

Stefan Kunze (1933—1992)

von Wolfgang Osthoff, Würzburg

Unvermittelt und bestürzend traf Viele die Nachricht vom Hingang Stefan Kunzes. Nur die ihm Näherstehenden wußten von einer bösen Lymphkrankheit, die ihn im Herbst 1991 befallen hatte und ihre gefährlichen Züge immer deutlicher offenbarte. Doch erst in den letzten Wochen schwand alle Hoffnung auf eine Heilung des Leidens, von dem ihn dann der Tod am 3. August 1992 erlöst hat. Kunze konnte sich aus der physischen und psychischen Erschöpfung der letzten Monate immer wieder durch die Antriebe seiner Arbeit, von der er nicht lassen wollte, erheben. Daß er sogar seine Lehre im Sommersemester noch mit großer Anstrengung zu bewältigen suchte, haben wir mit Bewunderung vernommen. Sein 60. Lebensjahr konnte er nicht mehr vollenden. Das zu diesem Anlaß von Schülern, Kollegen und Freunden geplante Berner Symposium soll nun die Gestalt einer Gedenkschrift annehmen.

Stefan Kunze wurde am 10. Februar 1933 in Athen geboren, als Sohn des Archäologen (und späteren langjährigen Direktors des dortigen Deutschen Archäologischen Instituts) Emil Kunze und seiner griechischen Frau Athena geborene Drinis. Kunze war deutscher Staatsangehöriger, doch seine früheste Sprache ist das Griechische gewesen, und nach Griechenland, wo er den größten Teil seiner Kindheit verbrachte hatte, ist er wie in eine Heimat jedes Jahr bis zum Ende für mehrere Wochen gegangen. Nach seiner Straßburger und Münchner Gymnasialzeit studierte er vom Wintersemester 1952/53 an Musikwissenschaft, Klassische Philologie und Byzantinistik an den Universitäten München und Heidelberg. Rudolf von Ficker, Thrasybulos G. Georgiades und Franz Dölger hat er als seine wichtigsten akademischen Lehrer angesehen. Mit Georgiades war überdies die Familie freundschaftlich verbunden, er wurde Stefans Pate. Kunzes Universitätsstudium erfuhr 1955/56 eine Unterbrechung durch den Besuch des Trappschen Konservatoriums, wo er die Konzertprüfung für Flöte ablegte. Noch Jahre später konnte man ihn mit Bachs drei *Flötensonaten* BWV 1030-32 öffentlich erleben. Kunzes praktisch-musikalische Ausbildung setzte sich neben dem Universitätsstudium auch im Dirigierunterricht bei Kurt Eichhorn fort. Kunze hat hier nicht nur das Handwerk gelernt, was er etwa in einer umsichtig geleiteten konzertanten Seminaufführung des Monteverdischen *Orfeo* unter Beweis stellte, sondern auch durch die unmittelbare Befassung mit Orchester und Partitur eine Basis für seine spätere wissenschaftliche Arbeit gelegt, die manchem Schreibtischgelehrten fehlt.

Nach der 1961 erfolgten Promotion an der Universität München war Kunze 1962—65 und dann noch einmal seit 1966 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft, was ihm vor allem ausgedehnte Studienaufenthalte in Italien ermöglichte. In diese Zeit fällt unter anderem auch seine Mitarbeit an der Neuen Mozartausgabe, in der er die Konzert- und Einlagearien sowie die Einzel-Ensembles herausgab (1967—72). 1970 habilitierte er sich in München und folgte 1973 einem Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Bern. „Ich könnte mir im Augenblick keine bessere und auch von mir erwünschtere Lösung vorstellen“, bekannte er brieflich, und es ist

wohl dabei geblieben, daß er sich dort trotz einer quantitativ eher begrenzten Schülerschar bis zum Ende sehr wohl gefühlt hat. 1984 lehnte er einen Ruf auf das Frankfurter Ordinariat ab. Wie sehr Kunze von seinen Berner Kollegen geschätzt wurde, bewiesen die ungewöhnlich warmen und eindringlichen Worte des Dekans bei der Trauerfeier. Daß Kunze auch am Musikleben der Schweizer Bundeshauptstadt aktiv Anteil nahm, versteht sich bei ihm fast von selber.

Einem guten Brauch unseres Faches folgend hat Kunze sein Gesellenstück mit einer Dissertation zur älteren Musikgeschichte abgelegt: über *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis* (Tutzing 1963). Es kam ihm darauf an, den „Umschwung im musikalischen Denken zu einer rein musikalischen [d. h. nicht-textverbundenen] Konzeption, die die spätere Musik ermöglicht“, bei Gabrieli zu zeigen. Die große Perspektive ist allerdings das Ergebnis minutiöser Analysen. Daß er schon damals damit faszinieren konnte und nicht abschreckte, bezeugt der führende venezianische Kritiker (M. Messinis), der seinen Nachruf in einer Tageszeitung mit dem Satz beginnt: „Ho imparato a conoscere l’universo musicale di Andrea e Giovanni Gabrieli attraverso gli scritti di Stefan Kunze“. Anderes kam bald hinzu, doch mit Instrumentalmusik und Italien waren für Kunze bleibende Orientierungen gegeben. Auch dem engeren Bereich blieb er treu: Noch in den frühen 80er Jahren erschienen Studien zu den Gabrieli, vor allem rückte aber Giovanni Gabrielis großer deutscher Schüler Heinrich Schütz immer mehr ins Blickfeld Kunzes. Seine Beiträge in den ersten Nummern des Schütz-Jahrbuches, zu dessen Mitherausgebern er gehörte, zeugen davon.

Doch die *Symphoniae sacrae* der älteren Zeit konnten ihm nicht genügen. Fast leidenschaftlich wandte er sich schon früh einem seiner Hauptthemen zu: der großen instrumentalen Symphonie der Wiener Klassik und Schuberts. Mit der *Unvollendeten* eröffnete er 1965 — Maßstäbe setzend — die Monographien *Meisterwerke der Musik* des Münchner Fink-Verlages, eine Reihe, die er nach dem frühen Tod des Freundes Ernst Waeltner seit 1978 herausgab. Auf Schubert folgte schon 1968 als Heft 6 die große *g-moll-Sinfonie* Mozarts, womit Kunze ein für ihn fortan zentrales Gebiet betrat. Seine letzte große Monographie — Nr. 50 der Reihe und längst kein ‚Heft‘ mehr — war zwanzig Jahre später der *Jupiter-Sinfonie* gewidmet. Kunzes reiches Œuvre könnte zu der Annahme verleiten, er habe sich das Schreiben leicht gemacht. In Wahrheit reiften die Dinge bei ihm langsam, und aus Verantwortung geborene Skrupel haben die Ausführung so manchen Planes hinausgezögert und damit für immer verhindert. So sollte die Deutung des symphonischen Kosmos mit einer Arbeit über Beethovens *Eroica* gerundet werden. Schon 1977 teilte er brieflich mit, daß er sich durch eine Vorlesung und einen Vortragszyklus gründlich darauf vorbereite. . . . Dabei hatte er eine gewisse Vorarbeit schon mit seinem Aufsatz über die *Variationen* op. 35 (1972) geleistet. Wie ihm auch Haydn, dem er namentlich keine Studie gewidmet hat, nahestand, belegte noch der letzte Brief vom Mai 1992: Auf seine Vorlesung über „Haydn und Mozart — Die Kunst des Streichquartetts“, die er mühsam durchführe, habe er sich besonders gefreut. Daß sie durch die auf einem gemeinsamen venezianischen Symposium gespielten Mailänder Quartette des jungen Mozart angeregt worden war, ist bezeichnend für die menschliche und künstlerisch-geistige Spontaneität Kunzes. Ähnlich hatte sich sein Lehrer Georgiades 1957 von ein paar zufällig im Radio gehörten Takten *Carmen* zu

einem seiner mitreißendsten Kollegs inspirieren lassen. Nicht nur das große Einzelwerk Mozarts, Beethovens, Schuberts fesselte Kunze, sondern auch die Gattung als historischer Zusammenhang. Er fand „im sinfonischen Zyklus die fundamentalen Seinsweisen instrumentaler Musik, und insofern diese für das Ganze der Musik steht, auch die der Musik überhaupt, zusammengefaßt“ (*Jupiter-Sinfonie*, S. 40). In dem vielbändigen Handbuch der musikalischen Gattungen, das er herausgeben wollte, hatte er sich die Sinfonie im 18. Jahrhundert und die Theorie der Gattung vorbehalten.

Mit Mozart verband sich aber wiederum Italien und lenkte Kunze auf die Gattung, der er seine wohl bedeutendsten Arbeiten gewidmet hat: auf die Oper. Aus der ungedruckten Habilitationsschrift über die Opera buffa im 18. Jahrhundert kristallisierte sich ein besonderes Thema heraus: *Don Giovanni vor Mozart — Die Tradition der Don-Giovanni-Opern im italienischen Buffa-Theater des 18. Jahrhunderts*. Das 1972 erschienene Buch gilt längst als Standardwerk der Opernforschung. In Ergänzung dazu edierte Kunze 1974 das unmittelbare Vorläuferwerk, Giuseppe Gazzanigas *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra*. Seltsamerweise hat sich bislang kein Theater von Rang diese Publikation der beachtlichen Partitur zunutze gemacht. Doch letztlich war es Mozart selber und seine Musik, die Kunzes Deutung immer wieder umkreiste: mit Studien zu *Schauspieldirektor*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Zauberflöte* und vielem Anderen mehr. Noch die letzten Texte, die wir von ihm haben, gelten dem Verhältnis Mozart — Da Ponte und Mozarts *Finta semplice*, vorgetragen im September 1991 auf dem erwähnten deutsch-italienischen Mozart-Symposium in Venedig (vgl. *Mf* 45, 1992, S. 172 f.).

Stefan Kunzes Buch über *Mozarts Opern*, das 1984 herauskam und inzwischen auch in spanischer und italienischer Übersetzung erschienen ist, gehört zu den großen Würfeln künstlerischer Interpretation und musikgeschichtlicher Darstellung und wird unser Bild vom Opernkomponisten Mozart auf lange Zeit wesentlich mitbestimmen. Allein schon die hier gezogene Summa des Wissens und Verstehens würde es verbieten, Kunzes Lebenswerk als fragmentarisch zu beklagen. Und doch war er der Letzte, der sich zufrieden gab oder sich Illusionen machte. Gerade weil ihm der Abschnitt über *La finta semplice* nicht genügte, wollte er in Venedig über sie sprechen. In einem Brief vom April 1985 schrieb er: „Und daß es nur wenige wirkliche Leser geben wird, ist mir auch klar [. . .] Für mich ist das alles nur ein Anfang. Mein Ziel bleibt [. . .], die Gedanken über das Klassische in der Wiener Klassik weiterzuführen — Gedanken, die stets entscheidende Impulse aus dem Denken und Wirken von Georgiades empfangen müssen. Seit langem fesselt mich übrigens das Phänomen des ‚Klassizismus‘ im 20. Jahrhundert, schon weil hier die Antike auf bedeutsame Weise wieder ins Spiel kommt“. Daß Kunze im Zusammenhang mit den angedeuteten Gedanken über das Klassische (*Mozarts Opern*, S. 14 f., 645 f.) Georgiades so betont nannte, war nicht nur sachlich zutreffend, sondern entsprang wohl auch dem Bedürfnis, sich unvermindert zu ihm zu bekennen. Denn die, auch menschlich so nahe, Beziehung blieb nicht von den Krisen verschont, die in einem geistigen Vater-Sohn-Verhältnis fast zwangsläufig eintreten. Zu dem strengen Geschichtsbild und der Systematik des Denkens von Georgiades wahrte Kunze eine gewisse Distanz. Auf dem Freiburger Methoden-Symposium von 1976 formulierte er — ohne Bezug auf Georgiades —: „Da die Musiktheorie ver-

sagte, eine ‚Theorie der Musikgeschichte‘ im emphatischen aber verengten Sinne des Wortes sich in die Abhängigkeit geschichtsphilosophischer Systeme begeben müßte, hätte sich die Musikforschung auf die Tätigkeit zu bescheiden, die die ‚theoria‘ ursprünglich meinte: denkende Anschauung des Gegebenen“. So könnte man versucht sein, auf Stefan Kunze zu beziehen, was Goethe 1818 schrieb (*Antik und modern*): „Die Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mitteilung, das ist es was uns entzückt [. . .] Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei’s“. Kunze war es, mit aller Helle und Freude der Sinne, schon der Herkunft nach, und so ist es nicht von ungefähr, daß ihn Erscheinungen des 20. Jahrhunderts wie Strawinsky und auch Orff schon deshalb angingen, „weil hier die Antike auf bedeutsame Weise wieder ins Spiel kommt“. Die damit gewonnenen Kriterien führten ihn freilich auch zu vernichtenden Urteilen über gewisse Verballhornungen antiker Tragödien auf der zeitgenössischen Musikbühne.

Die Bereiche Oper und Antike verbanden sich für Kunze vor allem in der großen Erscheinung des 19. Jahrhunderts, über die es mit Georgiades kaum eine Einigung geben konnte: in Richard Wagner, der seit den späten 60er Jahren zu einem neuen Schwerpunkt von Kunzes Studien wurde. Viele Aufsätze und Bayreuther Programmbeiträge gipfelten in dem Buch *Der Kunstbegriff Richard Wagners* (1983). Gewiß ist es kein Zufall, daß Kunze, dessen zentrales Anliegen doch die direkte Befassung mit dem Kunstwerk war und blieb, im Fall Wagner zur Erörterung des Kunstbegriffs gedrängt wurde. Denn der „Kunstbegriff Richard Wagners ist identisch mit seiner Idee vom Drama“ (S. 126). Wohl noch wesentlicher als durch werkimmanente Interpretation und Analyse wird das Wagnersche ‚Musikdrama‘ durch Erhellung des mit ihm verbundenen oder ihm gar zugrundeliegenden Ideenkomplexes erfaßt. So erschloß sich Kunze ganz andere methodische Zugänge zu Wagner als zu Mozart. Er leugnete keineswegs das Widerspruchsvolle der Erscheinung Wagners, wie es von Nietzsche in genialer Bosheit skizziert und über verdünnende Ausführung und Denunziation (Th. Mann, Adorno usw.) zum bildungsbürgerlichen Gemeinplatz geworden ist. Er leugnete auch nicht die allgemeine Problematik seit Beethovens Tod, wie etwa eine Briefpassage von 1990 andeutet: Ein „Thema, das mich schon seit längerer Zeit beschäftigt und das ich hoffe, einmal im Zusammenhang darstellen zu können: Die Frage der sakralen bzw. religiösen Musik im 19. Jahrhundert, die je religiöser sie sich gibt, desto weniger sakral wird. Verdi ist vielleicht hier die große Ausnahme“. Im „Parsifal“-Kapitel des Wagner-Buches deutete sich dergleichen an: „Im Dienst eines mit religiöser Emphase aufgefüllten Kunstbegriffs, d. h. einer ästhetischen Religion, wurde auch die Gegenposition zu allen Erscheinungsformen der früheren sakralen Kunst bezogen“ (S. 209). Was es Kunze trotz allem erlaubte, die Antipoden Mozart und Wagner wenigstens in der eigenen Brust zu versöhnen, war die Serenität seiner Natur, aber nicht minder die Weite seiner Bildung und die Schärfe seines historischen Blicks. Keineswegs verwischte er dabei die Konturen. So erschien es sinnvoll und angemessen, daß Kunze in Venedig, dem geographischen Ausgangspunkt seiner Forschungen, gerufen vom dortigen Deutschen Studienzentrum seine großen Vorträge sowohl zum Wagnerjahr 1983 als auch zum Mozartjahr 1991 hielt.

Viele Studien, auch zur neueren Musik — Schönberg, Strauss, Pfitzner —, ergänzen das Bild, Einiges, wie die Beiträge zu dem venezianischen Symposium und zur Münchener Tagung über Beethovens Klaviertrios von 1990, steht vor der Publikation. Auf das Buch über die Symphonie ist zu hoffen. Doch auch ohne dies erschien Stefan Kunzes Werk gerundet. Ein Anderes ist es, daß seine Freunde, Kollegen und Schüler den frühen Abschied noch kaum fassen können. Menschliche Wärme und Anteilnahme verbanden sich in ihm mit einer Hingabe an die Sache, die durch keine anderen ‚Interessen‘ getrübt war. Man konnte mit ihm über buchstäblich ganz wenige Töne brieflich ausgedehnt disputieren (so 1969 über eine Fuge Anton Reichas). Die Musik schuf bei jeder Begegnung sofort eine Basis des Austauschs. Der angeblich und auch wirklich Überbeschäftigte, von einem mahnenden Anruf gestört, konnte begeistert erzählen, wie er gerade stundenlang Klavier spiele und übe. „Blutloses Historisieren in der Interpretation älterer Musik erweckte in ihm jedoch“, wie der Berner Dekan betonte, „einen geradezu körperlichen Abscheu“. In der Wissenschaft besaß er die seltene Tugend, frei von Neid zu sein. Er hatte es nicht nötig, die Autorität herauszukehren, welche er unangefochten besaß. Er strebte nicht nach Ämtern oder Ehren, aber es fiel ihm schwer, Nein zu sagen. Wie viele Tagungen und Treffen erhielten durch ihn einen besonderen Glanz! Man konnte mit ihm lachen und genießen, die Herzen flogen ihm zu. Allen, die ihn kannten, bleibt er unvergessen.

„Der Roman praktiziert die Musik, von der er handelt“

Über den Versuch Thomas Manns, seinem Roman „Doktor Faustus“ eine dodekaphonische Struktur zu geben

von Harald Wehrmann, Lemgo

Kein anderes Werk Thomas Manns forderte bis jetzt das Interesse der Literaturwissenschaft mehr als die Biographie über den deutschen Tonsetzer Adrian Leverkühn. Das Forschungsmaterial zum *Doktor Faustus*¹ ist mittlerweile so umfassend geworden, daß längst ein eigener Forschungsbericht gerechtfertigt wäre. Offenbar geht von der besonderen Fiktivität in diesem Roman eine solche Faszination aus, daß die Forschung immer wieder zu Gesamtdarstellungen oder Einzeluntersuchungen provoziert wurde. Auffällig ist in den Gesamtdarstellungen der Tenor vom Buch des Endes, in dem alle bisherigen Themen Thomas Manns wiederkehren und gleichsam noch einmal zusammengefaßt werden. Die Einzeluntersuchungen beschränken sich im wesentlichen auf

¹ Zitiert wird nach *Thomas Mann. Werke*, Taschenbuchausg. in 12 Bdn., Frankfurt 1967 (= *Moderne Klassiker* 101–112) [TMW 101–112], sowie *Thomas Mann. Werke. Das essayistische Werk*, Taschenbuchausg. in 8 Bdn., hrsg. von Hans Bürgin, Frankfurt 1968 (= *Moderne Klassiker* 113–120) [TMW 113–120]. Zitate aus dem *Doktor Faustus* (= TMW 109) werden lediglich durch Seitenzahlen gekennzeichnet.

das Ende Deutschlands und der Kunst, auf die Rolle Nietzsches, auf die Krankheit, auf die Relation zum Volksbuch und dessen Aufbereitungen wie auch auf die Funktion der Musik im besonderen.

Die häufig zitierte Interpretationshilfe Thomas Manns, daß der Roman, der von der Musik handle, sie freilich auch praktiziere, verweist auf die Notwendigkeit interdisziplinärer Arbeiten. Daß die Musik ohnehin zu einem zentralen Bereich der Interpretation werden mußte, erklärt sich schon aus der romanhaft reflektierten Musikgeschichte, die dem Werk die breiteste historische Spannweite gibt: Von dessen 194 Figuren lassen sich 82 der Musik zuordnen; die Skala der Namen reicht von Perotinus Magnus bis Strawinsky, sie umfaßt also acht Jahrhunderte. Daß darüber hinaus mit dem Hinweis auf musikalische Praktizierung eine besondere Neugierde in der interdisziplinären Forschung geweckt wurde, ist verständlich.

Dodekaphonie

Lediglich das Gesamtbild der fiktiven Werke des Romanhelden Adrian Leverkühn kann uns eine klare Vorstellung von deren Funktionalität vermitteln. Dieses Gesamtbild offenbart eine Fülle dodekaphonischer Strukturen, deren Funktionalität allerdings nicht auf die Werkgeschichte Leverkühns beschränkt ist; augenscheinlich will Thomas Mann mit Hilfe von Inzisionen und Implikationen kompositorischer Art Analogien erstellen, die der Veranschaulichung weiterer Konzeptionen dienen. In der *Entstehung* wird sogar ausdrücklich auf eine Identität hingewiesen, und zwar auf die Identität von Musik und Roman:

„Ich fühlte wohl, daß mein Buch selbst das werde sein müssen, wovon es handelte, nämlich konstruktive Musik“².

Welchen musikalischen Gesetzmäßigkeiten der *Doktor Faustus* gehorchen soll, wird an dieser Stelle nicht mitgeteilt. Wäre das geschehen, hätte der Roman sicherlich eine seiner Faszinationen eingeübt, jene Faszination, die interdisziplinäre Forschung provoziert. Wie der Leser des Romans weiß, erhält die Darstellung musikalischer Phänomene eine Dimension von acht Jahrhunderten, wird die Biographie des Romanhelden durch Montagen etlicher Repräsentanten europäischer Kulturgeschichte angereichert. Die Werkgeschichte der 26 Kompositionen Adrian Leverkühns indessen läßt sich auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts eingrenzen, sie zeichnet die Phasen kompositorischer Entwicklung eines Musikers vom Range Arnold Schönbergs nach, ja sie faßt die ganze Entwicklung der Dodekaphonie wie in einem Brennspiegel zusammen — jene

² TMW 115, S. 119. — Diesen Gedanken findet man nicht nur in dem *Roman eines Romans* (*Die Entstehung des Doktor Faustus*), [*Entstehung*], man findet ihn vielerorts, zum Beispiel in Briefen Thomas Manns. Carl Dahlhaus geht von solchen Briefzitataten aus, kommt dann aber zu dem Schluß: „Von einer Strukturverwandtschaft mit Schönbergs Reihentechnik, der Grundlage von Adrian Leverkühns fiktiven Kompositionen, kann nicht die Rede sein“ (*Fiktive Zwölftonmusik*, in: *Musica* 37 [1983], S. 245). Daß Thomas Mann nicht nur eine „Strukturverwandtschaft“, sondern gar eine Strukturidentität anstrebt, möchte ich im folgenden versuchen nachzuweisen; eines jedoch kann bereits an dieser Stelle gesagt werden: Adrian Leverkühns Werke sind lediglich in einem Falle der Schönbergischen Reihentechnik verpflichtet, nämlich mit der Kantate „Dr. Fausti Weheklag“, dem Endwerk des Romanhelden.

reale personale Zuordnung (Leverkühn: Schönberg), an die Thomas Mann einmal gedacht hat³, würde einer solchen umfassenden Konzeption widersprechen, darüber hinaus wird ohnehin in jedem einzelnen Beispiel klar, daß man von einer Identität der Musik des Romanhelden mit der Musik Schönbergs nicht reden kann.

Initiiert wird die Essenz der Werkgeschichte Leverkühns durch den „faustischen“ Drang nach Klimax, die im Falle eines Tonsetzers natürlich kreativer Art ist. Diesem Drang gehorcht auch seine Biographie. Deren Essenz wiederum bestimmt die Konstruktion des Romans. Auf diese Weise ergibt sich nicht nur eine Relation zwischen den fiktiven Werken Adrian Leverkühns und der musikalischen Struktur des Romans, sondern auch eine wechselseitige Erhellung. Hieraus entsteht aber für Thomas Mann ein Problem, denn die Werkgeschichte ist prozessual, die Romanstruktur hingegen statisch konzipiert. Er löst es selektiv und ganz im Sinne seines Helden, der seine kreative Entwicklung als Hinwendung zur Dodekaphonie versteht und deren Klimax in der letzten Komposition — „Dr. Fausti Weheklag“ — manifestiert. Aus den insgesamt 26 Kompositionen wählt er als Vorwurf für die musikalische Struktur des Romans also jenes Werk aus, das den höchsten und demnach endgültigen Preis der Teufelsverschreibung angibt: die kreative Vollendung in der Komposition mit zwölf Tönen, deren Generalthema aus zwölf Silben — „Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ“ — als Modell für die musikalisch-literarische Transposition fungiert.

Das Problem der Romanstruktur muß bereits in dem Moment gelöst sein, als er mit der Niederschrift des Romans beginnt:

„Als ich in jener Sonntagmorgenstunde zu schreiben begann, muß das Buch, so wenig die Aufzeichnungen das erkennen lassen und so wenig ein eigentlicher schriftlicher Entwurf vorhanden war, nach seinem Hergang, seinen Ereignissen offen und übersichtlich vor mir gelegen haben; ich muß darin Bescheid gewußt haben so weit, daß es mir möglich war, sofort mit seinem Motiv-Komplex in toto zu arbeiten, den Anfängen gleich die Tiefenperspektive des Ganzen zu geben und den von seinem Gegenstand aufgeregt erfüllten, immerfort bedrängt ins Späte vorgehenden und sich verlierenden Biographen zu spielen“⁴.

Thomas Mann beginnt mit der Niederschrift am 23. Mai 1943. Wenn er sich schon vor diesem Tage über die Romanstruktur im klaren ist, kann man schließen, daß er mögliche Informationen über die Dodekaphonie nicht von dem Helfer, Ratgeber und teilnehmenden Instruktor Adorno bekommen haben kann, denn der früheste Kontakt zu ihm entsteht erst am 21. Juli 1943, als Thomas Mann das Manuskript zum ersten Hauptteil aus der *Philosophie der neuen Musik* erhält, betitelt *Schönberg und der Fortschritt*. Es muß der „Vater der Dodekaphonie“ selbst gewesen sein, der dem Romanautor in einem Moment des Keimentschlusses von der Komposition mit zwölf Tönen berichtet haben wird, wofür etliche Daten in Frage kommen: 6. April 1938, 19. April 1938, 22. September 1940, 17. August 1941, 8. Mai 1943. Am Ende wird nach eigenen

³ Thomas Mann schreibt in einem Brief vom 17. Februar 1948 an Arnold Schönberg: „Der Roman der Epoche versteht unter »Musik«: Schoenberg'sche Musik“ (*Thomas Mann. Briefe 1948—1955 und Nachlese*, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt 1979, S. 22). Er meint sicher, daß Leverkühns Werk in gewisser Weise dem Schönbergs ähnelt.

⁴ TMW 115, S. 105.

Angaben Thomas Manns „aus dem Roman die sehr feste, zusammengehaltene Komposition“, „die sie ist“⁵. Hierfür ist nun zum großen Teil Adorno verantwortlich, der nach Fertigstellung des 7. Kapitels als dodekaphonischer Berater auftritt; ihm gilt die Dankbarkeitsdemonstration, die in das 8. Kapitel des Romans einmontiert ist:

„Nach einem anlautenden c nimmt es vor dem d ein cis auf, so daß es nun nicht mehr ‚Him-melsblau‘ oder ‚Wie-sengrund‘, sondern ‚O – du Himmelsblau‘, ‚Grü-ner Wie-sengrund‘, ‚Leb‘ – mir ewig wohl‘ skandiert; und dieses hinzukommende cis ist die rührendste, tröstlichste, wehmütig versöhnlichste Handlung von der Welt“ (S. 57). (Die Noten hierzu skizziert Thomas Mann in seiner Tagebucheintragung vom 21. August 1944.)

So wichtig manche Arbeiten der Sekundärliteratur für das Verständnis der künstlerischen Gestaltung im Sinne einer „Komposition mit 12 Tönen“ zunächst sein mögen, sie büßen doch nach und nach ihre Geltung im Prozeß des Verstehens ein, weil sich aufgrund immer wieder auftauchender neuer Fakten auch neue Erkenntnisse offenbaren, die zu einer hermeneutisch relevanten Horizonterweiterung führen.

In den frühen Arbeiten konnte den Verfassern allein *die Entstehung* Hilfe anbieten. Erst mit der Eröffnung des Thomas-Mann-Archivs Zürich im Februar 1961 erhielt die Forschung Zugang zu einer zunächst unübersehbaren Flut von unsortiertem Material: Thomas Manns eigene Bibliothek, etliche Exzerpte, Aufzeichnungen, Zeitungsartikel und Briefe. Gunilla Bergsten, deren Buch⁶ eine nur fragmentarische Erörterung des Musikalischen enthält, konnte ausgiebig Quellenstudien im Archiv betreiben und die dort vorhandene Literatur auswerten, vor allem konnte sie die oft aufschlußreichen Unterstreichungen und Randbemerkungen einiger in der *Entstehung* genannten Bücher berücksichtigen. Doch Thomas Manns eigene Notizen zum *Doktor Faustus* waren ihr noch nicht zugänglich; sie wurden erst später im Kilchberger Haus gefunden. Es reizte sie jedoch der Versuch, diese nicht verfügbaren Notizen zu rekonstruieren.

Augenscheinliche Irrtümer in der bis dahin veröffentlichten Literatur über den *Doktor Faustus* konnten aufgrund einer abermals neuen Forschungslage zum Teil aufgedeckt werden, in dem Moment nämlich, in dem jene Notizen einsehbar waren. Lieselotte Voss⁷ wertete das 216 Blatt starke Notizenkonvolut aus; enthalten sind darin Thomas Manns Vorstudien, Exzerpte, Zeitpläne und andere „Gedächtnisstützen“. Das Hauptanliegen von Lieselotte Voss war jedoch wie bei Gunilla Bergsten wieder nicht das Musikalische schlechthin; Voss erstrebte vielmehr eine strukturanalytische Ordnung von Schauplätzen, Romanfiguren, Zeitebenen und einzelnen Kapiteln. Dabei ging es ihr auch nicht um eine lückenlose Darstellung der Quellen, sondern um eine Rekonstruktion der Entstehung des *Doktor Faustus* mit Hilfe des Konvoluts.

Hoffnung auf wiederum neue Erkenntnisse — u. a. in bezug auf das Musikalische — machen die Tagebücher. Sie durften gemäß dem Willen Thomas Manns erst nach dem

⁵ Ebd., S. 123.

⁶ Gunilla Bergsten, *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*, 2. Aufl. Tübingen 1974.

⁷ Lieselotte Voss, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten*, Tübingen 1975.

12. August 1975 (zwanzig Jahre nach seinem Tod) geöffnet werden; bis dahin ruhten sie im Safe des Archivs. Peter de Mendelssohn wurde beauftragt, diese Tagebücher herauszugeben. Er begann damit 1977 und konnte bis 1982 die Eintragungen der Jahre 1918 bis 1921 und 1933 bis 1943 erfassen. Gerade die nachfolgenden Tagebücher sind für die Interpretation des *Doktor Faustus* äußerst aufschlußreich, denn Thomas Mann schrieb ja an diesem Roman in der Zeit von 1943 bis 1947. Doch durch den Tod Mendelssohns verzögerte sich deren Veröffentlichung. Die neue Herausgeberin Inge Jens konnte ab 1986 die weiteren Eintragungen Thomas Manns vorlegen; zuletzt — im Jahre 1989 — erschien die Ausgabe mit den Tagebüchern aus der Zeit vom 28. Mai 1946 bis 31. Dezember 1948.

Wenn man so will, ‚diktiert‘ uns Thomas Mann also auch nach seinem Tod hin und wieder eine neue Forschungsbasis, von der zum jeweiligen Zeitpunkt des Zugriffs im größeren Umfang lediglich die beiden oben genannten Autorinnen Gebrauch machten: Bergsten zuerst 1963, Voss dann 1975. Ohne diese Basis ist es kaum möglich, Aussagen zur dodekaphonischen Struktur des *Doktor Faustus* abzusichern — geschweige denn anzureichern.

