

Zur Parodiefrage in Bachs h-moll-Messe Eine Bestandsaufnahme

von Alfred Dürr, Bovenden

Das Parodieverfahren, seine Erkundung und Bewertung, ist ein Kernproblem der Bachforschung, das auch an der *h-moll-Messe* nicht Halt macht. Hatte Carl von Winterfeld 1847 noch mit einer gewissen Erleichterung zu diesem Werk konstatiert: „Von Beziehungen solcher Art ist die H moll-Messe frei [. . .]; ein ganz selbständiges Werk also“¹, so hat man schon bald darauf die ersten Parodiebeziehungen entdeckt; und heute herrscht weitgehend Einigkeit darüber, daß nur wenige Sätze wirklich Neuschöpfungen sind. Die wichtigsten neueren Erkenntnisse und Hypothesen auf diesem Gebiet verdanken wir den beiden Forschern Joshua Rifkin² und Klaus Häfner³; doch ist eine Diskussion der bisweilen höchst unterschiedlichen Ansichten beider bisher unterblieben⁴. Eine solche Diskussion einzuleiten, ist Ziel der vorliegenden Ausführungen.

Eine Reihe von Sätzen der *h-moll-Messe* läßt sich auf Urbilder zurückführen; ihre Musik ist erhalten, die Beziehung liegt offen zutage. In einigen weiteren Fällen scheint eine Parodie zweiten Grades vorzuliegen, zu der sich zwar nicht das Urbild, wohl aber die Parodie ersten Grades erhalten hat; auch hier ist an der Tatsache der Wiederverwendung älterer Kompositionen nicht zu zweifeln. Schwierig ist dagegen die Ermittlung eines mutmaßlichen Urbildes, wenn sich kein musikalischer Parallelsatz erhalten hat. Ist nämlich auf dem Gebiet des Kantaten-, Oratorien- und Passionsschaffens, sofern es sich beim Text um Versdichtung handelt, die Kongruenz des Strophenbaus ein Zeichen dafür, daß dem Komponisten vom Dichter hier zumindest die *M ö g l i c h k e i t* nahegelegt wurde, für beide Sätze dieselbe Musik zu verwenden, so versagt diese Identifizierungsmethode angesichts der Prosa des Meßordinariums. Welche Mittel bleiben also?

1. Das Schriftbild: Reinschrift signalisiert den Rückgriff auf eine (wie auch immer geartete) Vorlage; Konzeptschrift deutet auf Neuschöpfung. Korrekturen können sich als Kopierfehler erweisen (z. B. Systemverwechslung, Überspringen von Takten oder Akkoladen) oder als Arbeitskorrekturen (z. B. Beseitigung von Satzfehlern); häufige Korrekturen im selben Intervallabstand oder unrichtige Versetzungszeichen weisen auf Transposition. Eine Konzentration der Korrekturen

¹ Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes. Dritter Theil*, Leipzig 1847, Nachdruck. Hildesheim 1966, S. 422.

² Joshua Rifkin, *The B-minor Mass and its Performance*. Schallplattentasche zur Neueinspielung, *Nonesuch 79036*, 1982. Im folgenden: Rifkin. — Ders., Rezension der Faksimile-Ausgaben *Messe in h-moll* und *Missa h-Moll BWV 232f*, in: *Notes* 44 (1988), S. 787ff.

³ Klaus Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber 1987 (= *Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*, 12). Im folgenden: Häfner. Vgl. dazu die Rezension von Alfred Dürr in: *Mf* 44 (1991), S. 80ff. Kl. Häfner, *Über die Herkunft von zwei Sätzen der h-Moll-Messe*, in: *Bach-Jb.* 1977, S. 55ff. Im folgenden: Häfner 1977.

⁴ Bis auf ein paar kritische Bemerkungen Rifkins zu Häfner 1977. Häfner dagegen erwähnt die fünf Jahre zurückliegende Veröffentlichung Rifkins nirgends.

auf die Singstimmensysteme deutet auf Unterlegung eines neuen Textes. — Ungeklärt ist bislang, ob Bach nach der turbulenten ersten Leipziger Zeit (die ihm keine Gelegenheit zum Anfertigen von Reinschriften ließ), also in den 1730er und 1740er Jahren, seine Neukompositionen vielleicht doch zuweilen auch wieder — wie einst in Weimar — ins Reine schrieb, oder ob die Reinschriften auch dieser Jahre ausschließlich auf die Neufassung älterer Urbilder zurückzuführen sind⁵.

2. Die Satzstruktur: Innerhalb eines mehrstimmigen Satzgefüges deutet eine relativ gestaltlose Stimme (die z. B. in Fugen selten das Thema vorträgt, evtl. sogar in veränderter Gestalt) auf Erweiterung der Stimmenzahl, z. B. von vier auf fünf Singstimmen.

3. Die Formanalyse: Der Meßtext kennt mit geringfügigen Ausnahmen keine Dacapo-Wiederholungen. Musikalische Reihungs- (AA') und Kontrastformen (AB), auch einteilige Formen (A) dominieren. Finden sich in der Musik dennoch dacapoartige Formen, so erhebt sich der Verdacht, ein abweichender Text des Urbildes könne als Versdichtung mit Dacapo-Wiederholung entworfen gewesen sein⁶. Weniger überzeugend ist der vielfach unternommene Versuch, auch die für die Meßsätze typischen Formen als Relikte eines ursprünglichen Dacaposatzes zu erklären: A (B) A', A B (A) oder A (B A). Auf diese Weise läßt sich letztlich fast jeder Messensatz auf ein Dacapo-Urbild zurückführen!

4. Die hypothetische Unterlegung eines Textes, der nach heutiger Kenntnis einer verschollenen Komposition Bachs entstammt oder entstammen könnte, unter die Musik eines Messensatzes. Finden sich dabei auffallende Übereinstimmungen zwischen Text und Musik (insbesondere solche, die sich aus der erhaltenen Messenversion nicht erklären lassen), so wäre das Urbild mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit wiederentdeckt. Freilich wird die Beweiskraft auch dieses Arguments eingeschränkt durch die Erfahrung, daß Bach die Messensätze bei der Umarbeitung einer tiefgreifenden Revision zu unterziehen pflegte⁷.

Der Vollständigkeit halber sei vermerkt, daß eine Parodie bzw. Wiederverwendung in umgekehrter Richtung (Messensatz als Vorlage) bisher nur für drei Sätze des Messenteils I (*Gloria, Domine Deus, Cum Sancto Spiritu*) als Weihnachtsmusik BWV 191 bekanntgeworden ist und darüber hinaus von der Forschung nicht angenommen wird. Für die Teile II—IV ist eine solche Annahme schon aus biographischen Gründen auszuschließen.

⁵ Vgl. Alfred Dürr, *Schriftcharakter und Werkchronologie bei Johann Sebastian Bach*, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR*, Leipzig 1985, S. 283ff.

⁶ Allerdings verwendet Bach auch in Bibelwort-Prosa zuweilen eine musikalische Dacapo-Struktur trotz textlicher Verschiedenheit. Vgl. z. B. BWV 39/1, Takte 106—137, 138—164, 165—218 (= A B A').

⁷ Vgl. insbesondere den Satz *Et expecto resurrectionem* mit BWV 120/2 (dazu Friedrich Smend im *Bach-Jb.* 1937, S. 16ff.) oder das *Agnus Dei* mit BWV 11/4: Wohl kein Forscher hätte vom *Agnus Dei* aus das mutmaßliche Urbild (bzw. seine Parodie ersten Grades) je wiederfinden können.

Nun zu den einzelnen Sätzen (Zählung nach NBA II/1):

I/1: *Kyrie eleison*

Muster für Bach waren nach Christoph Wolff⁸ der entsprechende Satz einer Messe in g-moll von Johann Hugo von Wilderer und nach meinem eigenen Hinweis⁹ ein anonymes *Kyrie*, dessen Baß-Fragment sich in einer Kantatenstimme (BWV 63) aus Bachs Weimarer Zeit findet. Wilderer und — soweit erkennbar — der Anonymus beginnen den Satz mit einem sechs- bzw. fünftaktigen homophonen Block, dem eine Fuge folgt, die in beiden Fällen eine gewisse Ähnlichkeit mit derjenigen Bachs nicht verleugnen kann¹⁰.

Bis 1982 (Rifkin) hat dieses *Kyrie* der *h-moll-Messe* als Originalbeitrag gegolten, und auch Häfner (S. 243) teilt diese Ansicht unter Hinweis auf dessen „originäre Fünfstimmigkeit“, die „bis in die Themengestaltung hineinreichende Beziehung“ zu dem *Kyrie* der Messe Wilderers; der Satz sei „trotz des sauberen Schriftbildes im Partiturotograph höchstwahrscheinlich ein Original“.

Rifkin dagegen hält nur die vier Einleitungstakte im Autograph für Urschrift („a typical composing score, with fluid, almost hasty script and a relative abundance of corrections“); von Takt 5 an sei der Satz wegen seines Reinschriftcharakters und der Spärlichkeit an Korrekturen anscheinend aus einem anderen Werk entlehnt, besetzt noch mit gewöhnlichen Oboen, ohne Flöten und Fagott. Eine Anzahl offensichtlicher Transpositionsirrtümer deute auf eine Vorlage in c-moll. Die Form des Satzes (Takt 5 ff.) weise auf einen Typus, wie er in Kirchenkantaten der Zeit um 1726 zu finden sei. Die daraus resultierende Annahme einer ursprünglichen vokalen Vierstimmigkeit lasse sich freilich nicht sicher belegen.

Tatsächlich ist besonders die Hypothese eines Urbildes in c-moll nicht von der Hand zu weisen. Nach eigener Zählung enthält das *Kyrie I* von Takt 5 an insgesamt etwa 35—44 Intervallkorrekturen, davon 27—31 aus der Obersekund und 8—13 anderer Art¹¹. Zwar muß verwundern, daß die genannte Vermutung nur durch eine einzige Akzidenzienkorrektur gestützt wird¹²; dennoch liegt die Annahme einer Vorlage in c-moll nahe. Ob freilich mit der Transposition auch eine Parodie einhergegangen ist, läßt sich bislang nicht ermitteln: Die Suggestion des vertrauten *Kyrie*-Textes und des

⁸ Christoph Wolff, *Zur musikalischen Vorgeschichte des Kyrie aus Johann Sebastian Bachs Messe in h-moll*, in: *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, Kassel 1967, S. 316ff.

⁹ Alfred Dürr, *Marginalia Bachiana*, in: *Mf* 4 (1951), S. 374f.

¹⁰ Der Verdacht drängt sich auf, diese Art der Eröffnung, vielleicht gar die Themengestalt, könne Allgemeingut der Zeit für eine Reihe von *Kyrie*-Vertonungen gewesen sein. Verhielte sich das so, so würde die Beweiskraft der angeführten „Muster“ dadurch relativiert.

¹¹ Die aus der Faksimile-Ausgabe des Autographs (Berlin P 180) wie stets mit einem gewissen Unsicherheitsfaktor ermittelten Korrekturen aus der Obersekund sind (Takt/System/Note): 11/4/3 (?), 13/5/7, 15/4/6 (?), 23/4/4, 24/4/1, 33/2/1, 41/7/1, 53/1/6, 56/2/1, 58/5/4, 59/5/2, 62/4/6, 66/9/7, 67/5/4, 73/2/5, 74/2/9, 75/11/1, 85/3/2, 85/4/3, 88/8/1, 88/11/5, 89/9/2, 94/11/3 (?), 97/7/1, 109/3/2, 113/9/6, 115/6/1-2, 117/10/2, 119/1/1, 120/10/11 (?), 123/8/1. Andere Intervallkorrekturen: 18/1/2 (Akzidens), 24/3/3, 29/3/2, 32/8/1 (?), 46/9/4 (?), 61/9/5, 62/8/4, 73/2/7 (?), 105/6/3 (?), 115/8/5, 116/7/4, 118/6/5, 120/11/2 (?).

¹² 35/9/5 (aus *b* in *#*).

Wilderer-Themas versperrt möglicherweise den Blick für die Wandelbarkeit der Gestalt des Themas, das, um nur eine Möglichkeit von vielen zu nennen, sehr wohl auch wie folgt gelautet haben könnte:



Notenbeispiel 1

Wenn aber bereits das Urbild ein *Kyrie* gewesen sein sollte, so ist die Entstehung auch der vier Eingangstakte aus derselben Vorlage nicht so kategorisch auszuschließen, wie Rifkin das tut. Die beiden erwähnten „Muster“ (Wilderer, Anonymus) beginnen mit einem solchen homophonen Block, und der Korrekturenreichtum ist keineswegs so überzeugend, der Kontrast zu den folgenden Takten keineswegs so offensichtlich. Ja, sogar eine Korrektur aus der Obersekund findet sich¹³.

Solange freilich keine neuen Argumente vorgebracht werden, bleiben die Überlegungen zu diesem Satz mehr oder weniger glaubhafte Hypothese.

I/2: *Christe eleison*

Robert Marshall¹⁴ meint, dieses Duett sei speziell im Blick auf Dresden geschrieben (die Sopran-I-Partie entspreche dem Stimmumfang der Faustina Hasse). Dagegen halten Rifkin und Häfner den Satz für Parodie, wobei — nach Rifkin — seine Eignung für Dresden allenfalls für die Wahl der Parodievorlage, nicht aber für die ursprüngliche Komposition ausschlaggebend gewesen sei.

Fünf Jahre nach Rifkin konstatiert Häfner (S. 241), daß „noch niemand diese Frage [ob Parodie vorliege] [...] gestellt und untersucht hat“, und schlägt als Text des Urbildes das Duett *Seid zu tausend mal willkommen* BWV Anh. I 9/8 vor.

Tatsächlich sind die von Rifkin kurz, von Häfner detailliert vorgebrachten Argumente für das Vorliegen von Parodie überzeugend: Reinschriftcharakter mit typischen Abschriftkorrekturen, freie Dacapoform ohne Begründung aus dem Messentext sowie — nach Häfner (S. 245 ff.) — gute Anpassung der erhaltenen Musik an den mutmaßlich ursprünglichen Text. Dieses letzte Argument führt, für sich genommen, nicht über den Grad des Möglichen hinaus; da Häfner jedoch mehrere Sätze aus BWV Anh. I 9 als Urbilder von Sätzen der Messe wiederentdeckt zu haben glaubt, bekräftigen sich die vorgebrachten Hypothesen in gewissem Grade gegenseitig.

¹³ 2/9/2.

¹⁴ Robert L. Marshall, *Bach the Progressive*, in: MQ 62 (1976), S. 339.

Keine zwingende Erklärung konnte bisher für die Tatsache beigebracht werden, daß Bach die Violinen im Sopranschlüssel (mit anfänglicher Korrektur aus Violinschlüssel!) notiert hat — außer der allgemeinen Begründung, daß die Ursache hierfür wohl in der Parodievorlage liegen müsse. Das ist gewiß möglich (wenn man z. B. an eine Vorlage in *F*-dur denkt); doch ist eine Notierung von Violinen im Sopranschlüssel auch wiederum nicht so ungewöhnlich (zumal bei tiefer Lage des Violinparts — vgl. das *Agnus Dei*), daß ein spontaner, von der Vorlage unabhängiger Entschluß undenkbar wäre.

I/3: *Kyrie eleison*

Überzeugend weisen Rifkin wie Häfner auf die vokale Vierstimmigkeit sowie den Reinschriftcharakter des Autographs als Anzeichen für das Vorliegen von Parodie hin, Häfner (S. 252) überdies auf die unterschiedliche Textierung „e-lei-son“ und „e-le-i-son“. Desgleichen leuchtet die Deutung beider ein, die in dem Urbild einen Kantatenchor auf Prosa-(Bibel-)Text zu erkennen glauben.

Entschieden zu widersprechen ist jedoch der Überzeugung Häfners (S. 254ff.), der das Urbild in BWV 244 a/8 (und 14) *Wir haben einen Gott* gefunden zu haben glaubt. Wenn sich das Bibelwort „von selbst“ (S. 255) der Musik des *Kyrie II* zuordnet, so beweist das nur, wie leicht sich eine Komposition parodieren läßt, sofern nur der Textbezug unberücksichtigt bleibt. Unterstellt man dagegen, daß Bach sich bei einer Neukomposition „nach dem Affect der Wortte“ gerichtet habe¹⁵ (und nur unter dieser Prämisse lassen sich verschollene Urbilder wiederfinden!), so kann das chromatisch-leidvolle Thema dieses *Kyrie* niemals auf eine freudige, kategorische Aussage über Hilfe und Errettung vom Tode erfunden worden sein¹⁶. Auch die zusätzlichen Argumente Häfners — *Stile-antico*-Satz (S. 259f.) und zahlensymbolischer Hinweis auf BACH (S. 262) — können nicht begreiflich machen, warum gerade dieser und kein anderer Satz als Urbild des *Kyrie II* in Frage kommt. Man wird also weiter suchen müssen.

I/4: *Gloria in excelsis Deo*

Zur Herkunft dieser Musik hat bereits Friedrich Smend 1956 dezidierte Ansichten geäußert¹⁷. Seiner Überzeugung nach ist sie „Parodie, nachträgliche Vokaldurchsetzung des Hauptteils aus einem Konzertfinale der Köthener Jahre“, das, wie eine Stimmknickung der Oboe I in Takt 36 erkennen lasse, ursprünglich in *C*-dur gestanden habe.

Rifkin dagegen hält das *Gloria* für den A-Teil eines *Dacaposatzes* mit vierstimmigem Vokalpart in *D*-dur. Trompeten und drei Oboen deuteten auf Leipziger Herkunft, die ursprüngliche *Dacapoform* auf ein weltliches Urbild. Flöten und (selbständiges) Fagott fehlten noch¹⁸.

¹⁵ Vgl. *Bach-Dokumente II*, Kassel 1969, Nr. 542, S. 423.

¹⁶ Als Beispiel für die Vertonung einer solchen Aussage durch Bach sei auf den textgleich beginnenden Chorsatz *Wir haben ein Gesetz* aus der *Johannes-Passion* verwiesen.

¹⁷ Kritischer Bericht *NBA II/1* (künftig: Smend), S. 109ff.

¹⁸ In der Messe sind sie erst Zutat beim Ausschreiben der Stimmen.

Nach Häfner (S. 262ff.) habe Smend den Parodiecharakter und die Tatsache einer Transposition richtig erkannt; doch spreche der häufige Vortrag des Hauptmotivs durch die Singstimmen in den Takten 25—28, 41—44, 69—76 (nach Smend: Solo-Episoden) gegen eine rein instrumentale Provenienz: Daß das Hauptmotiv hinein-passe, könne kein Zufall sein. Auch lasse „gelegentliche Unebenheit der Deklamation“ (Takt 32: „*éxcelsis*“, Takt 48f.: „*Deó*“) auf Neutextierung schließen (dabei verkennt Häfner freilich die hemiolische Struktur der genannten Takte).

Auch nach Häfner — wie nach Rifkin — ist das Urbild ein Chor mit vierstimmigem Vokalsatz¹⁹ („in letzter Instanz möglicherweise aus dem A-Teil eines in Dacapo-Form stehenden Köthener Konzertsatzes hervorgegangen“), dem jedoch keine weltliche Reimdichtung, sondern ein biblischer Prosatext zugrundeliege. Diesen glaubt er im Eingangschor *Machet die Tore weit* der Kantate zum 1. Advent aus dem Picander-Jahrgang 1728/29 gefunden zu haben. Der Satz habe statt der drei Trompeten zwei Hörner verlangt und sei in G-dur gestanden, wodurch die Oboenproblematik in Takt 36 umgangen worden sei.

Zu den unterschiedlichen Hypothesen ist mancherlei Kritik anzumelden. Die Smendschen Soli eines Instrumentalsatzes (Takte 25—28, 41—44, 65—76) sind, selbst wenn man von der berechtigten Kritik Häfners absieht, viel zu kurz, um ein ausgewogenes Instrumentalkonzert entstehen zu lassen und entbehren eigenständiger (Solo-)Thematik. Ebenso gegenstandslos ist Smends Transpositions-Hypothese (die sich Häfner zu eigen macht). Denn die Takte 35—37 sind eine transponierte Wiederholung der Takte 11—13, und daß Bach in solchen Fällen Stimmknickungen in Kauf nimmt, läßt sich vielfältig belegen²⁰ — und schon gar, wenn die Violine I (Querflöten fehlen noch) gleichzeitig die Originalgestalt vortragen kann! Insbesondere aber wird man zur originalen Textierung bindende Aussagen nur mit größter Vorsicht machen können. Von einem Satz, der nur als A-Teil (gegliedert: a a') überliefert ist, mit Rifkin zu folgern, er sei Teil einer Dacapo-Anlage und daher weltlicher Herkunft, bedeutet ebenso den Verzicht auf die Diskussion alternativer, sehr wohl denkbarer Möglichkeiten wie Häfners Unterstellung, der Satz sei in sich vollständig und — „aus der ganzen Anlage ersichtlich“ (warum?) — auf einen Prosatext komponiert.

Insbesondere aber ist die Zahl der Voraussetzungen, unter denen der von Häfner vorgeschlagene Text der gesuchte sein könnte, zu hoch, um zu einem zwingenden Schluß zu führen: Prosatext (siehe oben), zwei Hörner statt der drei Trompeten (immer noch eine ungewohnte Prunkbesetzung zum 1. Advent!), G-dur statt D-dur (als Rückschluß aus der Tonart des Schlußchorals unhaltbar²¹) sowie, daraus folgend, eine nahezu unausführbar hohe Lage der Singstimmen — Prämissen, die, wie wir meinen, dem Häfnerschen Identifizierungsversuch seine Glaubwürdigkeit nehmen.

¹⁹ Seine Argumente für die ursprüngliche Vierstimmigkeit (S. 264f.) leuchten ein, sie bedürfen keiner Diskussion.

²⁰ Ein anschauliches Beispiel sind die Takte 20—24, verglichen mit 1—5, im *Quia respexit* des *Magnificat* BWV 243a/3 bzw. 243/3: Siehe *NBA* II/3, S. 24 und 88. Hier ist das ursprüngliche Intervallverhältnis in der späteren Fassung wiederhergestellt.

²¹ Einerseits stehen die Schlußchoräle bei Bach häufig auch in einer andern Tonart als der Eingangssatz (zum Picander-Jahrgang vgl. BWV 149, 188, 156, 159, 145, 174, also fast alle erhaltenen), andererseits sind die Choralsätze in der Druckausgabe 1784—1887 zuweilen transponiert (z. B. BWV 226) — ein Beispiel für die gebotene Vorsicht bei voreiligen Unterstellungen.

I/5: *Et in terra pax*

Rifkin vermutet auf Grund des Schriftbildes wie der Musik als Urbild einen Kirchenkantatensatz der mittleren oder späten 1720er Jahre, der mit einem Ritornell, ähnlich dem der Takte 13–20 des Messensatzes begonnen habe. Der Vokalchor sei vierstimmig gewesen, die Tonart dieselbe; Flöten und (selbständiges) Fagott fehlten noch (siehe Anm. 18).

Nach Häfner (S. 273) ist der Satz „mit Sicherheit ein Original“; das zeige sich in der „fünfstimmigen Grundkonzeption“ des Vokalsatzes und dem „korrekturbedadenen Schriftbild“ des Autographs. Doch erscheint uns Häfners Aussage voreilig. Die Bezeichnung des Schriftbildes als „korrekturbedaden“ ist nicht nur übertrieben, sie verschweigt auch, daß ein Großteil der tatsächlich vorhandenen Korrekturen auf die Singstimmensysteme entfällt — ein typisches Zeichen für Parodie. Auch gegen die Behauptung, die Grundkonzeption sei fünfstimmig, sprechen nicht nur Bachs Schreibversehen in der Partitur²² (die sich notfalls auch als gewohnheitsbedingte Irrtümer erklären ließen), sondern auch die bescheidene Rolle, die dem Sopran II in den drei Fugenabschnitten zukommt²³: In jedem Abschnitt trägt er nichts als das Thema (Neumann: Kontrapunkt 1) vor, das im zweiten und dritten durch Tromba I verstärkt wird, also nach bekannter Manier Bachs²⁴ im vierstimmigen Urbild als krönender Instrumentaleinsatz erklingen sein dürfte²⁵. Nur in den Takten 34–37 kommt dem Sopran II eine thementragende Funktion zu; und diese Takte könnten hinzugefügt oder aus einem überzähligen Einsatz einer der übrigen Stimmen gewonnen worden sein. Der charakteristische Sechzehntel-Gegensatz (Neumann: Kontrapunkt 2) tritt im Sopran II überhaupt nicht auf, nachdem Bach einen ursprünglichen Plan, von Takt 46 an beide Soprane unisono zu führen (!), aufgegeben hatte, wie die entsprechende Korrektur im Autograph beweist.

Doch auch in Rifkins im Prinzip einleuchtender Hypothese zeigt sich ein Problem, sobald man nach dem ‚Thema‘ des Einleitungsritornells fragt. Vergleicht man die Takte 1ff. und 13ff. (siehe oben) miteinander, so würde die instrumentale Einleitung etwa wie folgt begonnen haben:



Notenbeispiel 2

²² Versehentliche Auslassung des Soprano-II-Systems auf S. 32 (Takt 28–33) und 34 (Schlüsselkorrektur).

²³ Eine anschauliche Darstellung bei Werner Neumann, *Johann Sebastian Bachs Chorfüge*, Leipzig 1938, 2. Aufl. 1950, S. 36.

²⁴ Als Beispiele für viele seien genannt: BWV 71/7 (Takt 80–84), 21/11 (40–43, 62–65), 69 (a)/1 (74–76, 125–127).

²⁵ Charakteristisch für eine sekundäre Entstehung des Soprano-II-Parts ist der Themenabbruch in Takt 59 zur Vermeidung von Quintenparallelen: Nur Tromba I beendet das Thema!

Einem solchen Beginn fehlt jede Prägnanz; er hat Fortspinnungs-, nicht Vordersatzcharakter. Dieser Vordersatz wird in der Messe durch das *Gloria* (Satz 4) repräsentiert. Ein eigenständiges Urbild zum *Et in terra pax* dagegen dürfte, so meinen wir, auch einen eigenen Vordersatz besessen haben, der in der Messe beiseite geblieben wäre. Hier scheint die Diskussion noch nicht abgeschlossen zu sein.

Mit aller gebotenen Vorsicht sei hier die Frage gewagt, ob *Gloria* sowie *Et in terra pax* (Satz 4—5) vielleicht gar ein gemeinsames Urbild hatten, nämlich den verschollenen Chor *Ehre sei Gott in der Höhe* BWV 197 a/1. Die Unterlegung dieser Anfangsworte unter das *Gloria* der Messe stellt keine wesentlichen Probleme. Danach aber reizt zumal die Tatsache, daß das im Luthertext sonst übliche Wort „und“ vor „Friede“ im Originaldruck²⁶ n i c h t enthalten ist, zur Spekulation in dieser Richtung. Vgl. z. B. Takt 20ff.:

(Frie - de auf Er - den)

Frie - de, Frie - de auf Erden, und den Menschen ein Wohl-ge - fal - len

Notenbeispiel 3

I/6: *Laudamus te*

Rifkin wie Häfner sehen wohl mit Recht in der Korrekturenarmut des Autographs sowie in der bei Bach üblicherweise nur bei Verdichtung gebräuchlichen freien Dacapoform des Satzes, für die der Messentext keinen Anlaß gebe, einen deutlichen Hinweis auf das Vorliegen von Parodie.

Häfner glaubt das Urbild in der Arie *Augustens Gegenwart, Augustens Lustrevier* BWV Anh. I 9/6 gefunden zu haben (S. 273ff.). Eine Bestätigung hierfür sieht er in seiner zuvor geäußerten Annahme, daß auch bereits das *Christe eleison* derselben Kantate BWV Anh. I 9 entstamme und auch dort derselben Person — Apollo — zugewiesen sei, so wie auch in der Messe beide Partien vom Sopran II (Kantate: vermutlich Tenor) gesungen werden.

Wie zum *Christe eleison* führt auch diesmal Häfners Hypothese nicht über den Bereich des immerhin Möglichen hinaus; und wenn auch hier wie dort die Klammer der vermuteten Herkunft aus derselben Kantate eine gewisse Bekräftigung der Hypothese darstellt, so spricht andererseits die gleich zu Beginn des Vokalteils (Takt 13f.) zu postulierende 18-tönige Koloratur auf den Vokal „u“ sehr entschieden gegen die Rich-

²⁶ Faksimile bei Werner Neumann, *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, Leipzig 1974, S. 335. — Eine Übertragung des Textes auch im Kritischen Bericht NBA I/2, S. 41.

tigkeit der Zuweisung, da Bach Koloraturen auf „u“ tunlichst vermeidet²⁷. Weit überzeugender wäre ein Textanfang auf Worte wie „Gelobet“, „Erfreuet“, „Wir preisen“, „Wir danken“ — um nur einige Beispiele zu nennen, wie sie reichlich in Kantatendichtungen zu finden sind.

I/7: *Gratias agimus tibi*

Die Vorlage BWV 29/2 ist bekannt. Rifkin weist jedoch darauf hin, daß der Satz auch im dortigen Autograph Reinschrift, also wohl (auf denselben Text) bereits vor dem 27. August 1731 komponiert worden sei²⁸.

I/8: *Domine Deus*

Häfner (S. 278ff. mit Rückverweisung auf Häfner 1977) und Rifkin sehen die Reinschrift des Autographs wie die Form des Duets — A B als Teile eines ursprünglich mit *Dacapo* (A oder A') versehenen Satzes — als hinreichendes Argument für das Vorliegen von Parodie an, wohl mit Recht. Das von Häfner 1977 (S. 56ff.) angenommene Urbild *Ich will (du sollt) rühmen, ich will (du sollt) sagen* BWV 193a/5 läßt sich nach Rifkin der Musik jedoch nicht hinreichend überzeugend unterlegen.

Tatsächlich gehört Häfners Vorschlag wohl in die Kategorie „möglich, aber nicht zwingend“; denn er hängt an allzuvielen fraglichen Prämissen. Diese sind:

1. Die Abgrenzung der Teile A und B voneinander. Häfner beruft sich dabei auf den typographischen Befund, den er jedoch falsch deutet: Einzug signalisiert in Drucken der Bachzeit nicht den Beginn des B-Teils, sondern männlichen Zeilenausgang, eine Tatsache, die bekannt sein sollte.
2. Die Unterstellung eines Interpunktionsfehlers im Druck, gefolgert aus der Fehlbeobachtung zu 1.
3. Die Besetzung der Kantate: Die Arie der *Salus* müßte „bei ihrer Übernahme in die Ratswechselkantate [BWV 193] transponiert worden sein“ (Häfner 1977, S. 58).
4. Die Stimmführung: Bei der Parodierung zum *Domine Deus* müssen die Singstimmen in den Takten 17—22 und 25—50 vertauscht worden sein.
5. Wiederum eine 14-tönige Koloratur auf den Vokal „u“ in Takt 42f., Tenor: Siehe dazu oben.

Insbesondere unsere Feststellung zu 1. und 2., aus denen eine nicht zu rechtfertigende Aufteilung des Textes auf Haupt- und Mittelteil des angenommenen Urbildes resultiert, stellen die Richtigkeit der Hypothese Häfners erheblich in Frage.

I/9: *Qui tollis peccata mundi*

Die Vorlage BWV 46/1 ist bekannt.

²⁷ Vgl. auch seine nachträgliche Änderung der Textunterlegung im *Sicut locutus est des Magnificat*. — Eine systematische Untersuchung der von Bach bevorzugten bzw. vermiedenen Vokale in Koloraturen steht noch aus.

²⁸ Es soll nicht Aufgabe dieses Berichts sein, zusätzliche Ermittlungen zur Herkunft von Sätzen anzustellen, deren Parodievorlage bereits bekannt ist. Zur Frage, inwieweit Reinschrift als Indiz für das Vorliegen von Parodie tauglich ist, siehe die in Anm. 5 genannten Ausführungen.

I/10: *Qui sedes ad dextram Patris*

Rifkin wie Häfner werten das Schriftbild der Partitur (Rifkin: Eintragung des Vokalparts n a c h den Instrumenten, Häfner: Korrekturen der Textunterlegung) sowie die nicht durch den Messentext bedingte Form des Satzes wohl mit Recht als Indiz für das Vorliegen von Parodie.

Das Urbild sieht Häfner (S. 282ff.) in der Arie *Soll des Landes Segen wachsen* BWV Anh. I 9/12, deren Text „vorzüglich“ auf die Musik des Messensatzes passe.

Auch hier wieder spricht für Häfners These besonders die Herkunft dieses weiteren Textes aus derselben Kantate Anh. I 9, die, die Richtigkeit dieser Annahme vorausgesetzt, insgesamt nicht weniger als fünf Vorlagensätze für die *h-moll-Messe* abgegeben hätte. Andererseits wäre zu fragen ob wirklich auch der Beginn des Vokalteils



Soll



muß

(Takt 18f.) Notenbeispiel 4a

und Takt 26f. Notenbeispiel 4b

unter die vorzüglich passende Textierung zu zählen sind (vgl. wiederum das Melisma auf „u“). Offenbar kann man hierin unterschiedlicher Meinung sein; jedenfalls wagen wir nicht, Häfners Urbild-Hypothese als einleuchtend einzustufen.

I/11: *Quoniam tu solus sanctus*

Rifkin wie Häfner (S. 286ff.) führen die Korrekturenarmut des Autographs sowie die vom Messentext nicht zwingend geforderte freie Dacapoform des Satzes als Argumente für das Vorliegen von Parodie an. Während aber Rifkin die Veranlassung für die ungewöhnlich „tiefe“ Besetzung im Text des Urbildes vorgegeben glaubt (ohne ins Detail zu gehen), vermeint Häfner die ursprüngliche Besetzung in Tromba, zwei Oboi (d'amore), jeweils eine Oktave höher liegend, Baß und Continuo zu erkennen. Seiner Überzeugung nach ist der Wechsel der Instrumentalbesetzung in der Messenfassung durch den notwendigen Kontrast zum folgenden *Cum Sancto Spiritu* veranlaßt; und so hält er „deren z. T. dickes, undurchsichtiges Klangbild“ für eine „Notlösung“.

Das Urbild sieht Häfner in der Arie *Helden, die wie Caesar fechten* BWV Anh. I 9/10. Die hypothetische Textunterlegung unter den Baßpart der Messe gehe „nahtlos auf“, und die Herkunft aus der schon mehrmals zur Parodie herangezogenen Kantate Anh. I 9 bedeute eine zusätzliche Bestätigung, deren es „eigentlich nicht mehr bedurft“ hätte.

Die Annahme einer Tieferlegung der Besetzung gegenüber dem Urbild mag angesichts des vermuteten ursprünglichen Textes naheliegen (Trompete!); als Notwendigkeit zur Kontrastbildung in der Messenkomposition will sie weniger einleuchten, zumal wenn im Text von „altissimus“ die Rede ist. Ja, daß die „Mitwirkung von Blechblasinstrumenten eine Differenzierung in tonartlicher Hinsicht unmöglich machte“ (S. 289), ist unzutreffend, da man ja in Leipzig — und zweifellos ebenso in Dresden —

auch über Hörner anderer Stimmung (z. B. in G) verfügte. Gewiß ist Bachs Entschluß zur Erweiterung des sonst für die Missa verlangten Instrumentariums um ein Horn und ein zweites Fagott allein für diesen Satz nicht leicht verständlich (worauf auch Häfner hinweist), aber, wie wir meinen, auch durch die bloße Absicht zur Kontrastbildung gegenüber dem folgenden Messensatz nicht hinreichend plausibel zu machen.

Hält man ungeachtet dessen an der Hypothese eines Urbildes *Helden, die wie Caesar fechten* fest, so muß verwundern, daß Bachs Musik statt des zu erwartenden Schlachtgetümmels feierliche Ruhe und Erhabenheit ausstrahlt, ja tatsächlich für ein Horn als Soloinstrument viel geeigneter erscheint als die nach Häfner für das Urbild zu postulierende Trompete. Unter diesem Aspekt erachten wir das zusätzliche Argument der Herkunft aus BWV Anh. I 9 keineswegs für so überflüssig, wie Häfner das glauben machen will. — Insgesamt überzeugt die Annahme, das *Quoniam* sei Parodie, während seine Gleichsetzung mit BWV Anh. I 9/10 unter die reichhaltige Rubrik „möglich, aber nicht zwingend“ einzuordnen sein wird. Auch dieser Fall zeigt, daß sich ein Text zuweilen durchaus „nahtlos“ unterlegen läßt, wenn hinsichtlich der Übereinstimmung im „Affekt“ Zweifel bestehen bleiben.

I/12: *Cum Sancto Spiritu*

Häfner (S. 291 ff.) glaubt, der Satz sei („jedenfalls soweit ich sehe“) von der Forschung bisher für eine Originalkomposition gehalten worden, und in der Tat sucht Smend, seine Originalität ausführlich zu belegen²⁹. Doch hält nicht nur Rifkin ihn für die Parodie des Eingangssatzes einer verschollenen Kirchenkantate; auch Tovey³⁰ schreibt schon 1937: „I am as sure as I can be of anything that this is an arrangement of a lost work, and that voices have been adapted to its opening ritornello“. Dazu bietet er eine Rekonstruktion der mutmaßlichen instrumentalen Einleitung, worauf auch Rifkin hinweist. Diesen Darlegungen sowie der sehr detaillierten Beweisführung Häfners braucht nichts hinzugefügt zu werden: Sie überzeugen, auch was die Annahme eines ursprünglich vierstimmigen Vokalsatzes betrifft, restlos³¹.

Das verschollene Urbild sieht Rifkin im Chor einer Kirchenkantate der mittleren oder späteren 1720er Jahre, und in dieselbe Richtung weist auch Häfners Identifizierungsversuch mit dem Satz *Wünschet Jerusalem Glück* BWV Anh. I 4/1 von 1727. Man wird diese Hypothese nicht gänzlich ausschließen können, auch wenn im Detail Bedenken anzumelden sind. So fragt man sich z. B., warum an anderer Stelle, nämlich in BWV 171/1, die einzige Deklamation „Endé“ ausreicht, um den Satz als Parodie zu erkennen — sie ist nach Häfner (S. 140) „nur durch den Zwang einer Vorlage“ erklärbar —, während diesmal die gehäuften Fehldeklamationen „Wünschét“ (Takt 1 et passim), „inwendíg“ (Takt 39 u. öfter), „Mauéern“ (Takt 40 u. öfter), „denén“ (Takt 47 f.) nicht nur ungerügt bleiben, sondern daß vielmehr die „durchweg naht-

²⁹ Smend, S. 105ff.

³⁰ Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis. Volume V*, London 1937, S. 34ff.

³¹ Daß nicht auch Neumann in seiner Dissertation 1938 (Anm. 23) die offen zutageliegende Konsequenz aus seiner Analyse (S. 71 f.) *expressis verbis* zu ziehen wagte, ist wohl seiner Behutsamkeit gegenüber unbewiesenen Hypothesen zuzuschreiben.

lose Verbindung des Bibelworts mit der Musik" (S. 304) ausdrücklich hervorgehoben wird. Hier wird ganz offensichtlich mit zweierlei Maß gemessen. Und wenn Häfner (S. 298) die Molltrübung auf „denen, die dich lieben" als „äußerst passend" hervorhebt, so würde man ihm hierin williger folgen, würde er sie mit einigen Parallelbeispielen belegen.

II/1: *Credo in unum Deum*

Das weitgehend korrekturlose Schriftbild des Autographs, das höchstens einige Korrekturen aus der Untersekund erkennen lasse, regt Rifkin zu einigen vorsichtigen Überlegungen an: Könnte der Satz aus *G-dur* transponiert worden sein? Könnte er (wie BWV 1081/236 → als Intonation zu einem fremden *Patrem omnipotentem* erfunden worden sein? Könnte er, was angesichts seiner Dimensionen näher liegt, für das vorliegende *Symbolum Nicenum* in *G* entworfen worden sein, bevor dessen Tonartenplan in seiner Gesamtheit feststand, so daß eine Neuschrift in *A* erforderlich wurde?

Häfner (S. 305) bezeichnet den Satz ohne Diskussion als „unzweifelhaft original"; die Korrekturlosigkeit des Schriftbildes erfährt keine Erklärung. Das ist insofern verständlich, als angesichts der Verwendung der liturgischen *Credo*-Melodie keine Parodie vorliegen kann, sondern allenfalls eine Wiederverwendung in anderem Zusammenhang (und anderer Tonart?), also kein Sachverhalt, der unter Häfners Themenstellung fällt.

Unterstellt man freilich, daß Bach vielleicht seine *h-moll-Messe* ähnlich seiner reinschriftlich überlieferten *Matthäus-Passion* in einer repräsentativen Handschrift zu besitzen wünschte, so wäre es nicht weiter verwunderlich, wenn er für einen achtstimmigen Satz von solch polyphoner Dichte auch dann eine Entwurfsskizze angefertigt hätte, wenn es sich um eine Ad-hoc-Komposition handelte. Man sollte diese Möglichkeit erwägen und allein aus dem Reinschriftcharakter nicht unbedingt auf eine frühere Entstehung schließen³².

Schwierig ist auch die Tonartenfrage zu beantworten³³. Die Zahl der Sekundversehen ist (natürlich auch wegen des kürzeren Satzes) geringer als beim *Kyrie I*, und ihre exakte Interpretation wird durch den Zustand der Handschrift erschwert. Ich selbst halte die Hypothese von einer Erstfassung in *G-dur* für zu schwach begründet.

³² Anders Christoph Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968, insbesondere S. 149f. (vgl. auch meine Besprechung in: *Mf* 23 (1970), S. 324ff.). Wolff datiert *Credo* und *Confiteor* der *h-moll-Messe* auf Grund ihrer Zugehörigkeit zum *stile antico* in die Jahre „um 1740" und sieht in diesem Stilbefund eine Veranlassung, die Datierung „zumindest dieser beiden Sätze des *Symbolum Nicenum* um 1748/49 stark anzuzweifeln" Trifft dies zu, so müßte es sich im Rahmen der *h-moll-Messe* um die Wiederverwendung eines früher komponierten *Credo* (und *Confiteor*) handeln. Vgl. jedoch unten zum *Confiteor*.

³³ Mit der zu Anm. 11 erwähnten Einschränkung erscheinen Korrekturen aus der Untersekund (bzw. analog zu bewertende Akzidenzienkorrekturen) an folgenden Stellen möglich:

a) mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit (Takt/System/Note): 2/8/4 (♯ aus ♭), 26/1/2, 32/5/1-2, 38/5/2.

b) weniger wahrscheinlich, aber nicht auszuschließen: 16/7/3-4, 29/6/1, 30/3/6, 30/7/6, 34/1/1-2, 38/8/2 (♯ aus ♭?), 41/5/4, 42/5/1

Eindeutig nicht als Kopierfehler zu werten ist eine Korrektur zu Akkoladenbeginn, Takt 6^b im Baßsystem: Da beim Rastrieren die oberste Notenlinie ausgefallen war, hat Bach Baßschlüssel, Schlüsselakzidenzien und erste Note (e) um eine Terz zu tief gesetzt. Die Note wurde korrigiert, Schlüssel und Akzidenzien nicht. Konsequenzen für die Entstehungsgeschichte ergeben sich daraus nicht.

II/2: *Patrem omnipotentem*

Der Satz ist Parodie, zumindest nach der Musik des Kantatenchores BWV 171/1, der jedoch infolge seines Reinschriftcharakters von Rifkin wie von Häfner (S. 138ff.) seinerseits als Parodie angesehen wird³⁴.

II/3: *Et in unum Dominum*

Nach Rifkin weist der Reinschriftcharakter des Autographs das Duett als Parodie aus. Sein Thema erscheint in C-dur als Skizze im Autograph zu BWV 213/11, *Ich bin deine, du bist meine*. Bach habe die Musik, die damals anderweitig schon existiert haben müsse, zunächst für dieses Duett wiederverwenden wollen, den Plan aber verworfen und sie nachmals für die Messenkomposition herangezogen³⁵.

Nach Häfner³⁶ (S. 305—318), der sich zum Schriftbefund des Autographs nicht äußert, liegt dem Duett eine freie Dacapoform A B A' zugrunde (Taktordnung: 1—34, 34—62, 63—80). Für Parodie sprächen im vorliegenden Falle die thematische Differenz zwischen Instrumentalvorspiel und Vokalbeginn in Takt 1 bzw. 9 (letztes Achtel) sowie das Vorhandensein der erwähnten C-dur-Skizze aus einem unbekanntem Duett, dessen Musik Bach vorübergehend für BWV 213/11 habe verwenden wollen, wie schon Neumann (vgl. Anm. 35) und Rifkin annehmen.

Den Text des Urbildes glaubt Häfner in Satz 1 einer Hochzeitsdichtung Picanders zum 18. September 1725 (P 90 seiner Nomenklatur) *Ach wie süße sind die Küsse* gefunden zu haben, und diese Vermutung wird bekräftigt durch die Beobachtung, daß sich zugleich Satz 7 derselben Kantate (*Zarte Wangen, laßt euch küssen*) nach Häfner als ursprünglicher Text des Duetts BWV 213/11 erweist.

Die Textierung des Messenduetts mit P 90/1 gelinge in den Teilen A und B „auffallend gut“; dabei scheine die jüngere Messenversion (also ohne die Worte „Et incarnatus est . . .“) „an manchen Stellen dem Urbild näherzustehen“. Teil A' dagegen sei „stark umgestaltet, wenn nicht gar neu komponiert“.

Die zahlreichen Interpretationsmöglichkeiten des vielschichtigen Quellenbefundes verhindern eine ausführliche Diskussion aller denkbaren Folgerungen an dieser Stelle. So naheliegend es ist, daß die erwähnte C-dur-Skizze im Autograph der Herkules-Kantate 213 einem älteren weltlichen Duett entstammt — auch wir möchten uns dieser Meinung anschließen —, so ist doch die gegenteilige Hypothese, es handele sich um einen verworfenen Entwurf zu BWV 213/11, vom Befund her nicht völlig auszu-

³⁴ Wenn Häfner dennoch BWV 171/1 und nicht P 73/1 seiner Nomenklatur (S. 141) als Parodievorlage nennt (S. 416), so mag er hierfür Gründe gehabt haben, denen hier jedoch nicht nachgegangen werden kann.

³⁵ Zum Quellenbefund BWV 213/11 siehe den Kritischen Bericht *NBA I/36* (Neumann), insbesondere S. 32 und 64f. — Zum Quellenbefund BWV 232^D/3 siehe Smend, S. 333ff.; doch konnte Smends Schlußfolgerung, Bach habe die ältere Duett-Textierung später wieder eingesetzt, von Georg von Dadelsen als irrig nachgewiesen werden (*Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958, S. 146).

³⁶ Häfner beginnt seine Ausführungen mit der Feststellung: Daß der Satz Parodie sei, erscheine „zunächst fast undenkbar, denn dieses Duett [] gehört [] zu den schönsten Sätzen der ganzen h-moll-Messe“ (S. 305). Die aus dieser Meinung resultierende qualitative Herabsetzung der Bachschen Parodiesätze widerspricht jedoch der sonst — passim — geäußerten gegenteiligen Ansicht des Autors.

schließen³⁷. — Was Häfners Identifizierungsversuch *Ach wie süße* betrifft, so lassen sich gegen ihn kaum Einwände vorbringen; insbesondere erscheint die Beobachtung von der starken Umarbeitung des A'-Teils durch den musikalischen Befund berechtigt, selbst wenn sich der vorgeschlagene Text nicht als der gesuchte erweisen sollte³⁸. Ein wenig verwirrend ist die Feststellung Häfners, die jüngere Messenversion stehe dem Urbild noch näher: Sollte Bach für sie wirklich außer der älteren Messenfassung auch die weltliche Duettpartitur herangezogen haben? De facto handelt es sich jedoch wohl nur um naheliegende, unkomplizierte Varianten. — Recht fraglich erscheint allerdings Häfners Interpretation (S. 317), nach der die in Takt 59 ff. von oben einsetzende Abwärtsbewegung der Instrumente als Illustration der Zeile „Ist der Himmel auf der Erden“ erfunden wurde und dann in der Messenversion — welcher Zufall! — die Worte „descendit de coelis“ abzubilden hatte. Ich kann mir diese Figur nur als illustrative Zutat zur Messenfassung vorstellen — vgl. auch ihre Wiederholung in Takt 73 f., für die das mutmaßliche Urbild keine Erklärung liefert.

Zum Schluß sei die Frage erlaubt, ob nicht vielleicht das eigentliche Urbild noch einen anderen Text hatte, und zwar ungeachtet der Richtigkeit der Häfnerschen Zuweisung. Unterlegt man nämlich versuchsweise der Messenmusik den Text des Herkules-Duetts, so ergibt sich eine überaus reizvolle Verschränkung beider Stimmen:

Herkules: Ich ʘ bin dei-ne
Tugend: † Du ʘ bist mei-ne

Und es ist beinahe unvorstellbar, daß Bach diese Musik entworfen haben sollte, ohne mit einer solchen textlichen Verschränkung zu rechnen. Daß Bach andernorts sehr wohl mit derartigen Effekten operierte, beweist das Duett *Komm, mein Jesu, und erquickte* aus der Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis* (BWV 21/8). Hier findet sich in Takt 25 ff. folgendes Zwiegespräch:


Seele: ja, ʘ ach ja, ʘ ach ja, ich bin ver-lo-ren,
Jesus: nein, ʘ ach nein, — nein,
ja, ʘ ach ja, — nein,
ʘ ach nein, ʘ ach nein, du bist er-ko-ren,

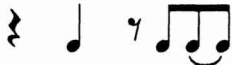
³⁷ Unglaublich ist dagegen die auch von Neumann und Häfner verworfene Denkmöglichkeit, die Skizze könne nur durch Zufall (mit einem aus einem andern Werk entfernten Papierbogen) in die Partitur der Herkules-Kantate hineingeraten sein: Zu eindeutig paßt sie sich dem Duett-Text BWV 213/11 an (vgl. die folgenden Darlegungen).

³⁸ Auf die Frage, ob die Form des Messenduetts von Häfner mit A B A' korrekt bezeichnet worden ist (S. 305), soll hier nicht eingegangen werden. Grundsätzlich stehen viele Duette Bachs der motettischen Reihungsform noch näher als seine Solo-Arien.

usw. bis Takt 37. Ein weiteres Argument: Picander war ein gewandter Parodiedichter. Sofern er Bach die Möglichkeit verschaffen wollte, die Musik zu P 90/1 oder auch zu P 90/7 (so Häfner) wiederzuverwenden, warum dichtete er dann deren Strophenbau in 213/11 nicht so getreu nach wie er das sonst zu tun pflegte³⁹?

Endlich sei die Frage gewagt, ob nicht die unterschiedliche Artikulation des Themas in den Instrumenten (Takt 1 u. öfter)

Oboe d'amore/Violino I 

Oboe d'amore/Violino II 

Notenbeispiel 5

gleichfalls durch den Text des Urbildes bedingt sein könnte: Der Text der zweiten Stimme hätte dann eine Silbe weniger besessen als der der ersten (was freilich bedeuten würde, daß Picander den Text 213/11 *d o c h* nicht so völlig getreu nachgedichtet hätte). Gewiß hat man in diesem Artikulationsunterschied seit *eh* und *je* ein Zeichen der Verschiedenheit (in der Einheit) von Gott Vater und Sohn gesehen⁴⁰, und vielleicht auch zu Recht. Dennoch scheint die Deutung nicht zwingend, zumal da im Text stets von der Einheit, nirgends aber von der Verschiedenheit des Sohnes vom Vater die Rede ist. Ein solcher hypothetischer Text könnte etwa auf eine Art wie die folgende gedichtet gewesen sein:

A: Stets nur lachend,

B: Nie betrübt

Alle diese Überlegungen bewegen sich freilich im Bereich der Hypothese, sind aber vielleicht zum Weiterdenken geeignet.

II/4: *Et incarnatus est*

Der Satz wurde von Bach nachträglich auf einem Einlegeblatt in die Partitur eingefügt, sein Text zugleich aus dem vorhergehenden Duett unter Streckung des übrigen Textes herausgenommen.

Rifkin, der die autographe Eintragung, wie aus dem Zusammenhang hervorgeht, als Reinschrift einstuft, meint, es widerspreche Bachs Gewohnheit, einen so relativ

³⁹ Der Einwand, auch der Schlußchor *Lust der Völker, Lust der Deinen* BWV 213/13 stimme im Versbau nicht mit BWV 184/6 (*Guter Hirte, Trost der Deinen*) überein, trifft nur zum Teil: Urbild ist vermutlich nicht BWV 184/6, sondern 184 a/6 (Kritischer Bericht *NBA I/36*, S. 65), und dessen Text ist unbekannt.

⁴⁰ Näheres z. B. bei Walter Blankenburg, *Einführung in Bachs h-moll-Messe*, Kassel, 3. Aufl. 1974, S. 68ff.

einfachen Satz vor der Eintragung als Skizze zu notieren; gleichwohl werfe eine Deutung als Übernahme aus einer früheren Komposition Probleme auf: Angesichts seiner originären Fünfstimmigkeit könne er kaum aus einer Kantate stammen, und auch seine offensichtliche Textbezogenheit schließe den Gedanken an eine Parodie aus. Doch habe Bach nie zuvor Anlaß gehabt, diesen Text zu komponieren. So schließt Rifkin mit der vorsichtigen Frage, ob es sich vielleicht um die Entlehnung aus dem Werk eines fremden Komponisten handeln könne. Häfner diskutiert das saubere Schriftbild nicht und bezeichnet den Satz als „unzweifelhaft original“ (S. 305 und S. 416).

Auch in die Entstehungsgeschichte dieses Messensatzes werden allenfalls künftige Untersuchungen Klarheit bringen können. Mit dem Gedanken an die Entlehnung aus einer fremden Komposition wird man sich angesichts der kompositorischen wie gedanklichen (vgl. die Stelle „et homo factus est“) Größe des Satzes schwer anfreunden können, ehe überzeugendere Anhaltspunkte vorliegen. Andererseits weisen auch die wenigen dennoch vorhandenen Korrekturen⁴¹ schwerlich in eine eindeutige Richtung: Die wenigen Korrekturen im Sekundabstand (Takt 32, Violini, vielleicht Takt 47, Violino II) reichen zur Annahme eines Urbildes in c-moll nicht aus, ebensowenig können die anteilmäßig relativ häufigen Änderungen der Textunterlegung den Verdacht, hier liege Parodie vor, hinlänglich unterstützen.

II/5: *Crucifixus*

Die Vorlage BWV 12/2 ist bekannt. Das autographe Schriftbild überrascht insofern, als Bach diesmal besonders stark in das Gefüge der Instrumentalbegleitung eingegriffen hat, deren zahlreiche Korrekturen ein für eine Parodie absolut untypisches Schriftbild zur Folge haben: Auch Korrekturenreichtum bedeutet also nicht stets nur Neukomposition.

II/6: *Et resurrexit*

Als erster hat Friedrich Smend die Originalität des Satzes angezweifelt; er sieht in ihm — wie im *Gloria* — den nachträglich mit Einfügung von Chorstimmen versehenen Eingangssatz eines Instrumentalkonzerts⁴². Da Smend jedoch mit einer diesmal tiefer greifenden Umarbeitung rechnet, ist seine Hypothese ebenso schwer nachzuprüfen wie zu widerlegen. Häfner (S. 328) widerspricht ihr ohne Angabe von Gründen⁴³.

Eine ausführliche Diskussion bietet dagegen Häfner 1977 (S. 65 ff.). Gelegentliche „Unebenheiten in der Deklamation“, der „ausgesprochen höfische Ton“ und seine

⁴¹ Mit der zu Anm. 11 erwähnten Einschränkung lassen sich an folgenden Stellen Korrekturen vermuten, deren ursprüngliche Lesart, sofern im folgenden nicht vermerkt, bei Smend, S. 338, verzeichnet ist (Takt/System/Note; die Violinen sind bis Takt 40 auf gemeinsamem System notiert): 6/4/1 aus ♩ ; 15/3/2(-3) mit Änderung der Textunterlegung; 16/4/2(-3) desgleichen; 28/4/2(-3?): unklare Rasur; 29/2/2; 32/1/1; 32/6/1; 35/2/1 aus ♩ ; 36f./2/3-6: Textsilbe „gi“ vielleicht ursprünglich erst unter 6. Note; 36f./4/2-4: Textunterlegung geändert; 47/2/4-6: unklare Korrektur, vielleicht aus $a' g' a'$ oder evtl. $a' e' fis'$; 47/5/3: aus fis' oder h ; 47/8/3-5: Papierschaden, vielleicht keine Korrektur

⁴² Smend, S. 145 ff.

⁴³ Jedenfalls habe ich keine Begründung finden können; doch steht der diesbezügliche Hinweis, die Anm. 476, nicht nur auf der falschen Seite (327 statt 328), sondern nennt mit S. 262 auch eine unrichtige Fundstelle.

offensichtlich sekundäre Fünfstimmigkeit deuteten auf einen weltlichen Chorsatz als Urbild. Hauptindiz für das Vorliegen einer Parodie ist ihm jedoch die „auskomponierte Dacapo-Form (A-B-A)“, die für den Messentext „keineswegs zwingend“ sei. Das mutmaßliche Urbild glaubt Häfner in dem Chor *Entfernet euch, ihr heitern Sterne* BWV Anh. I 9/1 gefunden zu haben. In seinem Buch von 1987 (S. 328f.) wiederholt Häfner seine Argumente kurz und weist auf die nach seiner Überzeugung inzwischen gelungenen weiteren Identifizierungen von mutmaßlichen Urbildern aus BWV Anh. I 9 (BWV 232¹/2, 6, 10, 11) als eine zusätzliche Bestätigung hin.

Auch Rifkin sieht in der Korrekturenarmut des Autographs sowie in der modifizierten Dacapoform des Satzes ein sicheres Indiz für das Vorliegen von Parodie, und auch er hält seine Fünfstimmigkeit für das Ergebnis nachträglicher Umarbeitung eines genuin vierstimmigen Chorsatzes, vermutlich aus einer weltlichen Kantate. Als speziellen Hinweis auf eine ältere Textierung wertet er die Vierertakt-Gruppierung des Continuo in den Takten 81 – 85 im Gegensatz zu dem sonst durchgängigen Dreiertakt, knüpft jedoch keine weiteren Spekulationen daran. Häfners Gleichsetzung mit BWV Anh. I 9/1 erscheint ihm problematisch, „as the form of the surviving text and that of the music do not correspond as closely as they should. The matter [...] still awaits a definitive resolution“.

Auch uns scheint die Deutung als Parodie überzeugend, während wir Häfners Identifizierungsversuch unter die große Rubrik „möglich, aber nicht zwingend“ einordnen möchten. Gleich der im Satzverlauf ständig wiederkehrende Beginn



Notenbeispiel 6

läßt uns in Häfners Jubel, die Musik passe „bis in kleinste Einzelheiten“ (S. 329) nur sehr gedämpft einstimmen: Jeder unvoreingenommene Betrachter würde eine Auszierung auf „heitern“, nicht aber auf „euch“ erwarten. Und wie schon zu früheren Textierungsversuchen müssen wir gegen die 14-tönige Koloratur auf den Vokal „u“ in Takt 79f. (Häfner 1977, S. 68) Bedenken erheben. Doch sei eingeräumt, daß die hypothetische Musik des Urbildes stellenweise umgearbeitet worden sein könnte, der Messenversion also überhaupt nicht „bis in kleinste Einzelheiten“ zu entsprechen braucht. — Endlich ist zu fragen, ob die Zugehörigkeit des vermuteten Urbildes zu BWV Anh. I 9 Häfners These dennoch „auf das glücklichste“ bestätigt, obwohl die vier übrigen Entlehnungen inzwischen nicht weniger als anderthalb Jahrzehnte zurückliegen. So könnte Rifkins Feststellung, „a definitive resolution“ stehe noch aus, vielleicht das Richtige getroffen haben.

II/7: *Et in Spiritum sanctum*

Rifkin sieht in der Form des Satzes, einem modifizierten *Dacapo*, und in dem sauberen Schriftbild des Autographs hinreichende Beweise für das Vorliegen von Parodie, wagt aber keine weiteren Aussagen über das mutmaßliche Urbild zu machen.

