ereignisse* — folgen.

„quella che il lettore ha davanti agli occhi è la prima storia dell'opera italiana“ (S. IX) Mit dieser provozierenden These eröffnen die Herausgeber ihre Vorbemerkungen zum vierten Band. Man mag dieser zugespitzten Formulierung zunächst nicht zustimmen; wenn aber Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli ihre methodische Konzeption und Zielsetzung darlegen, wird deutlich, was gemeint ist. Bislang war die italienische Oper entweder bloßer Teil einer allgemeinen Opernhistoriographie (wie etwa bei G. Barblan), oder sie wurde einem „historiographischen Teleologismus“ (im Hinblick auf das Musikdrama R. Wagners) untergeordnet. Die vorliegende Geschichte will hingegen die nationale Komponente betonen, um so die spezifischen Entstehungsbedingungen, die Produktion, Konsumtion und Distribution der italienischen Oper deutlich machen zu können. Zum anderen verwirft sie die Vorstellung einer zielgerichteten Entwicklung und betont die Zufälle und Ungereimtheiten der italienischen Opernhistorie. Schließlich weisen die Herausgeber zu Recht darauf hin, daß eine Operngeschichte nicht mehr wie bisher als Geschichte von Stilen und Formen geschrieben

werden kann, sondern vom Theaterereignis auszugehen hat, von einem integralen System verschiedener Künste, dessen Eigenheit es zu untersuchen gilt. Methodisch sehen sich Bianconi/Pestelli der von Hans Robert Jauß begründeten Rezeptionsästhetik verpflichtet (vgl. *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1970). Dazu drei Hinweise: 1) Jauß forderte, „die traditionelle Produktions- und Darstellungsästhetik in einer Rezeptions- und Wirkungsästhetik zu fundieren“ (ebda., S. 171); es ging ihm also nicht um einen Ersatz, wie die Herausgeber annehmen, sondern um eine Vermittlung. 2) Der Begriff des Erwartungshorizontes ist bei Jauß zu ungenügend differenziert, als daß er als Analyse-kategorie unreflektiert übernommen werden könnte. 3) Jauß verlangte zugleich die „Unterscheidung und methodische Verbindung von diachronischer und synchronischer Analyse“ (ebda. S. 194). Die Synchronie soll ein „übergreifendes Bezugssystem“ ermitteln, in das die einzelnen Werke eingebunden sind. Insofern sind diachronische und synchronische Analyse dialektisch vermittelt. Die in der *Geschichte der italienischen Oper* vorgenommene Trennung von Diachronie und Synchronie erweist sich im Kontext einer expliziten Anlehnung an Jauß als methodisch fragwürdig.

In Band 4 entwerfen Franco Piperno (*Il sistema produttivo, fino al 1780*), John Roselli (*1780—1880*) und Fiamma Nicolodi (*dall'Unità a oggi*) eine Wirtschafts- und Sozialgeschichte der italienischen Oper. Einmal mehr wird hier deutlich, daß Kunst nicht frei im luftleeren Raum schwebt, sondern im Bereich von Trägerschaft, Konsumtion und Distribution durch bestimmbare Interessen gelenkt ist. Allerdings werden aus dieser Feststellung kaum Konsequenzen gezogen: Das von den Autoren ausführlich dargelegte Material ist selten aufs konkrete Werk rückbezogen. Einzig F. Nicolodi vermag Sozial- und Kunstgeschichte als vermittelt darzustellen. Der Band wird ergänzt durch eine Analyse der Relation Künstler — Produktionssystem. Fabrizio della Seta (*Il librettista*), Elvidio Surian (*L'operista*) und Sergio Durante (*Il Cantante*) untersuchen mit je unterschiedlicher Gewichtung Aspekte wie soziale Herkunft, Ausbildung, Produktionsmechanismen und künstlerisches Selbstverständnis.

Der Oper als Bühnen- bzw. Theaterereignis sind die drei Beiträge in Band 5 gewidmet. Mercedes Viale Ferrero (*Luogo teatrale e spazio scenico*) entwirft — neben einer Problemskizze zu theoretischen und praktischen Fragen des Bühnenbildes — eine fundierte Geschichte der Opernszenographie. Gerardo Guccini (*Direzione scenica e regia*) beschreibt die Organisation der Opernaufführung als Produktionssystem, in dem verschiedene Funktionsträger integriert sind. Dem Wandel hin zum modernen Regietheater widmet der Autor dankenswerterweise besondere Aufmerksamkeit. Kathleen Kumick Hansell (*Il ballo teatrale e l'opera italiana*) liefert einen grundlegenden Beitrag zur bislang in der Forschung vernachlässigten Beziehung zwischen Ballett und Oper. Was der Leser in diesem Band vergeblich suchen wird, ist eine Geschichte des Bühnenkostüms. Ferner erweist sich die Beschränkung auf die italienische Oper insbesondere im Hinblick auf die Szenographie als prekär: Im Kontext des 19. Jahrhunderts wäre ein Blick nach Frankreich und Deutschland notwendig gewesen.

Der sechste Band besticht durch die Pluralität der methodischen Ausrichtung und Diktion seiner Beiträge. Renato Di Benedetto (*Poetiche e polemiche*) untersucht die theoretische Reflexion auf Poetik und Ästhetik der Oper: eine Reflexion, die sowohl in ihrem apologetischen als auch in ihrem polemisch-satirischen Ton gleichsam eine ‚Anti-Geschichte‘ zu ihrem Gegenstand bildet. Carl Dahlhaus (*Drammaturgia dell'opera italiana*) faßt seine Überlegungen zu einer genuin italienischen Operndramaturgie in Form eines Kompendiums zusammen. Er insistiert nachhaltig auf dem Primat der Musik und entwickelt auf dieser Basis idealtypische Merkmale. Im Rekurs auf Werke des 17.—19. Jahrhunderts zeigt der Autor, wie diese Merkmale unterschiedliche dramaturgische Funktionen erfüllt haben. Paolo Fabbri (*Istituti metrici e formali*) analysiert mit einem Schwerpunkt bei Metastasio die Entwicklung der verschiedenen Versformen bis hin zu ihrer Auflösung um die Jahrhundertwende und die formale Gestaltung der geschlossenen Nummern. Marzio Pieri (*Opera e letteratura*) diskutiert die Rezeption der Oper durch Literatur und Literaturkritik. Zwei Beiträge sind der Oper des 19. Jahrhunderts gewidmet: Roberto Leydi beschäftigt sich mit Fragen

der Distribution (*Diffusione e vulgarizzazione*); Giovanni Morelli (*L'opera nella cultura nazionale italiana*) skizziert die Funktionen der Oper im Kontext der Entstehung des italienischen Nationalstaats und zeigt auf, wie die Oper im Gegensatz zur italienischen Literatur als einheitstiftende Kunstform fungieren konnte. Insofern imaginierte die Oper ein Bild der Einheit, das gleichsam ein Trugbild war, da ihm die historische Situation nicht entsprach.

Die drei vorliegenden Bände sind mit ausführlichen Bibliographien und zahlreichen, z. T. farbigen Abbildungen ausgestattet. Der sechste Band enthält den Index der behandelten Werke und das Namenregister für die Bände 4—6.

Trotz der formulierten Einwände und der fast durchgängigen Ausblendung der Oper nach G. Puccini liegt mit den Bänden zum System der italienischen Oper ein Kompendium vor, das in seinem Anspruch und seiner Realisierung allen Respekt verdient. Das Projekt hat die Opernforschung ein gutes Stück vorangebracht, und wer sich mit der italienischen Oper beschäftigt, wird hier eine Fülle von Material und Anregungen finden. Nicht jede Operngeschichte kann für sich in Anspruch nehmen, eine solche Funktion erfüllen zu können.

(Januar 1991)

Hans-Joachim Wagner

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

Der jetzt erschienene erste Band der deutschen Ausgabe ist — um es unumwunden zu formulieren — ein Ärgernis. Zwar ist die Übersetzung von Claudia Just und Paola Riesz, abgesehen von einigen zuweilen etwas freien Paraphrasierungen und syntaktischen Unkonstruktionen, insgesamt zuverlässig, die Ausstattung und redaktionelle Betreuung aber lassen wenig Engagement vermuten. Hochwertiges Papier allein genügt nicht, wenn man dafür in Kauf nehmen muß, daß die zahlreichen farbigen Reproduktionen in der italienischen Ausgabe aus Kostengründen schwarz-weiß und in mangelhafter Qualität wiedergegeben wer-

den. Der deutsche Text weist willkürlich gesetzte Absätze auf, Gliederungen des Originals wurden übergangen (im Satzspiegel noch deutlich zu erkennen). Der ausführliche Anmerkungsapparat wurde ans Ende des jeweiligen Hauptkapitels verbannt, ein benutzerunfreundliches Vorgehen, das ständiges Blättern zur Folge hat. Der in der italienischen Ausgabe praktikable Sammelindex für die Bände 4-6 macht in der deutschen Ausgabe keinen Sinn, wenn man bedenkt, daß Band 6 mit Index 1 1/2 Jahre nach dem vierten Band erscheinen soll. Schließlich ist die Unzahl von Druckfehlern, die eine Schlußredaktion hätte ausmerzen müssen, zu beklagen. Ein signifikantes Beispiel (S. 233): „... das Anwachsen der Bevölkerung (sic) von 50 Millionen Lire im Jahre 1970 auf 57 Millionen Lire im Jahre 1985 ...“. Geld regiert eben nicht nur die Welt der italienischen Oper. Wer die Möglichkeit hat, sollte auf die Originalausgabe zurückgreifen. (Januar 1991) Hans-Joachim Wagner

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

Der *Tractatus figurarum*, den Schreur hier zum ersten Mal nach Coussemakers Edition (CS 3, 118–124) neu vorlegt, ist ein recht merkwürdiger Traktat. Obwohl seine Aussagen von den Zeitgenossen überhaupt nicht beachtet wurden, seine vorgeschlagenen Notenformen also in keiner überlieferten Handschrift jener Zeit vorkommen, ist er mit 12 Handschriften, von denen die Handschrift Sevilla 5.3.25 gleich drei Abschriften enthält, im Vergleich zu anderen Traktaten jener Zeit und unter Berücksichtigung der üblichen Verlustquote — 15 weitere Handschriften meint Schreur als verloren nachweisen zu können — auffällig häufig überliefert worden. Im Laufe dieser Überlieferung werden zwei Autornamen genannt. Philippus de Caserta, der schon von Wulf Arlt in seinem Aufsatz *Der Tractatus figurarum — ein Beitrag zur Musiklehre der "ars subtilior"* (in: *Schweizer Bei-*

träge zur Musikwissenschaft 3, 1978, S. 35–53) als möglicher Autor erwogen wurden und auch von Schreur als idealer Kandidat allen anderen vorgezogen wird, verwendete in seinen Kompositionen keine einzige der neuartigen Notenformen des Traktats, was Schreur am Beispiel der Ballade *En remirant* demonstriert. Gegen den Franzosen Egidius de Morino, der ebenfalls in einigen Handschriften und daraufhin auch von Coussemaker als Autor genannt wird, spricht die offensichtliche italienische Herkunft des nun wohl anonym bleibenden Autors, die Schreur unter anderem an der Behandlung der Semiminima aufzeigen kann: Nicht nur Jacobus von Lüttich verurteilte diese Note, die es aus logischen Gründen eigentlich gar nicht geben konnte — sie ist kleiner als der „kleinste“ Notenwert, die Minima —, auch Johannes de Muris vermeidet ihre Erwähnung ebenso wie noch 1357 Johannes Boen. Hier geht der Autor des *Tractatus figurarum* wesentlich pragmatischer vor. Er gibt zwar zu, daß es keinen kleineren Notenwert als eben den kleinsten geben könne, aber er benötigt sie dennoch, um die Minima meßbar zu machen. Ohne die theoretische Einführung der Semiminima könnte er für seine komplizierten Vergleichsoperationen keinen kleinsten gemeinsamen Nenner bilden: „... quia sine ipsa factum est nichil in musica“ (80). Mit Hilfe der Semiminima kommt er zu neuen Grundwerten, die drei- und zweizeitige Mensuren miteinander kompatibel werden lassen. Etwa wird dadurch bei durchgehender Prolatio minor ein Zusammengehen von perfektem und imperfektem Tempus ermöglicht. Modern gesprochen geht es darum, vier Achtelnoten (Minimae) eines 2/4-Taktes (tp. im. pr. ma) so meßbar zu verlängern, also durch den Bezug auf die größte gemeinsame Grundeinheit, hier also die Semiminima, kompatibel zu machen, daß sie 6 Achtelnoten (Minimae) eines 3/4-Taktes (tp. pf. pr. mi.) entsprechen. Dies ist in unserer Notation sehr leicht, denn dort braucht man nur jede Achtelnote um ein Viertel der Differenz zwischen 6/8 und 4/8, also um ein Sechzehntel zu verlängern.

Der Autor des 14. Jahrhunderts führt dazu recht komplizierte, wenn auch logisch entwickelte Notenformen ein, die diesem Zweck dienen. Seine Mittel dazu sind die Punktierung, die Diminuiertung durch hohle Schreib-

weise und das Zusammenführen verschiedener Notenformen und damit auch ihrer Werte in einer Figur.

Ähnliche Konstruktionen werden für andere und weit kompliziertere Kombinationsmöglichkeiten entwickelt. In einem Epilog, der in drei Handschriften durch weitere Notenbeispiele ergänzt ist, werden die Einsatzmöglichkeiten der verschiedenen Notenformen unter dem Stichwort "treyn", das aus den *Quatuor principalia musicae* bekannt ist, durchgespielt. Dies alles ist zwar sehr kompliziert, im gedanklichen Aufbau aber so systematisch und stringent durchgeführt, daß man an die gedankliche Schärfe eines Textes wie der *Notitia* oder auch des *Libellus mensurabilis musicae* des Johannes de Muris, der ja in vielen Handschriften gemeinsam mit dem *Tractatus figurarum* überliefert wird, erinnert wird. Einzig die inkonsequente Behandlung der Minima als eines nach Philippe de Vitry nur zweizeitigen Wertes, der in einem Beispiel aber als imperfizierbar, also ursprünglich dreizeitiger Wert dargestellt wird, stört diese innere Logik des Traktates so sehr, daß Schreuer darin einen Grund sieht, daß die Systematik der Notenformen von den Zeitgenossen nicht angenommen wurde. Dagegen erhellt der Traktat die Bedeutung manch anderer phantastischer Notenformen, die sich auf diese kombinatorische Weise enträtseln lassen. Weiterhin macht er die Bedeutung des unterschiedlichen Einsatzes roter und hoher Noten deutlich. So hat der Traktat durchaus, auch wenn er nicht unmittelbar auf die Praxis der sogenannten *Ars subtilior* anwendbar ist, seine Bedeutung für das Verständnis mancher notationstechnischer Besonderheiten jener Zeit.

Die Edition des Textes beruht nach Aussage des Herausgebers auf einer Kollation aller 14 handschriftlich überlieferter Fassungen, was in letzter Konsequenz gewissermaßen zu einem Phantom-Traktat geführt hat. So wie der Traktat hier ediert worden ist, hat es ihn in keiner einzigen Aufzeichnung jemals gegeben. Dagegen wäre einzuwenden, daß seine Verständlichkeit dadurch gewonnen habe, was angesichts der komplizierten Materie nicht vernachlässigt werden dürfe. Berücksichtigt man aber die vom Herausgeber eingestandene praktische Irrelevanz des Textes, entfällt dieser Grund. Wichtiger wäre in diesem Fall, die Ge-

schichte des Textes nachverfolgen zu können, wie es Arlt in dem eingangs genannten Aufsatz getan hat. Das Problem dieser Kollation zeigt sich gerade daran, daß die Argumentation Arlts, auf die Schreuer leider gar nicht eingeht, aus dem kritischen Apparat heraus kaum nachzuvollziehen ist, geschweige denn, daß sie aus dieser Edition heraus hätte entwickelt werden können. Man vergleiche etwa die Textpartie und ihre Varianten, die Arlt auf S. 43 wiedergibt und kommentiert, mit der Edition Schreuers auf S. 78.

Der Edition des lateinischen Textes ist, wie in den anderen Bänden dieser verdienstvollen Reihe, seitenweise eine sehr hilfreiche englische Übersetzung gegenübergestellt. Hinzu kommt eine ausführliche Beschreibung der Quellen dieses wichtigen Textes. Zwei Indices erleichtern die Arbeit mit diesem gut ausgestatteten Band, dem, das sei am Schluß noch hervorgehoben, nicht nur als Zierde das Faksimile einer der ältesten Textfassungen, die heute in der Chicagoer Newberry Library aufbewahrt wird, vorangestellt ist.

(Januar 1991)

Christian Berger

BETTINA JESSBERGER: *Ein dominikanisches Graduale aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. Cod. 173 der Diözesanbibliothek Köln. Kassel: Merseburger 1986. 329 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 139.)*

Die 1986 angenommene Dissertation setzt sich die Beschreibung des Codex 173 der Erzbischöflichen Dom- und Diözesanbibliothek Köln zum Ziel. Gleichzeitig wird versucht, den Codex 173 als Choralbuch dem *Ordo Praedicatorum* zuzuweisen, wie auch Entstehungs-ort und Entstehungszeit zu terminieren. Als Vergleichsquellen zieht die Verfasserin das *Graduale iuxta ritum Sacri ordinis Praedicatorum*, Rom 1950, und das *Graduale triplex*, Solesmes 1979, und das Katharinenthaler Graduale sowie Codex 1b (Valkenburg Graduale 1299) und Codex 150 der Erzbischöflichen Dom- und Diözesanbibliothek Köln heran. Bereits vor ihren Ausführungen terminiert sie das Graduale auf das erste Drittel des 14. Jahrhunderts als „echte Gebrauchshandschrift“. Auf die Beschreibung von Einband, Blätterzählung und Schriftbild folgen Erwähnungen allgemei-

ner Dinge der Praxis. Hieran schließt sich eine Erläuterung der sechzehn sich im Graduale befindlichen Miniaturen an, die sie a priori der Blütezeit der Kölner Buchmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zuordnet.

Die Niederschrift der Musik erfolgt in Quadratnotation, wobei auf Formen wie Quilisma und Strophicus verzichtet wird. Die Herkunft der Handschrift wie auch ihrer Schreiber kann nicht genau geklärt werden. Jedoch können Ergänzungen der Handschrift von insgesamt sechs Schreibern ausgemacht werden, die Jessberger im einzelnen beschreibt, ohne sie zu identifizieren. Aufgrund einer Analyse der im Buch befindlichen Heiligenfeste gelingt der Verfasserin eine Eingrenzung der Entstehungszeit des Codex auf die Zeit 1302 bis 1323. Gleichzeitig ist eine Zuordnung zu den Dominikanern in Köln naheliegend. In der Handschrift finden sich Ordensheilige, die nur im Dominikanerkalendarium vorkommen, während aus dem Kölner Heiligenkalender nur drei Feste zu finden sind.

Bei einer Untersuchung der Ordinariumsgesänge fällt im Gegensatz zum heutigen Repertoire des *Graduale Romanum* die Bevorzugung einfacher nicht weitausgesponnener Gesänge auf. Ebenso sind in den zahlreichen Alleluia-Gesängen Melismen gestrichen worden, was nach der Verfasserin für eine Identifizierung mit dem Dominikanerorden votieren läßt, da man zur Entstehungszeit des Graduale im Dominikanerorden bemüht war, die Liturgie kurz und klar zu gestalten. Diese Änderungen finden sich im Katharinenthaler Graduale wie auch im *Graduale iuxta ritum Sacri Ordinis Praedicatorum* von 1950.

Ein alphabetisches Verzeichnis der Gesangsincipits, ein zweiseitiges Sachregister sowie zehn schwarz-weiß Abbildungen aus dem Codex 173 schließen die Arbeit ab.

Grundsätzlich ist zu bemerken, daß die Verfasserin immer wieder eine Quelle aus dem 20. Jahrhundert heranzieht, nämlich das *Graduale triplex*, gleichzeitig aber die Eigenart des *Graduale triplex*, die Dreifachnotation (Text des *Graduale Romanum* 1974 und jeweils zwei Neumenhandschriften), die dem Buch seinen Namen gegeben hat, nicht berücksichtigt oder erwähnt. Die Autorin hat mit dieser Arbeit eine Grundlage gelegt für weitere Studien.

(Januar 1991)

Richard Mailänder

BERNHOLD SCHMID: *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*. Tutzing: Hans Schneider 1988. 263 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 46.)

BERNHOLD SCHMID. *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*. Edition. Tutzing: Hans Schneider 1988. 86 S., 10 S. Faksimile. (Münchner Editionen zur Musikgeschichte. Band 10.)

Der Gloria-Tropus *Spiritus et alme* taucht erst spät, gegen 1100, auf und kommt, vom allgemeinen Verschwinden der Tropen ausgenommen, bis ins späte Mittelalter hinein in unzähligen Handschriften vor, bis ihm auf dem Konzil von Trient die letzte Ehre erwiesen wird, in dem Verbot, das ihm und allen liturgischen Tropen des Mittelalters ein Ende bereite, als Beispiel zitiert zu werden. Bernhold Schmid untersucht auf breiter Quellengrundlage und unter wechselnden Blickwinkeln die Geschichte dieses Tropus von seinem ersten Greifbarwerden in der Einstimmigkeit um 1100 und in der Mehrstimmigkeit seit etwa 1200 bis in die Zeit um 1450. Schmidts Studien ergänzt seine separat erschienene Edition sämtlicher einstimmiger Gloria-Melodien, die verbunden mit dem Tropus *Spiritus et alme* überliefert sind, und aller bisher unveröffentlichten mehrstimmigen Gloria-Sätzen aus dem behandelten Zeitraum, in denen der Tropus auftritt.

Schmid stellt zunächst die Verbreitung des Tropus dar, der im Kontext unterschiedlicher Gloria-Melodien in unterschiedlicher melodischer Gestalt erscheint, und erörtert das Alter, die Herkunft und die Sonderstellung des *Spiritus et alme*. Als Ergänzung zu der umfassenden Quellenliste zu Gloria IX (S. 18–22) sei im Hinblick auf den ungarischen Raum das *Missale Strigoniense* genannt, wo das *Spiritus et alme* auf Blatt 326v steht. (In der von Janka Szendrei und Richard Rybarič herausgegebenen Faksimileausgabe *Musicalia Danubiana I*, Budapest 1982, bleibt der Tropus insofern verborgen, als er im Register unter der Gattungsrubrik „T r o p i“ nicht aufgeführt ist.)

Beobachtungen zu den Textvarianten und Textzusätzen des Tropus und zu der Stellung seiner sechs Teile im Gefüge des Gloria zeigen, daß der mit *Spiritus et alme* erweiterte Primär-

text eine für die Marienmesse gültige und allgemein gebräuchliche Nebenform des regulären Gloria war, die regional durch zusätzliche Tropen zweiten Grades für besondere Feste eingerichtet wurde. Eine Analyse des tropierten Gloria IX untersucht auch die melodische Einbettung des Tropus in das Gloria. Wie weit sich daraus Indizien dafür ergeben, ob es sich um die Vertonung eines tropierten Gloria-textes handelt, oder um die Tropierung einer bereits vorhandenen Gloriavertonung, eine an anderer Stelle (S. 13) berührte Frage, wird allerdings nicht weiter verfolgt.

