

Sammlung oder Zyklus? Die Disposition der „Geistlichen Chormusik“ von Heinrich Schütz

von Jutta Schmoll-Barthel, Kassel

I. Schütz-Bilder

Die *Geistliche Chormusik* war lange Zeit der Fluchtpunkt des wissenschaftlichen Schütz-Bildes — das sich jedoch bald als idealisierend gezeichnetes Bildnis¹ erwies. Man gebrauchte die *Geistliche Chormusik* als Projektionsfläche außermusikalischer Ideen und Ideologien, vor allem als Modell protestantisch-kirchlicher und deutscher Musik. Der Komponist, Hofkapellmeister und Gelehrte Schütz wurde als Prediger gezeichnet, dessen „geistige Heimat [...] der Gottesdienst“ sei und dessen Musik „eine aktuelle gottesdienstliche Aufgabe erfüllen“² solle. In diesem Rahmen bildete die *Geistliche Chormusik* das „klassische Motettenwerk der evangelischen Kirchenmusik“³, dessen innerer Zusammenhalt sich durch die vermeintlich liturgische Ordnung der Texte ergab. Die *Geistliche Chormusik* erschien als liturgischer Zyklus — daß aber die Gesamtanlage in ihrer Substanz musikalisch konzipiert sein könnte, stand nicht zur Debatte⁴.

An das kirchliche Ideal der Chormusik als Gemeinschaftsmusik konnte die Ideologie des Deutschen Nationalismus anknüpfen. Der geistig so bewegliche Schütz erstarrte in dessen Deutung zur Statue des sein Jahrhundert beherrschenden deutschen Musikers⁵, die *Geistliche Chormusik* wurde zum Monument des „Ewigdeutschen“⁶. In polemischer Absicht setzte beispielsweise Hans Joachim Moser gegen die italienische Musik

¹ Vgl. Max Frisch, *Du sollst dir kein Bildnis machen*, in: *Tagebuch 1946—1949, 1950/1981*, S. 31ff.

² Walter Blankenburg, *Heinrich Schütz im Rückblick auf das Gedenkjahr 1985. Erinnerungen und Überlegungen*, in: *Musik und Kirche* 56 (1986), S. 62.

³ Wilhelm Kamlah, Vorwort zur Edition der *Geistlichen Chormusik* innerhalb der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke [NSA] 5*, Kassel 1965, S. III. Kamlah setzt fälschlicherweise voraus, daß der Nutzungszusammenhang zu Beginn des 20. Jahrhunderts zugleich der Gebrauchs- und Entstehungskontext der *Geistlichen Chormusik* im 17. Jahrhundert sei. Vgl. dazu Arnfried Edler, *Schütz, der Hofkapellmeister*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach – Händel – Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, Kassel 1987, S. 78ff.

⁴ Seit Spittas Ausgabe von 1889 faßte man die *Geistliche Chormusik* immer wieder als de-tempore-Sammlung auf — fand aber eigentlich nie ausreichende Argumente dafür. Ungewollt eingestanden wird die Projektion der liturgischen Ordnung auf die *Geistliche Chormusik* in der Aufhebung der originalen Reihenfolge im Druck zugunsten einer Anordnung entsprechend dem Kirchenjahr auf der Schallplatteneinspielung der *Geistlichen Chormusik* durch den Dresdner Kreuzchor. Gleichwohl soll hier nicht behauptet werden, daß die Texte beliebig zusammengestellt seien, denn eine thematische Einheit fast aller Texte ist unübersehbar. Sowohl die Choraltex te als auch die neutestamentlichen Texte der *Geistlichen Chormusik* sind christozentrische Texte. Aber — und das ist entscheidend — auch die Mehrzahl der alttestamentlichen Texte kann man als prophetische Ankündigungen Christi verstehen. Die Textauswahl scheint also von der theologischen Idee der Christozentrik geleitet, die in der lutherischen Orthodoxie besondere Betonung erfuhr. Sie verbindet nahezu sämtliche Motetten (mit Ausnahme der eher politischen Texte „Verleih uns Frieden“ und „Gib unsern Fürsten“ sowie der beiden Schlußmotetten), entscheidet aber nicht über deren Reihenfolge.

⁵ Vgl. das vermutlich zu diesem Zweck gefälschte anonyme Schütz-Bild „*Heinricus Sagittarius MDCLXX*“, das zwischen 1929 und 1935 entstand.

⁶ Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1954, S. 495.

jene deutsche, welche sich in der *Geistlichen Chormusik* als „edle Klassizität ohne Zucker- und Pfefferwürzen“ präsentiere⁷. In ihr sieht der deutsche Wissenschaftler den „große[n] Rückdeutschungsprozeß des Gabrieli-Jüngers“ sich vollenden⁸.

Noch in einem anderen Punkt konnten konservativ-kirchliches und nationales Denken sich unglücklich verbinden: in der Fixierung auf die deutsche Sprache der *Geistlichen Chormusik*. Wurde Schütz bereits von seinen Zeitgenossen „Vater der deutschen Musik“ genannt, so erklärten die Interpreten des 20. Jahrhunderts dies mit der psychologisierenden These, Schütz habe „erst in Verbindung mit der deutschen Sprache zu sich selbst gefunden“⁹ — als habe Schütz in den *Italienischen Madrigalen* oder den *Cantiones sacrae*, aber auch im so bedeutenden instrumentalen Anteil der *Symphoniae sacrae* unter Selbstentfremdung gelitten.

Zwei Varianten jener auf die Texte der *Geistlichen Chormusik* konzentrierten, von einer Dominanz der „oratio“ ausgehenden und Musik als „Anwalt der Sprache“¹⁰ definierenden Forschung waren für die Entwicklung des Schütz-Bildes von Bedeutung. Beide unterscheiden sich bei allen Gemeinsamkeiten in der Blickrichtung vor allem durch ihren je eigenen Sprachbegriff. Im Sinne einer eher formalen Sprachauffassung hatte Thrasybulos Georgiades Sprache als Rhythmus definiert und in seinen analytischen Arbeiten die Perspektive auf Fragen der Deklamation eingeschränkt¹¹. Die Eigenart und die herausragende Stellung der *Geistlichen Chormusik* in der teleologisch vorgestellten Musikgeschichte sieht er darin, daß diese erstmals wirklich „deutsch“ spreche, indem sie auf die bedeutungstragenden Silben — die im Deutschen zugleich die betonten Silben sind — hin geschrieben sei. Die zweite sprachorientierte Forschungsrichtung betrachtet Musik nicht bloß formal als Dienerin des Sprachrhythmus, sondern konzentriert sich auf den semantischen Aspekt der Sprache. Im Mittelpunkt der Analysen stehen hier die Einzelwortauslegung und deren Medium, die musikalisch-rhetorischen Figuren. Bezeichnend für beide Varianten ist, daß jeweils nur jene Momente der Musik in den Blick genommen werden, die als musikalische Repräsentanten der Sprache in Frage kommen. Da auch die Perspektive auf den sprachlichen Text selber sehr eng ist, bleiben die Analysen zumeist ‚punktuell‘ im Wortsinn: Musik wird in ihnen in der Funktion eines ‚Zeigefingers‘, der auf Textpunkte hinweist, beschrieben.

Vom allgemeinen Paradigmenwechsel in der Musikwissenschaft profitierte seit den Siebzigerjahren auch die Schütz-Forschung. Die Schütz-Bilder fingen an zu laufen. Auch in bezug auf die *Geistliche Chormusik* kam es zu einem Bruch in der Deutungsgeschichte. Man erkannte, daß in ihr nicht — wie bisher vorausgesetzt — der Text (die „oratio“) das alleinige bzw. dominierende Regulativ der Komposition war (wie im

⁷ Ebda. Nun war allerdings Schützens Musik so geschmacklos nicht.

⁸ Ebda., S. 493.

⁹ Blankenburg, S. 60.

¹⁰ Eberhard Schmidt, *Heinrich Schütz. Ausleger der Heiligen Schrift*, in: *Musik und Kirche* 56 (1986), S. 64.

¹¹ Vgl. Thrasybulos Georgiades, *Heinrich Schütz zum 300. Geburtstag*, in: *Sagittarius* 4 (1973); ders., *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*, Berlin 1954, S. 53ff., und ders., *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, Kap. *Schütz und Schubert*, S. 183ff

„stylus comicus“), vielmehr ihr „stylus communis“ auf der Balance zwischen musikalischen („harmonia“) und sprachlichen Regulativen basierte¹². Diese neue Sichtung mit einer Uminterpretation der gängigen Charakterisierung Schützens als „musicus poeticus“ einher. Assoziierte die ältere wortbetonende Forschung mit dem Terminus „poeticus“ primär „Poesie“¹³, so die jüngere eher „Poetik“ im Sinne einer musikalischen Handwerks- und Kompositionslehre. Der Perspektivenwechsel von Schütz als Prediger des biblischen Wortes zum Baumeister des musikalischen Satzes führte zum Kategorienwechsel innerhalb der Forschungen zur *Geistlichen Chormusik*. Untersuchungen darüber, wie die Musik gleichsam „zu sich selbst kommt“ und sich partiell vom Text emanzipiert, rückten ins Zentrum des Interesses. Zugleich weitete sich der Horizont der Analysen. Das punktuelle Analysieren mußte einer komplexeren Perspektive weichen, die auf die Darlegung des musikalischen Gesamtzusammenhangs der Einzelmotette aus war. Ihr bevorzugter Gegenstand wurden jene musikalischen „Requisiten“, die Schütz in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* als Garanten „guter Ordnung“ preist: Kontrapunkt, Imitation, Kadenzbildung, Tonarten, Besetzung, Themenbildung, Form, Stile. Es galt jeweils, „einige dieser Requisita als ein zusammenhängendes System darzustellen“¹⁴ und darin den musikalischen „Eigensinn“ einer Motette und Schützens künstlerische Potenz zu erfassen.

So sehr diese Erweiterung des Horizonts als solche zu begrüßen ist — sie gibt doch auch Anlaß zu einigen weiterführenden Fragen: Ist bei Untersuchungen der kompositorischen Regulative eine Beschränkung auf jene Kategorien, die Schütz in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* expliziert, auf Dauer sinnvoll, oder sollte man nicht zusätzlich die den Kompositionen impliziten Ordnungsfaktoren berücksichtigen? Schütz selber deutet dies mit der Formulierung an, daß „(unter andern) [sic!] [. . .] die Dispositiones Modorum; Fugae Simples, mixtae, inversae; Contrapunctum duplex: Differentia Styli in arte Musica diversi: Modulatio vocum: Connexio subiectorum, &c. Und dergleichen Dinge mehr [sic!]“ für eine „gute Ordnung“ in der *Geistlichen Chormusik* sorgen¹⁵.

Und: Wie ist der Geltungsbereich dieser nur z. T. expressis verbis benannten „Requisiten“ zu bestimmen? Hatten die Studien zur *Geistlichen Chormusik* sich auf den Zusammenhang der musikalischen Determinanten innerhalb einer Motette konzentriert und so — ausgehend von der Prämisse des Sammelcharakters der *Geistlichen Chormusik* — gleichsam die ‚Kontextlosigkeit‘ zum Prinzip erhoben, so bleibt zu prüfen, ob Schütz die 29 Stücke tatsächlich ohne „Ordnung“ zusammengefügt hat oder aber jene expliziten und impliziten „Requisiten“ auch für die Disposition der 29 Motetten im Gesamtzusammenhang der *Geistlichen Chormusik* Geltung haben.

¹² Vgl. Ulrich Siegele, *Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte. Heinrich Schützens Motette „Die mit Tränen säen“*, in: *Schütz-Jahrbuch* 1982/83, S. 50ff. Hier wird aus der Balance beider Determinanten, aus dem sinnvollen Gegeneinander musikalischer und sprachlicher Strukturen der Gesamtsinn der Komposition erschlossen: die formale Figur des „simul iustus et peccator“, Luthers „Definition des Menschen vor Gott“

¹³ Der „musicus poeticus [] dient offen und handfest dem Wort“ (Arnold Schmitz, *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers*, in: *AfMw* 9 (1952), S. 100).

¹⁴ Werner Breig, *Zur musikalischen Syntax in Schütz' „Geistlicher Chormusik“*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart* (vgl. Anm. 3), S. 123.

¹⁵ Heinrich Schütz, Vorwort zur *Geistlichen Chormusik*, NSA 5, S. IV

Für die Annahme eines systematischen musikalischen Zusammenhangs aller Einzelmotetten, die sich zu einem ‚perfekten Opus‘ zusammenfügen, gibt es mehrere Anhaltspunkte: In seiner programmatischen Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* spricht Schütz direkt die „dispositiones modorum“ an, bezieht sie allerdings nicht ausdrücklich auf die Einzelmotette, so daß auch das Gesamtwerk *Geistliche Chormusik* mitgemeint sein könnte. Dafür spricht die Opus-Bezeichnung auf dem Titelblatt des Drucks, die auf die in dieser Zeit sich etablierende Idee eines „opus perfectum et absolutum“ hinweist. Schließlich ist auf Schützens im *Memorial* von 1645 geäußerte Intention zu verweisen, „unterschiedliche angefangene Musicalische Wercke zu compliren“¹⁶. Die Formulierung „Wercke [...] compliren“ meint offensichtlich nichts anderes als ein „opus perfectum“ zusammenstellen.

Was aber verstand Schütz konkret unter „compliren“? Ist damit angedeutet, daß nicht nur die Einzelmotette, sondern die ganze *Geistliche Chormusik* eine „Komposition“ sei, ein opus, dessen Einzelteile sich zu einem geschlossenen Ganzen zusammenfügen? Schließlich: Nach welchen Kriterien sind die Motetten der *Geistlichen Chormusik* angeordnet und wie sieht demzufolge die Gesamtdisposition der *Geistlichen Chormusik* aus?

II. Musikalische Regulative der Disposition

1. Stimmzahl

Das erste und offensichtlichste Anordnungsprinzip der 27 Motetten¹⁷ ist das zunehmender Stimmzahl (vgl. Tabelle 1, S. 253). Diese Ordnungsweise ist die gewöhnlichste der *Geistlichen Chormusik*, sie findet sich, bezogen auf die Singstimmen, u. a. auch in den *Kleinen geistlichen Konzerten* und in den *Symphoniae sacrae* I und II. In der *Geistlichen Chormusik* folgen auf 12 fünfstimmige Sätze 12 sechsstimmige und 5 siebenstimmige, ‚idealiter‘ also gliedert sich das *opus undecimum* in 12 + 12 + 6 Stücke.

2. Stimmdisposition

Auf die Gliederung der *Geistlichen Chormusik* in fünf-, sechs- und siebenstimmige Motettenblöcke hat Schütz die Dispositionsarten abgestimmt. Jeder Motettenblock folgt einem eigenen Dispositionsschema (vgl. Tabelle 1). Diese Konvergenz verschiedener Organisationsprinzipien ist für die *Geistliche Chormusik* im ganzen typisch.

Die fünfstimmige Motettengruppe rekurriert auf die Norm des vierstimmigen a-voce-piena-Satzes der klassischen Vokalpolyphonie. Dieser wird in traditioneller Weise durch Verdopplung je einer satzkonstituierenden und modal dominierenden

¹⁶ Heinrich Schütz, *Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von Erich Hermann Müller, Regensburg 1931, Nachdr. Hildesheim 1976, S. 160.

¹⁷ Die *Geistliche Chormusik* besteht aus 27 Motetten und 29 Partes, da zwei Motetten sich aus prima und secunda pars zusammensetzen: Nr. 1 und 2 sowie Nr. 4 und 5.

Stimme (Sopran oder Tenor) erweitert. Innerhalb des fünfstimmigen Motettenblocks lösen sich darüber hinaus Sopran- und Tenorduplizierung systematisch ab. Man kann dabei die Anlage als Spiegelung um die Achse zwischen Nr. 7 und 8 oder als zweifache Folge von 1 + 3 + 1 Motetten begreifen.

In der sechsstimmigen Motettengruppe setzt sich die Verstärkung modal dominierender Stimmen durch Verdopplung fort. Zugleich wird das sukzessive Ausbalancieren von Tenor- und Sopranverdopplung der fünfstimmigen Gruppe hier ins Simultane gewendet. Natürlich hätte Schütz auch die Möglichkeit einer uneinheitlichen Disposition der sechsstimmigen Motetten gehabt, etwa — in Analogie zu Nr. 27 — durch gelegentliche Verdreifachung des Tenors oder Multiplikation einer sekundären Stimme (Baß oder Alt). Daß er von diesen Variationsmöglichkeiten absieht, mag ein Indiz dafür sein, wie sehr ihm an einer Koordination der Ordnung der Stimmzahl und Stimmposition gelegen war.

Das bestätigt die siebenstimmige Gruppe. Auch sie unterliegt einem eigenen — nun allerdings nicht mehr traditionell-normativen, sondern individuellen — Dispositionsverfahren. Zwar greift der letzte Motettenblock¹⁸ auf die Sopran- oder Tenorverstärkung der Motetten 1 — 23 zurück; insofern kann man von einem gemeinsamen Dispositionskern aller Motettenblöcke sprechen, der lediglich durch je eigene Zusatzstimmen ergänzt wird. Jedoch wird in dieser Schlußgruppe generell die stereotype Disposition durch eine originelle abgelöst. Dies ist ablesbar an den atypischen Schlüsselkombinationen, die ihrerseits lediglich Reflex der allgemeinen Lagenerweiterung sind. Diese betrifft erstens die Extensionen des Oktavambitus der Einzelstimmen, zweitens den Gesamtambitus eines Satzes (der die *a-voce-piena*-Grenzen z. B. durch eine zusätzliche fünfte Stimmlage überschreitet) und drittens die Verlagerung der Sätze in tiefere Regionen.

Innerhalb der individuell und nicht mehr stereotyp tiefgeschlüsselten Motetten Nr. 24—29 verwendet Schütz zweimal (in Nr. 25 und 27) die *a-voce-piena*-Disposition, in der die 1. und 3. sowie die 2. und 4. Stimme jeweils einen oktavgleichen Ambitus innerhalb eines Gesamtambitus von 2¹/₂ Oktaven ausfüllen. Interessant ist nun, daß Schütz in seinem Originaldruck von 1648 auf diese aus der Tradition der Vokalpolyphonie stammende ‚vokale‘ Dispositionsart hinweist. In den vokal strukturierten Sätzen 25 und 27 sind sämtliche Stimmen — ganz gleich, ob sie mit ‚Vox‘, ‚Instrumentum‘ oder gar nicht bezeichnet sind — textiert, während in den atypisch disponierten Sätzen nur die nicht mit ‚Instrumentum‘ bezeichneten Stimmen textiert sind. Offensichtlich ist die vollständige Textierung dieser Sätze hier nicht unbedingt als Anweisung zur vokalen Ausführung der Stimmen zu verstehen, sondern als Strukturbezeichnung. Sie gibt die Dispositionsart *a-voce-piena* an. Schütz hebt somit durch die Textierung der ‚Instrumenta‘-Stimmen in Andrea Gabrielis Motette (Nr. 27) deren Satzstruktur, die *a-voce-piena*-Disposition, hervor.

Die regulative Idee zur Gestaltung des individuell disponierten siebenstimmigen Schlußblocks ist die systematische Lagensenkung¹⁹. Sie hat ihre Voraussetzung im ruckartigen Anheben des ganzen Satzes von Nr. 24 auf 25, bei dem jede Stimme in die

¹⁸ Der individuell disponierte Motettenblock beginnt bereits eine Position vor dem Stimmzahlwechsel mit Nr. 24.

¹⁹ Vgl. Tabelle 1, besonders den durch Pfeile angezeigten Schlüsselwechsel der Einzelstimmen.

nächsthöhere Lage (Schlüssel) wechselt. Zwischen Nr. 25 und Nr. 28 senkt sich der Satz nun allmählich, derart, daß jede Stimme mindestens um eine Position, also in die nächsttiefere Stimmlage, versetzt wird. Schließlich wiederholt sich von Nr. 28 auf 29 die den ganzen Satz erfassende Rückung von Nr. 24 auf Nr. 25, nun allerdings in die entgegengesetzte Richtung. Mit Nr. 29 ist die *Geistliche Chormusik* an ihr formales Ende und zugleich die Lage an ihren extremen Tiefpunkt gelangt.

Es bleibt zu fragen, ob der lineare Prozeß der ‚Depression‘, der die Disposition der Stimmen im siebenstimmigen Abschnitt steuert, ausschließlich musikalisch-artistisch motiviert ist, oder ob die systematische Lagensenkung darüber hinaus textexpressive Absichten verfolgt, ob also eine Korrelation zwischen musikalischer Lage und Affektlage der Texte besteht. Dies gilt zweifelsfrei für die beiden Schlußmotetten, in denen der musikalische Prozeß kulminiert. Mit *Auf dem Gebirg hat man ein Geschrei gehört* (Nr. 28) schlägt die allgemeine Stimmung ins Negative um. Das Geschrei kommt wirklich aus „tiefster“ Not, denn die Klage erklingt ohne die in der *Geistlichen Chormusik* übliche Aussicht auf Errettung. Der christozentrischen Selbstversicherung der vorangehenden Motetten steht hier die absolute Vereinsamung und Trostlosigkeit (Nr. 28) gegenüber²⁰. Wer dennoch eine „heile Welt“²¹ als Grundlage von Schützens Weltbild sehen will, verschließt sich dessen Realitätssinn und dem radikal pessimistischen Inhalt dieser Texte — und damit einer zentralen Botschaft der *Geistlichen Chormusik*.

So könnte die extreme Klage dieses Motettentextes die extreme Lage des musikalischen Satzes hervorgerufen haben, die Erniedrigung des Menschen — anspielend auf die politische ‚Lage‘ während des Krieges — die Erniedrigung des Tonsatzes. Der Text von Nr. 28 wäre also — ergänzt und gesteigert durch den drohenden Ton in *Du Schalksknecht* (Nr. 29) — eine Determinante der Lagenkonzeption des Schlußblocks.

3. Besetzung

Schützens *Opus 11* ist „Chormusik“, insofern der Vokalsatz ohne Unterstützung eines instrumentalen Generalbasses konzipiert ist: Der „Stylus der Kirchen-Music“ kommt „ohne den Bassum Continuum“ aus, welcher lediglich auf „Begehren, nicht aber aus Nothwendigkeit“²² dem Druck hinzugefügt wurde. Dennoch schließt die Chormusik die Beteiligung von Instrumenten nicht aus. Die fünf, sechs und sieben Stimmen sind — so das Titelblatt — „beydes Vocaliter und Instrumentaliter zugebrauchen“, wobei hier noch offen bleibt, ob Schütz mit „beydes“ eine Duplizierung der Vokalstimmen durch Instrumente oder eine Alternative zwischen vokaler und instrumentaler Besetzung einer Stimme meint. Im Vorwort jedoch und durch die Bezeichnungen der

²⁰ In Nr. 28 wird die religiöse Totenklage politisch interpretiert. Dies wird deutlich, wenn man Nr. 28 und 29 als Klage und Anklage aufeinander bezieht: Nr. 29 gibt den Grund für die untröstliche Verzweiflung von Nr. 28 an, die Erbarmungslosigkeit der „Mitsknechte“

²¹ Schmidt, S. 76.

²² So Schütz im Vorwort und auf dem Titelblatt. Um so erstaunlicher wirkt die Tatsache, daß die so bedeutsame Vorrede im Generalbaßbuch steht. In Abschnitt V wird eine besondere Funktion der Generalbaßstimme für das Verständnis des modalen Gesamtzusammenhangs der *Geistlichen Chormusik* zu erörtern sein.

Einzelstimmen macht Schütz deutlich, wie vokaler und instrumentaler Anteil in den verschiedenen Motettengattungen zu verteilen sind, und daß auch in der *Geistlichen Chormusik* in bestimmten Fällen Instrumente unverzichtbar sind, soll die ästhetische Idee der Sätze voll zur Geltung kommen.

Im Druck von 1648 (vgl. Tabelle 1) sind in den Motetten 1–23 die Einzelstimmen unbezeichnet (d. h. ohne „Vox“- oder „Instrumentum“-Angabe) und vollständig textiert. Dies deutet darauf hin, daß hier die erste ‚Gattung‘ des Kirchenstils vorliegt, in der die Vokalstimmen durch colla-parte-Instrumente verstärkt werden können („beydes mit Vocal- und Instrumental-Stimmen besetzter voller Chore“). Die Instrumente sind hier lediglich akzidentelle Zusatzstimmen.

Die Mehrzahl der Motetten der siebenstimmigen Gruppe (Nr. 25 ausgenommen, bedingt auch Nr. 27) scheint hingegen nicht nur instrumentierbar, sondern ‚instrumentalisiert‘. Die Instrumente haben hier offensichtlich eine konstitutive Funktion. Indiz dafür ist die andersartige Satzanlage dieser Motetten, die ja nur noch zweimal (Nr. 25 und 27) a-voce-piena disponiert sind (ohne sich allerdings in den üblichen Lagen zu bewegen), ansonsten aber individuelle, nicht spezifisch vokale Schlüsselungen verwenden. Diese sind einerseits Ausdruck der z. T. extremen Lagen, andererseits des erweiterten Ambitus der Einzelstimmen. Beides deutet darauf hin, daß die Vokalstimmen schon aus technischen Gründen durch Instrumente ersetzt werden sollten. Der besonderen Satzstruktur wird der Einsatz der Instrumente gerecht — deshalb läßt Schütz über diese Stimmen die Angabe „Instrumentum“ drucken. Offensichtlich sind diese Motetten in Schützens zweiter ‚Gattung‘ der Kirchenmusik „aufgesetzt“, in der „die Partheyen nicht dupliret, Tripliciret, &c. Sondern in Vocal und Instrumental-Partheyen vertheilet . . . werden“²³.

Betrachtet man nun den siebenstimmigen Motettenblock als ganzen hinsichtlich des quantitativen Verhältnisses zwischen vokalem und instrumentalem Satzanteil, so tritt parallel zum unter II. geschilderten Prozeß der Lagensenkung ein Instrumentalisierungsprozeß hervor²⁴. Ausgehend von Nr. 24 steigert sich der Anteil der Instrumente am Satz von 4 über 5 (Nr. 26–28) auf 6 (Nr. 29) zum Maximum dessen, was innerhalb der Vokalmusik möglich ist.

Einzig in der Gabrieli-Motette (Nr. 27) hat Schütz jene mit „Instrumentum“ bezeichneten Stimmen vollständig textiert belassen. Hätte er an eine vokale Ausführung dieser Stimmen gedacht (was die Textierung suggeriert), so erübrigte sich die Bezeichnung „Instrumentum“. Die Textierung dieser „Instrumentum“-Stimmen könnte einerseits auf das Original der Gabrieli-Motette verweisen — in dem ebenfalls alle Stimmen durchtextiert sind —, andererseits hat sich im Kontext der *Geistlichen Chormusik* gezeigt, daß Textierung oder Nichttextierung nichts Definitives über die Besetzung einer Stimme aussagt, vielmehr ein Dispositionshinweis ist. Die Stimmbezeichnung „Instrumentum“ hingegen legt die instrumentale Ausführung einer Stimme fest.

²³ Vorwort zur *Geistlichen Chormusik*, S. IV

²⁴ Die Instrumentalisierung kann Medium der Lagensenkung sein, aber umgekehrt legt die Instrumentalisierung auch die Verwendung neuer extremer Lagen nahe. Instrumentalisierung, Lagensenkung und individuelle Stimm disposition sind parallele Phänomene.

Historisch betrachtet stellt sich die ‚Instrumentalisierung‘ innerhalb der *Geistlichen Chormusik* als Emanzipation des Instrumentalen dar. Zwar fehlt im Vergleich zu den *Symphoniae sacrae* noch die instrumentenspezifische Satzstruktur, Stimmführung oder formbestimmende Funktion konzertierender Instrumente. Doch zeigt der Satz eine Akzentuierung des instrumentalen Klanganteils, der zu Erweiterungen der stimmlichen und kompositorischen Möglichkeiten führt. Die Instrumente nehmen im Schlußblock der *Geistlichen Chormusik* eine Position zwischen ad libitum hinzuzufügenden duplizierenden Stimmen oder akzidentellen Ersatzstimmen (mit der äußerlichen Funktion, die Klangvielfalt zu steigern) und ihrer modernen Rolle als konzertierendes Element mit eigenem Idiom ein. Sie sind zwar satztechnisch den vokalen Stimmen noch gleich, erweitern aber gleichwohl die Satzstruktur und den musikalischen Ausdruck.

Wie der parallel laufende Prozeß der Lagensenkung scheint auch die allmähliche Verstärkung des instrumentalen Satzanteils zugleich textlich begründet zu sein. Die sukzessive Zurücknahme der Vokalstimmen führt bis zu dem extremen Punkt (Nr. 29), wo nur noch eine der sieben Stimmen spricht. Diese Reduktion des vokalen Anteils im Chorsatz erzeugt einen gleichsam solistischen Satz, welcher den Übergang zum persönlich engagierten Sprechen in den Texten 28 und 29 und deren besondere Sprachform nachvollzieht. Das Lamento der Verlassenen auf dem Gebirge wird durch zwei Vokalstimmen realisiert, dem Verhältnis zwischen Erzähler und Figur entsprechend, während in Nr. 29 die direkte Rede Gottes (*Du Schalksknecht*) musikalisch ‚monodisch‘ gestaltet wird. Am Ende des *opus undecimum* ist Schütz an das Ende der Gestaltungsmöglichkeiten seiner Chormusik — und an die Gattungsgrenze — gekommen, sowohl hinsichtlich der Lage als auch der Besetzung.

4. Modus

Neben der Stimmzahl, der StimmDisposition und der Besetzung sind für die systematische Verknüpfung der Motetten der *Geistlichen Chormusik* auch ihre Tonarten verantwortlich. Die Modi werden in der *Geistlichen Chormusik* von 1648 — in einer Zeit, in der manche sie in ihrer klassischen Form und Funktion bereits für obsolet hielten — noch einmal in geradezu lehrbuchhafter Weise als entscheidender musikalischer Ordnungsfaktor präsentiert, als Medium origineller zyklischer Organisation eines mehrteiligen Kunstwerks.

Eher durch eine empirische Untersuchung der *Geistlichen Chormusik* als durch Rekurs auf theoretische Traktate kann man zeigen, daß der von Schütz verwendete Terminus „dispositiones modorum“ doppeldeutig ist. In einem engeren Sinn bezieht er sich zunächst auf die modale Disposition innerhalb einer Motette (Positionierung der Kadenzten, Verwendung von mixtio und commixtio usw.). Zugleich aber zeigt die Gesamtanlage, daß er als weiter gefaßter Begriff auf das *opus undecimum* bezogen ist und die Stellung der Modi sämtlicher Einzelmotetten innerhalb des „Werckleins“ *Geistliche Chormusik* meint²⁵ (vgl. Tabelle 2). Somit hängt die Entscheidung über den

²⁵ Das sich entgegen Schützens typisch untertreibender Formulierung als großdimensioniertes Kunstwerk erweist.

Modus einer einzelnen Motette sowohl von deren Textaffekt als auch von ihrer Position im Gesamtgefüge der *Geistlichen Chormusik* und deren spezifisch musikalischer Ordnung ab.

Daß verschiedene Einzelkompositionen nach tonartlichen Kriterien zusammengefaßt werden, war nun allerdings zu Schützens Zeit nichts Neues mehr; innovativ und originell agiert Schütz jedoch in der Art, wie er die Motetten modal bündelt. Bereits im 16. Jahrhundert stellte man einzelne Kompositionen nach tonartlichen Gesichtspunkten zusammen, zumeist, um ein bestimmtes Tonartensystem zu dokumentieren. Orlando di Lasso beispielsweise präsentiert in seinen *Cantiones sacrae* von 1562 und in den *Bußpsalmen*²⁶ das alte Acht-Tonarten-System, indem er die Modi in der Folge 1. – 8. auftreten läßt. Dasselbe lineare Anordnungsprinzip, nun allerdings bezogen auf das Zwölf-Tonarten-System, verwendet Alexander Utendal in seinen 12 *Bußpsalmen* (1570).

Im 17. Jahrhundert kamen nun die alten Tonartensysteme in Bewegung. Daraus resultierten terminologische Verwirrungen, vornehmlich die Zählung der Modi betreffend. Um bei der folgenden Untersuchung der modalen Organisation der *Geistlichen Chormusik* eine inadäquate Terminologie zu vermeiden, soll Schützens eigener Sprachgebrauch, wie er sich im Inhaltsverzeichnis des *Schwanengesangs* darstellt, verwendet werden²⁷. Schützens Zählung beginnt ganz traditionell mit dem dorischen Modus; der 6. Modus hat Finalis *f* und *b*-molle-Vorzeichnung, der 5. Modus Finalis *c* und *b*-durum.

Die Modi der Motetten 1 – 23 lassen sich nach den traditionellen Kriterien (Schlüsselkombination, Finalis, Stimmdisposition, Sopran und Tenor als modal konstitutive Stimmen, Ambitus der Einzelstimmen und Gesamtambitus des Satzes, Kadenzordnung und gelegentlich modal typischer Imitationsmotive) bestimmen²⁸. Da Schütz diese 23 Stücke hinsichtlich der traditionellen Determinanten äußerst klar, fast idealtypisch gestaltet, ist ihre tonartliche Definition relativ unproblematisch. Lediglich die Aria *Also hat Gott die Welt geliebt* (Nr. 12) wirkt irritierend, da sie als einzige dieser Motetten nicht tief-, sondern hochgeschlüsselt ist und die Generalbaßstimme nicht der Lage des Vokalsatzes entspricht. Während der Vokalsatz ohne Vorzeichen und mit Finalis *a* notiert ist, verwendet die Generalbaßstimme Kreuzvorzeichnung und die Finalis *e*²⁹. Beide jedoch fixieren — in unterschiedlichen Lagen — den 9. Modus. Schwieriger stellt sich die modale Definition der

²⁶ Vgl. Ignace Bossuyt, *Die „Psalmi Poenitentiales“ (1570) des Alexander Utendal. Ein künstlerisches Gegenstück der Bußpsalmen von O. Lassus und eine praktische Anwendung von Glareans Theorie der zwölf Modi*, in: *AfMw* 38 (1981), S. 279ff.; Stefan Schulze, *Die Tonarten in Lassos „Bußpsalmen“ mit einem Vergleich mit Alexander Utendals und Jacob Reiners „Bußpsalmen“*, Neuhausen-Stuttgart 1984 (= *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft* 9).

²⁷ Er entspricht der Terminologie Marco Scacchis, auf dessen Traktat von 1643 Schütz im Vorwort der *Geistlichen Chormusik* verweist. Vgl. Hellmut Federhofer, *Marco Scacchis „Cribrum musicum“ (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard*, in: *Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag*, hrsg. von Horst Heussner, Kassel 1964, S. 76ff. Schützens Lehre findet sich — entgegen der Titelwahl des Herausgebers — nicht exakt in Christoph Bernhards *Tractatus* wieder, da dieser in moderner Weise den ionischen Modus als 1. Ton betrachtet. Vgl. Joseph Maria Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel 1963.

²⁸ Vgl. hierzu allgemein Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974 und ders., *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel 1992 (= *Bärenreiter Studienbücher Musik* 3).

²⁹ Man kann diese Divergenz vorläufig als Differenz zwischen Strukturnotation und Klangnotation (die Generalbaßnotierung ist als Transpositionsaufforderung für die Stimmen gedacht) interpretieren. Näheres dazu bei Gerhard Kirchner, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz*, Kassel 1960, bes. S. 92ff.

vokal-instrumentalen Motetten Nr. 24–29 dar. In ihnen treten aufgrund der individuellen Stimm disposition und Satzstrukturen sowie der kontinuierlichen Lagensenkung die traditionellen Modusmerkmale zurück, so daß eine modale Einordnung immer alternative Möglichkeiten der Bestimmung berücksichtigen muß. Die Auflösung des Beziehungsnetzes zwischen Stimmposition, Schlüsselung, Lage und Finalis erfordert die Rekonstruktion immanenter modaler Kriterien speziell für diese Schlußgruppe der *Geistlichen Chormusik*.

Die Motetten Nr. 25 und 27 sind a-voce-piena disponiert, weshalb die modal dominierenden Stimmen Sopran und Tenor den Modus als 10. auf *a* (Nr. 25) bzw. als 6. auf *f* (Nr. 27) festlegen. In den Motetten Nr. 24, 28 und 29 haben einige der Stimmen — vornehmlich jene mit „Instrumentum“ bezeichneten — den vokalen Oktavambitus instrumentenspezifisch ausgedehnt. Man könnte also die im Normalambitus verbliebenen Stimmen, zusammen mit dem Kriterium der modalen Hierarchie der Stimmen, zum Maßstab machen. Dann spräche in Nr. 28 der authentische Tenor für den 5. Modus *ex c* und in Nr. 29 der plagale Tenor für den 2. Modus *ex g*. In Nr. 24 könnte maßgebend sein, daß die Melodie des Kirchenliedes in ihrer ursprünglichen Lage im Tenor liegt und damit den 10. Modus *ex a* fixiert.

Darüber hinaus gibt die Quelle einen weiteren Hinweis zur Entschlüsselung der Modi. Schütz betitelt in den nicht a-voce-piena disponierten — also modal irritierenden — Motetten Nr. 24, 26, 28 und 29 einige Stimmen „Vox“ — interessanterweise ausschließlich jene, die im Cantus- oder Tenor-Stimmbuch stehen und sich oktavierend aufeinander beziehen. Damit wird ein direkter Konnex zwischen diesen „voces“ und dem a-voce-piena-Satz hergestellt, in dem ebenfalls Cantus und Tenor modal entscheidende Stimmen sind. Da die mit „Vox“ bezeichneten Stimmen zugleich die höchsten Vokalstimmen des Satzes sind³⁰, könnte natürlich auch generell die Oberstimme eines Satzes — unabhängig von ihrer Schlüsselung — den Modus determinieren. Man kann annehmen, daß die „Vox“ die modal ‚bestimmende‘ Stimme im Satz ist und die Betitelung „Vox“ nicht nur eine Besetzungs-, sondern eine Funktionsangabe ist. Sie weist auf die Stimmhierarchie und damit auf den Modus hin. Auf der Basis dieser Hypothese wären dann allerdings die Motette Nr. 24 im 9. Modus und Nr. 28 im 6. Modus geschrieben.

Aber auch wenn eine eindeutige modale Einordnung der Motetten Nr. 24–29 nicht möglich ist, kann das modale Gesamtkonzept der *Geistlichen Chormusik* freigelegt werden — zumal die Gewährung eines größeren tonartlichen Spielraums der Schlußmotetten sich als konstitutiver Teil dieses Konzepts erweisen wird.

Die entscheidende Idee der tonartlichen Organisation der *Geistlichen Chormusik* möchte ich als modale „Konzentration“ bezeichnen. Der Begriff „Konzentration“ meint in diesem Zusammenhang, daß sich sämtliche Motetten modal symmetrisch um ein Zentrum gruppieren (vgl. Tabelle 2, S. 254). Dies gilt jedoch in verschiedenen Graden und Sektionen: je weiter die Motetten von diesem Zentrum entfernt sind, desto schwächer wird ihre modale Beziehung zueinander. Die tonartliche ‚magnetische Kraft‘ des Zentrums läßt gleichsam nach außen, zu den Rändern des Opus hin nach, die modale Konzentration nimmt ab.

Das tonartliche Zentrum der *Geistlichen Chormusik* bildet der Satz Nr. 16 *Ein Kind ist uns geboren*. Er steht im 6. Modus und bildet den Punkt, in dem sämtliche 27 Motetten modal gespiegelt werden. Allerdings nimmt die Genauigkeit der Spiegelung

³⁰ Lediglich in Nr. 26 wird ihnen ein „Instrumentum“ lagenmäßig übergeordnet.

mit der Entfernung von diesem Mittelpunkt ab: Zunächst spiegeln sich die Motetten Nr. 15 und 17 (1. Modus), Nr. 14 und 18 (2. Modus) und Nr. 13 und 19 (2. Modus) in Nr. 16 ‚wörtlich‘. Dann — an der Zäsur zwischen fünf- und sechsstimmigen Motetten, kongruierend also mit einer anderen Ordnung der *Geistlichen Chormusik* — wechselt das Prinzip der Spiegelung. Nun werden — ebenfalls dreimal — komplementäre Modi aufeinander bezogen: 9. und 10. in Nr. 12 und 20, 5. und 6. in Nr. 11 und 21 sowie 1. und 2. in Nr. 10 und 22. Einen Schlußpunkt setzen die beiden wieder im 6. Modus verfaßten Motetten Nr. 9 und 23. Sie markieren die äußeren Grenzen des inneren Hauptteils der *Geistlichen Chormusik*. Die primäre tonartliche Anlage, in der *e i n z e l n e* Motetten aufeinander bezogen werden, ist hier abgeschlossen. Dies wird durch den Rückbezug auf das Zentrum und den Ausgangspunkt, den 6. Modus, verdeutlicht. Anfang und Ende der modalen Spiegelung von Einzelmotetten werden so identifiziert.

Es entspricht dem Konzept nach außen nachlassender modal-symmetrischer Bestimmtheit, wenn sich an die je dreimalige exakte und komplementäre Spiegelung eine weniger strenge Spiegelung von Motettengruppen anschließt. Sie erfolgt fast zugleich mit dem erneuten Wechsel der Stimmzahl und exakt am Übergang zur neuen Sektion der ‚instrumentalisierten‘, d. h. neuartig disponierten und besetzten Motetten, also wiederum in Kongruenz zu anderen Aufbauprinzipien der *Geistlichen Chormusik*. Jetzt werden lediglich Motettengruppen, bestehend aus je sechs Motetten (das sind im Anfangsteil acht Stücke) aufeinander bezogen. Offenbar sind diese Motetten nicht mehr direkt modal über identische oder komplementäre Modi verknüpft, sondern nur noch indirekt aufgrund ihres plagalen oder authentischen Charakters. Bis auf eine Ausnahme verwenden beide Gruppen von sechs Motetten durchgehend plagale Modi³¹.

Zu den Rändern der *Geistlichen Chormusik* hin also läßt die Bedeutung des Modus als Regulativ des Zusammenhangs der Einzelmotetten nach, er faßt lediglich Komplexe von Motetten zusammen und stellt sie in einen Spiegelungszusammenhang. Neben die Tonart als regulative Idee für den Gesamtaufbau der *Geistlichen Chormusik* treten, wie oben gezeigt, andere Dispositionsweisen, die sowohl übergreifend wirken als auch speziell für die individuellen Schlußmotetten entworfen sind und diese auf besondere Art und Weise zusammenschließen.

Resümierend ist zur modalen Gesamtanlage der *Geistlichen Chormusik* anzumerken, daß diese, anders als die meisten tonartlich organisierten Werksammlungen von Schützens Vorgängern und Zeitgenossen, keinem linearen, sondern einem konzentrischen Anordnungskonzept verpflichtet ist. Die Abfolge der Modi entspricht nicht ihrer numerischen Reihenfolge, so daß man von einem quasi ‚chronologischen‘ Prinzip sprechen könnte, das das System der Modi in die Zeit transponiert. Schütz handhabt die Tonarten virtuoser und differenzierter und stellt sie nach einem eher ‚architektonischen‘ Bauprinzip zusammen³².

³¹ Entweder durchbricht der 9. Modus von Nr. 24 oder der 5. Modus von Nr. 28 die plagale Einheit der Schlußgruppe.

³² Vgl. allgemein die barocke Architektur von außen nach innen, hier von innen nach außen. Dazu Hermann Jung, *Schütz und Monteverdi. Einige Aspekte ihrer historischen und stilistischen Beziehungen*, in: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1986, S. 284.

Die Anordnungsmethode der Spiegelung mit Verdichtung der Bezüge zum Zentrum hin scheint ein „individuelles Werkkonzept“³³ der *Geistlichen Chormusik* zu sein. Dennoch lassen sich auch in anderen Opera Schützens — in den *Italienischen Madrigalen*, den *Symphoniae sacrae* I und II und im *Schwanengesang* — übergreifende tonartige Sinnzusammenhänge beobachten — die allerdings an dieser Stelle nicht behandelt werden können.

5. Schützens Auswahl aus dem Tonartenbestand und deren hypothetische Kriterien

Es bleibt zu prüfen, ob über die konsequente *A n o r d n u n g* der Modi in der *Geistlichen Chormusik* nach dem Prinzip der konzentrierenden Spiegelung hinaus auch die *A u s w a h l* der Modi einem musikalischen Plan folgt³⁴, oder ob sie ausschließlich vom Textaffekt der Einzelmotetten determiniert ist. Die modal organisierten Sammlungen z. B. Lassos oder Utendals dienten, wie gesagt, der kompletten Darstellung des Acht- oder Zwölf-Tonarten-Systems. Schütz dagegen hat weder sämtliche acht noch zwölf Modi in der *Geistlichen Chormusik* verwendet, sondern aus dem Repertoire der Modi ausgewählt. Nach welchen Kategorien und welcher modalen Werkidee? Die tatsächlich in der *Geistlichen Chormusik* verwendeten Modi und ihre Relationen ermöglichen eine hypothetische Rekonstruktion dieser Idee. Praktisch verfügbar waren für einen Komponisten der Gabrieli-Schule zehn statt acht oder zwölf Modi. Diese ergaben sich aus einer Erweiterung der acht Tonarten durch zwei Modi auf *a* (9. und 10. Ton), nicht aus einer Reduktion der zwölf Modi durch Identifikation der *c*- und *f*-Modi. Daß Schütz tatsächlich vom Acht-Tonartensystem und dessen mit *b*-molle statt *b*-durum notierten *f*-Modus her dachte, zeigt sich im *Schwanengesang*, in welchem die *c*-Modi als Transpositionen des 5. bzw. 6. Modus bezeichnet werden und nicht umgekehrt — aus der Perspektive des Zwölf-Tonartensystems — die *f* per *b*-molle notierten Modi als transponierter 11. bzw. 12. Modus³⁵.

In der *Geistlichen Chormusik* entschied sich der Gabrieli-Schüler Schütz zunächst für ein zusätzliches Prinzip der Auswahl aus diesem Tonartenbestand, das er später im *Schwanengesang*³⁶ wieder zur Geltung bringen sollte: die einheitliche Tiefschlüsselung³⁷. Durch sie halbiert sich die Zahl der verfügbaren Modusformen von 20 auf 10,

³³ Werner Breig, *Mehrhörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz*, in: *Schütz-Jahrbuch* 1981, S. 24ff.

³⁴ Bachs *Wohltemperiertes Klavier* und Chopins *Préludes op. 28* sind im Verzicht auf eine Auswahl aus den Tonarten und in der je charakteristischen Anordnung der Stücke Beispiele für theoriebewußte zyklische Dispositionsweisen, die einerseits ein modernes Stimmungssystem, andererseits die Quintverwandtschaft der Tonarten zur Grundlage haben.

³⁵ Nach Auskunft von Bernhard Meier verfahren Andrea Gabrieli in seinen Orgelricercaren von 1595 und Giovanni Gabrieli in den Orgelintonationen von 1593 ebenso. Die dort verwendete Terminologie, die zwölf verschiedene Modi benennt, täuscht über die reale Anzahl von lediglich zehn Tonarten hinweg. Zu den traditionellen 8 Modi treten zwei Modi *ex a* hinzu, während die *c*-Modi mit *b*-durum sich nicht mehr von dem per *b*-molle notierten 5. und 6. Modus unterscheiden.

³⁶ Darüber hinaus rücken *Geistliche Chormusik* und *Schwanengesang* noch in zwei anderen Punkten in eine besondere Nähe. Der *Schwanengesang* setzt die Stimmzahlentwicklung der *Geistlichen Chormusik* fort: 5-6-7-8, ebenso verzichtet er auf den 7. Modus.

³⁷ Sie gilt uneingeschränkt nur für Nr. 1–23; die folgenden Motetten sind zwar individueller geschlüsselt, fügen aber bis auf eine Ausnahme (8. Modus) keine weiteren Modi mehr hinzu. Gegen die Regel der Tiefschlüsselung verstößt im Hauptteil der *Geistlichen Chormusik* nur noch die *Arie Nr. 12*, deren Vokalsatz hochgeschlüsselt ist. Warum die Notation dieses Modus aus dem Schlüsselungssystem ausbricht bzw. ausbrechen muß, soll später geklärt werden.

da von jedem Modus nun nur noch eine Lage, die tiefgeschlüsselte Variante, verwendet werden kann.

Doch Schütz geht über diese erste Reduktion der Modi noch hinaus: Er eliminiert sowohl den 7. Modus als auch die im *Schwanengesang* so wichtigen Modi 3 und 4. Dabei folgt Schütz vermutlich einem Gedanken, den ich als „Hexachordidee“ bezeichnen möchte. Gemeint ist in diesem Kontext die Verwendung der Hexachordtöne *c d e f g a* als Finalis von jeweils nur einem Modus, statt von zwei möglichen Modi. Denn faktisch bedient sich Schütz nur folgender Tonarten:

Finalis	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>
Modus	5.	1.	9.	6.	2.	10.
			GB		(8.)	[9.]

Man sieht, daß in diesem ‚Tonartensystem‘ Lagengleichheit von authentischer und plagaler Variante einer Tonart besteht³⁸: 1. und 2. Modus haben den gemeinsamen Ambitus *d' – d''* (Sopran), 5. und 6. Modus sind ebenfalls lagengleich. Nur 9. und 10. Modus befinden sich — bezogen auf die Notierung der Vokalstimmen — nicht in der gleichen Lage, da sie eine gemeinsame Finalis (*a*) benutzen. Berücksichtigt man jedoch die durch den Generalbaß (GB) in Nr. 12 angeordnete Lage, so sind 9. und 10. Ton tatsächlich lagengleich. Dies mag der Grund dafür gewesen sein, die erklingende, aber im klassischen Vokalsatz nicht notierbare — da ein Kreuz als Vorzeichnung verwendende — Transposition von *a* nach *e* (statt nach *d* per *b*-molle) im Generalbaß zumindest anzudeuten und so die Lagenidentifikation auch dieser beiden komplementären Modi zu vollziehen. Sollte der 9. Modus wirklich ex *e* gedacht sein, so realisiert er erst die „Hexachordidee“, da die Finalis *a* nicht doppelt besetzt bleibt. Zudem begründet der Einsatz des 9. Modus ex *e* die Eliminierung des 3. und 4. Modus, die ja beide den bereits modal ‚verbrauchten‘ Finales *e* bzw. *a* zugeordnet wären. Schließlich könnte die Hexachordidee auch für den Verzicht auf den 7. Modus maßgebend gewesen sein, zumal dieser ebenfalls eine Hexachordfinalis (*g* oder *c*) ein zweites Mal besetzte. Man könnte einwenden, daß dies real aber doch der 8. Modus ex *g* in Nr. 26 tue. Tatsächlich verursacht er innerhalb der *Geistlichen Chormusik* — an der unauffälligen Stelle innerhalb des Rahmens der modal weniger determinierten Schlußgruppe — die einzige ‚Störung‘ der von der Hexachordidee geleiteten Auswahl der Modi. Dennoch entspricht er dem internen Gesetz der *Geistlichen Chormusik*, eine Ordnungsweise maximal einmal zu irritieren, allerdings nur, insofern dies der Erhaltung einer anderen Ordnung dient³⁹. All das zeigt, wie sehr der Ordnungsfaktor sechs als immanenter quantitativer und qualitativer Maßstab der modalen Organisation der *Geistlichen Chormusik* fungiert. Die Anzahl der sechs Modi (1. 2. 5. 6. 9. 10., gegen Ende erweitert durch den 8. Modus) ist abgeleitet aus der regulativen Zahl 6 der modalen „Konzentration“: Auf den 6. Modus werden je sechs Motetten spiegelnd bezogen, die erste Gruppe im Sinne

³⁸ Ob dies ein Argument für den 6. statt 5. Modus in Nr. 28 und den 10. statt 9. Modus in Nr. 24 ist?

³⁹ Zur Begründung der einzelnen Verstöße vgl. zu den ‚offenen Stellen‘ unter III.

einer Spiegelung von sechs Einzelstücken, die zweite als Spiegelung plagaler sechsteiliger Motettengruppen. Zugleich korrespondiert die Anzahl der sechs verschiedenen Modi mit der besonderen Qualität ihrer Relationen: Die Lage der Modi wird so gewählt, daß jeder Hexachordton die Finalis nur einer statt zweier Tonarten stellt. Die Tonartenauswahl der *Geistlichen Chormusik* zielt also nicht auf ein vorgegebenes System von Tonarten, kodifiziert aber auch nicht die allgemeine Praxis der zehn Modi. Sie orientiert sich vielmehr an einer eigens für dieses Opus entwickelten Idee modaler Ordnung.

III. Die Vernetzung der verschiedenen Dispositionsweisen und die Frage nach der Entstehung der „Geistlichen Chormusik“

Heinrich Schütz hat die in sich perfekten Motetten der *Geistlichen Chormusik* nicht bloß gesammelt und nach dem Kriterium der Stimmzahl aneinandergereiht. Vielmehr ist das *opus undecimum* durch Mehrdimensionalität der systematischen Gesamtorganisation charakterisiert. Die Einzelmotetten werden auf den Ebenen der Stimmzahl, Stimm disposition, Besetzung, Schlüsselung und, zentral, der Tonarten miteinander verkettet, so daß ein komplexer Gesamtplan entsteht, dessen Teilordnungen prinzipiell kongruieren. Sie divergieren nur kasuell, dann nämlich, wenn die Erhaltung einer Ordnung die einmalige Verletzung einer anderen Ordnung erfordert.

Die *Geistliche Chormusik* stellt sich als ein Ensemble durchgehender, in diesem Sinne auch zyklischer, Gestaltungsprinzipien dar und wirkt darin tendenziell als geschlossenes Werk. Sie kann zugleich als Compendium fungieren, das in modellhafter und systematischer Form den Zusammenhang und die Abhängigkeit der verschiedenen kompositorischen Regulative darstellt — nicht nur anhand der Disposition einer Motette, sondern anhand vielfältiger „dispositiones“ eines Opus.

In sich stimmig ist die *Geistliche Chormusik*, insofern die verschiedenen Ordnungskategorien aufeinander abgestimmt sind. Dennoch gibt es ‚offene Stellen‘, an denen die Ordnungen punktuell nicht koordiniert werden können. So entsteht im Hauptteil der *Geistlichen Chormusik* (Nr. 1–23) zwischen den Konstruktionsbereichen Schlüsselung, Modus, Stimmzahl, Disposition, Besetzung nur ein einziger Widerspruch: Nr. 12 fällt aus der einheitlichen Tiefschlüsselung heraus — wahrscheinlich, wie geschildert, aus Gründen der modalen Hexachordkonzeption.

In Konflikt geraten diese in sich stringenten Ordnungen besonders dann, wenn Schütz individualisierend vorgeht, vor allem ab *Motette 24*, dem Beginn des prozessualisierend gestalteten Schlußblocks. Einige der wenigen Unstimmigkeiten seien kurz diskutiert und als notwendige Unregelmäßigkeiten erläutert:

— Nr. 24 ist noch sechsstimmig, gehört aber bereits modal zur folgenden geschlossenen plagalen sechsteiligen Motettengruppe. Damit stört sie aber die Kongruenz der modalen Motettengruppen mit den Stimmgruppen, die durch die analoge *Motette Nr. 12* ja garantiert war. Dennoch hat die reale Sechsstimmigkeit auch einen ‚idealen‘ Sinn: Sie stützt die regelmäßige Gruppierung von 2 x 12 Motetten.

— Nr. 29 beendet die siebenstimmige Motettengruppe als 5. Stück. Idealerweise müßten jedoch sechs siebenstimmige Motetten komponiert sein, so daß die *Geistliche Chormusik* bezüglich der Stimmzahl aus 12-12-6 Motetten sich zusammensetzte. Die Realisierung

dieser Idee aber verhindert die modale Konzentration auf Nr. 16, in der zum sechsteiligen Schlußblock bereits *Motette Nr. 24* gehört. Aber auch ein zusätzliches 30. Stück hätte Schütz keinen Ausweg geboten, zumal dann die Balance zwischen sechs plagalen Anfangs- und sechs plagalen Schlußmotetten gestört wäre. Offensichtlich hat die modale Gesamtstruktur ästhetischen Vorrang vor der Gruppierung nach der Stimmzahl.

— Nr. 24 ist bereits gemischt vokal-instrumental besetzt und „instrumental“ disponiert. Wäre sie mit Nr. 25 vertauscht (die ja noch vokal a-voce-piena disponiert ist), so kongruierten zwar die Zäsuren zwischen den Dispositionsarten und der Stimmzahl, die Konvergenz von individuellen Besetzungs- und Dispositionsweisen im Schlußblock (Individualisierung und Instrumentalisierung innerhalb eines geschlossenen Schlußblocks) und modal geschlossener Motettengruppe (sechs plagale Motetten mit fallenden Finalen) wäre jedoch zerstört. Ihr scheint aber Schützens besonderes Interesse gegolten zu haben.

— Gegen das Grundprinzip der Tonartenauswahl — sechs tiefgeschlüsselte Modi so auf sechs Finales zu verteilen, daß eine eindeutige Zuordnung von Hexachordton und Finalis fixiert wird und verwandte Modi lagengleich sind — wird in Nr. 26 verstoßen: Ihr 8. Modus besetzt die Finalis g des 2. Modus ein zweites Mal. Dennoch ist der 8. Modus positiv auf das modale Anordnungskonzept der Spiegelung bezogen: Um sowohl eine maximal einmal (durch den 5. oder den 9. Modus) gestörte plagale Schlußgruppe zu etablieren und zugleich der Regel der kontinuierlichen Lagen- und Finalissenkung zu entsprechen, mußte Schütz diesen Modus verwenden. Wieder also verletzt Schütz eine Ordnung, um eine andere zu stabilisieren.

Das komplexe System der „dispositiones“ der *Geistlichen Chormusik* wirft die Frage nach der Genese des *Opus 11* auf. Lange Zeit ging man davon aus, daß Entstehungs- und Veröffentlichungszeit der Motetten weit auseinander lagen und Schütz 1648 die verstreuten Kompositionen aus den vorausgehenden Jahrzehnten sammelte. Dabei bezog man sich häufig auf Schützens im *Memorial* von 1645 geäußerten Plan, seine Werke „compliren“ zu wollen. Freilich vernachlässigte man bei der Interpretation dieser Textpassage jenen Aspekt des Begriffs „compliren“, den die obige Darstellung des komplexen Gefüges der *Geistlichen Chormusik* als wesentlich erwiesen hat: das Moment des nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ ‚Kompletten‘. Die *Geistliche Chormusik* stellt sich als perfektes Werk dar, dessen Einzelteile nach einem formalen Plan zusammengestellt sind. Dies wirft nun ein neues Licht auf die Frage nach der Entstehung der *Geistlichen Chormusik*. Der Vermutung, Schütz habe für sich komponierte Einzelmotetten nachträglich zusammengestellt, widerspricht der systematische Charakter des ganzen Werks, vor allem die Tatsache, daß Schütz jede der 27 Einzelmotetten in einen überaus komplexen Gesamtplan integriert hat. Bei einer rückblickenden Auswahl wäre eine solch vielfache Konvergenz der Regulative kaum mehr möglich gewesen. Das heißt praktisch: Je mehr Organisationsweisen in der *Geistlichen Chormusik* als kongruierend nachgewiesen werden können, desto wahrscheinlicher ist die ‚Kollektion‘ *Geistliche Chormusik* eine geplante, d. h. einer Gesamtdisposition unterliegende geschlossene ‚Komposition‘.

Die *Geistliche Chormusik* ist also nicht das Ergebnis einer Retrospektive, sondern umgekehrt eines vorausschauenden Kompositionsprozesses. Ausgehend von dem Netz unterschiedlicher Dispositionssphären (struktureller Vorgaben) komponierte Schütz im Laufe der Jahre 27 Motetten. Deren Gestaltung wurde von der architektonischen Werkidee *Geistliche Chormusik* und ihrer zukünftigen Position im Bauplan diktiert — jedenfalls was die Rahmenbedingungen (Modus, Stimmzahl, Disposition, Besetzung

usw.) betrifft. Für die Füllung dieses strukturellen Gerüsts, für formale, stilistische, thematische und andere Individualität blieb immer noch genügend Raum — wie zahlreiche Einzelanalysen zu den Motetten gezeigt haben.

Eine Ausnahme bildet genetisch das „Concert“ Andrea Gabriellis (Nr. 27). Es ist ein vorgegebenes Stück, das der Integration in ein geschlossenes Kunstwerk einige Widerstände entgegenstellte. Tatsächlich findet sich innerhalb der *Geistlichen Chormusik* kein alternativer Ort für die Gabrieli-Motette. Ihre Stimmzahl (7) grenzt die Möglichkeiten ihrer Einordnung ein auf eine Position innerhalb des Schlußblocks. Ihre Stimm-disposition ließe innerhalb des Musters der letzten Motetten nur eine Vertauschung mit der gleichfalls *a-voce-piena* disponierten *Motette Nr. 25* zu. Dann allerdings hätte Schütz alle Stimmen textiert belassen müssen, um der gleichzeitigen Idee steigender Instrumentalität gerecht zu werden. Die Vertauschung mit *Nr. 25* verhindert allerdings die Lage des Satzes. Nur an der Position 27 kann Gabriellis Motette in das Konzept sukzessiver Lagensenkung (Nr. 25 — 29) — das offensichtlich der wachsenden Instrumentalisierung parallel läuft — integriert werden. Schließlich sind modale Aspekte ausschlaggebend für die Einordnung von Gabriellis Motette gewesen. Wenn die Idee fallender Finales und Modi innerhalb der plagalen Motettengruppe Schütz wichtig war, dann mußte die Gabrieli-Motette exakt hier eingesetzt werden. Das Ensemble verschiedener Ordnungsweisen determiniert folglich den Ort der Gabrieli-Bearbeitung innerhalb von Schützens *opus undecimum*.

Schließlich ist für die Bewertung der *Geistlichen Chormusik* bedeutsam, daß der zyklische Systemzusammenhang der verschiedenen Regulative ausschließlich im Druck erscheint. Der Gesamtplan ist als ästhetischer ‚Mehrwert‘ in einem besonderen Sinn eine ‚textgebundene‘ Ordnung, die nicht hörbar ist. Klanglich realisiert fristen die Motetten ein isoliertes Dasein, erst als notierte musikalische Texte schließen sie sich zu dem einem Kunstwerk von außerordentlicher ästhetischer Qualität zusammen. Für den Leser ist die *Geistliche Chormusik* ein Kunstwerk jenseits des Klangs, dessen artifizielle Qualität sich erst aus der Lektüre des vollständigen Textes erschließt.

Mit dieser Eigenart der *Geistlichen Chormusik* hängt ihre doppelte Funktion sowohl als pädagogisches Lehrwerk als auch als Kunstwerk zusammen. Sie geht zurück auf den Unterschied zwischen dem *A n l a ß* der *Geistlichen Chormusik* — den Schütz im Vorwort expliziert — und dem allgemeinen *Z w e c k* — der nur ihrer komplexen Gesamtfaktur implizit ist. Der Verfall der kompositorischen Bildung in Deutschland hatte Schütz „veranlassen“, die *Geistliche Chormusik* „anzugehen“. Mit ihr präsentiert er ein Studienbuch, das die Elemente des Komponierens enzyklopädisch versammelt und ihren Kausalzusammenhang systematisch darstellt.

Das pädagogische Moment sollte allerdings nicht verabsolutiert und von anderen Aspekten isoliert werden, vor allem nicht von politischen und ästhetischen. Schütz selber stellt ja Zusammenhänge her zwischen pädagogischen Aufgaben und ihren auch politischen Veranlassungen. So beispielsweise in einem Gedicht von 1636, das einen indirekten Zusammenhang zwischen geistiger und politischer Krise herstellt:

All' Ordnung ist zertrennt, Gesetze sind verkehrt
 Die Schulen sind verwüst
 Die Kirchen sind zerstört!
 [. . .]
 Durchs Todes Wütere in der so trüben Zeit
 Und mehren uns dadurch so sehr die Noht und Leid?⁴⁰

In diesem Gedicht spiegeln sich die Auswirkungen der Kriegssituation, speziell auf die Bildungsinstitutionen („Die Schulen sind verwüst“). Gegen die universale Destruktion, der offensichtlich auch innerhalb der Kultur die musikalischen Regeln und Gesetze zum Opfer gefallen sind, setzt Schütz die ästhetische Konstruktion des musikalischen Mikrokosmos *Geistliche Chormusik*. Deren mehrdimensionale ästhetische Ordnung als ‚Gesellschaft‘ von 29 individuellen Sätzen wird gegen die politische und musikalische Anarchie, die sich in Schützens Umfeld ausgebreitet hatte, gesetzt.