Somit erhalten etliche Passagen in durchaus interessanten Arbeiten nurmehr den Stellenwert von Mutmaßungen. Dies will ich an einem Beispiel verdeutlichen, und zwar in bezug auf die Frage: Antizipiert Thomas Mann im ersten Kapitel seines Romans eine „zwölf-tönige“ Grundgestalt? In der *Entstehung* behauptet Thomas Mann (wie erwähnt), es sei ihm möglich gewesen, gleich zu Beginn der Niederschrift seines Romans mit einem „Motiv-Komplex in toto zu arbeiten, den Anfängen gleich die Tiefenperspektive des Ganzen zu geben“⁸. Zu dieser Suche nach relevanten Motiven im ersten Kapitel fühlten sich viele Autoren geradezu herausgefordert. Karlheinz Hasselbach notiert: Einsamkeit, Wahnsinn, Verdammnis, Krankheit und Intoxikation, Pakt, Liebesverbot, Kälte. Er hält das Motiv des Paktes für den Bezugspol der anderen Motive und schließt auf Grund dessen eine Gleichwertigkeit aus⁹. Jürgen Kesting ist der Ansicht, daß im ersten Kapitel folgende zwölf Motive umrissen werden: Zeitblom spricht von sich, Leverkühn, Biographie, Musiker, Leser, Krieg als historischer Hintergrund, Humanismus, Dämonie, Genie, Teufelspakt, Form, Kälte. Kesting räumt ein, daß nicht überzeugend nachgewiesen werden könne, ob Thomas Mann diese Motive bewußt eingesetzt habe; seiner Meinung nach „ließen sich gewiß auch andere Anspielungen als eigenes Motiv verstehen“¹⁰. Siegfried Kross sieht im ersten Kapitel allein das Motiv des Chronisten, der sich selbst mit seiner Bildungswelt darstellen will¹¹. Rosemarie Puschmann sucht im ersten Kapitel des Romans nach einem „Zusammenhang mit der Überlieferung der Temperamentenlehre“ und meint ihn mit dem Motiv

⁸ TMW 115, S. 105.

⁹ Vgl. Karlheinz Hasselbach, *Thomas Mann. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (= Interpretationen für Schule und Studium), München 1978, S. 87

¹⁰ Vgl. Jürgen Kesting, *Musik als Roman. Über die Darstellung von Musik durch Zahlensymbolik in Thomas Manns „Doktor Faustus“*, Manuskript zur Sendung des WDR III am 27. Oktober 1971, Köln 1971, S. 19f.

¹¹ Vgl. Siegfried Kross, *Musikalische Strukturen als literarische Form*, in: *Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, Bonn 1967, S. 225.

des Genialen gefunden zu haben. Zeitbloms Vorstellungen hiervon identifiziert sie als diejenigen Ficinos, der mit seiner Theorie Aristoteles und Plato verpflichtet ist¹².

Wie dem auch sei — die Frage danach, welche Motive Thomas Mann ausschließlich als relevant erachtet, impliziert die Frage nach deren Anzahl. Wären es zwölf, fungierte das erste Kapitel als sprachliche Antizipation der letzten — und höchsten — musikalischen Produktion Adrian Leverkühns: der zwölftönigen Komposition mit der zwölfsilbigen Grundgestalt des „Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ“. Angesprochen ist hiermit „Dr. Fausti Weheklag“, ein Werk, das in all jenen Arbeiten mehr oder weniger ausführlich behandelt wird, in denen von der Musik im *Doktor Faustus* die Rede ist. Leider findet man jedoch nirgends eine Gesamtdarstellung der immerhin insgesamt 26 Werke — ohne die das faustische Streben des Romanhelden kaum nachvollziehbar erscheint.

Aufgrund der Auskünfte, die der Leser von Forschungsarbeiten zum Thema „Dodekaphonie“ erhält, liegt der Verdacht nahe, daß nicht alle Autoren über genügende Sachkenntnisse verfügen. Im übrigen wird ein gewisses Maß musikalischer Inkompetenz auch in Forschungsberichten offen dargelegt¹³. Ob Gerhard Lange in dieser Hinsicht als Fachmann zu bezeichnen ist, mag man bezweifeln; eines aber steht fest: Er hat bereits im Jahre 1954 — also ohne auf der von Thomas Mann hin und wieder ‚diktieren‘ neuen Forschungsbasis aufgebaut haben zu können — dodekaphonische Parallelen zwischen Musik und Literatur quasi divinitorisch erfaßt, die aufgrund des aktuellen Forschungsstandes nun nicht mehr den Stellenwert einer bloßen Mutmaßung haben¹⁴.

1. Grundgestalt

Wenn Leverkühn seiner Faustus-Musik als Generalthema den zwölfsilbigen Satz „Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ“ zugrundelegt, offenbart er dadurch

¹² Vgl. Rosemarie Puschmann, *Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns Doktor Faustus. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz*, Bielefeld 1983, S. 82ff.

¹³ Berichte über — allerdings wenige — Arbeiten zu diesem Thema enthalten die Ausgaben. Herbert Lehnert, *Thomas-Mann-Forschung. Ein Bericht*, Stuttgart 1969, S. 147ff. Hermann Kurzke, *Thomas-Mann-Forschung 1969—1976. Ein kritischer Bericht*, Frankfurt 1977, S. 242ff. Leider sind die „Berichte“ in beiden Ausgaben nicht ganz frei von Vorurteilen und Polemiken.

¹⁴ Gerhard Lange, *Der Goethe-Roman Thomas Manns im Vergleich zu den Quellen*, Diss. Bonn 1954. — An weiteren zum Thema gehörenden Arbeiten seien u. a. genannt (vgl. auch Anm. 2) Jan Albrecht, *Leverkühn oder die Musik als Schicksal*, in: *DVjs* 45 (1971), S. 375ff.; Ursula Brandstätter, *Die Rolle der Musik im Roman „Doktor Faustus“*, in: *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*, Stuttgart 1990, S. 57ff.; Hanspeter Brode, *Musik und Zeitgeschichte im Roman. Thomas Manns „Doktor Faustus“*, in: *Jb der deutschen Schillergesellschaft* 17 (1973), S. 455ff.; Jaroslav Bužga, *Leverkühn und die moderne Musik*, in: *Melos* 32 (1965), S. 37ff.; Patrick Carnegy, *Faust as Musician. A Study of Thomas Mann's novel Doctor Faustus*, London 1973; Hansjörg Dörr, *Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des „Doktor Faustus“*, in: *Literaturwissenschaftliches Jb der Görres-Gesellschaft* 11 (1970), S. 285ff.; Wolf-Dietrich Förster, *Leverkühn, Schönberg und Thomas Mann. Musikalische Strukturen und Kunstreflexionen im Doktor Faustus*, in: *DVjs* 49 (1975), S. 694ff.; Bodo Heimann, *Thomas Manns „Doktor Faustus“ und die Musikphilosophie Adornos*, in: *DVjs* 38 (1964), S. 248ff.; Ute Jung, *Die Musikphilosophie Thomas Manns (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 53)*, Regensburg 1969; Joseph Müller-Blattau, *Die Musik in Thomas Manns „Doktor Faustus“ und Hermann Hesses „Glasperlenspiel“*, in: *Annales Universitatis Saraviensis* 2 (1953), S. 145ff.; Horst Petri, *Form und Strukturparallelen in Literatur und Musik*, in: *Studium Generale* 19 (1966), S. 72ff.; Steven Paul Scher, *Thomas Mann's „Verbal Score“ Adrian Leverkühn's Symbolic Confession*, in: *Verbal Music in German Literature*, New Haven 1968, S. 106ff.; Gérard Schmidt, *Zum Formgesetz des Doktor Faustus von Thomas Mann*, Wiesbaden 1972; Viktor Žmegač, *Die Musik im Schaffen Thoma Manns*, Zagreb 1959.

eine Identität von Gut und Böse, die als Identität des Vielförmigsten kompositorisch universell wird (vgl. S. 486). Die Musik ist unhörbar, wenn man unter „Hören“ die auditive Realisierung der Mittel im einzelnen versteht, sie kann aber wahrgenommen werden als „kosmische Ordnung und Gesetzlichkeit“ (S. 193). Eine geradezu astronomische Stimmigkeit im Sinne des magischen Quadrats wäre erreicht, wenn jeder Ton der Komposition melodisch wie auch harmonisch „frei“ wäre; Konsonanz und Dissonanz als tradierte Hörgewohnheiten müßten aus dem System herausfallen, es gäbe dann nur noch die zwölf „emanzipierten“ Töne der chromatischen Tonleiter. Deren Anordnung erweist sich als kreative Freiheit des Dodekaphonisten — hierdurch sind allerdings auch alle weiteren „Konstellationen“ antizipiert, denn das Resultat dieser Anordnung, die zwölftönige Grundgestalt, weist jeden Ton der gesamten Komposition melodisch und harmonisch aus: „Keiner dürfte wiederkehren, ehe alle anderen erschienen sind. Keiner dürfte auftreten, der nicht in der Gesamtkonstruktion seine motivische Funktion erfüllte. Es gäbe keine freie Note mehr. Das würde ich strengen Satz nennen“ (S. 192). Aufgrund dieser Konzeption unterliegen Romanautor wie Romanheld dem Antagonismus von Bindung und Freiheit. Die Freiheit ist der Bindung bereits anheimgegeben, wenn die eigentliche Schreibearbeit begonnen hat.

Man darf darüber Mutmaßungen anstellen, inwiefern zwölf „Töne“ der Grundgestalt im Roman „angesprochen“ sind; das 1. Kapitel kann aufgrund bisheriger dodekaphonischer Erwägungen in bezug auf die Romanstruktur nicht als Grundgestalt gelten, weil die numerische Konzentration es nicht zuläßt. Möglich wäre indessen, daß mit der Grundgestalt die „strengste Ordnung“ (S. 193), die in einem literarischen Werk wahrgenommen werden kann, nämlich die Ordnung in Kapiteln, gemeint ist. Es kommen hierfür die Kapitel 1 bis 12 in Frage, in denen Adrian Leverkühns Bildungsgeschichte umrissen und zugleich vorweggenommen ist. Alle „Töne“ sind in den ersten zwölf Kapiteln „frei“ wie auch „gebunden“: Die Darstellung des Chronisten Zeitblom reicht von der Kindheit Adrians bis zum theologischen Studium. Zugleich erhält das 1. Kapitel für die Romanstruktur eine Schlüsselstellung, denn es fungiert — wie wir erfahren haben — mit seinem „Motiv-Komplex in toto“ als eine Antizipation im allgemeinen, gleichzeitig aber auch als eine Antizipation im besonderen, und zwar insofern, als Adrians Weg bereits in diesem Kapitel in nuce vorgezeichnet ist; den für die Konzeption der Romanstruktur relevanten Akzent setzt allerdings der Chronist Zeitblom mit sich selbst, indem er gleich zu Beginn des 1. Kapitels auf ironische Weise der Einschaltung seiner Person Gewicht verleiht:

„Mit aller Bestimmtheit will ich versichern, daß es keineswegs aus dem Wunsche geschieht, meine Person in den Vordergrund zu schieben, wenn ich diesen Mitteilungen über das Leben des verewigten Adrian Leverkühn, dieser ersten und gewiß sehr vorläufigen Biographie des teuren, vom Schicksal so furchtbar heimgesuchten, erhobenen und gestürzten Mannes und genialen Musikers, einige Worte über mich selbst und meine Bewandnisse vorausschicke“ (S. 7).

Die Einschaltung Zeitbloms zeigt im Roman den ersten Einfall Thomas Manns. In dodekaphonischer Hinsicht erfolgt der erste Einfall¹⁵ einer Grundgestalt immer in

¹⁵ Die Erfindung einer Zwölftonreihe kann auch auf konstruktivem Wege geschehen, doch würde dies der Praxis Schönbergs widersprechen.

Form eines thematischen Charakters, was bedeutet, daß die Zwölftonreihe aus dem musikalischen Einfall, der den Impuls zu kreativer Arbeit gibt, entsteht, wobei die Prägung durch eben diesen Einfall erkennbar bleibt. (Der Aspekt des „Einfalls“ entkräftet somit die These, es handele sich bei der Zwölftonmusik um reine ‚Schreibtisch-Musik‘.) Bezeichnenderweise ist in der dodekaphonischen Lehre nicht von „Thema“, sondern von „thematischem Charakter“ die Rede: Der erste Einfall kann, muß aber nicht ein vollständiges Thema sein. Aus dem Einfall wird alles weitere kreativ konzipiert, das heißt erfunden und gestaltet. Einfall, Erfindung und Gestaltung bestimmen schließlich den Prozeß dodekaphonischer Kompositionsweise.

2. Umkehrung

Wenn das 1. Kapitel als Initiierung einer insgesamt 12 Kapitel umfassenden Grundgestalt so stark akzentuiert ist, müssen die anderen strukturelevanten Kapitel 13, 25 und 37 — sollen sie nicht aus der einmal intendierten Konzeption herausfallen — analoge akzentuierte Einschaltungen von Personen enthalten. Auf die Bedeutung von Zahlenmagie weist Thomas Mann in seinem Werk immer wieder hin (vgl. S. 95, 193, 228, 231, 273, 486). Von der Zahl 13 geht ein besonderer Reiz aus, weil sie diabolisch ‚vorbelastet‘ ist. Zeitblom widmet der Mystik dieser Zahl einen ganzen Abschnitt; wiederum verleiht er auf ironische Weise der Einschaltung einer Person besonderes Gewicht:

„Zahlenmystik ist nicht meine Sache, und immer nur mit Beklemmung habe ich diese Neigung an Adrian, bei dem sie sich von jeher still, aber deutlich hervortat, wahrgenommen. Daß aber auf das vorige Kapitel gerade die allgemein mit Scheu betrachtete und für unheilvoll geltende Ziffer XIII gefallen ist, hat denn doch meinen unwillkürlichen Beifall, und fast bin ich versucht, es für mehr als Zufall zu halten. Um einen Zufall allerdings handelt es sich, vernünftig gesprochen, dennoch, und zwar weil im Grunde dieser ganze Komplex von Hallenser Universitätserfahrungen, so gut wie weiter oben die Vorträge Kretzschmars, eine natürliche Einheit bildet, und weil ich nur aus Rücksicht auf den Leser, welcher immer nach Ruhepunkten, Zäsuren und Neubeginn ausschaut, in mehrere Kapitel aufgeteilt habe, was nach meiner, des Schriftstellers, wahrer Gewissensmeinung auf solche Gliederung gar keinen Anspruch hat. Ginge es also nach mir, so befänden wir uns immer noch im Kapitel XI, und nur meine Neigung zum Zugeständnis hat dem Doktor Schleppefuß die Ziffer XIII verschafft“ (S. 112).

Dozent Schleppefuß wird auf vielfache Weise diabolisch gekennzeichnet, nämlich durch den Inhalt seiner Vorlesungen über „Religionspsychologie“, natürlich durch seinen ‚redenden‘ Namen, aber auch durch sein Verhalten und seine Kleidung, die im wesentlichen aus einem schwarzen Umhang und einem Schlapphut mit seitlich gerollter Krempe besteht. Die Einschaltung des Dozenten Schleppefuß hat für den Roman strukturelevante Funktion — worauf ja auch der Leser hingewiesen wird —, er scheint lediglich für das 13. Kapitel vonnöten; leitmotivisch ist die Geste, mit der er in diesem Kapitel auftritt und aus ihm für immer verschwindet: „Ihr ganz ergebener Diener!“ (vgl. S. 100 und 112). Es hat den Anschein, daß er nur als Vehikel für die Romanstruktur gilt, in der ja die Biographie des Romanhelden eingebettet ist, denn Schleppefußens

Aufenthalt in Halle umfaßt genau die zwei Semester, die auch Leverkühn dort studiert: Der Dozent des Bösen ist ausschließlich für das 13. Kapitel ‚komponiert‘. Zeitblom macht kein Hehl daraus, daß dessen Gedankenwelt seiner eigenen total widerspricht; beständig übt er Kritik an den „religionspsychologischen“ Vorlesungen. Einen breiten Raum nimmt darin die dialektische Verbundenheit des Bösen mit dem Guten ein; kompositorischen Niederschlag findet diese Thematik im Antagonismus von Zeitblom und Schleppfuß: Wenn Zeitblom die 12 Töne der Grundgestalt initiiert, so erhält eben aufgrund jener dialektischen Verbundenheit Schleppfuß die Aufgabe, die 12 Töne der Umkehrung zu initiieren. Im Zusammenhang mit der Deutung von „Dr. Fausti Weheklag“ spricht der Chronist von der Umkehrung als einer herben und stolzen „Sinnverkehrung“ (S. 489). Mit dieser „Sinnverkehrung“ ist die zweite von insgesamt vier Erscheinungsformen, in denen die dodekaphonische Reihe auftreten kann, gemeint, nämlich jene, die aus der Umkehrung aller Intervalle der Grundgestalt entsteht: Kapitel 13 bis 24.

3. *Krebs der Grundgestalt*

Dozent Schleppfuß ist als Referenzfigur des Diabolischen eigens zur Demonstrierung einer Inzision der Romanstruktur ‚komponiert‘. Dies kann man vom Teufel selbst nicht sagen, denn er beansprucht beständige Relevanz. Doch die musikalische Struktur schreibt vor, daß er — als Konkretisierung in einer sprechenden und handelnden Gestalt — genau im 25. Kapitel eingeschaltet wird:

„Das Dokument, auf das in diesen Blättern wiederholt Hinweise geschahen, Adrians geheime Aufzeichnung, seit seinem Abscheiden in meinem Besitz und gehütet als ein teurerer, furchtbarer Schatz, — hier ist es, ich teile es mit. Der biographische Augenblick seiner Einschaltung ist gekommen“ (S. 221f.).

Diese Worte notiert Zeitblom am Anfang des 25. Kapitels, damit wieder einmal augenscheinlich wird, wie er einer musikalischen Struktur gehorcht, nach der das Dokument Leverkühns eben an dieser Stelle des Romans aufgenommen werden muß. Das Dokument ist bezeichnenderweise Notenpapier, von Leverkühn derart beschrieben, daß man eine Gliederung durch die beiden vorgegebenen Fünfliniensysteme (Sopran- und Baß-System) erkennen kann. Gerade also im 25. Kapitel, das Mitte wie auch Zentrum des Romans einnimmt und ausmacht, weist der Chronist auf eine übergeordnete Zweiteilung seines Werkes hin, die er nicht übergehen darf.

Ziehen wir wieder die Parallele zur Musik. Auch die dodekaphonische Konzeption hat die stärkste Inzision in der Mitte und im Zentrum:

Grundgestalt	—	Umkehrung
(Mitte	/	Zentrum)
Krebs der Grundgestalt	—	Krebs der Umkehrung

Daß die Mitte und das Zentrum des Romans durch das 25. Kapitel in vielerlei Hinsicht — sogar mit Hilfe der Seitenzahl — ausgewiesen werden, wird dem Leser des Romans

schnell augenscheinlich; es handelt sich hierbei offensichtlich um eine intendierte apollinische Struktur, die der Dodekaphonie souveräne Distanz verleihen soll. Zum Begriff des „Apollinischen“ äußert sich Thomas Mann deutlich in seinem Vortrag *Die Kunst des Romans*. Wichtig erscheint ihm darin unter anderem ein Über-den-Dingen-Stehen, eine göttliche Natur:

„Aber seine Größe ist mild, ruhig, heiter, weise, — »objektiv«. Sie nimmt Abstand von den Dingen, sie hat Abstand von ihnen ihrer Natur nach, sie schwebt darüber und lächelt auf sie herab, so sehr sie zugleich den Lauschenden oder Lesenden in sie verwickelt, in sie einspinnt. Die Kunst der Epik ist »apollinische« Kunst, wie der ästhetische Terminus lautet; denn Apollo, der Fernhinterfende, ist der Gott der Ferne, der Gott der Distanz, der Objektivität, der Gott der Ironie“¹⁶.

Diesen „Abstand von den Dingen“, diese „göttliche“ Souveränität veranschaulicht der Dichter in den Erlebnissen Professor Capercailzies, der zusammen mit Leverkühn Forschungsreisen in die Meerestiefen (Baß-System) und ins Gestirn (Sopran-System)¹⁷ unternimmt. Auffallend breit ist hier die Schilderung kaum überschaubarer Konstellationen (vgl. S. 271), als ob dadurch an die astronomischen Zahlen möglicher Kombinationen innerhalb des dodekaphonischen Materials erinnert werden sollte. Der Komponist Adrian Leverkühn hat sich offenbar — an aktueller, tendenzieller Stelle seiner Biographie — mit „Konstellationen“ beschäftigt; er weiß selbstverständlich auch, daß sich aus zwölf Tönen 479 001 600 „Reihen“ bilden lassen.

Zwischen — oder jenseits von — Meerestiefe und Gestirn aber ‚lebt‘ Doktor Faustus. Am Ende der *Entstehung* schreibt Thomas Mann: „Der Roman seiner Entstehung war beendet. Derjenige seines Erdenlebens begann“¹⁸. Apollinisch ist auch die Struktur dieses „Erdenlebens“. Verschaffen wir uns eine Übersicht über die Aufteilung des Romans, so erkennen wir neben den 47 bezifferten Kapiteln ein unbeziffertes Kapitel (Nachschrift) und zwei zusätzliche Abschnitte im 34. Kapitel (Fortsetzung, Schluß). Obendrein erhalten wir mit Hilfe von Sternchen zwei zusätzliche Abschnitte im 21. Kapitel, je einen zusätzlichen Abschnitt im 26. und 46. Kapitel sowie einen in der Nachschrift — insgesamt also 55 Abschnitte. Berücksichtigt man lediglich die bezifferten Kapitel, erhält man 47 Abschnitte. Die Ziffern „55“ und „47“ signalisieren gleichermaßen ein Ende und — dadurch bedingt — schließlich sogar die geheime Identität von Romanheld und Romanautor, denn Adrian Leverkühns Leben geht mit 55 Jahren zu Ende, Thomas Manns Werk ist im Jahre 47 beendet.

Apollinisch sind darüber hinaus die numerischen Möglichkeiten, die uns auf Grund des 34. Kapitels eröffnet werden. Berücksichtigt man dessen Dreiteilung neben den übrigen bezifferten Kapiteln, erhält man 49 Abschnitte, das 25. Kapitel — das „Teufelskapitel“ — wird dann zum formalen Zentrum des Romans; berücksichtigt man allein die Bezifferungen der einzelnen Kapitel, fungiert das 25. Kapitel mit der ausdrücklichen Einschaltung des Teufels als Initiierung der dritten Erscheinungsform, in der

¹⁶ TMW 114, S. 353.

¹⁷ Vgl. TMW 115, S. 153.

¹⁸ Ebda., S. 205.

die dodekaphonische Reihe auftreten kann, nämlich des Krebses der Grundgestalt. Umrissen sind auf diese Weise die Kapitel 25 bis 36. Die als Grundgestalt konzipierte Biographie Leverkühns — akzentuiert durch die Einschaltung des Chronisten — ist aufgrund des Gesprächs mit dem Teufel ‚rückläufig‘. Im „Teufelskapitel“ muß sich der faustische Tonsetzer vor Augen halten, daß seine Jahre gezählt sind und ab sofort eine anaphorische biographische Verweisung bis hin zum Zustand des Kindes¹⁹ einsetzt. Dabei handelt es sich zunächst um 12 Jahre — die 12 Töne des Grundgestalt-Krebses.

4. Krebs der Umkehrung

Die verbleibenden 12 Jahre — insgesamt dauert die Paktzeit 24 Jahre — werden mit dem Krebs der Umkehrung wiedergegeben. Diese vierte und letzte Erscheinungsform²⁰, in der die Reihe auftreten kann, entsteht aus der Rückläufigkeit der Umkehrung. Zwischen dem 13. und dem 37. Kapitel ergibt sich eine Analogie; in beiden Kapiteln werden Personen eingeschaltet, die ausschließlich für das jeweilige Kapitel ‚komponiert‘ sind. Im ersten Falle ist es Schleppefuß, im zweiten Fitelberg.

Der Besuch des Impresarios Saul Fitelberg bei Adrian Leverkühn füllt das ganze 37. Kapitel. Wie bei Schleppefuß ist nachher von ihm nie wieder die Rede. Im Gegensatz aber zu Schleppefuß existiert für Fitelberg ein Vorbild, es handelt sich um „den ehemals in Paris tätigen Literatur- und Theateragenten S. C. (der freilich der Musik fernstand)“²¹. Thomas Mann plant die Einschaltung Fitelbergs „von langer Hand“²²; als der internationale Agent dann in Erscheinung tritt, zeigt der Chronist jene merkwürdige Zurückhaltung in bezug auf die Bezifferung des Kapitels, wie wir sie schon bei der Einschaltung Schleppefußens gesehen haben. Am Anfang des 37. Kapitels heißt es:

„Ich täte besser, diesem Abschnitt, gleich früheren, keine eigene Ziffer zuzubilligen, sondern ihn als Fortsetzung des vorigen, durchaus noch als zu diesem zugehörig zu kennzeichnen“ (S. 396)²³.

Auch auf diese Weise verdeutlicht Thomas Mann also eine Analogie zwischen dem 13. und dem 37. Kapitel. Die „Rückläufigkeit“ im Sinne des dodekaphonischen Krebses soll nicht sein, ist jedoch aufgrund der „Gesamtkonstruktion“ (S. 192) unausweichlich. Im Gegensatz zu Schleppefuß bietet Fitelberg dem deutschen Tonsetzer den

¹⁹ Am Ende des Romans heißt es: „Es war ja gewiß, daß sie auf die Kunde von einer Katastrophe im Leben ihres Sohnes zu ihm herbeieilen werde, und wenn Beruhigung zu erwarten war, so schien es nicht mehr als menschlich, ihr den erschütternden, ja unerträglichen Anblick des von Anstaltspflege noch ungemilderten Zustandes ihres Kindes zu ersparen. Ihres Kindes! Denn das, und nichts anderes mehr, war Adrian Leverkühn wieder“ (S. 506).

²⁰ Thomas Mann sagt zu den vier Erscheinungsformen auch „Modi“ (vgl. S. 193).

²¹ *TMW* 115, S. 189. Mit diesen Initialen ist der aus Rumänien stammende Impresario, Theater- und Filmagent Saul C. Colin (1909–1967) gemeint. Erika und Klaus Mann kannten ihn bereits aus Paris und stellten 1938 die Beziehung zu Thomas Mann her.

²² Vgl. *ebda.*, S. 189.

²³ Im nachfolgenden Text formuliert Zeitblom den Ablauf des Besuches Fitelbergs bei Leverkühn. Dafür benötigt der Chronist einen einzigen Satz, aber wohl einen der längsten im ganzen Roman (17 Zeilen); hierdurch erfahren wir die Atemlosigkeit, die Zeitblom bei Erinnerung dieses Ereignisses anfällt.

Zugang zur „Welt“ an. Bereits auf den ersten Blättern seines Notizenkonvoluts wird auf die Notwendigkeit kosmopolitischer Öffnung verwiesen — Thomas Mann schwankt bei der Niederschrift dieser Notizen allerdings noch zwischen den Namen „Wiener“ und „Fitelberg“:

„Besuch des Agenten Jean Wiener oder Fitelberg. Wie Deutschland, kann Leverkühn ‚dazugehören‘. Kann aber persönlich nicht, aus Weltscheu und Einmaligkeitsstolz. Das Herabsetzende der Generalisierung, der Einreihung. Unvergleichlichkeit des persönlichen Falles [...] Gespräch über deutschen Kosmopolitismus, deutsche Weltmusik. Schädlichkeit des Nationalismus für Deutschland. — Keine persönliche Weltläufigkeit. Mangel an dieser etwas anderes als etwa das naive Stockfranzosentum eines Anat. France. — Sein Kosmopolitismus, sich äußernd in fremdsprachigen Kompositionen, balanciert durch personalistisches Einsamkeitspathos, das ihn auf deutsche Art von der Welt absondert“²⁴

Der Zugang zur musikalischen Weltöffentlichkeit ist dem faustischen Komponisten verwehrt, er „schreibt“ nicht, sondern „schweigt“ Musik hin:

„Weistu was so schweig. Schweige so vor mich hin. Schweige es alles hier aufs Musikpapier nieder, während mein Kumpan in eremo, mit dem ich lache, weit weg von mir im Saal, sich mit translation des lieben Fremden ins heimisch Verhaßte plackt. Denkt, ich komponiere, und wenn er säh, daß ich Worte schreib, würd er denken, daß auch Beethoven das wohl tat“ (S. 223).

Der Teufel denkt, daß Leverkühn komponiert. Dabei „schweigt“ er Musik hin, er schreibt Worte. Musik, die nicht hörbar wird, aber dem Komponisten bis in die letzte Einzelheit bewußt ist, stellt eine Art von Äußerung dar, die dem ganzen Roman das Gepräge gibt: die Kantate „Dr. Fausti Weheklag“. Leverkühn versucht zwar, dieses Werk zum Klingen zu bringen, doch vermag er nur, seinen Mund zu öffnen. Blicken wir auf das Ende der Kantate, die von Zeitblom als so esoterisch beschrieben wird, machen wir eine seltsame Entdeckung. Denn dort steht ein Ton, der nicht mehr ist:

„Hört nur den Schluß, hört ihn mit mir: Eine Instrumentengruppe nach der anderen tritt zurück, und was übrigbleibt, womit das Werk verklingt, ist das hohe g eines Cellos, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in Pianissimo-Fermate langsam vergehend. Dann ist nichts mehr, — Schweigen und Nacht. Aber der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der Nacht“ (S. 490).

Welches Wort, welcher Ton ist nicht mehr? Thomas Mann läßt diese Frage unbeantwortet und parallelisiert stattdessen sein Alterswerk mit dem seines Romanhelden, indem er das letzte Kapitel des Romans — Ton 48 — als „Nachschrift“ kennzeichnet. So ist der Formzwang bis in die äußerste Konsequenz erfüllt.

²⁴ Bl. 5 des Notizenkonvoluts, das im Zürcher Thomas-Mann-Archiv aufbewahrt wird.

Nationalbewußtsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800—1850*

von Erich Reimer, Köln

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, im Frühjahr 1919, verfaßte Arnold Schönberg einen Beitrag für die von seinem Freund Adolf Loos herausgegebenen *Richtlinien für ein Kunstamt*, die das kulturelle Leben in Österreich neu organisieren sollten. Im ersten Abschnitt seines Beitrags empfahl Schönberg die Einrichtung von Musikschulen und leitete seine Vorschläge mit der heute befremdlich klingenden Feststellung ein: „Die wichtigste Aufgabe der Sektion für Musik ist: die in der Volksbegabung wurzelnde Überlegenheit der deutschen Nation auf dem Gebiete der Musik zu sichern“. „Noch 100 Jahre“, so warnte er, „und wir haben diese Überlegenheit verloren“¹. Diese Befürchtung scheint Schönberg nachhaltig beschäftigt zu haben, denn zwei Jahre später kam er im Zusammenhang mit der Zwölftontechnik erneut auf die gefährdete Überlegenheit der deutschen Musik zu sprechen, und zwar teilte er seinem Schüler Josef Rufer mit, bei der neuen Kompositionsmethode handele es sich um eine Entdeckung, die „der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre sichere“². Die beiden Äußerungen sind insofern bemerkenswert, als sie erkennen lassen, daß sich Schönberg zu dieser Zeit noch mit jener nationalen Ideologie identifizierte, die sich schon bald gegen seine Person richtete. Bereits 1923 bemerkte er im Rückblick auf bestimmte antisemitische Tendenzen: „Denn was ich im letzten Jahre zu lernen gezwungen wurde, habe ich nun endlich kapiert und werde es nicht wieder vergessen. Daß ich nämlich kein Deutscher, kein Europäer, ja vielleicht kaum ein Mensch bin [. . .], sondern, daß ich Jude bin“³.