Beobachtungen über rhythmische einstimmige Melodien und deren Aufzeichnung mit der Mensuralnotation entlehnten Notenzeichen gehen der Untersuchung der zweiten — und fast in allen ihren Belegen — mit dem *Spiritus et alme* verbundenen Gloriamelodie (Bosse Nr. 49) voraus. Bemerkungen zu den Aufführungsarten tropierter Gloriamelodien runden die Behandlung der einstimmigen Erscheinungsformen des *Spiritus et alme* ab und bereiten zugleich den Schritt in die Mehrstimmigkeit vor: War doch, wie schon Max Lütolfs Studien zu den mehrstimmigen Ordinarium-Missae-Sätzen gezeigt haben, der solistische Vortrag der Tropen Voraussetzung für die Mehrstimmigkeit, die allem Anschein nach zuerst über die Tropen in das Ordinarium einrang.

Bei der Behandlung der organumartigen Fassungen des Tropus — den drei miteinander zusammenhängenden in Madrid 20324, in Burgos Catedral und im Codex Las Huelgas, und der für sich stehenden in Evreux 17 — ergänzt und vertieft Schmid die Untersuchungen Lütolfs durch wichtige Beobachtungen. Bei seiner Behandlung des Satzes in Oxford C. 60 zieht er satztechnische Vergleiche mit den *Quadrupla* Perotins. Schade, daß die Thesen Handschins und Lütolfs zum Verständnis dieser merkwürdigen vierstimmigen Komposition nicht diskutiert werden. (Da die organumartigen Fassungen des *Spiritus et alme* im Notenteil des Buches nicht aufgenommen sind, und bei weitem nicht alle besprochenen Stellen als Notenbeispiel erscheinen, wäre natürlich Lütolfs Ausgabe zu zitieren gewesen, ohne die ja ein nicht über Quellenfotos verfügender Leser diesem Kapitel nicht folgen kann.)

Die letzten drei Kapitel des Buches untersuchen *Das Spiritus et alme in englischer Klanglichkeit, Motetten und Sätze ohne durchgehende einstimmige Gloriamelodie und Sätze mit einer einstimmigen Gloriamelodie*. Diese Untersuchungen entsprechen der Zielsetzung des Buches, „eine Konstante in jeweils veränderter Umgebung beobachten zu wollen“ (S. 10). Das Besondere des Tropus in seinem Verhältnis zum Gloria tritt dabei gegenüber allgemeinen Fragen der Geschichte des mehrstimmigen Satzes im späteren Mittelalter in den Hintergrund, von denen Schmid selbst sagt, daß „sie auch anhand anderer entsprechender Stücke besprochen werden könnten“ (S. 11). Aus der Fülle interessanter Einzelheiten kann hier nur auf die das Verhältnis zwischen Tropus und Bezugsgesang betreffenden Beobachtungen zu den wechselnden Satzstrukturen von Tropus und Gloria und dem Wechsel von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit im Rahmen des Alternatimodelles hingewiesen werden (S. 209—213).

(Januar 1991)

Andreas Haug

1 'XX 3F

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

Trotz einiger chronologischer Anhaltspunkte, welche die Trienter Codices selbst gewähren, hat eine genauere Datierung dieser umfangreichsten Gruppe von Quellen mit mehrstimmiger Musik des 15. Jahrhunderts immer wieder Mühe gemacht. Die Verfasserin der vorliegenden, von Reinhard Strohm betreuten und 1983 an der Universität London eingereichten Dissertation unternimmt es erstmals und in ausgezeichnet hilfreicher Weise, Abhilfe zu schaffen, und zwar weitgehend aufgrund der Bemühung um die Wasserzeichen der in den Codices verarbeiteten Papiere. Dabei bedient sie sich jener seit C. M. Briquet vielfach verfolgten Methode, die nach übereinstimmenden Wasserzeichen in schriftlich datierten Vergleichspapieren sucht und so Informationen über den Verwendungszeitraum der fraglichen

Papiere gewinnt. Gegenüber Briquet ist die Verfasserin freilich dem differenzierteren Verständnis der Wasserzeichen-Forschung verpflichtet, wie es Gerhard Piccard in zahlreichen Publikationen dokumentiert hat; Piccard selbst hat offenbar auch zu verschiedenen Einzelheiten mit Auskünften aus zum Teil unveröffentlichtem Material beigetragen. Seine Überzeugung, daß gleiches Papier damals über verhältnismäßig kurze Zeiträume von nur drei, vier Jahren verwendet worden sei, schon weil ein längerer Gebrauch des Schöpfsiebes zu dessen Deformation und damit auch zu einer Veränderung des Wasserzeichens geführt hätte, macht sich die Verfasserin zueigen: Ohne diese Überzeugung wären einer Untersuchung wie der vorliegenden freilich wesentliche Grundlagen entzogen und methodische Schwierigkeiten in den Weg gelegt worden, die nur noch gröbste Angaben zugelassen hätten.

In Schritten, die im einzelnen bei jedem der sieben Codices etwas differieren, werden, dem Alter der Handschriften entsprechend, jeweils Aufbau und Repertoire eines Manuskriptes analysiert, sodann auf dieser Grundlage die auftretenden Wasserzeichen der Codexlagen referiert und so zahlreiche Datierungen dieser Handschriftenteile gefunden. Der Rezensent des vorliegenden, übrigens mit zahlreichen Tabellen und Schemata ausgestatteten Buches ist natürlich außerstande, die Richtigkeit sowohl der Wasserzeichen-Identifikationen als auch die Zeitangaben der zur Datierung herangezogenen Papiere zu überprüfen; immerhin liegt eine gewisse Stimmigkeit des Vorgetragenen schon in der Tatsache, daß die erschlossenen Eintragungsdaten innerhalb der einzelnen Codices auf verhältnismäßig geschlossene Zeiträume fallen. Diese liegen mit ihren Grenzdaten wie folgt: Tr 92/I: 1429—37; Tr 87/I: 1433—45; Tr 87/II: 1434—37; Tr 92/II: 1439—45; Tr 93: 1450—56; Tr 90: 1452—59; Tr 88: 1456—62; Tr 89: 1460—66; Tr 91: 1468—73.

Daß sich dabei auch zu Einzelwerken sehr differenzierte und durch ihre Genauigkeit wichtige Einsichten ergeben, zeigt die Tatsache, daß etwa die Sätze von Dufays *Missa S. Jacobi* in verschiedenen Jahren (1434—36, 1439, 1441 und 1442) in Tr 87 eingetragen worden sind; lehrreich sind auch die nachgewiesenen Eintragungsdaten von Lieberts Marien-

Plenarmesse 1435 und 1437, Dufays (?) *Missa Caput* 1451 und 1452, Domartos *Missa Spiritus almus* 1462 oder Compères Sängermotette 1470—73 u. a. m. Mit Recht weist die Verfasserin darauf hin, daß sich mit Hilfe dieser neuen Daten auch die zeitlich unterschiedlichen Vorlieben für einzelne musikalische Gattungen und Eintragungsprinzipien klarer als bisher erkennen ließen, so die stärkere Berücksichtigung des Introitus kurz vor 1450, oder kurz danach diejenige der Propriumzyklen und, etwa seit dem Ende des zweiten Jahrhundertdrittels, die deutliche Forcierung des Ordinariumszyklus.

Nun läßt es die Verfasserin aber nicht bei diesen Wasserzeichen-Forschungen bewenden, sondern sie gibt ihrer Arbeit eine ebenso willkommene Ergänzung bei, die nach der spezifischen Trienter Liturgie dieser Zeit und ihrer möglichen Widerspiegelung in den geistlichen Kompositionen der Trienter Codices fragt. Es werden dabei einige in ihrer Provenienz gesicherte Trienter Liturgica vorwiegend des 15. und 16. Jahrhunderts vorgeführt, die heute in Trient, Bozen, Nürnberg, Oxford und an anderen Orten liegen. Die Bemühungen, in diesen Liturgica, in ihren Kalendaren und Texten (etwa auf den lokalen Heiligen Vigilius), besonders in den Responsorien der Adventssonntage und in den Alleluja-Versen der Sonntage nach Pfingsten, Entsprechungen zu den Sätzen der Trienter Codices zu finden, gehen überraschend ergebnislos aus: Offenbar genügen die mehrstimmigen Trienter Kompositionen der liturgischen Praxis weder der Kathedrale noch irgendeiner anderen Kirche der Diözese von Trient. Es will vielmehr scheinen, daß sich hier, und nun aus einer ganz anderen Richtung, eine vor Jahren vorgetragene These bestätigte, wonach nämlich die Trienter Codices nicht primär als „Gebrauchshandschriften“, sondern in erster Linie als „Archivierhandschriften“ angelegt worden seien (vgl. dazu Martin Staehelin, *Trienter Codices und Humanismus*, in: *I Codici musicali Trentini ...*, Trento 1986, S. 158ff.). Diese Einsicht gewinnt natürlich dadurch an Bedeutung, daß seit einiger Zeit der Trienter Kaplan Johannes Lupi und der Trienter Schulrektor Johannes Wisser zweifelsfrei als die Hauptschreiber der älteren (Tr 87, 92) bzw. der jüngeren Handschriftenreihe (Tr 88—91, 93) erkannt sind.

Etwas bedauerlich ist, daß die vorliegende Arbeit die seit 1983 erschienenen wissenschaftlichen Beiträge zu den Trienter Codices nicht mehr in ihren Text einbezogen hat. Trotzdem bildet sie eine der wichtigsten neueren Leistungen zu diesen bedeutenden Quellen der Mehrstimmigkeit des 15. Jahrhunderts. (November 1990) Martin Staehelin

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

Die Autorin dieser 1988 in Salzburg angenommenen Dissertation hat recht, wenn sie zu Anfang des Buches vom „Phänomen Ockeghem“ spricht, und nach der Lektüre dieser spannend und feinfühlig verfaßten Arbeit muß man sich fragen, ob auch nur irgendeines der bisherigen stilistischen Kriterien der Musikwissenschaft für Ockeghem tragfähig ist. Hält man die Äußerungen der (meist älteren) Publikationen über Ockeghem gegeneinander, wird man gewahr, daß die geäußerten Ansichten fast nie auf definierten und begründeten Kriterien beruhen, sondern eigentlich nur als Intuitionsurteile abgegeben wurden. Kein Wunder, daß sie sich z.T. radikal widersprechen. Bei der geringen Zahl der Quellen zu Ockeghems Motetten (die Autorin faßt unter diesem Begriff alle möglichen Gattungen zusammen, ohne hier eine weitergehende gattungsgeschichtliche Einordnung vorzunehmen) ist dies besonders prekär. Die Autorin bedauert selbst, daß der strikte quellenkundliche Ansatz ihrer Arbeit einen Versuch der stilistischen Beurteilung der Musik selbst ausschloß, und man kann nach Klärung des Quellenbefundes nur unterstreichen, daß eine völlig neue eingehende analytische Anstrengung unternommen werden muß, um endlich diesem neben Dufay bedeutendsten Komponisten des 15. Jahrhunderts gerecht zu werden.

Es ist einer der großen Vorzüge der Arbeit, daß man unmittelbar am Forschungsweg der Autorin teilnimmt, gleichsam mit ihr zusammen Wege und Sackgassen erkennt. Dabei mußte es geradezu niederschmetternd sein, daß mit zunehmender Beschäftigung mit den

Quellen die Erkenntnisse über Ockeghems Motetten nicht etwa wuchsen, sondern die Luft immer dünner wurde. Es sind jedoch oft die negativen Ergebnisse, die für die Forschung am produktivsten sind, es bedeutet durchaus ein Wagnis, diese trotzdem in einer Dissertation darzubieten. Lindmayr bietet ein konzentrisches Modell bei der Frage nach der Authentizität an, bei dem im „Kernbestand“ von den 13 untersuchten Motetten nur vier übrigblieben, nämlich *Alma redemptoris mater* (durch eine neue Zuschreibung unterstützt) drei Motetten der Handschrift Chigi (*Intemerata dei mater*, *Ave Maria*, und die erste *Salve Maria*-Motette). Im nächsten „Kreis“ liegen *Mort tu as navré* (auf den Tod Binchois') und *Vivit dominus* (das allerdings wohl ein Meß-Bicinium und keine Motette ist). Erst in einem Druck von 1549 erscheinen *Gaude maria* und *Caeleste beneficium*, die Zuschreibung ist sehr zweifelhaft. Für das berühmte *Ut heremita solus* teile ich die Auffassung der Autorin, daß es sich vermutlich nicht um die bei Crétin in seiner *Déploration* erwähnte Motette handelt, sondern nur um deren Tenor (zu dieser Motette hat die Autorin erst kürzlich einen brillanten Artikel in *Acta Musicologica* LX, 1988, S. 31–42, geliefert). *Permanent vierge* hatte nur aufgrund einer Position zwischen anderen Werken des Meisters eine Zuschreibung erfahren, sie ist kaum zu halten. Das zweite *Salve Regina* kann, auch dank des Quellenbefundes, nunmehr sicher Baziron zugeschrieben werden. Der 36stimmige Kanon *Deo gratia* wurde bisher nur durch Rückschlüsse Ockeghem zugeschrieben, es handelt sich aber sicherlich nicht um das sagenumwobene Werk Ockeghems, was von Lindmayr eindrucksvoll gezeigt werden konnte. Wir müssen also insgesamt die Schlußfolgerung der Autorin teilen, daß wohl der größte Teil des Motetten-Werkes Ockeghems verloren gegangen ist. Es ist kaum vorstellbar, daß Ockeghem nur vier Motetten geschrieben haben sollte, wir sind ja über wenigstens zwei weitere verlorene Motetten aus zeitgenössischen Quellen informiert.

So frustrierend das Ergebnis der Arbeit im Hinblick auf Ockeghems Oeuvre ist, so eindrucksvoll ist das Buch als quellenkundliche Fallstudie. Lindmayr versucht zuerst, ein differenziertes Modell von Stemmata zu entwickeln, das allerdings bei der schmalen Quel-

lenlage der Motetten kaum Anwendung finden konnte. Breiten Raum nehmen dann die Darstellungen der einzelnen Quellen in ihrem Aufbau und ihrem geistigen Umfeld ein, die zum großen Teil auf Vorarbeiten anderer Autoren beruhen. Auch hier ist es eher eindrucksvoll, wie wenig wir eigentlich noch vom Aufbau vieler Quellen wissen. Der Leser erhält aber gleichzeitig einen sehr nützlichen Überblick über viele Quellen des 15. und 16. Jahrhunderts. Mit Akribie und Einfühlungsvermögen fahndet Lindmayr nach Spuren, die sich aber gerade der Frage nach der Authentizität widersetzen. Nachdem die Autorin sicherlich das Beste getan hat, um die Quellen zum Sprechen zu bringen, wird aus ihrer Arbeit unabweislich klar, daß in Zukunft Quellenarbeit und Analyse eng Hand in Hand gehen müssen, nun müssen die Anstrengung und das Wagnis auf dem Gebiet der Analyse endlich geleistet werden.

(Januar 1991)

Clemens Goldberg

HERMANN WETTSTEIN: *Dieulich Buxtehude (1637–1707). Bibliographie zu seinem Leben und Werk. München — New York — London — Paris.* K. G. Saur, 1989 (2. neubearbeitete und erweiterte Auflage). 109 S.

Angesichts der Fülle von Neuerscheinungen über fast jeden namhaften Komponisten sind personenbezogene Bibliographien hochwillkommen. Die erweiterte Buxtehude-Bibliographie ist in den kommentierenden Teilen deutsch/englisch abgefaßt und berücksichtigt nunmehr 519 Titel. Nachdem bereits die 1. Auflage in dieser Zeitschrift (Jg. 34, 1981, S. 494f.) durch den unlängst verstorbenen, sehr verdienstvollen Buxtehude-Forscher Georg Karstädt besprochen worden ist, kann hier eine kurze Anzeige genügen.

Das Verzeichnis ist insgesamt gut benutzbar; über Einzelheiten läßt sich immer streiten. Die Querverweise sind nicht immer konsequent. So ist — zum Beispiel — die Rezension der von Finn Viderø besorgten Ausgabe der Orgelwerke durch J. E. Hansen einmal unter dieser als Nr. 011 aufgeführten Ausgabe erwähnt, ein weiteres Mal — ohne Querverweis — unter der eigenen Nr. 429, dort aber mit leicht differierenden Angaben. Im Register

wird unter Viderø nur Nr. 011, nicht Nr. 429 genannt, obwohl die letztere Nummer im Haupttext die spezielle Überschrift „Viderø, Finn“ hat.

Rezensionen, vor allem solche von Ausgaben, scheinen mir willkürlich erfaßt zu sein. So ist zum Beispiel die ausführliche, grundsätzliche Fragen anscheinende Besprechung des 8. Bandes der Buxtehude-Gesamtausgabe durch den Rezensenten in Jg. 13/1960 (S. 503–508) dieser Zeitschrift nicht genannt. Daß dieser unter Nr. 003.VIII aufgeführte Band der Gesamtausgabe zum großen Teil mit den Einzelausgaben identisch ist, die unter den Nummern 019. 1–5 u. 21 aufgeführt sind, hätte deutlich gemacht werden können, zumal auch unter anderen Nummern kurze Kommentare zu finden sind.

Auch wenn man mitunter zu merken scheint, daß der Autor kein Buxtehudeforscher ist und eher von außen an die Dinge herangeht, begrüßt man bibliographische Hilfen wie diese dennoch auf das freundlichste.

(November 1990)

Martin Geck

DONALD H. FOSTER: *Jean-Philippe Rameau. A Guide to Research.* New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. XVIII, 292 S., Abb. (Garland composers resource manuals. Volume 20.)

In der verdienstvolle Serie der kommentierten Komponisten-Bibliographien liegt hier ein Führer durch die Rameau-Literatur vor, der umfassend, in knapper Form und präzise Orientierung bietet und deshalb Studenten und Musikforschern in gleicher Weise empfohlen werden kann. Die Arbeit ist in sechs Problemereiche (allgemeiner Hintergrund, Leben und Werke, spezielle Abhandlungen zur Musik, Literatur zur Musiktheorie und zur Wiederentdeckung) untergliedert, innerhalb derer die Publikationen in alphabetischer Reihenfolge der Autoren abgehandelt werden und sogar Arbeiten wie die lang erwartete, leider inzwischen aufgegebenen Monographie über die Opern von Graham Sadler erwähnt sind. In Sammelpublikationen erschienene Beiträge sind im einzelnen noch einmal in den Fachabteilungen erwähnt. Auch Bücher, in denen in allgemeinerem Kontext auf Rameau Bezug

genommen wird, sind aufgenommen. Sechs Abbildungen, darunter drei Portraits und zwei Kostüme zu Opernfiguren Rameaus, geben zusätzliche optische Informationen, und drei Register (Personen, Autoren, Sachregister der Kompositionen und Schriften Rameaus) erleichtern die Suche nach Autoren, Werken und Fragestellungen. Jede Schrift wird kurz und präzise resümiert und damit eine lebendige Vorstellung von der inhaltlichen Aussage vermittelt. Dabei ist innerhalb der je nach Umfang und Bedeutung der Veröffentlichung verschieden langen Zusammenfassungen verdienstvollerweise auch auf andere Publikationen zur gleichen Problematik verwiesen. Dem Autor gelingt es, durch eine wertende Stellungnahme die Qualität der Publikationen anzudeuten. Dieser Bibliographie, der Foster eine lesenswerte, kurz gefaßte Biographie, eine Übersicht über die Werke, die musiktheoretischen Schriften und beider Rezeption bis in die Gegenwart vorangestellt hat, ist zu entnehmen, daß die wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzung mit dem Schaffen in den vergangenen beiden Jahrzehnten zugenommen hat. Leider ist dennoch bis heute kein Band der seit langem geplanten Gesamtausgabe erschienen.

(Januar 1991)

Herbert Schneider

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

Im Anschluß an das dreibändige Werk von Bruce Gustafson *French Harpsichord Music of the 17th Century* (Ann Arbor, 1979) vervollständigt dieser Katalog die bibliographische Übersicht französischer Cembalomusik. Der Katalog beginnt mit den *Pièces de clavecin* von Louis Marchand (1699) und endet mit den vier *Symphonies concertantes* von Jean-François Tapray (1778, 1781, 1783). Der Schwerpunkt liegt bei den gedruckten Werken, bei denen Vollständigkeit angestrebt wurde. Da das Elsaß im 18. Jahrhundert vornehmlich unter deutschem Einfluß stand, wurde es im Katalog nicht berücksichtigt. Um 1780 wurde das Hammerklavier in Frankreich das bevorzugte besaitete Tasteninstrument, so

wurde diese Zeit als Endpunkt des Kataloges festgelegt.

Der Katalog beginnt mit den gedruckten Werken, es folgen die Handschriften. Da auch Handschriften aufgenommen sind, aus deren Titel nicht ausdrücklich hervorgeht, daß sie französische Cembalomusik enthalten, wird das Repertoire umfassend dargestellt. Zusätzlich erhält der Benutzer zahlreiche nützliche Informationen.

Ein umfangreicher Anhang beschließt den Katalog. Das Repertoire wird nach Erscheinungsjahr und Besetzung aufgeschlüsselt. Im dritten Teil des Anhangs sind Ergänzungen und Korrekturen zum Katalog von Bruce Gustafson zusammengestellt. Ein biographischer Index und ein Index aller Titel vervollständigen den benutzerfreundlichen Anhang. Die Fülle von Informationen dieses Katalogs ist das imponierende Ergebnis fruchtbarer 25jähriger Forschungstätigkeit auf diesem Gebiet.

(Dezember 1990)

Susanne Staral

GÜNTHER WAGNER. *Traditionsbezug im musikhistorischen Prozeß zwischen 1720 und 1740 am Beispiel von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach. Musikalische Analyse und musikhistorische Bewertung*. Neuhausen-Stuttgart. Hänssler-Verlag (1985). VII, 343 S.

„Traditionsbezug im kompositorischen Prozeß am Beispiel von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach (und die wertende Perspektive zeitgenössischer Theoretiker)“, oder: „Traditionen deutscher Musikhistoriker im Epochendenken über die Musik des 18. Jahrhunderts“, oder „Aspekte hypothetisch gedachter und konkret beschriebener Verlaufsformen der Musikgeschichte im 18. Jahrhundert als Wissenschaftsgeschichte der Musikwissenschaft“ — alle diese Buchtitel wären ebenso denkbar für die Studie Günther Wagners wie die letztendlich von ihm gefundene, allen gemeinsam wäre die Reflexion auf viele zentrale Bereiche der Untersuchung, die in der Verknappung auf eine endgültige Formulierung notwendigerweise aufgegeben ist.