Häfner (S. 329ff.), der seine Ausführungen mit der Bemerkung einleitet, seines Wissens habe bisher noch niemand den Satz für Parodie gehalten⁴⁴, führt insbesondere die freie *Dacapo*-form und ihren (ariotypischen) „Sonatensatz-Modulationsplan“ als Parodie-Argumente an. Obwohl das Autograph bei nüchterner Betrachtung ausgesprochen sauber geschrieben erscheint (so auch Rifkin), läßt er Smends Hinweis auf seine „nicht wenigen Korrekturen“ gelten; doch sei dies „kein Beweis für das Vorliegen einer Neuschöpfung“, sofern eine tiefer greifende Umarbeitung vorliege⁴⁵. — Das Urbild sieht Häfner in der Arie *Rühm und lob, sing und preise* BWV Anh. I 4/2, und tatsächlich läßt sich gegen diese Annahme nichts Entscheidendes einwenden (über Einzelheiten siehe Häfner). Allenfalls könnte man auf diesen Text eine etwas leidenschaftlichere Musik erwarten⁴⁶; doch ist darin wohl kein zwingender Gegenbeweis zu sehen. Der Schlußbemerkung Häfners: „Beweisen kann man die Richtigkeit der Zuweisung letztlich nicht, aber sie besitzt eine gewisse Wahrscheinlichkeit“, wird man zustimmen müssen.

II/8: *Confiteor unum baptisma*

Als einziger Satz der *h-moll-Messe* trage, so Rifkin, das *Confiteor* unmißverständliche Merkmale der Neukomposition, wobei insbesondere auf die ursprünglich leicht abweichende Themengestalt der Exposition hinzuweisen sei⁴⁷. Auch Häfner (S. 305 und S. 416) bezeichnet den Satz als „unzweifelhaft original“. Dem ist zuzustimmen. Darüber hinaus ist man versucht, angesichts der polyphonen Dichte des musikalischen Satzes eine Komposition Bachs mit zusätzlichen Entwurfsskizzen zu vermuten (die dann nach Fertigstellung des Satzes vernichtet wurden). Denn auch wenn man unterstellt, daß ein Genie vom Format Bachs auch hochkomplizierte Themenkombinationen im Kopf zu entwerfen in der Lage war, so bestand für ihn gleichwohl kein Zwang zum Verzicht auf eine erleichternde Arbeitsweise.

⁴⁴ Wir übergangen den Großteil seiner Auseinandersetzung mit Smend (der den Satz für eine Originalkomposition hält) und „gewissen Kreisen“ („gefährlich, weil sie einem frommen Bach-Mythos Vorschub leisten“). Doch ist Häfners Argument (S. 330, Anm. 483), Bach hätte, Smends Symmetrieverständnis vorausgesetzt, das *Et in Spiritum sanctum* eigentlich als Duett komponieren müssen (daß dies nicht geschehen sei, sei ein zusätzliches Indiz für Parodie), unbegründet. Denn gerade Smend und „gewisse Kreise“ sehen in den Duetten der *h-moll-Messe* einen Hinweis auf die 2. Person der Trinität (*Christe eleison*) bzw. den 2. Glaubensartikel (*Et in unum Dominum*) — und es ist doch ernstlich zu fragen, ob sie damit nicht im Recht sind —, eine Auffassung, die die Komposition des *Et in Spiritum sanctum* als Duett ausschließt.

⁴⁵ In drei Fällen scheint eine Korrektur aus der Untersekund vorzuliegen (Takt/System/Note): 36/4/2, 40/4/4, 120/2/4. Diesen stehen zwei Korrekturen aus der Obersekund (65/1/1, 84/3/5–6) und eine aus der Unterterz (137/1/5) gegenüber — ein Befund, der die Annahme einer ursprünglich abweichenden Tonart (*G-dur*?) nicht hinreichend rechtfertigt.

⁴⁶ Vgl. z. B. die textlich ähnlich beginnende Händel-Arie *Singe, Seele, Gott zum Preise*, HWV 206.

⁴⁷ Einzelheiten siehe Smend, S. 350.

II/9: *Et expecto resurrectionem*

Die Entstehung dieses Parodiesatzes ist von Smend ausführlich dargestellt worden⁴⁸. Rifkin vermutet hierzu, daß das Urbild nicht, wie bisher angenommen, BWV 120/2 gewesen sei: Das autographe Schriftbild dieses Kantatensatzes sei fast korrekturlos, er gehe daher seinerseits auf ein noch früheres Urbild zurück, das dann vermutlich auch für die Messenversion als Vorlage gedient habe. Häfner bezeichnet dagegen die Vorlage als „erhalten“ (S. 305 und S. 416), sieht diese also in BWV 120/2, ohne Rifkins abweichende Ansicht zu diskutieren. Eine Entscheidung zur Frage der Messensatz-Vorlage wird man ohne zusätzliche Dokumente nicht fällen können.

III: *Sanctus*

Der Satz bedarf keiner Diskussion; die Wiederverwendung des *Sanctus* von 1724 in nur leicht modifizierter Gestalt ist erwiesen.

IV/1, 3: *Osanna in excelsis*

Als Parodievorlage galt früher der Kantatensatz *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* BWV 215/1. Im Jahre 1961 hat jedoch Werner Neumann den überzeugenden Beweis erbracht, daß beide Chorsätze (215/1 und *Osanna*) unabhängig voneinander auf das nur textlich erhaltene Urbild *Es lebe der König, der Vater im Lande* BWV Anh. I 11/1 zurückgehen⁴⁹, wobei das *Osanna* häufig noch die ursprünglichere Version beibehalten hat als *Preise dein Glücke*.

IV/2: *Benedictus*

Die Vermutung, die Musik habe ursprünglich einem andern Text zugehört, geht bereits auf eine Bemerkung Arnold Scherings von 1921 zurück⁵⁰. Smend⁵¹, Rifkin und Häfner (S. 337 ff.) folgen ihr mit Hinweis auf das korrekturlose Schriftbild des Autographs.

Während Rifkin keine Anhaltspunkte für den originalen Text zu entdecken vermag, ordnet Häfner die Entstehungszeit der Musik ihrem stilistischen Befund nach „wohl nicht vor 1735“ ein und glaubt das Urbild in Satz 3 einer Hochzeitskantate Picanders (P 122 der Nomenklatur Häfners) von 1737 entdeckt zu haben: *Zarter Augen holdes Brennen*. Noch vor der Umarbeitung zum *Benedictus* habe Bach die Arie bereits 1738 in BWV Anh. I 13/5 auf den Gottsched-Text „Sanfte Stille, süße Fülle“ wiederverwendet⁵².

⁴⁸ *Bach-Jb.* 1937, S. 16 ff. und Smend, S. 352 ff.

⁴⁹ Kritischer Bericht *NBA* I/37, S. 70 ff.

⁵⁰ *Festbuch zum 9. Deutschen Bachfest* (1921), S. 69, zitiert bei Smend, S. 184 und Häfner (S. 337 f.).

⁵¹ Smend, S. 184.

⁵² Zu den Konsequenzen, die sich für die Textfrage aus dem gespannten Verhältnis Picander-Gottsched ergeben, siehe Häfner (S. 341).

Das in Bachs Messenautograph unbezeichnete Obligatinstrument deuten Rifkin wie Häfner in der Nachfolge Smends (vgl. Anm. 51) als Querflöte. — Der Gedanke an einen Besetzungswechsel bei der Wiederverwendung wird nirgends erörtert, obwohl die flötentypische Beschränkung auf *d'* als tiefsten Ton ja sowohl aus dem Urbild in einen abweichend besetzten Parodiesatz ohne Notwendigkeit übernommen als auch im Verlaufe der Umarbeitungen erst eingeführt worden sein könnte. Gewiß überzeugen Smends Darlegungen; doch bleibt deren Gültigkeit für alle drei der von Häfner postulierten Gestalten der Arie eine — einleuchtende — Hypothese.

Yoshitake Kobayashi⁵³ weist freilich darauf hin, daß sich am Autograph eine erste Skizzierung mit hellerer Tinte erkennen lasse, über die dann die endgültige Eintragung mit der üblichen (dunkleren) Tinte daraufgeschrieben worden sei. Er hält daher „die Annahme einer Parodie [für] beinahe undenkbar“. Doch ist dieser z. Z. nur am Faksimile nachprüfbarer Befund, wie wir meinen, noch nicht so ausreichend untersucht und diskutiert, daß ein abschließendes Urteil möglich wäre.

Was das von Häfner vermutete Urbild betrifft, so überrascht zunächst die Sicherheit, mit der er die Entstehungszeit auf die Jahre nicht vor 1735 eingrenzt. Hierzu hätte man sich gern nähere Angaben gewünscht, zumal im Hinblick auf das recht spärliche Belegmaterial aus dieser Zeit. Auch will uns die Flötenarie *Seele, deine Spezereien* BWV 249/5 und deren Urbild *Hunderttausend Schmeicheleien* BWV 249a/4 (oder 5), beide von 1725, in ihrem Höreindruck keineswegs unähnlich erscheinen.

In Häfners Textierungsversuch (S. 339f.) fällt ferner die unorganische Pause in den Takten 17 und 23 auf:

zarter ♪ Augen bzw.: zarter Augen ♪ holdes Brennen.

Freilich könnte dieser Hiatus im Urbild gefehlt haben, zumal da er auf den Text zu BWV Anh. I 13/5 sehr viel besser paßt:

sanfte ♪ Stille bzw.: sanfte Stille, ♪ süße Fülle.

Im übrigen erscheinen beide Textvorschläge Häfners nicht unpassend; doch sollte man der Möglichkeit, daß in Wahrheit erst Gottscheds Text und nicht der Picanders der des Urbildes ist, eine gewisse Wahrscheinlichkeit einräumen: Die oben zitierte Textstelle sowie die Animositäten Picander-Gottsched könnten dafür sprechen.

IV/4: *Agnus Dei*

Der Satz ist Parodie. Als Vorlage galt bis 1950 die Arie BWV 11/4 *Ach bleibe doch, mein liebstes Leben* aus dem *Himmelfahrts-Oratorium*. Jedoch hat Smend⁵⁴ glaubhaft gemacht, daß auch dieser Satz Parodie ist: Sein mutmaßliches Urbild ist die Arie

⁵³ Yoshitake Kobayashi, *Die Universalität in Bachs h-moll-Messe. Ein Beitrag zum Bach-Bild der letzten Lebensjahre*, in: *MuK* 57 (1987), S. 9–24, hier S. 18f.

⁵⁴ Friedrich Smend, *Bachs Himmelfahrts-Oratorium*, in: *Bach-Gedenkschrift 1950*. Im Auftrag der Internationalen Bach-Gesellschaft herausgegeben von Karl Matthaer, Zürich 1950, S. 42ff. Wiederabdruck in: ders., *Bach-Studien*, Kassel 1969, S. 195ff.

Entfernet euch, ihr kalten Herzen BWV Anh. 196 / Anh. I 14 → /3 aus der Hochzeitskantate *Auf, süß entzückende Gewalt* von 1725. In einem Vergleich der beiden erhaltenen Sätze (11/4 und 232^{IV}/4) habe ich 1986 darzulegen versucht, daß — wie im *Osanna* — die Musik des Messensatzes unabhängig von ihrer Verwendung im *Himmelfahrts-Oratorium* direkt auf das mutmaßliche Urbild in der Hochzeitskantate zurückgehen dürfte⁵⁵.

IV/5: *Dona nobis pacem*

Der Satz ist Parodie, seine Vorlage, wie Smend⁵⁶ gezeigt hat, der seinerseits als Parodie entworfene Messensatz *Gratias agimus tibi* BWV 232^I/7.

*

Die vorstehenden Ausführungen müssen mit Rücksicht auf die Fülle des Materials notgedrungen Fragment bleiben⁵⁷. Dennoch seien ein paar abschließende Bemerkungen erlaubt.

Wenn die neuere Forschung den Bestand an Parodiesätzen in der *h-moll-Messe* richtig einschätzt, so ergibt sich daraus, daß ein wesentlich höherer Anteil an Urbildern verloren gegangen ist als zu den lutherischen Messen BWV 233—236. Folgt man den Gedankengängen Häfners (S. 415 ff.), so trüge der Verlust der Kantate BWV Anh. I 9, aus der allein fünf Urbilder stammen, eine wesentliche Schuld an diesem auf andere Weise nur schwer erklärbaren Mißverhältnis. Doch konnten wir gerade den diesbezüglichen Gleichsetzungen Häfners nicht immer vorbehaltlos zustimmen.

Probleme stellt ferner die angewendete Methode: Rifkins Untersuchungen beruhen auf einer stetigen, zuweilen minuziösen Prüfung des autographen Schriftbildes, dazu auf Formanalysen. Den Versuch der direkten Zuordnung eines mutmaßlichen Urbildes unternimmt er nirgends. Seine Aussagen gewinnen so an Glaubwürdigkeit, bleiben aber dafür stets nur eine Annäherung. — Auch für Häfner ist die Formanalyse ein wichtiges Instrument; dagegen gilt ihm das autographe Schriftbild nur da als beweiskräftig, wo es seine aus anderen Erwägungen resultierenden Ergebnisse zu stützen vermag. Gelingt das nicht, z. B. gleich beim ersten *Kyrie* (S. 243), so wird der Befund als unwesentlich beiseite geschoben. Häfners Hauptargument ist stets die Möglichkeit, den jeweiligen Messensatz dem Text eines mutmaßlichen Urbildes zu unterlegen. Dadurch ergeben sich zwar — anders als bei Rifkin — exakte Zuweisungen; doch gelangen diese nur selten über das Maß des allenfalls Möglichen hinaus. Denn ihre

⁵⁵ A. Dürr, „Entfernet euch, ihr kalten Herzen“ *Möglichkeiten und Grenzen der Rekonstruktion einer Bach-Arie*, in: *Mf* 39 (1986), S. 32 ff.

⁵⁶ Smend, S. 180 ff.

⁵⁷ Aus der Vielzahl der benutzten, aber zuvor nicht ausdrücklich genannten Literatur seien hervorgehoben: Robert L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach*, Princeton University Press 1972, ders., *Beobachtungen am Autograph der h-moll-Messe*, in: *Muk* 50 (1980), S. 230 ff. Ulrich Prinz (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach. Messe h-Moll „Opus ultimum“*, BWV 232: *Vorträge der Meisterkurse und Sommerakademien Johann Sebastian Bach 1980, 1983 und 1989 / Internationale Bachakademie Stuttgart*, Kassel 1990 (= *Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart* 3). Dazu die ebenda, S. 165 ff., genannte Literatur.

Aporie ist, daß sie nur unter der Prämisse größtmöglicher Identität beider Sätze (vgl.: „nahtlos“, „bis in kleinste Einzelheiten“ usw.) überzeugen können, daß aber just diese Voraussetzung nach allem, was wir wissen (vgl. Anm. 7) in der Regel nicht zutrifft. Damit wird Häfners Methode keineswegs wertlos; man wird sich nur bewußt machen müssen, was sie leisten kann und was nicht; und die Frage bleibt offen, ob die — oder besser: einige der vorgelegten Hypothesen eines Tages zur Gewißheit werden oder ob auch hier gilt: „Die Zeiten der Vergangenheit sind uns ein Buch mit sieben Siegeln“.

Bachs „tour de force“

Analytischer Versuch über den Eingangschor der Kantate „Jesu, der du meine Seele“ BWV 78

von Michael Kube, Schinkel

Wenn Johann Sebastian Bachs Kantatenkompositionen in der gegenwärtigen Forschung weithin Beachtung finden, so entspricht dies ihrem musikgeschichtlichen Rang und ihrer gattungsspezifischen Bedeutung. Um so mehr stimmt es indes nachdenklich, daß derzeit kaum auf zuverlässige Analysen immanenter Strukturen zurückgegriffen werden kann. Dieses Desiderat wiegt um so schwerer, sollte doch die in den letzten Jahren so prononciert vorangetriebene theologische Bachforschung im günstigsten Fall auf derartige Ergebnisse rekurrieren können. Zieht man diesen Umstand in Betracht, mag dann vielleicht die mangelnde Rücksicht auf musikhistorische Fragestellungen in der theologischen Bachforschung verständlich erscheinen, deren Resultate so aber erst für die Musikforschung nutzbar gemacht werden müssen¹. Indes bereitet selbst eine Annäherung unter einer speziell analytischen Fragestellung aufgrund des komplexen Standortes der Werke zwischen historischen und ästhetischen Kategorien Schwierigkeiten². Steht doch ohne Zweifel die Wiederentdeckung dieser eigentlich funktionalen, für besondere Anlässe und Zwecke ihrer Zeit geschaffenen Musik im Zeichen jener Autonomieästhetik des 19. Jahrhunderts, die den ihr eigenen Kunstbegriff auch auf Kompositionen älterer Zeit bezog. Erst die Resistenz gegen den historischen Wandel legitimierte den Kunstrang eines Werkes. Eine Reflexion unter diesen

¹ Vgl. Friedhelm Krummachers *Besprechung* von: Elke Axmacher, „Aus Liebe will mein Heyland sterben“ *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert*, Neuhausen-Stuttgart 1984 (= *Beiträge zur theologischen Bachforschung* 2), in: *Mf* 40 (1987), S. 160ff., besonders aber S. 161

² Vgl. zu dieser Fragestellung: Friedhelm Krummacher, *Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse*, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog*, Kgr.-Ber Marburg 1978, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Kassel und Leipzig 1981

Voraussetzungen kann dann aber auch auf die dem jeweiligen Werk inhärenten Strukturen verweisen und rechtfertigt somit eine von textbezogenen Aspekten losgelöste Untersuchung. Daß es hierbei aber bei weitem nicht ausreicht, lediglich ‚feste Typen‘ zu kennzeichnen, sondern ihre subtile Entwicklung im Satzverlauf zu erfassen, erscheint evident angesichts Bachs stetem Bestreben, ein Maximum an Variabilität und Entfaltung bei äußerster Zurücknahme der zugrundeliegenden Modelle und Motive zu erreichen. In diesem Sinn sind die folgenden Überlegungen als Versuch einer analytischen Annäherung an den Eingangsschor der Choralkantate *Jesu, der du meine Seele* BWV 78 zu verstehen.

*

Überblickt man die Forschungssituation für den Eingangssatz der Kantate genauer³, so ist schließlich festzustellen, daß neben einer großen Anzahl metaphorischer und allgemeiner Beschreibungen nur wenige Autoren sich um ein genaueres Verständnis bemühen. Legt Philipp Spitta in seiner monumentalen Bach-Monographie in einer einzigen Bemerkung das Schwergewicht auf den formalen Aspekt dieser „Choralfantasie in Form einer Ciacone“⁴, so betont Albert Schweitzer die motivischen Gegensätze des Satzes, die er semantisch belegt wie auch belebt (Freuden- und Schmerzmotiv) und als musikalische Korrelate des Textes ansieht⁵. Und in der Tat ist der Lamentocharakter des Ostinato offensichtlich, wie ihn beispielsweise auch Waldemar Voigt hervorhebt: „Seine Dürsterkeit bestimmt ganz wesentlich die Stimmung des Satzes“⁶. Doch kann eine solch einseitige Sichtweise nicht die satzbestimmenden Strukturen klären. Hierzu unternahm Arnold Schering 1934 einen ersten umfassenden Versuch, der aber zu einem wesentlichen Teil in seiner Bewunderung der „Großartigkeit des Satzes“ verharrt⁷. Gleiches läßt sich auch von der Beschreibung Friedrich Smends aus dem Jahre 1947 sagen. Smend zählt den Satz zu den „gewaltigsten Choralsätzen Bachs“, der nicht nur ihn mit „Staunen erfüllt“⁸. In seinem im gleichen Jahr erschienenen Kantatenhandbuch teilt Werner Neumann jedoch auch nur allgemeine Stichworte zum formalen Aufbau mit⁹. Demgegenüber vernachlässigte Paul Mies in seiner an Schweitzer angelehnten kurzen Darstellung strukturelle Momente fast gänzlich¹⁰. Kennzeichnend für seine Auffassung einer ‚klärenden Analyse‘ schließt er: „Es ließen sich noch manche musikalisch-formale und textlich-musikalische Feststellungen zu dem Stück machen. Ich glaube aber, das Vorstehende genügt, um dem Hörer die Absichten Bachs

³ Zur Chronologie vgl. Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976 (= *Musikwissenschaftliche Arbeiten* 26), bes. S. 74.

⁴ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 8. Aufl. Wiesbaden 1979, Bd. 2, S. 584.

⁵ Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 504 und 743.

⁶ Waldemar Voigt, *Die Kirchenkantaten J. S. Bachs. Ein Führer bei ihrem Studium und ein Berater für ihre Aufführung*, Stuttgart 1911, Nachdr. Walluf-Neudeln 1978, S. 98.

⁷ Arnold Schering, Vorwort zur „Kleinen Partiturausgabe“ bei Eulenburg, [Vorwort: Berlin, April 1934]; wiederabgedruckt in und zitiert aus: Arnold Schering, *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1942, S. 117

⁸ Friedrich Smend, *J. S. Bach. Kirchen-Kantaten vom 8. Sonntag nach Trinitatis bis zum Michaelis-Fest*, Berlin-Dahlem 1947, S. 33 und 34.

⁹ Werner Neumann, *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig, 2. Aufl. 1953, S. 80.

¹⁰ Paul Mies, *Die geistlichen Kantaten J. S. Bachs und der Hörer von heute*, Bd. 2, Wiesbaden 1960, S. 101ff.

zu verdeutlichen“¹¹. Da aber die von ihm genannten musikalisch-formalen Aspekte ziemlich allgemein bleiben, können auch die textbezogenen Aussagen nur wenig zu einem tieferen Verständnis des Satzes beitragen. Erst vor kurzem machte Robert L. Marshall wieder auf die verschiedenen, bereits von Spitta erwähnten Ordnungsprinzipien des Eingangschores aufmerksam¹², die er aber eher plakativ als historisch differenziert zurückverfolgte. Zwar zeigte Marshall alle wichtigen Elemente auf, indes ging auch er nicht auf die satzimmanenten Phänomene ein. Ebenso konnte Alfred Dürr in seinem Kantatenhandbuch — allein schon aus Umfangsgründen — nicht gänzlich darauf eingehen, machte aber auf Eigenschaften des Satzes aufmerksam, wie das „variative Nebeneinander“ oder die „Vermittlung“ verschiedener Strukturelemente¹³. Einzig Emil Platens Auseinandersetzung mit diesem komplexen Eingangschor brachte einen ersten problemorientierten Ansatz¹⁴. Er wies insbesondere auf die unterschiedlichen Bestandteile des „periodischen Gefüges“ des Satzes hin wie auch auf die später von Marshall wiederaufgegriffenen Strukturelemente und Ordnungsprinzipien.

Ähnlich den analytischen Anmerkungen sind auch nur vereinzelt und weit verstreut Hinweise zur originalen Text- und Melodievorlage in der Literatur anzutreffen. Selbst das in seiner Systematik vorbildliche *Bach-Compendium*¹⁵ verweist nur auf die einschlägigen Quellensammlungen, ebenso wie die erst vor kurzem erschienene überarbeitete Auflage des thematisch-systematischen Werkverzeichnisses¹⁶. Darum sei an dieser Stelle kurz auf die Überlieferung der cantus firmus-Vorlage eingegangen, durch deren Verifizierung erst die von Bach vollzogene Variantenbildung an Sinnfälligkeit gewinnt.

Die der Kantate BWV 78 zugrundeliegende Melodie wurde erstmals in dem weltlichen Liederbuch *Des Daphnis aus Cimbrien Galathee*¹⁷ zu dem von Johann Rist stammenden Text „Daphnis ging für wenig Tagen“ gedruckt¹⁸. Indes muß hier offen bleiben, ob Heinrich Pape oder Johann Schop als Komponist in Frage kommt. 1662 wurde die Weise mit den von Georg Philipp Harsdörffer stammenden Versen „Wachet doch, erwacht, ihr Schäfer“ verbunden¹⁹. Ein Jahr später soll dann erstmals bei Stenger²⁰ die Melodie mit Rists Dichtung „Jesu, der du meine Seele“²¹ abgedruckt worden sein. Sie wurde in dieser Paarung schließlich fast überall bekannt²².

¹¹ Ebda., S. 105.

¹² Robert L. Marshall, *The Music of Johann Sebastian Bach*, New York 1989, S. 76ff., besonders jedoch S. 78f.

¹³ Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, München und Kassel, 5. Aufl. 1985, Bd. 2, S. 582ff., besonders S. 585.

¹⁴ Emil Platen, *Untersuchungen zur Struktur der chorischen Choralbearbeitungen Johann Sebastian Bachs*, Phil. Diss., Bonn 1959, S. 121ff.

¹⁵ *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, Leipzig 1989, Bd. 1, Teil 4 (= *Vokalwerke IV*), F 187, S. 1362.

¹⁶ *Thematisch-sytematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Wolfgang Schmieder, 2., überarbeitete und erweiterte Aufl., Wiesbaden 1990, S. 129f. und S. 476.

¹⁷ Hamburg 1642, (= RISM AI P 878).

¹⁸ Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. IV, Gütersloh 1891, Nachdr. Hildesheim 1963, S. 185, Nr. 6804.

¹⁹ Ebda.; vgl. auch: *Bach Compendium* F 187, S. 1362.

²⁰ Nach Zahn IV, Nr. 6804.

²¹ Johann Rist — Johann Schop, *Himmlische Lieder*, Lüneburg 1641, Nachdr. Hildesheim 1976 (= *Documentation zur Geschichte des deutschen Liedes*, hrsg. von Siegfried Kross, Bd. 2), Nr. 7, S. 35ff.

²² Nach Zahn IV, Nr. 6804.

Bachs ungenannter Textdichter, der die Binnenstrophen weitgehend zu madrigalischer Dichtung umformte²³, beließ die erste und letzte Strophe in ihrem Original, so daß Bach — wie im Choralkantaten-Jahrgang üblich — die Kantate mit einem vierstimmigen Choralsatz beschließen konnte. Daß bei der verwendeten Melodie einige Varianten selbst zu den von Zahn genannten Alternativen auftreten, mag seine Begründung im auch heute noch unerschlossenen Quellenreichtum der Gesangbücher mit ihren unterschiedlichen Fassungen haben. So ist im folgenden Notenbeispiel Bachs Choralfassung BWV 78, 7 einer kompilatorischen gegenübergestellt, deren Grundsubstanz auf die bei Zahn abgedruckte Melodie aus der *Praxis pietatis* von 1662²⁴ zurückgeht²⁵.

Bach BWV 78,7



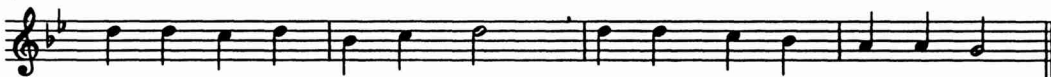
Zahn 6804



5



9



Notenbeispiel 1

²³ Zu den Korrelationen zwischen Text und Melodie in den Binnensätzen vgl. Dürr, S. 582ff.; ferner Hermann Sirp, *Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied* (2. Teil), B/b 29 (1932), S. 53 und 63.

²⁴ Frankfurt am Main 1662 (= DKL 166207).

²⁵ Eingearbeitete und bei Zahn genannte Abweichungen sind folgendermaßen angezeigt: Falk = DKL 167201 und Vetter = DKL 171301.

Den Ursprung der Varianten zurückzuverfolgen scheint unmöglich. Doch liegt aufgrund ihres größtenteils artifiziellen Charakters und ihrer vereinheitlichenden Tendenz die Vermutung nahe, daß Bach selbst — in welche Vorlage auch immer — eingegriffen hat. Gleichwohl erlangen die nachfolgenden Erläuterungen allgemeine Gültigkeit, zeichnen sie doch für die Melodie konkret Faßbares nach: So wird in den Takten 2, 6 und 10 die Sekunde über der jeweiligen Finalis der Verszeilen antizipiert. Diese Vorwegnahme gestaltet den Quintabstieg des cantus in charakteristischer Weise. Wenn nun zudem die Stufenfolge dieser drei Takte identisch geformt ist, so spricht dies für eine gewollte Angleichung der Klauseln. Eine weitere Zubereitung läßt sich in der Abwandlung des letzten Viertels von Takt 5 ausmachen: In allen Quellen als *f* überliefert, umgeht Bach durch den Wechsel zum *a* eine Vorwegnahme der Finalis, die nun wesentlich gleichmäßiger, das heißt engschrittiger erreicht wird. Eine in der Struktur ähnliche Modifikation ist in Takt 7 festzustellen. Hier verharret der cantus auf *d* und springt nicht wie in allen Vorlagen zum *b*. Doch so sinnfällig diese Umgestaltung an sich schon sein mag, gewinnt sie erst später in der Kombination mit dem Ostinato ihre schließlich satztechnische Bedeutung. Eine letzte Variante ist in Takt 9 zu beobachten. Durch die gleichsam motivische Wiederaufnahme des Initialmotivs wird eine Rahmung der mittleren Zeilen erreicht. Der Kreis wird geschlossen durch das — nur in der Kadenz veränderte — Zitat des Begleitsatzes der Takte 1 und 2 in der Schlußzeile.

Notenbeispiel 2

Diese Überlegungen, die aufgrund der Quellenlage nicht ohne weiteres zu verifizieren sind, scheinen sich indes gerade im Hinblick auf die Einrichtung und Verarbeitung des cantus firmus im Eingangschor zu bestätigen. Vergleicht man nun noch zusätzlich die Choralbearbeitung der Kantate mit den einzeln überlieferten Sätzen (BWV 352 — 354) aus vermutlich späterer Zeit, so wird die Annahme einer speziellen Einrichtung des cantus geradezu zwingend.

Neben der Durchführung des Chorals im Sopran weist der Eingangschor als ein weiteres konstitutives Organisationsprinzip einen viertaktigen Ostinato im $3/4$ -Takt auf. Sein Ausgangston wird zumeist als Tonika verstanden, der Schlußton als Dominante, die schließlich zum Ausgangspunkt zurückführt. Von Arnold Schering als „gewaltiges Menetekel“ bezeichnet²⁶, wird dieser chromatisch absteigende Quartgang gewöhnlich mit dem Leiden Jesu Christi verbunden²⁷, ist doch diese Art des Ostinato auch als „Lamento-Baß“ bekannt. Von fast allen Autoren ist in diesem Zusammenhang auf weitere Verwendungen dieses Modells in Bachs Oeuvre hingewiesen worden²⁸, merkwürdigerweise hebt jedoch gerade Paul Mies — der ja semantisch-theologischen Deutungen den Vorzug gibt — als einziger die verschiedenen Gestaltungsweisen hervor. So findet beispielsweise im *Crucifixus* der *h-moll* Messe eine „Entwicklung der Bewegungsfiguration“ nicht statt. Demgegenüber ist der Eingangschor der Kantate „mannigfacher, schichtenreicher“²⁹.



Notenbeispiel 3

In diesen Ostinatosatz wird nun der cantus firmus gleichsam hineinmontiert. Somit fügt Bach die eher gegensätzlichen Formen der Chaconne und des protestantischen Chorals zusammen. Dies gelingt durch eine metrische und rhythmische Zubereitung des cantus firmus, der so dem im Eingangschor übergeordneten Prinzip der periodischen Wiederholung im $3/4$ -Takt angeglichen wird. Bei dieser Umgestaltung des Chorals fällt zunächst die unterschiedliche Periodenbildung der ursprünglichen Zweitakter zu regulären Vier-, aber auch zu ungewöhnlichen Fünftaktgruppen auf. Diese sind erst in zweiter Linie aus der Melodie heraus zu erklären. Vielmehr wird das ihnen zugrundeliegende harmonische Modell durch diese Erweiterungen derart zielbewußt ausgebaut, daß die Kombination jeder Verszeile mit dem Ostinatothema möglich ist.

Nun wird auch der wahrscheinlich eigentliche Grund des zweimaligen direkten Eingriffs in den Takten 5 und 7 des Chorals evident. Würden *f* und *b* beibehalten werden (wie mit den Stichnoten angedeutet), käme es zur unverhältnismäßig harten Einführung und Auflösung einer Dissonanz in den Außenstimmen. So aber löst sich die übermäßige Quart regelgerecht in eine kleine Sexte auf.

²⁶ Schering, S. 117.

²⁷ Ebda., vgl. aber auch beispielsweise Mies, S. 102f.

²⁸ Hier nur summarisch erwähnt: BWV 4; BWV 12; BWV 150; BWV 232, 17.

²⁹ Mies, S. 103.

The image displays three systems of musical notation for a figured bass piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled 'Zeile 1; 3' and 'Zeile 2; 4'. The second system is labeled 'Zeile 5' and 'Zeile 6'. The third system is labeled 'Zeile 7' and 'Zeile 8'. Below the bass staves, figured bass notation is provided for each system. The first system has figures: g: t, D, t t, D, t. The second system has figures: F:, D, T, B:, D, T. The third system has figures: g: t, D, (t), D₃, D, t. Brackets above the staves indicate phrasing across measures.

Notenbeispiel 4³⁰

Dieses komplexe Kombinationsverfahren zieht aber auch ein Verlassen des ursprünglichen g-moll-Bereiches im Ostinato nach sich, wenn der Choral in den ersten beiden Zeilen des Abgesangs *F*-dur und *B*-dur streift. Fragwürdig erscheint daher die durchgängig in der Literatur zu findende semantische Interpretation des Wechsels nach *F*-dur durch die Zeile „kräftiglich herausgerissen“³¹, ist doch diese Modulation in der Melodie selbst schon angelegt. Ein Vergleich mit anderen Chorälen zeigt im übrigen auch dort ähnliche Züge in der Melodieführung³². Daß aber dieser Stelle in der Tat eine wichtige Funktion innerhalb des Eingangschores auf struktureller Ebene zukommt, soll erst noch gezeigt werden.

³⁰ Vgl. zu Notenbeispiel 4 die ähnliche Gestaltung bei Platen, S. 123, Beispiel 60.

³¹ Smend, S. 35; Dürr, S. 586; Mies, S. 104 und Schering, S. 117.

³² Vgl. beispielsweise die Melodien *Schwing dich auf zu deinem Gott* (EKG 296) und *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (EKG 298).

Bach legte diesem Eingangschor die formale Gliederung eines Concerto-Satzes zugrunde. So wird der Satz mit einem achttaktigen instrumentalen Ritornell eröffnet und geschlossen, das in seiner Substanz auf einem zweimaligen Durchlauf des Ostinato im Baß fußt. Und obwohl beide Male auf der Tonika geschlossen wird, erscheint es doch gerechtfertigt, von einem Vorder- und Nachsatz zu sprechen. Denn schließt der erste Viertakter ohne eigentliche melodische Kadenz, so wird diese dann im zweiten um so mehr betont. Auch zeigt sich in der Behandlung des Basses die Evidenz der Aufteilung dieses Ritornells: Innerhalb des Vordersatzes wird in einer abwärtsgerichteten Achtelbewegung der Grundton erreicht. Anders hingegen am Ende des Nachsatzes, wo ein Oktavsprung, die repetierenden Viertel sowie der Quartsextvorhalt eine volle Kadenzierung anzeigen. (Vorder- und Nachsatz werden im folgenden als RA und RB bezeichnet.) Daß das Ritornell als Ganzes oder auch nur als Teil sehr deutlich den Satz gliedert und die einzelnen Entwicklungsabschnitte voneinander trennt, soll noch gezeigt werden. Für die ersten 68 Takte jedoch tritt der Ostinato als das Element hervor, das den harmonischen Ablauf strikt kontrolliert und reguliert. Neben diesen eher

21

Choral: Zeile 1

Ritornellkopf

7

VI. II:

Ritornellkopf

18

Kp. auch 10

69

103

äußeren Aspekten sind es jedoch zwei Motive, die den weiteren Satzverlauf auf besondere Art prägen und dann gleichsam von innen heraus auf die strukturelle Anlage wirken. Dies ist zunächst das Kopfmotiv des Ritornells mit seiner emphatisch aufsteigenden Sexte und dem in Gegenbewegung vollzogenen Sekundschrift. Es wird während des Satzes verschiedenen Wandlungen unterliegen, bleibt aber immer wahrnehmbar. Wie sehr indes dieses Motiv selbst dem Choralbeginn verbunden ist, mag einmal mehr für die sorgfältige Detailarbeit Bachs sprechen.

Das wichtige zweite Motiv, das mit seiner rhythmischen Prägnanz und seinem vorwärtstreibenden Bewegungsimpuls den Eingangschor in weiten Teilen neben dem Ostinato bestimmt, begegnet zuerst in Takt 17. Doch ist es dort bereits aus der vorhergehenden, ruhig schreitenden Achtelbewegung abgeleitet.

Notenbeispiel 6

In dieses regulierte Satzgerüst des Beginns wird nun der Choral gleichsam hineingebettet. Und spricht man bei den nur begleitenden Gesangsstimmen (Alt, Tenor und Baß), die in ihrer Führung eher instrumental behandelt sind, von Vorimitationen, so ist dies nicht auf eine Vor-Imitation des Chorals bezogen, sondern auf einen *e i g e n - s t ä n d i g e n* Imitationsabschnitt *v o r* der Choralzeile. Mit dem Einsatz des *cantus firmus* verdichtet sich dann das motivische Gefüge: Alle den Satz organisierenden Momente — Ritornell, Ostinato, freie Chorstimmen und schließlich der Choral — treten zusammen und bilden eine Einheit. Dieses zunächst überschaubar anmutende Prinzip erschließt sich indes bei genauerer Betrachtung als ein äußerst subtiles Zusammenspiel der verschiedenen Ebenen des Satzes, die nicht alle parallel ablaufen, sondern sich überschneiden. Trotzdem scheint dieser Abschnitt der ersten 68 Takte mit dem

Stollen des Chorals der am einfachsten gebaute des Satzes zu sein. Ununterbrochen wird der Ostinato von Anbeginn fortgeführt, ohne auch nur einmal auszusetzen, bezieht man die Umkehrungen und die Transpositionen nach c-moll in die Betrachtung mit ein. Eine weitere Strukturschicht bildet die durch die Ritornelle gegliederte Concerto-Form aus. Berücksichtigt man nun auch noch das Einleitungsritornell, so ergibt sich ein instrumentaler Abschnitt von 32 Takten, der ab Takt 33 (mit Ausnahme eines Stimmtausches und eines doppelten Kontrapunkts) wörtlich wiederholt wird. Ihm schließt sich in Takt 65 noch einmal R_A an, bevor sich dann der Satz weiter entfaltet und dieses strenge Schema verläßt. Die Nahtstelle zur Wiederholung (also Takt 32 zu 33) wird von Bach jedoch mit der gleichsam nur hinzugefügten Ebene der Singstimmen und des Chorals überlappt. Zwar wird auch sie — zwangsläufig durch den

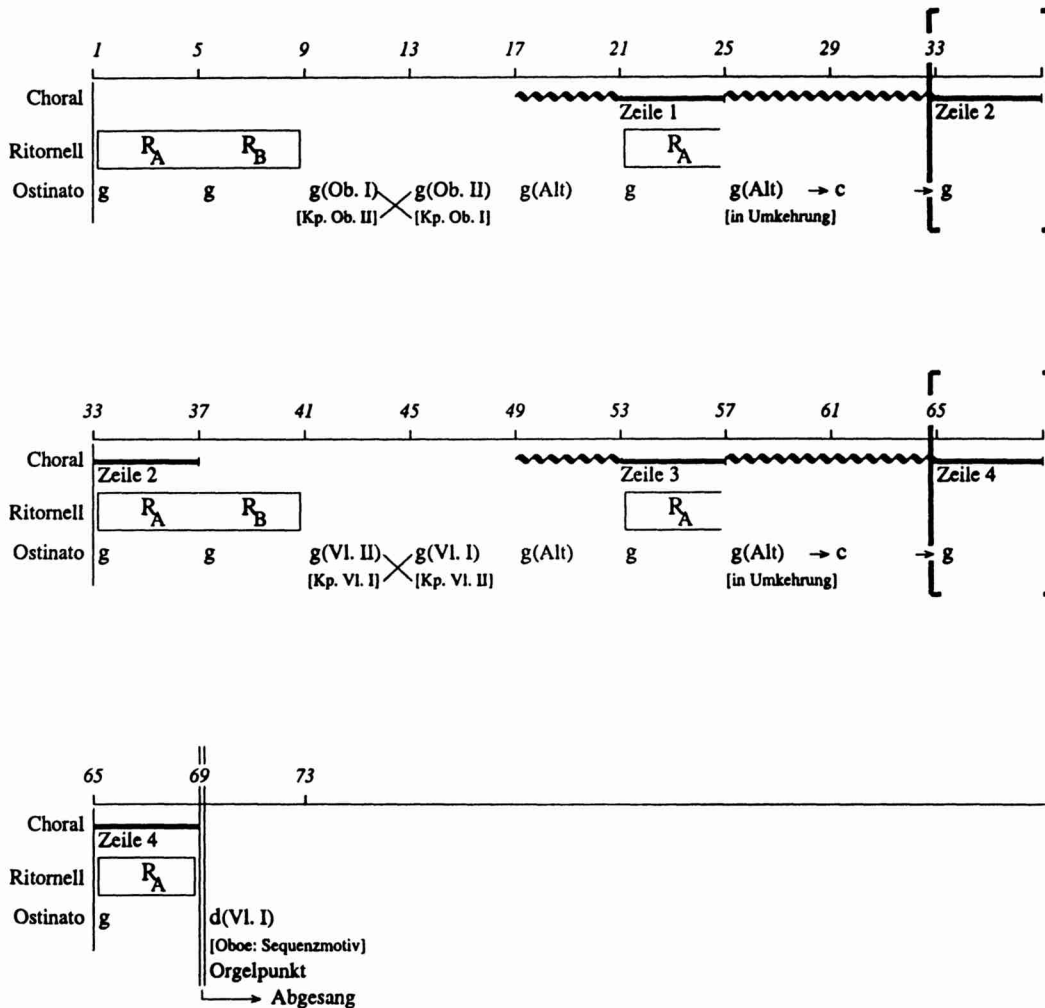


Abbildung 1

Bau des Stollens bedingt — ähnlich der Concerto-Schicht wörtlich wiederholt, indes erscheint der zweite und vierte Einsatz des Chorals bereits in der jeweils nächsten Phase des instrumentalen Geflechts (vgl. hierzu besonders den ‚Überhang‘ der ersten beiden Zeilen in Abb. 1).

Es erscheint jedoch geradezu merkwürdig, daß bei einer so komplexen Struktur des Aufbaus der bereits erwähnte doppelte Kontrapunkt eher als etwas schon Selbstverständliches, ja fast Akzidentelles einen kaum noch berührt.

Mit dem einsetzenden Orgelpunkt in Takt 69 wird der Stollen und somit auch die Grundtonart *g*-moll verlassen. Durch eine Alteration der Töne *fis* und *es* zu *f* und *e* wird über einen *A*-dur-Sextakkord *d*-moll erreicht. Die Anbindung an den bisherigen Satzverlauf vollzieht Bach durch die Fortsetzung des Ostinato (Vl. 1 in *d*-moll) und durch die Sequenzierung eines kontrapunktischen Modells, das sich sowohl auf die Motivik aus Takt 9 ff. zurückführen läßt als auch auf den Ritornellthemenkopf selbst (vgl. Notenbeispiel 5). Es schließt sich ein bewegterer Abschnitt bis Takt 88 an, der ähnlich den vorausgehenden aufgebaut ist. Nach einer achttaktigen Vorimitation setzt der *cantus firmus* ein, und ein Teil des Ritornells (R_B) schließt sich als instrumentales Nachspiel an. Dabei wird während der Vorimitation in den Oboen eine Sequenzierung des Ritornellkopfs erprobt, die wieder in Takt 129 erscheint. Die durch die verstärkte Verwendung von aufeinanderfolgenden Sechzehntelmotiven suggerierte Leichtigkeit des Satzes wird erst wieder mit dem schon erwähnten Ritornellteil aufgefangen, setzt sich dann aber ab Takt 89 mit großer Vehemenz durch. Denn ist bis zu diesem Punkt der Satz eher kontrapunktisch ausgerichtet und verwendet stets den Ostinato, so wird nun die bereits im letzten Abschnitt ab Takt 73 durchbrochene ruhige Gangart des Satzes endgültig aufgegeben. Zwar bleibt mit der Kurzmotivik in den Streichern und Bläsern noch ein latenter Bezug zur Ritornellthematik erhalten, doch wird der Fortgang — nun auch ohne Ostinato — durch die taktweise Reihung der Baßlinie mit dem schon bekannten Sechzehntelmotiv zu einer Quintschrittsequenz eher von einem schnelleren harmonischen Rhythmus bestimmt. Dem entspricht auch das durch seinen Quartvorhalt kadenzierend geprägte Imitationsmotiv, auch wenn sich der Satz in den Singstimmen weiterhin dicht gestaltet. Erst mit dem Einsatz des *cantus firmus* wird im Baß der Ostinato wieder aufgegriffen, nun — gemäß der Melodie des Chorals — in *B*-dur. Es schließt sich im doppelten Kontrapunkt der Nachsatz des Ritornells an (R_A, Thematik in Oboe 3). Durch diese ‚Abrundung‘ der einzelnen Choralzeilen ergibt sich annähernd ein Prinzip im Aufbau des bisherigen Satzverlaufs: Einem Imitationsabschnitt und der Choralzeile folgt abschließend ein Teil des Ritornells. Nur im Stollen wird dieser Ablauf durch die andersgeartete Gliederung des ‚übergeordneten‘, 32 Takte umfassenden instrumentalen Modells unterbrochen.

Zwischen den Takten 103 und 129 breitet sich der größte in sich geschlossene Teil des Eingangschores aus, der nun auch von den eben gekennzeichneten, gleichsam periodischen Folgen abweicht. Bogenförmig aufgebaut, steht in seinem Mittelpunkt die Choralzeile „durch dein angenehmes Wort“ und bildet den eigentlichen Höhepunkt des gesamten Satzgefüges des Eingangschores. Obwohl auch hier Ostinato, Ritornellthematik und Vorimitation zusammenwirken, erfahren diese Strukturelemente eine höchst sinnfällige Differenzierung in sich selbst und im Zusammenhang

des Satzganzen. Gerahmt wird dieses eigenständige Gebilde von zwei sich entsprechenden, ritornellartigen Viertaktern, von denen der erste von *B*-dur zur Dominante *D* über vier Quintschritte leitet und der zweite wieder zurück nach *B*-dur führt. Dabei stützt sich die instrumentale Motivik auf die Imitation der Singstimmen von Takt 89ff., so daß hier — wie im ganzen Satz — nicht vollkommen neues Material unvorbereitet eingeführt wird. Auf gleiche Weise durchzieht auch die gesamte Vorimitationsphase (ab Takt 107) jenes vorantreibende Achtelmotiv, das schon in Takt 17 begegnete und praktisch den bisherigen Verlauf des Abgesangs bestimmte. Dazu kombiniert Bach eine chromatische Kadenzwendung in den Singstimmen, die dem Ostinato entlehnt worden ist. Sie wird im Abstand von zwei Takten jeweils um eine Quinte aufwärts transponiert imitiert (auf *d-g-c-f-b*). Dadurch bleibt zwar motivisch der den Satz prägende engschrittige Gestus erhalten, doch wirkt dieser Abschnitt durch die häufigen Abkadenzierungen und harmonischen Fortschreitungen belebter, wenn nicht ohne die Fixierung auf einen durch den Ostinato definierten Grundton geradezu unruhig. Dieser Eindruck erfährt nachträglich seine Bestätigung durch den Einsatz des *cantus firmus* in Takt 118, der wieder mit dem gleichsam als Folge der Vorimitation einsetzenden Ostinato kombiniert wird und harmonisch sehr gefestigt erscheint. Wenn dabei nun aber der Ostinato in seiner Gestalt die zuvor verselbständigte Ableitung aufnimmt und so die an sich eher lineare Form zugunsten einer harmonisch-homophonen Vorhaltswendung aufgibt (vgl. Notenbeispiel 7), so reicht die Tendenz zur Auflösung der festen Strukturen sogar bis in die relativ stabilen Choralzeilenzitate hinein.



Notenbeispiel 7

Der Eingangschor erreicht dann in den vier folgenden Takten (ab Takt 121) seinen Höhepunkt. Ähnlich dem Orgelpunktabschnitt Takt 69—73, in dem zwar der Ostinato — wenn auch nur in einer Mittelstimme — präsent blieb, die Imitation sich jedoch auf ein kleines, wenig prägnantes Motiv aufbaute, wird nun über einem Orgelpunkt die dem Ostinato verwandte chromatische Kadenzwendung auf verschiedenen Stufen eingeführt. Dies bedeutet, daß hier am Punkt der scheinbar am weitesten vorangetriebenen Auflösung der den Satz bestimmenden Momente gerade mit diesen grundlegenden Elementen eine komplexe Verdichtung erreicht wird, die den großen Bogen zum linear geprägten Ausgangspunkt zurück schlägt. So wird denn wieder ab Takt 129 auf Material des Ritornells in der instrumentalen Begleitung der Singstimmen zurückgegriffen, wobei der Schluß des Eingangschors durch die stufenweise abwärts führende, rhythmisch ostinate Baßlinie tonal vorbereitet wird (ab Takt 129: *b-a-g-f-es-d-c* und dann wieder *g*). Es folgt die letzte Choralzeile, die wieder mit dem Ritornell kombiniert wird. Der Satz schließt gleich dem ersten Stollen mit dem Nachsatz des Ritornells (RB).

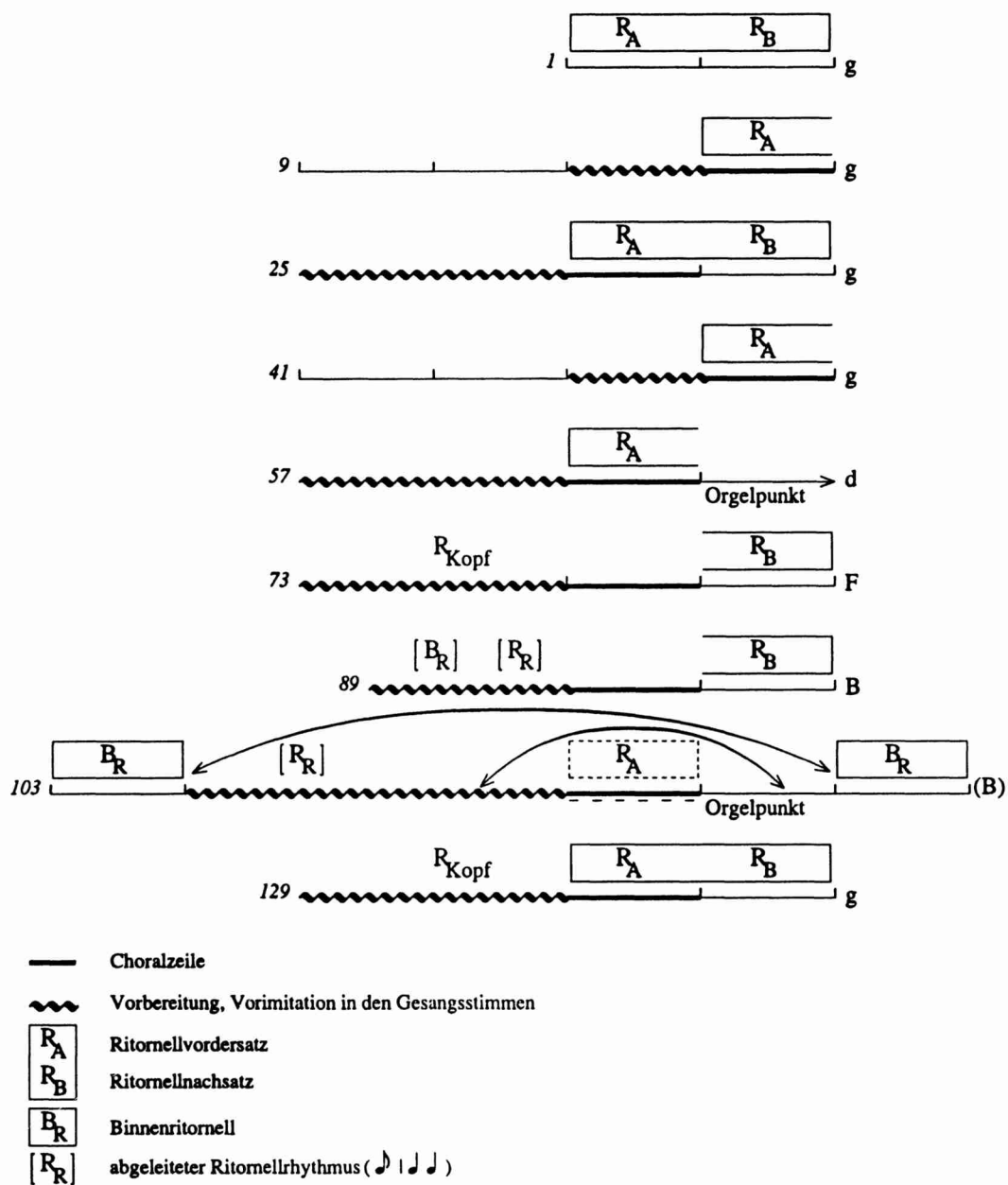


Abbildung 2

Die Kombination der einzelnen gliedernden Elemente ergibt in der Gesamtstruktur des Satzes ein komplexes Gebilde, dessen Vorgänge sich wohl am ehesten mit ‚Entfernung‘ und ‚Aneignung‘ beschreiben lassen. Sie durchziehen den Eingangsschor jedoch

erst mit Beginn des Abgesangs bzw. der Modulation nach *d*-moll über einem Orgelpunkt. Demgegenüber kann die regelmäßige Gliederung des tonal statischen Stollens als Struktursetzung verstanden werden. Erste und dritte Choralzeile schließen eine vierteilige Entwicklungsgruppe relativ offen mit RA ab, während die zweite Zeile mit einem vollständigen Ritornell kadenzierend abgerundet wird. Doch gerade am Ende des Stollens, wo der Satz ganz reguliert mit dem Ritornell abgeschlossen werden könnte, wird mit der Modulation die feste Ordnung durchbrochen. Zwar kadenzieren der Satz auch hier sehr deutlich ab, und es folgt ein weiterer vierteiliger Abschnitt, der ähnlich dem der vierten Zeile gebaut ist und nun tatsächlich nach dem *cantus firmus*-Zitat mit Rb beendet wird. Doch hat hier bereits mit den skalenartigen Motiven jener Prozeß begonnen, der mehr und mehr eine Entfernung von der Gangart des Satzes, dem kontrapunktischen Gerüst und schließlich auch dem Ostinato nach sich zieht. Die folgende Gruppe mit der fünften Choralzeile setzt diese Entwicklung von Differenzierung und Auflösung fort. Sie führt fast unmerklich mit dem Imitationsmodell in Takt 89 jenes Motiv ein, das sequenziert und verselbständigt den Abschnitt der größten Distanzierung rahmt und damit gleichsam eine Art Binnenritornell ausbildet. Es umgreift den harmonisch bewegtesten Teil des ganzen Satzes, in dem nun gerade das eigentlich statische Element, der Baß-Ostinato, umgestaltet und Ausgangspunkt einer Imitation der Oberstimmen wird. An diesem Punkt der am weitesten vorangetriebenen Loslösung wird der Satz über einem Orgelpunkt durch eine Engführung der chromatischen Elemente stark verdichtet. Damit treten wieder jene komplexen linearen Prinzipien ein, die bereits den Stollen mit den doppelten Kontrapunkten prägten. So erscheint schließlich mit der letzten Choralzeile die Rückwendung zur Grundtonart und zum vollständigen Ritornell fast zwingend, rundet sie doch den Satz ab und führt zum Ausgangspunkt zurück.

*

Daß Bach es „anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden“, er seine „resolution auf ein vierthel Jahr trainirete“ und schließlich dann doch die ihm als „favorable“ beschriebene Stelle des Thomaskantors annahm³³, ist nicht zuletzt auf die Sorge um ein gesichertes Einkommen und die weitere Ausbildung der älteren Söhne zurückzuführen. Trotz der in Leipzig an ihn gestellten kompositorischen Anforderungen zur Schaffung geistlicher Vokalmusik blieb Bach vornehmlich Organist, Instrumentalmusiker und Kapellmeister. Dafür sprechen nicht nur die zahlreichen Aktivitäten außerhalb seines vorgegebenen Aufgabenfeldes und die Ende der 1720er Jahre — nach Anlegen eines Vorrats — abebbende Kantatenproduktion³⁴. Es sind vielmehr diese geistlichen Vokalwerke selbst, ihr Formenreichtum, aber auch die instrumental behandelten Singstimmen, die auf eine andersgeartete

³³ *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 1, hrsg. von W. Neumann und H.-J. Schulze, Kassel 1963, S. 67 (Brief an Georg Erdmann vom 28. 10. 1730).

³⁴ Zu Bachs weiterer Kantatenproduktion vgl. die Hypothesenbildung bei Andreas Glöckner, *Überlegungen zu Bachs Kantatenschaffen nach 1730*, in: *Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld*, Kgr.-Ber. Duisburg 1986, hrsg. von Christoph Wolff, Kassel 1988.

Zielsetzung deuten. Zudem konnte Bach vermutlich gar nicht anders, als sich auch dieser ‚Pflichtwerke‘ „kompositorisch mit höchster Qualität“³⁵ — und das heißt instrumental geprägt — zu entledigen.

Diese Überlegungen veranschaulichen gleichsam die Problematik des besprochenen Satzes, bieten aber zugleich auch Lösungsmöglichkeiten an: Der funktionale Aspekt der Musik erscheint als ein höchst peripherer. Weniger das ‚Wort‘ als vielmehr die ‚Form‘ steht im Vordergrund des Werkes. Bach dürfte es auch bei dem Eingangschor der Kantate *Jesu, der du meine Seele* um die kompositorische Lösung eines strukturellen Problems gegangen sein, nämlich die Kombination gegensätzlicher Ordnungsprinzipien.

Joseph Haydns Sinfonien mit langsamen ersten Sätzen

von Petra Weber-Bockholdt, Würzburg

Wolfgang Osthoff zum 65. Geburtstag

Wer sich mit Haydns frühen Sinfonien beschäftigt, trifft auf eine große Zahl ungewöhnlicher Gestaltungsmerkmale: cantus firmi als Bestandteile eines Themas, aparte Besetzungen, eigenwillige Tonarten und dergleichen mehr. (Man ist rasch mit der Assoziation „Sturm und Drang“ bei der Hand gewesen¹, einem Ausdruck, den man vielleicht vorsichtiger oder besser gar nicht auf dieses Phänomen schöpferischen Reichtums anwenden sollte. Denn wesentliche Seiten des Sturm und Drang wie das Opponieren gegen feste poetische Regeln und die Betonung der persönlichen menschlichen Freiheit fehlen der Haydnschen Musik, denn sie hat solches nicht im Sinn.)

Zu diesen kompositorischen Besonderheiten zählen auch sieben Sinfonien, die die Reihenfolge der ersten beiden Sätze vertauschen, also mit einem langsamen Satz beginnen². H. C. Robbins Landon sieht diese Werke in der Tradition der Kirchen-sonate³, und zwar eben wegen der Tempofolge langsam — schnell — . . . und wegen der konstanten Werktonika. So nahe diese Assoziation liegt, glaube ich doch, daß man

³⁵ Hans Heinrich Eggebrecht, *Thomaskantor Bach*, in: *MuK* 61 (1991), S. 67

¹ Vgl. z. B. H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, S. 273, wo Landon für den Ausdruck als Zeugen „Wyczewa [sic], Geiringer, Wirth etc.“ anführt, et passim.

² Sinfonien Nr. 5, 11, 18, 21, 22, 34 und 49. Sie sind Gegenstand einer an der Universität München entstandenen Magister-Arbeit, die ich einsehen konnte: Marlis Fest, *Die langsamen Eröffnungssätze in den Sinfonien Joseph Haydns*, München 1990, maschr.