Die *Geistliche Chormusik* lehrt also, wie 29 Stücke durch mehrere gleichzeitige Gesetzmäßigkeiten zusammengehalten werden können. Sie ist als Katalog musikalisch-zyklischer Prinzipien angelegt und zeigt Möglichkeiten der musikalischen Kombination und Organisation von Einzelwerken zu einem tendenziell geschlossenen Ganzen auf. Sie ‚dient‘ der Lehre. Zugleich aber ist sie auch Selbstzweck, Medium der Selbstdarstellung des Künstlers Schütz, der hofft, die *Geistliche Chormusik* werde „meiner wenigen Person zu guten Andencken“⁴¹ gebraucht. Die Autorität des „Author[s]“⁴² dokumentiert sich im individuell konzipierten, bis ins Detail geplanten opus perfectum. Das Besondere an diesem opus ist nun, wie der Künstler und Gelehrte Schütz die traditionellen Regeln in einen originellen Systemzusammenhang bringt und sein Denken sich nicht mehr auf die Dimension des ‚Stückes‘, des Teils (Motette) beschränkt, sondern auf das ‚Ganze‘, das opus aus ist.

IV. Text und Kontext

Es ist auf den ersten Blick nicht überraschend, daß Schütz in die *Geistliche Chormusik* das „Concerto“ *Angelus ad pastores ait* von Andrea Gabrieli in bearbeiteter Form (*Der Engel sprach zu den Hirten*) aufgenommen hat und so sein hermetisches opus perfectum öffnet für das Werk eines anderen Komponisten⁴³. Dieses Verfahren, innerhalb eines geschlossenen Textes über ihn hinaus auf den musikgeschichtlichen Kontext zu verweisen, hat Schütz auch in den *Italienischen Madrigalen* und den *Symphoniae sacrae* II praktiziert. Es scheint mehr als bloßer Traditionalismus oder Arbeitsöko-

⁴⁰ Zitiert nach Frank Schneider, *Heinrich Schütz. Ein politisches Porträt*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 1985, S. 33.

⁴¹ So drückt sich Schütz in der Widmungsrede aus (NSA 5, S. VI.)

⁴² Damit unterzeichnet Schütz das Vorwort.

⁴³ Andererseits konnte man sehen, daß sich die *Geistliche Chormusik* erst durch Integration der *Motette Nr. 27* perfektioniert.

nomie zu sein, wenn sich Schütz der Arbeitsmethode der Koproduktion mehrfach bedient. Eher spiegelt dieses Vorgehen das künstlerische Selbstverständnis Schützens, der nicht nur im Akt der Bearbeitung fremder Werke die eigene artifizielle Potenz demonstrieren will, sondern sich zugleich in der Integration eines ‚fremden‘ Werkes von sich selber reflektierend distanziert. In diesem Sinne äußert sich Schütz in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, in der er dagegen „protestiret“, die *Geistliche Chormusik* als absolut verbindliches „Modell“ und Vorbild zu benutzen. Noch innerhalb der *Geistlichen Chormusik* selber relativiert Schütz die Autorität dieses Opus, indem er auf alternative Kompositionsweisen der „gleichsam Canonisirten Italienschen [...] Classicos Autores“ verweist und zur „imitatio“ auch dieser Schreibweisen auffordert. Die Funktion der Integration von Andrea Gabrielis Motette ist also zunächst die traditionelle pädagogische der Präsentation nachahmenswerter Werke — jedoch in dem gänzlich undogmatischen Sinn, nicht nur das Eigene, sondern auch das Fremde anzubieten und so dem Schüler die Möglichkeit des Vergleichens und der reflektierten Auswahl zu geben.

Die spezifische Art der Behandlung des Gabrieli-Stücks wirft nun aber die Frage nach dem Inhalt und Wesen des Kontextes auf, der hier evoziert wird. Lässt sich in der Bearbeitungsweise als solcher die Eigenart dessen, auf das verwiesen wird, fassen? Immerhin hat Schütz den Notentext der Gabrieli-Motette beinahe unangetastet gelassen und das Stück nur kontrafaziert — allerdings in einem zweifachen Sinn. Die Komposition wird ins Deutsche und ins ‚Instrumentale‘ übertragen. Schütz transformiert einige Stimmen des Satzes ins Instrumentale („Instrumentum“ I–V) und verwandelt damit einen vokalen Satz in einen vokal-instrumentalen, in dem die instrumentalen Stimmen essentiell sind. Die Methode entspricht jener Praxis, als deren Repräsentanten Andrea und Giovanni Gabrieli galten. Der steigende Anteil des Instrumentalen im Schlußteil der *Geistlichen Chormusik* — in dessen Prozeß Andrea Gabrielis Stück durch ‚Instrumentierung‘ eingebettet wird — reflektiert gleichsam die durch Gabrieli so bedeutend beeinflusste historische Entwicklung zur neuen polyphonen Instrumentalmusik. So wird bereits innerhalb der Gattung „Chormusik“ der historische Kontext der Integration des Instrumentalen in die Vokalmusik und indirekt die Instrumentalmusik selber angesprochen. Das Bearbeitungsverfahren erinnert an jenen Aspekt im Werk Andrea Gabrielis, der seine zentrale historische Bedeutung repräsentiert: die zunehmende ästhetische Relevanz des Instrumentalen für die Kunstmusik. Dies zu sagen, ist eine der Funktionen der Aufnahme des Gabrieli-Werkes in Schützens *opus undecimum*.

Die zweite Bearbeitungsebene ist der sprachliche Text. Schütz kontrafaziert Gabrielis Motette, indem er einem in sich abgeschlossenen musikalischen Text einen ebenso fertigen literarisch-biblischen Text Luthers unterlegt⁴⁴. Bei dieser Projektion eines sprachlichen Textes auf einen musikalischen entstehen notwendig deklamatorische Ungereimtheiten, die Schütz nur an wenigen Stellen durch minimale Eingriffe in

⁴⁴ Schütz übersetzt den lateinischen Text nicht selber, sondern ersetzt ihn durch den analogen deutschen Text Luthers.

Gabrielis Notentext verhindert hat. Sie sind jedoch gegenüber dem anderen Ergebnis dieser Übertragung sekundär. Ein Blick auf den Kontext dieser Gabrieli-Motette zeigt, daß sie textlich mit der formal zentralen *Motette Nr. 16* durch das Verfahren des Zitats verknüpft ist⁴⁵. Der neutestamentliche Text wird in *Nr. 27* (Luk. 2, 10–11) ergänzt durch Jes. 9,6: „Und er heißt: Wunderbar, Rath, Kraft, Held, ewig Vater Friedefürst“. Genau diesen Text zitiert Schütz in der *Motette Nr. 16*, die darüber hinaus in ähnlichen Worten denselben Gedanken wie Gabrielis-Motette — die Geburt des Messias — formuliert.

Die textliche Annäherung von Schützens *Motette Nr. 16* an Gabrielis Stück erfüllt offenbar mehrere Funktionen. Erstens wird durch sie der scheinbare ‚Fremdkörper‘, die Gabrieli-Motette, sprachlich in den Kontext der *Geistlichen Chormusik* integriert. Zweitens fungiert die Beziehung zwischen beiden Motetten als Hinweis auf das Thema der *Geistlichen Chormusik*: Beide umschreiben das theologisch-christologisch zentrale Motiv der *Geistlichen Chormusik*, Christi Geburt⁴⁶. Das theologisch-geistige Zentrum wird einerseits durch Wiederholung akzentuiert: *Nr. 27* weist noch einmal auf den zentralen Text von *Nr. 16* zurück⁴⁷. Andererseits wird mit Gabrielis Motette das christozentrische Textcorpus der *Geistlichen Chormusik* abgeschlossen und das Ende einer thematischen Einheit benannt⁴⁸. In *Nr. 28* und *29* folgen Texte, die ohne jeglichen christologischen Bezug sind. Hier spricht einerseits Gott direkt zu den schuldigen, weil ihren Nächsten negierenden Menschen, andererseits klagen die Opfer dieses schuldhaften Verhaltens ihr Leid.

Eine dritte Funktion der textlichen Verkopplung von *Nr. 16* und *27* sollte nicht unerwähnt bleiben. Das Textzitat hat Zeichencharakter, insofern es auf das Moduszitat (den *Nr. 16* und *27* gemeinsamen 6. Modus) verweist⁴⁹ — und damit auf die modale Gesamtdisposition der *Geistlichen Chormusik*, deren Kern ja die *Motette Nr. 16* ist. Indem nun das konstruktive Zentrum der *Geistlichen Chormusik* (*Nr. 16*) vermittels des textlich-modalen Zitats auf Andrea Gabrielis Komposition hinweist, akzentuiert sie deren strukturelle Bedeutung. Sie liegt darin, dem Opus *Geistliche Chormusik* sowohl den musikalischen „Ton“ (6. Modus) als auch das geistig-theologische Thema („Ein Kind ist uns geboren“) anzugeben. Textzitat und Moduszitat bilden in ihrem Zusammenwirken die formale Figur einer ‚Hommage‘ an Andrea Gabrieli. Dessen Motette wird als impliziter Bezugspunkt der *Geistlichen Chormusik* definiert, von

⁴⁵ Auf diese besondere Art und Weise sind in der *Geistlichen Chormusik* nur noch *Nr. 14* und *15* aufeinander bezogen.

⁴⁶ Aus unterschiedlicher, alttestamentlicher und neutestamentlicher Perspektive. Vgl. oben Anm. 4.

⁴⁷ Ob die textliche Nähe zwischen Gabrielis Motette und der zentralen Motette der *Geistlichen Chormusik*, *Nr. 16*, auch einen Verweis auf das gemeinsame Zentrum protestantischen und katholischen Glaubens enthält? Der Annahme einer solchen ‚ökumenischen‘ Intention mit implizit kritischer Funktion im Zeitalter der Glaubenskriege steht entgegen, daß die Christozentrik im engeren Sinn als Spezifikum des lutherischen Glaubens gerade auch abgrenzend und spaltend wirkte.

⁴⁸ Den textlichen Abschluß nach *Motette 27* macht Schütz durch eine Korrelation zwischen modaler und textlicher Anlage deutlich. Den 6+2 partes der Motetten 1–8 stehen die 6–2 Stücke der modal definierten und mit der Wiederkehr des 6. Modus beendeten Schlußgruppe (*Nr. 24–27*) gegenüber. Beide Motettengruppen sind zusätzlich durch die Finalesfolge a-g-f identifiziert.

⁴⁹ Man kann auch umgekehrt argumentieren. Weil der Text in *Nr. 16* den Text aus Gabrielis Stück zitiert, deshalb muß derselbe Modus gewählt werden. Modale und textliche Zusammenhänge sind untrennbar.

dem her Heinrich Schütz die thematische, modale und formale⁵⁰ Gesamtkonstruktion der *Geistlichen Chormusik* entwirft.

Neben diese auskomponierte Hommage an Andrea Gabrieli, den Lehrer von Schützens Lehrer, treten lobende Verweise in verschiedenen anderen Teilen des Textes der *Geistlichen Chormusik*. So nimmt Schütz in der Vorrede ausdrücklich Bezug auf seinen eigenen Lehrer, Giovanni Gabrieli: Er spricht dort von der „rechten Musicalischen hohen Schule (als in meiner Jugend ich erstmahls meine Fundamenta in dieser Profession zulegen angefangen)“. Zusammen vertreten Andrea und Giovanni Gabrieli die „Canonisrte Italianische [...] Alte und Newe Classicos Autores“, deren Werke Schütz zur Nachahmung empfiehlt.

Bedenkt man schließlich, daß Schütz seinerseits in der *Geistlichen Chormusik* als Lehrer wirkt und er die *Geistliche Chormusik* als Lehrbuch zum Verfertigen in sich perfekter Einzelmotetten, aber auch eines opus perfectum entworfen hat, so erscheint die Widmung an die Thomasschule als folgerichtige Fortschreibung des Lehrer-Schüler-Verhältnisses. Als Dedikationsträger nennt Schütz Lehrer und Schüler der Bildungsinstitution Thomasschule samt deren Protektoren, den „Hoch- und Wohlgelahrten / Hoch- und Wohlweisen“ Bürgermeistern und Ratsherren⁵¹ der Stadt Leipzig.

So zieht sich durch den Druck der *Geistlichen Chormusik* eine Kette von Lehrer-Schüler-Verhältnissen: Andrea Gabrieli — Giovanni Gabrieli — Heinrich Schütz — die Lehrer und Schüler der Thomasschule. Es scheint, als sei Schütz ganz allgemein an der Struktur des Lehrer-Schüler-Verhältnisses interessiert gewesen, die durch Namensnennungen personalisiert wird. Dann lägen Sinn und Zweck der Integration von Andrea Gabrielis Motette und die Konstruktion einer musikalischen Hommage an ihn nicht zuletzt darin, diese Struktur durch Potenzierung historisch zu vertiefen und zu entfalten.

⁵⁰ Schütz hat den ‚Ordnungsfaktor 6‘ aus Gabrielis Stück abgeleitet und zum immanenten Maßstab der *Geistlichen Chormusik* bestimmt. Die Motetten sind nicht nur auf den 6. Modus konzentriert, sondern auch modal in Gruppen von je sechs Motetten spiegelnd aufeinander bezogen (Korrespondenz von Zahl und Anzahl). Außerdem hat Schütz durch die Stimmzahl eine auf sechs beziehbare Gliederung (12-12-5/6) durchgeführt.

⁵¹ Sie werden nicht in ihrer Funktion als politische Würdenträger, sondern als Gelehrte angesprochen.

Tabelle 1: Stimmzahl — Stimmdisposition — Besetzung

		Verdoppelte Stimmlagen	
5 Stimmen			
Es wird das Scepter	[1 ₁]	1	Tenor x 2
Er wird sein Kleid	[2 ₂]		
Es ist erschienen	3]		Sopran x 2
Verleih uns Frieden	[4 ₁]		
Gib unsern Fürsten	[5 ₂]	3	
Unser keiner	6]		
<hr/>			
Viel werden kommen	7]	1	Tenor x 2
Sammet zuvor	8]	1	Tenor x 2
Herr, auf dich	9]		
Die mit Tränen	10]	3	Sopran x 2
So fahr ich hin	11]		
Also hat Gott	12]	1	Tenor x 2
<hr/>			
6 Stimmen			
O lieber Herre	13]		
Tröstet, tröstet	14]		
Ich bin eine	15]		
Ein Kind ist uns	16]		
Das Wort ward	17]		
Die Himmel erzählen	18]		Sopran x 2
Herzlich lieb	19]		und
Das ist je	20]		Tenor x 2
Ich bin ein rechter	21]		
Unser Wandel	22]		
Selig sind die Toten	23]		
<hr/>			
		Schlüsselung / Lage	Besetzung
7 Stimmen			
Was mein Gott	24	A T T Br B Sb	<u>v</u> v i i i i
Ich weiß, daß	25	S S M A T Br B	v v v v <u>v</u> v v
Sehet an	26	V S A T T Br B	i <u>v</u> i <u>v</u> i i i
Der Engel sprach*	27	S A T T T B B	<u>v</u> i <u>v</u> i i <u>IV</u> i
Auf dem Gebirg	28	A A T T Br B Sb	<u>v</u> v i i i i i
Du Schalksknecht	29	T T Br Br B Sb Sb	<u>v</u> i i i i i i

V: Violine; S: Sopran; M: Mezzosopran; A: Alt; T: Tenor; Br: Bariton; B: Baß; Sb: Subbaß.
 V: „Vox“, voll textiert; v: voll textiert; i: „Instrumentum“, Textmarke; i: „Instrumentum“, voll textiert;
 IV: „Instrumentum vel vox“; Unterstreichung: Cantus- bzw. Tenor-Stimmbuch.
 * Gabrieli-Bearbeitung

Tabelle 2: Modale Disposition

	Variante	System b/h	Finalis	Modus		
5 Stimmen						
Es wird das Scepter	1,	p	a	10.	} 6 p	
Er wird sein Kleid	2 ₂	p	a	10.		
Es ist erschienen	3	p	b	2.		
Verleih uns Frieden	4,	p	b	2.		
Gib unsern Fürsten	5 ₂	p	b	2.		
Unser keiner	6	p	b	2.		
Viel werden kommen	7	p	b	6.		
Sammet zuvor	8	p	b	6.		

Herr, auf dich	9	p	b	f	6.	
Die mit Tränen	10	a	d	1.	} 3	
So fahr ich hin	11	a	c	5.		
Also hat Gott	12	a [#]	a [e]	1.		
} 6						
O lieber Herre	13	p	b	g	2.	
Tröstet, tröstet	14	p	b	g	2.	
Ich bin eine	15	a	d	1.	} 3	
} 6						
EIN KIND IST UNS	16	p	b	f	6.	

Das Wort ward	17	a	d	1.	} 3	
Die Himmel erzählen	18	p	b	g		2.
Herzlich lieb	19	p	b	g		2.
} 6						
Das ist je	20	p	a	10.	} 3	
Ich bin ein rechter	21	p	b	f		6.
Unser Wandel	22	p	b	g		2.
} 6						
Selig sind die Toten	23	p	b	f	6.	

7 Stimmen						
Was mein Gott	24	p / a	a	10./9.	} 6 p	
Ich weiß, daß	25	p	a	10.		
Sehet an	26	p	g	8.		
Der Engel sprach*	27	p	b	f		6.
Auf dem Gebirg	28	a / p	c	5./6.		
Du Schalksknecht	29	p	b	g		2.

a: authentisch, p: plagal; * Gabrieli-Bearbeitung.

„Fantasiestücke in Kreislers Manier“ Robert Schumanns „Kreisleriana“ op. 16 und die Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns

von Stephan Münch, Mainz

Einleitung

Zu den mit Sicherheit rätselhaftesten Stellen in Robert Schumanns Klavierfantasien-Zyklus *Kreisleriana* op. 16 ist auch jene Passage zu Beginn des 8. Stücks (T. 9–16) hinzuzuzählen, die wegen ihrer rhythmischen und harmonischen Disparatheit von linker und rechter Hand nicht nur den Zuhörer in Verwirrung bringt, sondern auch den Interpreten vor das schwierige Problem der korrekten Ausführung eines andauernd ‚falsch‘ einsetzenden Basses stellt:

op. 16, Nr. 8, T. 9–16

The image shows a musical score for the beginning of the 8th piece in Schumann's 'Kreisleriana' op. 16. It consists of two systems of music, measures 9-16. The right hand (treble clef) plays a consistent eighth-note pattern. The left hand (bass clef) plays a more complex pattern with some rests and ties, creating a rhythmic and harmonic dissonance. The key signature is one flat (G minor), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Notenbeispiel 1

Sind die den gleichmäßigen Tarantella-Rhythmus der rechten Hand ins Wanken bringenden Störmanöver der „durchaus leicht und frei“ (Anweisung Schumanns) zu behandelnden Bässe lediglich ein für Schumann nicht untypischer phantastisch-verrückter Einfall oder eher ein Teilmoment des kompositorischen Reflexes auf die exzentrische Figur des von E. T. A. Hoffmann geschaffenen fiktiven Kapellmeisters Johannes Kreisler, der, wie Schumann selbst mitteilt, seinem Werk Pate gestanden haben soll?

Eine nähere Betrachtung der acht Takte erweist jedoch, daß der dort aufkommende Eindruck von Unstimmigkeit infolge fehlender Kongruenz von angedeuteter Harmonie in den Oberstimmen und den tatsächlich erklingenden Baßtönen seine Ursache in der Inkongruenz der ‚Absichten‘ der beiden Hände hat: Während die rechte Hand nämlich ihr Thema nach dem Harmonieschema einer Quintfall-Sequenz zielsicher durchführt (über *D, G, c, F, B* und *Es*), beharrt die linke auf dem Festhalten an orgelpunktartigen Baßtönen nach dem Muster der Takte 1—8 und widersetzt sich somit der gegenüber dieser ersten Achttakt-Gruppe gewachsenen harmonischen Dichte der Oberstimmen, um sich erst in Takt 15 ruckartig in die von diesen angedeutete halbschlüssige Kadenz und deren ostinaten Rhythmus $\sqrt[7]{\quad}$ ‚einzurenken‘.

Wer die Interpretation dieser Stelle etwa durch Arthur Rubinstein hört, kann dabei leicht an die typische Situation eines am Klavier Fantasierenden erinnert werden, der, während er mit der rechten Hand einer gedanklich vorentworfenen kompositorischen Idee folgt, in der anderen Hand schon nach einer variativen Fortsetzung derselben Idee forscht, so daß also die Ausführung einer in der Vorstellung bereits fertig ausgestalteten Idee und die Erfindung neuer Einfälle zeitlich — und hörbar! — zusammenfallen, das heißt, um es auf den vorliegenden Fall zu beziehen: Während die rechte Hand sich sicher auf dem Gleis einer harmonischen Sequenz fortbewegt, sucht die linke noch unentschieden und darum vorsichtig erkundend — eben „durchaus leicht und frei“ — nach einem anderen harmonischen Weg.

Was im Bewußtsein des Fantasierenden sich als ein organisches Weiterentwickeln eines einmal formulierten Gedankens ausnimmt, muß auf den Zuhörer notwendigerweise die gegenteilige Wirkung, die des Konfusen nämlich, ausüben. Den Anschein, daß im 8. Stück der *Kreisleriana* die Musik noch im Entstehen begriffen sei, bestätigt die Parallelstelle Takt 125—132, die die Baßstimme zwar rhythmisch verändert, jedoch keineswegs ‚verbessert‘ bringt und den Eindruck des Nichtzusammenpassens nicht bereinigt.

Die solcherart vorgenommene Interpretation des Sachverhalts hinterläßt den Eindruck, als ob sich in dem endgültig fixierten Notentext Schumanns etwas finde, das eher den Charakter unverbindlichen — und noch dazu offenbar ‚mißlungenen‘ — Improvisierens trägt und das nicht nur den Werk-Charakter in Frage stellen, sondern auch die Musik dem Verdacht von ‚Minderwertigkeit‘ aussetzen müßte. Die beschriebene Beobachtung läßt somit den Untertitel der *Kreisleriana — Fantasien* — in den Vordergrund rücken und macht eine Erhellung des Bedeutungsfeldes von „Fantasie“, Fantasieren etc. innerhalb desjenigen Ideenkreises erforderlich, der, Schumanns eigener Titelgebung folgend, den Kontext für den Begriff ‚Fantasie‘ abgibt, nämlich die Dichtung E. T. A. Hoffmanns.

1.

Über das musikalische Schaffen Johannes Kreislers, des fiktiven Verfassers der *Kreisleriana* und Helden in E. T. A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr nebst frag-*

*mentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*¹, erfahren wir in der Vorrede zu den *Kreisleriana*:

„Zuweilen komponierte er zur Nachtzeit in der aufgeregtesten Stimmung; — er weckte den Freund, der neben ihm wohnte, um ihm alles in der höchsten Begeisterung vorzuspielen, was er in unglaublicher Schnelle aufgeschrieben — er vergoß Tränen der Freude über das gelungene Werk — er pries sich selbst als den glücklichsten Menschen, aber den andern Tag — lag die herrliche Komposition im Feuer“².

Die in einem Zustand äußerster Entrückung entstandenen Werke Kreislers sind nicht objektivierbar und ‚zerfallen‘ wieder zusammen mit der Stimmung, aus der sie hervorgingen. Kreisler ist imstande, „stundenlang auf dem Flügel die seltsamsten Themas in zierlichen kontrapunktischen Wendungen und Nachahmungen, in den kunstreichsten Passagen auszuarbeiten“³, ohne doch eine endgültige Form für seine Kompositionen zu finden, weil er nicht dazu zu bewegen ist, „daß er eine Komposition aufschrieb, oder wirklich aufgeschrieben, unvernichtet ließ“⁴. Er realisiert damit auf extreme und gleichsam wörtliche Weise den Anspruch seiner eigenen Musikauffassung, daß sich in Musik eine „unendliche, unnennbare Sehnsucht“ nach einem „unbekannten, romantischen Geisterreiche“⁵ ausspreche; was „unnennbar“ ist, kann er nicht notieren, und was „unendlich“ ist, nicht abschließen.

Noch deutlicher wird dies, wenn Kreisler Werke anderer Komponisten spielt. Mitten im Vortrag der Bach'schen *Goldberg-Variationen* erfindet er neue Variationen, die er dem vorgeschriebenen Ende des Stücks Übergangslos folgen zu lassen beabsichtigt:

„Hab' ich doch gar während des Spielens meinen Bleistift hervorgezogen und Seite 63 unter dem letzten System ein paar gute Ausweichungen in Ziffern notiert mit der rechten Hand, während die Linke im Strome der Töne fortarbeitete! Hinten auf der leeren Seite fahr' ich schreibend fort“⁶.

Es handelt sich hier offenbar um dieselbe Gleichzeitigkeit von Verfolgen eines fixierten Textes und experimentierendem Suchen nach Fortsetzungen, wie wir sie an der eingangs behandelten Stelle aus den *Kreisleriana* Schumanns feststellten.

Unabschließbarkeit, Offenheit und Skizzenhaftigkeit der musikalischen ‚Produkte‘ Kreislers sind die notwendigen Folgen seiner Ästhetik, die das Durchleben des musikalischen Schaffensprozesses und das Erfahren des romantischen Wesens der Musik in der Begeisterung der Phantasie über den konkreten Ausdruck im Resultat ausgearbeiteter Werke stellt; „es ist romantisch, den konkreten Ausdruck als Verfall und Entstellung zu betrachten“⁷.

¹ Zitiert wird nach E. T. A. Hoffmann, *Werke in vier Bänden*, Frankfurt/M. 1967 Römische Ziffern bezeichnen den Band, arabische die Seite.

² Hoffmann, *Kreisleriana*, I/20f.

³ Ebda., I/21

⁴ Ebda., I/20.

⁵ Ebda., I/28.

⁶ Ebda., I/22.

⁷ Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München 3. Aufl. 1988, S. 40.

Als Beispiel für ein Musikstück, in dem Offenheit und Unbestimmtheit in höchstem Grade auskomponiert sind, sei hier auf Nr. 4 aus den *Kreisleriana* Schumanns näher eingegangen.

op. 16, Nr. 4, T. 1–2

4. *Sehr langsam* M. M. ♩ = 66

p
Pedal

Notenbeispiel 2

Taktart und metrische Stellung des Anfangsthemas sind für den Zuhörer nicht erkennbar. Das auf der Dominante harmonisch offen einsetzende Stück umgeht zwar die Tonika *B*-dur konsequent, verrät aber darüber hinaus keinen deutlichen Richtungswillen. Eine zielstrebige musikalische Entwicklung findet nicht statt, vielmehr Sequenzierung des einzigen melodischen Gedankens bis hinab in die tiefsten Lagen des Klaviers, wo die thematische Linie sich in der Tiefe zu verlieren droht. Der Anschein freien, selbstvergessenen Improvisierens — man möchte sagen: des Verharrens der Phantasie in einem besonders innigen Zustand der Entrücktheit — wird durch die rezitativische Passage der Takte 5–7 verstärkt. Der „sehr langsam“ überschriebene erste Abschnitt endet verhalten auf einem unbegleiteten *B*, das zwar den Grundton der Tonart des Stücks bildet, an dieser Stelle aber eher als Terz von *g*-moll, in das unmittelbar vorher moduliert wurde, gehört wird (T. 10).

op. 16, Nr. 4, T. 9–11

9

ritardando

Notenbeispiel 3

Versteht man die harmonisch ambivalente Schlußwendung des A-Teiles als vermittelnde Überleitung zum g-moll des B-Teils (T. 12ff.), so wird diese harmonische Brücke durch das Befolgen dreier (!) ausdrücklich vorgeschriebener Fermaten wiederum zunichte gemacht; bei einer derartig hinausgezögerten Fortsetzung der Musik ist es für den Hörer nicht auszumachen, ob das Stück nun beendet sei oder nicht.

Mit der Coda des Stücks, einer stark verkürzten Reprise des A-Teils, endet gleichfalls die gesamte Nr. 4 offen, indem eine ganzschlüssige Kadenzformel, in einen ambivalenten Zusammenhang gesetzt, ihren gewohnten Sinn verliert: die neapolitanische Wendung Es-, A- und D-dur erzeugt deshalb kein Schlußgefühl, weil die ihr zugrundeliegende ‚Tonika‘ D-dur hier in Wirklichkeit zwischendominantisch (in Bezug zur Haupttonart B-dur) verstanden wird.

op. 16, Nr. 4, T. 24–27

Notenbeispiel 4

Nicht einmal der *Kreisleriana*-Zyklus als Ganzes besitzt einen unmißverständlichen Abschluß, wie Schumanns Mitteilung an Clara Wieck anlässlich einer geplanten Aufführung in Paris indirekt verrät. Schumann empfiehlt mit Bezugnahme auf die Schlußnummer:

„im letzten würde ich aber dann das dimin. zum Schluß in ein crescendo umändern u. mit ein Paar starker Accorde schließen; sonst bleibt der Beifall aus“⁸.

Die zum Prinzip erhobene Verweigerung deutlicher Schlußgesten macht die *Kreisleriana* Schumanns zu einem unendlichen Kontinuum von Einfällen, das den Hörer schließlich die Erwartung eines Endes vergessen läßt. Was im Rahmen einer öffentlichen Improvisation wünschenswert wäre, gestaltet sich im konzertanten Vortrag zum Problem.

⁸ Clara und Robert Schumann, *Briefwechsel*, Bd. I, hrsg. von Eva Weissweiler, Frankfurt/M. 1984, S. 311.

2.

Wo immer E. T. A. Hoffmann die Musik Kreislers beschreibt, handelt es sich bei dieser um Produkte der Phantasie, d. h. um aus dem Fantasieren hervorgegangene Gebilde. Aus den bisher angeführten Zitaten wurde bereits deutlich, daß diese Gebilde einen offenbar hohen Grad an kontrapunktischer und satztechnischer Kunst aufweisen; immer wieder wird darauf hingewiesen, wie Kreislers Musik „so auf kuriose Weise gesetzt ist, daß man keinen Blick wenden darf von der Partitur“, gesetzt den Fall, daß sie doch einmal zur Aufführung gelangen⁹.

An anderer Stelle heißt es¹⁰:

„Er ließ daher allerlei angenehme Melodien fortströmen, variierte die bekanntesten Lieblingslieder in kontrapunktischen Wendungen und melismatischen Schnörkeln, so daß er zuletzt sich selbst darüber wunderte, wie er so charmant den Flügel zu spielen verstehe“.

Mit dem scheinbaren Widerspruch, daß es gerade die Beteiligung der Phantasie sei, die erst ein kunstvolles Werk zustandebringe, befaßt sich der dritte Aufsatz, *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, aus den *Kreisleriana* E. T. A. Hoffmanns. Darin wird auf ironische Weise von den Komponisten gefordert, sie sollten eine Musik schreiben, die die Phantasie nicht anrege und somit auch nichts zu „denken“ gebe. Eine „gelungene Komposition“ sei eine solche, „die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern folgen läßt, ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebärden“¹¹.

Tätigwerden der Phantasie bedeutet, die Faktur einer aus einem geringen Maß an thematischem Ausgangsmaterial gearbeiteten und kontrapunktisch verdichteten Musik zu ergründen und zu ‚verstehen‘. In weiterhin ironischem Ton heißt es von den „fantastischen“ Ansichten derjenigen Musiker, die den oben genannten Ratschlägen nicht folgen wollten:

„Sie meinen nämlich, die Kunst ließe dem Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichtem Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei; die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskritta der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der — Bäume, der Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer! — Die ganz unnützen Spielereien des Kontrapunkts, die den Zuhörer gar nicht aufheitern und so den eigentlichen Zweck der Musik ganz verfehlen, nennen sie schauerlich geheimnisvolle Kombinationen und sind imstande, sie mit wunderlich verschlungenen Moosen, Kräutern und Blumen zu vergleichen. Das Talent, oder in der Sprache dieser Toren, der Genius der Musik, glühe, sagen sie, in der Brust des die Kunst übenden und hegenden Menschen und verzehre ihn, wenn das gemeinere Prinzip den Funken künstlich überbauen oder ableiten wolle, mit unauslöschlichen Flammen“¹².

⁹ Hoffmann, *Lebensansichten*, III/348.

¹⁰ Ebda., III/259.

¹¹ Hoffmann, *Kreisleriana*, I/31f.

¹² Ebda., I/34f.

Der Eindruck des Unergründlichen oder Verschrobenen, den die kontrapunktischen Künste erwecken, erweist sich als die Folge eines Sprachproblems. ‚Unverständlich‘ sind jene nur für das gewöhnliche Denken in endlichen Begriffen, nicht aber für das ‚Denken‘ im Medium der Kunst bzw. für die Sprache des Künstlers, die er im emphatischen Moment künstlerischer Inspiration beherrscht. Nur mittels dieser Sprache und ihrem ‚Sprech‘- bzw. ‚Denk-Organ‘, der Phantasie, kann er seine musikalischen Künste, gleichsam wie das Zusammensetzen von Worten zu Sätzen, ausüben und darin deren geheimen, verschlüsselten Sinn begreifen; nicht anders, als der nachschaffende Zuhörer seinerseits nur durch die Beflügelung seiner Phantasie in die Möglichkeit versetzt wird, solchen Sinn gleichfalls zu entziffern. Mit dem Abklingen der Begeisterung und dem Zurückfallen in die ‚Prosa‘ des gewöhnlichen Denkens wird der Sinn dagegen unverständlich und rätselhaft. Aus eben diesem Grunde vernichtet Kreisler fortlaufend seine Kompositionen, mit denen er im Zustand nüchternen Denkens nichts mehr anzufangen weiß:

„die Musik bleibt allgemeine Sprache der Natur, in wunderbaren, geheimnisvollen Anklängen spricht sie zu uns, vergeblich ringen wir danach, diese Zeichen festzubannen, und jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe erhält uns nur die Andeutung dessen, was wir erlauscht“¹³.

Nach der Musikanschauung Kreislers ist das Wirken der Phantasie eine spezifische Form von ‚Denken‘, aber ein Denken in der Sprache der Musik. Die Werke der Phantasie entbehren nicht der sinn- und planvollen Ordnung, jedoch ist diese auf dem Wege der Reflexion oder des analytischen Mitvollzugs nicht unbedingt wahrzunehmen, sondern schließt ‚gewöhnliches‘ Denken vielmehr aus. Der ‚Sinn‘ einer Komposition kommt weder durch Bewußtsein zustande, noch wird er von Bewußtsein verstanden. Von diesem Standort aus betrachtet erscheint es keinesfalls übertrieben, wenn Kreisler seine musikalischen Fantasien als „symphonienmäßig“¹⁴ bezeichnet und für sie den Rang der angesehensten musikalischen Gattung beansprucht. Die Differenz zwischen dem, was bewußter Wahrnehmung zugänglich ist und dem, was nur auf *i h r e* Art denkende Phantasie hervorzubringen und zu schauen vermag, kommt wohl nirgends plastischer zum Ausdruck als in der Schilderung der „Fantasmata“, die Kreislers Lehrer Meister Abraham in den *Lebensansichten* anzufertigen versteht:

„Meister Abraham verstand sich darauf, Kartonblätter so zuzuschneiden, daß, fand man auch aus dem Gewirre durchschnittner Flecke nicht das mindeste deutlich heraus, doch, hielt man ein Licht hinter das Blatt, in den auf die Wand geworfenen Schatten sich die seltsamsten Gestalten in allerlei Gruppen bildeten“¹⁵.

¹³ Ebda., I/276.

¹⁴ Ebda., I/242.

¹⁵ Hoffmann, *Lebensansichten*, III/201

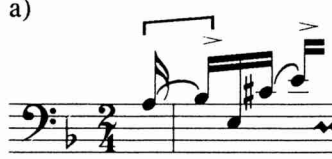
3.


Während das Vorhandensein eines engen Netzes satzübergreifender motivischer Verwandtschaften in den *Kreisleriana* Robert Schumanns durch zahlreiche Untersuchungen belegt ist¹⁶, ist der Zusammenhang zwischen diesen rein kompositionstechnischen Gegebenheiten mit den musikästhetischen Positionen in den Kreisler-Texten Hoffmanns (im Gegensatz etwa zu der Zuordnung bestimmter Ausdruckscharaktere der Schumann'schen *Kreisleriana* zu der literarischen Figur Kreislers) eher unbeachtet geblieben. In dem Maße, in dem neue motivische Beziehungen entdeckt werden, wird die Bedeutung des Moments der Phantasie sogar in den Hintergrund gedrängt und als „Abwertung“ empfunden¹⁷. Daß gerade das Umgekehrte gilt, auch wenn es paradox erscheinen mag, ist jedoch nur dann einsichtig zu machen, wenn die „Phantasie“ als ein zentrales Bestandsstück romantischer Musikästhetik, von den Trivialisierungen des 19. und 20. Jahrhunderts befreit, in ihrer ganzen ursprünglichen Brisanz in den Blick gerät¹⁸, — als Instrument nämlich, durch das, der Theorie Hoffmanns zufolge, unbewußt und assoziativ die Verknüpfungen am musikalischen Text sowohl bewerkstelligt als auch, seitens des Zuhörers, wieder ‚ent-deckt‘ werden, und zwar gerade o h n e daß die kompositorische Faktur der Kompositionen wesentlich oder maßgeblich aufgrund von rationalem Kalkül zustande käme.

Beispiele für ein solches satzübergreifendes Element in den *Kreisleriana* Schumanns ist ein unscheinbares, gleichzeitig an eine bestimmte Artikulation und metrische Position gebundenes melodisches Detail, dessen weiteres Erscheinen ganz aus der Erfahrung des Fantasierens nachzuvollziehen ist. Es handelt sich dabei um die schon in Nr. 1 omnipräsente Auftaktfigur aus zwei legato zu spielenden Sechzehntelnoten im Sekundverhältnis, welche auch den lyrisch gehaltenen Mittelteil (T. 25 ff.) dominieren:

a) op. 16, Nr. 1, T. 1

b) op. 16, Nr. 1, Übergang T. 24—25

a) 

b) 

Notenbeispiel 5

¹⁶ Vgl. hierzu besonders: Hans Hering, *Das Variative in Schumanns frühem Klavierwerk*, in: *Melos/NZfM* 1 (1975), S. 347 ff.; Mary Hunter Arnsdorf, *Schumann's Kreisleriana, op. 16. Analysis and performance*, Diss. Columbia University 1976; Armfried Edler, *Virtuose und poetische Klaviermusik*, in: *Funkkolleg Musikgeschichte*, Studienbegleitbrief 7, Weinheim/Basel/Mainz 1988, S. 70 ff.

¹⁷ Hering, *Das Variative*, S. 350.

¹⁸ Vgl. hierzu: Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 170.

Dieses Motiv erfährt in den nachfolgenden Stücken zahlreiche Abwandlungen, bleibt aber stets verfolgbar: in *Nr. 2* wird es zur Terz gedehnt (z. B. *b'-c''-d''*, T. 1 mit Auftakt), im *Intermezzo I* der gleichen Nummer rhythmisch vergrößert (T. 38 ff.) und in *Intermezzo II* punktiert (T. 92 ff.; hier auch kanonisch in anderen Stimmen):

- a) op. 16, Nr. 2, T. 1
- b) op. 16, Nr. 2, Übergang T. 37–38
- c) op. 16, Nr. 2, Übergang T. 91–92



Notenbeispiel 6

Auch aus den beiden ersten Melodietönen von *Nr. 4* kann die auftaktige Sekundbewegung herausgehört werden, obgleich de facto kein Auftakt vorliegt; die ‚auftaktige‘ Wirkung resultiert jedoch aus der Synkope. Im ‚bewegter‘ überschriebenen zweiten Abschnitt von *Nr. 4* wird die Auftaktfigur quasi thematisch, denn die Melodie der Oberstimme besteht aus aneinandergereihten auftaktigen Notenpaaren im Sekundabstand:

op. 16, Nr. 4, T. 12–13

Bewegter

Notenbeispiel 7

Besonders hingewiesen sei noch auf die rhythmische Variante im Mittelteil von *Nr. 6* (T. 19 ff.); die Figur in der Mittelstimme der rechten Hand hat ihren Auftaktcharakter im strengen Sinne zwar verloren, doch erweist die paarweise Bindung von ‚leichter‘ und ‚schwerer‘ Note (Sechzehntel und Achtel) eindeutig die assoziative Beziehung zu den Figuren der vorangegangenen Stücke:

op. 16, Nr. 6, T. 18–20

Etwas bewegter

Notensbeispiel 8

Zugleich ist diese neue Variante die Vorbereitung des Rhythmus von Nr. 8, der in der Schlußnummer dann ununterbrochen herrscht. Die charakteristische legato-Bindung entfällt in Nr. 8 mit Ausnahme von Takt 2 und einigen wenigen Parallelstellen, wo sie ‚blitzlichtartig‘ erscheint und verschwindet, gleichsam als ein ‚memento‘ an jene Figur aus Nr. 1, die für sämtliche Varianten der Ausgangspunkt war:

op. 16, Nr. 8, T. 1–3

Schnell und spielend

pp Die Bässe durchaus leicht und frei

Pedal

Notensbeispiel 9

Kennzeichnend für dieses Kompositionsverfahren ist — ganz im Kreisler'schen Sinne — die Beschränkung auf ein Minimum an musikalischem Ausgangsmaterial und die Entfaltung eines Maximums an rhythmischen und melodischen, aber auch artikulatorischen und kontrapunktischen Varianten. Die engen motivischen Beziehungen kontrastieren wiederum erheblich mit den schroffen Ausdrucksgegensätzen in den einzelnen Stücken von Schumanns *Kreisleriana*.

Extreme Grade von „Schmerz“ und „Entzücken“ sind auch für Kreislers musikalische Fantasien konstitutiv; seine „Todessprünge von einem Extrem zum andern“¹⁹ lassen ihn seinen Zuhörern wie einen Zerrissenen oder Wahnsinnigen erscheinen. Seine

¹⁹ Hoffmann, *Lebensansichten*, III/248.

Musik thematisiert nicht nur das Entweichen der Phantasie in die höheren Regionen eines „romantischen Geisterreichs“ („Entzücken“), sondern auch den Konflikt jener „unendlichen“ Welt mit der prosaischen, endlichen des Hier und Jetzt auf das heftigste („Schmerz“). Kreislers Fantasien sind keine ungetrübten Idyllen, sondern der Ort, wo die Alltagsrealität und das metaphysisch verstandene Reich der Kunst aufeinanderprallen. Das Kontrastieren des „Endlichen“ mit dem „Unendlichen“ — jene Konstellation, die Ausgangspunkt für Jean Paul's „Humor“-Begriff ist — ist auch eine der Grunderfahrungen Kreislers:

„Nur in dem Zwiespalt der verschiedensten Empfindungen, der feindlichsten Gefühle geht das höhere Leben auf!“²⁰

Das Wesen des Humors besteht jedoch nicht allein in dem Bewußtsein von bzw. dem Austragen der Gegensätze, sondern in dem Verbinden der Gegensätze auf höherer Ebene. Hoffmann führt dieses Prinzip in der Anlage seines Romans *Lebensansichten* auf literarische Weise vor, indem er die kontrastierenden Erzählebenen des Katers Murr und Johannes Kreislers durch raffinierte Querverbindungen miteinander korrespondieren läßt. Kreisler verbindet die extremen Ausdruckscharaktere seiner Fantasien durch das „kontrapunktische“ Wirken seiner musikalischen Phantasie. Schumann schließlich übernimmt das Prinzip des Humors, indem er die unterschiedliche Charaktere zum Ausdruck bringenden Einzelnummern seiner *Kreisleriana* durch subtile Substanzgemeinschaften zum einheitlichen Zyklus schmiedet, der folglich mit einigem Recht als eine „Humoreske“ im echten romantischen Sinne angesehen werden kann²¹.

Das Spiel der nachschaffenden Phantasie des Zuhörers wird jetzt insofern bedeutsam, als diese — bei aller Disparatheit des Ausdrucks — die dennoch gegebenen Zusammenhänge, den ‚roten Faden‘, der sich über alle Brüche und Kluften hinwegzieht, aufzuspüren hat. Sie stellt mithin nicht nur ein rezeptives Organ dar, das rein musikalischen Sachverhalten nachgeht, sondern indirekt auch ein ‚transzendierendes‘, das die Versöhnung der kontrastierenden „Welten“ miteinander herstellt, für die die musikalischen Extremcharaktere symbolisch stehen. Der Zuhörer soll im Wechselbad der musikalischen Kontraste nicht zerrissen, sondern versöhnt werden, indem die Musik ihm das Modell einer übergreifenden Ordnung und Einheit über den Gegensätzen vorführt.

4.

Wenn Kreisler sich fantasierend der Macht des „Unaussprechlichen“ hingibt, wenn er ausruft: „Mit euch [...] will ich ziehen, ihr Akkorde! Von euch getragen, soll sich aller trostlose Schmerz emporrichten zu mir und sich selbst vernichten in meiner eigenen Brust“²², dann darf diese visionierte Kunstwelt nicht als eine jenseitige, vom

²⁰ Ebda.

²¹ Vgl. hierzu. Bernhard R. Appel, *Robert Schumanns Humoreske op. 20*, Diss. Saarbrücken 1980.

²² Hoffmann, *Lebensansichten*, III/378.

menschlichen Sein abgelöste und im wörtlichen Sinne meta-physische Sphäre verstanden werden.

„Wie ist doch die Musik so etwas höchst Wunderbares, wie wenig vermag doch der Mensch ihre tiefen Geheimnisse zu ergründen! — Aber wohnt sie nicht in der Brust des Menschen selbst und erfüllt sein Inneres so mit ihren holdseligen Erscheinungen, daß sein ganzer Sinn sich ihnen zuwendet und ein neues verklärtes Leben ihn schon hienieden dem Drange, der niederdrückenden Qual des Irdischen entreißt?“²³

Das Anknüpfenkönnen an diesen romantischen ‚Kunsthimmel‘, das Sprechenkönnen der Sprache dieses „Geisterreiches“ und das Errichten dieses höheren Daseins sind im Menschen selbst als Möglichkeit bereits angelegt, „eine göttliche Kraft durchdringt ihn“²⁴, und es dreht sich alles nur darum, sie zum Leben zu erwecken. Das „Schwungrad“ dieses Vorgangs ist die Phantasie. Freilich bleibt das In-Gang-Bringen der schöpferischen Tätigkeit der Phantasie dem direkten Einfluß des Künstlers entzogen. Kreisler antwortet auf Drängen von Gästen, ihnen doch etwas vorzufantasieren, daß ihm die Phantasie „heute rein ausgegangen“ sei²⁵. In welchem Maße der Komponist Schumann den Launen der Eingebungen ausgeliefert war, belegt folgender Tagebucheintrag:

„Mir ist's doch manchmal, als wäre meine Fantasie alle; schon diese Angst tödtet sie“²⁶.

Kreislers musikalische Fantasien artikulieren in diesem Zusammenhang ebenso das Überfließen wie das Stocken der Eingebungen, gleichsam die ‚Gezeiten‘ der Inspiration und zahlreiche Nuancen des Übergangs. So wenig das Anheben der Phantasie willentlich zu erzwingen ist, so zwecklos ist es auch, sie durch den bewußten und kalkulierten Einsatz des kompositorischen Handwerks ersetzen zu wollen. Nur die Phantasie selbst kann sich mit sicherem Gespür der Mittel der Satzkunst bedienen; diese sind durch technisches Studium zwar erlernbar, ihr berechneter Einsatz erzeugt jedoch keine echte Kunst.

„Der echte Genius sinnt nicht darauf, zu frappieren durch erkünstelte Künstlichkeit, die zur argen Unkunst wird; er schreibt es nur auf, wie sein innerer Geist die Momente der Handlung in Tönen aussprach, und mögen dann die musikalischen Rechenmeister zu nützlicher Übung aus seinen Werken ihre Exempel ziehen“²⁷.

Von den Gesetzen der Harmonik heißt es (in Anlehnung an die antiken Vorstellungen einer musica mundana und musica humana), ihre Zusammenhänge seien nicht in Lehrbüchern, sondern in der Natur des Menschen, „in unserm Innern“, begründet. Die Phantasie „erlauscht“ solche schon im Innern angelegten Harmonien und bringt sie zum Erklingen, keinesfalls jedoch sind sie vom Künstler bewußt ersonnen. Eine dieser „geheimnisvollen“ harmonischen Erscheinungen sind

²³ Hoffmann, *Kreisleriana*, I/28.

²⁴ Ebda.

²⁵ Ebda., I/25.

²⁶ R. Schumann, *Tagebücher*, Bd. I, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, S. 354.

²⁷ Hoffmann, *Kreisleriana*, I/269.

„die wegen des Mißbrauchs oft bespöttelten enharmonischen Ausweichungen, die eben jene geheime Beziehung in sich tragen und deren oft gewaltige Wirkung sich nicht bezweifeln läßt. Es ist, als ob ein geheimes, sympathisches Band oft manche entfernt liegende Tonarten verbände; und ob unter gewissen Umständen selbst die nächstverwandten Tonarten trenne“²⁸.

Enharmonik wird zum Sinnbild des paradox anmutenden Ineinssetzens von Nähe und Distanz — hier der verschiedenen „Welten“, dort der verschiedenen Tonarten —, welches schon Novalis als den eigentlichen Vorgang des „Romantisierens“ bezeichnete²⁹. Dieselbe Struktur — nämlich die Verankerung des inkommensurabel Anderen, des Göttlichen, im Innersten des Menschen selbst durch die Kunst — prägt die Seinsvorstellung des romantischen Menschen und seinen Grundkonflikt des Hin- und Hergerissenwerdens zwischen Alltagsbewußtsein und Transzendenz, ein Konflikt, der von Kreisler in solchem Maße ausgetragen wird, daß er als Mensch wie als Musiker den Eindruck von ‚Wahnsinn‘ hinterläßt. Diese Spannung ist weder im Leben noch in der Kunst endgültig aufzulösen; im Falle der hier angesprochenen, metaphorisch verstandenen Enharmonik allein schon deshalb nicht, weil sie sogar das musikalische Material definiert: Kreisler unternimmt beim Fantasieren auf der Gitarre den absurden Versuch, reine und temperierte Stimmung miteinander zu kombinieren, um einen totalen Gebrauch von Enharmonik möglich zu machen. Er will nämlich einerseits die enharmonischen Töne nicht als ein „künstliches Vexierspiel“, als „faulen Zauber“ für „in der Schmiede der gleichschwebenden Temperatur [...] totgehämmerte Ohren“ handhaben, andererseits nötigt ihn das Verwenden der Enharmonik in der reinen Stimmung zum ständigen Umstimmen seines Instruments. Freilich muß sein Wunschtraum eines „unisonierenden Dualismus von *Gis* und *As* oder *Cis* und *Des* — oder vielmehr sämtlicher Töne“³⁰ unerfüllt bleiben. Mit der paradoxen Formulierung vom „unisonierenden Dualismus“ bringt Hoffmann — weit über den engen Rahmen des Problems der Enharmonik in der Musik hinaus — die romantische Grundspannung treffend zum Ausdruck.

Eine Komposition, die sämtliche Eigentümlichkeiten Kreisler'scher Fantasien in sich zu vereinigen scheint, ist das zweite Stück aus den *Kreisleriana* Schumanns, besonders der Überleitungsabschnitt zwischen *Intermezzo II* und Schlußteil (T. 119ff.).

Die Musik, die ihren überleitenden Charakter von vornherein zu erkennen gibt, läßt dennoch lange Zeit offen, wo ihr eigentliches Ziel liegt. Die kontrapunktische Führung der auffällig chromatisierten Stimmen, die an Kreislers Gewohnheit denken läßt, „stundenlang auf dem Flügel die seltsamsten Themas in zierlichen kontrapunktischen Wendungen und Nachahmungen, in den kunstreichsten Passagen auszuarbeiten“³¹, nimmt ab Takt 122 derartig ‚überhand‘ im wörtlichen Sinne, daß die Hände des Spielers sich zu überkreuzen gezwungen sehen. Das grüblerische Hin- und Hergehen der beiden Unterstimmen in kleinen Sekunden (ab T. 126) erweckt den Eindruck, als

²⁸ Ebda.

²⁹ Vgl. z. B. Novalis, *Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Richard Samuel, 2. Aufl. 1965, S. 545.

³⁰ Hoffmann, *Lebensansichten*, III/168ff.

³¹ Hoffmann, *Kreisleriana*, I/21

op. 16, Nr. 2, T. 119—142

Langsamer (erstes Tempo)

119

124

129

133

138

p

mf

ritard.

ad libitum

Adagio

acc.

mf

Pedal

Pedal

Pedal

Pedal

Notenbeispiel 10

ob der Spieler — den man sich hier durchaus leibhaftig vorstellen sollte — völlig die Gewalt über sich verloren habe und ganz der Eigendynamik seines Fantasierens überlassen sei. Um so überraschender ist der Eintritt des Hauptthemas von Nr. 2 in Takt 130ff., dessen Reprise mittels der Überleitung wohl angezielt war, nun aber in der entlegenen Tonart *Fis*-dur erfolgt und, enharmonisch umgedeutet, in *Ges*-dur wiederholt wird, — eine Entwicklung, die nur als eine ‚Verirrung‘ des Spielers zu verstehen sein kann. Resultat dieses konfus anmutenden harmonischen Verlaufes ist schließlich doch die Wiederkehr des Hauptthemas in der Grundtonart *B*-dur (T. 134f.), allerdings ist seine Wirkung am Schluß der enharmonischen Verwechslung von *Fis*-dur nicht die einer Tonika, sondern eines gleichsam über den Tonarten schwebenden, losgelöst-entrückten und fernen Klages. Daß sich tonikales Grundgefühl nicht einstellen will und offenbar auch nicht soll, verrät das beharrliche Festhalten des Basses an dem Ton *Ges*, der die Verbindung zu den vorausgegangenen entlegeneren Tonarten aufrecht erhält. Der Anschluß der v o l l s t ä n d i g e n Wiederholung des *B*-dur-Hauptthemas, den die beschriebenen Überleitungstakte 119—139 nur vorbereiten sollten, scheint aufgegeben, da die Takte 140—142 deutlich kadenzieren; die Überleitung, die zugleich ein musikalischer Übertritt in eine andere harmonische „Welt“ war, erweist sich im Nachhinein als die eigentliche Hauptsache.

Die motivische Analyse des Überleitungsabschnitts Takt 119ff. fördert zu Tage, daß der Eindruck, die Musik habe darin ihre Zielgerichtetheit verloren, nicht zutrifft. Der ‚rote Faden‘ des motivisch-thematischen Zusammenhangs war in keinem Takte zerrissen, denn das Dreiton-Motiv *es-d-cis* im Baß (bzw. dessen Umkehrung *cis-d-dis* in der Altstimme) aus Takt 119f. sowie seine nachfolgenden Varianten sind eine Abwandlung des Kopfmotivs *es-d'-c'* des *Intermezzo II* (T. 91f.), welches selbst lediglich die Umkehrung des Auftaktes *b'-c''-d''* des *B*-dur-Hauptthemas (T. 1) darstellt.

Die Kopfmotive der beiden Großabschnitte, die durch die Überleitung offenbar verbunden werden sollten, bzw. das Material des Refrain-Themas, zu dessen Reprise die Überleitung eine Verbindung zu suchen schien, waren in Wirklichkeit in jedem Takt versteckt schon vorhanden; darüberhinaus sind sie letztlich miteinander identisch. Was aus scheinbar größter Entfernung umständlich eine Annäherung erfuhr, war in Wirklichkeit schon unmittelbar präsent; analytisch gesprochen: Was mit den Motiven der vorausgegangenen Abschnitte scheinbar nichts zu tun hatte und wie selbstvergessenes Fantasieren klang, ist in Wirklichkeit subtilste motivische Arbeit und weitaus eher Durchführung als Überleitung.

Das unentwegte Erfinden neuer Melodien aus einem einzigen Motiv, das Herauswachsen ständig neuer Varianten aus den verschiedenen Stimmen, wie es für Kreislers Fantasien als typisch beschrieben wurde, kennzeichnet bereits den Anfang von Nr. 2 der *Kreisleriana* Schumanns; hingewiesen sei auf Takt 5, wo das Hauptthema unerwartet zur Mittelstimme wird, während die Oberstimme einen Kontrapunkt dazu erfindet, sowie auf Takt 10ff., wo das Hauptthema in den Baß wandert und selbst variiert wird. Ab Takt 24 wird das Geflecht der Stimmen immer verwickelter, die Linien streben immer weiter auseinander und wieder zueinander, bis sich die Hände des Spielers auch hier gezwungen sehen, sich extrem weit zu überkreuzen, und Haupt- und Nebenstimme ununterscheidbar werden:

op. 16, Nr. 2, T. 24–37

Notenbeispiel 11

Das nicht mehr aufhören wollende Fließen der Melodie kümmert sich kaum noch darum, ob es auf dem Klavier überhaupt adäquat ausgeführt werden kann. Ähnlich verschlungen und unüberschaubar bewegen sich die Stimmen im Mittelfeld von Nr. 3 (T. 33ff.), wobei es in Takt 42 kurzzeitig zum plötzlichen Oktav-Unisono kommt; ob diese innerhalb des kontrapunktisch anspruchsvollen Gesamtzusammenhangs klanglich sehr auffällige Stelle als eine Art von einkomponiertem ‚Lapsus‘ des Spielers, den wir uns als einen Fantasierenden vorstellen, anzusehen ist, muß dahingestellt bleiben.

Eine weitere Merkwürdigkeit des Satzes, die vor dem Hintergrund der Kenntnis von Kreislers Musizierweise durch die Vorstellung des Fantasierens plausibel werden kann, steckt im Beginn von Nr. 1. Der Zyklus beginnt nicht nur ohne jede Einleitung, sondern setzt auch sofort mit einem rasend schnellen Agitato-Satz ein, dessen Stimmen völlig aus dem metrischen und harmonischen Gefüge ausbrechen. Melodie und Baß sind synkopisch verschoben, der Baß ‚hinkt‘ um einen Achtelwert nach, und die ge-

op. 16, Nr. 3, T. 37–42

The image shows a musical score for Schumann's "Kreisleriana" op. 16, Nr. 3, measures 37-42. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a prominent bass line. The upper voice has a melodic line with some grace notes. The lower voice has a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings like "sf" and "Pedal".

Notenbeispiel 12

brochenen Akkorde der Oberstimme lassen im Zusammenklang zu dem versetzten Baß empfindliche Dissonanzen entstehen. Der Eindruck emphatischer Erregtheit, des Sich-Überschlagens der Einfälle, eines mutwilligen Sich-Befreiens und schließlichen Müdens in ruhigere Regionen (B-Teil, T. 25 ff.) läßt unversehens an die exzentrischen und am Klavier ausgelebten Stimmungen und den ‚Wahnsinn‘ in Johannes Kreislers Fantasien denken.

5.

Die in den literarischen Texten E. T. A. Hoffmanns implizite und an der Figur des Kapellmeisters Kreisler veranschaulichte musikästhetische Position dürfte das Selbstverständnis des Komponisten Schumann wesentlich mitgeprägt haben, wie zahlreiche Tagebucheintragungen bekunden, in denen von der Beschäftigung mit Hoffmanns Schriften berichtet wird. Das starke Bedürfnis, sich mit Hoffmanns Werk eigenschöpferisch auseinanderzusetzen, zeigt sich in der schon 1831 geäußerten „Idee zu einer poetischen Biographie Hoffmanns“³².

Schumanns Konzeption einer „poetischen“ Musik, die aus einem gesteigerten seelischen Zustand des Komponisten sozusagen ‚unbewußt‘ hervorgeht und den unmittelbaren schöpferischen Impuls über das kompositorische Kalkül stellt, entspricht genauestens dem Vorgang des Fantasierens, wie es von Kreisler gepflegt wird.

³² Schumann, *Tagebücher*, Bd. I, S. 336.

„Das Sichselbstvergessen ist höchste Poesie; das Bewußtsein höchste Prosa — berühren sich als Extreme häufig im Genie“³³.

Was die musikalische Phantasie unmittelbar und dennoch nicht unbedacht leistet — vorausgesetzt, daß man die Kategorie eines spezifischen ‚musikalischen Denkens‘ der Phantasie anerkennt —, besitzt eine eigenständige Qualität, die sich der Komponist im nachträglichen Ausarbeitungsprozeß so weit als möglich zu erhalten sucht.

„Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht“³⁴.

Auf Seiten des Zuhörers soll die Musik hauptsächlich diesen poetischen Zustand wachrufen und seine Phantasie seinerseits zu nachschöpferischer Tätigkeit anregen. „Die durch das Kunstwerk erzielte Wirkung liegt vielmehr allein in der Evokation des poetischen Zustandes als solchem. [...] Der poetische Zustand öffnet den Hörenden dafür, sich mit der Musik auf höchst eigenständige Weise einzulassen und ihr mit einer eigenen, autonom reagierenden Antwort zu begegnen“³⁵.

Die im Werk festgehaltenen Äußerungen der subjektiven Phantasie des Komponisten sprechen die subjektive Phantasie des Hörers an, dessen Aufgabe es also keineswegs sein soll, die Sachverhalte einer Komposition im überindividuell-verbindlichen Sinne analytisch festzustellen, sondern sich zum freien Spiel phantasievoller Vorstellungen durch die subjektive Neuverknüpfung der gehörten musikalischen Details anregen zu lassen. Nicht die Bindung an das Gehörte, sondern das innere Freiwerden des Hörers d u r c h das Gehörte ist das Ziel der Musik Schumanns; der „echte Künstler“ strebt — mit Hoffmanns Worten — nach nichts anderem, als

„alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloß, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, daß sie den Menschen in lichten funkelnden Kreisen umfassen und seine Fantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, ihn raschen Flugs in das ferne Geisterreich der Töne tragen“³⁶.

Die Diskussion der Frage, welche für den Zuhörer verbindliche Vorgaben eine Komposition mit sich bringe, wird von Schumann meistens in Verbindung mit der Interpretation der Titel und Überschriften seiner Werke geführt. Diese sind nicht im programmatischen Sinne, sondern eher als Fingerzeige und vorsichtige Andeutungen zu bewerten:

„Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen“³⁷.

Es widerspräche in der Tat der Idee einer „poetischen“ Musik, die beim Zuhörer doch gerade ein f r e i e s Spiel seiner Phantasie erwecken möchte, wenn die Titel den ‚Inhalt‘ der Musik vorwegnehmend festschreiben würden. Vielzitiert ist hierzu

³³ Ebda., S. 378.

³⁴ R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. I, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 5. Aufl. 1914, S. 25.

³⁵ Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 93.

³⁶ Hoffmann, *Kreisleriana*, I/44.

³⁷ Schumann, *Gesammelte Schriften*, I, S. 84.

Schumanns briefliche Äußerung gegenüber Simonin de Sire vom 15. März 1839, daß die Überschriften seiner Stücke in aller Regel erst entstünden, „nachdem ich schon mit der Composition fertig bin“³⁸.

Keinesfalls g e n a u so verhält es sich jedoch mit dem Titel von Schumanns *Kreisleriana*, wie der Kontext der oben genannten Briefstelle erhellt; nachdem Schumann eine Liste seiner Opera 15—20 aufgestellt hat, führt er, auf diese Bezug nehmend, aus:

„Das Stück ‚Kreisleriana‘ liebe ich am meisten von diesen Sachen. Der Titel ist nur von Deutschen zu verstehen. Kreisler ist eine von E. T. A. Hoffmann geschaffene Figur, ein excentrischer, wilder, geistreicher Capellmeister. Es wird Ihnen manches an ihm gefallen. Die Überschriften zu anderen meiner Compositionen kommen mir immer erst, wenn ich schon mit der Composition fertig bin“³⁹.