Die bis zu jenem Zeitpunkt von Schönberg vertretene Überzeugung von der musikalischen Überlegenheit der deutschen Nation war keine extreme Auffassung, sondern entsprach dem Bewußtsein der musikalisch Gebildeten in Deutschland und Österreich. So hatte Wilhelm Dilthey um 1906/07 in seinen *Studien zur Geschichte des deutschen Geistes* selbstbewußt festgestellt: „In Bach und Händel ging die Herrschaft über die Kunst der Innerlichkeit von den romanischen Nationen auf Deutschland über, und wir haben diese Herrschaft bis auf den heutigen Tag behauptet“⁴. Was in diesem Zitat und in den Äußerungen Schönbergs zum Ausdruck kommt, beruht auf einem Geschichtsbild, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt worden ist.

* Überarbeitete Fassung der am 16. Januar 1992 an der Hochschule für Musik Köln vom Verf. gehaltenen Antrittsvorlesung.

¹ Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt/M. 1976 (= *Gesammelte Schriften* 1), S. 185.

² Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 26.

³ Arnold Schönberg, *Briefe*, ausgewählt und hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 90; Brief an Wassily Kandinsky, Mödling, 20. April 1923.

⁴ Wilhelm Dilthey, *Von deutscher Dichtung und Musik. Aus den Studien zur Geschichte des deutschen Geistes*, Leipzig 1922, Stuttgart und Göttingen 2. Aufl. 1957, S. 191.

Voraussetzung hierfür war die von der Französischen Revolution angeregte deutsche Nationalbewegung, denn im Rahmen dieser Bewegung gewann die Beschäftigung mit der Geschichte der deutschen Kultur Bedeutung für die Herausbildung eines neuen nationalen Bewußtseins; und dem Bedürfnis nach nationaler Identität entsprachen auch die um 1800 einsetzenden Reflexionen über die historische Entwicklung der deutschen Musik⁵. Ziel der folgenden Darstellung ist es, anhand von drei Texten aus den Jahren 1801, 1831 und 1852 die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fortschreitende nationale Interpretation der Musikgeschichte zu skizzieren. Zuvor sind allerdings einige Hinweise auf Texte des 18. Jahrhunderts zu geben, denn der Neuansatz in der deutschen Musikgeschichtsschreibung nach 1800 wird erst deutlich, wenn zum Vergleich frühere Texte herangezogen werden, in denen das Thema „deutsche Musik“ bzw. „Nationalmusik“ noch ohne jenes neue Nationalbewußtsein behandelt worden ist.

Die vom späteren Nationalbewußtsein noch freie Einstellung wird deutlich, wenn es in Scheibes *Critischem Musikus* (15. Stück, 17. 9. 1737) heißt, die deutsche Musik habe „das meiste von den Ausländern entlehnet“ und unterscheide „sich nur durch eine fleißige Arbeit, regelmäßige Ausführung der Sätze und durch die Tiefsinnigkeit, die [...] in der Harmonie“ angewendet werde; sie scheine „also sehr gründlich zu seyn“, falle aber „auch dadurch sehr leicht ins Schwülstige“⁶. Auch Scheibes Schlußfolgerung, aus seinem „Entwurfe der deutschen Musikart“ sehe man, „daß der Deutsche gleichsam zur Nachahmung, und zu einem unermüdeten Fleiße gebohren“ sei, widerspricht späteren Vorstellungen vom Ursprung der Kunst im „Nationalgeist“⁷. Doch wird diese Bestimmung von Scheibe positiv gewertet, wenn er aufgrund jener Eigenschaften den Deutschen, namentlich Hasse und Graun, „die Ausbesserung der italienischen und französischen Musikarten“ zuschreibt und hinzufügt: „Die Herstellung des guten Geschmacks in der Musik, ist also ein Werk des deutschen Witzes gewesen; und keine andere Nation wird sich dieses wahren Vorzuges rühmen können“⁸. Von ähnlichen Überlegungen ausgehend, nämlich unter Hinweis auf den „vermischten Geschmack“, den man den „deutschen Geschmack“ nennen könne, da er schon seit vielen Jahren an verschiedenen Orten Deutschlands eingeführt worden sei, machte Quantz (1752) seine Vorschläge für die Überwindung der musikalischen Nationalstile. Dabei ging es ihm nicht um die Verbreitung jenes „deutschen Geschmacks“, vielmehr plädierte er in kosmopolitischem Sinne dafür, den „vermischten Geschmack“ der Deutschen zu einem „allgemeinen guten Geschmack in der Musik“

⁵ Vgl. Heinrich August Winkler, *Der Nationalismus und seine Funktionen*, in: *Nationalismus*, hrsg. von dems., Königstein/Ts. 2. Aufl. 1985, S. 5ff.; vgl. Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte* 1 u. 2, München 1987 (2. Teil, V: *Die Anfänge des modernen deutschen Nationalismus*, in: 1, S. 506ff.; 3. Teil, IV/5: *Die zweite Entwicklungsphase des deutschen Nationalismus*, in: 2, S. 394ff.).

⁶ Johann Adolf Scheibe, *Der critische Musikus*, 2., vermehrte Aufl. Leipzig 1745, Nachdr. Hildesheim und New York 1970, S. 147

⁷ Ebda., S. 148.

⁸ Ebda., S. 148f.

weiterzuentwickeln⁹. Quantz' Zielvorstellung war eine international anerkannte Musik, denn — so seine Schlußfolgerung — eine Musik, die nicht „nur von dieser oder jener Nation allein, sondern von vielen Völkern angenommen und für gut erkannt“ werde, müsse die beste sein¹⁰. Die Überwindung der musikalischen Nationalstile wird im späteren 18. Jahrhundert als weitgehend abgeschlossen betrachtet, ohne daß allerdings die praktische Umsetzung der Quantzschen Forderungen vorausgesetzt wird. Unter Hinweis auf die Praxis der Virtuosen und auf die Tatsache, daß bei der deutschen und der französischen Jugend ein internationales musikalisches Repertoire beliebt sei, wird in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (1771—74) von einer weitgehenden Nivellierung der Nationalstile gesprochen¹¹. Hieran anschließend heißt es in Kochs *Musikalischem Lexikon* (1802) unter dem Stichwort *Nationalmusik*: „Gegenwärtig hat sich unter den verschiedenen Völkern von Europa das Nationale in der Musik größtentheils verloren“¹².

Ein anderes, von einem neuen Nationalbewußtsein geprägtes Bild ergibt sich, wenn man von den drei erwähnten, sämtlich in Leipzig erschienenen Texten ausgeht. Dem Erscheinungsort entsprechend, entstammten alle drei Autoren dem protestantisch-nördlichen bzw. -östlichen Deutschland, eine Tatsache, die sich im zweiten und besonders im dritten Text in einem protestantisch geprägten Nationalbewußtsein spiegelt. Es handelt sich um folgende Texte: die Abhandlung *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert* (1801) von Johann Karl Friedrich Triest, den Abriß über die Geschichte der deutschen Musik in Amadeus Wendts *Über die Hauptperioden der schönen Kunst* (1831) und die Darstellung, die in den einschlägigen Kapiteln von Franz Brendels *Geschichte der Musik* (1852) enthalten ist. Alle drei Autoren gehen von drei Perioden bzw. Epochen der deutschen Musik aus, beziehen sich aber im einzelnen auf unterschiedliche Zeiträume¹³. Die Unterschiede zwischen den Darstellungen resultieren zum einen aus dem jeweiligen Entwicklungsstand der deutschen Musik zum Zeitpunkt der Veröffentlichung: So hat Brendel um 1850 eine andere Perspektive als Wendt, der kurz nach Beethovens Tod schreibt, und dieser wieder eine andere Sichtweise als Triest, der im Rückblick auf die Londoner Haydn-Rezeption der 1790er Jahre schreibt. Zum anderen resultieren die Unterschiede aus unterschiedlichen Geschichtskonzeptionen: Wendt und Brendel stehen unter dem

⁹ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, Breslau 2. Aufl. 1780, 3. Aufl. 1789, Nachdr., hrsg. von Hans-Peter Schmitz, Kassel und Basel 4. Aufl. 1968 (= *Documenta musicologica* 1/2), S. 332f.

¹⁰ Ebd., S. 334.

¹¹ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 3, Leipzig 2. Aufl. 1793, Nachdr. Hildesheim 1967, Art. *Musik*, S. 428: „Gegenwärtig, da die Musik unter den verschiedenen Völkern von Europa, besonders unter den Händen der Virtuosen, die Einförmigkeit ihres Charakters nicht mehr hat, und da sowol die deutsche, als die französische Jugend, alle Arten der Tanzmelodien, auch Concerte, Sonaten und Arien von allen möglichen Charakteren durch einander spielt, und höret, und sich in allen Arten der Tänze übet: so ist auch die Einförmigkeit des Eindrucks dadurch aufgehoben worden. Das Nationale hat sich in der Musik, so wie in der Poesie größtentheils verloren“

¹² Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt/M. 1802, Heidelberg 2. Aufl. 1817, Nachdr. Hildesheim 1964, Sp. 1783.

¹³ Vgl. das Schema am Schluß des Beitrags.

Einfluß der Hegelschen Geschichtsphilosophie, unterscheiden sich aber in der Art ihrer Hegel-Rezeption. Die vergleichende Untersuchung der Texte konzentriert sich im wesentlichen auf zwei Aspekte, von denen aus die unterschiedlichen Grundrisse sichtbar gemacht werden können: einerseits auf die Position Bachs und andererseits auf den Stellenwert, der Haydn, Mozart und Beethoven eingeräumt wird. Da es um einen Vergleich der Gesamtkonzeptionen geht, unterbleiben Hinweise auf die von den Autoren benutzten Texte. Im einzelnen wäre zu zeigen, daß insbesondere für die Charakterisierung der Komponisten auf vorliegende Formulierungen zurückgegriffen worden ist¹⁴.

I

Bei den *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert* handelt es sich um eine Abhandlung, die 1801 als Rückblick auf das vergangene Jahrhundert in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in 11 Teilen erschienen ist¹⁵. Verfasser ist Johann Karl Friedrich Triest (1764–1810), der als Pfarrer in Stettin wirkte¹⁶. Die Anregung zu dieser Abhandlung könnte vom Herausgeber der *AmZ*, Friedrich Rochlitz, ausgegangen sein, der 1799 Vorschläge für die Darstellung der jüngsten Musikgeschichte gemacht und angeregt hatte, „über die Kultur der Musik etwa unter den jetzigen Deutschen und über die Ausbildung der Nation für diese Kunst“ zu schreiben; denn, so die Begründung: „Wir sollten doch wohl endlich erfahren, wohin wir gekommen, und wie wir dahin gekommen“. Im Hinblick auf die Ausarbeitung eines solchen Werkes hatte Rochlitz zu bedenken gegeben, wenn „eine solche Geschichte der Musik und der Bildung einer Nation, z. B. der Deutschen, für diese Kunst, nicht, wie gewöhnlich, Geschichte einzelner verdienter Männer werden“ solle, so müsse sie „mit der Geschichte der Bildung der Nation überhaupt [. . .] fortschreiten“ und von dem ausgehen, „was man den zu dieser oder jener Zeit herrschenden allgemeinen Geist der Nation im Ganzen und Großen“ nenne¹⁷. Im Sinne dieser Anregungen unternahm Triest einen ersten Versuch, die deutsche Musik des 18. Jahrhunderts von ihren nationalen Voraussetzungen her zu interpretieren¹⁸. So be

¹⁴ Entsprechende Hinweise in bezug auf die Abhandlung von Triest bei: Carl Dahlhaus, *Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung*, in: *Bach-Jb* 1978, S. 192–210.

¹⁵ *AmZ* 3 (1800/1801), Sp. 225–235, 241–249, 257–264, 273–286, 297–308, 321–331, 369–379, 389–401, 405–410, 421–432, 437–445.

¹⁶ Vgl. Martin Ruhnke, *Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J. S. Bachs*, in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel 1963, S. 309f.; vgl. Dahlhaus, S. 197

¹⁷ Friedrich Rochlitz, *Vorschläge zu Betrachtungen über die neueste Geschichte der Musik*, in: *AmZ* 1 (1798/99), Sp. 626f.

¹⁸ Triest betont, daß seine „Darstellung pragmatisch (d. h. ästhetisch-historisch) seyn soll, weil eine bloß annalistische Erzählung hier ein zweckloses oder doch überflüssiges Unternehmen wäre“ (ebda., Sp. 226). Er entspricht damit einer Forderung, die Christian Friedrich Daniel Schubart 1784/85 in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, Nachdr. Darmstadt 1969, S. 63, erhoben hatte: „Schule der Deutschen. Die Quellen zu dieser Geschichte finden sich da und dort zerstreut [. . .] Inzwischen fehlt uns noch ganz und gar eine pragmatische Geschichte der deutschen Tonkunst. Doch ist zu hoffen, daß wir sie nächstens erhalten werden“; zur Konzeption der pragmatischen Geschichtsschreibung im späten 18. Jahrhundert vgl. Gudrun Kühne-Bertram, Art. *Pragmatisch*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, 7, Darmstadt 1989, Sp. 1243.

mühte er sich um eine positive Antwort auf die skeptische Frage: „Haben denn die Deutschen eine eigenthümliche Musik und haben sie sie je gehabt?“, und dementsprechend versuchte er nachzuweisen, daß sich trotz des „deutschen Nachahmungstriebes“ eine spezifisch deutsche Musik entwickelt hat¹⁹. Zugleich wandte er sich gegen den in Deutschland üblichen, seiner Meinung nach übertriebenen „Respekt gegen fremde Kunst“ und versuchte, der „deutschen Nationaldemuth gegen Fremde“ entgegenzuwirken²⁰.

Im Gegensatz zu den späteren Autoren geht Triest davon aus, daß die Deutschen im Hinblick auf die „Bearbeitung der Künste und Wissenschaften“ nicht zu den von der Natur begünstigten Nationen gehören²¹. Als grundlegend für die Ausbildung der deutschen Musik sieht er vielmehr die — im Vergleich zu Italien und Frankreich — verspätete kulturelle Entwicklung Deutschlands an. So sei die Musik vor 1700 als „angewandte Kunst“ zurückgeblieben, weil auch „ihre Gefährtinn auf diesem Pfade, die Poesie, in Deutschland [. . . noch] kaum diesen Namen“ verdient habe. Dafür habe sie „als reine Kunst ziemliche Fortschritte“ gemacht, nicht „in der Ausübung als vielmehr in demjenigen Theil ihres innern Mechanismus, der dem Verstande am meisten zu thun giebt, nämlich in der Harmonie“, d. h. in der kontrapunktischen Satzart²²; und zwar habe sich der „kältere, von Natur gesanglosere, aber dabey gründliche Deutsche“ so sehr „in das Studium der Harmonie“ vertieft²³, daß noch Ende des 17. Jahrhunderts in Deutschland „die Kenntniß des Kontrapunkts [. . .] das einzige und höchste“ gewesen sei, was man von einem Meister gefordert habe²⁴. Demgegenüber habe man Melodie und Rhythmus weniger geachtet, so daß die von Italien und Frankreich ausgehenden „erwärmenden Strahlen“ noch um 1700 in Deutschland „einen sehr kalten Boden“ getroffen hätten, „der nur Gelehrsamkeit und scholastische Kritik statt Kunst“ hervorgebracht habe²⁵. Eine allgemeine Aufnahme italienischer und französischer Musik sei noch nicht möglich gewesen, da „die altdeutsche Schwerfälligkeit und Gehörlosigkeit [. . .] zu sehr mit dem Feuer und dem Schönheitssinn italienischer und französischer Meister“ kontrastiert hätten²⁶. Führt Triest die Rückständigkeit einerseits auf geographisch-klimatische und ethnische Bedingungen zurück, so leitet er aus diesen Bedingungen andererseits die den Deutschen zugeschriebene Gründlichkeit ab, die auch die deutsche Musik des 18. Jahrhunderts auszeichnet habe:

¹⁹ *AmZ* 3 (1800/1801), Sp. 241

²⁰ *Ebda.*, Sp. 234 u. 247

²¹ *Ebda.*, Sp. 241

²² *Ebda.*, Sp. 233. In Anlehnung an Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) teilt Triest die Musik in „reine“ und „angewandte“ Kunst ein: Sie ist „angewandte Tonkunst“, wenn sie „die Empfindungen eines Subjekts bestimmt darstellt“; demgegenüber gehören zur „reinen Kunst“ solche Werke, „die nichts weiter sind als schönes (d. h. nach Kunstregeln geformtes) Tonspiel, das schon Zweckmäßigkeit hat, wenn nur eine aesthetische, obgleich unbestimmte Idee durch das Ganze herrscht“ (*ebda.*, Sp. 227f., Anm.); vgl. Dahlhaus, S. 199.

²³ *Ebda.*, Sp. 245.

²⁴ *Ebda.*, Sp. 233.

²⁵ *Ebda.*, Sp. 233.

²⁶ *Ebda.*, Sp. 234.

„Deutschlands Verfassung zeigt schon bey dem ersten Blick, daß hier kein allgemein gültiger Kunstgeschmack statt finden kann, wie z. B. in Frankreich und England. Dieses Aggregat von Völkern, welche außer ihrer Schriftsprache wenig gemeinschaftliches haben, veranlaßt indessen eine wahre Gelehrten- und Künstler-Demokratie (oder Föderalismus) mit allen Nachtheilen und Vortheilen einer solchen Verfassung. Hierzu gehört [] die Aufmerksamkeit auf alles Fremde, und doch auch wieder eine leicht zu erklärende größere Langsamkeit bey der allgemeineren Verbreitung neuer wichtiger Ideen und Werke, woraus nun wieder eine andere gewiß rühmliche Eigenschaft entsteht, nämlich die *Gründlichkeit*. Diese wenigstens sagt man den Deutschen nach, und sie ist es auch, welche vom Anfange des vorigen Jahrhunderts bis zum Ende, *in Vergleichung* mit andern Nationen, die deutsche Musik auszeichnet“²⁷

Die Entwicklung der deutschen Musik im 18. Jahrhundert vollzieht sich nach Triest in folgenden drei Perioden: Die erste (1700—1750) reicht „vom Anfange des Jahrhunderts (d. h. von Fux, Keiser, Telemann u. a.) bis zu Joh. Seb. Bachs Tode“, in der zweiten (1750—1780) übernehmen Carl Heinrich Graun, Johann Adolf Hasse und Carl Philipp Emanuel Bach die Führung, in der dritten (1780—1800) treten Haydn und Mozart als „Sterne erster Größe“ hervor²⁸.

Die erste Periode hat vorbereitenden Charakter: In ihr findet eine „gründliche, aber in Rücksicht auf die übrigen Zweige der Tonkunst einseitige Behandlung der Harmonie“ ihren Abschluß²⁹, d. h. eine einseitige Ausbildung des Kontrapunkts auf Kosten von Melodie und Rhythmus. Diese Entwicklung bildet nach Triest „das solide Fundament zur nachmaligen Größe der deutschen Tonkunst“, denn zunächst müsse „der Mechanismus einer Kunst zu einem hohen Grade ausgebildet“ werden³⁰. Den Vollender dieser Entwicklung sieht er in Bach. In einem von nationalem Pathos getragenen Abschnitt heißt es:

„Und nun — welche Freude für einen patriotischen Bewohner unsers Vaterlandes, zu wissen, daß der größte, tiefsinnigste Harmonist aller bisherigen Zeiten, der alles, was Italien, Frankreich und England für die *reine* Musik gethan hatte, übertraf, der seine musikalische Mitwelt, die doch an gelehrte Werke gewöhnt war, in Erstaunen setzte und der Nachwelt noch unübertroffene Muster lieferte, welche wie Mysterien (leider sind sie es für viele Komponisten jetzt wirklich) angesehen wurden, denen man sich nicht ohne geheimen Schauer, selbst bey nicht gemeinen Vorkenntnissen nahen dürfe, daß dieser Mann, sag ich, ein Deutscher war! — Hoch und hehr strahlt der Name Johann Sebastian Bachs vor allen deutschen Tonkünstlern in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts“³¹

Diese Lobrede wird allerdings durch den Hinweis relativiert, daß Bachs Verdienste „sich eigentlich nur auf *reine* Musik, d. h. auf den Mechanismus der Tonkunst“ erstrecken, insbesondere „auf Harmonie und gebundenen Styl“³². Doch gerade aufgrund dieser Einseitigkeit wird Bach als Vollender der deutschen Entwicklung gesehen, denn

²⁷ Ebda., Sp. 241f.

²⁸ Ebda., Sp. 235 u. 331

²⁹ Ebda., Sp. 444.

³⁰ Ebda., Sp. 257

³¹ Ebda., Sp. 259.

³² Ebda., Sp. 261 Die Einschränkung ist insofern hervorzuheben, als Dahlhaus, S. 198, ausgeführt hat, Triest habe, indem er in bezug auf Bachs Werke von „Mysterien“ und einem „geheimen Schauer“ gesprochen habe, „sich den romantischen Pythagoreismus zu eigen“ gemacht. Diese Folgerung ist insofern nicht zutreffend, als Triest jene Mystifizierung der Bachschen Werke lediglich referiert. In dem zitierten Passus heißt es, Bach habe „seine musikalische Mitwelt [] in Erstaunen“ gesetzt „und der Nachwelt noch unübertroffene Muster“ geliefert, „welche wie Mysterien [] angesehen wurden, denen man sich nicht ohne geheimen Schauer [] nahen dürfe“

er habe „seine außerordentlichen Kräfte gerade auf etwas“ gerichtet, „was dem deutschen Geiste und Sinn, der sich so gern [. . .] mit mühsamen Untersuchungen [. . .] befaßt, am willkommensten seyn mußte“, und habe sich auf das konzentriert, „woran schon sonst der deutsche Fleiß und Nationalgeist gearbeitet hatte“³³.

Am Ende der ersten Periode — um 1750 — erfolgt nach Triests Darstellung der „Aufschwung der deutschen Tonkunst“. Diesen Aufschwung führt Triest darauf zurück, daß deutsche Komponisten „das, was Italien, Frankreich und Deutschland für Harmonie und Melodie [. . .] gethan hatten, auffaßten und bearbeiteten“; entscheidend sei gewesen, daß Komponisten, „die mit den Regeln der Harmonie sehr vertraut, doch diese nicht für das einzige hielten, was zum vollkommenen Mechanismus der Tonkunst gehörte, sondern nun auch für schöne Melodien sorgten“³⁴. An anderer Stelle heißt es in poetischer Umschreibung: „Italiens gefühlvolle Lieblichkeit und Frankreichs Energie [sei] mit deutscher Gründlichkeit“ vereinigt worden, da „deutsche Genies, gleich emsigen Bienen, den Blütenstaub ausländischer Kunst in ihre Heimath [getragen] und mit eigenthümlicher Kraft“ verarbeitet hätten³⁵. Triest spricht Carl Heinrich Graun und Johann Adolf Hasse als Vokalkomponisten sowie Carl Philipp Emanuel Bach als Instrumentalkomponist das Verdienst zu, die zweite Periode der deutschen Musik herbeigeführt zu haben, in der „die bis dahin fast nur mechanische Musik“ zur „schönen Kunst“ weiterentwickelt worden sei³⁶. Während die Einführung der italienischen Melodik in die Vokalmusik von Triest positiv bewertet wird, kritisiert er, daß jene Rezeption in der Instrumentalmusik zunächst zur Vernachlässigung der Harmonik geführt habe, so daß aus der früheren „harmonischen Künstlichkeit“ eine „blos melodische Leerheit“ hervorgegangen sei. Einzig Carl Philipp Emanuel Bach habe in seinen Klavierwerken „die schöne Vereinigung edler Melodien mit der kräftigsten Harmonie gezeigt“³⁷.

Bilden Carl Philipp Emanuel Bachs Klavierwerke in der Instrumentalmusik der zweiten Periode eine Ausnahme, so erreicht die deutsche Instrumentalmusik nach Triest in der dritten Periode (1780—1800) insgesamt einen Höhepunkt, da nunmehr die gegensätzlichen Tendenzen der beiden vorangegangenen Perioden — „künstliche Harmonie“ und „faßliche Melodie“ — allgemein zur Synthese gebracht worden seien³⁸. Repräsentant dieser Entwicklung ist Haydn, der nicht nur als „der größte Wohltäter der deutschen Instrumentalmusik in der dritten Periode“ bezeichnet wird, sondern auch als „größter Instrumentalkomponist“, dessen Name „im Auslande mit Ehrerbietung genannt“ werde³⁹. Dieser Bewertung entspricht die Feststellung, Mozart sei in seiner Instrumentalmusik zwar „sehr groß, doch nicht unübertrefflich“ gewesen, da seine „üppige Phantasie“ die „Fessel“ der Worte bedurft habe, und deshalb sei er in seinen Opern noch größer gewesen⁴⁰. Dementsprechend betont Triest die führende

³³ Ebda., Sp. 262 u. 273.

³⁴ Ebda., Sp. 263.

³⁵ Ebda., Sp. 234.

³⁶ Ebda., Sp. 264.

³⁷ Ebda., Sp. 299f.

³⁸ Ebda., Sp. 399.

³⁹ Ebda., Sp. 405f.

⁴⁰ Ebda., Sp. 392f.

Rolle der deutschen Instrumentalmusik unter Hinweis auf Haydns internationale Anerkennung: „ohne sich den Vorwurf der patriotischen Prahlerey zuzuziehen“, könne man sagen, daß Deutschland in der Instrumentalmusik „über alle andre Länder des Erdbodens hervorragt“⁴¹. Diese Führungsposition erscheint aber insofern relativiert, als Triest in traditioneller Weise vom Vorrang der Vokalmusik überzeugt war. Der Gesang ist für ihn die „erste und hinreissendste Art von Musik“, weil seine „Töne nicht nur mit Begriffen sich vereinigen lassen, sondern auch mit unsern Empfindungen, sich am leichtesten und vollkommensten assimiliren“, so daß ihm „auch nie ein Instrument [. . .] den Rang ablaufen kann“⁴².

II

Während Triest seinen Rückblick auf die Entwicklung der deutschen Musik im 18. Jahrhundert unter dem Eindruck der internationalen Anerkennung Haydns verfaßt hat, ist die Darstellung der deutschen Musik, die der Göttinger Philosophieprofessor Amadeus Wendt in seiner Schrift *Über die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte* (Leipzig 1831) gibt, einerseits vom Stand der Beethoven-Rezeption kurz nach Beethovens Tod geprägt, andererseits von jener Phase der Bach-Rezeption, die 1829 mit der Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* durch Mendelssohn begonnen hatte⁴³. Das Buch, das sich an die „gebildeten Leser aller Classen“ wendet, entstand aus Vorlesungen, die Wendt im Sommersemester 1829 an der Göttinger Universität gehalten hat⁴⁴. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er in seiner Heimatstadt Leipzig als Professor der Philosophie gewirkt, war als Verfasser von Musik-Abhandlungen hervorgetreten und hatte seit 1821 im Direktorium der Leipziger Gewandhauskonzerte mitgewirkt. Seine musikalische Ausbildung hatte er von dem später als Thomaskantor wirkenden Johann Gottfried Schicht erhalten⁴⁵. Wendt war somit sowohl mit der Leipziger Bach-Tradition als auch mit der Haydn-, Mozart- und Beethoven-Rezeption der Gewandhauskonzerte vertraut. In seinem genannten Werk zeigt er sich von Hegels Geschichtsphilosophie und Ästhetik beeinflusst. So wendet er sich in der Vorrede an diejenigen, die im „Historischen auch ein philosophisches Element anerkennen, und Vernunft in der Geschichte finden, ohne willkürliche Abstractionen in dieselbe hineinzutragen“⁴⁶; und in Anlehnung an Hegels Verständnis der Weltgeschichte als „Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit“ erkennt er in der Geschichte der deutschen Musik den Fortschritt des freien Geistes. Für seinen Überblick über die Geschichte der deutschen Musik hat Wendt offensichtlich die besprochene *AmZ*-Abhandlung benutzt. Das Spezifische seiner Darstellung kann deshalb in Abgrenzung zu Triests Abhandlung herausgearbeitet werden.

41 Ebd., Sp. 395.

42 Ebd., Sp. 276f. Dieser Passus bleibt unberücksichtigt, wenn es bei Dahlhaus, S. 201f., heißt, Triest habe „die Instrumentalmusik [] als ‚Urbild‘ und nicht als defizienten Modus der Vokalmusik“ begriffen.

43 Wendt verweist, S. 289, Anm. 2, auf die einschlägigen Berichte von Adolf Bernhard Marx in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 1829.

44 Ebd., S. V

45 Vgl. Alfred Dörfel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig*, Leipzig 1884, S. 232, Anm. 46.

46 Wendt, S. VII.

Übereinstimmend mit Triest, sieht Wendt in der Instrumentalmusik die Domäne der deutschen Komponisten. „Erste“ Blüte und „höchste“ Blüte der deutschen Musik liegen für ihn aber zeitlich weiter auseinander. Dementsprechend umreißt er „Princip und Charakter der deutschen Musik“ folgendermaßen:

„Die deutsche Musik, welche ihre höchste Blüthe erst in diesem Jahrhunderte erreichte, offenbart, der südlichen gegenüber, schon frühzeitig ein Vorherrschen von Kraft und Innigkeit über die sinnliche Anmuth; sie strebt, das Denken mit dem Empfinden zu verbinden, und steigt damit auch tiefer in den Ausdruck des innern Lebens hinab; ferner zeigt sie ein Übergewicht des harmonischen Elements und der Instrumentalmusik, durch deren Ausbildung unter den Deutschen erst die Musik zu einer, Natur- und Menschenleben umfassenden, Tonwelt erhoben worden ist“⁴⁷.

Aufgrund seines differenzierteren Bach-Bildes endet für Wendt die „Verstandesperiode“ der deutschen Musik um 1700. In ihr sei der „Mechanismus der Tonkunst“ gründlich ausgebildet und dadurch die „erste Blüthe der deutschen Musik“ in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorbereitet worden⁴⁸, und zwar im 16. Jahrhundert durch „gelehrte Handhabung der Harmonie“ im Motettengesang und Orgelspiel der protestantischen Kirchenmusik und im 17. Jahrhundert in kontrapunktisch gearbeiteten „Concerten und Symphonien“⁴⁹. Damit seien die Voraussetzungen für das „Selbständigwerden der Instrumentalmusik“ geschaffen worden, denn das „kunstmäßig“ ausgebildete „Tonspiel“ habe nur noch „von einem freien Geiste durchweht“ werden müssen, damit aus dem, was bisher nur künstlich gewesen sei, „Geist und Leben“ geworden wäre. Und jenes große Werk habe der „Riesengenius“ eines Johann Sebastian Bach begonnen⁵⁰.

Die Aufwertung Bachs führt zu wesentlichen Veränderungen gegenüber Triests Konzeption. Hatte dieser bemerkt, die deutsche Musik sei noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts „mehr als mechanische Kunst bearbeitet“ worden⁵¹, so betont Wendt, daß sich bereits in der Musik jener Zeit „ein höherer Geist mit der Technik“ verbunden habe⁵². Und hatte Triest hervorgehoben, daß sich Bachs Verdienste eigentlich nur auf den „Mechanismus der Tonkunst“ erstreckt hätten⁵³, so betont Wendt, Bach habe in seiner Instrumentalmusik „das tiefste musikalische Denken mit der erhabensten Empfindung“ vereinigt, habe auch bereits „jene freiere Schreibart“ vorbereitet, „in welcher die Melodie einer Stimme vorherrscht“, und sei in seiner Vokalmusik „ein wahrhaft religiöser Tondichter“ gewesen⁵⁴. Bemerkenswert ist darüber hinaus, daß neben Bach nunmehr auch Händel und Gluck als Repräsentanten der deutschen Musik genannt werden⁵⁵, während Triest angemerkt hatte, Händel und Gluck

⁴⁷ Ebda., S. 282. Daß die von den Deutschen geschaffene „Tonwelt“ auch das „Naturleben“ umfaßt, ist offensichtlich ein von Beethovens *Pastorale* inspirierter Gedanke Wendts.

⁴⁸ Ebda., S. 287

⁴⁹ Ebda., S. 286f.