Analyse und Vergleich des musikalischen Materials zwischen Johann Sebastian Bach und

Carl Philipp Emanuel Bach (für die Formen: Konzert, Präludium, Invention und Suitensatz bzw. Sonate) haben eine definitive Beschreibung des historischen Ortes der Komponisten J. S. Bach und C. Ph. E. Bach zum Ziel. Die Aufgabenstellung konkretisiert die oft in der Literatur erhobene Forderung der Gegenüberstellung von Werken J. S. Bachs mit denjenigen C. Ph. E. Bachs und formuliert darin eine Ausgangsposition, die Ergebnisse nur bedingt erwarten läßt. Vielmehr erscheinen bereits für J. S. Bachs Werke Umformungstendenzen evident wie auch für den künstlerischen Prozeß C. Ph. E. Bachs eher Tendenzen im Sinne von Rückbezügen, Experimenten und Phasen der Konsolidierung zu beschreiben sind, als eine lineare Entwicklung auf „klassische Ideale“ hin, etwa in ungebrochener Kontinuität. Fast ist damit nach dem ersten Drittel der Untersuchung bereits das Schlußwort zum Problem C. Ph. E. Bach ergangen, denn in den folgenden Untersuchungen zur „zeitgenössischen Bewertung und historischen Darstellung“ (Scheibe-Birnbaum-Konflikt, Scheibe und Mattheson als ausgewählte Theoretiker) dominiert der Vater Bach. Die musikhistorische Darstellung im 20. Jahrhundert, die die Vorläufer-Studien des 19. Jahrhunderts von Forkel, Spitta und Schweitzer integriert, bezieht ihre Qualität aus der Diskussion gefundener und entwickelter Wertekategorien zum Werk J. S. Bachs und den individuell interpretierten Gedankensystemen von Musikforschern zur stilistischen Umbruchsituation der Musik im 18. Jahrhundert (Riemann, Adler, Schenker, Torre Franca, Fischer, Schering, Gurlitt, Eggebrecht).

Der ins Zentrum der Kritik gedrungene „tiefe Graben zwischen Barock und Klassik“ und das Ziel Wagners, die Überwindung dieser Vorstellung, reflektieren auf die generellen Schwierigkeiten der Forschung, über die Musik des 18. Jahrhunderts zu strukturierten Gedankengängen oder zu einem geschlossenen gedanklichen System zu gelangen, kritisieren aber in Konsequenz nicht die für diese Epoche desolate Forschungssituation, sondern einzelne, in ihrer Entstehungszeit und darüberhinaus durchaus achtbare und diskutabile Vorstöße kulturgeschichtlicher oder musiksoziologischer Provenienz.

Nicht *expressis verbis* formuliert aber immer präsent sind die Gedanken der Progres-

sion und die Vorstellungen vom Genius (in der traditionellen Idee des *ingenium* zunächst und im nachaufklärerischen Denken des aus sich allein und aus seinen Gefühlen schöpfenden Individuums später).

(Dezember 1990)

Norbert Bolin

MICHAEL KOCH: Die Oratorien Johann Adolf Hasses. Überlieferung und Struktur. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. Erster Teilband: Wirkungsgeschichte, Überlieferung und Gestalt der Oratorien. XX, 390 S. Zweiter Teilband: Quellenbeschreibungen, Texte und Aufführungsverzeichnis. IX, 268 S. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 14/1 und 14/2.)

Johann Adolf Hasse (1699—1783) ist für die Musikgeschichtsschreibung ein Problem. Die Oratorien und Opern, denen der "divino Sassone" seinen Rang im Urteil der Zeitgenossen verdankte, sind als Gegenstände gegenwärtiger ästhetischer Erfahrung kaum präsent und deshalb als Bezugspunkt für die Reflexion praktisch nicht verfügbar. Von der „Objektseite“ her betrachtet, entziehen sie sich zudem einem gleichsam vorgezeichneten analytischen Zugriff, dessen Funktionieren nicht zuletzt abhängt von der Überschaubarkeit des Gegenstandes, von der Möglichkeit, ihn als ein abgeschlossenes „Werk“ anzusprechen.

Kompakte Abhandlungen nach der noch immer beeindruckenden Art Carl Mennickes (1906) oder in der Weise Rudolf Gerbers (1925) scheinen ihre Möglichkeit dem Vorgriff auf Modelle musikhistoriographischer oder geschichtsphilosophischer Sinndeutung zu verdanken. Solche Vorgriffe werden als ungedeckt oder unzeitgemäß betrachtet, und im Gegenzug etabliert sich eine erneute Hinwendung zu den Quellen. Die Überlieferung der Oratorien Hasses ist äußerst breit, ihre Untersuchung deshalb sehr aufwendig. Michael Koch hat sich in seiner insgesamt gut 650 Seiten starken Freiburger Dissertation auf dieses keineswegs wohlfeile Thema eingelassen.

Das erste Kapitel dient der Sichtung des Materials: acht Oratorien für Dresden auf italienische Texte (Erstaufführungen zwischen 1734 und 1750), zwei lateinische Oratorien für die "Incurabili" in Venedig (wohl Mitte der

1730er und Mitte der 1750er Jahre als "Introductiones ad Psalmum Miserere") sowie zwei Werke für Wien (1772 und 1774), die auf Dresdner Vorlagen zurückgreifen und so Beispiele für eine bei Hasse häufig begegnende Überarbeitungspraxis sind. Die Frage, ob es sich hier um das Streben nach "perfectio" oder bloß "variatio" handelt, wäre eine eigene Untersuchung wert. Wie sehr Hasses Oratorien offen waren für Bearbeitungen auch von fremder Hand, zeigen die immerhin 13 Belege hierfür aus der Zeit vor 1800, die Koch verzeichnet.

Im zweiten Kapitel werden die Verhältnisse in Dresden, Venedig und Wien zur Zeit Hasses beleuchtet. Dem Schaffen für diese drei Orte entsprechen drei verschiedene soziale Sphären: der Hof, die Ospedali und die Tonkünstlersozietät. Nun waren gerade die Dresdner Oratorien besonders starken Eingriffen ausgesetzt (Koch unterscheidet nicht weniger als fünf Etappen des Eingreifens; S. 119). Wesentlich „fester“ sind dagegen die Oratorien für Venedig und Wien. Ob sich die verschiedenen „Gelegenheiten“ in der Musik auch noch anders ausgewirkt haben?

Nach einer die Einzelnummern sämtlicher Werke beschreibenden Übersicht werden die Quellen ausgewertet. Unter dem Stichwort „Instrumentationsfragen“ (S. 128ff.) finden sich (wie auch schon in den Werkübersichten) interessante Hinweise zur Aufführungspraxis. Im Anschluß an ausführliche Bemerkungen zu Form und Inhalt der Libretti wendet sich der Autor auf fast 200 Seiten der Musik zu. Der Zugriff erfolgt in der Weise der Beschreibung unter den Rubriken „Ouvvertüren“, „Rezitative“, „Arien“ und „Ensemblesätze“ (diese sind noch weiter untergliedert). Das Verfahren scheint sich seiner Prämissen und Ziele so sicher zu sein, daß es eigener Überlegungen dazu nicht bedarf. Doch könnte man sich von einem Satz wie: „Alle harmonischen Vorgänge sind im Anschluß an den Musiktheoretiker Hugo Riemann ... bezeichnet“ (S. 182), zu Gedanken über Voraussetzungen und Reichweite solchen Vorgehens veranlaßt fühlen.

Tabellen und Statistiken beherrschen das Bild über weite Strecken dieses großen Kapitels. Manches davon will (und muß) der Leser vielleicht gar nicht so genau wissen. Andererseits erscheint es noch keineswegs ausge-

macht, wie man der Musik Hasses angemessen zu begegnen habe. Es dürfte sich daher empfehlen, Kochs systematisierendes Vorgehen weniger als Programm des Autors und mehr als Auskunftsangebot über die Sache zu akzeptieren. Durch das Namhaft-Machen verschiedenster, auch vorderhand „unbedeutend“ erscheinender Momente der Musik werden Elemente bereitgestellt, auf die sich ein künftiger Diskurs zustimmend oder ablehnend beziehen kann.

Der Zweite Band bietet ein detailliertes Verzeichnis und eine kurze Beschreibung von über hundert Quellen, zumeist Partituren. Es folgen die acht italienischen Oratorientexte nebst deutscher Übersetzung. Trotz der vom Autor behaupteten Dürftigkeit (II, S. 158) hätte man sich auch den Abdruck der beiden lateinischen Texte gewünscht (wo, wenn nicht hier?). Ein Aufführungsverzeichnis bis ins Jahr 1796 beschließt den Band.

Es wäre unangemessen, Einzelheiten der Darstellung wie etwa die extrem kleine Type und das Fehlen der Textincipits in den Werkübersichten (I, S. 80ff.) zu kritisieren. Allerdings sei — um unnötige Verwirrung zu vermeiden — empfohlen, „katholische“ Psalmversionen gemäß der Vulgata zu zählen: das „Miserere“ ist in der katholischen Liturgie der 50. und nicht der 51. Psalm. (Mittlerweile liegt eine kritische Ausgabe der Fassung SATB des „venezianischen“ Miserere c-moll vor: Carus-Verlag Stuttgart, 1988). Dem Leser sei empfohlen, sich vor der Lektüre mit den Chiffren für die einzelnen Werke und deren Fassungen vertraut zu machen, da sonst die Ausführungen zur oft verwickelten Quellenlage nur mit Mühe nachvollzogen werden können.

Kochs Untersuchung erscheint in erster Linie als eine reichhaltige Materialsammlung, die den Monographien Sven Hansells über Hasses geistliche Kompositionen für Solostimmen (1966, 1968) und Ortrun Landmanns *Quellenstudien zum Intermezzo comico per musica und zu seiner Geschichte in Dresden* (masch. Diss. Rostock 1973) an die Seite gestellt werden darf. Vergleichbare Arbeiten über die *opere serie* würden wohl die Kräfte eines einzelnen übersteigen. Noch fehlt eine kompetente Untersuchung der von Walther Müller 1910 unzulänglich, von Wilson 1973 nur partiell und schematisch behandelten Kirchenmusik Hasses, um von der leichter überschaubaren,

aber sicherlich weniger repräsentativen Instrumentalmusik zu schweigen. (Zu Überlieferungsfragen vgl. neuerdings W. Hochstein in den *Hasse-Studien 1*, 1990, S. 32ff.) Koch macht es sich in seinem Bestreben, jede womöglich verwertbare Information zu präsentieren, nicht leicht. Daraus resultieren auch für den Leser zuweilen Unbequemlichkeiten. Diesen wird er sich durch kritisches Auswählen aus dem Gebotenen ein Stück weit entziehen. Davon unberührt bleibt der Respekt vor der geleisteten Arbeit. Hier wurde ein Weg gebahnt, auf dem man sich Hasses faszinierender Musik, wie sie sich auch in seinen Oratorien zeigt, weit sicherer als vordem nähern kann. (Dezember 1990) Wolfgang Horn

THOMAS LIPPERT: *Die Klavierlieder Heinrich Marschners*. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel 1989. 243 S., Notenbeisp. (Neue musikgeschichtliche Forschungen. Band 15.)

Zum ersten Mal seit Jahrzehnten ist in einem deutschen Verlag ein Buch erschienen, das eigens dem Komponisten Heinrich Marschner gewidmet ist. Eine editorische Lücke besteht hier eigentlich seit siebzig Jahren. Günter Haußwalds Bändchen von 1938 ist ein (besser zu vergessendes) Produkt seiner Zeit. Volkmar Köhlers Arbeiten dürften nur einem Kreis von speziell Interessierten bekannt sein. So ist die Studie zunächst als ein Anzeichen zu begrüßen, das, wenn auch bescheiden und nur vereinzelt, wissenschaftlich wie praktisch, in Erscheinung tretende Interesse an Leben und Werk Marschners zu signalisieren.

Thomas Lippert hat sich einem Gebiet zugewandt, das in Marschners Schaffen eine nicht zu vernachlässigende Position einnimmt, quantitativ wie in der kontinuierlichen Entstehung von Jugend an bis in die letzten Lebensmonate. Qualitativ zeigen sich, wie in anderen Genres bei Marschner auch, Unterschiede. Dies gehört zu den Problemen, denen man sich in der Beschäftigung mit Marschner, möglichst mit Sensibilität und der Frage nach dem Warum, stellen muß. Der Autor wählte einen methodischen Ansatz, der Inkonsequenz vorprogrammierte. Die Entstehungszeiten der Lieder, mitunter nur in etwa zu bestimmen, veranlaßten zur Gliederung in vier Kapitel;

die Gründe für die zeitlichen Abgrenzungen erscheinen nicht restlos stimmig und überzeugend. Im ersten Kapitel werden ganz knapp nur drei frühe Balladen besprochen. Das etwas ausführlichere zweite ist den „erfolgreichen Opernjahren“ gewidmet, die Jahre 1818 bis 1833 unterschiedslos subsummierend, nicht achtend der Tatsachen, daß Marschners eigentlicher Opernerfolg erst mit der Leipziger Uraufführung des *Vampyr* 1828 einsetzte, daß die Dresdner Jahre 1821 bis 1826, die Zeit der Reisen und des Leipziger Aufenthaltes bis 1830 sowie die ersten Hannoveraner Jahre bis zur Vollendung des *Hans Heiling* die vielschichtigste und für den Komponisten entscheidende Phase darstellte. Zwischen „mittlerem“ und „spätem“ Liedschaffen wird mit dem Jahr 1852 getrennt. Innerhalb der vier Kapitel erfolgt die Beschreibung der Lieder nach Textdichtern, in Ausnahmen unter gesonderten Überschriften (Wanderlieder, Rheinromanzen). Sind die Vertonungen von Versen eines Dichters in benachbarten opera enthalten, etwa bei Rellstab in op. 73 und 76, bei Bodenstedt in op. 163 und 169, ergeben sich keine Kollisionen, jedoch dann, wenn Lieder ganz unterschiedlicher Entstehungszeit kommentarlos nacheinander abgearbeitet werden (op. 35 von 1824/25 neben op. 154), die erst gesetzten zeitlichen Markierungen ignorierend. Im Kapitel über das Spätwerk, bei op. 156 angesetzt, erscheinen zahlreiche Lieder niedrigerer Opusnummern, bis hin zu op. 47 Nr. 6. Dabei ist in allen Abschnitten nur sehr wenig darüber zu erfahren, ob und wie Entstehungszeiten und Beschäftigung mit verschiedenen Dichtern wirklich signifikante Spuren in Marschners Liedern hinterließen. In Anbetracht der geringen Verbreitung und des kleinen Literaturfundus ist das Anliegen verständlich, alle Lieder zu erfassen. Während manchen Liedern oder Liedgruppen einige Seiten zugestanden werden, bleiben für andere nur wenige Zeilen. Der analytische Tiefgang ist unterschiedlich, immer wieder eingefügte Vergleiche zu Vertonungen eines Textes durch andere Komponisten (Schumann, Schubert, auch Loewe, Beethoven) sind auf die Dauer wenig gewinnbringend und ermüdend. In die Zusammenfassungen an den Kapitelenden flossen nicht nur resümierende Betrachtungen, sondern auch neue Ausführungen zu bis dahin nicht behandelten Liedern und manche wenig

aufschlußreichen Formulierungen (so mehrfach nicht näher definierte „gewisse Elemente“) ein. Insgesamt bleiben, ob man sich nun bemüht, die 170 Seiten Text als fortlaufende Lektüre oder werkführerartiges Nachschlagewerk anzunehmen, Wünsche offen. Eine andere gute Absicht wurde leider auch nur bedingt in die Tat umgesetzt. Da die Notenüberlieferung von Marschners (gesamtem) Werk schlecht ist, verwies der Autor im Anhang u. a. auf vorhandene Autographe und Erstdrucke — doch nur auf den Bestand von wenigen Bibliotheken bezogen. Der an sich nützliche und begrüßenswerte Anhang bleibt somit unvollständig, sind doch nicht einmal alle Nachweise der quellenmäßig akribischen und mehrfach zitierten Arbeit von Palmer (Ann Arbor 1980) übernommen, selbst jene nicht, die die Archiv- und Bibliotheksbestände der mit Marschners Biographie aufs engste verbundenen Städte Zittau, Dresden, Leipzig und Hannover betreffen. Vielleicht aber können gerade die offenen Fragen dazu anregen, die Auseinandersetzung mit dem Thema Marschner nicht aufzugeben.

(Januar 1991)

Allmuth Behrendt

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

Der Titel des Buches ist vielversprechend: Untersuchungen zur „Syntax“ von Liedern — da erwartet man wohl Studien nicht nur zu einer musikalischen Grammatik, sondern darüber hinaus, vergleichend, auch zu Sprache und Musik, entweder prinzipieller („Syntax“ verstanden als Ordnungssystem struktureller Bezüge) oder abgeleiteter Art, vor allem an formalen Vorgaben von Poetik und Musiktheorie sich orientierend. Solche Erwartungen freilich sind bald enttäuscht. Zwar deutet die Autorin in der Einleitung an, daß es ihr um den Begriff der „Periode“ geht, daß „unter den Lösungen des Problems der musikalischen Syntax“ die „Periode sicherlich eine der komplexesten“ bildet, doch unternimmt sie nicht einmal den Versuch, sich mit diesem Begriff auseinanderzusetzen. Es geht ihr, so bemerkt man im Ver-

lauf der Arbeit, offenbar darum, Riemann gegen Georgiades zu verteidigen (dem dient etwa das vergleichsweise ausgedehnte Kapitel *Periodik* gegen Ende des Buches). Sie stellt sich die Frage, was „das Gerüstbau-Prinzip ... denn eigentlich erklären soll“, wirft aber dann auch Riemann vor, er presse „bis zur Karikatur alle ihm wichtige Musik in Achttaktschemata“ — und läßt es dann im Wesentlichen damit bewenden. An die Stelle einer theoretischen Auseinandersetzung tritt eine (als solche dann durchaus nützliche) Statistik zur Periodenbildung in den Liedanfängen von Schuberts Liedern seit 1822, die aber nicht weiter erläutert und aus der schon gar keine Folgerungen gezogen werden. So stellt sich von neuem — und diesmal dem Leser — die Frage, was das alles „denn eigentlich erklären soll“.

Um hierauf eine Antwort zu finden, greift der Leser nach den Einzelanalysen, die das Buch bietet (wobei ihm das Nachvollziehen durch ausführliche Notenbeispiele erleichtert wird; manche Lieder sind vollständig abgedruckt). Dabei stößt er nun wohl auf manche erhellende Einzelbeobachtung; die Autorin weist etwa darauf hin, daß am Ende des Liedes *Der Winterabend* (D 938) „die melancholische Befragung der Selbstbescheidung („... seufzte still und sinne“)“ durch die „fortschreitende Abtrennung immer kleinerer Glieder unterstrichen wird“ — eine Schubertsche „Syntax“ entsteht so aber nicht. Man erwartete sie vielleicht von dem zweiten Kapitel (*Formale Synthese*), das mit einer vollständigen Analyse von *Schäfers Klagelied* (D 121) beginnt. Die Autorin spricht da von einem „einfachen periodischen Strophenlied“, dessen Duktus „eine dreiteilige Großform“ überlagere und dennoch mit einer „syntaktischen Unregelmäßigkeit“ beginne (der zweite Viertakter setzt einen halben Takt zu früh ein). Sie begründet dies mit einer überschüssigen Hebung, übersieht dabei freilich, daß Schubert diese überschüssige Hebung in Goethes Gedicht selbst eingebracht hat („an meinem Stabe *hingebogen*“ statt „an meinem Stabe *gebogen*“ und, in der Reprise, „vorüber, ihr Schafe, *nur* vorüber“ statt „... Schafe, vorüber“), daß also nicht der Text Anlaß für die „Irritation“ ist, sondern dessen Adaption für die Vertonung: Offenbar hat Schubert metrische Zäsuren überbrücken wollen. Was also, so fragt man sich,

hat es da wohl auf sich mit dem „einfachen periodischen Strophenlied“? Dabei wäre zu bedenken, daß bereits Goethe ein regelmäßiges poetisches Modell — das bekannte Volkslied — vor Augen hatte, daß es ihm um Parodie ging, auch um die Parodie „einfacher“ Formen. Es wäre weiter zu bedenken gewesen, daß Schuberts Vertonungen andere vorausgegangen waren, die nun wirklich dem Typus „einfaches periodisches Volkslied“ entsprochen haben, die Schubert zunächst zu zitieren scheint, denen er sich durch jene irritierende Antizipation dann aber wie gewaltsam entzieht (hierzu etwa H. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied*, Regensburg 1965, S. 59 ff., mit ausführlicher Analyse, und ergänzend W. Wiora, *Das deutsche Lied*, Wolfenbüttel/Zürich 1971, S. 122 f.). Wie dies geschieht, und welche Folgen das hat — daraus hätte man in der Tat Ansatzpunkte für eine spezifisch Schubertsche Syntax entwickeln können ... Kurzum: Das schmale Buch hat ein wichtiges Thema verschenkt.
(Dezember 1990)

Walther Dürr

JIM SAMSON: *Chopin Studies*. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). VIII, 258 S.

Als Folge zunehmender Spezialisierung häufen sich Sammelpublikationen, die sich auf Leben und Werk eines einzelnen Komponisten beziehen. In vorliegender Veröffentlichung erfolgt insofern eine weitere Eingrenzung, als die insgesamt zehn Beiträge sich auf Kommentierung von Quellen und analytischen Untersuchungen beschränken. Fragen der Aufführungspraxis, Rezeption, Sozialgeschichte und "musical 'poeticis'" sollen erst in einem weiteren, Chopin gewidmeten Sammelband Berücksichtigung finden. Die ersten drei Beiträge (J. Kallberg, *The problem of repetition and return in Chopin's mazurkas*; W. Nowik, *F. Chopin's op. 57 — from Variantes to Berceuse*; J. Samson, *The composition-draft of the Polonaise-fantasy: the issue of tonality*) betreffen die Kompositionsgeschichte anhand autographischer Dokumente. Die formale Funktion erst nachträglich hinzugefügter einzelner Noten, Abschnitte sowie Repetitionen in den

Mazurkas wird ebenso nachgewiesen wie die mit solchen Veränderungen teilweise auf die Zuhörerschaft bezogene Rücksichtnahme. Sie dürfte für die endgültige Namensgebung der Berceuse, die offenbar auf Elisa Gavard, die Widmungsträgerin dieses Werkes zurückgeht, unleugbar sein. Bemerkenswert die Feststellung, daß Chopin erst in einer Kopie von unbekannter Hand neben mehrfachen sonstigen Änderungen die zweitaktige Basso ostinato-Begleitung als Einleitung hinzufügte, die dem neuen Titel bestens entspricht. — W. Kindermans Versuch (*Directional tonality in Chopin*), die in Chopins Werk verwirklichte Tonalität jener der Klassik gegenüberzustellen, bleibt insofern oberflächlich, als die Stimmführung ausgeklammert wird und sich daher der harmonische Verlauf leicht als ab- oder aufsteigende Folge terzverwandter Klänge darstellen läßt. Ihre jeweils verschiedene Bedeutung für die Formtotale bleibt unberücksichtigt. Man vergleiche z. B. Fig. 3 in Kindermans Beitrag (S. 67), die sich auf die Fantasie op. 49 bezieht, mit der einleuchtenderen graphischen Darstellung, die dasselbe Werk bei C. Schachter (*Chopin's Fantasy op. 49: the two key-scheme* — es handelt sich um den letzten Beitrag) findet. — Problematisch erweist sich E. Namours Konzept der Dissonanz (*Melodic structuring of harmonic dissonance: a method for analysing Chopin's contribution to the development of harmony*), das sich methodologisch auf "four basic kinds of melodic structure" (S. 80) stützt. Auf die 15 dissonanzgesättigten "structural chords" Chopins in Ex. 16 (S. 110) trifft — im übertragenen Sinn — eine Äußerung von H. Bessler bestens zu: „Aus den Zufallsbildungen der z. T. recht freien Nebennoten um 1400—40 kann man mancherlei herausholen, aber das hat praktisch ebensoviel Wert, wie die ‚Klänge‘, die Schönberg in der Harmonielehre aus Durchgängen Bachscher Motetten herausdestilliert!“ (*Jahrbuch der Musikwelt* 1, 1949/50, S. 265). — Alle folgenden Beiträge beziehen sich auf einzelne Gattungen oder Werke. Daß das "tonal system itself has rhythm properties", veranlaßte bereits C. Schachter zur Unterscheidung von "tonal" und "durational rhythm" (*Music Forum* 1, 1976). W. Rothstein (*Phrase rhythm in Chopin's nocturnes and mazurkas*) vertieft diese Erkenntnis anhand graphischer Darstel-

lungen im Anschluß an H. Schenker und weist überzeugend jene von Chopin bevorzugten melodischen und harmonischen Mittel nach, die es gestatten, daß "the melodic rhythm has attained the condition of endless melody" (S. 118). — Mit der unerschöpflichen Vielfalt des als Textur bezeichneten Klaviersatzes beschäftigt sich Z. Chechlinska (*The nocturnes and studies: selected problems of piano texture*), während J.-J. Eigeldinger (*Twenty-four Preludes op. 28: genre, structure, significance*) sich um einen dreifachen Nachweis bemüht: weitgehende Unabhängigkeit von ähnlichen zeitgenössischen Zyklen, ein alle Präludien "unifying principle", nämlich „an omnipotent motivic cell" (S. 181) und — was noch mehr überrascht — daß die allen Präludien gemeinsame motivische Zelle mit der Temperierung von Chopins Instrument, über welche aber offenbar nichts Näheres bekannt ist, im Zusammenhang steht. Jedoch verspricht Eigeldinger, darüber und auch über das Verhältnis zu J. S. Bachs *Wohltemperiertem Klavier* an anderer Stelle Näheres mitzuteilen, was abzuwarten ist. — Die beiden letzten Beiträge von J. Rink (*The Barcarolle: Auskomponierung und apotheosis*) und dem bereits erwähnten C. Schachter bezeugen Wert und Bedeutung von Strukturanalysen für die Erkenntnis von Chopins Harmonik, Stimmführung und Formgestaltung. Sie lassen zugleich den Rang und Stellenwert erkennen, den Musiktheorie im universitären Bereich der USA im Gegensatz zu jenem des deutschsprachigen Raumes einnimmt. — Insgesamt stellt der Band, dessen sorgfältige Redaktion dem Herausgeber J. Samson zur Ehre gereicht, eine wertvolle Bereicherung der Chopin-Literatur dar.