Auch der Titel der *Humoreske* op. 20 scheint zu denjenigen Ausnahmen von Titeln zu gehören, die sehr wohl für das Verständnis der Komposition von Bedeutung sind und das Werk entscheidend prägen. Jedenfalls entwickelt Schumann in demselben Brief eine hochgradig philosophische Definition des Begriffes „Humor“ und bedauert, daß dieser nicht adäquat ins Französische übersetzt werden könne, womit angedeutet wird, daß ohne das begriffliche Verständnis des Titels ein Verstehen der als *Humoreske* bezeichneten Komposition schwierig werde. Eine Titelgebung mit unbestreitbar ästhetisch-philosophischen Implikationen (wie im Falle der *Humoreske* op. 20) wäre mit Recht auch für die *Kreisleriana* op. 16 anzunehmen. Allerdings kann es sich bei dem, was der Titel *Kreisleriana* mitteilen soll, nicht um ein literarisches Programm, bei dem Werk selbst mithin nicht um eine ‚Vertonung‘ irgendwelcher Szenen oder Passagen aus Hoffmanns Texten handeln, weil dieses der grundsätzlichen Abneigung Schumanns vor einer — wie er es nannte — „pittoresken“⁴⁰ Musik völlig zuwiderliefe. Es ist viel eher wahrscheinlich, im Falle dieses Titels von einer vergleichbaren m u s i k - ä s t h e t i s c h e n Vorstellung auszugehen, wie sie Schumann bei seiner *Humoreske* vorschwebte. Zu denken wäre an die Adaption der Musikanschauung, für die im Werk Hoffmanns die Kreisler-Figur paradigmatisch steht und welche dort nicht im strengen Sinne musikästhetisch formuliert, sondern durch die Schilderungen von Kreislers konkretem musikalischem Wirken l i t e r a r i s c h gezeichnet ist. Das Fantasieren am Klavier, von dem Kreislers Verhältnis zur Musik wesentlich geprägt ist, wird von Hoffmann in all seiner musikästhetischen und metaphysischen Relevanz vorgeführt. Schumann übernimmt einige der musikalischen Merkmale von Kreislers Fantasien und gestaltet sie kompositorisch nach, musikalisiert also gleichsam, was bei Hoffmann ‚nur‘ literarisch geschildert ist. Dennoch sollte Schumanns Musik nicht als ‚programmatisch‘ bezeichnet werden, und die hier besprochenen Stellen aus den *Kreisleriana* sollten nicht programmatische Analogien herstellen. Wenn Schumann aus einer zwar außermusikalischen Vorlage dennoch nur rein immanent-musikalische Momente entnimmt oder auf diese anspielt, dann berechtigt dies nicht, von Programm-

³⁸ R. Schumann, *Briefe. Neue Folge*, hrsg. von Gustav Jansen, Leipzig 1886, S. 134.

³⁹ Ebda.

⁴⁰ Vgl. Schumann, *Gesammelte Schriften* II, S. 207, oder I, S. 236.

musik zu sprechen. Hierzu würde es seitens des Komponisten entschiedenerer und detaillierterer Hinweise und Absichten, als es bei den *Kreisleriana* der Fall ist, bedürfen. Diese jedoch verweisen einzig und allein durch ihren allgemein gehaltenen Titel und den bedeutsamen Zusatz *Fantasien* auf E. T. A. Hoffmanns Schriften.

6.

Ein ganz besonderes Motiv für die Anziehungskraft, die der Kreisler-Stoff auf Schumann ausgeübt haben dürfte, ist in der auffallenden Ähnlichkeit zwischen der Arbeitsweise Schumanns in dem Jahrzehnt von 1830—1840 und dem Fantasieren Kreislers zu sehen. Zahlreiche Brief- und Tagebuchstellen jener Zeit haben die bisherigen Forschungen zu dem Ergebnis kommen lassen, Schumanns Kompositionen seien aus dem Fantasieren am Klavier hervorgegangen; Wolfgang Gertler bezeichnet sie sogar als „wahrscheinlich fixierte Klavierfantasien“⁴¹. Die in dieser Hinsicht sich aufdrängende Identifikation Schumanns mit Kreisler ließe die *Kreisleriana* somit einerseits als eine hörbar gemachte Fantasie im Stile Kreislers, andererseits als ein Dokument Schumann'scher Kompositionsweise erscheinen. Die seit Schumanns Lebzeiten gängige Annahme, der Komponist habe seine Werke tatsächlich größtenteils durch Fantasieren am Klavier geschaffen, ist jüngst durch die Untersuchungen von Gerhard Dietel grundlegend angezweifelt worden⁴². Dietel bestreitet, daß Schumann anfänglich über die Fähigkeiten verfügt habe, in einer Weise zu fantasieren, die mehr als bloß kurze, isolierte Einzelbilder entstehen läßt, und nennt die Äußerungen Schumanns, welche den gegenteiligen Eindruck erwecken wollen, ein „Täuschungsmanöver“. Den ästhetischen Absichten hätten praktisches Unvermögen und das zähe Ringen eines musikalischen Halbdilettanten um elementare handwerkliche Fähigkeiten gegenübergestanden. In Wirklichkeit sei die Abhängigkeit Schumanns vom Improvisieren am Klavier eine der Hauptursachen für die Behinderung von Schumanns kompositorischem Fortkommen gewesen⁴³.

Selbst wenn die biographische Wirklichkeit im Falle Schumanns beträchtlich anders ausgesehen haben sollte, als dies bisher angenommen wurde, so bleibt doch die ästhetische Wirkung und die Bedeutung einer Komposition, die das Moment der Phantasie in ihren Mittelpunkt stellt, von solchen Umständen relativ unbetroffen. Die ausschlaggebende Frage kann nicht sein, ob ein Werk wie die *Kreisleriana* tatsächlich aus Improvisation bzw. Fantasieren hervorgegangen ist oder ob Schumann den ästhetischen Anspruch der literarischen Texte E. T. A. Hoffmanns so einzulösen wußte, daß er imstande war, wie Kreisler zu fantasieren, sondern ob dieses Werk improvisatorische Momente enthält, die auf ‚Phantasie‘ im romantischen Sinne verweisen, was diese bedeuten, woher sie geschichtlich stammen und welche Wirkung letztendlich von

⁴¹ Wolfgang Gertler, *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Diss. Leipzig 1931, S. 11

⁴² Gerhard Dietel, *„Eine neue poetische Zeit“ Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns*, Diss. Kassel 1989.

⁴³ Vgl. besonders ebda., S. 100ff.

ihnen ausgeht. Entscheidend ist, daß die *Kreisleriana* — wie hier gezeigt werden sollte — so w i r k e n, als ob sie fantasiert seien, daß sie Elemente des unmittelbar Improvisatorischen enthalten (die sicher in großem Umfang artifizuell in die Musik eingearbeitet worden sein dürften), sich als solche zu erkennen geben und auch als solche gehört werden können. Für den Zuhörer wird die Illusion erweckt, als ob einer fantasierte, damit bei ihm das oben beschriebene sympathetische Mitschwingen seiner eigenen Phantasie durch den Anschein gesteigert wird, dem Entstehen der Musik soeben beizuwohnen. Auf diese illusionäre Weise überträgt sich die utopische Vision des fantasierenden Künstlers mit Nachdruck auf den Zuhörer.

Es dürfte kein Zufall sein, daß es ausgerechnet Clara Schumann war, die etwa zur Zeit der Entstehung der *Kreisleriana* das Auswendigspielen im Konzert einführte und damit genau die Suggestion des freien Fantasierens erzeugte, von welcher hier die Rede war.

Bemerkungen zum Thema „Skizze – Entwurf – Fragment“ *

von Wolfgang Plath, Augsburg

Man pflegt ein Kunstwerk als etwas zu betrachten, das i s t. Das Kunstwerk, sagt man, ist einzig, es ist vollkommen oder auch vollendet. Und jedenfalls ist es etwas Fertiges, sonst wäre es nicht vollendet oder vollkommen.

Ich will die Berechtigung einer solchen Betrachtungsweise nicht in Frage stellen, nicht hier und bei dieser Gelegenheit. Wohl aber möchte ich eine andere Betrachtungsweise daneben (nicht entgegen) setzen, die dem Musikhistoriker, insofern er *Historiker* ist, vielleicht sogar eher ansteht. Danach wäre das Kunstwerk nicht primär etwas, das ist, sondern etwas, das geworden ist. Ein jedes Kunstwerk hat seine Geschichte (womit ich durchaus nicht den historischen Kontext meine, in den es eingebettet ist). Ob es einzig und einmalig sei, bleibe dahingestellt; aber jedenfalls gibt es Stadien, in denen das Kunstwerk eben nicht oder noch nicht fertig und keineswegs vollkommen und vollendet vorliegt. Die Betrachtung des Kunstwerks als etwas Werdendes oder Gewordenes ist notwendig eine andere, als wenn ich es mit etwas Seiendem zu tun habe. Ein und dasselbe Kunstwerk kann sich, je nachdem, als zwei verschiedene Objekte meiner Betrachtung zeigen. Und man sage ja nicht (was man manchmal zu hören bekommt), daß die eine Art der Betrachtung die eigentlich rechte sei und die andere es an Respekt vor dem Kunstwerk fehlen lasse. Das ist brav, aber ein bißchen töricht gedacht und gesagt.

Wann b e g i n n t ein Kunstwerk zu werden? W i e l a n g e ‚wird‘ es? Und wann ist es f e r t i g? Das ist die Frage nach Anfang, Dauer und Ende eines Prozesses.

* Vgl. *Mf* 44 (1991), S. 221, *-Anmerkung.

Wann ein Kunstwerk fertig ist, scheint leicht zu beantworten. Es ist fertig, natürlich, wenn der Komponist seinen Schlußschnörkel malt und darunter schreibt: FINIS oder SOLI DEO GLORIA oder sonst etwas Frommes; wenn er seine Partitur zum Herausschreiben der Stimmen dem Kopisten übergibt; wenn er die Reinschrift zum Druck an den Verlag schickt; wenn der Druck, mit seinem Imprimatur versehen, dann endlich erschienen ist. Kurz: wenn die Arbeit getan ist, ist das Werk fertig.

Aber schon bei Herausschreiben des Aufführungsmaterials kann sich, wie wir wissen, die Physiognomie einer Komposition verändern; es treten etwa Bläserstimmen hinzu, die in der Partitur gar nicht vorgesehen waren — sei es, daß der Komponist sich nicht die Mühe machte, selbstverständliche Colla-parte-Instrumente eigens zu notieren, sei es aber auch, daß er sich für die Aufführung seines Werks zu einer wohlüberlegten Neuinstrumentierung entschloß. Während der Proben zeigt es sich, daß dem einen oder anderen Vokalstück doch besser instrumentale Einleitungen vorzuschicken sind: also werden sie nachkomponiert. Und bereits für die nächste Aufführung am nächsten Ort stehen vielleicht neue Veränderungen an, die der Autor selbst besorgt oder doch veranlaßt. Wann ist eine Oper ‚fertig‘? Bachs *Wohltemperiertes Klavier* ist niemals ‚fertig‘ geworden, wenn man darunter eine in allen Teilen und Einzelheiten definitiv und ein für allemal fixierte Textgestalt versteht. Und wir wissen alle, daß es durchaus im Belieben des Komponisten liegt, eine an sich fertige und vollendete Komposition nachträglich noch für unfertig und unvollkommen oder gar für mißlungen zu erklären und deswegen ein zweites Mal zu komponieren: Als gemäßigtes Beispiel nehme man etwa das *H-dur-Trio* op. 8 von Johannes Brahms, als radikaleres vielleicht Paul Hindemiths *Marienleben* in seinen beiden Fassungen.

Ist also der End- und Zielpunkt des Werdeprozesses, der Zustand des Fertig-Seins, im Einzelfall kaum zu bestimmen, so kommen wir in die äußerste Verlegenheit, wenn es um den Beginn des Werdens geht. Ist es eine (oder gar ‚die‘) Eingebung, die den Prozeß in Gang setzt, oder ist es, sehr viel weniger romantisch, der einfache Entschluß des Komponisten, sich nunmehr diesem oder jenem Projekt oder Auftrage zuzuwenden? Und ist von Beginn an schon die visionäre Schau des Ganzen vorhanden, oder sind es zunächst nur unzusammenhängende Einzelheiten, die das schöpferische Bewußtsein beschäftigen? Ist es etwas dumpf Unbewußtes, das sich in quälendem Suchen, Probieren und Hin- und Herwenden schließlich zum präzisen musikalischen Gedanken läutert, oder läuft der Prozeß ohne alle Seelenpein zielstrebig und zügig und scheinbar ohne Komplikationen ab? Die Fragen ließen sich nach Belieben fortsetzen. Nichts davon können wir beantworten, nichts davon wissen wir — bis auf das eine: daß dieser Prozeß offenbar immateriell-geistiger Natur sein muß.

Das Werden eines Kunstwerks, einer Komposition ist als ein geistig-schöpferischer Prozeß zu verstehen, an dessen Beginn die geheimnisvolle Initialkonzeption, das schöpferische Mysterium schlechthin steht; an seinem Ende aber steht das fertige Werk gleichsam materialisiert in Gestalt der vollendeten Niederschrift oder Partitur da. Irgendwo auf der dazwischenliegenden Strecke des Werdens beginnt sich der geistige Prozeß in variablen Formen und Stadien der Niederschrift zu materialisieren. Hier kommt es zu jenen Phänomenen, um deren Klärung und Verständnis es uns im

eigentlichen geht: „Skizze“, „Entwurf“, „Fragment“ und, in gewisser Weise, auch noch „Fassung“. Von all diesen Begriffen läßt sich nach Funktion und Gestalt wohl nur die „Fassung“ einigermaßen verbindlich definieren: das ist der Alternativzustand einer bereits mehr oder weniger fertiggestellten Komposition — und als solcher per se die klare Widerlegung der gängigen Auffassung, das Kunstwerk müsse etwas unverwechselbar Einmaliges sein. Es ist gerade das Suchen nach und das Abwägen von Alternativen zu einer bereits gefundenen, dann aber als vielleicht nur vorläufig relativierten Lösung, die zu derartigen Fassungen des Kunstwerks führt.

Im Gegensatz zu „Fassung“, was in jedem Falle etwas relativ Fertiges meint, beziehen sich alle übrigen Stichworte, also „Skizze“, „Entwurf“, „Fragment“, auf etwas mehr oder weniger Unfertiges und Unvollständiges. Nur scheinen hier Definitionen der Funktion und Erscheinungsform, sofern sie auf allgemeinere Gültigkeit abzielen, kaum möglich. Nehmen wir die Skizze. Wenn beispielsweise gesagt wird und wurde, zum Wesen der Skizze gehöre ihr gleichsam privater Charakter und eine (infolgedessen) ganz spezifisch skizzenartige, d. h. flüchtige und schwer lesbare Geschwindschrift, und eine Skizze in „Reinschrift“ sei ein Widerspruch in sich selbst, so wird das jedenfalls für Mozart und sicherlich zum großen Teil auch für Beethoven gelten. Es ist aber sehr wohl vorstellbar, daß im 19. Jahrhundert ein Komponist etwas zunächst bloß Skizziertes in Reinschrift überträgt (oder von seinem Kopisten übertragen läßt), um auf dieser neuen Aufzeichnungsstufe dann weiter zu arbeiten. Je nach der eigentümlichen individuellen Arbeitsweise eines Komponisten kann eine Skizze sehr wohl etwas sein, das auch für fremde Augen bestimmt und damit also nicht mehr „ausschließlich privat“ gemeint ist, und es könnten sehr wohl auch Reinschriften bzw. Kopien von Skizzen existieren; darin muß man keinen Widerspruch sehen. Wie aber will man dann „Skizze“ definieren?

Oder nehmen wir das Fragment. In seiner engeren und spezifischen Bedeutung ist „Fragment“ nicht einfach nur ‚Teil oder Bruchstück eines nicht bzw. nicht mehr existierenden Ganzen‘, auch nicht schlechthin ‚unvollständige Vorstufe von etwas Späterem‘ oder wie auch immer; vielmehr ist das Arbeiten mit Fragmenten charakteristisch für die individuelle Arbeitsweise Mozarts, der — wie vor allem Alan Tyson mehrfach demonstriert hat — angefangene Kompositionsniederschriften, gewöhnlich in Gestalt von nur teilweise ausgefüllten und mehr oder weniger rasch abbrechenden Partiturentwürfen, bei Bedarf und passender Gelegenheit zu einem u. U. wesentlich späteren Zeitpunkt wieder vornimmt, um dann erst die Komposition zu Ende zu führen und fertigzustellen. Möglicherweise ist Mozart der einzige Komponist, der sich einer solchen Arbeitsmethode bedient hat; möglicherweise ist es also unsinnig, den Begriff „Fragment“ (in diesem Sinne) allgemein verbindlich definieren zu wollen, weil einfach kein Bedarf für eine solche Definition besteht.

Auch das, was wir bei Mozart „Entwurf“ oder auch „Partiturentwurf“ nennen, nämlich eine Gerüstpartitur der Hauptstimmen, die in einem (vorauszusetzenden) zweiten Arbeitsgang zur fertigen Partitur auszufüllen ist, gibt es denkbarerweise bei anderen Komponisten mit andersgearteten Arbeitsgewohnheiten überhaupt nicht. Also sollte man daraus auch keinen Terminus mit Gültigkeit über den Mozartschen Bereich hinaus zu machen versuchen.

Es bleibt somit als ein Fazit, daß sich bei der Beschreibung des Werdens einer Komposition die zu verwendenden Termini sinnvollerweise jeweils aus der Arbeitsmethode des jeweiligen Komponisten ergeben sollten. Bei Schumann dürften die Dinge anders liegen als bei Wagner, bei Schubert anders als bei Hindemith, bei Beethoven sicherlich wieder anders als bei Mozart. Es hat darum auch keinen Sinn, das Fehlen einer einheitlichen Terminologie (als etwas Erstrebenswertes) zu beklagen: dieses Manko liegt offenbar in der Natur der Dinge selbst begründet.

Ich möchte abschließend noch einen zweiten Punkt wenigstens in Andeutungen zur Sprache bringen. Er betrifft, stark vereinfacht, die Dimension der Zeit im Werdeprozeß eines Kunstwerks. Ich brauche nur an die sattsam bekannte Tatsache zu erinnern, daß Beethoven viel Zeit, manchmal sogar enorm viel Zeit für die Fertigstellung einer Komposition benötigte; zwischen den allerersten Skizzen und der Vollendung können Jahre liegen. Diese Distanz läßt sich zuverlässig messen oder doch abschätzen. Eine ganz andere Frage, bei der wir weder messen noch abschätzen können, wäre: In welchem Stadium der geistigen Arbeit beginnt Beethoven mit der Niederschrift von Skizzen? Oder noch gröber ausgedrückt: Wie groß ist die Distanz zwischen erstem Einfall und erster Skizze? Ich vermute (ohne das hier näher begründen zu wollen und zu können), daß das Skizzieren bereits in einem sehr frühen Stadium der Konzeption beginnt. Ganz anders bei Mozart. Wir haben nicht die geringste Vorstellung davon, wie lange er sich geistig mit einer Komposition beschäftigte, bevor er sie skizzierte; ob er dann sogleich an den Entwurf des Ganzen ging, und wieviel Zeit dann nochmals bis zur völligen Fertigstellung des Werkes verging. Die überlieferten Datierungen der Autographe und des Werkverzeichnisses geben dazu keine Anhaltspunkte. Aber die unglaubliche Präzision seiner Skizzen läßt die Vermutung zu, daß er erst in einem relativ sehr späten Stadium der geistigen Arbeit zum Hilfsmittel der Skizze greift; die Distanz zwischen erstem Einfall und erster Skizze kann groß gewesen sein — wie groß, wissen wir nicht: vielleicht Wochen, vielleicht Monate, vielleicht Jahre. Die Relation zwischen Denken und Aufschreiben ist bei Beethoven allem Anschein nach ganz anders geartet als bei Mozart. Beethovens Skizzen können als Protokolle seines Denkens verstanden werden. Mozarts Skizzen fixierten die Ergebnisse des Gedachten; die Prozesse, die sich davor abgespielt haben müssen, können wir nicht einmal ahnen.

*

Der vorstehende knappe Text basiert weitgehend auf dem Konzept für meine — dann leider nicht gehaltene — mündliche Einleitung in das Generalthema der Augsburger Tagung. Daß dieser Text an letzter Stelle der Tagungsbeiträge abgedruckt wird, sollte nicht dazu führen, ihn als ‚Schlußwort‘ des Ganzen mißzuverstehen. Die einzelnen Spezialreferate, in sich verschieden genug, bedürfen sicherlich keiner nachträglichen Aufsummierung. Dennoch sei eine Bemerkung zum Schluß gestattet: Für den Insider war es außerordentlich lehrreich, den referierenden Kollegen der einzelnen Forschungsinstitute über die Schulter sehen zu dürfen. Es ist zu hoffen und zu wünschen, daß auch der Außenstehende Interesse daran hat finden können. Ob damit eine allgemeine Diskussion eingeleitet werden kann, wird sich zeigen; eine lebendige Information, so wie sie hier vorliegt, ist fürs erste vielleicht schon genug.

KLEINE BEITRÄGE

Pendereckis Hommage an Mozart

von Manfred Schuler, Mainz

Krzysztof Penderecki, zu Anfang der sechziger Jahre einer der profiliertesten Vertreter der musikalischen Avantgarde, tat mit seiner 1963 – 1966 geschaffenen *Lukaspassion* einen folgenreichen Schritt: Er wandte sich wieder der Tradition zu. Schon das Auftreten des *b-a-c-h*-Motivs in diesem Werk dokumentierte Geschichtsbewußtsein und ließ Traditionsbezüge anklingen. Im Abstand eines Vierteljahrhunderts glaubt Penderecki sagen zu können, er habe mit seiner „Lukas-Passion 1966 direkt an Bach und die Polyphonie der alten Niederländer angeknüpft“¹.

Neben der *Lukaspassion* darf das in den Jahren 1980 bis 1984 entstandene und 1984 als Ganzes uraufgeführte *Polnische Requiem* für vier Soli, gemischten Chor und Orchester als ein Hauptwerk Pendereckis gelten. Da sich das Traditionsbewußtsein des Komponisten in den vergangenen zwei Jahrzehnten eher noch verstärkt hat, liegt die Frage nach traditionellen Bezügen im *Polnischen Requiem* nahe. Diesen begegnet man denn auch häufig, seien sie tonaler oder satztechnischer Art. So finden sich tonale Fortschreitungen, Dreiklänge, Ostinato-Bildungen, Orgelpunkt, Instrumentalrezitative, Imitation und thematisch-motivische Entwicklungsprozesse.

Liturgische Texte wie die der Passionen oder des Requiems haben im Laufe der Musikgeschichte Vertonungen erfahren, denen die Nachwelt künstlerische Einmaligkeit und zeitlose Gültigkeit zuerkennt. Mit diesem Faktum sieht sich ein Komponist, will er diese Texte vertonen, stets konfrontiert. Auf dem Gebiet der Passionskomposition nehmen bekanntlich Johann Sebastian Bachs *Johannes-* und *Matthäuspassion* einen solchermäßen singulären Rang ein. Penderecki zollte, als er seine *Lukaspassion* schrieb, diesem Anspruch dadurch Tribut, daß er über das *b-a-c-h*-Motiv Beziehungen musikgeschichtlicher, assoziativer und persönlicher Art herstellte. Dieses Motiv tritt in der *Lukaspassion* nicht nur als Zitat auf, sondern ist Bestandteil einer Reihe und wird thematisch-motivischen Prozessen unterworfen². Nach den Worten des Komponisten ist das *b-a-c-h*-Motiv „das Grundmotiv des ganzen Werkes [...], das Leitmotiv sozusagen“³, wobei diesem „Leitmotiv“ eine doppelte Symbolik eignet: Zum einen verweist es auf Johann Sebastian Bach, zum anderen im Sinne des Chiasmus auf das Kreuz und damit auf Christus.

Was nun die Requiem-Vertonungen angeht, so erkennt das musikalische Geschichtsbewußtsein dem *Requiem* von Mozart einen besonderen Rang zu. Von daher drängt sich die Frage auf, ob Penderecki als ein der Geschichte verpflichteter Komponist sein *Polnisches Requiem* in einen wie auch immer gearteten Traditionszusammenhang zu Mozarts *Requiem* gestellt haben könnte.

Grundsätzlich verschieden sind die beiden Vertonungen in ihrer originären Funktion: Während Mozart sein Werk unter liturgischem Aspekt schrieb, siedelte Penderecki sein Requiem außerhalb der Liturgie an. In der Auswahl der Texte stimmt er teils mit Mozart überein (nämlich im Introitus, Kyrie, in der Sequenz, Communio sowie im Agnus Dei), teils geht er eigene Wege, so wenn er auf das Offertorium, Sanctus und Benedictus verzichtet, die Antiphon des Introitus nach dem Psalmvers nicht wiederholt, die Communio um den Versus kürzt, der Communio das der „Absolutio super tumultum“ entnommene Responsorium „Libera me, Domine“ (ohne den letzten Versus) folgen läßt und mit einem aus verschiedenen Textquellen zusammengestellten Finale schließt.

¹ Zitiert nach *Der Spiegel*, Jg. 45 (1991), Nr. 28, S. 181

² Dazu ausführlich Manfred Schuler, *Das b-a-c-h-Motiv in Pendereckis „Lukaspassion“*, in: *KmJb* 65 (1981), S. 105ff.

³ Karl-Josef Müller, *Informationen zu Pendereckis Lukas-Passion*, Frankfurt/M. 1973, S. 19

Eine strukturanalytische Untersuchung des *Polnischen Requiems* bringt uns nun auf eine Spur, die zu Mozarts *Requiem* führt. Das entscheidende Indiz liefert dabei das *Recordare, Jesu pie*, die Vertonung der Strophen 9–11 der Sequenz. Penderecki widmete diesen Satz dem polnischen Franziskanerpater Maximilian Kolbe, der 1941 im Konzentrationslager Auschwitz zu Tode kam und 1982 heiliggesprochen wurde. Das Stück beginnt einstimmig mit einer von den Bratschen vorgetragenen melodischen Linie, an deren Kopf das folgende Motiv steht:



Notensbeispiel 1

Einige Takte später setzt der Solo-Sopran mit diesem Motiv ein.



Notensbeispiel 2

Wie unschwer zu erkennen ist, geht dieser motivische Gedanke zurück auf das Eingangsmotiv des *Recordare, Jesu pie* in Mozarts *Requiem*. (Nur am Rande sei erwähnt, daß sich Mozart zu dem Motiv offensichtlich durch einen motivischen Einfall Wilhelm Friedemann Bachs anregen ließ⁴.)



Notensbeispiel 3

Hier sowohl als auch bei Penderecki tritt dieses Motiv zu Anfang des Satzes zuerst instrumental, sodann vokal auf. Bemerkenswert ist, daß Penderecki das Motiv nicht als Zitat verwendet, sondern daß er es stilistisch integriert. Im weiteren Verlauf bringt er einen thematisch-motivischen Prozeß in Gang, der durch die Intervallstruktur dieses Motivs — eine kleine Sekunde und einen Tritonus — bestimmt wird.

Ein zweites, diesen Satz konstituierendes Motiv entstammt dem polnischen Kirchenlied *Święty Boże*.



Notensbeispiel 4

⁴ Vgl. Carl de Nys, *Mozart et les fils de Jean-Sébastien Bach*, in: *Influences étrangères dans l'oeuvre de W. A. Mozart*, Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. Sciences humaines, Paris 1956, hrsg. von André Verchaly, Paris [o. J.], S. 10f.

Penderecki machte von diesem Motiv bereits in der *Lukaspassion* Gebrauch, und zwar setzte er es als Zitat wie auch als thematisch-motivisches Material ein⁵. Im *Recordare, Jesu pie* entwickelt er aus diesem Motiv durch Wiederholungen sowie rhythmische und melodische Veränderungen einen Cantus firmus, dem er den Text der ersten Zeile des polnischen Kirchenlieds unterlegt.

Świę - ty Bo - że, świę - ty moc - ny, świę - ty i nieś - mier -
 (Heiliger Gott, Heiliger, Starker, Heiliger und Unsterb -

tel - ny zmi - luj się nad na - mi.
 licher, Herr, erbarme dich unser!)

Notenbeispiel 5

Dieser Cantus firmus gibt dem *Recordare, Jesu pie* dadurch Form, indem er stets in derselben Tonart zitatartig in Abständen von 5 bis 23 Takten nicht weniger als sieben Mal erscheint, das letzte Mal auf drei Takte reduziert und nach zwei Takten unterbrochen. Den Höhepunkt bildet das Auftreten des Cantus firmus im Alt und Baß des Chors und des Solistenquartetts über einem Orgelpunkt auf *c*, wobei die zweiten Violinen, die Bratschen, Oboen und Hörner die Vokalstimmen verstärken. Mit dem Fragmentzitat in *ppp* endet der Satz. Vom ersten Einsatz abgesehen erklingt — analog der *ars antiqua*-Motette des Mittelalters — zum Cantus firmus der lateinische Text der Sequenz, vorgetragen und begleitet von Stimmen, deren melodische Struktur sich von dem polnischen Kirchenliedzitat oder dem Mozartschen Motivzitat herleitet.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß die beiden genannten Zitate, genauer: deren Intervalle, nämlich die kleine Sekunde, die kleine Terz und der Tritonus, das gesamte melodische Geschehen im *Recordare, Jesu pie* strukturieren.

Wie eine Strukturanalyse des weiteren zeigt, prägt das Mozartsche Fragmentzitat auch das melodische Geschehen in anderen Sätzen des *Polnischen Requiems*, sei es, daß das Motiv in der originären melodischen Gestalt auftritt, sei es, daß die das Motiv konstituierenden Intervalle den linearen Ablauf bestimmen. So begegnet man beispielsweise im *Dies irae*, *Ingemisco* und *Libera me*, *Domine* Läufen und Skalen, die nur aus kleinen Sekunden und Tritoni bestehen. Ähnlich wie dem *b-a-c-h*-Motiv in der *Lukaspassion* räumt Penderecki somit dem Mozartschen Motivzitat in seinem *Polnischen Requiem* eine zentrale, strukturbildende Stellung ein.

Die beiden frühesten Teile des *Polnischen Requiems*, das *Lacrimosa*, das 1980 im Auftrag Lech Walesas zur Einweihung des Denkmals für die Opfer des Danziger Aufstands von 1970 entstand, und das *Agnus Dei*, das der Komponist 1981 in memoriam des verstorbenen polnischen Kardinals und Primas Stefan Wyszyński schrieb, strukturieren sich allerdings mit anderem motivischen Material. Was das *Lacrimosa* betrifft, so dürfte es kaum Zufall sein, wenn auf dem Hintergrund eines reinen *d*-moll-Dreiklangs in den Fagotten, im Kontrafagott, in den Violoncelli und Kontrabässen die nachstehende melodische Wendung erklingt (T. 27f.).

⁵ Dazu ausführlich Manfred Schuler, *Das Zitat in Pendereckis „Lukaspassion“*, in: *Musik — Welt von innen. Festschrift für Robert Wagner*, hrsg. vom Institut für Didaktiken der bildenden Künste und der Musik der Universität München, München 1980, S. 20f.



Notenbeispiel 6

Sie erinnert nämlich, läßt man die Durchgangstöne *Gis* bis *c* weg, überdeutlich an den Anfang von Mozarts *Lacrimosa*.



Notenbeispiel 7

Diesem Motiv entstammt denn auch die kleine Sext, mit der Pendereckis *Lacrimosa* beginnt und die in diesem Satz strukturprägenden Charakter hat.

Die Mozartschen Motive in Pendereckis *Polnischem Requiem* exponieren sich nicht als Fremdelemente, sondern sie sind vielmehr Material geworden, das den kompositorischen Organisationsprinzipien des neuen Werkes unterworfen wird. Durch rhythmische Veränderungen, melodische Manipulationen und Interpolationen verlieren diese Motive von ihrem ersten Auftreten an den Charakter eines Zitats. Sie sind deshalb im Gegensatz zu dem Fragmentzitat aus dem polnischen Kirchenlied oder zu dem *b-a-c-h*-Motiv in der *Lukaspassion* auch nicht als historische Bedeutungsträger erkennbar. Geschichtliches Material und zeitgenössisches Musikdenken verbinden sich hier zu einer Synthese. Wie sagte doch Penderecki selbst in einem Interview? „Meine Musik ist heute eine Synthese“⁶.

⁶ Zitiert nach *Der Spiegel*, Jg. 45 (1991), Nr. 28, S. 183. Ähnlich in einem Interview ebda., Jg. 41 (1987), Nr. 2, S. 144: „Mein derzeitiges Schaffen ist eine Synthese“.

BERICHTE

Dresden, 16. bis 18. Juni 1991:
Felix Draesekes geistliche Musik

von Rainer Cadenbach, Berlin

Nach dem Coburger Symposion zur Kammermusik im Vorjahr hatten die Internationale Draeseke-Gesellschaft und die Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat im Juni 1991 nach Dresden eingeladen. Diesmal stand Draesekes geistliche Musik zur Diskussion und damit vorrangig sein Alterswerk, hatte er doch vergleichsweise spät — nämlich erst 1871 nach der Rückkehr aus dem „Schweizer Exil“ nach Dresden — überhaupt mit der Komposition geistlicher Musik begonnen (ein isoliertes *Lacrimosa* für Soli und Chor von 1865 stellt die einzige Ausnahme dar). Bei solcher Themenstellung lag besonderes Interesse auf der Frage, auf welche Weise der aus einer protestantischen Theologenfamilie stammende Komponist (die Großväter waren ein sächsischer Landesbischof und ein Berliner Domprobst, der Vater Coburger Hofprediger) während seiner späten Jahre die prägende Jugendzeit im näheren Umkreis Franz Liszts und unter dem bestimmenden Einfluß Richard Wagners musikalisch verarbeitet hat.

James A. Deaville stellte Draesekes geistliche Musik in den Zusammenhang der neudeutschen Schule, die er an Peter Cornelius exemplifizierte, und Harald Krebs untersuchte Details musikalisch ausdeutender Textbehandlung im *Adventlied* op. 30 von 1875. Draesekes eigenartig modifizierende Textverteilung gerade auch in seinem (das frühe *Lacrimosa* miteinbeziehenden) *Requiem h-moll* op. 22, über das Peter Andraschke referierte, sowie in der *Großen Messe fis-moll* op. 60, deren Gesamtkonzeption Reinhold Dusella untersuchte, fand besonderes Interesse. Auch Thomas Röders detaillierte Studien an den geistlichen a cappella-Motetten galten dieser Frage sowie den satztechnischen Mustern und deren zuweilen recht unorthodoxer Behandlung.

Ein Schwerpunkt der Tagung lag auf der *Christus-Tetralogie* (komponiert 1896—1899), Draesekes summum opus und geistlichem Gegenstück zu Wagners *Ring*, da dieses monumentale *Mysterium in einem Vorspiel und drei Oratorien* op. 70—73 kurz zuvor eine weithin beachtete Wiederaufführung erfahren hatte: nämlich Ende 1990 in Speyer durch die Evangelische Jugendkantorei der Pfalz und das Vokalensemble Heilbronn sowie die Staatliche Philharmonie Breslau unter Leitung von Landeskirchenmusikdirektor Udo-R. Follert (die Aufführung wurde im November 1991 in Heilbronn wiederholt). Seit langen Jahren ebenso beharrlich wie erfolgreich durch Editions- und Aufführungsarbeit für die Propagierung des Draesekeschen (Oeuvres tätig, nutzte Follert die günstige Gelegenheit, die Konzeption dieses einzigartigen Großwerks anhand eines Mitschnittes der Speyerer Aufführung im Ganzen vorzustellen und sie bis ins kompositorische Detail zu erläutern. Die beeindruckende Demonstration wurde durch zwei flankierende Referate theologisch (Gustav A. Krieg über den *Christus* im Kontext der protestantischen Frömmigkeitsgeschichte) und gattungsgeschichtlich (Helmut Loos zur Tradition der Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert) in einen weiter ausgreifenden Zusammenhang gestellt.

Beiträge der Dresdner Gastgeber zu den Draeseke-Beständen der Sächsischen Landesbibliothek (Hans John und Christian Mühne mit Sichtungsergebnissen zum umfangreichen Briefbestand sowie Marina Lang zum Nachlaß) sowie zu Typen „strengen Satzes“ in Draesekes a cappella-Motetten (Siegbert Streller) rundeten — mitsamt einer abschließenden kleinen Ausstellung — das wissenschaftliche Programm des Symposions ab.

Schloß Dobříš bei Prag, 17. bis 20. September 1991: Internationaler Antonín-Dvořák-Kongreß

von Hartmut Schick, Tübingen

Der 150. Geburtstag von Antonín Dvořák war 1991 Anlaß für drei internationale musikwissenschaftliche Symposien. Mit an die fünfzig Referaten war die Konferenz in New Orleans (14. bis 20. Februar) die umfangreichste. Nach dem dreitägigen Dvořák-Kolloquium in Saarbrücken setzte den Schlußpunkt der Internationale Dvořák-Kongreß auf Schloß Dobříš

In der Quellen- und Editionsfragen gewidmeten Eröffnungssitzung berichtete Jarmil Burghauser (Prag) über seine gründlich revidierte, leider immer noch der Drucklegung harrende Neufassung des *Thematischen Katalogs*. Markéta Hallova beschrieb das Dvořák-Forschungszentrum, das gerade in Prag in Form einer großen Datenbank (die dereinst auch aus dem Ausland on-line anzapfbar sein soll) aufgebaut wird. Dvořáks Violinbearbeitung des *Slawischen Tanzes* op. 46/2 konnte Klaus Döge (Freiburg) mit philologischen Argumenten überzeugend auf das Jahr 1879 vordatieren; Denis Vaughan (London) dagegen stieß mit seinem Plädoyer für eine das Autograph auch in allen Inkonsequenzen exakt widerspiegelnde Editionspraxis eher auf Skepsis.

Im zweiten thematischen Block „Werk als Struktur“, versuchte Jarmila Gabrielová (Prag), Dvořáks Symphonik in den europäischen Kontext einzuordnen, gefolgt von Bemerkungen ihres Kollegen Miroslav K. Černý zu Dvořáks thematischer Arbeit und Graham Melville-Masons (London) zu Dvořáks Instrumentation. Marta Ottlová, zusammen mit Milan Pospišil Organisatorin des Kongresses, versuchte, eine Brücke von Smetanas *Zweitem Quartett* zu Dvořáks *Quartett* op. 105 zu schlagen, während Wolfgang Winterhager (Bochum) sich mit einem originellen, werkimmanenten Ansatz dem intrikaten Formproblem des 2. Satzes des *G-dur-Quartetts* op. 106 näherte. Hartmut Schick (Tübingen) analysierte das *Klavierquartett* op. 87 als im Tonartenplan und in der Harmonik aus der Intervallspannung des Anfangs entwickeltes Werk, Phänomenen bei Liszt vergleichbar

Als sehr fruchtbar erwies sich die Idee, Dvořáks bislang einzige international etablierte Oper, *Rusalka*, in Form eines interdisziplinären Kolloquiums zu diskutieren. Francis Claudon aus Paris hob in seinem Überblicksreferat die Originalität dieser Oper und ihre Distanz zum symbolistischen Drama französischer Prägung hervor. Der Prager Bohemist Alexandr Stich steuerte eine brillante linguistisch-stilistische Analyse von Kvapils Libretto bei, der Ludwig Haesler (Hofheim) eine überzeugende psychoanalytische Deutung an die Seite stellte. Überlegungen zu Dvořáks Vertonung von Rusalkas Sprachlosigkeit stellte Karin Stöckl-Steinebrunner (Umkirch) an, während Milan Kuna aus Prag mit seinen Informationen über die Hintergründe einer nicht zustandekommenen *Rusalka*-Produktion durch Gustav Mahler erahnen ließ, wieviel Material noch in den Bänden 4 bis 8 der Korrespondenz-Gesamtausgabe schlummert, deren Publikation momentan ebenso wie alle andern Projekte des Verlags Supraphon auf Eis liegt.

Dem immer noch weithin unbekanntem Vokal- und Bühnenwerk Dvořáks war die von Sabine Henze-Döhring geleitete vierte Sitzung gewidmet. Daniela Philippi (Mainz) stellte Bezüge zwischen *Svatá Ludmila* und der deutschen Oratorientradition her, Peter Jost (Dillingen) versuchte, in der „Innerlichkeit“ des *Stabat mater* Dvořáks persönliche Frömmigkeit kompositorisch dingfest zu machen, Martin Chusid (New York) sprach über die Bühnenmusik in Dvořáks Opern, sich dabei auf das Wiegenlied im *Jakobiner* konzentrierend, und Milan Pospišil (Prag) machte anhand der verschiedenen Stadien des *Dimitrij*-Librettos auf Dvořáks intensive Zusammenarbeit mit der Librettistin aufmerksam. Sieghart Döhring (Thurnau) schließlich verteidigte Dvořáks letzte Oper *Armida* gegenüber dem Vorwurf des epigonalen Wagnerianismus und zeigte demgegenüber Tendenzen eines französisch orientierten Historismus und eines produktiven Eklektizismus auf, die um 1904 durchaus modern waren.

Mit „Miscellanea“ schloß der Kongreß. Jan Smaczny aus Birmingham (*Dvořák and seconda prattica*) spürte in gewohnt phantasievoller Manier barocke Satzmodelle in Dvořáks Musik auf,

der ominösen Beziehung von Dvořáks 9. *Symphonie* zu Longfellow's *Hiawatha* ging Michael Beckerman (St. Louis) nach, Barbara A. Renton (Bainbridge) sprach über *Dvořák and the Czech-American communities*, und Jitka Slavíková wies abschließend noch auf eine Tschaikowsky-Anspielung im Cellokonzert hin.

Das Dvořák-Jubiläum kam — dies wurde auf allen drei Konferenzen deutlich — genau zur rechten Zeit. Durch die politischen Umwälzungen in der Tschechoslowakei ist mittlerweile nicht nur eine ganz neue Intensität des Gedankenaustauschs mit den tschechischen Kollegen möglich geworden, sondern es rückt jetzt auch eine jüngere Generation von tschechischen Musikwissenschaftlern in den Vordergrund, die einiges zu sagen hat. Und wenn noch vor fünf Jahren eine deutsche Dvořák-Forschung schlicht nicht existierte (wohl aber eine englische), so hat sich auch dies inzwischen merklich geändert. Die deutschen Dvořák-Publikationen und -Referate der jüngsten Zeit, die von tschechischer Seite mit viel Interesse aufgenommen werden, haben — so scheint es — endlich auch auf diesem Gebiet das Fundament gelegt für einen echten Dialog mit den tschechischen Nachbarn.

Thurnau, 25. bis 29. September 1991: Symposium „Giacomo Meyerbeer“

von Manuela Jahrmärker, Berlin

In der zur Muße einladenden Atmosphäre des Schlosses Thurnau fand unter der Leitung von Sieghart Döhring und Heinz Becker das zweite von drei deutschen Meyerbeer-Symposien statt, die sich dem 200. Geburtstag des Komponisten verdanken. Daß es eines solchen Anlasses indes kaum bedurft hätte, führte die Breite und Fülle der Beiträge (32 Referenten aus 11 Ländern) eindrucksvoll vor, die Einzelaspekten auch des Frühwerks galten, die Rezeption umfaßten und ebenso die historische wie die moderne musikalische und szenische Realisation berücksichtigten.

Ogleich sich Meyerbeer erst 1825 mit dem *Crociato* in Paris vorstellte — den die Kritik im Spannungsfeld Rossini-Mozart begriff (Jean Mongrédien) —, weist sein Werdegang doch schon früh auf das Ziel Paris hin. Der bei Vogler erlernte, experimentelle Umgang mit dem Orchester (Peter Nitsche) äußert sich erstmals eigenständig in *Jephtas Gelübde* (Frank Heidlberger), während *Romilda e Costanza* Meyerbeer dann mit einem thematisch und formal französisch geprägten Libretto konfrontiert (Markus Engelhardt). Umgekehrt erfuhr sein Werk als Inbegriff der Grand Opéra eine kontinentspezifische Rezeption: Fließen kompositionstechnische Details in Schumanns und Liszts Musik ein (Klaus Wolfgang Niemöller), und bereiten in Italien die von Ratlosigkeit gezeichneten Libretto-Übersetzungen womöglich auf die freien Versmaße bei Verdi vor (Fabrizio Della Seta), während Mercadantes Reformopern, bisher als Meyerbeer-Nachfolge gedeutet, die Pariser Erfahrung doch nur ganz partiell reflektieren (Michael Wittmann), so stellen couleur locale und Historie das Kategorienpaar dar, das den slawischen Ländern auf der Suche nach einer eigenen musikalischen Identität zum Vorbild diente (Milan Pospišil; Marina Tscherkaschina), was dann im 20. Jahrhundert einer parteigeleiteten Ideologisierung des Inhalts Vorschub leisten und die kompositorische Isolation garantieren konnte (Maria Kostakewa).

Weitgehend vollzogen ist die Neubewertung Meyerbeers als Zentralfigur der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, eine vertiefte Werkanalyse aber steht noch aus (Döhring). So ging in dieser Sektion der Grandseigneur der Meyerbeer-Forschung, Heinz Becker, dem Ringen um den *Pardon de Ploërmel* nach, im Grunde dem Prozeß des Scheiterns einer Gattungsidee; — darin nicht unähnlich der Singspieladaption *Vielka* (Sigrid Wiesmann) oder der opernbeeinflussten Schau-

spielmusik *Struensee* (Kii-Ming Lo). Zwiespältig erscheint auch Meyerbeers Festhalten an der Idee einer Ouvertüre, an Stücken, die er stets verwarf und die im *marcia*- und *religioso*-Element auf die Machtkonstanten der Zeit hinweisen (Anselm Gerhard). Dagegen muß das Problem des möglicherweise Verworfenen in *L'Africaine* auch die Frage um Sélikas Sterben als Schlußbild und Zielpunkt einer operngeschichtlich neuartigen Figurenkonzepktion letztlich offen lassen (Jürgen Schläder). Kann sich das Historische in symbolischen Chiffren (Robert Letellier) oder als politisches Bewußtsein zu erkennen geben (Reiner Zimmermann; Albert Gier) und unterwirft es sich auch das Religiöse, während nur das weltliche *religioso* den Ton des Heiligen wahrt (Frieder Reininghaus), so überformt und entfremdet die Erfahrung der Geschichte als eigengesetzlicher Macht im *Prophète* selbst den Idyllenton. Hier ist die Idylle dem Menschen im Geschichtsprozeß verschlossen (Matthias Brzoska); im *Pardon de Ploërmel* dagegen vermag die Berührung mit der literarischen Gattung der Idylle den Verständnis- und Erlebenshorizont noch einmal entscheidend zu gestalten (Marta Ottlová).

Das Denken im Szenischen, das Ballett, Tableau und Handlung eint (Erik Fischer), ließ in den 1820er Jahren eine spezifische Farbdramaturgie entstehen, der zufolge die Wahnwelt wie in *Roberts* Nonnenballett mit Weiß assoziiert wird, was Nourrit in *La Sylphide* dann in eine dem Leitklang entsprechende ‚Leitfarbe‘ übersetzte (Gunhild Schüller). Dagegen macht Taglionis authentisch erhaltene Choreographie des Nonnenballetts historische Tempo- und Bewegungsvorstellungen erfahrbar (Knud Arne Jürgensen). Die szenischen Effekte lassen sich ohne Panorama und Diorama nicht denken (Jürgen Maehder); der Dokumentationswert von Bühnenbildentwürfen aber kann nur in Kenntnis der zugehörigen Technik ermessen werden (Carl-Friedrich Baumann).

Meyerbeer, in der Weimarer Republik eher in Vergessenheit geraten denn infolge des Antisemitismus von der Bühne gedrängt (Michael Walter), erfährt gegenwärtig neues Interesse seitens der Theater (Wolfgang Kühnhold). Obwohl er für die ersten Sänger seiner Zeit komponierte (Karin Ott), er mithin höchste Anforderungen stellte, fehlt es heute nicht so sehr an Stimmen, wie ein Schallplattenüberblick zeigt (Jens-Malte Fischer); wohl aber fehlt völlig die Grundlage einer gültigen Werkausgabe, was für eine Meyerbeer-Renaissance, die womöglich auch vor sinnentstellenden Torsi nicht zurückschreckt, eine denkbar schlechte Ausgangslage darstellt.

Bad Köstritz, 26. bis 27. September 1991:

Heinrich Schütz — Claudio Monteverdi

Aufführungspraktische Konsequenzen aus nationalen und stilistischen Idiomen

von Walter Werbeck, Detmold

Erstmals veranstaltete die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft ihre jährliche Arbeitstagung in einem der neuen Bundesländer, und was lag näher, als sich im Geburtsort des Namenspatrons, im thüringischen Bad Köstritz, zu treffen, wo mit dem Heinrich-Schütz-Haus (dessen Geschichte und heutige Funktion seine Direktorin Ingeborg Stein erläuterte) eine vorzügliche Tagungsstätte zur Verfügung stand. Eine Schütz-Tagung also im Schütz-Haus in Köstritz: konnte es bessere Voraussetzungen geben? Nach einem grundlegenden Referat Wolfram Steudes (Dresden), der sich erstens mit dem Verhältnis von Musik und Sprache bei Schütz und Monteverdi beschäftigte und zweitens, konkreter, die Frage nach der Funktion des Ornaments bei beiden Meistern stellte, folgten zwei verschiedene analytische Annäherungen ans Generalthema: Hans Größ (Leipzig) und Gerald Drebes (Heidelberg) verglichen Monteverdis *Armato il cor* mit seiner Bearbeitung in Schützens Konzert *Es steh' Gott auf* (SWV 356).

Am folgenden Tag kam, dank des Einsatzes des Ensembles für Alte Musik „Schütz-Akademie“ (geleitet von Howard Arman, Innsbruck), vor allem die klingende Musik zu Wort. Zunächst ging es noch einmal um das Ornament: zwei Schütz'sche Konzerte (*Erhöre mich, wenn ich dich rufe*, SWV 289, und *Heute ist Christus der Herr geboren*, SWV 439), die in einer diminuierten Frühfassung und einer weitgehend unverzierten Spätfassung vorliegen, wurden zuerst von Steude (anknüpfend an sein Referat vom Vortag) vorgestellt und anschließend musiziert. An der folgenden lebhaften Diskussion, die vor allem um die Frage kreiste, ob und in welchem Maße auch die unverzierten Fassungen beim Vortrag zu kolorieren seien, beteiligten sich Musiker, Wissenschaftler und das Plenum in gleicher Weise.

Nach solcher Beschäftigung mit kleinen geistlichen Konzerten war das Abschlußkonzert der Tagung in der Geraer Salvatorkirche gänzlich großbesetzten, meist mehrchörigen Kompositionen gewidmet, und zwar von Schütz und Monteverdi sowie von Michael Praetorius und Giovanni Gabrieli. Dank der herausragenden Leistung der Schütz-Akademie wurde der Abend für alle Teilnehmer zu einem eindrucksvollen, großen Erlebnis. Bereichert wurde die Tagung durch eine Exkursion auf den Spuren von Heinrich Schütz nach Pötewitz, Zeitz und Weißenfels.

Legnica, 26. bis 28. September 1991: Symposium zur schlesischen Musikgeschichte

von Bernward Speer, Bergisch Gladbach

Polnische, tschechische und deutsche Wissenschaftler trafen sich auf Einladung des Instituts für Ostdeutsche Musik, der Jeunesse Musicale Polen und der Liegnitzer Musikgesellschaft zur Reflexion eines Stücks gemeinsamer regionaler Musikgeschichte. In einem Teilnehmerkreis dieser Zusammensetzung war die Auseinandersetzung mit diesem Forschungsgebiet durchaus ein Novum. Auf einem auch in Zukunft noch schwierigen Feld wurde damit ein hoffnungsvoller weiterer Schritt zu guter Zusammenarbeit getan, dem andere folgen sollen.

Weit gestreut waren die Themen, zeitlich wie sachlich, vom Meistersang (Andrzej Wolanski, Wrocław) bis zu schlesischen Kirchenmusikern des 20. Jahrhunderts (Wolfgang Hanke, Berlin), vom Liegnitzer Organisten und Komponisten Johann Gottlieb Mentz (Hubert Unverricht, Mainz) bis zu den Verlusten der Breslauer Bibliotheken am Ende des 2. Weltkriegs (Aniela Kolbuszewska, Wrocław) und ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung (Tadeusz Maciejewski, Warschau). Daß gegenwärtig der Bestandsaufnahme berechtigterweise viel Aufmerksamkeit geschenkt wird, belegten weiter die Beiträge von Elżbieta Wojnowska (Warschau, *Die Liegnitzer Orgeltabulatur aus der Sammlung der Nationalbibliothek Warschau*), Adam Mrygon (Warschau, *Niederschlesische Musikmanuskripte in den Sammlungen der Universitätsbibliothek Warschau*), und Tadeusz Maciejewski (Warschau, *Zur Methodik der Bestandsaufnahme und Forschungen der musikalischen Sammlungen in Schlesien*). Das Referat von Rudolf Walter (Heidelberg) *Kirchenmusikpflege in der Augustinerchorherrenkirche in Breslau im 18. Jahrhundert* hob exemplarisch hervor, wieviele Forschungslücken noch zu füllen sind. Besondere Aufmerksamkeit erregte Klaus Peter Koch (Halle, *Telemanns Tätigkeit in Sorau. Begegnungen mit polnischer Musik*), der seinen musikethnologischen Ansatz sowohl für Telemanns Kunstmusik als auch die musikalische Lokalgeschichte und für aufführungspraktische Fragen gewinnbringend verfolgte. Helmut Loos (Bonn) sprach über *Kirchenmusik von Josef Elsner*, Maria Zduniak (Wrocław) über *Rafał Maszkowski in seinen Lebenserinnerungen*, Jochen Georg Güntzel (Detmold) über *Benjamin Bilse als Stadtkapellmeister in Liegnitz*.

Nach einem allgemeineren instrumentenkundlichen Beitrag von Hubert Unverricht (*Barockes Musikinstrumentarium in Schlesien am Anfang des 17. Jahrhunderts*) waren die übrigen Referate einzelnen Orgeln und Orgelbauern gewidmet. Michael Engler wurde besonders akzentuiert (Antonin Schindler, Olomouc, Jaroslaw Stepowski, Łódź), daneben zahlreiche Themen der lokalen

Orgelforschung behandelt (Wolfgang Brylla, Zielona Góra, Petr Koucal, Opava, Lubomir Tomsí, Chrastava, Romuald Baigert, Wrocław). Dagobert Liers (Berlin) stellte die wichtige Arbeit seines Instituts für Orgel- und Kantoreiforschung vor (*Instandsetzungsstrategien für Orgeln mit nicht-mechanischer Traktur*).

Dresden, 3. bis 5. Oktober 1991:

Kolloquium der 5. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik

von Detlef Gojowy, Unkel

Das Thema „Das Deutsche in der Musik“ hatte nicht nur mit der glücklich erreichten Wiedervereinigung zu tun, sondern war aus dem des vorjährigem Kolloquiums gewissermaßen hervorgegangen: Damals stand die Rekonstruktion der Ausstellung „Entartete Musik“ erstmals in der damaligen DDR zur Verfügung und zur Diskussion und löste die Frage des diesjährigen Kolloquiums aus: Worin denn jene „deutsche Musik“ schließlich bestehe, in deren angeblichem Namen die ganze damalige Avantgarde als „undeutsch“ verdrängt wurde. Daß die Begriffsbestimmung nicht einfach sein würde — je nachdem, gegen welchen lateinischen, „welschen“ Widerpart deutsche Musik zu den verschiedensten Zeiten, in den verschiedensten Kulturphasen abgegrenzt wurde —, ließ sich absehen. Daß es freilich auch heute noch Emotionen und Ressentiments auszulösen imstande ist, hätte man dem wertfreien Thema nicht zugetraut.

Das Deutsche in der Musik zwischen Wahn, Wille und Wirklichkeit suchte Frank Schneider (Berlin) am Beispiel der geistigen Landschaft Sachsens im 19. Jahrhundert zu verfolgen, das in der Vormärz-Zeit zu einem Kristallisationspunkt des nationalen Gedankens geworden war. *Beeinflußt das Sprechen das Komponieren?* — diese Frage neigt Diether de la Motte (Wien) dazu, zu bejahen und belegte dies an handfesten Beispielen der Opern-Prosodie und rhythmischer Analysen. Hermann Danuser (Freiburg) erinnerte in seinem Beitrag *Arnold Schönberg und die Idee einer deutschen Musik* daran, daß diese Idee keineswegs von konservativer Seite gepachtet war, sondern auch den Avantgardisten die Teilhabe an der deutschen Kultur selbstverständlich war. Christoph Blumröder (Freiburg) setzte bei Johann Adolf Scheibe (1737) mit dem Versuch an, zu ergründen, worin *Deutsche Tugend, deutsche Musik* bestünden, und stieß auf Bestimmungen wie Gründlichkeit und fleißige Arbeit. Der Berichterstatter (*Das Deutsche in der Musik, gesehen von Friedrich Nietzsche, Adalbert Gyrovetz und Otto Schmid-Dresden*) wies darauf hin, daß auch Böhmen zunächst als Inbegriff einer deutschen Kulturlandschaft galt. Friedbert Streller (Dresden), *Paul Hindemith und die Praxis einer deutschen Musik*, belegte dessen Verbundenheit mit dem Gedanken deutscher Musik auch in der Emigration. Albrecht Dümling (Berlin) dokumentierte *Deutsche Musik — Kunst als Mittel rassischer und staatlicher Normierung nach 1933*, Hanns-Werner Heister (Herleshausen) belegte *österreich-deutsche Musiktraditionen bei Karl Amadeus Hartmann u. a.*, Albrecht Riethmüller (Frankfurt, M.) untersuchte *Deutsche Musik aus der Sicht der deutschen Musikwissenschaft nach 1933*.

Das „typisch Deutsche“ in der Rock- und Popmusik sieht Helmut Rösing (Kassel) in einer Mixtur verschiedenster Einflüsse sowie in Tiefgründigkeit und Humorlosigkeit — Heiner Goebels (Frankfurt, M., *Never play a reggae*) lieferte dazu Erfahrungen aus der Sicht des Komponisten. Hans Größ (Leipzig) kam nochmals auf Hindemith und seine geistige Welt zurück: War er am Ende „eher ein deutscher Tonsetzer als Adrian Leverkühn alias Arnold Schönberg?“. Thomas Manns *Dr. Faustus* stellte er als Kontrafigur Hermann Hesses *Glasperlenspiel* in seinen musikalischen Aussagen gegenüber. Die zentripetalen Tendenzen der deutschen Nachkriegs-Musikgeschichte nahm Klaus Ebbecke (Berlin) in den Blick (*Notizen aus der Provinz — Henze, Stockhausen, Zimmermann u. a.*). Zur *Wagner-Rezeption und -wirkung heute* zog Burghard Schmid (Hannover/Wien) das Wagner-Bild Theodor W. Adornos und Ernst Blochs in Betracht.

Bei Gerhard Müller (Berlin, *Deutsche Gespenster-Musiken — Anmerkungen zu Meyerbeer, Weill, Dessau u. a.*) ging es um poetisch-mythische Archetypen und Teufelsgestalten. „*Deutsche*“ und „*österreichische*“ Musik suchte Friedrich Saathen (Wien) in ihren Abgrenzungen und Verquickungen zu definieren. Zum *Deutschen in der Musik von Alfred Schnittke* gehört nach Meinung von Grigori Pantijelew (Moskau) auch die Vorstellung, daß „Musik nicht geschrieben, sondern aufgefangen“ werde — die eigentlich doch, wie in der Diskussion eingeräumt, auch unter russischen Komponisten verbreitet ist. Das *Ende des Deutschen in der Musik*, deren Stärke immer die multikulturelle Synthese gewesen sei, verkündete schließlich Konrad Boehmer (Amsterdam). Vieles deutet allerdings auf die Weisheit des Sprichworts, daß Totgesagte besonders lange leben.

Bremen, 29. September bis 1. Oktober 1991:

Einfühlung und Kreativität

von Walter Scheuer, Trossingen

Äußerst anregend konnte die Bremer Tagung der Gesellschaft für Musikpsychologie den vielfältigen Bezug der traditionellen Begriffe „Einfühlung und Kreativität“ verdeutlichen. Die Beiträge demonstrierten gleichzeitig die fortschreitende Differenzierung der Forschungsansätze:

Zum einen sind es neue allgemeine Paradigmen wie Chaostheorie (Klaus K. Urban) und Konstruktivismus (Michael Stadler), die auch für dieses Thema mit ausgeprägter Forschungstradition neue Aspekte bieten. Weiterhin ist es die Frage nach den geeigneten Untersuchungsgegenständen: Kreativität als Maß in einem Kreativitätswettbewerb (Günther Kleinen) oder als Motivation des (genialen) Komponierens (Klaus-Ernst Behne). Oder läßt sich Kreativität effizienter an Randbereichen beobachten, wie etwa unter abnormen Bedingungen (de la Motte-Haber), bzw. als Konsequenz biologisch beeinflusster Lernprozesse (Marianne Hassler)? Schließlich wurden wissenschaftlich etablierte Kreativitätsmodelle fragwürdig, zumal künstlerische Lösungsversuche wie das mathematisierte Komponieren Guerino Mazzolas und die Klanginstallationen Christina Kubischs faszinierten.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen. S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übungen, Koll = Kolloquium.

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

Nachtrag Wintersemester 1991/92

Freiburg. Prof. Dr. R. Dammann: Aufgrund eines Forschungssemesters fielen die angekündigten Lehrveranstaltungen aus.

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

Nachtrag Sommersemester 1992

Berlin. *Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. A. Riethmüller: Beethoven — Grund-S: Anton Webern — Grund-S: Modal- und Mensuralnotation — Haupt-S: Die Motette im 13. und frühen 14. Jahrhundert. □ Priv.-Doz. Dr. E. Fischer: „Auch Klio dichtet“ Zur Problematik und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung — Grund-S: Ernest Ansermet: Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein — Haupt-S: Händel in London — Koll.: Aktuelle Fragen der systematischen Musikwissenschaft. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. J. A. Wiesand: Projekt „Beethovenfest“

Bochum. Frau Dr. E. Ungeheuer: Pros: Neue Musik der 1950er Jahre: Elektronisches, Serielles, Aleatorisches — Koll.: Probleme der rezeptiven Analyse neuer Musik.

Bonn. Priv.-Doz. Dr. E. Berger: „Numerus“ und „effectus“ Zur Musikgeschichte des Mittelalters — Grund-S: Anton Webern — Grund-S: Modal- und Mensuralnotation — Haupt-S: Die Motette im 13. und frühen 14. Jahrhundert. □ Priv.-Doz. Dr. E. Fischer: „Auch Klio dichtet“ Zur Problematik und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung — Grund-S: Ernest Ansermet: Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein — Haupt-S: Händel in London — Koll.: Aktuelle Fragen der systematischen Musikwissenschaft. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. J. A. Wiesand: Projekt „Beethovenfest“

Bremen. Prof. Dr. W. Breckoff: S: Das Motiv des „Unterwegs-Seins“ in Musik, bildender Kunst und Literatur □ Prof. Dr. G. Kleinen: S: Musiklernen im Lebenszusammenhang. Grundfragen der Musikdidaktik — S: Stilentwicklung im 20. Jahrhundert unter dem Aspekt von Musik und Technik. □ Doz. E. Koch-Raphael. Ü: Elektroakustische Klangsynthese mit Hilfe von Computern — S: Aktuelle Musik: Isang Yun. □ Doz. Dr. A. Lüderwaldt: S: Musik in Amerika. Ausgewählte Beispiele amerikanischer Musikkulturen. □ Doz. J. P. Ostendorf: S: Neue Musik: Zeitgenössisches Musiktheater □ Frau Prof. Dr. E. Rieger: S: Sozialgeschichte des Klaviers — Geschichte der Filmmusik — S: Die Musik zu Alfred Hitchcocks späten Filmen.

Frankfurt a. M. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. P. Cahn: Forschungssemester — Musikwissenschaftliches Koll. Musikästhetik (gem. mit Dr. A. Odenkirchen) □ Lehrbeauftr. Dr. E. Fiedler: S: Musik in Shakespeares England (Musica Britannica II) — Ü: Musik in der freien Reichsstadt Frankfurt 1535—1650 — Ü: Die Notation der Polyphonen Musik. Ars Nova und Trecento. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. H. Schneider: Die Instrumentalmusik von J. S. Bach. □ Lehrbeauftr. Dr. G. Schubert: Der frühe Brahms. □ Lehrbeauftr. Frau Dr. S. Grossmann-Vendrey: Oper nach 1900. □ Lehrbeauftr. Dr. A. Ballstaedt: S: Gustav Mahlers Symphonien. □ Lehrbeauftr. Dr. M. Dahmer: S: Einführung in die chinesische Musik. □ Lehrbeauftr. Dr. A. Odenkirchen: S: Zur Geschichte des Streichquintetts.