⁵⁰ Ebda., S. 287f.

⁵¹ *AmZ* 3 (1800/1801), Sp. 243.

⁵² Wendt, S. 287

⁵³ *AmZ* 3 (1800/1801), Sp. 261

⁵⁴ Wendt, S. 288f.

⁵⁵ Ebda., S. 290ff.

hätten nicht für Deutschland geschrieben, „auch bisher noch nicht allgemein auf deutsche Musik“ gewirkt⁵⁶. Daß aber auch für Wendt Bach der Hauptrepräsentant jener Periode ist, wird deutlich, wenn die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts als „Periode des strengen Styls“ von der um 1750 einsetzenden „Periode des freien Styls“ abgegrenzt wird⁵⁷.

Die in Haydn, Mozart und Beethoven kulminierende „Periode des freien Styls“ bezeichnet Wendt als „höchste Blüthe deutscher Tonkunst, in welcher die Instrumentalmusik ihre vollkommene Ausbildung gewann“⁵⁸. Die drei Jahrzehnte nach 1750, die Triest als besondere Periode abgegrenzt hatte, werden nicht mehr eigens erwähnt. Lediglich Carl Philipp Emanuel Bach wird als Vorläufer jener drei Komponisten genannt, die in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts als „die größten Sterne dieser Periode im Süden Deutschlands“ aufgegangen seien⁵⁹. Haydn wird als „Schöpfer der jetzt herrschenden Orchestermusik“ bezeichnet. Er erscheint insofern als Repräsentant der deutschen Musik, als er „mit Freiheit tiefe Gründlichkeit“ vereinigt „und selbst die strengeren Formen mit der höchsten Leichtigkeit“ angewendet habe⁶⁰. Abweichend von Triest, wird Mozarts Instrumentalmusik als Steigerung der Haydn'schen Instrumentalmusik aufgefaßt: sie zeichne sich durch „eine größere Mannichfaltigkeit neuer melodischer Gedanken“ und „eine noch bedeutendere Rolle“ der Blasinstrumente aus⁶¹. Und während Triest gewisse Schwierigkeiten gehabt hatte, Mozart in die Entwicklung der deutschen Musik einzuordnen, betont Wendt Mozarts Verbundenheit mit der deutschen Tradition: so wenn er Mozart als ein „durch Bach's und Händel's Orgelklänge“ genährtes „erhabenes Tongenie“ bezeichnet, und wenn er betont, in Mozarts Musik sei „die Anmuth des Südens mit der erhabenen Kraft und dem düstern Ernste des deutschen Nordens verschmolzen“⁶². Eine Steigerung über Mozarts Instrumentalmusik hinaus sieht Wendt in Beethovens Symphonien, „diesen Riesenwerken deutscher Instrumentalmusik“; sie sind für ihn die letzte Stufe, „welche die deutsche Tonkunst [. . .] bestieg“⁶³. Anders als bei Triest, wird der Höhepunkt der deutschen Musik bei Wendt nicht relativiert. Das heißt: Beethoven verkörpert für Wendt nicht nur die höchste Blüte der deutschen Musik, sondern den vorläufigen Höhepunkt der Musikgeschichte überhaupt.

Der Bedeutung der deutschen Instrumentalmusik entspricht nach Wendt deren internationale Anerkennung — allerdings mit einer deutlichen Abstufung zwischen der Haydn- und der Beethoven-Rezeption. Denn während Haydn wegen der „allgemein verständlichen Sprache seiner Instrumente“ der erste Instrumentalkomponist gewesen sei, „welcher von ganz Europa verehrt worden ist“⁶⁴, habe Beethoven „die Symphonie, und damit die reine Instrumentalmusik und das Orchester, auf eine Höhe

⁵⁶ AmZ 3 (1800/1801), Sp. 243.

⁵⁷ Wendt, S. 287 u. 294.

⁵⁸ Ebda., S. 294. In Wendts Schrift *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland*, Göttingen 1836, S. 3, ist in diesem Zusammenhang erstmals von der „sogenannten classischen Periode“ die Rede, vgl. hierzu vom Verf. *Repertoirebildung und Kanonisierung. Zur Vorgeschichte des Klassikbegriffs (1800—1835)*, in: *AfMw* 43 (1986), S. 241ff.

⁵⁹ Ebda., S. 295.

⁶⁰ Ebda., S. 296f.

⁶¹ Ebda., S. 300.

⁶² Ebda., S. 299.

⁶³ Ebda., S. 308 u. 306.

⁶⁴ Ebda., S. 297.

gehoben, welche die Ausländer noch anstaunen“⁶⁵. Darüber hinaus weist Wendt auf den großen Einfluß hin, den „Haydn und Mozart sowohl auf die Behandlung der Instrumentalmusik überhaupt, als auch auf die Gesangsmusik der Deutschen und Ausländer“ gewonnen haben⁶⁶. Bemerkenswert ist dabei, daß Wendt die Rezeption der deutschen Errungenschaften durch italienische und französische Opernkomponisten durchaus positiv beurteilt. So verweist er auf Ferdinand Paer, der in seinen Opern die Instrumentation Mozarts benutzt habe, „um die seichte Harmonie der Italiener zu bereichern“, und er nennt Boieldieu, der als Franzose „nationale Lebhaftigkeit, Munterkeit und Witz [. . .] mit der glänzenden Instrumentation und harmonischen Behandlung der Deutschen“ vereinigt habe⁶⁷. Der Einfluß der deutschen Musik sei allerdings zurückgedrängt worden, als nach dem Auftreten Rossinis „der Kampf zwischen deutscher und neitalienischer Musik“ entbrannt sei. So habe „sich der Süden von Deutschland den schmeichelnden Weisen des Italieners“ zuerst zugewandt, während Norddeutschland das Vermächtnis jener großen Meister bewahrt und sich Rossinis „Ungründlichkeit, Oberflächlichkeit in der Charakteristik und der Herrschaft des sinnlichen Wohllauts“ widersetzt habe. Doch auch hier habe man auf Dauer „den Einfluß der melodischen Gewalt nicht ablehnen“ können, so daß erst, nachdem man Rossinis „Eindruck in eigenthümlicher Weise aufgenommen“ habe, es gelungen sei, dessen „Herrschaft im Gebiete der Oper“ einzuschränken. In diesem Zusammenhang verweist Wendt auf Carl Maria von Weber, der „die Rechte der deutschen Musik aufs Neue mit großer Energie geltend“ gemacht und dessen Name sich „von Deutschland aus über alle gebildete Völker“ verbreitet habe⁶⁸. Obwohl er in Beethoven den Höhepunkt der deutschen Musik sieht, erkennt Wendt also einen gewissen positiven Einfluß Rossinis auf die deutsche Musik an. Und dementsprechend beschließt er seinen Überblick über die „neuesten Erscheinungen in der Musik“ mit einem Hinweis auf den kosmopolitischen Charakter, den die Musik gewonnen habe:

„Übrigens hat es nie eine Zeit gegeben, in welcher die verschiedensten Völker in so vielseitigem Kunstverkehre gestanden haben, als in der neuern Zeit durch die Tonkunst; — denn diese ist zur allgemeinen Kunstsprache der Völker geworden“⁶⁹.

III

Die bei Wendt zu beobachtende Tendenz, den Aufschwung der deutschen Musik früher zu datieren, setzt sich bei Franz Brendel, dem Theoretiker der musikalischen Fortschrittspartei, fort. Hatte Triest den Aufschwung der deutschen Musik um 1750 angesetzt und sah Wendt die erste Blüte der deutschen Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, so beginnt nach Brendels *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* (Leipzig 1852)⁷⁰ der „erste Aufschwung der deutschen Musik“

⁶⁵ Ebda., S. 309.

⁶⁶ Ebda., S. 302.

⁶⁷ Ebda., S. 304f.

⁶⁸ Ebda., S. 311f.

⁶⁹ Ebda., S. 315.

⁷⁰ Das in Vorlesungsform publizierte, sich an die „Gebildeten“ wendende Buch geht auf musikgeschichtliche Vortragsreihen zurück, die Brendel in den 1840er Jahren gehalten hat; vgl. Wolfgang Boetticher, Art. *Brendel*, in: *MGG* 2, Kassel 1952, Sp. 270f. Zitiert wird im folgenden die von Robert Hövker durchgesehene und ergänzte Neuauflage, Leipzig 8. Aufl. 1903.

schon im 16. Jahrhundert mit der Reformation⁷¹. Brendels geschichtsphilosophische Konzeption ist der „linken“ Deutung des Hegelschen Systems verpflichtet. Im Mittelpunkt stehen jene Begriffe, die für die Neudeutschen programmatische Bedeutung hatten: „Fortschritt“ und „Zukunft“.

Als Grundlage der ersten, bis zu Bach und Händel reichenden Epoche wird der Protestantismus angesehen, durch den die deutsche Musik am Prozeß des fortschreitenden Geistes teilgenommen habe. Dementsprechend geht Brendel von einer geistesgeschichtlich begründeten Führungsrolle Deutschlands seit dem 16. Jahrhundert aus: „Deutschland eröffnet eine neue Zeit, und wird zum Träger des fortschreitenden Geistes; es zeigt darum eine werdende, in die Zukunft hinausgreifende, mächtig aus den Tiefen des Geistes hervordrängende Welt“; und ebenfalls mit Bezug auf das 16. Jahrhundert: „Deutschlands Reich ist die Zukunft, und mit seinem ersten selbstständigen Auftreten schon erblicken wir die Perspektiven in eine unendliche Geisteswelt“⁷². Ausdrücklich bezieht Brendel diese und ähnliche Aussagen auf das protestantische Deutschland. Zwar habe es in Deutschland auch eine katholische Kunst gegeben, doch nur die Kunst des Protestantismus sei „die Trägerin des fortschreitenden Geistes“ gewesen. Als Hegelianer fügt er erklärend hinzu: so wie „mit dem Auftreten des protestantischen Prinzips das katholische in der Hauptsache seine Berechtigung verloren“ habe, so bilde der Protestantismus in der Gegenwart „nicht mehr die Spitze des Bewußtseins“, sondern sei „durch die Wissenschaft, die Philosophie, zur geschichtlichen Entwicklungsstufe herabgesetzt“ worden⁷³. Voraussetzung für die positive Bewertung der protestantisch-deutschen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts ist allerdings nicht nur eine an Hegel sich orientierende geschichtsphilosophische Betrachtung, sondern auch die Ausweitung des musikgeschichtlichen Wissens. So bezieht sich Brendel auf Carl von Winterfelds Werk *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, das 1843—1847 in Leipzig erschienen war⁷⁴. Die „erste große Epoche der deutschen Musik“ findet nach Brendel ihren Abschluß und ihre Vollendung in Bach und Händel, die zugleich das Neue eröffnen hätten und deshalb als die „großen Wendepunkte“ in der Geschichte der deutschen Musik zu bezeichnen seien⁷⁵. Brendel faßt somit Wendts erste beiden Epochen zusammen. Erfährt so der von Wendt als „Verstandesepoche“ gekennzeichnete Zeitraum 1500—1700 eine Aufwertung, so wird die Epoche 1500—1750 insgesamt, d. h. einschließlich ihrer Vollender Bach und Händel, historisch relativiert. Denn ausdrücklich wendet sich Brendel gegen eine „unaufhörliche Überschätzung“ Bachs und Händels⁷⁶. Zwar seien deren Werke insofern als „klassisch“ zu betrachten, als in ihnen eine große Epoche ihre Vollendung gefunden habe, doch teilten „Bach und Händel als Klassiker [. . .] das Schicksal auch des Klassischen, später zur Entwicklungsstufe herabgesetzt zu werden“⁷⁷.

⁷¹ Ebda., S. 128.

⁷² Ebda., S. 130f.

⁷³ Ebda., S. 132.

⁷⁴ Ebda., S. 129.

⁷⁵ Ebda., S. 128f.

⁷⁶ Ebda., S. 128.

⁷⁷ Ebda., S. 229f.

Den Wendepunkt der deutschen Musik um 1750, den Wendt als Ablösung des strengen durch den freien Stil gedeutet hatte, interpretiert Brendel im Anschluß an Hegels Unterscheidung von Erhabenem und Schönem als Übergang vom erhabenen zum schönen Stil: „Jetzt trat bei uns die Tonkunst in ihre zweite Epoche ein [. . .] Kunstbegeisterung verdrängte den früheren religiösen Aufschwung [. . .], sodass jetzt in Deutschland, nach dem Tiefsinn und der Erhabenheit, die höchste musikalische Schönheit zur Erscheinung kommen konnte“. Als Hauptgebiete jener neuen Musik werden Oper und Instrumentalmusik genannt. Vollzog sich in der Oper die Emanzipation vom Religiösen, so ist die Instrumentalmusik für Brendel die „modernste Kunstgattung“, da sich in ihr die freie Subjektivität ausspricht⁷⁸. Beide Entwicklungen — sowohl die durch Händel vorbereitete und von Gluck vollzogene Entwicklung der „klassischen Oper“ als auch die von Johann Sebastian Bach ausgehende, durch Carl Philipp Emanuel Bach vorbereitete und von Haydn vollzogene Entwicklung der „modernen Instrumentalmusik“ — kulminieren nach Brendel in Mozart. Die zweite wesentliche Änderung in der Periodisierung gegenüber Wendt besteht somit darin, daß Brendel die um 1750 beginnende Epoche der deutschen Musik in Mozart ihren Abschluß finden läßt und in Beethovens Werk einen qualitativen Umschlag sieht. Mozart nimmt in Brendels Konzeption insofern eine Ausnahmestellung ein, als er „den universellen Beruf Deutschlands auf dem Gebiet der Tonkunst“ erfüllt habe⁷⁹. Grundlegend für dies Mozart-Bild ist die Überzeugung, es sei die weltgeschichtliche Aufgabe Deutschlands, „sich zu einer weithin schauenden Universalität zu erheben, die Individualität der anderen Völker in sich aufzunehmen und zu einem großen Ganzen zusammenzufassen“. Diese „Bestimmung Deutschlands“, die auch in Philosophie und Poesie hervorgetreten sei, ist nach Brendel auf dem Gebiet der Musik von Mozart vollzogen worden:

„Deutschland besitzt nicht bloss eine nationale Tonkunst im engeren Sinne; es hat, die Stile Frankreichs, Italiens mit seiner Eigentümlichkeit verschmelzend, eine Weltmusik geschaffen, und zunächst dadurch schon den Gipfel der gesamten musikalischen Entwicklung erstiegen“⁸⁰.

Die Vorstellung von der weltgeschichtlichen Sendung der deutschen Musik tritt bei Brendel noch stärker hervor, wenn er das zunächst als allgemeingültig vorgestellte geschichtsphilosophische Schema „Aufstieg — Blüte — Verfall“ auf die deutsche Musik nicht vollständig anwendet, vielmehr der deutschen Musik eine unbegrenzte Zukunft voraussagt. In Entsprechung zu dem Gedanken, daß die deutsche Musik seit der Reformation an der Geschichte des fortschreitenden Geistes teilgehabt habe, bemerkt Brendel:

„Die überwiegend geistige Richtung Deutschlands ist die Ursache, dass seine Tonkunst nicht ausschliesslich jene [. . .] Stadien des erhabenen und schönen Stils, endlich die Epoche des Verfalls durchlaufen hat, nicht wie Italien in der Gegenwart in Sinnlichkeit untergegangen ist, im Gegenteil — durch Beethoven — einen neuen grossen Aufschwung genommen, für die Kunst der Zukunft eine neue grosse Perspektive eröffnet hat“⁸¹.

⁷⁸ Ebda., S. 129f.

⁷⁹ Ebda., S. 135.

⁸⁰ Ebda., S. 134.

⁸¹ Ebda., S. 133.

Sieht Brendel in Mozart das Genie, „das den universellen Beruf Deutschlands auf dem Gebiet der Tonkunst“ erfüllt hat, so erkennt er in Beethovens Musik die Rückwendung zum „Vaterländischen“ auf höherer Stufe: „Die frühere universelle Höhe ist verlassen, ein neuer Gipfel aber erstiegen durch die tiefere Besinnung auf das Nationale“⁸². Zugleich wird Beethoven als „Komponist des neuen, durch die Revolution hervorgerufenen Geistes“ bezeichnet: als „Komponist der neuen Ideen von Freiheit und Gleichheit, Emanzipation der Völker, Stände und Individuen“⁸³. Erweist sich Brendel in seiner Beethoven-Interpretation als Vertreter einer fortschrittlichen nationalen und liberalen Ideologie, so zeichnet sich in seiner Vorstellung von der weltgeschichtlichen Sonderrolle der deutschen Musik bereits die spätere chauvinistische Tendenz des deutschen Nationalismus ab — so etwa, wenn er betont, es sei „die weltgeschichtliche Aufgabe Deutschlands gewesen, alle anderen Volksgeister um den Thron seiner Universalmonarchie zu versammeln“⁸⁴. Brendels Geschichtsphilosophie der deutschen Musik ist somit ambivalent: mit einer kosmopolitischen Tendenz ist der Anspruch auf Hegemonie der deutschen Musik verbunden.

*

Überblickt man die drei besprochenen Texte, so ist in ihnen ein wachsendes nationales Selbstbewußtsein zu erkennen. Während es Triest darum ging, zur Entwicklung eines noch schwach ausgeprägten Nationalbewußtseins beizutragen, stehen bei Wendt nationales Selbstbewußtsein und kosmopolitisches Bewußtsein im Einklang. Demgegenüber zeichnet sich in Brendels Darstellung bereits jener Glaube an die kulturelle Überlegenheit Deutschlands ab, der später für politische Zielsetzungen verwendet worden ist. Dieser Zusammenhang ist insofern zu betonen, als Brendels *Geschichte der Musik* bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein Verbreitung gefunden hat: die 9. Auflage erschien 1906. Auf den Einfluß, den Brendels Musikgeschichte auf spätere musikgeschichtliche Darstellungen gehabt hat, ist hier nicht einzugehen. Hinzuweisen ist aber darauf, daß das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte Geschichtsbild der deutschen Musik die spätere Musikgeschichtsschreibung so nachhaltig beeinflusst hat, daß sich Carl Dahlhaus noch Mitte der 1980er Jahre veranlaßt sah, „eine moderne, gegenüber den Befangenheiten des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts skeptische Musikgeschichtsschreibung“ zu fordern, d. h. eine Musikgeschichtsschreibung, in der die „national verengte Perspektive zu einer europäischen“ erweitert ist⁸⁵. Dahlhaus' Feststellung, der traditionelle „Grundriß der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts“ sei „im wesentlichen von deutschen, aus dem Bildungsbürgertum stammenden Musikhistorikern des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts entworfen worden“⁸⁶, ist allerdings durch den Hinweis zu ergänzen, daß jenes nationale Geschichtsbild

⁸² Ebda., S. 313.

⁸³ Ebda., S. 324.

⁸⁴ Ebda., S. 134.

⁸⁵ *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Laaber 1985 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 5), S. 8.

⁸⁶ Ebda., S. 1.

seinen Ursprung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat. Denn die heute als unrichtig erkannten Grundthesen dieses Geschichtsbildes sind — wie die Textuntersuchungen gezeigt haben — vor 1850 entstanden: so die Vorstellung, Bachs Todesjahr 1750 markiere einen Epocheneinschnitt, wie auch die These, im Zeitalter der Wiener Klassik sei die musikalische Hegemonie in Europa auf Deutschland übergegangen. Bilden diese Thesen heute nicht mehr die Voraussetzung der musikgeschichtlichen Darstellung, so hat das mit ihnen verbundene Geschichtsbild einen neuen Status gewonnen. Es bildet nicht mehr die Grundlage der Musikgeschichtsschreibung, sondern ist zu einem Untersuchungsgegenstand geworden, der über einen zentralen Ideenkomplex der deutschen Musikkultur im 19. und frühen 20. Jahrhundert Aufschluß gibt.

*

Periodisierung der deutschen Musik

Triest (1801)	Wendt (1831)	Brendel (1852)
	Verstandesperiode (bis 1700)	Epoche des erhabenen Stils (1500—1750) Vollender: Bach, Händel
1. Periode (1700—1750) J. S. Bach	Periode des strengen Stils (erste Blüte der deutschen Musik) Bach, Händel, Gluck	
2. Periode (1750—1780) Graun, Hasse, C. P. E. Bach	Periode des freien Stils (höchste Blüte der deut- schen Musik)	Epoche des schönen Stils Gluck, Haydn, Mozart
3. Periode (1780—1800) Haydn, Mozart	Haydn, Mozart, Beet- hoven	Beethoven: Begründer einer „Kunst der Zukunft“

Der andere Mime Eine Märchenfigur bei Wagner und Zemlinsky

von Stefan Bodo Würffel, Bern

1. „In der Erde Tiefe . . .“

Zwerge gehören — wie die Riesen — zum Personenarsenal des Märchens und der Sage. Auf die Opernbühne gelangten sie erst, als sich Librettisten und Komponisten entsprechenden literarischen Vorlagen zuwandten und sie für das Musiktheater entdeckten. Das war seit der Mitte des 18. Jahrhunderts der Fall. Mit Baldassare Galuppi 1750 entstandener Oper *Il paese della Cuccagna* nach einem Libretto Carlo Goldonis wurde eine Gattung des Musiktheaters begründet, die sich rasch zunehmender Beliebtheit erfreute: die Märchenoper. Dominierte dabei im deutschen Sprachraum bei den Opernkomponisten der Frühromantik eindeutig das Kunstmärchen, wie z. B. der mehrfach vertonte Undinenstoff belegt, so griff die deutsche Märchenoper des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit Vorliebe auf die bekannten Volksmärchensammlungen, vor allem die der Gebrüder Grimm, zurück und entwickelte als Alternative sowohl zum Wagnerischen Musikdrama als auch zum italienischen Verismo einen spezifischen Stil, der häufig die Neuerungen Richard Wagners mit Volks- und Kinderliedern zu verbinden suchte: eine gegen Ende des Jahrhunderts in Deutschland überaus erfolgreiche Mischung, die in Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel* (1893) ihre bekannteste, beim Publikum bis heute beliebte Ausprägung erfuhr. Und mag die Mode von einst inzwischen vergangen sein, so hat die Gattung der Märchenoper in Kompositionen von Cesar Bresgen und Heinrich Sutermeister, von Werner Egk und Hans Werner Henze doch bis in unsere Zeit überlebt.

Naturgemäß sind jedoch auch im Märchen Zwerge zumeist Randfiguren, und in der deutschen Märchenoper beherrschen dementsprechend Dornröschen und der faule Hans, Aschenbrödel und Hänsel und Gretel die Bühne, bleibt eine Figur wie Rumpelstilzchen in der Vertonung Ferdinand Hummels eine Ausnahme. Weitere Bezüge lassen sich jedoch zur frühromantischen Zauberoper und ihrer Vorliebe für Geistererscheinungen herstellen. Sie verweisen auf einen Vorstellungsbereich, der jenseits des geschichtlichen Raums die Natur als geheimnisvolle Gegenwelt zum Rationalismus der Moderne ausmacht und zum Ziel verborgener Sehnsüchte und ungestillter Wünsche erklärt: „Der romantische Mensch liebt die Natur, er sucht ihre Stille und ihren Frieden, ihren heimatlichen Raum und ihre herbe Schönheit — sein erregtes Innere aber läßt ihn nicht ruhig bleiben, seine Sinne umnebeln sich für das, was der Klassiker, der Rationalist, sah und werden andererseits fein und empfänglich für das, was jener an sich nicht herangelassen hatte. Die rauschende Mühle, der Wasserfall, der Brunnen beleben sich ihm mit Nixe und Wassergeist, Hain und Flur mit Elfengestalten, die

Berge und Wälder mit guten und bösen Geistern, Gnomen und Dämonen, Himmel und Erde mit schützenden und rächenden Engeln und Feen“¹.

Die in den romantischen Dichtungen wiederbelebten Elementargeister und die durch sie evozierten vier Elemente Wasser, Luft, Erde und Feuer sind als mythischer Hintergrund auch in Wagners *Ring*-Dichtung gegenwärtig. Die drei Handlungsebenen im *Rheingold* „In der Tiefe des Rheins“, „Freie Gegend auf Bergeshöhen“ und „Nibelheim“ verweisen ebenso darauf wie die Fragen Mimes und die Antworten des Wanderers im ersten Teil der Wissenswette im ersten *Siegfried*-Akt „In der Erde Tiefe“, „Auf der Erde Rücken“ und „Auf wolkigen Höhn“. Das vierte Element, das Feuer, das in der frühromantischen Oper „für eine dominierende Titelfigur, für eine tragfähige Opernhandlung grundsätzlich ausgespart bleibt“ und nur gelegentlich „in Regieanweisungen als optisches Attribut auf[taucht], z. B. in Verbindung mit Gesteine schürfenden Gnomen“², spielt dagegen bei Wagner in allen vier Teilen der *Ring*-Dichtung eine herausragende Rolle: in der personifizierten Form der Loge-Gestalt im *Rheingold*, als Naturerscheinung in den drei anderen Teilen der Tetralogie.

Daß Wagner zu dieser vertieften und umfassenderen Behandlung der sonst zumeist isoliert betrachteten Elemente durch ein ausführliches Quellenstudium kam, ist allgemein bekannt und in seinen Einzelheiten nach der frühen Arbeit von Wolfgang Golther, in jüngster Zeit von Ernst Meinck abschließend erhellt worden³.

Der auf diesen Studien beruhende große Aufsatz aus dem Jahre 1848 *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage* macht in diesem Zusammenhang deutlich, wie sich für den Wagner des Revolutionsjahres der Mythos der Überlieferung verbindet mit einer durchaus auch zeitbezogenen Sicht, in der die mythische Allegorie zusammengedacht wird mit einer Tag- und Nachtmetaphorik, die ihre Herkunft aus dem aufgeklärten Zeitalter, aus dem 'siècle des lumières' kaum verleugnen kann: In dieser Sicht ist, ganz entgegen der späteren *Tristan*-Perspektive, aber auch klar unterschieden von der umrissenen Perspektive der Romantiker, die Nacht negativ besetzt und dem Licht und der Sonne als das „Ungetüm der chaotischen Urnacht“ entgegengestellt:

„Die fränkische Stammsage zeigt uns nun in ihrer fernsten Erkennbarkeit den individualisierten Licht- oder Sonnengott, wie er das Ungetüm der chaotischen Urnacht besiegt und erlegt: — dies ist die ursprüngliche Bedeutung von Siegfrieds Drachenkampf, einem Kampfe, wie ihn Apollon gegen den Drachen Python stritt. Wie nun der Tag endlich doch der Nacht wieder erliegt, wie der Sommer endlich doch dem Winter wieder weichen muß, ist aber Siegfried endlich auch wieder erlegt worden; der Gott ward also Mensch, und als ein dahingeschiedener Mensch erfüllt er unser Gemüt mit neuer, gesteigerter Teilnahme, indem er, als ein Opfer seiner uns beseligenden Tat, namentlich auch das sittliche Motiv der Rache, d. h. das Verlangen nach Vergeltung seines Todes an seinem Mörder, somit nach Erneuerung seiner Tat, erregt“⁴.

¹ Siegfried Goslich, *Beiträge zur Geschichte der romantischen Oper*, Berlin 1937, S. 71.

² Christoph Zimmermann, *Die Geisterdarstellung in der Oper des 19. Jahrhunderts*, in: *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1976 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 42), S. 219.

³ Wolfgang Golther, *Richard Wagner als Dichter*, Berlin 1904; Ernst Meinck, *Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners*, Berlin 1982.

⁴ Richard Wagner, *Die Wibelungen*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe [WS]*, 6. Auflage, 16 Bde (in 8), Leipzig 1912–1914, Bd. 2, S. 131f.

Unschwer ist hier Wagners erste, noch ganz revolutionär gestimmte Vorstellung aus der Dresdener Zeit auszumachen, die Keimzelle der späteren *Ring*-Dichtung, die noch im selben Jahr in den *Entwurf zu einem Drama* mündet, *Der Nibelungen-Mythus*, in dem nun auch bereits die endgültige Namensform der späteren Protagonisten des Musikdramas auftaucht und dessen Beginn präzise die Vorstellung der Elementargeister umreißt:

„Dem Schoße der Nacht und des Todes entkeimte ein Geschlecht, welches in Nibelheim (Nebelheim), d. i. in unterirdischen düsteren Klüften und Höhlen, wohnt: sie heißen Nibelungen; in unsteter, rastloser Regsamkeit durchwühlen sie (gleich Würmern im toten Körper) die Eingeweide der Erde: sie glühen, läutern und schmieden die harten Metalle. Des klaren, edlen Rheingoldes bemächtigte sich Alberich, entführte es den Tiefen der Wässer und schmiedete daraus mit großer listiger Kunst einen Ring, der ihm die oberste Gewalt über sein ganzes Geschlecht, die Nibelungen verschaffte: so wurde er ihr Herr, zwang sie, für ihn fortan allein zu arbeiten, und sammelte den unermeßlichen Nibelungenhort, dessen wichtigstes Kleinod der Tarnhelm, durch den jede Gestalt angenommen werden konnte, und den zu schmieden Alberich seinen eigenen Bruder, Reigin (Mime-Eugel), gezwungen hatte. So ausgerüstet, strebte Alberich nach der Herrschaft über die Welt und alles in ihr Enthaltene“⁵.

Noch trägt Mime hier einen Namen, den Wagner gleichfalls in der von ihm benutzten Überlieferungsgeschichte des Mythos gefunden hatte, doch ist die spätere Konstellation, die im *Siegfried* den „Licht- oder Sonnengott“ und den Zwerg zusammenführt, bereits genau beschrieben:

„Die verstoßene Sieglinde gebiert in der Wildnis nach langer Schwangerschaft Siegfried (der durch Sieg Friede bringen soll): Reigin (Mime), Alberichs Bruder, ist, als Sieglinde in den Wehen schrie, aus Klüften zu ihr getreten und hat ihr geholfen: nach der Geburt stirbt sie, nachdem sie Reigin ihr Schicksal gemeldet und den Knaben diesem übergeben hat. Reigin erzieht Siegfried, lehrt ihn schmieden, meldet ihm den Tod seines Vaters und verschafft ihm die beiden Stücke von dessen zuerschlagenem Schwerte, aus welchem Siegfried unter Mimes Anleitung des Schwert (Balmung) schmiedet“⁶.

Während in neueren Texten der Zwerg zu einem Sammelbegriff geworden ist, der Zwerge, Bergmännchen, Erdmännlein, Elfen, Nörglein, Schrate und Wichte umfaßt, und bereits in der mittelalterlichen Dichtung das Motiv der Häßlichkeit des Zwerges zumeist ebenso beiseitegelassen ist wie das Motiv des Heimtückischen — „in der deutschen Heldendichtung überwiegt der gutmütige Zwerg, und es lassen sich wenige Beispiele von tückisch-diebischen Zwergen anführen“⁷ —, kennt die germanische Mythologie in ihrer präzisen Bestimmung der Zwergenfigur noch beide Motive: „Die Zwerge sind fast immer mißgestaltig, dickköpfig, alt, graubärtig, höckrig, von bleicher Gesichtsfarbe, zuweilen enten- oder geißfüßig, unscheinbar gekleidet [. . .] Sie machen sich mit einer Kapuze [. . .] unsichtbar. Gemeint ist wol ein Zaubernebel, in dem sie selber verschwinden oder mit dem sie die andern verblenden. Das Nebelspiel,

⁵ Ders., *Der Nibelungen-Mythus als Entwurf zu einem Drama*, in: *WS 2*, S. 156.

⁶ Ebd., S. 159.

⁷ Claude Lecouteux, *Zwerge und Verwandte*, in: *Euphorion* 75 (1981), S. 367 und 371.

das plötzliche Erscheinen oder Vergehen kleiner Wölkchen, wie sie besonders an Bergen zu beobachten sind, mag zur Ausbildung solcher Vorstellungen wesentlich beigetragen haben⁸.