(Dezember 1990) Hellmut Federhofer

PETER GÜLKE: *Brahms. Bruckner. Zwei Studien*. Kassel-Basel: Bärenreiter (1989). 145 S.

Auf S. 51f. seines Buches zitiert Peter Gülke Brahms mit einer Äußerung gegenüber Philipp Spitta: „Wenn ich so gescheit wäre wie Sie und mehr gelernt hätte, wäre es meine Passion, mich mit Musikforschung zu befassen.“ Nun schreibt ein gescheiter Musikforscher über einen Komponisten, den man als ‚verhinderten Musikforscher‘ kaum bezeichnen mag — so

viel hat er in der Musik geforscht, und dies mit einem geradezu „mörderischen Respekt vor der Vergangenheit“, wie der Autor kommentierend anmerkt. Der ist seinerseits Dirigent, führt Brahms auf ...

Das kleine gedankliche Vexierspiel eröffnet diese Rezension nicht willkürlich, soll vielmehr deutlich machen, daß vor allem derjenige Gülkes Studien mit Gewinn lesen wird, der es spannend findet, sich auf die verschlungenen Pfade einer Musikdeutung zu begeben, die einerseits auf hohem analytischem Niveau, andererseits von intuitiver Sprachkraft ist, innerhalb derer man jeden Satz anstreichen kann oder auch keinen. Das will besagen: Gülke geht der Musik von Brahms und Bruckner nicht anhand bestimmter Schemata nach und zieht auch keine handfesten Resümees. Er zeichnet vielmehr Schwingungen und Gedanken auf, welche sie in ihm hinterläßt. Und allenthalben ist die Ergriffenheit darüber spürbar, in welchem Maße die beiden ihr durch so vieles und in so vielem verstörtes Leben in ihren Werken aufgehoben haben: ‚aufgehoben‘ ist in jenem doppelten Sinne, daß es dort in jedem Ton anwesend ist und daß der Sinn dieser Töne sich psychologisch-biographischer Deutung letztendlich doch entzieht.

Hat Gülke in seinen früheren Arbeiten über Beethoven vor allem die dem musikalischen Material immanente Dialektik herausgearbeitet, so ist es jetzt die Dialektik zwischen dem Werk als Spiegelung des Lebens und als Schau des ganz Anderen: „Große Werke ganz begreifen, hieße nicht nur begreifen, wie sie erahnt, entworfen, erfüllt, erdacht und gemacht, sondern auch, wie sie, noch in den vermeintlich absoluten, strukturellen Details, gelebt worden sind" (S. 12) — das ist die eine Seite. Und die andere: „... Es wäre ein ästhetischer Irrtum, von der Dechiffrierung schlichtweg Auskunft über Substanz und Wesen der betroffenen Werke zu erwarten und also Brahms' Mühen gering zu achten, die private Motivation zu transzendieren, in die Objektivität des Werkes zu integrieren" (S. 38). Und: „Die Kompetenz [psychologisierender] Erklärungen reicht wohl an den schöpferischen Prozeß heran, selten aber in ihn hinein" (S. 88).

Die beiden Essays Gülkes kreisen um jeweils einen Leitgedanken. Bei Brahms, der von den unterschiedlichsten Werken her beleucht-

tet wird, so daß der Untertitel der Studie *Ein Mosaik* lautet, ist es die Vorstellung des skrupelhaften, stets mehr verbergenden als aussprechenden, allenthalben chiffrierenden Komponisten, der „seine Wagnisse vornehmlich unterhalb der Ebene der äußerlich oft widerstandslos akzeptierten Formen unterbringt“ (S. 55). Bei Bruckner, der „von seiner Neunten Sinfonie aus gesehen“ wird, ist es nicht ausschließlich, aber doch vor allem das Bild des Mystikers, dessen Obsessionen, zu Musik geworden, „klingende Gleichnisse“ von „kosmologischen“ Dimensionen herstellen (S. 90).

Wenn Gülke in diesem Sinne von Kunst als „der Welt noch einmal“ (um eine Formulierung Adornos zu gebrauchen) spricht, so mag das allgemein und hochphilosophisch klingen, erhält aber angesichts souveräner Werkkenntnis Plastizität und Plausibilität gerade im Detail der Werkbetrachtung. Einzelne Beobachtungen oder Beschreibungen, die den Reiz des ohne alle strukturierenden Zwischenüberschriften konzipierten Buches ausmachen, herauszugreifen, ist im Rahmen einer Rezension nicht möglich. Hier kann nur die Neugierde der Leserinnen und Leser geweckt werden, die von den beiden Essays mehr haben werden als von manchen ausführlichen Biographien und Deutungen.

Gülke denkt — auch wenn er die Dialektik von Leben und Werk immer wieder eindringlich beschreibt und die Traumata, mit denen Brahms und Bruckner zu leben hatten, geradezu zu seinem Thema macht — vom Werk her: Als Hörer finden wir die Werke so vor, wie sie sind und weil sie so sind. Der Künstler begibt sich, „sobald er zu komponieren beginnt“, in einen „Tunnel“, „in dem er der biographischen Betrachtung entschwindet“; und der Autor hat Verständnis dafür, daß den „großen Schaffenden“, „was sie bei der Rückkehr aus jenem ‚Tunnel‘ vorfanden, oft eher als eine Kümmerform des Lebens erschienen sein mag“ (S. 11f.). Kunst will er letztendlich nicht „als Ersatz für nicht gelebtes Leben“ sehen. Vielmehr gilt es zu reflektieren, inwieweit „der Ersatz das Ersetzte überwachsen, wie sehr der Schaffende seinen Existenzgrund verlagern kann — so daß das empirische Leben halbwegs gar aus der Position des Motivierenden in die des Motivierten hinüberwechselt“ (S. 12).

Die darin liegenden Abgrenzungen vermag Rezensent, ohne damit den Wert der Studien zu bezweifeln, nicht nachzuvollziehen. Er sieht die Gesamtheit künstlerischer Praxis im Schnittpunkt von Kommunikationssystemen angesiedelt, die sich nicht zur Deckung bringen lassen, jedoch im Erleben der Beteiligten gleichzeitig Platz haben. Das produktive Moment an dem Kommunikationsprozeß, den man ‚Kunst‘ nennt, ist geradezu als die skandalöse Differenz zwischen den Systemen zu definieren, innerhalb derer sie gedacht und gelebt wird. (Goethe zu Eckermann: „Je incommensurabler ... die poetische Production, desto besser.“ — Den notwendigen sozialwissenschaftlichen Horizont liefert Niklas Luhmanns Systemtheorie.)

Auch die Musik, von der hier die Rede ist, hört Rezensent nicht in — wie differenziert und reflexiv auch immer hergestellten — Identitäten. Für ihn spricht — zum Beispiel — aus einer Bruckner-Sinfonie der Mystiker und der k.u.k.-Bürger. Die Zwänge und Marotten des letzteren sind für ihn freilich nicht in voyeuristischem Sinne interessant, sondern angesichts der Überzeugung, daß die zugehörige Musik, indem er sie mit Anteilnahme vernimmt, etwas über ihn selbst als abendländischen Menschen aussagt. Und er sieht dementsprechend den Sinn von Musikforschung auch darin, die gesellschaftlichen Strukturen bloßzulegen, die in die Werke eingeschrieben sind, um daraus etwas über den eigenen geschichtlichen Ort zu lernen: Was bin ich für ein Mensch, daß und insoweit mich diese Musik fasziniert oder abstößt? Was sagt das über mein Leben aus und über meine Vorstellungen von Glück?

(November 1990)

Martin Geck

Messa per Rossini. La storia, il testo, la musica. A cura di Michele GIRARDI e Pierluigi PETROBELLI. Parma: Istituto di Studi Verdiani/Milano: Ricordi (1988). 166 S., Abb., Notenbeisp.

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

Wenige Tage nach Rossinis Tod erreicht den Verleger Giulio Ricordi ein Brief Giuseppe Verdis: „Um das Andenken Rossinis zu ehren, möchte ich, daß die angesehensten italienischen Komponisten ... eine *Messa da Requiem* komponierten, die am Jahrestag seines Todes [13. November 1869] aufzuführen wäre ...“ Verdi fordert die Einrichtung einer Kommission zur Vergabe der Kompositionsaufträge, die Kirche San Petronio in Bologna zur Aufführung, eine finanzielle Beteiligung der Komponisten an diesem (nationalen) Projekt, überdies die Versiegelung der Partitur nach ihrem ersten Erklären.

Die Chronologie des Scheiterns eines solchen wohl einmaligen Unterfangens vermag aus historischer Perspektive eine Palette an Erklärungsmöglichkeiten bereitzuhalten. Bis zum ersten Jahrestag des Todes Rossinis häufen sich in Italien die Todesfeiern zu Ehren Rossinis. Die Stadtverwaltung Bolognas hegt seit langem den Plan, unter dem Dirigat Donizettis zum Todestag Rossinis eine Gedenktafel zu enthüllen. Verdis ehrenhafte Forderungen mißachten den gültigen marktwirtschaftlichen Kanon des italienischen Musiklebens, indem sie mit einer Totenmesse den Opernbetrieb (somit den Impresario) ausschließen und zu diesem Anlaß keinerlei kommerzielle Absichten verfolgen und auch zukünftig nicht ermöglichen. Verdi wie sein Verleger bleiben in allen ihren Vorstellungen unbeweglich. Auf die Seite der in Bolognas Stadtverwaltung regierenden (politisch linken) republikanischen Partei schlägt sich die linke Presse und argumentiert gegen den mit Rossini verbundenen Konservatismus, unterstützt andererseits mit Nachdruck den in dieser Zeit aufkeimenden italienischen Wagnerkult. Angelo Mariani, der zur Uraufführung der *Messa per Rossini* bestimmte Dirigent fand nicht die Zeit, sich des Projektes anzunehmen. Nach Absagen und Umbesetzungen ging der letzte Partiturbeitrag erst am 8. September 1869 bei Ricordi ein. Danach beauftragte die Kommission den Impresario des Teatro comunale in Bologna, Luigi Scalaberni, Solisten, Chor und Orchester für die *Messa* unentgeltlich zur Verfügung zu stellen, was dieser unter Hinweis auf finanzielle und organisatorische Schwierigkeiten gänzlich verweigerte.

Das Requiem der dreizehn italienischen Komponisten, von dem in der Sekundärlitera-

tur nachzulesen war, es sei nie vollendet worden oder wesentliche Teile wären verschollen, erlebte erst 1988 zum Europäischen Musikfest in Stuttgart seine Uraufführung. Die von italienischen, deutschen und amerikanischen Rossini- und Verdi-Forschen im Zusammenhang mit der Erstellung des Aufführungsmaterials zur Uraufführung der Messe verbundenen Untersuchungen zur Vorgeschichte, zur historischen Einordnung und zur musikalischen Analyse der musikalisch heterogenen Komposition gesammelten Erkenntnisse, wurden in diesem Band zusammengefaßt und (fast zeitgleich in deutscher Übersetzung) veröffentlicht. Abbildungen, Faksimilia und Tabellen sind in beiden auch drucktechnisch anspruchsvoll gestalteten Bänden identisch.

(Dezember 1990)

Norbert Bolin

RAINER CADENBACH: Max Reger — Skizzen und Entwürfe. Quellenverzeichnis und Inhaltsübersichten. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1988). 132 S. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn. Band VII.)

Die kaum je zu einem definitiven Abschluß gelangende Erfassung autographischer Skizzen und Entwürfe eines Komponisten ist im Falle Max Regers schon weit vorangekommen. Gestützt vor allem auf umfangreiche Sammel- und Verifizierungsarbeiten im Bonner Max-Reger-Institut (Ottmar Schreiber, Susanne Popp, Susanne Shigihara) unterzog sich Rainer Cadenbach, im Zusammenhang mit seiner Habilitationsschrift, der nicht geringen Aufgabe einer Katalogisierung des ganzen, derzeit auf 67 Nummern angewachsenen Quellenbestands (er entstammt im wesentlichen dem Bereich der Opera 52 bis 146 und wird ergänzt durch mehrere im Stein-Verzeichnis aufgeführte unveröffentlichte Werke sowie einige zusätzliche, teilweise nicht identifizierte Bestandsstücke).

Neben einem Verzeichnis der Kurztitel und Abkürzungen sowie Erläuterungen zur Zitierweise und zur Angabe von Entwurfstellen wird in einer ausführlichen Einleitung die Konzeption der beiden Teile des Bandes dargelegt. Es galt zunächst, Unterscheidungen zu treffen zwischen Vorarbeiten, Skizzen, Entwürfen und Werkschriften. Daß dies nicht nach einem durchgehenden Prinzip, sondern nur im

konkreten Einzelfall möglich ist, zeigt der Autor eingangs an einigen Grenzfällen auf, begründet dabei aber seine Leitlinie für die Aufnahme in den Katalog: die „Nachweisbarkeit einer positiven Beziehung auf eine Endfassung oder auch auf eine gegebene bzw. zu vermutende Werkplanung, mit Bezug auf die der Entwurf oder die skizzenhafte Vorstudie erstellt wurde“ (außergewöhnliches Beispiel ist neben einem Originalentwurf in Bleistiftschrift die ebenso für die Jenaer Endfassung als Entwurfsvorlage benutzte — abgebrochene — Tintenreinschrift der Meiniger Erstfassung der *Violinsonate* op. 139). Für die Anlage des Quellenverzeichnisses lag es nahe, an allgemeine Richtlinien der Handschriftenkatalogisierung (Deutsche Forschungsgemeinschaft) hinsichtlich Überschrift, Nachweis, Angaben zur Beschreibung des Äußeren, Einband, Paginierung, Beschriftung, Inhalt und Literatur anzuknüpfen. Spezielle Erfordernisse ergaben sich aus dem notentextlichen Material Regers. So erwies es sich als sinnvoll, die Entwurfsbelege nicht nach den späteren Opuszahlen, sondern in der Reihenfolge ihres Auftretens (auch innerhalb einer Quelleneinheit) einzuordnen. Da sich Rückschlüsse auf die Chronologie der Werkentstehung in einigen Fällen etwa aus unterschiedlicher Zusammenfügung der Quellenbestandteile ziehen lassen, werden Lagen und Heftungsdetails genau beschrieben. Mit differenzierender Genauigkeit werden Fragen der Quellenbeschriftung (von des Komponisten und von fremder Hand) behandelt, die den Inhalt betreffenden Anmerkungen auf diesbezügliche Angaben im zweiten Teil des Bands abgestimmt. Allen bis 1986 erschienenen Publikationen über die jeweilige Quelle gelten schließlich die literarischen Hinweise.

Mit großer, die weitere praktische Nutzung und Erforschung erleichternder Umsicht hat der Autor das Verzeichnis der Quelleninhalte gestaltet: mit dem Ziel, jeden beliebigen Takt der Endfassung auf jeder einzelnen Seite der oft schwer lesbaren autographen Entwurfstexte in sämtlichen (nun nach dem Stein-Verzeichnis angeordneten) Quellen rasch auffindbar zu machen. Sein gut durchdachtes Darstellungssystem, das auf die der Gesamtausgabe entsprechenden Takte Bezug nimmt, trägt auch dem Umstand Rechnung, daß den Akkoladen der Druckfassung wechselnde Akkoladierung

gen und freie Notensysteme im Autograph gegenüberstehen. Weitestmöglicher Einarbeitung in die Inhaltsübersicht stellten sich nicht zuletzt solche Probleme, die aus unterschiedlich großen Abweichungen mancher Einzeltakte wie auch ganzer Taktgruppen resultieren, überdies mußten Streichungen im Autograph wie auch deren allfällige Eliminierungen, also ihre Rücknahme für die Endfassung, Berücksichtigung finden. An die mit allen unerläßlichen Zahlen- und Zeichengruppierungen konzentriert ausgestattete tabellarische Inhaltsübersicht schließen sich der praktischen Handhabung des sorgfältig erarbeiteten Bands dienende Register (Quellen, Werke, Namen) an.

(Dezember 1990)

Günter Weiß-Aigner

ROMAN BROTBECK: Zum Spätwerk von Max Reger. Fünf Diskurse. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1988). 135 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn. Band VIII.)

Im Bewußtsein des nur begrenzten Aussagewerts exakter Textanalysen musikalischer Werke, mehr noch deshalb der Unmöglichkeit systematischen Erfassens ganzer, einem Entwicklungsabschnitt des Komponisten zuzuordnender Werkgruppen versucht der Autor in seiner Züricher Dissertation von 1986, sich den Zugang zum Spätwerk Max Regers auf methodisch verschiedenen, im Ansatz voneinander unabhängigen Wegen zu erschließen. Diese als Diskurse sich verstehenden Wege, die gleichwohl zu aufschlußreichen Schnittpunkten gelangen, sind nicht auf das Ziel abgeschlossener „Resultate“ gerichtet, halten sich vielmehr weiterem Forschen offen und legitimieren sich vor allem durch den übergeordneten Blick auf das Ganze des anstehenden Themenkreises. Der ihnen zugrunde liegende methodische Pluralismus begünstigt auch das spezielle Anliegen Brotbecks, charakteristische Züge des begrifflich kaum fixierbaren „Umschlagens des Komponierens in eine Reflexion von Komponiertem“ in Regers Spätwerk verstehbar zu machen, ein Verfahren, das sich in seiner inneren Konsequenz als mehrschichtig erweist und auch eigenes Reflek-

tieren in den Untersuchungsprozeß mit einbringt. Das bemerkenswerte gedanklich-kritische Niveau der Darstellung läßt den Autor auf den eingeschlagenen Wegen auch dort für den Leser anregend weitergehen, wo sie zu exponierten Gratwanderungen werden.

Gleich im einleitenden Diskurs über die *Violinsonate* op. 139 und ihre erste Meininger Fassung entwickelt Brotbeck die Grundzüge seines Vorgehens. Der Bogen spannt sich hier vom analytischen Textvergleich des unterschiedlichen Kopfsatzbeginns bis zur philosophischen Reflexion über das Variationsfinale. Das Problem Regerschen Bemühens um die Sonatensatzgestaltung wird am Verlust der klassischen, aus essentieller Spannung hervorgehenden Dialektik verdeutlicht, ihr Fehlen schon im Verhältnis der beiden Instrumente am expressiv-gebärdenhaften thematischen Ansatz aufgezeigt, ebenso dann am inneren Zusammenhang von Haupt- und Seitensatz, die trotz dynamischer Kontraste letztlich aus der gleichen kleingliedrigen „vegetabilen“ Melodik des ersten Entwurfs erwachsen. „Klarheit“ im Sinne der Großform kommt, wie Brotbeck unter Hinweis auf Regers „zweiten Arbeitsvorgang“ (Eintrag dynamischer und agogischer Zeichen mit roter Tinte) hervorhebt, nur durch äußere, rahmenstiftende Gestaltungsmittel zustande. In deren Abtrennung von den „klassischen Parametern“ sieht er, mehr noch als im harmonischen Bereich, eine Vorläuferschaft Regers für die Musik des 20. Jahrhunderts. Klarheit anderer Faktur erkennt er in der Endfassung: im kontrastbestimmten Themabeginn, mehr noch in der Modellhaftigkeit geheimer Motive, die sich als Ausgangspunkt für vielfältige Transformationen erweisen. Das — als Prinzip demonstrierte — „Komponieren mit Modellen“, am „intervallischen Raster“ des Seitensatzes nochmals expliziert, zeichnet sich auch in der Großform ab, die durch „collage-artige“ Zwischentakte deutlich zäsuriert, jedoch — entgegen logischer Entwicklung — „bloß mit ihren Rändern und Konturen reproduziert“ wird. Ermöglicht die darin beschlossene Verfremdung eine — zur Selbst-„Darstellung“ werdende — Reflexion über Idee und Modell, so gelangt Reger, folgt man Brotbecks Überlegungen am Beispiel des Durchführungsbegins, letztlich auch noch zu „einer Art Reflexion der Reflexion“ (wird im letzten Dis-

kurs über die Opera 141—143 der spekulative Faden noch weiter gesponnen, so läßt sich Regers letzte „Studie“ über Chopins *Berceuse*, im analytischen Vergleich mit der früheren aus Opus 82,2 und unter dem Aspekt einer Selbstreflexion auch des Werkes selber gar als „Musik über Musik über Musik“ apostrophieren). Der von Reger selbst emphatisch angekündigte „freie jenaische Stil“ kulminiert im Finalsatz als charakteristischem Endpunkt der Sonate. Die „die herkömmliche musikalische Zeitstruktur“ eliminierende Kette verschiedener Reflexionen über ein thematisches Modell, das substantiell wie atmosphärisch auf das Seitenthema des Kopfsatzes rekurriert, rückt ästhetisch in die Nähe der Idylle: Gleich dieser verfremdet sie die „Realität“ — hier interpretiert als das „Kunstprodukt“ der musikalischen Tradition, ein „Modell“ wiederum, deren dialektisches Prinzip sie aufhebt und transzendiert.