Freiburg. Prof. Dr. P. Gradenwitz: Exotische und mediterrane Musik aus Romantik und Moderne (Fortsetzung Haupt-S WS 91/92) □ Prof. Dr. W. Salmen: Haupt-S: Das Konzert — Geschichte einer Institution. □ Prof. Dr. Ch. Wolff: Haupt-S: Mozarts „Zauberflöte“ (statt Klavier- und Orgelmusik um 1700) □ Dr. H. Möller: Ü: Tendenzen der gegenwärtigen Musik (gem. mit Dr. M. Bandur) — Ü: Musik und Tanz in der italienischen Frührenaissance: Canzoni, Bassadanze und Balli (statt Ü: Musik an der Kathedrale Notre Dame) □ H. Gottschewski: Ü: Arbeitsgemeinschaft Musikhören. □ Priv.-Doz. Dr. Ch. v. Blumröder: Die Veranstaltungen mußten wegen einer Lehrstuhlvertretung ausfallen.

Graz. Prof. Dr. Z. Falvy: Geschichte der Musik in Ungarn — Bartók und Kodály als Volksmusikforscher und Komponisten. — Privatissimum.

Leipzig. Prof. Dr. Th. Kohlhasse: Der Dresdner Hofkirchenkomponist Jan Dismas Zelenka — S: „Rhythmische“ Choralneumen des 10. Jahrhunderts. Notationssysteme und Aufführungspraxis.

Mainz. Dr. Dr. V. Kalisch: Pros: Einführung in die Musiksoziologie.

Marburg. Frau Prof. Dr. S. Henze-Döhring: Die Oper des 19. Jahrhunderts — S: Wagners „Der fliegende Holländer“ — Pros: Requiemvertonungen des 18. und 19. Jahrhunderts — Ü: Lektüre ausgewählter musikalischer Analysen von Beethovens Sonate pathétique c-moll op. 13.

Wintersemester 1992/93

Augsburg. Lehrbeauftr. Dr. F. Brusniak: S: Die Tradition der „Großen Heroischen Oper“ — Ü: Einführung in musikwissenschaftliche Arbeiten (1) — Ü: Historische Satzlehre: Kontrapunkt I. □ Frau Prof.

Dr. M. Danckwardt: Beethovens Klaviersonaten bis 1802 — Ober-S für Doktoranden (1) — Haupt-S: Mehrstimmigkeit des Zeitraums 1200—1350 in Handschriften aus Cambridger Bibliotheken (3) — Pros: Concerto und Konzert (Analyse). □ Prof. Dr. W. Plath: S: Divertimento und Serenade. □ Dr. E. Tremmel M. A.: S: Das Instrumentarium des 16. Jahrhunderts — Ü: Musikpaläographie I: Weiße Mensuralnotation.

Bamberg. Frau Prof. Dr. M. Bröcker: Die Volksmusik Italiens — S: Das deutsche Volkslied. Geschichte und Probleme der Forschung — S: Transkription I — S: Musik und Tanz ausländischer Arbeitnehmer in Franken (Vorbereitungs-S) — S: Einführung in die Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. M. Zenck: Alban Berg — Pros: Bachs Klaviermusik — Haupt-S: Russische Musik des 20. Jahrhunderts — S: Musik in Rundfunk und Fernsehen.

Basel. Musikgeschichte. Prof. Dr. W. Arlt: Komponieren im Spannungsfeld europäischer Horizonte: Musik des deutschen Sprachbereichs im 17. und frühen 18. Jahrhundert — Haupt-S: Übungen zur Musik des Mittelalters und zu Arbeitsthemen der Teilnehmer — Ü: Die ältesten Quellen der Instrumentalmusik bis um die Mitte des 15. Jahrhunderts — Ü: C. Ph. E. Bach — Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musik (n. Vereinbarung). □ Prof. Dr. M. Haas: Aspekte der mündlichen Tradition von Musik im Mittelalter (mit Übungen) — Stationen der Musik im Deutschland des 19. Jahrhunderts (mit Übungen). □ Prof. Dr. H. M. Brown: Europäische Perspektiven der Musik im 16. Jahrhundert (ab Januar) — Übungen zur Vorlesung. □ PD Dr. A. Gerhard: Hector Berlioz, „romantische“ Fiktionen und Techniken der Avantgarde — Haupt-S: Simultaneität von Raum und Zeit als kompositorisches Problem in der Musik des 20. Jahrhunderts — Ü: Maurice Ravels musikdramatische Werke zwischen musikalischer Komödie und Theaterkonzeptionen der Moderne. □ Dr. A. Laubenthal: Das Heroische in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts — Grund-S: Englische Komponisten zwischen Spätromantik und Moderne. □ Dr. J. Willmann: Paläographie der Musik III: Mensurale Aufzeichnungsweisen des 14. und 15. Jahrhunderts. □ Dr. D. Müller: Kompositions- und Stilmerkmale im französischen Liedsatz vom 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert.

Ethnomuskologie. Dr. R. Canzio: Einführung in die Fragestellungen und Arbeitsweisen der Ethnomuskologie (mit Übungen) — Ausgewählte Probleme spezifischer musikalischer Kulturen, mit Übungen zur Transkription und Analyse. □ Dr. M. Samokovlieva: Formen der Mehrstimmigkeit in der Volksmusik des Balkans (1. Hälfte des Semesters). □ D. Schubarth: Übungen zur galizischen Volksmusik (ab Januar).

Bayreuth. Musikwissenschaft. Prof. Dr. R. Wiesend: Musikgeschichte im Überblick IV: ab 1830 — Kolloquium für Examenskandidaten — Haupt-S/S: Symphonie-Konzeptionen 1928—1940 (Webern, Stravinsky, Pfitzner, Hindemith, Schostakowitsch) — Pros: Mozart und die Musik seiner Zeitgenossen. □ Dr. M. Engelhardt: Pros: Claudio Monteverdi. □ Frau Dr. M. Jahrmärker: Pros: Haydn und Mozart als Komponisten von Streichquartetten.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. S. Döhring: Rossinis Opern. □ Frau Prof. Dr. S. Vill: Epochen europäischer Theatergeschichte III. Aufklärung und Klassik — Pros: Materialien zum Theater in Aufklärung und Klassik — Pros: Einführung in die Theaterwissenschaft — S: Botho Strauss. Theaterstücke und ästhetische Positionen. □ Dr. R. Franke: Pros: Die amerikanischen Bühnenwerke Kurt Weills. □ Frau M. Linhardt M. A.: Ü: Lektürekurs ausgewählter Dramen der Weltliteratur. □ Frau Dr. G. Oberzaucher-Schüller: Pros: Russische und sowjetische Ballett-Avantgarde. □ Frau Dr. S. Rode: Pros: Oper in Wien um 1820 oder Der Triumph der Italienschen über die deutsche Oper. □ Dr. M. Spohr: Pros: Cats. □ Th. Steiert: Pros: Werktypen des Musiktheaters Jean-Philippe Rameaus. □ Prof. Dr. S. Döhring, Frau Prof. Dr. S. Vill, Dr. M. Engelhardt, Dr. R. Franke, Frau Dr. M. Jahrmärker, Frau M. Linhardt M. A., Frau Dr. G. Oberzaucher-Schüller, Frau Dr. S. Rode, Dr. M. Spohr, Th. Steiert: Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters.

Berlin. Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. T. Kneif: Forschungssemester. □ Prof. Dr. J. Maehder: Entdeckung Amerikas und Conquista Méxicos auf der Opernbühne (1809—1992) — S: Bellini, Mercadante, Donizetti — Italienische Oper zwischen 1820 und 1845 [gem. mit Dr. M. Wittmann] — S: Dramaturgie der historischen Oper: Columbus, Motecuzoma und Cortés als Operngestalten im 19. und 20. Jahrhundert — Ober-S: Wagnerismus und die europäische Oper des „Fin de siècle“. □ Prof. Dr. A. Riethmüller: Cage - Boulez - Stockhausen — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Ober- und Doktoranden-S: „Symmetrie“ in der Musik — Koll. R. Wagner. Das Judentum in der Musik. □ Prof. Dr. R. Stephan: S: Doktoranden-Kolloquium. □ Dr. Th. Betzwieser: S: Die Opéra-comique. □ Dr. B. Bischoff: S: Analyse: Die späten Streichquartette L. v. Beethovens II. □ Frau Ch. Brüstle M. A.: Pros:

Aspekte der Biographik am Beispiel der Literatur über Joh. Seb. Bach. □ U Krämer M. A.: S: Das Streichquartett im 20. Jahrhundert. □ Dr. M. Maier: Pros: Einführung in die musikalische Analyse — S: Theorien des Rhythmus im 19. Jahrhundert. □ Frau Dr. S. Oschmann: S: Händels Oratorien — Grund-K. Instrumentenkunde/Instrumentation. □ Dr. M. Wittmann: S: Stationen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit IV: Ars subtilior und „Courtenance angloise“ (1350—1420).

Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. J. Kuckertz: Die Musikinstrumente im Vorderen Orient — Haupt-S: Ostasiatische Musik auf Schallplatten — Pros: Schrifttum zur Volksliedforschung — Ü: Das historisch-politische Lied in Deutschland. □ Prof. Dr. R. Schuhmacher: Musik der Inuit und Indianer Nordamerikas — Haupt-S: Epengesang — Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft — Ü: Pioniere der Vergleichenden Musikwissenschaft II: Das frühe 20. Jahrhundert (E. M. v. Hornbostel u. a.). □ Frau Dr. Braune: Grund-Kurs: Instrumentenkunde I — Pros: Einführung in die arabische Musiktheorie. □ Dr. Grupe: Grund-Kurs: Transkription II — Grund-Kurs: Einführung in die musikalische Akustik.

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. G. Rienäcker: Musikgeschichte intensiv — Opera seria — Musiktheater der zwanziger Jahre — Haupt-S: Musik für Tasteninstrumente im 17. Jahrhundert — Forschungs-S: Musik- und Musiktheatergeschichtsschreibung. □ Frau Dr. B. Kruse: Geschichte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik — S: Werkanalyse. □ Dr. A. Mertsch: Pros: Analysen zur Phänomenologie von Musikwerken. □ Dr. H. Nehrling: Einführung in die Paläographie der Musik — S: Bibliographische Grundlagen der Quellenkunde II. □ Dr. B. Powleit: S: Musikästhetik — S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. R. Kluge: Einführung in Wahrscheinlichkeitstheorie und Statistik — Haupt-S: Analyse und Klassifikation von Volksmusik — S: Informatik für Geisteswissenschaftler II (Datenbank) — Forschungs-S: Systematische Musikwissenschaft. □ M. Cienskowski: Psychologische Konzepte in der Werkanalyse IV. □ Prof. Dr. J. Elsner: Einführung in die Musikethnologie I — Haupt-S: Musikauffassungen — S: Das griechische Erbe in der arabischen Wissenschaft von der Musik — Ü: Einführung in die musikethnologische Transkription — Forschungs-S: Musikethnologie. □ Frau Dr. A. Jung: Musik in Nord- und Zentralasien — Ü: Das Königsbuch des Firdausi (10. Jahrhundert) als Quelle zur Musikgeschichte des Orients. □ Doz. Dr. P. Wicke: Musik als Industrie — Geschichte der populären Musik in den USA — Haupt-S: Theorie und Methode der Forschung zur populären Musik — Forschungs-S: Musik im sozialen Gebrauch. □ Frau Dr. M. Bloß: Geschichte der Rockmusik — Frauenforschung und die Folgen für Kunst- und Kulturwissenschaften. □ Lehrbeauftragt. Dr. habil. L. Richter: Die antike Lehre von der Sphärenharmonie und ihr Nachleben. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. Simon: Musik in Afrika.

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. Ch. M. Schmidt: Musiktheorie im 18. Jahrhundert — Haupt-S: Allen Forte: "The Structure of Atonal Music" — Pros: Klaviersonaten von C. P. E. Bach — Doktorandenkolloquium. □ Frau Prof. Dr. H. de la Motte-Haber: Forschungsfreisemester — Doktorandenkolloquium. □ Greve: Pros: Musikethnologische Feldforschung II (gem. mit Brech) — Pros: Musik auf dem Balkan. □ R. Kopiez: Pros: Das Solokonzert — Pros: Musikalische Begabung. □ Frau Dr. J. Klassen: Pros: "Mulieres in ecclesiis taceant"? Sakrale Werke von Komponistinnen — Pros: Frédéric Chopin: Klavierwerke. □ Dr. M. Zimmermann: Ü: Formenlehre und Analyse (Sonate und Sonatine im 20. Jahrhundert) — Ü: Satzlehre III: Cantionalsatz und basso continuo — Ü: Musikästhetik — Ü: Mensuralnotation für Anfänger — Ü: Satzlehre I: Die Anfänge des Kontrapunkts.

Berlin. Hochschule der Künste. Fachbereich KWE 1 Prof. Dr. W. Burde: Forschungsfreisemester □ Prof. Dr. P. Rummenhöller: Die Musikgeschichte der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts — Haupt-S: Klaviermusik im 19. Jahrhundert — Haupt-S: Klassische Musik im Unterricht (gem. mit Prof. Dr. Th. Ott) — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Wiss. Mitarb. Chr. Henzel: Pros: Franz Schubert — Liedinterpretation, Liedanalyse. □ Lehrbeauftragt. K. Angermann: Pros: Höranalyse II. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. M.-P. Baumann: Pros: Außereuropäische Musik. Eine Einführung anhand ausgewählter Beispiele. □ Lehrbeauftragt. Frau Dr. B. Borchard: Pros: Frauen in der Musik: Fremde Bilder. □ Lehrbeauftragt. H. Eichhorn: Pros: Musik und Gesellschaft der Renaissancezeit II. □ Lehrbeauftragt. Dr. J. Kloppenburg: Pros: Konzepte musikalischer Begabung und Musikalitätstests.

Fachbereich KW 2. Prof. Dr. E. Budde: Forschungsfreisemester □ Prof. Dr. R. Cadenbach: Geschichte des Streichquartetts bis 1900 — „Sonate, was willst du mir?“ Formen der Instrumentalmusik — Haupt-S: Jelly Roll Mortons "Library of Congress Recordings" (gem. mit W. Grünzweig) — Kolloquium über Walter Benjamin. □ Prof. Dr. D. Schnebel: Haupt-S: Schumanns Spätwerk — Ü: Neue Musik der zwanziger Jahre. □ Prof. Dr. A. Simon: Ü: Musikgestaltung in Afrika. □ Doz. M. Supper: Pros: Neueste Elektroakustische

Musik. □ Wiss. Mitarb. W. Grünzweig: Ü: Transkription. □ Lehrbeauftr. Dr. G. Eberle: S: Stil- und Werkkunde für Tonmeister □ Lehrbeauftr. Frau Dr. E. Fladt: Pros: Kirchenmusik. □ Lehrbeauftr. Dr. G. Schröder: Pros: Fantasie — Capriccio. Geschichte zweier Genres.

Bern. Prof. Dr. St. Kunze: Geschichte der europäischen Musik I: Antike und Mittelalter (bis 14. Jahrhundert) — S: „Poetische Idee“ in Beethovens Instrumentalmusik (Schwerpunkt: Sinfonia Eroica, Pastorale, Neunte Sinfonie) — Pros: Bachs Kantaten. □ Prof. Dr. V. Ravizza: Anbruch der Moderne — Musik um 1910 — S: Die Entwicklung der Instrumentalmusik im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert — Musikalische Werkanalyse I — Musikalische Werkanalyse III. □ Frau Dr. D. Baumann: Musikalische Akustik. □ Dr. D. Müller: Einführung in die Probleme der Analyse mehrstimmiger Musik vom 12. bis 14. Jahrhundert (mit Ü). □ Ass. HP Renggli: „Sonaten oder Phantasien — was liegt am Namen?“ Sonate und Sonatensatz nach Schubert (Schumann, Liszt). □ Ass. Dr. Th. Schacher: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft.

Bochum. Prof. Dr. Ch. Ahrens: Béla Bartók — Pros: Zusammengesetzte Chordophone (Lauten) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Haupt-S: Streichquintette. □ Prof. Dr. W. Breig: Komponisten bei der Arbeit — Pros: Gattungen und Formen der Vokalmusik im 16. Jahrhundert — Haupt-S: Komponisten bei der Arbeit. □ Priv.-Doz. Dr. E. Fischer: „Auch Klio dichtet“ Zur Problematik und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung — Pros: Ernest Ansermet: Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein — Haupt-S: Geschichte der russischen und sowjetischen Oper — Koll: Aktuelle Probleme der systematischen Musikwissenschaft. □ Frau Dr. M. Kostakeva: Pros: Zur Dramaturgie des Musiktheaters im 20. Jahrhundert. □ Frau Dr. A. Kurzhals-Reuter: Ü: Musikbibliographie. □ Dr. W. Winterhager: Pros: Peter Tschaikowsky: Das sinfonische Werk — Pros: Salonmusik.

Bonn. Dr. R. Dusella: Grund-S: Benjamin Britten als Liedkomponist — Grund-S: Heinrich Schenker: Neue musikalische Theorien und Phantasien. □ Prof. Dr. S. Kross: Geschichte des Instrumentalkonzerts — Musikalische Akustik — Haupt-S: Zyklische Formen bei Robert Schumann. □ Priv.-Doz. Dr. H. Loos: Die Messen Joseph Haydns. □ Prof. Dr. G. Massenkeil: Doktorandenseminar □ W. Mik: Grund-S: Hugo Distler: Einführung in sein Chorschaffen. Analysen ausgewählter Beispiele. □ N. N.: Musikgeschichte II (1450—1700) □ Prof. Dr. E. Platen: Haupt-S: Igor Strawinsky — Doktorandenseminar □ Prof. Dr. W. Steinbeck: Brahms und Bruckner — Grund-S: Joseph Haydn und das Streichquartett — Haupt-S: Musik um 1900 und die Auflösung der Tonqualität — Doktorandenseminar — Koll: Berufsperspektiven des Musikwissenschaftlers (gem. mit Dr. R. Dusella).

Bremen. Prof. Dr. W. Breckhoff: S: Reisen. Das Motiv des Unterwegs-Seins — Koll: Schwerpunktthemen der Musikdidaktik. □ Prof. Dr. G. Kleinen: S: Musiktechnik von Edison bis zur Gegenwart — S: Einführung in die Musikwissenschaft: Systematische Fragestellungen und Methoden — S: Musik als Botschaft: Historische, semiotische und rezeptionspsychologische Aspekte. □ E. Koch-Raphael: Elektronische Klangsynthese mit Hilfe von Computern □ Frau Prof. Dr. E. Rieger: S: Theorien und Methoden der Frauenforschung — S: Von "Citizen Kane" bis "Taxi Driver" Der Filmkomponist Bernhard Herrmann — S: Händel und das Musiktheater in London

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. G. Allroggen: Paul Hindemith — Pros: Die Orchestersuite im 17. und 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. D. Altenburg: Die Symphonische Dichtung — S: Die Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit — S: Musik nach Bildern. Von Franz Liszt bis Walter Steffens (gem. mit W. Steffens) — Pros: Robert Schumann. Aspekte seines Schaffens. □ Frau Prof. Dr. S. Leopold: Allgemeine Musikgeschichte I — S: Geistliches und weltliches Oratorium im 19. Jahrhundert. Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. Studium und Berufsfelder — Ü: Quellenlektüre zur Aufführungspraxis im 17. und 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. A. Forchert: Beethovens Streichquartette II — Koll. Schallplattenkritik. □ F. Flamme: Ü: Theorie und Praxis des Generalbaß- und Partiturspiels. □ Prof. Dr. D. Manicke: Ü: Harmonielehre für Fortgeschrittene. □ Dr. W. Werbeck: Ü: Historischer Tonsatz: Harmonik im 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. G. Allroggen, Prof. Dr. D. Altenburg, Frau Prof. Dr. S. Leopold. Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen.

Düsseldorf. Prof. Dr. H. Kirchmeyer: Ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Eichstätt. Prof. Dr. K. Schlager: Von Monteverdi bis Haydn. Musikgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert — Allgemeine Musiklehre — S: Sonate, Sinfonie und Konzert in Barock und Vorklassik — S: Die

einstimmige Messe. Liturg. Voraussetzungen, musikalische Ausprägung, geschichtliche Entwicklung. □ Frau R. Bauer: Pros: Analyse ausgewählter Beispiele aus Franz Schuberts Kammermusik — Pros: Vom Ballett de cour bis ins 20. Jahrhundert. Geschichte, Komposition, Choreographie und Formen des Balletts.

Erlangen-Nürnberg. Dr. A. Haug: Mittel-S: Sankt Gallen und die Reichenau. Zwei frühmittelalterliche Zentren liturgischer Musik — Ü: Übungen zur Paläographie der Neumenschriften. □ Lehrbeauftr. Dr. W. Hirschmann: Pros: Der galante Stil. □ Prof. Dr. F. Reckow: Haupt-S: Japan und Europa: Kulturelle Systeme und interkulturelle Fragestellungen — erörtert am Beispiel von Musiktraditionen (gem. mit Prof. Dr. P. Ackermann) — Mittel-S: Grundbegriffe der Musikästhetik — Pros: Franz Liszt — Kolloquium zu aktuellen Forschungsthemen. □ Dr. Th. Röder: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Pros: Weiße Mensuralnotation — Ü: Heinrich Isaac: Coralis Constantinus — Ü: Historischer Tonsatz: Harmonik I. □ Prof. Dr. K.-J. Sachs: Zur Geschichte der Suite (gem. mit Dr. W. Hirschmann) — Mittel-S: Übungen zur Geschichte der Suite (gem. mit Dr. W. Hirschmann). □ Dr. G. Splitt: Mittel-S: Mozarts Opern im ideen- und musikgeschichtlichen Kontext II — Ü: Mozart-Briefe — Texte zur Opernästhetik des 18. Jahrhunderts.

Essen. Cl. Brinkmann: S: Musikanalyse — S: Der gregorianische Choral in seinen Stilformen — S: Hören von Musikstrukturen. □ Prof. Dr. H.-A. Heindrichs: S: Béla Bartóks Mikrokosmos. □ Prof. Dr. H. J. Irmen: S: Beethovens „Fidelio“ — S: Beethovens „Symphonien II“ — AG: Musikhistorische Forschungsprojekte. □ Frau Dr. B. Münxelhaus: Ü: Fugenkompositionen des 19. Jahrhunderts — S: Musik des Mittelalters — S: Besprechungen wissenschaftlicher Arbeiten. □ H. Schaffrath: Ü: Musik und Computer — S/Ü: Alternativen der Melodieanalyse — S/Ü: Musikalische Tests. □ W. Pütz: Block-S: Weihnachten in Musik und Religion zu Sehnsucht und Übermaß (gem. mit Hamer und Redecker).

Essen. Folkwang-Hochschule. Prof. Dr. M. Brzoska: S: Mozarts „Don Giovanni“ — Ü: Einführung in die Musikwissenschaft — S: Die symphonische Dichtung. □ Dr. Cl. Raab: S: Einführung in die Musikethnologie — Schwerpunkt Afrika — S: Neobarock/Neoklassizismus/neue Sachlichkeit — Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. H. Weber: S: Musik in Wien um 1900 — S: Geschichte des Oratoriums — Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Brzoska (gem. mit Raab und Weber): Aspekte der Musikgeschichte — S: Colloquium für Doktoranden und Examenskandidaten.

Frankfurt. Prof. Dr. W. Kirsch: Frédéric Chopin — Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Lektüre und Interpretation ausgewählter Aufsätze und Musikzeitschriften des 19. und 20. Jahrhunderts — S: Forschungsprojekte „Operneinakter“ Recherchen zur Aufführungsgeschichte — S: Die Schriften Ernst Kurths (1886–1946) — S: Ober-S für Doktoranden und Magistranden. □ Priv.-Doz. Dr. P. Ackermann: Geschichte der Instrumentation — Pros: Die Wiener Schule — S: Das Madrigal im 16. Jahrhundert — S: Bachs Spätwerk. □ Dr. A. Ballstaedt: Pros: Zur Geschichte musikalischer Analyse. □ Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Die Symphonie der Wiener Klassik — Ober-S für Examenskandidaten und Doktoranden. □ Lehrbeauftr. DDR V. Kalisch: S: Musik und Weltanschauung. Die Musik der 50er und 60er Jahre zwischen Esoterik und Globalanspruch. □ Lehrbeauftr. Dr. E. Fiedler: Pros: Notationskunde, Tabulaturen. □ Lehrbeauftr. Dr. P. Lüttig: S: Dvořáks Streichquartette.

Frankfurt. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. P. Cahn: S: Beethovens späte Streichquartette — Ü: Theoretikerlektüre: Johannes de Grocheo — S: Felix Mendelssohn Bartholdy — Musikwissenschaftliches Koll. Musikalische Quellenkunde (gem. mit Lehrbeauftr. Dr. E. Fiedler). □ Lehrbeauftr. Dr. E. Fiedler: Ü: Die barocke Sonate — S: Johann Joachim Quantz. □ Lehrbeauftr. Dr. A. Odenkirchen: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Lehrbeauftr. Frau Dr. S. Grossmann-Vendrey: Die Oper im 20. Jahrhundert II.

Freiburg. Prof. Dr. H. Danuser: Eingeschränkte Lehrtätigkeit wegen Verpflichtung als Dekan — Haupt-S: Musik in der deutschen Novellistik (gem. mit Prof. Dr. G. Saße) — Koll. Die Textkategorie in der Musikwissenschaft und Besprechung laufender Arbeiten. □ Prof. Dr. R. Dammann: Musik im Mittelalter — Haupt-S: Geschichtliche Stationen der musikalischen Passionshistorie von den mittelalterlichen Anfängen bis ins 20. Jahrhundert — Pros: Scheibe, „Christlicher Musikus“ (1737–1740), und Krause, „Von der musikalischen Poesie“ (1735), Lektüreseminar — Pros: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke. □ Priv.-Doz. Dr. Christoph von Blumröder: Prinzipien der musikalischen Terminologie (1) — Haupt-S: Was ist gute Musik? □ Prof. R. Levin: Haupt-S: Meßkomposition im späten 18. Jahrhundert. □ Dr. M. Bandur: Pros: Musik und Geld. □ Dr. M. Beiche: Pros: Schönberg, Hauer und die Anfänge der Zwölftonmusik. □ Dr. G. Borio: Pros: Exil und innere Emigration. □ Frau Dr. S. Ehrmann: Gioseffo Zarlino: Pros: Istituzioni

harmonische, 1558 (Traktatlektürekurs). □ H. Gottschewski. Pros: Experimentelle Interpretationsforschung — Ü: Arbeitsgemeinschaft Musikhören. □ Dr. G. Graf: Pros: Musik als Sprache — exemplarische Stationen. □ Dr. K. Küster: Pros: Arnstadt - Mühlhausen - Weimar. Überlegungen zu Bachs Frühwerk. □ Dr. H. Möller: Pros: Skizzenforschung und Analyse: ausgewählte Kammermusikwerke L. v. Beethovens — Ü: Unser Faust? Henry Pousseurs „Apotheose Rameaus“ □ Frau Dr. S. Schaal: Pros: Carl Maria von Weber: „Der Freischütz“ □ Dr. Th. Seedorf: Pros: Das Kunstlied im 19. Jahrhundert (mit einer Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten) — Ü: Harmonielehre III: Stationen der Chromatik. Von der Renaissance bis zum frühen 20. Jahrhundert.

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. F. Tagliavini: L'évolution de la musique instrumentale aux 15^e et 16^e siècles — Pros: Analyses des chansons françaises — S: Rapports entre poésie et musique — Aufführungspraxis — Contrepoint et fugue.

Gießen. Prof. Dr. E. Jost: Musiksoziologie (mit Pros und S) — S: Miles Davis — S: Gruppenimprovisation und Kollektives Komponieren. □ Prof. Dr. E. Kötter: Pros: Empirische Forschungsmethoden — Pros: Einführung in die Neue Musik: Wiener Schule, Neoklassizismus, Folklorismus — S: J. Offenbach: Hoffmanns Erzählungen — S: Neuere Veröffentlichungen zur Musikpsychologie. □ Prof. Dr. P. Nitsche: Musikästhetik im 19. Jahrhundert (mit Pros und S) — Pros: Analyse von Musik der Romantik — S: G. Ligeti. □ Prof. Dr. W. Pape: S: Instrumentarium der populären Musik. □ Prof. Dr. P. Andraschke: Forschungsfreiemester □ Doz. Frau Dr. M.-L. Schulten: Pros: Lernen und Motivation. □ OStR. i. H. G. Ritter: Pros: Geschichte der Geistlichen Vokalkomposition. □ Wiss. Mitarb. K. Scheuer: Pros/S: Grundlagen der musikalischen Analyse II: Jazz und Populärmusik. □ Lehrbeauftragter Dr. A. Simon: Pros/S: Musik in Afrika.

Göttingen. Prof. Dr. R. Brandl: Die Wiener Volkssänger — Pros: Musikethnologische Analyse — Haupt-S: Probleme der Mehrstimmigkeit — Ü: Chinesische Lokalopern (mit Video-Beispielen). □ Prof. Dr. M. Staehelin. Ü: Musikgeschichtliches Repertorium (1) — Ü: Notationskunde II — Haupt-S: Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert (3) — Doktorandenkolloquium. □ Priv.-Doz. Dr. U. Konrad: S: Die Sinfonische Dichtung von Franz Liszt bis Richard Strauss — Haupt-S: Probleme der Edition von älterer Musik (mit Exkursion) — Ü: Arnold Schönberg „Stil und Gedanke“ Lektüre ausgewählter Schriften (1) — Musikgeschichte II (Von den Anfängen der Mehrstimmigkeit bis zum Ende der Notre-Dame-Epoche) (1). □ Prof. Dr. W. Boetticher: Das Zeitalter Palestrinas und Heinrich Schützens — Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. R. Fanselau: Ü: Musik der achtziger Jahre. □ Frau Dr. G. Schwörer-Kohl. Pros: Musikinstrumente Asiens. □ Dr. M. Bartmann. Ü: EDV-Anwendung in der Vergleichenden Musikwissenschaft.

Graz. Prof. Dr. R. Flotzinger: Einführung in die Musikwissenschaft — Musikhistorisches S — Kolloquium für Dissertanten. □ Prof. Dr. W. Suppan: Kunstwert und Gebrauchswert der Musik im interkulturellen Vergleich. □ Doz. Dr. J.-H. Lederer: Musikgeschichte III — Übungen an Tonbeispielen (1) — Integrale Musikanalyse — Kolloquium für Diplomanden. □ Dr. W. Jauk: Systematische Musikwissenschaft I (Einführung) — Systematisch-musikwissenschaftliches S: Methodik I Ars electronica (gem. mit W. Winkler). □ Lehrbeauftragter Dr. A. Mauerhofer: Vergleichende Musikwissenschaft I — Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Dr. I. Schubert: Musikwissenschaftliches Pros I. □ Lehrbeauftragter Mag. d. Zenz: Einführung in die musikalische Analyse (1).

Graz. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Dr. O. Hafner: Die Volkslied-Bewegung in Österreich im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. F. Kerschbaumer: Die Musik von Miles Davis im Umfeld des modernen Jazz und der Populärmusik. Analytische Darstellungen vom Bebop bis zur Fusion Music. □ Prof. Dr. O. Kolleritsch: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik: Moderne und Postmoderne unter Berücksichtigung der Neuen Musik in Amerika. Musiksoziologie I. □ Prof. Dr. W. Suppan: Anthropologische Aspekte der Musikerziehung — Komponisten des Pannonischen Raumes (gem. mit Dr. B. Habla) □ Prof. Dipl.-Ing. H. Hönig, Prof. Dr. F. Kerschbaumer, Prof. Dr. O. Kolleritsch, Prof. Dr. W. Suppan, Prof. Dr. J. Trummer: Privatissimum für Dissertanten und Magistrenten.

Greifswald. Doz. Dr. Ch. Kaden: Einführung in die Musiksoziologie (1). □ Prof. Dr. R. Kluge: Einführung in die Musikwissenschaft/Musikgeschichte im Überblick (mit S) (gem. mit Dr. L. Winkler). □ B. Köhler: Analyseprobleme der Rockmusik. □ Doz. Dr. K. Mehner: Geschichte der Musikästhetik (gem. mit Frau Dr. S. Palm). □ Prof. R. Mandolini: Probleme der Musikentwicklung im 20. Jahrhundert (mit S). □ UMD E. Ochs: Musikgeschichte im Überblick von Haydn und der Wiener Klassik bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert (mit S) (gem. mit Dr. L. Winkler) — S: Ausgewählte Probleme der Musikentwicklung in

der GUS (3) □ Frau Dr. S. Palm: Formenlehre (1) — S: Formenlehre (1). □ Prof. Dr. G. Rienäcker: Operndramaturgie bei Richard Wagner □ N. Schüler: Grundlagen und Anwendung des Computers in Musikwissenschaft und Musikpädagogik (mit S) (1). □ Dr. L. Winkler: S: Liedentwicklung im 19. Jahrhundert (3). □ N. N. S: Notationskunde.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. W. Dömling: Goethe und seine Zeit (1) — S: Das romantische Charakterstück — S: Seminar für Examenskandidaten — Ü: Notationskunde II (3). □ Prof. Dr. H. J. Marx: Haupt-S: Palestrina und Palestrinarenaissance (3) — Pros: Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik (mit Übertragungsübungen) — S: Seminar für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. A. Michaely: S: Oliver Messiaen (I): Werke 1928—1958. □ Prof. Dr. P. Petersen: Haupt-S: Bühnen-Opern (3) — S: Seminar für Examenskandidaten — S: Die Streichquartette Béla Bartóks — Werkanalyse II.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. A. Beurmann: Pros: Der Klang. Naturwissenschaftliche und musikwissenschaftliche Grundlagen. □ Prof. Dr. V. Karbusicky: Ausgewählte Beispiele aus der Geschichte der tschechischen Oper — S: Semiotik des Musiktheaters. □ Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Ordnung und Chaos vs. Chaos als Ordnung. Entwicklung, Produktion und Produzenten musiktheoretischer Denksysteme in neuerer Zeit — Haupt-S: Musikalische Systemvorstellungen bedeutender Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Mentalitätsgeschichte — S: Seminar für Examenskandidaten (1). □ Prof. Dr. A. Schneider: Haupt-S: Musik in technischen Medien (3) — S: Seminar zu aktuellen Fragen der Systematischen Musikwissenschaft — Ü/P: Musikpsychologie unter besonderer Berücksichtigung von Wahrnehmung und Kognition (3). □ Dr. U. Seifert: S: Künstliche Intelligenz, Wissenspräsentation und Musiktheorie — S: Die generative Musiktheorie und die Folgen.

Hannover. Dr. J. Barkowsky: Psychoakustische Grundlagen der Musik (1). □ Prof. Dr. K.-E. Behne: Pros: Musikalische Entwicklung — Haupt-S: Musik und Emotion — Koll. Aktuelle musikpsychologische Forschung. □ Prof. Dr. A. Edler: Zur kompositorischen und gesellschaftlichen Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert — S: Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen — Lektüre-Kurs: Thomas Mann: Doktor Faustus (1) (gem. mit Dr. W. Horn) — S: Europäische Klaviermusik 1600—1750 — Kolloquium zu Forschungsfragen (1). □ Frau Prof. Dr. R. Groth: S: Zum Prinzip des Zyklischen in der Musik des 19. Jahrhunderts. □ Dr. W. Horn: S: Musikkritik — Ü: Theorie und Praxis der musikalischen Edition. □ Prof. Dr. R. Jacoby: Ausgewählte Vokalmusik des 20. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. G. Katzenberger im Rahmen des *studium generale* der Universität Hannover). □ Prof. Dr. G. Katzenberger: Pros: Formen der Wiener Klassik (Einführung) — Haupt-S: Zur Entwicklung der „Programm Musik“ — Hörkolloquium. Großbesetzte Vokalmusik. □ Prof. Dr. P. Schnaus: S: Franz Schubert und seine Zeit — S: Gustav Mahler — Die Musik des Mittelalters und der Renaissance (1). □ Prof. G. Schumann: Musik in Rußland und in der ehemaligen Sowjetunion — Musikgeschichte im Überblick — S: Liedkunde: Das Kunstlied von Mahler bis zur Gegenwart (1).

Heidelberg. Priv.-Doz. Dr. M. Bielitz: Wissenschaft als Feuilleton — Feuilleton als Wissenschaft — zu neueren musikwissenschaftlichen Schriften. □ Prof. Dr. L. Finscher: Die Sinfonie nach Mahler — Haupt-S: Hofmannsthal und Richard Strauss — Interdisziplinäres Hauptseminar (gem. mit Prof. Borchmeyer) — S: Mozarts Zauberflöte (Fortsetzung vom WS 91/92) — Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Ch. Kaden: Musiksoziologie — Koll. zur Vorlesung — Pros: Sozialstrukturen in stammeskultureller Musik — S: Contentanalyse in der Musikwissenschaft: Mozarts Briefe. □ Frau Dr. A. Laubenthal: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft A — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft B. □ Priv.-Doz. Dr. A. Mayeda: S: Die Durchführungstechnik der Wiener Klassik — am Beispiel des Streichquartetts (4,14-tgl.) □ Dr. G. Morche: Ü: Harmonielehre I — Ü: Kontrapunkt II — Pros: Die Partitur — S: Musik über Musik. □ Prof. Dr. H. Schneider: Forschungsfreisemester □ Frau Dr. G. Schwörer-Kohl: Pros: Einführung in die Musikethnologie. □ Dr. L. Welker: Pros: Das Violinkonzert im 19. Jahrhundert — Pros: Händels Oratorien.

Hildesheim. Lehrbeauftr. Frau C. Bullerjahn: S: Musikalische Sozialisation Jugendlicher. □ Frau Priv.-Doz. Dr. F. Hoffmann: S: Musik der zwanziger Jahre — S: Musiklehrbücher für die Grund- und Hauptschule. □ Dipl.-Kult.-Päd. A. Hoppe: S: Das musikalische Rezeptionsverhalten Blinder — Ü: Computergestützte Erstellung von Unterrichtsmaterialien für Musikschulen und Grund- und Hauptschulen (4). □ Prof. Dr. W. Keil: Musikgeschichte I — Pros zur Musikgeschichte (1) — S: Grundzüge der Musikästhetik — Doktoranden- und Examenskolloquium (1) — Pros: Analytische Harmonielehre. □ Prof. Dr. W. Löffler: Pros: Einführung in die Musikinstrumentenkunde und musikalische Instrumentation — S: Vertonung von Texten der Vorsokratiker □ Prof. H. Ch. Schaper: Musiklehre — Grundlagen und Perspektiven. □ Prof. Dr. R. Weber: Doktoranden- und Examenskolloquium (1).

Innsbruck. Dr. G. Andergassen: Kontrapunkt I. □ Dr. K. Drexel: Pros: Musik im 3. Reich. □ Dr. S. Engels: Einführung in die mittelalterliche Musiktheorie. □ Frau Dr. M. Fink: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. R. Gstrein: Weiße Mensuralnotation. □ Prof. Dr. R. S. March: Vokalpolyphonie im 16. und frühen 17. Jahrhundert. □ Dr. M. Mayr: Harmonielehre I. □ Prof. Dr. W. Suppan: Grundzüge der Musikanthropologie — S: Führende Persönlichkeiten der Vergleichenden Musikwissenschaft — Konversatorium.

Karlsruhe. Prof. Dr. S. Schmalzriedt: Maurice Ravel — S: Hugo Wolfs Mörke-Lieder — Grundkurs: Einführung in den Gregorianischen Choral — Kolloquium für Doktoranden und Magisteranwärter. □ Prof. Dr. U. Michels: Das 19. Jahrhundert — Musik der Renaissance — Ober-S: Der Impressionismus — S: Beethovens Klaviersonaten. □ Prof. Dr. K. Schweizer: Oliver Messiaen. Aspekte seines Komponierens — Instrumentenkunde II: Schlagzeug, Streichinstrumente — S: Umgang mit Fragmenten. Über Aufführungsfassungen unvollendeter Kompositionen von Bach, Mozart, Schubert, Bruckner, Mahler und Schönberg. □ J. Mainka: Ü: Harmonielehre — Ü: Formenlehre II. □ L. Arnold: Ü: Kontrapunkt.

Kassel. Prof. Dr. K. Kropfinger: Geschichte der Symphonie V (mit S) — S: Werkstattblicke. Skizze und Fragment im Kompositionsprozeß II — Wagners „Tristan“. □ Prof. Dr. H. Rösing: Forschungsfreiemester □ Dr. U. Götte: S: Musiktheorie in der Schule. □ Dr. Th. Phleps: S: Zwischen Lobhudelei und Verriß — Was heißt Musikkritik.

Kiel. Priv.-Doz. Dr. Chr. Berger: Musikgeschichte des Mittelalters — Ü: Einführung in Modal- und Mensuralnotation. □ Frau Dr. C. Debryn: Musikwissenschaftliche Editionen und berufliche Praxis: Das Beispiel Neue Brahms-Gesamtausgabe. □ Dr. S. Oechsle: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft — S: Strenger Satz in den Kantaten J. S. Bachs. □ Prof. Dr. H. W. Schwab: Die Gattung Lied: Gestalten und Probleme — S: Analyse ausgewählter Lieder des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. B. Sponheuer: Gustav Mahler — Seminar zur Vorlesung — S: Buxtehude und andere. Norddeutsche Orgelmusik des Barock. □ Priv.-Doz. Dr. Chr. Berger, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. Fr. Krummacher, Prof. Dr. H. W. Schwab, Prof. Dr. B. Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ Priv.-Doz. Dr. Chr. Berger, Frau Dr. C. Debryn, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. Fr. Krummacher, Dr. S. Oechsle, Prof. Dr. H. W. Schwab, Prof. Dr. B. Sponheuer, Dr. M. Struck: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tgl.).

Köln. Prof. Dr. K. W. Niemöller: Die Endphase der tonalen Epoche um 1900 und der Beginn der Neuen Musik im Schaffen Schönbergs — Pros: Musikalische Analyse. Grundlagen und Anwendung — Haupt-S: Die musikalische Rhetorik und ihr Niederschlag im Schaffen von Heinrich Schütz. □ Prof. Dr. H. Schmidt: Geschichte des Liedes — Pros: Antonín Dvořák — Haupt-S: Felix Mendelssohn Bartholdy. □ Prof. Dr. D. Kämper: Charles E. Ives. □ Prof. Dr. J. P. Fricke: Musikalische Hörwahrnehmung II: Spezielle Probleme der Hörwahrnehmung — Pros: Klanganalyse — Haupt-S: Die Klangerzeugung der Musikinstrumente — S der Musiktherapie: Ziele und Möglichkeiten (mit praktischen Übungen) — Koll. Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der systemischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. B. Enders: Musik und Technik — historische, gesellschaftliche, funktionale und ästhetische Aspekte eines komplexen Spannungsfeldes — Haupt-S: Programmierung von interaktiven Musiklehr-/Lernprogrammen, Wissensbasen mit Multimedia (z. B. Instrumentenkunde), Simulationen und Präsentationen — Ü: Einführung in die elektronische Klangsintese mit digitalen Synthesizern und Syntheseprogrammen. □ Priv.-Doz. Dr. W. Auhagen: Empirische Methoden der Musikpsychologie. □ Prof. Dr. R. Günther: Die Musik des japanischen Bürgertums in der Edo-Zeit — Pros: Die Musik im Kontext afrikanischer Kulturen — Haupt-S: Das Vermächtnis von John Blacking für die Musikethnologie. □ Dr. H. D. Reese: Pros: Aspekte der Musikinstrumentenkunde (an Beispielen aus dem Bereich der Musikethnologie) — Pros: Gesamtdarstellungen des Fachs Musikethnologie. □ Dr. V. Erlmann: Die Ästhetik des Ethno-Pop. □ Priv.-Doz. Dr. D. Gutknecht: Haupt-S: Josquin des Prez und seine Zeit. □ Dr. M. Gervink: Pros: Grundzüge der Musik des Mittelalters — Paläographische Übung: Mensuralnotation. □ Dr. R. Eberlein: Ü: Die Entstehung der „tonalen Musik“. □ B. Gätjen M.A.: Pros: Die Akustik der Musikinstrumente — Ü: Akustisches Praktikum. □ Dr. L. Danilenko: Ü: Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik. □ P. Sitter: Ü: Einführung in die Arbeit der Musik-Software II. □ Dr. H. Kier: Ü: Musik in den Medien I — Ü: Musik in den Medien II.

Köln. Hochschule für Musik. Prof. Dr. D. Kämper: Johannes Brahms — Pros: Musikästhetik und Musikschrifttum der Romantik — Haupt-S: Musik aus der Neuen Welt: Charles E. Ives — Kolloquium für Schulmusik-Examenskandidaten. □ Prof. Dr. E. Reimer: Musikgeschichte I: Mittelalter und Renaissance — S: Bachs weltliche Kantaten — S: Adornos „Philosophie der neuen Musik“ — Haupt-S: Wagners „Meister-

singer" □ Prof. Dr. K. W. Niemöller: Die Endphase der tonalen Epoche um 1900 und der Beginn der Neuen Musik im Schaffen Schönbergs. □ Prof. Dr. J. P. Fricke: Psychoakustische und kommunikationstheoretische Bedingungen des Musikverstehens. □ Prof. Dr. R. Günther: Die Musik im Kontext afrikanischer Kulturen. □ Dr. J. Eckhardt: S: Musik und Bildschirm — Übertragungen, Filmmusik, Werbung. □ Dr. U. Tank: Musikgeschichte III. 19. Jahrhundert — Pros: Schriften Richard Wagners — Pros: Robert Schumanns Kammermusik — Pros: Sinfonik im 19. Jahrhundert — Pros: Stationen der Musikgeschichte. □ Dr. N. Bolin: Musikgeschichte II: 17./18. Jahrhundert — S: Zur Geschichte der musikalischen Variation — S: Quantz, Versuch einer Anweisung (kursorische Lektüre).

Leipzig. Dr. K.-D. Anders: S: Geschichte der Musikästhetik im 19. Jahrhundert — Andrew Lloyd Webber — Musik zwischen Rockoper und Musical (1) □ Dr. J. Asmus: Stationen der Sonatengeschichte per Analysen II. □ Frau Dr. A. Behrendt: S: Grundkurs Musikgeschichte III: 1830—1910 — Märchenoper = Kindertheater? — Musikalisches Theater für Kinder □ Doz. Dr. H. Größ: Frühe Mehrstimmigkeit — Ü: Notationskunde. □ K. J. Kamprad: Elektronische Musik. Geschichte -Instrumente - Produktion. □ Prof. Dr. U. Klement: Musikalische Analyse (Einführung und Methodologie) — Sinfonik im 20. Jahrhundert I — Nationalkomponisten im 20. Jahrhundert I: Szymanowski, Martinů — S: Analytisches Seminar Duo-Sonaten im 19. Jahrhundert □ Priv.-Doz. Dr. M. Märker: S: Grundkurs Musikgeschichte I: Von den Anfängen bis 1750 — Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys — Geschichte, Analyse und Editionsprobleme — S/Ü: Johann Mattheson (mit kommentierter Lektüre). □ Dr. T. Schinköth: Norwegische Absolventen des Leipziger Konservatoriums im 19. Jahrhundert als Komponisten — Johann Hermann Scheins kompositorisches Schaffen im Kontext seiner Zeit — Jüdische Komponisten unter dem NS-Staat (1) □ Doz. Dr. W. Schrammek: Einführung in den Gregorianischen Choral. □ Dr. C. Sramek: Grundkurs Musikgeschichte III: 1830—1910 — Oper live II. □ Doz. Dr. R. Szeskus: Grundkurs Musikgeschichte I: Von den Anfängen bis 1750 — Deutsches Volkslied — Geschichte des Oratoriums, der Kantate und der Passion I — Johannes Brahms' Sinfonien.

Mainz. Prof. Dr. Chr.-H. Mahling: Musik zwischen den Weltkriegen — Pros: Die Operette (gem. mit Dr. H. Pöllmann) — S: Gioacchino Rossini — Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. W. Ruf und Prof. Dr. M. Schuler). □ Prof. Dr. F. W. Riedel: Franz Liszt und die neudeutsche Schule — S: Fantasie und fantastischer Stil — Ober-S: Franz Liszt als Musikschriftsteller — Ü: Instrumentenkundliches Kolloquium. □ Prof. Dr. W. Ruf: Monteverdi und seine Zeit — Pros: Monteverdi, geistliche und weltliche Musik — S: Igor Strawinsky □ Prof. Dr. R. Walter: Ü: Formenlehre, Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation. □ W. Gersthofer: Pros: Leos Janáček „Jenufa“ und „Katja Kabanová“ □ DDr. V. Kalisch: Pros: Zur Methodologie der Musikgeschichtsschreibung. □ Frau Dr. G. Schwörer-Kohl: Pros: Einführung in die Musikethnologie. □ U. Kramer M. A. Ü: Musikdramaturgie am Staatstheater Mainz: Theorie und Praxis. □ D. Philippi: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und die musikwissenschaftliche Arbeitsweise. □ H. Pöllmann M. A. Einführung in den computergestützten Notensatz.

Marburg. Frau Prof. Dr. S. Henze-Döhring: Carl Orff — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — S: Musik und Musikleben in der amerikanischen Besatzungszone 1945—1950 — Koll. Die „Stunde Null“ in Hessen - drei Fallstudien: Frankfurt - Darmstadt - Marburg. □ Dr. H. J. Schaefer: S: Zur Praxis der Operndramaturgie (Berufspraktische Übung). □ Dr. L. Schmidt: S: Motette und Madrigal am Ende des 16. Jahrhunderts (mit quellenkundlichen Übungen) — Ü: Kontrapunkt II. □ Prof. Dr. W. Seidel: Musik und Ästhetik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts — Pros: Einführung in die Rhythmik (Theorie und Analyse) — S: Zur Ästhetik der Programmmusik und des Musikdramas. Lektüre und Interpretation ausgewählter Texte — Besprechung eigener Arbeiten und Neuerscheinungen. □ Prof. Dr. M. Weyer: Musik in den USA — Pros: Formenlehre — Ü: Harmonielehre I.

München. Prof. Dr. Th. Göllner: Sprache in Vokal- und Instrumentalmusik — Haupt-S: Bachs Spätwerk und der „stile antico“ (3) — Pros: Orgel- und Lautenmusik vor 1600. □ Prof. Dr. R. Bockholdt: Zeitgestaltung in der abendländischen Musik — Haupt-S: Franz Schubert, „Winterreise“ — Ü: Deutsche Versintonung im 17. Jahrhundert: Der Beckersche Psalter von Heinrich Schütz (und seine Vorgeschichte) □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: Zwischen Schütz und Bach. Geistliche Musik in Mittel- und Norddeutschland — Ü: Holzblasinstrumente und ihre musikalische Funktion (1600—1900) — Ü: Mozarts Kirchengesänge. □ Dr. R. Schlötterer: Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe: op. 50 „Feuersnot“, Ein Singgedicht von Ernst von Wolzogen. □ Dr. B. Edelmann: Pros: Die frühesten Drucke weltlicher Musik von Ottavio Petrucci — Ü: Einführung in den 4stimmigen Satz: Bach-Choral — Ü: Palestrinasatz I — Ü: Kiem Pauli und Kurt Huber:

Sammler und Erforscher bairischer Volksmusik — Ü: Debussy, Préludes — Ü: Hören als Zugang zur Musikgeschichte. □ Dr. R. Nowotny: Ü: Das alpenländische Weihnachtslied. □ Dr. F. Büttner: Ü: Liturgische Einstimmigkeit — Ü: Trouvèreslieder. □ Dr. F. Körndle: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Ü: Einführung in die Geschichte der Notenschrift. □ Dr. C. Bockmaier: Pros: Evangelische Kirchenmusik vor 1600 — Ü: Grundkurs: Satzlehre. □ Dr. B. Schmid: Musik aus deutschen Quellen des 15. Jahrhunderts. □ Dr. I. El-Mallah: Ü: Grundelemente der arabischen Musik. □ Dr. W. D. Seiffert: Ü: Einführung in die Musikedition am Beispiel der Phantasie und Sonate c-moll für Klavier von W. A. Mozart (KV 475/347). □ Dr. R. Schulz: Mauricio Kagel und das Musikalische Theater. □ J. Nowaczek: Ü: Das Menuett - choreographische Erscheinungsformen, (theoretisch-praktische Übung). □ Dr. K. P. Richter: Ü: Einführung in Methoden und Probleme der musikalischen Aufführungsgeschichte.

München. *Musiktheaterwissenschaft.* Prof. Dr. J. Schläder: Das Theater Verdis und Wagners — Haupt-S: Werktreue auf der Opernbühne — Haupt-S: Orpheus auf der Opernbühne. □ Frau Dr. J. Liebscher: Pros: Richard Strauss/Hugo von Hofmannsthal. Diskussion unter Einbeziehung von Videos — Pros: Jean-Pierre Ponelle als Opernregisseur. □ Prof. Dr. J. M. Fischer: Haupt-S: Oper zwischen 1900 und 1930: Schreker - Zemlinsky - Korngold. □ Frau Dr. M. Woitas: Pros: Einführung in die Tanzwissenschaft — Pros: Exotik und Folklore im Tanztheater □ Frau B. Zuber M.A.: Pros: Einführung in die Musiktheaterwissenschaft — Praktikum: Übungen zur Opernkritik.

Münster. Frau Prof. Dr. M. Brockhoff: London in der Musikgeschichte. □ Prof. Dr. H. Gembris: Ansätze und Ergebnisse musikpsychologischer Biographie-Forschung — Pros: Über Neue Musik und Probleme ihrer Rezeption — Einführung in empirische Forschungsmethoden anhand praktischer Übungen. □ Prof. Dr. K. Hortschansky: Ludwig van Beethoven — Haupt-S: Die Messe im 15. und 16. Jahrhundert — Musik in Skandinavien. □ Prof. Dr. W. Schlepphorst: Die Mehrstimmigkeit des hohen Mittelalters — Pros: Die Kirchenmusik von Michael und Joseph Haydn — Haupt-S: Orgelmusik des italienischen und süddeutschen Barock — Ü: Kontrapunkt I. □ Dr. A. Beer: Pros: Spohr und seine Zeitgenossen — Zeitschriften und Lexika im 18. Jahrhundert — Ü: Mensuralnotation — Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. A. Gerhard: Haupt-S: Adolf Bernhard Marx. Die „Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung“ und die Grundlegung der „formalistischen“ Musikbetrachtung (Forschungs-S nach Vereinbarung). □ Dr. D. Riehm: Pros: Instrumentenkunde: Blasinstrumente — Ü: Musikgeschichte im Überblick I — Harmonielehre I. □ R. Rothe: Pros: Musik nach 1960 II. □ M. Schwarte: Pros: Musikdramatik im 17. und 18. Jahrhundert. Einführung in die Formen der Oper. □ Dr. M. Witte: Ü: Einführung in die musikalische Formenlehre.

Oldenburg. Prof. W.-M. Stroh: Pros: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten: Warencharakter der Musik — Pros: Geschichte der elektronischen Musik — S: Brain-Technologie und Musik — Hörpsychologische Experimente und Selbsterfahrung. □ Prof. W. Heimann: Pros: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters — Pros: Reformpädagogik der „neuen Schule“: Musikunterricht zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Geschichte der Musikpädagogik, Teil 2) — Pros: Musische Musikerziehung und Werkdidaktik (Einführung in die Musikpädagogik). □ A. Weidenfeld: S: „Drum, Seele, schau mit bitterer Lust und ängstlichem Vergnügen“ - Passionsoratorien des frühen 18. Jahrhunderts — S: Improvisation in der abendländischen und afro-amerikanischen Musik (gem. mit B. Mergner). □ B. Mergner: Pros: Geschichte der afro-amerikanischen Musik. □ Dr. P. Schleuning: S: Pastoralkompositionen (Bach, Beethoven) — Pros: Musikgeschichte im Überblick - das 19. Jahrhundert — S: Analyseübungen zu „Musikgeschichte im Überblick - das 19. Jahrhundert“ □ C. Teeling: Pros: Glinka und das „mächtige Häuflein“ Musikleben in Rußland 1850—1900. □ Prof. Dr. F. Ritzel: S: Einführung in die Grundlagen der musikalischen Formenlehre — Ü: „Wilde Bühne Berlin“ Ein interdisziplinärer Versuch zur Kultur der 20er Jahre — S: Tanzfilme der 80er Jahre. □ G. Becerra-Schmidt: Pros: Jüdische Interpreten: Auf den Spuren einer kulturellen Identität. □ Ch. Kohrs u. a.: Pros: Musik und menschliches Altern. □ Dr. G. Meyer-Denkman u. a.: Musik in der Zeit - Zeit in der Musik: Ästhetische und musiktheoretische Aspekte. □ M. Emigholz: Ü: Rundfunkjournalismus: Theoretische Überlegungen und praktische Übungen.

Osnabrück. Dr. S. Hanheide: S: Die Motette. Gestalten und Entwicklungen — S: Musik und Pazifismus — S: Arbeitsgruppe „Musik im Dritten Reich“ □ Prof. W. Heise: Musikpädagogische Neuerscheinungen — Original und Bearbeitung am Beispiel des Jazz. □ Prof. I. Henning: Analyse: J. Haydn - frühe Klavier-sonaten aus Hob. XVI. □ Prof. Dr. H. Kinzler: Diabelli-Variationen. □ Prof. Dr. H.-Chr. Schmidt: Giacomo Puccini - Portrait eines Komponisten — Musik in Kriegsfilmern. □ Frau Prof. Dr. S. Schutte: S: Kurs Musikgeschichte: Zur Entwicklung des romantischen Kunstliedes — S: Zur Rolle der Frau in der Musik der deutschen Kaiserzeit.

Regensburg. Prof. Dr. D. Hiley: Einführung in die Musik der Renaissance - Nationale Merkmale in der Musik des 14. Jahrhunderts: Frankreich, Italien, England — Béla Bartók (1881—1945) — Ü: Übung zur Vorlesung Béla Bartók. □ Prof. Dr. S. Gmeinwieser: Claude Debussy (1862—1918) □ N. N. Vorlesung (3) — Seminar (3) — Kolloquium. □ Dr. J. Riedlbauer: Pros: Orlando di Lasso — Ü: Die deutsche Oper von Wagner bis Strauss.

Rostock. Prof. Dr. K. Heller: Musikgeschichte der Klassik und des frühen 19. Jahrhunderts — Einführung in die Musik des Mittelalters und ihre Notation (mit Ü) — Haupt-S/S: Bachs Leipziger Kirchenkantaten — Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1) — Kolloquium für Examenskandidaten (1). □ N. N. Vorlesung und Seminar zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftr. Dr. H. Müns: Geschichte des deutschen Volksliedes (1). □ Lehrbeauftr. Dr. G. Poppe: Ü: Einführung in Methoden der Musikanalyse.

Saarbrücken. Prof. Dr. W. Braun: Der späte Beethoven — Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik — S: Geschichte der Beethoven-Rezeption. □ Prof. Dr. W. Frobenius: beurteilt. □ Dr. D. Strauß: Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Frau Dr. N. Schwindt-Gross: Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600. □ Dr. M. Waldura: Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer □ Prof. T. Krämer: Harmonielehre II. □ Dr. J. Böhme: Kurs: Allgemeine Musiklehre — Einführung in die Generalbaßlehre und Partiturrecht. □ Dr. T. Widmaier: Kurs: Musikgeschichte der 20er Jahre — Musiktheater aktuell (gem. mit T. Sick) — Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk (gem. mit W. Korb). □ Dr. B. Appel: Kurs: Probleme der musikalischen Edition am Beispiel der Schumann-Gesamtausgabe. □ A. Waschbüsch: Kurs: Musik-Datenverarbeitung. □ S. Fricke: Kurs: „Die Neueste Musik“ Musik und Fluxus.

Salzburg. Frau Doz. Dr. S. Dahms: Operngeschichte II — S für Diplomanden. □ Prof. Dr. M. H. Schmid: Die Symphonien von Ludwig van Beethoven — Pros: Musikgeschichte in Beispielen. von Machaut bis Webern — S: Mozarts Klavierkonzerte. □ Dr. W. Grätzer: Pros: „Was heißt Musik verstehen“? Einführung in die musikalische Hermeneutik. □ Dr. A. Lindmayr: Pros: Notationskunde II. Orgel- und Lautentabulaturen. □ Dr. S. Engels: Pros: Neumen- und Quadratnotation. □ Dr. G. E. Winkler: Pros: Satzlehre I — Übungen zur Satzlehre I — Pros: Musikanalyse. □ Frau Dr. M. Woitas: Praktikum. Tanzformen. □ Prof. Dr. H. P. Hesse: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft I. □ Dr. T. Hauschka: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ A. Spiri: Aufführungspraxis des 17. bis Mitte des 19. Jahrhunderts (mit Ü) □ Prof. Dr. G. Gruber: Die Musik in den archaischen Hochkulturen und in der griechischen Antike — Seminar für Diplomanden. □ U. Dibelius: Musik nach 1945 (Musik in Rußland). □ Dr. C. Jeschke: Pros: Tanzgeschichte choreographiert. □ Dr. A. Tuburu: Einführung in die Funktion und Notation des afrikanischen Tanzes I — Übungen zum Pros. □ Prof. Dr. L. F. Tagliavini: Praktikum. Italienische Clavier- und Orgelmusik. □ Prof. Dr. G. Croll: S für Doktoranden.

Salzburg. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. W. Roscher: Was bedeutet musikalische Bildung heute? — Dissertanten-S: Transkulturelle und interkulturelle Probleme der Musikpädagogik (gem. mit Ass. Prof. Dr. P. M. Krakauer) — S: Interdependenzen musikalischer Produktion und Rezeption (gem. mit Ass. Prof. Dr. P. M. Krakauer) — Ü: Ensemblespiel, Ensembleimprovisation, Ensembleleitung. □ Ass. Prof. Dr. P. M. Krakauer: Diplomandenseminar — Pros: Einführung in die Technik wissenschaftlicher Arbeiten — Ausgewählte Kapitel zur Pädagogik und Ästhetischen Erziehung des 20. Jahrhunderts. □ Ass. Mag. Dr. Ch. Khittl: Ü: Vergleichen und Anwenden musikdidaktischer Konzepte der Gegenwart — Ü: Einführungsphase des Schulpraktikums. □ LB. Mag. DDr. W. Mastnak: Pros: Sprechklangszene, Musikszene, Instrumentalsymbolik.

Siegen. Prof. R. Agop: Ü: Instrumentenkunde und musikalische Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. H. J. Busch: S: Deutsche Chormusik des 19. Jahrhunderts — Ü: Musikgeschichtliches Repetitorium I. □ Prof. Dr. J. Heinrich: S: Original und Bearbeitung — S: Geschichte der Musikpädagogik. □ Dr. O. Schumann: S: Béla Bartók.

Tübingen. Prof. Dr. U. Siegele: Musikgeschichte III (1600—1750) (3) — S: Girolamo Frescobaldis Tastenmusik (4) — S: Analytische Methoden am Beispiel von Beethovens Klaviersonate op. 110 (gem. mit Doz. Dr. A. Gerstmeier). □ Prof. Dr. M. H. Schmid: Die Rolle des Instrumentalen in der abendländischen Musikgeschichte — Ü: Instrumentenkunde — S: Die Lieder von Robert Schumann — S: Kolloquium für Doktoranden und Magistern. □ Doz. Dr. A. Gerstmeier: Beethovens Missa solemnis — S: Debussys Pelleas et Melisande. □ Prof. Dr. W. Dürr: S: Stationen des italienischen Madrigals im 16. Jahrhundert. □

Dr. A. Traub: Ü: Lektürekurs Johannes de Garlandia. □ Dr. H. Schick: Pros: Quellenkunde (Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten). □ Frau Dr. G. Bernard-Krauß: Ü: Tomás Luis de Victoria: Das Ende einer Epoche?