Nach Grimms Beschreibung haben die Zwerge das Aussehen eines alten Mannes mit einem langen Barte, und sie sind wie Bergleute gekleidet mit einer weißen Kappe und einem Leder, und sie haben Laterne, Schlägel und Hammer, mit dessen Hilfe sie edle Steine und Metalle ausgraben, zu Schätzen anhäufen und zu Geschmeide aller Art verarbeiten. „Der berühmteste Zwergschatz ist der Nibelungs; auf ihm liegt die goldene Wünschelrute, die verhindert, daß er sich vermindert [. . .] Sowol ihres Wissens wie ihrer Geschicklichkeit halber taugen sie als vortreffliche Lehrmeister junger Helden-söhne. Regin war geschickter als alle Menschen und seinem Wuchse nach ein Zwerg. Er war klug, grimmig und zauberkundig. Zu ihm kam Sigurd in Unterweisung und Lehre. Regin verfertigte ihm das Schwert Gram. In der Thidreks saga Kap. 57 heißt der ausgezeichnete Schmid Mimir⁹.

Wie genau Wagner sich bei der Ausarbeitung der Dichtung an die ältesten Überlieferungen gehalten hat, geht aus der ursprünglichen Beschreibung Mimes hervor, die er 1851 an den Anfang seiner Dichtung *Der junge Siegfried* stellte. Die — in der späteren Fassung *Siegfried* weggelassene — Szenenanweisung stellt Mime, der hier ja im Gegensatz zur späteren Tetralogie zum erstenmal auftritt, folgendermaßen vor:

„Mime, der Nibelung, allein. (Er ist von kleiner gedrückter gestalt, etwas verwachsen und hinkend; sein kopf ist über das verhältnis gross: sein gesicht ist dunkelaschfarben u. runzlich; sein auge klein und stechend, mit rothen rändern; sein grauer bart lang und struppig; sein haupt ist kahl und von einer rothen mütze bedeckt: er trägt ein dunkelgrau- es hemd mit einem breiten gürtel um die lenden; nackte füsse mit groben sohlen darunter. Dies alles darf nicht karrikatur sein: sein anblick, so lange er ruhig ist, soll nur unheimlich sein; bloss, wenn er in äussersten affekt geräth, darf er selbst durch seine äusserlichkeit lächerlich werden, doch nie zu grob. Seine stimme ist heiser und rau; aber auch sie darf nie an sich den zuhörer zum lachen reizen.)“¹⁰

2. „Der verachtete Zwerg. . .“

Wagners Konzeption, wie sie an dieser Beschreibung sichtbar wird, läßt die Tradition des sogenannten gutmütigen Zwergs völlig außer acht, verstärkt im Gegenteil in der Perspektive der Eingangspassage seines Aufsatzes aus dem Jahre 1848 gerade die äußerlichen Züge der Häßlichkeit, um die Kontrastspannung von Tag und Nacht, von Licht- und Sonnengott und chaotischer Urnacht in der Personifizierung durch Siegfried und Mime dem Zuschauer zu vermitteln. Wie zeitgemäß eine solche Konstellation innerhalb der Wirkungsgeschichte aufklärerisch-revolutionären Denkens erscheinen konnte, vermag der Vergleich mit anderen Opernfiguren wie die Königin der Nacht, Pizarro oder Kaspar zu belegen, die auf jeweils verschiedene Weise das Dunkel repräsentieren,

⁸ W Golther, *Handbuch der germanischen Mythologie*, Leipzig 1895, S. 135.

⁹ Ebda., S. 137f.

¹⁰ Otto Strobel, *Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Mit der Dichtung „Der junge Siegfried“*, München 1930, S. 99.

schließlich jedoch vom Tag, von der Helle, von der Aufklärung besiegt werden. Auch deshalb hat Wagners Zwerg nichts gemein mit den Märchenzwergen, die wir kennen¹¹, auch deshalb sollte die ursprüngliche Beschreibung Mimes im Sinne einer Rezeptionsvorgabe, einer Zuschauerlenkung einem anderen, falschen Verständnis der Figur vorbeugen und den Betrachter in eine Perspektive führen, die im *Ring* die einzig herrschende, aber zugleich auch die der Herrschenden ist: vom Spott der Rheintöchter über Alberich und dem Lachen der Götter über den armen, drangsalierten Schmied im *Rheingold* bis zu Siegfrieds Erinnerungstrophe im dritten Akt der *Götterdämmerung*, die Mimes Klagegesang aus dem ersten *Siegfried-Akt* imitierend aufnimmt, zieht sich als Leitmotiv die Verachtung des „Strolchs“ durch das Werk, das dem Zuschauer jede andere Möglichkeit des Verständnisses, Mitleid zumal, verweigert.

Insofern ist Ernest Newmans Bemerkung zuzustimmen, die er früh als Kommentar zur zitierten Passage aus Wagners Dichtung *Der Junge Siegfried* formuliert hat: „Obviously he [Wagner] would not have approved of the frequent modern practice of representing Mime as a rather amiable odd dodderer who secures the sympathy of the audience by his feebleness and his quaintness“¹². Nein, die Szenen- und Regieanweisungen unterstreichen die auch für den Zuschauer einzig mögliche Perspektive des „Ich kann dich ja nicht leiden“, das Siegfried seinem Ziehvater entgegenschleudert. Angaben wie „mit kläglich kreischender Stimme“, „in großer Verlegenheit“, „erschrocken“, „in höchster Angst“, „kleinmütig für sich“, „Er sinkt schreiend hinter dem Amboss zusammen“ usw. finden ihre Entsprechung im aufschlußreichen Wortfeld all der Grobheiten, mit denen Siegfried den Zwerg belegt: „Fratzenschmied“, „schändlicher Stümper“, „der Wicht“, „den alten albern Alb“, „garstiger Gauch“, „räudiger Kerl“, „Mime, du Memme“, „ekkliger Schwätzer“ und andere Ausdrücke dieser Art charakterisieren über das unbekümmerte Selbstbewußtsein Siegfrieds hinaus vor allem den, dem sie gelten, und tragen dazu bei, daß unter weitgehendem Verzicht auf Individualisierung Mime als Typus erscheint.

Sobald der Zwerg auftritt, wird er als Abhängiger, Unfreier, Getriebener gezeigt, der jedoch deshalb kein Mitleid erregt, weil er zugleich in seiner hervorstechendsten Eigenschaft als personifizierter Machttrieb, genauer, als Personifikation eines unterlegenen Machtwillens gezeigt wird:

Alberich selbst, / der einst mich band, / zur Zwergenfrohne / zwing ich ihn nun, / als
Niblungenfürst / fahr ich darnieder, / gehorchen soll mir / alles Heer! / [. . .] Der verachtete
Zwerg, / wie wird er geehrt! / [. . .] Vor meinem Nicken / neigt sich die Welt, / vor meinem
Zorne / zittert sie hin!

Steht er allein auf der Bühne, so entblößt er auf beklemmende Weise sein inneres Getriebensein und die Fremdbestimmung seiner Gedanken und Gefühle durch den Machttrieb, der den Zwerg so beherrscht wie das Schmiedemotiv musikalisch als Angstreminiszenz seine hilflosen Fragen begleitet:

¹¹ Vgl. dazu Herbert Huber, *Der Ring des Nibelungen. Nach seinem mythologischen, theologischen und philosophischen Gehalt Vers für Vers erklärt*, Weinheim 1988, S. 197f. und 230.

¹² Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, Bd. 2, Cambridge 1976, S. 346.

Wie helf ich mir jetzt? / Wie halt ich ihn fest? / Wie führ ich den Huien / zu Fafners Nest?
/ Wie füg ich die Stücken / des tückischen Stahls? / [. . .] Des Niblungen Neid, / Not und
Schweiß / nietet mir Nothung nicht, / schweiß mir das Schwert (schluchzend) nicht zu
ganz!

Diese einsträngige Charakterisierung erklärt sich aus der frühesten Konzeption Wagners, die im Blick auf Mime auch dann noch gewahrt erscheint, nachdem der Komponist unter dem Einfluß der Schopenhauer-Lektüre von seiner ursprünglichen revolutionären Grundlegung der Adaptation des Mythos längst Abschied genommen und sich sein Interesse mehr und mehr von dem „individualisierten Licht- oder Sonnengott“, von Siegfried, ab- und der neuen Zentralfigur Wotan zugewandt hatte. In der dominierenden Kontrastkonstellation des ersten und weitgehend auch noch des zweiten *Siegfried*-Aktes überdauert der revolutionäre Impuls des Jahres 1848 als Vision des freien, des sich aus seiner Unmündigkeit selbst befreienden Menschen, der mit sich zugleich die Menschheit aus den Zwängen der Machtbesessenheit befreit: Der durch das doppelgleisige Sprechen und Denken Mimes im zweiten Akt ausführlich vorbereitete und begründete Totschlag hält diesen Moment der Befreiung fest — und läßt bis zum Aktschluß auch den Zuhörer tatsächlich eins werden mit dem Helden und diesem Teil „seiner uns beseligenden Tat“; denn obwohl nur Siegfried die Hand mit dem Drachenblut benetzt und zum Mund geführt hat, hören für einmal alle mit seinen Ohren, siegen Wahrheit und Licht nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Zuschauer-raum als Versprechen, mit dem Zwerg zugleich einen Teil vom „Ungetüm der chaotischen Urnacht besiegt und erlegt“ zu haben.

Daß Wagner in der endgültigen Fassung des *Siegfried* auf die ursprüngliche Beschreibung Mimes, wie sie für *Der junge Siegfried* noch vorgesehen war, verzichtete, mag in der Furcht vor unnötiger Redundanz begründet gewesen sein: Tatsächlich erscheint der Zwerg durch sein eigenes Sprechen und durch die auf den Zuschauer übergreifende Optik Siegfrieds hinreichend in seiner Kontrast- und Gegenspielerfunktion zu dem Lichtgott charakterisiert. Die Beschreibung hätte allerdings auch im Äußerlichen akzentuiert, was nun allein aus dem Denken und Handeln Mimes abzuleiten ist. Gibt es also für das Weglassen der Personenbeschreibung noch andere Gründe?

Theodor W. Adorno hat in seinem Wagner-Buch einen weiteren Gesichtspunkt geltend gemacht: „Die Angst Wagners vor der Karikatur, die doch um des Kontrastes zum seriösen Unterweltgott Alberich willen dramaturgisch sich empfohlen hätte, weist ebenso wie die Unterdrückung der Regieanweisung darauf hin, daß Wagner in der Figurine des Mime seiner selbst mit Schrecken inward. Seine eigene physische Erscheinung, unverhältnismäßig klein, mit zu großem Kopf und vorspringendem Kinn, hat das Abnorme gestreift und ist erst durch den Ruhm vorm Lachen geschützt gewesen“¹³.

Die Überlegung, spekulativ, aber doch wohl bedenkenswert, greift indes nicht weit genug: Der Erkenntnisschrecken bewirkt nicht nur die Unterdrückung der Regieanweisung, sondern verstärkt auch den einheitlichen Blick, mit dem Mime im folgenden gesehen wird. Mochte die bloße Beschreibung am Anfang des Aktes ohne die Kontrastfigur Siegfrieds tatsächlich auf den Komponisten zurückzubeziehen sein, so ist

¹³ Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Frankfurt a. M. 1971, S. 22.

alles spätere Lachen über die Karikatur, die Mime im Handlungsverlauf immer wieder streift, aufgehoben im Blick und im Lachen der anderen, Siegfrieds und des Wanderers. Und die Identifikation mit ihnen als den eigenen Wunschbildern ermöglichte im Handlungsverlauf, in der theatralischen Aktion, was in der bloßen Personenbeschreibung nicht gelingen konnte: die nötige Distanz zu finden und damit zugleich die Möglichkeit, das dem Lachen anderer aber auch dem eigenen Lachen preiszugeben, dessen er an sich „mit Schrecken inward“. In der Symbiose mit den Gestalten, die zumindest Mime gegenüber die Sieger bleiben, in der Symbiose mit Siegfried und dem Wanderer verlor die Angst vor der Karikatur ihren Schrecken, wurde der Anflug des Unterlegenheitsgefühls, das sich bei der Abfassung und Unterdrückung der Regieanweisung eingestellt haben mochte, so ins Objekt der eigenen Phantasie gebannt, daß es im weiteren Verlauf der Handlung nur um so unverstellter zur Zielscheibe von Siegfrieds Spott über den „Wicht“, „den alten albernen Alb“ werden konnte.

In dem nach Dahlhaus zweistrophigen Liedgebilde¹⁴, das gleichsam als musikalisches Märchenelement in das Musikdrama eingebettet ist und in dem Siegfried von seinem Spiegelbild erzählt, wird jenseits jeder narzistischen Versenkung, die hier gerade nicht vorliegt, Wagners Wunschprojektion sichtbar, die den abschließenden Vergleich erst ermöglicht, an dieser Stelle aber auch erfordert:

Wie die Jungen den Alten gleichen, / das hab ich mir glücklich ersehnt. / Nun kam ich zum klaren Bach. / da erspäht' ich die Bäum' / und Tier' im Spiegel; / Sonn' und Wolken, / wie sie nur sind, / im Glitzer erschienen sie gleich. / Da sah ich denn auch / mein eigen Bild; / ganz anders als du / dünkt' ich mir da: / So glich wohl der Kröte / ein glänzender Fisch; / doch kroch nie ein Fisch aus der Kröte!

3. „... ich kann keinen Menschen leiden seh'n“.

Sind in der Mime-Gestalt auf diese Weise märchenhafte, mythologische und psychologische, in der eigenen Erfahrung begründete Züge vermischt, so ist es vor allem der letzte Aspekt, der die Figur mit all jenen Gestalten verbindet, die gegen Ende des neunzehnten und im zwanzigsten Jahrhundert auf die Bretter der Opernbühne gelangten, die Buckligen und Verkrüppelten, die Narren und Verrückten, die Geschlagenen und Verstoßenen. Von Verdis *Rigoletto* und Mussorgskijs Schwachsinnigem im *Boris Godunow* über Franz Schmidts Glöckner von *Notre-Dame* und Bergs *Wozzeck* bis hin zu Aribert Reimanns *Lear* und Wolfgang Rihms *Jakob Lenz* zieht sich die Kette der Gestalten, von denen, gerade weil sie am Rande der Gesellschaft standen, ein helles Licht auf jene fiel, die sie ausschlossen und über sie lachten: als Außenseiter der Gesellschaft machten und machen sie aufmerksam auf die Defizite des Lebens.

Daß dabei durchaus ähnliche Konstellationen auftreten können wie im Fall der Mime-Figur Wagners, daß da Persönliches mit in das Spiel und in die Personengestaltung einfließen kann, zeigt das Beispiel einer Märchenoper, die in unserem Jahrhundert erneut einen Zwerg in das Zentrum der Handlung stellt. Alexander von Zemlinskys Oper *Der Zwerg* gehört zu den bekanntesten Werken des in jüngster Zeit

¹⁴ Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Zürich 1985, S. 127

wieder häufiger aufgeführten Komponisten¹⁵, und, nach dem Ende des Ersten Weltkrieges entstanden und 1922 in Köln uraufgeführt, auch zu seinen bedeutendsten. Wenn wir es hier auch mit einer Kunstmärchenadaption zu tun haben, jeder Bezug auf die Mythologie also fehlt, so verbindet die Unterlegenheits- und Außenseiterproblematik, die in der Oper unseres Jahrhunderts freilich ganz anders behandelt wird, das Werk Zemlinskys mit dem Musikdrama des von ihm bewunderten Wagner.

Die Vorlage, die Zemlinsky für seine sechste Oper benutzte und die von Georg C. Klaren in ein stark am Jugendstil orientiertes Libretto umgesetzt wurde, das in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstandene Kunstmärchen Oscar Wildes *Der Geburtstag der Infantin*, thematisiert den uns vertrauten Kontrast von Licht und Dunkel, von Schönheit und Häßlichkeit, nun aber im renaissancehaften Ambiente des spanischen Hofes, und führt damit ein der Jugendstilliteratur vertrautes Thema fort, das Zemlinsky bereits in seiner vorangehenden Oper *Eine florentinische Tragödie* — gleichfalls nach einer Wildeschen Vorlage — als Gegeneinander von Ästhetentum und gemeinem Leben gestaltet hatte.

Daß dabei bereits in Wildes Märchen viel von der persönlichen Problematik des Dichters eingegangen ist, sich seine Erzählung zumindest streckenweise auch wie ein traurig-ironisches Selbstporträt des Autors liest, hat man früh gemerkt: Das Schicksal des Außenseiters, der an der ihn umgebenden Gesellschaft zerbricht, ganz so wie es Wilde in den neunziger Jahren dann widerfuhr, ist hier übertragen in die Fabel vom häßlichen Zwerg, der tragischerweise von seiner Häßlichkeit nichts weiß, das Lachen der Umwelt für Freundlichkeit hält und der der zwölfjährigen Infantin als Geburtstagsgeschenk überreicht wird.

Nicht anders als im Fall Wagners liegt darüber hinaus auch hier ein unmittelbarer persönlicher Bezug zum Komponisten vor, der sich wie Wagner vor ihm in der Gestalt des Zwerges seiner selbst gewahr werden mußte. Berühmt ist das Porträt, das die spätere Frau des von Zemlinsky hochgeschätzten und verehrten Gustav Mahler, Alma Mahler-Werfel, in ihren Lebenserinnerungen von ihrem einstigen Kompositionslehrer gegeben hat:

„Es war fast selbstverständlich, daß ich mich in Zemlinsky, der ein häßlicher Mensch war, verliebte [. . .] Er war ein scheußlicher Gnom. Klein, kinnlos, zahnlos, immer nach Kaffeehaus riechend, ungewaschen [. . .] und doch durch seine geistige Schärfe und Stärke ungeheuer faszinierend. Die Stunden vergingen. Ich und er waren mit gleicher Leidenschaft in unsere Aufgabe vertieft. Vorerst. Dann aber spielte er mir einmal ‚Tristan‘ vor, ich lehnte am Klavier, meine Knie zitterten . . . wir sanken uns in die Arme [. . .] Meine Mutter lachte sich halbtot, als ich ihr von meiner Absicht, Zemlinsky zu heiraten, erzählte“¹⁶.

Auf der Folie dieser Erfahrung ist Zemlinskys Textwahl eine bewußte Entscheidung, sich mit der eigenen Person, mit der eigenen Häßlichkeit auseinanderzusetzen, und wie sehr Zemlinsky von diesem ihn unmittelbar berührenden Thema fasziniert war,

¹⁵ Vgl. dazu Horst Weber, *Alexander Zemlinsky*, Wien 1977; und speziell zur jüngeren Rezeptionsgeschichte: Stefan Bodo Würffel: „ . . . und sage deine letzten Worte in Schweigen.“ *Anmerkungen zur gegenwärtigen Zemlinsky-Renaissance*, in: *Mf* 37 (1984), S. 191ff.

¹⁶ Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt a. M. 1960, S. 24.

geht auch daraus hervor, daß er noch vor der Komposition dieser Oper den befreundeten Franz Schreker um ein Libretto gebeten hatte, das die Tragödie eines Häßlichen behandeln sollte. Schreker, im Gegensatz zu Zemlinsky, stets auch sein eigener Librettist, war schließlich von seinem Drama *Die Gezeichneten* so angetan, daß er den Freund bat, auf die Vertonung zu verzichten: Schreker selbst hat dann die Geschichte des häßlichen, verkrüppelten Helden Alviano zu einer seiner wirkungsstärksten Opern umgeformt, die am 25. April 1918 in Frankfurt uraufgeführt wurde¹⁷.

Geschickt hat Klaren bereits in seiner damaligen Fassung, deren heute nur noch schwer zu ertragende Jugendstileigenheiten Adolf Dresen in einer teilweise neuen Textfassung für die Hamburger Wiederaufführung 1981 abgemildert hat, wobei auch mit dem neuen Titel *Der Geburtstag der Infantin* wieder auf das Wildesche Original zurückgegriffen wurde, das Märchen Wildes durch Kürzung zahlreicher Episoden auf die zentrale Begegnung des Zwerges mit der Infantin zugespielt, diese Begegnung selber als den eigentlichen Handlungshöhepunkt dann aber sehr viel breiter ausgeführt.

Mit Mime teilt Wildes Zwerg zwar nicht die Herkunft, wohl aber das Leben im Wald:

„Man hatte ihn erst am Tage zuvor entdeckt, als er wild im Walde umherlief und zwei Granden in einem entlegenen Teil des Korkeichenforstes jagten, der um die Stadt läuft. Und sie hatten ihn in den Palast gebracht als eine Überraschung für die Infantin, da sein Vater, ein armer Köhler, nur zu einverstanden war, wenn man ihn von einem so häßlichen und unbrauchbaren Kinde befreien wollte“¹⁸.

Und in Zemlinskys Fassung teilt er mit dem berühmten Vorbild auch die Tonlage, das Register des Charaktertenors, wie es seit Mozarts *Monstrosos*, Halévy's *Eleazar* und Mussorgski's *Schwachsinnigem* zur Kennzeichnung des Absonderlichen und Grotesken, zur Charakterisierung der Verfolgten und Ausgestoßenen immer wieder verwendet wurde.

Dieser stimmlichen Charakteristik entspricht die äußere Erscheinung, wie sie der Haushofmeister beschreibt: „Er hinkt, die Haare sind feurige Borsten, der Kopf hockt zwischen Schultern, die zu hoch, ihn beugt eines Höckers Last, klein und verwachsen die ganze Gestalt, vielleicht kaum über zwanzig, vielleicht alt wie die Sonne“¹⁹. Und konsequent orientiert sich die Spottszene der Zofen beim ersten Erscheinen des Zwerges sprachlich und musikalisch an der entsprechenden Alberich-Szene des *Rheingold*: „Diese Schritte voll Würde, die schmachtenden Blicke. O herrlicher Mann“. Das ironisch-neckende Angebot der Rheintöchter, den Alben lieben zu wollen, kehrt wieder im gleichfalls nicht ernstgemeinten Vorschlag der Infantin, der Zwerg möge sich eine der Zofen erwählen: „Wählet eine der Damen zur christlichen Eh“, ein Angebot, das von den Zofen mit einem Entsetzensschrei beantwortet wird, nicht unähnlich dem „lustige(n) Gekreisch“, mit dem sich die Rheintöchter dem verzweifelt ihnen nachjagenden Alberich entziehen.

¹⁷ Vgl. dazu Werner Oehlmann: *Schreker und seine Oper*, in: Schreker-Bures u. a., *Franz Schreker*, Wien 1970, S. 71ff.

¹⁸ Oscar Wilde, *Die Erzählungen und Märchen. Mit Zeichnungen von Heinrich Vogeler*, Frankfurt a. M. 1972, S. 43.

¹⁹ Zitiert wird nach dem Klavierauszug mit Text von Heinrich Jalowetz, Universal-Edition Wien 1921, und nach der neuen Textfassung von Adolf Dresen, Düsseldorf 1984 (Beilage zur Schallplatteneinspielung unter Gerd Albrecht).

Das Märchenszenario, das bei Wagner den dritten Teil der Tetralogie gründiert, ist bei Zemlinsky/Klaren weniger in der historisch einigermaßen fixierbaren Hofumgebung präsent, sondern gewinnt vielmehr Gestalt in einem Traum, in dem sich der Zwerg, ähnlich wie Mime, in die Rolle des Siegers, des Helden hineinräumt: Während es im Falle Mimes jedoch die Rolle Alberichs ist, die „der verachtete Zwerg“ sich imaginiert, identifiziert sich der Zwerg der Oper Zemlinskys mit dem Licht- und Sonnengott selber, mit Siegfried, werden Szenerie und Handlung des zweiten und dritten *Siegfried*-Akts zur Phantasmagorie dessen, der im Gegensatz zu Wagners Helden sein eigenes Bild noch nicht gesehen, der noch nie in einen Spiegel, auch nicht den eines klaren Baches geblickt hat:

„Ein Felsengrab, und Du bewacht von einem Lindwurm, dann ich und ein feuriges Roß aus Schlachten und Jagd an des Königs Hof, ich höre die seltene Mär. Und mit Gott und meinem Speer bewehrt über Stege und Schluchten, dich zu befreien. Ich ein strahlender Held.“ Und die Infantin führt den Märchentraum fort: „Der Drache tot und der mich befreit an meiner Hand im Triumph zur Stadt [. . .] Und alle Blüten jubelnden Frühlings streuen sie zu Füßen dir, duftende Blüten dem jungen Helden, der mich befreite aus Todesnot und der Panzer gleißt flüssig im Sonnenstrahl und du bist stark und schön wie des Donatello David.“

So genau der Zuschauer weiß, daß alles nur Traum und Einbildung ist, so genau weiß er zugleich, daß damit auch falsch ist, was der Zwerg, ganz in der Tradition des gutmütigen Zwerges stehend, mit einer „ungemein ruhig und zart“ gestimmten Bewegung wie ein Versprechen formuliert: „Wo ich hintrete, flieht das Weh, Friede muß von mir strahlen und ein sanfter Frohsinn, die große Güte einer fremden Welt, denn alle lachen, die mich sehen: sie freuen sich“.

Die Selbsttäuschung, der er hier erliegt, so altruistisch motiviert wie die Mimes ganz im Egoismus begründet war, erzwingt vom Zuhörer geradezu, was Mime vorenthalten bleiben mußte: das Mitleid. In der Oper selbst ist es die Zofe Ghita, die als einzige der Hoffrauen den Zwerg immer wieder in Schutz nimmt: „Grausam bist du, Infantin!“ „Es wird zu arg, wie sie den quält, ich kann's nicht sehen.“ „Seid still, ihr grausamen Elstern!“ Und sie formuliert das eigentliche Thema des Werks, wenn sie ihr Mitgefühl den anderen gegenüber begründet: „[. . .] aber ich kann keinen Menschen leiden sehn“.

Betont wird dieser für die Oper zentrale Aspekt, — nach Bergs brieflicher Mitteilung an seine Frau nach der Wiener Generalprobe „die quälende [] Tragik“, die „fast nicht zum Aushalten ist“²⁰, — durch Zemlinskys ausgesuchte Instrumentation, die, ganz in der Tradition Mahlers stehend, die solistische Instrumentenbehandlung gegenüber der Klangverschmelzung bevorzugt: Die entscheidenden Passagen sind von einem solistisch geführten Englischhorn unterstrichen, das nach Horst Weber „dem Zwerg gewissermaßen aus der Seele spricht“²¹: „Seine Töne sind schwermütig-träumerisch,

²⁰ Alban Berg, *Briefe an seine Frau*, München 1965, S. 526.

²¹ Weber, S. 60.

edel, etwas verschwommen, gleichsam aus der Ferne kommend; kein anderes Instrument ist so gut geeignet, Bilder und Empfindungen vergangener Zeiten aufs neue zu erwecken²².

Aufs schärfste kontrastierend zum Schmiedemotiv, das bereits im *Rheingold* die Arbeit der Nibelungen kennzeichnete und das im ersten *Siegfried*-Akt, streckenweise vom kleinen Hammer auf dem Amboß unterstützt, als verinnerlichte Besessenheit des rast- und ratlosen Mime wiederkehrt, erinnert die vergangenheitsbezogene leitmotivisch aufgenommene Englischhornmelodie an einen Begriff von Menschlichkeit, der allein noch im Traum des Zwergs zu existieren scheint, als solcher aber der so anderen Wirklichkeit die Utopie entgegenstellt, in der äußere Häßlichkeit nicht länger gleichbedeutend wäre mit dem Ausschluß aus der menschlichen Gemeinschaft, mit dem Außenseitertum.

Zemlinskys Oper formuliert auf diese Weise eine Frage, die in jüngster Zeit Hans Mayer im Rückgriff auf Kants Postulat der Aufklärung aufgeworfen hat: „Bestand Menschheit wahrhaftig nur aus egalitären Männern und Frauen, Rassen, geistigen, körperlichen und seelischen Komplexionen? Genauer: gehörten die Monstren aller Art zur Menschheit, so daß auch ihnen das Licht der Aufklärung leuchten durfte? [. . .] Ob die permanente Aufklärung noch eine Chance hat in der Aktualität und Zukunft, muß an jenen Außenseitern der Gesellschaft demonstriert werden, die als Monstren geboren wurden“²³.

Zemlinskys Blick auf die Monstren ist durchs eigene Schicksal geschärft wie der Oscar Wildes vor ihm. Insofern ist die große Spiegelszene, in der der Zwerg mit Schauern sich selbst erkennt, nicht weniger autobiographisch zu lesen als die entsprechende Projektion bei Wagner, mit der sie die formale Anlage gemeinsam hat, hier freilich in der Umkehrung: Während Siegfried ahnt, daß er nicht ist, was er in seinem Gegenüber, in Mime erblickt und im Spiegel des Baches sein eigentliches und eigenes Ich sucht, glaubt der Zwerg, so zu sein wie das, was ihn umgibt, bis ihn endlich der Blick in den Spiegel über die traurige Wahrheit belehrt, daß er das ganz Andere ist, das Scheusal.

Musikalisch wird dieser Unterschied bei allem Beziehungszauber, der die beiden Szenen gleichsam spiegelbildlich verbindet, im Kontrast von arios wirkender Liedeinlage mit dem vom Horn intonierten Siegfried-Motiv bei Wagner und den gehetzt-ekstatischen Tonfolgen bei Zemlinsky deutlich, wie sie allein schon aus den Szenenanweisungen und Vortragsbezeichnungen des Komponisten ersichtlich sind: „entsetzt“, „mit Grauen“, „dem Spiegelbild mit der Faust drohend“, „wild“, „schreiend“, „aufschreiend“, „leise und schmerzlich“, „wie mit schmerzlichem Trotz“, „in furchtbarer Erregung“, „wie wahnsinnig schreiend“.

Wie aber der Zuschauer das Mitleid, das dem Zwerg innerhalb der Handlung weitgehend vorenthalten bleibt, von sich aus ergänzt, so wird er auch die Klage des Zwerges kurz vor seinem Tod über dessen individuelles Schicksal hinaus als allgemeine Aus-

²² Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1905, Bd. 1, S. 199.

²³ Hans Mayer, *Außenseiter*, Frankfurt a. M. 1975, S. 11 und 13.

sage hören und zugleich als indirekten Appell verstehen: „Es ist nicht denkbar, daß es so Häßliches auf einer schönen Erde gibt!“ Den über das unmittelbare Verständnis der Worte hinausgehenden, auf die Behandlung, die dem Zwerg widerfuhr, zielenden Aspekt einer impliziten Rezeptionsvorgabe hat Dresen in der Neufassung der Oper dadurch unterstrichen, daß er im Rückgriff auf Wilde auf das kurze Nachspiel verzichtet und das Werk mit den Worten der Infantin enden läßt: „Geschenkt und schon verdorben, dann will ich ein Spielzeug, das kein Herz hat. (kindlich, naiv) So, wir tanzen weiter. (Sie eilt in den Saal).“ Der nun schockhaft-abrupte Schluß überträgt das Entsetzen des Zwergs, daß wahr ist, was nicht denkbar erscheint, auf die Zuhörer: Wenn irgend hätten sie einen anderen Schluß zu finden oder sich vorzustellen.

4. „Die Menschen mit meiner Liebe beglücken . . .“

Stoffwahl und Stoffbehandlung sind für Zemlinsky so bezeichnend wie für Wagner. Wenn Dahlhaus meint, „es fällt schwer, Wagners (und Nietzsches) Enthusiasmus für die Gestalt des jungen Siegfried zu teilen“²⁴, so ist das ein durchaus berechtigter, zweifellos aber auch ein sehr moderner Gesichtspunkt, der von der historischen Perspektive abstrahiert, in der Wagner in seiner Siegfried-Gestalt durchaus die Verwirklichung des Menschlichen, ja die Antizipation des Menschen der Zukunft zu erblicken meinte.