³ Landon, S. 217 und 253ff.

ihr nicht nachgeben sollte. Erstens dürfte das Auftreten von Menuetten in allen sieben in Frage stehenden Sinfonien gegen eine Anlehnung an die Kirchensonate sprechen⁴. Zweitens betrachtet man das Merkmal der konstanten Werktonika, das m. E. nur eines unter mehreren wichtigen Merkmalen dieser Sinfonien darstellt, von der Kirchensonate aus unter dem Aspekt einer suitenmäßigen Satzfolge, was mir, gemessen an den tonalen Problemen, denen Haydn sich stellt, ein viel zu harmloser Aspekt zu sein scheint. Eine Suite kann nicht im Hinblick auf die Probleme des tonalen Verlaufs diejenige reflektive Kraft aufbringen, die die Werke Haydns kennzeichnet. Sie reiht ihre Sätze naiv — und in der immer selben Tonart. Haydns Niveau ist ein anderes. Ich möchte im folgenden nur einige Punkte nennen, die man bei der Betrachtung der Sinfonien mit langsamen ersten Sätzen vielleicht mitbedenken sollte.

Wenn der langsame Satz am Anfang einer Sinfonie steht, trägt er die Verantwortung der Werktonika; er muß sie aufstellen und ausführen. Daß er diese Funktion übernehmen kann, muß er begründen können. Diese Begründung scheint mir darin zu liegen, daß er eine vom schnellen Kopfsatz nicht abweichende Anlage aufweist. Die ersten Sätze von sechs der sieben Sinfonien sind ebenso gebaut, wie Kopfsätze überhaupt bei Haydn in den 60er Jahren gebaut sind. In Nr. 11^I und Nr. 5^I, den frühesten, beginnen die zweiten Teile (nach dem Doppelstrich) je mit dem Satzbeginn auf der V. Stufe, sind aber ganz unterschiedlich gestaltet. In Nr. 5^I A-dur sind die Takte 31 — 33 gleich den Takten 1 — 3, wobei die erste Violine ihre Takte 26 — 27 aufgreift; sie fährt jedoch ab Takt 34 vom ersten Teil abweichend fort und erinnert sich seiner auch nur noch ein Mal (T. 54 — 59), wenn das Kopfmotiv in seiner angestammten Tonika A erklingt. Dies als „Reprise“ zu bezeichnen, fällt schwer, denn es fehlen sowohl das zweite Thema und seine Transposition in die Satztonika als auch überhaupt die Wiederholung des Satzverlaufs aus den ersten dreißig Takten, und sei es auch nur umrißhaft. In Nr. 11^I Es-dur verquickt der Beginn des zweiten Teils (T. 34 ff.) die Transposition der ersten Takte mit einer notengetreuen Wiederholung der Takte 5 — 12 (die zweite Violine übernimmt Takte 34 ff. die Töne der ersten aus den Takten 5 — 9); diese Takte 5 bis hin zu Takt 13 werden dann sinnvollerweise in der Reprise (T. 57 ff.: hier scheint es angebracht, von einer Reprise zu sprechen) ausbleiben (T. 57 — 60 ist mit T. 1 — 4 zu vergleichen, T. 61 ff. mit T. 14 ff.).

Der sehr ausgeprägten Zweiteiligkeit des ersten Satzes von Nr. 5 steht im schnellen zweiten Satz eine zweiteilige Anlage mit starker Verselbständigung der mittleren Partie (nach dem Doppelstrich) gegenüber. Der erste Satz hat keinen Teil, der die V. Stufe ausdrücklich erreicht und befestigt, und fällt (daher) in einen vom ersten Thema nicht sehr scharf unterschiedenen zweiten Gedanken gleichsam hinein. Da sich vor dem Doppelstrich also in gewisser Weise wenig ‚ereignet‘ — die Abschnitte werden ledig-

⁴ Wohl gibt es in den Kirchensonaten sarabanden- und gigueenmäßige Sätze, jedoch keine (auch noch als solche bezeichnete) Menuette. Und insofern, als die Grenzen der Kirchensonate zur Kammer-sonate hin unscharf werden, kann man die Gattung „Kirchen-sonate“ nicht mehr als Vorbild der sieben Sinfonien heranziehen. Denn die nicht mehr eindeutig bestimmten, nur noch „Sonate“ genannten Stücke, in denen Menuette vorkommen können, sind auch nicht mehr wesentlich durch die Satzfolge langsam — schnell — ausgezeichnet.

lich nebeneinandergestellt, nicht in einem Gang erreicht — zeigt der zweite Teil kein Bedürfnis, in einer Reprise die Geschehnisse des ersten Teils nochmals zu vollziehen. Der schnelle zweite Satz dagegen schiebt eine kräftige zur V. Stufe hinführende Partie in Takt 19—32 (sehr lang!) ein und setzt danach ein zweites Thema überdeutlich vom ersten ab. Dem entsprechen der ebenso kräftige Mittelteil nach dem Doppelstrich (T. 52—85) und eine klare Reprise. — In Nr. 11 und in Nr. 18 liegt ein solches kontrastierendes Verhältnis zwischen erstem und zweitem Satz nicht vor; dafür wird hier die Zweiteiligkeit der Sätze durch das Fehlen einer echten Reprise deutlich gemacht. — Aber auch Nr. 34 und Nr. 49 weisen in den zweiten schnellen Sätzen viel ausgedehntere Mittelteile nach den Doppelstrichen auf als die jeweiligen ersten langsamen Sätze. Man kann also beobachten, daß Haydn in einer Sinfonie mit langsamem ersten Satz den zweiteiligen Satzverlauf (die Satzanlage) dieses Satzes bewußt ins Auge faßt und meist durch eine nachdrücklich oder wenigstens wahrnehmbar abweichende Gestaltung des Verlaufs des zweiten Satzes auf ihn aufmerksam macht.

Eine besondere Gestaltung liegt in Nr. 22 *Der Philosoph*, Es-dur, vor. Wie des öfteren bemerkt worden ist, arbeitet der langsame erste Satz mit einem choralähnlichen Motiv⁵ in den Bläsern. Eigenartigerweise rechnet man dabei stets den Es-dur-Dreiklang der Hörner mit zu dem „Choral“-Stück, obwohl ein gebrochener und zu seinem Grundton zurückkehrender Dur-Dreiklang doch denkbar choraluntypisch ist. Ich möchte dieses Stichwort daher nur für den Englischhorn-Part (T. 3/4 und 7/8) verwenden. Nach dem Doppelstrich werden Dreiklang und choralähnliche Zeile von ihren ursprünglichen Instrumenten abstrahiert. Am Ende des Teils, den man hier wegen der Verschränkungen und versetzten Wiederholungen besonders der choralähnlichen Zeile als Durchführung wird bezeichnen dürfen, entwickelt diese melodische Zeile eine Eigenschaft, die ihr bisher fehlte: Sie steht nicht mehr isoliert, sondern führt hin zur Reprise, die in Takt 44 einsetzt. Die choralähnliche Zeile kann das, weil Haydn in der Durchführung eine Ähnlichkeit zwischen ihr und der kleinen Englischhorn-Vorhaltskette der Takte 12/13 festgestellt hat. Mit Ausnahme des ‚Ruhepunktes‘ in Takt 30 (Mitte) bis 34 ist das ohrenfällige Herstellen einer Verbindung zwischen diesen beiden Motiven die Aufgabe der Durchführung. Haydn nutzt den nur schwach definierten Raum nach dem Doppelstrich bis zur Reprise also hier zur Interpretation gewisser Teile aus den Takten vor dem Doppelstrich. Der choralähnlichen Zeile ist durch die Vorgänge in der Durchführung ihre Starrheit genommen; es hat gleichsam eine Erlösung stattgefunden. Die choralähnliche Zeile erscheint daher nur noch ein Mal zur Kennzeichnung der Reprise und nur mit ihrem ersten Teil, der auch Gegenstand der Durchführung gewesen war. Es schließt sich eine Sequenz im Stile der Englischhorn-Vorhaltskette aus Takt 12/13 an, gegenüber dieser lang ausgeweitet und wie behaglich auf eine Ähnlichkeit mit der Choralzeile verzichtend.

⁵ Landon, S. 258, nimmt eine real existierende, jedoch bisher noch nicht aufgefundene Chormelodie an. Vgl. auch Marianne Danckwardt, *Zu zwei Haydnschen Sinfoniesätzen mit liturgischer Melodie*, in: *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen 1990, S. 193ff. Es geht dabei um gregorianische, nicht um protestantische Choralzeilen, die man als praexistent oder imaginiert denkt.

Mir scheint, daß Haydn hier auch eine satztechnische Begründung für eine Durchführung vorlegt. Gerade bei einem Fremdkörper wie der Englischhorn-Zeile⁶ leuchtet es ein, daß man an ihm arbeitet, ihn integriert, ihn eben durchführt. Ein gewöhnlicher Hauptgedanke hätte die intendierte Durchführungsarbeit viel eher als willkürlich erscheinen lassen: Aber der fortissimo vorgetragene Fremdkörper wird jeden Hörer ‚stören‘, und so wird der Hörer eher geneigt sein, die Durchführungsarbeit als solche gutzuheißen und ihr zu folgen. Die Verwendung der choralähnlichen Zeile scheint mir also gerade keinen Hinweis auf eine Assoziation mit „Kirchen“-musik zu liefern, sondern als Hilfsmittel zur Begründung satztechnischer Konstellationen zu dienen. Hätte Haydn den Choral als Choral zeigen wollen, so hätte er sich nicht zu einer die Choralzeile t i l g e n d e n Verarbeitung im durchführenden Mittelteil entschlossen⁷.

Im zweiten, schnellen Satz von Nr. 22 hat der Mittelteil (T. 39 — 67) dagegen keine durchführende Funktion; er sammelt im freien Spiel Teilstücke des ersten Satzteils und überläßt der in Takt 68 beginnenden Reprise gleichsam die Aufgabe, die Stücke in der richtigen Reihenfolge und in einer geordneten tonalen Disposition nochmals vorzutragen. Auch hier also stehen sich zwei verschiedene Ausformungen derselben Satzanlage gegenüber, wobei die stärkere *A r b e i t* eindeutig im langsamen ersten Satz geleistet wird.

Einzig in Nr. 21, A-dur, liegt im ersten, langsamen Satz keine Zweiteiligkeit vor. Haydn hat hier das Aufstellen der Werktonika auf völlig andere Weise als sonst bewerkstelligt, auf eine Weise, die er vermutlich bei einem normalen, d. h. schnellen Kopfsatz gar nicht hätte anwenden können. Die Tonika dieses Satzes ist nämlich so stark, daß der gesamte Satz nicht von ihr loskommt. Und dieser Umstand wirkt sich bis in die Satzanlage hinein aus. Ein besonders beredtes Beispiel für die Stärke des A-dur in diesem Satz ist Takt 16. Zwei Viertakt-Gruppen⁸, in Takt 4 im Gerüstsatz ineinandergreifend, bilden eine Art abgeschlossenes Thema. Es wird, in Takt 7 wiederum im Gerüstsatz einsetzend, wiederholt; nun aber öffnen die Bläser den Weg zur V. Stufe. Der dritte Einsatz des Themas erfolgt Takt 13 richtig in E. Als dürfe sich dieses E nicht etablieren, verwendet der Satz nunmehr den Gerüstbau nicht zur Verkettung, sondern zur Zerstörung des Zusammenhangs. Wenn wir die Takte 15 und 16 der Bläser mit den entsprechenden Takten 4 und 5 vergleichen, so sehen wir, daß ihr Viertel

⁶ Die Zeile ist durch ihren durchdringenden Klangcharakter, durch ihre langsame und starre Bewegung und durch die Tatsache, daß sie wie ein cantus firmus in Stücke zerrissen vorgetragen wird, deutlich als ein solcher Fremdkörper wahrzunehmen. Die langsamen Noten der Hörer sind dagegen etwas anderes: Die Hörer spielen keine melodische Linie, sondern Haltetöne, die als integratives Moment dem Streichersatz zugehören.

⁷ Auch für andere Formen der Verwendung liturgischer Melodien läßt sich feststellen, daß sie dem musikalischen Satz dienstbar gemacht werden. Dies hat Marianne Danckwardt in ihrem in Anm. 5 genannten Aufsatz gezeigt.

⁸ Landon, S. 256, spricht von Dreitaktgruppen, erkennt also die Schichtung der Partitur in instrumental — was hier gleichbedeutend ist mit motivisch — unterschiedene Gruppen nicht. Der im folgenden gebrauchte Begriff des Gerüstsatzes stammt von Thrasybulos Georgiades (von diesem exemplifiziert z. B. in: *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, Kap. 2e: *Über Gerüstbau und Periode. — Der Doppelgänger*). Der Begriff beschreibt sowohl die nicht-periodische Struktur der zur Rede stehenden Takte als auch die instrumentale und zugleich motivische Schichtung der Partitur, jenes die vorausgehenden Gliederungen abschneidende Einsetzen und musikalische Ins-Wort-Fallen der einzelnen Gruppen, das die Nicht-Periodizität bewirkt.

auf der Takt-Eins von Takt 16 ein Quartsext-Vorhalt vor *E*-dur sein müßte (analog dem Quartsext-Vorhalt *d''-fis''* vor *A*-dur auf der Takt-Eins von Takt 5). Die Terz wird aber zur *A*-dur-Tonika-Terz zurückgedeutet von dem hier zu früh einsetzenden Streichermotiv. — Ebenso ‚unschädlich‘ gemacht wird die Tonart der V. Stufe in Takt 29, wo eine große fortspinnende Bewegung eine Zentrierung auf *E*-dur verhindert und schließlich auf der Subdominante (Takt 42) ankommt, die einen breiten Kadenzierungsvorgang nach *A*-dur einleitet. — Große Kraft erreicht *E*-dur schließlich auf dem dritten Halbschluß des Satzes in Takt 54: Aber diese erste Forte-Stelle des ganzen Satzes ist nur von aufbäumender, nicht von durchstoßender Kraft und wird nicht kadenzuell befestigt. Die Werktonika hält diesen Satz ‚fest im Griff‘: Auch dies ist eine Möglichkeit, ihre Dominanz darzustellen.

Der zweite, schnelle Satz von Nr. 21 dürfte das deutlichste Beispiel für einen kontrastierend angelegten solchen Satz in den zur Rede stehenden Sinfonien sein: eine pralle, mit deutlichst zäsurbildendem Halbschluß Takt 16 erreichte, sich fest als neue Tonika etablierende V. Stufe *E*-dur breitet sich über 26 Takte (im Gegensatz zu den ersten nur 16 Takten *A*-dur) aus. Das *E*-dur-Motiv, die fallende Tonleiter ohne Leitton, nicht das *A*-dur-Thema bestimmt den Mittelteil des Satzes nach dem Doppelstrich; und noch die Reprise beginnt nicht von vorn, sondern ab Takt 10 und findet schnell in die Verläufe nach Takt 16, diesmal selbstverständlich in der (Werk-)Tonika. Haydn nutzt diese Situation einer starken V. Stufe im ersten Teil dazu, im zweiten Satzteil eine ebenso starke Tonika *A*-dur zu bauen und rahmt den Satz durch die Wiederholung der ersten zehn Takte ganz zum Satzschluß — ein für zweiteilige Kopfsätze mit Reprise sehr ungewöhnlicher Bau.

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß die langsamen Sätze an erste Stelle treten können, weil sie die Werktonika wie schnelle Kopfsätze darzustellen im Stande sind, nämlich in einer zweiteiligen Repriseform. Da, wo dies nicht der Fall ist — in Nr. 21 —, wird die Aufstellung der Werktonika in bewußter Weise mit anderen Mitteln bewerkstelligt. Die zweiten, schnellen Sätze treten gerne den langsamen Sätzen durch eine von diesen abweichende Ausformung der ihnen gemeinsamen Satzanlage gegenüber, wobei diese Kontrastierung auf der Ebene tonaler oder motivischer oder anderer Disposition komponiert werden kann. Dadurch wird die besondere Zweiteiligkeit des langsamen ersten Satzes nachdrücklich oder merklich hervorgehoben und so seine Legitimation, an erster Stelle stehen zu können, konkret zum Ausdruck gebracht.

*

Die einheitliche Werktonika, die auf die Weise der Satzumstellung erreicht wird, ist nicht vergleichbar mit dem Phänomen mehrerer Sätze in der gleichen Tonart, wie es in einer Suite oder in der Kirchensonate vorliegt. Gerade, weil eine einheitliche Tonika in mehrsätzigen Werken und auch in „Sinfonia“ genannten Stücken besonders in Wien gebräuchlich war, muß uns stutzig machen, daß Haydn sich offensichtlich bei der Herstellung einer einheitlichen Werktonika in einem Begründungszwang befand. Allein

die Bände 31 und 39 der *DTÖ*⁹ zeigen: zweite langsame Sätze, die nicht in der Werktonika stehen, waren in Wien vielleicht sogar in der Minderzahl; hier war die einheitliche Werktonika ein gängiges Phänomen. (In Mannheim verhielt es sich jedoch allem Anschein nach anders. Nur sehr wenige der in *DTB* III,1 und VII,2 durch Hugo Riemann zusammengetragenen Werke zeigen eine einheitliche Werktonika¹⁰, die weitaus überwiegende Zahl der Orchesterwerke zeigt zweite langsame Sätze in den Tonarten der IV. oder V. oder bei Moll-Toniken der III. Stufe.)

Bei Haydn selbst ist das Bild der tonalen Disposition seiner Sinfonien vielgestaltig, aber keineswegs chaotisch. In etwa den ersten 80 Sinfonien stehen in den Dur-Werken zweite langsame Sätze in der Tonart der IV. Stufe zu solchen in der Tonart der V. Stufe ungefähr im Verhältnis 3:2. Dabei ist wichtig, sich auch die Tonart des Menuett-Trios zu vergegenwärtigen, da Haydn das Trio ganz offensichtlich in den tonalen Verlauf der Sinfonie miteinbezieht. Folgen wie (1. Satz:) *D* — (2. Satz:) *G* — (3. Satz = Menuett/Trio) *D/G* — (4. Satz:) *D*, wie sie Nr. 13 zeigt, oder *B-Es-B/Es-B* (in Nr. 35) kommen immer wieder vor. In Werken, deren zweite langsame Sätze in der Tonart der V. Stufe stehen, gibt es solche Folgen auch (Nr. 36: *Es-B-Es/B-Es*), aber es gibt auch Folgen, die der Tonart der V. Stufe noch weitere Tonarten beordnen (Nr. 20: *C-G-C/F-C/c-C*) oder Nr. 30 mit dem mehrteiligen Menuett-Finale: *C-G-C/F/a/C*).

Ab ca. 1772 oder etwa ab Sinfonie Nr. 50 werden diese die Tonarten abwechselnden Folgen immer seltener und in den Sinfonien ab Nr. 66 der Mandyczewskischen Zählung vollständig aufgegeben. Von nun an hat Haydn keine von der Menuett-Tonart abweichenden Trios mehr geschrieben¹¹; dabei muß die sehr eigenartig angelegte Sinfonie Nr. 62 erwähnt werden. Sie hat beinahe eine konstante Werktonika: *D-D/F/D-D/G-D*; alle Sätze beginnen und schließen in *D*-dur (das Menuett wird ja nach dem *G*-dur-Trio wiederholt), aber in die Mittelsätze sind tonal abweichende Mittelteile in *F*-dur und *G*-dur eingebaut. Die Wiederholung des Verhältnisses I.—IV. oder I.—V. Stufe wie zwischen Kopfsatz und langsamem zweiten Satz verschwindet im Verhältnis zwischen Menuett und Trio vollständig. — Damit vereinheitlicht Haydn den tonalen Verlauf einer Sinfonie bereits entscheidend. Der eine der beiden ‚Ausfallschritte‘ aus der Werktonika heraus ist auf diese Weise eliminiert.

Eine zweite Form der Vereinheitlichung des tonalen Verlaufs zeigen die Sinfonien mit gleichnamiger Tonika bei Tongeschlechtwechsel zwischen Kopfsatz und lang-

⁹ *Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750*, bearb. von Karl Horwitz und Karl Riedel, hrsg. von Guido Adler, Wien 1908 (= *DTÖ* 31); *Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Zweite Auswahl*, bearb. von Wilhelm Fischer, Wien 1912 (= *DTÖ* 39). Letzterer enthält einen thematischen Katalog mit Werken von Matthias Georg Monn und Johann Christoph Mann, die Werke nach Sätzen spezifiziert, der allein schon die Häufigkeit einheitlicher Werktoniken mit einem Blick zu übersehen erlaubt.

¹⁰ Solche Ausnahmen sind z. B. Johann Stamitz, *Orchestertrio* op. 1,1 (*C-C-C/c-C*), Franz Xaver Richter, eine dreisätzige *Sinfonie a 4* (*G-G-G*) und Anton Filtz, op. 2,5 (*D-d-D/D-D*), wobei auf die gleichnamige Werktonika bei Tongeschlechtwechsel zurückzukommen ist. Vgl. *Sinfonien der Pfälzbayerischen Schule [Mannheimer Symphoniker]*, 2 Bde., hrsg. von Hugo Riemann, Leipzig 1902/06 (= *DTB* III,1 und VII,2).

¹¹ Nicht in den Moll-Sinfonien, deren Menuette, sofern sie nicht selbst schon in der gleichnamigen Dur-Tonart stehen, von Trios der gleichnamigen Dur-Tonart kontrastiert sind (Nrn. 26, 44, 49, 55, 80, 95; vgl. dagegen sowohl Menuett als auch Trio in der gleichnamigen Dur-Tonart: Nrn. 34, 45, 78, 82. Zu den späten Sinfonien vgl. weiter unten). Allerdings gibt es eine bemerkenswerte Ausnahme. Sinfonie Nr. 99 weist die Tonartenfolge *Es-G-Es/C[-dur!]-Es* auf, eine nur aus dem Werk heraus zu verstehende Terzenschichtung um *Es* herum, die mit den normalen Kategorien nicht zu erfassen ist.

samem Satz. Es gibt deren zwölf, drei von ihnen mit einem Kopfsatz in Moll¹². Wie zu zeigen ist, gehört die Sinfonie Nr. 34 mit langsamem ersten Satz nur äußerlich zu dieser Gruppe. Auch unter diesen zwölf gibt es solche, in deren Satzabfolge ein Abwechseln zwischen den beiden Tonarten entsteht (z. B. Nr. 59: *A-a-A/a-A* oder Nr. 52: *c-C-c/C-c*; das Finale schließt auf dem Ton *c*, aber ohne daß vorher *C-dur* erreicht würde), und solche, für die die Tonart des langsamen Satzes den einzigen Ausfallschritt aus der Werktonika bedeutet (z. B. Nr. 63: *C-c-C/C-C* oder auch Nr. 3: *G-g-G/G-G*). Bei diesen Sinfonien ist von großer Bedeutung, um welchen Grundton es sich handelt und in welcher Abfolge konkret die Satztoniken stehen. *e-moll* und *E-dur* oder *a-moll* und *A-dur* stehen zum Beispiel viel neutraler nebeneinander als *d-moll* und *D-dur* oder *c-moll* und *C-dur*; ein nachbeethovenischer Hörer etwa erwartet viel eher, daß die Molltonart *c* in ihre gleichnamige Durtonart verwandelt wird, als er sich dies von den beiden ersten vorstellte. Welche Erwartungen, Konventionen und Traditionen galten in Österreich in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts, und wie hat Haydn diese genutzt und auch erweitert oder präzisiert? Hier spielen tonartenhistorische Aspekte eine wesentliche Rolle, und es wird von Fall zu Fall die Aufgabe sein, diese an der jeweiligen Sinfonie zu konkretisieren. Das kann ich hier nicht beginnen. Aber diese Aspekte können wesentlich neben dem Eindringen in die jeweilige satztechnische Konstellation des einzelnen Werks die Frage beantworten helfen, ob wir es bei solchen gleichnamigen Satztoniken verschiedenen Tongeschlechts mit Spielarten *e i n e r* oder mit *z w e i v e r s c h i e d e n e n* Tonarten zu tun haben. Grundsätzlich, meine ich, spricht ein regelmäßiges Abwechseln von sich aus schon eher für eine Konstellation zweier von einander relativ unabhängiger Tonarten (z. B. Nr. 46: *H-h-H/h-H*), während zumindest in einem Fall sehr deutlich ein und derselbe Tonraum bei unterschiedlicher Placierung der Terz ins Auge gefaßt ist. So verhält es sich nämlich bei Nr. 34: *d-D-D/D-D*. Die Tatsache, daß *d-moll* im Finale noch einmal aufgegriffen wird, aber ohne daß der Satz Faktur und Charakter änderte, spricht für die Spielart, die einheitliche Werktonika hier als den einen Tonraum *d* für alle Sätze zu interpretieren. Das Finale greift sozusagen noch einmal den tonalen Anfangszustand der Sinfonie bzw. den Anfangszustand der Sinfonietonika auf und vollzieht den Schritt zur großen Terz innerhalb des Satzes und während des musikalischen Geschehens dieses Satzes; vorher hatte dieser Schritt zwischen den Sätzen stattgefunden. Er wird so ausdrücklich bestätigt.

Erst jetzt können wir die einheitliche Werktonika der Sinfonien mit langsamem ersten Satz differenzierter beurteilen. Haydn hat nicht sieben Sinfonien von gleichen tonalen Verhältnissen geschrieben — im Gegenteil: nicht zwei gleichen sich. Nr. 5, die erste viersätzig in Mandyczewskis Zählung, hält die Werktonika *A-dur* dergestalt fest, daß jeder Satz: Adagio, Allegro, Menuett mit Trio und Finale, dieselbe Tonika setzt, in einer zweiteiligen Satzanlage mit Doppelstrich immer wieder die Tonart der V. Stufe erreicht und deutlich exponiert, um sodann zur Tonika zurückzukehren. (Wir hatten

¹² Es sind dies: Nr. 3 [*G-g-G/G-G*], Nr. 12 [*E-e-E*], Nr. 19 [*D-d-D*], Nr. 33 [*C-c-C/F-C*], Nr. 34 [*d-D-D/D-D*], Nr. 37 [*C-C/c-c-C*], Nr. 44 [*e-e/E-E-e*], Nr. 46 [*H-h-H/h-H*], Nr. 52 [*c-C-c/C-c*], Nr. 59 [*A-a-A/a-A*], Nr. 63 [*C-c-C/C-C*], Nr. 70 [*D-d-D/D-d/d*]

oben gesehen, daß der 1. Satz die V. Stufe schwach, der 2. Satz sie stärker entwickelt und damit verschiedene Ausformungen der zweiteiligen Anlage zusammenhängen.) Die zweiteilige Anlage jedes Satzes ermöglicht sozusagen ein immer wieder von neuem beginnendes Setzen, Entwickeln und (nach dem Weg über die V. Stufe) Abschließen der Tonart. Damit stehen die Sätze eher lose nebeneinander, und hier wäre an die Wiener Vorbilder zu denken¹³.

In Nr. 11 *Es*-dur liegen die Verhältnisse grundsätzlich wohl ähnlich, jedoch weicht das Menuett-Trio in die Tonart der V. Stufe aus. Das Menuett reagiert auf diese tonale Anlage: Die letzten Menuett-Takte 25—36 bringen die intakte Menuett-Musik, in *Es*-dur schließend, während die Anfangstakte, die sich nach der Schulregel von diesen ‚nur‘ durch den Halbschluß unterscheiden sollten, einen in Takt 7 unterbrochenen, gestörten Satz zeigen und einen leichten satztechnischen Unwillen erkennen lassen, *B*-dur zu erreichen, den der eingeschobene, den *Es*-dur-Tonikadreibklang brechende Takt 11 verkörpert. *B*-dur in der Grundstellung wird nur zwei Mal erreicht: ein Mal in Takt 20 (Halbschluß), wo es sofort in die rückleitenden Takte weitergeführt wird, ein Mal in Takt 24, bevor die Menuett-Reprise beginnt. — Das Trio entfernt sich nach seinem Doppelstrich nicht nochmals um eine Quinte von der Werktonika, sondern bezieht sein *F*-dur sofort dominantisch auf *b*-moll; eine Gestaltung, die mit der Stellung der Tonart *B*-dur im Werkganzen zu tun hat und nicht als vereinzelter ‚Einfall‘ betrachtet werden sollte.

Die Tonarten-Abfolgen in den Sinfonien Nr. 18 und Nr. 21 sind zwar gleich (Nr. 18: *G-G-G/g*, Menuettwiederholung mit zehntaktiger Coda; Nr. 21: *A-A-A/a-A*), jedoch wird die Tonart in Nr. 21 ja, wie wir gesehen hatten, nicht in einer normalen zweiteiligen Anlage aufgestellt, sondern in jenem das Gegengewicht der V. Stufe meidenden freien Satz. Beiden Menuett-Trios ist gemeinsam, daß sie sich in ihrem ersten Teil nicht zur Paralleltonart öffnen, sondern auf ihrer Molltonika abkadenzieren und nach dem Doppelstrich sodann unvermittelt in der parallelen Durtonart einsetzen. Nr. 18 ist die einzige dreisätzig unter den Sinfonien mit langsamem ersten Satz.

Alle diese Sinfonien und wohl auch noch Nr. 22 reihen ihre Sätze eher aneinander, denn daß sie sie miteinander zu verbinden vermöchten. Eine solche Verbindung, wie auch immer sie beschaffen sei, zu erreichen, muß offenbar Haydns Ziel gewesen sein. Denn die letzten beiden Sinfonien unserer Gruppe konkretisieren einen völlig neuen Sinn innerhalb der gleichgebliebenen Konstellation der einheitlichen Werktonika. In Nr. 34 versucht Haydn erstmals eine Weiterführung oder eine Weiterentwicklung der Tonart: Der Schritt von *d*-moll nach *D*-dur vollzieht sich hier nicht etwa in der Schlußkadenz des ersten Satzes, was konventionell und für den Werkzusammenhang unerheblich bliebe, sondern im Raum zwischen dem ersten und dem zweiten Satz. Dazu erweist sich die Konstellation des langsamen Satzes an erster Stelle geradezu als ideal, denn der schnelle Satz behält — bei aller Legitimation, die der langsame auf Grund seiner gleichen Anlage vorweisen kann — doch stets den Charakter des ‚eigent-

¹³ Z. B. an die im Thematischen Katalog der Werke M. G. Monns (vgl. Anm. 8) unter Nr. 1 angegebene *D*-dur-Sinfonie von 1740 oder die unter Nr. 26 genannte Partita in *D*-dur, wenn auch bei dieser das Menuett-Trio in *d*-moll steht.

lichen' Kopfsatzes (wäre er sich dieser Herkunft nicht so entschieden bewußt, könnte er ja auch eine von der Werktonart abweichende Tonika annehmen, was er aber niemals tut); für die Folge *d*-moll → *D*-dur bedeutet dies, daß die schwächere Spielart der Tonika in die stärkere Spielart überführt wird. Der langsame Satz in erster Position übernimmt zusammen mit gerade dieser Tonartenkonstellation die Funktion, ein Fortschreiten von Satz zu Satz zu realisieren: Da er selbst eine ‚schwächere Spielart‘ eines Kopfsatzes darstellt, der die ‚stärkere Spielart‘ in Gestalt des schnellen Satzes folgt, kann er auch das tonale Fortschreiten von der ‚schwächeren Spielart‘ der Tonika zu ihrer ‚stärkeren Spielart‘ besonders anschaulich machen.

Nr. 49 schließlich vereinheitlicht das Ensemble ihrer vier Sätze auf ganz andere Weise mit einer alten, jedoch von Haydn sozusagen neu entdeckten Technik, die von späteren Generationen besonders an Beethoven gerühmt und als besonders fortschrittlich gepriesen werden sollte: die motivische Verknüpfung. Das Neue an der Art, wie Haydn sie einsetzt, ist, daß er sich nicht darauf beschränkt, dasselbe Motiv am Anfang eines jeden Satzes wiederkehren zu lassen, sondern daß er es als satzkonstitutiv ernst nimmt — in jedem Satz mit unterschiedlichem Gewicht und in unterschiedlicher Weise. Ich nenne hier allerdings nur die einschlägigen Stellen an den Satzanfängen. Das immer wiederkehrende Motiv umspielt den Tonikaquintton durch seine beiden Nebennoten und kehrt zu ihm zurück: *c-des-b-c*. So wird die Notenfolge im 1. Satz Takt 1/2 in der ersten Violine festgelegt. Sie erscheint im 2. Satz sowohl in den Hochtönen der Violinen auf der Eins der Takte 1, 2 und 3 als auch am Umkehrpunkt der Bewegungsrichtung der Baß- und Oboenachtel in Takt 2, jedoch nicht zum Ausgangston zurückkehrend. Übrigens ist auch das zweite Thema des 2. Satzes (T. 38/39) von dieser Tonfolge angeregt. Das Menuett-Thema beginnt ebenfalls in den Violinen und Oboen mit diesen Tönen, die auch hier nicht zum *c* zurückkehren, ebenso das Trio-Thema (da in *F*-dur stehend hier mit *d'* statt *des'*), das aber zum *c* zurückkehrt. Auch der Finale-Beginn bedient sich der Idee der Umspielung des Quinttons, wenn die Gestalt auch nicht ganz so notengetreu erscheint wie sonst.

Möglicherweise stellt Nr. 49 den Gipfel an Einheitlichkeit überhaupt dar: tonale und motivische Einheitlichkeit wird hier verwirklicht. Es scheint nicht so, daß Haydn von dieser Errungenschaft besonders beeindruckt gewesen wäre. Soll man sagen: im Gegenteil? Er gibt die Satzfolge langsam-schnell-Menuett-schnell von nun an ganz auf, greift noch einige Male auf eine gleichnamige Werktonika mit Tongeschlechtwechsel zurück und scheint sich danach, etwa ab 1780, nicht mehr für diese Formen der Vereinheitlichung zu interessieren.

Wie kann man diesen Sachverhalt verstehen? Zunächst darf man wohl festhalten, daß ‚Einheitlichkeit‘ nicht per se das einzige erstrebenswerte Ziel eines Komponisten bei der Gestaltung eines mehrsätzigen Komplexes sein muß: Haydn ist keineswegs in dieser Richtung immer weiter fortgeschritten. Es kann gar nicht das Ziel sein für einen künstlerischen Gestaltungswillen, der den Beziehungsreichtum, also das Spiel mit dem **V e r s c h i e d e n e n**, pflegt, wie es bei Haydn ja unstrittig geschieht. Die Sinfonie mit langsamem ersten Satz konnte sich schon aus diesem allgemeinen Grunde nicht zu einer Tradition verfestigen. Es könnte Haydn konkret an Nr. 49 aufgefallen sein, daß diese Satzfolge nicht nur gewisse Möglichkeiten wie die tonale Fort-

schreitung in Nr. 34 befördert¹⁴, sondern daß sie auch enge und unflexible Grenzen zieht für eine musikalische Gestaltung, die sich einer intensiveren Durchdringung des jeweiligen musikalischen Details widmen möchte.

Warum hat Haydn, dem doch so viel Experimentierfreudigkeit nachgesagt wird, niemals einen zweiten langsamen Sinfoniesatz in der Werktonika geschrieben? Er hätte doch Vorbilder dafür in Wien gehabt. — Die Antwort auf diese Frage kann man vielleicht mit folgenden Gedanken umstellen: Haydn kann die mehrsätzigen Stücke einheitlicher Tonart etwa Monns oder Wagenseils nicht für dieselbe Kategorie — und das ist: *G a t t u n g* — von Stücken gehalten haben wie seine eigenen Sinfonien. Vielmehr scheint mir, daß für ihn die tiefe Verschiedenheit eines aus der Tradition der Suite herrührenden Stückes zu einem solchen aus der Tradition der Opernsinfonia ausschlaggebend war. Haydns eigene mehrsätzige (oder besser: mehrteilige) Opernsinfonien zeigen den langsamen zweiten Teil stets in einer von den beiden ihn umgebenden schnellen Teilen abweichenden Tonart¹⁵. Dort liegt für Haydns Bewußtsein die Herkunft der Sinfonie. Diese Herkunft läßt ein Verbleiben des langsamen Satzes an zweiter Stelle in der Werktonika nicht zu. Haydn hätte also keine Begründung für ein solches Vorgehen gehabt und mußte daher zur Umstellung der ersten beiden Sätze greifen, wenn er eine einheitliche Werktonika erhalten wollte. Diese sehr einfache, aber strenge Begründung resultiert aus einem grundsichereren Gattungsbewußtsein, das wir nachvollziehen und uns nicht durch Assoziationen vernebeln lassen sollten.

Was den Tatbestand angeht, daß Haydn überhaupt Sinfonien in einer konstanten Werktonika geschrieben hat, so scheint mir dies zwar von der ihn umgebenden Wiener Praxis angeregt worden sein zu können, jedoch würde ich die Haydn persönlich kennzeichnende Neugierde gerade tonalen Phänomenen gegenüber für stärker bestimmend halten. Daß die Sinfonien mit gleichnamigen Satztoniken bei Tongeschlechtwechsel die Stücke mit konstanter Werktonika überwiegen, möchte ich für ein Anzeichen dafür halten, daß es Haydn mehr um die Frage zu tun war, wo eine Tonart aufhört, noch e i n e zu sein, und wo gleichnamige Dur- und Moll-Toniken beginnen, u n t e r s c h i e d l i c h e Tonarten zu sein, als daß ihn die abstrakte Idee zyklischer Einheitlichkeit beschäftigt hätte. Für die Sinfonien mit langsamem ersten Satz hoffe ich in Ansätzen gezeigt zu haben, wie die Möglichkeiten, die die je konkreten Konstellationen aus dem Zusammenwirken von Tonart, Satzanlage, Motivbildung etc. ihm eröffneten, unter der *B e d i n g u n g* der einheitlichen Tonika ihn beschäftigten. Das Erlahmen des Interesses an Sinfonien mit konstanter Werktonika, die Veränderung der Anlage langsamer Sätze, die anders als zweiteilig bzw. als Reprisesform gar nicht mehr als Kopfsätze brauchbar waren, das Verschwinden der ausweichenden Tonart im Menuett-Trio und das stärker werdende Interesse an intensiverer detailorientierter Arbeit: all dies mag zusammengewirkt haben, daß Sinfonien mit langsamen ersten Sätzen nicht mehr entstanden.

¹⁴ Tonale Fortschreitungen nehmen übrigens in den späteren Sinfonien immer mehr zu; in Nr. 80 (*d-B-d/D-D*) oder Nr. 95 (*c-Es-c/C-C*) etwa wird die Bewußtheit des *Procedere* von der Moll- in die Dur-Tonart offenkundig.

¹⁵ Z. B. *Acide: D-A-D; Lo Speciale: G-C-G; L'Infedeltà delusa: C-G-C; L'Incontro Improvviso: D* (Langsame Einleitung und Presto)-*G-D; La vera costanza: B-Es-B.*

KLEINE BEITRÄGE

Welche Bedeutung hat die Überschrift „Cignea“ für Notkers Sequenz „Gaude maria virgo“?

von Fred Büttner, München

Viele Sequenzen der frühesten Epoche werden durch Titel benannt, die aus der Neudichtung selbst oder dem alten „Alleluia“-Versus abgeleitet sind. Daneben existiert jedoch eine große Zahl von Stücken, bei denen sich ein derartiger Bezug nicht ermitteln läßt¹. Ihnen wird auch Notkers Sequenz *Gaude maria virgo* zugeordnet: Überlieferte man die westfränkische Version *Haec est vera redemptio* als *Paschalis antica*, um ihren Zusammenhang mit dem Alleluia des Ostertags zu verdeutlichen, so wählte der Mönch von St. Gallen — wenigstens nach dem Urteil der heutigen Fachliteratur — die rätselhafte Bezeichnung „Cignea“, d. h. „Schwan“. Der Name bietet „no demonstrable relationship to the Alleluia, nor, indeed, any satisfactory explanation“²

Die These der *Analecta hymnica*, es handle sich um den „T i t e l der Melodie“³, überzeugt kaum, da Notkers Umarbeitung primär die Textebene betrifft. Im Gegenteil muß eine Revision der Frage beim Inhalt von *Gaude maria virgo* ansetzen. Deshalb sei der lateinische Wortlaut hier in deutscher Fassung mitgeteilt⁴:

Freue Dich, Maria, Jungfrau und Gottesmutter, / die Du den Verheißungen Gabriels in frommer Hoffnung geglaubt hast. / Vom Willen des heiligen Geistes erfüllt, / gebierst Du — unberührt — den Sohn, der den Weltenlauf regiert. / Zu Deiner Niederkunft singen die Engel bei der Herde, denn es liegt ihr Gebieter in einer Krippe / der bethlehemitischen Stadt. / Dir hat den Namen Jesu ein himmlischer Bote gezeigt, um ihn als Jungfrau dem beschnittenen Sohne zu geben, / der allein unsre Sünden kennt mit dem Vater und dem heiligen Geist, / daß er nach dem Brauch beschnitten werde. / Dir bringen die Weisen drei Geschenke dar, die unser Leben und Gebot des Glaubens bilden. / Dich lehrte Christus den schmerzvollen Ruhm seiner Stärke zuerst. Dir gab er höchsten Beweis seiner Gottheit durch Wandlung des Wassers in Wein. / Also bitten wir: Sei die Fürsprecherin unsrer Schuld beim gütigen Vater. Er hat Dich hier auf Erden zur Mutter des Königs gewählt, den der Himmelskönig selbst hervorbrachte. / Und Dich jetzt in der Gegenwart Gottes Glänzende flehen wir mit zerknirschem Herzen an: / Der Gast Deines Leibes möge uns schützen!

Durch die Anrufung der Jungfrau Maria als Gottesmutter wird der Gesang — trotz seiner österlichen Herkunft — dem Weihnachtsfest („In octava domini“) zugeordnet. So enthält der vierte Melodieabschnitt bereits die Formulierung „gignis clausa filium“. Der Schluß drängt sich auf, Notker habe seine Schöpfung mit der adäquaten Überschrift „Gignea“, d. h. „Gebärerin“, versehen — auch wenn unklar bleibt, ob die sonst fremde Wortbildung auf den St. Galler Mönch zurückgeht oder einem Sprachgebrauch des 9. Jahrhunderts entstammt. Gleichzeitig dürfte man die Lesart „Cignea“ als Folge einer Abschrift werten, die ungewollt den Capitalisbuchstaben G zu einem C änderte.

¹ Vgl. Bruno Stäblein, Art. *Sequenz (Gesang)*, in: *MGG* 12, Kassel 1965, Sp. 537f.

² Richard L. Crocker, *The Early Medieval Sequence*, Berkeley 1977, S. 240.

³ *Liturgische Prosen erster Epoche aus den Sequenzschulen des Abendlandes insbesondere die dem Notkerus Balbulus zugeschriebenen. Auf Grund der Melodien aus den Quellen des 10. bis 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Clemens Blume und Henry Bannister, Leipzig 1911 (= *Analecta hymnica medii aevi* 53), S. 192.

⁴ Siehe auch Wolfram von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Bern 1948, Editionsband, S. 21

Ist jedoch die gesamte Überlieferung dem Irrtum gefolgt? Mancherlei Faktoren, so das Vorhandensein der berühmten Sequenz *Planctus cigni*⁵, gilt es hier abzuwägen. Auch eine nochmalige Prüfung der Quellsituation scheint nötig, da wohl in St. Gallen 382, S. 109, ein G vorliegt.

Ein musikalisches Bildrätsel

von Heike Blumenberg, Berlin

Vordergründig zeigt der vorliegende Einblattdruck¹ ein Wappentier. Es ist ein doppelköpfiger deutscher Reichsadler mit einer Rangkrone über den Köpfen, in der rechten Krallen das Zepter haltend, in der linken ein Weinmischgefäß, welches den Reichsapfel andeuten soll. Geschickt eingeflochten sind in dieses Bild die musikalischen Grundelemente: die zeitgenössischen Schlüssel, Pausen- und Notenformen sowie die Notennamen mit den dazugehörigen Solmisationssilben (s. Abb. 1, S. 164).

Diese figürliche Darstellung der *rudimenta musices* (siehe nächste Seite) gehört wahrscheinlich zu jener Art von Drucken, wie sie im auslaufenden 16. Jahrhundert zunehmend in Mode kamen: ‚Visitenkarten‘, die in erster Linie nicht zur Verbreitung von Ideen, Meinungen oder Erkenntnissen dienten, sondern die Gelehrtheit und Erfindungsgabe, kurzum, alle geistigen Fähigkeiten des Autors in möglichst günstigem Licht erscheinen lassen sollten. Es wäre jedoch fast ein Mangel dieser ‚Visitenkarte‘, wenn dem Betrachter der Name des Inhabers verschwiegen würde. Und so ist über die Notenzeile, die unterhalb der Darstellung angefügt ist, ein Vers gesetzt, der den Scharfsinn des Empfängers anregen soll:

„Wilt du wissen wer dis hat ordinirt / Unnd mit der Figur des Adlers gezirt, / So mach diese Noten zu Buechstaben / Darauff kanstu Tauff und Zunam haben.“

Der Schlüssel zur Lösung dieses Rätsels ist wahrscheinlich in dem dargestellten Bild zu finden. Bei genauer Untersuchung der Melodie fällt auf, daß sie 1. falsch mensuriert ist, 2. eine äußerst merkwürdige Gestalt hat, 3. die Fermaten an musikalisch sinnlosen Stellen plaziert sind, 4. — und das ist der wichtigste Hinweis — der Ambitus der Melodie das Intervall einer großen Sexte (g-e') umfaßt. Die Melodie läßt sich also mit dem Hexachord auf g (= linke Adlerseite) solmisieren. Dieses ist der erste Schritt zur Lösung des Rätsels.

Damit die Fermaten auch eine Funktion bekommen, ist anzunehmen, daß sie jeweils den Abschluß eines Wortes anzeigen. So ergäbe sich für die ersten vier Töne die Silbenfolge mi-re-sol-la. Da diese Silben per se aber wenig Sinnvolles bieten, noch die Vokalfolge i-e-o-a auf einen möglichen deutschen Vornamen schließen läßt, muß der Autor noch eine andere Methode gewählt haben, den Notentext in Buchstaben zu übertragen. Das vom Verfasser verwendete Verfahren besteht darin, das lateinische Alphabet so auf die sechs Solmisationssilben aufzuteilen, daß unter jeder Silbe eine Abfolge aus vier Buchstaben entsteht. Man erhält also folgendes Grundschema:

ut-	re-	mi-	fa-	sol-	la
A	B	C	D	E	F
G	H	I	K	L	M
N	O	P	Q	R	S
T	V	W	X	Y	Z

⁵ Eine Betrachtung dieses Stücks bietet Stäblein, *Die Schwanenklage. Zum Problem Lai — Planctus — Sequenz*, in: *Festschrift Karl Gustav Fellerer*, Regensburg 1962.

¹ Der Staatsbibliothek Bamberg danke ich für die freundliche Auskunft, daß dort das Original dieses Druckes, ein Einblattholzschnitt, als fol. 236 in einer Sammlung mit der Signatur J. H. Msc. hist. 140 aufbewahrt wird.

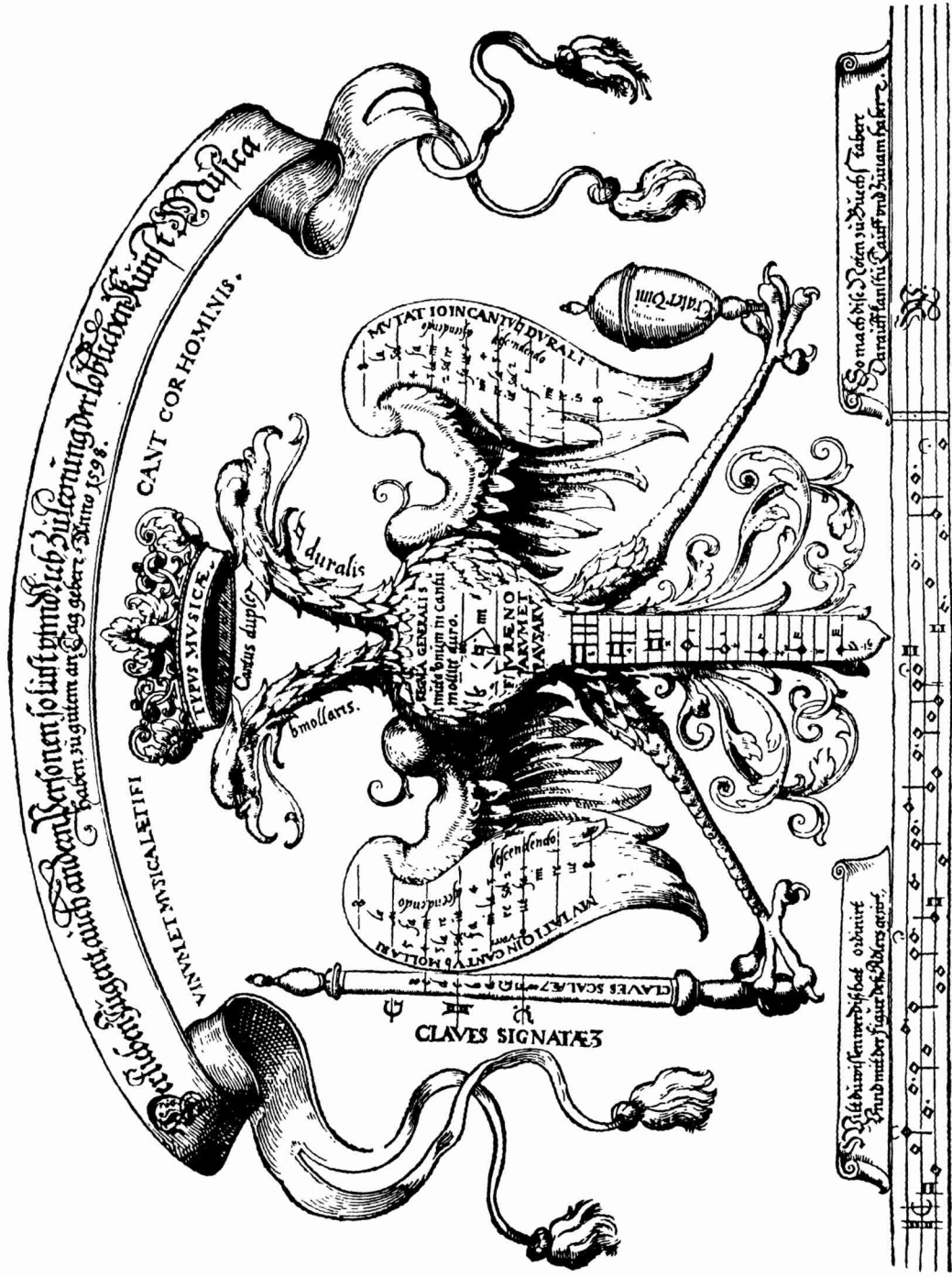


Abbildung 1

Wenn man die gesamte Melodie solmisiert hat, ergibt sich in der Horizontalen eine bestimmte Reihenfolge aus den sechs Buchstabengruppen. Von links nach rechts gelesen, bieten sie verschiedene Kombinationsmöglichkeiten, von denen eine der Name ist. Dieses ist der zweite Schritt zur Lösung.

Da jedoch die Abstände zwischen den Fermaten teilweise recht weit sind, entsteht das Problem, eine passende Namenfolge zu finden. Wolfgang Reich von der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden hatte die Idee, daß der Verfasser neben seinem Namen auch noch seinen Stand und Wohnort verschlüsselt haben dürfte und schlug eine dementsprechende Lesart vor. Die vollständige Auflösung lautet nun:

mi-	re-	sol-	la	mi-	sol-	sol-	mi-	la-	sol-	ut-	ut-	sol-	sol	
C	B	E	F	C	E	E	C	F	E	A	A	E	E	
I	H	L	M	I	L	L	I	M	L	G	G	L	L	
P	O	R	S	P	R	R	P	S	R	N	N	R	R	
W	V	Y	Z	W	Y	Y	W	Z	Y	T	T	Y	Y	
W	O	L	F	P	R	E	I	S	E	G	G	E	R	
re-	re-	sol-	ut-	sol-	sol-	la-	mi-	re-	sol-	sol-	mi-	re-	sol-	sol
B	B	E	A	E	E	F	C	B	E	E	C	B	E	E
H	H	L	G	L	L	M	I	H	L	L	I	H	L	L
O	O	R	N	R	R	S	P	O	R	R	P	O	R	R
V	V	Y	T	Y	Y	Z	W	V	Y	Y	W	V	Y	Y
B	V	R	G	E	R	S	C	H	R	E	I	B	E	R
la-	re	: ut-	mi-	sol-	ut-	re-	sol-	sol-	ut					
F	B	: A	C	E	A	B	E	E	A					
M	H	: G	I	L	G	H	L	L	G					
S	O	: N	P	R	N	O	R	R	N					
Z	V	: T	W	Y	T	V	Y	Y	T					
Z	V	: N	I	R	N	B	E	R	G					

Abbildung 2

Eine Anfrage beim Staatsarchiv in Nürnberg ergab, daß sich im Ämterbüchlein ein Wolf Preüsecker/Preusseger nachweisen läßt, der in den Jahren von 1572 bis 1612 als Steuer- und Losungschreiber bzw. Steuer- und Bürgerschreiber in Nürnberg in städtischen Diensten stand². Daher ist es naheliegend, daß der in den Akten genannte Wolf Preusseger mit dem Autor dieses Einblattdrucks identisch ist, worauf auch die verzierten Initialien (WP) am Ende der Notenzeile hinweisen könnten.

Das ist des Rätsels Lösung.

² Staatsarchiv Nürnberg Rep. 62, Reichsstadt Nürnberg Ämterbüchlein Nr. 91 fol. 30 (1572) und ebd. Nr. 131 fol. 31 (1612). Dr Frfr und Dr Frhr. von Andrian-Werburg vom Germanischen Nationalmuseum und vom Staatsarchiv in Nürnberg sowie Frau Dr Oschmann, Herrn Dr Traub und Herrn Dr. Reich danke ich an dieser Stelle für ihre freundliche Unterstützung.

BERICHTE

Frankfurt a. M., 30. Mai bis 1. Juni 1991:

Symposium „Die Rezeption der Klassischen Vokalpolyphonie in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts“

von Bettina Scholze, Frankfurt a. M.

Vom 30. Mai bis 1. Juni 1991 fand unter der Leitung von Winfried Kirsch im Gästehaus der Johann Wolfgang Goethe-Universität ein Symposium statt, das der Frage der *Rezeption Klassischer Vokalpolyphonie in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts* nachging. Es war bereits das zweite Symposium eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützten und in Verbindung mit der Arbeitsgruppe „Kirchenmusik“ der Gesellschaft für Musikforschung durchgeführten Forschungsprojektes „Theorie und Praxis der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert“. Anfang 1987 hatte sich die Arbeitsgruppe schon einmal zu einem interdisziplinären Symposium in Frankfurt zusammengefunden, um über grundlegende Aspekte des Themas zu referieren. Die diesjährige von der Vereinigung von Freunden und Förderern der J. W. Goethe-Universität unterstützte Tagung wendete sich einem Aspekt der Klassischen Vokalpolyphonie in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts zu, der bisher nur in vereinzelt Fällen behandelt worden war: mit dem kompositionstechnischen Niederschlag der Klassischen Vokalpolyphonie in der liturgischen Musik. In seiner Einführung wies Winfried Kirsch auf diese Lücke in der Forschung hin. Die Kirchenmusikreform sei an eine kompositionspraktische Umsetzung ihrer Kirchenmusiktheorie gebunden; jedoch habe die Analyse von geistlicher Gebrauchsmusik — die in der Mehrzahl der Fälle nur mittleren qualitativen Standard biete — bisher immer hinter der Darstellung einer historischen Ideologie zurückgestanden. Im Symposium wurde nun durch konkrete Analyse von kirchenmusikalischen Werken des 19. Jahrhunderts der Frage nachgegangen, inwieweit die klassische Vokalpolyphonie Leitbild für kirchenmusikalische Komposition gewesen war, in welcher Art und unter welchen Voraussetzungen sie überhaupt Vorbild sein konnte.

In elf Referaten wurden in chronologischer Folge verschiedene Kompositionen untersucht. Bernhard Janz (Heidelberg) ging in einer stilkritischen Untersuchung der Tradition des Palestrina-Stils in den Kompositionen Giuseppe Bainis nach. Johann Georg Mettenleiters Männerchor-Psalmen für die Sängerkonfession in Regensburg und Passau (1847 und 1851) wurden von Friedhelm Bruniak (Feuchtwangen) daraufhin untersucht, inwiefern das historische Umfeld, das außerhalb der kirchenmusikalischen Reformbestrebungen steht, von Bedeutung war. Eine interne Analyse der stilistischen Strukturen in ausgewählten Werken der Münchener kirchenmusikalischen Restauration lieferte Siegfried Gmeinwieser (München). Helmut Loos (Bonn) ging der Frage nach einem historischen Kontinuum bzw. dessen Brüchen in den Kompositionen von Quadragesimalmessen nach. Hinweise auf die Verwendung von Satzmodellen der Alten Musik in den Oratorien Carl Loewes (besonders *Die Sieben Schläfer*, *Johann Huss* und *Palestrina*) gab Ulrich Konrad (Göttingen). Peter Lüttig (Frankfurt) verglich die Kompositionstechniken des sonst eher als Theoretiker bekannten Heinrich Bellermann mit denen Palestrinas. Caspar Etts *Missa in A* war Grundlage für einen weitgefächerten Bericht Albrecht Riethmüllers (Frankfurt). Gabriela Krombach (Ober-Olm) erläuterte Peter Piels Kirchenmusik-Kompositionen und die Zusammenhänge mit dem Palestrina-Stil. Rafael Köhler (Regensburg) äußerte sich zu verschiedenen Kompositionen des Cäcilianismus in Hinblick auf deren Verwendung zu Repräsentationszwecken. Die Klassische Vokalpolyphonie im Werk Hallers untersuchte Peter Ackermann (Frankfurt), wobei er durch eine Gegenüberstellung von parallelen Kompositionen Hallers und Palestrinas nach dem eigentlich „palestrinensischen“ in der Musik Hallers fragte. Den Abschluß der Vorträge machte

Winfried Kirsch, der die sich wandelnde Stellung Franz Xaver Witts — eine der Schlüsselfiguren des Cäcilianismus — zur alten und neuen Kirchenmusik an dessen Messe-Vertonungen untersuchte.

Zur Veranschaulichung der besprochenen Werke, die zum größten Teil nicht in Aufnahmen existieren, stand der Kammerchor der Frankfurter Universität unter Leitung von Christian Ridil zur Verfügung. Die Referate und die sich jeweils anschließenden lebhaften Diskussionen werden demnächst in einem weiteren Band der Reihe *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert* (der erste Band. *Palestrina und die Idee der Klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals* ist bereits 1989 bei Bosse in Regensburg erschienen) veröffentlicht.

Saarbrücken, 31. Mai und 1. Juni 1991:

Der Akademiegedanke in der Geschichte der Musik und angrenzender Fächer

von Thomas Sick, Saarbrücken

Am 31. Mai und 1. Juni 1991 veranstaltete das Musikwissenschaftliche Institut der Universität des Saarlandes aus Anlaß des 65. Geburtstages von Prof. Dr. Werner Braun ein Symposium mit dem Thema *Der Akademiegedanke in der Geschichte der Musik und angrenzender Fächer*. In 14 Referaten, die zum Teil ausgiebige Diskussionen nach sich zogen, wurden unterschiedliche Bedeutungen des Begriffs und unterschiedliche „Spielarten“ der Einrichtung „Akademie“ deutlich. Saarbrücker Kollegen des Jubilars steuerten interdisziplinäre Überlegungen bei: Carl Werner Müller (*Platons Akademiegedanke*), Max Pfister (*Italienische Sprach- und Literaturakademien im Quattro- und Cinquecento*), Lorenz Dittmann, der in einem umfangreichen und überaus anschaulichen Beitrag den meist negativ besetzten Begriff des „Akademischen“ in der Bildenden Kunst untersuchte, und schließlich Reinhard Schneider (*Die Akademie am Hofe Karls des Großen*).