Wien. Prof. Dr. O. Wessely: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — S: Palestrina (4) — Dissertantenseminar — Musikwissenschaftliches Praktikum: Editionstechnik (4) (gem. mit Ass. Haas und Doz. tit. Ao. Prof. Seifert) □ Prof. Mag. Dr. F. Födermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft I — Einführung in die Ethnomusikologie — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — Die Musik der fernöstlichen Hochkulturen I: China, Korea — S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr. W. Pass: Musikwissenschaftliches Einführungspros I (1) — Musikgeschichte III — Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros — S: Historisch-musikwissenschaftliches S (gem. mit Lektor em. Prof. Dr. E. Würzl) — Historisch-musikwissenschaftliches S (gem. mit Ao. Prof. Dr. F. Wallner) — Historisch-musikwissenschaftliches S: J. Sulzers Darstellung der byzantinischen Musik und ihre Notation (gem. mit Lektor Dr. G. Wolfram) — Claudio Monteverdi (1) — Ü: Quellenkunde I (gem. mit Tutor) — Ü: Quellenkunde II (gem. mit Tutor) — Konversatorium zu den Vorlesungen — Praktikum zur Dokumentation und Aufarbeitung älterer Musikalien — Dissertanten- und Diplomandenkolloquium. □ Doz. Prof. Dr. Chr. Hannick: Die Musik der Ostkirchen: Überlieferung und Notationsprobleme der Musik der russisch-orthodoxen Kirche. □ Ao. Prof. Doz. Dr. Th. Antonicek: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungspros I (1) — Historisch-musikwissenschaftliches S — S: Musik im Alt-Wiener Vorstadttheater — Claudio Monteverdi als Madrigalkomponist (mit Ü) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Ao. Prof. Doz. Dr. H. Seifert: Historisch-musikwissenschaftliches Pros — Historisch-musikwissenschaftliches S — Einführung in die Methode der Analyse I (mit Ü) — Archiv-Praktikum (1) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Doz. Dr. L. Kantner: Geschichte der Requiemvertonung — Simon Mayr: Leben und Werk — Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Frau Prof. E. Haselauer: Musiksoziologie — S zur Musiksoziologie — Dissertanten- und Diplomandenseminar □ Doz. Dr. O. Elschek: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros — Vergleichend-musikwissenschaftliches S — Systematische Geschichte der Musikwissenschaft III. □ Doz. Dr. E. Hilmar: Quellenstudien I: Handschriften (1). □ Univ.-Doz. Dr. M. Angerer: Historisch-musikwissenschaftliches S: „Schönberg und der Fortschritt“ Neue Musik und Avantgarde — Joseph Haydns Symphonien: Versuch über die Rationalität des Populären — Historischer Tonsatz: Opernanalyse (von Mozart zu R. Strauss) (mit Ü) — Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Dr. K. Schnürl: Notationskunde I: Einführung in Geschichte und Probleme (mit Ü). □ Hofrat Dr. H. Knaus: Musikgeschichte III (mit Ü) — Formenlehre I (mit Ü) □ Frau Dr. G. Haas: Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros — Archiv-Praktikum (1). □ Frau Dr. Ch. Harten: Archiv-Praktikum (1). □ Frau Dr. M. Handlos: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungspros. □ Dr. H. Kowar: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungspros. □ Prof. L. Kessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts I. □ Dr. G. Wolfram: Notationskunde II: Einführung in die byzantinische Musik und ihre Notation (mit Ü). □ Hofrat Dr. D. Schüller: Schallträgerpraktikum II — Die Schallaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft. □ Dr. G. Stradner: Ü: Spielpraxis und Instrumentarium bei Alter Musik. □ Dr. E. Lubej: Ü: Musikwissenschaftliche Laborübungen (3). □ N. N.: Einführung in die Populärmusik III. □ Dr. H. Ristory: Ü: Zu den zentralen Organum-Traktaten des 12. Jahrhunderts. □ Mag. Dr. W. Kreyszig: Ü: Theorie und Aufführungspraxis geistlicher und weltlicher Musik im 1500. □ Mag. Dr. A. Schmidhofer: Ethnomusikologische Übungen I (mit Ü). □ Dr. M. Weber: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros.

Wien. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. G. Scholz: S: Musikanalytische Methoden bei der Behandlung von Werken der älteren Musikgeschichte (vor 1750) (gem. mit Dr. M. Saary) — S: Wagner und die Neudeutsche Schule (gem. mit Dr. M. Saary) — S: Zur Terminologie und Methodenkritik (gem. mit Dr. G. W. Gruber) — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. G. W. Gruber und Dr. M. Saary). □ Dr. G. W. Gruber: S: Schubert, Schumann, Mendelssohn oder Die Suche nach Form, Struktur und Ausdruck — Analytische Problemfelder in der Musik der frühen Romantik. □ Prof. Dr. F. C. Heller: Musik und Minderheiten (Ringvorlesung der ARGE Minderheitenjahr) — Musikästhetik — S: Tanzmusik (gem. mit Dr. C. Szabo-Knotik) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Ass. und LB). □ Mag. A. Mayer-Hirzberger: Frühe Hochkulturen bis zum Beginn der Renaissance. □ Dr. C. Szabo-Knotik: Problemkreise der Musikgeschichte — Bärinkay & Co. Über den exotischen Reiz fremder Töne. □ Dr. Ch. Glanz: Folklore in der Musik — Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts — Von fremden Menschen und Ländern. □ Dr. M. Permoser: Revolutionen in der Musik — Heimat, fremde Heimat. Beispiele zur Musiktopographie — Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. □ Dr. P. Revers: Kind und Musik - Musik für Kinder. □ Frau Prof. I. Bontinck: Probleme der Musiksoziologie (Einführung in die musiksoziologische Arbeitsweise) — Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und Möglichkeiten der pädagogischen Reflexion —

Diplomanden- und Doktorandenseminar (gem. mit em. o. Prof. K. Blaukopf). □ Ass. Prof. Mag. E. Ostleitner: Einführung in die musiksoziologische Denkweise — S: Frau und Musik (Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin). □ a. Prof. Dr. D. Mark: S: Musikrezeption und elektronische Medien (Forschungsseminar). □ Dr. A. Smudits: S: Einführung in die Methode empirischer Sozialforschung. □ Prof. Mag. Dr. H. Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis — Aufführungspraxis der Vokalmusik I — S: Vergleichende Interpretationskritik (Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts) — S: Notationskunde I (Buchstaben- und Griffschriften) — S: Aufführungspraxis der Renaissance-Musik (gem. mit Dr. B. Trebuch) — S: Musik, Bühne und Raum im 20. Jahrhundert — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar.

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Giuseppe Verdi — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Haupt-S: Deutsche Opern der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts — Ü: Das instrumentale Spätwerk Joseph Haydns. □ Prof. Dr. M. Just: Mozarts Kammermusik — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Ü: Don Giovanni — Ü: Das Glogauer Liederbuch. □ Frau Priv.-Doz. Dr. P. Bockholdt: Russische Musikgeschichte — Ü: Haydns Messen. □ F. Heidlberger M. A.: Ü: Die Oratorien Händels — Musikhistorischer Kurs: Die Zeit von Haydn und Mozart.

Zürich. Prof. Dr. M. Lütolf: Musik und Musikbetrachtung im Seicento (1) — Pros: Musikalische Aufzeichnungen der Antike und des Mittelalters: Ein- und frühe Mehrstimmigkeit — S: Musik in Italien zwischen 1570 und 1610. □ Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Musik und Politik im 20. Jahrhundert (1) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft I — S: Die Oper im 20. Jahrhundert — Ü: Einführung in die Musikethnologie I — Außereuropäische Musik: Hörübungen — Musikethnologisches S: Sprache, Text und Musik. □ Prof. Dr. U. Asper: Pros: Mensural- und Tabulaturnotation des 15. und 16. Jahrhunderts I — Ü: Harmonielehre I. □ Frau Dr. D. Baumann: Ü: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1) — Musikalische Akustik. □ Dr. A. Godel: Ü: Harmonielehre III: Formanalyse. □ Priv.-Doz. Dr. A. Mayeda: Tradition und Innovation in der japanischen Musik (mit Übungen) (1). □ Dr. A. Rubeli: Ü: Theorie und Praxis der Musikpädagogik. □ Dr. Wagner-Glenn: Musik als offenes Fenster auf Religion und Kultur: Feldforschungserfahrungen unter den Arusha-Maasai, Tanzania. □ P. Wettstein: Ü: Kontrapunkt I (1) — Analytisches Musikhören I (1).

BESPRECHUNGEN

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

Die insgesamt 31 Beiträge der Festschrift betreffen verschiedene (wenn auch nicht benannte) Themenkreise: Philosophie und Musik, Verbindung der Künste untereinander, Musik in Antike, Mittelalter und Renaissance, Bach, Wiener Klassik, Romantik, Gegenwart. Zwei Aussagen scheinen dem Rezensenten programmatisch zu sein. Die eine findet sich in dem ersten Artikel von Odo Marquard unter seinen Überlegungen über Zusammenhänge zwischen Philosophie, Musik und Zeit: „Je endlicher für die Menschen ihre Zeit ist, desto musikpflichtiger wird ihre Philosophie“ (S. 12). Der andere ist in dem abschließenden Aufsatz von Diether de la Motte, wo er über mögliche Wege zeitgenössischer Komponisten zur Einfachheit referiert, zu lesen: „Musik aus dem Volk kann das nie mehr sein, es könnte aber entstehen eine neue Musik für das Volk, wenn Musizierender und Hörer annehmen, was ihnen auf solchen Wegen von Komponisten angeboten wird“ (S. 420 bzw. S. 424).

Zwischen diesen beiden Eck-Abhandlungen befindet sich eine Fülle von interessanten und spezifischen Beiträgen. Es seien nur einige (ohne daß damit eine Abwertung der anderen ausgesagt wird!) herausgegriffen, um die Vielfältigkeit zu belegen. Beziehungen zwischen Musik und Politik decken die Aufsätze von Karl Schnith (betrifft den englischen König Heinrich V.) und Willem Elders (zum Einfluß der Mäzene auf die Komposition von Werken) auf. Detaillierten musikalischen Analysen sind Artikel z. B. von Andreas Traub (zu Bachs *Kunst der Fuge*), Kurt Dorf Müller, Roswitha Schlötterer-Traimer (beide zu Einzelproblemen in Mozart-Werken), Stefan Kunze, Petra Weber-Bockholdt (über kompositionstechnische Fragen bei Beethoven), Marius Flothuis (Schuberts nicht weiter geführte Neuansätze) oder Jan Sęszewski (eine Chopin-Mazurka) gewidmet. Andere Verfasser wenden sich Problemen der Musik in Antike, Mittelalter und Renaissance

zu, so etwa Gunter Scholtz (Mythos von Pan und Syrinx und die Deutung zu verschiedenen Zeiten), Wulf Arlt (der die Frage nach den Anfängen des Liedes im frühen 12. Jahrhundert zu beantworten sucht) und Reinhard Strohm (Einheit und Funktion in den Meßzyklen des 14./15. Jahrhunderts aufgrund zahlreicher Analysen). Frits Noske (Analyse von zwei Dialogen des 17. Jahrhunderts), Arnold Feil (zur unterschiedlichen Musikauffassung von Goethe und Schubert anhand des *Erlkönig*) oder Christian Speck (Janáčeks *Märchen* für Violoncello und Pianoforte) seien ebenso angeführt wie philosophische (Ada Neschke-Hentschke über einen Traktat des Platonikers Albinus, Rainer Warning zum Herr-Knecht-Verhältnis in den Ansichten von Hobbes, Rousseau, Diderot, Hegel und Marx) und kunstwissenschaftliche Arbeiten (das Samson-Delilah-Sujet bei Rubens wird von Annemarie Kuhn-Wengenmayr dargestellt).

Die vorliegende Festschrift, von Schülern und Kollegen als ihr Dank an den Jubilar gefertigt, beweist: Die Saat, die Bockholdt säte, ist aufgegangen. Zwei Maximen Bockholdts sind es, die sich wie ein Faden auch durch die Beiträge ziehen. Erstens wird Musik in ihren vielfältigen Beziehungen zu geistesgeschichtlichen Erscheinungen begriffen. Zweitens werden Erkenntnisse durch mit einem Höchstmaß an tiefgründiger Präzision vorgenommene Analyse konkreter Musikwerke gewonnen. Den Herausgebern Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller gebührt Dank für die durchdachte Konzeption der Festschrift.

(April 1991)

Klaus-Peter Koch

WOLFGANG BOETTICHER: *Geschichte der Motette.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1989). VII, 188 S. (Erträge der Forschung, Band 268.)

Eine Geschichte der Motette achtzig Jahre nach Hugo Leichtentritts gleichnamiger Publikation erneut zu konzipieren, ist nicht unproblematisch. Quellenlücken, die Leichtentritt

zu umgehen hatte, steht heute eine schier unüberblickbare Zahl an entdeckten und ausgewerteten Quellen gegenüber. Notwendig sind somit die Künste der Verdichtung und des Weglassens. Boetticher beherrscht sie exzellent. Was hier auf 156 Textseiten an Wissen — und zwar aktuellem und durch eigene Forschung bereichertem Wissen — vermittelt wird, ist fürwahr herausragend. Zugleich wird ersichtlich, was an wissenschaftlicher Einzelarbeit auf diesem Gebiet in unserem Jahrhundert getan wurde.

Boetticher begrenzt die Geschichte der Motette zwischen 1420 und 1890 und diskutiert sie innerhalb dieses Zeitrahmens in zwei Abschnitten: 1420—1595 und 1595—1890. Das Schlüsseljahr 1595 ergibt sich aus dem Tod von Lasso und Palestrina 1594. Da eine solche Zäsur immer eine gewaltsame ist, muß es auch folgerichtig zu Überlappungen zwischen den beiden Abschnitten kommen — Lasso (geb. um 1532) gehört zur „Alten Motette“ (S. 90ff.), Andrea Gabrieli (geb. 1510), „der wohl dem jungen Lasso noch am nächsten steht“, zur „Neuen Motette“ (S. 119f.). Wenn auch die Zeit der „Renaissance-Motette“ und die der sich daran anschließenden Motette in Barock sowie in Klassik und Romantik vom Autor als die zentralen Bereiche der Motettengeschichte begründet werden, so muß man dennoch bedauern, daß die Frühgeschichte nicht dargestellt wurde, könnte doch dadurch die Kulmination während der Renaissance logisch erklärt werden. Andererseits würde durch das weitere Einbeziehen der Entwicklung bis zur Gegenwart deutlich, wie gerade „Motette“ — viel mehr als andere musikalische Gattungen — ständig Form, Struktur, Inhalt, Funktion ändert.

Ähnlich zu diskutieren wäre die räumliche Erfassung. Gewiß liegen die Zentren der Motettenentwicklung in Frankreich, den niederländischen Gebieten, Italien und Deutschland. Dennoch ist die Motettenentwicklung an der „Peripherie“ des Verbreitungsgebietes der sog. Westkirche nicht minder interessant, in Spanien/Portugal (S. 138), England (S. 141), Skandinavien, aber auch im östlichen Mitteleuropa (Polen S. 144) bis hin zur Ukraine, nach Siebenbürgen und Slowenien/Kroatien, und zwar aus eigenständigen Kräften, nicht nur vertreten durch die „Westler“, etwa die Heinrich

Fincks in Kraków und Vilnius (S. 48), die Thomas Stoltzers in Buda (S. 50) oder die Philipps de Monte in Prag (S. 109). Es soll keine Rolle spielen, ob hier Höhepunkte der Motettengeschichte allgemein existieren oder ob die hier entstandenen Werke nur lokale Bedeutung hatten. So unwichtig sind z. B. die polnischen Meister nun nicht, als daß sie nur — von Gomółka abgesehen — am Rande zu erwähnen wären, und wichtige Namen fehlen, wie Mikołaj z Radoma (Anfang des 15. Jahrhunderts) mit seinem *Hystoriographi aciem*, oder Waclaw z Szamotuł (um 1526 bis 1560) mit einer großen Zahl an Motetten, von denen *In te Domine speravi* 1554 und *Ego sum pastor bonus* 1564 in Nürnberger Sammeldrucken aufgenommen wurden, und der genannte Mikołaj Zieleński konnte ja seine 121 Vokal-Instrumental-Werke der *Offertoria totius anni* und *Communiones totius anni* immerhin in der Hochburg der Motette, in Venedig 1611 publizieren. Motetten von Bartłomiej Pękiel (gest. 1670) und Marcin Mielczewski (um 1600—1651) fanden sich zu Bachs Zeiten in den Beständen der St. Michaelis-Chorbibliothek in Lüneburg. Daniel Fierszewicz diente als Sänger und Jacek Różycki als zweiter Kapellmeister Ende der 1690er Jahre in der Dresdner Hofkapelle, und sie komponierten Motetten. Mit sehr wertvollen „barocken“ Motetten, etwa *Illuxit sol* und *Laetatus sum* trat in Kraków Grzegorz Gerwazy Gorczycki (um 1667—1734) hervor. Übrigens existieren polnische Neuausgaben und Schallplatteneinspielungen. Daß die Ausstrahlung nach Westen hin nicht der Bedeutung entsprach, kann nicht den Polen angelastet werden und hängt u. a. auch mit den Reifungsmöglichkeiten der polnischen Musikwissenschaft zusammen.

Noch deutlicher hätten die Kriterien herausgearbeitet werden können, welche ein Werk haben sollte, um als Motette klassifiziert zu werden. Systematisierungen in notwendiger Vielfalt und aus heutiger Sicht, nachdem wir Trends, Häufigkeiten und Besonderheiten innerhalb der Motettenentwicklung festhalten können, wären wohl auch nützlich gewesen (z. B. Erklärung von imitierender, durchimitierender oder imitierend-akkordischer Motette, von concerto- oder kantatenartiger Motette, von Spruch- oder Chormotette), zumal so die Wandlung des Motettenbegriffs vom motetus

um 1200 bis zum a cappella-Satz geistlichen Inhalts im 20. Jahrhundert besser nachvollziehbar wäre. Zu kurz kommen auch die Funktion der Motette (wann, in welchen Zusammenhängen, unter welchen Umständen wird sie aufgeführt?) und deren Interpretationsweise (wer interpretiert, wie wird sie interpretiert, an welchem Ort wird sie aufgeführt?). Doch manche der oben angesprochenen Fragen sind in einer solch komprimierten Darstellung ganz einfach nicht abzuhandeln. Wie auch immer: Das Werk Boettichers ist eine wichtige Publikation, ist eine „detaillierte Würdigung“ der Motettengeschichte (S. XIII) und entspricht durchaus den Erwartungen, die an die Publikationen der Reihe *Erträge der Forschung* gestellt werden.

(April 1991)

Klaus-Peter Koch

OSVALDO GAMBASSI: *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna. Cinque secoli di vita musicale a corte (1250—1797)*. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1989. VIII, 734 S., Abb. (*Historiae Musicae Cultores Bibliotheca LV*.)

Das Musikleben Bolognas wurde von seinen Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts durch die Kapellen der verschiedenen Kirchen und Klöster sowie der städtischen Obrigkeit bestimmt. Neben der Cappella di S. Petronio erlangte nach 1550 auch das stets rein instrumentale Concerto Palatino della Signoria di Bologna weit über die lokalen Grenzen hinaus große Bedeutung. Mit dieser Arbeit knüpft Gambassi an seine drei Aufsatzpublikationen aus den Jahren 1982 bis 1984 an: Auswertung einer Quelle des 18. Jahrhunderts (*Quadrivium* XXIII, 1982, S. 49—90), aspektspezifische Betrachtung über den Einsatz der Musiker beim Palio-Pferderennen (*Il carrobio* IX, 1983, S. 210—19) und mehrteiliger panoramaartiger Überblick (*Nuova Rivista Musicale Italiana* XVIII, 1984, S. 261—83, 469—502, 631—42). Das Hauptziel des vorliegenden Bandes bestand darin, anhand der Wiedergabe sämtlicher, heute noch existierender Quellen in chronologischer Anordnung die mehr als fünf Säcula umfassende Geschichte des Concerto Palatino im Detail zu dokumentieren (S. VIII). Auf über 650 Seiten hat der Autor seine Aufgabe in angemessener Weise erfüllt.

Gambassi untergliedert die gesamte Monographie in vier Teile. Gegenstand des ersten Teils sind die historische Entwicklung und Organisationsstruktur (S. 1—66). Der Autor zitiert hier allenfalls kurze Abschnitte der Dokumente wörtlich und verweist in einer Fußnote auf ihren jeweils geschlossenen Abdruck an späterer Stelle.

Das Concerto Palatino hat seine Vorläufer in den bis zu elf „tubatores“ des 13. und 14. Jahrhunderts, die primär als Hofboten agierten und somit das Signal zur Verkündigung von Gesetzen, Anweisungen und Nachrichten durch die Obrigkeit zu geben hatten. Ab 1328 wurden sie von einem „nacharius“ / „naccarino“, d. h. einem Kastagnettenspieler oder Paukenschläger unterstützt. Mit der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert erfolgte sodann die Aufnahme eines Lautisten und von zunächst drei Querflöten. In diesem „più accentuato pluralismo strumentale“ (S. 7) sieht Gambassi den tatsächlichen Ursprung des (gleichwohl erst seit 1532 explizit sogenannten) Concerto Palatino, weil sich hiermit der Übergang von einer ausschließlich funktionellen Bestimmung zu mehr autonom musikalischen Aufgaben vollzieht. Ab 1469 wurde die Klangfarbe des Instrumentalensembles durch Posaunen bereichert, und an die Stelle der Laute trat zeitweise die Harfe. Gleichzeitig erhöhte sich die Besetzung bis zum Jahre 1546 auf ein Maximum von 19 Musikern. Die Blütezeit des Concerto Palatino hat der Autor aufgrund genauer Analyse von Statuten und wichtigen Verordnungen zwischen ca. 1550 und 1770 angesetzt. Die Virtuosität seiner Instrumentalisten wurde nicht nur in Bologna, sondern zunehmend auch an den Hofkapellen der ganzen Apenninhalbinsel geschätzt. Die tiefe Strukturkrise und bürokratische Einstellungspraxis nach 1700 bewirkten den unaufhaltsamen Niedergang des Concerto Palatino und führten schließlich im Jahre 1797 zu seiner Auflösung.

Unter verschiedenen systematischen Aspekten behandelt Gambassi sodann die Organisationsstruktur. Zu Beginn werden die regulären Verpflichtungen der Musiker erörtert. Ihr Spektrum reichte von den täglichen Konzerten auf dem Balkon des Palazzo Pubblico über Tafelmusik und Umrahmung öffentlicher Ausfahrten der Signoria sowie bedeutender Hofereignisse bis hin zur Mitgestaltung der kirch-

lichen Patronatsfeste. Weitere Abschnitte gelten der Schulung und dem Repertoire, den Bestrafungen und Straferlassen, den Aufgaben beim Palio-Pferderennen sowie der Zusammenarbeit mit anderen musikalischen Institutionen, in und außerhalb Bolognas (z. B. die Cappella di S. Petronio bzw. das Concerto di Lucca). Letztere betraf sowohl das gesamte Ensemble als auch eine geschlossene Instrumentengruppe oder einzelne Musiker. Hinsichtlich des Repertoires vermißt man konkrete Angaben über Komponisten und Werktitel; trotz der offenbar nicht (mehr) vorhandenen Inventare hätte dieses mit Hilfe gedruckter Chroniken und Aufführungsberichte paradigmatisch für einen festumrissenen Zeitraum (zumindest teilweise) ermittelt und durch Notenbeispiele illustriert werden können.

Es folgt der eigentliche Hauptteil (S. 67—584) mit der getreuen Wiedergabe thematisch wesentlicher Passagen von weit über 1400 Dokumenten, deren archivalische Bezugsdaten am Ende zusammenhängend angeführt sind. Statuten und Dekrete, Abstimmungen über Musikersuppliken sowie (vereinzelt) Personal- und Gehaltslisten. Ihre Überlieferung weist lediglich vor 1328 erhebliche Lücken auf.

Einen dritten Teil (S. 585—701) bilden die jährlichen Besetzungspläne mit den Namen (und gelegentlich auch Gehältern) aller ordentlichen sowie einiger überzähliger Musiker.

Die Überschrift des letzten Teils (S. 703—731), „Protagonisti“, erweckt den Eindruck, als ob hier ein neuer, zusammenhängender Text mit biographischen Anmerkungen zu einzelnen herausragenden Instrumentalisten beginnen würde; tatsächlich hat Gambassi jedoch einen alphabetischen Personenindex erstellt, dem er eine kurze Erläuterung vorausschickt.

Gambassi ist mit dieser Veröffentlichung (trotz formaler Schwächen und punktueller inhaltlicher Unzulänglichkeiten) ein wichtiger Forschungsbeitrag gelungen. Sie erweist sich als grundlegende Darstellung und unentbehrliches Nachschlagewerk für jeden, der sich mit der Musikgeschichte Bolognas unter institutionellem Aspekt beschäftigt. Die Arbeit sollte Anregung zu repertoiregeschichtlichen Studien und zu Vergleichen mit anderen renommierten Concerti bieten.

(Juni 1991)

Ralf Krause

ANNETTE OTTERSTEDT: *Die englische Lyra-Viol. Instrument und Technik. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter (1989). 279 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften.)*

Die Autorin gehört zu der raren Spezies von Wissenschaftlern, in denen sich musikwissenschaftliche und musikpraktische Kompetenz verbinden und wechselseitig fördern. Historische Befunde, Quellenuntersuchungen, notationstechnische und interpretatorische Aspekte werden in dieser Dissertation ständig aufeinander bezogen und pragmatisch überprüft; ein sympathisch klarer Zugriff, gerade auch dort, wo die Autorin die Grenzen subjektiver Einschätzungen oder Mutmaßungen deutlich benennt.

Nach einer organologischen und die Spezifik des Repertoires (sofern diese überhaupt erkennbar ist) beschreibenden Abgrenzung der Viola bastarda und der Lira da gamba von der Lyra-Viol, widmet sich die Verfasserin zunächst den 52 Verstimmungen (Scordaturen), die sie in einem Stammbaum als Ableitungen einiger Grundtypen ausweist. Mit Lyra-Viol ist eine besondere, nahezu ausschließlich im England des 17. Jahrhunderts anzutreffende Spielart der Viola da gamba gemeint. Dabei ist der historische Instrumententypus, die Lyra-Viol, eher eine bloß vorübergehende Konsequenz des besonderen satz- und spieltechnischen Gebrauchs der Viola da gamba (nämlich lyra-way, d. h. in der Art einer Streich-Laute), und nicht etwa dessen bedingende Voraussetzung.

Hauptteil der Arbeit bilden deshalb auch Repertoire- und aufführungspraktische Untersuchungen. Otterstedt beschreibt dabei die Verwendung der Lyra-Viol als liedbegleitendes und als solistisches Instrument, untersucht Duette und Trios und die Verwendung in gemischten Ensembles. Wertvoll und den engen Horizont der Lyra-Viol-Literatur überschreitend sind die systematischen Untersuchungen zu den diversen Verzierungsformen. Die zahlreichen und wie mir scheint, gut ausgewählten Notenbeispiele werden fast durchweg synoptisch in originaler Tabulatur und in Übertragungen wiedergegeben. In den Untersuchungen wird deutlich, daß die Notation des überwiegend handschriftlich überlieferten Lyra-Viol-Repertoires in Form der französischen Lautentabulatur nicht etwa einen defizienten

Modus der präziseren Notation „en musique“ darstellt, sondern eigenwertig und sinnvoll die mit den Scordaturen verbundenen Lese- und Ausführungsprobleme löst. Die Tabulatur ist selbst heute noch gelegentlich dem ignoranten Vorwurf ausgesetzt, eine dem Dilettantismus entgegenkommende und ihn fördernde Griffschrift zu sein, in der die rhythmischen und polyphonen Verhältnisse der *res facta* nur unpräzise erkennbar seien. Immerhin widmeten sich nicht bloß Liebhaber wie der skurrile Tobias Hume oder der geschäftstüchtige John Playford der Lyra-Viol, sondern gerade gediegene altenglische Klassiker wie John Jenkins und William Lawes prägten das Repertoire. Auf dem Kontinent hinterließ die Lyra-Viol vorzüglich in Deutschland wirkungsgeschichtliche Spuren.

Es liegt auf der Hand, daß diese grundlegende Arbeit zur englischen Lyra-Viol in Deutschland nur von wenigen Spezialisten rezipiert werden wird. Es wäre deshalb zu wünschen, daß sie durch eine Übersetzung ins Englische dem angelsächsischen Publikum erschlossen werden würde, das die Gambenmusik in all ihren reizvollen Schattierungen pflegt.

(Juli 1991)

Bernhard R. Appel

The Early Middle Ages to 1300. Edited by Richard CROCKER and David HILEY. Oxford-New York: Oxford University Press 1990. XX, 795 S., Notenbeisp. (New Oxford History of Music. Volume II.)

Zur gleichen Zeit, in der die zehnbändige *New Oxford History of Music* durch das Erscheinen von Band IX (*Romanticism*) vervollständigt wurde, erschien erstmals ein Band dieser Reihe in einer zweiten, völlig neu bearbeiteten Ausgabe. Der vorliegende, von Richard Crocker unter Mitarbeit von David Hiley herausgegebene Band ersetzt den 1954 von Dom Anselm Hughes herausgegebenen, mehrfach wiederaufgelegten Band II der *NOHM, Early Medieval Music up to 1300*, der seit langem dem aktuellen Stand der Forschung nicht mehr entsprach. Für die seit 1977 geplante Neuausgabe hat Crocker die Gliederung des Vorgängerbandes weitgehend beibehalten, den Umfang aber erweitert. Während der alte Band 11 Kapitel (mit 404 Seiten) von

7 Autoren enthält, umfaßt die Neuausgabe 14 Kapitel (mit 720 Seiten) von 8 Autorinnen und Autoren. Nicht weniger als 6 Kapitel hat Crocker selbst verfaßt. Erweitert wurde die Darstellung des Gregorianischen Gesangs von einem auf drei Kapitel, in denen allerdings auch der Altrömische Gesang behandelt wird; neu aufgenommen wurde ein Kapitel über Instrumente und Instrumentalspiel. Auch die Gruppierung der Kapitel in vier Teile ist neu: I. Christian Chant of the Eastern Churches (I—II), II. Christian Chant of the Western Churches (III—VI), III. Medieval Monophony in Western Europe (VII—IX), IV. Medieval Polyphony in Western Europe (X—XIV). Der dieser Einteilung nicht entsprechende neue Beitrag "Instruments and Instrumental Music before 1300" von Christopher Page wurde an den Anfang von Teil IV gestellt.

Wie Crocker in seiner Einführung feststellt, bietet der Band in seinen beiden ersten Teilen keine umfassende — d. h. die Darstellung des Kults einbeziehende — Geschichte des frühen christlichen Gesangs, sondern beschränkt sich auf Überblicke über die Repertoires des byzantinischen und des römischen Gesangs sowie auf zusammenfassende Beiträge zum Stand der Forschung über die anderen frühen östlichen und westlichen Repertoires (S. XVIII f.). So gibt Miloš Velimirović vor seiner Einführung in den byzantinischen Gesang einen Überblick über die zunächst eigenständigen, später vom byzantinischen Gesang beeinflussten Repertoires des syrischen, armenischen, koptischen und äthiopischen Kirchengesangs. In beiden Kapiteln weist er auf zahlreiche ungelöste Forschungsprobleme hin: so im ersten Kapitel auf jene Probleme, die daraus resultieren, daß die Melodien der neben dem byzantinischen Gesang stehenden Repertoires bis zum 19. bzw. 20. Jahrhundert nur mündlich tradiert worden sind. Aber auch im zweiten Kapitel macht er auf Probleme aufmerksam, die gelöst werden müssen, bevor eine "history of the development of Byzantine music" geschrieben werden kann (S. 36). In Entsprechung zur Anlage des ersten Teils steht am Beginn des zweiten ein von Kenneth Levy verfaßter Überblick über die — größtenteils nur fragmentarisch überlieferten — lateinischen Gesangsrepertoires außerhalb der römischen Tradition. Diesem Überblick folgt die von Crocker ver-

faßte, drei Kapitel umfassende Darstellung des "Roman chant in its two written records, 'Gregorian' (or Frankish-Roman) and 'Old-Roman' (or Urban-Roman)" (S. XIX). Crocker stellt zunächst die unterschiedliche Quellenlage und die gemeinsame Textgrundlage der beiden Überlieferungen vor, um anschließend die einzelnen Gattungen der Offiziums- und Meßpropriumsgesänge zu behandeln. Erörtert werden die für die einzelnen Gattungen spezifische Bevorzugung bestimmter Tonarten und Melodiemodelle sowie die charakteristischen Unterschiede zwischen den Melodien der beiden Überlieferungswege.

Eine ähnliche Konzentration auf Repertoire-Untersuchungen liegt — mit Ausnahme des Instrumenten-Kapitels — auch in den beiden anderen Teilen des Bandes vor. So finden die Untersuchungen zum „Roman Chant“ ihre Fortsetzung in dem ebenfalls von Crocker verfaßten Kapitel VII („Medieval Chant“), in dem die nach 850 hervortretenden "new Frankish forms" (Tropen, Sequenzen etc.) behandelt werden. Wie im alten Band schließt sich das Kapitel über das liturgische Drama an. In Abkehr von der älteren Forschung, die sich in erster Linie für die Bedeutung des liturgischen Dramas "in the history of drama" interessiert habe, geht Susan Rankin in ihrem Überblick über jenes "large repertory of dramatic representations" von neueren Studien aus, in denen "the qualities of the plays in relation to the liturgy, their composition from constituent parts of the liturgical chant, and their ritual function within the liturgical service" untersucht worden sind (S. 310f.) Seinen Abschluß findet Teil III in einem Kapitel über den weltlichen bzw. nicht-liturgischen Gesang („Medieval Song“). John Stevens hat seiner Darstellung nicht die in der älteren Forschung entwickelte Typologie der mittelalterlichen Liedformen zugrundegelegt, sondern ein "concept of genres, which allows more flexibility and corresponds more naturally to the complex realities of the huge repertory of European song" (S. 363).

Teil IV bietet in seinen vier Mehrstimmigkeits-Kapiteln (XI—XIV) neben Repertoire-Überblicken mehr oder weniger detaillierte Repertoire-Untersuchungen. Während Sarah Fuller ihren Beitrag („Early Polyphony“) als "broad outline of general trends" bis 1100 kon-

zipiert hat (S. 485), geht es Janet Knapp in ihrer Darstellung des Notre-Dame-Repertoires um eine — aus den verschiedenen Fassungen des *Magnus Liber* zu erschließende — "more detailed reconstruction of the development of style" (S. 579). Ähnlich verfolgt Richard Crocker in den beiden abschließenden Kapiteln die Repertoire-Entwicklungen im 13. Jahrhundert. Ausgehend von den nach 1250 entstandenen Motetten-Sammlungen behandelt er zunächst die Entwicklung des französischen Motetten-Repertoires und stellt ihr im Schlußkapitel die gleichzeitige Entwicklung der englischen Mehrstimmigkeit gegenüber, wie sie insbesondere aus den Worcester-Fragmenten zu rekonstruieren ist.

In dem Maße, in dem "the development of the repertory" im Mittelpunkt der Darstellungen steht, werden die sozialen und politischen Aspekte der mittelalterlichen Musikkultur nur kurz erwähnt: so etwa die politischen Hintergründe für die Verbreitung des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich oder der soziale Kontext der Motette ("environment of the motet", S. 638f.). Auch die Behandlung der Musiktheorie entspricht dieser Konzeption, indem die musikalischen Lehrschriften nur insoweit berücksichtigt werden, als sie für die Entwicklung der Mehrstimmigkeit oder — wie im Falle der "Frankish Music Theory" — für die Rezeption des römischen Repertoires grundlegend waren. Dementsprechend wird auf die Darstellung der Musikanschauung ebenso verzichtet wie auf die Behandlung der für die mittelalterliche Musikkultur grundlegenden Institutionen, etwa die der Musikerziehung. Diese Beschränkung erscheint durch das vorliegende Resultat allerdings voll gerechtfertigt. Denn aufgrund dieser Konzentration ist ein Band entstanden, der nicht nur über den aktuellen — d. h. bis Mitte der 1980er Jahre erreichten — Stand der Quellen- und Repertoire-Untersuchungen sowie über die vorliegenden Editionen in übersichtlicher Form informiert, sondern auch in exemplarischen Analysen anhand von über 200 Notenbeispielen die Merkmale der verschiedenen Gattungen und Satzarten in ihrer historischen Entwicklung darstellt. Leider sind in den lateinischen Texten einiger Notenbeispiele Druckfehler unkorrigiert geblieben (vgl. Ex. 43, 60, 62, 64, 83, 221). Positiv hervorzuheben sind noch die

übersichtlichen, nach Quellen und Sekundärliteratur unterteilten Bibliographien zu den einzelnen Kapiteln. Von den kleineren Versehen im Anmerkungsapparat sei nur das folgende korrigiert: Herausgeber des in den Anmerkungen S. 567/29, S. 576/39 und S. 578/45 zitierten Traktats ist nicht Ernst Rohloff, sondern Heinrich Sowa.

(Juli 1991)

Erich Reimer

GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI: Gli Strambotti del codice estense a. F. 9. 9. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1990. 405 S., Abb. (Studi e testi per la storia della musica 8.)

Das Repertoire der Strambotti gehört zu den bisher relativ wenig untersuchten Gebieten der italienischen Musikgeschichte. Um so verdienstvoller ist es, daß Giuseppina La Face Bianconi jetzt eine ausführlich kommentierte Ausgabe der Strambotti des Codice estense a. F. 9. 9. vorgelegt hat. Im Gegensatz zu früheren Editionen einzelner Stücke oder Texte des Codex wird hiermit also erstmals ein wichtiger Bestandteil der Handschrift geschlossen ediert und untersucht.

Das erste Kapitel stellt zunächst den Codex in seiner Gesamtheit vor, geht auf die vermutliche Geschichte und seine Illuminationen ein, und analysiert das auf fol. 7r enthaltene Widmungssonett. Dann beginnt die Untersuchung der Strambotti, die, wie die Verfasserin selbst vorab ankündigt, einen Mittelweg zwischen einer philologischen und einer musikwissenschaftlichen Aufarbeitung einschlägt. Methodisch wird also, mangels zeitgenössischer Traktate, die theoretisch festgelegte Anhaltspunkte zu einer Analyse dieser Gattung liefern könnten, zunächst von den Texten ausgegangen, die in Struktur, Stil und linguistischer Gestalt beschrieben und analysiert werden, ehe es zu rein musikalischen Beobachtungen kommt. So werden Reimschemata aufgelistet, wird das Problem der Textvarianten erörtert, werden rhetorische Figuren auf die Häufigkeit ihrer Verwendung geprüft. Dann stehen Wortwahl und Bilder im Mittelpunkt, die nach Ansicht der Verfasserin bei einer umfassenden Sichtung Auskunft über eventuelle Sprachniveaus und damit über die Herkunft des Strambotto geben könnten. Aus

der Verwendung bestimmter Bilder und Worte läßt sich erkennen, daß innerhalb des Codex einzelne Stücke einander zugeordnet werden können.

Eine wichtige Frage ist die der mündlichen Überlieferung und deren Einfluß auf die Textvarianten. Die Verfasserin ist zu Recht der Ansicht, daß sich polyphone Musik nicht zur mündlichen Überlieferung eignet und daß die Stücke ob ihrer Musik und nicht primär wegen der Texte Eingang in den Codex gefunden haben. Einschneidende Textvarianten können also nicht Ergebnis einer mündlichen Überlieferung sein, sondern sind auf bearbeitende Eingriffe zurückzuführen, weshalb die Verfasserin von "poesia variativa" spricht, von Texten ohne endgültige, bindende Gestalt, die grundsätzlich veränderbar sind.

Aus der sprachlichen Analyse, die zwischen „strukturellen“ und „redaktionellen“ sprachlichen Eigenheiten unterscheidet, ergibt sich ein sehr differenziertes Panorama der Herkunftsgebiete, der im Codex enthaltenen Strambotti. Wichtig ist dabei die Feststellung, daß gewisse sprachliche Elemente (z. B. Worte in nur in bestimmten Regionen üblicher grammatischer Form oder Orthographie) erst im Laufe der Übermittlung der Texte in diese hineingetragen wurden, während andere (z. B. Reime, die nur in mundartlicher Aussprache vollkommen sind) strukturell begründet sind und somit als Indiz für die Bestimmung der Herkunft einen höheren Stellenwert besitzen.

Das vierte Kapitel, das den musikalischen Aspekten der Strambotti des Codice gewidmet ist, gibt u. a. tabellarisch (mit knappen Bemerkungen zu eventuellen Varianten) über die musikalischen Konkordanz der Stücke Auskunft, worauf exemplarisch zwei variierende Fassungen zweier Strambotti vorgestellt werden. Bemerkungen zur kompositorischen Praxis, der musikalischen Morphologie und häufig nachweisbaren rhythmisch-melodischen Formeln runden den analytischen Teil des Buchs ab. Es folgt der eigentliche Editionsteil des Werks mit einer kommentierten Ausgabe der Strambotti-Texte (mit Hinweisen zu literarischen Konkordanz sowie sprachlichen Verständnishilfen) und den transkribierten dazugehörigen Musiksätzen. Ein interessantes und gut fundiertes Werk.

(Juni 1991)

Daniel Brandenburg

JUTTA LAMBRECHT: *Das „Heidelberger Kapellinventar“ von 1544 (Codex Pal. Germ. 318). Edition und Kommentar. 2 Bände. Heidelberg: Universitäts-Bibliothek 1987. 664 S. (Heidelberger Bibliotheksschriften 26.)*

Das sogenannte „Heidelberger Kapellinventar“, die imposante Auflistung der Musikalien einer fürstlichen Kapelle von 1544, war bisher nur wenigen Spezialisten bekannt. Erstmals 1956 lenkte Siegfried Hermelink in seinem Aufsatz in der Heidelberg Ottheinrich-Gedenkschrift mit einer mehr summarischen Übersicht die Aufmerksamkeit der Forschung auf dieses Verzeichnis. Interessenten mußten jedoch stets die Quelle selbst (oder deren Kopie) befragen, um detaillierte Auskünfte zu erhalten. So füllt vorliegende Bonner Dissertation eine kleine Forschungslücke. Unverständlich bleibt freilich, warum die Verfasserin das Inventar im Titel als „Heidelberger“ und nicht, wie es richtig heißen muß, als Neuburger bezeichnet, obwohl sie sehr genau in der Einleitung (S. 2—9) die unzweideutigen Hinweise auf Neuburg seit Adolf Layers Aufsatz (*AfMw* 15/1958) registrierte, eine Stadt, in der Ottheinrich nach seinem Heidelberger Ruin residierte. Erst auf Seite 365 heißt es bei Lambrecht dann korrekt „Neuburger Inventar“

Nach Skizzierung des Forschungsstandes und einer sorgfältigen Beschreibung der Quelle sowie der verschiedenen Kopistenhände listet die Verfasserin das Verzeichnis in allen seinen Teilen diplomatisch getreu auf (S. 33—296). Sie übernimmt sämtliche Schreibeigenheiten, Fehler, Kürzel, spätere Zusätze, Verweise, Streichungen usw. — fürwahr eine dornige Fleißarbeit. Ob hier nicht des Guten zuviel getan wurde? Hätte man nicht wenigstens die Abkürzungen auflösen können? Daß sich in einen solch schwierigen Text trotz Hilfe beim Korrekturlesen (Vorwort, S. VIII) Fehler einschleichen, ist nur verständlich. Solange sie nicht sinnentstellend sind und beispielsweise aus dem Namen „Lomnitzer“ „Launitzer“ machen (S. 550 unten und S. 647 oben), wird man sie übersehen dürfen.

Der zweite Band mit fortlaufender Paginierung kommentiert den Inhalt des Inventars. Er würdigt zunächst das zwischen 1535 und 1544 zusammenkopierte Repertoire, das mit ca. 230 Messen, Hunderten von motettischen Propriums- und Offiziumsvertonungen, frühen

Madrigalen und ca. 400 deutschen weltlichen Liedern in der Tat eindrucksvoll für die Musikpflege eines kleinen Fürstentums ist. Das sich anschließende Repertorium zum Inventar schlüsselt zunächst sämtliche Kompositionen alphabetisch (S. 377—522) und dann noch einmal nach Komponisten (S. 527—617) auf. Problematisch ist im Komponistenverzeichnis die vierte Spalte, die Konkordanzen von Drucken und Handschriften anführt, mit denen sich die Verfasserin auf das gefährliche Glatteis der reinen Hypothese begibt. Woher weiß sie denn, ob es sich immer um die gleichen Stücke handelt? Das Inventar verzeichnet doch nur Textanfänge, aber keine Notenincipits. In zahlreichen Fällen haben Komponisten einen Text mehrfach vertont. Welcher ist nun gemeint? Häufig k a n n ihre Angabe stimmen, m u ß es aber nicht. So sind diese unreflektierten, doch nur vermuteten Angaben, und in ihrem Gefolge auch diejenigen der fünften Spalte (Neuausgaben) mit einem hohen Grad von Unsicherheit belastet, die leider in der Einleitung zu diesem Verzeichnis (S. 523—525) mit keinem Wort Erwähnung findet.

Das Neuburger Inventar gestattet zwar instruktive Einblicke in ein um 1540 entstandenes fürstliches Kapellinventar in Deutschland, aber die Hauptsache, nämlich die Kompositionen selbst, sind verlorengegangen. Diese Tatsache erwähnt die Verfasserin nur einmal auf insgesamt 664 Seiten mit einem dünnen Satz: „Der Verbleib dieser Notenbestände ist nicht bekannt“ (S. 9) Für Quellenforschungen ist deshalb das Inventar in der Praxis unbrauchbar, von der glücklichen Ausnahme einmal abgesehen, daß die dortige Nominierung von Heinrich Fincks *Missa super Ave Praeclara* zur Wiederauffindung dieser hochbedeutenden Messe in anderen Quellen durch den Unterzeichnenden führte (vgl. meine Monographie *Henricus Finck, musicus excellentissimus (1445—1527)*, Köln 1982, S. 75f.). Was hier einmal gelang, ist bei 99,9 Prozent aller genannten Werke nicht mehr möglich, weil ihre Texte seinerzeit viel zu häufig vertont worden sind. So kann diese Arbeit nicht mehr leisten, als ihr von der Überlieferung her gegeben ist, nämlich ein willkommenes Baustein zur Repertoiregeschichte des frühen 16. Jahrhunderts zu sein.
(April 1991) Lothar Hoffmann-Erbrecht

WALTER WERBECK: *Studien zur deutschen Tonartenlehre in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). IX, 272 S. (*Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 1.*)

Das auffällige Hervortreten der Modus-Lehre zu Beginn des 16. Jahrhunderts, und zwar sowohl in der Theorie wie auch in der Komposition mehrstimmiger Musik, hat Anlaß zu vielfältigen und sich extrem widersprechenden Spekulationen gegeben. Insbesondere ist hier an Bernhard Meiers Eintreten für die Unverzichtbarkeit dieser Lehre zu denken, dem Harold Powers die Frage Sebald Heydens entgegenhält, „welchen Sinn eine ausführliche Beschäftigung mit den . . . Modi noch habe, da sie in der mehrstimmigen Musik ohne jede Bedeutung seien“ (S. 7). Aus diesem Streit zieht Werbeck die lobenswerte Konsequenz, die Lehre von den Modi, und zwar nicht nur die auf die Mehrstimmigkeit bezogenen Äußerungen, sondern die Lehre in ihrem elementaren, also zunächst einstimmigen Kontext, zu untersuchen.

Am Beginn des 16. Jahrhunderts steht die Bindung der deutschen Modus-Lehre an die von Werbeck so genannte „kirchlich-abendländische Lehre“ im Vordergrund. Ganz im Sinne noch von Johannes Affligemensis wird der Modus als eine Voraussetzung für die Erfordernisse und Bedürfnisse einer liturgischen Gesangspraxis beschrieben. Eine solche Bestimmung des Modus geht zurück auf den anonymen *Dialogus de musica*, der um 1000 herum jene Regel formuliere, die bis ins 16. Jahrhundert hinein gegenwärtig blieb: „Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat“ (GS I, 257). Von besonderem Interesse sind nun die Verbindungen zwischen den Kirchentonarten und der Lehre von den Hexachorden. Werbeck weist zu Recht darauf hin, daß diese Verbindungen schon „im Spätmittelalter z. B. in den Traktaten des Hieronymus de Moravia oder Simon Tunstedes“ (S. 25), der heute besser als anonymen Autor der *Quatuor principalia* zu bezeichnen wäre, zu finden sind. Nicht zuzustimmen ist jedoch der in diesem Zusammenhang von Werbeck zitierten gängigen Meinung, daß diese Verbindung von Kirchentonart und Hexachordlehre mit dem 14. Jahrhundert abgebrochen und erst

im 16. Jahrhundert neu zu entdecken war (S. 25). Die Moduslehre des 16. Jahrhunderts, und das wird dank der vorzüglichen Darstellung dieses Buches deutlich, ist das Produkt einer Spätzeit, die usuelle Selbstverständlichkeiten der Praxis in ein theoretisches System zu bringen sucht und dabei nicht umhin kann, unter dem Zwang einer genaueren Bestimmung und unter dem Einfluß neuer musikalischer Entwicklungen gerade die entscheidenden Charakteristiken dieser bisher usuell gehandhabten Praxis aufzugeben. Das wird vor allem in der Reduzierung des Systems der drei Hexachorde auf die beiden Cantus durus und mollis deutlich, die Werbeck als „Reaktion der Autoren auf die Mehrstimmigkeit“ bewertet (S. 33). Auf diese Weise werden die Kirchentonarten immer weniger als „modale Qualitäten“, definiert durch typische melodische Formulierungen, angesehen, sondern als feste Skalen mit genau umrissener Abfolge der Ganz- und Halbtöne. Eng damit zusammen hängt das Bestreben, „die Verwendung von b und h . . . durch entsprechende Vorzeichen kenntlich zu machen. Damit verliert die Lehre von den Kirchentonarten für die Gesangslehre ihre Wichtigkeit“ (S. 129). Umgekehrt bestätigt eine solche Entwicklung aber wiederum die These, daß die Kirchentonarten auch und gerade im 14. und 15. Jahrhundert diese wichtige Funktion hatten, nur mit weit größerer Selbstverständlichkeit, als es in den Traktaten jener Zeit deutlich wird. Nicht die „Modalisierung des Cantus figuratus“, sondern allein die Entstehung einer mehrstimmigen Tonartenlehre ist ein „entscheidendes Ereignis“ (S. 253) in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Einen wichtigen Einschnitt bedeutet hier Glareans *Dodechachordon*, wo die „Diatonisierung der Modi . . . , konsequent zu Ende geführt, mit einem Schlag ins Zentrum der Tonartenlehre“ (S. 166) rückt. Nicht umsonst ist Glarean auch der erste Theoretiker im deutschen Sprachraum, der die Existenz der Modi nicht nur im Choral, sondern auch in mehrstimmigen Werken aufzeigt.

So ist es nur folgerichtig, wenn Werbeck den letzten Abschnitt seines Buches der „Entwicklung einer mehrstimmigen Tonartenlehre“ widmet. In Kürze führt er Autoren wie Lampadius, Faber und sogar Sebald Heyden vor, der entgegen der eingangs zitierten ablehnen-

den Äußerung am Ende seines *De arte canendi* „für jeden der acht Modi ein mehrstimmiges Exempel abdruckt“ (S. 200). Ausführlich kommt Werbeck dann auf die „modale Konzeption“ des mehrstimmigen Satzes bei Agricola, auf den „authentischen oder plagalen Gesamtmodus“ bei Gallus Dreßler zu sprechen. All diese Autoren wirkten „recht wirkungsvoll an Veränderungen und Umformungen der Moduslehre mit . . . , die letztlich in einer der klassischen Vokalpolyphonie angemessenen Doktrin kulminieren“ (S. 253).

Das Buch, eine Detmold-Paderborner Dissertation von 1987, besticht durch seinen klaren Aufbau, der die ausführliche Behandlung einzelner Autoren geschickt mit einer übergreifenden systematischen Darstellung einzelner Themenbereiche zu verbinden versteht. Außerdem vermag Werbeck dem Leser diese Entwicklung trotz der Kompliziertheit und zwangsläufigen Trockenheit der Materie in einer klaren und flüssig formulierten Sprache nahe zu bringen. Schade nur, daß auch im Gegensatz zum angenehmen Satzbild die buchbinderische Verarbeitung diesem hervorragenden Eindruck des Buches entgegensteht. Gerade eine intensive Lektüre, zu der die Darstellung, unterstützt zudem durch einen ausführlichen Index, den Rezensenten herausforderte, führte nach kurzer Zeit zu einer Loseblatt-Sammlung.

(April 1991)

Christian Berger

ROBERT ÁRPÁT MURÁNYI: *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.*)

Die neue Schriftenreihe *Deutsche Musik im Osten* hat mit ihrem 2. Band einen guten Start, denn diese in jahrzehntelanger Arbeit erstellte Auflistung der sogenannten „Bartfelder Sammlung“ aus dem Besitz der Musikabteilung der Széchényi Nationalbibliothek Budapest durch R. A. Murányi war längst überfällig. Sie spiegelt im wesentlichen die Blütezeit der Musik im protestantischen Bartfeld im Komitat Scha-

roch aus den Jahren 1540–1670 wider, der östlichsten deutschen Siedlung der Zipser Sachsen (auch wenn Sprachwissenschaftler die sächsische Abstammung bezweifeln), einer Stadt von damals vielleicht 1500 bis 2000 Einwohnern. In nicht einmal eineinhalb Jahrhunderten wuchs der handschriftliche Notenbestand der St. Aegidien-Kirche auf 2610 Kompositionen an, ungerechnet die der zahlreichen Musikdrucke und der Verluste. 2500 von ihnen sind anonym überliefert, doch konnte der Verfasser in fleißiger Sucharbeit für rund 2050 die Autoren ermitteln. Die Noten wurden anfangs direkt aus Wittenberg bezogen, wie W. Steude an Ms. mus. Bártfa 22 und 23 belegt hat, später aus dem Raum Nürnberg-Oberlausitz und anderswoher — ein wahrhaft europäisches Repertoire! Diese schier unglaubliche Zahl von Werken aus einer einzigen evangelisch-lutherischen Gemeinde an der östlichen Peripherie deutscher Siedlungen hat nun Murányi in vier übersichtlichen Verzeichnissen aufgeschlüsselt, nach Werken, Komponisten, Textanfängen und nach musikalischen Incipits. Für das letzte, so mühsam geschriebene Verzeichnis wird ihm auch die nachfolgende Generation noch dankbar sein, erspart es doch dem Forscher Unsicherheiten und der Bibliothek eine Fülle lästiger Rückfragen. Dem Hauptteil geht eine lesenswerte Einführung voran, die über die Geschichte der Stadt Bartfeld informiert und den Zustand der Stimmbücher und die Sammlung als Ganzes beschreibt. Der Autor hat mit diesem umfangreichen Katalog einen wichtigen Beitrag zur Quellenkunde geleistet. Kein Musikforscher, der sich mit der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts beschäftigt, wird ihn in Zukunft übergehen können.

(Oktober 1991) Lothar Hoffmann-Erbrecht

EDWARD HUWS JONES: *The Performance of English Song 1610–1670*. New York-London. Garland Publishing, Inc. 1989. VI, 277 S., 144 S., *Notenbeisp.* (*Outstanding Dissertations in Music From British Universities.*)

Die Dissertation von Edward Huws Jones vom Jahre 1979, die hier in unverändertem Neudruck vorliegt, bildet eine geglückte Verbindung von solider wissenschaftlicher Forschung und praktischem Wissen, die sowohl

für Musikwissenschaftler als auch für Aufführende eine beträchtliche Erweiterung der Kenntnisse bereithält. Ich finde es lediglich bedauerlich, daß Garland die Hinzufügung mindestens einer Seite von Addenda und eines Registers nicht zugelassen hat. Der schnelle Zugang zu den oft zitierten einzelnen Quellen und Sätzen wird irritierend erschwert. Die Aufführenden, die dieses Buch sicher studieren sollen, werden den Preis sehr hoch finden. Sonst aber kann man die Veröffentlichung der Arbeit herzlich begrüßen.

Die Lieder, die in Jones' Arbeit betrachtet werden, sind jene mit Continuo-Begleitung, nicht die bekannteren früheren Lautenlieder von Dowland und seinen Kollegen. Lieder mit meist unbeziffertem Continuo-Baß kommen erst in englischen handschriftlichen Anthologien der 1620er Jahre in großer Menge vor, geschrieben von Komponisten wie Robert Johnson und Nicholas Lanier, dann Henry und William Lawes und John Wilson. Die letztere Generation starb vor bzw. kurz nach 1670; außerdem fand eine Geschmackswandlung in den 1660er Jahren wegen der Wiedereröffnung öffentlicher Theater und der Anwesenheit ausländischer Musiker statt. Unsere Kenntnis dieses Repertoires beruht in großem Maße auf der Arbeit von Ian Spink, Autor des Buches *English Song. Dowland to Purcell* (1974, R 1986) und Herausgeber von *English Songs. 1625—1660* (*Musica Britannica* XXXIII, 1971). Nachdem Jones' Arbeit abgeschlossen war, erschien die Faksimilienreihe *English Song 1600—1675*, auch bei Garland Press. Trotzdem kennen in erster Linie nur Spezialisten diesen Liederschatz.

Jones hat das unerwartet reiche Quellenmaterial gründlich untersucht (nicht weniger als 17 Quellen beanspruchen eine gesonderte Betrachtung), und stellt die Ergebnisse gut organisiert vor. Die Abhandlung besteht aus fünf Teilen: 1.) die Stimmen, ihre Technik und Aufführungsstil; 2.) 'graces' (kleinere Verzierungen); 3.) 'divisions' (Diminutionen); 4.) Laute und Theorbe als Continuo-Instrumente; 5.) Baßgambe, Virginal und andere Instrumente. Jede Frage wird durch die Primärquellen beleuchtet, z. B. die mit ausgeschriebenen Verzierungen bzw. schriftlichem Aussetzen des Basses. Besonders wichtig sind natürlich die Quellen, die vom Komponisten selbst stam-

men: z. B. die Autographe von Henry bzw. William Lawes, Hs. Add. 53723 bzw. 31432 der British Library (jetzt bei Garland Bd. 3 bzw. 2), die für die Ornamentik beispielhaft sind, oder Bodleian Library Mus. b. 1 (Garland Bd. 7), die die Tätigkeit John Wilsons widerspiegelt, unter deren 226 Liedern 42 mit virtuoser Baßaussetzung für Theorbe versehen werden. Sehr zu begrüßen ist die Art, wie Jones zwischen verschiedenen Stilströmungen unterscheidet, z. B. zwischen englischer, französischer bzw. italienischer Ornamentik, und zwischen Handschriften von Amateuren bzw. Berufsmusikern. Dadurch werden sowohl die erlaubte Flexibilität als auch deren Grenzen genau abgewogen. Wenn der 'Idealaufführende' für die Mehrzahl der Lieder, der Sänger, der sich selbst auf der Theorbe begleitet, meist nur ein Ideal für uns bleiben wird, kommen hier dennoch andere Möglichkeiten zur Geltung.

Der Haupttext umfaßt ca. 240 Seiten, es folgen Bibliographie, Noten und Übertragungen von 10 Tabellen mit Divisions bzw. anderen Beispielen aus den Quellen und 35 vollständigen Liedern. In der gut überlegten Zusammenfassung stellt Jones abschließend dar, wie man das Beweismaterial verwenden könnte, um eine Aufführung von Wilsons *Take O take those lips away* vorzubereiten.

(April 1991)

David Hiley

ELLEN T. HARRIS: *Henry Purcell's Dido and Aeneas*. Oxford: Clarendon Press 1987. XII, 184 S., Abb., Notenbeisp.

Das Interesse von Ellen Harris an *Dido and Aeneas* kam zuerst in ihrem Buch *Handel and the Pastoral Tradition* (1980) zum Vorschein, wo sie den Zustand der musikalischen Hauptquelle, der Handschrift Tenbury, St Michael's College, 1266 (5) erörterte. (Purcells Originalpartitur ist verlorengegangen.) 1987 gab sie eine Studienpartitur für die Edition Eulenburg heraus. Zu Beginn des nun vorliegenden Buchs steht eine Diskussion über die Umstände der Uraufführung, den Text von Nahum Tate und dessen literarischen Stil. Ein zweiter Teil ist der Musik gewidmet, der Handschrift von Tenbury und deren Verhältnis zu den textlichen Quellen, dann Bemerkungen über Form und Stil in der Musik. Letztlich verfolgt Harris

die Geschichte des Werkes bis heute (doch deutet der letzte Untertitel 'Authenticity' auf viel mehr hin, als angeboten wird). Im Anhang sind Aufführungen im Ausland, Ausgaben und Aufnahmen aufgelistet.

Zu den Quellen entwickelt Harris ihre These, daß der Chor und Tanz am Ende des II. Aktes, die im gedruckten Libretto 1689, doch in keinen musikalischen Quellen zu finden sind, nie von Purcell vertont wurden. Andere fanden es unwahrscheinlich, daß ein Akt ohne Chor und Tanz enden sollte, auch daß die vorherrschende D-Tonalität dieser Szene abgebrochen wird, indem sie mit einem Selbstgespräch in a-moll für Aeneas endet. Laut Harris soll Purcell eine Symmetrie zwischen den beiden Hälften der Oper geplant haben: die 2. Szene des 2. Akts soll dem ersten Teil des I. Akts entsprechen, der auch mit Rezitativ endet. Doch sind eine Reihe mutmaßlicher Übereinstimmungen zwischen den beiden Hälften kaum als solche zu erkennen, und Harris' ausführliche Erörterung scheint mir ihre eigene Position zu entkräften. In der Tat erinnert die These an kompositorische Verfahren unseres Jahrhunderts. Genauso anachronistisch war die in der Eulenburg-Partitur dargestellte These, daß die Taktvorzeichnungen im Sinne eines genauen Proportionensystems zu verstehen seien. Noch ein Beispiel: In diesem Buch ist tatsächlich zu lesen, die absteigende chromatische Skala während Didos letzter Minuten verkörpere ihr 'Schicksal'

John Buttrey (*Proceedings of the Royal Musical Association* 96, 1967/68) haben wir die Idee zu verdanken, daß *Dido and Aeneas* eine allegorische Bedeutung habe, wie eine französische tragédie lyrique. Daher soll sie mit Rücksicht auf die Vertreibung des Katholiken James II. und der Thronbesteigung von William und Mary interpretiert werden. Curtis Price (*Henry Purcell and the London Stage*, 1984; siehe auch das von Price herausgegebene *Norton Critical Score*, 1986) fiel es schwer, die politische Interpretation zu akzeptieren, mit Ausnahme des Prologs, doch sah er in der Fratze der Zauberin und der Hexen eine Karikatur des katholischen Rituals. Auch Harris lehnt die Allegorie ab: man soll *Dido* als einfache Moralität verstehen.

Als Price argumentierte, *Dido and Aeneas* sei 'anomalous' (*Norton Critical Score* vii; cf.

Henry Purcell and the London Stage, S. 225), war es nicht wegen ihres Mangels an Verbindung mit den Themen, die auf den englischen Bühnen behandelt wurden (Verbindungen, die Price, Harris' Vorwurf zum Trotz, umfassend darstellt). Es geschah vielmehr, weil *Dido* für den Komponisten Purcell einzigartig ist: Sie ist eine durchgesungene Miniaturoper, in der sich die Hauptpersonen durch die Musik ausdrücken, während Purcells andere großen Werke 'Musik im Schauspiel' sind, wo die Darsteller der Hauptrollen nicht singen. Price wollte jene Auffassung korrigieren, die *Dido* als einzigen Schritt in die 'richtige' Richtung zur 'wahren' Oper sah, die Richtung, der Purcell gefolgt wäre, hätten dies nicht die Bräuche seiner Zeit verhindert. Wenn Harris *Dido* für eine Sonderabhandlung wählt, trägt sie unwillkürlich dazu bei, *Dido* auf ihrem einsamen Piedestal zu belassen. Natürlich will man ihr das Adelsprädikat nicht vorenthalten; doch sind andere Purcell'sche Werke genau dessen würdig. Das scheint auch die Auffassung von Purcells Zeitgenossen gewesen zu sein, die gewöhnlich über *Dido* schweigen. Deshalb, auch wegen des bescheidenen Umfangs, scheint es unwahrscheinlich, daß Harris' Buch über *Dido and Aeneas* das letzte Wort sein wird.