Daß das mehr als ein halbes Jahrhundert später eine jüngere Generation ganz anders sah, kann kaum verwundern. Kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs entstanden, lenkt Zemlinskys Oper das Interesse des Zuschauers weg von den Heldengestalten und hin auf jene, die seit je im Schatten standen. Das Mitleid, das Mime als dem triebbesessenen Außenseiter, der seinen Platz an der Sonne haben möchte, auch versagt bleiben mußte, um das Bild des Helden, der ihm gegenübergestellt war, nicht zu verdunkeln, dieses Mitleid wird nun dem zuteil, der von einer besseren Welt träumt, ohne sie irgend verwirklichen zu können. Da spiegelt sich nicht allein das individuelle Künstlerschicksal Zemlinskys, sondern zugleich das Künstlerbewußtsein seiner Generation, der am Beginn unseres Jahrhunderts die selbstgemute Gewißheit, das Selbstbewußtsein des Künstlers in der Welt, wie es in Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks und in seiner Festspielidee Gestalt gewonnen hatte, längst abhanden gekommen, längst zerbrochen war: daß die Welt von der Kunst her zu verändern, zu verbessern wäre, diese zutiefst romantische Idee hatte sich endgültig als obsolet erwiesen.

Der Hang zur Verinnerlichung, den Weber an Zemlinsky wahrgenommen hat²⁵, ist nicht allein ihm eigen, sondern wird zum Wesenszug weiter Bereiche der Kunst im beginnenden zwanzigsten Jahrhundert. Die ungefähre Gleichzeitigkeit der Komposition von Zemlinskys Oper und der Publikation von Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* im Jahre 1916 ist kein Zufall, und das renaissancehafte Dekor, in das Zemlinskys Einakter

²⁴ Dahlhaus, S. 111.

²⁵ Weber, S. 18.

der Kriegsära *Eine florentinische Tragödie* und *Der Zwerg* gestellt sind, täuscht nicht darüber hinweg, daß hier unter der Maske des Märchens etwas Neues und höchst Aktuelles verhandelt wird, so wie ja auch Kafkas Erzählungen häufig märchenhafte Züge eigen sind: Greuelmärchen als Bilder einer dunkler werdenden Welt.

Adorno, dem wie Dahlhaus die Siegfried-Gestalt suspekt war, hat in einem späten Aufsatz auf das hingewiesen, was Zemlinsky von Wagner vor allem unterschied: „Unter Umständen betrügt ihn nichts anderes um seinen Rang als Mangel an Rücksichtslosigkeit; einer kann gewissermaßen für die eigene Genialität zu fein sein, und am Ende bedürfen die größten Begabungen eines wie immer auch versteckten Fonds an Barbarischem [. . .] Aber solcher Vorwurf von Schwäche macht sich die Vorstellung von Größe als Gewalt zu eigen, deren Schatten auch über dem Extrem an Zartheit liegt. Bei Künstlern wie Zemlinsky ist das Bedeutende gerade die Absenz von Gewalt“²⁶.

An die Stelle der Gewalt, mit der Wagner in seinem Werk — und in der von Adorno apostrophierten Form der Rücksichtslosigkeit auch in seinem Leben — so mühelos umzugehen verstand, wie es nach der Meinung des Philosophen den größten Begabungen notwendigerweise eigen ist, tritt bei Zemlinsky etwas anderes: Als sich zu Beginn der Oper die Zofe Ghita in die Rolle der Infantin hineinräumt und von den anderen Zofen gefragt wird, was sie denn täte, wenn sie Infantin wäre, antwortet sie langsam und zögernd: „Die Menschen mit meiner Liebe beglücken, die freudlos und häßlich sind.“

Ghita. Langsam. (zart) zögernd —

Die Men-schen mit mei-ner Lie - - be be - glük-ken, die

freud - los und häß - lich sind.

Der große Dezimensprung, der auf das Wort „Liebe“ führt wie auf einen Stern, der Nachhausekommen verheißt, ist von jener verhaltenen Ausdruckskraft, die Zemlinskys Musik insgesamt kennzeichnet. Fern aller Gewalt ist ihre Zartheit denen verpflichtet, die in dieser Welt „freudlos und häßlich“ sind.

²⁶ Th. W. Adorno, *Zemlinsky*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1978, S. 366.

KLEINE BEITRÄGE

A. J. Ellis und sein Beitrag zur Methodologie

von Volker Kalisch, Pfullingen

Ein Teil des Materials für die nachfolgenden Überlegungen verdankt sich einem zufälligen Fund. Die Barr Smith Library (Special Collections) der University of Adelaide besitzt ein Exemplar der raren Privatdrucke von *The History of Musical Pitch*¹, die Alexander J. Ellis (1814–1890) zusammen mit nachträglichen Korrekturen und einem Anhang 1880 in London bei W. Trounce für "private circulation only" nachdrucken ließ. Von besonderem Interesse sind dabei zwei autographe Briefe des Autors an einen gewissen John Norbury, wobei der erste (von 1880) dem Druck voran- bzw. der zweite (von 1883) nachgestellt zusammen mit dem Privatdruck gebunden wurde. Nach Adelaide gelangte dieses Exemplar im Rahmen einer größeren Anschaffung antiquarischer Bücher; der Bibliotheksstempel zeigt das Datum: 21. 11. [19]67.

Auf Alexander J. Ellis' Verdienste sowie Bedeutung für den Aufbau der Vergleichenden Musikwissenschaft oder heute Ethnomusikologie muß an dieser Stelle nicht sonderlich hingewiesen werden². Seine Untersuchungen und Publikationen waren für die Entwicklung des Faches zweifellos bahnbrechend³. Angesichts seiner bleibenden Leistungen stimmt man deshalb nur allzu gerne der Wertschätzung namhafter vergleichender oder ethnologisch orientierter Musikwissenschaftler zu, die ihn, wie z.B. erstmals Erich Moritz von Hornbostel (1877–1935)⁴, dann Jaap Kunst (1891–1960)⁵ und Fritz Bose (1906–1975)⁶ zu den Begründern ihrer Disziplin zählen. Wenn dies heute wohl auch niemand mehr so ausschließlich vertreten würde, so gilt er doch Fachkollegen wie z.B. Bruno Nettl (*1930)⁷, Andrew D. McCredie (*1930)⁸, Mantle Hood

¹ Erschien zuerst in: *Journal of the Society of Arts*, 28 (1880), S. 293ff.; ein erster Appendix ebda., S. 401ff., der in Bd. 29 (1881), S. 109ff. fortgesetzt wurde. Die nachfolgenden Seitenangaben können sowohl auf den Privatdruck als auch auf den originalen Fundort bezogen werden, da sie zur besseren Zitierfähigkeit von Ellis selbst weitgehend in der originalen Paginierung belassen worden sind; im folgenden als Ellis 1880 zitiert.

² Ich verweise hierzu auf meinen englischen Originalbeitrag in der *Festschrift Andrew D. McCredie*, hrsg. von Graham Strahle und David Swale, die in Adelaide, Australien, erscheinen wird und sich momentan im Druck befindet.

³ Neben der oben bereits erwähnten Arbeit sei noch an die Abhandlung *On the Musical Scales of Various Nations* erinnert, zuerst erschienen in: *Journal of the Society of Arts* 33 (1885), S. 485ff.; ein Appendix ebda. Als Privatdruck ließ Ellis diese Arbeit für "private circulation only" 1885 in London nachdrucken. Die nachfolgenden Seitenangaben können sowohl auf den Privatdruck als auch auf den originalen Fundort bezogen werden, da sie zur besseren Zitierfähigkeit von Ellis selbst weitgehend in der originalen Paginierung belassen worden sind; im folgenden als Ellis 1885 zitiert. 1920 beendete Erich Moritz von Hornbostel seine Übersetzung der Arbeit, die er unter dem Titel *Über die Tonleitern verschiedener Völker* in den *Sammelbänden für vergleichende Musikwissenschaft* 1, München 1922 (= *Abhandlungen zur vergleichenden Musikwissenschaft*) veröffentlichte; im folgenden als Ellis 1922 zitiert.

⁴ Erich von Hornbostel, *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft. Vortrag, gehalten in der Ortsgruppe Wien der IMG, am 24. März 1905*, in: *ZIMG* 7 (1905/06), S. 857ff.; hier nach der in Fußnote 7 (s.u.) genannten Ausgabe als Hornbostel 1905 zitiert. Der Aufsatz findet sich dort auf den Seiten 40ff.; Hornbostel bezieht sich auf S. 46 in Anmerkung 41 auf Ellis.

⁵ Jaap Kunst, *Musilogica. A study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personalities*, Amsterdam 1950 (Koninklijke Vereeniging Indisch Instituut, Amsterdam. Mededeling No. XC), S. 8. Diese Abhandlung gab Kunst später unter verändertem Titel heraus, mit dem sie Berühmtheit erlangte. So hieß das Buch in der zweiten Auflage *Ethno-Musicology. A study of its nature [...] to which is added a bibliography*, The Hague 1955; und in der dritten *Ethnomusicology [...]*, The Hague 1974, ist ein "photomechanical reprint", insofern hier zu vernachlässigen.) Die entsprechende Stelle findet sich in den Ausgaben auf folgenden Seiten: Kunst 1950, S. 8; 1955, S. 10; 1959, S. 2.

⁶ Fritz Bose, *Musikalische Völkerkunde*, Freiburg i.Br. 1953, S. 14.

⁷ Bruno Nettl, *Theory and Method in Ethnomusicology*, Glencoe/London 1964, S. 14f.

⁸ Andrew D. McCredie, *Systematic Musicology — Some Twentieth-Century Patterns and Perspectives*, Studies in Music 5 (1971), S. 4.

(*1918)⁹ oder Walter Graf (*1903)¹⁰ zumindest als Mitbegründer und Repräsentant einer der die vergleichende, systematische Musikwissenschaft oder Ethnomusikologie mitkonstituierenden Einflüsse. Walter Graf schreibt hierzu:

„Zwei Hauptlinien [zur Erklärung des Interesses an außereuropäischer Musik; V.K.] sind zumindest erkennbar. Eine nimmt ihren Ausgangspunkt von der Diskussion der Tonleitern und Musiksysteme durch Helmholtz bzw. hernach durch Ellis — auch die gegenwärtige Musikforschung beschäftigt sich mit diesem Problem, die andere Linie kommt von der Frage des Ursprungs der Musik, die von den bedeutenden englischen Forschern Charles Darwin (1809—1882) und Herbert Spencer (1820—1903) vor allem naturwissenschaftlich und soziologisch beleuchtet wird“¹¹

Als dritte Wurzel wird heute im allgemeinen, einem Vorschlag Bruno Nettls folgend, zu den physikalisch sowie ethnologisch motivierten Forschungsperspektiven auch die psychologische gezählt, wie sie seinerzeit z.B. von Carl Stumpf (1848—1936) vertreten wurde¹²

Diese Wertschätzungen und die mit ihnen verbundenen Konsequenzen sollen nun einer näheren Betrachtung unterzogen, die Einsichten daraus für eine Neubewertung der Bedeutung Ellis' herangezogen werden. Guido Adler (1855—1941), der neben Carl Stumpf einer der ersten war, der Ellis' Bedeutung klar erkannte und deshalb auf ihn 1888 mit Nachdruck aufmerksam machte¹³, stufte ihn als ein „denkwürdiges Muster wissenschaftlichen Fleißes und Ausdauer“¹⁴ ein. Seiner Publikation über *The History of Musical Pitch* erkannte Adler den Stellenwert einer „selbständigen Material-sammlung“ zu, die wesentlich mit dazu beitrage, irgendwann einmal eine „Geschichte der musikalischen Stimmung“ schreiben zu können¹⁵. Worauf Adler also des Lesers Augenmerk lenkt, ist der Materialwert der Studie sowie das Arbeitsethos, aus dem heraus diese erstellt worden sei. Ellis wird als Beispiel für das von Adler vertretene Prinzip dargestellt, welches im wissenschaftlichen Beruf die Berufung zum Dienst an der Wahrheit begreift¹⁶. Aus keinem anderen Grund hat auch Hugo Riemann (1849—1919) in seinem *Grundriß der Musikwissenschaft*, zumindest im einschlägigen Literaturanhang, auf Ellis verwiesen¹⁷. Noch spricht sich etwas von derselben Überzeugung und Anerkennung in Jaap Kunsts Lexikonartikel über *Ellis* aus¹⁸. Kunst beschreibt Ellis als einen nun allerdings schon charismatisch gedeuteten Forscher, der „auf einer Anzahl verschiedenartiger wissenschaftlicher Gebiete hervorragende Arbeit geleistet“ habe¹⁹, den offensichtlich „eine beinahe unerschöpfliche Energie und ein Interesse, welches sich, einmal geweckt, mit zäher Ausdauer durchsetzte“, antreibe²⁰, der also eine „vielseitig begabte und phänomenal fleißige Persönlichkeit während ihres langen und wohlgenutzten Lebens“²¹ darstelle.

⁹ Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*, New York 1971, S. 46.

¹⁰ Walter Graf, *Die vergleichende Musikwissenschaft in Österreich seit 1896*, in: *YIFMC* 6 (1974), S. 16f.

¹¹ Graf 1974, S. 17. Von nicht geringem Interesse ist eine Interpretation Marcia Herdon's/Norma McLeod's, die in Ellis eine Verbindung zur Linguistik, wie sie von Ferdinand de Saussure geprägt wurde, sehen; vgl. *Music as Culture*, Darby, Pa. 2. Aufl. 1982, S. 15.

¹² Nettel 1964, S. 15.

¹³ Freilich hat die Würdigung Ellis' einerseits keineswegs eine Kritik andererseits ausgeschlossen. Zu Adlers prinzipieller Skepsis gegenüber „systematischen“ Bemühungen vgl. Volker Kalisch, *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*, Baden-Baden 1988 (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 77), S. 55ff.

¹⁴ Guido Adler, Rezension *Alexander J. Ellis, On the history of musical pitch. Reprinted with corrections and an appendix [...]*, in: *VfMw* 4 (1888), S. 146.

¹⁵ Ebda.

¹⁶ Vgl. hierzu Adlers „Glaubensbekenntnis“ in Kalisch 1988, S. 19.

¹⁷ Hugo Riemann, *Grundriß der Musikwissenschaft*, Leipzig 1908, S. 39 und 113.

¹⁸ J. Kunst, Art. *Ellis, Alexander John*, in: *MGG* 3, (1954), Sp. 1284ff.; hier zitiert als Kunst 1954.

¹⁹ Kunst 1954, Sp. 1289.

²⁰ Ebda.

²¹ Ebda., Sp. 1287

Materialwert der Studien einerseits und eine vielen als vorbildlich geltende Forscherhaltung andererseits bestimmen also zunächst die Würdigungen. Praktischen Nutzen zogen vor allem aus erster Eigenschaft schon bald jene Forscher, die, wie Arthur Mendel (1905—1979) nicht ohne Ironie in seinen wohlfundierten Artikeln an schlagenden Beispielen nachweist²², in der Tat Ellis' Ergebnisse entweder einfach übernahmen oder sich diese doch zur mehr oder weniger diskutierten Grundlage ihrer eigenen weitergehenden Forschung aneigneten²³.

Etwas anderes klingt jedoch an, wenn nun Ellis' Arbeiten in neueren Publikationen als "obligatory reading"²⁴ bezeichnet, sie also auf die Ebene von ‚Klassikern‘, explizit zur Grundlage oder zum Maßstab für vergleichende Studien schlechthin erhoben werden²⁵. Welche Qualität kommt hier hinzu? Einen Hinweis auf die ganz andere Art der Wertschätzung liefert wiederum Jaap Kunst in seinem für die theoretische Entwicklung der vergleichenden Musikwissenschaft zur Ethnomusikologie²⁶ bedeutsamen Buch *Musicologica* von 1950. Dort heißt es:

"In more than one respect ELLIS and HIPKINS [Ellis' Mitarbeiter, s.u.] did pioneering work with this investigation [i.e. *On the Musical Scales of Various Nations*]. Not only because they at last opened the eyes of European musicologists to the fact there could exist, apart from Western scale constructions, other ones built on totally different principles, which, by ears accustomed to them, were experienced as normal and logical, but they were also the first to apply a method of representing intervals which, since then, has found general acceptance, because it offers the Westerner advantages far exceeding all other methods of presentation"²⁷.

"Method", hier fällt also der Schlüsselbegriff, der die grundlegende Bedeutung von Ellis in einer völlig anderen Perspektive erscheinen läßt. Kunst unterstreicht an anderer Stelle:

"Now it is ELLIS' great merit to have proposed and put into practice, in his cents system, a manner of representation that creates the possibility of immediate comparison with all our western scale-steps. For he took — it was the egg of Columbus! [sic!, V.K.] — the tempered European semitone as unit of measurement, and divided this into 100 equal parts called cents"²⁸.

Das Außerordentliche dieser "method", sofern man die Einführung der cent-Umrechnung überhaupt eine solche nennen will, leuchtet uns heute nicht mehr so recht ein. Es bedarf schon solcher Autoritäten wie Bruno Nettl oder Mantle Hood, um das damals Revolutionäre in Ellis' Tat zu erahnen. Nettl preist z.B. Ellis' cent-Unterteilung als die "objective description of scales"²⁹ — und Hood geht noch einen Schritt weiter, indem er Ellis' 'Erfindung' geradezu mit einem Erlösungsakt gleichsetzt:

"The ethnomusicologist was given the cent system, and he could measure non-Western intervallic structures as precisely as his ear and the limitations of the monochord would permit"³⁰.

²² Vgl. hierzu vor allem "Part I" seiner Aufsatzfolge *Pitch in the 16th and 17th Centuries*, in: *MQ* 34 (1948), S. 31, Fußnote 12. Mendels Aufsätze wurden hier nach der von ihm selbst veranstalteten Zusammenstellung und Neuauflage *Studies in the History of Musical Pitch. Monographs by Alexander J. Ellis & Arthur Mendel*, Amsterdam 1968 zitiert; die entsprechende Fußnote findet sich auf S. 91

²³ Es wäre ein Leichtes, Mendels Liste der „Nutznießer ohne Quellennennung“ um ein Vielfaches zu vermehren. Genannt seien hier nur drei weitere Beispiele: Clarence G. Hamilton, *Sound and its Relation to Music*, Boston 1912, vor allem: *Chapter III. Pitch*, James Jeans, *Science & Music*, Cambridge 1937/New York 1968, S. 144f. und Jess J. Josephs, *The Physics of Musical Sound*, Princeton, New Jersey 1967 (= *Van Nostrand Momentum Book* 13), S. 63ff.

²⁴ W. R. Thomas und J. J. K. Rhodes im Art. *Ellis, Alexander J.*, in: *The New Grove* 6, 1980, S. 138.

²⁵ Vgl. Hood 1971, S. 45.

²⁶ Diese Umbenennung ist wohl hauptsächlich nach dem zweiten Weltkrieg und dann wiederum vor allem in den USA vollzogen worden; vgl. weiter unten. Ich folge hier den überaus informativen und erhellenden Ausführungen von Artur Simon, *Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie*, in: *Jb. der musikalischen Volks- und Völkerkunde* 9 (1978), S. 8f.

²⁷ Kunst 1950, S. 9; 1955, S. 11; 1959, S. 3.

²⁸ Kunst 1950, S. 11; 1955, S. 12; 1959, S. 4.

²⁹ Nettl 1964, S. 16.

³⁰ Hood 1971, S. 46.

Offensichtlich spielt hier Hood mit "precisely as his ear" auf die wissenschaftliche Objektivität, mit dem Monochord-Vergleich auf die jahrhundertelange eurozentrische Eingebundenheit vieler Musiktheoretiker an, die sich nun von der Herrschaft des in Frage gestellten europäischen Tonsystems angeblich befreien könnten.

Diese Wertschätzung, die gleichsam eine Reformation der Musikwissenschaft qua Einführung einer neuen, nämlich „objektiven“ Methode apostrophiert, hat freilich etwas anderes als die bereits erwähnten Würdigungen im Blick. Die Frage liegt nahe, ob es sozusagen Ellis' Intention entsprochen hat, der Musikwissenschaft eine neue methodologische Grundlage zu schaffen, und wenn ja, warum?

Hier nun werden die bereits erwähnten Briefe Ellis' interessant. Sie sind nämlich zu einem Zeitpunkt geschrieben, wo Ellis im Falle des ersten Briefes von 1880 noch ganz unter dem Eindruck des Erfolgs seiner Veröffentlichung über *The History of Musical Pitch* steht (rückblickend) und wo im Falle des zweiten Briefes von 1883 die Veröffentlichung der zeitlich nur vier Jahre³¹ auseinanderliegenden Abhandlung *On the Musical Scales of Various Nations* bereits Gestalt anzunehmen beginnt (vorausblickend). Ich gebe nachfolgend den vollen Wortlaut beider Briefe wieder:

1

6 June 1880

Dear Sir

I beg to thank you very much for your magnificent work on the Box of Whistles! which I have looked at with great delight. What pleasure you must have had in making the drawings and visiting the churches! I was particularly pleased to see the outside look of many organs of which I had heard so much. I wished very much in the course of my own work that it had been possible for me to visit the organs & the organ[-]builders who have restored them myself. You have dealt with the part which is generally most permanent. I have been endeavouring to restore that to its original state which is most frequently & grievously altered, pitch I failed utterly in Holland M. Philbert³², a friend of Cavaillé-Coll's³³, was, two years ago, consul at Amsterdam. He is an organ connoisseur, & I endeavoured thro[ugh] him to get the pitch of the Dutch organs. He assured me they had all been altered. But if I had got among the builders, as I did in London, I might have met with some stray pipes which would have let me into the secret. As it is I have been obliged to pass them by I calculate that it w[oul]d take 3 years travelling to find out what is still wanted. The difficulty of finding an old pitch is very great. I have been 2 years trying for Strasburg Minster & have not got it yet within a semitone with certainty One w[oul]d think it were easy to get forks tuned to organs at given temperatures. I have not found it so. Though I was fortunate at Hamburg, Vienna & Dresden. Temperament is another most important point. In North Germany, you will see, the equal temperament was introduced very early With us it's not 40 years old!

The position of an organ is important to the tone. Windows behind it are bad, flashes of sunshine across the pipes even worse; both throw the instrument in whole, or, still worse, in part into a different pitch & hence out of tune. The crowding of pipes inside, the shading of the ends by ornaments, are all bad for the tone & pitch.

Thanking you again very much [-] I remain

Yours truly

Alex. J. Ellis

³¹ Bevor Ellis 1885 seine Studie über die *Musical Scales* unter dem bekannten Titel veröffentlichte, erschien sozusagen als vorläufige Fassung die Abhandlung *Tonometrical Observations: On Some Existing Non-harmonic Scales*, in: *Proceedings of the Royal Society of London* 27 (1884), S. 368ff.

³² Wird von Ellis auch in Anmerkung 1 seiner *History*, "List of my Principal Helpers", in der Rubrik "Private Gentlemen and Ladies" genannt; Ellis 1880, S. 293.

³³ A. Cavaillé-Coll muß für Ellis von großer Bedeutung gewesen sein. Nicht nur, weil Ellis ihn mit einem * in der "List of my Principal Helpers" in der Rubrik "Organ-builders" besonders hervorhebt, sondern weil "Cavaillé-Coll's Rule" von entscheidendem Einfluß auf Ellis Orgelpfeifenberechnungen ist; vgl. Art. 8. *The Organ Pipe*, Anmerkung 5, *Ellis 1880*, S. 296. Seine Bedeutung für Ellis wurde auch von Mendel 1948, S. 579; 1968, S. 155 hervorgehoben.

2.

22 April [18]83

Dear Sir

In opening your beautiful "Box of Whistles" yesterday I found by the date of your letter accompanying it, that I could not have sent you the continuation of my appendix to my History of Musical Pitch, & as this contains fresh information respecting Strasburg Minster & London Temple Organs, it may prove of interest to you, & I hasten to rectify my error in not sending it previously. It is printed so as to be gummed in at the end of the copy I sent to you.

I have not worked at the subject since. At present I am endeavouring to discover the musical scales of different nations, but find the facts difficult to determine with exactness.

Truly yours

Alex J Ellis.

John Norbury Esq.

John Norbury, der als Adressat am Ende des Briefes von 1883 genannt wird, war sicherlich auch der ursprüngliche Besitzer des Privatdrucks von *The History of Musical Pitch*³⁴. Er ist der Autor eines kleinen Buches über Orgeln, *The Box of Whistles*³⁵, in welchem er die Ansichten verschiedener Orgeln mitteilt und erklärt. Für die Übersendung dieser kleinen Schrift revanchierte sich Ellis wohl mit seiner eigenen Abhandlung, wahrscheinlich begleitet von dem ersten Brief (1880), in dem er von einigen eigenen Erfahrungen mit Orgeln bzw. Orgelbau berichtet. Was er dabei speziell über das Phänomen der Orgelstimmung aussagt, ist wohl jedem Organisten bestens vertraut. So sind die angetroffenen Stimmungen, zumal hinsichtlich erhoffter historischer, meistens keine originalen, und wo es welche gibt, so sind sie in ihrer Stabilität sowie Reinheit laufend durch äußere Einwirkungen gefährdet. Seine Bemerkungen decken sich dabei im wesentlichen mit denen in Art. 8 seiner Abhandlung *The History of Musical Pitch* genannten Beobachtungen, wenn er auch die dort angeführten Faktoren hinsichtlich einer genauen Tonhöhenbestimmung: Temperaturwechsel, Länge der Pfeifen, Windstärke und Windmenge durch die von Zugluft (Fenster), Lichteinfall, ungünstige Kombination und Wechselwirkung der zusammen erklingenden Pfeifen so wie Verzerrungen ergänzt.

Was hingegen ein Licht auf seine angewendete Forschungs-Methode wirft, ist sein Eingeständnis, selbst nach zwei Jahren wiederholter Versuche in einem konkreten Fall („Strasburg Minster“) immer noch keine „certainty“, keine Sicherheit oder Zuverlässigkeit in der Bestimmung alter Tonhöhen erlangt zu haben. Daß diese Schwierigkeit etwas mit seiner Untersuchungsweise selbst zu tun haben könnte, darauf kommt Ellis freilich nicht. Im Gegenteil — Schuld schreibt er den Tatsachen zu, die er im zweiten Brief (1883), wo er bereits sein Projekt über die Tonskalen verschiedener Ethnien erwähnt, schilt, daß sie sich seinem Anspruch auf „exactness“ geradezu entzögen.

*

Was aber war nun Ellis' Methode? Die Tatsache jedenfalls, daß Ellis bereits in seiner *The History of Musical Pitch* Tonabstände in cents angibt³⁶, ist bestenfalls ein Hinweis auf eine „Methode“, ist ihr Bestandteil. So liegt auch sein eigentlicher methodischer Ansatz wo ganz anders, nämlich dort, wo es um exaktes Messen und sicheres Berechnen geht, wo klingende

³⁴ Ein auf der Innenseite des Einbanddeckels eingeklebt, handbeschriebenes Papierschildchen trägt den Vermerk: "Presented to the Royal College of Organists: The Executors of John Norbury"

³⁵ John Norbury, *The box of whistles. An illustrated book on organ cases: with notes on organs at home and abroad*, London 1877

³⁶ Art. 5. *Equal Semitones as a Measure of Relative Pitch*, Ellis 1880, S. 295 einschließlich Anmerkung 4.

Wirklichkeit als ein im wesentlichen physikalischer Sachverhalt verstanden wird, der am besten und genauesten Widerspiegelung sowie Ausdruck in mathematischer Darstellung findet. Dahinter steht die zeittypische formalistische Überzeugung, Musik sei ein aus klingendem Material konstruiertes System von Klangbeziehungen eigener Ordnung, aus einem Material also, mit dem es eigentlich auch die physikalische Akustik zu tun habe³⁷. Was deshalb Physik über das klingende Material zu sagen wisse, müsse gleichzeitig ein Beitrag zur Erklärung der Musik selbst sein.

Nun mag das nicht weiter verwundern, wenn man sich vergegenwärtigt, daß eines der vielen Gebiete, auf denen Ellis arbeitete, vielleicht sogar seine Hauptgebiete, das der Physik und Mathematik neben dem der Linguistik waren. Durch seine Übersetzung von Hermann von Helmholtz' (1821–1894) epochemachendem Buch *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (3. Aufl. 1870), konnte er sich als profiliert genug und auf dem neuesten Stand der physikalischen Diskussion stehend schätzen, was die mit Macht vordrängende Akustik anbelangt³⁸. Insofern war seine Perspektive absolut zeitgemäß und typisch. Es kommt aber noch ein zweites, persönliches Moment hinzu. Ellis war nämlich, wie Kunst, Thomas/Rhodes und wie er selbst andeutet „tone-deaf“³⁹, deshalb auch auf die Zusammenarbeit mit seinem Assistenten Alfred James Hipkins (1826–1903) angewiesen, weil er selbst nichts oder doch nur eingeschränkt hörte. Die messende und berechnende Zugangsweise zur Musik war also nicht etwa nur willkürliche Wahl, sondern im Grunde genommen die einzige, zudem vorgegebene Möglichkeit, der sich der Forscher aufgrund eigener physiologischer handicaps überhaupt bedienen konnte. Wenn man Musik schon nicht hört, dann stellt man ihr eben berechnend nach — warum nicht aus der Not eine Tugend machen, warum sie nicht in Übereinstimmung mit der allgemeinen Zeittendenz als Methode schlechthin benutzen?

Bezeichnenderweise ist gerade der methodische Aspekt, auf den wohl als erster Carl Stumpf aufmerksam gemacht hat, in der Rezeption von Ellis' Schriften zunächst unberücksichtigt geblieben. Dennoch hat er schon wenig später in Stumpfs eigener ‚Schule‘ der allmählich aufblühenden vergleichenden Musikwissenschaft, aber eben auch auf diese begrenzt, zu ganz erheblichen Konsequenzen und Differenzierungen geführt. Was nach dem zweiten Weltkrieg z.B. Kunst, Nettel und Hood als Ellis' „contributions to methodology“⁴⁰ feiern, mit denen sie gleichzeitig die vergleichende Musikwissenschaft beginnen lassen wollen, stößt bei deutschsprachigen Fachkollegen zu Ellis Zeiten eher auf abwägende Distanz⁴¹. Selbst im angelsächsischen

³⁷ Vgl. hierzu Artur Simon, der mit dieser Näherungsweise gleichzeitig den Beginn und die erste Phase musikethnologischer Forschungen charakterisiert, Simon 1978, S. 10.

³⁸ Ellis stellt sich selbst auf der Titelseite seiner *History* mit der Beischrift „Translator of Prof. Helmholtz's 'Sensations of Tone'“ vor. Der genaue Übersetzungstitel lautet: *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music, translated with the author's sanction from the third German edition, with additional notes and an additional appendix*, London 1875.

³⁹ Kunst 1950, S. 9; 1954, Sp. 1285; 1955, S. 10; 1959, S. 2; Thomas/Rhodes 1980, S. 138; Ellis 1885, S. 485; 1922, S. 5; Stumpf 1886, S. 513.

⁴⁰ Nettel 1964, S. 15.