Durchleuchtet Brotbeck etwa die schöpferische Reflexion über Kinderlieder (op. 142) vor dem Hintergrund der nicht ungefährdeten Regerschen (Familien-)Idylle, so sondiert er davor die komplexen Zusammenhänge der den neuen Stil geistig vorbereitenden Vorgänge: den inneren Wandel im Denken des anfangs Kriegsbegeisterten, vor allem dessen kompositorische Probleme mit Werken „großen Stils“. Der Abbruch nicht nur der *Violinsonate*, sondern auch — und zwar definitiv — eines lateinischen Requiems wirft zudem ein kritisches Licht auf die meist idealisierte Beziehung zwischen Reger und Straube. Dessen „empfindliche Reaktion“ zieht der Autor auch in Erwägung bei der minutiösen Auslotung des sehr komplex durchwirkten Spektrums in Regers von rhetorischer Vereinnahmung traditioneller Werke bis zur bloßen „Umkostümierung“ eigener Stücke reichender Bearbeitertätigkeit. Die innere Durchdringung von Vorbildern dagegen, bei der auch die „Inspirations“-Frage zum wichtigen Diskussionspunkt wird, macht der Autor am Vergleichsbeispiel der Klarinettenquintette von Mozart, Brahms und Reger und in fruchtbarer Auseinandersetzung mit anderen einschlägigen Publikationen zu einem besonders anregenden unter seinen viele interessante Durchblicke eröffnenden Diskursen.

(Dezember 1990)

Günter Weiß-Aigner

DAVID FANNING: *The Breath of the Symphonist. Shostakovich's Tenth*. London: Royal Musical Association 1988. 90 S., Notenbeisp. (Royal Musical Association Monographs 4.)

JACQUES WILDBERGER: *Dmitri Schostakowitsch. 5. Symphonie d-moll op. 47 (1937)*. München: Wilhelm Fink Verlag (1989). 47 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 53.)

Die ersten beiden westlichen Monographien über einzelne Werke Schostakowitschs beschäftigen sich charakteristischerweise mit Kompositionen, die an bedeutsamen Einschnitten im Leben des Künstlers entstanden sind. Mit der 5. *Sinfonie* erreichte der durch die *Prawda* gemäßregelte Komponist seine vorläufige Rehabilitierung, bei der Konzeption der 10. *Sinfonie* — bald nach dem Tode Stalins — zeichnete sich das Ende der Zeit allzu großer parteilicher Einmischung in sein Schaffen ab. Die Auswahl gerade solcher Werke belegt einmal mehr, daß das Schostakowitsch im Westen entgegengebrachte Interesse zu einem großen Teil durch das Kapitel „Unterdrückung und Widerstand“ in seiner Biographie angefaßt wird. Erwartungsgemäß werden dann auch beide Sinfonien von ihren jeweiligen Auslegern als zumindest teilweise dechiffrierbare „kritische Widerspiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse“ (Wildberger S. 44) angesehen. Während David Fanning allerdings einräumt, daß es sich hierbei nur um eine „extra dimension“ (S. 2) der Zehnten handele und ihre Rezeption als „absolute Musik“ zum durchaus gewinnbringenden Normalfall erklärt, äußert Jacques Wildberger Bedenken gegen eine solche Auffassung der Fünften, die seiner Meinung nach dem Werk „nicht voll gerecht“ werden kann (S. 44).

Was den konkreten Nachweis gesellschaftskritischer Elemente in der Musik angeht, vermag keiner der Autoren so recht zu überzeugen. So verläßt sich Wildberger dabei weitgehend auf seine Intuition, bestimmte „Gesten“ der Musik richtig zu erfassen. Hier ist „eine Geste des Auffahrens, des Sich-zur-Wehr-Setzens“ (S. 16) erfüllt, dort verwandelt sich die „zart formulierte Geste der Bitte ... in ein zorniges und zugleich unnachgiebiges Fordern“ (S. 33). Solche Beobachtungen des Autors mögen sich mit den Empfindungen des einen oder anderen Hörers zwar decken; als

Beweis für die These, Schostakowitsch habe „kritische und nonkonformistische Gedanken“ (S. 11) in seiner 5. *Sinfonie* ausgedrückt, sind sie aber keineswegs zufriedenstellend.

Wo sie nicht auf Gesten verweisen, zeichnen sich Wildbergers Analysen mitunter durch große Detailgenauigkeit aus, namentlich was Fragen der Instrumentation und Orchesterbehandlung betrifft. Die Funktion der Klangfarbe wird hier mit größerer Sensibilität erfaßt und vermittelt, als es bei vergleichbaren Arbeiten in der Regel der Fall ist. Eingerahmt werden die Besprechungen der einzelnen Sätze von Kapiteln über Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte; aus gegebenem Anlaß beigefügt ist ein knapper, das wichtigste enthaltender Abriss zum Thema Sozialistischer Realismus. Kurios das Literaturverzeichnis, das auf wichtige Schostakowitsch-Literatur verzichtet, dafür aber Platons *Politeia* und die Zeitschrift *Katholische Kirchenmusik* enthält. Als etwas rätselhafte Zugabe wird dann noch Tschaikowskys (!) Name in wissenschaftlicher Transkription (fehlerhaft) angeführt — ein gutes Beispiel für Leserservice an der falschen Stelle.

In punkto Leserservice geradezu hervorragend ausgestattet ist dagegen David Fannings Monographie über die 10. *Sinfonie*. Neben einem wirklich weiterführenden Literaturverzeichnis, das den Eindruck sorgfältiger Recherchen vermittelt und auch wertvolle Bemerkungen zur russischen Schostakowitsch-Literatur enthält, finden sich im Anhang sämtliche zugänglichen Äußerungen Schostakowitschs über sein Werk, eine anregende Aufstellung möglicher thematischer und struktureller Reminiszenzen an andere Kompositionen, ein Register und eine Art der Gesamtausgabe nachgelieferter Kritischer Bericht, der Lesarten des Erstdrucks sowie Fehler der Gesamtausgabe mitteilt. Der Band ist reichhaltig und sinnvoll mit Notenbeispielen versehen, und ein ebenso einfaches wie platzsparendes Zeichensystem leistet während der Analysen Orientierungshilfe.

Diese ist um so notwendiger, als die Analysen von teilweise hoher Komplexität und nicht immer leicht zugänglich sind; das Ergebnis lohnt aber in den meisten Fällen den Aufwand, der mit einem Nachvollziehen der dargebotenen Gedanken verbunden ist. Besonderes Augenmerk verdienen die über die spezifische

Problematik der 10. *Sinfonie* hinausgehenden Ideen Fannings zum Finalproblem bei Schostakowitsch: In den sinfonischen Schlußsätzen, in denen das Triviale das Tragische übertönt, manifestiere sich die Koexistenz und wechselseitige Beleuchtung von "relaxation and intensification, the apparently irreconcilable legacies of the Classical and Romantic traditions" (S. 76).

Einen weiteren für Schostakowitsch charakteristischen Satztypus, den des „epic first movement“, findet der Verfasser im Kopfsatz der *Sinfonie* ausgeprägt. Dieser wird — nach der eigentlichen Analyse — in einem beispielhaften intertextuellen Vergleich seinen Vorläufern aus der 5. und 8. *Sinfonie* gegenübergestellt, wobei es Fanning gelingt, sowohl die dem „epic first movement“ eigenen Gesetzmäßigkeiten als auch das Individuelle des ersten Satzes der Zehnten zutage treten zu lassen.

Bei der Besprechung des zweiten Satzes wird schließlich auch dem Dissidenten Schostakowitsch Tribut gezollt. Schenkt man Solomon Volkows Buch *Zeugenaussage* Glauben, so hat der Komponist dort Stalin dargestellt, was Fanning zu verifizieren sucht, indem er die Struktur des Satzes als Metapher für den sowjetischen Diktator deutet. Wenn auch in diesem Fall die Einschätzung des Autors, die Parallelen seien „about as close ... as could be imagined“ (S. 44), zu zuversichtlich erscheint, so ist doch das Auffinden struktureller Metaphern ein Verfahren zur Deutung programmatischer Inhalte, das unbedingt Beachtung verdient.

(Dezember 1990)

Stefan Weiss

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

Die vorliegende Studie über die 15 Sinfonien Schostakowitschs ist ein weiterer Versuch der Neubewertung dieses Komponisten, den man seinerzeit ebenso lautstark als Dissidenten des Sowjetsystems zu reklamieren suchte, wie man ihn einstmals für einen Funktionär

desselben hielt. Der Wendepunkt in der Geschichte der Schostakowitsch-Rezeption war bekanntlich das Erscheinen der sogenannten *Memoiren* oder auch *Zeugenaussage*, jenem im Westen von Anfang an viel zu wenig in Frage gestellten Buch Solomon Volkows — denn galt nicht das Bestreiten seiner Authentizität durch die Sowjetunion in Breschnew-Zeiten ebensoviel wie ein Echtheitszertifikat? Die Sorglosigkeit, mit der man sich immer noch auf die Tragfähigkeit dieser einzigen Stütze des neuen Schostakowitsch-Bildes verläßt, muß jeden neutralen Betrachter erstaunen. Daher erweckt der Vorsatz Karen Kopp's berechtigtes Interesse: „Ziel der Arbeit ist, aus der Werkanalyse heraus einen Beitrag zur politisch-ideologischen Standortbestimmung Schostakowitschs zu leisten“ (S. 9). Entsprechen dabei die Resultate den bei Volkow für einige Sinfonien vorgenommenen gesellschaftskritischen Deutungen — so der Gedankengang —, ließe sich damit „auch zu der Frage der Authentizität der *Zeugenaussage* ... einiges beitragen“ (S. 12).

Dafür aber, daß man von einer wirklich unparteiischen Überprüfung Volkows sprechen könnte, sind Kopp's Analysen viel zu zielbewußt auf Verifizierung hin ausgerichtet. Widerlegungen der besagten gesellschaftskritischen Deutungen kommen in ihrem Buch nicht vor, sind aber wohl auch nicht gewünscht, was daran zu erkennen ist, daß offenkundige Widersprüche und Ungleichmäßigkeiten, wo sie dem angestrebten Resultat gefährlich werden könnten, von Kopp gar nicht zur Kenntnis genommen werden. So gilt ihr z. B. in der 11. *Sinfonie* „*Das Jahr 1905*“ die Charakterisierung der Herrschergewalt nicht durch historische, sondern durch neukomponierte Themen als Hinweis dafür, daß nicht das Jahr 1905, sondern die Gegenwart (das Jahr 1957) gemeint sei — während noch wenige Seiten zuvor das Zitat des konkret an die historische Situation von 1883 gebundenen Liedes *Warschawjanka* ohne weiteres als auf den Ungarnaufstand von 1956 übertragbar durchgegangen war.

Solche Unstimmigkeiten finden sich auch und vor allem in der Relation der einzelnen Werkbesprechungen zueinander. Dies erklärt sich aus dem einseitigen Interesse der Autorin, das den von Volkow und seinen Nachfolgern als gesellschaftskritisch designierten Stellen

allein gilt, während der „absolute“ Rest des sinfonischen Werkes eher halbherzig abgehandelt wird. So erfährt der Schluß der stark subversionsverdächtigen 5. *Sinfonie* eine eingehende harmonische Analyse, aus der hervorgehen soll, daß er darum so wenig apothosenhaft auf uns wirke, weil die Durterz fehlt. Von der 1. *Sinfonie*, bei der Gesellschaftskritik nicht zur Debatte steht, heißt es dagegen unbekümmert, sie ende in F-dur (S. 101) — wo doch am Schluß dieses Werkes nur der Ton *f* erklingt, dem ein *as*-moll-Akkord vorausging.

Karen Kopp findet mit bestürzender Ziel-sicherheit alles, was sie in den Sinfonien sucht, wobei dann und wann auch ihre Phantasie nicht wenig nachhilft. So z. B. bei der 15. *Sinfonie*, in der sie — Vladimir Karbusicky folgend — eine Anspielung auf das Beethovensche „Muß es sein?“ nachweisen möchte (S. 399). Karbusicky hatte es in der Adagio-Einleitung des Finales der *Sinfonie* gesehen; Kopp liest bei Karbusicky statt Adagio Allegretto, stößt also, da sie sich im falschen Satz befindet, begreiflicherweise bei der Verifizierung auf Schwierigkeiten. Diese umgeht sie kurzerhand damit, daß sie aus „Muß es sein?“ ein „Es muß sein!“ macht, mithin nur nach der Intervallfolge Terz aufwärts/Quart abwärts zu suchen braucht und diese — wen wundert's — irgendwo im dritten Satz tatsächlich findet. Wobei rhythmische Ähnlichkeit und die Frage, ob die Terz groß oder klein sein müsse, eine scheinbar nur untergeordnete Rolle gespielt haben. Muß es sein? Es muß sein!

Der an Schostakowitschs politischer Position ehrlich Interessierte wird an diesem Buch, wenn er es kritisch liest, seine Freude nicht haben. Ebenso wird es dem Analytiker gehen, dem es um die Formenwelt und Kompositionstechniken Schostakowitschs zu tun ist — dafür werden allein schon die auffallend vielen Fehler in den Notenbeispielen sorgen, die überdies fast ausschließlich als Thementafeln dienen; von der Möglichkeit, etwa Durchführungs-techniken, thematische Arbeit etc. mit Notenbeispielen zu illustrieren, wird nahezu kein Gebrauch gemacht. Bleiben als dankbare Rezipienten die arglosen Verbraucher musikwissenschaftlicher Literatur, wie z. B. Ersteller von Plattentexten und Konzertprogrammen, und es ist zu befürchten, daß uns in

diesem Bereich die Formel „Wie Karen Kopp gezeigt hat ...“ demnächst häufiger ins Haus stehen wird.

(Dezember 1990)

Stefan Weiss

YVES LENOIR: *Folklore et transcendance dans l'œuvre américaine de Béla Bartók (1940—1945). Contributions à l'étude de l'activité scientifique et créatrice du compositeur.* Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'art, Collège Érasme 1986. 507 S., Abb., Notenbeisp. (*Publications d'Histoire de l'art et d'Archéologie de l'Université Catholique de Louvain — XLVIII, Musicologica Neolovaniensia. Studia 3.*)

Anknüpfend an seine dreibändige Doktorarbeit *Vie et œuvre de Béla Bartók aux États-Unis d'Amérique (1940—1945)*, Louvain 1976, hat der belgische Musikforscher Yves Lenoir eine weitere Abhandlung über die amerikanischen Jahre Béla Bartóks vorgelegt und einmal mehr bewiesen, daß er der wohl intimste Kenner der letzten Lebens- und Schaffensphase dieses großen Ungarn ist. Das Neue an dieser Arbeit und zugleich der Anlaß für die erneute Beschäftigung mit dem Gegenstand ist die Beschreibung und Analyse von Bartóks wissenschaftlichem Oeuvre in Amerika sowie der Nachweis, daß die Forschertätigkeit mitbestimmend für das kompositorische Werk der letzten Jahre war.

Die Arbeit ist in drei Teile gegliedert: Einem biographischen Teil (mit der nicht ganz zutreffenden Betitelung *Les recherches d'ethnomusicologie* — werden hierin doch auch alle anderen Aktivitäten Bartóks im Exil angeführt) folgt ein Teil über Bartóks rein wissenschaftliche Arbeiten (*Les écrits d'ethnomusicologie* — neben kleineren Aufsätzen die Hauptschriften *Serbo-kroatische Volkslieder, Rumänische Vokalmusik und Türkische Volksmusik aus Kleinasien*) und abschließend ein Teil über Bartóks vier „amerikanische“ Werke *Konzert für Orchester, Sonata für Violine solo, Drittes Klavierkonzert* und *Bratschenkonzert* (die Überschrift über dem dritten Teil *Folklore et transcendance* klingt weniger konkret als die Ausführungen es tatsächlich sind — gemeint ist einfach die Überführung des Volksmusikidioms in die höhere Kunstsprache).

Der biographische Teil ist strikt chronologisch angelegt und durch die fünf Jahre des Exils gegliedert, denen ein erstes Kapitel über den schwierigen Entscheidungsprozeß und die Vorbereitung der Emigration voransteht. Grundlage für die Dokumentation sind sämtliche veröffentlichte Quellen sowie alle erreichbaren Zeugnisse in Privatbesitz und die Aussagen von Familienangehörigen und Freunden Bartóks. Leider wurde die Forschungsarbeit ausgerechnet von der Stelle erschwert, die eigentlich die meiste Hilfe hätte leisten können: The Bartók Archives of New York. Deren Leiter Benjamin Suchoff schottete das reiche Material eher ab als daß er es der wissenschaftlichen Forschung zugänglich machte. Der Autor wird deutlich: Nachdem er hat durchblicken lassen, daß jene testamentarische Verfügung Bartóks, die zur Gründung des Archivs führte, unrechtmäßig zustande gekommen war, führt er aus, daß dieser eine Mann "monopolise les sources, décourage la recherche et fait passer ses intérêts avant ceux du musicien"; er allein sei dafür verantwortlich zu machen, daß noch immer eine allgemeine Unkenntnis über Bartóks amerikanische Jahre herrsche (S. 17). Um so höher ist es einzuschätzen, daß Yves Lenoir nach mehr als zehnjähriger Arbeit nun eine dokumentarische Biographie vorlegen konnte, die Monat für Monat, ja Woche für Woche das Leben Bartóks in den USA entrollt und durch Quellenangaben sorgfältig belegt.

Auch über dem Gegenstand des zweiten Teils liegt der Schatten Suchoffs, sofern er sich nämlich als Herausgeber von Bartóks wissenschaftlichem Oeuvre betätigt hat. War schon früher von anderer Seite Kritik an der Herausgeberebetätigkeit Suchoffs geübt worden (siehe z. B. die *Béla Bartók Essays*), so zeigt Lenoir anhand der Edition *Turkish Folk Music from Asia Minor* auf, daß wissenschaftlicher Dilettantismus in reine Fälschung umschlagen kann (S. 289–300). Glücklicherweise kann Lenoir in diesem Fall auf die alternative Edition von Adnan Saygun aus demselben Jahr verweisen (*Béla Bartóks Folk Music Research in Turkey*, Budapest 1976), aus der sowohl der authentische Text Bartóks hervorgeht als auch sachliche Ergänzungen und Korrekturen zu entnehmen sind, die das aktuelle Wissen über den Gegenstand in die Publikation einbringen.

Ebenso verfährt auch Lenoir selbst bei der Beschreibung von Bartóks ethnologischen Schriften, indem er einerseits die enorme Leistung Bartóks etwa bei der Transkription der Musik des Balkan bzw. Vorderasiens hervortreten läßt und vor allem auch die Meriten des Ungarn Bartók bei der Erforschung der rumänischen Volksmusik betont, andererseits aber auf Mängel und Fehler (letztere vor allem bei der Übertragung der türkischen Liedtexte) in Bartóks Edition verweist.

Die inhaltliche Darstellung von Bartóks Forschungsarbeiten in den USA sowie deren Einschätzung aus der Sicht der nach dem Kriege aufblühenden musikethnologischen Forschung bildet die Grundlage für die Untersuchung von Bartóks Kompositionen zwischen 1943 und 1945. Da in diesem dritten Teil aber die Fragestellung erweitert ist, indem der Verfasser prinzipiell ergründen möchte, auf welche Weise die "musique populaire" in die "musique savante" übergeht, müssen jetzt auch alle früheren musikethnologischen Arbeiten Bartóks mit einbezogen werden, um dem Phänomen einer multikulturellen Kunstmusik bei gleichzeitig stark ausgeprägtem Personalstil gerecht werden zu können. Lenoir bildet drei Kategorien innerhalb des gesamten Bartók zur Verfügung stehenden Fundus an Volksmusik: Vokalmusik, Instrumentalmusik und Pseudo-Vokalmusik. (Er geht im dritten Teil der Abhandlung also nicht nach den vier Werken vor, sondern weist den Niederschlag bestimmter Erscheinungen der Volksmusik jeweils fallweise an Ausschnitten aus den Kompositionen nach.) Die Ergebnisse dieser Untersuchung sind bemerkenswert. Am verblüffendsten ist vielleicht der Tatbestand, daß in den „amerikanischen“ Werken Bartóks die Einflüsse der rumänischen Volksmusik die der ungarischen erheblich übersteigen. (Dies dürfte für den tolerant denkenden Kulturwissenschaftler Bartók kein Problem gewesen sein, berührt aber vielleicht den einen oder anderen national gesinnten Ungarn.) Signifikant ist auch der Befund, daß in den ersten Sätzen der zyklischen Werke stets die vokalmusikalischen Idiome dominieren, während in den Finalsätzen die Instrumentalmusik den stärksten Niederschlag verzeichnet. Weiterhin kann Lenoir aufzeigen, daß Bartók im Einzelfall (1. Thema des vierten Satzes des *Concerto*) offenbar beabsich-

tigt hat, Spracheigentümlichkeiten verschiedener Musikkulturen in einem neuen Ganzen zu verschmelzen, während im allgemeinen die Themen doch eine Zuordnung zu einem bestimmten musikalischen Sprachfeld erlauben. Sehr interessant ist auch die Beobachtung Lenoirs, daß sich Bartóks verächtliche Einschätzung der städtischen Pseudo-Folklore in den amerikanischen Jahren geändert hat: "le musicien adopte une position conciliante à l'égard des interprètes tziganes dont il ne rejette plus systématiquement les exécutions" (S. 440).

Ob diese letztere Feststellung sich aus der neuen Lebenserfahrung des Emigranten Bartók begründet, bleibt offen. Überhaupt wird die Frage nach exilspezifischen Erscheinungen in Bartóks „amerikanischen“ Werken nur am Rande gestreift. Es ist ja doch unverkennbar, daß Bartóks letzte Werke (mit Ausnahme der *Solo-Violinsonate*) weniger herb im Klang und einfacher in der Form sind, als vergleichsweise die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* oder die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*. Es wäre zu wünschen, daß gerade Yves Lenoir diesen Fragen weiter nachgeht, denn er bringt wie kein zweiter dafür die Voraussetzungen mit.

(Januar 1991)

Peter Petersen

RAINER MOHRS: *Hermann Schroeder (1904–1984). Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner Klavier- und Kammermusik.* Kassel: Merseburger 1987. 481 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 138.)

Angesichts der Tatsache, daß Hermann Schroeder bisher wesentlich als Orgel- und Chormusikkomponist, als Theorielehrer und (Mit-)verfasser mehrerer musiktheoretischer Werke sowie als Essayist und Redner in Fragen der katholischen Kirchenmusik bekannt geworden ist, mag es erstaunen, daß jemand eine Dissertation über Hermann Schroeder abfaßt unter besonderer Berücksichtigung der Klavier- und Kammermusik Schroeders. Um es gleich vorweg zu sagen: Das Ergebnis gibt dem Verfasser recht, diesen Schwerpunkt gewählt zu haben, zumal über Schroeders Chor- und

Orgelwerke bereits mehrere wissenschaftliche Arbeiten vorliegen (Campbell, Keusen, Sherman, Schulze, Amos).

Neben z. T. ausführlichen Werkanalysen ist eine umfangreiche Schroeder-Biographie eingearbeitet, die sich wesentlich aus dem unmittelbaren Kontakt des Verfassers mit Hermann Schroeder, dessen noch lebenden Verwandten, Freunden, Bekannten, Schülern und Kollegen speist sowie aus schriftlichen Zeugnissen etwa aus dem Familienarchiv. Mohrs war selbst Student Schroeders an der Musikhochschule Köln und hatte zwecks Abfassung der Dissertation die Gelegenheit zu zahlreichen Rückfragen.