Der Schwerpunkt des Symposiums lag auf den musikgeschichtlichen Aspekten. Die Vorträge hierzu betrafen entweder historisch bzw. geographisch begrenzte Abschnitte, wie etwa die *Akademien am Wiener Kaiserhof der Barockzeit* (Herbert Seifert, Wien) oder aber konkrete Akademie-Institutionen, wie etwa die ab 1636 stattfindenden musikalischen Akademien Kardinal Francesco Barberinis (Wolfgang Witzemann, Rom). Renate Groth (Hannover) untersuchte die wichtige Rolle Padre Martinis für die 1666 gegründete Bologneser Accademia Filarmonica, die in ihrem Streben nach Professionalität und ihrem hohen Ansehen eine Besonderheit ihrer Zeit darstellte. Eine weitere Accademia Filarmonica, diesmal in Verona, stand im Mittelpunkt des Referates von Howard Mayer Brown (Chicago). Er konnte am Beispiel ihres 1547 ernannten ersten musikalischen Leiters Giovanni Nasco zeigen, daß es zumindest in Verona keine eigentlichen „akademischen Kompositionen“ gab, sondern, daß grundsätzlich jede Art von neuer Musik dort aufgeführt worden ist. Mit einzelnen Komponisten beschäftigten sich Bernd Baselt (Halle, *Händel und die Londoner „Royal Academy of Music“*) und Walter Salmen (Innsbruck, *„Konzert“ und „Akademie“ im Sprachgebrauch Mozarts*).

Daß musikalische Akademien im 17. und 18. Jahrhundert in überaus vielfältigen Organisationsformen und Konzeptionen existierten, zeigte Klaus W. Niemöller (Köln). Am Beispiel einiger Akademien außerhalb Italiens stellte er den unterschiedlichen Stellenwert der Musik in diesen Vereinigungen heraus. Die Spanne reichte von einer „gelehrten Gesellschaft mit musikalischen Interessen“ bis zu einem „exklusiven Gremium von Mitgliedern mit besonderem künstlerischen Rang in der Komposition“.

Die übrigen Vorträge hielten Klaus Hortschansky (Münster, *Die Accademia Georgia Augusta zu Göttingen als Stätte der Musikvermittlung in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*), Hartmut Möller (Freiburg, *Alcuin, Angilbert und Hucbald — Musikgeschichtliche Aspekte der Akademie Karls des Großen*) und Frieder Zamminer (Berlin, *Pierre Jean Burette und die Erforschung der antiken Musik*).

Die Referate des Akademie-Symposiums werden voraussichtlich, ergänzt durch einige zusätzliche Beiträge zum Thema, 1992 in einer Werner Braun gewidmeten Festschrift innerhalb der Reihe *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge* erscheinen.

Saarbrücken, 3. bis 5. Juni 1991: Antonín Dvořák

von Thomas Sick, Saarbrücken

Die 150. Wiederkehr des Geburtstags von Antonín Dvořák war Anlaß, das Schaffen des tschechischen Komponisten in den Mittelpunkt der 2. *Musikfestspiele Saar* zu stellen. In fast 30 Konzerten wurde eine breite Palette von hierzulande z. T. nur selten gespielten Werken mit durchweg renommierten Solisten, Orchestern und Dirigenten geboten.

Im Rahmen dieses Festivals fand auch ein dreitägiges Internationales Symposium zu Leben und Werk Antonín Dvořáks statt — die einzige Tagung im deutschsprachigen Raum zum Dvořák-Jubiläum. Der Organisator Dr. Peter Jost hatte Referenten aus dem In- und Ausland eingeladen, die, verteilt auf fünf Sektionen (*Dvořáks Aktualität, Werkaspekte und Stilfragen, Werkaspekte und Quellenkritik, Einflüsse und Wirkungen I/II*), ihre Forschungsergebnisse zur Diskussion stellten. Besondere Attraktivität erlangte die Veranstaltung durch die Teilnahme mehrerer Wissenschaftler aus Prag, darunter Miroslav K. Cerny und Jarmil Burghauser, der wohl bedeutendste Dvořák-Forscher unserer Zeit. Sein Eröffnungsvortrag war überschrieben: *Antonín Dvořák — ein Europäer!*

Einen Schwerpunkt des Symposiums bildeten neben systematischen Aspekten, wie sie etwa von Klaus Döge (*Naturverständnis und kompositorische Darstellung von Natur bei Antonín Dvořák*) oder Jarmila Gabrielová (*Dvořáks Weg zur großen Form*) behandelt wurden, rezeptionsästhetische Fragestellungen. Jakob Knaus (Ostermündingen) zeigte am Beispiel der 1897 erschienenen Abhandlung Janáček's über Dvořáks Sinfonische Dichtungen die wichtige Rolle, die Dvořáks überregionaler Slawismus sowohl für die geistige als auch für die kompositorische Entwicklung Janáček's spielte. Wie Dvořák gegen Ende des 19. Jahrhunderts vor allem in Wien als Schöpfer absoluter Musik abgestempelt wurde, wies Karin Stöckl-Steinebrunner (Umkirch) anhand ausgewählter *Reaktionen der Musikkritik auf die ersten Aufführungen der Sinfonischen Dichtungen im deutschsprachigen Raum* nach. Ihr Referat trug den bezeichnenden Titel *Der unbequeme Dvořák*. Die Stellung des Komponisten im Spannungsfeld zwischen absoluter Musik und Programmmusik war auch Ausgangspunkt des Referates von Peter Jost. Er untersuchte Robert Schumanns Konzepte der zwischen den beiden Polen liegenden „Poetischen Musik“ im Hinblick auf das Werk Dvořáks und konnte Schumann-Einflüsse vor allem in den beiden Klavierzyklen *Aus dem Böhmerwald* op. 68 und *Poetische Stimmungsbilder* op. 85 feststellen. Daß Dvořák trotz impressionistischer Elemente in seinen Kompositionen aufgrund seines politischen und kulturellen Umfeldes nie ein Impressionist werden konnte, belegte Theo Hirsbrunner (Bern). Lebhaftige Diskussionen löste der Beitrag von Niels Martin Jensen (Kopenhagen) aus; er war überschrieben: *Dvořák und die nationale Musik — periphere oder zentrale Struktur im zeitgenössischen Musikleben!*

Von den auf einzelne Gattungen oder Werkgruppen bezogenen analytischen Referaten waren besonders die Vorträge von Daniela Philippi (Mainz, *Dvořák und die Entwicklung oratorischer Formen im 19. Jahrhundert*) und Klaus Velten (Saarbrücken, *Prozessuale Formkonzepte in Sonatensätzen der Klavierkammermusik von Antonín Dvořák*) lehrreich. Mit Dvořáks Streichquintetten vor dem Hintergrund der kammermusikalischen Gattungen der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts beschäftigte sich Wolfgang Ruf (Mainz). Dvořák habe das Stilprinzip der Kammermusik in seinem Experimentierfeld „Quintett“ in einer Weise ausgeschöpft, daß eine Weiterführung nur in der Moderne möglich war — so lautet die zentrale These Rufs.

Die Quellenlage der beiden letzten Sinfonien wurde in den Referaten von Graham Melville-Mason (London, *Dvořák's London Score of his »English« Symphony*) und Christian Rudolf Riedel (Wiesbaden, *Der wiedergefundene Stimmensatz der Uraufführung von Dvořáks Symphonie aus der Neuen Welt*) beleuchtet. Zwei Beiträge amerikanischer Musikwissenschaftler rundeten das Symposium ab: *Rubin Goldmark and the rise of American Music* (David Beveridge, New Orleans) und *Dvořák and African-American Musicians and their influence upon American and European composers 1920—1950* (Maurice Peress, New York).

Düsseldorf, 13. und 14. Juni 1991:

4. Internationales Schumann-Symposion

von Stefan Broman, Köln

Vom 13. bis 14. Juni 1991 veranstaltete die Robert-Schumann-Gesellschaft e. V. im Rahmen des 4. Schumannfestes in Düsseldorf das 4. Internationale Schumann-Symposion unter der Leitung von Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) und Akio Mayeda (Heidelberg, Zürich, Tokyo). Die interdisziplinäre Thematik des Symposions: *Schumann und seine Dichter* regte zu sich oftmals gegenseitig durchdringenden musik- und literaturwissenschaftlichen Untersuchungen an. So setzten sich der Eröffnungsvortrag von Helmut Schanze (Siegen), *Die Gattung „Lied“ im Spannungsfeld von Dichtung und Musik* und der Beitrag von Berthold Höckner (Ithaca), *Spricht der Dichter oder der Tondichter?* in verschiedener Weise mit dem vielschichtigen Zusammenspiel musikalischer und textlicher Strukturen bei Schumann (Heine-Lieder) auseinander. Rufus Hallmark (New York) und Kazuko Ozawa-Müller (Düsseldorf) referierten über aufführungspraktische Probleme in Schumanns Liedern bzw. in der *Ballade vom Heideknaben* op. 122/1. Schumanns Auseinandersetzung mit einzelnen Dichtern behandelten die Beiträge von Heinz Rölleke (Wuppertal, *Justinus Kerner*), Susanne Hoy-Draheim (Karlsruhe, *E. T. A. Hoffmann*), Ernst Hertrich (Bonn, *Emanuel Geibel*), Peter Andraschke (Gießen, *Joseph von Eichendorff*) und Akio Mayeda (*Jean Paul*). Albrecht Riethmüller (Frankfurt) referierte über die *Lenau-Lieder* op. 117, Hans Joachim Köhler (Leipzig) untersuchte die *Kerner-Lieder* op. 35 hinsichtlich der Problematik „Liederreihe oder Zyklus“. *Traum, Phantasie und Phantasmagorie in den Heine-Liedern* stellte Patrick Dinslage (Berlin) an *Mein Wagen rollet langsam* op. 142/4 dar. Janina Klassen (Berlin) analysierte das durch massive Eingriffe Schumanns in die Textvorlage (Eichendorff) gekennzeichnete Chorlied *Die Meerfey* op. 69/5. Die unter dem Eindruck der Lektüre der Makamen des Hariri (in der Übersetzung von Friedrich Rückert) entstandenen *Bilder aus Osten* op. 66 standen im Mittelpunkt des Referats von Christa Jost (München). Kenneth S. Whitton (Bradford) sprach über Schumanns Vertonungen britischer Dichter, wobei er besonders auf die zweifelhafte Qualität einiger Textvorlagen und Übersetzungen hinwies. Auf lebhaftes Interesse stieß der Beitrag von Olga Lossewa (Moskau) über *Elisabeth Kulmann*; Frau Lossewa berichtete über ihre Entdeckung einer umfangreichen Sammlung von Autographen der mittlerweile so gut wie vergessenen, von Schumann hochgeschätzten russischen Dichterin. Sämtliche Beiträge des Symposions werden vom Schott-Verlag veröffentlicht.

Cardiff, 12. bis 15. Juli 1991:
Music in Austria, 1750 — 1800

von Dorothea Schröder, Hamburg

Weitab von den Brennpunkten der Aktivitäten zum Mozart-Jahr trafen sich 60 Teilnehmer aus Großbritannien, den Vereinigten Staaten, Italien, Kanada, Norwegen, Österreich, Frankreich und Deutschland in dem prachtvollen viktorianischen Landsitz und Konferenzzentrum Dyffryn House, Cardiff, bei einer Tagung zur Musikgeschichte Österreichs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Malcolm Boyd (University of Wales College of Cardiff), Organisator der Veranstaltung, hatte jedoch die Mozartforschung ausgeklammert und stattdessen ein Programm zum Umfeld der Wiener Klassiker und den Voraussetzungen für ihre Werke zusammengestellt.

Erster Schwerpunkt war der Bereich der geistlichen Musik. Nach einer einleitenden Übersicht zum gegenwärtigen Forschungsstand von Dexter Edge (Wien) führte Elsa Radant Landon (Rabastens) in einem Diavortrag in die Geschichte der großen österreichischen Stifte ein. Robert Freeman (Santa Barbara) lenkte die Aufmerksamkeit auf das bislang kaum beachtete Genre der Applausus-Kompositionen, die anlässlich von Jubiläen oder Fürstenbesuchen in den Klöstern aufgeführt wurden. Drei weitere Referate zu geistlichen Stiltraditionen folgten. Bruce MacIntyre (New York) stellte am Beispiel von Johann Baptist Vanhals Werken den Typus der Pastoralmesse vor; David Wyn Jones (Cardiff) sprach über die Stellung von Joseph Haydns unvollendeter *Missa sunt bonis mixta malis* innerhalb der österreichischen a cappella-Tradition. Daß Stilelemente der Kirchenmusik auch in die komische Oper Eingang fanden, belegte Geoffrey Chew (London) in seinen Untersuchungen zur dialogischen Pastorella, einer humorigen, oft im Landesdialekt gehaltenen Arie oder Kantate.

Damit war bereits das zweite Hauptthema — die Wiener Oper — angesprochen. Eingehende Quellenstudien von Peter Branscombe (St. Andrews) werden ein in etlichen Aspekten neues bzw. korrigiertes Bild des Wiener Musiktheaterrepertoires zwischen 1750 und 1800 zeichnen, vor allem in bezug auf die französische Compagnie und die Anfänge des deutschen Singspiels. Don Neville (London, Ontario) verfolgte das Libretto der *Semiramide* von den antiken Geschichtsschreibern bis hin zu den Versionen Metastasios, während John A. Rice (Houston) sich Antonio Salieris Operschaffen widmete, das sich in Wien über 34 Jahre erstreckte. Nach den Untersuchungen von Konrad Küster (Freiburg/Br.) zu Da Pontes Wiener Libretti folgte eine vergleichende Gegenüberstellung von J. Haydns Arie *Infelice, sventurata* und seiner *Arianna in Naxos*, „live“ interpretiert von Virginia Rushton, Sopran, und Stephen Price am Flügel, analysiert von Julian Rushton (Leeds).

Wichtige Aspekte der Instrumentalmusik beleuchteten A. Peter Brown (Indiana) und Chapell White (Kansas) in ihren Referaten zur Wiener Trompetensinfonie bzw. zur Entwicklung des klassischen Violinkonzerts in Österreich. Rosa Cafiero (Pavia) wies auf die vielfältigen musikalischen Verbindungen zwischen Neapel und Wien hin, Paul R. Bryan (Duke University) trug zur Klärung der Opuszählung verschiedener Pariser und Wiener Verleger in ihren Drucken von J. Haydns, Vanhals und Wagenseils Werken bei. Von der Wirtschaftsgeschichte ausgehend, gab Julia Moore (Syracuse) eine neue Interpretation für die Auflösung der privaten Adelskapellen im Habsburgerreich gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Das Fortepiano stand im Mittelpunkt zweier Beiträge: Eva Badura-Skoda (Wien) betonte die Bedeutung der Kombinationsinstrumente (Cembalo/Hammerflügel u. ä.) innerhalb der Geschichte des Klavierbaus, und Tia de Nora (Cardiff) lieferte eine soziologische Deutung des Piano-„Duells“ zwischen Beethoven und Wölffl. Schließlich kam mit H. C. Robbins Landons Rekonstruktionsversuch einer „Eybler-Version“ von Mozarts *Requiem* doch noch der Jubilar des Jahres zu seinem Recht.

Hamburg, 21. bis 24. August 1991:
 Imago musicae: Musikkultur im Spiegel der bildenden Kunst

von Nicole Schwindt-Gross, Saarbrücken

Fast auf den Tag genau 20 Jahre nach der Gründung des *Répertoire Internationale d'Iconographie Musicale* veranstaltete die deutsche Arbeitsgruppe von RISM/RIDIM die 11. Internationale Tagung zur Musikikonographie. Die thematisch offene Programmkonzeption (von der griechischen Antike bis zu Beuys) sowie die internationale Beteiligung von über 50 Referenten aus nicht weniger als 17 Ländern verliehen der Tagung, die durch ausgewählte Abdrucke der Referate in einem der nächsten Bände von *Imago musicae* dokumentiert werden soll, den Charakter einer Standortbestimmung musikikonographischer Forschung.

Quantitativ überwogen die gewissermaßen klassischen Beiträge, in denen Bildquellen als dokumentarisches Material für spezifisch musikwissenschaftliche Fragestellungen herangezogen wurden. Fragen der Organologie, der Musiziersituation, des Musiklebens und der kulturgeschichtlichen Soziographie, zu denen namentlich die zahlreich vertretenen Wissenschaftler aus Ost- und Südosteuropa mit monographisch oder regionalgeschichtlich orientierten Studien beitrugen. Viele dieser teils peripher erscheinenden Bestandsaufnahmen illustrierten aber die zu Beginn der Tagung von Barry S. Brook (New York) in einem Rückblick auf die Geschichte von RIDIM geäußerte Feststellung, daß zwar bereits eine große Anzahl zentraler Quellen erfaßt ist, nun aber das Augenmerk auch auf die entlegeneren Dokumente zu richten sei. Auffällig unterrepräsentiert war die traditionelle Nutzung bildlichen Materials für aufführungspraktische Belange, die wie im Falle des Referats von Manfred Hermann Schmid (Tübingen) sogar zum — freilich bedeutsamen — Nebenprodukt wurde. Die Analyse des Bildprogramms der *Musica in G.* Reischs *Margarita philosophica* von 1503 und seine Bestimmung als den üblichen verbalen Einteilungen analoge bildliche Klassifizierung der Musik ließ diesen als frühesten Beleg für Dirigieren mit Stab bekannten Holzschnitt nunmehr aus dem aufführungspraktisch-ikonographischen Quellenkanon ausscheiden.

Entsprechend gewichtig wirkten die zahlreichen methodologisch ausgerichteten Referate, die fast sämtlich als Warnung vor zu naivem Zugriff charakterisiert werden können. Rosaria Alvarez-Martinez (Santa Cruz de Tenerife) machte in mehrerlei Hinsicht Illusionen zunichte, die sich an eine organologische Auswertung romanischer Skulpturen knüpfen, und Stefan Hirsch (München) komplettierte die Ernüchterung mit seinen exemplarisch an den „Ältesten von Oloron“ angestellten Beobachtungen zum Aussagewert restaurierter mittelalterlicher Plastik.

Daß sich das Selbstverständnis musikikonographischer Forschung aber durchaus nicht auf eine musikwissenschaftliche Hilfsfunktion beschränkt, sondern auf Etablierung als autonomes interdisziplinäres Forschungsgebiet zielt, machten zwei weitere Gruppen von Referaten deutlich, die sich einerseits Bildwerken von kunsthistorisch-ikonologischer Seite näherten und andererseits mit Bezügen zwischen bildender Kunst und Musik beschäftigten. Patrick Tröster (Reutlingen) verfolgte die Veränderung der Gesamtaussage, welche Bildwerke des 15. Jahrhunderts durch die Aufnahme von Alta-Ensembles erfahren, und Terence Ford (New York) interpretierte das Vorkommen bzw. Fehlen musikalischer Elemente in Melancholie-Darstellungen von Lukas Cranach im Kontext der Lutherischen Theologie. Gian Casper Bott (Poschiavo) demonstrierte virtuos, wie Evaristo Baschenis in einem Stilleben musikalische Elemente über vordergründig-thematische Bezüge hinaus auch auf struktureller Ebene — und zwar über das tertium comparationis musikalischer Begriffe — auf die Bildkomposition übertrug. Er präludierte mit diesem Fall aus dem Seicento gewissermaßen Interpretationsansätze, wie sie dann stärker für das 20. Jahrhundert fruchtbar gemacht wurden, etwa als Monika Fink (Innsbruck) an Bildern von Klee, Braque und Kandinsky die formalen und strukturellen Anregungen zeigte, die diese Künstler aus bewußtem Innovationsstreben aus der Musik gewannen. Welch ein großes Arbeitsfeld sich der interdisziplinären Forschung gerade auf dem Gebiet der sich gegenseitig stimulierenden Künste eröffnet,

deuteten nach Hinweisen M. Finks auf musikalische Rückübertragungen Kleescher Bilder vor allem die Vorträge von Vladimir Karbusicky (Hamburg, *Imagination des Matthias von Grönewald in Paul Hindemiths musikalischen Bildern*) und Helga de la Motte-Haber (Berlin, *Visuelle Klangwelten*) an. Sie machten aber gerade auch deutlich, auf welch methodisch schwankendem Neuland sich die „Teildisziplin“ bewegt, wenn sie über vage Analogiekonstatierungen hinaus und zu analytisch greifbaren Aussagen kommen will. H. de la Motte-Habers Bemerkungen zum notwendig auch systematisch-empirisch anzugehenden Phänomen der Synästhesie erschienen in diesem Zusammenhang von besonderer Relevanz.

Venedig, 9. bis 10. September 1991:

Mozart e la drammaturgia veneta / Mozart und die Dramatik des Veneto

von Sabine Henze-Döhring

Die Frage nach dem Anteil des Librettisten an den musikdramatischen Neuerungen von Mozarts Da Ponte-Opern stellt sich mit zunehmender Dringlichkeit, seit für die Opernforschung dramaturgische Aspekte der Werkanalyse immer stärker ins Zentrum des Interesses rücken. Angesichts der unbefriedigenden Quellenlage erscheint eine Beantwortung heute allenfalls in der Weise möglich, daß man die Opern Mozarts vor dem Hintergrund der Theatertraditionen des Veneto betrachtet, in denen auch Da Pontes Librettistik wurzelt. Ebendies war das Thema des von Wolfgang Osthoff und Reinhard Wiesend geleiteten Symposiums, zu dem im Mozart-Jahr das Centro Tedesco di Studi Veneziani Referenten aus Italien, Deutschland, Frankreich und der Schweiz in die erlesenen Räumlichkeiten des Palazzo Barbarigo della Terrazza geladen hatte.

Die Referenten entfalteten die zentrale Fragestellung auf differenzierende Weise. Antonella Balsano Fiorenza (*I due pezzi di Mozart per la „Villanella rapita“*) und Reinhard Wiesend (*Mozarts Ariens KV 582 und 583 als Einlagen in Martin y Solers „Il burbero di buon cuore“*) beleuchteten Mozarts Kompositionen im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Vertonungen venezianischer Libretti anhand von Einlagearien vorzugsweise unter philologischen Aspekten. Wichtige Kapitel der Übersetzungsprobleme behandelten Karl-Heinz Köhler (*Mozarts Da Ponte-Vertonungen in den Inszenierungen Goethes*) und Gilles de Van (*Mozart in francese*), während Elena Sala Di Felice und Renato Di Benedetto ihr höchst interessantes Gemeinschaftsprojekt vorstellten (*Cherubino alla ribalta*), welches am Beispiel der Cherubino-Arien aus *Le nozze di Figaro* der Frage nach dem Ineinandergreifen von textlicher und musikalischer Struktur gewidmet war. Ebenfalls werkanalytisch orientiert waren die Referate von Christian Esch, der einen auch musikalischen Einfluß Anfossis auf *L'ho perduta . . . me meschina* nachzuweisen trachtete (*Bertati-Anfossi, Da Ponte-Mozart und Barbarinas Kavatine*), und von Stefan Kunze, welcher in Mozarts Vertonung von Goldonis *La finta semplice* unkonventionelle Ausdrucksqualitäten aufzuspüren vermochte. Wieder andere Referate gingen der Frage nach der Weiterentwicklung dramaturgischer Topoi nach: Francesco Degrada (*La maschera nella musica di Mozart*) entwickelte anhand der „Masken“-Metapher Grundrisse einer Ästhetik des Mozartschen *Dramma giocoso*; Sabine Henze-Döhring (*Da Pontes »arie di catalogo«*) zeigte auf, wie Da Ponte einen traditionellen Arientypus nicht nur für Mozart zu Charakterporträts zu gestalten vermochte; Wolfgang Osthoff (*Die parti serie in den Ensembles von Mozarts Opera buffa „Don Giovanni“*) entwarf ein facettenreiches Bild des Komponisten als Musikdramatiker, der traditionelle Rollenschemata der Gattung aufbrach. So zeichnete sich in den Referaten bei der Betrachtung von Mozarts Stellung zur Dramatik des Veneto eine gemeinsame Tendenz ab, die Stefan Kunze in einem öffentlichen Vortrag (*Mozart e Da Ponte — Un incontro felice fra poesia e musica drammatica!*) analytisch

präzisierte: Mozart habe die ingeniosen Texte Da Pontes als Herausforderungen angenommen, jedoch auf sie als Musiker eine eigenständige Antwort gegeben. — Ein Konzert des Quartetto Aura mit Mozarts „Mailänder“ Streichquartetten bildete eine eindrucksvolle Bereicherung der Referate und Diskussionen.

Im Jahre 1991 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

zusammengestellt von Axel Beer (Münster)

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

Nachtrag 1990

Berlin. *Freie Universität, Fachrichtung Vergleichende Musikwissenschaft.* Hayrettin Akdemir: Die neue türkische Musik, dargestellt an Volksliedbearbeitungen für mehrstimmigen Chor □ Andreas Meyer: Der traditionelle Calypso auf Trinidad. □ Johannes Rademacher: Rezenten Liedgut am unteren Niederrhein. Untersuchungen zur deutsch-niederländischen Liedgemeinschaft.

Salzburg. Wolfgang Gratzner: Zur »wunderlichen Mystik« Alban Bergs.

1991

Augsburg. Johannes Hoyer: Die mehrstimmigen Nunc-dimittis-Vertonungen vom 15. bis zum frühen 17. Jahrhundert — Überlieferung, Stil und Funktion. □ Erich Tremmel: Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern.

Basel. keine Promotion.

Bayreuth. keine Promotion.

Berlin. *Freie Universität, Fachrichtung Musikwissenschaft.* Wolfgang Dinglinger: Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy. □ Andreas Eichhorn: Beethovens Neunte Symphonie als Paradigma des Musikalisch-Erhabenen. Aspekte ihrer Rezeptions- und Wirkungsgeschichte. □ Wolfgang Ludwig: Untersuchungen zum musikalischen Schaffen von Frank Zappa.

Berlin. *Freie Universität, Fachrichtung Vergleichende Musikwissenschaft.* Zhang Que: Akkulturationsphänomene in der gegenwärtigen Musikkultur Chinas — die »musikalische Avantgarde« der achtziger Jahre. □ Schu-Chi Lee: Die Musik der daoistischen Zeremonien auf Taiwan.

Berlin. *Hochschule der Künste.* Adelheid Krause-Pichler: Jacob Friedrich Kleinknecht (1722 — 1794) — Ein Komponist zwischen Barock und Klassik. □ Beate Sabine Philipp: Die Kunst des unbedingten Ausdrucks — Grete von Zieritz und der Schreker-Kreis. □ Gesine Schröder: Cadenza und Concerto. Studien zu Igor Strawinskis Instrumentalismus um 1920.

Berlin. Technische Universität. Barbara Barthelmes: Raum und Klang. Das musikalische und theoretische Schaffen Ivan Vysnegradskijs. □ Bernhard Benz: Zeitstrukturen in Richard Wagners Ring-Tetralogie. □ Michael Heinemann: Die Bach-Rezeption Franz Liszts. □ Manuela Jahrmärker: Ossian. Eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800. □ Heinz von Loesch: Das Cellokonzert von Beethoven bis Ligeti. Ästhetische und kompositionsgeschichtliche Wandlungen einer musikalischen Gattung. □ Ulrich Mosch: Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen zu einer Ästhetik serieller Musik am Beispiel »Le marteau sans maître« von Pierre Boulez. □ Johannes Oehlmann: Empirische Untersuchungen zur Wirkung der Klänge von Gongs und Tam-Tams: Lautstärke und Emotion.

Bern. keine Promotion.

Bochum. William Rogan. Das Naturhorn in der Klassik und Romantik.

Bonn. Annerose Bittmann: Die Kategorie der Unwahrscheinlichkeit in der Opernästhetik des 18. Jahrhunderts. □ Silke Hilger: Zu den Hörspielmusiken von Wilfried Zillig und Bernd Alois Zimmermann. □ Regina Plate: Kulturgeschichte der Maultrommel. □ Gisela Schewe: »Zwischen allen Stilen«. Zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries. □ Lucian Schiwietz: Johann Peter Pixis. Beiträge zu seiner Biographie, zur Rezeptionshistoriographie seiner Werke und Analyse seiner Sonatenformung. □ Hildegard Emilie Schmidt: Elisabeth Königin von Rumänien Prinzessin zu Wied »Carmen Sylva«. Ihr Beitrag zur rumänischen Musikkultur von 1880 bis 1916 im Kulturaustausch zwischen Rumänien und Westeuropa. □ Annette Unger: Zur Thematisierung von Welt (Leben) und Kunst in der Musik. Gustav Mahlers 3. Symphonie und Richard Strauss' Tondichtung »Also sprach Zarathustra«.

Detmold/Paderborn. Irlind Capelle: Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Gustav Albert Lortzings.

Eichstätt. keine Promotion.

Erlangen/Nürnberg. Walter Pfann. Zur Sonatengestaltung im Spätwerk Maurice Ravel's (1920—1932).

Essen. Christoph Micklisch: Der MIDI-Standard in Musikunterricht und Musikausbildung. Kritische Anregungen zur Umsetzung des MIDI-Potentials in Schule und Hochschule auf der Basis einer exemplarischen Bestandsaufnahme in der BRD und den USA. □ Henricke Rossel: Musik im Leben. Walter Michael Bertens musikpädagogisches Konzept zwischen Utopie und Wirklichkeit. □ Jürgen Vogt: Essentialismus und normative Pädagogik. Studien zu den wissenschaftlichen und bildungsphilosophischen Grundlagen der Musikpädagogik bei Rudolf Steiner

Frankfurt a. M. Matthias Becker: Zur Geschichte und Musik des vokalen Jazz-Ensembles. □ Richard Beyer: Organale Satztechniken in den Werken von Claude Debussy und Maurice Ravel. □ Michael Jacob: Die Klarinettenkonzerte von Carl Stamitz. □ Johannes Groß-Hardt: Die französische Orgelsymphonie des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Peter Lüttig: Der Palestrina-Stil als Satzideal in der Musiktheorie zwischen 1750 und 1990.

Freiburg i. Br. Gareth Cox: Die frühen Sätze für Soloklavier aus der Studienzeit Anton Weberns. □ Christoph Falkenroth-Steinbach: Die »Musica Speculativa« des Johannes de Muris. Kommentar zur Überlieferung und kritische Edition. □ Albrecht von Massow: Halbwelt, Kultur und Natur in Alban Bergs »Lulu«. □ Susanne Schaal: Die Musica Scenica des Giovanni Battista Doni: Antikenrezeption und musikalisches Erbe in der Operntheorie des frühen 17. Jahrhunderts. □ Christoph Schmidler: »Gotteslob und Hörnerschall« oder »Gräuel an heiliger Stätte«? Untersuchungen zur kirchenmusikalischen Aufführungspraxis im Erzbistum Freiburg in der Zeit zwischen Errichtung des Bistums und Gründung des Diözesan-Cäcilien-Verbandes (1827—1878)

Gießen. Hartmut Wecker: Ignaz Brüll — Leben und Werk eines jüdischen Komponisten zur Zeit der Emanzipation und Assimilation in Wien.

Göttingen. Katrin Bartels: Musikalisch-rhetorische Figuren in deutschen Evangelienmotetten um 1600. □ Ulrich Bartels: Analytisch-entstehungsgeschichtliche Studien zu Wagners Tristan und Isolde anhand der Kompositionsskizze des zweiten und dritten Aktes. □ Klaus-Peter Brenner: Dörfliche Musik zu Hochzeiten

und anderen geselligen Anlässen aus dem Distrikt Bodrum, Südwest-Türkei. Stiluntersuchungen anhand der Sammlung Reinhard 1968 und eigener Feldaufnahmen 1984–1986. □ Christian Esch: »Lucio Silla« — Vier Opera-Seria-Vertonungen aus der Zeit zwischen 1770 und 1780. □ Alfred Wendel: Die Handschrift Misc. 236 a–d der Schermer-Bibliothek zu Ulm. Eine studentische Musiksammlung der Reformationszeit. □ Uwe Wolf: Notation und Aufführungspraxis: Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571–1630.

Graz. Annemarie Christelbaumer: Kirchenmusik in der Pfarre Straßgang bei Graz von 1750 bis 1900. □ Klaus Hubmann: Materialien zur Geschichte der Musikpflege im Zisterzienserstift Rein und in seinen Pfarren. □ Heinrich Zwittkovits: Die Pflege der zivilen Blasmusik im Burgenland im Spiegel der allgemeinen historischen Entwicklung.

Halle. Annette Hirschfeld: Untersuchungen zur Gruppenarbeit im Musikunterricht. □ Dörte Sauerzapf: Untersuchungen zu Dramaturgie und Wirkungsweise der Opern G. F. Händels zwischen 1733 und 1735, dargestellt an »Ariodante« und »Alcina«.

Hamburg. Paulino Capdepón: Die Villancicos des Padre Antonio Soler (1729–1783). □ Eberhard Müller-Arp: Die langsame Einleitung bei Haydn, Mozart und Beethoven. Tradition und Innovation in der Instrumentalmusik der Wiener Klassik. □ Peter Pakusa: Jenseits der 12 Töne. Untersuchungen an neuer Vokalmusik unter besonderer Berücksichtigung der Vierteltonkomposition. □ Bernhard Sievers: Musik in Sierra Leone. Tradition, Wandel und Identitätsverlust einer Musikkultur in Westafrika. □ Thomas Steiert: Musik und Malerei. □ Patricia Stöckemann: Der Lübecker Totentanz in der Komposition von Walter Kraft. Ein geistliches Singspiel vom Tod der tanzenden Gestalten nach dem alten Gemäldefries von St. Marien.

Hannover. Hochschule für Musik und Theater. keine Promotion.

Heidelberg. Marianne Betz: Der Czakan und seine Musik. □ Wolfgang Gersthofer: Die frühen Sinfonien W. A. Mozarts.

Innsbruck. keine Promotion.

Karlsruhe. keine Promotion.

Kiel. keine Promotion.

Köln. Lutz Glasenapp: Die Gitarre als Ensemble- und Orchesterinstrument in der Neuen Musik. □ Anselm Hartmann: Kunst und Kirche. Studien zum Messenschaffen von Franz Liszt. □ Ortrud Kuhn-Schließ: Klassizistische Tendenzen im Klavierwerk von Maurice Ravel. □ O-Yeon Kwon: Die Theorie und Praxis der Intonationen in der traditionellen koreanischen Musik, gemessen an den Wölbrettzithern Kōmun'go und Kaya gūm. □ Yukiko Sawabe: Neue Musik in Japan von 1950 bis 1960: Stilrichtungen und Komponisten.

Leipzig. Klaus-Dieter Anders: Historisch-kritische und systematische Untersuchungen zu Inhalt und Relevanz einer Theorie des sozialistischen Realismus in der Musik. □ Andrea Bressel: Ästhetische und psychologische Musikrezeption über das Massenmedium Rundfunk — Eine Untersuchung unter Berücksichtigung der Präsentation von Musik durch den Rundfunk. □ Heike Vieth: Szenische Musik im Konzert — Ihre Auswirkungen auf den Kommunikationsprozeß und ihre Erscheinungsweisen in den Werken Georg Katzers. □ Ralf Wehner: Zum geistlichen Chorwerk des jungen Felix Mendelssohn. Analytische Studien.

Mainz. Hans-Joachim Bracht: Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied. Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg. □ Thomas Hirschmann: Charlie Parker. Kritische Beiträge zur Biographie sowie zu Leben und Werk. □ Hellmut Pöllmann: Erich Wolfgang Korngold. Untersuchungen zur Psychologie, Ästhetik und Kompositionstechnik seines Schaffens. □ Jürgen Rodeland: Die Orgelbauwerkstatt Schöler in Bad Ems. Ein Beitrag zur rheinischen Orgelgeschichte. □ Achim Seip: Die Orgelwerkstatt Dreyman in Mainz.

Marburg. Martin Kares: Das deutsche Element im amerikanischen Orgelbau: Deutsche und deutschstämmige Orgelbauer, ihre Instrumente, das Umfeld und ihr Einfluß in den Vereinigten Staaten von Amerika

bis 1900. □ Hartmut Wecker: Ignaz Brüll — Leben und Werk eines jüdischen Komponisten zur Zeit der Emanzipation und Assimilation in Wien.

München. *Institut für Theaterwissenschaft.* keine Promotion.

Münster. Ursula Adamski-Störmer: Studien zur Entwicklung des liturgischen Requiems im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts. □ Annegret Heemann: Der Männergesang im deutschsprachigen Raum im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Männergesangsvereine in Münster. Ein Beitrag zur städtischen Musikgeschichte. □ Laurenz Lütteken: Gattungstradition und Werkcharakter in den isorhythmischen Motetten Guillaume Dufays. Studien zum musikalischen Werk an der Schwelle zur Neuzeit. □ Esther Wallies: Georg Nelliuss (1891 — 1952). National-konservative Strömungen in der Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts am Beispiel eines Komponisten.

Oldenburg. keine Promotion.

Osnabrück. keine Promotion.

Regensburg. keine Promotion.

Rostock. keine Promotion.

Saarbrücken. Karl Geck: Sophie Elisabeth Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg (1613 — 1676) als Musikerin. □ Markus Waldura: Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns.

Salzburg. Monika Mittendorfer: Salzburger Quellen zur Tanzkultur der Mozartzeit. □ Maximilian Zweimüller: Studien zu Tempo, Akzent und Artikulation in den sechs Triosonaten für Orgel von Johann Sebastian Bach.

Siegen. keine Promotion.

Tübingen. Richard Lorber: Die italienischen Kantaten von Johann David Heinichen (1683 — 1729).

Wien. *Institut für Musikwissenschaft.* Michaela Auchmann: Anton Bruckners Messe Nr. 2 e-moll (WAB 27). Zur musikalischen Gestaltung, Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte. □ Junsang Bahk: Die Auswirkungen der Volksliedforschung auf das kompositorische Schaffen von Béla Bartók. □ Stephen W. Ferguson: György Ligetis Drei Stücke für zwei Klaviere. □ Werner Hascher: Steve Reich. □ Ewald Höchtl: Die adiastratisch notierten Fragmente aus den Handschriften der Stiftsbibliothek Melk — Versuch einer Bestandsaufnahme. □ Claudia Kapsamer: Carintischer Sommer. Künstlerisches Profil und wirtschaftliche Entwicklung (1969 — 1990). □ Lajos Nemesszeghy: Wolfgang Amadeus Mozart in seinen Beziehungen zu Ungarn (1761 — 1791). □ Angela Pachovsky: Joseph Messner. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seines kammermusikalischen Schaffens. □ Rudolf Pietsch: Musikalische Volkskultur bei burgenländischen Auswanderern in Pennsylvania, USA, unter besonderer Berücksichtigung der Instrumentalmusik. □ Gertraut Maria Pressler: Die Battaglia in den Chansons und Madrigalen des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur musikalischen Toposforschung. □ August Schmidhofer: Xylophonspiel in Madagaskar Ergebnisse der Feldforschungen 1986 — 1989.

Würzburg. keine Promotion.

BESPRECHUNGEN

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

Nicht in Wien, wo H. Schenker zeit lebens wirkte und 1935 auch verstarb, sondern in New York fand 1985 zum Gedächtnis seines 50. Todestages ein dreitägiges Symposium statt, das zahlreiche Schenker-Experten aus dem anglo-amerikanischen Raum vereinigte. Ihre damals gehaltenen Referate liegen dieser Veröffentlichung zugrunde, die dem mittlerweile verstorbenen Schenker-Schüler Felix Salzer (1904–1986) gewidmet ist. Sie setzt sich aus drei von H. Siegel jeweils mit einer Einleitung versehenen Teilen *Historical Studies*, *Analytical Studies* und *Schenker today* zusammen. — J. Rothgeb (*Schenkerian theory and manuscript studies: modes of interaction*) eröffnet den ersten Teil, indem er aus dem Studium der Autographen gewonnene Einsichten als einen bisher eher vernachlässigten Aspekt von Schenkers Lehre darstellt und ihn an Hand von Beethovens Autograph der *Mondscheinsonate* vertieft. Es folgt H. Siegel (*A source for Schenker's study of thorough bass: his annotated copy of J. S. Bach's Generalbassbüchlein*) mit einer durch Beispiele illustrierten Vorankündigung ihrer Übersetzung, die in *Music Forum*, Vol. 6, erscheinen wird, von Schenkers bisher unveröffentlichtem Kommentar zum sog. *Generalbassbüchlein* J. S. Bachs. Mit dem Druck des Kommentars, der eine Lehre von der Stimmführung des Generalbasses darstellt, schließt sich eine Lücke zwischen Schenkers *Kontrapunkt* und *Freiem Satz*. An dritter Stelle bietet W. Pastille (*Music and morphology: Goethe's influence on Schenker's thought*) den bisher umfassendsten Überblick über das Verhältnis von Schenkers Theorie zu Schlüsselbegriffen von Goethes Morphologie sowie ontologischen Prinzipien der Ganzheit, Polarität und Metamorphose, ohne die einsichtig gemachten Parallelen zu überstrapazieren. Von den beiden letzten Aufsätzen des ersten Teils: D. Stern (*Schenkerian theory and the analysis of Renaissance music*) und S. Novack (*Fore-*

ground, middleground, and background: their significance in the history of tonality), die mehr allgemeiner Natur sind, verdient vor allem der erstgenannte Aufmerksamkeit, weil eine Auseinandersetzung mit der nicht nur im deutschsprachigen Fachschrifttum vorherrschenden Neigung zur alleinigen intervallischen Deutung der Mehrstimmigkeit dieser Zeit nicht gescheut, diese im Prinzip auch nicht geleugnet, aber nachgewiesen wird, daß „vertical factors also play an important role in determining the melodies; the need to create or stay within $\frac{5}{3}$ or $\frac{6}{3}$ sonorities often gives rise to melodic leaps“ (S. 47).

Die folgenden *Analytical Studies* bilden mit sieben Beiträgen den umfangreichsten Teil des editorisch bestens betreuten Bandes. Wie H. Siegel betont, sind die Analysen „placed in a larger framework, and a specific theoretical issue is addressed“ (S. 73). D. Loeb (*Dual-key movements*) beschäftigt sich mit zwei Kompositionen J. S. Bachs, die in verschiedenen Tonarten beginnen und enden, daher keine Auskomponierung einer Tonika im Sinn Schenkers darstellen. Während rezitativische und ariose Partien als tonartliche Übergänge zwischen zwei Arien verstanden werden können (*Johannes Passion: Rezitativ Und siehe da* mit *Arioso Mein Herz*), scheint die tonartliche Verschiedenheit von Anfang und Ende in sich geschlossener Sätze, denen keine Übergangsfunktion zukommt (*Brandenburgisches Konzert* Nr. 6, 2. Satz), von der tonartlichen Disposition der übrigen Sätze maßgeblich bestimmt zu sein. Inhaltlich bildet dieser Beitrag eine Brücke zu P. McCreless (*Schenker and chromatic tonicization: a reappraisal*), der als Ergänzung zu Schenkers Prinzip der Auskomponierung die Harmonik dort, wo sie durch Chromatik oder auffallende Fortschreitungen die Aufmerksamkeit auf sich zieht, mit der tonalen Konzeption des ganzen Zyklus in Zusammenhang setzt, dem das analysierte Werk als dessen Bestandteil angehört. Als Ergänzung zu Loeb wäre auf H. Krebs (*Tonart und Text in Schuberts Liedern mit abweichenden Schlüssen*, in: *AfMw* XLII, 1990) hinzuweisen.

Die Notwendigkeit einer Differenzierung des Formbegriffs erläutert L. Laskowski (*J. S. Bach's 'binary' dance movements: form and voice leading*) an der Gegenüberstellung der Stimmführung von zwei zweiteiligen Tanzsätzen Bachs und lehnt überzeugend „a one-dimensional concept of form“ ab (S. 90). Einigen der schönsten musikalischen Gedanken Mozarts liegt die Auskomponierung der neapolitanischen Sexte und ihr Kontrast zur diatonischen II⁶ zugrunde. Dieser Erscheinung widmet R. Kamin (*Aspects of the Neapolitan sixth chord in Mozart's music*) einen mit zahlreichen Beispielen ausgestatteten Beitrag, während Mozarts Anwendung von Enharmonik E. Wen (*Enharmonic transformation in the first movement of Mozart's Piano Concerto in C minor K. 491*) an einem sehr berühmten Beispiel — ebenfalls bestens dokumentiert — darstellt. Wie sehr der Text ungewöhnliche musikalische Strukturen rechtfertigt, weist Ch. Burkhart (*Departures from the norm in two songs from Schumann's 'Liederkreis'*) an den Eichendorff-Liedern *Mondnacht* und *Schöne Fremde* nach. Besondere Aufmerksamkeit verdient der letzte Beitrag des zweiten Teils von C. Schachter (*Either/or*). Er entkräftet den von Schenker-Gegnern häufig erhobenen Vorwurf fehlender Überprüfbarkeit stimmführungsmäßiger Analysen. Schachter legt alternative Analysen vor und ermöglicht — dank stichhaltiger Begründung — eine unzweideutige Entscheidung für diese oder jene Lösung. Daß sich dennoch Zweifelsfälle ergeben können, worauf bereits K.-O. Plum (*Untersuchungen zu H. Schenkers Stimmführungsanalyse*, Regensburg 1979, S. 120ff.) hinweist, wird jedoch nicht geleugnet.

Der dritte und letzte Teil ist der Entwicklung und Verbreitung von Schenkers Lehre in Großbritannien (J. Dunsby, *Schenkerian theory in Great Britain: developments and responses*, nebst einer *select bibliography of literature related to Schenker by British authors or in British publications since 1980* von J. Rink) und in Amerika (W. Rothstein, *The Americanization of Heinrich Schenker*) gewidmet.

Manchen Musiktheoretikern auf dem europäischen Kontinent dürfte die vorliegende Veröffentlichung ein Buch mit sieben Siegeln sein. Denn Schenker blieb wegen seiner gegen-

über der Neuen Musik ablehnenden Haltung von der nach 1945 einsetzenden Welle der Wiedergutmachung leider fast unberührt und seine Lehre im Theorieunterricht an Hochschulen, Universitäten und Konservatorien daher weitgehend unbekannt. Um diesen Mangel zu beheben, dazu könnte die verdienstvolle und zugleich drucktechnisch vorzügliche Veröffentlichung, der ein detaillierter Index beige-fügt ist, im besten Sinn beitragen.

(März 1991)

Hellmut Federhofer

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1985/86. Hrsg. von Günther WAGNER. Kassel: Merseburger (1989). 263 S., Abb., Notenbeisp.

Durch innerbetriebliche Umstellungen verspätet, erscheint das genannte Jahrbuch, und zwar als Doppelband, um, gefolgt von einem weiteren Doppelband, den Verzug wieder aufzuholen. — Den Inhalt bilden Briefe Carl Philipp Emanuel Bachs, Referate des Berliner Bach-Colloquiums von 1985 sowie ein anlässlich der Berliner Bach-Tage desselben Jahres gehaltener Vortrag von Günther Wagner.

Mit 160 Seiten nehmen *Carl Philipp Emanuel Bachiana. Briefe, die bei Ernst Suchalla nicht veröffentlicht wurden*, den überwiegenden Teil des Jahrbuchs ein. Ein wesentlicher Grund für solche Ausdehnung ist freilich die Beibehaltung des originalen Zeilenfalls; und fast fürchtet der Rezensent, daß sich die daraus resultierende Fülle blütenweißen Papiers eher für den Verleger als für den Benutzer (dem auch mit Vertikalstrichen gedient gewesen wäre) auszahlt. Doch folgt der Herausgeber, Rudolph Angermüller, hierin dem Vorbild Suchallas, wohl aus Gründen der Konsequenz. Daß sich unter den Briefen nicht wenige an Breitkopf und Forkel gerichtete befinden, verwundert insofern, als diese gemäß dem Titel der von Suchalla veranstalteten Sammlung eigentlich dort hätten erscheinen müssen. — Die Lektüre der Briefe bietet ein zeitgeschichtlich wie hinsichtlich des Absenders interessantes Bild, das vom Herausgeber durch biographische Daten zu den genannten, vielfach unbekanntem Personen weiter erhellt wird, während sachliche Informationen — notgedrungen? — in der Regel fehlen (welcher Nichtleipziger weiß

schon, daß mit den „Lerchen“ auf S. 16 keine Vögel gemeint sind?).

Unter den Referenten des restlichen Teils begrüßt man dankbar nochmals Carl Dahlhaus, der den *Zerfall der musikalischen Figurenlehre*, scharfsinnig argumentierend wie stets, mit der bei Bach zu beobachtenden Hinwendung vom Intervall- zum (funktionsharmonisch orientierten) Akkordsatz in Beziehung bringt. — Rudolf Elvers weiß weitgehend Unbekanntes über *Quellen zur Bach-Rezeption in Berlin in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* mitzuteilen, — Dinge, die die Forschung hoffentlich zum Fortschreiten auf dem gewiesenen Weg ermuntern. — Unter dem Titel *Bach als Maß* betrachtet Friedhelm Krummacher Motetten aus Bachs Schülerkreis, die im Spannungsfeld stehen zwischen der „Bindung an Bachs Exempla“ und dem „Freiraum . . . , der auch die Möglichkeit der Entfernung von seinen Musterwerken in sich schloß“. Sie verweisen damit „auf die Pluralität der kompositorischen Möglichkeiten ihrer Zeit“. — Günther Stiller meditiert über Bachs Bemerkung in seiner Calov-Bibel über „das wahre Fundament aller gottgefälligen Kirchen-Musik“. — Rezeptionsgeschichtlich orientiert sind die drei letzten Beiträge, die zu belegen suchen, daß Bach nach seinem Tode keineswegs so vollständig vergessen worden ist, wie die landläufige Meinung das wahrhaben will. Ja, für die Zeit nach 1750 meint Günther Wagner sogar ein vorübergehendes Zunehmen des Interesses an Bachs Werk und seiner Person feststellen zu können, was sich gewiß mit den Publikationen eines Kirnberger oder Marpurg belegen läßt, kaum aber doch wohl mit dem Hinweis auf die *Kunst der Fuge*, von der bis 1756 ganze ca. 30 Exemplare hatten verkauft werden können (*Bach-Dokumente* III, 683). Martin Zenck sucht die Behauptung, daß „eine musikhistoriographische Darstellung des 18. Jahrhunderts auch ‚ohne Bach‘ möglich sei, zu modifizieren und zu differenzieren“. Diese Überzeugung findet sich außer bei Wolfgang Rihm übrigens bereits bei Jacques Handschin (*Musikgeschichte*, Basel 1948, S. 329), und die Ursache hierfür ist wohl in unserem gewandelten Verhältnis zum Begriff des Fortschritts zu sehen, der zu Bachs Zeit Ergebnis, heute jedoch Ziel künstlerischen Schaffens ist. An *Bach in Wien* und *Bachs Werk in Instrumentalsammlungen des 18. Jahrhunderts* be-

legt Zenck das Interesse der Nachwelt an Bachscher Musik. Christoph Wolff zeigt, daß *Bachs vierstimmige Choräle* in ihren Publikationen durch Birnstiel (1765, 1769) und Breitkopf (1784—1787) die besondere Wertschätzung gerade dieser Werkgruppe in der zweiten Jahrhunderthälfte erkennen lassen. Zugleich geht Wolff auf die personal- und gattungsgeschichtliche Entwicklung des Choralsatzes bei Bach ein und äußert die Vermutung, daß sich in „diesen und ähnlichen Chorälen Beispiele von Sätzen aus einer im Ganzen nicht mehr vorhandenen Sammlung Bachs erhalten haben mögen“ — eine Annahme, die nach Überzeugung des Rezensenten keineswegs nur „mit aller Vorsicht angedeutet“ zu werden braucht. (Januar 1991) Alfred Dürr

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

Irland liegt musikwissenschaftlich wenig im Blickfeld, was bis vor einigen Jahren eine gewisse Rechtfertigung durch einen Mangel an entsprechenden Studien besaß. Von einer florierenden Forschung auf dem Gebiet der Musikwissenschaft konnte man lange Zeit nicht reden, heute ist die Disziplin an irischen Universitäten verankert. Die Herausgeber der *Irish Musical Studies* legen Wert auf die Feststellung, daß dieser erste Band ein repräsentatives Spektrum der Forschung in Irland darstellt, im Gegensatz zur Forschung über Irland. Neun der 16 Beiträge dieses Bandes beschäftigen sich daher nicht mit irischen Themen. Die übrigen sieben konzentrieren sich auf verschiedene historische und thematische Bereiche, u. a. Studien zu Musikinstrumenten in Irland vom 9. bis 14. Jahrhundert (Ann Buckley), Musik in Dublins Rotunda Gardens von 1771 bis 1791 (Brian Boydell), sowie eine ethnologische Studie über kreative Schaffensprozesse in irischer traditioneller Musik (Micheál O Súilleabháin).

Die Mehrheit der Beiträge spiegelt jedoch die internationale Bandbreite irischer Musikwissenschaft. So finden sich Studien zu Claude Goudimel (Máire Egan-Buffer), Adam Drese (Peter Downey), Tonleitern und Intervallen in

iranischer Musik (Hormoz Farhat) und zu Aspekten der Musik von Purcell, Vivaldi, Fauré und Bartók. Die Studien spiegeln einen generell hohen Wissensstand, und die Sprachfertigkeit einiger Autoren macht manche Beiträge geradezu zu einer spannenden Lektüre (z. B. Hugh Shields Untersuchung zur Geschichte der Melodie *The Lass of Aughrim*, die Joyce mehrfach erwähnt).

Irish Musical Studies ist keine regelmäßig erscheinende Zeitschrift. Unregelmäßig erscheinende Folgebände zu bestimmten Schwerpunkten sind jedoch vorgesehen.

(März 1991)

Axel Klein

ACHIM HOFER: Studien zur Geschichte des Militärmarsches. Tutzing: Hans Schneider 1988. 2 Bde., XVIII, 916 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 24.)

In den letzten 15 bis 20 Jahren ist ein Anwachsen der wissenschaftlichen Arbeiten über Blasorchester und Blasmusik zu verzeichnen, vor allem beschäftigen sich auch Dissertationen mit entsprechenden Themen. In der vorliegenden Arbeit, die von der Universität Mainz 1987 als Dissertation angenommen wurde, wird erstmals im großen Rahmen die historische und formale Entwicklung des „Militärmarsches“ dargestellt und darüber hinaus sowohl die Bedeutung als auch die Einflüsse charakteristischer Instrumente dieser Gattung mitberücksichtigt.

Bei der Durchsicht der bisherigen Literatur über Märsche stellt Hofer richtig fest, daß Analysen auf dem Gebiet des „Militärmarsches“ bisher nicht umfassend, abgesehen von einzelnen Teilbereichen, gemacht wurden. Einschlägige Aufsätze haben oft populären Charakter und enthalten nur selten fundiertes Quellenmaterial für weitere Arbeiten. In einschlägigen Werken über Militärmusik befinden sich meist geschlossene Kapitel über die Gattung „Marsch“, ohne allerdings auf die kompositorische Struktur detailliert einzugehen.

Hofer bespricht zunächst im ersten Kapitel die Militärmusik und die Vorgeschichte des Marsches bis ca. 1560. Dabei geht er u. a. auf die in neuerer Zeit rückwirkend mit „Marsch“ bezeichneten Stücke des 13. und 14. Jahrhunderts ein und beschreibt die Musik der Tromm-

ler und Pfeifer. Er kommt aufgrund zahlreicher Zitate zu dem Ergebnis, daß Pfeifer und Trommler wohl zum Marschieren spielten, die „Marschier-Funktion“ allein aber nicht ausreicht, um die betreffende Musik mit dem Begriff „Marsch“ als Gattung in unserem Sinn zu bezeichnen. Hofer führt dafür den Begriff „Marschier-Musik“ ein.

Der Entstehung und den Anfängen des Marsches widmet Hofer das zweite Kapitel, das den Zeitraum zwischen ca. 1560 und 1640 umfaßt. Er stellt dar, wie die Bedeutung des Begriffes „Marsch“ von der militärischen Aktion auf die Musik (zunächst noch nationale Trommel-„Schlagweisen“, S. 67 ff.) und anschließend auf feststehende Trommelstücke übergeht. Während bisher die Pflöcke zur Begleitung der Trommel diente, ändert sich dies in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und der Begriff „Marsch“ bezeichnet die Melodie. In der „Kunstmusik“ entstanden zur Zeit der Trommel-Märsche schon stilisierte Märsche für die Laute oder das Virginal. Eine Tabelle (S. 108) verdeutlicht diese Entwicklung.

Den Ursprung des gattungsmäßigen Begriffes „Marsch“ sieht Hofer in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Nachdem er in den beiden vorhergehenden Kapiteln die Begriffe „Fanfare, Signal, Feldstück, Marsch etc.“ genauer beschrieben hatte, spricht er in Kapitel III von kompositorisch „verfertigten“ Märschen, die zur Etablierung der Gattung als „gebrauchsmusikalisches Kompositionsprinzip“ führten (S. 218).

In den folgenden Kapiteln IV bis V (der Marsch im 18. und 19. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg) werden unterschiedliche Aspekte des Marsches dargestellt. Im Vordergrund stehen Besetzung und Instrumente sowie Analysen über Tonarten, Melodik, Rhythmik und Harmonik. Charakteristische Marschsammlungen jedes Zeitabschnitts wurden dabei als Quellen verwendet. So geben u. a. die Analysen der *Preußischen Armeemarschsammlung* (S. 541 ff.) umfangreiche Aufschlüsse über oben genannte Gesichtspunkte im frühen 19. Jahrhundert. Dabei stellt sich heraus, daß die vielfältigen Formvarianten des Marsches im 19. Jahrhundert in einer strengen Schematisierung erstarren. Lediglich die Konzertmärsche von Fucik und Sousa zeigen, nach Hofer, nochmals neue Möglichkeiten, die allerdings den Marsch von seiner ursprünglichen

Funktion wegführen (S. 663). Für weitere Arbeiten zur Besetzung und zu den Instrumenten der preußischen Militärmusik bietet sich Tabelle 22 (S. 543ff.) an, die die kompletten Besetzungen der Märsche aus der *Preußischen Armeemarschsammlung (AM II)* von 1817 bis 1839 wiedergibt.

Mit einem Ausblick auf das 20. Jahrhundert, das besonders in den Titeln eine bemerkenswerte „Militarisierung“ und nach 1945 genau das Entgegengesetzte feststellen läßt, wird der Marsch u. a. auch von Jazz-Elementen beeinflusst. Eine detaillierte Darstellung des Marsches im 20. Jahrhundert müßte in einer eigenen Arbeit erfolgen, da die Zahl der Märsche seit dem 19. Jahrhundert stark expandiert. Es müssen auch neue Forschungsansätze und Möglichkeiten gefunden werden, um allein die Quantität der gedruckten Märsche zu erfassen und einer Analyse unterziehen zu können.

Während Hofer hauptsächlich auf die Märsche der Infanterie eingeht, werden die Märsche der Kavallerie jeweils im Anschluß an die einzelnen Kapitel behandelt. Abgerundet wird dieses Buch mit einer umfangreichen Auflistung und Beschreibung der Marschsammlungen in den größten Bibliotheken Deutschlands, Österreichs, Frankreichs und Englands, sowie weiteren, meist literarischen, Quellen.

Die inhaltlich klare chronologische Gliederung, sowie Einleitungen und Zusammenfassungen zu jedem Kapitel machen dieses umfangreiche Werk für den Benützer überschaubar. Nicht zuletzt stellt dieses Buch wegen reichhaltiger Dokumentationen (Tabellen und Notenbeispiele, darunter viele Faksimiles) das Standardwerk der Geschichte des Militärmarsches dar.

(Februar 1991)

Bernhard Habla

SIEGFRIED KROSS: Geschichte des deutschen Liedes. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1989). 191 S.

Seltsamerweise hat es seitens der Musikwissenschaft zusammenfassende Darstellungen der Geschichte des deutschen Liedes kaum oder nur mit Einschränkungen gegeben. Kretzschmar (1911) behandelt lediglich das 17. und 18. Jahrhundert, Moser (1937, ²1968, nicht 1966) die Zeit „seit Mozart“, Wiora

(1971) ist vorwiegend systematisch orientiert. So mag man bedauern, daß Siegfried Kross, dessen Kompetenz durch seine Herausgabe einer Dokumentation zur Geschichte des deutschen Liedes (seit 1973) ausgewiesen ist, sich auf den Umfang eines Taschenbuches von nicht einmal 200 Seiten beschränken mußte. Vielleicht wäre es dann sogar empfehlenswert gewesen, sich — wie Moser — völlig auf die sozusagen welthistorische Epoche des deutschen Liedes zu konzentrieren: das 19. Jahrhundert mit Vorgeschichte im späten 18. und Nachhall im 20. Jahrhundert. Da auch Kross — wie Kretzschmar — praktisch mit dem noch weitgehend polyphon geprägten Repertoire des 17. Jahrhunderts einsetzt, überzeugt die Ausgrenzung des 16. (und auch des 15.) Jahrhunderts ohnehin nicht ganz. Natürlich macht sich der Autor über solche und andere prinzipielle Fragen gründliche Gedanken.