⁴¹ An dieser Stelle sollte deutlich werden, daß die Identifizierung der Entwicklung der (deutschsprachigen) „Vergleichenden Musikwissenschaft“ mit der (angelsächsischen) „Ethnomusicology“, wie sie Simon in seiner ansonsten ausgezeichneten Studie vornimmt (1978, S. 9), zumindest problematisch ist und auf ungenauer Kenntnis der geschichtlichen Lage wie methodologischen Differenzen beruht. Erinnert sei auch an die von Carl Stumpf in deutlicher Abhebung geschriebene Rezension *Alexander J. Ellis, On the musical scales of various nations. Reprinted with addition and correction [...]*, in: *VfMW* 2 (1886), S. 511ff., in der er u.a. mahnt: „Aber das Eine springt in die Augen, daß die meisten der hier besprochenen Leitern in den meisten ihrer Bestandtheile nicht auf das Gehör, sondern auf eine mathematisch-mechanische Saitentheilung gegründet sind; daß also diese, einfach gesagt, unmusikalische Methode der Leiterbildung, welche dem Ohr künstlich gefundene statt der natürlich verwandten d.h. fürs Gehör selbst sich markirenden Töne aufdrängt, nicht bloß bei den Griechen, sondern viel allgemeiner und ohne Zweifel auch viel früher geübt worden ist. Vergleichende Studien in dieser Richtung führen, scheint mir, nicht etwa zu einer gleichen Werthschätzung jeglicher Sorte von Musik, sondern vielmehr zu der Ansicht, daß die Kunst der Töne in der gegenwärtigen europäischen Musik ausschließlicher und vollkommener als früher auf das Gehör gegründet und daß dieses selbst in der Auffindung der natürlichen Tonverwandtschaften fortgeschritten ist“ (S. 523). Kein geringerer als Erich Moritz von Hornbostel hat später in seinem berühmten programmatischen Aufsatz von 1905, *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft*, unter ausdrücklicher Bezugnahme auf Ellis Stumpfs Kritik konkret vollzogen, und hat strikt zwischen (errechneter, theoretischer) „Instrumentalleiter“ bzw. (hörbarer, praktisch verwendeter) „Gebrauchsleiter“ unterschieden. Vgl. hierzu in: ders., *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hrsg. von Christian Kaden und Erich Stockmann, Leipzig 1986, S. 46.

Raum fand Ellis' bei zeitgenössischen Fachkollegen von seiten der Naturwissenschaften und der Physik im besonderen sicherlich nicht nur Zustimmung⁴². Diese wurde ihm vielmehr erst nach seinem Tode uneingeschränkt zuteil oder — um es klar zu sagen — erst nach dem zweiten Weltkrieg und hauptsächlich von amerikanischen Kollegen der damals zweiten oder dritten Generation, denen die Rolle historisch zufiel, maßgeblich auszulegen, worin Aufgabe und Wert der vergleichenden Musikwissenschaft lägen, was ihre Methoden seien.

Freilich wäre diese Diskussion keines weiteren Nachdenkens wert, würden die hier zur Sprache kommenden Einwendungen nicht auf ein viel tiefer liegendes Problem zielen. Es geht um die eine bestimmte Art von Forschung ermöglichende Methode, freilich nicht um jegliche Methode oder um Methode schlechthin, sondern um jene, die Ellis in der Hoffnung auf "exactness" anwandte und zu der sich noch namhafte und einflußreiche Vertreter der Ethnomusikologie derart bekennen, daß sie mit ihr die Fachgeschichte ihrer eigenen Disziplin beginnen lassen wollen. Sie legen sozusagen mit Ellis den methodologischen Angel- und Zeitpunkt fest, wo vergleichende Studien im angeblich modernen Verständnis „wissenschaftlich“ werden und als solche zu Recht ihren Platz in der gern kontinuierlich verstandenen Forschungstradition beanspruchen können. Welche Konsequenzen das aber impliziert und vor allem nach sich zieht, wird deutlich, wenn man sich den mit „Ellis“ nur chiffrierten Vorgang gerade in seiner Grundsätzlichkeit klarmacht.

Wofür der Name Ellis nämlich steht und worauf Stumpf vorsichtig hinweist, ist die folgenreiche Entscheidung, am komplexen musikalischen Phänomen bestimmte Teilaspekte so zu isolieren, daß sie einem bestimmten, naturwissenschaftlichen Wissenschaftsverständnis gemäß der Forderung nach Berechenbarkeit, nach anscheinend mathematischer Rationalität überhaupt, erst zugänglich werden. Dabei wird schnell von den musikalischen Sachverhalten selbst und ihren dazugehörigen Kontexten abgesehen, die Phänomene selbst in ein grundsätzlich anderes Sein verwandelt. Dieses mathematisierbare, meßbare, berechenbare Sein ist aber einem Weltverständnis zugehörig, dem eine völlig andere Logik wie kulturellen Tatsachen und ihren ihnen gemäßen Näherungsweisen innewohnt.

Die Transformation des komplexen musikalischen Phänomens in eine relativ simple, nämlich physikalisch induzierbare und mathematisch beschreibbare Entität, ermöglicht erst die ganzen errechneten Verselbständigungen und anscheinend inhärenten Sachnotwendigkeiten, wie sie sich dann in Tabellen, Formeln, exakten Berechnungen und — last not least — in „Gesetzmäßigkeiten“ niederschlagen. Die methodologisch notwendige Verfremdung des musikalischen Sachverhalts ist sozusagen der Preis, den hier eine bestimmte Art von wissenschaftlicher Zugangsweise, zumal wenn sie sich „exakt“ und „gesetzmäßig“ gibt, zu bezahlen hat. Tatsächlich trug Ellis nicht unwesentlich zur Befestigung der naiven Überzeugung bei, „Fakten“ seien unmittelbar gegeben und das Verhältnis des Forschers zu ihnen entscheide sich im wesentlichen durch die richtige „Erhebung“. Jacques Handschin (1886—1955) hat diese Zugangsweise zu Recht als eine „positivistische“ charakterisiert, deren Stärke in ihrer „Tatsachenfeststellung“, deren Schwäche aber in ihren „voreiligen Schlussfolgerungen“ daraus lägen⁴³.

Daß man sozusagen historisch geneigt war, diesen Preis mehr oder weniger bereitwillig um die Jahrhundertwende zu akzeptieren — um beim Bild zu bleiben —, mag man mit dem allgemeinen Triumph, mit der Dynamik und letztlich Dominanz des naturwissenschaftlichen Denkens auf allen Gebieten erklären. Daß diese unterwürfige Verbindung aber auch heute noch propagiert wird, in den meisten Fällen undurchschauertmaßen, befremdet. Und es darf die in Gang zu haltende Methodenreflexion auch nicht entlasten, wenn auf andere Fächer wie z.B.

⁴² Es ist sicherlich nicht uninteressant, daß von Ellis' Kollegen auch Versuche zur Akustik unternommen wurden, die sich nicht oder nicht ausschließlich auf Mathematik stützen. Ein Beispiel ist das von Sedley Taylor geschriebene Buch, das schon im Titel seine sicherlich nicht immer ein- bzw. durchgehaltene Distanz zur Mathematik anzeigt: *Sound and Music: A Non-Mathematical Treatise on the Physical Constitution of Musical Sounds and Harmony*, London 1873.

⁴³ Jacques Handschin, *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich 1948, S. 310.

auf parallele, vielleicht noch stärker dominierende Entwicklungen in den Sozialwissenschaften⁴⁴ oder auf so berühmte Fälle wie z.B. auf den des Musikpsychologen Carl E. Seashore (1866—1949) mit seinen seinerseits bahnbrechenden Untersuchungen⁴⁵ verwiesen werden kann.

Freilich ist man diesem Einfluß nicht nur und überall gleich mit Zustimmung oder Übernahme gefolgt. Vielmehr sind diese ihrerseits als Resultat einer mächtigen methodologischen Werbekampagne seitens der Naturwissenschaften zu interpretieren. Eigenständige Forscher und die vor allem mit der Geschichte, den Fragestellungen und Frageweisen der „Geisteswissenschaften“ Vertrauten haben durchaus — und so auch im Falle Ellis und seinen „contributions to methodology“ — kritische Einwendungen erhoben⁴⁶. Entscheidend jedoch ist, daß jene Kritiken isoliert blieben und zum offensichtlich geschichtlich falschen Zeitpunkt vollzogen wurden. In den gleichzeitig oder wenig später geschriebenen Handbüchern der bereits erwähnten Autoren hat sich jedenfalls eine ganz andere Sichtweise durchgesetzt, wie auch der von Stumpf erhobene Einwand und die von Hornbostel daraus gezogenen praktischen Konsequenzen weitgehend unberücksichtigt blieben⁴⁷.

Dies aber wirft nachträglich ein Licht auf den damaligen Stand der Methodenreflexion in der Musikwissenschaft sowie auf das offensichtlich noch immer unzureichende geschichtliche Bewußtsein ihrer selbst. Anders gelagerte Meinungen, problematische Disziplinannäherungen sowie unfruchtbare Methodentransformationen hat es immer gegeben und wird es auch weiterhin geben. Gegen diese Versuche wie auch gegen die sie antreibende Motivation soll überhaupt nicht gesprochen werden — im Gegenteil. Das vorsichtige Ausprobieren und kritische Vortasten sollte sogar immer gefördert werden, solange sich diese Versuche ihrer eigenen Problematik und ihres möglicherweise verstellenden Charakters bewußt sind und nicht ihrerseits in billige Dogmatik umschlagen. Reflektierendes Experimentieren drängt darüber hinaus zur unvoreingenommenen Erforschung und Bewußtmachung der eigenen Fachgeschichte im speziellen wie im größeren Kontext. Daß dabei der Kontext auf keinen Fall vernachlässigt werden darf, zeigt gerade auch das hier behandelte kleine Beispiel. Denn wie sehr Ellis' Suche nach einer in den Tonssystemen waltenden Rationalität ihn nicht nur von methodologischen Vorentscheidungen abhängig machte, die im Falle der Musik so gar nicht zutreffen wollen, sondern ihn auch die Grenzen seiner verwendeten Begriffe und der in ihnen waltenden Prämissen gar nicht erkennen ließ, zeigt ein kurzer Blick auf den damaligen Diskussionsstand über dieselben Phänomene in der eng benachbarten Disziplin „anthropology“

Viele Musikwissenschaftler hätten sich die Menge der unbegründeten Anknüpfungen und Fortführungen von Ellis' gepriesener „Methode“ begründet ersparen können, hätten sie zur Kenntnis genommen, daß Ellis' Suche nach Tonskalen und Tonssystemen z.B. voraussetzt, daß es solche überhaupt gibt. Was für ein Defizit spricht sich in Fächern aus, wo es an Offenheit, Interesse und Mut fehlt, sorgfältig zur Kenntnis zu nehmen, was jenseits eigener Fachgrenzen erforscht und diskutiert wird. Hätte also, konkret gesprochen, Ellis sich der Mühe unterzogen, einmal bei keinem Geringeren als einem der Gründungsväter der sich zeitgleich universitär

⁴⁴ Vgl. Friedrich H. Tenbruck, *Die unbewältigten Sozialwissenschaften oder Die Abschaffung des Menschen*, Graz 1984.

⁴⁵ Seine *Psychology of Music*, New York/London 1938, ist eine gleichermaßen atemberaubende wie beängstigende Fundgrube blinder und blauäugiger Übernahmen unreflektierter naturwissenschaftlich-empirizistischer Verfahrensweisen. Schon der Titel wird durch eine Bildbeilage des „Henrici Harmonic Analyzers“ geziert, die als Bildunterschrift den Ausdruck „a symbol of the science of music“ trägt. Wohlgemerkt, es handelt sich um eine „Psychology of Music“! Am Ende des *Preface* findet sich dann folgendes Bekenntnis, das in nuce Seashore's Anspruch und Charakter seines Psychologie-Verständnisses veranschaulicht [S. XI]: “[...] the science of music has revealed a microcosm, the operation of law and order in the structure and operation of the musical mind. It is a wonderful thing that science makes it possible to discover, measure, and explain the operations of the musical mind in the same attitude that the astronomer explains the operation of the stars“

⁴⁶ Arthur Mendel z.B. mahnt 1948 (!): „But what did most to give his [Ellis', V.K.] tables a specious appearance of scientific accuracy was his procedure in listing all pitches in frequencies 'correct' to one decimal point [...]. In so doing, he was only presenting the results of his calculations in precise form [...]“ (1948, S. 31f.; 1968, S. 91f.).

⁴⁷ Vgl. Fußnote 41.

etablierenden „anthropology“, bei Edward B. Tylor (1832—1917)⁴⁸, umzusehen, er hätte dann vielleicht seine weitreichenden Vorentscheidungen erkennen, auf jeden Fall aber diskutieren können. Tylor schrieb nämlich in seiner 1881 erstmals veröffentlichten und einflußreichen *Anthropology: An Introduction to the Study of Man and Civilization* eine Bemerkung, die sich heute, zeitlich freilich unmöglich, wie ein kritischer Kommentar zu Ellis' drei Jahre später erschienener Abhandlung *On the Musical Scales of Various Nations* liest:

“We are apt to take it as a matter of course that all music must be made up of notes in scale, and that scale the one we have been used to from childhood. But the chants of rude tribes, which perhaps best represent singing in its early stages, run in less fixed tones, so that it is difficult to write down their airs. The human voice is not bound to a scale of notes, for its pitch can glide up and down. Nor among nations who sing and play by musical scales are the tones of these scales always the same. The question how men were led to exact scales of tones is not easy to answer fully”⁴⁹

Diese Mitteilung, sachlich um das bemüht, was Tylor offensichtlich Schwierigkeiten bereitete, einfach unter die Kategorie „chant“ zu subsumieren, nimmt diese Erfahrung beschreibend in die Darstellung selbst hinein. Tylor versucht also nicht, Tatsachen einem vorgefaßten „System“ so einzupassen, daß sie ihre Eigenständigkeit verlieren, sondern versucht diese vielmehr sprachlich so zu fassen, daß die Bedingungen, unter denen Beobachtungen zu Fakten werden, mit aufscheinen — vielleicht liegt hierin die größte Differenz zwischen Tylor und Ellis. Aus Ellis' Beispiel können wir lernen, diesen methodologisch begründeten Fehler nicht unreflektiert zu wiederholen.

Schumann-Erstdrucke. Versuch einer bibliographischen Ergänzung

von Joachim Draheim, Karlsruhe

Bis zur Opuszahl 135 (*Gedichte der Königin Maria Stuart*, erschienen 1855) hat Robert Schumann seine Werke, darunter auch einige wenige ohne Opuszahl, mehr oder weniger sorgfältig selbst zum Druck befördert. Die Opera 136 bis 144, 147 und 148 erschienen zwischen 1857 und 1864 als *Nachgelassene Werke*, herausgegeben von Clara Schumann und Johannes Brahms, während die Opera 145 und 146 (*Romanzen und Balladen für Chorgesang*, Hefte 3 und 4) nicht zu den nachgelassenen Werken zählen, da sie nach einer Notiz in den Erstdrucken (Elberfeld 1860, F. W. Arnold) schon acht Jahre zuvor dem Verleger übergeben worden waren. Bis zum Beginn der alten Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel in Leipzig (1879) wurden nur drei Werke ohne Opuszahl publiziert: die *Szenen aus Goethes Faust* (1858), *Scherzo und Presto passionato* für Klavier (1866) und, als Anhang zu op. 13, fünf weitere *Etudes symphoniques* für Klavier (1873). Die Edition der beiden Klavierwerke besorgte Johannes Brahms. Der 1893 wiederum von Brahms

⁴⁸ Tylor ist in der Zwischenzeit für die Geschichte der Sozialwissenschaften wiederentdeckt und rehabilitiert worden. Hierzu der kurze, aber überaus zutreffende Beitrag von Godfrey Lienhardt über Tylor in *The Founding Fathers of Social Science*, hrsg. von Timothy Raison, Harmondsworth 1969, S. 84ff.

⁴⁹ Zitiert nach der zweibändigen Ausgabe in *The Thinker's Library* 1 und 2, London 3. Aufl. 1946, Bd. 2, S. 48.

herausgegebene Supplementband der Gesamtausgabe enthielt als bisher ungedruckte Werke nur das *Andante und Variationen* in der ursprünglichen Fassung für zwei Klaviere, zwei Violoncelli und Horn, drei Jugendlieder (*An Anna, Im Herbst, Hirtenknabe*) und das *Thema Es-dur* zu den sogenannten *Geistervariationen* für Klavier von 1854. Seitdem sind immer wieder, oft an versteckten Stellen (z. B. in Zeitschriften und Jahrbüchern) weitere Werke Schumanns als Erstdrucke veröffentlicht worden, die wichtigsten von ihnen sind:

8 Polonaises für Klavier zu vier Händen (Wien 1933, Universal Edition, ed. Karl Geiringer)

Sechs frühe Lieder (Wien 1933, Universal Edition, ed. Karl Geiringer)

F.A.E.-Sonate für Violine und Klavier (Magdeburg 1935, Heinrichshofen's Verlag, ed. Erich Valentin und Otto Kobin)

Konzert für Violine mit Begleitung des Orchesters d moll (Mainz 1937, B. Schott's Söhne, ed. Georg Schünemann)

Variationen über ein eigenes Thema (1854) für Klavier zu 2 Händen (London 1939, Hinrichsen, ed. Karl Geiringer)

Klavierbegleitung zu den 24 Capricen für Violine allein op. 1 von Niccolò Paganini (Leipzig 1941, C. F. Peters, ed. Georg Schünemann)

Sonata No. 3 in A minor, für Violine und Klavier (London 1956, Schott & Co., ed. O. W. Neighbour)

Sinfonie G-Moll für Orchester (Frankfurt/London/New York 1972, Henry Litolf's Verlag/C. F. Peters, ed. Marc Andreae)

Exercices — Etüden in Form freier Variationen über ein Thema von Beethoven, für Klavier zu 2 Händen (München 1976, G. Henle Verlag, ed. Robert Münster)

Quartett c-Moll für Pianoforte, Violino, Viola und Violoncello (1829) (Wilhelmshaven 1979, Heinrichshofen's Verlag, ed. Wolfgang Boetticher)

Der Korsar. Opernfragment (1844) (Wiesbaden 1983, Breitkopf & Härtel, ed. Joachim Draheim)

Klavierbegleitung zur Suite III C-dur BWV 1009 für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach (Wiesbaden 1985, Breitkopf & Härtel, ed. Joachim Draheim)

Konzert für Violine und Orchester a-moll nach dem Konzert für Violoncello und Orchester a-moll op. 129. Violinfassung vom Komponisten (Wiesbaden 1987, Breitkopf & Härtel, ed. Joachim Draheim)

Konzertsatz für Klavier und Orchester d-moll, rekonstruiert und ergänzt von Jozef De Beenhouwer (Wiesbaden 1988, Breitkopf & Härtel, ed. Joachim Draheim)

Einen sehr zuverlässigen, nahezu vollständigen Überblick über alle Schumann-Erstdrucke bis 1979 bieten:

Kurt Hofmann, *Die Erstdrucke der Werke von Robert Schumann. Bibliographie*, Tutzing 1979, Hans Schneider

Kurt Hofmann und Siegmur Keil, *Robert Schumann. Thematisches Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen musikalischen Werke mit Angabe des Jahres ihres Entstehens und Erscheinens*, 5. erweiterte und revidierte Aufl., Hamburg 1982, J. Schuberth & Co

So bedauerlich es ist, wenn man immer wieder feststellen muß, daß viele dieser Erstdrucke nicht zuverlässig sind und dringend einer Revision bedürften, so ist es noch weitaus betrüblicher, daß die meisten der betreffenden Werke von der Musikwelt im Grunde noch gar nicht richtig wahrgenommen wurden. Obwohl fast alle genannten Ausgaben noch heute lieferbar sind, fehlen sie in vielen Musikbibliotheken und musikwissenschaftlichen Seminaren, werden

zu selten gespielt und selbst von „Fachleuten“ oft schlicht ignoriert. So kann man in neueren Nachschlagewerken, Konzertführern und Covertexten nicht selten lesen, daß Schumann nur z w e i Violinsonaten geschrieben habe, obwohl die dritte Sonate immerhin schon seit 1956 gedruckt vorliegt.

Der folgende Versuch einer Bibliographie der n i c h t in den beiden genannten Verzeichnissen zu findenden, also meist n a c h 1979 erschienenen Erstdrucke von Werken Schumanns hat Appellcharakter. Bibliothekare, Musikforscher, Interpreten, Sammler und alle Schumannverehrer mögen die beiden genannten Verzeichnisse und die folgende Bibliographie zur Kenntnis nehmen und Konsequenzen daraus ziehen, zugleich aber auch auf (zunächst wohl unvermeidliche) Lücken und Irrtümer in dieser neuen Bibliographie aufmerksam machen¹.

Die Bibliographie ist zweiteilig. Im e r s t e n T e i l werden abgeschlossene Werke (auch solche mit Ergänzungen von fremder Hand sowie eine noch zu Lebzeiten Schumanns entstandene Bearbeitung von Johannes Brahms), bisher unveröffentlichte vollständige oder unvollständige Früh- oder Alternativfassungen, längere Fragmente und Entwürfe sowie vom Komponisten gestrichene Teile von später publizierten Werken in chronologischer Folge des Erstdrucks aufgelistet.

Der z w e i t e T e i l enthält (in alphabetischer Reihenfolge nach Autoren bzw. Titeln) Sammelbände, Monographien, Quellenwerke, Editionen und Aufsätze, in denen Fragmente von geringem Umfang, Skizzen, Frühfassungen, Incipits und Korrekturen, meist jedoch nur in Ausschnitten, e r s t m a l s veröffentlicht sind.

Eine eindeutige Abgrenzung zwischen beiden Teilen ist allerdings in vielen Fällen schwierig und auch kaum möglich. Einige der genannten Titel enthalten auch Faksimile-Reproduktionen von Autographen, Abschriften oder Erstdrucken; Faksimilia o h n e Übertragungen wurden jedoch nicht mit aufgenommen, ebenso Dissertationen, die n i c h t im Handel erhältlich waren oder sind. Erschlossene, nicht in den Vorlagen zu findende Titel und Angaben stehen in eckigen Klammern.

— I —

[Klavierstück C-Dur (Für ganz Kleine)] in: Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, Stuttgart 1925, J. Engelhorn's Nachf., S. 324

A New "Album for the Young" for the Piano [. . .] 9 unpublished pieces from opus 68, edited from the original manuscript by Jack Werner, London 1957, Francis, Day & Hunter, Nachdruck: London 1975, MSM Music Publishers (MSM 129). [Enthält: 1 Für Ganz Kleine, 1a Für Ganz Kleine, 2 Puppenschlafliedchen, 3 Linke Hand, soll sich auch zeigen, 4 Guguk im Versteck, 5 Haschemann, 6 Auf der Gondel, 7 Allegretto [C-Dur], 8 A little Waltz in Canonic Style, 9 Lagune in Venedig. Nur die Nummern 2, 3, 6 und 7 sind Erstdrucke]

[Fragmentarischer erster Entwurf zum Fantasiestück op. 111, Nr. 2], in: Oswald Jonas, *Schumann-Handschriften in den USA*, in: *NZfM* 119 (1958), S. 275—278, dort S. 277

„Des Abends“ in der Fassung nach Schumanns Abschrift für Ernst Adolf Becker [für Klavier zu 2 Händen], in: *Fantasiestücke Op. 12*, nach dem Autograph und der Originalausgabe hrsg. von Hans-Christian Müller, Fingersätze von Gerhard Puchelt, Wien/Mainz 1975, Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition (UT 50038), S. 36—39 ¶

Erste Fassung der ersten 22 Takte von Opus 19 (Wien, Oktober 1838) [für Klavier zu 2 Händen], in: *Arabeske Op. 18. Blumenstück Op. 19*, nach den Erstausgaben hrsg. von Joachim Draheim, Fingersätze von Günter Ludwig, Wien/Mainz 1977, Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition (UT 50059), S. 16

¹ Alle Anfragen, Ergänzungen und Berichtigungen bitten wir an die Schriftleitung der *Musikforschung* zu richten.

[*Allegro C-Dur für Violine und Klavier, Klavierquartett A-Dur, Klavierquartett H-Dur, Streichquartett Es-Dur, Streichquartett D-Dur. Fragmente (Anfänge) von Kammermusikwerken*], in: Hans Kohlhasse, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Hamburg 1979, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 19), Bd. 3, S. 11–18

„Fest im Tact, im Tone rein“. [3st.] Canon, in: *Album für die Jugend Op. 68*, nach Autographen und Originalausgaben hrsg. von Klaus Röhnau, Fingersätze von Hans Kann, Wien/Mainz 1979, Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition (UT 50049), S. XV und XXI

[*Ursprünglich vorgesehene Coda zu „Vogel als Prophet“ op. 82, Nr. 7, für Klavier zu 2 Händen*], in: *Waldszenen Op. 82*, nach Autograph und Erstaussgabe hrsg. von Joachim Draheim, Fingersätze von Gerhard Puchelt, Wien/Mainz 1980, Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition (UT 50066), S. X und XIV

3 Skizzen zu einer Symphonie in Es-Dur (1831/32), vorgelegt von Joachim Draheim, in: Joachim Draheim, *Schumann und Shakespeare*, in: *NZfM* 1981, S. 237–247, dort S. 245–247

[*Thema der Symphonischen Etüden op. 13 in der ersten Fassung vom Januar 1835, für Klavier zu 2 Händen*], in: Manfred Hermann Schmid, *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner*, Tutzing 1981, Hans Schneider (= *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 33), S. 97

Variations sur un Nocturne de Chopin (Op. 15, Nr. 3, g-Moll), 1833 [Fragment, für Klavier zu 2 Händen], in: Karol Musiol, *Robert Schumann und Fryderyk Chopin. Ein Beitrag zur Genesis der ästhetischen Anschauungen und des poetischen Stils der Musikkritik Schumanns*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 23 (1981), S. 48–58, dort S. 56–58. Corrigenda hierzu von Gerd Nauhaus, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 24 (1982), S. 290

Der Korsar. Opernfragment (1844), Erstdruck, hrsg. von Joachim Draheim, Wiesbaden 1983, Breitkopf & Härtel (Partitur, Studienpartitur (PB 5092), Klavierauszug vom Herausgeber (EB 8359), Stimmen)

Scherzo aus Robert Schumanns Quintett für Pianoforte/Frau Schumann allein [bearbeitet von Johannes Brahms, 1854], in: *Johannes Brahms und seine Freunde*, mit Werken von J. Brahms, M. Bruch, O. Dessoff, A. Dietrich, K. G. P. Grädener, J. O. Grimm, H. und E. von Herzogenberg, J. Joachim, Th. Kirchner, E. Rudorff, R. und Cl. Schumann, für Klavier, hrsg. von Joachim Draheim, Wiesbaden 1983, Breitkopf & Härtel (EB 8303), S. 2–13

Zwei Variationen zum 3. Satz aus dem Autograph von 1836 [für Klavier zu 2 Händen]. Erstveröffentlichung, in: *Grande Sonate. Concert sans Orchestre Opus 14. Fassungen von 1836 und 1853*, nach den beiden Originalausgaben und Autographen hrsg. von Wolfgang Boetticher, Fingersatz von Hans-Martin Theopold, München 1983, G. Henle Verlag (346), S. 72–73

*Lied für *** (Robert Schumann), Die Wallfahrt nach Kevlaar (Heinrich Heine) [Fragment, ohne Klavierbegleitung], Das Schwert (Ludwig Uhland) [Lieder]*, in: Rufus Hallmark, *Die handschriftlichen Quellen der Lieder Robert Schumanns. Ein Überblick*, in: *Robert Schumann — Ein romantisches Erbe in neuer Forschung. Acht Studien*, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, Mainz/London/New York/Tokyo 1984, Schott (ED 7141), S. 99–117, dort S. 101–102, 105, 111–112

Johann Sebastian Bach: Suite III C-dur für Violoncello solo BWV 1009, für Violoncello und Klavier bearbeitet von Robert Schumann, hrsg. von Joachim Draheim. Erstdruck, Wiesbaden 1985, Breitkopf & Härtel (EB 8431)

Soiréestücke Op. 73 für Klarinette und Klavier, hrsg. von Alan Hacker und Richard Platt [*Urfassung der Fantasiestücke op. 73 nach dem Autograph*], London/Kassel/Willowdale/New York 1985, Faber Music Limited/Bärenreiter-Verlag/Boosey & Hawkes (Canada) Ltd./G. Schirmer Inc.