Die Entwicklung der Komposition vor allem in der Zeit seit 1950 forderte Schroeder immer wieder zu Stellungnahmen auf. Für ihn waren die Suche nach Klangmaterial, welche in manchen Kompositionen der Zeit im Vordergrund stand (Komposition nur mit „Farben“ in Ausweitung- und Deutung von Schönbergs „Emanzipation der Dissonanz“), also eine rein rationale abgefaßte Komposition oder Nur-Experimentieren noch keine Musik. Neben die rationale Komponente mußte für ihn auch die emotionale treten. Damit steht er in enger Verbindung zu Hindemith, Distler, Lemacher u. a. Diese Gedanken entwickelt Mohrs in einem eigenen Abschnitt über die Ästhetik Schroeders. Mohrs macht diesen Punkt — immer wieder — deutlich, auch durch Einbeziehung und Beispielgebung verschiedener Kompositionen.

Aus dem Unterricht bei Schroeder (Tonsatz und Formenlehre, aber auch Musikgeschichte, die er mehr als musikalische Allgemeinbildung auffaßte) ist bekannt, daß für ihn die Farbe nur ein sekundäres Element in der Komposition war. Primäre Elemente waren Rhythmus, Melodie, Harmonie, wobei ihm die Reihenfolge der Nennungen sehr wichtig war. Es wäre interessant gewesen, dieser Ordnung im Rahmen der Arbeit nachzugehen, wo sie etwa schon vorformuliert war.

Bedauerlich ist, daß der Verfasser trotz mehrfacher Erwähnung von Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* (z. B. 402) keine Gesamtanalyse wenigstens eines der wichtigen Werke Schroeders mit den von Hindemith erwähnten Mitteln betreibt, um somit genauere Aussagen über Fortschreitungen von Harmonie

bei Schroeder, über das Prinzip der übergeordneten Zweistimmigkeit etc. zu treffen. Auf die übergeordnete Zweistimmigkeit Hindemiths findet sich nur ein Hinweis (375), der jedoch wenig klärend ist: „Hier verlaufen über einem Orgelpunkt eine auf- und eine abwärtsstrebende Linie.“ Die Wahrung der Bezogenheit der Töne eines Werkes auf ein tonales Zentrum ist für Schroeder eine wesentliche Voraussetzung für die Orientierung des Hörers.

Erhellend ist auch das Beispiel der Klavier-sonate *a*-moll (1946), deren Titel auch nach Schroeders Meinung besser einfach „in *a*“ lauten sollte (168). Solche Moll/Dur-Titeltonalitäten verschwinden im Spätwerk Schroeders. Im Umgang mit dem Tonmaterial wird der Komponist im Laufe der Zeit immer freier, so daß er schließlich den gesamten Zwölftonraum einbezieht, ohne allerdings Zwölftöner zu werden. Als Beispiel führt Mohrs den dritten Satz von Schroeders *Musik im 5er, 7er und 12er Raum* für Orgel (Manuskript 1984) an, in deren drittem Satz, einer *Ciacona dodekatonica* (nicht *dodekaphonica*) im Thema alle zwölf Töne, bezogen auf den Grundton *d*, verwendet werden.

Zusammenfassend kommt Mohrs zu dem Schluß, daß Schroeders Wirken geprägt ist: vom Bestreben um neue Sachlichkeit (Anti-subjektivität), vergleichbare Bestrebungen gab es auch zur gleichen Zeit in der liturgischen Bewegung; von einer polyphonen Grundhaltung; von einer Schwerpunktverlagerung weg von der Kirchenmusik hin zur Kammermusik in den letzten Jahren; vom Bemühen um Beibehaltung der Tonalität und einer bewußten Abgrenzung reiner Experimente oder gar der Verwendung von Geräuschen.

Insgesamt bietet die Arbeit einen guten Überblick über Schroeders Schaffen wie auch über seine Ästhetik. Sie ist gekennzeichnet durch große persönliche Nähe zum Komponisten, der man manchmal etwas mehr Distanz gewünscht hätte. Ebenso hätte man sich wünschen können, ein komplettes Werkverzeichnis im Anhang zu finden. Eine umfangreiche Bibliographie, ein Register und einige Photographien schließen den Band ab.

(Januar 1991)

Richard Mailänder

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

„Erläuterung, Sinndeutung, Rezeptionsvorgabe, Selbstkommentar, Komponistentheorie“ — die vielseitige Inanspruchnahme des Stichwortes „Verbalisierung“ weist eindrucksvoll auf den breitgefächerten Inhalt der vierzehn Referate hin, die beim Grazer Symposium (Steirischer Herbst 1987) zum Vortrag kamen. Als zentrales Thema stellt der Herausgeber die Frage vor, „wie das Sprechen über Musik ein Vorgang sein kann, der an die beschreibende Sache sich hält, das Kognitive wie das Erlebnismäßige vermitteln hilft, es aufzuschließen vermag“. In dieser Hinsicht sind „Selbstkommentare“ der Komponisten von besonderem Interesse, d. h. Verbalisierung ihrer technischen und/oder semantischen Intentionen, die sie in die Wortsprache „überzusetzen und zu übersetzen“ (Heister) das Bedürfnis haben oder für unentbehrlich halten.

Im Grundsatzreferat V. Karbusickys wird Skepsis deutlich, zumindest bei der „Verbalisierung musikalischer Sinngehalte“: „Erfassung des begrifflichen Musikdenkens in einem begrifflichen Code“ ist suspekt. Information kann — wie wissenschaftliche Protokolle zeigen — „viel an assoziativer Energie der Psyche unterdrücken“. Dabei beruft sich der Referent auf die „grundlegenden Differenzen, die die beiden auditiven Systeme (Sprache und Musik) voneinander trennen“.

Zwei Referate beschäftigen sich detailliert mit dem Problem des Selbstkommentars. H. W. Heister bietet unter „Chiffrierung und Dechiffrierung“ — mehr kritisch orientiert — ein reiches Spektrum verbalisierter Musik an, gliedert von „Geheimkode und Ikonik“ bis (abstruser) „Musik ohne Bewußtsein“ (Gould). P. Petersen wählt — mehr deskriptiv — ein einziges Werk aus, H. W. Henzes *Préludes „Tristan“*. Er betrachtet Entstehung und „Sinngehalt“ einschließlich der Äußerungen des Komponisten (vom Essay bis zu einzelnen Verbalismen) als „Einheit“, die er — apostrophiert als „Unterfangen ‚Tristan‘“ — zum Gegenstand seiner minutiösen Ausführungen

macht; minutiös auch die Angaben zu „Vernetzung und Allusionen“.

N. Gligo grenzt Verbalisierung auf den Begriff „Komponistentheorie“ ein, die als „ergänzende Kraft“ die „Musikalität der Neuen Musik bestätigen“ soll. Sie ist damit — „vom Komponisten selbst gemacht“ — „unvermeidbarer Bestandteil der Musik geworden“ und „dokumentiert auf ihre eigene Weise das fragwürdige Abenteuer, dem die Musikalität Neuer Musik ausgesetzt ist“.

Weitere Referate in Form von Berichten (Vidolin, Piños, Hirsbrunner) und Analysen (Ujfalussy, Haas) runden das problematische Thema ab, desgleichen Ergänzungen, die weit darüber hinausgreifen. So C. Floros' Ausführungen über die Rolle der Musik als „Botschaft“, ausgehend von der Neuorientierung seit Beethoven. Musik wird zunehmend Appell, Mahnung, Protest („engagierte Musik“ Nonos u. a.). (Zu ergänzen wäre der Hinweis auf den Mißbrauch der Musik im Dienste ideologisch gesteuerter Politik oder auf den Protest als aktuelle „Masche“.) O. Kolleritsch beschäftigt sich mit der geistigen Umwelt Schönbergs; M. Tomaszewski und M. Bristiger bringen Beiträge zu Problemen der Vokalmusik („Musikalisierung des Wortes“/„Sekundäre Semantik“)

Abschließend einige Anmerkungen, die den durchaus positiven Gesamteindruck des reichhaltigen Buches keineswegs schmälern sollen: 1) Nicht unerwartet begegnet öfter die bekannte Schwäche der Terminologie, wie der Umgang mit den semiotologisch so relevanten Begriffen Sinn und Bedeutung zeigt. Man vergleiche: „Die Bedeutungen, welche die Autoren im Zeichenmaterial der Musik chiffrierten, entziffern Interpreten und Hörer und eignen sich als Sinn an“ (Heister). Und: „... die analytische Einsicht in die ‚Ordnung‘ entdeckt uns den musikalischen Sinn, ‚auf Musik reagierender sprachlicher Reflex‘ aber ihren Gehalt“ (Gligo nach Eggebrecht). Das erste ist unrichtig, das zweite akzeptabel (verwirrend auch der Terminus „Sinngehalt“). 2) Die Berichte über Selbstkommentare bieten zwar interessante Einblicke in Intention und Arbeitsgang, bestätigen ihren Wert aber erst dann, wenn der Leser die Verbalisierung am Werk selbst überprüfen kann. 3) Von Beethovens lapidarem „Lesen Sie Shakespeares Sturm“ bis

zum reichen Vokabular Henzes spannt sich ein weiter Bogen, der in den zuständigen Referaten deutlich wird: unentbehrlich, überflüssig, unmöglich, unvermeidbar, hilfreich, störend, hemmend, fragwürdig, „schlechte Poesie“; nicht zu vergessen die Gefahr der Opportunität, kreatives Unvermögen wortreich zu kaschieren und die „totale oder halbe Verweigerung des Sprechens über eigene Musik“. Im Hinblick auf die themabedingten Divergenzen hätte sich der Rezensent eine entsprechende Zusammenfassung gewünscht.

(November 1990)

Adolf Fecker

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

Die Erfahrung, daß das Thema „Methoden der Katalogisierung und Klassifikation von Volksliedmelodien“ nicht bloß von archivarischem oder vorwissenschaftlichem Interesse ist, sondern eine Vielfalt wesentlicher Fragestellungen beinhaltet — etwa die Frage nach den für eine Analyse relevanten Parametern musikalischer Äußerungen —, führte 1964 auf der Jahreskonferenz des „International Council for Traditional Music“ zur Bildung einer speziellen, internationalen Studiengruppe für Analyse und Systematisierung von Volksmusik. Zur zehnten Tagung im Mai 1987, deren Bericht jetzt vorliegt, trafen sich Wissenschaftler aus 14 Ländern auf Einladung des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg.

Nachdem man sich auf den vorhergegangenen Tagungen u. a. Musikategorien wie Tonhöhenordnung und Rhythmik gewidmet hatte, standen dieses Mal „Tektonik und Form in der Volksmusik (Prinzipien des Musikaufbaues)“ auf dem Programm. Gemäß der Regel, daß das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile, wurde dabei „Form“ in den meisten Beiträgen nicht als bloßes Schema, sondern als formbildendes Prinzip begriffen. Die Unterschiedlichkeit der auf der Tagung vorgestellten Systeme

und Methoden beruht nach Auffassung von L. Bielawski auf der Zeitperspektive der jeweiligen Analyse. Die verschiedenen Perspektiven bestimmen sich durch den betrachteten Zeitbereich, von den Tondauern bis hin zu Geschichte und Tradition, und durch die jeweils berücksichtigten Zeiteigenschaften, physikalische oder psychologische beispielsweise.

Wie dem auch sei, die Tagungsbeiträge sind augenfällig dadurch charakterisiert, welche formbestimmenden Parameter in die jeweilige Analyse miteinbezogen werden. Das Ross'sche Rezeptionsmodell der drei Determinanten Produzent, musikalisches Produkt und Situation — auf das H. Thiel in ihrem Referat zurückgreift, um Quellenmaterial zu kategorisieren — ermöglicht es, die verschiedenen Ansätze zu überschauen. Nur das musikalische Produkt etwa untersucht B. Kruta: Bestimmte albanische Volkslieder, die durch Wiederholung eines einzigen Motivs einfach aufgebaut sind, sieht er als Relikte einer sehr alten musikalischen Kultur. T. Djidjev geht in seiner Analyse bulgarischer Volkslieder davon aus, daß Text, Musik und Tanz komplizierte, für sich bestehende Organisationssysteme mit eigenen Parametern sind, die durch ihr Zusammenwirken synkretische Formstrukturen bilden. J. Elsner erläutert an arabischen Liedern ein der Musik innewohnendes, historisch gewachsenes musikalisches Denken des Musikproduzenten. In welcher Weise Formbildung und ein außermusikalischer Kontext übereinstimmen können, zeigt Chr. Kaden an einer Totenklage aus Neuguinea, deren Großform und Feinstruktur durch mythische Vorstellungen bestimmt werden. R. Brandl versucht, das Konzept des griechischen *skopos* auf der Grundlage einer zwar von außen an die Musik herangetragenem, vielleicht aber allgemeingültigen Theorie aus der Chaosforschung zu deuten.

Eine dem Formproblem verwandte Fragestellung weist das zweite auf der Tagung behandelte Thema „Volksmusikgattungen (Funktion — Text — Musik)“ auf. Es geht um die Frage, ob bei der Bestimmung von Gattungen die drei Parameter Funktion, Text und Musik miteinander korrelieren, und wenn nicht, welcher der drei ausschlaggebend für eine Gattungsbildung ist. A. Elscheková beispielsweise stellt bei slowakischen Heische-, Hochzeits- und Wiegenliedern fest, daß diese anhand von Funktion

und Thematik unterschiedenen Gattungen auch bestimmte stilistische Merkmale aufweisen. Andere Erfahrungen machte A. Pawlak mit polnischen Liedern: Textgattungen und Textfunktionen stimmen nicht immer mit den entsprechenden musikalischen Gattungen oder Melodietypen und Melodiefunktionen überein. U. Reinhard und T. Oliveira de Pinto konstatieren in den Liedern türkischer Volksänger, der *âşik*, eine enge Verbindung von Text, Musik und Funktion. Daß das bei türkischen Volksliedern insgesamt jedoch nicht die Regel ist, geht aus dem Beitrag von S. Ziegler hervor, die die türkischen Gattungsbezeichnungen auf ein einheitliches gattungsbildendes Kriterium hin, sei es aus dem Bereich des Textinhalts oder der Musik, überprüft hat. Im deutschen Volksgesang, stellt H. Braun anhand der Überlieferung von Balladenstoffen und ihrer Melodien fest, sind Melodien nicht mit den entsprechenden Texten fest verbunden, sondern austauschbar.

Drei Beiträge befassen sich mit einem dritten Themenbereich: mit elektronischer Datenverarbeitung, um Fragen der Volksmusikforschung, zum Beispiel Variantenvergleiche (B. Ravnikar, J. Louhivuori) oder Variationsprozesse (L. Ballová), mit Hilfe der Informatik und ihrer Methoden zu lösen.

(Januar 1991)

Astrid Reimers

Italienische Violinmusik der Barockzeit II. Nach den ältesten Quellen hrsg. von Paul BRAINARD. Generalbaßaussetzung von Siegfried PETRENZ. Einrichtung der Violinstimme von Karl RÖHRIG. München: G. Henle Verlag (1989). XII, 107 S.

Der II. Band *Italienische Violinmusik der Barockzeit* besticht zunächst durch die Auswahl, für die Paul Brainard verantwortlich zeichnet. Nur bei genauerem Zusehen hält er nicht ganz, was er verspricht. Er beginnt mit Sonaten von Carlo Farina und Giovanni Battista Fontana und zwei Suitenauszügen von Giovanni Maria Bononcini, einer Sonate von Arcangelo Corelli. Es folgen zwei Sonaten (op. 2 Nr. 10 und op. 2 Nr. 14) von Michele Mascitti. Da fragt man sich schon, ob nicht eine genügt hätte, so bedeutend war schließlich

Mascitti als Komponist nicht. Ob nach Antonio Vivaldi op. 5 Nr. 15 und Tommaso Albinoni Sonata in A-dur (Jeanne Roger N° 439), drei Sonaten von Francesco Maria Veracini (op. 1 Nr. 3, op. I Nr. 8, op. 2 Nr. 12) notwendig waren, mag man sehr bezweifeln, da sie schon seit geraumer Zeit in guten Neuauflagen vorliegen. Mit zwei Werken von Carlo Tessarini (Allettamento in G-dur und Trattenimento in A-dur) ist in verdienstvoller Weise an den Geiger erinnert, dessen Biographie bekanntlich reichlich dunkel ist.

Ist Brainard seiner Aufgabe mit einigen kritischen Beobachtungen gut nachgekommen, so kann man dies von dem Generalbaß-Mitarbeiter Siegfried Petrenz in keiner Weise behaupten. Da wimmelt es nur so von Oktavparallelen und anderen Dingen. Der dritte Mitarbeiter war für die geigerische Einrichtung verantwortlich. Es ist ihm darum gegangen, dem Geiger eine spielgerechte Fassung vorzulegen und das ist ihm weitgehend gelungen. Höchstens in der Veracini-Sonate op. 2 Nr. 12 hätte er im Passagallo der Violinstimme durch Abstrich mehr Gewicht geben können.

Das Ergebnis dieser Untersuchung: Brainard und Röhrig haben gute Arbeit geleistet, aber die Ausgabe ist infolge der fehlerhaften Generalbaßaussetzung des dritten Mitarbeiters unbrauchbar.

(Dezember 1990)

Walter Kolneder

JACOPO PERI: *Le varie musiche and other songs*. Edited by Tim CARTER. Madison: A—R Editions, Inc. (1985). XXXVI, 112 S. (*Recent Researches in the Music of the Baroque Era*. Volume L.)

Diese Aufgabe beinhaltet fast die gesamte erhaltene Musik Peris außer den Opern: die 18 Stücke von *Le varie musiche* (1609) und die zehn Jahre später in die zweite Auflage zusätzlich aufgenommenen sieben, außerdem noch zehn Einzelwerke aus Sammeldrucken und Manuskripten, darunter auch solche mit unsicherer Zuschreibung. Tim Carters Einleitung bietet eine kurze Biographie, eine stilkritische Besprechung der Werke Peris mit dem erstaunlichen Ergebnis, daß er entgegen der landläufigen Meinung eher als traditionsverbunden

gesehen wird denn als radikaler Neuerer, und aufführungspraktische Hinweise. Bedenklich sind die ästhetischen Prämissen, von denen der Herausgeber ausgeht; er wendet nämlich spätere Werte wie den großen Bogen, Einheitlichkeit und gleichmäßigen Fluß auf die Zeit Peris an, zu der sie wohl noch nicht als solche bestanden haben. Auch das veraltete vereinfachende Gruppendenken vieler musikhistorischer Darstellungen hat hier Eingang gefunden, wenn es heißt, daß die römischen und venezianischen Komponisten bald die Lösung für die florentinische Formlosigkeit finden sollten. Das ist längst überholtes evolutionistisches Denken, bei dem Peri naturgemäß nicht sehr gut wekommt. Selbst die Charakterisierung einzelner Nummern ist nicht immer stichhaltig; die Lamenti Nr. 31 und 32, die Carter als „pathetische Ariosi“ bezeichnet, sind vielmehr weitgehend rezitativisch vertont.

Die Sammlung von 1609 enthält Madrigale, Sonette, Arien und Strophenvariationen für ein bis drei Singstimmen und Continuo. Hier ist die Edition sehr genau und unterscheidet nach den Metren und Strophenformen, die sie auch für jedes Stück detailliert analysiert; Textautor und -provenienz werden nach Möglichkeit identifiziert und die Texte gesondert als Gedichte abgedruckt und sogar übersetzt.

Weniger erfreulich ist die musikalische Editionstechnik: Da werden wohl „Vorsätze“ (Incipits) mit originalem Schlüssel, Mensurzeichen und erster Note gegeben, doch die Pausen vor dieser Note sind unterdrückt; die Notenwerte werden grundsätzlich beibehalten, doch wo es dem Editor „appropriate“ schien, hat er sie auch halbiert — oder sogar geviertelt (Nr. 4), was er in den Bemerkungen zur Edition verschweigt —; das verzerrt natürlich die Relationen. Das Schwergewicht scheint eher auf der vermeintlichen praktischen Verwertbarkeit als auf der kritischen Methode zu liegen, was bei Musik dieser Periode heute schon anachronistisch anmutet. Das zeigt sich etwa in der Tatsache, daß zwar ergänzte Taktstriche — ziemlich überflüssig — punktiert werden, die originalen bei typisch hemiolischen Canzonetten-Arien aber nur als kleine Strichlein auf der obersten Notenlinie erscheinen statt umgekehrt (Nr. 4). Auch die „Modernisierung“ der Taktvorschriften — das *Tempus perfectum*

etwa wird immer durch *Alla breve* ersetzt — fällt in diese Kategorie.

Gegen den Grundsatz jeder kritischen Edition, daß ein Symbol immer dieselbe Bedeutung haben soll, verstößt der Gebrauch der eckigen Klammer, die eine Übernahme aus einer Sekundärquelle, eine Verbesserung oder — bei Akzidentien — eine Ergänzung des Herausgebers bedeuten kann. Bedauerlich ist, daß auf einen detaillierten Kommentar über die Abweichungen der Sekundärquellen verzichtet wird. Akzidentien wurden selbst bei der Continuo-Bezifferung modernisiert, also Auflöser gesetzt, wo ursprünglich Kreuz oder b stehen. Die Generalbaßaussetzung benützt prinzipiell nur das obere System und schränkt sich damit unnötig ein; in Takt 20 von Nr. 1 fehlt ihr übrigens ein eindeutiges b, das sogar die Bezifferung fordert. Die Entscheidung, in Nr. 30, Takt 50, in der Singstimme zwei Achtel durch eine Viertelnote zu ersetzen, gründet auf einer falschen Textunterlegung; "oblio" kann am Versende nur dreisilbig sein, wird aber vom Herausgeber zweisilbig gedeutet.

So ist diese Edition von *Le varie musiche* also wohl besser als die von Carter ohne Begründung als "all but unusable" disqualifizierte durch Nella Anfuso und Annibale Gianuario (Florenz 1978), doch läßt sie manche der "standards that govern the making of all reliable historical editions" (so der Anspruch der renommierten Serie) außer acht.
(September 1990) Herbert Seifert

C. Ph. E. BACH: *Klaviersonaten. Auswahl. Nach Autographen, Abschriften und den frühesten Drucken hrsg. von Darrell M. BERG. München: G. Henle Verlag, Band I (1986), Band II (1987), Band III (1989), 112, 104 und 106 S.*

Aus den knapp 150 Claviersonaten, die Carl Philipp Emanuel Bach komponiert hat, wird hier eine Auswahl von 34 Beispielen vorgelegt. Die Herausgeberin hat sich seit ihrer 1975 erschienenen Dissertation intensiv mit den Sonaten Bachs beschäftigt. Im Anschluß an ihre Quellenstudien konzentriert sie sich in der vorliegenden Auswahl auf unbekanntes oder schwer zugängliches Material. Sie ver-

zichtet auf die Preußischen und Württembergischen Sonaten, die zu Recht als Höhepunkte von Bachs Sonatenschaffen angesehen werden, aber bereits 1927—28 von R. Steglich herausgegeben wurden; sie verzichtet auch auf die Reprisenonaten, die ebenfalls in neueren Ausgaben von E. Darbellay und (mit beiden Fortsetzungen) E. Hashimoto vorliegen. Bergs Auswahl bringt allein sechs Sonaten als Erstveröffentlichung, eine weitere erscheint hier erstmals in moderner Ausgabe, 14 Sonaten waren zuletzt in Farrencs *Trésor des pianistes* (1861—74) gedruckt worden. Etwa die Hälfte der Sonaten war nur im Manuskript überliefert, bei den übrigen handelt es sich zumeist um Einzelstücke aus gedruckten Sammlungen wie dem *Musikalischen Allerley, Mancherley, Vielerley*. Nur eine der Württembergischen Sonaten ist hier als Besonderheit abgedruckt: die *Sonate Nr. 6 in h-moll* (Wq 49/6, Helm 36), zusammen mit Bachs eigener Auszierung (Wq 68, Helm 164). Als weitere Besonderheit bringt der dritte Band die *Sonate C-dur* (Wq 51/1, Helm 150) und — als Erstausgabe — die beiden Umarbeitungen dieses Stücks durch den Komponisten (Wq 65/35—36, Helm 156/157). Da außerdem noch zwei weitere Sonatensätze zusammen mit Bachs Verzierungen wiedergegeben sind, bietet die Ausgabe die Möglichkeit, Bachs Methoden der Auszierung und Umarbeitung genauer zu studieren.