(April 1991)

David Hiley

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

In den letzten Jahrzehnten wurde über J. J. Fux weit mehr im Ausland (W. Gleißner, A. Mann, J. H. van der Meer, F. W. Riedel, E. Wellesz, H. White, S. Wollenberg) gearbeitet als in seinem Heimatland Österreich. Zu Zeiten L. von Köchels und G. Adlers, der mit der *Missa Trinitatis* die DTÖ eröffnete, war es genau umgekehrt. Da die von Wellesz in englischer Sprache verfaßte Fux-Monographie (Oxford 1965) auch heute noch nichts von ihrem Wert verloren hat, war es ein glücklicher Gedanke Flotzingers, eine mit Ergänzungen versehene Übersetzung jenes Teils, welcher der Werkinterpretation gewidmet ist,

mit einem eigenen, dem neuesten Stand der Forschung entsprechenden biographischen Abschnitt zu vereinen. Das Buch ist daher in die beiden Teile „Das Leben (R. F.)“ und „Das Werk (E. W.)“ gegliedert. Persönliche Mitteilungen verweigerte Fux bekanntlich J. Mattheson für dessen *Ehrenpforte*, so daß seine ersten 36 Lebensjahre lange Zeit in Dunkel gehüllt blieben, bis Zufallsfunde es gestatteten, von Jesuiten geleitete Lehranstalten in Graz und Ingolstadt als wichtige Stationen seines Weges nach Wien zu eruieren. Damit in Zusammenhang stehende Fragen behandelte Flotzinger bereits mehrfach in Einzelstudien. Vor allem gelang ihm dabei festzustellen, daß Fux bereits während seiner Studienzeit in Ingolstadt (1683/84 bis 1686/87) als Komponist geistlicher, allerdings verschollener Werke hervorgetreten ist, was die bisherige These vom „spätgereiften Meister“ in Frage stellt; ferner der Nachweis einer Verwechslung mancher ihm zugeschriebener Werke mit Bearbeitungen von Vinzenz Fux (um 1606—1659), einem ebenfalls aus der Steiermark gebürtigen, mit ihm aber offensichtlich nicht verwandten fruchtbaren Komponisten des Mittelbarock, dessen Biographie und Werkverzeichnis erstmals Flotzinger erstellt hat. Damit ist zugleich der Erarbeitung eines noch fehlenden, heutigen Anforderungen entsprechenden thematischen Kataloges, dem die Lösung noch vieler anderer Echtheitsprobleme vorbehalten bleibt, ein nicht geringer Dienst erwiesen. Die nunmehr auf den neuesten Stand gebrachte Jugendbiographie, in welcher der Weg von Ingolstadt zu jenem „ungarischen Bischof“ — Flotzinger vermutet in ihm Leopold Karl v. Kollonitsch —, bei dem Kaiser Leopold I. auf die musikalischen Fähigkeiten von Fux aufmerksam wurde, noch immer ein ungelöstes Rätsel darstellt, gestattet aber auch eine neue Deutung seiner bereits von Köchel erforschten Wiener Jahre. Mit Recht werden die organisatorischen und diplomatischen Fähigkeiten, die Fux als oberster kaiserlicher Hofkapellmeister selbst in heiklen Situationen bewies, mit seiner in Ingolstadt erworbenen juristischen Ausbildung, derentwillen er offenbar Graz verließ, in Zusammenhang gebracht.

Dem mit Bildmaterial bestens ausgestatteten biographischen Teil folgt die gut lesbare Übersetzung der mit zahlreichen Notenbei-

spielen versehenen knappen, aber immer treffenden Ausführungen von Wellesz zum Werk selbst. In der Kontroverse Fux-Mattheson (S. 39) sollte L. Mizlers sachliche Stellungnahme zu beiden (dazu mein Aufsatz in der *Husmann-Festschrift*) nicht übersehen werden. Die *Exempla dissonantiarum ligatarum et non ligatarum* (S. 51), die Rezensent anhand einer handschriftlichen Quelle (nach 1700) Fux zuschrieb (*Vetter-Festschrift*), entstammen dem *Musico pratico* (Bologna 1673) von G. M. Bononcini, fanden aber vermutlich von Fux im Unterricht Verwendung. — Der Druckfehlerteufel machte J. S. Bach um 10 Jahre älter (S. 44) und versetzte im Beispiel aus der Oper *Angelica* (S. 99f.) die vierte Notenzeile, die an das Ende dieses Beispiels gehört, an eine falsche Stelle. — Ein Verzeichnis der wichtigsten Literatur und Neuausgaben sowie ein Register beschließen die auch drucktechnisch ansprechende Publikation. Sie stellt eine Bereicherung des Schrifttums über Fux dar und ist gerade termingerecht zu dessen 250. Todestag (13. Februar 1991) erschienen.

(Mai 1991)

Hellmut Federhofer

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

Der Bericht enthält 20 Referate und Diskussionsbeiträge, die bei den Händel-Festspielen des Badischen Staatstheaters 1988 und 1989 von Händel-Forschern und -Interpreten gehalten wurden. Die Generalthemen beider Symposien knüpfen unmittelbar an die der vorangegangenen Tagungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1986 und 1987 an (vgl. *Mf* 44, 1991, S. 176f.).

Um in den ersten Themenkreis — „Das Dramatische in Händels Opern und Oratorien“ — einzuführen, verfolgt Hans Joachim Marx als Gesprächsleiter und wissenschaftlicher Initiator der Tagungen diesbezügliche Vorstellungen und terminologische Erklärungen barocker Dramentheoretiker. Sehr verschiedenartige dramatische Momente, Szenen und Aspekte

untersuchen dann Reinhold Kubik in *Giulio Cesare* (HWV 17), J. Merrill Knapp in *Alessandro* (HWV 21) und *Admeto* (HWV 22) sowie Karin Zauft in *Partenope* (HWV 27). Kontrovers fallen die Antworten und Stellungnahmen 1988 zum zweiten Fragenkomplex aus: „Wodurch rechtfertigen sich szenische Aufführungen der Oratorien Händels?“ Während Joachim Herz dramatische Konflikte und Situationen in Händels Werken dafür in Anspruch nimmt und Hans Joachim Marx auf bislang kaum beachtete Konventionen und Modalitäten szenischer Oratorienaufführungen im 18. Jahrhundert in Italien, England und anderen Ländern mit zeitgenössischen verbalen und bildlichen Zeugnissen verweist, um für entsprechende Darbietungen heute ohne „modernistische Interpretation“ (S. 103) einzutreten, plädieren Silke Leopold und Thomas Delekat für persönliches Engagement und aktualisierende Tendenzen, für Phantasie und die Begeisterungsfähigkeit der Regisseure bei Oratorien-Inszenierungen aus heutiger Sicht (z. B. Harry Kupfers *Belsazar*-Inszenierung in Hamburg).

Im dritten Themenkreis widmete man sich 1989 erneut der „Aufführungspraxis der Händel-Oper“. Inhaltsreiche Referate von Hartmut Krones zu Tempoproblemen bei Händel, von Ellen T. Harris über das Verhältnis von Lautstärke und Stimmlage in der barocken Gesangspraxis sowie von Reinhard Wiesend über Händels *Siciliana* geben wertvolle aufführungspraktische Hinweise. Resümierende Diskussionsbeiträge international bekannter Händel-Interpreten bestimmen dann den letzten Teil: „Aufführungspraktische Probleme der Händel-Oper heute“ Nachdem Paul Esswood die eigene sängerische Entwicklung geschildert und die Existenz von Counter-Tenören in heutigen Aufführungen der Opern Händels begründet hat, berichten bekannte Händel-Dirigenten — Christian Kluttig, Nicholas McGegan und Charles Farncombe — aus ihren reichen Erfahrungen vom Umgang mit dessen Musik, behandeln u. a. Fragen des Tempos, der Besetzung und Aufstellung des Orchesters, der Rezitativ-Gestaltung, der Verzierungspraxis und gehen auf heutige Aufführungsbedingungen in modernen Opernhäusern und Konzertsälen ein.

Insgesamt bietet der Bericht der Karlsruher Händel-Symposien 1988 und 1989 viele neue Ergebnisse und Erkenntnisse über Möglichkei-

ten und Grenzen, Händels dramatische Werke unter heutigen, der Entstehungszeit gegenüber vielfach veränderten Rezeptions- und Aufführungsbedingungen zur szenischen Darstellung zu bringen. Hervorzuheben ist, daß — wie schon in früheren Jahren — in Karlsruhe mehrere Händel-Forscher und -Interpreten der „jüngeren“ bzw. mittleren Generation referierten und engagiert diskutierten. Zu wünschen wäre dabei wohl — und dies gilt nicht nur für die dortigen Symposien, sondern für Händel-Konferenzen vielerorts —, daß man auch bei der Behandlung aufführungspraktischer Probleme diesbezügliche Beiträge vieler „Vorgänger“ auf diesem Gebiet in Göttingen, Halle, in Karlsruhe und andernorts noch umfassender zur Kenntnis nehmen, integrieren oder kritisch auswerten könnte. Leider beeinträchtigen geringfügige Satzfehler die ebenso gehaltvolle wie abwechslungsreiche Lektüre des vom Laaber-Verlag in übersichtlicher und großzügiger Gestaltung publizierten Berichts.

(August 1991)

Günter Fleischhauer

WILLI MAERTENS *Georg Philipp Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitänsmusiken (1723—1765). Wilhelmshaven. Florian Noetzel Verlag „Heinrichshofen-Bücher“ (1988). 407 S., Thematisches Verzeichnis, Abb. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 21.)*

Seit dem Jahr 1628 veranstalteten die Bezirkshauptleute (Capitains) der Bürgerwache in der Freien Reichs- und Hansestadt Hamburg traditionell im August ein „Ehren- und Freudenmahl“ (Convivium), zu dessen festlicher Ausgestaltung Dichter und Musiker beauftragt wurden, die — in Telemanns Hamburger Zeit aus einem „Oratorio“ und einer „Serenata“ bestehenden — sog. „Kapitänsmusiken“ zu schaffen. Telemanns diesbezügliche Werke quellenmäßig zu erschließen und umfassend zu würdigen, war das erklärte Ziel des Autors in seiner zweibändigen Hallenser Dissertation (1975), die 1988 in überarbeiteter und ergänzter Fassung publiziert wurde.

Ein cursorischer Überblick zur Geschichte Hamburgs und seiner Bürgerwache im 17. und 18. Jahrhundert, informative Bemerkungen zur Organisation, zur Stellung und Bedeutung des Kollegiums der Bürgerkapitäne und zum zere-

moniiellen Ablauf der „Konvivien“ führen in das gesellschaftliche und kulturelle Umfeld ein, tragen zum besseren Verständnis der als „Gelegenheitswerke“ früher oft verkannten und abqualifizierten „Kapitainsmusiken“ bei. Den Würdigungen einzelner Dichter und den Beschreibungen inhaltlicher Schwerpunkte und Topoi in den Textvorlagen folgen ausführliche analytische Untersuchungen der Vertonungen Telemanns, übersichtlich gegliedert nach systematischen Gesichtspunkten. Aus der Vielzahl dabei gewonnener Erkenntnisse und subtiler Einzelbeobachtungen des Autors sollen hier nur einige punktiert hervorgehoben werden: zunächst die zu Michael Richeys Verdienst um die inhaltliche und die formale Standardisierung der „Kapitainsmusiken“ in „Oratorio“ und „Serenata“; zur ideelichen Substanzgemeinschaft der Serenaten-Texte mit aufklärerischem, in Hamburger Wochenschriften propagiertem Gedankengut; dann die zum Instrumentarium, zur Notation und zum Einsatz der Saiten-, Holz- und Blechblasinstrumente; zur Qualität der Rezitative Telemanns; zur Vielfalt der Arienformen, Abwandlungen der Dacapo-Form in Solo- und in Ensemble-Arien; zur Verwendung rhetorisch-musikalischer Figuren; zur wiederholten Kombination von Menuett-, Mazur- und Polonez-Rhythmik; zur Textbehandlung und Satztechnik in den Chören, vielfach Chor-Präludien und -Fugen; zur Funktion, Qualität und Harmonisierung eingefügter Choräle in den Oratorien und zur flexiblen Tonarten-Disposition im Gesamtaufbau der Werke.

Verwiesen sei ferner auf ein chronologisches Verzeichnis, welches die Daten der Uraufführungen von 36 „Kapitainsmusiken“ Telemanns in den Jahren 1723 bis 1765 und einiger öffentlicher Wiederholungen der Aufführungen nach Anzeigen in der Hamburger Presse auflistet, dann die Fundorte, die Signaturen der erhaltenen Quellen (Autographen, Kopien, Textdrucke) und die Namen der Textdichter angibt, soweit sie zu ermitteln waren; diesbezügliche Angaben im TVWV (Bd. II, S. 60–64) sind zu überprüfen, fallweise zu korrigieren und vielfach zu ergänzen. Das Thematische Verzeichnis schließlich bietet relativ ausführliche Incipits auf mehreren Systemen, eine Art Partiturauszug (mit Angaben zur Besetzung, zum Umfang) von neun vollständig und zwei

fragmentarisch überlieferten Oratorien und von zehn Serenaten.

Nachdrücklich sei der Wert des vom Verlag mit Unterstützung der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe — *Patriotische Gesellschaft von 1765* — in großzügiger Aufmachung (mit 27 informativen Abbildungen) edierten Buches hervorgehoben, in dem Willi Maertens, einer der aktivsten Initiatoren der Magdeburger Telemann-Pflege und -Forschung (vgl. *Mf* 44, 1991, S. 75f.), nicht nur eine grundlegende Quellenerschließung und detaillierte Würdigung der „Kapitainsmusiken“ Telemanns lieferte, sondern auch mit zeitgenössischen Belegen Hinweise zur Aufführungspraxis der Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts — z. B. zum Verzierungswesen in Arien — gab. Zu wünschen wäre, daß bei einer Nachauflage des Buches dem Personen- ein Sachregister angefügt würde.

(Juli 1991)

Günter Fleischhauer

E. EUGENE HELM: *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach. New Haven and London: Yale University Press (1989). XXVII, 271 S.*

Wohl kaum eine Publikation wurde in den letzten Jahren von den in Forschung und Praxis mit Leben und Werk C. Ph. E. Bachs beschäftigten Musikern und Wissenschaftlern so sehnsüchtig erwartet wie dieser Katalog. Daß für sein Zustandekommen eine Sisyphusarbeit zu leisten war, ungezählte Bibliotheks- und Archivrecherchen, stil- und quellenkritische Untersuchungen eingeschlossen, bedarf nicht besonderer Erwähnung, galt es doch, ein kompositorisches Oeuvre zu „bündeln“, das schon zu C. Ph. E. Bachs Zeit ein immens großes geographisches Verbreitungsgebiet aufwies und heute weltweit in Bibliotheken präsent ist. E. Eugene Helm, Ordinarius für Musikwissenschaft an der amerikanischen University of Maryland, hatte Mut und Ehrgeiz, dieses gewaltige Unternehmen anzupacken. Der Gegenstand ist ihm seit Jahrzehnten vertraut (vgl. Helm 1960, 1966, 1972). Sein 1989 erschiener Katalog — eine Respekt erheischende persönliche Einzelleistung — wird mehr und mehr das in seiner Systematik anfechtbare und durch eine Vielzahl neuer Quellenfunde über-

holte Wotquenne-Verzeichnis (Leipzig 1905, Reprint: Wiesbaden 1964) ablösen.

Daß weder Vollständigkeit noch ein Gliederungsprinzip ohne Fehl und Tadel zu erreichen sind, wer wird es besser wissen als der Autor selbst. Mit Sicherheit wird es künftig neue Erkenntnisse über den Verbleib von im 2. Weltkrieg ausgelagertem Bibliotheksgut geben, wird Zuwachs auch aus Nachlässen und Anonyma-Beständen zu erwarten sein, was nicht verwundert angesichts des großen Reservoirs an Bach-Handschriften und Erstdrucken. Insofern sind Neuauflagen des Helm-Verzeichnisses bereits vorprogrammiert.

Helm klassifiziert den Bachschen Werkbestand in folgende Bereiche: A. Instrumental: I. For Keyboard Instrument Alone; II. Concertos and Sonatas; III. Chamber Music with Leading Keyboard Part; IV. Solo Sonatas for Wind or String Instruments; V. Trio Sonatas; VI. Other Chamber Music; VII. Symphonies — B. Vocal: VIII. For Solo Voice(s); IX. Major Choral Works; X. Choral Works for Special Occasions — C. Theoretical.

Innerhalb dieser Bereiche wird eine weitere Unterteilung durch Anwendung der Kategorien "authentic", "possibly authentic", "doubtful", "spurious" mit z. T. ausführlichen Kommentaren vorgenommen. Helm legt seinem Katalog die konsequente Durchnummerierung des Einzelwerks zugrunde, ein Prinzip, das auch zum Fallstrick werden kann, z. B. bei neuen Werkfunden, bei notwendig werdenden Umstellungen innerhalb des Katalogs oder anderweitigen Korrekturen. Schon die Abweichungen zum Verzeichnis des gleichen Autors im *New Grove* sind erheblich. So wurden einzelne Nummern eliminiert und verändert, andere mittels eines Dezimalsystems, z. B. H 392.5, weiter aufgesplittert. Innerhalb einer Werkgruppe erfolgt eine strenge chronologische Anordnung der Kompositionen, wobei sich Helm wesentlich auf die verlässlichen Angaben des Nachlaßverzeichnisses (1790, Reprint 1981) sowie auf neuere Forschungsergebnisse (z. B. Berg 1985, Busch 1957, Clark 1984, Schulenberg 1984, Suchalla 1968, Wade 1981 u. a.) stützen kann. Dort, wo eine exakte Datierung nicht möglich ist, wird mit zeitlichen Näherungswerten operiert. Die nicht datierbaren Werke werden an den Schluß der jeweiligen Werkgruppe gestellt.

Die Handschriften sind durch Provenienztangaben sowie Hinweise auf ihre autographe Überlieferung und Bachs Hamburger Hauptkopisten Michel näher beschrieben. Eine weitergehende Diskussion der Quelle, z. B. Wasserzeichen, Papier, Rasuren, Abmessungen, Schreiber, Besitzgang, wie sie neuerdings das *Analytisch-bibliographische Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs* (Bach Compendium) eindrucksvoll vorführt, ist für das Gesamtwerk C. Ph. E. Bachs noch nicht zu leisten, lag auch nicht in der Absicht des Autors. Bei den angegebenen Erstdrucken ist der Bibliotheksnachweis über RISM schnell und unproblematisch zu erbringen. Die Rubriken Neuauflagen und wissenschaftliche Literatur werden angesichts der rasanten Entwicklung im Bereich der C. Ph. E. Bach-Forschung und -Edition am ehesten der Aktualisierung bedürfen. Die Incipits sind durchgehend auf einem System notiert. Als sehr hilfreich erweisen sich die beigefügten Konkordanzen, Bibliographien und Indizes (zusammen mit Rachel W. Wade erarbeitet).

Keine Erwähnung z. B. finden die durchaus als eigenständige kompositorische Miniaturen zu bewertenden Bachschen Notenbeispiele in Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* (Teil 2, 1777 und 1779). Doch schmälern solche und andere Hinweise keineswegs die enorme Gesamtleistung, die dieses neue Standardwerk der Bachforschung darstellt. Der Kenner und Liebhaber der Musik des zweiten Bachsohnes wird den jetzt möglichen schnellen Zugriff auf die wesentlichen Informationen und Daten eines Werkes — auch in Hinblick auf die seit 1988 ebenfalls unter der Federführung Helms und Wades erscheinende Gesamtausgabe — zu schätzen wissen und dies durch Zitieren des „H“ anstelle des früheren „Wq“ dokumentieren. Das neue Verzeichnis sollte zugleich als Aufforderung verstanden werden, C. Ph. E. Bach auch zwischen den Gedenktagen zu entdecken.

(Mai 1991)

Hans-Günter Ottenberg

DAVID P. SCHROEDER: *Haydn and the Enlightenment. The Late Symphonies and their Audience. Oxford: Clarendon Press 1990. X, 219 S., Notenbeisp.*

Es fällt nicht leicht, dieses anregende und zugleich schwierige Buch zu besprechen. Anhand der Gattung der Sinfonien, speziell der späten Sinfonien, wird der aufklärerische Aspekt in den Kompositionen Joseph Haydns zu betrachten und zu interpretieren versucht. Es darf vielleicht als symptomatisch angesehen werden, daß die deutschsprachigen Studien zu Haydns späten Sinfonien laut Fußnoten und Literaturverzeichnis nicht herangezogen worden sind. Zugleich bietet dieses Buch einen Hinweis, auf welchen Wegen der Engländer einen Zugang zum Verständnis des Werkes von Joseph Haydn findet oder finden kann. Wenn die englische Aufklärung auf Haydn so grundsätzlich eingewirkt hat, wie in den interessanten anfänglichen Kapiteln zum Verhältnis „Shaftesbury und Haydn“, „Freimaurerei und Haydn“ nachgewiesen werden will, dann wäre auch aufzudecken, daß und wie die Aufklärung ebenso in den anderen Werken und Gattungen Joseph Haydns faßbar ist. Und ist der Einfluß von Kants Denken nicht nachhaltiger und bedeutungsvoller als die Überlegungen des Shaftesbury (siehe z. B. die Bemerkungen von Peter Gülke, *Nahezu ein Kant der Musik* in: *Musik-Konzepte* 41)?

Joseph Haydns ausgeprägte Neigung, mit Witz und Besonderheiten die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer zu gewinnen, reizt zu Abhandlungen, so auch Schroeder, der im zweiten Teil „Audience Reception and England“ anhand der bereits vorhandenen Literatur zusammenfassend den Aspekt der Aufklärung, die Absicht, Zuhörer zu fesseln, darstellt. Von den Gattungen wird die der Sinfonien Joseph Haydns im dritten Teil als Beispiel gewählt, eine Gattung, die durch Landons englischsprachige Veröffentlichungen gut dokumentiert und untersucht ist. Trotz klarer analytischer Beobachtungen im musikalischen Satz von Haydns Londoner Sinfonien geht der anfängliche festgehaltene Ansatz der Aufklärung ein wenig verloren oder tritt zu stark in den Hintergrund.

Bei allen vorhandenen anregenden, einleuchtenden und auch überzeugenden Details werden während des Lesens dieses Buches häufiger als sonst Fragen geweckt. Vielleicht bietet diese Publikation einen Anreiz, Einwirkung, Bedeutung und Umfang der „europäischen“ Aufklärung insgesamt im Werk Joseph Haydns

unter Heranziehung aller einschlägigen Aufsätze und Studien einmal umfassend darzustellen, ohne bei diesem wichtigen Thema nicht mehr oder weniger bei der Begrenzung „Komponist und Publikum“ und der „Situation und Gestaltung der Sinfonien“ zu bleiben. (Juni 1991) Hubert Unverricht

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

Zur rechten Zeit im Jahr des Mozart-Jubiläums wurde eine Gemeinschaftsarbeit von Musikwissenschaftlern der Universität Innsbruck veröffentlicht: Eine bekannte, aber bislang zu wenig von der Forschung beachtete Seite Mozarts, sein Verhältnis zum Tanz, wird hierin untersucht, womit unser Wissen um den Komponisten erweitert wird. In vier Kapiteln werden das Tanzen in Österreich (Monika Fink, Walter Salmen), der Tanz im Leben Mozarts (Gabriele Busch-Salmen), Mozarts Tänze (Rainer Gstrein, Günter Mössmer) und die Nachwirkungen der Tanzmusiken Mozarts (Walter Salmen) abgehandelt.

„Tanzen in Österreich“ — dieses Kapitel beschränkt sich nicht auf Nennen und Beschreiben der Vielfalt von Tänzen, die zu Mozarts Zeit in Österreich praktiziert wurden, sondern geht die Problematik in erheblich umfangreicherem Konnex an. Geographisch wird der gesamte süddeutsch-österreichische Raum betrachtet, zeitlich bezieht das Kapitel Entwicklungen vom Mittelalter bis zum 19./20. Jahrhundert mit ein, soziokulturell und soziologisch — besonders wertvoll und interessant — sowie choreographisch und musikalisch werden Tanzstätten, Veranstaltungsformen, Tanzmeister, Musiker, Instrumente, Ensembles wie auch Überlieferungen skizziert. So wird der Fundus tänzerischer Mannigfaltigkeit, dem sich Mozart gegenüber sah und auf den er sich in seinen Werken beziehen konnte, durchsichtig, die ganze Breite vom Volkstanz der Bauern oder Handwerker bis zum choreographisch komplizierten, höfischen Menuett, aber auch der Reichtum von Tänzen unter-

schiedlicher ethnischer Herkunft aufgrund der Situation im Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn und des ausländischen Einflusses vom autochthonen über den schon integrierten, ehemals fremden bis zum noch immer als fremd verstandenen Tanz.

Der soziologische Aspekt ist auch für das Kapitel „Der Tanz im Leben Mozarts“ kennzeichnend. Briefstellen, Selbst- und Fremdzeugnisse präzisieren einen Mozart, der eben nicht zum Klischee eines „leichtfertigen, immer tanzfreudigen und schließlich verarmten sowie verkannten Genies“ (S. 81) gestempelt werden kann, sondern welchem Tanz „Vergnügen und soziale Integrität zugleich“ (S. 80) bedeutete, welcher Tanz innerhalb sozialer Normen, sozialen Prestiges und sozialer Wertung verstand.

Im Zentrum des Kapitels „Mozarts Tänze“ stehen das aristokratische Menuett, der bürgerliche Kontretanz und der bäuerlich-plebejische Deutsche Tanz — so auch die prinzipielle Charakterisierung dieser Tanztypen im ersten Akt von *Don Giovanni* durch Mozart selbst. Transparent werden in den einzelnen Teilkapiteln die musikalische Struktur, die Entwicklung, die Choreographie, die soziale Funktion der Tänze, aber auch das nur „geringe Ausmaß eines Wertgegensatzes von Tanzmusik und artifizieller Musik“ (S. 109), was sich gerade in Mozarts mit Tanz wie auch immer zusammenhängender Musik äußert — von den Gebrauchstänzen (z. B. den Menuetten für die Wiener Redoutensäle seit 1787) über choreographische Mischformen (etwa zwischen Menuett und Kontretanz) bis hin zu Bühnentänzen und Stilisierungen in Instrumental- und Vokalwerken. Es werden auch Aussagen zu Märschen und Aufzügen sowie zu weiteren Tanztypen gemacht.

Ein Abriß zu „Nachwirkungen der Tanzmusiken Mozarts“ bis zur Gegenwart sowie ein Anhang mit Dokumenten, mit choreographischen Rekonstruktionen (durch Jadwiga Nowaczek, Günter Mössmer und nach Georg Link) und ein Literaturverzeichnis ergänzen die Publikation sinnvoll.

Bleibt wenig kritisch anzumerken: Zwar wird Gemeinsames, aber auch Unterschiedliches zwischen Deutschem, Ländler und Walzer artikuliert, doch letzteres wird nicht deutlich (S. 19). Unter die Tanzstätten gehörten wohl

nicht nur die geschlossenen Räume, sondern auch der Tanz im Freien und auf dem Dorfplatz unter der Linde (S. 23). Besser wäre es, nicht schlechthin von Kontretänzen, sondern konkret von französischen oder englischen zu sprechen, besonders sofern Erscheinungen abgehandelt werden, die nur für eine der beiden Ausprägungen zutreffen (S. 110f.). Der Begriff „Quadrille“ ist nicht klar verwendet (nur der französische Kontretanz, S. 109, oder die Menuett-Kontretanz-Kombination, S. 90, 92, 104, 112?). Auch die Charakterisierung der frühesten Mozart-Menuette (fürs Klavier, für Ensemble, als Bearbeitung fürs Klavier) ist unklar (S. 87). Wie nutzt Mozart die Volksmusik von Ungarn und Slawen? Das erste Detail aus Abb. 7 ist nicht als aus der Gesamtdarstellung stammend zu entnehmen (S. 13). Erleichternd wäre gewesen, typisch österreichische Wörter zu erklären sowie ein Register anzufügen.

Das mindert in keiner Weise den Wert des Buches, das, zudem noch wegen der sauberen, ansprechenden Gesamtausstattung (82 Schwarz-Weiß- und Farbabbildungen, Notenbeispiele, Tabellen und Übersichten), einen breiten Leserkreis vom Wissenschaftler bis zum Musikliebhaber finden wird.

(Juli 1991)

Klaus-Peter Koch

ROBERT D. LEVIN: *Who wrote the Mozart Four-Wind Concertante? Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1988). XVIII, 472 S., Notenbeisp.*

Seit langem bestehen Zweifel an der Authentizität der *Symphonie concertante* (oder *Sinfonia concertante*, wie es in einigen Ausgaben heißt) in Es-dur für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Orchester, die unter dem Namen Mozarts in einer Partiturnkopie aus dem Nachlaß von Otto Jahn überliefert ist. Die Meinungen zu diesem Werk reichen von der Überzeugung, daß es vollständig von Mozart stamme und bloß in Details von einem Unbekannten überarbeitet worden sei (Fr. Blume, A. Einstein), bis zur völligen Verneinung von Mozarts Autorschaft (M. Staehelin u. a.). Robert D. Levins umfangreiche Untersuchung greift die Diskussion um das Werk auf und führt sie auf faszinierende Weise fort. Angeregt wurde

er durch die von Barry S. Brook und Samuel Baron geäußerte Vermutung, daß die Solopartien der *Symphonie concertante* in der überlieferten Gestalt ein Arrangement von Mozarts Original darstellen, das, wie Briefen Mozarts an seinen Vater aus Paris zu entnehmen ist, für Flöte, Oboe, Horn, Fagott und Orchester komponiert worden ist und im Rahmen eines Concert spirituel aufgeführt werden sollte, wozu es allerdings nicht kam. Brook und Baron meinen ferner, daß der Orchesterpart der Jahn-Partitur nicht auf Mozart selbst zurückgehe, sondern von einem unbekanntem Arrangeur des frühen 19. Jahrhunderts stamme. Die Stimmigkeit dieser These konnte Levin bereits im *Mozart-Jahrbuch 1976/77* in einem gemeinsam mit Daniel L. Leeson verfaßten Aufsatz (*On the Authenticity of K. Anh. C 14.01 (297b), a Symphonia [recte: Symphonie] Concertante for Four Winds and Orchestra*) plausibel machen.

Anhand statistisch-struktureller Vergleiche mit anderen Konzerten Mozarts werden dort die erheblichen stilistischen Abweichungen der *Symphonie concertante* in der tradierten Gestalt von der Musiksprache Mozarts aufgezeigt. Im Jahr 1983 legte Levin eine eigene Rekonstruktion des gesamten Werks vor (Bärenreiter BA 7137), für die er die Solopartien ihrer originalen Besetzung entsprechend (re-)arrangierte und den Orchesterpart nach Mozartschen Modellen vollständig neu komponierte. (Von dieser Rekonstruktion entstand im gleichen Jahr eine sehr hörenswerte Schallplatteneinspielung.) Sein Buch mit dem etwas banal und kriminalistisch anmutenden Titel ist das abschließende, viele Probleme ausgiebig vertiefende Ergebnis einer langjährigen Forschungsarbeit zur *Symphonie concertante*, von der eine Fülle von Anregungen ausgehen könnte. (Eine deutschsprachige Zusammenfassung erschien bereits im *Mozart-Jahrbuch 1986*.)

Im ersten Kapitel schildert Levin den "Historical Background" des Werks, indem er zunächst detailliert dessen Entstehungsumstände darstellt, um dann überaus scharfsinnig und kritisch auf seine Editions-geschichte einzugehen. Das zweite Kapitel ("Style Criticism, Analysis, and Objectivity") exponiert das Hauptanliegen von Levins Arbeit, ein beredtes Plädoyer für die Anwendung objektiver Ver-

fahrensweisen bei der Beurteilung von Kompositionen wie der zur Diskussion gestellten *Symphonie concertante*, deren Quellenlage problematisch ist: "a method of evaluation that would be free from any possible subjectivity" (S. 74). Dazu zählt Levin zum einen das Herausfiltern von spezifischen stilistischen Merkmalen, die nur einem Komponisten eigen sind, was indes nur möglich ist, wenn eine sehr große Anzahl von Werken darauf untersucht wird, zum anderen der umfassende Vergleich mit Werken von Zeitgenossen, der allein garantieren kann, daß ein bestimmtes Merkmal nicht auch für andere Komponisten zutrifft. Da bislang niemand den Gesamtbestand an Musikwerken einer Epoche überblicken kann, ist dieses letzte Kriterium allerdings wohl nur durch Stichproben zu überprüfen. Das Insistieren auf die Ausschaltung subjektiver Entscheidungen — sofern dies überhaupt möglich ist — kann Levin im übrigen durch den Hinweis auf zahlreiche Fehlerurteile, die allein durch den individuellen Geschmack einzelner Forscher entstanden sind, bestens begründen.

Alle weiteren Kapitel exemplifizieren Levins methodologische Vorgaben, die ihn eine philologische Kärnerarbeit leisten ließen, für die ihm um so mehr Anerkennung gebührt, als er am Ende seiner Untersuchung doch nur eine Fülle an Hypothesen vorweisen kann, von denen niemand weiß, ob sie sich jemals mittels neuer Quellenfunde verifizieren lassen werden — eine etwas enttäuschende Frucht langjähriger und von spürbarem Enthusiasmus geleiteten Bemühungen, wenn es dem Autor nur um die pure Faktizität gegangen wäre. Dem ist jedoch nicht so: "Nonetheless, it is my fervent hope that the fruits of my linguistic studies will exert a significant influence upon my colleagues. I am convinced that the ability to master the language of individual composers will deeply affect the future course of musical scholarship" (S. 370). Als methodologisches Modell ist Levins Buch, so sehr man in Detailfragen auch anderer Meinung sein kann als der Autor, von größtem Nutzen.

Es ist im übrigen zu bedauern, daß ein Buch, das auf so überzeugende Weise für Objektivität und Genauigkeit eintritt, so viele Druckfehler aufweist.

(März 1991)

Thomas Seedorf

Geistliches Leben und geistliche Musik im fränkischen Raum am Ende des alten Reiches. Untersuchungen zur Kirchenmusik von Joseph Martin Kraus und ihrem geistlich-musikalischen Umfeld. Hrsg. von Friedrich W. RIEDEL. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler 1990. 186 S., Notenbeisp. (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Band 9.)

Der vorliegende Band enthält die zum Teil vertieften und ergänzten Referate eines Symposiums, das 1986 in dem Odenwälder Ort Buchen stattgefunden hat. Die Tagung hatte zum Ziel, die Zusammenhänge und Wechselwirkungen zwischen geistlichem Leben und geistlicher Musik im Gebiet der fränkischen Fürstbistümer des 18. Jahrhunderts aufzuspüren und unter verschiedenen Blickwinkeln zu erhellen. Für dieses durchaus bemerkenswerte Vorhaben mit seinem interdisziplinären Ansatz wurden Forschungsergebnisse sowohl von Historikern und Kirchengeschichtlern wie von Musikwissenschaftlern zusammengetragen. Ausgangs- und Kristallisationspunkt mehrerer der hier veröffentlichten Untersuchungen war dabei der Komponist Joseph Martin Kraus, in dessen Herkunft, Ausbildung und musikalischem Umfeld sich viele der in diesem Zusammenhang interessierenden Zeitströmungen widerspiegeln, obwohl sein kirchenmusikalisches Schaffen insgesamt nicht besonders umfangreich ist. (Kraus wurde 1756 im fränkischen Miltenberg geboren und wirkte später als Kapellmeister am Schwedischen Hof; der Band ist gleichzeitig als 2. Publikation der Internationalen Joseph Martin Kraus Gesellschaft erschienen.)

Nach einem historischen Überblick von Friedhelm Jürgensmeier über die Entwicklung des Erzstiftes Mainz im Zeitalter von Barock und Aufklärung und im Anschluß an Hermann Reifenbergs differenzierte Darstellung der Formen von Gottesdienst und kirchlichem Brauchtum erläutert Friedrich W. Riedel die seinerzeitigen Gattungen, Stilarten und liturgischen Funktionen der Kirchenmusik; Traditionen solcher Art haben etwa auch in dem frühen *Te Deum* von Kraus (1776) ihre Spuren hinterlassen. Gabriela Krombach befaßt sich in zwei Beiträgen zunächst mit den gedruckten Kirchenmusikwerken von fränkischen Komponisten des 18. Jahrhunderts, wobei der umfang-

reiche Katalog von Messen, Offertorien, Vespem und Werken anderer Gattungen Rückschlüsse auf ein vielfältiges kirchenmusikalisches Leben in Stadt und Land zuläßt; anschließend beschreibt sie die Repertoires einiger Kloster-, Wallfahrts- und Pfarrkirchen und druckt deren Musikinventare ab. Von den Beeinflussungen des kirchlichen Musiklebens in Fulda durch das benachbarte Erzbistum Mainz weiß Axel Beer zu berichten, und Helmut Brosch untersucht das Kirchen- und Schulwesen im östlichen Odenwald während des 18. Jahrhunderts.

Sämtliche bisher genannten Aufsätze haben den Hintergrund ausgeleuchtet, vor dem in den folgenden Beiträgen einzelne Aspekte aus dem Leben und Werk von Joseph Martin Kraus gesehen werden. Walter Michel kommentiert seine Schulzeit am Jesuitengymnasium in Mannheim, wo Kraus außer in der Musik auch in Sprache, Literatur und Dichtkunst prägende Anregungen erhielt. „Mannheimer“ Stileinflüsse, wie sie durch Kompositionen von Holzbauer und Winter auf Kraus gekommen sein dürften, zeigen sich dann auch in dem 1773 oder 1775 komponierten *Miserere*; dies konnte Magda Marx-Weber nach fundierter Aufarbeitung zahlreicher süddeutscher *Miserere*-Vertonungen nachweisen. In einem weiteren Aufsatz vergleicht Gabriela Krombach das Krausche Motettenschaffen, aus dem die 1783 für Amorbach geschriebene Motette *Stella coeli* als reifes Werk herausragt, mit anderen zeitgenössischen Werken. Manfred Schuler analysiert das 1775 in Buchen komponierte *Requiem*, das trotz mancher satztechnischer Schwächen als „eine musikalische Schöpfung subjektiven künstlerischen Wollens“ (S. 163) wirkt. Bertil van Boer schließlich behandelt die in Schweden entstandenen Kirchenkompositionen von Kraus, die auf Grund der konfessionellen Situation — der Katholik Kraus lebte hier in einem lutherisch geprägten Umfeld — kaum eine liturgische Bindung besitzen und in denen sich nach Meinung des Verfassers ein „säkularisierter Humanismus“ spiegelt (S. 176; demgegenüber hatte W. Michel dem Komponisten eine jesuitisch geprägte Lebensanschauung unterstellt).

Einige kleine Anmerkungen zu der ansonsten gründlich vorbereiteten Publikation seien gestattet: Auf S. 9 in Zeile 9 muß die Jahres-

zahl wohl 1615 (statt 1516) heißen, ebenso wie auf S. 41 das Geburtsjahr von Valentin Rathgeber irrtümlich mit 1628 statt 1682 angegeben ist. Die Definitionen von Hymnen als „gereimte Strophenlieder“ und Sequenzen als „Strophengesänge ohne Reime“ (S. 31) sind zumindest in dieser Knappheit problematisch. Außerdem wären Quellenangaben zu den in der Tabelle auf S. 151–155 aufgelisteten Stücken hilfreich gewesen.

(August 1991) Wolfgang Hochstein

EDWARD NEILL: Niccolò Paganini. Eine Biographie. Aus dem Italienischen übersetzt von Cornelia Panzacchi. List Verlag: München-Leipzig 1990. 440 S.

Rechtzeitig zum 150. Todestag von Niccolò Paganini (1782–1840) erschien 1990 diese umfangreiche Biographie des irischen Musikwissenschaftlers Edward Neill, der heute am Institut für Paganini-Studien in Genua arbeitet. Der Band kann als die ausführlichste und seriöseste Paganini-Biographie angesehen werden, die in den letzten Jahrzehnten in deutscher Sprache verlegt wurde. Neill, der sich bereits in den vergangenen Jahren durch die Herausgabe zahlreicher bislang unbekannter Paganini-Briefe einen Namen gemacht hatte, gelang es, die Psyche des italienischen Geigers und Komponisten in überzeugender Weise dem Leser nahezubringen.

Neill schildert zum Teil minutiös das Leben dieses Mannes mit all seinen Schwächen. Die an vielen Stellen zitierten Briefe Paganinis an seinen Freund, den Rechtsanwalt Luigi Geremi, spiegeln oft eindrucksvoll die inneren Freuden und Qualen dieses außergewöhnlichen Menschen wider. Es sind nicht nur die liebevollen Beziehungen zu seinem Sohn Achille, sondern auch die Anfragen an Geremi, wie er sich wohl zu dieser oder jener Liebschaft verhalten solle. Ein unerbittlicher Kampf mit dem inneren Auftrag, Virtuose zu sein und damit Verpflichtungen des ständigen Reisens auf sich zu nehmen und der so dringende Wunsch nach Liebe und Geborgenheit werden plastisch geschildert. Es fällt vor allem auf, daß Neill durch seine langjährigen Paganini-Studien auch zu logischen Schlüssen hinsichtlich Paganinis Haltung zum Geld findet. Paganini ist

seiner Meinung nach ein typischer Genuese, der geizig im Kleinen und großzügig im Großen ist. Durch zahlreiche Beispiele auch auf diesem Gebiet gelingt es Neill, viele bis heute sich hartnäckig haltende Meinungen über die Schwächen Paganinis zu relativieren und damit alte Klischees zu entkräften.

Erfreulich ist die Einflechtung zahlreicher Kompositionsbeschreibungen in den Text. Es sind meistens solche Werke Paganinis, die nur wenig bekannt sein dürften. Erwähnenswert ist ebenfalls der über hundert Seiten starke Anhang, in dem der Leser u. a. die Autobiographie Paganinis aus dem Jahre 1828, einen von Paganini 1838 erarbeiteten sehr interessanten Entwurf über ein Reglement für das Herzögliche Orchester von Parma, Zeugnisse von Zeitgenossen und ein Werkverzeichnis findet.

Ungeachtet all dieser positiven Aspekte, enthält der vorliegende Band Passagen, die Anlaß zur Kritik geben. Dies gilt für eine zum Teil sehr holprige und nicht immer korrekte Übersetzung wie für die Recherchen, die Neill über Paganinis Reisen durch Europa anstellte. Dennoch ändert dies nicht den günstigen Gesamteindruck des Buches.

(Mai 1991) Andreas Lange

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

Nach der Lektüre dieser gewichtigen Publikation glaube ich besser zu verstehen, warum Carl Friedrich Zelter, Leiter der Berliner Singakademie und Freund Goethes, so starke Aversionen gegen den Komponisten des *Freischütz* hegte. Dieser kam nämlich aus dem von Zelter so viele Male heftig kritisierten süddeutschen Traditionsraum: die stilistischen und theoretischen Einflüsse seines Lehrers Abbé Georg Joseph Vogler waren zu übermächtig, als daß sich ihre Spuren in Webers späterer Schaffenszeit verwischt hätten. Möglicherweise sah auch Weber schon früh diesen Nord-Süd-Dualismus und denkbare Konsequenzen. Als Vogler Mitte Juli 1810 seinen Schüler beauftragte, die „Verbesserungen“ Bachscher Choralsätze zu kommentieren, spricht Weber in einem Brief an Gottfried Weber von „eine(r)

Arbeit ... , die mir viel Ruf, aber auch verflucht viel Hunde über den Leib hezen kann" (S. 102).

Die Fülle der Fakten, Musikalien und Theoretica, die Joachim Veit analysiert, um das komplizierte Lehrer-Schüler-Verhältnis Vogler-Weber, resp. Danzi-Weber zu erhellen, nötigt dem Rezensenten Hochachtung ab. Vorsichtig abwägend, kurzschlüssige Analogien vermeidend, formuliert der Verfasser seine Thesen und Erkenntnisse. Er stellt einen „dauerhaften Einfluß“ fest, „den Vogler besonders durch die Vermittlung seines *Harmonie-Systems* auf Harmonik und Satzweise seines Schülers ausgeübt hat. ... Entscheidende Veränderungen vollziehen sich auch auf dem Gebiet der Instrumentation; aber auch Webers Formdenken oder seine Bevorzugung von (im weitesten Sinne) ‚variierenden‘ Techniken, weisen deutlich auf das Vorbild Voglers hin“ (S. 385). Danzis Einflüsse hingegen werden zurückhaltender als Anregungen „zu mehr Klarheit im Gebrauch der Mittel“ (S. 386) beurteilt.

Veits Untersuchungen erfolgen doppelgleichig: Sie stecken zunächst unter Zuhilfenahme maßgeblicher Informationsquellen den lebensgeschichtlichen Rahmen ab, innerhalb dessen die Frage eines stilistischen Einflusses überhaupt erst sinnvoll beantwortet werden kann. Solche biographischen Kapitel betreffen Webers frühe Jahre, seine Aufenthalte in München 1798—1800, Wien 1803/1804, Stuttgart 1807—1810, Mannheim und Darmstadt 1810—1811. Außerdem führt der Autor weitere Belege für das Fortbestehen der menschlichen wie künstlerischen Beziehung Webers zu seinen beiden Mentoren an. Eine von Veit dokumentierte ununterbrochene Korrespondenz bis zum Tode Voglers im Jahre 1814 bezeugt Webers Wertschätzung dieses Musikers, wie er auch Danzi gegenüber bekannte, dieser habe „mein künstlerisches Streben einzig und allein in einer Zeit aufrecht (erhalten), die mich bald ganz von meiner ursprünglichen Bestimmung abgeleitet hätte“ (S. 59).

Folgerichtig sind auch vielfältige künstlerische Anregungen und Einflüsse zu erwarten. Der Verfasser sondiert behutsam, welche Werke Danzis und Voglers als stilistische Leitbilder in Frage kommen können. Für die unter Voglers Anleitung komponierten *Variationen* op. 5 und 6 läßt sich dieser Sachverhalt relativ unkompliziert erörtern, schwieriger stellt er

sich anhand der späteren Werke, z. B. der beiden Sinfonien und des Klavierquartetts in B-dur, dar (S. 203 ff.). Hier erweist sich das entwickelte Analysekonzept des Verfassers als tragfähig, weil es die unterschiedlichsten kompositorischen Parameter und Techniken ins Kalkül zieht. Analysiert werden die Variations-technik, das Voglersche Harmonie-System, die Satzweise (eingeschlossen die kontrapunktische Satzweise mit interessanten Argumenten, die gegen eine Echtheit der sog. *Jugendmesse* Webers sprechen), formale Gestaltungsprinzipien sowie Aspekte des Operschaffens. Zu den Kernaussagen des Buches gehören solche: „Die koloristische Funktion der Harmonik (oft durch den Kontrast zu rein funktionalen Abschnitten umso deutlicher empfunden), die Webers Werke auch später kennzeichnet, hat ihren Ursprung in den Anregungen, die Weber durch die theoretischen und praktischen Werke seines Lehrers Vogler empfang“ (S. 241). Veit resümiert ferner, „daß Weber zahlreiche Besonderheiten seiner Instrumentationskunst (etwa die neue Nutzung des Hornklangs, die ‚Entdeckung‘ des tiefen Klarinettenregisters, der neuartige Bläserklang, die konzertierende, charakterisierende Verwendung von Soloinstrumenten oder die vielfachen Tremolo-Effekte u. a. m.) schon im Umgang mit Vogler erlernen konnte“ (S. 275).

Auch wenn bei dem gewählten Thema die stilistischen Einflüsse anderer Komponisten bis zu einem gewissen Grade vernachlässigt werden konnten, wird es der Verfasser nicht müde zu betonen, aus wie vielen Quellen der Webersche Stil gespeist ist, Quellen, die noch eingehender untersucht werden müssen. Veit nennt als solche Desiderata die Rezeption der französischen Oper im Deutschland der Jahrhundertwende (S. 275), die Stellung von Danzi und Vogler als Förderer einer deutschsprachigen Opernkunst (S. 338) und — eine Fragestellung von eminent musikhistoriographischer Bedeutung — das Wirken der Mannheimer Kompositionstradition auf die „Romantik“ (S. 386 f.).

Zwei biographische Exkurse zu Danzi und Vogler sowie eine umfangreiche Bibliographie (Literatur, Noten, Archivalien, Briefe) komplettieren dieses neue Standardwerk der Weber-Forschung.

(Juni 1991)

Hans-Günter Ottenberg

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

Hätte der oberösterreichische Lehrer Franz Xaver Gruber (1787—1863), der an seinen Wirkungsorten zugleich Kantoren- und Organistendienstes versah, nicht zur Vesper am Heiligen Abend 1818 *Stille Nacht*, *heilige Nacht* komponiert, sein Name wäre sicher längst aus allen wissenschaftlichen Lexika verschwunden, und es gäbe auch keine „Stille-Nacht-Gesellschaft“, die sein Oeuvre gewissenhaft pflegt.

So aber erfahren wir in dem jetzt von Thomas Hochradner vorgelegten thematisch-systematischen Verzeichnis, daß Gruber vor allem seit seiner Anstellung als Chorregent und Stadtpfarrorganist in Hallein (1835) zahlreiche Werke für den liturgischen Gebrauch, einige weltliche Lieder und Chöre sowie einige Bearbeitungen von Opermelodien geschrieben hat. Alle diese Werke (das Verzeichnis umfaßt 193 Nummern) werden mit einstimmigen Incipits — nur die Incipits nach Grubers eigenhändigen Verzeichnissen sind mehrstimmig wiedergegeben — für jeden einzelnen Satz (leider ohne genaue Textunterlegung) vorgestellt und mit den notwendigen Angaben zum Umfang der Sätze und zu ihrer Besetzung beschrieben. Jeder Eintrag wird durch eine grobe zeitliche Einordnung ergänzt (nur in den seltensten Fällen hat Gruber seine Werke datiert) sowie durch Angaben zum Verbleib des Autographs bzw. erhaltener Abschriften und eventueller Drucke, wobei in jedem Fall der Originaltitel der Quelle zitiert wird. Gelegentliche Anmerkungen geben nähere Auskunft zum Autograph oder zur Datierung.

Das Verzeichnis macht deutlich, daß Gruber ein Kantor war, der wie die meisten seiner Berufskollegen zahlreiche Werke für den liturgischen Bedarf selbst komponierte. Dabei überwiegen eindeutig die Kompositionen auf deutsche Texte und zeigt sich eine auffällige, nicht weiter erläuterte Bevorzugung der Hörner als konzertierende Instrumente zu den Singstimmen und der Orgel, die nach Weisung des Erzbischofs Colloredo aus dem Jahre 1788 zu

dieser Zeit immer durch einen Kontrabaß verstärkt war (S. VII).

Auf Textnachweise hat Hochradner, wie er selbst angibt, verzichtet — es sei denn, die Texte fanden sich mit Hilfe Bäumkers in Salzburger oder bayerischen Gesangbüchern (S. VII). Diese Praxis erweist sich als nicht sehr sinnvoll, da so nur ein geringer Teil belegt werden konnte. Vielleicht wären weitere Nachforschungen in diesem Bereich in der Tat schon zuviel wissenschaftlicher Aufwand gewesen, doch daß Hochradner z. B. keinerlei Anmerkungen zur Bearbeitung einzelner Sätze aus Haydns *Schöpfung* in der *Deutschen Messe in C VN 55* gemacht hat, bleibt unverständlich.

Die Kompositionen erweisen sich nach den Angaben des Verzeichnisses als ausgesprochen schlichte liturgische Gesänge, für die die Bezeichnung *Deutsche Messe* oder *Deutsches Requiem* fast schon zu hoch gegriffen scheint. Es handelt sich wohl meist um schlichte homophone Choralsätze (viele Sätze umfassen nur ca. 20 Takte!), die die Stelle eines liturgischen Gesangs vertreten. Hiermit erweist sich Hallein als Ort ohne kirchenmusikalische Ambitionen und Franz Xaver Gruber als Komponist, der nicht der „anspruchsvollen“ caecilianistischen Gruppe katholischer Kirchenmusiker der Zeit angehörte, sondern der die schlichte volksmusiknahe Frömmigkeit in seinen Werken ausdrückte.

Es ist sicherlich richtig, daß in letzter Zeit verstärkt das Schaffen auch derjenigen Komponisten in einem Verzeichnis dokumentiert wird, deren Oeuvre nicht unbedingt in einer wissenschaftlichen Gesamtausgabe gewürdigt werden muß, doch bei Franz Xaver Gruber stellt sich die Frage, ob sein Werk (bis auf das Lied *Stille Nacht* VN 145, das auf zehn Seiten in allen seinen Quellen beschrieben wird) eine Bedeutung hat, die über Hallein (über dessen Musikleben man leider nichts weiter erfährt) hinausragt. Vielleicht wäre vorher sogar ein Verzeichnis der Werke Carl Gottlieb Herings (1766—1853) wichtiger gewesen, aber es gibt ja leider keine „Morgen-Kinder-Gesellschaft“.

(Juni 1991)

Irmlind Capelle

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

Was sich im Untertitel als interdisziplinäre Annäherung an Schumanns Eichendorff-Liederzyklus ausweist, ist der Versuch, auf die alte und ständig neu zu stellende Frage nach dem Wort-Ton-Verhältnis mit einem semiotischen Erklärungsmodell zu antworten. Ein Lied soll weder einseitig literarisch ("logocentric") noch einseitig kompositorisch ("musico-centric") betrachtet, sondern "as an essentially hybrid expression" (S. 3) begriffen werden, denn im Lied verbindet sich ein poetisches mit einem musikalischen Zeichensystem zu einem neuen Sinn- und Beziehungsgefüge: "Song is the confluence of poetry and music, of sign and gesture, of conventional and possible meaning" (S. 11). Mosley verknüpft zwei verschiedene zeichentheoretische Ansätze miteinander, um sie zu einer Synthese zu führen.

1. Von Charles Sanders Peirce (1839–1914) adaptiert Mosley die Unterscheidung zwischen verschiedenen Zeichenklassen und überträgt dies auf ein semiotisches Modell des Liedes: Die Dichtung ("poetic representamen") wird im kompositorischen Denken ("lyrical interpretant") in ein anderes Zeichensystem überführt, wobei beide Zeichentypen in einer gleichartigen Beziehung zum ästhetischen Objekt „Lied“ stehen, weil dieses sowohl als Dichtung als auch als Musik wahrgenommen werden kann. Im semiotischen Prozeß der Liedvertonung potenziert sich diese Zeichenbeziehung und findet in einem neuen Zeichengefüge eine Synthese: Die semiotische Verbindung von "sign" (Dichtung), "interpretant" (kompositorisches Denken) konkretisiert sich als musikalisches Zeichen ("melopoetic representamen"), das seinerseits rezeptiv zum "lyrical interpretant" wird. Als tertium comparationis semiotischer Konfigurationen, die im Lied in unterschiedlichen Zeichensystemen (Sprache und Musik) auftreten, beschreibt Mosley in Anlehnung an Peirce einen gemeinsamen "ground". Als "intersemiotic quality" ist er "a pure abstraction, general attribute, and pure species, the reference to which con-

stitutes a quality" (S. 18). Die Divergenz zwischen — vereinfachend gesprochen — vorwiegend denotativ bestimmten Sprach- und konnotativ bestimmten Klangzeichen, vermag Peirce's Begriff des "ground" nicht zu lösen.

2. An dieser Stelle bemüht Mosley George Herbert Meads (1863–1931) Theorie des Gestus. Der non-signifikante, quasi nicht-sprachliche Gestus, in dem sich keine bzw. kaum eine konventionalisierte Bedeutung manifestiert, sondern lediglich eine konnotativ vielfältig interpretierbare Präsenz ("preparatory attitude") eines Senders kundgibt, wird von Mosley schlichtweg mit der semiotischen Situation reiner Instrumentalmusik gleichgesetzt (S. 20). Den signifikanten, quasi vörsprachlichen Gestus dagegen versteht Mead — salopp formuliert — als symbolische Absichtserklärung, die vom Rezipienten als solche auch denotiert werden kann.

Mosleys "gestural-semiotic method" der Liedinterpretation besteht darin, "(1) to identify the crucial seme(s) in the poetry of song, (2) to identify the crucial gesture(s) in the music of song, and (3) to define the correspondence between seme and gesture in the song" (S. 22). Ich konnte mich des Eindrucks nicht erwehren, daß hier manchmal Binsenweisheiten in ein aufwendig gelehrtes Sprachgewand gehüllt werden. Auf Probleme dieses Ansatzes hier eingehen zu wollen ist aus Raumgründen nicht möglich. Besonders fragwürdig scheint mir die reduktionistische und gleichzeitig eindimensionale Stauchung eines komplexen Kunstgebildes auf ein einziges Zeichenkonzentrat. Beispielsweise reduziert sich "the essential seme" der Dichtung „Mondnacht“ auf "the grammatical matter of subjunctive tense". Dieser Konjunktiv artikuliert sich qualitativ in der Metapher des Als-ob ("as-if-ness") (S. 84). Die wesentliche musikalische Geste ("crucial musical gesture") des zugehörigen Tonsatzes ist der gehäufte Gebrauch harmonischer Nebenfunktionen ("secondary function"), in der sich die Sehnsucht kundgibt. Fazit: "The ground of the intersemiotic relationship between Eichendorff's Poem and Schumann's setting is compulsion" (S. 90). Dieser Zwang ("compulsion") artikuliert sich in der Dichtung im „es war als ob ... müsst“ und im Tonsatz als "compulsion of the dominant for the tonic, of tension for resolution" ...

Jeder Einzelanalyse ist der komplette Abdruck des Notentextes beigegeben, was die Lektüre sehr erleichtert. Die zugehörigen Schenker-Schemata stehen gelegentlich verloren dabei, wo der analytische Kommentar auf sie nicht weiter eingeht. Druckfehler beschränken sich weitgehend auf das Literaturverzeichnis. Zahlreiche Einzelbeobachtungen finde ich im Gegensatz zum theoretischen Überbau überzeugend. Den Grundproblemen der Hermeneutik ist auch durch ein sich objektiv gebärdendes zeichentheoretisches Vokabular nicht zu entkommen.

(Juli 1991)

Bernhard R. Appel

DOROTHEA REDEPENNING: Franz Liszt. Faust-Symphonie. München: Wilhelm Fink Verlag (1988). 87 S., Notenbeisp. (Meisterwerke der Musik. Heft 46.)

Dorothea Redepenning, die verdienstvolle Mitherausgeberin von Franz Liszts *Dramaturgischen Blättern* und Autorin eines Standardwerkes über das Spätwerk des Komponisten (vgl. *Mf* 39, 1986, S. 166–168), setzt sich in der vorliegenden Monographie mit einem der bedeutendsten, aber auch umstrittensten Werke der Symphonik des mittleren und späten 19. Jahrhunderts auseinander. Der — vermeintliche oder tatsächliche — Anspruch des Werkes ergibt sich schon aus seinem Sujet. Ausgehend von der Feststellung: „Der gebildete Deutsche hängt an seinem ‚Faust‘ wie an einem Evangelium ...“ wagt z. B. Richard Pohl 1862 die Voraussage, „... daß der Liszt'sche ‚Faust‘ ... eines der populärsten, wenn nicht das Allerbeliebteste von seinen Werken werden dürfte.“ (R. Pohl: *Liszt's Faust-Symphonie*, in: *NZfM* 57, 1862, S. 30) — eine Einschätzung, die sich offensichtlich als falsch erwiesen hat.

Die Arbeit gibt zunächst einen konzentrierten Überblick über die Entstehungsgeschichte der Komposition, wobei im selben Kontext auch ästhetische Grundsatzfragen abgehandelt werden. Die Analyse des Werkes ist das Hauptanliegen des Buches, wobei sich D. Redepenning vor allem auf den ersten Satz („Faust“) konzentriert. Die klare und einsichtige thematisch-motivische Analyse vermag — auch in Ergänzung der bisherigen Literatur —, einen

Eindruck davon zu vermitteln, wie Liszt es schafft, aus der dialektischen Spannung zwischen irritierend heterogener Gestaltung des Satzes (etwa im Hinblick auf die verschiedenen Ausdruckscharaktere) und einer für die Gestaltung der Themen elementaren motivischen Keimzelle (dem übermäßigen Dreiklang $c - e - as$) eine Synthese in Form eines in sich konsistenten Kunstwerkes von Rang zu formen.

Die Gliederung des 1. Satzes lehnt sich eng an die diesbezüglichen Ausführungen von Constantin Floros an, wengleich Redepenning von der herkömmlichen Dreigliederung der Sonatenhauptsatzform ausgeht und die besser begründete Zweiteiligkeit des Satzes (vgl. hierzu etwa die zitierten Arbeiten von Dahlhaus, Floros, Gruber und Pohl) nur kurz anspricht.

Die Beziehung der formalen Gestaltung des Faust-Satzes zum überkommenen Schema der Sonatenhauptsatzform und des Sonatenzyklus ist das Schlüsselproblem für ein adäquates Verständnis von Liszts Komposition. Die Schwierigkeit liegt dabei darin, daß das Schema Exposition — Durchführung — Reprise zwar für die historische Aufarbeitung der Auseinandersetzung Listzs mit der symphonischen Tradition wichtig ist, für ein Verständnis der individuellen Lösung des Formproblems im „Faust“-Satz jedoch eher hinderlich ist. Die Problematik wird schon allein darin deutlich, daß Redepenning die Takte 297–358 als Durchführung interpretiert (S. 25), Gernot Gruber z. B. jedoch schon ab Takt 71 die Exposition als beendet ansieht. Eigentlich wäre auf den 1. Satz des Werkes schon die Argumentation anzuwenden, den die Autorin zu recht für die Form des 3. Satzes („Mephisto“) formuliert: „Für den dritten Satz empfiehlt sich eine Gliederung, die vom Sonatensatzmodell Abstand nimmt, den über den ganzen Satz verteilten Überleitungs- und Durchführungspartien Rechnung trägt und die klaren formalen Proportionen deutlich macht (die eine Gliederung nach der Sonatenform eher verdecken würde) ...“ (S. 55). Zudem schränkt sie die Aussagekraft der Sonatenhauptsatzform für den „Faust“-Satz selbst stark ein (S. 42 f.).

Geschickt ausgewählte Dokumente — vor allem aus dem 19. Jahrhundert — sowie ein repräsentatives Quellen- und Literaturver-

zeichnis runden den Band ab. Abschließendes Korrekturlesen wäre dem Buch sicherlich zugute gekommen. Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die vorliegende Monographie eine wichtige Bereicherung der Liszt-Literatur darstellt, die Musikwissenschaftler, Musikpädagogen und interessierte Laien gleichermaßen mit Gewinn lesen dürften.

(Juni 1991)

Peter Ramroth

Virtuosität und Avantgarde. Untersuchungen zum Klavierwerk Franz Liszts. Hrsg. von Zsolt GÁRDONYI und Siegfried MAUSER. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1988). 116 S., Notenbeisp. (Schriften der Hochschule für Musik Würzburg.)

Ein schmaler Band mit protzigem Titel enthält vier Beiträge, deren Zusammenstellung sich anscheinend eher lokalen Gegebenheiten verdankt als einem inhaltlichen Konzept.

Zsolt Gárdonyi (*Paralipomena zum Thema Liszt und Skrjabin*) behandelt (wieder einmal) die sog. „akustische Siebenstufigkeit“, die er bei Bartók, Debussy, Ravel, Strawinsky und eben auch bei Skrjabin und Liszt gelegentlich vorfindet. (Gemeint ist eine Skala mit erhöhter Quart und kleiner Sept, deren Ableitung von den — allerdings zurechttemperierten — Partialtönen 8 bis 14 behauptet wird.) Diese Darlegung ist nichts Neues; nach wie vor erscheint der heuristische Wert dieses Konstrukts fragwürdig, da es doch nur eine von mehreren das traditionelle Dur-Moll verlassenden Skalen- bzw. Akkordbildungen in der Musik etwa seit der Jahrhundertmitte (scheinbar) erklärt, der gesamte Kontext also völlig unberücksichtigt bleibt. Davon abgesehen, betrifft diese sogenannte Skala fast stets auch nur einzelne Abschnitte in Kompositionen; das Finalthema etwa von Bartóks *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*, das Gárdonyi wieder einmal für seine These heranzieht, braucht schon im 5. Takt einen neuen Ton und wechselt dann in völlig andere Bereiche, keine Rede davon, daß der angebliche „Tonvorrat“ im Satz eine maßgebende Rolle spielte. Von Gárdonyis Behauptung, „daß Skrjabin selbst seinen sogenannten mystischen Akkord keineswegs als Quartenaakkord, sondern vielmehr als eine Widerspiegelung der Obertöne ansah“ (S. 9), ist das Gegen-

teil richtig: daß nämlich Skrjabin sehr wohl von einem Quartenaufbau sprach, von Sabaneevs Theorie der Obertonableitung hingegen nicht begeistert war. Gárdonyi nennt als einzige Quelle einen (sachlich falschen) Artikel im *Riemann Musiklexikon*; daß seit Jahrzehnten über Skrjamins „mystischen Akkord“ diskutiert wird, verrät er nicht.