Angesichts eines so gerafften Textes tritt die Frage nach Methode und Gliederung in den Vordergrund. Kross verbindet glücklich eine kontinuierliche Entwicklungsgeschichte mit gediegenen und gewinnbringenden Einzelinterpretationen, die er an geeigneter Stelle einschaltet (das Notenmaterial muß sich der Leser allerdings selber beschaffen, da Beispiele völlig fehlen). So entsteht ein erfreulich konkretes Bild von der Gesamthematik. Ausgewogen und angemessen erscheint die Gliederung spätestens vom Schubert-Kapitel an. Präferenzen des Verfassers machen sich nur leicht bemerkbar, etwa wenn Brahms fast doppelt so viel Raum zugebilligt wird wie Hugo Wolf. Dies hängt aber auch damit zusammen, daß, beginnend mit dem Wolf-Kapitel, die Einzelanalysen bedauerlicherweise wegfallen. Eine ähnliche Disproportion im ersten Kapitel des Buches — die Andreas Hammerschmidt gewidmeten fast drei Seiten gegenüber einer einzigen für Adam Krieger — resultiert vielleicht aus der Absicht, diesen „bis heute ziemlich schlecht“ behandelten (S. 41) Komponisten zu rehabilitieren. Wirklich unbefriedigend ist es allerdings, daß der Verfasser im letzten Kapitel eine Erscheinung wie Othmar Schoeck nur in einer Aufzählung von Namen berührt (S. 173) und vor allem, daß er über Hans Pfitzner zwar allgemeine und bekannte Schlagworte wiederholt, über seine Lieder aber gar nichts sagt (S. 165). Überhaupt kann man hinsichtlich

dessen, was aus dem 20. Jahrhundert genannt und wie es gewichtet ist, verschiedener Meinung sein. Warum etwa werden Fortner und Blacher — wenn auch knapp — behandelt (S. 171), dagegen z. B. Mark Lothar, Winfried Zillig, Gerhard Frommel oder Kurt Hessenberg nicht einmal erwähnt?

Im Ganzen vermittelt das gut geschriebene Buch ein Maximum an Informationen. Aus den Details, die der Berichtigung bedürfen, sei einiges herausgegriffen. Von Schütz haben sich, entgegen Kross (S. 19), Lieder durchaus erhalten, vor allem auf Texte von Opitz (Alte GA XV und XVIII). Instrumentale Variationen über eine Liedstrophe deuten weder bei Haydn noch bei Schubert darauf hin, daß Lied und Instrumentalsatz „austauschbar“ waren (S. 98 und 117). Die Liedmelodie von Beethovens Chorphantasie war nicht „zunächst rein instrumental erfunden“ (S. 102), sondern primär zu Bürgers *Gegenliebe* in dem Lied WoO 118. Es ist irreführend, wenn bei Erwähnung des Matthisson-Textes der Beethovenschen *Adelaide* (nicht „glatte Verse“, sondern eine freie Nachbildung der sapphischen Ode) an „der manierierten ‚Blume der Asche meines Herzens‘“ Anstoß genommen wird (S. 104). Matthissons syntaktischer Zusammenhang heißt: „Einst, o Wunder! entblüht, auf meinem Grabe, / Eine Blume der Asche meines Herzens“ — ein kühnes und schönes Bild! Übrigens kann hier kaum von „variiertem Strophenlied“ die Rede sein. Daß zum Arbeitsrhythmus des Spinnens nicht der „notwendige Dreierhythmus“ gehört (S. 112), zeigt Schuberts andere Lösung in dem Goethe-Lied *Die Spinnerin* (D 247) ebenso wie der Spinnerinnenchor im *Fliegenden Holländer*. *Kein Haus, keine Heimat* op. 94,5 von Brahms ist insgesamt 20, nicht 10 Takte lang (S. 148). Der „terminologische Fehlgriff“ — wenn es denn einer wäre — der *Vier letzten Lieder* von Richard Strauss (S. 163) ist ihrem Herausgeber anzulasten, von dem der Titel stammt. Zu dem im Zusammenhang mit der ‚Appassionata‘ zitierten Text (S. 179, Anm. 14) hätte deutlich gesagt werden sollen, daß er zu der Männerchorbearbeitung von Ignaz Heim gehört. Ein Satz über die *Singende Muse an der Pleiße* des Sperontes (S. 67f.) bleibt unklar: „weil das Niveaugefälle zwischen den einzelnen Stücken so erheblich ist, hat man dies für den damaligen Leiter des Leipziger Collegium

musicum, Johann Sebastian Bach, reklamiert“ (??). Doch hat hier wohl nur das Lektorat versagt.

(März 1991)

Wolfgang Osthoff

HEIDI GÜLOW: Studien zur instrumentalen Romance in Deutschland vor 1810. Frankfurt-Bern-New York: Peter Lang (1987). 469 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 23.)

Die vorliegende Dissertation nimmt sich einer musikalischen Gattung an, deren mangelnde Definierbarkeit in deutlichem Gegensatz zur großen Zahl der vorliegenden Einzel-exemplare steht. Trotz dieses Mangels an näherer Bestimmbarkeit schießt die Autorin etwas über das Ziel hinaus, wenn sie gleich zu Beginn feststellt, „... daß ja bislang gar nicht geklärt war, was denn die instrumentale Romanze, bzw. Romance überhaupt ist ...“ (Einleitung, S. 8). Verdienstvoll ist der Versuch, dem Leser die Spezifik der spanischen Romanze, als ursprüngliche Verkörperung der Gattung, die Besonderheiten einer deutschen Variante, die eher balladesk-bänkelsängerisch bestimmt ist und die als Vorbild für die Instrumentalballade wirkende französische „Romance“ des 19. Jahrhunderts nahe zu bringen.

Sehr breit ist die Beschreibung der soziologischen und psychologischen Voraussetzungen gehalten, aus der heraus das Entstehen und Wachsen dieser Gattung verstanden werden muß. Spätaufklärung, Rokoko und Empfindsamkeit im Frankreich des 18. Jahrhunderts, das Hinwenden zur Natur — oder zumindest zum scheinbar Natürlichen, in Wahrheit wohl eher zum Kunstvoll-Natürlichen —, die Rolle der Frau, bzw. der adligen Dame, „... gleichsam Vergnügen zu evozieren, Langeweile zu verhindern und permanenten Genuß, mehr noch: Lust, zu bieten“ (S. 33), das zentrale erzieherische Element, die Ausbildung des guten Geschmacks, eines guten Herzens, letztendlich das Ideal des gepflegten Zeitvertreibs sind die konstitutiven Voraussetzungen dieser Gattung.

Es liegt in der Gesamtsituation unseres Faches begründet, daß gattungsgeschichtliche Abhandlungen dann zum Problem geraten, wenn formale Kriterien keine zentrale Bedeutung für die Gattungsdefinition haben. Immer

noch sind wir in einem Denken verhaftet, das die Bedeutung dieses Parameters überbetont, ein Zustand, der sprachlich ablesbar ist, wenn Form und Gattung als synonyme Begriffe Verwendung finden. Hier erscheint es verdienstvoll, daß die Autorin die Unmöglichkeit der formalen Verfestigung anspricht, auch wenn Variation und Rondoform mit ihren verschiedenen Couplets als die geeignetste formale Gestaltung Erwähnung finden (S. 355). Auch eine durch Dur- und Mollkontrast geprägte Dreiteiligkeit und der langsame Konzert- oder Sinfoniesatz als herausgehobener Ort der virtuoson Ausprägung dieser Gattung finden Erwähnung.

Nicht ganz verständlich bei dieser Ausgangslage ist freilich, warum dann im zweiten und dritten Teil der Arbeit (B. Analytisch-ästhetische Aspekte; C. Ausgewählte Beispiele) eben diese formale Untersuchung breiten Raum einnimmt. Hier wird die ganze Problematik eines formal dominierten Analyseverfahrens deutlich. Ein erfolgversprechenderer Ansatzpunkt hingegen scheint eine Betrachtung der Themen nach sprachlichen Gegebenheiten („streng syllabisch deklamatorischer Duktus“ u. a.) zu sein. Eine Gattung, die so weitgehend durch literarische Vorbilder bestimmt ist, müßte möglicherweise noch stärker durch den Einbezug von dichterischen Aspekten einer Deutung zugeführt werden. Wenn sprachlicher Duktus im Thema nachgewiesen wird, warum dann nicht der Versuch, epische oder lyrische Elemente im musikalischen Gewande aufzuspüren? Auch wäre eventuell ein eingehender Vergleich mit Gattungen wie Rhapsodie oder Ballade möglicherweise fruchtbar geworden.

Ein positiver Aspekt dieser Arbeit ist sicherlich der Materialreichtum, insbesondere die vielfältigen Texthinweise, die gegeben werden. Sehr zweckdienlich ist auch die ausführliche Beschreibung der gesellschaftlichen Rolle der Frau im 18. Jahrhundert als eine wesentliche Voraussetzung zum Verständnis dieser Gattung, ihrer Pflege und Verbreitung. Wünschenswert wäre eine stärkere Konzentration auf die wesentlichen Teile, die Vermeidung von Redundanz und damit verbunden eine klarere und übersichtlichere Darstellung gewesen. So wird die Analyse ausgewählter Beispiele (Teil C) oft schon durch Einzeluntersuchungen im zweiten Teil (B) vorweggenom-

men. Und ausführliche Quellenbeschreibungen (S. 78 ff.), Detailschilderungen (S. 99 ff.) oder allgemeine Erörterungen (S. 111 ff., S. 126 ff., S. 135 ff.) im ersten Teil (A) können zur eigentlichen Thematik oft nur sehr wenig beitragen.

(Januar 1991)

Günther Wagner

LOTHAR SCHMIDT: Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795—1850. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1990). VII, 396 S., Notenbeisp. (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 6.)

Der musikalische Formbegriff entzieht sich aufgrund des „transitorischen“ Wesens (Kant) dieser Zeitkunst einer griffigen Definition. Erschwerend tritt die Polarität von Form und Ausdruck hinzu, die insbesondere in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts kontrovers diskutiert wurde. Lothar Schmidt läßt sich auf eine begriffsgeschichtliche Erörterung dieser diffizilen Materie ein und legt dabei besonderes Gewicht auf die zunehmende, aber auch sich verschiebende Bedeutung der Vorstellung von der organischen Form in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In penibler Registrierung terminologischer Feinheiten untersucht Schmidt nicht allein die Wandlungen des Formbegriffs, sondern beleuchtet darüberhinaus deren ästhetische Prämissen sowie deren kompositionstechnische Konsequenzen. Die im Titel angesprochenen Stationen sind die vor dem Hintergrund ihrer Zeit gesehenen Reflexionen von fünf Musiktheoretikern.

Den Anfang macht die Kompositionslehre von Heinrich Christoph Koch aus den Jahren 1782 bis 1793, in der der Begriff des Organischen zwar noch keine Rolle spielt, deren Vorstellungen des Mechanisch-Technischen in der Werkgenese aber den für das späte 18. Jahrhundert charakteristischen Gegenbegriff skizzieren, von dem sich die aufkeimende Idee der organischen Form, die nur in Kochs späteren Schriften peripher auftritt, um so deutlicher abhebt.

In den Schriften Christian Friedrich Michaelis' gewinnt der Begriff der organischen Form Kontur im Blick auf das Werkganze der musikalischen Komposition, in seiner Analogisierung zur Malerei wie auch vor allem zur Natur,

die in der organischen Form des Kunstwerks gleichsam gespiegelt wird. In enger Verknüpfung mit dieser Begriffsbestimmung erörtert Schmidt die in der Kant-Rezeption entscheidende Frage der Bedingungen, unter denen der Musik in ihrer spezifischen Prozessualität der Rang einer schönen Kunst zugestanden werden kann. Unter Hinzuziehung zahlreicher gedanklicher Querverbindungen (Schiller, Schelling, Herder, Nägeli, Moritz u. a.) diskutiert Schmidt den um die Jahrhundertwende sich vollziehenden Übergang von der Wirkungsästhetik zur Autonomieästhetik, in der gerade der Begriff der Form als organischer Ganzheit zum Angelpunkt wurde.

Die dritte Station seiner Untersuchungen setzt Schmidt bei Goethe an, der auf der Basis seiner Farbenlehre durch Analogieschlüsse die Tabelle seiner Tonlehre aufstellt. Das größere Gewicht, das hier der Vorstellung des Organischen zukommt, wird schon rein äußerlich durch die Tatsache dokumentiert, daß es neben dem Mechanischen und dem Mathematischen eine der Grundkategorien ästhetischer Betrachtung bildet. In seiner vielleicht etwas zu breit angelegten Paraphrase der Farbenlehre Goethes umreißt Schmidt den Begriff des Organischen als ein subjektives Element der ästhetischen Anschauung, in der der Rezipient sein Verhalten als Antwort auf das Objekt im Sinne eines Reiz-Reaktion-Schemas einbringt. In diesem Prozeß vollzieht sich teleologisch die sich akkumulierende Vorstellung einer Totalität als Streben nach Einheit in der Vielheit. Totalität meint hier primär das jeweilige Pendant harmonischer Phänomene wie Dur und Moll oder Tonika und Dominante. Da „organisch“ immer auch die Konnotation „natürlich“ beinhaltet, ergibt sich — nicht nur bei Goethe, sondern für alle Autoren, die mit diesem Begriff operieren — geradezu zwangsläufig die Reflexion über Deduktionsmöglichkeiten der Harmonie aus der Partialtonreihe, die gerade beim Molldreiklang Probleme aufwirft.

Hatte bereits bei Goethe der mechanische Musikbegriff eine pejorative Bedeutung erhalten, so verstärkt sie sich noch in den Schriften Adolf Bernhard Marx', dessen Kompositionslehre Schmidt detailliert bespricht, wobei die Begriffe des Organischen und der Form etwas aus dem Blick zu geraten drohen. Das Organische formuliert Marx als das „Grundgesetz

aller musikalischen Gestaltung“ (S. 146): der Dreischritt von Ruhe, Bewegung und Ruhe, eine Sequenz, in der immanent erneut der Gedanke der Gegensätze umspannenden Einheit aufleuchtet. Marx deduziert aus diesem Dreischritt kompositionstechnische Gesetze vor allem in melodischer (Motiv, Periode) sowie — in enger Verknüpfung aufeinander bezogen — harmonischer und formaler Hinsicht. Organisch ist die musikalische Form, wenn das akkordische und modulatorische Gefüge wie auch die melodischen Gliederungen die tiefenstrukturelle Urgestalt von Ruhe-Bewegung-Ruhe realisieren.

Eine Reihe von Gedanken bei Marx weisen auf die *Natur der Harmonik und der Metrik*, die Moritz Hauptmann ein Jahr vor Hanslicks berühmter Schrift 1853 veröffentlichte. Das ebenfalls als Dreischritt verstandene Urgesetz der organischen Form umreißt Hauptmann als Einheit-Entzweigung-erneute Einheit. Zu Recht weist Schmidt darauf hin, daß schon auf dieser axiomatischen Ebene die von Hauptmann abgestrittene Orientierung an der Sonatenhauptsatzform der Wiener Klassik sichtbar wird, mithin die intendierte Geschichtslosigkeit der ästhetischen Theorie unerreicht bleibt. Hauptmann geht über Marx insofern hinaus, als er den Dreischritt in einer gleichsam sich potenzierenden Dynamik sieht, so daß beispielsweise die Einheit des Tons auf einer höheren Ebene zur Einheit des Dreiklangs wird. Erst wenn dieser Prozeß alle harmonischen und motivischen Ebenen bruchlos durchläuft, darf das Werk für sich in Anspruch nehmen, organisch geformt zu sein.

Lothar Schmidt versteht es, die subtilen terminologischen und ästhetischen Untersuchungen seiner mit einem ausführlichen kritischen Apparat versehenen Dissertation durch die Zitierung einiger musikalischer Analysen etwas aus ihrer Abstraktheit herauszuholen und zu veranschaulichen. Daß sich dabei einige zeitgenössische Bewertungen von Musikwerken, wie beispielsweise Webers „Wolfschluchtszene“ oder Berlioz' *Symphonie fantastique* aus heutiger Sicht fast amüsant lesen, sei nur am Rande bemerkt.

(Februar 1991)

Ernst-J. Danz

DAVID M. GUION: *The Trombone. Its History and Music, 1697—1811. New York-London-Paris-Montreux-Tokyo-Melbourne: Gordon and Breach* (1988). XVII, 333 S., Abb., Notenbeisp. (*Musicology: A Book Series. Volume 6.*)

Unabhängig voneinander entstanden an der Universität Mainz und an der University of Iowa in den USA zwei Doktorarbeiten, die sich in sinnvoller Weise ergänzen (ohne daß eine die andere zitieren würde). Klaus Winkler leistete mit seiner Arbeit über *Selbständige Instrumentalwerke mit Posaune in Oberitalien von 1590 bis 1650* (Tutzing 1985, Hans Schneider) einen Beitrag zur Frühgeschichte der Instrumentalsonate, David M. Guion untersuchte die Verwendung der Posaune in der Musik zwischen 1697 und 1811. Damit sind von Giovanni Gabrielis *Sacrae Symphoniae* bis zum Abklingen der italienischen Instrumentalmusik mit Posaune einerseits (Winkler) und von Daniel Speers *Grund = richtiger . . . Unterricht der Musicalischen Kunst* (1687, Neuausgabe 1697) bis Joseph Fröhlichs *Vollständige theoretisch-practische Musikschule* aus dem Jahr 1811 andererseits (Guion) entscheidende Entwicklungsphasen des Posaunenspiels und der Verwendung der Posaune im Orchester aufbereitet worden. In den von Guion behandelten Zeitraum fällt die Einpassung der Posaunen in die temperierte Stimmung: Speer erläutert in seinem Lehrwerk noch vier diatonische Positionen, bei Fröhlich sind es bereits die sieben chromatischen Positionen, die das Posaunenspiel in der Orchester- und Kammermusik bestimmen.

Ausgangspunkt der Arbeit von Guion sind jene Traktate, Schulwerke und Artikel in Enzyklopädiën, die von der Posaune handeln: Von Speer über de Brossard (1703), Mattheson (1713), Niedt (1721), Bonanni (1722), Chambers (1728), Walther (1732), Stöbel (1737), Eisel (1728), Grassineau (1740), Zedler (1741), Martini (1761), Halle (ca. 1764), Rousseaus *Encyclopédie* (1765), *Encyclopaedia Britannica* (1771), Tans'ur (1772), de la Borde (1780), Albrechtsberger (1790), Vandenbroek (1794), Verschuer-Reynvaan (1795), Koch (1802), Schubart (1806), Marsh (1807), Burney (1819) bis Fröhlich (1811). Die Zitate werden jeweils im Original (leider nicht druckfehlerfrei) und in englischer Übersetzung geboten. Daran schließen zwei geographische Kapitel: In dem

einen werden überblicksmäßig Amerika, Österreich und Böhmen, England, Deutschland, Italien, Rußland und Schweden behandelt, in dem anderen ausführlich Frankreich. (Guion erklärt dieses Ungleichgewicht mit seinen Möglichkeiten, europäische Quellen „without extensive European travel“, einzusehen; „nearly everything available to me was published in France. For this reason, I may give French music relatively more emphasis than it deserves“, S. 6.) In dem Kapitel über die Verwendung der Posaune in der „Choral Music“ analysiert der Autor Kompositionen von Fux (allerdings ohne den entsprechenden Artikel von Klaus Winkler in *Alta musica* IX, 1987, S. 177—199, zu kennen), Bach, Händel, Mozart, Haydn und Beethoven. Das Kapitel „Die Posaune in der Oper“ ist in Wiener (Glucks *Orfeo ed Euridice*, Mozarts *Don Giovanni*) sowie Pariser (Salieris *Tarare*, Piccinnis *Roland*, Steibelts *Roméo et Juliette*, Dalayracs *Léheman*) Werke unterteilt. Das Orchester-Kapitel handelt vom Einsatz der Posaune in Symphonien von Pleyel, Eggert und Beethoven. Das Kapitel über „Die Posaune in der Militärmusik“ beschließt den Textteil.

Die Stärke des vorliegenden Buches liegt in seiner klaren und systematischen Gliederung, die Sprache erscheint lexikalisch-prägnant. Guion hat als Forschungs-Assistent mit der Pleyel-Spezialistin Rita Benton zusammengearbeitet; sie mag auf die Beachtung der nicht-englischsprachigen Literatur Europas gedrängt haben. Es ist grundsätzlich positiv zu vermerken, daß Guion wichtige französisch-, italienisch- und deutschsprachige Literatur verarbeitet hat. Darüber hinaus finden sich in seinem Literatur-Verzeichnis manche US-amerikanische Dissertationen, die in der europäischen Forschung bisher kaum bekannt geworden sind. Daß der Holz- und Blechbläserbereich: Instrumentenkunde, Kammermusik, Bläser-Ensemble und Blasorchester, Didaktik des Bläserunterrichtes, in USA-Doktorarbeiten sehr stark beachtet wird, darauf hat jüngst Armin Suppan hingewiesen (*Blasmusik-Dissertationen in den USA*, in: *Pannonische Forschungsstelle Oberschützen, Arbeitsberichte — Mitteilungen*, Nr. 1, September 1990, S. 43—90).

Die großflächige Darstellung Guions ermöglicht zudem vorzüglichen Einblick in die unter-

schiedliche „Posaunen-Kultur“ Europas von der Fux- bis in die Beethoven-Zeit. Während am Wiener Kaiserhof zur Zeit von Leopold I., Josef I. und Karl VI. die hervorragendsten Instrumentalisten Europas sich versammelten, deren Können sich in den Werken eines J. J. Fux widerspiegelte und über Haydn und Mozart bis zu Beethoven nachwirkte (dazu neuerdings Stewart Carter, *Trombone Obligatos in Viennese Oratorios of the Baroque*, in: *Historic Brass Journal* 2, 1990, S. 52–77), hatten Bach oder Händel kaum die Chance, für „auf der Höhe der Zeit stehende“ Posaunisten zu schreiben. Die Motette/Kantate *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht* (BWV 118) „is anomaly in Bach's output“ (S. 201), komponiert 1840 zur Beerdigung Joachim Friedrich von Flemings: als „Freiluftmusik“ mit zwei Litui, einem Kornett und drei Posaunen aufgeführt, wenige Tage danach mit Streichern im Saal wiederholt. Händel „spent his entire career in musical centers where trombones were little used“ (S. 206). Dagegen ist das Instrument im vorrevolutionären Paris und vor allem in den Revolutionsmusiken eines Gossec, Catel, Méhul, Jadin wesentlicher Träger des musikalischen Geschehens. In der Aufbereitung der einschlägigen Quellen leistet Guion gute Arbeit.

Andererseits läßt die großflächige Darstellung Schwächen in Details erkennen. Daß die Posaune seit dem „Sackbut“ der Barockzeit weniger Veränderungen als die anderen Blechblasinstrumente erfahren hätte, läßt sich nicht vorbehaltlos sagen; vor allem in der altösterreichischen Militärmusiktradition, die Guion im Gegensatz zur französischen und englischen nicht erwähnt, ist die Ventilposaune zur Regel geworden und z. T. bis heute in Gebrauch (dazu Bernhard Habla, *Besetzung und Instrumentation des Blasorchesters*, Tutzing 1990 = *Alta musica* XII). Das von Guion kurz gestreifte Nachleben mährischer Posaunenchoräle in Bethlehem und Salem (beide USA) macht neugierig auf eine Sonderentwicklung evangelischer Bläsermusik, die in Europa selbst erst in Ansätzen (durch Wilhelm Ehmann) erforscht ist. Der Wert von Guions Buch liegt somit auch darin, auf Lücken in der Forschung hinzuweisen.

(Februar 1991)

Wolfgang Suppan

Paolo Cirani: *L'Organo del Duomo di Santo Stefano in Casal maggiore. Presentazione di Oscar MISCHIATI*. Cremona: Editrice Turris 1987. 90 S.

Ein Prachtband (Giorgio Voltini, *S. Lorenzo in Cremona, Strutture, Reperti e Fasi Costruttive dal X al XIII Secolo*, mit 80 Abbildungen und 14 tavole, 200 Seiten, 1987) machte mich erstmals auf den Cremoneser Verleger aufmerksam, der nach einer Reihe kunsthistorisch orientierter Werke sich der Musik zuwandte. (Er bringt auch die Vierteljahresschrift *Musica et Cultura* heraus.)

Die Orgel in Casal maggiore führt uns in die Tätigkeit der Orgelbauerfamilie Serassi, die in Bergamo fast zwei Jahrhunderte tätig war. Ihr berühmtester Organaro war Giuseppe S. (1750–1817), einer seiner Söhne, Carlo (1777–1849), war zusammen mit seinem Bruder Alessandro (1781–1864) der Erbauer der noch heute in ihrer Substanz erhaltenen Orgel, deren Bauvertrag mit 25. Juni 1811 unterzeichnet ist. Die 35 Register sind ganz genau beschrieben.

Eine Generalüberholung wurde nach 50 Jahren notwendig, sie wurde der Firma Bossi anvertraut, womit eine der berühmtesten Orgelbauerfamilien, die bereits auf einige Jahrhunderte erfolgreicher Tätigkeit zurückblicken konnte, in Casal maggiore aufscheint. Die Orgel wurde geringfügig auf 40 Register erweitert, das Arbeitsjahr war 1862.

Ein weiterer Umbau wurde 1907 notwendig, der Orgelbauer Natale Balbiani aus Mailand schlug zwei Lösungen vor. Die ausgeführte sah eine geringfügige Verminderung der Registerzahl vor. Als Sachverständiger wurde der Organist der Cattedrale von Cremona eingeladen, der dem Orgelbauer bezeugte, daß er die Kirche „di un ottimo strumento“ bereichert hat.

Für weitere Ergänzungen hat man sogar fünf Vorschläge eingeholt, die ausführlich dargestellt sind. Der heutige Zustand ist durch dreizehn Abbildungen sehr eindrucksvoll belegt. (Januar 1991)

Walter Kolneder

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

schiedliche „Posaunen-Kultur“ Europas von der Fux- bis in die Beethoven-Zeit. Während am Wiener Kaiserhof zur Zeit von Leopold I., Josef I. und Karl VI. die hervorragendsten Instrumentalisten Europas sich versammelten, deren Können sich in den Werken eines J. J. Fux widerspiegelte und über Haydn und Mozart bis zu Beethoven nachwirkte (dazu neuerdings Stewart Carter, *Trombone Obbligatos in Viennese Oratorios of the Baroque*, in: *Historic Brass Journal* 2, 1990, S. 52–77), hatten Bach oder Händel kaum die Chance, für „auf der Höhe der Zeit stehende“ Posaunisten zu schreiben. Die Motette/Kantate *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht* (BWV 118) „is anomaly in Bach's output“ (S. 201), komponiert 1840 zur Beerdigung Joachim Friedrich von Flemings: als „Freiluftmusik“ mit zwei Litui, einem Kornett und drei Posaunen aufgeführt, wenige Tage danach mit Streichern im Saal wiederholt. Händel „spent his entire career in musical centers where trombones were little used“ (S. 206). Dagegen ist das Instrument im vorrevolutionären Paris und vor allem in den Revolutionsmusiken eines Gossec, Catel, Méhul, Jadin wesentlicher Träger des musikalischen Geschehens. In der Aufbereitung der einschlägigen Quellen leistet Guion gute Arbeit.

Andererseits läßt die großflächige Darstellung Schwächen in Details erkennen. Daß die Posaune seit dem „Sackbut“ der Barockzeit weniger Veränderungen als die anderen Blechblasinstrumente erfahren hätte, läßt sich nicht vorbehaltlos sagen, vor allem in der altösterreichischen Militärmusiktradition, die Guion im Gegensatz zur französischen und englischen nicht erwähnt, ist die Ventilposaune zur Regel geworden und z. T. bis heute in Gebrauch (dazu Bernhard Habla, *Besetzung und Instrumentation des Blasorchesters*, Tutzing 1990 = *Alta musica* XII). Das von Guion kurz gestreifte Nachleben mährischer Posaunenchoräle in Bethlehem und Salem (beide USA) macht neugierig auf eine Sonderentwicklung evangelischer Bläsermusik, die in Europa selbst erst in Ansätzen (durch Wilhelm Ehmann) erforscht ist. Der Wert von Guions Buch liegt somit auch darin, auf Lücken in der Forschung hinzuweisen.
(Februar 1991) Wolfgang Suppan

Paolo Cirani: L'Organo del Duomo di Santo Stefano in Casal maggiore. Presentazione di Oscar MISCHIATI. Cremona: Editrice Turris 1987. 90 S.

Ein Prachtband (Giorgio Voltini, *S. Lorenzo in Cremona, Strutture, Reperti e Fasi Costruttive dal X al XIII Secolo*, mit 80 Abbildungen und 14 tavole, 200 Seiten, 1987) machte mich erstmals auf den Cremoneser Verleger aufmerksam, der nach einer Reihe kunsthistorisch orientierter Werke sich der Musik zuwandte. (Er bringt auch die Vierteljahresschrift *Musica et Cultura* heraus.)

Die Orgel in Casal maggiore führt uns in die Tätigkeit der Orgelbauerfamilie Serassi, die in Bergamo fast zwei Jahrhunderte tätig war. Ihr berühmtester Organaro war Giuseppe S. (1750–1817), einer seiner Söhne, Carlo (1777–1849), war zusammen mit seinem Bruder Alessandro (1781–1864) der Erbauer der noch heute in ihrer Substanz erhaltenen Orgel, deren Bauvertrag mit 25. Juni 1811 unterzeichnet ist. Die 35 Register sind ganz genau beschrieben.

Eine Generalüberholung wurde nach 50 Jahren notwendig, sie wurde der Firma Bossi anvertraut, womit eine der berühmtesten Orgelbauerfamilien, die bereits auf einige Jahrhunderte erfolgreicher Tätigkeit zurückblicken konnte, in Casal maggiore aufscheint. Die Orgel wurde geringfügig auf 40 Register erweitert, das Arbeitsjahr war 1862.

Ein weiterer Umbau wurde 1907 notwendig, der Orgelbauer Natale Balbiani aus Mailand schlug zwei Lösungen vor. Die ausgeführte sah eine geringfügige Verminderung der Registerzahl vor. Als Sachverständiger wurde der Organist der Cattedrale von Cremona eingeladen, der dem Orgelbauer bezeugte, daß er die Kirche „di un ottimo strumento“ bereichert hat.

Für weitere Ergänzungen hat man sogar fünf Vorschläge eingeholt, die ausführlich dargestellt sind. Der heutige Zustand ist durch dreizehn Abbildungen sehr eindrucksvoll belegt.
(Januar 1991) Walter Kolneder

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

Die Quelle El Escorial MS V.III.24 hat bisher die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft vor allem als Hauptquelle zum weltlichen Werk Gilles Binchois' gefunden. Die Autorschaft Binchois' muß aber für 18 Chansons indirekt geschlossen werden, da nur eines der 62 Stücke eine Zuschreibung an ihn enthält. Im ersten Teil seiner Arbeit versucht Walter H. Kemp, zahlreiche Anonyma der Quelle ebenfalls Binchois zuzuschreiben. Hierfür entwickelt er interessante Kriterien, die er wie ein Kriminalist als „fingerprints“ bezeichnet. Im zweiten Teil des Buches wird der sozio-kulturelle Hintergrund der Chanson-Kultur am Hofe Philipp des Guten von Burgund beleuchtet.

Im ersten Teil seiner Arbeit führt Kemp sechs Kriterien an, die für Binchois' Chansons typisch seien: (1) Der Contratenor weist im Kadenzraum zwei Mal einen iambischen Rhythmus ♪♪ auf, wobei der zweite auf gleicher Tonhöhe liegt; (2) das rhythmische Muster ♪♪♪ , das mit unterer Wechselnote auftritt; (3) „struktureller“ Gebrauch des iambischen Musters ♪♪♪ ; (4) „systematische“ Imitation; (5) „englische“ Dreiklangsmelodik und (6) eine verspätet fallende Terz im Cantus aus einer Kadenz-Oktave heraus (etwa: $a-a' \rightarrow f'$). Neun der anonymen Chansons der Quelle EscA weisen zwei oder mehr dieser Merkmale, sechs weitere nur eines dieser Merkmale auf. Bei der Zuschreibung spielen dann noch diplomatische Befunde eine Rolle, die in mehreren Fällen die stilistischen Befunde unterstützen. Allerdings handelt es sich hier um Merkmale von ganz unterschiedlichem Gewicht und von höchst unterschiedlicher Bedeutung innerhalb der Komposition. Genau diese Unterscheidung wird aber von Kemp nicht getroffen. Die Zuschreibungen der Anonyma von EscA werden allein aufgrund der „fingerprints“ und diplomatischer Befunde getroffen, nicht aber durch eine Analyse ganzer Chansons, durch weitergehende Qualitätsmerkmale bei ihrer Anwendung und durch eine mehr als rein formelle Betrachtung etwa des Verhältnisses von Text und Musik, was um so erstaunlicher ist, als Kemp im zweiten Teil sehr viel über die Texte zu sagen hat. Dahinter steht die Einschätzung, es handele sich bei diesem Verhältnis gerade nicht um einen Faktor, der zur Zuschreibung führen könnte. Allerdings würde man mit solchen

tiefer gehenden Analysen den Boden objektiver „Beweise“ verlassen, wie sie scheinbar in Kadenzfiguren und melodischen Mustern eher geboten werden. Nun zeigt aber gerade Kemps Arbeit, daß jedes Kriterium in seinem Kontext betrachtet werden muß, um etwa eine reine Nachahmung eines Schülers auszuschließen. Vielfach basieren die Kriterien auch auf einer zu geringen Werkzahl. Bei den Analysen der Dreiklangs-Melodie und des iambischen Musters kann auf eine Analyse des Musik-Text-Zusammenhangs und weiterer stilistischer Eigenarten nicht verzichtet werden. Leider kann hier nicht ausführlich auf weitere Einzelheiten eingegangen werden.

Alle notwendigen Einschränkungen, was die Bedeutung der „fingerprints“ betrifft, sollen nicht den Blick verstellen, daß Kemp viele sehr gute Detailbeobachtungen und Ansätze etwa zur Aufführungspraxis bietet. Es bleibt aber auf dieser Grundlage immer noch eine umfassende Analyse, etwa auch von Binchois' Auffassung von Harmonik, zu leisten. Dieser umfassende Ansatz kann auch von Kemps Ausführungen zum allgemeinen geistigen Hintergrund dessen, was man als „Burgundian Music“ bezeichnen kann, profitieren. Kemp begreift diese Musik in erster Linie als dynastisch, weiter als Ausdruck von „chivalric humanism“, eine sicher treffende Bezeichnung. Für Kemp kommen alle Tendenzen wirtschaftlicher, sozialer und kultureller Natur im 15. Jahrhundert in hervorragender Weise in Burgund zusammen, und er stützt sich auf historische Analysen, welche die Einheitlichkeit dieses Gebietes betonen. Etwas zu folgerichtig sieht Kemp auch die Musik ganz im Dienst des burgundischen Staatsgedankens. Kemps Analyse der Texte basiert zum großen Teil auf veralteten Arbeiten wie Doutrepoints *La littérature française* von 1908. Ein Blick in Paul Zumthors ausgezeichnetes Buch *Le masque et la lumière* hätte vor allem zu einer ganz anderen Einschätzung der Rolle der Topoi führen können. Eine Analyse, welche sowohl die Musik als auch die Texte nicht als stilistische Baukästen sondern als gestalteten Ablauf, als poetische Modulationen immer gleicher Themen begreift, kann zur eigentlichen individuellen Aussage der Komponisten gelangen. Nicht die Tatsache des Gebrauchs eines Stilelements ist eine künstlerische Aussage, son-

dem immer nur ihre Einbindung in einen poetischen Ablauf. Neben der Schablone benötigen wir zum Verständnis dieser Werke auch einen Seismographen.

Insgesamt ist Kemps Buch eine sehr anregende, zur Kritik und zur weiteren analytischen Erforschung dieses Repertoires herausfordernde Arbeit.

(Januar 1991)

Clemens Goldberg

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

Die Beziehungen zwischen Sprache und Musik oder zwischen Wort und Ton gehören zu den unerschöpflichen Themen der Musikwissenschaft, ganz gleich, ob man sich den Fragen grundsätzlich, systematisch, oder historisch, vom Einzelfall her, nähert. Der Verfasser der vorliegenden Publikation hat sich seit geraumer Zeit mit hierher gehörigen Problemen befaßt (vgl. Don Harrán, *Word-Tone Relations in Musical Thought. From Antiquity to the Seventeenth Century*, 1986). Bei *Defense of Music* geht es im Kern um einen Traktat und eine kurze Ergänzung dazu (wahrscheinlich der Text eines Disputationsbeitrags), die der vergleichsweise unbekannte Jean Le Munerat 1490 bzw. 1493 in Paris veröffentlicht hat: *De moderatione et concordia grammaticae et musicae* und *Qui precedenti tractatu . . .* Beide Texte sind vollständig ediert (S. 81–106), mit hilfreichen Anmerkungen versehen und einer englischen Übersetzung gegenübergestellt. Choralabschnitte, auf welche Le Munerat in seiner Abhandlung Bezug nimmt, hat der Herausgeber in Noten ergänzt, so daß der Leser die Argumentation leicht nachvollziehen kann. Einmal (S. 86/87) hat der Editor allerdings auch Abschnitte aus *Magnificat*-Vertonungen Agricolas, Brumels und anderer zur Erläuterung herangezogen, die „su-perbos“ statt „su-per-bos“ akzentuieren. Tatsächlich scheint dies eine der wenigen Passagen der Traktate zu sein, bei denen man an Mehrstimmigkeit denken kann.

Den eigentlichen Anstoß jedoch für Le Munerats zwei Schriften haben die Versuche seiner Sängerkollegen gegeben, den traditions-

reichen Choral nach sprachlichen Regeln zu redigieren, z. B. Melismen von unbetonten Silben auf betonte zu verschieben und dergleichen. Le Munerat möchte deshalb die Rolle von Sprache und Musik in Messe und Offizium prinzipiell klären. Er strebt einen Kompromiß an, bei welchem Grammatik (Sprache) und Musik unterschiedliche Teile der Literatur bestimmen. der *accentus* sei für Lektionen u. dgl., der *cantus* für Antiphonen, Responsorien etc. zuständig. (Diese Disposition erinnert deutlich an das Begriffspaar *accentus* und *concentus*, das Andreas Ornitoparch in seinem Traktat *Musicae activae micrologus*, Leipzig 1517, aufstellt.) Mit Recht weist Don Harrán darauf hin, daß Le Munerat versucht, den Anfängen eines Prozesses zu wehren, den er jedoch nicht aufhalten konnte und der sein Ziel in der tridentinischen Choralreform des 16. Jahrhunderts fand sowie in der *Editio Medicea* von 1614/15.

Der Edition geht eine ausführliche Abhandlung voraus: *Jean Le Munerat, Singer and Scholar at the College of Navarre* (S. 1–77), in welcher Leben, Werk und Wirkungsstätte des Autors eingehend behandelt werden. Wir erfahren u. a., daß Le Munerat Conceptor im Chor des Collège de Navarre war und, obwohl kein Magister, sogar kurze Zeit Rektor der Pariser Universität (1497). Er betreute die Edition liturgischer Bücher und publizierte weitere Schriften, darunter *Ex sacro basilienensi concilio Canonica regula*, 1490, das sind zwölf Artikel aus dem Jahr 1435, von denen wiederum Don Harrán im Anhang jene sieben mitteilt (S. 107–114), die sich auf die Ausführung der Liturgie beziehen. Die Geschichte des Collège de Navarre wird in einem eigenen Kapitel vor dem Leser entfaltet; sie bildet mit den engen Beziehungen des Collège zu den Konzilien (Pisa 1409, Konstanz 1414–1417, Basel 1431–1449), aber auch mit den gerade im Collège aufkommenden humanistischen Ideen eine kontrastreiche Folie für die Intentionen der beiden Traktate. Dies alles ist reichlich mit Dokumenten und Hinweisen auf weiterführende Literatur belegt.

Das letzte Kapitel dieses ersten Teils paraphrasiert quasi die beiden edierten Texte und expliziert unter vier Überschriften deren wesentliche Aspekte: 1) Grammatik und Musik gehören zu getrennten Traditionen, 2) sie prägen („control“) unterschiedliche Teile der

Liturgie, 3) die Grammatik ist der Musik überall dort untertan, wo musikalische Konstruktionsprinzipien beachtet sind und 4) Grammatik und Musik müssen lernen, miteinander zu leben. Ein Epilog, *The Battle of Music and Words in the Renaissance*, weist auf Publikationen des 16. Jahrhunderts hin, welche die von Le Munerat erstmals ausgesprochenen Probleme weiter verfolgen: auf Werke von Johann Spangenberg, Claudio Sebastiani, Biagio Rossetti oder Andreas Ornitoparch. Da im Vorwort schon in wenigen Sätzen eine erste Information zum Ganzen gegeben wird und auch das Titelbild, die *Musica* aus Gregor Reischs *Margarita philosophica* (Strasbourg 2/1504), Anlaß gibt, in einer mehrseitigen Anmerkung mit Bibliographie die *Musica* als Teil der *Artes liberales* zu betrachten, könnte die Einbeziehung des wissenschaftlichen Umfeldes mit der Fülle von Querverbindungen und Assoziationen manchem Leser zuviel werden, zumal es tatsächlich nicht ohne inhaltliche Repetitionen abgeht. Wie aber bereits zu Beginn angedeutet, Probleme von Musik und Sprache sind so weitverzweigt, daß der wissenschaftliche Aufwand gerechtfertigt erscheint und man mit Interesse auch die Seitenwege verfolgt.

(Februar 1991)

Martin Just

FRANCO ROSSI: *Le opere musicali della Fondazione „Querini-Stampalia“ di Venezia. Torino: Edizioni di Torino 1984. 279 S. (Cataloghi di Fondi musicali Italiani, Nr. 2.)*

1982 wurde diese wichtige Reihe mit einem Katalog der Musik-Sammlung des Conservatorio „Cesare Pollini“ in Padua eröffnet. In Band 2 ist die bislang weitgehend zu Unrecht vernachlässigte Sammlung der Fondazione Querini-Stampalia katalogmäßig erfaßt. Wenngleich der Bestand der Fondazione eher klein und spezialisiert ist, so stellen doch insbesondere die Ariensammlungen aus Opern des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts ein sehr wichtiges Quellenmaterial dar. Der einzige bisher greifbare Katalog der Sammlung durch Giovanni Concina war wenig brauchbar, so daß Rossis Arbeit durchaus als Desiderat bezeichnet werden kann.

Der neue Katalog ist sinnvoll gegliedert. In der Vorrede wird die Geschichte des Bestandes knapp, aber übersichtlich dargestellt. Die gesonderte Auflistung der *Unica* innerhalb der Vorrede ermöglicht bereits die Bewertung der Sammlung insgesamt. Willkürlich mutet es allerdings an, daß die Instrumentensammlung bloß knapp beschrieben wird. Dem Katalogteil folgen im Anhang einzelne Tafeln, die über Schreiber, Konkordanzen und die für die Ermittlung herangezogenen Quellen/Libretti aufklären. Was Gesamtaufbau, Gliederung und Übersichtlichkeit betrifft, erfüllt der Katalog die an ihn gestellten Erwartungen. Umfangreiche Register schlüsseln die Verzeichnisse sinnvoll auf.

Eine weniger glückliche Hand zeigt Rossi jedoch bei der redaktionellen Arbeit. So ist nicht ersichtlich, weswegen die meisten — jedoch nicht alle — Textinzipits zumeist in modernisierter Orthographie wiedergegeben werden; dies führt natürlich zu mitunter eklatanten Abweichungen von den Originalen. Vor allem in den alphabetischen Registern würde man sich eine diplomatisch getreue Wiedergabe der Titel wünschen. Dies umso mehr, weil hin und wieder fehlende Initialen ergänzt wurden, was jedoch interpretatorische Entscheidungen voraussetzt. Nur bei einer *Aria* (12:29) wurde ein solcher Eingriff kenntlich gemacht; bei anderen wurde recht willkürlich ergänzt. So bietet Rossi anstelle von *Con atroci martiri* — *Son atroci martiri* (12:12) und macht aus der Legrenzi-Kantate *A povero amator* — *Da povero amator* (12:18). Dabei gibt Rossi selbst die Konkordanz an; in dem von ihm zitierten Druck von 1676 aber ist der Titel korrekt und vollständig. Ähnliches gilt für 12:14 und 12:19. Unverständlich ist zudem die Tatsache, daß zwar Legrenzis op. 12 angeblich zur Identifizierung herangezogen wurde, nicht aber dessen op. 14. Dabei war die Zuschreibung von 12:34 an Legrenzi (op. 14) bereits vor Rossis Arbeit am Katalog in den der Quelle beigelegten *Annotazioni* vermerkt worden. Überhaupt — so möchte man meinen — wäre es naheliegend gewesen, wenn man zur Orientierung über das Werk der wenigen in der Sammlung der Fondazione vertretenen Komponisten die einschlägigen Bibliographien zu Rate gezogen hätte. Aber offenbar bildete das *New Grove Dictionary* die einzige von Rossi

benutzte Literatur. Bei einer Konsultation von Robert Eitners *Quellenlexikon* etwa hätten sich dagegen schon ohne Schwierigkeiten die beiden Kantaten *Piangea Laurindo* (12.15) und *Una Fronte più serena* (12.35) als Werke Antonio Gianettinis identifizieren lassen.

Andere Nachlässigkeiten und Versäumnisse betreffen die Transkription der Arientitel. So sind z. B. die Textübertragungen von Manuskript Nr. 12 zu über 30% fehlerhaft. Einige der schönsten Stilblüten und der bedauerlichsten Auslassungen seien hier zur Verdeutlichung angeführt (korrekte Lesart — Lesart Rossi): 12:2: „riccamato“ — „ricca imago“; „s'addata“ — „s'addobba“; 12.14 „e dove vâ“ — „ed onestâ“; „rigore“ — „vigore“; 12:17 „dura più“ (so auch bei den Konkordanzanzen) — „più dura“; 12.19 „tenebroso“ — „nebuloso“; 12.29 „adulatore“ — „ad un“

Diese ‚Neutextierungen‘ sind um so bedauerlicher, als die anonymen Titel aufgrund des Kataloges allein schwerlich zur Konkordanzensuche genutzt werden können. Zudem fehlen in 12.3 noch die Quellenangaben für die Zuschreibung der Kantate an Stradella sowie bei der Besetzungsangabe die Viola, die im letzten Satz herangezogen wird.

Aber auch bei den übrigen, besser lesbaren Quellen kommt es zu zahlreichen Lesefehlern, obwohl doch z. T. die angeblich herangezogenen, jeweiligen Libretti über die Texte hätten Auskunft geben können. Und wird dann mal eine Konkordanz (oder das Libretto?) zu Rate gezogen, bedeutet das leider noch nicht, daß der Text richtig wiedergegeben würde. Unter 1.106 liest man bei Rossi als Textinzipit: „Ti lusinga una speme fallace ch'ai tuo foco il mio core s'accenda“ In der venezianischen Partitur von Legrenzis *Totila* (I—Vnm Cod. It. IV 460 [= 9984]), die schließlich sogar als Faksimile greifbar ist, aber heißt es: „Vai nutrendo un pensiero fallace ch'al tuo foco il mio core s'accenda“ Die zu beschreibende Quelle in der Querini Stampalia hingegen bietet den Text: „Ti lusinga una speme fallace ch'a tuoi preghi il mio core si renda“.

Einige weitere Lesefehler/Auslassungen bei der Beschreibung der vom Rezensenten überprüfbareren Manuskripte seien in Auswahl verzeichnet. Einander gegenübergestellt seien hier wiederum jeweils richtige Lesart — Lesart Rossi: 3:4: „bandischi“ — „bandifichi“; 3.6:

„premendo“ — „fremendo“; 3.12. „anch'io“ — „io pur“; 3:19: „vuol il nudo“ — „vuole il crudo“; 3:39: „amici per“ — „amici oh per“; 6:62: Die Angabe „Zingaresca“ fehlt; 10.16: Rossi's Textinzipit entspricht der 2. Strophe, die unterhalb des Baßsystems geschrieben ist. Das korrekte Inzipit der 1. Strophe lautet: „Dolce speme che nel seno lusingando il core mi fai“; 18.1 „ch'innamorato“ — „di innamorarti“

Auch bei den Musikinzipits fallen zahlreiche Ungenauigkeiten und Fehler auf, obgleich diese angeblich diplomatisch getreu den Quellen folgen. Nicht einzusehen aber ist auf der Grundlage dieser editorischen Entscheidung, weshalb Silbenverteilungs-Bögen und Synalöphen-Zeichen so gut wie nie übernommen wurden. Dies wäre an sich noch relativ belanglos, wenn der Text den einzelnen Noten untersatzmäßig zugeordnet worden wäre. So jedoch lassen sich Text und Musik nur mit Schwierigkeiten als Einheit lesen. Offensichtliche Lesefehler unterliefen bei den Textinzipits zu Nr. 151 und 161. Ersteres müßte, damit es unter die Noten paßt, korrekt lauten: „Cielo Cielo non più non più nò nò non più“. Bei 161 wurde aus der Schäferin Eurinda eine gewisse Flurinda.

Zwar sind die Zuschreibungen einzelner Stücke sorgfältig, dennoch hat sich auch hier eine Fehlzuweisung eingeschlichen. Es handelt sich um die anonyme Aria 7.4, die von Rossi Antonio Sartorio zugeschrieben wird. Text- und musikgleich findet sich diese Aria jedoch in Legrenzis Oper *Germanico sul Reno* und zwar in der vollständigen Partitur dieser Oper in I-MOe Mus F 627

Es ist schade, daß Rossi nicht alle Teile des Kataloges mit der erforderlichen Sorgfalt behandelt hat. Gerade der wohl wichtigste Teil, nämlich der Katalog der Manuskripte, bedürfte jetzt schon einer gründlichen Revision. Andererseits — und dafür sei Rossi gedankt — gibt dieser Katalog all denen, die zur Erforschung der Operngeschichte Venedigs im 17. Jahrhundert auf die Sammlung der Fondazione Querini Stampalia angewiesen sind, ein gutes Argument dafür an die Hand, auch weiterhin nach Venedig reisen zu dürfen.

(Februar 1991)

Reinmar Emans

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

Mit ungewöhnlichem Fleiß hat Rudolf Walter Dokumente und Quellen zum Leben und Werk des aus Schönfeld bei Karlsbad im Egerland stammenden späteren Badischen Hofkapellmeisters Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656?—1746) gesammelt und in minutiöser Art auch die Fakten für die einzelnen Wirkungsorte von Fischer dargestellt. Es ist weiter eine umfassende Einbettung des Musikers und Komponisten Fischer in seine Umwelt und die Situation des jeweiligen Ortes gelungen, die Fischer vorfand und die seine Arbeit mittrug.

Die Darstellungen Walters sind in klassischer Weise aufgebaut und gegliedert: Nach einem Überblick über die bisherigen Publikationen zu J. C. F. Fischer werden seine Lebensumstände und sein Leben behandelt und schließlich seine Kompositionen — wie es jetzt gern bevorzugt wird — nach Gattungen geordnet, kenntnisreich untersucht. In einem ausführlichen Anhang werden Dokumente (Berichte) und Texte seiner Werke samt der üblichen Verzeichnisse gebracht.

Bei der Autorenfrage der am Anfang des 20. Jahrhunderts in der Schlackenwerther Piaristen-Bibliothek in einem Notenbuch aufgefundenen Kompositionen, unter denen sich einige gesicherte Abschriften von Werken Fischers befinden, kommt Walter aus musikalischen Gründen zu dem Schluß, daß die anderen Stücke ohne Autorenangaben nicht Fischer zugeschrieben werden dürfen. Walter führt in einer Liste die kirchenmusikalischen Werke Fischers an und debattiert unter anderem Vertonungen von zwei verlorenen Offertoriantexten des *Stabat mater*; er meint, daß bei ihnen der Anfangstext der Sequenz *Stabat mater* zugrundegelegt worden sein dürfte (S. 178 u. 196). Sie wären dann sehr frühe liturgische Belege für diesen Text.

Walter zieht für seine Untersuchungen und Darstellungen einige wissenschaftliche Publikationen zu J. C. F. Fischer nicht heran. Daß Ichiro Sumikuras kurze Bemerkungen *Johann Sebastian Bach und Johann Kaspar Ferdinand*

Fischer (Bericht über die wiss. Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, 1977) unberücksichtigt blieben, ist sehr leicht zu verschmerzen. Anders sieht es mit den beiden amerikanischen maschinenschriftlichen Dissertationen aus, nämlich Michael Loren Curry, *A Stylistic Study of the Clavier Works of Johann Kaspar Ferdinand Fischer*, Dissertation, Dr. of Musical Arts, University of Oregon USA 1980 und vor allem Anita Heppner Plotinsky, *The Keyboard Music of Johann Kaspar Ferdinand Fischer*, Dissertation Dr. phil. The City University New York 1978. Curry hat die Tonsätze Fischers anhand der gedruckten Cembalokompositionen beschrieben, und Plotinsky behandelt das gesamte Klavierwerk anhand der originalen Drucke und ordnet sie historisch ein.

Insgesamt ist es Rudolf Walter hier überzeugend geglückt, die grundlegende Biographie über Leben, Umwelt und Werk von J. C. F. Fischer vorzulegen, die für einschlägige Studien zur Klavier- und Orgelmusik des Barock oder vielleicht sogar zur Musik des Barock schlechthin mit zu Rate zu ziehen sein wird. (März 1991) Hubert Unverricht

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

In dem vom Institut für Österreichische Musikdokumentation unter der Leitung von Günter Brosche herausgegebenen mehrbändigen Katalog der Erst- und Frühdrucke der Hoboken-Sammlung ist in der Haydn gewidmeten Abteilung nach den Sinfonien und Ouvertüren (Band 6) und nach den Streichquartetten, der sonstigen Kammermusik ohne Klavier, den Konzerten, Divertimenti, Märschen und Tänzen (Band 7) nun auch die übrige Instrumentalmusik erfaßt worden, nämlich die Kammermusik mit Klavier, die Klaviersonaten, Klavierstücke und Klavierkonzerte, die Stücke für ein Laufwerk und die Instrumentalmusik über die *Sieben Worte*. Die Grundlage hierfür bildete ein maschinen- und handschriftlich von Anthony van Hoboken selbst mit Akribie und

Ausführlichkeit angelegter, alle ihm bekannt gewordenen Haydn-Drucke beschreibender Katalog, der von Karin Breitner für die Veröffentlichung unter Heranziehung neuer Forschungen bearbeitet und an den Originalen geprüft wurde. Die Anordnung nach Gattungen und Werken folgt Hobokens Haydn-Werkverzeichnis, das diese — und weitere, nicht zu Hobokens Sammlung gehörende Drucke — bereits verzeichnet. In der Ausführlichkeit der Beschreibung ergänzen sich das Werkverzeichnis und der neue Katalog teilweise; z. B. bietet das Werkverzeichnis genaue Daten von Anzeigen, während der neue Katalog oft die Jahreszahlen in den Wasserzeichen der Drucke angibt. So braucht man für manche Zwecke beide Kataloge und dazu noch Irmgard Becker-Glauchs Haydn-Beitrag zu *RISM A/I (Einzeldrucke)*, wo in knappster Form die Exemplare in den Bibliotheken der ganzen Welt erfaßt werden. Textkritische Erkenntnisse über Nachdrucke und ihre Vorlagen enthält keiner der Kataloge, auch der neue Katalog nicht; er begnügt sich, dem Werkverzeichnis folgend, mit den Feststellungen „Erstdruck“, „Titelaufgabe“ oder „Spätere Ausgabe“. Für eine textkritische Würdigung der Drucke wird man daher die Kritischen Berichte der *Haydn-Gesamtausgabe* heranziehen müssen. Als Ergebnis liegt ein Werk für Spezialisten vor, die die erwähnten Veröffentlichungen bereits konsultiert haben und nach sonstigen Einzelheiten einer Ausgabe fragen oder zuverlässig wissen möchten, ob ein bestimmter Druck in der Hoboken-Sammlung vorhanden ist. (RISM hat die damals noch in Ascona befindliche Sammlung nicht vollständig erfaßt.) Ein zusätzlicher Nutzen des neuen Kataloges besteht darin, daß sich mit seiner Hilfe die 1989 bei Olms in Hildesheim auf 1219 Microfiches erschienene Ausgabe der kompletten Haydn-Drucke der Hoboken-Sammlung erschließen läßt. Allerdings folgt die Reihe der Microfiches den Bibliotheks-Signaturen (H. S. Haydn 1—1259), während die Katalogbearbeiterin mit ihrer neuen Nummerierung, die sie im Vorwort begründet, von dieser Reihenfolge öfter abweicht. Eine von den Bibliotheks-Signaturen ausgehende Konkordanz, wenn sie dem noch zu erwartenden letzten Haydn-Band des Kataloges beigegeben würde, könnte die Orientierung erleichtern. — Der sorgfältig redigierte und schön gedruck-

te Band enthält wie die früheren Bände zahlreiche Abbildungen und ein Register der Personen, Verleger und Verlagsorte.

(März 1991)

Georg Feder

*

Seit einem Jahr sind Publikationen erschienen, die das oben Geschriebene berühren: Band 9, Joseph Haydn, Vokalmusik (Hob. XX/2-XXXI), Tutzing 1991; Die Sammlung Hoboken in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Teil 2, Joseph Haydn [Inhaltsverzeichnis des Microfiches], Hildesheim 1991; RISM A/I/12, Einzeldrucke vor 1800, Band 12, Addenda et Corrigenda, G-L, Kassel 1992.

(März 1992)

d. O.

STEFAN KUNZE: *Wolfgang Amadeus Mozart. Sinfonie in C-Dur KV 551 „Jupiter-Sinfonie“ München: Wilhelm Fink Verlag (1988). 138 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 50.)*

Die Reihe *Meisterwerke der Musik* hat sich einen festen Platz in der musikwissenschaftlichen Literatur erworben. Ihr Konzept, *Werkmonographien zur Musikgeschichte* vorzulegen, erstrebt Vielfalt und richtet sich an einen breiten Adressatenkreis. Die Pole des historischen Spektrums bilden bis auf weiteres Vivaldi und Messiaen.

Der jüngste Band markiert als der 50. der Reihe ein Jubiläum. Den Herausgeber für diesen Band auch zum Autor zu wählen — so wie er das Projekt 1965 als Autor eröffnet hatte —, dürfte konsequent sein. Um einen Jubiläumsband handelt es sich aber nicht nur aufgrund des numerischen Zufalls, denn in der Werkwahl, im Umfang der Monographie und in ihren Perspektiven, die weit über die Entschlüsselung der Partitur hinausweisen, demonstriert Kunze die Leistungsfähigkeit der Reihe.

Immer schon wurde in den Bänden das analytische Raisonement durch weiterführende Fragen angereichert; und indem Phänomene von allgemeiner Bedeutung in der *Jupiter-Symphonie* aufscheinen, werden auch sie exkursartig verhandelt. Das hat der Monogra-

phie einen Doppelgewinn eingebracht. Kunze reflektiert „Klassizität“ und versucht sie in der Wiener „Klassik“ aufzuspüren. Dabei schrumpft die *Jupiter-Symphonie* keineswegs zum Exempel, denn als Entwurf des „Klassischen“ wird die von allem Zufälligen befreite Individualität verstanden.

Die Exkurse fügen sich in ihrer Summe zum Mosaik der Wiener Klassik. Kunze beschreibt ihren Orchestersatz, er ermittelt die satztechnischen Voraussetzungen für den Stellenwert der Fuge im Kontext von Homophonie und obligatem Accompagnement, er entwirft eine Vision des Sonatensatzes und des Menuetts aus dem Geist der Choreographie, und er verfolgt den Mozartschen Alltag in Wien vor dem Hintergrund der Sozialgeschichte des Komponierens. Jeder dieser Essays ist mehr als das Kompilat vertrauter Fakten.