Die ausgewählten Sonaten stammen aus den Jahren 1740 bis 1783, es fehlen also die ganz frühen Stücke, und der Schwerpunkt liegt auf den 50er und 60er Jahren in Berlin. Alle von Bach entwickelten Satztypen und ihre Vermischungen sind anzutreffen, von dem der Invention nahestehenden „einheitlich figurativen“ Satztyp bis hin zum „gegliedert-einheitlichen“ Satztyp (W. Horn). Zum letztgenannten Typ gehören auch durchaus trockene Stücke, z. B. Wq 62/7, Helm 41 (Horn) oder auch gefälliges Geplänkel wie Wq 62/24, Helm 240. Das meiste Interesse dürften heute die Sonaten finden, die mit ihrem symphonischen Klaviersatz an Haydn erinnern, oder die Sätze, die auf Kontraste und Überraschungseffekte angelegt sind, in denen allerdings auch das „Nervös-Kurzatmige und das melodisch Zerklüftete“ die Oberhand gewinnen kann (G. Wagner). Unter den Erstausgaben dieser Sammlung sei die *Sonate e-moll* Wq 65/30, Helm 106 hervorgehoben,

in der bei aller Knappheit Mannigfaltigkeit und Einheitlichkeit harmonisch miteinander verbunden sind.

Bergs Edition ist eine auf wissenschaftlicher Grundlage erarbeitete Ausgabe für die Praxis, wie sie sein soll. Dem Informationsbedürfnis des Wissenschaftlers und des interessierten Praktikers ist Genüge getan durch die Angaben der Nummern nach Wotquenne und Helm, durch (einige wenige) Lesarten in Fußnoten und eine als Anhang mitgeteilte Übersicht über die Quellen. Zur kritischen Ausgabe fehlt demnach nur noch der Kritische Bericht. Der Praktiker findet im Vorwort und in Fußnoten hilfreiche Angaben zur Ausführung von Triolen und Punktierungen, dazu eine übersichtliche Verzierungstabelle. Freilich lernen wir gerade anhand dieser Ausgabe, daß Auszierung für Bach weit mehr bedeutete als die korrekte Plazierung von Trillern und Vorschlägen. Klaus Börners Fingersätze sind gut und reichlich — fast wurde hier des Guten zuviel getan. Denn beim fortgeschrittenen Spieler — und nur ein solcher kann diese Sonaten bewältigen — rennt dieser Fingersatz viele offene Türen ein. Alles in allem ist diese Sammlung eine wichtige Ergänzung der bereits vorliegenden Bach-Ausgaben und eine hervorragende Bereicherung des in modernen Ausgaben zugänglichen Repertoires.

(Januar 1991)

Magda Marx-Weber

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 14: Duos. Hrsg. von Kathleen Kuzmick HANSELL. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1987. XV, 133 S.

Das Spiel zu zweit und das Spiel mit zwei Stimmen (*Giuoco delle coppie*) hat Komponisten wie Interpreten stets gereizt. Dementsprechend ist die Tradition des zweistimmigen Satzes und, damit zusammenhängend, die Kontinuität des Komponierens für ein Ensemble von zwei Spielern seit dem Mittelalter bis auf den heutigen Tag ungebrochen. In der Instrumentalmusik haben sich schließlich zwei Haupttypen herausgebildet, die gattungsgeschichtlich freilich voneinander zu unterscheiden sind: Das Duett für zwei gleiche bzw. gleichartige Instrumente, das im alten, polyphonen

Satzideal zweier gleichberechtigter Stimmen seine Wurzeln hat, und das Duo für Klavier und ein beliebiges Instrument im begleiteten Solo, das im Zusammenhang mit dem Entstehen des Generalbaßes, dem damals neuen Stil, aufkommt. Die vorliegende, von Kathleen Kuzmick Hansell besorgte Ausgabe enthält Duette, die beiden Kategorien zugeordnet werden müssen. Anders, als es im vorliegenden Fall geschehen ist, wäre folgende begriffliche Unterscheidung durchaus begrüßenswert: die Komposition für zwei Melodiestimmen als Duett, demgegenüber das Ensemble von zwei Spielern und Werke für ein Melodie- und ein Harmonieinstrument als Duo zu bezeichnen.

Die Ausgabe Sämtlicher Werke Franz Berwalds ist Teil der *Monumenta Musicae Svecicae* (Stockholm: Edition Reimers). Neben dem Supplement *Franz Berwald. Die Dokumente seines Lebens* ist die Instrumentalmusik Berwalds — die Orchesterwerke mit 9 Bänden und die Kammermusik mit 6 Bänden — bereits vollständig erschienen. Als Vorlage dazu dienten, was übrigens für die Mehrzahl der Werke dieser Edition gilt, Berwalds eigenhändige Niederschriften in Partituranordnung, — eine geradezu ideale Ausgangssituation, die sich bei diesem Komponisten bietet. Nach Lage der Dinge erscheint es auch völlig gerechtfertigt, das Duett für zwei Violinen in A-dur (1816/17) gemeinsam mit dem Duo für Klavier und Violoncello in B-dur (1857) nebst der vom Komponisten selbst bearbeiteten Fassung für Klavier und Violine, einem weiteren Duo für Klavier und Violine in D-dur (ca. 1858) und dem Fragment (65 Takte) eines Concertinos für Violine und Klavier in a-moll (1859/60) in einem Bande erscheinen zu lassen.

Der Band liegt in der gediegenen Ausstattung wie die übrigen Gesamtausgaben im Bärenreiter-Verlag vor. Dabei folgte man aus Kostengründen einem neueren Gesamtausgabenkonzept und erstellte den Notenteil sofort so, daß er auch zum praktischen Musizieren herangezogen werden kann. Demzufolge kann der Klavierpart nach der keineswegs mit Zusätzen überladenen Partitur ausgeführt werden, die Violin- und Violoncellostimmen wurden als zusätzliche Stimmhefte beigegeben. Das Vorwort in Englisch und Deutsch beschreibt mit Angaben über die einzelnen Werke die Quel-

len, die Entstehung, erste Aufführung usw., der kritische Bericht, nur in englischer Sprache, informiert ausführlich über sämtliche relevanten Lesarten. Drei Faksimilenseiten geben darüber hinaus einen Eindruck von Berwalds fast kalligraphischer Handschrift. So ist der Herausgeberin sowohl ein in der Proportion als auch in der Ausarbeitung sehr schöner Band gelungen, der nicht nur dem Wissenschaftler, sondern eben auch dem ausübenden Musiker eine praktische und zuverlässige Vorlage an die Hand gibt.

(September 1990)

Ulrich Mazurowicz

Eingegangene Schriften

CAROLYN ABBATE: *Unsung voices. Opera and musical narrative in the nineteenth century.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press (1991). XVI, 288 S., Notenbeisp.

SIMHA AROM: *African polyphony and polyrhythm. Musical structure and methodology* Translated from French by Martin THOM, Barbara TUCKETT, Raymond BOYD. Cambridge-New York-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press/Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme (1991). XXVIII, 668 S., Notenbeisp., Abb.

Ars Musica. Jahrbuch 1990. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein/Telemann-Kammerorchester/Institut für Aufführungspraxis 1990. 133 S., Abb.

Ars Musica. Jahrbuch 1991 Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein. 108 S., Abb.

WILLIAM ASHBROOK and HAROLD POWERS: *Puccini's Turandot. The end of the great tradition.* Princeton: Princeton University Press 1991. X, 193 S., Notenbeisp.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 24: Kantaten zum 18. und 19. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Matthias WENDT* Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1991 192 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV, Band 2: Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007—1012. Die vier Quellen in verkleinerter Wiedergabe. Faksimile-Beiband zum kritischen Bericht von Hans EPPSTEIN.* Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1991. 170 S.

65. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig. München, 13. bis 19. November 1990. Beiträge und Programme. Zusammenstellung und Redaktion: Horst LEUCHTMANN: Tutzing: Hans Schneider (1990). XXIII, 173 S.

KATHRYN BAILEY: *The twelve-note music of Anton Webern. Old forms in a new language.* Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). XII, 462 S., Notenbeisp.

Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis. XIII (1989). Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel. Hrsg. von Peter REIDEMEISTER. Winterthur: Amadeus Verlag (1990). 402 S., Abb., Notenbeisp.

KARL GEORG BERG: *Giacomo Puccinis Opern. Musik und Dramaturgie.* Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1991). VI, 136 S. (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 7.)

JOHANNES BRAHMS *Im Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Helene Freifrau von Heldburg.* Hrsg. von Herta MÜLLER und Renate HOFMANN. Tutzing: Hans Schneider 1991 162 S., Abb. (Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge. Band XVII.)

DONALD BURROWS: *Handel: Messiah.* Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). X, 127 S. (Cambridge Music Handbooks.)

JOHN BUTT: *Bach: Mass in B Minor.* Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). X, 116 S. (Cambridge Music Handbooks.)

MANFRED BÜTTNER / KLAUS WINKLER (Hrsg.): *Musikgeographie. Weltliche und geistliche Bläsermusik in ihren Beziehungen zueinander und zu ihrer Umwelt.* Tagungsband des Symposiums 1990. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer 1990. Teil 1: VIII, 319 S., Abb., Teil 2: III, 267 S., Abb. (Abhandlungen zur Geschichte der Geowissenschaften und Religion / Umwelt-Forschung. Band 6, Teil 1 und 2.)

The Cambridge Guide to the Arts in Britain. Volume 5: The Augustean Age. Edited by Boris FORD. Cambridge-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). X, 374 S., Abb.

Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology Edited by Bruno NETTL and Philipp V BOHLMAN Chicago and London: The University of Chicago Press (1991). XVII, 378 S., Abb.

ERIC CONTINI. Une ville et sa musique. Les concerts du Conservatoire Royal de Musique de Liège de 1827 à 1914. Conseil de la Musique de la Communauté française de Belgique. Liège: Pierre Mardaga 1990. 203 S., Abb.

CARL DAHLHAUS: Studies on the Origin of Harmonic Tonality. Translated by Robert O. Gjerdingen. Princeton, New Jersey: Princeton University Press (1990) XV, 389 S., Notenbeisp.

Daniel. Sinn-Wort-Klang-Bild-Tanz-Spiel. Dokumentation einer Musiktheaterproduktion des „Ludus Danielis“ an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg. Hrsg. von Wolfgang ROSCHER. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler (1991). 117 S., Abb.

Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel. Katalog der Filmsammlung Nr. 22. Zusammenstellt und bearbeitet von Jürgen KINDERMANN. Musikhandschriften aus der Augustinerkirche zu Gotha. Band IV/Nr. 4. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1990. S. 183—247

Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel. Katalog der Filmsammlung Nr. 23. Zusammenstellt und bearbeitet von Jürgen KINDERMANN. Musikhandschriften um 1800 aus thüringischen Pfarrarchiven Niedertrebra-Schönstedt-Tabarz. Band IV/Nr. 5. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1991. S. 252—289.

DENIJS DILLE. Béla Bartók. Regard sur le passé. Etudes Bartókienes. 1. Edité par Yves LENOIR. Louvain-La-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Collège Érasme 1990. 448 S., Notenbeisp., Abb. (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres. Fascicule 72.)

RHABANUS ERBACHER OSB Johann (P. Marianus OSB) Baal. Skizzen zum Leben und Schaffen des Komponisten und zum höfischen und klösterlichen Umkreis seines Wirkens. Münsterschwarzach: Vier-Türme-Verlag 1990. 61 S., Abb.

JOHANN FRIEDRICH FASCH (1688—1758). Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Zerbst am 16. und 17. April 1988 aus Anlaß des 300. Geburtstages (1688—1758). Teil 1. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1989. 96 S., Notenbeisp., Abb. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 40.)

KARL FRIEDRICH CHRISTIAN FASCH (1736—1800). Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Zerbst am 16. und 17. April 1988 aus Anlaß des 300. Geburtstages von Johann Friedrich Fasch (1688—1758). Teil 2. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1989. 44 S., Notenbeisp., Abb. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 41.)

JOHANN FRIEDRICH FASCH (1688—1758) Kirchenkantaten in Jahrgängen. Teil I: Jahrgänge 1721/22 bis 1732/33. Ein Katalog der gedruckten Texte zusammengestellt und dokumentiert von Gottfried GILLE. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis 1989. 86 S. (Dokumentationen. Reprints. Nr. 19.)

JOHANN FRIEDRICH FASCH (1688—1758) Kirchenkantaten in Jahrgängen. Teil II: Jahrgänge 1741/42 bis 1751/52. Ein Katalog der gedruckten Texte zusammengestellt und dokumentiert von Gottfried GILLE. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis 1989. 49 S. (Dokumentationen. Reprints. Nr. 20.)

KONRAD FEES: Die Incisionslehre bis zu Johann Mattheson. Zur Tradition eines didaktischen Modells. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1991 X, 208 S. (Reihe Musikwissenschaft. Band 2.)

Florilegio Musicale. Festschrift KATAOKA Gido zum 70. Geburtstag. Hrsg. von TANIMURA Ko, MABUCHI Usaburo und TAKIMOTO Yuzo. Tokyo: Ongaku NO TOMO Sha 1990. 383 S., Notenbeisp.

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

DAN FOG: Heise-Katalog. Verzeichnis der gedruckten Kompositionen von Peter Heise (1830—1879). Kopenhagen: Dan Fog Musikforlag 1991 111 S.

DAN FOG: Zur Datierung der Edition Peters. Auf Grundlage der Grieg-Ausgaben. Kopenhagen: Dan Fog Musikverlag 1990. 35. S., Abb.

Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs — ein Beitrag zum 200. Todestag. Konferenzbericht der XVI. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 9. bis 12. Juni 1988. Teil 1. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1989. 88 S. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 37.)

Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs — ein Beitrag zum 200. Todestag. Konferenzbericht der XVI. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 9. bis 12. Juni 1988. Teil 2. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1989. 89 S., Abb. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 38.)

Für György Ligeti. Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988. Laaber: Laaber-Verlag (1991). 363 S., Notenbeisp., Abb. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 11.)

Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters. Hrsg. von Winfried KIRSCH und Sieghart DÖHRING. Laaber: Laaber-Verlag (1991). 432 S., Notenbeisp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 10.)

HARALD GOERTZ: Gerhard Wimberger. Wien: Verlag Elisabeth Lafite/Österreichischer Bundesverlag (1991). 126 S., Notenbeisp., Abb. (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts. Band 25.)

JOHANNA GOLDSTEIN: A Beethoven Enigma. Performance Practice and the Piano Sonata. Opus 111. New York-Bern-Frankfurt-Paris: Peter Lang (1991) XX, 309 S., Notenbeisp. (American University Studies. Series XX Fine Arts, Volume 2.)

Göttinger Händel-Beiträge im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von Hans Joachim MARX. Band IV Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag 1991. 280 S., Abb., Notenbeisp.

PETER GRADENWITZ: Literatur und Musik in geselligem Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1991. 284 S., Abb.

Gradualia I (1605). All Saints and Corpus Christi with hymnes to the Blessed Sacrament and other motets. Edited by Philip BRETT. London: Stainer & Bell (1991). XXII, 120 S. (The Byrd Edition. Volume 6a.)

EDUARD GRÖNINGER: Texte zur Alten Musik. Eingeleitet und hrsg. von Robert v. ZAHN. Köln: Verlag Dohr (1991). 174 S., Abb.

ROLF GROSSMANN: Musik als „Kommunikation“. Zur Theorie musikalischer Kommunikations-handlungen. Braunschweig: Vieweg (1991). XII, 214 S., 35 Abb., Notenbeisp.

PIERRE GIULLOT: Les Jésuites et la Musique. Le Collège de la Trinité à Lyon 1565—1762. Liège: Pierre Mardaga (1991). 285 S., Abb.

JOHANN MICHAEL HAYDN: Ausgewählte Werke II: „Alma Dei Creatoris“. Offertorium de Beata Maria Virgine für Baß und gemischten Chor, zwei Hörner (ad lib.), Streicher und Orgel Klafsky III: 2. Vorgelegt von Ernst HINTERMAIER. Bad Reichenhall: Comes Verlag 1990. IX, 20 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg, Einzelausgaben, Heft 6.)

Hindemith-Jahrbuch 1986/XV. Herausgeber: Paul-Hindemith-Institut Frankfurt. Mainz-London-New York-Paris-Tokyo: Schott (1990). 188 S., Notenbeisp.

JEHOASH HIRSHBERG: Paul Ben-Haim. His Life and Works. Israel Music Publications Ltd. (1990). 455 S., Notenbeisp., Abb.

Historische Aufführungspraxis im heutigen Musikleben. Konferenzbericht der XVII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 8.—11. Juni 1989. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1990. 96 S., Abb. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 42.)

OTTO HOLZAPFEL: Vierzeiler-Lexikon. Schnaderhüpfel, Gesätzle, Gestanzeln, Rappeditzle, Neck-, Spott-, Tanzverse und verwandte Formen aus mündlicher Überlieferung — ein kommentiertes Typenverzeichnis. Band 1 A—E. Bern-Frankfurt-New York-Paris: Peter Lang (1991). (Studien zur Volksliedforschung. Band 7.)

WERNER HUBER: Leben und Werk des Regensburger Domorganisten und Komponisten Joseph Renner jun. (1868—1934). Ein Beitrag zum süddeutschen Spät-Cäcilianismus. Tutzing: Hans Schneider 1991. 354 S., Notenbeisp. (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Band 8.)

JOHANN NEPOMUK HUMMEL: Ein Komponist zur Zeit der Wiener Klassik. Drei Vorträge. Redaktion: Dr. Gerhard WINKLER. Eisenstadt 1989. 50 S., Notenbeisp. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland (WAB). Heft 81.)

PETER LE HURAY: Authenticity in performance. Eighteenth-century case studies. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1990). XVI, 193 S.

Internationales Franz Schubert Institut. Mitteilungen 7: Schubert durch die Brille. Tutzing: Hans Schneider Juni 1991. 141 S., Notenbeisp., Abb.

BARBARA JESSER. Interaktive Melodieanalyse. Methodik und Anwendung computergestützter Analyseverfahren in Musikethnologie und Volksliedforschung: typologische Untersuchung der Balladensammlung des DVA. Bern-Frankfurt-New York-Paris: Peter Lang (1991). VI, 308 S., Abb. (Studien zur Volksliedforschung. Band 12.)

DAVID KIMBELL: Italian Opera. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). XVII, 684 S., Abb., Notenbeisp.

WOLFRAM KNAUER: Zwischen Bebop und Free Jazz. Komposition und Improvisation des Modern Jazz Quartet. Mainz-London-New York-Paris-Tokyo: Schott (1990). Band I: Text, 393 S., Band II: Noten, 180 S.

F. KRAUTWURST / F. MESSMER / W. REIN / H. SCHMIDT-MANNHEIM / F. ZIPP: Armin Knab. Tutzing: Hans Schneider 1991. 147 S., Notenbeisp., Abb. (Komponisten in Bayern. Band 13.)

FRANZ KRIZNAR. Anton Jobst 1894—1981. Življenje in delo. Glasbenika in Skladateljca. Ljubljana: Pegaz p. o. 1990. 179 S., Abb.

KLAUS KROPFINGER. Wagner and Beethoven. Richard Wagner's reception of Beethoven. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). XI, 288 S., Notenbeisp.

HILDIGUNG KRÖPLIN: Wolfgang Amadeus Mozart 1756—1791. Eine Chronik. Wiesbaden-Leipzig: Breitkopf & Härtel (1990). 247 S.

ERNST KURTH: Selected writings. Edited and translated by Lee A. ROTHFARB. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). XVII, 235 S., Notenbeisp. (Cambridge studies in music theory and analysis.)

HELMUT K. H. LANGE: Allgemeine Musiklehre und Musikalische Ornamentik. Ein Lehrbuch für Musikschulen, Konservatorien und Musikhochschulen. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1991. X, 152 S.

ORLANDO DI LASSO: Neue Reihe, Band 21: Prophetiae Sibyllarum. Hrsg. von Reinhold SCHLÖTTERER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XXXVIII, 48 S.

WHA-BYONG LEE: Studien zur Pansori-Musik in Korea. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 203 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 61.)

MICHAEL MAIER: Jacques Handschins „Toncharakter“ Zu den Bedingungen seiner Entstehung. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1991. 237 S. (Beihfte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXXI.)

MARC'ANTONIO MAZZONE. Il primo libro delle canzoni a quattro voci. A cura di Maria Antonietta CANCELLARO. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1990. 93 S. (Musiche del Rinascimento Italiano 2.)

GÜNTER METZNER: Heine in der Musik. Bibliographie der Heine-Vertonungen. Band 7, Komponisten. Tutzing: Hans Schneider 1991. 534 S.

Mozart. Kritische Berichte. Serie V Konzerte, Werkgruppe 15 Klavierkonzerte: Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenz Band 3. Hrsg. von Christoph WOLFF. Kassel. Bärenreiter-Verlag 1991. c/71 S.

Mozart. Sein Leben und seine Zeit in Texten und Bildern. Hrsg. von Max BECKER. Frankfurt-Leipzig: Insel Verlag 1991. 267 S.

Mozart und Beiträge zur Konzertreihe in der Kölner Philharmonie. Hrsg. von Robert v. ZAHN und Christoph SPERLING. Köln: Verlag Dohr (1991). 123 S., Abb.

THOMAS MÜNCH: POP — FIT. Musikdramaturgie in Servicewellen. Eine Fallstudie. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1991. 254 S. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 15.)

GIOVAN DOMENICO MONTELLA: Il settimo libro de' madrigali a cinque voci. A cura di Iole di GREGORIO. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1990. 101 S. (Musiche del Rinascimento Italiano 1.)

Musica Britannica LVIII: Maurice Greéne: Ode on St. Cecilia's Day. Anthem: Hearken unto me, ye holy children. Transcribed and edited by H. Diack JOHNSTON. London: Stainer and Bell 1991. XL, 139 S.

Music Theory from Zarlino to Schenker. A Bibliography and Guide by David DAMSCHRODER and David Russell WILLIAMS. Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1990). XLIII, 522 S. (Harmonologia No. 4.)

Musicologica Austriaca. Band 9. Hrsg. im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft von Josef-Horst LEDERER. Föhrenau: E. Stiglismayr 1989. 160 S., Abb., Notenbeisp.

JEAN-JACQUES NATTIEZ: Music and Discourse. Toward a Semiology of Music. Translated by Carolyn Abbate. Princeton, NJ: Princeton University Press (1990) XV, 272 S., Notenbeisp.