Thomas Hitzlberger (*Zwischen Tonalität und Rationalität — Anmerkungen zur Sequenz- und Figurationstechnik bei Liszt*), offensichtlicher im Fahrwasser der ungarischen Theoretiker, zielt auf das Herauspräparieren von allerlei Skalen mit unterschiedlichen Ganz- und Halbtonabständen (die „Distanzen“ sind für ihn ein Merkmal von „Rationalität“, so als ob nicht auch Dur und Moll durch Tondistanzen innerhalb der Skala geprägt wären und als ob „rational“ und „tonal“ ein logisches Gegensatzpaar bildeten), wobei er einfach Vorhaltstöne oder figurative Wechselakkorde großzügig zu jeweils einem „gesamten Tonvorrat“ zusammenzieht und sich so — trotz seiner interessanten Detailbeobachtungen zu komplexen Sequenzierungsverfahren Liszts — Einsichten in die harmonische Konstruktion verstellt.

Siegfried Mausers Beitrag (*Demontage und Verklärung. Zur Form und Dramaturgie in den späten Klavierstücken Franz Liszts*), der so kurz ist wie sein Titel vollmundig, ist eine Art Aperçu: Mauser versteigt sich allen Ernstes zu der Hypothese, Liszts „Dramaturgie und Formbildung“ würden sich „auf verblüffende Weise Vorgängen in expressionistischen Einaktern nähern“.

Die Studie von Georg Schütz (*Form, Satz- und Klaviertechnik in den drei Fassungen der ‚Großen Etüden‘ von Franz Liszt*), laut Vorbemerkung des Bandes eine Hochschul-Zulassungsarbeit, ist als gediegene Analyse unter formalen, thematischen und pianistischen Aspekten eine durchaus nützliche Einführung in dieses Etüden-Corpus.

(Juni 1991)

Wolfgang Dömling

TOMI MÁKELÄ: Virtuosität und Werkcharakter. Zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1989. 223 S., Notenbeisp. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 37.)

In dieser von Carl Dahlhaus betreuten Berliner Dissertation wendet sich der finnische Musikwissenschaftler Tomi Mäkelä mit großem Engagement und bemerkenswerter Akribie einem ebenso reizvollen wie schwierigen Thema zu, nämlich dem komplexen und konfliktreichen Verhältnis von Virtuosität (nicht als Qualität eines Musikers oder einer Aufführung, sondern als charakteristisches Merkmal einer Komposition) und Werkcharakter, wie er sich im Laufe der Musikgeschichte, vor allem in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts, immer mehr verfestigte. „In dieser Arbeit versuchen wir, den Einfluß von einigen Faktoren in den Kompositionen nachzuweisen, die in engstem Zusammenhang mit der Tradition der Virtuosität stehen“ (S. 10). „In allen Phasen geht es um die Untersuchung der Virtuosität in bezug auf das kompositorische Denken und den Werkcharakter in der Musik, was selbstverständlich eine Untersuchung dieser Gegenstände im einzelnen voraussetzt ...“ (S. 11). Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, untersucht Mäkelä im ersten Teil („Über die Grundlagen der Traditionen von Virtuosität und Werkbewußtsein: Ansätze zu einer Theorie“) zunächst unter Heranziehung einer Fülle von Quellen und Studien, z. T. auch zur nicht-europäischen Musik, wo von „Werken“ in unserem Sinne gar nicht die Rede sein kann, die „Eigenarten der ausführenden Tätigkeit an sich“ und die „Notwendigkeit der Ausführung und das Komponieren“ und kommt zu folgendem Zwischenergebnis:

„Die Behauptung, daß Musik lediglich eine auszuführende Kunst sei, ist ebenso falsch wie ihr Gegensatz: die Ausführung macht Musik als Kunst nicht aus und ist nicht einmal ihre notwendige Eigenschaft. Ebenso falsch ist es aber zu meinen, daß die Ausführung ein Aspekt der Musik sei, die nur in Ausführungen selbst untersucht werden könne. Die Ausführung ist in der traditionellen abendländischen Kunstmusik ebenso wie in anderen Musikkulturen — wenn nicht immer absolut notwendig — doch immerhin ein so wesentliches Element, daß es nicht verwundern sollte, wenn sie mit der Musik als klingende, strukturierte und kompositorische Kunst auf vielerlei Weise in Beziehung steht und nicht nur als Ereignis verstanden werden kann. ... Die Ausführung hat daher einen Ereignis-

charakter, der in die Musik als Kunst übertragen wird ...“ (S. 53).

Danach wendet sich Mäkelä den „Qualitäten der Virtuosität und ihren ästhetischen Grundlagen im 19. Jahrhundert“ zu und beschäftigt sich mit Hugo Riemanns „spätromantischem Vortragsbegriff“, zieht aber auch einige bisher zu wenig beachtete theoretische Äußerungen zu dieser Problematik, u. a. von Liszt, Friedrich Wieck, Gustav Schilling, Schumann und Carl Czerny, in seine Betrachtungen mit ein. Im dritten Teil erfolgt schließlich die „Analyse der Virtuosität und des ‚kompositorischen Denkens‘ in den Klavierkonzerten der Hochromantik“ (Chopin, Schumann, Liszt, Grieg, Brahms und Tschaiakowsky, nur Nr. 1 *b*-moll), um „Manifestation und Integration der Virtuosität“ am einzelnen Werk zu zeigen.

„Als ein allgemeines Ergebnis der Untersuchungen kann zusammengefaßt werden, daß die Virtuosität in den hochromantischen Klavierkonzerten zahlreiche immanent-musikalische Manifestationsformen gefunden hat und dadurch ein neuer Typus des Virtuosen — des werkimmanenten bzw. auskomponierten, der nicht der real Ausführende, dessen Identität mit dem Konzertereignis verbunden ist, sondern derjenige ist, dessen Identität sich ausschließlich in der komponierten Textur fixiert — entstanden ist. Die Klavierkonzerte dieser Zeit sind buchstäblich voller Einzelheiten, die am leichtesten und wohl auch sinngemäß mit der werkimmanenten Virtuosität erklärt werden können. Im allgemeinen ist es die Funktion der Qualitäten der Virtuosität, der Rolle des Solisten als eines werkimmanenten Virtuosen Substanz zu geben. Die Virtuosität ist nicht mehr äußerlich, sie ist nicht ein Aspekt außerhalb des Werkdenkens des Komponisten oder der geplanten Werkkonstruktionen, sondern gehört zu dieser Gattung als ein strukturelles und in der musikalischen Textur erkennbares Element“ (S. 167).

Diese Erkenntnisse sind natürlich nicht neu, aber bisher kaum mit solcher nüchternen und präzisen theoretischen Fundierung erarbeitet worden. Mäkelä analysiert die bekannten Klavierkonzerte, dazu erfreulicherweise zu Vergleichszwecken auch die Klavierkonzerte von Mendelssohn, Anton Rubinstein und Saint-Saëns, nicht nach herkömmlichen Mustern,

sondern versucht vor allem, das vielschichtige Verhältnis zwischen dem Virtuosität exponierenden Soloinstrument und dem mehr oder weniger „begleitenden“ Orchester, zwischen virtuoser Spielfreude und „sinfonischer“ Konzeption, zu klären.

„In allen Konzerten scheinen die Komponisten vielfältig mit den Qualitäten der Virtuosität kompositorisch zu ‚spielen‘: z. B. bei Liszt und Tschaiakowsky kann man dem Solisten leicht als charakteristischem Individuum von Rolle zu Rolle, Konstellation zu Konstellation folgen. Die Übergänge sind in bezug auf die Qualitäten der Virtuosität überwiegend gleitend oder sie wirken absichtlich konzipiert. Die Virtuosität des Solisten ist ein kompositorisches Element und muß unbedingt berücksichtigt werden, wenn man diese Kompositionen als Werke in bezug auf ihre strukturelle Vielfalt und Einheitlichkeit bzw. Wirkung und Inhalt (o. ä. m.) untersucht oder gar ‚ästhetisch‘ bewertet: die Qualitäten der Virtuosität haben eine strukturbestimmende Bedeutung. Im Vergleich zu den Konzerten von Rubinstein oder Mendelssohn entsteht aus den Qualitäten der Virtuosität eindeutig — im Zusammenhang mit denen des Werkdenkens im traditionellen Sinne — bei Liszt ein *struktureller Aufbau*. die Qualitäten sind nicht nur einzeln und getrennt zu finden, sondern sie gehen ineinander über und folgen dabei allgemeinen Prinzipien der Strukturbildung“ (S. 163).

Es ist hier nicht möglich, auf viele weitere Aspekte dieser ebenso anregenden wie z. T. sehr abstrakten Studien einzugehen. Gewiß steht der Aufwand an ideengeschichtlichen und theoretischen Erwägungen, Analysen, Tabellen und Schaubildern nicht immer in einem vernünftigen Verhältnis zu den Ergebnissen, die selten überraschen können, doch entschädigen viele kluge und erhellende Bemerkungen im Detail für die Mühsal der Lektüre. Erfreulich ist die ungewöhnlich geringe Anzahl von kleineren sachlichen Irrtümern und Druckfehlern, bewundernswert das tadellose Deutsch, das nur gelegentlich in jenen typischen verquollenen Dissertationsstil abgleitet, wie man ihm leider sonst häufig begegnet. Das beeindruckend umfangreiche Literaturverzeichnis (S. 177—185) und die zahlreichen Notenbeispiele (S. 187—223) erhöhen den Wert einer

Publikation, die zu weiteren Forschungen auf diesem Terrain Anstöße geben sollte.
(Januar 1991) Joachim Draheim

EVA-MARIA LIMBERG: *Richard Wagner-Bibliographie. Problemanalyse und Vorstudien zu einer neu zu erstellenden Personalbibliographie. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1989). 114 S. (Arbeiten und Bibliographien zum Buch- und Bibliothekswesen. Band 7.)*

Nicht die Vorlage einer „fertigen“ Richard Wagner-Bibliographie, sondern — wie der Untertitel mitteilt — eine theoretische, die wissenschaftliche Basis für ein solches Projekt erarbeitende Studie ist die Intention der vorliegenden Publikation. Im ersten Kapitel untersucht die Autorin die spezifischen Probleme einer musikalischen Personalbibliographie, um auf dieser Grundlage Kriterien zu erstellen, mit deren Hilfe das vorhandene bibliographische Material über Wagner erschlossen und — hierauf aufbauend — die Konzeption einer zukünftigen Wagner-Bibliographie entwickelt wird. Diese Kriterien, Auswahl, Inhalt, Anlage und Anordnung einer Bibliographie betreffend, werden leider nur in tabellarischer Form mit Stichworten, knappen Thesen und Fragen formuliert und bleiben, ohne erläuternde Ausführung, zum Teil recht abstrakt. Erst im Kontext der beiden folgenden Hauptkapitel werden sie konkreter gefaßt, und der Umgang mit jenen Kriterien erweist sich weiterhin als durchaus kritisch (z. B. bei Besprechung von Herbert und Henrik Barths *Internationaler Wagner-Bibliographie*).

Die Analysen des zweiten Kapitels beruhen auf zwölf, im Rahmen der bibliographischen Situation repräsentativ ausgewählten Wagner-Bibliographien, die in einem Zeitraum von über hundert Jahren, beginnend mit Emerich Kastners *Wagner-Catalog* (1878), erschienen sind. Ein Verdienst der Autorin ist es, hierbei über den engeren Zweck einer auf eine aktuelle Wagner-Bibliographie hinzielenden Materialanalyse hinaus die Verknüpfung des geschichtlich sich ändernden Standorts der Wagner-Diskussion mit den jeweiligen bibliographischen Leistungen aufzuzeigen. Als grundlegend für die Erschließung der ältesten Wagner-Literatur, aber auch als Materialbasis für

die Erforschung der frühen Wagner-Rezeption erweisen sich die Arbeiten von Emerich Kastner und Nikolaus Oesterlein (*Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek*, 1882ff.). Für die Jahrzehnte von Wagners Tod bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs zeigt Eva-Maria Limberg, daß die ideologische Auseinandersetzung mit Wagner auch auf die bibliographische Beschäftigung mit dem Komponisten sich auswirkte. Und in der Entwicklung nach 1945 schließlich werden zwei Hauptlinien gesehen: Auf der einen Seite steht der umfassende, aber von erheblichen bibliographischen Mängeln behaftete Ansatz der *Internationalen Wagner-Bibliographie* (Bayreuth 1956–1979), eine andere Tendenz verfolgen die im Zuge der modernen wissenschaftlichen Wagner-Forschung entstandenen Spezialbibliographien (wie z. B. Cecil Hopkins' Musikalienbibliographie zu *Tannhäuser*, 1973). Die Autorin kommt daher zu dem Schluß, daß trotz der Fülle an bibliographischen Arbeiten zum Thema Wagner eine „zuverlässige wissenschaftliche Bibliographie ... ein dringendes Erfordernis der Wagner-Forschung“ bleibt (S. 73).

Nachdem dieses zukünftige bibliographische Großprojekt an früherer Stelle der Arbeit bereits in drei Teilbereiche gegliedert wurde — Musikalienbibliographie, subjektive Schrifttumsbibliographie (Wagners literarische Werke) und objektive Schrifttumsbibliographie (Schriften über Wagner) —, konzentrieren sich die konzeptionellen Überlegungen des dritten Kapitels allein auf den letzten Bereich; denn mit dem 1986 erschienenen *Wagner-Werk-Verzeichnis* und der im Rahmen der *Wagner-Gesamtausgabe* geplanten Schriften-Bibliographie sind die beiden anderen Felder bereits bearbeitet bzw. skizziert. In ihren Überlegungen zu einer objektiven Wagner-Bibliographie und mit ihrem Vorschlag zu einer inhaltlichen, die Materialmassen strukturierenden Systematik, versucht Eva-Maria Limberg, Konsequenzen aus der Geschichte der Wagner-Bibliographie zu ziehen und zugleich in pragmatischer Weise ein Hilfsmittel zu entwerfen, das den aktuellen Stand der Wagner-Forschung wideren Tradition umfassend widerzuspiegeln verspricht.

(März 1991)

Peter Ackermann

ANETTE INGENHOFF: *Drama oder Epos? Richard Wagners Gattungstheorie des musikalischen Dramas*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1987. IX, 139 S. (*Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*. Band 41.)

Anette Ingenhoffs Untersuchung geht von einer These aus, die besagt, daß Richard Wagner eine gegenüber dem klassischen Dramenbegriff modifizierte gattungsästhetische Konzeption des Dramas vertrete, in die epische Momente in entscheidender Weise eingebunden seien. Diese These einer Arbeit voranzustellen, die eine Gattungstheorie des musikalischen Dramas Wagners erst noch entwickeln möchte, ist insofern legitim, als die Autorin auf eine umfangreiche Literatur verweisen kann, in der die Verknüpfung von Dramatischem und Epischem bei Wagner bereits hinreichend nachgewiesen wurde. Ihr geht es vielmehr um die Beantwortung der Frage, ob diese episch-dramatische Gattungsmischung eine unkalkulierte Folge der künstlerischen Praxis oder Element einer durchgebildeten Theorie des musikalischen Dramas darstellt.

Daß die Struktur des Wagnerschen Musikdramas — und hier bezieht sich die Autorin primär auf den *Ring des Nibelungen* — Resultat einer mit sehr viel Engagement betriebenen theoretischen Reflexion ist, wird an einer Analyse des mittleren, dichtungstheoretischen Teils von *Oper und Drama* entwickelt. Diese Analyse, literarhistorisch weit ausholend, bildet den Kern der Arbeit und versucht von verschiedenen Seiten her die Aufhebung der Gattungsgrenzen zwischen Drama und Epos als spezifische Leistung Wagners herauszustellen. Besonderes Gewicht legt die Autorin auf Wagners Auseinandersetzung mit den Dramen Shakespeares sowie mit Drama und Gattungsästhetik bei Goethe und Schiller. Gerade am Verhältnis zu Shakespeare wird die Wagnersche Denkweise transparent, die ungeachtet des historisch Beweisbaren eine Literaturgeschichte als Vorgeschichte des Musikdramas konstruiert. Denn Anette Ingenhoff zeigt, daß Wagner das Drama Shakespeares als Dramatisierung des mittelalterlichen Romans darzustellen versucht, mit der Absicht, die um 1850 ästhetisch aktuelle Literaturgattung, den Roman, in die Vorgeschichte des Musikdramas zu rücken und obendrein das mittelalterliche Epos als dessen Stoffquelle zu rechtfertigen.

Konsequent wird in einem eigenen Kapitel über Wagners Romankritik seine These von der mythischen Wurzel des modernen Romans untersucht, eine Konstruktion, die Wagner vornimmt, um den Mythos als stoffliche und strukturelle Basis des Musikdramas zu legitimieren. Der Wagnersche Mythosbegriff — Gegenstand des Schlußkapitels — erweist sich in dieser Konstruktion jedoch keineswegs als restaurativ, sondern als ein Reflex von Zeitgeschichte. Und so kommt die Autorin zu dem Schluß, daß Wagner in *Oper und Drama* eine Gattungstheorie des Dramas entwickelt, die nicht auf den antiken Mythos und damit auf die aristotelischen Dramengesetze zurückgreift, sondern aktuelle, politische Gegenwart in einen neukonstruierten Kunstmythos ästhetisch übersetzt und hierdurch eine offene, das Epische integrierende Dramenform konstituiert — eine Gattungstheorie, die (wie die vier Exkurse im Anhang des Bandes verdeutlichen) im *Ring des Nibelungen* künstlerische Praxis wurde.

(April 1991)

Peter Ackermann

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

Hajtas, auch promovierter Priester, bezieht als ausgebildeter Sänger eigene Erfahrungen in seine Heidelberger Dissertation ein. Sein Ausgangspunkt war die — etwas verquer formulierte — Frage, „ob die interpretatorische Freiheit, die sich viele frühere Interpreten erlaubt haben, von Verdi gebilligt wurde oder nicht“. Eher cursorisch und unsystematisch angeführte Selbstzeugnisse Verdis zum Singen (auf der Bühne) einerseits, Klavierauszüge andererseits bilden die Bezugspunkte. Sein Material sind „akustische“ (also die den „elektrischen“ bzw. elektroakustischen vorausgehenden) Aufnahmen, deren Klangbild technisch ziemlich beschränkt ist. Die Auswahl von 205 Aufnahmen mit 108 Interpreten bezieht sich (unter Ausschluß von Walzen) auf die Schallplatten-Sammlung des ORF-Mitarbeiters Horst Springauf. Daß sie „repräsentativ“ sei, ist unwahr-

scheinlich (allein für 1898—1908 z. B. wurden 1633 Einspielungen verzeichnet, und der immerhin nicht unprominente Gigli z. B. tritt überhaupt nicht auf), aber für Hajtas' Untersuchung sekundär. Einige weiterführende Hinweise lassen sich schon den Interpreten-Biographien entnehmen, die Hajtas aus verschiedenen Quellen kompilierte. Mehrere Anhänge erschließen registerartig die behandelten Aufnahmen: Interpreten, deren Gesangslehrer, chronologische Listen der Aufnahmen nach Opern oder Interpreten angeordnet, alphabetische Listen nach Operntiteln oder Interpretennamen.

Im Hauptteil mißt Hajtas die Aufnahmen an den jeweils frühesten Klavierauszügen (im Verdi-Institut in Parma), zieht aber fallweise auch spätere Ausgaben mit heran. (Im Unterschied zum Orchestersatz lassen sich die Vokallinien unter der Hülle des Rauschpegels und anderer technisch bedingter Unzulänglichkeiten noch am ehesten beurteilen.) Mit Sängern wie Battistini, de Reszke, Maurel, Tamagno sind Mitarbeiter und Zeitgenossen Verdis vertreten. Bei seinen Analysen folgt Hajtas dem Alphabet von *Aida* über *Macht des Schicksals* und *Maskenball* (die im Anhang als *Forza* und *Ballo* figurieren) bis *Trovatore*. Obwohl es z. B. von *Aida* schon 1906/07 eine Art Gesamtaufnahme gibt, beschränkte sich das Schallplattenrepertoire durchweg auf einzelne „Schlager“. Vom *Falstaff* z. B. zitiert Hajtas nur die Kürzest-Arie *Quand'ero paggio*. Hajtas geht als Sänger und nicht als Philologe an die Interpretation heran — und dabei ziemlich weit. Im Vollzug verwandelt sich die Frage nach der Art und dem Grad interpretatorischer Freiheit in die Frage nurmehr nach dem Wie und Warum. Und die resümierende Antwort lautet: „Eine Aufführung ... ohne alle Verzierungen und extra hohe Noten, die nicht in der Partitur verzeichnet sind, beraubt diese Musik ihres pulsierenden Lebens.“ Das generalisierende Urteil, das Hajtas ästhetisch allgemein mit dem Prinzip Aufführung als Vollendung und Verlebendigung des Werks und speziell mit Berufung auf Verdis Kategorie des *effetto* legitimiert, braucht man nicht zu teilen. Hajtas läßt es aber diskutabel werden, indem er im einzelnen mit zahlreichen minutiös transkribierten Notenbeispielen Text und klangliche Realisierung vergleichbar macht. Bloßer Sängerwillkür

liefert er so durchaus keine Legitimation, vielmehr durch die akribische Versenkung ins Detail Materialien für eine historische, aber auch aktuelle Ästhetik des Operngesangs.
(April 1991) Hanns-Werner Heister

HELGA ZIMMERMANN: *Untersuchungen zum Kompositionsunterricht im Spannungsfeld von Traditionalismus und Neudeutscher Schule, dargestellt am Beispiel der Lehrtätigkeit Friedrich Kiels (1821–1885).* Hagen: Kommissionsverlag v. d. Linnepe 1987. 233 S., Notenbeisp. (Forschungen zur westfälischen Musikgeschichte. Heft 5.)

Rezensionen pflegen mit der Darstellung und Diskussion des Inhalts eines Buches zu beginnen und Ausstattung und verlegerische Betreuung erst in der Coda zu streifen. Im vorliegenden Fall aber, einer Siegener Dissertation von 1987, ist man zur Umkehrung der üblichen Rang- und Reihenfolge genötigt. Denn die Notenbeispiele, mit denen die Autorin ihre Arbeit aus gutem Grund reichlich ausstattet (welcher Leser hat schon die *Klaviervariationen* op. 1 von Hugo Kaun oder die *Violin-Sonate a-moll* von Zygmunt Noskowski zur Hand?), sind zu einem ganz erheblichen Teil völlig unleserlich. Einigen anderen, sofern sie nicht (S. 194) auf dem Kopf stehen, kann durch Nachziehen der Notenlinien, der Hälse und Fähnchen ein wenig aufgeholfen werden. Der Nutzen des Buches, das den Kompositionsunterricht Friedrich Kiels vor allem auch durch Untersuchungen an Kompositionen seiner Schüler zu erhellen sucht, wird durch diese Nachlässigkeiten erheblich beeinträchtigt.

Die Musik Friedrich Kiels erlangte auch zu seinen Lebzeiten kaum mehr als regionale Bedeutung. Als Lehrer aber, zunächst für Klavier und Theorie, dann für Komposition hat Kiel zwischen 1845 und 1885 mehrere Generationen von Musikern ausgebildet, die in einflussreiche Positionen in den nördlichen Teilen Deutschlands und im Ausland gelangten und dort das Musikleben prägten. Diese pädagogische Tätigkeit Kiels versucht Helga Zimmermann in ihrem Buch zu rekonstruieren. Sie hat zu diesem Zweck im Archiv der Berliner Musikhochschule, an der Kiel seit 1870 unterrichtete, nach Dokumenten gefahndet, sie hat

Schriften der Kiel-Schüler studiert und Kompositionen, die während der Studienzeit bei Kiel entstanden, untereinander und mit entsprechenden Werken des Meisters verglichen.

Zimmermann beginnt mit einer Kurzbiographie und einer knappen Darstellung des Berliner Akademiker-Umfelds, um dann in einem ersten Hauptteil detailliert über Kiels Schülerkreis zu informieren. Neben Siegfried Ochs und Heinrich Barth findet man in ihrer Liste auch Hindemiths Lehrer Arnold Mendelssohn und den Engländer Charles Stanford. Im folgenden Kapitel wertet sie Berichte der Schüler über Kiels Unterricht aus, der wesentlich auf der Verschränkung von Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre beruhte. Kiel betonte das lineare Moment des Tonsatzes, welches niemals der harmonischen Progression geopfert werden dürfe, und die formkonstituierende Rolle der Harmonik, die sich in der „durchgehenden Grundtonart als Bezugszentrum“ (S. 84) manifestiere. Die anschließenden „Untersuchungen zu den Schulkompositionen der Kielschüler“ bilden das Herzstück der Arbeit und sind gegliedert in Bemerkungen zur „Melodik und Themenbildung“, zu den „Instrumentalgattungen der Schülerkompositionen“ und „zur Harmonik“. An Charakteristika der Kiel-Schule nennt die Autorin u. a. eine regelmäßige Themenstruktur, eine Vorliebe für kontrapunktische Variationen und für Gruppenbildung innerhalb der Variationszyklen, das Übergewicht der Exposition und des 1. Themas in Sonatensätzen sowie eine weitgehende Beschränkung auf nahverwandte Tonarten und sparsame Verwendung der Chromatik. Ein abschließendes Kapitel, das nicht auf neuem Quellenmaterial beruht, sondern Angaben aus Lexika kompiliert, enthält Hinweise zur „Stellung der Kielschüler im Musikleben der Jahrhundertwende“.

Der methodische Ansatz, den mündlichen Unterricht aus Berichten und Kompositionen der Schüler zu rekonstruieren, leuchtet ein. Zweifelhaft erscheint hingegen, ob der Ansatz in jedem Fall konsequent durchgeführt wurde. So hätte die Untersuchung der Schüler-Berichte, deren Ergebnisse ein wenig unspezifisch ausfallen, aus der Diskussion des Verhältnisses von Kiel zu seinem Lehrer Dehn und ihrer Stellung in der musiktheoretischen Tradition präzisere Kriterien gewinnen können (die Inhalts-

angabe von Cherubinis *Cours de contrepoint et de fugue*, S. 75 ff., reicht dafür nicht aus). Im analytischen Teil herrscht bisweilen Verwirrung in Grundbegriffen (S. 116: Fortspinnung, Entwicklung); harmonische Prozesse sind meist nur grob klassifiziert, nicht im Detail analysiert (und die Klassifizierung scheint stellenweise problematisch, S. 189: In Paderewskis 9. Variation handelt es sich, wenn man aus dem mitgeteilten Ausschnitt urteilt, um eine Zwischendominante, nicht um eine enharmonische Modulation). Die Autorin verwendet darüber hinaus eine Buchstaben-Chiffrierung, von der nicht ganz klar ist, was sie repräsentieren soll (auf den Seiten 101 ff. wohl Motive, auf S. 167 vermutlich Perioden, Phrasen, jedenfalls ausgedehntere Partikel). Die allbekannten Nachteile des Buchstaben-Verfahrens werden noch dadurch gesteigert, daß die Autorin, statt sich auf grobe Charakterisierung von Teilen zu beschränken, um feinste Differenzierungen bemüht ist und so ein Bezeichnungsdickicht produziert, das schlechterdings undurchdringlich ist (S. 119: a₁''', a₂, b etc.).

Eine kurze Anmerkung verlangen die reichlichen Zitate aus Schriften von Carl Dahlhaus, die mitunter irritierend verkürzt sind. So hat die Charakterisierung unterschiedlicher kompositorischer Verfahren bei Brahms und Wagner ihre Pointe im Original darin, daß dieser Differenzierung eine gemeinsame Problematik zugrundeliegt (*Zur Problemgeschichte des Komponierens*, in: *Zwischen Romantik und Moderne*, München — Salzburg 1974, S. 59). Außerhalb dieser Fragestellung und außerhalb einer Problemgeschichte des Komponierens liest sich die Passage wie eine Reihung stilistischer Merkmale (Zimmermann S. 85).

(Juni 1991)

Thomas Kabisch

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

Wenngleich die biographische Literatur zu Anton Bruckner nicht gerade spärlich zu nennen ist und dessen physische Erscheinung von Anfang an mit (photographischem) Bildmaterial einigmaßen gut belegt war, so lag es doch

nahe, die nunmehr vom Linzer Anton-Bruckner-Institut seit längerem zusammengetragenen Dokumente und deren Nachweise (Photographien; Porträtmalerei, -büsten; Graphiken, Scherenschnitte, Medaillen und anderes) in Buchform zu präsentieren.

Was die zu Lebzeiten Bruckners angefertigten Porträts betrifft, so konnte gegenüber der wichtigen Vorarbeit von Heinz Schöny (*Anton Bruckner im zeitgenössischen Bildnis*, 1968) freilich nicht allzu viel Neues mehr beigebracht werden. Nachdem das Ganzporträt mit Noten(?)rolle (Schöny F 2j; dort „1863“) ohne nähere Begründung wieder ins Jahr 1854 vor datiert wurde, liegen nun mit 87 Nummern sämtliche erreichbaren Bildquellen aus vier Lebensjahrzehnten vor; freilich stammt der weitaus größte Anteil davon (über 85 Prozent) aus dem letzten Jahrzehnt.

Insbesondere abhängige Repliken, Karikaturen oder beiläufige Skizzen von Schülerhand sind es, die das Korpus dieser Dokumentation anwachsen haben lassen. Die posthumen Bildnisse zeigen Bruckner unter anderem auf Notgeld, Briefmarken und immer wieder im Kreis der musikalischen Himmelsbewohner; wie zu erwarten, erweist sich dieses Repertoire zu einem großen Teil (etwa die Hälfte) von nur wenigen Stamm-Porträts abgeleitet.

Die vorliegende Ikonographie will als Verzeichnis verstanden sein; wenn auch die bewußte Einschränkung des Informationspotentials, das die Sammeltätigkeit des Bruckner-Instituts angehäuft haben dürfte (Besitzer/Fundorte; Nachweise von Reproduktionen), in diesem Rahmen ein wenig befremdlich wirkt, so wird der Auskunft Suchende im Normalfall (was ist das?) wohl weitgehend zufriedengestellt werden. Im Gegensatz zu H. Schömys detaillierten Beschreibungen beschränkt sich R. Grasberger auf knappe Angaben dessen, was zu sehen ist; leider ist die Wiedergabe vieler Photographien erheblich graustufenärmer als etwa in Schömys Katalog. Hier vermag auch der Farbteil mit seinen 25 Reproduktionen den Benutzer nur halb zu trösten.

Der Bild-Katalog, der die datierbaren Quellen bis 1924 aufführt sowie die Liste der undatierten Bild-Dokumente mit den makabren Aufnahmen von der Sarkophagöffnung 1921 (nach Grasberger dem Bereich der „Dokumentation“ entrückt) schließt, soll mit einem

zweiten Band, der die Produktion nach 1924 (dem hundertsten Geburtsjahr Bruckners) beinhaltet, komplettiert werden. Wünschenswert wäre darüber hinaus jedoch noch ein weiteres Werk, das den interpretierenden Schritt, der den ikonographischen Ansatz erst „bedeutend“ macht, vollzieht.

(Juli 1991)

Thomas Röder

STEFFEN LIEBERWIRTH: *Anton Bruckner und Leipzig. Die Jahre 1884–1902*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1988. 143 S., Abb. (*Anton Bruckner. Dokumente und Studien. Band 6.*)

Die „dem Gewandhaus zu Leipzig und dem Anton Bruckner Institut Linz“ gewidmete Schrift des langjährigen Dramaturgen des Leipziger Gewandhauses dokumentiert mit einem zum größeren Teil neu erschlossenen und hier erstmals vollständig aufbereiteten Quellenmaterial die Leipziger Bruckner-Rezeption von 1884, als zum ersten Mal ein Bruckner-Werk in Leipzig erklang, bis zum Jahr 1902, von dem an man von einer „zielgerichteten Bruckner-Pflege in Leipzig“ sprechen kann. Der anschaulich geschriebene, mit zahlreichen Bildern und Faksimiles (von Programmzetteln und Rezensionen) reich illustrierte Text Lieberwirths — mit dem nahezu vollständigen Abdruck der relevanten Leipziger Zeitungs-Rezensionen und wichtiger Korrespondenz, mit einem im Anhang mitgeteilten detaillierten chronologischen Verzeichnis der Leipziger Konzerte mit Werken Bruckners und einem umfassenden Register zum Nachschlagen — verleiht dieser Studien insgesamt einen hohen informativen Wert.

Die Leipziger taten sich in dem Berichtszeitraum sehr schwer mit der Rezeption des dortzulande weitgehend unbekanntesten österreichischen Sinfonikers Bruckner, und ohne den künstlerischen Weitblick des Theaterkapellmeisters und späteren Gewandhauskapellmeisters Arthur Nikisch wäre wohl in dieser überwiegend von Traditionalisten beherrschten Musikstadt in Sachen Bruckner kaum etwas geschehen. So aber kam es — nach längerer Vorbereitung — 1884 in Anwesenheit des Komponisten immerhin zur Uraufführung der *Siebenten Symphonie*, 1893 zu einer Wieder-

aufführung (im Liszt-Verein, unter Emil Paur) und im Todesjahr Bruckners 1896 zu einer Darbietung der *Vierten Symphonie* (unter Hans Sitt). Wieder war es Nikisch, der dann zu jener Zeit Bruckners Musik endlich auch im bis dahin sehr konservativen Gewandhaus durchsetzte (*Streichquintett* 1895, *Te Deum* 1897, *Fünfte Symphonie* 1899, *Dritte Symphonie* 1902). Von den Vokalwerken konnten die Leipziger nur Teile aus der frühen *Windhager C-dur-Messe* (1886 im Riedel-Verein), die *e-moll-Messe* sowie den *150. Psalm* (1902 in der Thomaskirche) hören. Das ist insgesamt natürlich relativ wenig, ergibt aber bereits eine Fülle von interessantem Dokumentationsmaterial, welches das Pro und Contra widerspiegelt, mit dem man dem Brucknerschen Werk bzw. den Werken der Liszt/Wagner-Richtung in der Leipziger Presse begegnete.

In seinen Kommentaren zu diesem Material bemüht sich Lieberwirth auch, die lokal- und institutionsgeschichtlichen Tendenzen und Entwicklungen aufzuzeigen, innerhalb deren sich die Bruckner-Rezeption vollzog. Somit bietet diese Schrift auch ein Stück Musikgeschichte Leipzigs, wie überhaupt diese auch technisch aufwendige Publikation wohl eine doppelte Zielrichtung hat: Leipzig und Bruckner, und insgesamt auch auf ein breiteres Leserpublikum zugeschnitten ist. Dabei ist eine gewisse journalistische Diktion ebenso unverkennbar wie ein gehöriger Schuß Enthusiasmus des Autors für Bruckner. Erstere prägt vor allem die historisch-erzählerischen Partien des Textes (z. B. S. 14: Leipziger Geschichte; S. 27: Bruckners Ankunft in Leipzig); letzterer zieht sich wie ein roter Faden durch die Kommentare zu den zitierten Rezensionen, indem die positiven Meinungen zum Brucknerschen Werk offen oder auch nur latent wohlwollend als beachtliche Zeugnisse richtiger Einsicht deklariert, die (überwiegenden) negativen Anmerkungen der Presse pauschal als voreingenommene, den musikalischen Fortschritt verkennende Stellungnahmen charakterisiert werden. Die emphatische ‚Siegesmeldung‘, mit der Lieberwirth seine Ausführungen zu Ende bringt, ist symptomatisch für diese Grundeinstellung: „Dank einer bewußt einsetzenden Bruckner-Pflege in Leipzig wurden die noch allzuoft entstellenden Kritiken immer mehr in den Hintergrund

gedrängt. Nikischs unermüdliches Einsetzen für den verehrten Komponisten hatte sich glücklicherweise gelohnt, denn jetzt endlich war es den Werken des Meisters vergönnt, allmählich ihren Siegeszug in Leipzig anzutreten" (S. 132).

Auf einem so groben Raster eines (übrigens in der Bruckner-Gemeinde sehr beliebten) Freund-Feind-Bildes (auf S. 112 werden die Portraits von Hermann Kretzschmar und Georg Göhler mit der Unterschrift „Ein Bruckner-Gegner“ bzw. „Ein Bruckner-Verehrer“ wiedergegeben!) läßt sich natürlich keine kritische Rezeptionsforschung betreiben. Zu einer solchen bedarf es schon einer eigentlichen, systematischen Auseinandersetzung mit den Texten, einer differenzierten Interpretation des Für und Wider, und zwar sowohl nach der Seite des Kritisierenden als auch nach der des Kritisierten hin. Denn diese historischen Urteile gründen nicht nur im kulturellen Kontext des Rezipienten, sondern auch im rezipierten Gegenstand selbst. Das heißt, historisches Verständnis für ein heute vielleicht einfältig anmutendes, parteiisches Urteil ist hier ebenso gefragt wie kritische Auseinandersetzung mit jener seinerzeit angeblich mißverstandenen Musik, die uns heute scheinbar keine Probleme mehr aufgibt, weil der Name des Komponisten im Nachherein für ihre Schlüssigkeit bürgt.

Aber sicher war eine solche im engeren Sinne wissenschaftliche Vorgehensweise vom Autor prinzipiell gar nichts intendiert, und Lieberwirths Schrift büßt auch dadurch nichts von ihrem bereits beschriebenen Stellenwert ein. Es sollte an dieser Stelle auch nur (wieder) einmal auf diese Aspekte aufmerksam gemacht werden; denn wie es scheint, steht eine Bruckner-Rezeptionsforschung dem Fach unmittelbar ins Haus, und wenigstens diese sollte man vor zuviel sichtverstellendem Bruckner-Enthusiasmus bewahren.

(Juli 1991)

Winfried Kirsch

HANS-JOSEF IRMEN: Hänsel und Gretel. Studien und Dokumente zu Engelbert Humperdincks Märchenoper. Mainz-London-New York-Tokyo: Schott (1989). 334 S., Notenbeisp.

Dem vielversprechenden Titel, der einen gewichtigen Beitrag zu Humperdincks *Märchenoper* (UA 1893) und damit zu einem in der wissenschaftlichen Forschung stark unterbelichteten und mit verzerrenden Fehlurteilen behafteten Opern-Genre der Wagner-Nachfolge erwarten läßt, wird Irmens Untersuchung nicht gerecht. Dies liegt zum einen an der eingegengten Optik, der zugunsten der Überbewertung eines eher peripheren Aspekts die für die musikgeschichtliche Einordnung des Werks entscheidenden Punkte zum Opfer fallen. Zum anderen hat der Autor auf eine Auswertung der zum Teil erstmals veröffentlichten Dokumente (aus dem immerhin seit 1950 zugänglichen Nachlaß des Komponisten) verzichtet, so daß die Publikation insgesamt im diffusen Feld marginaler Betrachtungen steckenbleibt.

Schwer nachvollziehbar und dem Werkverständnis wenig dienlich ist Irmens Versuch, Humperdincks Oper als Vertreter des spätromantischen „Tod und Verklärung“-Motivs und vor diesem Hintergrund betrachtet auch als Exponent des *Fin de siècle* auszuweisen. Ausgangspunkt hierfür ist für ihn die Traumphantomime, mit der das zweite Bild schließt, nachdem die Kinder den „Abendsegen“ gebetet haben und laut Regieanweisung „Arm in Arm verschlungen alsbald eingeschlummert“ sind. Irmens These auf den Punkt gebracht: Hänsel und Gretel sind im Wald vor Müdigkeit nicht eingeschlafen, wie dies sämtliche Märchenversionen und das Libretto vorsehen, sondern des Hungers gestorben, so daß sie später nicht mehr ‚real‘, sondern in verklärter Gestalt in Erscheinung treten. Anhaltspunkte für diese Deutung liefert das Werk nicht, so daß es kaum verwundern darf, wenn Irmens Argumentation nicht überzeugen kann. Vielmehr handelt es sich bei dieser Szene um eine den Schlaf der Kinder transzendierende Schlußapothese, die, was Irmen unterschlägt (S. 25–33), verbal bereits vorweggenommen ist: im Text des „Abendsegens“, der genau das beschreibt, was danach pantomimisch dargestellt wird. Begleitet von einer wahrlich sphärischen Himmelsmusik formieren jene vierzehn Engel, die im Gebet der Kinder gleichsam herbeizitiert wurden: „zwei zu meinen Häupten, zwei zu meinen Füßen, zwei zu meiner Rechten, zwei zu meiner Linken, zweie, die mich decken, zweie, die mich wecken, zweie, die

mich weisen zu Himmels Paradeisen". Wie bereits Constantin Floros (*Gustav Mahler I*, Wiesbaden 1987, S. 172–177, bes. S. 176; von Irmen nicht konsultiert) festgestellt hat, handelt es sich hierbei um das Auftreten der Schutzengel, die nach dem biblischen Motiv der Jakobsleiter auf einer Wolkentreppe herabsteigen und die Kinder fürsorglich umfassen. Die Pantomime ist somit die szenische Visualisierung des Traums der im Wald verirrt Kinder, die durch ihre Unschuld den uneingeschränkten Schutz des Himmels genießen. Die tiefe Religiösität dieses Trost und Vertrauen spendenden Kinderspruchs könnte allemal eine Gleichsetzung mit der psychologischen Kategorie des Urvertrauens erfahren (analog zur modernen Märchenforschung, die Irmen nicht berücksichtigt), eine Umdeutung als Tod und Verklärung der Kinder ist indes durch nichts gerechtfertigt. Um seine Theorie des realen, sozialkritisch intendierten Hungertodes zu stützen, nimmt Irmen bereits in Bechsteins Märchen eine in ihrer radikalen Umdeutungsstrategie die Tendenz des ganzen Buchs spiegelnde Verfälschung vor (S. 32): Aus den „Bettchen“ der Kinder werden kurzerhand „[Toten-]Bettchen“ und wenn die Hexe die Kinder, die laut Bechstein meinten, „im Himmel zu sein“, zur Ruhe legt, dann ist es die „[letzte] Ruhe“, die Hänsel und Gretel finden. Das romantische Motiv des ewigen Schlafs, auf das der Verfasser offenkundig abzielt, wird an keiner Stelle aus Humperdincks Werk selbst entwickelt, sondern mit dem Hinweis auf Wagners *Holländer* (Schlußapotheose) zu erklären versucht (S. 31). Auch das Unterfangen, auf nicht mehr als acht, obendrein durch zahllose Zitate aufgeblähten Seiten mit der Überschrift „Tod und Verklärung als Leitgedanken in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts“ das Ergebnis stützen zu wollen, mißlingt, da die angeführten Beispiele (von Glucks *Orfée*, Beethovens *Fidelio*, Schuberts *Alfonso und Estrella*, Liszts *Lamento e Trionfo* bis hin zu Darstellungen aus der bildenden Kunst ist vieles versammelt, was beim besten Willen nicht mit dem „Tod und Verklärungs“-Motiv in Verbindung gebracht werden kann) nicht dazu geeignet sind, Humperdincks Intention hinreichend zu beleuchten. Die gewaltsame Umdeutung des Opernsujets in Richtung Tod und Verklärung bildet schließlich die

Grundlage für den Ansatz, Humperdincks Oper aufgrund ihrer Entgrenzungstendenz (S. 55 ff.) als Prototyp des Fin de siècle auszuweisen. Schon bei der oberflächlichen Lektüre von Jens Malte Fischers Standardwerk (*Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München 1978) hätte der Autor merken müssen, daß sich die dort erarbeiteten stilistischen Merkmale mit Humperdincks Märchenoper nicht in Einklang bringen lassen. Statt musikalischer Analysen flüchtet sich der Verfasser erneut in die Aufzählung wahllos herausgegriffener Beispiele für das „Tod und Verklärungs“-Motiv, für Traum und Entgrenzung: angeführt werden Zitate von und über Liszt sowie Richard Strauss, *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* wird zum Thema Traum konsultiert, eine Passage aus einem „tibetanischen Lama“ (S. 61) vollendet das Sammelsurium. Mit dem Thema — Humperdincks *Hänsel und Gretel*-Oper — hat dies alles nichts zu tun, und spätestens hier bestätigt sich für den Leser der schon anhand des Inhaltsverzeichnisses gewonnene Eindruck, daß es Irmen weit mehr um die dann freilich kaum befriedigend erörterte Problematik von Tod und Verklärung ging als um Humperdincks Oper, die ins Korsett dieser Thematik eingespannt wird. Die Behauptung, Humperdincks Partitur sei im Hinblick auf die Verwandtschaft zu bildhaften Darstellungen von Hans Thoma, Max Klinger, Ferdinand Hodler, Giovanni Segantini durch „ikonographische Stilmerkmale“ (S. 67) gekennzeichnet, bleibt ebenso indifferent wie die Ausführungen zu „Humperdincks Personalstil“ (S. 105 ff.), über den freilich auf nur zwei Seiten wenig Detailliertes festzustellen ist.

Die Dokumentation der Entstehungsgeschichte, die mit zwei Drittel Umfang auch den Hauptteil der Studie bildet, kann die Mängel der eigentlichen Untersuchung nicht wettmachen, da auf eine kritisch kommentierte Auswertung verzichtet wird. Abgedruckt wird hier alles, was zum Thema gehört. So erfahren wir aus bisher unbekanntem Briefen und Tagebuchaufzeichnungen, daß Humperdinck für den Schott-Verlag Aubers Comique *Le Cheval de Bronze* für die deutsche Bühne bearbeitet hat und dort ein „Sphärenballett“ einlegen wollte (S. 121), auch von einem „Midas-Plan“ ist die Rede (S. 124), die Entstehung der einzelnen *Hänsel und Gretel*- Fassungen wird anhand von

Kalendernotizen des Komponisten verfolgt. Die Texte des Liederspiels und des Singspiels werden am Schluß zwar wiedergegeben, auf eine vergleichende Gegenüberstellung wird aber verzichtet. Das Fehlen von Verzeichnissen (sowohl der Literatur als auch der Quellen!) ist ein weiteres Manko, das den wissenschaftlichen Wert der Studie in Frage stellt.

Versucht man, die für eine Neubewertung von Humperdincks *Hänsel und Gretel*-Oper relevanten Ergebnisse zusammenzufassen, so sind diese im Grunde auf zwei Fakten zu beschränken. Zum einen weiß man nun, daß Humperdinck seine Oper nicht, wie bisher angenommen, auf die Grimm'schen *Kinder- und Hausmärchen* (1810) stützte, sondern auf die Bechstein'sche Version von 1845, die ohnehin im 19. Jahrhundert weiter verbreitet war (S. 27). Zum anderen muß Irmens Ausführungen zufolge davon ausgegangen werden, daß nicht Adelheid Wette, die offenbar wenig begabte Schwester Humperdincks, das Libretto verfaßte, sondern deren Gatte Hermann Wette und Humperdincks Vater maßgeblich an der Fertigstellung der Textvorlage beteiligt waren (S. 78f.). Andere Neubewertungen, beispielsweise der Umstand, daß Humperdinck — ebenso wie Bechstein — Freimaurer gewesen sein soll, entbehren jeder gesicherten Grundlage und dienen eher dazu, die nebulöse Einschätzung des vermeintlichen Schöpfers der Märchenoper weiterhin zu fördern als das Schaffen Humperdincks angemessen zu beleuchten.

So ist im Rahmen einer Rezension dieser nicht zuletzt aufgrund des Fehlens analytischer Untersuchungen für die wissenschaftliche Forschung kaum verwertbare Studie nicht nur auf die Mängel, sondern in besonderem Maße auch auf die fehlenden Gesichtspunkte hinzuweisen: 1.) Abgrenzung gegen Richard Wagner, das Trauma einer ganzen Komponistengeneration. 2.) Einbeziehung des späteren Operschaffens Humperdincks einschließlich der für Max Reinhardt komponierten Schauspielmusiken. Bei der Lektüre des Buchs entsteht der Eindruck, Humperdinck habe außer *Hänsel und Gretel* keine weiteren Bühnenwerke mehr geschrieben. 3.) Vergleich zu den übrigen Vertretern der Märchenoper des ausgehenden 19. Jahrhunderts (etwa Siegfried Wagner, August Langert, Ludwig Thuille), die sich ebenso wie die Repräsentanten der komi-

schen Oper dem volkstümlich-heiteren Metier verschrieben, um dem mythologisch befrachteten Musikdrama Wagners zu entrinnen. 4.) Humperdincks Kampf gegen die Erfolge von Mascagnis *Cavalleria rusticana*, ein Werk, das die ersten *Hänsel und Gretel*-Aufführungen schwer überschattete. 5.) Der Einfluß von Humperdincks Märchenoper auf die Kinder-Opern des 20. Jahrhunderts (z. B. von Benjamin Britten, Paul Hindemith, Hans Werner Henze).

(März 1991)

Julia Liebscher

Die Texte der Lieder von Richard Strauss. Kritische Ausgabe von Reinhold SCHLÖTTERER. Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag 1988. 267 S. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München. Band 10.)

Richard Strauss' Lieder haben, wie es scheint, seit einiger Zeit in der Musikforschung Konjunktur. Nach Alan Jeffersons erster kurzer Monographie von 1971 erschienen in rascher Folge Ursula Lienenlukes Kölner Dissertation von 1976 (*Lieder von Richard Strauss nach zeitgenössischer Lyrik*) und Barbara Petersens Arbeit *Ton und Wort. The Lieder of Richard Strauss* (1977), die 1986 auch in einer deutschen Bearbeitung als Band 8 der Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München publiziert wurde. In derselben Reihe hat nun Reinhold Schlotterer eine kritische Ausgabe der Texte der Lieder von Strauss vorgelegt. Seine Edition, so der Herausgeber, sei keineswegs allein „eine praktisch verwertbare Anhäufung von Texten“, sondern wolle vor allem die Möglichkeit schaffen, „den von Strauss vertonten Gedichten in ihrer vollen poetischen Wirklichkeit ... zu begegnen, und so im Lied gleichsam das Gedicht mitzuhören, umgekehrt aber auch vom Lied her auf das zugrundeliegende Gedicht zurückzublicken, das Gedicht also nach seiner Interpretation durch Strauss vielleicht mit neuen Augen zu lesen“ (S. 10). Dieses Ziel mache eine kritische Ausgabe unabdingbar: Jedes Gedicht müsse nach Möglichkeit nach der von Strauss verwendeten Ausgabe diplomatisch getreu wiedergegeben werden; Abweichungen zwischen Lied- und Gedichttext seien in einem Kritischen Apparat festzuhalten.

Dem eigentlichen Textkorpus hat Schlötterer einen „Werkbericht über Bestimmung und Anlage des Buches“ sowie einen ausführlichen, informativen Essay „Richard Strauss und die Texte seiner Lieder“ vorausgeschickt. Im Anhang des Buches finden sich neben einer kurzen Bibliographie (die mindestens um die oben erwähnten Titel von Jefferson und Lienenlücke zu ergänzen wäre) mehrere Register: ein Verzeichnis verschollener Jugendlieder (in dem allerdings TrV 5, publiziert von Schuh in der „Nachlese“, strenggenommen nichts zu suchen hat), eine Auflistung der Dichter in der chronologischen Folge von Liedkomposition und Opuszahl (beginnend mit Schubarts *Weihnachtslied*, einem der ersten Kompositionsversuche des sechsjährigen Strauss, und endend mit den erst 1985 veröffentlichten *Malven* von Betty Knobel, dem allerletzten vollendeten Werk des 84jährigen), sowie alphabetische Verzeichnisse von Dichtern, Übersetzern und Sammlungen, von Komponisten textgleicher Lieder (in zwei Fällen — Schillings 61 und Schumann 68 — handelt es sich jedoch um textgleiche Chöre) und von Titel und Anfangszeilen der Gedichte.

Schlötterers Ausgabe enthält insgesamt 195 Gedichttexte und damit die Vorlagen für sämtliche von Strauss vollständig komponierte und erhaltene Lieder. (Alle übersetzten Gedichte sind zusätzlich in der Originalsprache abgedruckt.) Die Anordnung der Dichter folgt der Chronologie, sie reicht von Michelangelo bis zur erwähnten Betty Knobel. Der Kritische Apparat umfaßt die Lebensdaten der Dichter, Angaben zur Fundstelle des Textes, zu Kompositionsdatum und Erstdruck des Liedes (nach Trenners Werkverzeichnis), zu Abweichungen zwischen Gedicht- und Liedtext sowie gelegentlich zusätzliche Kommentare, die man sich manchmal ausführlicher gewünscht hätte. (Daß Strauss z. B. op. 31,2 mit seinem tonartlich differierenden Schluß die ironische Anmerkung hinzufügte: „Sänger, die noch im 19ten Jahrhundert dieses Lied zu singen beabsichtigen, rät der Componist, dasselbe von hier ab einen halben Ton tiefer [also in Es dur] zu nehmen und das Musikstück somit in der Tonart seines Anfangs auch abzuschliessen!!!“, ist zwar den Eingeweihten bekannt, darf aber in einer solchen Ausgabe eigentlich nicht verschwiegen werden.)

Insgesamt gesehen muß man die vorliegende Edition als eine Bereicherung der Strauss-Literatur bewerten. Die einleitenden Kapitel des Herausgebers liest man mit Gewinn (insbesondere seine Überlegungen zu der Frage, warum Strauss manche Gedichte mehr, andere weniger zur Komposition inspirierten); Text und Apparat, optisch vorzüglich präsentiert, sind im allgemeinen zuverlässig, desgleichen die Register. Hervorzuheben sind schließlich zahlreiche, teilweise bislang unveröffentlichte Briefzitate in den Kommentaren (u. a. von Alfred Kerr und Richard Dehmel), allen voran die Faksimilierung und Übertragung eines vollständigen Briefes Strauss' an Karl Henckell vom 5. Januar 1896, sowie — ganz „nebenbei“ — die bisher fehlende Datierung der Komposition von op. 56,2 (Henckells *Blindenklage*) auf den 21. September 1906.

(April 1991)

Walter Werbeck

BO WALLNER: Wilhelm Stenhammar och hans tid. Stockholm: Norstedts 1991. Band 1—3. 682, 626, 589 S., Abb., Notenbeisp.

Wilhelm Stenhammar (1871—1927), fraglos eine der bedeutendsten Persönlichkeiten in der Musikgeschichte Schwedens, ist bisher von der Forschung kaum seinem Rang entsprechend gewürdigt worden. Als Komponist ein Spätromantiker feinsten Prägung, ist er in seinen Instrumentalwerken (darunter sechs Streichquartetten) beeinflusst von der Wiener Klassik, besonders von Beethoven, von Brahms sowie von nordischen Zeitgenossen wie Sibelius und Carl Nielsen, mit denen er befreundet war, in Bühnen- und anderen Vokalwerken auch von Wagner. Er ist indessen nicht nur durch sein Schaffen bedeutsam. Er war auch ein ausgezeichnete Pianist und hier besonders kammermusikalisch tätig, wobei seine Zusammenarbeit mit dem Geigerkomponisten Tor Aulin und dessen Quartettensemble für das schwedische Musikleben — und zwar keineswegs nur in den größeren Städten — große Bedeutung erhielt. Auch als Dirigent war er lange Jahre wirksam. Mit zahlreichen Vertretern des nordischen Kulturlebens auch außerhalb der Musik verbunden, was z. B. in seinem sehr wertvollen Liedschaffen zum Ausdruck kommt, ist er mit seiner kulturpolitischen

Fortschrittlichkeit ein wichtiger Repräsentant des schwedischen Geisteslebens um die Jahrhundertwende und in den folgenden Dezenen.

Stenhammar ist eine aristokratische Erscheinung, großen Gesten abhold, im Handwerklichen von unbedingter Solidität und u. a. durch seine wachsende Hinneigung zur Diatonik letzten Endes konservativ. Es erscheint nun kaum als ein Zufall, daß die Erforschung seiner Persönlichkeit im wesentlichen in der Hand Bo Wallners liegt. Dieser, in langen Jahren Lehrer für Formenlehre und Musikgeschichte an der Stockholmer Musikhochschule und versierter Kenner der neueren nordischen Musikentwicklung (vgl. seine umfassende Übersicht *Vår tids musik i Norden*, Stockholm etc. 1968), hat seit fast vierzig Jahren einen erheblichen Teil seiner Studien Stenhammar gewidmet und diese nun in einer wahrhaft monumentalen Monographie zusammengefaßt. In seiner Sorgfalt und Sensitivität erscheint Wallner als ein Geistesverwandter seines „Helden“. Auch er vermeidet die großen Gesten und vor allem jeglichen gespreizten Akademismus. Er hat sich in vielen Jahren um eine undogmatische Form der Musikbeschreibung bemüht, die bei gepflegter, aber einfacher Diktion mit einem Minimum von Fachwörtern auskommt, ohne deswegen an Präzision zu verlieren. Wallners Liedanalysen können in ihrem feinsinnigen Poesieverständnis und dem Nachspüren des Zusammenspiels zwischen Wort und Ton als beispielhaft für seinen hohen humanistischen Standard gelten.

Der Buchtitel „... und seine Zeit“ bleibt keine leere Versprechung. Wallner entwirft ein facettenreiches und gut dokumentiertes Bild des nordischen Kultur- und natürlich vor allem Musiklebens in Stenhammars Zeit, das so breit angelegt ist, daß etwa auch Kollegen wie Wilhelm Peterson-Berger, Ture Rangström und Hugo Alfvén in helles Licht treten. Seine ausgesprochen pädagogische Grundhaltung macht, daß er sich nicht selten mit Fragen an den Leser wendet und Probleme gegebenenfalls offenhält. Durch dieses diskursive Verhalten wird die Darstellung mitunter etwas umständlich, ist jedoch ständig fesselnd, leserfreundlich und in jeder Weise solide. Sachliche Irrtümer trifft man nur ganz ausnahmsweise. Man kann sich fragen, ob Wallners Buch wirklich

ganz so umfangreich werden mußte, um seinen Zweck zu erfüllen, und dieser Zweifel gilt natürlich in erhöhtem Maße für eventuelle nicht-nordische Leser. Man würde sich wünschen, daß der Verfasser Gelegenheit fände, ein Konzentrat seiner Arbeit in einer der gängigen Weltsprachen zu veröffentlichen; sie würde es sowohl im Hinblick auf ihren Gegenstand wie ihrer hohen Qualitäten wegen verdienen.

(August 1991)

Hans Eppstein

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

Das kompositorische Werk von Manuel de Falla (1876—1946) stand bisher nur wenig im Zentrum deutschsprachiger Musikschritts. (Es seien stellvertretend die Arbeiten von Kurt Pahlen 1952 und Julio Jaenisch 1974 genannt.) Nunmehr legt Thomas Garms eine umfassende Publikation vor, die sich einem charakteristischen Zug im Werk des Andalusiers widmet: der Beziehung zur spanischen Volksmusik, zum Flamenco, zum Cante jondo. Umfangreiche Recherchen und Analysen, die Nutzung spanischsprachiger Literatur (fast zwei Drittel der Titel im Literaturverzeichnis betreffend), dazu der Zugang zu dem Privatarchiv der Nichte des Komponisten mit einer Reihe von unveröffentlichten Dokumenten — das ist eine ausreichende Materialbasis, um zu fundierten Schlußfolgerungen zu kommen.

In einem ersten Teil werden verknüpft Entwicklungszüge der spanischen Musikgeschichte bis zum Wirken de Fallas dargestellt, wobei Eigenständig-Spanisches, aber auch der italienische Einfluß, der wiederum Eigenständiges provozierte (Felipe Pedrell als gewissermaßen Vater des Nationalspanischen), hervorgehoben werden. Sodann werden die Kriterien des Flamenco, jener für das Werk de Fallas so wichtigen andalusischen, mit den Zigeunern (Gitanos) zusammenhängenden Musik und Musizierform, herausgearbeitet. Es wäre wohl für die Forschung wichtig, einmal zu untersuchen, inwieweit sich dabei Analogien zu dem ungarischen Phänomen ergeben, das im allgemeinen als „Zigeunermusik“ falsch bezeichnet wird,

in realiter aber „Zigeunervortrag ungarischer volkstümlicher Kunstmusik“ (Bartók) ist: In Ungarn bestehen bekanntlich zwischen „Zigeunermusik“, tatsächlicher Zigeunermusik und magyarischer Bauernmusik erhebliche Verschiedenheit.

Der zweite Teil beinhaltet die stilistische Entwicklung in de Fallas Werk. Gemäß der Thematik ergeben sich für die Jahre 1907—1914 in Paris und 1914—1919 in Spanien die Schwerpunkte für das „andalusische Idiom“. Besonderes Augenmerk richtete der Verfasser auf das Frühwerk bis 1906 (im Werkeverzeichnis bis 1904 — ein Standpunkt zur Zeitgrenze wäre angebracht), wovon etwa ein Drittel unveröffentlicht ist, und machte dadurch die Veränderung des Verhältnisses de Fallas zur Volksmusik Spaniens transparent. Demgegenüber fällt das Teilkapitel über das Spätwerk 1920—1946 — in dieser Spanne liegt der Argentinien-Aufenthalt 1939—1946 — ab, und doch müßte diese Zeit, eingeleitet mit einer Phase besonders intensiver Beschäftigung mit dem Flamenco (1919—1922), endend mit der unvollendeten szenischen Kantate *Atlantida*, eine spezifische Wertung erhalten: Das „Ringens um ein universalspanisches Idiom“ kann gewiß als Verarbeitung von Kriterien spanischer Musik auf besonders hoher Abstraktionsebene verstanden werden. Ist nicht auch hier „natürliche Musik“ etwas, „was uns unsere Rasse (raza) musikalisch vermacht hat“ (S. 92), sich darin zeigend, daß „der Geist wichtiger als der Buchstabe“ ist (S. 104)?

In einem dritten Teil geht der Verfasser auf die „außermusikalische Beschäftigung“ de Fallas mit der spanischen Volksmusik ein. Interessant wäre ein Vergleich mit der Herangehensweise etwa Janáčeks oder Bartóks an ihre Volksmusik, doch auch so wird de Fallas spezifische Art verdeutlicht. Wie auch immer, man kann wohl nicht von einem „nationalistisch ausgerichteten Stil“ (S. 187, S. 93) sprechen, eher von einem Nationalstil, der als Teil eines auch andere ideale Bereiche umfassenden Nationalbewußtseins zu sehen ist.

Detaillierte ausgewählte Werkbetrachtungen heben im vierten Teil die wesentlichen Formen und Stufen von de Fallas Flamenco- und Volksmusik-Verarbeitung nochmals abschließend hervor. Anhand von sechs Werken zwischen 1904 und 1924, von Klaviermusik

bis zum szenischen Werk, wird die Spannweite vom konkreten Melodie-Zitat bis zum abstrakten Nutzen struktureller Merkmale bei unterschiedlicher Zielstellung ersichtlich. Eine Fülle von Notenbeispielen unterstützt die Darlegung. Ungünstig ist, daß hier wie auch im zweiten Teil Volksmusik-Melodien, auf die sich bezogen wird, nicht immer mitgeteilt wurden, auch daß teilweise auf Ziffern in Partiturdrukken, nicht auf Taktzahlen als neutrale Einheiten, verwiesen wird und manchmal das Nachvollziehen ohne Partitur nicht möglich ist (z. B. Übersicht S. 274 und Darstellung sowie Notenbeispiele S. 275 ff.).

Ein chronologisches Werkeverzeichnis (102 Positionen), ein Literaturverzeichnis und ein Namensregister schließen diese für die internationale de-Falla-Forschung wichtige Monographie ab. Bedauerlich sind allerdings Druckfehler und die mitunter schlechte Lesbarkeit der Notenbeispiele.

(Juli 1991)

Klaus-Peter Koch

HANS ULRICH GÖTTE: Die Kompositionstechniken Josef Matthias Hauers unter besonderer Berücksichtigung deterministischer Verfahren. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1989). 498 S., Notenbeisp. (Kasseler Schriften zur Musik. Band 2.)

„Der Sinn dieser Arbeit liegt ... in dem Bestreben, deterministische Elemente bzw. Verfahren aufzuspüren, zu klassifizieren und ihre ‚Entwicklung‘ zu verfolgen“. Auch „ein Exkurs (im Sinne des Vergleichs) über die Wiener Schule, die serielle Musik, sowie die wichtigsten Schüler Hauers erscheint dem Autor notwendig“ (S. 10).