Die Werkanalyse, die detailreich und sensibel das kompositorische Gefüge ertastet, ist ebenso souverän wie originell. Der methodische Ansatz wird freilich nicht überall Zustimmung finden: In seinen Prämissen geht es Kunze weder um „gesellschaftliches Dechiffrieren“ noch um das Dekodieren kryptischer Programme noch um das strukturwissenschaftliche Eruiere von Modellen, vielmehr bewegt er sich undogmatisch in den Denktraditionen von Georgiades. Die *Jupiter-Symphonie* als Epiphanie des Zeitlosen in historischer Gestalt hat ihm aber nicht den Blick für die Empirie verstellt. Das dialektische Widerspiel von Theorie und Empirie bereichert beide und durchdringt die Antithetik von Individuellem und Allgemeinem.

(März 1991)

Jürgen Hunkemöller

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

Vergleichende Studien, d. h. Untersuchungen von Musikwerken, die der gleichen Gattung angehören, das gleiche Sujet behandeln oder den gleichen Text vertonen, haben sich bereits häufig als nützlich zur detaillierteren Erfassung der (stilistischen) Eigenart eines Komponisten erwiesen. Aus seiner langjähri-

gen Tätigkeit als Bibliothekar an der Amsterdamer Toonkunst-Bibliotheek erwuchs P. W. van Reijen die Idee, „möglichst viele Klaviervariationen über von Mozart ausgewählte und seinerzeit beliebte Melodien aufzuspüren“ (Vorwort, S. XI). Diese tadellose und, was die Ermittlung von biographischen und Werkdaten angeht, sehr mühselige und langwierige bibliographische Arbeit bildet die Basis der vorliegenden Dissertation, die ja analytisch auf Vergleiche der jeweils angewandten Variationstechniken abzielt. Dazu berücksichtigt der Autor sechs der insgesamt vierzehn vollständig überlieferten Klaviervariationsreihen: *Willem van Nassau* KV 25, *Fischer* KV 179 (189a), *Je suis Lindor* KV 354 (299a), *Ah, vous dirais-je maman* KV 265 (300e), *Lison dormait* KV 264 (315d) und *Dieu d'amour* KV 352 (374c). Ausschlaggebend für die Auswahl war natürlich, überhaupt Vergleichsmaterial, also Variationenwerke über das gleiche Thema von zeitgenössischen Komponisten, ausfindig zu machen; lediglich die Variationen über die einem Singspiel Glucks entnommene Melodie *Unser dummer Pöbel meint*, die neben Mozart (KV 455) auch Giuseppe Sarti behandelte, wurden vom Autor bewußt unter dem Hinweis auf bereits erschienene wissenschaftliche Veröffentlichungen dazu ausgeblendet.

Der Kreis der als Zeitgenossen Mozarts auftretenden Komponisten umfaßt meist unbekannte und zweifellos auch unbedeutende Namen, nur Georg Joseph („Abbé“) Vogler, Johann Nepomuk Hummel und Muzio Clementi heben sich davon als Musiker von Rang ab, wobei sich der zeitliche Rahmen der Werke von etwa 1765 bis 1815 erstreckt. Die Behandlung der sechs Themen mit ihren entsprechenden Werkgruppen erfolgt kapitelweise schematisch nach folgendem Muster: 1. Vorstellung der Komponisten und Ausgaben, 2. Charakterisierung des Themas mit dessen Umfeld, 3. synoptische Tafel mit Kurzbeschreibung der in den Variationen erscheinenden Techniken, 4. vergleichende Analysen und 5. Versuch einer Bewertung. Van Reijen verfährt zwar in seinen Analysen streckenweise rein deskriptiv, konzentriert sich aber in jedem Kapitel auf einen bestimmten, besonders wichtigen technischen Aspekt, um auch in systematischer Hinsicht Resultate zu erhalten. In der sehr kurz gehaltenen „Schlußbetrachtung“ kommt der Autor zu

dem Ergebnis (S. 246/47), Mozart habe lediglich in bezug auf die Einführung der Mollvariation und des sogenannten Finalepaares (aus einer langsamen und einer abschließenden schnellen Variation bestehend) innovativ gewirkt — was allgemein, nicht nur im Rahmen der hier herangezogenen Werke, noch genauer zu überprüfen wäre. Andere Gesichtspunkte wie etwa das Prinzip der „Spiegelung“ (ein bestimmtes variatives Verfahren wird von einer in eine andere Stimme übertragen, so daß sich Variationspaare abgrenzen lassen) oder der Taktänderung wurden jedoch schon vor Mozart angewandt. Mozart stellt sich insgesamt, was sich bereits in den jeweils abschließenden „Evaluationen“ der Analysekapitel andeutet, in der Gattung Klaviervariation als zwar gewandter, aber keineswegs seine Zeitgenossen überragender Komponist heraus. Damit scheinen die Untersuchungen entgegen dem Willen des Autors der Musizierpraxis und der Mozartforschung, die sich beide vergleichsweise reserviert gegenüber den „Gelegenheitswerken“ der Klaviervariationen verhalten, recht zu geben. Die Ergebnisse der mit großem Aufwand betriebenen Studien fallen, was die Erhellung der Eigenart der Mozartschen Variationstechnik angeht, doch eher dürftig aus, Sätze wie „Zeitgenossen Mozarts haben auch noch in *anderer* Weise Beiträge zur Variationsformung und zur Variationstechnik geleistet“ (S. 247), wobei „durchkomponierte Reihen“ und „grundsätzliche Verwendung der Kontrapunktik“ genannt werden, tragen denn auch nur wenig zur Klärung dieses Komplexes bei. Ob man darüber hinaus, wie hier geschehen, vom rein technischen Standpunkt aus die Variationssätze der Klaviersonaten völlig ausblenden kann — Clementis Variationen über *Lison dortait* bilden sogar den dritten Satz einer seiner Klaviersonaten — sei dahingestellt.

Abgesehen davon, daß die Diskussion zur zeitgenössischen Variationstechnik zu Beginn des Buches, in der sich van Reijen sicherlich nicht zu Unrecht gegen die aus dem 19. Jahrhundert stammende Dichotomie von Figural- und Charaktervariation wendet, am Ende nicht wieder aufgegriffen wird, stellt sich die Frage, ob man dem Besonderen der Mozartschen Klaviervariationen überhaupt unter dem Aspekt der formal-strukturellen Technik beikommen kann — so faszinierend die zugrundeliegende

Idee des Buches auch sein mag. Mozart hat nämlich durchaus, wie jüngst die van Reijen aufgrund ihres Erscheinungsjahres unzugängliche Studie von Klaus Hortschansky (*Mozarts „Lindor“-Variationen KV 354. Zu Beaumarchais' Couplet-Text und dessen musikalischer Verarbeitung*, in: *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, hrsg. von M. Just und R. Wiesend, Tutzing 1989, S. 203—228) exemplarisch gezeigt hat, das jeweils zu bearbeitende Thema nicht nur als neutrales Material behandelt, sondern in seine Variationsreihen auch etwas „vom Sinngehalt der Melodievorlagen“ einfließen lassen. Gerade dieser „inhaltliche“ Aspekt verdiente aber eine ausführlichere Würdigung beim Vergleich der Klaviervariationen von Mozart und seinen Zeitgenossen.

(März 1991)

Peter Jost

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

In seinem umfangreichen Buch versucht Adrian Williams, die Persönlichkeit Franz Liszts durch Aussagen von Zeitgenossen zu erfassen. Es ist eine Kompilation von einigen hundert Dokumenten, die keine Vollständigkeit anstrebt und zwischen den Quellen nicht wertend unterscheidet. Die knappen Verbindungstexte, die zwischen den Zitaten eingeschaltet sind, fassen biographische Fakten und Daten zusammen, bieten stichwortartige Informationen über die Verfasser der Aussagen und geben bekannte bzw. inzwischen überholte Anschauungen wieder (etwa die Ausführungen über das angeblich ungetrübte Verhältnis zwischen Liszt und Wagner, S. 192) Auf Erläuterungen oder gar Deutungen der zitierten Texte verzichtet Williams. Der Titelzusatz „By Himself“ ist irreführend, denn die wenigen (und durchweg bekannten) Briefzitate machen nur einen Bruchteil aus. Das Buch richtet sich an interessierte Laien, es erhebt keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit und muß nach dieser Maßgabe beurteilt werden.

Williams zeigt hauptsächlich den Pianisten und Klavierpädagogen Liszt, entsprechend umfangreich sind die Kapitel über die Virtuosenjahre (1838—1848) und über die Jahre der spä-

ten Unterrichtstätigkeit in Rom, Budapest und Weimar (1869—1886). Gleichfalls ausführlich wird Liszt aus der Sicht seiner Lebensgefährtinnen, zunächst der Gräfin Marie d'Agoult, dann der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, und im Briefwechsel mit seinen Kindern dargestellt. Die Berichte über den Komponisten, Dirigenten und Kulturpolitiker Liszt, der in Weimar (1848—1858) mit spektakulären Aufführungen, kunsttheoretischen Essays und Petitionen für seine Zeitgenossen, allen voran Wagner, und für die eigene Sache kämpfte, sind vergleichsweise spärlich, obwohl es auch dazu genügend Quellenmaterial gibt — dem „deutschen“ Liszt steht Williams offenkundig ratlos gegenüber. Die Idee einer Reform der katholischen Kirchenmusik, die Liszt während der Römischen Jahre (1860—1869) verfolgte, ist gleichfalls kaum dokumentiert. Sie wird verdeckt durch Privates wie die gescheiterte Hochzeit mit Carolyne Sayn-Wittgenstein und die dubiose Affäre mit Olga Janina, deren sensationshungrigen *Mémoires d'une cosaque* Williams acht Seiten widmet, obwohl diese Publikation im Vorwort als „known to be wholly invention“ bezeichnet.

Die ausführlichen Berichte über Liszts Engländeraufenthalte (1824, 1825, 1827, 1840, 1841, 1886) mag der Patriotismus des Autors motiviert haben; diese umfangreichen Presse-notizen bieten inhaltlich nichts Neues und führen zu einer schiefen Gewichtung: Den beiden Englandreisen 1840 und 1841 sind 40 Seiten gewidmet; entscheidende Stationen in Liszts Pianistenlaufbahn — die Wiener Konzerte 1838 zu Gunsten der Opfer der Pester Flutkatastrophe und die 21 Berliner Konzerte 1842 — werden auf sechs bzw. fünf Seiten abgehandelt.

Williams sagt nicht, nach welchen Kriterien er aus der Fülle der Dokumente ausgewählt hat. Diesen Mangel vergißt man bei interessanten, kaum bekannten Aussagen von prominenten Zeitgenossen, etwa von Hans Christian Andersen, der Liszt Ende 1840 in Hamburg und Sommer 1852 in Weimar erlebte, oder Alexander Borodins erfrischend sachlichen Berichten (1877 und 1881), die in neueren westlichen Publikationen nicht in dieser Vollständigkeit zugänglich sind. Wenn das Weimarer Jahrzehnt aber hauptsächlich aus der Sicht von Nebenfiguren wie der Schriftstellerin Fanny Lewald,

dem Historiker Theodor von Bernhardi, dem amerikanischen Pianisten William Mason und dem vergessenen Komponisten Ludwig Meinardus geschildert wird, so muß das gerechtfertigt werden.

Gegen eine belletristische und häufig vergnüglich zu lesende Zusammenstellung von Zeitzeugnissen ist nichts einzuwenden; der Anspruch, den Williams mit dem Samuel-Johnson-Zitat „Nobody can write the life of a man, but those who have eat and drunk and lived in social intercourse with him“ im Vorwort voranstellt, wird jedoch nicht eingelöst, im Gegenteil: Liszt verschwindet erneut hinter dem romanhaft schillernden, widerspruchsvollen, anekdotischen Liszt-Bild, das Freunde, Bekannte und Verehrerinnen im ausgehenden 19. Jahrhundert entworfen haben und gegen das die jüngere internationale Liszt-Forschung zu Felde zog.

(März 1991)

Dorothea Redepenning

GABRIELE BRANDSTETTER (Hrsg.). *Jacques Offenbachs Hoffmanns Erzählungen. Konzeption, Dokumentation. Laaber: Laaber-Verlag (1988). 521 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 9.)*

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

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

Kaum ein anderes Werk aus dem Standard-Repertoire der Opernbühne hat eine so konfuse und verwickelte Entstehungsgeschichte wie Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann*. Die unvollendete, fragmentarische Hinterlassenschaft hat eine Flut von Spezialfassungen, revidierten, „originalen“ und sonstigen Versionen hervorgebracht, denen nur eines gemeinsam ist: daß auch sie nicht der Weisheit letzten Schluß darstellen. Dies trifft auch auf die 1977 von Fritz Oeser erstellte Rekonstruktion zu, die auf höchste Authentizität Anspruch erhob, und die gleichfalls nicht unwiderspro-

chen bleiben konnte. In einem umfangreichen Band der *Thurnauer Schriften* wird Offenbachs romantisches Opernwerk von den verschiedensten Seiten her beleuchtet, es sind darin literarisch-musikalische Untersuchungen enthalten, wie etwa zu E. T. A. Hoffmanns Novelle *Rat Krespel* (Gabriele Brandstetter), man findet darin den Hinweis auf eine heute kaum mehr bekannte französische E. T. A.-Hoffmann-Oper, *Le Luthier de Vienne* (1836) von F. L. H. Monpou (Raphaëlle Legrand), Studien zur Dramaturgie des Werks (Sieghard Döhring, Carl Dahlhaus), zum Libretto (Gerhard Neumann) sowie zu rein musikalischen Fragen (Egon Voss, Robert Pourvoyeur).

Mit dem komplizierten Problem der Fassungen setzt sich Robert Didion im umfangreichsten Beitrag des Bandes auseinander: *À la recherche des Contes perdus*, die bisher gründlichste und ausführlichste Auseinandersetzung mit diesem Thema. Ein eigener Abschnitt unter dem Titel *Materialien* bringt Bibliographisches, Statistisches sowie Dokumente zur Aufführungsgeschichte. Der illustrierte, mit Notenbeispielen und Faksimiles ausgestattete Band beeindruckt durch die hohe Qualität der Aufsätze und unterscheidet sich wohlthuend von den derzeit gängigen, oft bloß mit provokanten Ansichten prunkenden Opern-Monographien. Die Arbeit beruht nicht — wie angenommen werden kann — auf den Ergebnissen eines Symposions, sondern wurde a priori als Sammelband konzipiert. Der einzige Einwand besteht darin, daß einer der Beiträge (über Monpous Oper) in französischer Sprache aufscheint. Diese Art von Exklusivität sollte im Sinne einer möglichst weiten und allgemeinen Zugänglichkeit vermieden werden.

Ebenfalls mit Offenbach, allerdings nur mit den Texten zu seinen Operetten, setzt sich Tamina Groepper in ihrer sprachwissenschaftlichen Dissertation (Bonn 1990) auseinander. Weit gefächerte Quellenkenntnis, verbunden mit kluger Argumentation zeichnen diese Arbeit aus. Einen breiten Raum nimmt darin begreiflicherweise die Beschäftigung mit Karl Kraus, dem leidenschaftlichen Wiener Offenbach-Pionier und -übersetzer ein. Die Autorin kommt zu vielen interessanten und scharfsinnigen Resultaten — und dies auf einem Gebiet, das lang genug von der Forschung vernachlässigt worden ist. Die Arbeit empfiehlt

sich besonders für Regisseure und sonstige Theaterleute, die darin Aufklärung über den tieferen Sinn und die Hintergründe der satirischen Texte erfahren können. Offenbachs Operetten werden ja im deutschen Raum — sofern sie überhaupt gespielt werden — fast immer mißverständlich, nämlich als plumpe und seichtes Unterhaltungs-Spektakel interpretiert.

Mit Operettentexten, allerdings mit solchen von weit geringerer geistiger Substanz, befaßt sich auch Martin Lichtfuss in seinem Buch *Operette im Ausverkauf*. Der Titel deutet auf den inflationären Charakter dieser Kunstform hin. Die Wiener Operette und das Singspiel der Zwischenkriegszeit stellen das Thema der Untersuchung dar. Eine Krisen-Ära nicht nur der Politik sondern auch des Theaters, voll von Sensationserfolgen und Abstürzen. Bis auf wenige Ausnahmen (zu denen etwa Lehárs späte Operetten, Benatzkys *Das weiße Rössl* oder einige Werke Kálmáns, Abrahams u. a. zählen) sind die meisten dieser Stücke heute fast vergessen. Martin Lichtfuss, von Beruf Kapellmeister am Landestheater Innsbruck, hat eine eingehende Analyse der Textbücher verfaßt und den Versuch einer Typisierung der Inhalte und Situationen vorgenommen. Eine fleißige Arbeit, die aber im Grunde nur die ohnedies bekannte Tatsache bestätigt, daß diese dramatischen Produkte oft von zweifelhaftem Wert sind und auf strikten Normen und Schablonen aufbauen. Der Gewinn der Arbeit liegt in der Auswertung zeitgenössischer Berichte, vornehmlich der Tagespresse. Dieser gründliche, genau dokumentierte Unterbau macht es möglich, auf diesem zeit- und kulturgeschichtlich sehr interessanten Gebiet weiterzuforschen. Ein umfangreiches Verzeichnis der Werke, der Autoren, Co-Autoren, Komponisten, mit Uraufführungs- bzw Lebensdaten, schließt den reich illustrierten Band ab. Verwunderlich bloß, daß dem Autor bei seiner Auseinandersetzung mit einer der bekanntesten Musiknummern dieses Zeitalters ein Lapsus passiert ist: Das durch Hans Moser berühmt gewordene Couplet aus dem Singspiel *Essig und Öl* wurde nie in der bei Lichtfuss auf S. 114 angegebenen Fassung gesungen (mit der Erwähnung des Kaisers Franz Josef). Das Lied erklang bei der Uraufführung (1932) und auch auf der 1934 erschienenen Schallplatte Hans

Mosers immer nur mit dem Text „Der Doktor Lueger hat mir einmal die Hand gereicht“. Gerade diese Huldigung auf den populären, wegen seiner antisemitischen Einstellung freilich auch sehr umstrittenen Bürgermeister der Stadt Wien (1897—1910) wirkt angesichts des hohen Anteils von jüdischen Librettisten und Komponisten dieser Periode geradezu wie eine Absurdität. Aber auch darin ist ein bezeichnendes Symptom für die bedrohte, unsichere, auf schwankendem Boden beruhende Geisteswelt dieses Zeitalters zu erkennen.

(März 1991)

Clemens Höslinger

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

Die 1988 angenommene Dissertation des Verfassers ist eine Analyse, kein Plädoyer. Die sechs verschiedenen deutschen Adaptationen von Musorgskijs auf Puškin basierendem Opernlibretto — durch Max Lippold, Max Hube, Heinrich Möller, Wolfgang Pieschel, Gerhard Schumann und Alexander von Schlippe — werden mit großem Slawisten- und Musikologenfleiß untereinander und mit dem russischen Originaltext verglichen, ohne daß als Ergebnis eine „Idealversion“ herauskäme (oder auch nur herauskommen könnte). Denn im Grunde wird hier immer und immer wieder ein Circulus vitiosus beschrieben, wie viele „vitia“ dabei im einzelnen auch aufgespürt werden mögen.

Solche „vitia“ können z. B. schon mangelnde Sachkenntnis eines Übersetzers sein, der aus zwei in einem Text genannten Personen unsinnigerweise eine einzige macht, der mit dem Begriff „Gottesnarr“ nichts anzufangen weiß, der wichtige Dinge nicht als solche erkennt und dann wegläßt. So weit geschieht immer wieder berechtigte Kritik an Unsinn, der bei Übersetzungen aus dem Russischen allgemein zu beobachten ist: Plumpe und gespürlose Übertragungen machen ja nicht selten aus einem sinnvollen russischen Text etwas Absurdes und Willkürliches, das den Leser zu

völlig falschen Schlüssen über die Irrationalität der russischen Seele verleitet.

Dort liegt aber das nächste Problem des Circulus vitiosus. Es begegnet schon bei simplen Prosaübersetzungen: daß ein russischer Satz zumeist nicht wörtlich in die deutsche Sprache übertragen werden kann, sondern sinngemäß neu gedacht und formuliert werden muß, wenn das Ergebnis sinnvoll sein soll. (Das Problem ist nicht neu und wurde schon von Martin Luther im *Sendbrief vom Dolmetschen* behandelt.)

Vom Übersetzer ist also Phantasie gefordert, Mut zum eigenen Denken und Beginnen (was z. B. der Funktionärssprache in der ehemaligen DDR so völlig abging) — um so mehr bei der Übertragung einer festgefügteten Wort-Ton-Einheit, an der nichts Wesentliches mehr geändert werden kann (Bach konnte dies noch bei seinem „Parodie-Verfahren“, der Übersetzer Musorgskijs kann aber nichts umkomponieren!). Daß dabei, wenn Rhythmus, Ton und gar Vokalfarbe erhalten bleiben und der Text noch vernünftig klingen soll, Einzelheiten des Originaltextes geopfert werden müssen, liegt auf der Hand. Wenn solche Opfer nicht weiter gehen als daß dabei aus einem männlichen Papagei ein weiblicher wird, scheint mir dies nicht Grund zu kritischer Anmerkung, sondern zu höchster Bewunderung zu sein. Insofern scheinen mir manche der Aufzählungen Reinhold Thurs beckmesserhaft.

Zumal eben sein eigener Text („Der Schuster trägt die schlechtesten Schuhe“) auch nicht immer den kritischen stilistischen Maßstäben standhalten würde, die er an fremde anlegt. Neben falschen Präpositionen (*Nachfrage* „in“ einem Verlag statt „bei“, „bei“ *zahlreichen Fällen* statt, hier nun, „in“) unterlaufen ihm auch regelrechte Stilblüten, wie man sie früher von Studienräten sammelte: Heinrich Möller *hatte evangelisches Bekenntnis* (S. 35), oder *Boris Godunow beabsichtigte für seine Tochter Xenia einen Gemahl aus dem Hause Habsburg* (S. 174). Das Manuskript hätte vor Drucklegung doch noch gründlicher durchgesehen werden sollen: S. 25—28 erklärt der Autor, über den Übersetzer Max Hube nicht sehr viel ermittelt zu haben (*Dasselbe magere Ergebnis ... konnte ich auch für M. H. feststellen*), dann aber fand er — in der *Sovetskaja Muzyka* 2/1959 — doch noch einiges und teilt dies im

Anhang S. 391f. mit — hätte er nicht besser die Seiten 25—28 auf neuesten Stand gebracht?

Wenn man eines Tages „die“ ideale *Boris-Godunov*-Adaption herzustellen unternehmen will, wird man Reinhold Thurs Arbeit jedenfalls berücksichtigen oder sie gar zugrundelegen müssen. Jedem seiner Urteile folgen und seinen Vorstellungen, was ein „Fehler“ sei, aber vielleicht nicht.

(Februar 1991)

Detlef Gojowy

MICHAEL OLTMANN: Strophische Strukturen im Werk Gustav Mahlers. Untersuchungen zum Liedwerk und zur Symphonik. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1988. VIII, 319 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 1.)

„Strophische Strukturen“, so heißt es in den „Einführenden Gedanken“ dieses Mahler-Buches, „das klingt zunächst abschreckend technisch, als sollten Mahlers Lieder nachträglich Takt für Takt seziert werden“ (S. 3). Vielmehr soll es darauf ankommen, „Mahler so zu sehen, wie er sich selbst verstanden wissen wollte: nicht als Tonkonstrukteur, sondern als Herold einer musikalischen Idee, einer Aussage“ (S. 6). Dennoch — schließlich bilden sie das Hauptstichwort des Titels — ist um die Strukturen nicht herumzukommen. „Ziel dieser Studie“, so die „Zusammenfassende Schlußbetrachtung“, „war es, zu klären, welche Strukturen Mahler in seinen annähernd fünfzig Lieder verwendet, in welcher Beziehung diese Liedstrukturen zum Liedgehalt stehen, und inwieweit die Strukturen der Lieder Einfluß auf die symphonischen Formen Mahlers ausgeübt haben“ (S. 297).

Zwei „Strukturtypen“ (S. 297) sind es im wesentlichen, die von Oltmanns als grundlegend für Mahlers Lieder herausgearbeitet werden: ein geschlossener und ein offener Formtypus. Gemäß der Maxime, daß es „die inhaltlichen Ausgangspunkte“ sind, „die die Struktur bestimmen“ (S. 192), nehmen beide Typen ihren Ausgang von bestimmten Textvorlagen, nämlich der geschlossene Liedtypus von solchen „Texten, die — der Sonatensatzform ähnlich — eine Problematik aufwerfen, Überwindung anstreben und in ihrem Schlußteil zu einer Lösung gelangen“ (S. 297). Der

offene dagegen stützt sich auf Texte, „die entweder rein lyrisch sind, d. h. . . mangels Entwicklung keine Auflösung . . . ansteuern“ oder — zumeist — auf solche, „die einen Konflikt zum Thema haben, den das betroffene Subjekt zu lösen versucht, aber nicht zu lösen vermag“ (S. 298). Während der geschlossene Liedtypus (z. B. *Urlicht*) relativ knapp bedacht wird — er wird beschrieben als dreiteilige Liedform mit den beiden Hauptmerkmalen „thematisch-charakterlicher Kontrast“ und „symmetrisch geschlossene Anlage“ (S. 23) und darüberhinaus in die unmittelbare Nachbarschaft des „Durchbruchtypus der Sonatensatzform“ (S. 26) gerückt —, gilt das erklärte Interesse des Verfassers dem offenen Formtypus, der „mit etwa zwei Dutzend Opera den Schwerpunkt des Mahlerschen Liedschaffens“ (S. 298) bilde. Abgesehen von den „rein lyrischen“ Stücken (*Ich atmet' einen linden Duft* und *Ich bin der Welt abhanden gekommen*) zeigen sämtliche offenen Lieder — dazu werden vor allem die *Kindertotenlieder*, *Tamboursg'sell*, *Revelge* sowie als „Vorläufer“ (S. 298) die *Lieder eines fahrenden Gesellen*, *Nicht wiedersehen!* und *Zu Straßburg auf der Schanz* gezählt — die „Entwicklung einer einzigen Idee und eines einzigen auf diese Idee abgestimmten, strukturellen Konzepts“ (S. 201), womit zugleich der inhaltliche Kern der vorliegenden Arbeit und, nach der Ansicht Oltmanns, „der ‚rote Faden‘ musikalischer Liedkonzeptionen in Mahlers Oeuvre“ (S. 191) gefunden ist. Die zugrundeliegende „Idee“ dieser Lieder, die sich aus der „Abstraktion ihrer Problematiken“ (S. 188), d. h. aus der Reduktion ihrer spezifischen Themata auf eine abstrakte Grundkonstellation, ergibt, ist allemal die des „Antagonismus zwischen einem bestehenden Mißstand“ (z. B. Liebeskummer oder Todesgewißheit) „und sich wiederholenden, aber scheiternden Bewältigungsversuchen“ (S. 181). Eben dieser gemeinsame „Antagonismus“ zieht nun eine ebenso uniforme „Struktur“ nach sich: „Der erfolglose Ausgang des Überwindungsversuches begründet die offene Form der Strophe und den Ansatz zu einem neuen Überwindungsversuch und einer neuen Strophe“ (S. 298). Es ergibt sich eine „Reihung variierter Strophen“, die alle demselben „Grundmuster“ folgen: einem „vierphasigen bogenförmigen Spannungsaufbau“ mit den Stationen „Konsta-

tieren (des Mißstandes, B.S.)-Überwindungsversuch- vermeintlicher Erfolg (Höhepunkt)-Scheitern" (S. 298). Auf diese Weise werde der „gehaltliche Antagonismus ... strukturell in eine bogenförmige Anlage" umgesetzt (S. 183). Und hauptsächlich dieses, alsbald als „die bekannte Bogenstruktur von Konstatierung ... - Auflehnung - Höhepunkt - Ernüchterung" (S. 254) apostrophierte Verlaufsmuster ist es dann auch, das den größten Einfluß auf symphonische Sätze Mahlers ausübe, indem insbesondere Sonatensätze „allmählich von einer strophisch-offenen Struktur überlagert" würden (S. 299; genannt werden vor allem Kopfsatz und Finale der *Ersten*, die Kopfsätze der *Zweiten* und *Dritten*, die 1. Abteilung der *Fünften*, das Finale der *Sechsten*, der Kopfsatz der *Neunten* und das *Adagio* der *Zehnten Symphonie*). Diese symphonischen „Strophen" (zwar in einfachen Anführungsstrichen, aber mit den „bekannteren" vier Phasen) „beschreiben, meist mit entgegengesetzten Charakteren (den Derivaten von Haupt- und Seitensatz), das Alternieren zwischen dem Objektiven-Unvollkommenen (angeprangertes Übel, später resigniert ertragenes Übel) und der Reaktion des Betroffenen (Flucht in den Traum, später leidenschaftliches Auflehnen)", was vom Verfasser als „varierte doppelthematische Strophenform" (S. 299) bezeichnet wird. Dies in dürren Worten der gedankliche „Skopus" (ein bevorzugter Terminus des Verfassers) der Arbeit, wie er sich insbesondere aus der „Schlußbetrachtung" ergibt.

Was daran vor allem frappiert, ist die unbefragte Priorität, die der Instanz des „Gehaltlichen" zugesprochen wird, der gegenüber die konkrete Individualität des Komponierten zu einer *qualité négligeable* zu verkümmern droht: „trotz individualisierender Ausgestaltung im Detail" (S. 261) ergibt sich die stets gleichbleibende „bekannte Bogenstruktur", die nicht viel mehr als ein abstraktes dramaturgisches Passepartout darstellt, das auf die unterschiedlichsten Phänomene bezogen werden kann. Und was im Blick auf Mahlers Lieder noch einen gewissen Sinn macht, wird fragwürdig in der Anwendung auf die Symphonien. Was der Begriff des „Strophischen", der abgesehen von seiner gehaltlichen Dimension nirgends recht definiert wird, im Kontext symphonischer Sätze substantiell zu besagen hat, wird kaum

hinreichend deutlich, wenn sich die analytische Darstellung vor allem auf die Zuordnung von Satzpartien auf die einzelnen Stationen der „Bogenstruktur" und auf die Einteilung in „Strophen" beschränkt. (Auch die relativ grobmaschigen historischen Exkurse, etwa zur Entwicklung der Sonatenform im 19. Jahrhundert, S. 241f., schaffen hier keine Klarheit.)

Es ist schade, wie hier ein an sich so wesentlicher Ansatz wie die Frage nach dem ästhetischen Gehalt von Mahlers Komponieren zu abstrakter Eindimensionalität verkürzt wird. Wo freilich von vornherein der ein für allemal fixierte Gegensatz ‚Mahler als Tonkonstrukteur vs. Mahler als Herold einer musikalischen Idee' den Ausgangspunkt bildet, scheint eine derartige Verkürzung schon vorprogrammiert. Bleibt hinzuzufügen, daß die Zahl der Druckfehler wie der nichtaufgelösten Querverweise beträchtlich ist und daß nicht angegeben wird, welche Notenausgaben zugrundegelegt wurden.

(März 1991)

Bernd Sponheuer

RENATE HILMAR-VOIT: *Im Wunderhorn-Ton. Gustav Mahlers sprachliches Kompositionsmaterial bis 1900. Tutzing: Hans Schneider 1988. 340 S., Abb., Notenbeisp.*

Das aus einer Wiener Dissertation über Mahlers Lieder der *Wunderhorn*-Zeit hervorgegangene Buch besteht aus einer Einleitung und zwei Teilen. Im ersten Teil (S. 51—243) präsentiert die Autorin in Form einer Synopse alle von Mahler vertonten *Wunderhorn*-Gedichte. Mahlers Textversion steht jeweils neben der Fassung, in der das Gedicht in der *Wunderhorn*-Sammlung von 1806/08 überliefert ist. Auf diese Weise fallen die Divergenzen sofort ins Auge; dies um so mehr, als jede vom Komponisten ausgelassene, hinzugefügte oder abgeänderte Stelle im Druckbild gegen den identisch übernommenen Text absticht. Die Mahlerschen Gedichtfassungen stammen überwiegend aus den teils bei Weinberger, teils bei Schott erschienenen Erstausgaben der Lieder. Dabei fließen in die Wiedergabe des Liedtextes bereits musikalisch-analytische Überlegungen ein: Maßgebend für die Gruppierung der Verse ist die Gliederung der Komposition. Die Folge der wiedergegebenen Texte bestimmt sich da-

gegen ausschließlich nach „sprachlich-inhaltlichen Kriterien“ (S. 51). Hilmar-Voit unterscheidet sieben Textsorten: 1) Lieder des naiven Kinderglaubens, 2) heitere Spottlieder, 3) Parabeln von der menschlichen Unzulänglichkeit, 4) heitere Liebeslieder, 5) pessimistische Liebeslieder, 6) Lieder von gewaltsamer Trennung, 7) Kriegslieder (S. 53). In dieser Klassifikation finden auch die der *Wunderhorn*-Welt anempfundenen Lieddichtungen Mahlers ihren Platz, *Hans und Grete* kommt unter 4) vor, während die *Lieder eines fahrenden Gesellen* unter 5) erscheinen. An die Textpräsentation schließen jeweils (durchschnittlich zwei Seiten lange) „vergleichende Interpretationen“ (S. 51) an, die unter von Fall zu Fall wechselnder Akzentuierung folgenden Fragenkreis ausschreiten: Herkunft und Inhalt des *Wunderhorn*-Gedichts, Quellenlage der Komposition, Eingriffe Mahlers in die Vorlage (Titel, Wortlaut und formale Anlage), charakteristische musikalische Sachverhalte, ‚Idee‘ des Liedes.

Drei *Wunderhorn*-Lieder kommen im zweiten Teil (S. 245–326) ausführlicher zur Sprache. (1) An *Hans und Grete* demonstriert die Autorin unter Ausschöpfung des Quellenmaterials (hauptsächlich der beiden Reinschrift-Manuskripte — das erste, 1880 geschriebene, trägt den Titel *Maitanz im Grünen* —; daneben finden die Schott-Druckausgaben von 1892 und die gemeinhin als Druckvorlage eingestufte — dazu kritisch S. 247, 251, 274f. — Weidig-Abschrift Beachtung) in ausgedehnter harmonischer Analyse (S. 260ff.) das von ihr so genannte Verfahren der „Minimalvariation“ (S. 273). Weiter nimmt sie kritisch zu dem von Donald Mitchell und Henry-Louis de la Grange konstruierten Zusammenhang des Liedes mit dem *Rübezahl*-Projekt des jungen Mahler Stellung (S. 255f., 276f.). (2) Im Kapitel „Lob der Kritik — Lob des hohen Verstandes“ vergleicht die Verfasserin akribisch „die erste Niederschrift oder Skizze“ (S. 282) mit der Weinberger-Erstaussgabe. Den Schlüssel zum Verständnis des Liedes erkennt sie in dem kompositorischen Sachverhalt, daß „Nachtigall und Kuckuck vom gleichen musikalischen Repertoire Gebrauch machen“ (S. 300). Mahler hat das Lied gewissermaßen aus dem Hörwinkel des Esels komponiert: befangen in seinem „Vorurteil gegenüber der stili-

stisch höherstehenden Nachtigall“, hört der großohrige Richter „den Kuckucksgesang so zurecht [...] (obgleich ihm alles wie eins klingt), daß er ihn zu verstehen und zu prämiieren müssen glaubt“ (S. 301). — Über die Entstehung des Liedes gibt der auszugsweise präsentierte Brief Mahlers an Anna von Mildeburg vom Juni 1896 Aufschluß (S. 281f.) Die Adressatin, wie die Einleitung (S. 21, 41f.) nachweist, ein halbes Jahrhundert später gelegentlich eines Vortrags über Mahler Aussagen des Dokuments mit einem älteren Brief des Komponisten vermengt, so daß der Eindruck entstehen mußte, das Lied sei bereits 1895 in direktem Zusammenhang mit ihrem Buchgeschenk an Mahler (Erstaussgabe von *Des Knaben Wunderhorn*) entstanden. (3) Die Analyse zu *Trost im Unglück* (S. 305ff.) zeigt, „daß alles, was inhaltlich an diesem Lied nicht stimmt“ — die Leichtigkeit, mit der sich der Husar und das Mädchen voneinander trennen, verdeckt den wirklichen Gemütszustand der beiden —, „durch musikalische ‚Fehler‘ oder ‚Regelverletzungen‘ sich manifestiert“ (S. 311; „überzählige Takte“ S. 312, unvermittelter „Wechsel der Tonarten“ S. 322). Darüberhinaus wird „aus dem Vergleich der Skizzen mit den Reinschriften und Drucken“ deutlich, „welche Absichten und Strukturelemente im Lauf der Komposition sich erst herauskristallisiert haben und welche von vornherein festlagen“ (S. 306).

Hilmar-Voit rechtfertigt die Buchpublikation mit der Behauptung: „Die gezielte Beschäftigung mit Mahlers [.] Liedschaffen (und darin vor allem den Kompositionen der *Wunderhorn*-Zeit) steht nach wie vor [.] aus“ (S. 9); „nahezu nichts an dem Problemkreis“ der *Wunderhorn*-Texte Mahlers sei „geklärt“ (S. 15). In diesem Zusammenhang fällt die Autorin ein vernichtendes Urteil über das bekannte Mahlerbuch von Susanne Vill (S. 16). Tatsächlich aber geht sie oftmals mit der selbsterwählten Kontrahentin konform (S. 61f., 66, 70, 88, 104, 148, 192, 198 letzter Abs. [m. E.], 236); daneben begegnen kritische Einlassungen, die zu keinem Erkenntnisgewinn führen (S. 134 Fn 3, 198 3. Abs., 199, 200 oben, 212 Fn 24, 240 2. Abs.). Die wirklichen Verdienste des Buches sollen jedoch darüber nicht zu kurz kommen. Von der Gegenüberstellung der Textversionen wird jeder,

dem an einem eindringenden Verständnis der *Wunderhorn*-Lieder gelegen ist, dankbar Gebrauch machen (auf S. 123 bleibt ein sprachlicher Eingriff Mahlers — 2. Strophe, 2. Vers: *d o c h* statt *d i c h* — unberücksichtigt). Die Rekonstruktion der Logik der Textveränderung ist durch ihren beharrlichen Blick auf die Quellen reich an Erträgen für die Mahlerforschung. Schließlich gewinnt die Verfasserin einen einheitlichen Gesichtspunkt für die Deutung der Lieder. Dieser kommt ex negativo zum Ausdruck, wenn es von den *Gesellen*-Liedern heißt, daß sie „im Hinblick auf die fast gänzlich fehlende Ebene der Ironie [...] innerhalb der *Wunderhorn*-Lieder eine Sonderstellung einnehmen“ (S. 192). Es ist die Ironie im gewöhnlichen (also nicht etwa im Schlegelschen oder Solgerschen) Sinne, die Hilmar-Voit an den Liedern zum Aufweis bringt (bes. S. 81, 117, 120, 124, 172, 177, 184, 229ff.; der Rekurs auf den Humorbegriff Jean Pauls [S. 35] bleibt unverbindlich, weil die Autorin ein entscheidendes Merkmal — das Sich-Verschranken des Endlichen mit dem Unendlichen — in der Folge ausblendet): ein Sagen, in dem das vordergründig Gesagte zugunsten eines nicht oder nur andeutungsweise Gesagten zugleich auch wieder vernichtet wird. Dieses Stilmittel aber findet in den zwölf Abbildungen, die Hilmar-Voit aus verschiedenen *Wunderhorn*-Ausgaben übernommen hat, um „den Text [...] anschaulich zu gestalten“ (S. 11), kein Äquivalent. (März 1991) Hans-Joachim Bracht

MALCOLM GILLIES. *Notation and Tonal Structure in Bartók's Later Works*. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. 299 S., Notenbeisp. (*Outstanding Dissertations in Music From British Universities*.)

Die Musik Bartóks hat unter dem Aspekt der Tonalität und dem eng damit verknüpften eines adäquaten Notenbilds immer wieder Fragen aufgeworfen und zu vielfältigen Deutungen herausgefordert. Irritationen erwachsen vor allem aus der Tatsache, daß — abgesehen von der mitunter außerordentlichen Komplexität der kompositorischen Strukturen — nur schwer der Eindruck eines in sich schlüssigen Gesamtsystems sich einstellen wollte. Dies wiederum legte genaue Recherchen über die notationsspezifische Entwicklung des Bartók-

schen Oeuvres nahe und führte letztlich zu der Frage, in welchem Schaffensabschnitt die Zusammenhänge zwischen Strukturen und Notation am deutlichsten erkennbar sind. Ließen sich Interpretationshilfen aus früheren Schriften des Komponisten nur in begrenztem Maß gewinnen, so schienen selbst die spät publizierte *Harvard Lectures* aus dem Jahr 1943 nicht alle anstehenden Fragen letztgültig zu klären. Malcolm Gillies stellt sich (in kritisch differenzierendem Rekurs auf frühere einschlägige Veröffentlichungen) der anspruchsvollen Aufgabe, dem oftmals geradezu labyrinthisch anmutenden Feld Bartókscher Musik dort analytisch auf den systemerhellenden Grund zu kommen, wo die charakteristischen Merkmale tonalitätskonformer Notation in stärkerer Verdichtung auftreten: in den späteren Werken zwischen 1931 (Violinduette) und 1945 (3. Klavierkonzert, skizziertes Violakonzert).

Die tatsächliche Problemlage spiegelt sich allein schon darin, daß im theoretischen Ersten Teil der Darstellung der analytischen Auseinandersetzung mit den verschiedenen, das System verunklarenden Erscheinungsformen ein besonders großer Raum konzidiert wird. Umfangreiches Material bieten freilich schon die ersten vier der acht (anhand kommentierter Beispiele) aufgestellten Einzelthesen: daß die Noten einer tonalen Musik einer tonalen Struktur angehören, in der wenigstens eine Note als tonales Zentrum fungiert; daß Bartóks Musik tonal ist; daß Bartók darauf bedacht war, die tonalen Strukturen seiner Musik in der Notierung ihren Niederschlag finden zu lassen; daß diese Notierungen dem Analytiker einen Schlüssel für die Identifizierung der tonalen Strukturen Bartókscher Musik liefern.

Listet Gillies, auf der Grundlage der durch Bartók selbst für seine Musik beglaubigten Tonalitätszuordnung, alle seit etwa 60 Jahren analytisch eröffneten Zugangswege zu dem Notationskomplex auf, so breitet er dann eigene, auf ein Gesamtsystem zielende Identifikationsmodelle aus. Unter Einbeziehung modaler (auch bi- und polymodale Verknüpfungen ermöglichender) Formen systematisiert er die tonalen Strukturen. Ihre Einteilung in oktavbezogene und nicht an diesen Rahmen gebundene bot sich naturgemäß an. Plausibel erscheint zudem die Unterteilung der ersteren Gruppe nach der jeweiligen Stufenzahl, die

nach oben über die charakteristische acht-tönige (Distanz-)Skala bis zur halbstufigen reicht, der in Bartóks „neuer Chromatik“ eine besondere Bedeutung zukommt (das leitton-orthographische „Encirclement“ wird als wichtiges Kriterium für die Bestimmung tonaler Zentren erkannt), nach unten aber außer pentatonischer und Glanztonskala auch die (selteneren) Fälle tonal zentrierter Dreiklangs- und Septakkordstrukturen einbezieht. Bemerkenswert sind die von Gillies eruierten nicht aktavgebundenen Strukturen. chromatische, von Bartók selbst auch in diatonische Relation gesetzte („dwarf“ structures); auf Quartrahmen disponierte; über den Oktavambitus hinausweisende Quart- und Quintsegmente; erweiterte chromatische Modelle.

Treffen diese bereits höchst differenzierten Grundmodelle auf die komplexe Gesamtwirklichkeit von Bartóks Musik, so bleibt die Erkenntnis nicht aus, daß in nicht wenigen Fällen die (akzidentiale) Notierung wegen mangelnder „Reinheit“ als übergreifendes Kriterium ungeeignet erscheint und in vielen Situationen auf sie als ausschließliche Identifizierungshilfe nicht zurückgegriffen werden kann (5. und 6. Hypothese). Unter den 18 indizierten „Fällen“ wird u. a. das Lesbarkeitsproblem mehrfach angesprochen (Verzicht auf tonalstrukturelle Konsequenz, etwa auf Häufungen doppelter Vorzeichen zugunsten enharmonischer Lesart; Berücksichtigung vertikaler Zusammenhänge, auch unter rein instrumentalem Aspekt; durch Skizzen und Korrespondenz belegte Kompromisse mit Verlegern). Stützen allein sechs unterscheidbare Arten von Modulation die siebte Hypothese, daß Differenzen zwischen tonalen Strukturen in Einzelstimmen oder Kompositionsabschnitten in der Notation reflektiert werden, so resümiert die achte unter Hinweisen auf die *Harvard Lectures* die grundsätzliche Verlässlichkeit der Notation bei der Erstellung tonalstruktureller Gesamtbilder.

Im zweiten Teil der Arbeit erprobt Gillies seine Erkenntnis im größeren kompositorischen Zusammenhang. Die Analysen, denen er neben kleineren Stücken (besonders aus dem pädagogisch intendierten und deshalb speziell geeigneten *Mikrokosmos*) charakteristische Themen aus wichtigen Instrumentalwerken unterzieht, gipfeln in einer ausführlichen, alle

Gestaltungsfaktoren einbeziehenden Untersuchung des ersten Satzes des fünften Streichquartetts. Kann er sich etwa bei seiner analytischen Auseinandersetzung mit dem Fugenthema aus der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* auch auf Bartók selbst berufen, so nimmt er für die tonale Ausdeutung des besonderem Interesse begegnenden, vom Komponisten als Beispiel seiner „neuen“ chromatischen Technik bezeichneten Zwölftonthemas im zweiten Violinkonzert auch die Entstehungsskizze in Anspruch. Ein Überblick über die Entwicklung von Bartóks tonalem Denken, ein auf Bartóks Manuskript basierender korrektiver Hinweis zur *Harvard-Lectures*-Publikation sowie eine umfassende Bibliographie runden die sehr gründlich erarbeitete, aufschlußreiche Darstellung ab.

(Januar 1991)

Günter Weiß-Aigner

SUSANNE RODE. *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der „Lulu“*. Frankfurt-Bern-New York-Paris. Peter Lang (1988). 489 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, Band 36.)

Das Werk ist in vier Teile gegliedert: Im 1. Teil, „Kultur und Kritik“, werden Peter Altenbergs Beziehung zur Frau im Hinblick auf die Charakterdarstellung der Lulu-Gestalt in Bergs späterer Oper, die Ästhetik von Adolf Loos anhand seiner Wiener Bauwerke und ihrer Rezeption und Karl Kraus und der Schönberg-Kreis in zeitbezogener Problematik dargestellt. Der 2. Teil bringt Alban Bergs Kraus-Rezeption, der 3. Teil Bergs literarische Umsetzung seiner Kraus-Rezeption und der 4. Teil Bergs musikalische Umsetzung seiner Kraus-Rezeption in der Oper *Lulu*. Der umfangreiche Anhang besteht aus sechs Bibliographien und Quellenverzeichnissen zum Thema.

Diese eher germanistisch orientierte Studie ist sehr umfangreich und gründlich erarbeitet mit zahlreichen, vorbildlich ausgesuchten Zitaten aus Briefen und anderen Quellen aus Alban Bergs Nachlaß.

Den wertvollsten Teil der Arbeit stellt die Bibliographie der Quellen (ein Viertel des gesamten Umfangs) dar. Anhang I führt alle Zitate zum Thema aus dem im Berg-Nachlaß erhalten gebliebenen Briefen an und von Berg

an; Anhang II listet von Berg notierte Zitate aus der *Fackel* auf; Anhänge III und IV die Nummern der *Fackel* in Bergs Bibliothek, die Nummern der *Fackel* mit Eintragungen von Berg und die Nummern der *Fackel*, auf die sich Berg in Briefen und in anderen Quellen bezieht. Anhang V listet die von Berg besuchten Kraus-Vorlesungen mit genauen Quellenangaben des Beweisbeleges und mit Kommentar auf. Anhang VI ist ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis der Literatur, die Berg in seiner jugendlichen Zitatensammlung *Von der Selbsterkenntnis*, notierte. Zusammen mit Anhang VII („Themenrelevante Auswahl des 1985 vorgefundenen Bestands in Bergs Privatbibliothek“) ermöglichen diese Verzeichnisse ein rasches Nachschlagen von anderen Autoren und Werken, die zum Thema dieser Arbeit in Bezug stehen. Ein allgemeines Namens- und Sachregister für die ganze Studie wäre zu empfehlen. Besonders lobenswert ist nicht nur die umfangreiche Bibliographie der Sekundärliteratur, sondern auch das gewissenhafte Zitieren aus Arbeiten über Alban Berg und Karl Kraus, die erschienen sind, seitdem der Nachlaß (seit 1976 zum größten Teil Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek) für die Öffentlichkeit zugänglich geworden ist.

In den einleitenden Teilen „Kultur und Kritik“ und „Alban Bergs Kraus-Rezeption“ — also dem eigentlich germanistischen Teil — wird die Sekundärliteratur öfters blindlings übernommen, ohne das literarische „Background“ in Österreich ad fontes zumindest einigermaßen zu überprüfen. Als Beispiel, das stellvertretend für mehrere diene: die Abhandlung *Presse* (Rode S. 95–98, 144–165) Die Autorin übernimmt Kraus' Polemik gegen einen „Faulnisprozeß der Zeit“ und gegen die „journalistische Prostitution“ (die es gewiß auch in der österreichischen Presse gab) — ohne jedoch in der Presse selbst nachgesehen zu haben. Um nur die *Neue Freie Presse* zu erwähnen: Diese Zeitung war damals — wie auch heute — das bürgerliche Blatt. Die Hauptaufgabe war, Informationen über die aktuellen Ereignisse in Welt und Innenpolitik zu ermitteln. Dazu waren angesehene Persönlichkeiten eingeladen, längere und, übrigens, äußerst kritische Beiträge zu schreiben. Dasselbe galt für literaturkritische Abhandlungen. Als Gegenpol zu den mehrfach gebrach-

ten sentimentalischen Schilderungen der Alice Schalek oder zur abgestumpften Kulturkritik (wie die von Leopold Schmidl zur Uraufführung von Bergs *Wozzeck* — erschienen am 17. Dezember 1926 — „Das eigentliche wirkliche Publikum betätigt sich bei solchen Kundgebungen nicht.“) hätte man im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit auch die Kehrseite schildern müssen. Folgende Beiträge stellvertretend hierfür wären: zensurierte und daher von der Wiener Bühne verbannte Theaterstücke, die in der *Neuen Freien Presse* doch veröffentlicht wurden (*Komödie der Verführung* von Artur Schnitzler, erschienen als Osterbeilage 1924; *Der Schwierige* von Hugo von Hofmannsthal, erschienen im Jahre 1920): zahlreiche satirische, gesellschaftskritische Feuilletons (wie etwa Hermann Bahrs Vergleich der Korruption Metternichs mit der Nachkriegszeit in Österreich, erschienen in der *Neuen Freien Presse* am 5. Oktober 1925): hoch qualitative literaturwissenschaftliche Beiträge (Rezension von Wilhelm Friedmann, Dozent für Romanistik an der Universität zu Leipzig, über Stefan Georges Übersetzung der Werke Baudelaires, erschienen am 10. April 1921. Quasi als Vorgänger von Kraus wird Baudelaire als „Revolutionär auf dem Gebiet der Kunst und Moralist“ beschrieben) oder die Vortragsreihe von Thomas Mann anlässlich der Eröffnung des Grillparzer-Nachlasses im Jahre 1922. Nicht nur Kunst und Kultur wurde ein breiter Raum eingeräumt, auch anderen Themengebieten wurde umfassend Augenmerk geschenkt. Es gab Veröffentlichungen von naturwissenschaftlichen Vorträgen (z. B. vom Nobelpreisträger Wilhelm Ostwald über Goethes Gesetz der Farbenlehre und der Farbenreihenabwandlungen, im Wiener Musikverein im Oktober 1921 gehalten und in der *Neuen Freien Presse* am 22. Oktober 1921 erschienen) oder volkswirtschaftliche Themen wie die Wochenbeilage der *Neuen Freien Presse* „Mittleuropäische Wirtschaft“, die Beiträge der damaligen Wirtschaftsexperten — dabei auch einiges von John Keynes — brachte. So wie Kraus behauptet, war die „Szene“ damals in Wien doch nicht. Sonst hätte es die Belesenheit und Feinfühligkeit eines aus einer gutbürgerlichen und sicherlich auch die *Neue Freie Presse* lesenden Familie stammenden Alban Berg nicht geben können.

Ebenfalls erscheint die Auswahl Rodes von Peter Altenberg und Adolf Loos als quasi Solo-Representanten der Avant Garde in Wien etwas zu eingeschränkt. Kandinsky und Schönberg, um ein Beispiel zu nennen, hätte man in bezug auf den Gedanken in der Kunst (Rode S. 51) — ob visuell oder musikalisch — durch Zitate aus Schriften erläutern können. Der letzte störende Faktor dieser sonst ausgezeichneten Arbeit ist, daß auf der einen Seite ein vorzüglicher bibliographischer Apparat zur Verfügung steht, auf der anderen Seite Bezüge auf die unmittelbare literarische Vergangenheit, nämlich auf die spätromantischen Österreichischen Dichter, fehlen. Auch wenn diese Werke in Bergs Bibliothek keine Eintragungen enthalten sollten, wäre in manchen Fällen eine literaturwissenschaftliche Erläuterung zum Thema anzufügen gewesen. Ein Beispiel. Zusammen mit dem Anthroposophen Johannes Kleinfercher (Pseudonym: Fercher von Steinwand) war auch Rupert Johann Hammerling (Pseudonym: Robert Hamerling) ein unmittelbarer geistiger Vorgänger von Kraus. Hamerling wurde auch von Berg in einem seiner sensibelsten Jugendlieder vertont.

Der 3. und 4. Teil der Studie bieten eine gut ausgewählte, ausgezeichnete Zusammenstellung mit reichhaltigen und zahlreichen Zitaten der im Berg-Nachlaß zu diesem Thema erhalten gebliebenen Quellen. Der 4. Teil der Studie befaßt sich mit den Skizzen zur Oper *Lulu*, die sehr genau und ausführlich ausgewertet werden. Im Vergleich zu Studien aus nicht deutschsprachigem Raum enthält die Arbeit Susanne Rodes keine schwerwiegenden Lesefehler der Berg'schen Handschrift. Es steht jedem frei, das umfangreiche Skizzenmaterial nach dem einen oder anderen Gesichtspunkt zu werten. Susanne Rode vertritt bisher nicht vorgebrachte Meinungen, die sie mit autographen Belegen Bergs reichlich zu begründen weiß. Die Autorin hat die Quellen im Alban Berg Nachlaß hervorragend ausgewertet, ein Beispiel, das zur Nachahmung dienen möge. Um zusammenzufassen, und mit besonderer Rücksicht auf die Auswertung des Alban Berg Nachlasses, ist die von Susanne Rode verfaßte Studie eine sehr empfehlenswerte Arbeit, an der selbst Fortgeschrittene auf dem Gebiet Alban Berg nicht vorbeigehen sollten.

(Januar 1991)

Rosemary Hilmar

MARIA BIESOLD. *Aram Chatschaturjan (1903 bis 1978), Komponist zwischen Kaukasus und Moskau. Studie zur transkaukasischen Musik und zum Klavierwerk des armenischen Nationalkomponisten.* Wittmund. Edition Musica et Claves 1989. 212 S., Abb., Notenbeisp.

Zum Wissenswertesten gehört, was die Autorin — gestützt auf sowjetische Veröffentlichungen — zur Geschichte und Volksmusik Transkaukasiens in den Eingangskapiteln mitzuteilen weiß. Daß Georgien, Armenien und Aserbaidshans uralte „Volksmusikulturen“ darstellen, ist uns wohl bekannt und bewußt, weniger jedoch, was sich hier zu Ende des vorigen und zu Beginn dieses Jahrhunderts unter sachkundiger und sensibler Förderung der Kaiserlich-Russischen Musikgesellschaft an urbaner, gemeineuropäischer Musikkultur entfaltete — selbst die Gründung von „Volkskonservatorien“ fällt noch in die Zeit um 1906; zwischen Rußland und den transkaukasischen Kulturen bestand ein Verhältnis des Gebens und Nehmens nicht erst seit der Oktoberrevolution. Aus dieser Umgebung erwuchs die Musik Aram Chačaturjans.

Sie aufzuschlüsseln, wählt Maria Biesold den Zugang über seine Klaviermusik — ein hoffnungsvolles Verfahren, wenn man bedenkt, in welchem Maße gerade die Klavierminiatur „Pioniergattung“ alles avantgardistischen Bemühens war. Manche wertvolle Einzelbeobachtung ließe sich gut in allgemeineren Verknüpfungen sehen. So ist eine „Vielzahl von Tempoangaben“ und Taktwechseln (S. 56) nicht nur bei diesem Komponisten, sondern in der ganzen Epoche verbreitet, seine Fugen (S. 70) sind kein Unikum, sondern es gab eine ganze neobarocke Richtung zu jener Zeit (Gavriil Popov oder Heinrich Litinskij). Die Sekundreibung, hier in Zusammenhang gebracht mit armenischer Musik (S. 38, 90), spielt in der futuristischen Musikpraxis (Matjušin, Lourié) auch sonst eine große Rolle, die hier unerwogen bleibt, oder die Flöte „Sring“ in der armenischen Musik (S. 31) ist sicherlich nicht ohne Beziehung zum griechischen „Syrinx“ zu denken, ebensowenig wie das Tonsystem der transkaukasischen Musikkulturen zum antiken griechischen. In solchen Feststellungen liefert das Buch manchen Anstoß zum Weiterdenken.

Eine andere Frage wird die nach Chačaturjans Stellung in der sowjetischen Kulturpolitik — da geht die Autorin durchaus nicht schonend mit den Anpassungsorgien sowjetischer Kulturschaffender um, nennt Vorgänge beim Namen, die auch in westlichen Darstellungen oft ungenügend beim Namen genannt wurden — die Grauen der Epoche werden nicht verschönt. Aber — und das ist das Problem aller Autoren, die über sowjetische Musik an Hand sowjetischer Quellen arbeiten, der Unterzeichnete schließt sich ein! — wie soll man schließlich den dokumentarischen Wert des damaligen „Sprechens über Musik“ bemessen? Wie oft sitzt man hier nicht — ohne es vielleicht zu wollen und zu merken — den offiziellen Zungenschlägen einer Epoche auf, die sich selbst als Jahrzehnt der neuen Menschen feierte und natürlich auch vom Komponisten und Musikschriftsteller sein Soll an Bejahungseinheiten forderte und erzwang? Wie unterscheidet man Erzwungenes von freiwillig Erbrachtem? Die sowjetische Musikwissenschaft ist — näher am Gegenstand — gerade erst ansatzweise dabei, mit den Absurditäten dieser Epoche aufzuräumen, die eigentlich auch in den westlichen Kulturen noch alles andere als erforscht ist. Auch zu solchen Gedanken liefert das Buch Anstöße.

(Januar 1991)

Detlef Gojowy

WERNER LINDEN: *Luigi Nonos Weg zum Streichquartett. Vergleichende Analysen zu seinen Kompositionen Liebeslied, .. sofferte onde serene ... , Fragmente-Stille, An Diotima. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter Verlag 1989. IX, 283 S., Notenbeisp.*

Die Dissertation versucht, die geistigen Beziehungen zwischen Hölderlin und Nono darzustellen, und zwar von einer kunstsoziologischen Perspektive aus, die Hintergründe der Wechselbeziehungen zwischen literarischem und musikalischem Denken im Blick auf Nonos Streichquartett *Fragmente-Stille, An Diotima* (1979/80) aufdecken soll. Die Untersuchung gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil wird in einer fiktiven Diskussion, zusammengesetzt aus Äußerungen Nonos, Hölderlins, des Autors sowie weiterer Literatur- und Musikwissenschaftler, die Gedanken-

welt Hölderlins ausgebreitet, wobei dies zugleich einer generellen Standortbeschreibung von Kunst im Verhältnis zur übrigen Gesellschaft dient. Daran an schließt sich ein kritischer Textapparat zu einigen ausgewählten Gedichten Hölderlins. Der zweite Teil besteht, nach einer allgemeinen Auseinandersetzung mit verschiedenen Methoden musikalischer Analyse, aus einer kommentierten Computeranalyse des Streichquartetts in Beziehung zu anderen Werken Nonos. Ihre Auswertung ergibt einige Aufschlüsse über die Materialorganisation dieser Werke.