LUTZ NEITZERT: Die Geburt der Moderne, der Bürger und die Tonkunst. Zur Physiognomie der veröffentlichten Musik. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1990. 205 S., Notenbeisp.

Der Orgelbauer Joachim Wagner (1690—1749). Hrsg. von Eitelriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1990. 52 S. (Dokumentationen, Reprints Nr. 24.)

DAVID OSMOND-SMITH: Berio. Oxford-New York: Oxford University Press 1991. 158 S., Notenbeisp. (Oxford Studies of Composers 20.)

Die österlichen Spiele aus der Ratsschulbibliothek Zwickau. Kritischer Text und Faksimilia der Handschriften. Hrsg. von Hansjürgen LINKE (Text) und Ulrich MEHLER (Musik). Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1990. 156 S. (Altdeutsche Textbibliothek. Nr. 103.)

FREDERIQUE PATUREAU: Le Palais Gernier. Dans la Société Parisienne 1875—1914. Liège: Pierre Mardada (1991). 489 S., Abb.

GEOFFREY PAYZANT: Eduard Hanslick and Ritter Berlioz in Prague. A Documentary Narrative. Calgary: University of Calgary Press (1991). XIV, 139 S., Abb.

GÖTZ POCHAT: Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1990. X, 434 S.

ANTHONY POLE: Berg: Violin Concerto. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). IX, 121 S. (Cambridge Music Handbooks.)

JUTTA PUMPE: Die Motetten der Madriker Notre-Dame-Handschrift. Studie. Tutzing: Hans Schneider 1991. 201 S., Notenbeisp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 48.)

Quadrivium XXVI¹, Direttore responsabile: Giuseppe VECCHI. Bologna: A.M.I.S. 1985. 211 S.

WOLFGANG RATHERT: The Seen und Unseen. Studien zum Werk von Charles Ives. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1991. 326 S., Notenbeisp. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 38.)

BRIGITTE REGLER-BELLINGER: Internationales Musiktheater für Kinder und Jugendliche. Musikführer und Dokumentation zu 900 Opern, Operetten, Singspielen und Musicals sowie vielen anderen Formen. Frankfurt am Main: Haag + Herchen (1990). 530 S., Abb.

JOACHIM REIBER: Bewahrung und Bewährung. Das Libretto zu Carl Maria von Webers „Freischütz“ im literarischen Horizont seiner Zeit. München: W. Ludwig Verlag 1990. 291 S. (Literatur aus Bayern und Österreich. Literarhistorische Studien. Band II.)

Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft. Hrsg. von Hermann DANUSER und Friedhelm KRUMMACHER. Laaber: Laaber-Verlag (1991). 336 S., Notenbeisp., Abb. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 3.)

FRIEDRICH WILHELM RIEDEL: Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland. Zweite, erweiterte Auflage. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1990. 234 S. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 22.)

rilm abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XVIII/1—3 (1984). Abstract Numbers 1—7791, Periodicals Index, Author Index. Issued by Répertoire International de Littérature Musicale. New York: RILM Abstracts 1990. XVIII, 439 S.

ZOLTAN ROMAN: Gustav Mahler and Hungary. Budapest: Akadémiai Kiadó 1991. 255 S., 43 Abb. (Studies in Central and Eastern European Music 5.)

MICHAEL SAFFLE: Franz Liszt. A Guide to Research. With discographical contributions by Ben ARNOLD, Keith FAGAN, Artis WODEHOUSE. New York-London: Garland Publishing 1991. X, 407 S.

WALTER SALMEN: „... denn die Fiedel macht das Fest“ Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert. Innsbruck: Edition Helbling (1991). 224 S., Abb.

KONRAD SASSE: Beiträge zur Forschung über Leben und Werk von Robert Franz (1815—1892). Bearbeitet und hrsg. von Edwin WERNER. Halle: Händel-Haus (1986). 96 S., Abb. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 4.)

ALBERT SCHEIBLER / JULIA EVDOKIMOVA: Georg Friedrich Händel. Philosophie und Beredsamkeit seiner Musik. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt (1991). 335 S.

HEINRICH SCHENKER: Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich Schenker (1—6. Heft 1921—1923). Vierteljahresschrift zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich Schenker (1. Heft 1924). Mit einem Vorwort von Hellmut FEDERHOFER. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag 1990. 48 S., 38 S., 32 S., 57 S., 44 S., 43 S., 55 S., 42 S.

HERMANN SCHERCHEN (1891—1966). Phonographie. Deutsche Rundfunkproduktion, Industrietonträger, Eigenaufnahmen. Zusammengestellt und bearbeitet von Mechthild KREIKLE. Frankfurt: Deutsches Rundfunkarchiv 1991. 50 S.

Schladminger Gespräche zum Thema Musik und Tourismus. Hrsg. von Wolfgang SUPPAN. Tutzing: Hans Schneider 1991. 292 S. (Musikethnologische Sammelbände. Band 12.)

ELISABETH SCHMIERER: Die Orchesterlieder Gustav Mahlers. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1991). VII, 293 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXXVIII.)

FRANZ SCHUBERT: Fantasie in f-Moll D 940 für Klavier zu vier Händen. Entwurf in The Pierpont Morgan Library New York. Eigenhändige Reinschrift der Österreichischen Nationalbibliothek. Faksimile-Ausgabe. Erstveröffentlichung. Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSSEN. Nachwort von Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 1991. 110 S.

Die Schulordnung und das Gernerkbuch der Augsburger Meistersinger. Hrsg. von Horst BRUNNER, Waltraud DISCHNER, Eva KLESATSCHKE, Brian TAYLOR. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1991. IX, 233 S. (Studia Augustana. Band 1.)

Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser. Düsseldorf: Droste Verlag 1991. 206 S., Abb.

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUMMACHER, Stefan KUNZE, Wolfram STEUDE. 12. Jahrgang 1990. Bericht über das Symposium „Stand und Aufgaben der Schütz-Forschung“, Landau, 5. und 6. Mai 1989. Kassel-Basel-London-New York 1991. 220 S., Notenbeisp.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 19: Symphoniae Sacre III (1650). Die Konzerte zu sechs Stimmen (Nr. 6—10). Hrsg. von Werner BREIG. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XV, 109 S.

ALEXANDER SCHWAN: Improvisation und Komposition im Musikunterricht allgemeinbildender Schulen der Sekundarstufe I. Ein Beitrag zur pädagogischen Elementarisierung ausgewählter Ansätze in der Neuen Musik nach 1945. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 509 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 58.)

WERNER SCHWARZ / FRANZ KESSLER / HELMUT SCHEUNCHEN: Musikgeschichte Pommerns, Westpreußens, Ostpreußens und der baltischen Lande. Dülmen: Laumann-Verlag 1989. 189 S. (Die Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas. Band 3.)

MICHAEL SCHWARZBAUER: Mozart-Märchen-Mythen. Die Nachterfahrung in Wolfgang Amadeus Mozarts „Zauberflöte“ und die Erfahrungswelt 10- bis 13jähriger Schüler. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler (1991). 187 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften der Hochschule „Mozarteum“. Integrative Musikpädagogik und Polyästhetische Erziehung. Band 2.)

VICECA SERVATIUS: Cantus sororum. Musik- und liturgiegeschichtliche Studien zu den Antiphonen des birgittinischen Eigenrepertoires. Nebst 91 Transkriptionen. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1990. 343 S., Abb. (Acta Universitatis Upsaliensis Studia musicologica Upsaliensia. Nova Series 12.)

ULRICH EBERHARD SIEBERT: Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 236 S., Anhang (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 53.)

MADDALENA LAURA LOMBARDINI SIRMEN: Three violin concertos. Edited by Jane L. BERDES. Madison: A—R Editions, Inc. (1991). XX, 97 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume 38.)

MICHAEL STOCKHEM: Eugène Ysaÿe et la musique de chambre. Conseil de la Communauté française de Belgique. Liège: Pierre Mardaga 1990. 270 S.

ARMIN SUPPAN: Repertorium der Märsche für Blasorchester. Teil 2. Tutzing: Hans Schneider 1990. 352 S. (Alta Musica. Band 13.)

ALESSANDRO STRADELLA (1639—1682). A Thematic Catalogue of his Compositions. Compiled by Carolyn GIANTURCO and Eleanor McCRI-CHARD. Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1991). XXVII, 325 S. (Thematic Catalogue Series No. 16.)

Studies in Musical Sources and Style. Essays in Honor of Jan LaRue. Edited by Eugene K. WOLF and Edward H. ROESNER. Madison: A—R Editions, Inc. (1990). XII, 555 S.

NICHOLAS TEMPERLEY: Haydn: The Creation. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). VII, 135 S. (Cambridge Music Handbooks.)

Tradition and its future in music. Report of SIMS 1990 Osaka. Editors: Yosihiko TOKUMARU, Makato OHMIYA, Masakata KANAZAWA, Osamu YAMAGUTI, Tuneko TUKITANI, AKIKO TAKAMATSU, Mari SHIMOSAKO. Tōkyō-Osaka: Mita Press 1991. XVI, 695 S., Notenbeisp.

MICHAEL C. TUSA: Euryanthe and Carl Maria von Weber's Dramaturgy of German Opera. Oxford: Clarendon Press 1991. XIII, 293 S., Notenbeisp.

RICHARD WAGNER: Parsifal. Libretto mit musikalischer und literarischer Analyse, Dokumentationen zu Entstehung und Rezeption, Kommentaren, Diskographie, Aufführungstabellen, Bibliographie und Zeittafeln. Hrsg. von Ulrich DRÜNER. München: PremOp Verlag (1990). 262 S., Notenbeisp., Abb.

HERMANN WALTHER: Bibliographie der Musikbuchreihen 1886—1990. Kassel-Basel-London-

New York: Bärenreiter (1991). 352 S. (Catalogus Musicus XII.)

CARL MARIA VON WEBER / FRIEDRICH KIND: Der Freischütz. Libretto, musikalische und literarische Analyse, Einführung, Kommentare, Diskographie, Aufführungstabellen, Bibliographie, Zeittafeln. München: PremOp Verlag (1989). 224 S., Notenbeisp., Abb.

Diskussion

Zur Rezension von BASTIAN BLOMHERT: *The Harmoniemusik of Die Entführung aus dem Serail* by Wolfgang Amadeus Mozart. Study about its authenticity and critical edition durch Manfred Schuler in *Mf* 44, 1991, Heft 2, S. 177 ff.

Den Inhalt der Besprechung meiner Monographie über die Donaueschinger Harmoniemusik der *Entführung aus dem Serail* von Manfred Schuler bedauere ich außerordentlich. Schuler ist offenbar nicht imstande, die Komplexität des Problems zu erfassen: Ständig reißt er Argumente aus ihren Zusammenhängen und ordnet sie nach eigenem Gusto von neuem an. Tatsachen, die nicht in seine persönliche Logik passen, werden bequemlichkeitshalber weggelassen. Schuler nimmt sich leider nicht die Mühe, die Verdächtigungen am Ende seiner Besprechung zu begründen.

Für eine Richtigstellung der zahlreichen Fehler und Ungenauigkeiten Schulers ist der zu Verfügung stehende Raum nicht ausreichend. Deshalb ein Hinweis auf drei Fehltreffer. 1. Die Tatsache, daß Schuler sich nur auf nicht zweifelsfreie Information aus Archivalien beschränkt und (meine Schlußfolgerung als eigene Weisheit vortragend) behauptet: „Man kann die Zuschreibung an Rosinack durchaus in Frage stellen“ macht den größten Teil seiner Darstellung überflüssig. 2. Daß es sich bei meiner Zuschreibung an Mozart um eine Hypothese handelt, hat Schuler offenbar übersehen. 3. Schuler hat auch nicht bemerkt, daß die Harmoniebearbeitung im Vergleich mit dem bekannten Repertoire von außerordentlicher Qualität ist.

Mit seinem Weglaufen von der wirklichen Problematik durch eine freibleibende Anzweiflung der philologischen Methode trägt Schuler gar nicht zu einer Diskussion bei. Im Gegenteil, seine wichtigtuende Belehrung ist eine Karikatur von Wissenschaft, die sich mit der Musik selbst befassen sollte.

Bastiaan Blomhert

Die Entgegnung von Herrn Bastiaan Blomhert auf meine Rezension spricht in der Logik, im Wissenschaftsverständnis und im Ton für sich selbst und wirft ein bezeichnendes Schlaglicht auf das Denk- und Argumentationsniveau des Verfassers.

Immerhin erfahren wir: Das Ganze ist nur eine Hypothese. In Blomherts Arbeit *las man's* freilich anders: „the arrangement of Mus. Ms. 1392 indeed is the work of Mozart described in the letter of 20 July to his father“ (S. 185).

Sollte Herr Blomhert den Eindruck haben, daß ich auf die Harmoniemusikbearbeitung zu wenig eingegangen sei, so kann ihm leicht geholfen werden: Er lese die Rezension von Robert D. Levin in dem *Mozart-Jahrbuch* 1989/90. Auf über 17 Druckseiten (mir standen nur vier Schreibmaschinenseiten zur Verfügung) kommt Levin zu einem in der Sache gleichen Schluß wie ich.

Dem Wunsch nach einer Begründung meiner „Verdächtigungen“ (auch Korrekturverzeichnis genannt) kann ich leider nicht entsprechen; ein solches Korrekturverzeichnis würde Seiten füllen, etwa auf die folgende Art: Zum Textteil. S. 41: Die erste Oper, die 1785 in dem neu errichteten Donaueschinger Hoftheater zur Aufführung gelangte, war nicht Mozarts *Die Entführung aus dem Serail*, sondern Antonio Sacchini's *Die Kolonie*; S. 44: Entgegen Blomhert enthält die Donaueschinger Partiturabschrift von Mozarts *Zauberflöte* nicht „the complete spoken dialogue“; S. 54 und 393, Anm. 143: Entgegen Blomhert wurde Paisiello's Oper *Das Mädchen in Frascati* in Donaueschingen aufgeführt, und zwar im Jahre 1785. Zur Edition. Overtura. T. 41, cl I, 2. — 3. Note, Bogen; T. 47, ob II, 1. — 4. Note, kein Bogen; T. 130 und 132, ob II, cl II, 1. Note, kein Keil; T. 131, fag II, 2. Note, Staccato-Punkt. Zum Kritischen Bericht. Overtura. S. 325: T. 25, ob II, „whole bar is lacking“ — trifft nicht zu; T. 35, fag I, kein f.

Manfred Schuler

Mitteilungen

Es verstarb:

am 25. September 1991 Fritz A. KUTTNER, New York.

Wir gratulieren:

Professor Dr. Felix HOERBURGER am 9. Dezember 1991 zum 75. Geburtstag,

Professor Dr. Helmut HUCKE am 12. März 1992 zum 65. Geburtstag,

Professor Dr. Wolfgang OSTHOFF am 17. März 1992 zum 65. Geburtstag.

*

Professor Dr. Albrecht RIETHMÜLLER, Universität Frankfurt am Main, ist am 8. November 1991 zum ordentlichen Mitglied der Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Sitz Mainz) gewählt worden.

Parallel zu seinen Bonner Lehrverpflichtungen nimmt Professor Dr. Siegfried KROSS für das Wintersemester 1991/92 eine Gastprofessur für Musikwissenschaft an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität in Greifswald wahr.

Privatdozent Dr. Christoph VON BLUMRÖDER, Freiburg i. Br., hat im Wintersemester 1991/92 den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn vertreten.

Privatdozent Dr. Ulrich KONRAD, Göttingen, hat im Wintersemester 1991/92 die C 4-Professur für Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin vertreten.

*

Das Max Reger-Institut, Poppelsdorfer Allee 17, W-5300 Bonn 1, sucht für eine Briefedition (Max Regers Briefe an seine Lehrer) dingend die Briefe des Komponisten an Hugo Riemann. Hinweise bitte unter Tel./Fax 0228/21 51 39.

Während der Göttinger Händelfestspiele 1992 findet am 6. Juni im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Göttingen ein Internationales Symposium über das Thema *G. F. Händel und die europäische Kirchenmusik seiner Zeit* statt. Über die protestantischen, katholischen und anglikanischen Bezüge in Händels geistlichen Kompositionen referieren Christian Bunnens (Berlin), Friedhelm Krummacher (Kiel), Friedrich Wilhelm Riedel (Mainz), Hans Joachim Marx (Hamburg), Donald Burrows (Milton Keynes, GB) und Graydon Beeks (Claremont, USA). Auskunft erteilt die Göttinger Händel-Gesellschaft, Hainholz 3—5, W-3400 Göttingen.

Die **Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 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 (Freitag, 9. Oktober 1992, nachmittags) ist für freie

Referate reserviert; hier soll jüngeren Kolleginnen und Kollegen (bis zur Habilitation bzw. bis etwa zum 40. Lebensjahr) die Möglichkeit geboten werden, über ihre laufenden Forschungen zu berichten.

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

Die Gesellschaft für Musikforschung veranstaltet vom 27. September bis 1. Oktober 1993 einen Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß zum Thema *Musik als Text* an der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau.

Der Text ist innerhalb der Musikwissenschaft eine ebenso alte wie fundamentale Kategorie. Wann immer Probleme von musikalischer Quellenforschung, Editionstechnik und Denkmäler- bzw. Gesamtausgaben, auch von Aufführungspraxis, Analyse oder Rezeptionsgeschichte angesprochen waren, kamen Aspekte der Textkategorie zur Sprache.

Indessen ist es innerhalb der bisherigen musikwissenschaftlichen Forschung strittig, ob, in welchem Sinn und in welchem Ausmaß Musik als Text aufzufassen sei. Der Freiburger Kongreß 1993 soll daher die Chance bieten, die in der Musikwissenschaft unter verschiedenen Fragestellungen und Zielsetzungen geführten Diskussion zu bündeln und im Hinblick auf die Kategorie Text schwerpunktmäßig zu erörtern. Ein weiteres Ziel ist der Anschluß an die in den philologischen Nebenfächern seit langem geführte Diskussionen der Kategorie „Text“, wobei auch verwandte Kategorien wie „Kontext“, „Subtext“ oder „Intertextualität“ zu berücksichtigen sind. Vier Veranstaltungen des Kongresses sind in diesem Problemkomplex angesiedelt: die Symposien I und II („Text“ – eine Kategorie für die Musikwissenschaft! bzw. *Notation, Überlieferung, Aufführung*) sowie die Kolloquien II und III (*Um- und Neutextierung: Tropus, Kontrafaktur, Parodie bzw. Kontext als „Text“*. *Musik, Liturgie und Ritus*). Mit den unterschiedlichen Verbindungen von Musik und (Sprach-)Text beschäftigen sich das Symposium III (*Dramatik, Epik, Lyrik: Das Beispiel Oratorium*) sowie die Kolloquien IV und V (*Wort- und Tonsprache: Das Melodram bzw. Sprachkomposition in Neuer Musik*). Das Kolloquium I (*Musiktheorie als Text*) rundet die Thematik auf sinnvolle Weise ab.

Freie Referate, die nicht unbedingt in Bezug zum Thema des Kongresses stehen müssen, können angemeldet werden bis zum 31. Juli 1992. Vorschläge mit einer kurzen Zusammenfassung (max. 1 Seite) mögen bitte gesandt werden an den Vorsitzenden des

Programmausschusses, Herrn Prof. Dr. Hermann Danuser, Musikwissenschaftliches Seminar der Albert-Ludwigs-Universität, Werthmannplatz, W-7800 Freiburg im Breisgau. Dort sind auch weitere Auskünfte zu erhalten. Kongreßsprachen sind Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch und Spanisch.

Die Katholische Akademie der Erzdiözese Freiburg (Wintererstraße 1, W-7800 Freiburg i. Br.) veranstaltet Offene Akademietagungen: 29. Januar 1992 *Leonard Bernstein als Komponist geistlicher Musik*; 28. Februar bis 3. März 1992 *Die Orgelmusik der französischen Klassik*; 16./17. Mai 1992 *Liturgie und Kunst zwischen den Weltkriegen*.

Von privater Seite wird die *Neue Bach-Ausgabe*, hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, bis zum Stand ca. 1989 zum Kauf angeboten. Es handelt sich um insgesamt 125 Bände (Werke, Krit. Berichte) und 2 Bände Bach-Dokumente einschließlich der inzwischen vergriffenen Bände. Die Sammlung befindet sich in bestem Zustand, nur wenige Bände zeigen leichte Gebrauchsspuren. Ideal geeignet für jemanden, der die Gesamtausgabe günstig übernehmen und zu Ende führen möchte. — Interessenten wenden sich bitte an den G. Henle Verlag, Forstenrieder Allee 122, 8000 München 71, Tel.: 089/75982-0.

Der Abonnementspreis der Zeitschrift *Die Musikforschung* erhöht sich mit Beginn des Jahres 1992 auf DM 110,—, zuzüglich Zustellgebühr, der Preis eines einzelnen Zeitschriftenheftes beträgt künftig DM 40,—.

Berichtigungen

In Heft 4/1991 im Beitrag von Ulrich Konrad, *Bemerkungen zu Problemen der Edition von Mozart-Skizzen* ist von S. 337 auf S. 340 eine Zeile herausgefallen; sie lautet: „Hintergrund wenigstens ein konkretes Beispiel Mozarts behandeln zu können, an dem ...“. Ferner sind zwei Fehler in Notenbeispielen zu korrigieren. In Abb. 2, S. 339, zu KV 557, c, 2. System, 2. Takt: statt *f-a* Achtelhähnchen muß es heißen: *f-a* Achtelbalken; in Notenbeispiel 3, S. 344, 4. Note: statt *f* mit einfacher Cauda doppelcaudiertes *f*.

Ebenfalls in Heft 4/1991 muß es heißen: S. 365, 4. Zeile von unten: *Temistocle* (1772) ... S. 375, linke Spalte, Zeile 18: Das so entstehende Bild spricht nicht für ... Wir bitten, die Fehler zu entschuldigen.

Die Autoren der Beiträge

TOMI MÄKELÄ, 1964 in Lahti, Finnland, geboren; studierte Musikwissenschaft in Helsinki, Wien und an der Technischen Universität Berlin; 1988 Promotion in Berlin; seit 1986 Universitäts-Assistent und seit 1989 Oberassistent an der Universität Helsinki; stellvertretender Professor 1988—90 an den Universitäten Helsinki und Turku; seit 1990 Forschungs-Oberassistent der Finnischen Akademie der Wissenschaften sowie Lehrbeauftragter u. a. an der Freien Universität Berlin. Zuletzt erschien von ihm: *Virtuosität und Werkcharakter. Eine analytische und theoretische Untersuchung zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik*, München 1989 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten* 37).

LUITGARD SCHADER, 1961 in Bensheim/Bergstraße geboren; studierte Musikwissenschaft in Frankfurt/M.; 1988 Magister artium; seit 1986 Mitarbeiterin im Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/M.

GISELHER SCHUBERT, 1944 in Königsberg/Ostpreußen geboren; studierte Musikwissenschaft in Bonn, an der Freien Universität Berlin und in Zürich; 1973 Promotion in Bonn; seit 1973 Editionsleiter der Hindemith-Gesamtausgabe in Frankfurt/M.; seit 1991 Direktor des Paul-Hindemith-Instituts, Frankfurt/M. Zuletzt erschien von ihm: *Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text*, Zürich 1988 (gemeinsam mit Andres Briner und Dieter Rexroth).

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.
- Ebda., S. 209.

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

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