Die (sprachlich ungelente, daher zu umfangreich geratene) Dissertation bietet nach einer flüchtigen biographischen Skizze Bemerkungen zu „Hauers Welt- und Musikanschauung“, schließlich eine „Systematische Darstellung der in Hauers Kompositionen verwendeten Techniken“. Der Verfasser teilt Hauers Oeuvre in drei Gruppen ein: die opera 1—18, 19—89 (d. h. bis zum Ende der Zählung, wobei fraglich ist, ob die Zäsur nicht früher zu liegen hätte) und die *Zwölftonspiele* seit 1940. Götte bespricht die einzelnen Satzeigenschaften einer jeden Gruppe, ohne daß freilich wesentliche

neue Aspekte erkennbar würden. Nach dem (wenig ergiebigen) Exkurs (S. 134ff.) und einer zusammenfassenden „Schlußbetrachtung“ (S. 171ff.) folgen Einzelanalysen von 19 Werken (opera 2, 3, 5, 9, 10, 15, 16, 17, 19. *Celesta-Präl.*, op. 20/I, 22, 25, 31, 54, 56, 59, sowie zweier *Zwölftonspiele*). Das Hauptgewicht liegt also auf dem Frühwerk. Leider ist die Basis dieser Analysen wenig auf ihre Tragfähigkeit überprüft. Und damit wird ein Hauptmangel dieser (Duisburger) Dissertation erkennbar. Nirgendwo wird erwähnt, welche Ausgabe der Analyse zugrunde liegt. Es gibt von den wichtigen frühen Werken Hauers, z. B. von der *Apokalyptischen Phantasie* op. 5, sehr verschiedene Versionen und auch Ausgaben, über die der Autor sich hätte sachkundig machen müssen (was er nicht getan hat, weil ihm offenbar die dazu notwendigen Hilfsmittel, wie z. B. der Wiener Ausstellungskatalog von 1983, unbekannt geblieben sind).

Der historische Exkurs „Das Werk Hauers im musikgeschichtlichen Kontext“ (S. 134ff.) geht ebenfalls über unsystematische und unkritische Ausbeutung der Literatur nicht hinaus. Und wenn Götte gelegentlich behauptet, es habe eine „Rezeption der Musik Hauers . . . eigentlich so gut wie nicht“ gegeben (S. 178), so hätte er doch darauf hinweisen können, daß es an Aufführungen nicht gefehlt hat, auch nicht an Erfolgen — man denke nur an die aufwendigen Wiener konzertanten Aufführungen der Opern *Die schwarze Spinne* und von *Salambo* —, daß aber all diesen Erfolgen keine Dauer beschieden war. Woran lag das wohl? Daß Götte keine Antwort weiß, ist entschuldigbar, daß er keine sucht, dagegen nicht.

Die Nutzung der vielfach zitierten Literatur ist unkritisch, willkürlich und lückenhaft, wie z. B. bei der Besprechung des *Violinkonzerts* op. 54, wo die Analyse Szmolyans (ÖMZ 24, 1969, S. 578—83) unbeachtet bleibt. Auch herrscht gelegentlich Konfusion, so bei der Vermengung der *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* und der *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung* als „DB“. Daß sich brauchbare Einzelbefunde in der Arbeit finden, ist nicht zu bestreiten, insgesamt ist die Arbeit jedoch unfertig. Sie bedürfte gründlicher Überarbeitung, Straffung und Präzisierung.

(Juni 1991)

Rudolf Stephan

CARL ORFF — MICHEL HOFMANN: *Briefe zur Entstehung der Carmina Burana*. Hrsg. und kommentiert von Frohmüt DANGEL-HOFMANN. Tutzing: Hans Schneider 1990. 252 S. WERNER THOMAS. *Das Rad der Fortuna. Ausgewählte Aufsätze zu Werk und Wirkung Carl Orffs*. Mainz-London-New York-Paris-Tokyo: Schott (1990). 359 S., Notenbeisp.

Entstehungsgeschichten von beliebt und berühmt gewordenen Werken sind immer wieder spannend und damit interessant für Außenstehende, aber natürlich besonders für Musikforscher und Ausführende. Der vorliegende Briefband legt eine vierjährige Korrespondenz (1933—1937) zwischen Carl Orff und dem als Archivar in München, ab 1933 als Staatsarchivar in Bamberg wirkenden Michel Hofmann vor. Als Liebhaber lateinischer und griechischer Sprache wurde er dem Komponisten für die Arbeit an den *Carmina burana* zum hilfreichen Partner. 65 schriftliche Äußerungen Orffs und 31 Briefe und Karten des Beraters werden vorgelegt und von der Tochter Hofmanns kommentiert. Dabei entfaltet sich ein umfassendes Bild der Arbeit eines akribischen Herangehens an die historischen Texte, der Anlage des Werkes, der notwendigen Umstellungen, der musikalischen Gestaltung bis hin zur Titelseite. Faksimiledrucke von Briefstellen und aus bearbeiteten Textvorlagen samt Übersetzungen von Michel Hofmann, die dann in der Druckausgabe des Schott-Verlags und hier als Anhang vollständig veröffentlicht sind, lockern das Satzbild auf, geben authentische Akzente, Eindrücke nicht nur von den Handschriften, sondern auch von der Arbeitsweise. Der Anhang enthält noch instruktive Einführungstexte, die der literarische Koproductant verfaßte, sowie ein knappes und prägnantes Nachwort *Die Benediktbeurer Liederhandschrift*. Ergänzend angefügt sind zwei Kopien des später nicht verwendeten „*Iste mundus*“.

All das macht das Buch instruktiv und gut handhabbar, noch dazu da am Ende die Quellen aus J. A. Schmellers Ausgabe der *Carmina* und deren Vertonung in den entsprechenden Nummern der Orffschen Musikalisierung angefügt sind, sowie Hinweise zu Vermerken innerhalb der vorgelegten Briefe. Leider fehlt ein allgemeines Sach- und Personenregister, das die wissenschaftliche Arbeit mit dem Material erleichtern würde, und in manchen

Fällen eine umfänglichere Kommentierung zu Personen und Sachverhalten. Z. B. wären durchaus einige Bemerkungen zu den „Olympiade“-Musiken Orffs von 1936 wünschenswert gewesen oder gar eine Chronologie der biographischen und aufführungsgeschichtlichen Daten in dieser Zeit.

Das andere Buch geht nun mehr dem Werk und seiner Wirkung nach. In 21 größeren und kleineren Beiträgen stellt der Autor nicht nur Orffs Oeuvre im jeweiligen biographischen und zeitgeschichtlichen Umfeld dar (Werner Thomas hat wesentliche Teile der achtbändigen Orff-Dokumentation, 1975–1983, beim Schneider Verlag Tutzing betreut), sondern auch seine eigenen Erfahrungen als Musiklehrer in Ludwigshafen bei der Einstudierung Orffscher Werke mit Schülern und die dadurch ausgelöste, auch persönliche Verbindung zum Komponisten. Manches hat etwas didaktischen Charakter, kommt allzu schnell zu systematisierender Verallgemeinerung. Aber andererseits weitet sich dadurch auch der Betrachtungswinkel über das bloß Musikalische hinaus. Der weiten Perspektive, mit der Orff die alten mediterranen Kulturen sich erschließt, sich der Autor als Berater, nicht nur als Beobachter versteht, prägt über weite Strecken die Aufsätze, die natürlich mehr euphorisch zustimmend als kritisch wertend gehalten sind.

Es spannt sich ein weitausgreifender Bogen von den frühesten Werken vor dem Ersten Weltkrieg, der Strauss-, Debussy-, Schönberg-Begeisterung, dem Erschließen der zeithistorischen Literatur eines Werfel und Brecht, der Entdeckung der Dichtung eines Catull und der altgriechischen Dramatiker zuerst in Hölderlins Adaption, später bald im Original, bis zum Orff-Schulwerk samt seiner Wirkung in der Elementarerbziehung als pädagogischem Modell und dem dadurch initiierten improvisatorischen Musiktheater, das vom Bruder Claus und von Wolfgang Roscher und dem Institut für integrale Musikpädagogik und polyästhetische Erziehung am Salzburger Mozarteum aus dieser Tradition heraus gepflegt und gefördert wird (Beispiele sind eingefügt). Antike Symbole werden lebendig, die erotisch-mythischen Szenen der drei Oratorien *Trionfi* im Geiste der Rappresentazione der Renaissance, die bairischen Stücke, die ihn mehr und mehr zu einem

neuen Wort-Ton-Klang-Verhältnis führen und zu „instrumentalen Chiffren“, die das Schaffen Orffs in die Nähe der Symbolik in Art eines Wagnerschen Gesamtkunstwerkes treiben, zu mythischer Grundhaltung eines epischen Theaters, das aber nicht wie bei Brecht der Agitation dient (der *Antigonae*-Aufsatz verweist auf das Für und Wider), sondern zu einer fast religiösen Mythisierung abendländischer Kulturtraditionen führt, den altchristlichen Passionsspielen näher als der Oper.

Einzelanalysen bis in die Details stehen neben umfassenden Begriffserläuterungen, wie die der *Fortuna*, der Antike in Orffs Musiktheater überhaupt, der Orff-Bühne als *Theatrum Emblematicum* oder der Wortmagie und Klangmagie bei dem Münchner Komponisten, stets sind die Darstellungen fundamental nicht nur für das Verständnis Orffs, sondern auch für die Antike-Rezeption heute. Natürlich entstehen bei solcher Art von Aufsatzsammlungen Wiederholungen, die aber nur bei systematischem Studium der Texte redundant auffallen; angemerkt seien auch verbesserungswürdige Kleinigkeiten: Gründgens schrieb sich aus Prinzip Gustaf, nicht wie auf Seite 30 Gustav, bei der Chronologie der *Antigonae*-Aufführungen (S. 219) muß 1980 ergänzt werden: Dresden konzertant (Siegfried Kurz).

Im Anhang des Buches gibt es eine äußerst instruktive Materialübersicht zum „Lateinischen im Musiktheater Orffs“ sowie eine Bibliographie des Autors Werner Thomas, der sich neben Orff auch mit Schubert beschäftigt hat, neben der Antike-Rezeption auch vieles zu theaterwissenschaftlichen Problemen und zur Musikpädagogik (natürlich meist im Zusammenhang mit Orff) beisteuerte. Zum Nachteil eines praktikablen Umgehens mit diesem gründlichen, für Musikforscher anregenden und unumgänglichen Orff-Kompodium ist leider auch hier ein Sach- und Personenregister ausgespart.

(Juni 1991)

Friedbert Streller

REGINA BUSCH: *Leopold Spinner*. Bonn: Boosey & Hawkes (1987). 211 S., *Notenbeisp.* (*Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien* 6. Sonderband.)

„Spinner gehört weder zu den unbekannteren lebenden noch zu den bekannten verstorbenen

Komponisten; nicht einmal als ‚vergessen‘ könnte man ihn bezeichnen, da er nie wirklich ins Bewußtsein der Öffentlichkeit gelangt ist“, formuliert Regina Busch im Vorwort ihres Buches über den Komponisten Leopold Spinner (1906–1980). Spinner hatte sich bereits in den frühen 30er Jahren kompositorisch der Zwölftontechnik angeschlossen, bevor er 1935 für drei Jahre Schüler Anton Weberns wurde. 1939 emigrierte er nach England, wo er bis zu seinem Tode lebte. Die ersten Kompositionserfolge aus den 30er Jahren ließen sich in England nicht fortsetzen. Auch nach 1945 kam es weder dort noch in Deutschland oder Österreich zu regelmäßigen Aufführungen von Werken Spinners. Seinen Lebensunterhalt verdiente der Komponist schließlich als Editor bzw. Chef-Editor beim Musikverlag Boosey & Hawkes seit 1958.

Bei Boosey & Hawkes erschien nun auch die erste deutschsprachige Publikation über Spinner. Die Autorin Regina Busch versteht ihre Arbeit zu Recht als eine grundlegende. Mühselig waren die Sichtung und Sammlung von Material über den Komponisten, der immer sehr zurückgezogen lebte und überhaupt nicht mitteilensam in bezug auf sein Privatleben und sein Schaffen war. (Unklar bleibt allerdings, warum gerade die Tätigkeit bei Boosey & Hawkes nicht mehr beleuchtet werden konnte, da doch die einschlägigen Unterlagen darüber beim Verlag liegen. Regina Busch schreibt dazu nur „... diese sind bis auf wenige Ausnahmen unveröffentlicht und nur schwer zugänglich“.)

So bringt die Autorin nach einer Einleitung, die sich allgemein mit dem Komponisten, seinem Werdegang, seinen Werken und ihrer Rezeption beschäftigt, eine ausführliche Zeittafel, der die wenigen erhaltenen Photos von Spinner vorangestellt sind. Die Zeittafel belegt u. a. die vielfältigen, aber meist wenig erfolgreichen Bemühungen Spinners um Aufführungen seiner Werke. Den umfangreichsten Teil des Buches bildet das kommentierte Werkverzeichnis, das chronologisch angeordnet ist und auch die Bearbeitungen (z. B. die Klavierauszüge von Werken I. Strawinskys) und Schriften aufführt. Natürlich können die Kommentare nicht den Anspruch erheben, ausführliche Analysen zu sein. Aber die Charakteristika eines jeden Werkes werden neben den selbstverständlichen Bemerkungen zu Quellenlage

und Entstehung immer vermittelt. Innerhalb dieses Werkverzeichnisses sind auch faksimilierte Briefe des Komponisten abgedruckt, so u. a. einige an den Dirigenten und Komponisten René Leibowitz. Interessant lesen sich zwei Beiträge Spinners zur Analyse zweier Scherzo-Sätze sowie einer eigenen Komposition, besonders aufschlußreich ist aber sein Aufsatz mit dem Titel *Über die strukturelle Bedeutung der Methode der Zwölftonkomposition und einen „Abbau des Thematischen“*, da sich aus ihm Umrisse des kompositorischen Denkens des Komponisten ergeben.

Regina Busch ist ohne Zweifel ein wichtiges und sachlich fundiertes Buch gelungen, das vom Verlag angemessen ausgestattet wurde. Möge es dazu beitragen, das Interesse am Komponisten Leopold Spinner zu fördern.

(Mai 1991)

Lutz-Werner Hesse

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

Das Interesse an der Rolle der Harmonik in neuer und neuester Musik ist erstaunlich gewachsen. Es schießen geradezu Harmonielehren, die die verschiedensten Ziele verfolgen, im deutschsprachigen Bereich aus dem Boden, allerdings mit unterschiedlicher Qualität. Heraus ragen die Harmonielehren von Diether de la Motte und Claus Ganter, die das Historische, also auch das Veränderliche in der Harmonik traditioneller Musik betonen. Daneben steht Müllichs Versuch, mit seinem „Klangsystem“ (1986 und ²1987) die Vielfalt neuartiger Klänge begrifflich zu fassen. Verblüfft wird aber der Betrachter der englischsprachigen Szene sein, wenn er hier die Überfülle neuer Publikationen zum Thema Harmonik gewahrt. Es wird Zeit, von diesen Gedanken bei uns mehr Kenntnis zu nehmen.

Zwar ist in letzter Zeit die Beschäftigung mit dem pitch-class-system von Allen Forte verstärkt zu bemerken. Aber die Lektüre des neuen Buches von Simon Harris erweitert unseren Blick erheblich. Hier sehe ich die besondere Bedeutung dieser Veröffentlichung von 1989.

Vielleicht darf man (speziell für die USA) sagen, daß bis 1950 die theoretische Diskussion „europäisch“ bestimmt gewesen ist: Der Einfluß damals von Hindemith, Strawinsky, Schenker und Schönberg (im wesentlichen beschränkt auf seine *Harmonielehre*) ist unverkennbar.

Wenn mich nicht alles täuscht, beginnen die genuinen amerikanischen Darstellungen in der Breite erst um 1960. Mit Howard Hanson *The harmonic materials of modern music* (New York 1960) und Wilfred Dunwell *The evolution of twentieth-century harmony* (London 1960). Neben George Perle, Wallace Berry und James Tenney erscheint dann auch A. Forte mit *The structure of atonal music* (New Haven and London 1973)

All diesen Büchern über neue Harmonik ist eines gemeinsam. Die Einsicht, daß für harmonische Phänomene neuer Musik in der sogenannten atonalen Epoche Schönbergs am meisten zu finden sei, und der Wunsch, neue Simultanklänge klassifizieren und damit auch benennen zu können.

Jedoch sind bei aller Gemeinsamkeit zwei unterschiedliche Richtungen feststellbar: Bei den einen steht die klingende Musik im Vordergrund (besonders bei Tenney, der sich als veritabler Musiker und Komponist zu erkennen gibt), bei den anderen ein theoretisches System, das sich gewissermaßen über die Musik legt und sie gelegentlich sogar verdunkelt, weil das System sich immer mehr selbstständig. Dieses letztere technokratische Moment glaube ich bei Forte am stärksten feststellen zu können. Folgerichtig steht bei den ersteren das Bemühen, einem künftigen Komponisten etwas Substantielles an die Hand zu geben und dem Interpreten (also dem Instrumentalisten, Sänger und Dirigenten) behilflich zu sein. Bei den letzteren gewinnt die Analyse gegenüber der klingenden Musik Eigenwert, wobei man sich fragen muß: Wem sollen solche Analysen dienen?

Hier steht Simon Harris meinem Eindruck nach ganz auf der Seite der Musiker. Seine Akkord-Klassifizierungen geraten nicht in die Fänge abstraktester Benennungen, die nirgendwo mehr an Musik erinnern, sondern die Nähe des Computer-Jargons erahnen lassen. Sie sind dem Musiker sofort verständlich: Es gibt Dreiklänge, aus verschiedensten Terzen gebildet,

pentatonische und Ganztonklänge, Klänge aus kleinen Sekunden mit den verschiedensten Ableitungen. Erweitert wird das Klang-Arsenal (in ähnlicher Fortschreitung) bis zu Vier- und Sechs-Klängen.

Die reichhaltige Zahl der Notenbeispiele (bei Orchester-Beispielen von Harris selbst reduziert auf 2 oder 3 Notensysteme) und die neuartige Auswahl der Beispiele (fernab von dem, was heute häufigst in Beispielen erscheint) machen das Buch zu einer Fundgrube für den Musiker, bringen Musik und theoretischen Durchblick gleichermaßen. Eine Orientierung, was Harmonik in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts bedeutet, ist hier in reichem Maße gegeben. Von hier aus nun einen Blick in unsere Jahre zu werfen, in die 50er bis 90er Jahre also, dürfte vor diesem Hintergrund nicht so schwer fallen. Harris' Buch gibt einen soliden Boden dafür ab.

(Juni 1991)

Walter Gieseler

HORST-PETER HESSE: Grundlagen der Harmonik in mikrotonaler Musik. Innsbruck: Edition Helbling (1989). 144 S., Abb. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Ekmelische Musik. Band V.)

Seit den siebziger Jahren wird am Mozarteum in Salzburg musikalische Grundlagenforschung betrieben, welche, ausgehend von akustischen Messungen an Volksmusik aus dem Balkan, die Verwendbarkeit von sogenannten ekmelischen Intervallen und Akkorden untersucht, somit also eine Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten unseres etablierten zwölftönigen Systems anstrebt.

Die innerhalb dieser „Mikrotonforschung“ behandelten Phänomene des musikalischen Hörens werden nun in der vorgelegten Schrift dargestellt, und es wird insbesondere versucht, Gesetzmäßigkeiten bezüglich der Bewertung und Klassifizierung von Akkorden zu erarbeiten, bei denen ekmelische Töne beteiligt sind. Vorangestellt ist den beiden zentralen Kapiteln „Gesetze der Akkordbildung“ und „Grundlagen der Harmonik“ eine umfangreiche Abhandlung von akustisch-hörpsychologischen Phänomenen, welche eine gute Zusammenfassung von Forschungsergebnissen zur Ton-, Intervall- und Akkordwahrnehmung sowie den

damit zusammenhängenden physikalisch-akustischen Vorgängen bietet. Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung der Akkordklassifikation im letzten Drittel des Buches ist die Behandlung der Neuralen Hörtheorie, nach welcher in erster Linie die Zeitstruktur der Schallwelle als Informationsträger für die Hörwahrnehmung angenommen wird.

Im zehnteiligen Anhang sind 80 achttimige Akkorde mit Angabe der cent-Werte der Akkordintervalle und der Proportionszahlen aufgelistet, deren Größe einen Anhaltspunkt für den geringeren oder größeren inneren Zusammenhalt des Gesamtmusters und damit der unterschiedlichen Geschlossenheit bietet.

Um die Wirkung der Mehrklänge zu verdeutlichen, konstruiert Hesse einen Sonanzraum mit Bündelungen der Klangbeschreibungen in drei Richtungen: 1.) Klangreichtum und Durchhörbarkeit 2.) Geschlossenheit und Schwerpunktbezogenheit 3.) Rauigkeit und Fluktuation.

Die Einbindung der Akkorde in einen übergeordneten Zusammenhang sei nun möglich durch Spannungsverläufe entsprechend der Sonanzabstufung, durch gemeinsame Töne, Stimmführung oder Grundtonbeziehungen. Um den Leser davon zu überzeugen, daß mit den neuen Akkorden eine Musik möglich ist, die „als neu apperzipiert wird, ohne klanglich spröde sein zu müssen“ (S. 114), wäre es zu begrüßen, wenn der insgesamt interessante Abhandlung eine Kasette mit Klangbeispielen beigefügt werden könnte.

(Mai 1991)

Wolfgang Voigt

ROLAND EBERLEIN: *Theorien und Experimente zur Wahrnehmung musikalischer Klänge*. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris. Peter Lang (1990). 174 S. (*Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 44.*)

Die im Jahr 1988 an der Universität zu Köln als Dissertation eingereichte Arbeit geht der fundamentalen und viel zu selten gestellten Frage nach, auf welche Weise denn eigentlich Hören in musikalischen Kategorien zustande kommt, genauer, das Gehirn aus komplexen Schallfolgen ein musikalisches Ereignis werden läßt. Mit den Worten des Autors: „Wie

gelingt es dem Gehirn, diese komplexen Reize rasch und scheinbar mühelos zu verarbeiten, welche Strategien wendet es dabei an?“ (S. 4)

Die Vorgehensweise auf der Suche nach Antworten ist so einfach wie einleuchtend. In einem ersten Teil werden die bislang geläufigen psychoakustischen und neurophysiologischen Theorien zur Wahrnehmung und Verarbeitung von komplexen Schallen vorgestellt und kritisch diskutiert. Die Darstellung mündet, auf der Grundlage einer aus der Psycholinguistik übernommenen Theorie der Merkmalsdetektoren, in ein Modell zur Wahrnehmung musikalischer Klänge. Dieses wird im zweiten Teil der Arbeit durch sieben Experimente überprüft. Die Experimente weisen eine derartige Struktur auf, daß die Ergebnisse im Sinn des Modells voraussagbar sind. Abweichungen von der Voraussage stellen das Modell in Frage.

Das Modell selbst läßt sich als in wesentlichen Punkten sozialisationsabhängig beschreiben. Entsprechend der musikalischen Erfahrung werden „Detektoren“ gebildet, die eine kategoriale Struktur der Wahrnehmung bei häufig auftretenden Klangabläufen bewirken. Bei selten auftretenden Klängen dagegen ist eine kategoriale Wahrnehmung nicht möglich, also z. B. bei Akkorden mit Grundtönen über 2,5 kHz; bei melodischen Intervallen ab der Größenordnung einer None; bei Klängen mit konstanter Rauigkeit oberhalb 2,5 kHz bezüglich des Konsonanz-/Dissonanzempfindens (weil dieses Empfinden als „Folge des Wissens über die Syntax [verstanden wird], in der der Klang auftritt“, S. 62). Die Experimente (mit genauer Beschreibung der Versuchsanordnung und der Stimulusgenerierung sowie ausführlicher Darlegung und Interpretation der Ergebnisse) bestätigen durchweg die Annahmen des Modells. Allerdings scheint der Verlust der kategorialen Wahrnehmung erst ab etwa 5 kHz (und nicht schon ab 2,5 kHz) einzutreten. Besondere Aufmerksamkeit verdient das Ergebnis von Experiment Nr. 5. Es legt den Schluß nahe, „daß die Oktavtransposition von Tönen ein Konzept ist, das über Jahre hinweg erlernt werden muß“ (S. 116), also nicht physikalisch und/oder physiologisch bedingt ist.

Insgesamt enthält die Arbeit eine Fülle von wichtigen Hinweisen und Beobachtungen zur Theorie der Musikwahrnehmung. Viele von

ihnen bedürften natürlich der weiteren ernsthaften Überprüfung. Da es um grundlegende musikalische Phänomene der Wahrnehmung geht, wäre es dabei in der Tat wünschenswert, wenn weiterführende Versuchsanordnungen mehr noch als die bisherigen zur Erhöhung der Aussagekraft „grundsätzlich in einen eindeutig musikalischen Kontext eingebettet sind“ (S. 107).

In einem Punkt ist der Anspruch der höchst anregenden Untersuchung allerdings nicht eingelöst. Die im Vorwort in Aussicht gestellte Nutzenwendung für Musikpädagogen und Komponisten erscheint problematisch. Zeitgenössischen Komponisten wird empfohlen, sich möglichst wenig über die von Musikgenerationen geprägten Wahrnehmungskventionen hinwegzusetzen (wie es u. a. die Komponisten serieller Musik getan hätten). Denn es sei dem Hörer nicht ohne weiteres möglich, den Klängen derartiger Musik gerecht werdende Wahrnehmungskategorien zu entwickeln. Erziehung zu musikalisch mündigem Verhalten besteht aber gerade darin, die Freude am Schaffen von neuen auf der Grundlage tradierter Rezeptionskategorien zu wecken. Und Kennzeichen bedeutender Musik des Abendlandes ist es allemal gewesen, diesen Vorgang zu unterstützen.

(Mai 1991)

Helmut Rösing

DAVID WARD-STEINMAN: *Toward a comparative structural theory of the arts*. San Diego State University Press (1989). IX, 212 S., Abb.

Ein Buch hat Ward-Steinman nicht geschrieben, vielmehr handelt es sich bei dem genannten Titel um die Transkription eines mündlich gehaltenen Vortrags, bei dem Zitate belegt wurden und ein Literaturverzeichnis ergänzend hinzugefügt wurde. Dennoch aber muß sich der Leser durch überflüssige Begrüßungsansprachen, Good mornings, hindurchquälen, ehe er zu den engagiert vorgetragenen und durch viele Beispiele bereicherten Thesen des Redners gelangt.

Es geht um einen Vergleich, den noch niemand so umfänglich gewagt hat, nämlich den von Musik, bildender Kunst und Dichtung. Dieser Vergleich wird ausdrücklich abgesetzt von dem Versuch, stilistische Ähnlichkeiten

zu finden oder wechselseitige Einflußnahmen der Künste darzustellen. Ward-Steinman versucht, eine gemeinsame Tiefenstruktur aller Künste aufzuweisen. Ein solches abstraktes Gemeinsames kann beispielsweise eine triadische Struktur sein, wie die dreiteilige Form in der Musik, ein Triptychon in der Malerei. Hat der Nachweis solcher universeller Formen einen Nutzen, fragt in der ebenfalls abgedruckten Diskussion ein Teilnehmer skeptisch (S. 148) und erhält als Antwort, der Nutzen sei ein Aha-Erlebnis, das uns eine größere Vielfalt ästhetischen Empfindens beschert.

Die Schrift hat implizit einen theoretischen Standort, und zwar einen typisch amerikanischen. Deutlich wird er durch das Wort Tiefenstruktur, das an die von Noam Chomsky entwickelte Theorie erinnert, derzufolge quasi als eingeborene Idee hinter allen Sprachen eine gemeinsame grammatikalische Struktur stehe, die durch Transformationen zu je verschiedenen Oberflächen führen kann. Dieser Gedanke hat in der amerikanischen Musiktheorie der Schenkerschen Annahme eines Ursatzes zu großer Wirksamkeit verholfen. Ward-Steinman „vertieft“ noch etwas mehr, indem er die immerhin noch inhaltlich, sprachlich oder musikalisch, bestimmte Tiefenstruktur auf die zu zählenden Formteile reduziert und damit Gemeinsamkeiten zwischen den Künsten belegt. Daraus gehen Thesen hervor, die mündlich geäußert sicher sehr anregend gewesen sind, vor einer Drucklegung jedoch einer gründlichen Bearbeitung bedurft hätten, um die reine Spekulation von belegbarem Wissen zu unterscheiden.

(März 1991)

Helga de la Motte-Haber

Musica Asiatica 5. Edited by Richard WIDDESS. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sidney: Cambridge University Press (1988). VI, 269 S., Notenbeisp.

Das Periodicum *Musica Asiatica*, bis Band 4 von Laurence Picken ediert, wird mit dem vorliegenden Band erstmals von einem Editorial Board betreut. Der Board besteht aus Schülern und Mitarbeitern des ersten Herausgebers, die bisher mehrfach als Autoren hervorgetreten sind und damit auch für die Zukunft eine Kon-

tinuität in der Ausrichtung auf "history and documentation of Asian music" (S. VI) sowie ein hohes Niveau der Beiträge gewährleisten. Die Geschichte der Musik in Asien zu erforschen bedeutet — wie in Europa — an und mit Schriftzeugnissen der Vergangenheit zu arbeiten. Hier liegt der Schwerpunkt der Bemühungen, und wenn die Gegenwart ins Blickfeld rückt, begnügen sich die Autoren nicht mit Beschreibungen von Fakten oder Reflektionen von Beobachtungen, sondern suchen stets nach Regeln oder Gesetzmäßigkeiten der im Text oder im Notenbild eingefangenen musikalischen Ereignisse. Selbst dort, wo die Lückenhaftigkeit von Manuskripten und Notenschriften oder die Eigenart musiktheoretischer Bemerkungen den Forscher zur Spekulation herausgefordert, bleiben die Darstellungen nachvollziehbar, und so liest man sie mit großem Gewinn.

Entlang dieser Linie fragt Owen Wright in seinem Aufsatz "Aspects of historical change in the Turkish classical repertoire", ob man die recht einfach notierten *peşrev*-Instrumentalkompositionen des 17. Jahrhunderts schon damals mit reichem Melodieornament aufgeführt oder dieses, wie die späteren Niederschriften suggerieren, erst im Laufe der Zeit zugesetzt hat. Zur Beantwortung vergleicht der Autor einzelne Partien oder Tongruppen aus Niederschriften Cantemirs (17. Jahrhundert) mit deren ausgedehnten Äquivalenten in den Fassungen von Heper (20. Jahrhundert). Ausgehend von den späteren Versionen spürt er den Regeln der Ornamentierung nach und sucht festzustellen, wie umspielende Tongruppen auf längere, tragende, zusammen ein Melodieskelett bildende Tonstufen reduziert werden können (S. 27 ff.) Wichtig ist dabei die Formgliederung, und diese kann auch nützlich sein, wenn sich verlorene Abschnitte eines Stücks durch Vergleich mit anderen Kompositionen rekonstruieren lassen (S. 35 ff.). Die insoweit klare Methode wird nun unter der Überschrift "Application" (S. 46) auf verschiedene Stücke angewandt, doch setzt die Analyse voraus, daß man die Notenausgaben zur Hand hat. Fehlen sie dem Leser, dann kann er ein Formschema wie jenes auf Seite 47 oben nur hinnehmen und muß offenlassen, wie sich die erste und zugleich stärkste Reduktion in Beispiel 20 (S. 48) auf dieses Schema bezieht. Die ,elaborierte

Reduktion' in Beispiel 21 (S. 53f.) läßt sich dann aber leicht mit Beispiel 20 in Verbindung bringen und damit die überlieferte Fassung erraten. Sicher praxisnahe sind die Überlegungen zum Modus in alten und neuen Fassungen (S. 61 ff.) sowie zur Veränderung der melodischen Dichte und zur Beschleunigung des Tempos in Aufführungen zwischen 1650 und 1850 (S. 71 ff.). Ist damit die Überlieferung im Großen bezeichnet, so zeigt sich doch, daß die kleinen Schritte der Veränderung eines jeden *peşrev* im Laufe der Zeit schwer zu bestimmen sind. Zu beweglich ist das Ornament, als daß es nach abgeleiteten Regeln zweifelsfrei festzulegen wäre, wie Wright im letzten Abschnitt "Beginning and end. Cantemir revisited" selbst hervorhebt.

Die Praxis unserer Zeit spiegelt sich in den Ausführungen über "The relationship between speech-tones and vocal melody in Thai court songs" von Yoko Tanese-Ito. Recht kurze textierte Partien stehen in solchen Gesängen zwischen langen Vokalisen, und nur erstere untersucht die Autorin. Infrage stehen die Regeln, nach welchen die Sprachtöne in musikalischen Tongruppen aufgefangen werden. Dabei stellt sie Abweichungen bei Lage der Tongruppen auf der 1., 2. und 5. oder der 3. und 6. Stufe der Skala fest, bemerkt aber, daß der Gesangsstil weitere Unterschiede bewirken kann.

Ganz der Vergangenheit ist dagegen der Beitrag „Form in the ritual theatre music of ancient India" von Lewis Rowell zugewandt. Die sieben *gītaka*, im Nāṭyaśāstra und im Dattilam als Gesänge für das Vorspiel zu einem Theaterstück beschrieben, hat der Autor auf ihre vom *tāla*-Metrum getragene musikalische Form untersucht. Vortrefflich sind seine Erläuterungen, die zur Darstellung der Formschemata durch Ziffernreihen mit Silben für klingende und klanglose Zählzeiten in festen Zeilen- und Strophenverbänden führen. So wird der Formaufbau der Gesänge deutlich, wenn auch keine Worte oder Töne überliefert sind, die etwas von der einstmaligen klingenden Gestalt vermitteln. Gleichwohl ist die Rekonstruktion nicht nur Relikt; denn sie zeigt einerseits, daß das musikalische *tāla*-Metrum schwerlich auf vedische Textstrophen zurückgeführt werden kann, daß der *tāla* aber andererseits als Mittel der Zeitgliederung und als Orientierung für das Trom-

melspiel, ferner für die Gestaltung gegenläufiger Schlüsse, vor 2000 Jahren bereits eine ähnliche Bedeutung besaß wie heute (vgl. S. 185f.).

In die Musikpraxis älterer Zeit führen auch die fünf "Pieces for *biwa* in calendricly correct tunings, from a manuscript in the Haiian Museum, Kyōtō" von Elizabeth Markham, Laurence Picken und Rembrandt Wolpert. Das Manuskript, auf das Jahr 1386 datiert, legt die für *biwa*-Laute arrangierten Tōgaku-Orchesterstücke in Transpositionen vor, die in ihren Finaltönen — übereinstimmend mit chinesischen Zuweisungen der 12 chromatischen Töne zu den 12 Monaten im Jahreskreis — dem ersten, achten und vierten Monat entsprechen. Überraschend ist dabei, daß sich dieses im 12. Jahrhundert in Japan propagierte Musikdenken bis in das späte 14. Jahrhundert erhalten hat.

Das Buch schließt mit "An investigation of sources for *Chū Oga ryūteki yōroko-fu*, a Japanese flute score of the 14th century" von Allan Marrett. Dort faßt der Autor eine große Zahl von Manuskripten zusammen, die als Abschriften der ältesten vollständigen Sammlung von Flötenstimmen-Notierungen für alle Arten der aus China eingeführten Tōgaku und der aus Korea stammenden *Komagaku* zu betrachten sind. Erforderlich war die Untersuchung, weil keines der erhaltenen Manuskripte als ursprüngliche Sammlung gelten kann. Einer Beschreibung all dieser Handschriften, gruppiert in drei Familien, folgt ein Vergleich von 29 metrisierten Stücken aus verschiedenen Manuskripten zu dem Zweck, Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen den Melodien festzustellen. Zur Illustration sind Ausschnitte von vier Flötenstimmen beigelegt. Vielfach scheinen die Varianten gering, doch Marrett schlägt vor, gerade mit ihrer Hilfe die Zeit- oder Reihenfolge der Abschriften zu erhellen und damit den Werdegang der heute in der Tōgaku erklingenden Flötenparts offenzulegen.

Vieles ist also in den Beiträgen zur Sprache gebracht, das die noch immer schwer durchschaubare Geschichte der Musik in Asien an einigen Punkten ins hellere Licht hebt.

(Juli 1991)

Josef Kuckertz

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

Die 1984 an der Humboldt-Universität zu Berlin als Dissertation angenommene und als Band 23 der von Josef Kuckertz herausgegebenen *Beiträge zur Ethnomusikologie* erschiene Studie von Angelika Jung stellt einen wesentlichen Beitrag zur *maqām*-Tradition Mittelasiens dar und zeigt sich dabei der Schule Jürgen Elsners verpflichtet. Aufgrund von Quellenstudien in Taschkent befaßt sich die mit dem Arabischen, Persischen, Tadschikischen und Russischen vertraute Autorin nicht nur mit dem *šašmaqām* ("šas" = persisch „sechs“; *maqām* im Sinne von Zyklus mit distinkten tonalmelodischen Charakteristika), sondern auch mit den vielfältigen Beziehungen dieser zyklischen Musikform zu andern *maqām*-Traditionen. Dies ist in einem Gebiet vordringlich und ergiebig, das schon im Altertum ein Kreuzweg der Kulturen zwischen Byzanz und China war, in dem chinesische, indische, hellenistische, türkische, byzantinische und persische Einflüsse sich geltend machten und buddhistische, manichäische, zoroastri-sche, animistische und schamanische Traditionen aufeinanderstießen. Die kulturelle Vielfalt blieb auch nach der Eingliederung Transoxaniens (mit den Herrscherzentren Samarkand, Buchara und Chiwa) ins arabisch-islamische Imperium erhalten. So berichtet etwa der Historiker Ḥāfiḏ-e Ābrī (gest. 1430) von Instrumentalisten und Sängern am Hofe von Samarkand, die damit beschäftigt waren, „in der Art und Weise (ṭarīqa) der Perser, der Ordnung (tartīb) der Iraner (aḡam) der Regel (qā'ida) der Araber, der Methode (jūsūn) der Türken, dem Tonfall (ajālḡū) der Mongolen, dem Brauch (rasm) der Chinesen und dem Stil (sijāq) der Altaier auf den Instrumenten zu spielen, Lieder zu verfassen und vorzutragen“.

Nach einer Einleitung, der dieses Zitat (S. 14) entnommen ist, beginnt Angelika Jung ihre Studie mit einem Bericht über die bisherige Erforschung der usbekisch-tadschikischen Kunstmusik in Europa und in den USA (hier blieb die relativ eigenständige Entwicklung, welche die städtisch-höfische Musik seit dem

16. Jahrhundert genommen hat, weitgehend unbeachtet) sowie in der UdSSR (eine außerordentlich intensive, dem westlichen Ethnomusikologen bisher nur bruchstückhaft bekannte Auseinandersetzung mit dem Gegenstand). In Kapitel 3 (S. 61–166) vermittelt die Verfasserin die Voraussetzungen zum Verständnis der Entstehung des *šāšmaqām*, indem sie die *maqāmāt*, die rhythmischen Perioden sowie die musikalischen Formen und Gattungen gemäß der Musiktheorie vom 11. bis 19. Jahrhundert kompetent zur Darstellung bringt. Im Unterkapitel über die transoxanischen Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts — die Dichtermusiker Nağm al-Dīn Kawkabī und Darwiš 'Alī -yi Čengī — stellt man fest, daß es zu dieser Zeit noch keine Hinweise auf die Existenz der sechs großen *maqām*-Zyklen gibt. Wenn die früheste Quelle auch erst aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt, so ist allerdings unbestreitbar, daß die sechs *maqām* Buzruk, Rāst, Nawā, Dūgāh, Segāh und 'Irāq einzeln zum Teil schon seit dem 11. Jahrhundert (allerdings mit anderer Struktur) bekannt waren.

Im 4. Kapitel (Seite 168–285) werden nun die sechs *maqām*, die den *šāšmaqām* bilden, zusammen mit ihren „Zweigen“ (*šu'bat*) einzeln vorgestellt, wobei sich die Autorin neben den Textquellen auf vier Notenausgaben des bucharischen *šāšmaqām* stützt, die Editionen von Uspenskij, Beljaev, Akbarov und Karomatov. Die Darstellung bezieht sich nicht nur auf die Tonhöhen, sondern auch die rhythmischen Perioden (*uṣūl*), nach denen die Teile des Zyklus benannt sind. Des Weiteren werden die Gattungsbeziehungen besprochen, die in den instrumental und den vokalen Stücken vorkommen. Anhand von Notenbeispielen analysiert die Verfasserin je ein Beispiel dieses Genres, wobei sowohl die einzelnen Teile wie auch das aus ihnen gebildete geschlossene Ganze klar veranschaulicht wird. Im Unterkapitel „Maqām als Zyklus“ (S. 237–285) wird gezeigt, in welcher Reihenfolge die auf unterschiedlichen Versmetren und rhythmischen Perioden basierenden, durch den gemeinsamen *maqām* aber miteinander verbundenen zyklischen Teile aufeinanderfolgen und daß es hier unterschiedliche Traditionen gibt. Die auf Seite 238 ausgesprochene Vermutung, daß die gegenwärtig in den verschiedenen Ländern des

Vorderen und Mittleren Orients noch existierenden Aufführungsfolgen letztlich auf die alte *nawbat-i murattab* (13./14. Jahrhundert) beziehungsweise auf deren Vorformen zurückgehen, ist einleuchtend, aber einstweilen nicht durchwegs bewiesen. Im Nachwort (S. 286–291) relativiert Angelika Jung ihre Schlußfolgerungen über die historischen Wurzeln des *šāšmaqām* und seine Beziehungen zu anderen *maqām*-Traditionen mit der Forderung, daß noch andere schriftliche Quellen heranzuziehen wären, um die Entwicklungsstränge lückenloser verfolgen zu können. Insbesondere müßten auch die Traditionen Nordindiens (insbesondere Kashmirs), die afghanische Kunstmusik und die sogenannten turkmenischen Dutarmukāme einbezogen werden. Interessante Ergebnisse verspricht sich die Autorin auch von vergleichenden Analysen der maghribinischen *nūba* und uigurischen *muqām*-Zyklen. Das kurze Nachwort skizziert Forschungsprogramme kommender Jahrzehnte, die geleistet werden müssen und zu denen die vorliegende Studie (neben Arbeiten anderer Forscher wie Harold S. Powers) so kompetent und sorgfältig hinführt.

(April 1991)

Hans Oesch

JOHN BAILY: *Music of Afghanistan. Professional musicians in the city of Herat. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). XIV, 183 S., Abb., Notenbeisp., Kassette.*

Die umfassende Studie über das Musikleben in der Stadt Herat eröffnet dem westlichen Leser eine Fülle von detaillierten, neuen Informationen und interessante Verbindungen zu den Musikkulturen der Nachbarländer. Sie basiert auf drei Feldforschungsaufenthalten: Von 1973 bis 1977 verbrachte der Autor mehr als zwei Jahre in Afghanistan. Dadurch, daß Herat nach dem kommunistischen Staatsstreich im Dezember 1979 stark verwüstet und ein Großteil der Musiker vertrieben oder sogar getötet wurde, hat die Untersuchung bereits wichtige dokumentarische Bedeutung erlangt.

Die Stadt Herat, von Alexander d. Gr. um 330 v. Chr. gegründet, liegt in einer fruchtbaren Flußoase und zählt rund 100000 Einwohner.

Das Musikleben der Herater ist sehr vielschichtig. Ihre Koranrezitationen, die Gesänge bei Ritualen der Sufis und Gedenkfeiern der shiitischen Märtyrer betrachten sie nicht als eigentliche Musik und grenzen sie streng von der Instrumentalmusik ab. Letztere sehen sie als verwerflich an, da sie aufgrund von religiösen Vorstellungen Sünde nach sich zieht. Für die Fundamentalisten gilt die Musik daher als Werk des Satans, während die weniger orthodoxen Vertreter sie zur Verehrung Gottes und zur Erheiterung des Gemüts dulden. Entsprechend geringschätzig behandelt man die Musiker. Die Sorna (Oboe)- und Dhol (zweifelhafte Rahmentrommel)-Spieler werden verachtet, dürfen aber bei keiner ländlichen Hochzeit fehlen. In Herat entstammen sie der ethnischen Minderheit der Gharibzadeh (wörtlich: „Fremde“), die neben Musikern auch Barbieri und Schauspieler für Volksdramen stellen und über die mehr zu erfahren interessant wäre. Auch kein hohes Ansehen genießen Musikerinnen, weil sie in der Öffentlichkeit auftreten. Die Laienmusiker (Shauqi) werden geduldet. Die aufgrund ihres Könnens innerhalb der Musikerhierarchie am meisten anerkannten Berufsmusiker, die Sazandeh, erfahren in der übrigen Gesellschaft geringe Wertschätzung. Ihnen und ihrem Repertoire wendet Baily sein Hauptaugenmerk zu. Die Sazandeh blicken zumeist auf eine lange Familientradition zurück. Zur Zeit der Feldforschungen rivalisierten in Herat vier Sazandeh-Gruppen miteinander. Die beiden bedeutendsten bildeten Mitglieder der alten Musikerfamilien Khushnawazha (Schiiten) und Golpasandha (Sunniten). Die Sazandeh schließen sich zu Ensembles zusammen mit einem Sänger, der sich auf dem Harmonium begleitet und der von einem Rabab-, Dutar- und Tabla-Spieler unterstützt wird. Hinzu kommen können die Streichlaute Dilruba, die Langhalslaute Tanbura und die Brettzither Sormandel. Einen Großteil ihres Einkommens verdienen die Musiker bei Hochzeiten. Einträglich sind auch die Nachtkonzerte im Fastenmonat Ramadan und das Spiel bei privaten Festen. Einige der Sazandeh sind mit der indischen Musiktheorie in vereinfachter Form vertraut. Die afghanischen Modi erfahren durch die indischen Raga, von denen aber nur acht oft erklingen, eine Bereicherung, und die

rhythmischen Systeme erlangen durch die Tala eine größere Vielfalt.

In den zentralen Kapiteln 5 und 6 des Buches geht Baily auf die Musik selbst ein, welche die Sazandeh in Herat aufführten. Er bietet morphologische Analysen und Übersetzungen von Liedtexten der Klangbeispiele auf der beigegeführten Kassette. Auf Seite 1 erklingt Kunstmusik, die über Kabul ihren Weg in den Norden gefunden hat, auf der Rückseite Kiliwali (paschtunisch: „aus dem Dorfe“)-Musik, also Lokalstile aus verschiedenen Regionen des Landes, denen nach wie vor die Vorliebe der Herater gilt.

Baily beantwortet in seiner Schrift viele Fragen, die bei Felix Hoerburger offen geblieben sind (*Volksmusik in Afghanistan*, Regensburg 1969), und zeigt, wie gewinnbringend längere Forschungsaufenthalte sein können, die es ermöglichen, eine intensive Auseinandersetzung mit der Sprache, Kultur und den Lebensformen eines Landes in die musikwissenschaftlichen Untersuchungen mit einzubeziehen.

(Mai 1991) Gretel Schwörer-Kohl

Ausgewählte Stücke aus dem Celler Clavierbuch (um 1662). Werke von Heinrich Scheidemann, Wolfgang Weßnitzer, Johann Schöp, Johann Loewe von Eisenach, Anonymi für ein Tasteninstrument (Cembalo, Orgel, Klavier). Hrsg. von Martin Böcker. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1990). 48 S. (Edition Breitkopf 8545.)

1965 entdeckte Jost Harro Schmidt in der Bibliothek des Bomann-Museums in Celle eine handschriftliche Sammlung von Stücken für ein Tasteninstrument aus der Zeit um 1662, die er kurz darauf im *Archiv für Musikwissenschaft* (12. Jg., 1965) erstmals beschrieb und datierte. Schmidt empfahl, dem Manuskript im Unterschied zur älteren *Celler Tabulatur* (1601) die Bezeichnung *Celler Clavierbuch 1662* zu geben. Das Manuskript enthält eine für die Zeit typische ungeordnete Zusammenstellung von Tanzsätzen, Variationen, Lied- und Choralbearbeitungen in neuer deutscher Orgeltabulatur. Es darf angenommen werden, daß die Stücke zum Musizieren nicht allein auf der Orgel, sondern auf den verschiedenen zeitüblichen Tasteninstrumenten bestimmt waren.

Während ein großer Teil der Sätze anonym ist, verteilen sich die bezeichneten Stücke — von wenigen Ausnahmen abgesehen — auf drei Autoren: Heinrich Scheidemann, dessen Lehrer Jan Pieterszoon Sweelinck, und dessen Schüler Wolfgang Weßnitzer. Weßnitzer, Hoforganist in Celle, wird heute gemeinhin als Urheber des *Celler Klavierbuches* angenommen, wenn auch fraglich ist, ob die Tabulaturaufzeichnungen von seiner Hand stammen.

Die Ausgabe, die Martin Böcker 25 Jahre nach der Entdeckung der Quelle unternimmt, stellt nach eigener Angabe eine Auswahl aller namentlich bezeichneten Kompositionen zuzüglich fünf anonymer Stücke dar. Lediglich auf die Werke Sweelincks verzichtet Böcker zu Recht: Sie veröffentlichte Schmidt noch im Jahre 1965 im zweiten Band der *Exempla Musica Neerlandica* (Frits Noske bezweifelt übrigens deren Echtheit).

Anders verhält es sich dagegen bei den mit „H. S. M.“ (für Heinrich Scheidemann) bezeichneten Kompositionen: Da sie eben für beliebige Tasteninstrumente bestimmt sind, möchte Werner Breig sie nicht unter die Orgelwerke Scheidemanns zählen. Entsprechend fehlen die Stücke in seiner gemeinsam mit Gustav Fock unternommenen Gesamtausgabe der Orgelmusik des Sweelinck-Schülers. Martin Böcker legt damit diese Werke des bedeutenden Organisten Scheidemann zum ersten Mal der Öffentlichkeit vor.

Wolfgang Weßnitzer war bis zum Auftauchen des *Celler Klavierbuches* ausschließlich als Schöpfer von Chormelodien verschiedener Gesangbücher bekannt. Die in der Handschrift überlieferten Stücke, die seine Initialen tragen, sind die einzigen, die ihn auch als Komponisten von Musik für Tasteninstrumente ausweisen. Auch diese werden mit der Ausgabe Böckers zum ersten Mal veröffentlicht. Abweichend von Schmidts 1965 erstelltem Verzeichnis der im Manuskript enthaltenen Stücke — danach sind derer vierzehn mit „W. W.“ gezeichnet — findet man hier aber lediglich neun Kompositionen Weßnitzers wieder.

Auch die übrigen namentlich überlieferten Werke sind, verglichen mit Schmidts Verzeichnis, nicht ganz vollzählig: Hier fehlt eine mit den Initialen „L. W.“ versehene „Allemand“. Eine entsprechende Bemerkung im Vorwort

hätte über den Grund für das Fehlen der genannten Stücke Aufschluß geben können.

Abgesehen von diesem Mangel ist die vorliegende Ausgabe eine nützliche Ergänzung des norddeutschen Repertoires für Tasteninstrumente im 17. Jahrhundert. Obgleich eine praktische Ausgabe ohne wissenschaftlichen Anspruch — Böcker denkt vor allem an den Gebrauch im Instrumentalunterricht —, sind die Orgeltabaturen textgetreu übertragen; die wenigen Korrekturen und Ergänzungen des Herausgebers sind sorgfältig angemerkt. Zur schnellen und eindeutigen Identifikation der Stücke wäre allerdings die Angabe der Seitenzahl im Originalmanuskript wünschenswert gewesen.

(März 1991)

Jürgen May

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

Fillion wertet hier Ergebnisse seiner Dissertation *The Accompanied Keyboard Divertimenti of Joseph Haydn and His Viennese Contemporaries (c. 1750—1780)* von 1982 aus. Im 1. Teil werden — nach moderner Terminologie — Klaviertrios, nach der Bezeichnung der damaligen Zeit *Divertimenti* für Clavicembalo mit zwei weiteren Musikinstrumenten, und im 2. Teil Klavierquartette, ein Klavierquintett, ein Klaviertrio und eine Klavier-Violinsonate bzw. nach den originalen Titeln eine *Partitta* für Cembalo und drei Musikinstrumente bzw. *Concertinos* für die gleiche Besetzung und ein *Divertimento* für Violino ad libitum und Violoncello obligato bzw. eine *Sonate* für Cembalo und Violine zuverlässig ediert, und zwar Kompositionen von Leopold Hofmann (Hoffmann), Johann Christoph Mann Joseph Anton Stephan, Johann Baptist Vanhal, Georg Christoph Wagenseil und Anton Zimmermann. Es handelt sich durchweg um Werke der sechziger und allenfalls anfangs der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts.

Während bei der Herausgabe der Trios im 1. Teil nur eine Quelle oder zwei Quellen zugrunde gelegt werden konnten, standen für die Werke des 2. Teils bei drei Kompositionen sogar drei Abschriften zur Verfügung. Vor dem Notentext werden die erforderlichen Informationen zu den Komponisten und ihren Werken, zu den Quellen, zur Editions- und Aufführungspraxis und schließlich der Kritische Bericht eingebracht. Ein ausführlicher Fußnotenapparat bietet die Belege und weitere Hinweise.

Mit der vorliegenden Auswahl stehen für wissenschaftliche Vergleichszwecke interessante Werke der Wiener Frühklassik zur Verfügung. *Accompanied* bzw. *obligato* bedeutet, daß die Cembalostimme ausgearbeitet und damit auskomponiert ist, wenn auch stellenweise Generalbaßspiel nicht ausgenommen werden kann. Die entsprechenden Takte ohne und mit Bezifferung sind vom Herausgeber für die Praxis ausgesetzt. Wissenschaftlichen und praktischen Anforderungen wird damit in gleicher Weise entsprochen.

Der Notentext ist trotz der teilweisen Dürftigkeit der Quelle bzw. der Quellen gut im frühklassischen Sinne gestaltet. Auf Probleme in den Vortragszeichnungen (z. B. Verzierungen und ihre Widersprüchlichkeiten, die in der vorliegenden Ausgabe übernommen werden, sowie *Staccato-Strich* und *Staccato-Punkt*) wird vom Herausgeber zureichend aufmerksam gemacht. Hinsichtlich der Besetzungsfrage der fast durchgängig als „Basso“ deklarierten Stimme, ob Violoncello bzw. Contrabasso gewünscht sei, schließt sich Fillion der Interpretation James Websters an, daß Violoncello gemeint sei. Diese Ansicht ist in den USA weitgehend verbreitet im Gegensatz zu der davon etwas abweichenden Deutung des deutschen Sprachraums (siehe *Kontrabaß und Baßfunktion. Bericht über die vom 28. 8. bis 30. 8. 1984 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck 1986).

Mit dieser vorzüglichen Ausgabe werden weithin unbekannte Werke der Wiener Frühklassik für Wissenschaft und Praxis angeboten, die jedem Interessierten an der Wiener Klassik zu empfehlen sind. Neben dem obligaten Klavierspiel sind bei den Trios Violine oder Flöte und Basso (Violoncello) auch Viola und Basso (Violoncello) bzw. Violine und Viola sowie in

den gemischten bzw. mehrstimmigen Kompositionen zwei Violinen und Baß (Violoncello), Flöte-Violine-Violoncello und Basso, Flöte-Violine und Violoncello sowie einmal Violine gefordert. Damit werden Werke auch in sehr reizvoller seltener kammermusikalischer Besetzung angeboten. Mit Recht weist Fillion bei der Frage nach dem Titel *Concertino* darauf hin, daß — wie es zu dieser Zeit auch belegt werden kann — solistische Besetzung in allen Stimmen gewünscht ist.

(Juni 1991)

Hubert Unverricht

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 13: Tänze und Märsche. Abteilung 1: Tänze, Band 2. Vorgelegt von Marius FLOTHUIS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XXVII, 252 S.*

Der Band enthält die für Orchester komponierten Tänze aus Mozarts Wiener Zeit: die *Menuette* KV 363, 461 (448a), 568, 585 und 599/601/604, die *Kontretänze* KV 462 (448b), 534, 535, 587, 603, 609 und 610, die *Zwei Quadrillen* bzw. *Zwei Menuette mit eingefügten Kontretänzen* KV 463 (448c) sowie die *Deutschen Tänze* KV 509, 536/567, 571, 586 und 600/602/605. Im Anhang finden sich u. a. die Fragmente von dem bei KV 532 erwähnten *Menuett-Trio*, KV Anh. 107 (535b), einem bei Köchel nicht verzeichneten Tanz (?) im 4/4-Takt, KV 565a, 607 (605a) und 606, dazu die Klavierfassungen von KV 509 und 534 sowie 24 Kontretänze, „die unter Mozarts Namen in einer erst 1987 in der Széchényi Nationalbibliothek Budapest aufgefundenen zeitgenössischen (Stimmen-)Handschrift überliefert“ sind und deren No. 17 auch die Quelle für den Abdruck der Orchesterfassung von KV 534 bildet. Nicht aufgenommen wurden KV 106 (588a), 535a und zwei fragmentarische Menuette der Staatsbibliothek zu Berlin. KV 565 ist nach wie vor verschollen.

In der *Neuen-Mozart-Ausgabe* liegt damit nebst den von Rudolf Elvers vorgelegten frühen Tänzen (1961) und den von Wolfgang Plath vorgelegten Märschen (1978) auch die Werkgruppe 13 der Serie IV komplett vor. Die Kritischen Berichte stehen freilich noch aus.

So bleibt, vorderhand, bei diesem Band wieder vieles ungesagt. Daß Mozart etwa in No. 1 von KV 363 die Oboen nicht auf einem System, sondern auf zwei Systemen schreibt, die Hörner samt Trompeten im dritten Viertel von Takt 3 nicht doppelt stielt und die Trompeten im ersten Viertel von Takt 7 mit einem *f* versieht, kann man nur aus der abgebildeten ersten Seite des Autographs ersehen. In Takt 6 hätte der Bindebogen beim zweiten Horn übrigens nicht gestrichelt werden dürfen. Ob es eine glückliche Entscheidung war, die in Budapest aufgetauchten 24 Kontretänze zu veröffentlichen, bleibt abzuwarten. Bei No. 10 fehlt der Vermerk, daß es sich um No. 2 von KV 535a handelt.

Eine Anmerkung zum Vorwort: Etikettierungen wie die, das Menuett wäre ein „ausgesprochen höfischer Tanz“, der Deutsche hingegen ein „bürgerlicher“, sollten der Vergessenheit anheimfallen. Sie gründen sich auf die Auslegung der Ballszene aus *Don Giovanni* durch Leo Balet und E. Gerhard alias Eberhard Rebling, die durch Paul Nettel, Justus Mahr u. a. modifiziert wurde. Flothuis' Charakterisierung des Deutschen entspricht der Darstellung bei Balet/Rebling. Seit Mahr kursiert indes die Legende vom höfischen Menuett, vom bürgerlichen Kontretanz und von dem mit dem bäuerlichen Stand verbundenen Deutschen. Wie abwegig es ist, die Tanztypen dergestalt abzustempeln, veranschaulicht allein der Brief vom 16. Juni 1771 aus Goethes *Leiden des jungen Werthers*.
(Januar 1991)

Günter Thomas

Mitteilungen

Es verstarb:

am 7. Mai 1992 Professor Dr. Hans OESCH, Basel, völlig unerwartet im Alter von 65 Jahren.

Wir gratulieren.

Professor Dr. Hubert UNVERRICHT, Mainz, am 4. Juli 1992 zum 65. Geburtstag.

*

Frau Dr. Sabine HENZE-DÖHRING hat den Ruf auf die Professur (C 3) für Musikwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg angenommen.

Dr. Matthias BRZOSKA (Berlin) hat sich im Wintersemester 1991/92 an der Universität Bayreuth mit einer Arbeit über das Thema *Die Idee des Gesamtkunstwerks und ihre Ursprünge in der Opernästhetik und Musikpublizistik der Julimonarchie* im Fach „Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters“ habilitiert und einen Ruf auf die C 4-Professur für Musikwissenschaft an der Folkwangschule Essen angenommen.

Prof. Dr. Wolfgang SUPPAN hat für das Wintersemester 1992/93 die Vertretung des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität Innsbruck übernommen.

Prof. Dr. Helmut KIRCHMEYER, Rektor an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf und Privatdozent für Musikwissenschaft und musikwissenschaftliche Meidenkunde an der Universität Düsseldorf, wurde zum Korrespondierenden Mitglied der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig berufen.

*

Vom 8. bis 10. Oktober 1992 veranstaltet die Stadt Weißenfels (Amt für Kultur, Sport und Bildung beim Magistrat der Stadt Weißenfels, D-O-4850 Weißenfels) ein wissenschaftliches Kolloquium zu dem Thema *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*.

Im Jahr 1990 wurde der Fond zur Herausgabe der Werke *Niels W. Gades* (1817–1890) gegründet. An der Edition, die sowohl für den praktischen als auch für den wissenschaftlichen Gebrauch konzipiert ist, beteiligten sich dänische und ausländische Musikwissenschaftler. In diesem Zusammenhang hat der Fond ein Niels W. Gades-Archiv an der Kgl. Bibliothek in Kopenhagen eingerichtet.

Wir bitten daher freundlich die Besitzer von Autographen (Noten, Briefe etc.), Abschriften, Bilder etc. uns relevantes Material für die Ausgabe zur Verfügung zu stellen. Diese Anfrage richtet sich sowohl an Privatpersonen als auch an öffentliche Bibliotheken und Archive. Die Kontaktadresse lautet: Fonden til udgivelse af Niels W. Gades værker, Det kgl. Bibliotek, Postboks 2149, DK-1060 København K.

Das Hessische Musikarchiv/Musikwissenschaftliche Institut der Philipps-Universität Marburg, Biegenstr. 11, 3550 Marburg, sucht für sein Projekt

„Musik und Musikleben in der amerikanischen Besatzungszone — drei Fallbeispiele: Frankfurt, Darmstadt, Marburg“ Quellen (Konzertprogramme, Programmhefte u. a.) zur Dokumentation der musikkulturpolitischen Aktivitäten in den genannten Städten von 1945 — 50.

Die *Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte* (Postfach 100611, D-W-8000 München 1) konnte eine Redaktoren-Stelle einrichten. Als Projekte wer-

den betreut: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Halbjahres-Zeitschrift *Musik in Bayern* und ein lexikographisches Werk über bayerische bzw in Bayern wirkende Musiker.

Berichtigung:

Heft 2/1991, S. 166. Der Autor der Freiburger Dissertation *Die Orgel im Leben und Denken Albert Schweitzers* ist Harald Schützeichel.

Die Autoren der Beiträge

STEPHAN MÜNCH, 1960 in Trier geboren; studierte Schulmusik und Philosophie an den Universitäten in Trier und Mainz (Staatsexamen 1987) und Musikwissenschaft in Mainz, wo er zur Zeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter für Musiktheorie tätig ist und an seiner Dissertation über das frühe Klavierwerk von Franz Liszt arbeitet.

WOLFGANG PLATH, 1930 in Riga (Lettland) geboren, studierte Musikwissenschaft in Berlin (FU) und Tübingen; 1958 Promotion in Tübingen; 1959 Assistent der Editionsleitung der „Neuen Mozart-Ausgabe“ in Augsburg; 1960 daselbst Editionsleiter (gemeinsam mit Wolfgang Rehm u. a.); 1988 Honorarprofessor in Augsburg. Zuletzt erschien von ihm: *Mozart-Schriften. Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. von Marianne Danckwardt, Kassel 1991 (= *Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg* 9).

JUTTA SCHMOLL-BARTHEL, 1959 in Niederbeisheim/Nordhessen geboren; studierte Musikwissenschaft in Marburg und Tübingen; 1987 Promotion in Tübingen; von 1986 bis 1989 wissenschaftliche Angestellte am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen; seit 1989 Lektorin im Bärenreiter-Verlag.

MANFRED SCHULER, 1931 in Konstanz geboren; studierte Kirchen- und Schulmusik an der Musikhochschule Freiburg, Musikwissenschaft in München und Freiburg; 1958 Promotion in Freiburg; 1965 Studienrat, 1974–1982 Gymnasialprofessor in Freiburg; 1977 Lehrauftrag an der Universität, 1981 an der Musikhochschule Freiburg; seit 1982 Professor für Musikerziehung und Didaktik der Musik an der Universität Mainz.

HARALD WEHRMANN, 1949 in Lemgo/Lippe geboren; studierte Pauken und Schlagzeug, Schulmusik und Musikwissenschaft in Detmold, Philosophie und Germanistik in Bielefeld und Paderborn, 1986 interdisziplinäre Promotion in Paderborn; seit 1977 Lehrer am Gymnasium; schreibt für Fachzeitschriften Artikel über Musikpädagogik und über Implikationen von Musik und Sprache.

Hinweise für Autoren

(s. Heft 1/1992, S. 116)