Die Zweiteiligkeit der Untersuchung gibt Anlaß zu dem ersten einer ganzen Reihe von Kritikpunkten, von denen einige hier herausgegriffen seien. Zunächst bleibt die Gegenüberstellung der Gedankenwelt von Dichter und Komponist eine eingehendere Anwendung ihrer Konsequenzen für die Analyse des Streichquartetts schuldig. Der Aufwand an kunstsoziologischen Betrachtungen allgemeiner Art steht in keinem Verhältnis zu den konkreten Ergebnissen musikalischer Analyse, die in ihrer Gesamtheit eher dürftig bleiben. Die Analyse und ihre Kommentierung dienen keiner eigenständigen Deutung, sondern sind über weite Strecken eine bloße Übersetzung kompositorischer Sachverhalte in graphische und sprachliche Form. Dabei steht die perfekte Logistik der Computeranalyse merkwürdig quer zu diesem Werk Nonos, welches in seinem Gesamtschaffen gerade den Punkt markiert, wo die Infragestellung musikalischer Logik zu einem der Hauptaspekte seines kritischen Denkens wurde. Dies steht aber auch in krassem Gegensatz zu den sonstigen Methoden der Untersuchung, die eine Gründlichkeit vermissen lassen, welche dann durch Computeranalyse nur rein formalistisch eingeholt wird. Die übrigen Analysen und Gedanken zu Nonos Musik scheinen so, als wollten sie sein wie ihr Gegenstand: vieldeutig und rätselhaft. Was dabei aber herauskommt, ist eine oberflächliche und stellenweise feuilletonistische Darstellungsweise, die sich zudem inhaltlich häufig eines Jargons bedient, der sich in eingefahrenen Mustern der Gesellschaftswissenschaften, vor allem der Soziologie, bewegt, deren Gültigkeit unhinterfragt bleibt. Die von Nono mit gutem Grund und fragloser Kompetenz immer wieder eingeforderte Vieldeutigkeit des Kunstwerks

als Leitbild gesellschaftlicher Toleranz verfestigt sich offenbar in den Ausdeutungen seiner Apologeten zunehmend zur unterschwellig repressiven Norm. Obwohl der Autor immer wieder seine Bescheidenheit und Offenheit gegenüber Andersdenkenden betont in Anlehnung an das „schwache Denken“ — einem von Nono aufgegriffenen Wort — (S. 4), dient die Textgestalt der Untersuchung durch viele Hervorhebungen, verschiedene Drucktypen etc. in hohem Maße dem Versuch, das Lesen zu beeinflussen und zu steuern. Dies ist auf formaler Ebene ausgesprochen störend.

Dabei werfen Lindens Fragestellungen eigentlich ein sehr interessantes Problem erneut auf, und dies im Zusammenhang mit Nonos Streichquartett zu Recht. Sie zielen auf die in Neuer Musik immer wieder brisante Frage nach der musikalischen Logik. In diesem Falle scheint es jedoch keine überzeugende Lösung zu sein, die Aufeinanderfolge der musikalischen Ereignisse kurzzuschließen mit den Zitaten Hölderlins in Nonos Quartett. Dem Sinn der Worte Hölderlins scheint Nonos Musik oft eher entgegenzustehen; und auch dies festzustellen hätte zur Voraussetzung, daß jeweils über die inhaltliche Deutung von Text und Musik eine Klarheit bestünde, die tatsächlich wohl nicht gegeben ist.

Ein anderes Kennzeichen der Musikanschauung Nonos wird bei Linden besonders zu einem Problem, welches allerdings auch schon bei anderen Autoren, die über Nono schreiben, häufiger begegnet. Der Tendenz zur Vieldeutigkeit in Aussagen über seine Musik steht bei Nono — im Vergleich zu anderen Komponisten Neuer Musik — das Fehlen einer stringenten Theorie gegenüber. Obwohl dazu auch keineswegs eine Notwendigkeit besteht, scheint es, als wolle die Sekundärwissenschaft diesen „Mangel“ für Nono beheben. In Lindens fiktiver Diskussion müssen daher relativ wenige Äußerungen Nonos als Grundlage und Gegenstand für einen umfangreichen Apparat an Analyse- und Gesellschaftstheorien erhalten. Letztere werden ihrerseits wiederum im Detail nicht genügend konkretisiert.

Ohne Zweifel ist die Gedankenwelt, die in dieser Untersuchung vor den Leser ausgebreitet wird, sehr interessant und anregend. Eine Kritik an der Art und Weise folgt vielleicht zu betont wissenschaftlichen Kriterien im her-

kömmlichen Sinne, denen diese Untersuchung ganz offensichtlich andere Kriterien als Alternative gegenüberstellen will. Als Versuch mag man dies gelten lassen.

(Januar 1991)

Albrecht v Massow

ULI MOLSEN: Elektronische Musik-Instrumente und ihre Wirkung auf den Menschen. Aspekte zur Gewinnung eines Standpunktes. Balingen-Endingen. Musik-Verlag Uli Molsen (1988). 45 S.

Bei dieser Schrift handelt es sich um einen Vortrag, den der Autor 1987 auf einem EPTA-Kongreß gehalten und später im Selbstverlag herausgegeben hat. Es ist kein wissenschaftlicher Text sondern eine bekennende Schrift, Molsen ist Anthroposoph und beruft sich in zentralen Punkten wiederholt auf die Schriften R. Steiners. Wenn trotzdem in einer wissenschaftlichen Zeitschrift kurz auf diese Publikation eingegangen wird, so deshalb, weil so manche der hier vorgelegten (in der Regel unbelegten) Behauptungen auch in einem ideologisch weniger verdächtigen Umfeld bei Musikern und Musikwissenschaftlern vielleicht auf unkritische Zustimmung stoßen könnten, weil die hier artikulierten Medien- und Technologiefeindlichkeit sich heute unter ideologisch changierenden Vorzeichen vermehrter Akzeptanz erfreut.

Zentrales Thema der weit ausholenden, viel private Philosophie verbreitenden Schrift ist konkret die Ablehnung des Keyboards im Musikunterricht, im Grundsätzlichen die Warnung vor künstlich (elektronisch) erzeugten Klängen. Der sich angeblich auf nichts beziehende elektronische Ton ist „pure Illusion“ Nun soll nicht bestritten werden, daß solche Klänge eine andere Qualität haben als jene natürlicher Musikinstrumente und daß man über den Keyboardeinsatz im Musikunterricht durchaus geteilter Meinung sein kann. Es wäre schon einer ernsthaften Diskussion wert gewesen, zu untersuchen, wie viel „natürliche“ Klangerfahrung neben Keyboardpraxis treten muß, damit sich differenzierte Musikerfahrung entwickeln kann. Auf der anderen Seite werden der elektronischen Klangerzeugung Mängel vorgeworfen (abgeschnittene Oberton-

reihen), die technisch(!) behebbar sind und schon längst nicht mehr der Realität entsprechen. Trotzdem wird hier in einer Art und Weise simplifiziert und werden Wirkungsbehauptungen aufgestellt, die eine angemessene Auseinandersetzung mit einem durchaus wichtigen Problem kaum ermöglichen. Seit etwa 100 Jahren hat der Mensch gelernt, sehr virtuos und phantasievoll mit jeweils neu entwickelten Medien- und Musiktechnologien umzugehen. Technik, z. B. gesampelte Klänge, werden nicht zwangsläufig als unbelebt erlebt, Technik kann neuartige, hybride Klangfarben entwickeln, Technik kann technisch Erzeugtes durch sog. „humanizing“-Maßnahmen so gestalten, daß eine Unterscheidung von natürlichen und artifiziellen Klängen in zunehmendem Maße nicht mehr möglich sein wird.

Einiges in der Palette elektronisch erzeugter Klänge ist Illusion, gewiß, aber Kunst war stets auch Illusion! Andere technikgenerierte Klangstrukturen sind hingegen neuartig und haben die Phantasie von Komponisten und Musikern beflügelt. Daß es bereits vor der Erfindung des Synthesizers ernst zu nehmende elektronische Musik gab, wird vom Autor überhaupt nicht thematisiert.

Die eskapistischen Tendenzen dieser Schrift sind sicher nicht auf anthroposophische Zirkel beschränkt, sie verhindern aber letztlich eine realitätsorientierte Auseinandersetzung mit den pädagogischen und künstlerischen Problemen der Gegenwart, soweit sie durch fortschreitende Computerisierung entstanden sind, und es gibt kaum einen Bereich, der davon nicht betroffen ist.

(Februar 1991)

Klaus-Ernst Behne

MICHAEL HARENBERG: Neue Musik durch neue Technik! Musikcomputer als qualitative Herausforderung für ein neues Denken in der Musik. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 168 S.

Die Entwicklung des Computers wurde während des zweiten Weltkriegs mit großer Energie vorangetrieben. Kaum waren in den fünfziger Jahren die ersten Geräte für zivile Zwecke freigegeben, bedienten sich auch die Komponisten der neuartigen Maschine. Zwei

Ziele wurden dabei von Anfang an verfolgt: das Erstellen von Kompositionen und Partituren (Partitursynthese) und das Erzeugen neuer Klänge (Klangsynthese) mit Hilfe des Computers. Das Interesse an der Erzeugung ungewohnter Klangfarben war indessen nicht neu. Seit den zwanziger und dreißiger Jahren wurden zahlreiche elektrische Spielinstrumente mit mehr oder weniger exotischen Namen und Klangmöglichkeiten entwickelt: Ondes Martenot, Trautonium, Sphärophon, Ernicon, Thyatron-Orgel, Partirophon, Novachord und viele andere.

Nach dem zweiten Weltkrieg mehrten sich die Versuche, elektronische Mittel auch für kompositorische Aufgaben einzusetzen. „In Verbindung mit seriellen Kompositionstechniken konnten neue Ausdrucksmöglichkeiten erprobt, aber auch die Möglichkeit einer exakten Arbeitsweise in Zusammenhang mit der Anwendung der Reihentechnik auch auf die Parameter Klangfarbe und Klangaufbau in neuer Weise entwickelt werden“ (S. 47). Diese Entwicklung, von den mechanischen Instrumenten über die elektrischen Spielinstrumente bis zur *musique concrète* und der frühen elektronischen Musik, ist im ersten Teil des Buches nachgezeichnet.

Der zweite Teil gliedert sich in drei Abschnitte. Der erste Abschnitt stellt Theorie, Technik und Ästhetik elektronischer und digitaler Partitursynthese vor, von den ersten Studios für elektronische Musik über frühe Computermusik an der Universität von Illinois bis zu neueren Ansätzen bei Yannis Xenakis, Gottfried Michael Koenig und Herbert Brün. Bei all diesen Versuchen diene und dient der Computer nicht etwa als „automatische Komponiermaschine“ (S. 9), sondern als Hilfsmittel für die konkrete Ausführung komplexer Kompositionsideen. Allerdings hat das Interesse an dieser Richtung innerhalb der Computermusik inzwischen stark nachgelassen. Seit den siebziger Jahren steht vielmehr die Klangsynthese mit computergesteuerten Synthesizern und Midi-Instrumenten im Vordergrund, die der zweite Abschnitt behandelt. Diese Richtung dominiert inzwischen so sehr, daß digitale Klangsynthese als Synonym für Computermusik steht.

Im dritten Abschnitt streift der Autor den Bereich der Rock- und Popmusik. Immerhin

sorgen Popmusiker und Aufnahmestudios mit dem Kauf und „Konsum“ elektronischer und computerisierter Instrumente dafür, daß die Geräte (Synthesizer, Sequencer, Hall- und Echogeräte usw.) massenhaft und damit billig produziert werden — und somit auch für E-Musik-Komponisten erschwinglich sind.

Den Abschluß bilden Interviews mit Komponisten und Wissenschaftlern: mit Joachim Krebs, Clarence Barlow, Gottfried Michael Koenig und Rainer Wehinger

Die Stärke des Buches liegt in der außerordentlich kenntnisreichen, auf wesentliche Aspekte und Tendenzen konzentrierten Darstellung der historischen Entwicklung der elektronischen Musik und der Computermusik. Der Autor versteht es, ohne allzu großen technischen Ballast eine Orientierung auf diesem inzwischen weitverzweigten Gebiet zu vermitteln, wobei auch theoretische und ästhetische Fragen angerissen werden. Manche darüber hinausgehende Fragestellungen wirken indessen etwas aufgesetzt, was sich vor allem in den Interviews zeigt (Frage an C. Barlow, S. 135): „Die Friedensfrage oder die Umweltproblematik sind zum Beispiel zu Überlebensfragen der Gattung Mensch geworden. Hat dieser Aspekt Auswirkungen auf Deine Arbeit mit Computern, die ja in der Entwicklung der Musikinstrumente von ihrer unspezifischen Möglichkeitsanhäufung auch genauso Ausdruck dieser Entwicklung sind? Gibt es da besondere Schwierigkeiten oder auch positive Effekte, die sonst nicht auftreten würden? Zwingt der Computer vielleicht Komponisten zu einer neuen Herangehensweise, zu so etwas wie einem Neuen Denken in der Musik, zum Beispiel dadurch, daß man sich an keinen natürlichen Grenzen eines Instruments mehr ‚abarbeiten‘ kann, sondern sehr bewußt über seine Ziele und Absichten arbeiten muß?“. Aufgrund der eher kargen und nichtssagenden Antworten aller Gesprächspartner auf solche Fragen muß der Autor feststellen: „Überraschend ist die offensichtliche Nicht-Reflexion aller Fragen, die über den unmittelbaren Bereich der Musik und der Komposition hinausgehen“ (S. 155). Und somit bleibt auch das „neue Denken in der Musik“, das im Untertitel angesprochen ist, letztendlich so diffus wie weißes Rauschen aus dem Synthesizer.

(März 1991)

Ulrich Schmitt

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

Eine wissenschaftliche Betrachtung der „Popmusik“ ist in zweifacher Hinsicht zwiespältig. Zum einen bedarf der Begriff als solcher einer genauen Definition; als Abkürzung von popular music ist er im angelsächsischen Sprachgebrauch schon lange üblich und deckt sich nicht mit dem heutigen, im rein musikalischen Sinn verengten, aber auch nicht — wollte man ihn wörtlich übersetzen — mit „populärer Musik“, deren Quellen aus allen musikalischen Bereichen stammen können. Zum anderen hat „Popmusik“ fast mehr mit „Jugendkultur“ als mit Musik zu tun, ist sie „eher ein gesellschaftliches als ein musikalisches Phänomen“ (S. 171), was wiederum in vielen bisherigen Publikationen zur Folge hatte, daß ihr musikalischer Stellenwert unterbewertet wurde. Berücksichtigt man alle diese Umstände, so muß man zumindest bedauern, daß die vorliegende Publikation nicht systematischer aufgebaut ist und nicht präziser abgrenzt; weder zwischen Schlager-Pop und avantgardistischer Popmusik, noch zwischen Pop und Rock.

Auch die funktionale Musik als „chronische Begleiterscheinung des Lebens in allen industrialisierten Ländern“ gehörte nicht hierher und noch weniger die hier undifferenziert und fast nur negativ bewertete Filmmusik. Ein Manko, das besonders schwer wiegt: „Die neueren Entwicklungen der Popmusik seit Mitte der siebziger Jahre werden in diesem Buch nicht mehr berücksichtigt“. Besonders die Abschnitte „zur Entstehungsgeschichte der Populärmusik“, „Populärmusik und Massenkommunikationsmittel“ und speziell „Popmusik und Pädagogik“ leiden unter dieser Begrenzung (wenngleich manche Erkenntnisse und Folgerungen erst aus späterer Zeit beeinflusst worden sind), die Abschnitte „Populärmusik und Protestbewegung“ und „Rockmusik und Drogen“ werden dadurch relativiert (abgesehen von ihrer Überbewertung im Rahmen der gestellten Thematik).

Mitunter führt dieses Nachhinken zu einer Verschiebung der Perspektive und zu falschen Ansatzpunkten. Ein Lehrer, der heute *Bridge*

Over Troubled Water von Simon und Garfunkel als Unterrichtsbeispiel durchnimmt (S. 174f.), wird — von dieser Seite her — kaum ernstgenommen werden. Peter Alexander und James Last bestimmen längst nicht mehr den deutschen Markt (S. 60), auch nicht ihre potentiellen Nachfolger, sondern die sogenannte volkstümliche Musik à la „Musikantenstadl“. Im Abschnitt „Pädagogische Konsequenzen“ verbindet sich diese Rückwärtsgewandtheit mit Wunschdenken: wenn den Eltern via Erwachsenenbildung das Verständnis für Rock und Pop nähergebracht werden soll oder gar, wenn der Gesetzgeber zum Erlaß von Rahmenrichtlinien für spartenüberwindende Mischprogramme (in den Medien) aufgerufen wird.

Nicht einzusehen ist, warum „Pop- und Rockmusik aus England“ in einem eigenen, im Verhältnis zu ihrer Bedeutung viel zu gedrängten Abschnitt behandelt wird. In diesem Zusammenhang von „Eklektizismus der Beatles“ zu sprechen, veranschaulicht die Subjektivität, mit der hier oft geurteilt wird. Sie stellt sich nicht selten als amerikalastig heraus, beispielsweise bei der historischen Betrachtung des Populärmusik-Marktes oder dem Verhältnis zwischen Musikverlag und Tonträgerindustrie; auch ist der Terminus „sheet music“ nicht so geläufig, daß man ihn grundsätzlich an die Stelle von „Notenausgabe“ setzen müßte. Überhaupt sind die historischen Bezüge eine Schwachstelle dieser Publikation: Zwischen John Gay und Thomas Arne einerseits und Offenbach und Johann Strauß andererseits wäre doch wohl einiges zu ergänzen; daß Arthur Sullivan mit dem *Mikado* „den Grundstein für das Musical“ legte, müßte begründet werden; Ralph Benatzky war nicht adelig, die deutsche U-Musik-Kultur in Café und Varieté ging nicht mit der Wirtschaftskrise, sondern erst mit dem 2. Weltkrieg zu Ende.

Informationen und Erkenntnisse von bemerkenswerter Dichte bringen die Abschnitte „Sozialpsychologische Funktionen der Populärmusik“, „Rock'n Roll revolutioniert die Populärmusik“ und „Populärmusik und Protestbewegung“. „Populärmusik und Ethnologie“ geht — ungeachtet wichtiger Einzelheiten — über den gesteckten Rahmen hinaus. Die Bibliographie ist reichhaltig (unter starker

Berücksichtigung des Autors Rauhe), ein Register fehlt.

(März 1991)

Karl Robert Brachtel

ANTHONY SEEGER: *Why Suyá Sing. A musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1987). XXI, 147 S., Abb.*

In diesem Buch wird ausdrücklich ein besonderes und ein allgemeineres Ziel verfolgt: es stelle einerseits eine Arbeit über das Singen in einer bestimmten eingeborenen südamerikanischen Gemeinschaft und andererseits einen Beitrag über das Studium der Musik und die Rolle der Musik „im sozialen Prozeß“ dar. Das Partikuläre in der Arbeit betrifft den Suyá im brasilianischen Mato Grosso (Nationalpark von Xingú). Die Überlegungen gehen von dem im Jahre 1972 (24. Januar — 7. Februar) Erlebten und Beobachteten bei der „performance“ von Zeremonien im Rahmen eines Übergangsritus vom Knaben- ins Mannesalter aus. Sie wurden 1976 erneut realisiert, und es konnten Aufnahmen von einer früheren Aufführung (1963) herangezogen werden. Der Autor sieht sich in der Tradition der beobachtenden Teilnahme bei Feldforschung; Konsequenzen aus dieser Verfahrensweise ziehend, bezieht er sich selbst in die Darstellung mit ein und erhebt selbst fragwürdige Eigenhandlungen, die durch die Umstände bedingt gewesen sein mögen, als ethisch zu vertretende Taten auf die methodologische Ebene. So hebt er hervor, den Indianern Lieder wie *Michael Row the Boat Ashore* oder *Pretty Polly* beigebracht zu haben (S. 19). Die Problematik des Objekt-Subjektverhältnisses wird bewußt angeschnitten und dem Subjekt eine maßgebliche Rolle zugewiesen. Mit der Darstellung des ersten Tages der Zeremonie im 1. Kapitel sollen sowohl der „ethnographische“ als auch der Leser in das ganzheitliche Geschehen eingeführt werden. Die folgenden Abschnitte beabsichtigen, das Verhältnis der Singformen der Suyá untereinander und in ihren Beziehungen zur Sprache (Kap. 2), den Ursprung der Gesänge (Kap. 3), die kreative Rolle der Musik im sozialen Prozeß (Kap. 4) und die Gründe für das regelmäßige Steigen der Tonhöhe bei einstimmigen Gesängen (Kap. 5) zu behandeln. In allen Abschnitten werden

jedoch aus dem Partikulären Lektionen von verallgemeinerter methodologischer Gültigkeit erteilt. Nach der Beschreibung des komplexen Abschlusses der Zeremonie (Kap. 6) wird aufbauend auf vorangehende Überlegungen erneut auf die Hauptfrage der Untersuchung eingegangen. Warum die Suyá singen (Kap. 7) Der Titel des Buches nämlich drückt das Hauptanliegen des Verfassers aus: Nicht die Frage nach dem „Was“ steht im Mittelpunkt des Interesses, sondern die nach dem „Warum“ Während die Antwort auf die meist gestellte Frage nach dem „Was“ in der wissenschaftlichen Literatur mittels Transkriptionen und Analysen gesucht werde, soll die Antwort auf die Frage nach dem „Warum“ sowohl die Vorstellungen über Klang und Musik berücksichtigen, als auch in den Bezügen des Singens zu anderen verbalen Formen und zu den „sozialen Prozessen“ in der Gesellschaft gesucht werden. Allerdings gibt der Autor bereits im Vorwort eine verblüffend einfache Antwort auf das „Warum“ „The Suyá sang because they were happy; singing made them happy“ (xvii). Mit dieser Art und Weise der Beantwortung wird für eine besondere musikethnologische Methodologie plädiert. Das Buch stelle ein Beispiel für eine „musikalische Anthropologie“ dar, die von der „Anthropologie der Musik“ zu unterscheiden sei. Obwohl die Unterschiede weitgehend eine Frage der Perspektive und der Gewichtung seien, bringe die „musikalische Anthropologie“ doch wichtige Implikationen für Ideen über Musik und Gesellschaft mit sich. Die Anwendung von Begriffen und Methoden der allgemeinen Anthropologie auf die Musik im Sinne der „Anthropologie der Musik“ berge nämlich die Gefahr in sich, ökonomische Prozesse von denen zu isolieren, die u. a. Sprache und Musik betreffen. Dagegen soll die „musikalische Anthropologie“ einen Beitrag zum Studium des gesellschaftlichen Prozesses im allgemeinen leisten. Die „musikalische Anthropologie“ soll den gesellschaftlichen Prozeß als absichtliche „performances“, „structurations“ und kreative Lösungen bei vorhandenen „patterns“ und innerhalb einer bestimmten geschichtlichen Situation beachten. Der Begriff der Aufführung erlangt dabei besondere Bedeutung; Ansichten anderer Autoren würdigend, wird das „real behavior“ statt des „ideal behavior“ als Ziel

des Studiums von musikalischem Geschehen „als Prozeß“ hervorgehoben. Dies könne etwa mit der Unterscheidung zwischen „action“ und „culture“ verglichen werden. Der Blick soll auf das aktuelle Verhalten der Teilnehmer gerichtet werden.

Die Ganzheitlichkeit des musikalischen Phänomens, die im partikulären Fall hervorgehoben wird („Suyá society was an orchestra, its village was a concert hall, and its year a song“, S. 140), kann durch diese ins Allgemeine erhobenen Forderungen nicht erfaßt werden. Eine überbewertete Beachtung des Gegenwärtigen und des Handelns kann eine Verkürzung auf Grund existentieller Fixiertheit darstellen, die vorhandene Vorstellungen über eine absolute Sphäre — sei es des „Übernatürlichen“, des „Hyperkosmischen“ o. a. — nicht angemessen berücksichtigt. Dadurch wird der Zugang zu Akten der Vergegenwärtigung und zum Verstehen des Anamnestic und demnach des Geschichtlichen erschwert. Schlußfolgerungen wie „Creativity was part of the fun of social life, and ceremonies provided ample range for the creativity of humor []“ (S. 86) mögen im betreffenden Studienfall zutreffend sein, ins Allgemeine erhoben dürfen sie jedoch als oberflächlich gelten.

(Februar 1991)

Antonio A. Bispo

A Spanish Renaissance Songbook. Edited by Charles JACOBS. University Park-London. The Pennsylvania State University Press (1988). XI, 176 S.

In dieser vorbildlich angelegten Anthologie wird die Vielfalt der solistischen Gesangkunst mit *vihuela*-Begleitung Spaniens des 16. Jahrhunderts in ausgewählten Beispielen der Wissenschaft und der Praxis zur Verfügung gestellt. Einige davon waren bisher unveröffentlicht, andere lagen lediglich in schwer zugänglichen Werken vor. Da der Herausgeber Gesamtausgaben von *El Maestro* (1535/36) von Luis de Milán und *Orphénica Lyra* (1554) von Miguel de Fuenllana bereits 1971 und 1978 vorgelegt hatte, werden diese Autoren in die Publikation nicht miteinbezogen. Die Sammlung umfaßt fünf chronologisch geordnete Gesänge aus dem Werke *Los sey libros del Delphin de Música* (Valladolid 1538) von Luis

de Narváez, zehn aus *Tres Libros de Música en Cifras para Vihuela* (Sevilla 1546) von Alonso Mudarra, dreizehn aus *Silva de Sirenas* (Valladolid 1547) von Enríquez de Valderrábano, siebzehn aus *Libro de Música de Vihuela* (Salamanca 1552) von Diego Pisador, einen Titel aus *Declaración de Instrumentos Musicales* (Osuna 1555) von Juan Bermudo sowie dreizehn Stücke von Daza, zwei von Pedro Ordóñez und jeweils ein Lied von Zaballos und Navarro aus *El Parnaso* (Valladolid 1576) von Esteban Daza. Im Anhang wird eine alternative Version von *Paseábase el Rey moro* von Narváez angefügt. Die am meisten vertretene Gattung ist der *villancico*. Die Übertragung folgte Prinzipien, die der Herausgeber u. a. in seinem *Tempo Notation in Renaissance Spain* (New York 1964) dargelegt hat. Der Notenteil ist mit umfangreichen Kommentaren versehen, die englische Übersetzungen der Texte bieten. Die Publikation wird mit einer eingehenden Übersicht über das Musikleben und die hohe literarische Kultur Spaniens dieser Zeit eingeleitet. Die sieben Autoren von Musik für *vihuela*, die im 16. Jahrhundert im Druck erschien, gehörten unterschiedlichen gesellschaftlichen Kreisen an: Milán wirkte am von italienischen Einflüssen geprägten Hof von Valencia und genöß die Unterstützung des Königs von Portugal; Narváez und Fuenllana dienten der spanischen Krone; Mudarra widmete einen Teil seines Lebens dem Dom von Sevilla; Valderrábano war Instrumentalist eines Adligen; Pisador und Daza scheinen lediglich „aficionados“ aus Familien von Salamanca und Valladolid gewesen zu sein. Die Wechselbeziehung zwischen den Musikzentren von Flandern und Spanien wird hervorgehoben und die Wirkung von spanischen Musikern in Italien erwähnt. Der Herausgeber hebt die noch unzureichend erforschte Musik bestimmter Regionen — vor allem Kataloniens und Andalusiens — hervor, die eine eingehende Behandlung der „social music“ im Spanien der Renaissance bisher verhindert. Wichtige Quellen sind unvollständig oder verschollen.

Auch wenn der Herausgeber erwähnt, daß erstaunlicherweise ein Einfluß Amerikas auf die Vokalkunst der *vihuela*-Spieler offenbar fehlt, wird diese Ausgabe im Rahmen der 1992 zu begehenden 500-Jahr-Feier der Entdeckung des amerikanischen Kontinents sicherlich zur

Gestaltung von Musikprogrammen wertvolle Dienste leisten.

(Februar 1991)

Antonio A. Bispo

GEORG FORSTER: *Frische deutsche Liedlein (1539—1556). Vierter Teil (1556)*. Hrsg. von Kurt GUDEWILL und Horst BRUNNER. Wolfenbüttel und Zürich: Mösele Verlag 1987. XIV, 108 S. (*Das Erbe deutscher Musik. Band 62: Abteilung Mehrstimmiges Lied. Band 7.*)

Georg Forsters *Frische deutsche Liedlein*, in fünf Teilen zwischen 1539 und 1556 in Nürnberg erschienen, sind die umfangreichste Sammlung des deutschen Tenorliedes im 16. Jahrhundert. In mustergültiger Weise haben Kurt Gudewill, der für sämtliche Teile verantwortlich zeichnet, und Horst Brunner, der als Germanist bisher Teil III und IV betreut hat, nun den vierten Teil vorgelegt. Seine Ausstattung entspricht der Qualität der Ausgaben der anderen Teile. Repertoire und Edition werden in Vorwort und Kritischem Bericht umfassend erläutert.

Hat Forster, der in Heidelberg und Wittenberg studierte und später in Nürnberg Stadtarzt war, im ersten Teil das ältere Repertoire der Hofweisensätze herausgegeben, im zweiten Teil Bearbeitungen von Volksliedern und geselligen Liedern überwiegend der Senfl-Generation, so bietet er vom dritten Teil an die Lieder der Heidelberger Liedermeister — seines Heidelberger Freundeskreises. Die Lieder für den vierten und fünften Teil, berichtet Forster, habe ihm der zu diesem Kreis gehörende Dietrich Schwarz von Haselbach übergeben, der Stephan Zirler, Jobst vom Brandt u. a. zu Vertonungen angeregt hatte.

Der vierte Teil enthält 40 vierstimmige Liedsätze. Obwohl die Vorrede vermuten läßt, daß alle Lieder neu seien, hat Forster doch auch 12 Lieder Ludwig Senfls aufgenommen, die zum größten Teil Hans Otts Liederbüchern entstammen. Brandt hat 14 Lieder beigetragen, Zirler, dem dieser Teil gewidmet ist, 10 Lieder. Für ihre Lieder ist der Band eine wichtige Primärquelle. — Es dominiert die Gattung der Hofweise, einige Lieder kann man als Mischtypen oder Gesellschaftslieder ansprechen, nur dreimal sind echte Volkslieder bearbeitet. Inhaltlich sind die Texte der Hofweisen ent-

weder Liebeslieder oder zeitkritisch-moralisierende Lieder. In den Vertonungen der Hofweisen wird der Tenor-cantus-firmus-Satz streng gewahrt, variabler in der Satzgestaltung sind dagegen die übrigen Liedbearbeitungen.

Bei der Übertragung des Notentextes wurde in Teil IV von der bisher geübten Praxis in zwei Fällen abgewichen. Wenn die Schlußlonga auf die leichte Taktzeit fiel, werden die vorangehenden drei Semibreven zu einem $3/2$ -Takt zusammengefaßt, so daß die Schlußlonga auf den vollen Takt kommt. Und anders als bisher werden, wenn zwei Silben auf drei Töne zu verteilen sind, die Silben den Tönen so zugeordnet, daß keine synkopische Wirkung entsteht, sondern gegebenenfalls eine Wechsel- und Schweberrhythmik, zu der die Komponisten auch bei rein syllabischer Textierung manchmal neigten.

Für die Texte der Lieder wurden die Editionsgrundsätze des *Erbes deutscher Musik* auf Anregung Brunners ab diesem Band den heute üblichen germanistischen Regeln zur Edition frühneuhochdeutscher Texte angeglichen, so daß manche Eingriffe in die Graphie, die bisher nach den Erbe-Regeln notwendig waren, entfallen. Die zahlreichen Erklärungen zu den Texten erleichtern die Benutzung der Ausgabe. Sie wird durch ihre Neuerungen bei der Übertragung von Text und Musik Vorbild für andere Ausgaben von Musik aus diesem Umkreis sein.

(Oktober 1990)

Hans-Christian Müller

JOHANN WOLFGANG FRANCK: *Hamburger Opernarien im szenischen Kontext*. Hrsg. von Werner BRAUN. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag (1988). (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge Band 2.)

Die Frühzeit der musikgeschichtlich so bedeutsamen Hamburger Gänsemarktoper, von der Forschung noch ungenügend aufbereitet, ist — wie anhand des von Werner Braun herausgegebenen Bandes mit Arien Johann Wolfgang Francks (1644 — nach 1702 / vor 1719) einleuchtend — offensichtlich eine hochinteressante Zeit gewesen. Der aus Franken stammende Komponist wirkte zunächst am Ans-

bacher Hof und Hoftheater. Danach folgte die musikalisch wohl wichtigste Zeit seines Lebens, die der Tätigkeit als Kapellmeister und Komponist an der Opernbühne am Hamburger Gänsemarkt (1679—1687). Anschließend ging er nach London. Sein Werk umfaßte neben Kantaten, geistlichen und weltlichen Liedern sowie Kammermusik besonders Opern u. a. szenische Kompositionen.

1678 war das Hamburger Theater mit einer Oper von Johann Theile eröffnet worden, und gleich im ersten Dezennium bestimmten Bühnenwerke von Nicolaus Adam Strungk, Johann Philipp Förtsch sowie Franck quantitativ wie qualitativ die Entwicklung. Zu Francks 13 Opern und einer Doppeloper für Hamburg (Johann Mattheson nennt weniger) sind fünf Arienauswahldrucke aus den 1680er Jahren erhalten geblieben. Außer den hier nicht publizierten *Semiramis*-Arien werden nunmehr die Arien aus *Aeneas* (1680), *Vespasian* (1681 — die Uraufführung wird von Mattheson erst für 1683 genannt), *Diocletian* (1682) und der Doppeloper *Cara Mustapha* (1686) — einer „Gegenwarts-“ wie Türkenoper — durch die Ausgabe von Werner Braun dem interessierten Musiker, Musikliebhaber und Musikwissenschaftler wieder vorgestellt. (Bereits 1938 war die einzige vollständig erhaltene Oper *Cecrops* aus Francks Ansbacher Zeit in der Reihe *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* durch Gustav Friedrich Schmidt herausgegeben worden, womit auch die Rezitativpraxis Francks erschließbar ist.) Jedes der vier Werke wird von Braun nach einem einheitlichen Schema behandelt: Einer Einleitung, die über die Entstehungsumstände informiert, folgen das Facsimile eines Textbuches mit weiteren Lesarten, ein Arienverzeichnis sowie die Arien selbst. Abgeschlossen wird mit einem kritischen Bericht, Fakten über Quellen der Textbücher und der Ariendrucke, Bemerkungen zur Edition und Literaturhinweisen. Durch Nebeneinanderstellen von Textbuch und Noten ist der „szenische Kontext“ dieser Hamburger Opernarien gut nachvollziehbar. Dies alles geschieht philologisch sauber. Hervorzuheben ist die studentische Mitarbeit.

Voller musikalischer Überraschungen sind die Arien und teilweise Duette in der Publikation. Da begegnen u. a. im *Diocletian* I/3 die beiden Anfangsarien der Rosimunda, der Ge-

mahlin des von Diocletian gefangenen Perserkönigs. Ihr Schmerz wird von Franck musikalisch überzeugend gestaltet ($3/2$ -Takt, Adagio, jeweils mit Ritornell schließend; die zweite Arie „Ich erwähle Tod und Leben“ ist zudem de facto eine Da-capo-Arie). Franck läßt in den Arien oft die Singstimme nur vom Basso continuo begleiten und schließt mit einem Ritornell, interpretiert von erster, zweiter Violine und Basso continuo. Er bevorzugt im allgemeinen Strophenarien, setzt aber bereits sehr früh für die deutsche Musikgeschichte auch die Da-capo-Arie ein. Nicht unwichtig scheinen auch Differenzierungen im Tempo (Angaben wie Adagio oder Allegro erscheinen des öfteren), in der Dynamik (piano und forte) oder, wie in der zuletzt genannten Arie, im Metrum. Fazit: Es ist bedauerlich, daß nicht alle Arien überliefert wurden (die Auswahldrucke aus *Diocletian* und *Cara Mustapha* berücksichtigen nur etwa die Hälfte aller im Libretto angezeigten Arien), geschweige denn die Rezitative, Chöre, Ballette oder gar die Gesamtheit seines Opernwerkes, zumal die musikalische Substanz, die erhalten blieb, melodisch, harmonisch wie dramaturgisch gesehen, sehr abwechslungsreich ist.

Kritisch bleibt wenig zur Herausgabe anzumerken: Die Abweichungen in der Orthographie zwischen Libretto und dessen Lesarten einerseits und dem Text unter den Noten andererseits sind nicht erklärt (tatsächliche Unterschiede?, Druckfehler?, teilweise Angleichung an moderne Orthographie? — Vergleiche z. B. die Texte S. 43, 48 und 148 oder S. 535 und 665). Entgegenkommend hätte sein können, wenn auch im Notenteil die handelnden Personen sowie Akt und Szene mit angegeben worden wären.

(Januar 1991)

Klaus-Peter Koch

AGOSTINO STEFFANI: *Twelve Chamber Duets*. Edited by Colin TIMMS. Madison: A—R Editions, Inc. (1987). XXI, 125 S. (*Recent Researches in the Music of the Baroque Era*. Volume LIII.)

Agostino Steffani, einer der interessantesten Persönlichkeiten der italienischen Musikgeschichte, war nicht nur ein Komponist von

europäischer Bedeutung, sondern auch ein verrierter, wenn auch nicht immer erfolgreicher Diplomat. Berühmt wurde er durch seine Kammerduette, die ihn zum Großmeister dieser Gattung gemacht haben und seine kirchenmusikalischen Werke und Opern in den Hintergrund treten lassen. Steffani ist zweifelsohne einer der bedeutendsten Komponisten weltlicher italienischer vokaler Kammermusik zwischen Giacomo Carissimi und Georg Friedrich Händel. Colin Timms, derzeit einer der besten Steffani-Kenner, hat nun eine kritische Edition von zwölf dieser Duette vorgelegt, in der erstmalig nicht bloß eine Auswahl aus dem Gesamtschaffen vorgestellt wird. Die Ausgabe stützt sich vielmehr auf lediglich zwei Quellen in Gb-Lbm, die in die von Steffani selbst Anfang des 18. Jahrhunderts zusammengestellte Sammlung seiner Kammerduette gehören. Der Reiz der beiden Handschriften liegt darin, daß sie einen vom Komponisten zusammengestellten repräsentativen Querschnitt der Duette bieten, der einen guten Überblick über den Stil und die strukturelle Vielfalt dieser Gattung vermittelt. In einer ausführlichen Einleitung wird ein kurzer Einblick in die Biographie Steffanis gegeben und das italienische Kammerduett als Gattung im allgemeinen vorgestellt. Der Herausgeber beschreibt hierbei das gattungsgeschichtliche Umfeld, innerhalb dessen die Kammerduette Steffanis entstanden sind und geht auf die enge Beziehung zwischen Cantata und Duetto da camera ein. Umfangreiche Ausführungen zu den Kammerduetten Steffanis schließen sich an. Erläutert werden stilistische Aspekte der Kammerduette, ihre Klassifizierung nach verschiedenen Text- und Versstrukturen und wie sich die in der Edition enthaltenen Stücke in diesen Zusammenhang einordnen lassen. Ferner wird auf Widmungsträger, Textdichter und deren Bedeutung für eine Datierung der Werke eingegangen.

Die edierten Duette sind überwiegend für zwei Soprane (6) bzw. Sopran und Tenor (4). Nur jeweils ein Stück sieht dagegen die Kombination Sopran/Alto bzw. Alto/Baß vor. Erklärtes Ziel der Reihe ist es, in kritischen Editionen für Forscher und praktische Musiker interessante Gattungen oder Werke einzelner Komponisten allgemein zugänglich zu machen. Die Ausgabe soll also auch eine praktische sein, weshalb die Stücke mit ausgesetz-

tem Continuo versehen sind. Zu Recht jedoch weist der Herausgeber in seinen *Notes on Performance* darauf hin, daß diese Werke nur von „sattelfesten“ Amateuren bewältigt werden können und wegen ihrer z. T. virtuoson Anforderungen nur bedingt für den vom Verleger wohl ebenfalls intendierten „Hausgebrauch“ geeignet sind. Wenig sinnvoll erscheint daher auch, die edierten Texte mit einer Übersetzung zu versehen, da diese, wenn überhaupt, dann wohl eher für Laien von Nutzen ist.

(Januar 1991)

Daniel Brandenburg

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Orgelkonzerte II. Zwei Konzerte für Orgel und Orchester HWV 295 und 196^a* Hrsg. von Siegfried FLESCHE und Wolfgang STOCKMEIER. *Sechs Konzerte für Orgel und Orchester op. 7 HWV 306—311.* Hrsg. von Eva GERLACH und Ingeborg SCHNEIDER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XXXII, 291 S. (*Hallsche Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik, Band 8.*)

Lange hat es gedauert, aber das Warten hat sich gelohnt: Der Band mit den sechs Konzerten op. 7, denen zwei weitere Orgelkonzerte vorangestellt sind, erfüllt viele Erwartungen. Übersichtliches Notenbild und guter Druck erfreuen das Auge, Vorworte und Kritische Berichte zeugen von intensiver, wohl auch liebevoller Beschäftigung mit den Quellen und den Fragen zur Ausführung. Im Matthaei-Band von op. 4 sorgte allerdings ein kräftigerer Stich des Soloparts für ein noch besseres Erscheinungsbild. Trotzdem kann man aus der Ausgabe gut dirigieren und auch gut spielen.

Die beiden vorangesetzten Konzerte *F*-dur und *A*-dur sind von Siegfried Flesch und Wolfgang Stockmeier ediert; es handelt sich um die bisher unter den Nummern 13 (Kuckuck und Nachtigall) und 14 bekannten Stücke. Beim *F*-dur-Werk interessiert vor allem die Gegenüberstellung von ursprünglicher und späterer Fassung des zweiten Satzes, im *A*-dur-Konzert der stillichere Vorschlag Stockmeiers zur Auszierung der Oberstimme. Hinweise wie der auf die handschriftliche Quelle *E1* dieses Konzertes, das danach in einer Kurzfassung aus Satz 1 + 4 mit verbindender Improvisation er-

scheint, könnten die Aufführungspraxis nachhaltig beeinflussen: Ist bei Händel also alles erlaubt, wenn er sogar selbst willkürlich mit einzelnen Sätzen umging? Einen ähnlichen Eindruck erhält man von seinem Verleger Walsh, der das *d*-moll-Konzert op. 7/4 zusammenstellte in einer Fassung, wie sie nie von Händel geplant oder gespielt wurde.

Erfreulicherweise nimmt die Frage der Händelschen *ad-libitum*-Hinweise breiten Raum ein (vor allem auch bei op. 7) und wird schlüssig dahingehend beantwortet, daß manche dieser Anmerkungen zunächst für Händel selbst Geltung hatten, aber nach dem Auskomponieren der betreffenden Stellen überflüssig wurden. An anderen Orten betreffen diese Hinweise eher Verzierungen, Verkürzungen oder freiere Temponahme.

Die sechs Konzerte op. 7 sind von Eva Gerlach und Ingeborg Schneider ebenfalls vorbildlich ediert. Hier wird vor allem die Zusammenstellung der Werke, Umstellung einzelner Sätze und die Frage möglicher Aufführungen durch Händel selbst, d. h. die Zuordnung zu bestimmten Oratorien, ausführlich behandelt.

Die Herausgeber legen sich bei den Hinweisen auf die Orgelinstrumente auf einen Brief Händels fest, in dem er einem Bekannten für dessen Landsitz eine siebenstimmige Orgel empfiehlt. Ein solches Hausinstrument ist sicherlich nicht das einzige Orgelideal Händels in seiner Londoner Zeit. Zwar ist die Rede von größeren Instrumenten, aber man vermißt doch den Hinweis etwa auf die 1750 dem Findlings-Hospital gestiftete Orgel von 21 Stimmen, darunter vier Zungenregister. In diesem Hospital hat Händel konzertiert.

(Oktober 1990)

Viktor Lukas

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Band 6.1: Das Wohltemperierte Klavier I BWV 846—869.* Hrsg. von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XIV, 246 S.

Kritischer Bericht von Alfred DÜRR. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 448 S.

Mit dem neuen Band der *NBA* liegt, lang erwartet, eine der wichtigsten Klaviersammlungen der Musikgeschichte in einer Urtextausgabe mit kritischer Neubewertung der Quellen vor. Der Notenband enthält zwei Teile, daneben sieben Faksimiles und drei vollständig abgedruckte Varianten (BWV 846, 847/1 und 851/2). Der Notentext des 1. Teils umfaßt die 24 Präludien und Fugen nach dem einzigen erhaltenen Autograph von 1722 (dem sog. *Volkmann'schen Autograph*), der 2. Teil die Frühfassungen davon. Da das Autograph offenbar bis zum Tode Bachs in dessen Besitz verblieben war, weist es nach der frühesten Textfassung spätere Korrekturen auf, die Dürr in drei Stadien erfaßt. Das erste wird um 1732 datiert, das zweite nach 1736 und das dritte in die 1740er Jahre. Dürr schließt sich hierin im wesentlichen den von Walter Dehnhard 1974 und 1978 im Zusammenhang mit dessen Wiener Urtextedition von 1977 beschriebenen Ergebnissen an. Demnach präsentiert der Haupttext des Notenbandes die letzte Fassung aus der Hand Bachs, während die Lesarten aus früheren Stadien in Fußnoten dazu dargestellt werden. Im zweiten Textteil wird die früheste nachweisbare Fassung sämtlicher Sätze vor dem Autograph von 1722 wiedergegeben. Auch sie weist Weiterentwicklungen auf, die Dürr in verschiedenen Stadien beschreibt. Da sie im wesentlichen den Präludien 1–7 bzw. 8–11 des *Klavierbüchleins für W. F. Bach* entsprechen (ediert in Band V/5), werden sie nur im Kritischen Bericht referiert.

Aufschlußreich ist vor allem der Vergleich zwischen den Früh- und Letztfassungen der Präludien. Im Unterschied zu den Fugen erweitert Bach viele der Präludien später erheblich. So etwa das *Cis-dur* Präludium von 69 Takten auf 104, das in *D-dur* von 22 auf 35 oder das in *d-moll* von 15 auf 26. Nicht minder interessant sind Hinweise auf eine ursprünglich kirchentonale Vorzeichnung einiger Sätze sowie auf deren spätere Umstellung untereinander. Sie läßt vermuten, daß die bekannte Anordnung in chromatischer Folge zunächst nicht intendiert gewesen ist. Nachgewiesen wird, daß Nägelis Druckausgabe der Sammlung von 1801 neben dem sog. *Zürcher Autograph* noch eine Reihe anderer Quellen zur Textredaktion verwendet. Dies sind nur einige Ergebnisse aus der detaillierten Quellenkritik des umfangreichen Kriti-

schen Berichts, einer philologischen Leistung von besonderem Rang.

Nach den Kritischen Editionen der Bach Gesamtausgabe von Band 14 (Kroll, 1866) und deren Ergänzung durch Varianten aus dem *Zürcher Autograph* in Band 45 (Dörffel, 1897) sowie der Wiener Urtext Edition (Dehnhard, 1977) stellt die vorliegende Ausgabe eine neue, signifikante Stufe in der modernen Editions-geschichte des *Wohltemperierten Klaviers* dar. Man darf auf den zweiten Band gespannt sein.

(März 1991)

Klaus Peter Richter

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI: Complete Works/Opere complete., Volume III: Adriano in Siria. Drame per musica. Edited by Dale MONSON. New York: Pendragon Press/Milano: G. Ricordi & C. (1986). XXXIV, 294 S.

Anzuzeigen ist das Erscheinen des ersten Bandes der Pergolesi-Gesamtausgabe des von Barry S. Brook geleiteten Pergolesi Research Center in New York. Im Gegensatz zu den von Filippo Caffarelli um 1940 herausgegebenen sogenannten *Opera omnia* handelt es sich um eine kritische Ausgabe; das zeigt sich insbesondere darin, daß ihr eine radikale Neubestimmung des Werkbestands vorausging: Nur noch 29 Werke gelten nunmehr als authentisch, weitere neun sind mit Fragezeichen versehen; rund vier Fünftel der in die *Opera omnia* aufgenommenen Werke sind also von anderen Komponisten.

Pergolesis *Adriano*-Komposition von 1734 ist eine der vielen Vertonungen des Metastasio-Dramas, das erstmals 1732 mit Musik von Caldara zur Aufführung kam. Pergolesi hat seine Version (die zusammen mit den Intermezzi *Livietta e Tracollo* gespielt wurde) auf den Star der Aufführung, den Kastraten Caffarelli ausgerichtet, mit der Einfügung auch textlich neuer Arien und mit einer Verschiebung des Rollengefüges.

Die sorgfältige Edition Dale Monsons wird das schiefe und ungenügende Bild, das häufig noch von der Opernpflege der Zeit herrscht, zurechtzurücken helfen. Sie folgt modernen Standards, z. B. in der ausführlichen Darstel-

lung von Editions-kriterien, Werk- und Überlieferungsgeschichte u. ä., und zeichnet sich zudem durch einen separaten Abdruck auch des Librettos aus, was dem hohen literarischen Eigenwert der Opera seria, zumal der Dramen Metastasios, durchaus entspricht. Ungeklärt bleiben allerdings kleine Inkongruenzen im Verhältnis von Libretto und Partitur, so z. B. wenn zu Beginn des I. Akts der Auftritt des Titelhelden „al suono d'allegra sinfonia" erfolgen soll, was aber in der Partitur offensichtlich keine Entsprechung findet. Die Ausgabe strebt einen hohen Grad an graphischer Eindeutigkeit und Vereinheitlichung an, was der eher kargen originalen Notation in vielem widerspricht und zu einer Fülle von diakritischen Zeichen führt. Der Gebrauch des schlichten Wörtchens „simile" könnte hier manche Entlastung schaffen.

(November 1991)

Reinhard Wiesend

Johann Christoph Friedrich Bach: Four Late Sinfonias. Edited by Ewald V. NOLTE. A—R Editions, Inc. Madison 1988 (= Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume XXVIII.)

Mehr als zwei Jahrhunderte mußten die Sinfonien Johann Christoph Friedrich Bachs auf ihre Veröffentlichung warten — zu lange. Der einstige Werkbestand von zwanzig Sinfonien — noch Georg Schünemann konnte auf ihn zurückgreifen, als er sein Thematisches Verzeichnis der Werke des Bückeburger Bachs anlegte (1917) — wurde infolge kriegsbedingter Auslagerungen stark reduziert. Von den zwölf verlorengegangenen Sinfonien sind nur noch die Einträge und Incipits des Schünemann-Katalogs bekannt. Daß die verbleibenden acht Kompositionen nunmehr im Neudruck vorliegen, ist das Verdienst des amerikanischen Musikforschers Ewald V. Nolte. Schon vor einigen Jahren machte er sich den Umstand zunutze, daß von vier Bachschen Sinfonien Abschriften in Bibliotheken in Bethlehem, Pa., und Winston-Salem, N.C., existierten, und er veröffentlichte sie 1982 als *Four Early Sinfonias*. Die nunmehr vorgelegten *Four Late Sinfonias* — die Sinfonien HW I/5, 6, 10, 20: nach der Zählung von Hannsdieter Wohlfahrth (1971) —

bieten einen verlässlichen Notentext, sind drucktechnisch vorzüglich wiedergegeben und mit einem instruktiven Kommentar und einem Thematischen Verzeichnis versehen.

So ausführlich im Begleittext die biographischen Annotationen (u. a. mit einer fundierten Erörterung des Verhältnisses Bach—Franz Christoph Neubauer) und die stilgeschichtlichen Exkurse sowie aufführungspraktischen Hinweise ausfallen, in der Beschreibung der Handschriften selbst verzichtet Nolte leider auf nähere Aussagen zu ihrer Beschaffenheit (Schriftuntersuchungen, Papier, Wasserzeichen, Rasuren u. a.), ihren Besitzgang und Überlieferungsweg. Das gute erkennbare Wasserzeichen >CLD< (= Christoph Ludwig Dammler, Papiermacher in Arensburg, Schaumburg Lippe von 1763 bis 1795) + überkröntes Wappen im Stimmensatz der Sinfonie C-dur (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung, Mus. ms. Bach autogr. St 278) hätte ebenso Erwähnung finden sollen wie die Tatsache, daß die autographe Partitur der B-dur-Sinfonie (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Musikabteilung, Mus. ms. Bach autogr. P 379) aus dem Nachlaß Georg Poelchaus stammt. Und ob der Eintrag >N. III< auf dem Titelblatt von St 278 auf eine Bachsche Klassifizierung und damit möglicherweise auf eine andere Chronologie des Gesamtbestandes der Sinfonien hinweist, wäre schon des Nachdenkens wert gewesen. Hätte man sich also hier noch das eine oder andere vertiefende Wort gewünscht, so ist die editorische Leistung selbst beachtenswert. Die behutsamen Eingriffe in den Notentext sind durch Kleinstich, Kursivdruck, eckige Klammern und Punktierung (bei Bogen) kenntlich gemacht und im Lesartenverzeichnis vermerkt.

Eine letzte Anmerkung des Rezensenten bezieht sich auf die handschriftlichen Vorlagen für die B-dur-Sinfonie. Nolte wählt als Primärquelle für seine Ausgabe den Stimmensatz eines unbekanntem Kopisten (SPK, Musikabteilung Mus. ms. Bach St 551: nach Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, evtl. An. 303). Selbst wenn diese Handschrift auf einen verlorengegangenen autographen Stimmensatz zurückgehen sollte und somit ein späteres, reiferes Stadium der Werkgestalt gegenüber der im Partiturotograph überlieferten Fassung, von Nolte als „in-

complete ‚working‘ score“ klassifiziert, verkörpert, kann sie nicht den Anspruch erheben, durch den Komponisten autorisiert zu sein. Die Bach-Handschrift P 379 jedoch ist es. Hannsdieter Wohlfarth erklärte sie folgerichtig zur Primärquelle für seinen Neudruck der Sinfonie *B-dur* (*Stuttgarter Bach-Ausgaben*, HE 34.401/01). Die Unterschiede zwischen beiden Fassungen sind gravierend und reichen bis hin zu Abweichungen in der Melodieführung. Doch bietet das Vorliegen zweier Neudrucke, zumal wenn es sich um das opus summum der Gattung handelt, einen besonderen Reiz, nämlich zwei unterschiedliche künstlerische Äußerungen des Sinfoniekomponisten Johann Christoph Friedrich Bach auszumachen. Zeitgenossen hatten der Bachschen Musik „Würde im Ausdruck“, „Wissenschaft der Tonverwandlungen“ und — auf Werke wie die *B-dur-Sinfonie* bezogen — die „kunstvollsten und stimmenreichsten Ausarbeitungen seiner Hauptgedanken“ bescheinigt. Für den Hörer von heute blieben diese kompositorischen Qualitäten mangels vorhandener Neudrucke nicht nachvollziehbar. Dem Herausgeber der vier späten Sinfonien des Bückeburger Bachs ist für die Einlösung einer längst fälligen historischen Verpflichtung zu danken. Seine Publikation ermöglicht nunmehr eine differenziertere Sicht auf das sinfonische Schaffen vor und neben der Wiener Klassik.

(März 1991) Hans-Günter Ottenberg

Musica Britannica LV: Elizabethan Keyboard Music. Edited by Alan BROWN. London: Stainer and Bell 1989. XXVI, 189 S.

In Band 55 der 1951 gegründeten Reihe *Musica Britannica* veröffentlichte Alan Brown überwiegend Kompositionen und Transkriptionen aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts. Die beiden Hauptquellen sind die Handschriften der British Library Additional MS 30485 und Royal Music Library Ms 24.d.3 (*Will. Forster's Virginal Book*). Brown vermutet, daß Thomas Weelkes der Kompilator der erstgenannten Handschrift gewesen ist. Diese ist ein gutes Beispiel für eine Sammelhandschrift des 16. Jahrhunderts, Weelkes verwendete zahlreiche Quellen und steuerte auch eigene Werke bei. Nach Thurston Dart wurde

das *Will. Forster's Virginal Book* nach dem Tode von William Byrd im Juli 1623 kompiliert, William Forster war allerdings kein so guter Kopist wie Weelkes. Beide Handschriften überliefern sehr ähnliche Repertoires, neben Musik von Byrd Präludien, Pavanen, Galliar-den, Allemanden und Grounds, auch schwächere Kompositionen und anonyme Stücke dabei. Als Beispiele für bekannte Musik der Zeit seien die *Flat Pavan* (Nr. 21) und *Johnson's Medley* (Nr. 35) genannt. Innerhalb der vielen Bearbeitungen nehmen die Transkriptionen der Lieder von Byrd (Nr. 49—54) eine Sonderstellung ein. Die verzierten Transkriptionen von vier Chansons (Nr. 44—47) und der Motette *O quam gloriosum est regnum* von Byrd (Nr. 48) entsprechen zwar nicht dem allgemeinen Geschmack des 20. Jahrhunderts, repräsentieren aber einen wichtigen Aspekt der Musik jener Zeit.

In seinem Vorwort erläutert Brown die Auswahl für den vorliegenden Band, weitere Informationen liefern der ausführliche Kritische Bericht und der Anhang mit einer Auflistung sämtlicher Kompositionen der beiden Hauptquellen. Bereits im Inhaltsverzeichnis wird mitgeteilt, daß die Bearbeiter der Nr. 44—60 nicht bekannt sind. Neben den bereits genannten Bearbeitungen sind fünf Fantasien für Instrumental-Consort (Nr. 55—59) und die Motette *Miserere mei Deus* (Nr. 60) in einer Version für Tasteninstrumente publiziert. Die meisten Stücke dieses Bandes sind in nur einer Handschrift erhalten. Die Notierung gibt exakte Hinweise, welche der beiden Hände spielen soll. Abweichungen hiervon sind entweder im Notentext gekennzeichnet (Nr. 58) oder im Kritischen Bericht vermerkt. Die originalen Fingersätze sind angegeben, wobei die Ziffern für die linke Hand der heute üblichen Schreibweise folgen. Der vorliegende Band wird seinem Anspruch, Wissenschaftlichkeit mit Praxisnähe zu verbinden, gerecht.

(April 1991) Susanne Stalal

JOHANN HERMANN SCHEIN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 7: Musica Boscareccia. Villanellen zu 3 Stimmen mit Generalbaß 1621/1626/1628. Hrsg. von Joachim THALMANN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XXII, 179 S.

Den Ausbruch eines großen und folgen-schweren Krieges fassen wir als eine Zäsur auf, deren Spur in der Biographie jedes Zeitgenossen erkennbar sein muß. Daß Schein mit der Veröffentlichung seiner *Waldliederlein* drei Jahre nach Beginn des Dreißigjährigen Krieges anfängt und sogar in rascher Folge innerhalb des ersten Kriegsjahrzehnts zwei weitere Teile, insgesamt fünfzig Lieder, folgen läßt, wirkt deshalb befremdlich. Ein solcher Ausbund an guter Laune, Witz, Übermut, ja Alberei bis an die Grenze des Nonsense paßt ganz einfach nicht zu dem Bild, das man sich von Produkten aus schwerer Zeit macht. Doch gab das Publikum dem Dichterkomponisten recht, so gleich wurden weitere Auflagen notwendig, auch nach Scheins Tod, nicht weniger als sechs bis zum Kriegsende, und dann noch, als vielleicht stärkstes Indiz für die ungebrochene Beliebtheit der Kompositionen, eine komplette Neuauflage mit geistlichen Texten! Der Herausgeber warnt sogar, es könne bei Aufführungen am unrechten Ort leicht Ärger geben, weil die leichtfertigen Originaltexte noch überall bekannt seien. Schein selbst bestand auf der Gleichgewichtigkeit seiner weltlichen und geistlichen Werke, seine erste Publikation 1609 war ja das *Venus Kränzlein* gewesen, durch die zwei Jahrzehnte seiner Komponistenlaufbahn blieb er bei diesem Standpunkt; der Thomaskantor fand nichts dabei, beim Erscheinen von *Opella noca II* 1626 in einer verlegerischen Bemerkung auf das in Kürze bevorstehende Erscheinen der *Waldliederlein II* hinzuweisen: er rechnete offensichtlich mit dem gleichen Publikum. Dies gibt uns einen Fingerzeig auf das kompositorische Niveau. Natürlich sind das nicht wirkliche oder nachgeahmte Villanellen. Wenn man bedenkt, daß Lechners *Teutsche Villanellen* als ein Spätprodukt dieser Kunstmode in Scheins Geburtsjahr erschienen waren, so verbietet sich die Vermutung, der Titelhinweis „auff Italian-Villanellische Invention“ spekuliere auf modische Aktualität. Er entspricht vielmehr genau der Charakterisierung „auff Italian-Madrigalische Manier“ beim *Israels Brunnlein*, informiert also den Leser über Machart und Stillage der Kompositionen. Gleichwohl ist das Villanellische der *Waldliederlein* gar nicht so leicht dingfest zu machen, am ehesten noch bei den Texten, mit denen Schein eine Mischung aus

Hirtenpoesie italienischer Prägung und deutschen Scherz- und Liebesliedern gelungen ist. In der Komposition hingegen erinnert nichts mehr an die bäuerisch-ordinären Züge der Villanella ein Jahrhundert früher, die Schreibweise ist so anspruchsvoll, witzig und elegant, daß man das Entzücken der Zeitgenossen gut nachempfinden kann. Villanellisch wären demnach nur die Varianten der zweiteiligen Liedform, die spezielle Dreistimmigkeit und das ziemlich weitgehende Besetzungs-ad-libitum, vor allem aber die im Zusammenwirken der Einzelzüge sich einstellende heitere Grundstimmung des Ganzen zu nennen. Thalmanns Neuauflage ist so gut gelungen, daß man versucht ist, den schönen Band als Geschenkbuch zu empfehlen. Man wird knapp und zuverlässig über alles Wissenswerte informiert, die Stücke sind gut fürs Musizieren plaziert, der Generalbaß ist zutreffend für die Originalbesetzung mit ihrer Lücke zwischen Baß und den beiden Sopranen ausgesetzt, selbst das heikle Problem, wie man dem Benutzer die später hinzugefügten geistlichen Texte zugänglich machen kann, ohne die Lesbarkeit zu beeinträchtigen, wurde auf ebenso einfache wie einleuchtende Weise gelöst.

(April 1991)

Lars Ulrich Abraham

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5. Band 14: Lo Sposo Deluso. Hrsg. v. Gerhard ALLROGGEN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XXV, 132 S.*

Die wichtigste Information steht in einem Nachtrag zum Vorwort: Luigi Petrobelli und Alessandra Campana konnten die bisher unbekannte Textvorlage nachweisen, ein Libretto, das Cimarosa erstmals unter dem Titel *Le donne rivali* 1780 vertont hat. Als Autor ist von Campana einstweilen Giuseppe Petrosellini vorgeschlagen worden (*MJb* 1989/90, S. 75).

Mozarts Opernversuch zwischen *Entführung* und *Figaro* ist nicht sehr weit gediehen. Nach Ouvertüre und mit ihr verbundener Introduction, zwei Arien und einem Terzett ist er abgebrochen worden. Das Vorwort informiert ausführlich über bisher vorgetragene Entstehungs-

hypothesen, macht verdienstvoll auf eine Textlücke vor der *scena ultima* des 1. Aktes aufmerksam und berichtet über die Quellen zum Werk. Angesichts des hohen Fußnotenaufwandes scheint nur verwunderlich, daß der Entdecker eines erst 1955 aufgefundenen Skizzenblattes namentlich nicht genannt werden kann (Anm. 53). Er hat immerhin auch die Identifizierung geleistet. Von Skizzen abgesehen ist die Musik allein im fragmentarischen Partiturautograph überliefert, das allerdings fremde, vermutlich von Constanze Mozart anlässlich eines Prager Konzerts von 1797 initiierte Ergänzungen enthält, die vom Herausgeber durch Klammern kenntlich gemacht sind. Typographisch schöner, wenn auch in der Unterscheidung offenbar weniger verlässlich, war der Kleinstich der *Alten Mozart-Ausgabe*. Mit welchen Mitteln die neue Edition ihre Schriftzuweisung vorgenommen hat, ob mit Unterstützung von Fluoreszenzüberprüfung am Original, oder bloßem Augenschein an einer Fotokopie, bleibt unerwähnt.

Bei den Arien Nr. 2 und 3, von denen in der Hauptsache nur Singstimme und Baß entworfen sind, wurde auf ein Weiterlaufen der nicht ausgefüllten Leersysteme leider verzichtet. Platzsparende Überlegungen können der Grund nicht gewesen sein; die *NMA* wendet für den gleichen Notentext, den die *AMA* auf 40 Seiten wiedergibt, großzügig 104 Seiten auf. Dafür ist bei den Arienanfängen — wenigstens für jeweils drei Takte — Mozarts eigene Partituranordnung einmal belassen worden, wie überhaupt die Editionsgrundsätze zum Vorteil der Ausgabe gelockert scheinen (Vorwort S. XIV). Die Begründung für die durchaus sinnvollen Entscheidungen birgt freilich eine nicht zuende gedachte paradoxe Weiterung: Bei „Werken, die in definitiver Gestalt vorliegen“ (gemeint sind wohl eher Werke, die bis zur Aufführungsreife gediehen sind) darf man vom Quellenbefund danach unbedenklich weiter abweichen als bei solchen, für die es nur eine erste Niederschrift gibt, auch wenn sie „scheinbar fertige Teile“ enthält. Nicht nur an dem harmlosen „scheinbar“ könnten sich ganze Wissenschaftsdiskussionen entzünden. (April 1991) Manfred Hermann Schmid

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V. Werkgruppe 14: Konzerte für ein oder mehrere Streich-, Blas- und Zupfinstrumente und Orchester. Band 5: Hornkonzerte (mit Kritischem Bericht). Vorgelegt von Franz GIEGLING. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1987. XXIII, 175 S.*

In Mozarts Oeuvre kommt namentlich den Solokonzerten für Blasinstrumente ein signifikanter Stellenwert zu. Dieser Umstand ist fraglos im Zusammenhang mit Mozarts persönlichen, oftmals freundschaftlichen Beziehungen zu den arriviertesten Bläuersolisten seiner Zeit zu sehen. So beeinflussten vornehmlich die Hornisten Ignaz Leutgeb und Wenzel Stich-Punto durch ihre bläserische Virtuosität und ihre exorbitanten musikalischen Qualitäten Mozarts Wirken im Bereich der Kammermusik und der Solokonzerte. In welchem hohem Maße der angesehene Wiener Hornist Ignaz Leutgeb (1732—1811), dessen Bekanntschaft mit Mozart bereits in die Salzburger Jahre des Meisters zurückreicht, auf Mozarts kompositorisches Schaffen einzuwirken vermochte, wird von Franz Giegling im Vorwort zu dem oben zitierten Band der *NMA* treffend und mit fundierter Fachkenntnis skizziert: sowohl die in diesem Band edierten *Es-dur-Hornkonzerte* KV 417, 447 und 495 als auch das *D-dur-Konzert-Fragment* KV 412 oder das von E. F. Schmid herausgegebene *Horn-Quintett* KV 386/407 (*NMA* VIII/19, Abt. 2) verdanken diesem Hornisten und Intimus Mozarts ihre Entstehung. Giegling geht im Vorwort zu dieser Ausgabe auf entstehungsgeschichtliche und aufführungspraktische Details, sowie auf Fragen der Datierung, der musikalischen Diktion, der Instrumentation und der Partitur-Konzeption ein. Dabei widmet er der Verwendung mehrerer Farbtinten bei der Niederschrift des Konzerts KV 495 erhöhte Aufmerksamkeit und interpretiert diese, bislang als Scherz des Komponisten ausgelegte Methode als einen „raffiniert angelegten Farbcode“, mit dem Mozart über die obligate musikalische Nomenklatur hinaus „die feineren deklamatorischen und dynamischen Nuancen seiner Musik“ zum Ausdruck zu bringen suchte.

Zur Rekonstruktion und zur eindeutigen Klärung diverser interpretatorischer oder aufführungstechnischer Fragen der Mozartschen

Hornkonzerte zieht Giegling neben den erhaltenen Autographen auch Sekundärquellen (Erstdrucke und Partiturabschriften aus mehreren europäischen und außereuropäischen Musikbibliotheken und -Archiven in Berlin, Krakau, Leningrad, Mainz, New York, Prag und Wien) heran, um Abweichungen, differente Fassungen und spezielle Charakteristika der einzelnen Varianten in minutiösem Vergleich mit größtmöglicher wissenschaftlicher Akribie darzustellen und in einem gesonderten kritischen Bericht zu dokumentieren.

Während der Herausgeber aufführungstechnischen Aspekten, wie etwa dem orchestralen und solistischen Einsatz von Naturhörnern bei Mozart oder der Reduzierung begleitender Streicherstimmen bei den solistischen Hornpassagen besondere Aufmerksamkeit einräumt, bleibt zwangsläufig die (von H. C. Robbins aufgeworfene) Frage nach dem möglichen Vorbild der Hornkonzerte Franz Anton Rösler-Rosettis für Mozarts Kompositionen unbeantwortet.

Zusammenfassend ist zu vermerken, daß die Intention der *NMA*, wissenschaftlich einwandfreie Texte in authentischer Form mit kritischen Berichten vorzulegen und diese der heutigen Musizierpraxis zugänglich zu machen, mit dieser, rechtzeitig zu den zahlreichen Aktivitäten des Mozart-Gedenkjahres publizierten Edition, einmal mehr optimal erfüllt wurde.

(Oktober 1990)

Eugen Brixel

Brüder Grimm Volkslieder. Melodien erarbeitet von Wiegand STIEF. Marburg: N. G. Elwert Verlag (1987). XIV, 328 S. (Aus der Handschriftensammlung der Universitätsbibliothek Marburg. Band 3.)

Innerhalb der musikwissenschaftlichen Volksliedforschung ist es immer wieder bedauert worden, daß die frühen bedeutenden Liedsammlungen reine Textsammlungen waren. Erst unserem Jahrhundert ist es vorbehalten geblieben, daß sich die Melodieforschung als gleichberechtigte Disziplin entwickelte und Germanistik sowie Musikwissenschaft in der Liedforschung Interdependenz-Disziplinen bilden. Von großem Interesse waren daher Bemühungen einzelner Wissenschaftler, im Nach-

hinein den Melodien nachzuspüren, die zu jenen Volksliedtexten gehörten, gehört haben könnten, Varianten bildeten bzw. in Analogie zu ihnen stehen. Hier sei vor allem auf Erich Stockmanns Arbeit *Des Knaben Wunderhorn in den Weisen seiner Zeit* Berlin 1958 verwiesen.

Für den Autor stellte der Volksliednachlaß der Brüder Grimm „eine einzige Herausforderung dar: durch die Aufgabe, zeit-, orts- und gestaltnahe Varianten zu den deutschsprachigen Volksliedtexten des Grimmschen Nachlasses zu finden“, die auch von den Brüdern Grimm in ihrer Zeit hätten aufgezeichnet werden können. Der Grimmsche Nachlaß enthält die Texte zahlreicher deutsch- und fremdsprachiger Kunst- und Volkslieder aus einem Zeitraum, der etwa 300 Jahre umfaßt. Es handelt sich um vielstrophige Fassungen, aber auch um Fragmente oder lose Textandeutungen. Der Verfasser legt nun 160 Melodien vor, die nach ausgiebigen Quellenanalysen — im wesentlichen anhand der Bestände des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg — ein glaubwürdiges Bild von der Melodiegestalt der Texte der Grimmschen Sammlung vermitteln. Die Schwierigkeit der Aufgabe wird allein daran erkennbar, daß in Ermangelung anderer Quellen Melodiefassungen herangezogen werden mußten, die z. B. erst aus den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts stammen, so etwa bei dem Lied *Wo soll wir dann spaziren gehn mein liebster Fennerich!*. Im Nachlaß der Grimms findet sich keine einzige Melodie bei den nach mündlicher Wiedergabe aufgezeichneten Volksliedern, d. h. auch bei allen deutschsprachigen Volksliedern. Lediglich zehn Melodien sind enthalten, und sie entstammen schriftlichen Vorlagen: Das dänische Lied *Skiön Midel* aus Gräters Bragur und neun Lieder aus dem britischen *Auszug aus einem Notenbuch*. Bei den Versteilen der Texte finden sich keinerlei Hinweise auf Melodien. Da viele Texte bruchstückhafte Strophen, mangelnde Periodizität aufweisen, auch eine Kontamination verschiedener Liedtypen darstellen, wäre „die eindeutige, problemlose Anpassung einer eventuell vorhandenen Melodie schwierig“ gewesen. Lediglich die Prosatexte enthalten Melodiehinweise oder Hinweise auf Sänger, Sangesart, Zeitpunkt der Aufzeichnung, Druckart und Publikationsjahr. Die Re-

cherchen des Autors ergaben, daß die zehn vorgefundenen Melodiefassungen offenbar planlos und zufällig in die Sammlung geraten waren. Auch sind die Bemerkungen zur Musik und zu den Melodien „ohne erkennbare Absicht und ohne System“. Wie für andere frühe Liedsammler war auch für die Brüder Grimm die Volkläufigkeit der Lieder zum Zeitpunkt ihrer Aufzeichnung offenbar nicht das Kriterium für ihre Sammlung. Dies ist z. B. dadurch zu belegen, daß sie zahlreiche Lieder aus alten Quellen, so z. B. aus Georg Forsters *Frische Teutsche Liedlein*, übernahmen. Der Autor löst hier die Melodiefassungen aus den mehrstimmigen Sätzen heraus, notiert sie aber in ihrer Fassung als *cantus-firmus*-Stimme. Wechselt die Stimme im Chorsatz bzw. wird der *cantus firmus* eindeutig in mehreren Stimmen gleichzeitig verarbeitet, wird auch mehrstimmig notiert. Den Brüdern Grimm stand offensichtlich nur das Tenorstimmbuch zur Verfügung, so daß einzelne Textanfänge und -zeilen fehlen. Sie wurden daher vom Autor aus den Nachbarstimmen übernommen und ebenfalls im Chorsatz abgedruckt. Als Vergleichsmaterial wurde nach Möglichkeit der Nachlaß Ludwig Erks benutzt, weil diese Sammlung das Liedgut enthält, das die Brüder Grimm hätten kennen können bzw. was sie tatsächlich kannten.

Die Gesamtanlage des Buches ist großzügig ausgestattet. Text- und Melodiefassungen werden jeweils auf gegenüberliegenden Seiten abgedruckt, so daß dem Leser der Vergleich sehr bequem gemacht wird. Auch helfen unterschiedliche Drucktypen, die Textfassungen leichter voneinander zu unterscheiden. Den Quellenvergleich erleichtern weiterhin die Inventarnummern und Seitenangaben aus dem Band *Brüder Grimm — Volkslieder*. Auch wurde die Reihenfolge der aus Forsters Sammlung stammenden Lieder beibehalten, so wie sie in den Reichsdenkmälern aufgeführt sind, der vom Autor benutzten Quelle.

Auf diese Weise ist für die Forschung nicht nur eine notwendige Ergänzung der erstmaligen Gesamtausgabe der Volkslieder der Brüder Grimm entstanden, sondern ein äußerst hilfreiches Quellenwerk, das für die Volksliedforschung in Zukunft unentbehrlich sein wird.

(März 1991)

Günther Noll

Diskussion

Zur Rezension von ERNST APFEL: *Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen von Ernst APFEL*. Saarbrücken: Musikwissenschaftliches Institut der Universität Saarbrücken [recte: des Saarlandes] 1986, und

ERNST APFEL: *Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt und von der Komposition bis um 1480*. Saarbrücken: Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes 1987, durch Karlheinz Schlager in *Mf* 43, 1990, Heft 1, S. 89/90.

Folgende Anmerkungen sind erforderlich: Es ist nicht richtig, daß das Buch *Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt und von der Komposition* „ein Kommentarband [ist], der den Zeitraum von etwa 900 bis 1480 erfaßt, d. h. mit Bemerkungen zum sogenannten ‚alten Organum‘ beginnt und mit Texten zum dreistimmigen Kontrapunkt endet“, sondern es ist eine Darstellung der musikalischen Satzlehre von etwa 900 bis 1480 in Form von Einzelbesprechungen sämtlicher herausgegebenen Traktate aus dieser Zeit, kapitelweise nach Zeitabschnitten, Gattungen und Arten der Lehre zu Gruppen zusammengefaßt, mit Einleitungen zu den einzelnen Kapiteln, in denen die jeweils zu Gruppen zusammengehörigen Traktate aufgezählt sind, wobei die einzelnen Besprechungen aus Zusammenfassungen allgemeinerer Ausführungen und Übersetzungen kurzer prägnanter Angaben und Regeln in den Traktaten bestehen.

In mehrfacher Beziehung ist auch nicht richtig, daß dieses Buch *Die Lehre vom Organum, Diskant, Kontrapunkt und von der Komposition* („Dieser Band . . .“) „ein Ausschnitt aus der umfangreicheren ‚Geschichte der Kompositionslehre. Von den Anfängen bis gegen 1700‘ [ist], die erstmals in fünf Bänden 1985 erschienen ist und von der es inzwischen auch eine Taschenbuchausgabe gibt“, sondern das Buch ist eine Neufassung direkt von Teil I der unter dem genannten Titel erschienenen Taschenbuchfassung, *Taschenbücher zur Musikwissenschaft*, herausgegeben von R. Schaal, Bd. 75 bis 77, Wilhelmshaven (1981), der die Fassung

desselben Teils in der umfangreicheren *Geschichte der Kompositionslehre von den Anfängen bis gegen 1700, Erweiterte Grundfassung*, 5 Bände, Saarbrücken: Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes 1985 (wie der Titel gegenüber dem der Taschenbuchausgabe richtig lautet) vollkommen entspricht. Der Zweck und Sinn der Neufassung von Teil I der Taschenbuchausgabe und der „Erweiterten Grundfassung“ in der *Lehre vom Organum* . . . war die Angleichung dieses Teils an die Teile II und III, die in Einzelbesprechungen der Kompositionslehren kapitelweise nach Zeitabschnitten und Herkunftsländern mit Einleitungen und Aufzählungen der betreffenden Kompositionslehren bestehen.

Es ist auch nicht richtig, daß das Buch *Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen* „ein Buch mit Übersetzungen“ ist, sondern es enthält seiner Konzeption und Intention entsprechend vollständige Übersetzungen aller herausgegebenen musikalischen Satzlehren aus der genannten Zeit und einiger Traktate aus der früheren Zeit von der ältesten musikalischen Satzlehre, der *Musica Enchiriadis* an.

Und es ist nicht richtig, daß die Texte des „Bandes *Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen* jene Kapitel der ‚Geschichte der Kompositionslehre . . .‘ [ergänzen], die nicht mehr im Band ‚Die Lehre vom Organum . . .‘ enthalten sind“, denn in der *Geschichte der Kompositionslehre* . . . liegen keine Übersetzungen, sondern nur kurze Besprechungen vor, und außerdem müßten „Ergänzungen“ den Schluß von Teil I der *Geschichte der Kompositionslehre* . . . betreffen, was aber nicht der Fall ist.

Sind nun schon die hier in den beiden vorhergehenden Abschnitten zitierten beiden Sätze des dritten Abschnitts der Rezension inhaltlich unzutreffend, so müßte sich der dritte und letzte Satz dieses Abschnitts „Die Begründung dafür liegt darin, daß die in Frage kommenden Traktat-Ausschnitte von der *Musica Enchiriadis* bis zum *Organum*traktat von Montpellier zum großen Teil in kommentierten Editionen und Übersetzungen vorliegen“

seiner Anordnung und Stellung nach auf den vorhergehenden zweiten hier zuletzt zitierten Satz beziehen, was aber nicht sein kann, sondern er muß sich seinem Inhalt nach auf den hier vorher zitierten Satz beziehen, so daß der zweite mittlere Satz dieses Abschnitts überhaupt an der falschen Stelle steht.

Eine zusammenfassende Bemerkung hinsichtlich der Reihenfolge der Entstehung und des inhaltlichen Zusammenhangs der beiden oben genannten Bücher ist hier aus Raumgründen leider nicht möglich, geht aber aus den vorstehenden Ausführungen hervor.

Ernst Apfel

Eingegangene Schriften

URSULA ADAMSKI-STÖRMER. Requiem aeternam. Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 354 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 66.)

THEODOR W. ADORNO. Alban Berg. Master of the smallest link. Translated with introduction and annotation by Juliane BRAND and Christopher HAILEY. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). XVIII, 156 S., Notenbeisp.

HERMANN APFELBÖCK. Tradition und Gattungsbewußtsein im deutschen Leich. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte mittelalterlicher musikalischer "discordia". Tübingen. Max Niemeyer Verlag 1991. VIII, 209 S., (Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge. Band 62.)

The autobiography of TAKAHASHI CHIKUZAN. Adventures of a tsugaru-jamisen musician. Translated and annotated by Gerald GROEMER. Warren: Harmonie Park Press (1991). XXIII, 111 S.

Bach-Kantaten in Berlin. Eine Jubiläumsschrift. Im Auftrag des Bach-Chores an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche. Hrsg. von Rudolf ELVERS und Karl HOCHREITHER. Berlin: CZV-Verlag 1991. 306 S., Abb., Notenbeisp.

JOHANN CHRISTIAN BACH (1735—1782). Quintett für Flöte, Oboe, Violine, Viola und Basso continuo D-dur op. 11/6. In einer anonymen zeit-

genössischen Bearbeitung für zwei Tasteninstrumente (Klavier, Cembalo). Hrsg. von Ellwood DERR. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1991). 25 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI, 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.

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685—1750) 371 vierstimmige Choräle für ein Tasteninstrument (Orgel, Klavier, Cembalo). Nach der Ausgabe von 1784—1787 (J. Ph. Kirnberger, C. Ph. E. Bach). Hrsg. von Klaus SCHUBERT. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1990). 164 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH. Solo für Flöte a-moll BWV 1013. Hrsg. und kommentiert von Barthold KUIJKEN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1990). 16 S.

Johann Sebastian Bachs historischer Ort. Hrsg. im Auftrag des Forschungskollektivs „Johann Sebastian Bach“ an der Universität Leipzig von Reinhard SZESKUS. Wiesbaden-Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag (1991). 311 S., Notenbeisp. (Bach-Studien 10.)

Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Reinmar EMANS und Matthias WENDT. Bonn: Gudrun Schröder-Verlag 1990. 460 S., Abb., Notenbeisp.

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER. Mysterien-Sonaten („Rosenkranz-Sonaten“). Bayerische Staatsbibliothek München Mus. Ms. 4123. Vorgelegt von Ernst KUBITSCHKE. Bad Reichenhall. Comes Verlag 1990. 17, 80 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg, Faksimile-Ausgaben. Band 1.)

LUIGI BOCCHERINI. Quartett in c-Moll, op. 2, Nr. 1 (G 159) für 2 Violinen, Viola und Violoncello. Hrsg. von Christian SPECK. Celle: Moeck Verlag (1989). 4 Stimmen 7, 6, 5, 7 S.

LUIGI BOCCHERINI. Quartett in B-Dur op. 2, Nr. 2 (G 160) für 2 Violinen, Viola und Violoncello. Hrsg. von Christian SPECK. Celle: Moeck Verlag (1989). 4 Stimmen 4, 3 S.

LUIGI BOCCHERINI. Quartett in D-Dur op. 2, Nr. 3 (G 161) für 2 Violinen, Viola und Violoncello. Hrsg. von Christian SPECK. Celle: Moeck Verlag (1989). 4 Stimmen je 3 S.

REINHARD BÖSS. Die Kunst des Rätselkanons im Musikalischen Opfer. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag (1991). Textband 142 S., Notenbeisp. Notenband 192 S.

HELLA BROCK. Edvard Grieg. Leipzig: Reclam-Verlag 1990. 393 S., Abb., Notenbeisp.

MARIA BRUCKBAUER. „ und sei es gegen eine Welt von Feinden!“ Kurt Hubers Volksliedsammlung und -pflege in Bayern. München: Kommission für bayerische Landesgeschichte (Institut für Volkskunde) 1991. 230 S., Abb. (Bayerische Schriften zur Volkskunde. Band 2.)

UTE BÜCHTER-RÖMER. New Vocal Jazz. Untersuchungen zur Zeitgenössischen Improvisierten Musik mit der Stimme anhand ausgewählter Beispiele. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). VI, 524 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 63.)

GABRIELE BUSCHMEIER. Die Entwicklung von Arie und Szene in der französischen Oper von Gluck bis Spontini. Tutzing: Hans Schneider 1991. IX, 334 S., Notenbeisp.

GIUSEPPE CHIARI. Osservazioni su Zarlino/Riemann. Firenze: Editio in proprio 1987. 30 S.

GIUSEPPE CHIARI. Dubbio sull'armonia. Firenze: Hopeful Monster editore (1990). 60 S.

GIUSEPPE CHIARI. Biblioteca Musicale. Firenze: Editio in proprio 1989. 103 S.

PATRICIA ADKINS CHITI. Almanacco delle virtuose, primedonne, compositrici e musiciste d'Italia. Dall'A.D. 177 ai giorni nostri. Novara: Istituto Geografico De Agostini 1991. 331 S., Abb.

Corpus Troporum VII. Tropes du Sanctus. Introduction et édition critique par Gunilla IVERSEN. Stockholm: Almqvist & Wiksell International (1990) 432 S. (Acta Universitatis Stockholmiensis XXXIV.)

CLAUDE DEBUSSY: Images II. Nach dem Autograph der Erstausgabe und einem Handexemplar des Komponisten hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN. Mit einem Vorwort von François LESURE. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle Verlag (1990). VI, 30 S.

MANFRED DETTKE: Lehrwerke für die sechssaitige Konzertgitarre in deutschsprachigen Aus-

gaben des 19. und 20. Jahrhunderts. Unter Berücksichtigung von Gitarrenschulen, theoretischen Schriften und anderen Handreichungen, die sich mit der Gitarre auseinandersetzen. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 174 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 65.)

F. DI MONTE / G. ZACCHINI Drei Widmungsstücke an Erzherzog Karl II. von Innerösterreich zu 4 Stimmen. Hrsg. von Robert LINDELL. Mit einem Beitrag zu den Texten von Hubert Reitterer. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1988. 24 S. (Musik alter Meister. Heft 53.)

WILLIAM DRABKIN Beethoven: Missa solennis. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press 1991. XIII, 117 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks.)

Draeseke und Liszt. Draesekes Liedschaffen. Tagungen 1987 und 1988 in Coburg. Hrsg. von Helga LÜHNING und Helmut LOOS. Bonn: Gudrun Schröder-Verlag 1988. 446 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft. Schriften, Band 2.)

REINHOLD DUSELLA. Die Oratorien Carl Loewes. Bonn: Gudrun Schröder-Verlag 1991. XII, 331 S., Notenbeisp. (Deutsche Musik im Osten. Band 1.)

Early Music History 10: Studies in medieval and early modern music. Edited by Iain FENLON. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). X, 313 S.

Edizione critica delle opere di Gioacchino Rossini. Sezione settima — *péchés de vieillesse*, volume 2: Album français — *Morceaux réservés*. A cura die Rossana DALMONTE. Pesaro: Fondazione Rossini 1989. XL, 404 S.

HANS HEINRICH EGGBRECHT: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München: R. Piper Verlag (1991). 838 S., Abb., Notenbeisp.

ALFONS EICHKORN. Grundlagen virtuoser Violintechnik. Freiburg: Hochschul-Verlag (1990). 34 S., Notenbeisp.

ULRIKE ENGELKE: Vortrag und Geschmack in der Instrumentalmusik zur Zeit Carl Philipp Emanuel Bachs. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Auführungspraxis 1989. 40 S. (Sonderbeitrag. Heft 6.)

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V. Band 77, Abteilung Mittelalter, Band 15: Der Kodex Berlin 40021. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin Mus. ms. 40021. Zweiter Teil: Nr. 43-96. Hrsg. von Martin JUST Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1991. 291 S.

FRANCESCA FERRARESE / CRISTINA GALLO Il fondo musicale della Biblioteca Capitolare del Duomo di Treviso. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo 1990. XXVII, 395 S. (Cataloghi di fondi musicali italiani 12.)

HELLMUT FLASHAR. Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585—1990. München: Verlag C. H. Beck (1991). 407 S., Abb.

DAN FOG: Hartmann-Katalog. Verzeichnis der gedruckten Kompositionen von J. P. E. Hartmann (1805—1900) Hellerup: Dan Fog Musikforlag 1991 XV, 189 S.

The Forkel-Hoffmeister & Kühnel correspondence. A document of the early 19th-century Bach revival. Edited by George B. STAUFFER. New York-London-Frankfurt: C. F. Peters Corporation 1990. XXVIII, 151 S.

CESAR FRANCK. Prélude, Aria et Final. Nach den Autographen und der Erstausgabe hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN. Fingersatz von Klaus SCHILDE. München: G. Henle Verlag (1991). VII, 29 S.

PETER FRANKLIN: Mahler: Symphonie No. 3. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). XIII, 127 S. (Cambridge Music Handbooks.)

Freier Eintritt, Freie Fragen, Freie Antworten. Die Kölner Mittwochgespräche 1950—1956. Historisches Archiv der Stadt Köln 1991. 192 S., Abb.

CLEMENS M. GRUBER. Nicht nur Mozarts Rivallinnen. Leben und Schaffen der 22 österreichischen Opernkomponistinnen. Wien: Paul Neff Verlag (1990). 190 S., Abb. (Neff's kleine Bibliothek der schönen Künste.)

PETER GÜLKE: Franz Schubert und seine Zeit. Laaber: Laaber Verlag (1991). 399 S., Abb., Notenbeisp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

JOHANNES GROSS-HARDT: Die französische Orgelsymphonie des 19. und 20. Jahrhunderts. Wies-

baden: Breitkopf & Härtel 1991. 243 S., Notenbeisp. (Neue Musikgeschichtliche Forschungen. Band 17.)

GERD GRUPE: Kumina-Gesänge. Studien zur traditionellen afrojamaikanischen Musik. Teil I und II. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1990 Teil I: 299 S., Notenbeisp., Teil II: Transkriptionen, 65 S.

LAURENT GUILLO: Les Éditions musicales de la Renaissance lyonnaise. Paris: Klincksieck 1991. 494 S.

MARTELLA GUTIERREZ-DENHOFF: Felix Draeseke. Chronik seines Lebens. Bonn: Gudrun Schröder-Verlag 1989. XII, 245 S., Abb. (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft. Schriften, Band 3.)

JOSEPH HAYDN: WERKE. Reihe VIII, Band 2: Divertimenti für Blasinstrumente, Sechs „Scherzandi“ (Sinfonien), Fragment in Es. Hrsg. von Sonja GERLACH und Horst WALTER in Verbindung mit Makoto OHMIYA. München: G. Henle Verlag 1991. XIII, 142 S.

KARL HELLER. Antonio Vivaldi. Leipzig: Reclam-Verlag 1991. 468 S.

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER. Die Musikhandschriften der evangelisch-lutherischen Pfarrkirche St. Mang in Kempten. Thematischer Katalog. München: G. Henle Verlag 1991. XXVI, 111 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 19.)

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER. Thematischer Katalog der Musikhandschriften in Eichstätt. Band 1 Benediktinerinnen-Abtei St. Walburg und Dom. München: G. Henle Verlag 1991. XXX, 476 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 11/1.)

FREIA HOFFMANN Instrument und Körper Die musizierende Frau in der bürgerlicher Kultur. Frankfurt-Leipzig: Insel Verlag (1991). 479 S., Abb.

Hundertsechundsiebzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich. Auf das Jahr 1992. ERICH SCHMID von Kurt von FISCHER. Zürich: Kommissionsverlag Hug & Co. 1992. 56 S.

KAI-TORSTEN ILLIG: Das jogèd bungbung. Eine musikalisch-historische Studie über Unterhaltungsmusik und -tanz auf Bali. Teil I und II. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1990. Teil I: 355 S., Notenbeisp., Teil II: Transkriptionen, 104 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 25.)

MICHAEL JACOB: Die Klarinettenkonzerte von Carl Stamitz. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1991. 196 S., Notenbeisp. (Neue Musikgeschichtliche Forschungen. Band 18.)

Otto Jahn (1813—1868). Ein Geisteswissenschaftler zwischen Klassizismus und Historismus. Hrsg. von William M. CALDER III, Hubert CANCIK, Bernhard KYTZLER. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1991. XI, 304 S.

Jahrbuch für Opernforschung 1990. Hrsg. von Michael ARNDT und Michael WALTER. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 159 S.

HELMUT JENSEN / KLAUS ZÖLLER: Wem Gesang gegeben. Ein Männerchor in Köln. Köln-Graz-Wien: Verlag Styria (1991) 140 S., Abb.

CHRISTOPH KHITTL: „Nervencontrapunkt“ Einflüsse psychologischer Theorien auf kompositorisches Gestalten. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag (1991). 232 S., Notenbeisp.

TH. KIRCHNER: Ausgewählte Klavierwerke. Nach einem Autograph und den Handexemplaren des Komponisten hrsg. von Kurt HOFMANN und Ernst HERTRICH. Fingersatz von Trefor SMITH. München: G. Henle Verlag (1991). X, 88 S.

KARL MICHAEL KOMMA. Klanggebilde-Bildanklänge. Aufsätze und Reden. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 273 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 25.)

„Die Konfusion in der Musik“ Felix Draesekes Kampfschrift von 1906 und ihre Folgen. Hrsg. von Susanne SHIGIHARA. Bonn: Gudrun Schröder-Verlag 1990. XIV, 457 S., Abb. (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft. Schriften, Band 4.)

Konzertbuch. Orchestermusik 1650—1800. Hrsg. von Malte KORFF: Wiesbaden-Leipzig: Breitkopf & Härtel (1991). 815 S., Notenbeisp.

Konzertführer Wolfgang Amadeus Mozart 1756—1791. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1991). 346 S., Notenbeisp.

Kreativität & Improvisation, Europäische Perspektiven. 3. Europäischer Kongreß für Jazzpädagogik und Improvisierte Musik, 15. und 16. Juni 1990 im Rathaus der Stadt Marl. Redaktion: Ilse STORB, Joe VIERA, Ute BÜCHTER-RÖMER, Duis-

burg: Universitäts-Gesamthochschule Duisburg 1991 21 S., Abb.

FRIEDHELM KRUMMACHER. Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1991 182 S., Notenbeisp.

K. J. KUTSCH / LEO RIEMENS. Großes Sängerkonv. Ergänzungsband. Bern: Francke Verlag (1991). VIII, 2002 S.

ELMAR LAMPSON. Facetten für Klaviertrio. Hamburg: Peer Musikverlag GmbH (1989). 18 S.

ORLANDO DI LASSO et al. Canzoni Villanesche and Villanelle. Edited by Donna G. CARDAMONE. Madison: A-R Editions, Inc. (1991). LVIII, 149 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volume 82–83.)

HELMUT LOOS. Weihnachten in der Musik. Grundzüge der Geschichte weihnachtlicher Musik. Bonn: Gudrun Schröder-Verlag (1991). VIII, 402 S., Abb., Notenbeisp.

RADOVAN LORKOVIC. Das Violinkonzert von Alban Berg. Analysen-Textkorrekturen-Interpretationen. Hrsg. von der Musik-Akademie der Stadt Basel. Winterthur: Amadeus (1991). 220 S., Notenbeisp. (Musikreflexionen III.)

Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß. Hrsg. von Matthias Theodor VOGT. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter (1991). 545 S., Notenbeisp.

TIMOTHY MARTIN. Joyce and Wagner. A study of influence. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). XVIII, 287 S.

BIAGIO MARINI. Affetti Musicali. Opera Prima. A cura di Franco PIPERNO. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1990). XLIV, 106 S. (Monumenti Musicali Italiani, Vol. XV. Opere di Antichi Musicisti Bresciani, Volume IV.)

RUDOLF MAUERSBERGER (1889–1971). Werkverzeichnis (RMWV). Zweite, gänzlich neu bearbeitete Auflage von Matthias HERRMANN. Dresden: Sächsische Landesbibliothek 1991. XI, 155 S. (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. Heft 3.)

Mendelssohn and his world. Edited by R. Larry TODD. Princeton. Princeton University Press (1991). XIII, 401 S., Notenbeisp.

ANDREAS MEYER. Der traditionelle Calypso auf Trinidad. Teil I und II. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1991. 173 S., Teil II: Transkriptionen, 60 S. (Beiträge zur Ethnomuskologie. Band 27.)

CARL-ALLAN MONBERG / ANN-MARIE NILSSON. Die liturgischen Hymnen in Schweden II. Uppsala 1991. Band 1. Die Singweisen und ihre Varianten, 249 S. Band 2. Abbildungen ausgewählter Quellenhandschriften, 66 S. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensis. Nova Series 13.1 und 13.2.)

ARTHUR C. MOULE. A list of the musical and other sound-producing instruments of the Chinese. Buren: Frits Knuf Publishers 1989. XVI, 160 S., Abb. (Source materials in ethnomusicology. Volume 3.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X Supplement, Werkgruppe 28: Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke, Abteilung 3–5: Sonstige Bearbeitungen, Ergänzungen, Übertragungen, Band 1a. Lauretanische Litanei in Es von Leopold Mozart. Kassel-Basel-London New York. Bärenreiter 1990. XVII, 104 S.

W. A. MOZART. Le nozze di Figaro. Acht abweichende Fassungen. Hrsg. von Alan TYSON. Oxford-New York: Oxford University Press, Music Dept. (1989). IX, 41 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART. Streichquartett F-Dur, KV 168. Faksimile nach dem Autograph, im Besitz der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. München: G. Henle Verlag 1991. 13 S.

ROBERT ARPAT MURANYI. Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa). Bonn: Gudrun Schröder-Verlag 1991. XXXV, 446 S., Abb., Notenbeisp. (Deutsche Musik im Osten. Schriftenreihe des Instituts für Ostdeutsche Musik zur Musikgeschichte der Deutschen und ihrer Nachbarn in Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa. Band 2.)

Music Librarianship in America. Edited by Michael OCHS. Cambridge, MA. Eda Kuhn Loeb Music Library, Harvard University (1991). 144 S., Abb.

Musica Privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen. Hrsg. von Monika FINK, Rainer GSTREIN und Günter MÖSSMER. Innsbruck: Edition Helbling (1991). 416 S., Abb., Notenbeisp.

MUSIK ALS DROGE? Zur Theorie und Praxis bewußtseinsverändernder Wirkungen von Musik. 9 Referate gehalten auf dem Symposium der Stiftung Villa Musica in Mainz am 30./31. März 1990. Hrsg. von Helmut RÖSING. Mainz: Villa Musica (1991). 112 S., Abb. (Parlando. Schriften aus der Villa Musica 1.)

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. Heft 42. Tutzing: Hans Schneider 1991. 182 S., Notenbeisp.

Die Musik Luigi Nonos. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien: Universal Edition/Graz: Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz 1991. 343 S., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 24.)

Musik in Theresienstadt. Die Komponisten Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krasa, Viktor Ullmann, Erwin Schulhoff und ihre Werke. Die Referate des Kolloquiums in Dresden am 4. Mai 1991 und ergänzende Studien. Hrsg. von Heidi Tamar HOFFMANN und Hans-Günter KLEIN. Berlin 1991 (Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Schriftenreihe Band 1.)

Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien: Universal Edition/Graz: Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz 1991. 218 S., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 23.)

KONSTANZE MUSKETA. Der Stadsingechor als ein „Annexum“ der Franckeschen Stiftungen zu Halle. Ein Beitrag zur Geschichte des Chores in der Zeit von 1808 bis 1946, dargestellt an den Dokumenten aus dem Archiv der Franckeschen Stiftungen. Halle an der Saale: Händel-Haus 1991. 325 S., Abb. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 7.)

New Music in the Orient. Essays on Composition in Asia since World War II. Edited and with an introduction by Harrison RYKER. Buren: Frits Knuf Publishers 1991. 286 S., Notenbeisp. (Source materials in ethnomusicology. Volume 2.)

BENDT VIINHOLT NIELSEN. Rued Langgaards Komponitioner. Annoteret vaerkfortegnelse. Odense: Odense Universitetsforlag 1991. 561 S., Abb.

ANN-MARIE NILSSON. On liturgical hymn melodies in Sweden during the Middle Ages. Summary and comments on four articles and a research project. Göteborg: Skrifter fran Musikvetenskapliga institutionen, nr. 24, 1991. 166 S., Abb., Notenbeisp.

ORTWIN NIMCZIK. Spielräume im Musikunterricht. Pädagogische Aspekte musikalischer Gestaltungsarbeit. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang 1991. VI, 115 S., Notenbeisp. (Studien zur Pädagogik der Schule. Band 17.)

The Nineteenth-Century Piano Ballade: An Anthology. Edited by James PARAKILAS. Madison: A-R Editions, Inc. (1990). XXII, 92 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Volume 9.)

JOACHIM NOLLER. „La favola del figlio cambiato“ von L. Pirandello und F. Malipiero. Ein kulturelles Fanal der dreißiger Jahre. Venezia: Centro Tedesco di Studi Veneziani 1991. 27 S. (Quaderni 41.)

SVEN OLOFF. Die Atmung und ihr Einfluß auf Bewegungsabläufe beim Violoncellospiel. Eine Untersuchung zwischen Allgemeiner Pädagogik und Arbeitswissenschaft. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). VI, 372 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 71.)

Oper in Wien 1900—1925. Symposium 1989. Hrsg. von Carmen OTTNER. Eine Veröffentlichung der Franz Schmidt-Gesellschaft. Wien-München: Döblinger (1991). XII, 153 S., Notenbeisp. (Studien zu Franz Schmidt IX.)

Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988. Bericht im Auftrag des Ausschusses für musikwissenschaftliche Editionen der Konferenz der Akademien der Wissenschaften in der Bundesrepublik Deutschland. Hrsg. von Hanspeter BENN-WITZ, Gabriele BUSCHMEIER, Georg FEDER, Klaus HOFMANN und Wolfgang PLATH. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur/Stuttgart. Franz Steiner Verlag (1991). 355 S., Notenbeisp. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jahrgang 1991. Nr. 11.)

The original staging manuals for twelve Parisian operatic premières. Selected and Introduced by H. Robert COHEN. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press (1991). XXXIV, 282 S. (Musical life in 19th-century France. Volume III.)

Perspectives on Mozart Performance. Edited by R. Larry TODD and Peter WILLIAMS. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). XIII, 246 S., Notenbeisp. (Cambridge Studies in Performance Practice.)

ENRICO PEVERADA. Vita musicale nella chiesa ferrarese del quattrocento. Ferrara: Capitolo Cattedrale. X, 174 S., Abb.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA. Il Primo Libro dei Madrigali a quattro voci. A cura di Giuliana GIALDRONI. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina 1989. 213 S. (Edizione Anastatica delle Fonti Palestriniane. Prima serie, volume II.)

ALFRED PLANYAVSKY. Der Barockkontrabaß Violine. Wien: Wiener Kontrabaß-Archiv (1989). 112 S., Abb.

ERICH PLATEN. Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991. 247 S.

GIOVANNI BENEDETTO PLATTI. Two Keyboard Concertos. Edited by Daniel E. FREEMAN. Madison: A-R Editions, Inc. (1991). XIV, 85 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume 37.)

MICHAEL PRAETORIUS (1571—1621). Sämtliche Orgelwerke. Hrsg. von Klaus BECKMANN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1990). 59 S.

FRED K. PRIEBERG. Musik und Macht. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (1991). 313 S., Abb.

Die Projekte der Liszt-Forschung. Bericht über das Internationale Symposium Eisenstadt, 19.—21. Oktober 1989. Hrsg. von Detlef ALTENBURG und Gerhard J. WINKLER. Eisenstadt 1991. 121 S. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. Band 87.)

Quellenstudien I. Gustav Mahler-Igor Strawinsky-Anton Webern-Frank Martin. Paul Sacher und die Musik des 20. Jahrhunderts. Aufträge, Widmungswerke, Uraufführungen. Hrsg. von Hans OESCH. Winterthur: Amadeus Verlag (1991). 279 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band 2.)

ARMIN RAAB. Funktionen des Unisono. Dargestellt an den Streichquartetten und Messen von Joseph Haydn. Frankfurt: Haag + Herchen (1990). 215 S.

The Rake's Progress. Un opéra de W. HOGARTH, W. H. AUDEN, C. KALLMAN et I. STRAVINSKY. Une réalisation de J. Cox et D. Hockney. Paris:

Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1990. 193 S., Abb., Notenbeisp.

PETER RAMROTH. Robert Schumann und Richard Wagner im geschichtsphilosophischen Urteil von Franz Brendel. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). II, 255 S. (Forschungen zur Musikgeschichte der Neuzeit. Band 1.)

FRANZ JOSEF RATTE. Die Temperatur der Clavierinstrumente. Quellenstudien zu den theoretischen Grundlagen und praktischen Anwendungen von der Antike bis ins 17. Jahrhundert. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1991). IX, 477 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften) (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster Nr. 16.)

KLAUS REINHARDT. Ein Meininger Musiker an der Seite von Brahms und Reger. Das Wirken des Cellisten und Dirigenten Karl Theodor Piening (1867—1942). Dargestellt nach Dokumenten aus dem Nachlaß mit unveröffentlichten Fotos und Faksimiles. Hannover: Verlag und Versandbuchhandlung Jan Reinhardt (1991). 147 S., Abb.

Répertoire International des Sources Musicales (RISM) B IV⁵. Manuscrits de Musique Polyphonique XV^e et XVI^e Siècles. Italie. Catalogue par Nanie BRIDGMAN. München: G. Henle Verlag (1991). 97*, 681 S.

BRUNO B. REUER. Zoltán Kodály's Bühnenwerk „Háry János“ Beiträge zu seinen volksmusikalischen und literarischen Quellen. München: Dr. Dr. Rudolf Trofenik 1991. 200 S., Abb., Notenbeisp. (Studia Hungarica 37.)

rilm abstracts. Internationales repertorium der Musikliteratur XVIII/4 (1984). General Index to Abstract Numbers 1—7791. New York: Rilm Abstracts 1990. VIII, S. 441—607.

rilm abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XIX/1—3 (1985). Abstracts Numbers 1—7757, Periodicals Index, Author Index. New York: Rilm Abstracts 1990. XVIII, 417 S.

rilm abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XIX/4 (Index 1985). Author and Subject Index to Abstracts. New York: RILM Abstracts, City University of New York 1991. VIII, 163 S.

rilm abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XX/1—3 (1986). Abstract Number 86: 1—7134. New York: Rilm Abstracts, City University of New York 1991. XVIII, 373 S.

ELLEN ROSAND: Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press (1991). XXII, 684 S., Notenbeisp.

HENDRIKE ROSSEL. Musik im Leben. Walter Michael Bertens musikpädagogisches Konzept zwischen Utopie und Wirklichkeit. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 469 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 62.)

ADALBERT ROTH. Studien zum frühen Repertoire der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV (1471—1484). Die Chorbücher 14 und 15 des Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana 1991. 650 S., 59 Abb.

JOACHIM SARWAS. Helmut Bornefeld. Studien zu seinem „Choralwerk“ Mit einem Verzeichnis seiner Werke. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 388 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 72.)

BERTRAM SCHMIDT. Der ethische Aspekt der Musik Nietzsches „Geburt der Tragödie“ und die Wiener klassische Musik. Würzburg: Königshausen und Neumann (1991) 164 S.

JOHANNES SCHMIDT-SISTERMANN. Opernregie im Fernsehen. Medienspezifische Regiekonzepte zur Visualisierung von Oper im Fernsehen. Wien: Verlag des Verbandes der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs (VWGÖ) 1991. 284 S., Abb., Notenbeisp. (Publikation des Internationalen Musikzentrums Wien.)

FRANZ SCHUBERT. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII Klaviermusik, Abteilung 2 Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 7, Teil a: Tänze II Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter-Verlag 1990. XVIII, 137 S.

CLARA SCHUMANN (1819—1896) Sonate für Klavier g-moll. Erstdruck hrsg. von Gerd NAUHAUS. Wiesbaden-Leipzig: Breitkopf & Härtel (1991). 32 S.

ROBERT SCHUMANN (1810—1856) Lieder-Album für die Jugend für Singstimmen(n) und Klavier op. 79. Reprint der Erstausgabe Leipzig 1849. Hrsg. von Ulrich MAHLERT Wiesbaden. Breitkopf & Härtel (1991). 57 S.

Strauß-Elementar-Verzeichnis (SEV). Thematisch-Bibliographischer Katalog der Werke von Johann Strauß (Sohn). Hrsg. vom Wiener Institut für Strauß-Forschung. Tutzing: Hans Schneider (1990). XIII, 77 S. (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Schriftenreihe zur Musik. Band 6, Teilband A, 1. Lieferung: Opera 1—50.)

Strauß-Elementar-Verzeichnis (SEV). Thematisch-Bibliographischer Katalog der Werke von Johann Strauß (Sohn). Hrsg. vom Wiener Institut für Strauß-Forschung. Tutzing: Hans Schneider (1990). S. 79—143. (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Schriftenreihe zur Musik. Band 6, Teilband A, 2. Lieferung: Opera 51—100.)

DELPHIN STRUNCK (1601—1694) 4 Motetten-intavolierungen. Hrsg. von Rüdiger WILHELM. Bern: Musikverlag Müller + Schade AG 1990. 60 S.

JUTTA STÜBER. Beethovens Rasumowsky-Quartette op. 59. Intonationsanalyse. Bonn. Verlag für systematische Musikwissenschaft 1991. 368 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 60.)

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Othmar Wessely. Vierzigster Band. Tutzing: Hans Schneider 1991. 301 S., Notenbeisp.

Thematisches Werkverzeichnis der Kompositionen von Johann Sperger (1750—1812). Zusammengestellt und dokumentiert von Adolf MEIER. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis 1990. (Dokumentationen. Reprints. Nr 21.)

RENATE ULM. Glucks Orpheus-Opern. Die Parma-Fassung von 1769 als wichtiges Bindeglied zwischen dem Wiener Orfeo von 1762 und dem Pariser Orphée von 1774. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). IX, 221 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 70.)

PAUL S. ULRICH. Theater, Tanz und Musik im deutschen Bühnenjahrbuch. Ein Fundstellennachweis von biographischen Eintragungen und Abbildungen im Deutschen Bühnenjahrbuch. Nachtrag I: 1983—1991. Berlin. Berlin Verlag Arno Spitz (1991). 188 S.

MARTIN VOGEL. Die Naturseptime. Ihre Geschichte und ihre Anwendung. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1991. 507 S., Abb., Notenbeisp. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 61.)

Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Frank HEIDLBERGER, Wolfgang OSTHOFF und Reinhard WIESEND. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1991). 352 S., Notenbeisp.

TILL GERRIT WAIDELICH Franz Schubert. Alfonso und Estrella. Eine frühe durchkomponierte deutsche Oper Geschichte und Analyse. Tutzing: Hans Schneider 1991. 339 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts. Band 7.)

STEFAN WOLPE. Sechs Klavierstücke 1920—1929. Hamburg: Peer Musikverlag GmbH/New York: Southern Music Publishing Co., Inc. (1989) VII, 28 S.

ROBERT VON ZAHN Musikpflege in Hamburg um 1800. Der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes. Hamburg: Verlag Verein für Hamburgische Geschichte 1991 239 S.

PIETRO ZAPPALA Le „Choralkantaten“ di Felix Mendelssohn-Bartholdy Premessa di Maria CARACI VELA. Venezia: Edizioni Fondazione Levi 1991. XXIII, 205 S., Notenbeisp.

Mitteilungen

Es verstarben.

am 12. Mai 1991 Dr Hans Peter SCHANZLIN, Basel,

im Januar 1992 Dr Roland MEISSNER.

Wir gratulieren.

Frau Professor Dr Maria Elisabeth BROCKHOFF am 2. April 1992 zum 70. Geburtstag,

Dr. Richard BAUM, 30 Jahre Schatzmeister der Gesellschaft für Musikforschung, am 8. April 1992 zum 90. Geburtstag,

Professor Dr Lars Ulrich ABRAHAM am 25. April 1992 zum 70. Geburtstag,

Professor Dr. Heinz BECKER am 26. Juni 1992 zum 70. Geburtstag,

Professor Dr. Gerhard CROLL am 25. Mai 1992 zum 65. Geburtstag.

*

Professor Dr. Albrecht RIETHMÜLLER, Universität Frankfurt a. M., hat den Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft (Nachfolge Professor Dr Rudolf STEPHAN) an der Freien Universität Berlin zum Sommersemester 1992 angenommen.

Professor Dr Wulf ARLT, Basel, hat einen Ruf auf das Ordinariat für Musikwissenschaft an der Universität Basel zum Wintersemester 1991/92 angenommen.

Privatdozent Dr Erich REIMER hat den Ruf auf die C3-Professur für historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Köln zum Wintersemester 1991/92 angenommen.

Dr Annegrit LAUBENTHAL (Heidelberg) vertrat im Wintersemester 1991/92 die vakante C3-Professur am Musikwissenschaftlichen Institut der Philipps-Universität Marburg.

Dr. Dieter GUTKNECHT hat sich am 18. Dezember 1991 an der Universität zu Köln für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis alter Musik*.

Dr. Wolfgang AUHAGEN hat sich am 12. Februar 1992 an der Universität zu Köln habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Experimentelle Untersuchungen zur auditiven Tonalitätsbestimmung in Melodien*.

Professor Dr Erich VALENTIN erhielt am 8. März 1992 den Telemann-Preis der Stadt Magdeburg.

Dr Ewald ZIMMERMANN, langjähriger Cheflektor des G. Henle Musikverlages, hat vom polnischen Kultusminister den Orden *Mérite en faveur de la culture polonaise* erhalten, nachdem ihm im März dieses Jahres schon die polnische Chopin Gesellschaft die Chopin-Medaille zuerkannt hat.

*

Vom 5. bis 7. Oktober 1992 findet in Brno/Brünn (CSFR) ein internationales Kolloquium *Ethnonationale Wechselbeziehungen in der mitteleuropäischen Musik (mit besonderer Berücksichtigung der Situation in den böhmischen Ländern)* statt (Institut für Musikwissenschaft, Masaryk Universität, A. Nováka 1, CSFR 660 88 Brno).

Vom 22. bis 24. Oktober 1992 veranstaltet die Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, in Zusammenarbeit mit der

Società Italiana di Musicologia, ein italienisch-deutsches Colloquium über das Thema *Paisiello, Mozart, Rossini — und die Opera buffa*. Das Colloquium wird im Deutschen Historischen Institut, Via Aurelia antica 391, I-00165 Rom, stattfinden.

Information über den *Premio Internazionale di Studi Musicali 1992* für Autoren einer musikwissenschaftlichen Arbeit bis 35 Jahre erhalten Interessenten über Dr Raffaele Pozzi, c/o Campus Internazionale di Musica, Via Ecetra 36, I — 04100 Latina (Italy).

Die Deutsche Staatsbibliothek und die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin wurden zum 1. Januar 1992 unter der Bezeichnung Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz — zu einer Institution vereinigt, unter Beibehaltung beider Standorte. Dadurch wurden auch die Musikabteilungen der beiden Vorgängerbibliotheken zu einer Abteilung zusammengefaßt. Sie bleibt bis auf weiteres auf beide Häuser aufgeteilt, mittelfristig ist eine räumliche Zusammenführung im Haus Unter den Linden 8 (ehemals Deutsche Staatsbibliothek) vorgesehen. Postadresse für beide Abteilungsbeiriche: Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz —, Musikabteilung, Postfach 1312, D O-1086 Berlin. RISM-Sigel wie bisher: D B

Die *Arbeitsgruppe für musikalische Quellenforschung Ost- und Mitteleuropas* der Universität Regensburg (Dr Helen Geyer) plant die Herausgabe der Jugendopern von Luigi Cherubini sowie des Oratoriums *Balthassare* von Ferdinando Bertoni. Ein Periodicum „AMQE-Bulletin“ soll ab Herbst 1992 erscheinen.

Dokumente und Materialien zum Wirken des Musikers Hans Keller sucht und sammelt Mark Doran, Department of Music, University of Liverpool, P O. Box 147, Liverpool, L69 3BX, Great Britain.

Von privater Seite wird die *Neue Bach-Ausgabe*, hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttin-

gen und vom Bach-Archiv Leipzig, zum Kauf angeboten (125 Bände und 2 Bände Bach-Dokumente). Interessenten wenden sich bitte an den G. Henle Verlag, Forstenrieder Allee 122, 8000 München 71, Tel. 089/7 59 82-0.

Schenkung wertvoller Musikalien

Der Komponist, Pianist und Dirigent Niklaus Aeschbacher hat kürzlich seine Musikhandschriften der Zentralbibliothek Zürich geschenkt, dazu die Korrespondenz, die er mit vielen bedeutenden Komponisten und Interpreten unseres Jahrhunderts geführt hat (u. a. Ernest Ansermet, Frank Martin, Francis Poulenc). Die Schenkung ist eine wertvolle Ergänzung der Bestände der Zentralbibliothek, welche die bedeutendste Sammlung von Musikhandschriften schweizerischer Komponisten der vergangenen 200 Jahre besitzt.

*

Sehr geehrte Schriftleitung, eine Besprechung meiner Kritischen Ausgabe von Johannes Brahms' Orgelwerken (G. Henle Verlag, München) wurde kürzlich in einer Ausgabe Ihrer Zeitschrift (Heft 3/1991, S. 300ff.) veröffentlicht. Es könnte für Ihre Leser von Interesse sein zu erfahren, daß es zwar in dem für das Vorwort der Ausgabe zur Verfügung stehenden Raum nicht möglich war, einen genauen Bericht über die editorischen Probleme und deren Lösung zu geben, daß aber ein solcher Bericht im Juni 1988 in *The American Organist*, dem offiziellen Organ der American Guild of Organists erschien (*Brahms's Organ Works: A New Critical Edition*, Vol. 22, no. 6, S. 50—59). In diesem Artikel wird ausführlich dargelegt, wie sich die Henle-Ausgabe von der überholten von Eusebius Mandyczewski (*Johannes Brahms. Sämtliche Werke*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927) unterscheidet. Dem Benutzer der Henle-Ausgabe wird damit geholfen, deren Leistung und Qualität richtig einzuschätzen.

George S. Bozarth

Die Autoren der Beiträge

HEIKE BLUMENBERG, 1967 in Braunschweig geboren; studiert Musikwissenschaft an der Freien Universität in Berlin. Neben dem Studium beschäftigt sie sich mit wissenschaftsjournalistischen Publikationen.

PETRA WEBER-BOCKHOLDT, 1954 in Wetzlar/Lahn geboren; studierte Musikwissenschaft in München und Paris; 1980 Promotion in München; seit 1985 freie Mitarbeiterin an der Neuen Beethoven Gesamtausgabe; 1987/88 Stipendiatin der DFG, 1990 der Thyssen-Stiftung; 1991 Habilitation in Würzburg, dort Privatdozentin.

FRED BÜTTNER, 1957 in München geboren; studierte Musikwissenschaft in München; 1983 Magister artium, 1988 Promotion, seit 1984 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität München; zuletzt Übersetzertätigkeit für die deutsche Ausgabe des *Mozart Compendium*, hrsg. von H. C. Robbins Landon.

ALFRED DÜRR, 1918 in Berlin-Charlottenburg geboren; studierte Musikwissenschaft in Göttingen, 1950 Promotion; 1951—1983 Wissenschaftlicher Mitarbeiter, zeitweise Stellvertretender Direktor des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen; gab zuletzt heraus: *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier* (= NBA V/6, Bd. 1), Kassel und Leipzig 1989.

MICHAEL KUBE, 1968 in Kiel geboren; studiert Musikwissenschaft in Kiel; arbeitet an einer Dissertation über Paul Hindemith.

Hinweise für Autoren

(s. Heft 1/1992, S. 116)