[Klavierstück *F-Dur*, ursprüngliche Fassung des Scherzino op. 124, Nr. 3, für Klavier zu 2 Händen] in: Matthias Wendt, *Zu Robert Schumanns Skizzenbüchern*, in: *Schumanns Werke — Text und Interpretation. 16 Studien*, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Redaktion Bernhard R. Appel, Mainz/London/New York/Tokyo 1987, Schott (ED 7456), S. 101—119, dort S. 112 und 114

Fragment eines Klavierstücks D-Dur zu vier Händen aus dem Skizzenbuch III, in: Joachim Draheim, *Schumanns Jugendwerk: Acht Polonaisen op. III für Klavier zu 4 Händen*, in: *Schumanns Werke — Text und Interpretation. 16 Studien*, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Redaktion Bernhard R. Appel, Mainz/London/New York/Tokyo 1987, Schott (ED 7456), S. 179—191, dort S. 191

Konzert für Violine und Orchester a-moll nach dem Konzert für Violoncello und Orchester a-moll op. 129. Violinfassung und Klavierauszug vom Komponisten, Erstdruck, hrsg. von Joachim Draheim, Wiesbaden 1987, Breitkopf & Härtel (Klavierauszug, EB 8329)

[*Ursprünglich abweichender Schluß des dritten Satzes der Fantasie op. 17 für Klavier zu 2 Händen*], in: *Fantasie C-dur Opus 17*, nach autographen Entwürfen, der Stichvorlage und der Erstaussgabe hrsg. von Wolfgang Boetticher, Fingersatz von Hans-Martin Theopold, München 1987, G. Henle Verlag (276), S. 39

Glockentürmers Töchterlein (Friedrich Rückert) [für gemischten Chor a cappella], Erstaussgabe, hrsg. im Auftrag der Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. Düsseldorf von Bernhard R. Appel, Mainz 1988, B. Schott's Söhne (Partitur, C 46488)

Der Handschuh (Friedrich von Schiller) [für gemischten Chor a cappella], Erstaussgabe, hrsg. im Auftrag der Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. Düsseldorf von Bernhard R. Appel, Mainz 1988, B. Schott's Söhne (Partitur, C 46487)

Konzertsatz für Klavier und Orchester d-moll, rekonstruiert und ergänzt von Jozef De Beenhower, hrsg. von Joachim Draheim, Wiesbaden 1988, Breitkopf & Härtel (Partitur, Studienpartitur (PB 5181), Stimmen)

Variationen zum Preziosamarsch [Thema und Fragment einer Variation, für Klavier zu 2 Händen], in: Joachim Draheim, *Bemerkungen zu den frühen Variationswerken Robert Schumanns*, in: *Schumann-Studien 1*, Zwickau 1988, S. 75—89, dort S. 82

Missa sacra für vierstimmigen Chor mit Begleitung der Orgel, in: *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV: Bühnen- und Chorwerke mit Orchester, Werkgruppe 3: *Geistliche Werke 2: Missa sacra op. 147*, hrsg. von Bernhard R. Appel, Mainz/London/New York/Paris/Tokyo 1991, Schott (RSA 1033), S. 169—225 [der Band enthält auch auf S. 227—234 Übertragungen ausgewählter Beispiele aus dem Entwurf zur *Missa sacra*]

Kanonfassung von op. 69/6 [„Droben stehet die Capelle“ aus den „Romanzen für Frauenstimmen“ op. 69], in: *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V: *Chorwerke*, Werkgruppe 2: *Werke für Frauenchor*, hrsg. von Irmgard Knechtges-Obrecht unter Mitarbeit von Matthias Wendt, Mainz 1991, Schott (RSA 1036), S. 56—57

[*Fragmentarische Skizze zur ersten Variation der „Variations sur un Notturmo de Chopin“*], in: *Variationen über ein Nocturne von Chopin (g-moll, op. 15 Nr. 3) für Klavier*, ergänzt und hrsg. von Joachim Draheim, Wiesbaden 1992, Breitkopf & Härtel (EB 8151), S. 12

— II —

Gerald Abraham, *Schumann's Jugendsinfonie in G Minor*, in: *MQ 37* (1951), S. 45—60

Bernhard R. Appel, *Die Überleitung vom 2. zum 3. Satz in Robert Schumanns Klavierkonzert Opus 54*, in: *Mf 44* (1991), S. 255—261

Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941, Bernhard Hahnfeld Verlag [Skizzen und Fragmente, hauptsächlich von Klavierwerken, Incipits von unveröffentlichten, meist fragmentarischen Fugen]

Wolfgang Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen*. Teil I: Opus 1—6. Mit 43 Notenbeispielen und 15 Abbildungen, Wilhelmshaven 1976, Heinrichshofen's Verlag (= *Quellenkataloge zur Musikgeschichte*, hrsg. von Richard Schaal, Bd. 9)

Wolfgang Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke. Neue biographische und textkritische Untersuchungen*. Teil II: Opus 7—13. Mit 132 Notenbeispielen und 32 Bildtafeln, Wilhelmshaven 1984, Heinrichshofen's Verlag (= *Quellenkataloge zur Musikgeschichte*, hrsg. von Richard Schaal, Bd. 10A)

Wolfgang Boetticher, *Robert Schumanns Toccata Opus 7 und ihre unveröffentlichte Frühfassung*, in: *Musik — Edition — Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, hrsg. von Martin Bente, München 1980, G. Henle Verlag, S. 100—110

Linda E. Correll, *Structural revisions in the String Quartets Opus 41 of Robert Schumann*, in: *Current musicology* 7 (1968), S. 87—95

Gerhard Dietel, „Eine neue poetische Zeit“. *Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns*, Kassel/Basel/London/New York 1989, Bärenreiter [Entwürfe zu frühen Klavierwerken]

Joachim Draheim, *Bemerkungen zu den frühen Variationswerken Robert Schumanns*, in: *Schumann-Studien* 1, Zwickau 1988, S. 75—89 [Fragmente der Variationen nach Themen von Weber, Paganini und Prinz Louis Ferdinand von Preußen]

Jon W. Finson, *The Sketches for Robert Schumann's C Minor Symphony*, in: *The Journal of Musicology* 1 (1982), S. 395—418

Jon W. Finson, *Schumann, Popularity, and the Overture, Scherzo, und Finale, Opus 52*, in: *MQ* 69 (1983), S. 1—26

Jon W. Finson, *The Sketches for the Fourth Movement of Schumann's Second Symphony, Op. 61*, in: *JAMS* 39 (1986), S. 143—168

Jon W. Finson, *Robert Schumann and the Study of Orchestral Composition. The Genesis of the First Symphony, Op. 38*, Oxford 1989, Clarendon Press

Malcolm Frager, *The Manuscript of the Schumann Piano Concerto*, in: *Current musicology* 15 (1973), S. 83—87

Wolfgang Gertler, *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*, Wolfenbüttel/Berlin 1931, Georg Kallmeyer Verlag [u. a. Entwürfe zu op. 2]

Rufus E. Hallmark, *The Genesis of Schumann's Dichterliebe. A Source Study*, Ann Arbor 1976/1979, UMI Research Press (= *Studies in Musicology* 12)

Rufus E. Hallmark, *The Sketches for Dichterliebe*, in: *19th Century Music* I (1977), S. 110—136

Oswald Jonas, *Schumann-Handschriften in den USA*, in: *NZfM* 119 (1958), S. 275—78 [u. a. Skizzen sowie Entwürfe zu einer Einleitung zu op. 41, Nr. 2 und zu op. 111, Nr. 2]

Peter Jost, *Robert Schumanns „Waldszenen“ op. 82. Zum Thema „Wald“ in der romantischen Klaviermusik*, Saarbrücken 1989, Saarbrücker Druckerei und Verlag (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge* 3)

Mendelssohn and Schumann. Essays on Their Music and Its Context, edited by Jon W. Finson and R. Larry Todd, Durham, North Carolina 1984, Duke University Press, darin:

Rufus Hallmark, *A Sketch Leaf for Schumann's D-Minor Symphony*, S. 39—51, 165—167
 Linda Correll Roesner, *The Sources for Schumann's Davidsbündlertänze, Op. 6. Composition, Textual Problems, and the Role of the Composer as Editor*, S. 53—70, 167—172

Siegmar Keil, *Untersuchungen zur Fugentechnik in Robert Schumanns Instrumentalschaffen*, Hamburg 1973, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 11) [mit Incipits von fragmentarischen und unveröffentlichten Fugen]

Hans Kohlhasse, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, Hamburg 1979, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 19, 3) [Skizzen und Entwürfe zu op. 44, op. 47, op. 63, op. 80, op. 105, op. 110, op. 121 und dem *Klavierquartett c-moll*]

Kazuko Ozawa, *Quellenstudien zu Robert Schumanns Liedern nach Adelbert von Chamisso*, Frankfurt am Main/Bern/New York 1989, Peter Lang (= *Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft*, Bd. 18) [Skizzen zu op. 27, Nr. 3, op. 31, op. 40 und op. 42]

Robert Polansky, *The Rejected Kinderscenen of Robert Schumann's Opus 15*, in: *JAMS* 31 (1978), S. 126—131

Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989. Kongreßbericht, hrsg. von Siegfried Kross unter Mitarbeit von Marie Luise Maintz, Tutzing 1990, Hans Schneider, darin:

Arnfried Edler, *Ton und Zyklus in der Symphonik Schumanns*, S. 187—202 [Skizzen zu zwei Symphonien in c-moll]

Gerd Nauhaus, *Final-Lösungen in der Symphonik Schumanns*, S. 307—320 [Skizzen zur Symphonie g-moll und zur Symphonie c-moll]

Linda Correll Roesner, *The Autograph of Schumann's Piano Sonata in F Minor, Opus 14*, in: *MQ* 61 (1975), S. 98—130

Linda Correll Roesner, *Schumann's Revisions in the First Movement of the Piano Sonata in G Minor, op. 22*, in: *19th Century Music* 1 (1977), S. 97—109

Robert Schumann, Drei Klaviersonaten für die Jugend Opus 118, nach den Quellen hrsg. von Hans Joachim Köhler, Leipzig 1983, Edition Peters (Nr. 9525) [Skizzen zu op. 118, Nr. 2]

Robert Schumann. Tagebücher, Bd. 1: 1827—1838, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, Deutscher Verlag für Musik, Lizenzausgabe: Basel/Frankfurt am Main o. J., Stroemfeld/Roter Stern, mit Addenda und Corrigenda von Gerd Nauhaus (1986) [Entwürfe zu Klavierwerken]

Robert Schumann — Ein romantisches Erbe in neuer Forschung. Acht Studien, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf, Mainz/London/New York/Tokyo 1984, Schott (ED 7141), darin:

Wolfgang Boetticher, *Weitere Forschungen an Dokumenten zum Leben und Schaffen Robert Schumanns*, S. 43—55 [Entwürfe, u. a. zu op. 13 und den *Sehnsuchtswalzer-Variationen*]

Rufus Hallmark, *Die handschriftlichen Quellen der Lieder Robert Schumanns. Ein Überblick*, S. 99—117 [Entwürfe, u. a. zu op. 42, Nr. 1, op. 48, Nr. 1, op. 90, Nr. 4 und op. 96, Nr. 3]

Akio Mayeda, *Die Skizzen Robert Schumanns als stilkritische Erkenntnisquelle*, S. 119—139 [Skizzen zu op. 38]

Schumanns Werke — Text und Interpretation. 16 Studien, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Redaktion Bernhard R. Appel, Mainz/London/New York/Tokyo 1987, Schott (ED 7456), darin:

Hans Kohlhasse, *Die klanglichen und strukturellen Revisionen im Autograph der Streichquartette op. 41*, S. 53—76

Kazuko Ozawa, *Quellenuntersuchungen zu den „Chamisso-Liedern“ op. 40*, S. 77—87

Matthias Wendt, *Zu Robert Schumanns Skizzenbüchern*, S. 101—119 [u. a. Entwurf zum Scherzo aus op. 22]

Gerd Nauhaus, *Schumanns „Das Paradies und die Peri“. Quellen zur Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte*, S. 133—148

Joachim Draheim, *Schumanns Jugendwerk: Acht Polonaisen op. III für Klavier zu 4 Händen*, S. 179—191 [u. a. Entwürfe zu den *Variationen über ein Thema des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen für Klavier zu 4 Händen*]

Werner Schwarz, *Robert Schumann und die Variation mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke*, Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag [Skizzen und Entwürfe, u. a. zu op. 13 und den *Beethoven-Etuden* sowie dem *Andante mit Variationen G-Dur*]

Michael Struck, *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption*, Hamburg 1984, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 29) [Skizzen und Entwürfe zu op. 118, op. 123, op. 126, op. 130—134, zur *Ouvertüre zu den Faust-Szenen*, zum *Violinkonzert d-moll* und zur 3. *Violinsonate a-moll* sowie zu fragmentarischen Fugen]

Egon Voss, *Robert Schumanns Sinfonie in g-Moll*, in *NZfM* 133 (1972), S. 312—319

Jack Westrup, *The Sketch for Schumann's Piano Quintet op. 44*, in: *Convivium Musicorum. Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechzigsten Geburtstag am 19. August 1974*, hrsg. von Heinrich Hüschen und Dietz-Rüdiger Moser, Berlin 1974, Merseburger, S. 367—371

Viktor Ernst Wolff, *Robert Schumanns Lieder in ersten und späteren Fassungen*, Leipzig 1914, Breitkopf & Härtel

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 Sommersemester 1992

Kiel. Dr. M. Struck: S: Konzeptionen konzertanter Kompositionen im 19. Jahrhundert. □ Dr. H. Well: S: Die Sinfonie Franz Schuberts.

Regensburg. Dr. R. Köhler: Ü: Die Krise der Form in der sinfonischen Musik des 19. Jahrhunderts.

Nachtrag Wintersemester 1992/93

Berlin. Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. R. Stephan: Die Tonkunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

In das Verzeichnis werden nur noch 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.

Bonn. Prof. Dr. E. Fischer: Musikgeschichte im Überblick I: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance — Grund-S: Einführung in die Musikwissenschaft — Haupt-S: Theodor W. Adornos „Philosophie der neuen Musik“ — Haupt-S: Aktuelle Probleme der historischen und systematischen Musikwissenschaft. □ Frau Dr. S. Rode-Breymann: Pros: Operngeschichte exemplarisch — Das beginnende 20. Jahrhundert — Pros: Requiem — Stationen einer musikalischen Gattung.

Freiburg. Prof. Levin: Haupt-S: Mozarts Requiem. □ Frau Dr. S. Ehrmann: Pros: Gioseffo Zarlinos „Istituzioni armoniche (Traktatlektürekurs). □ Prof. Dr. P. Gradenwitz: Haupt-S: Arnold Schönbergs Kompositionslehre und seine Schüler (Forschungsergebnisse 1992). □ Prof. Dr. W. Salmen: Haupt-S: Tanz und Tanzmusik im 18. Jahrhundert. □ Dr. H. Möller: Ü: Tendenzen der gegenwärtigen Musik (gem. mit Dr. M. Bandur).

Halle. Prof. Dr. B. Baselt: Geschichte des Oratoriums II — Carl Orff und sein Musiktheater — Haupt-S: Aufführungspraxis alter Musik — Doktoranden-Kolloquium. □ Prof. Dr. G. Fleischhauer: Musikgeschichte im Überblick I/1 — Musik und Rhetorik im 17. und 18. Jahrhundert — Haupt-S: Sinfonik des 19. Jahrhunderts. □ Frau Priv.-Doz. Dr. K. Zauft: Musiktheater im 20. Jahrhundert. □ Hon.-Doz. G. Domhardt: Musikkonzepte und Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts. □ Hon.-Doz. Dr. H.-J. Schulze: Deutsche Musikerautobiographien vom 17 bis zum frühen 19. Jahrhundert. □ Frau Dr. K. Eberl: Vorl. u. Pros: Musikgeschichte im Überblick II/1 — Einführung in die Akustik. □ Frau Dr. U. Wagner: Pros: Musikgeschichte im Überblick I/1 — Einführung in die Musikwissenschaft — Einführung in die Notationskunde.

Karlsruhe. Frau Dr. S. Ehrmann: Oper und Kirchenmusik im Italien des 18. Jahrhunderts. Zusammenhänge und Einflüsse — S: Leipzig als Musikstadt. □ Priv.-Doz. Dr. P.-M. Fischer: Klangelemente und ihre kompositionelle Verarbeitung in der elektronischen Musik, Computermusik — S: Erarbeitung von Kriterien: Vom Bruitismus zur Computermusik. □ Dr. S. Klöckner: Grundkurs: Einführung in den Gregorianischen Choral.

Kassel. Prof. Dr. A. Nowak: Geschichte der Messe bis 1600 — S: Einführung in die Mensuralnotation — S: „Konservativ“ und „fortschrittlich“ in der Musik des späten 19. Jahrhunderts — Koll: Aktuelle Fragen der Musikästhetik.

Regensburg. Prof. Dr. Chr. Berger: Das Konzert im 18. Jahrhundert — S: Anton Webern — S: Die Sinfonien von Joseph Haydn — Ü: Kolloquium.

Würzburg. F. Heidelberger M. A.: Ü: Mozarts Instrumentalkonzerte.

Sommersemester 1993

Augsburg. Lehrbeauftragt. Dr. F. Brusniak: Pros: Schiller-Vertonungen — Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Frau Prof. Dr. M. Danckwardt: „Neu“ gegen „alt“ Wichtige Wendepunkte in der Musikgeschichte — Haupt-S: Die Sinfonien aus Joseph Haydns sogenannter „Sturm- und Drang“-Periode — Pros: Kammermusik von Franz Schubert [Analyse] — Ober-S: Magistralen- und Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. W. Plath: S: Übung zur Editionstechnik. □ Dr. E. Tremmel M. A.: S: Bayerisch-Schwäbische Musikgeschichte des 15.–17. Jahrhunderts (Landesforschung).

Bamberg. Frau Prof. Dr. M. Bröcker: Die Volksmusik Skandinaviens — S: Musikethnologische Analyse II — S: Musik und Tanz ausländischer Arbeitnehmer in Franken (Feldforschungsprojekt) — S: Volksmusikinstrumente in Europa (Instrumentenkunde II) — S: Transkription II. □ Prof. Dr. M. Zenck: Klassik: Epoche, Stil und normativer Begriff — Pros: Angewandte Musikkritik — S: Musik unter der Hitler-Diktatur — Haupt-S: Die Madrigale Gesualdos da Venosa (Methoden der musikalischen Analyse an Musikbeispielen der Renaissance und des Manierismus).

Basel. *Musikgeschichte.* Prof. Dr. W. Arlt: Grundfragen einer Geschichte des mehrstimmigen Komponierens bis ins 14. Jahrhundert — Haupt-S: Chancen und Grenzen musikalischer Textkritik bei der Musik des Mittelalters — Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musik (n. Vereinbarung) — Ü: Aspekte eines klösterlichen Repertoires im späten Mittelalter: Der Engelberger Codex 314 (gem. mit Dr. J. Willimann) — Übungen zum Lesen musikalischer Texte des 17. und 18. Jahrhunderts (gem. mit lic. phil. M. Schneider). □ Prof. Dr. M. Haas: Die Klaviermusik von Franz Schubert (mit Übungen) — Arbeitsgemeinschaft: Der Aspekt des Instrumentalen in der mittelalterlichen Musiklehre. □ Prof. Dr. L. Treitler: Chancen und Grenzen aktueller Ansätze und Polemiken in der nordamerikanischen Musikwissenschaft — Haupt-S: Das Rätsel der Form, Substanz und Bedeutung in den Opern Alban Bergs — Ü: Analytische Zugänge zu den Opern Alban Bergs. □ Prof. Dr. K. Schweizer: Olivier Messiaen. Aspekte seines

Komponierens — Grund-S: Kleine Anthologie romantischer Klavierstücke. □ Prof. J. Rifkin: Intensiv-S: Entstehung und Bedeutung einer Liedhandschrift des 15. Jahrhunderts: Sevilla 5-I-43/Paris fr. 4379 (4 x 3). □ Dr. D. Müller: Satzweisen und Kompositionsprobleme im späten 16. und im 17. Jahrhundert.

Ethnomusikologie: Dr. R. Canzio: Ausgewählte Probleme spezifischer musikalischer Kulturen (mit Übungen zur Transkription) — S: zur Musik Indiens (Hindusthani-Tradition).

Bayreuth. Musikwissenschaft. Prof. Dr. R. Wiesend: Sprache und Zusammenklang. Das Werden der abendländischen Mehrstimmigkeit bis etwa 1400 — Haupt-S/S: Händels Opern — Pros: Lektüre zur mittelalterlichen Musiktheorie: Guido von Arezzo, *Micrologus* — S: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Dr. H.-J. Bauer: Pros: Einführung in die Musikpsychologie. □ Dr. R. Franke: Pros: Grundlagen der Raum- und Instrumentenakustik. □ Frau Dr. M. Jahrmärker: Pros: Das Lied: der Weg ins 20. Jahrhundert (von Brahms bis Berg).

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. S. Döhring: Strawinsky und das Musiktheater des 20. Jahrhunderts. □ Frau Prof. Dr. S. Vill: Epochen europäischer Theatergeschichte: das 19. Jahrhundert — Pros: Materialien zum europäischen Theater im 19. Jahrhundert — Pros: Lektüre theater- und musiktheatertheoretischer Texte — S: Fiktionale Frau. Bilder von Weiblichkeit auf der Bühne. □ Dr. M. Engelhardt: Pros: Das Musiktheater Monteverdis. □ Frau S. Guhr-Hildenbrandt M. A.: Pros: Theaterpädagogische Ansätze. □ Frau M. Linhardt, M. A.: Pros: Operette in Wien: von der „Schönen Helena“ (1865) zur „Göttin der Vernunft“ (1897). □ Dr. F. Messner: Pros: Existenz und Performance. □ Frau Dr. G. Oberzaucher-Schüller: Pros: Russische und sowjetische Ballett-Avantgarde II. □ Dr. M. Spohr: Pros: Schauspielmusik im Wiener Volkstheater □ Dr. Th. Steiert: Pros: Auf der Suche nach der verlorenen Oper: Musiktheater zwischen den Weltkriegen. □ Prof. Dr. S. Döhring, Frau Prof. Dr. S. Vill, Dr. H.-J. Bauer, Dr. M. Engelhardt, Dr. R. Franke, Frau Dr. M. Jahrmärker, Frau M. Linhardt M. A., Frau Dr. G. Oberzaucher-Schüller, Dr. M. Spohr, Dr. Th. Steiert: Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters.

Berlin. Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. T. Kneif: Monteverdi — Pros: Monteverdi. *L'Orfeo* — Haupt-S: Klaviersonaten von Skrjabin — Koll: Poetische Texte der Frühmodisten. □ Prof. Dr. J. Maehder: Die Spielstätte der Opera seria: Theaterarchitektur, Bühnentechnik und Beleuchtungswesen im Sei- und Settecento — S: Einführung in den Computer-Notensatz; Programme: Score und Finale (gem. mit Frau U. Feld) — Haupt-S: Carlo Goldoni und das venezianische Opernlibretto des Settecento — Ober- und Doktorandenseminar: Methodenprobleme der Opernforschung. □ Prof. Dr. A. Rietzmüller: Zur Geschichte der Musikästhetik — Pros: Grundlagen der Musikgeschichte: Griechische Antike — Kompakt- und Wochen-S: Die Symphonie von Joseph Haydn (gem. mit Dr. A. Ballstaedt) — Ober- und Doktorandenseminar: Gustav Mahlers Spätwerk — Koll. Musikwissenschaft und Beruf. □ Dr. Th. Betzwieser: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: Die Ballade. □ Dr. B. Bischoff: S: Analyse: Die Entwicklung der motivisch-thematischen Arbeit vom 17. bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert. □ Frau Ch. Brüstle M. A.: Pros: Michael Tippett: Frühe Werke. □ U. Krämer M. A.: Grund-K. Paläographie. □ Dr. M. Maier: Pros: Sergej Prokofjew: Klaviermusik — S: Musiktheorie in England im 19. Jahrhundert. □ Frau Dr. S. Oschmann: S: Die venezianische Oper (Teil einer kooperativen Veranstaltung mit dem Institut für Theaterwissenschaft). □ Dr. M. Wittmann: Pros: Musikgeschichte im 15. Jahrhundert — Lektürekurs: Musiktheorie im 15. Jahrhundert.

Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. J. Kuckertz: Die Orchestermusik Südost-Asiens — Haupt-S: Die Terminologie in der Vergleichenden Musikwissenschaft — Metrum und Trommelspiel in der Musik Indiens — Ü: Tonsysteme. □ Prof. Dr. R. Schumacher: Freisemester □ Dr. Grupe: Pros: Literatur zur schwarzafrikanischen Populärmusik — Ü: Konzepte afrikanischer Musik.

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. G. Rienäcker: Opera seria — Musiktheater der zwanziger Jahre — Haupt-S: Gattungen der ars nova — S: Historische Interpretationen — Kolloquium: Musiktheater heute. □ Frau Dr. B. Kruse: S: Werkanalyse (Einführung) — S: Werkanalyse (Fortsetzung). □ Dr. H. Nehrling: Forschungs-S: Einführung in die Paläologie der Musik — Forschungs-S: Das antike Griechenland und seine Musik. □ Dr. A. Mertsch: Einführung in die Musikästhetik — S: Rezeptionsgeschichte im 19. Jahrhundert. □ Dr. B. Powileit: S: Musikästhetik (Plotin, Augustinus, Boethius) — S: Ausdruck und Konstruktion in der Musik des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. R. Kluge: Haupt-S: Tonsysteme und Stimmungen — Ü: Datenbank-Programmierung für Geisteswissenschaftler. □ Doz. Dr. C. Kaden: Musikgeschichte im Überblick (Antike, Mittelalter) — Ballet russe, Bilderwelten, Klangwelten (gem. mit Frau Dr. Ada Raev) — PS: Analyse älterer Musik — Forschungs-S: Musiksoziologie. □ Prof. Dr. J. Elsner: Einführung in die Musikethnologie — Arabische Musik — Haupt-S: Musikalische Gestalt und Tonsystem — Forschungs-S: Musikethnologie — Ü: Musikethnologische Transkription. □ Frau Dr. A. Jung: Musikkultur der Uiguren in West-

china — S: Persische Quellen zur Musikgeschichte. □ Doz. Dr. P. Wicke: Musik als Industrie — Geschichte der populären Musik in den USA — Haupt-S: Theorie und Methode der Popmusikforschung — Forschungs-S: Musik im sozialen Gebrauch. □ Frau Dr. M. Bloß: Populäre Musik im interdisziplinären Diskurs (gem. mit Frau Dr. K. Kriese) — S: Lokale Rockszene Berlin. □ Frau Dr. K. Kriese: S: Heroes, Kunst als Lebensform.

Berlin. *Technische Universität.* Prof. Dr. Ch. M. Schmidt: Die Rezeption der 9. Symphonie von L. van Beethoven — Haupt-S: Die 9. Symphonie von L. van Beethoven — Pros: 114 Songs von Charles Ives — Doktorandenkolloquium. □ Frau Prof. Dr. de la Motte-Haber: Moderne und Postmoderne — Pros: Emotionale Wirkungen von Musik und ihre Anwendung — Haupt-S: Klang — Linie — Schicht. Übergänge zum atonalen Komponieren — Doktorandenkolloquium. □ Greve: Pros: Musiknotation außerhalb Europas. □ R. Kopiez: Pros: Vortragslehren: Von der „executio“ zur „interpretatio“ — Pros: Musikpsychologische Grundbegriffe. □ Frau Dr. J. Klassen: Pros: Athanasius Kircher: Musurgia universalis — Pros: Robert Schumanns „Genoveva“ — Literarische Vorlage und musikalisches Konzept.

Berlin. *Hochschule der Künste. Fachbereich KWE 1* Prof. Dr. W. Burde: György Ligeti — Ü: Einführung in die Musikalische Analyse — Haupt-S: Igor Strawinsky und das Musiktheater. □ Prof. Dr. P. Rummenhöller: Die musikalische „Vorklassik“, Musikgeschichte von 1735 bis 1785 — Haupt-S: Geschichte der Musiktheorie II: Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert — Pros: Prinzipien der musikalischen Analyse. □ Wiss. Mitarb. Chr. Henzel: Pros: Abendländische Musikgeschichte im Überblick I. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. M.-P. Baumann: Musik der Sinti und Roma. □ Lehrbeauftragt. Frau Dr. B. Borchard: Pros: Leben und Werk — Musikbiographien. □ Lehrbeauftragt. H. Eichhorn: Alte Musik. Veränderlichkeit und Innovation: Bearbeitung — Improvisation — Darstellung. □ Lehrbeauftragt. Dr. J. Kloppenburg: Pros: Die pädagogische Musik von Hindemith, Orff u. a.

Fachbereich KWE 2. Prof. Dr. E. Budde: AV: Musik und Form — Haupt-S: Moderne. Publikum und Obrigkeit. Über Herausforderungen des „Neuen“ und Erwartungshaltungen (gem. mit Prof. H. Wiesler). □ Prof. Dr. R. Cadenbach: Forschungsemester. □ Prof. Dr. D. Schnebel: AV: Musik des 20. Jahrhunderts — Ü: Sinfonik der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. W. Kinderman: Ü: Beethovens Skizzenbücher und kompositorische Schaffensprozesse — Pros: Aufführungspraxis und musikalische Analyse — Haupt-S: Schubert und der Wanderer. Untersuchungen zur musikalischen Symbolik der Lieder und zu den Instrumentalwerken Franz Schuberts. □ Prof. Dr. A. Simon: Pros: Einführung in die Musikethnologie. □ Doz. M. Supper: Pros: Stockhausen und die Elektronische Musik. □ Wiss. Mitarb. S. Fontaine: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Pros: Chormusik. □ Wiss. Mitarb. W. Grünzweig: Ü: Strömungen des Jazz 1945—1967 — Pros: Amerikanische Musik seit Charles Ives. □ Lehrbeauftragt. Dr. G. Eberle: S: Stil- und Werkkunde für Tonmeister. □ Lehrbeauftragt. H. Eichhorn: Alte Musik: Veränderlichkeit und Innovation: Bearbeitung — Improvisation — Darstellung. □ Lehrbeauftragt. Frau Dr. E. Fladt: Pros: Einführung in Gattungen geistlich-weltlicher Musik des 20. Jahrhunderts: Analyse ausgewählter Werke. □ Lehrbeauftragt. Ch. Wassermann: Pros: Haydns Streichquartette.

Bern. Prof. Dr. V. Ravizza: Musik und Schrift im 20. Jahrhundert (1) — S: Die Klaviersonaten Schuberts — Pros: Heinrich Schütz — Doktorandenkolloquium. □ Dr. L. Welker: Claudio Monteverdi — S: Stilschichten im Liedsatz der Ars nova — AG: Aktuelle Fragen zur musikalischen Aufführungspraktik. □ Dr. D. Müller: Einführung in die Probleme der Analyse mehrstimmiger Musik vom 12. bis 14. Jahrhundert, II. □ Dr. R. Brotbeck: Das Eigentümliche und das Andere — Übungen zur deutschen Oper von 1800—1850 (2, 14-tgl.).

Bochum. Prof. Dr. Ch. Ahrens: Die Musik Indiens — Pros: Transkription und Analyse außereuropäischer Musik — Haupt-S: Dimension und Funktion des Klanges in der Neuen Musik nach 1945 — Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. W. Breig: Mittelalterliche Mehrstimmigkeit — Pros: Textkritik und Editionstechnik — Haupt-S: Arnold Schönberg in der Phase der Dodekaphonie — Doktorandenkolloquium. □ Dr. E. Roch: Pros: „Chroma“, „Color“ und „Farbe“ in der Musikgeschichte. □ Frau Dr. D. Schmidt: Pros: Berichterstatter. Reiseberichte und Briefwechsel im 18. Jahrhundert — Pros: Theorie und Praxis der klassischen Klaviersonate. □ Dr. W. Winterhager: Pros: Musik für Solostreicher.

Bonn. Dr. R. Dusella: Pros: Passionsvertonungen im 17. und 18. Jahrhundert — Pros: Adolf Bernhard Marx: Die Lehre von der musikalischen Komposition (1837—47). □ Prof. Dr. E. Fischer: Musik und Sprache — Pros: Quellentexte zur Musik der Antike und des Mittelalters — Haupt-S: Grundfragen der Musiksoziologie — Doktorandenseminar. □ Prof. Dr. S. Kross: Geschichte der Symphonie — Pros: Vergleichende Lektüre zur Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts — Haupt-S: Die Symphonien Schuberts. □ Priv.-Doz. Dr. H. Loos: Formen geistlicher Musik im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. G. Massenkeil: Doktorandenseminar. □ AMD W. Mik: Pros: Der Generalbaß. □ Prof. Dr. E. Platen: Pros: Grundfragen musikalischer Formen — Doktorandenseminar. □ Frau Dr. S. Rode-Breymann: Pros: Musikalische Paläographie — Pros: Opern der

80er Jahre. □ Prof. Dr. W. Steinbeck: Musikgeschichte II (1600—1750) — Pros: Methoden der musikalischen Analyse — Haupt-S: Heinrich Schütz — Doktorandenseminar. □ Prof. Dr. M. Vogel: Die Lehre von den Tonbeziehungen.

Bremen. Prof. Dr. G. Kleinen: S: Auge und Ohr — Musikrezeption über Film und Fernsehen — S: Musikalische Begabung und Entwicklung — S: Richard Wagner: Werk und Wirkung — S/Koll. Zum gegenwärtigen Diskussionsstand in der Musikpädagogik. □ Frau Prof. Dr. E. Rieger: S: Einführung in die Musikwissenschaft II: Renaissance und Frühbarock — S: Komponierende Frauen im 19. Jahrhundert — S: Interpretationsvergleiche: Klaviermusik.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. G. Allroggen: S: Paul Hindemith. □ Prof. Dr. D. Altenburg: Geschichte der Schauspielmusik — S: Klassische und romantische Musikästhetik — Pros: Johann Sebastian Bach: Die Brandenburgischen Konzerte — Pros: Palestrina und die Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. A. Forchert: Die Streichquartette Franz Schuberts. □ Frau Prof. Dr. S. Leopold: Allgemeine Musikgeschichte II — S: Zwischen Affektdarstellung und Charakterzeichnung — Frauengestalten in der Oper des 18. Jahrhunderts — Ü: Übung zur Vorlesung „Allgemeine Musikgeschichte II“ — Ü: Paläographische Übung Mensuralnotation: Nikolaus Listenius, „Musica“ □ Dr. W. Werbeck: Ü: Historischer Tonsatz. Harmonik im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. G. Allroggen, Prof. Dr. D. Altenburg, Frau Prof. Dr. S. Leopold: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen. □ Prof. Dr. A. Forchert: K. Schallplattenkritik.

Düsseldorf. Prof. Dr. H. Kirchmeyer: Einführung in die Musikgeschichte des Mittelalters.

Eichstätt. Prof. Dr. K. Schlager: Die Musik im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert — Texte zur Einführung in die Musikästhetik — S: Musik im Spiegel der Dichtung (Kleist, Hoffmann, Tieck, Mörike) — Übungen zur Geschichte der Variation. □ Frau R. Bauer: Pros: Musik und Erwachsenenbildung (gem. mit U. Müller) — Ü: Übertragung von Lautentabulaturen — Musikkritik (mit praktischen Beispielen).

Erlangen-Nürnberg. Dr. A. Haug: Ü: Die Musik des italienischen Trecento (gem. mit Frau Dr. R. Camilot-Oswald) — Ü: Musikbezogene Texte Theodor W. Adornos. □ Lehrbeauftragt. Dr. W. Hirschmann: Ü: Analytische Übungen zur Motette des 16. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. F. Reckow: Forschungsfreiemester □ Dr. Th. Röder: Pros: Tabulaturen: ein Überblick. □ Prof. Dr. K.-J. Sachs: Maurice Ravel — Haupt-S: Ravels Orchestrierungen kleinbesetzter eigener Werke — Die Wende zum „klassischen Stil“ in der Musik des 18. Jahrhunderts — Pros: Übungen zur Musik des Mannheimer Hoforchesters zwischen 1744 und 1778. □ Dr. G. Splitt: Pros: Dufays Chansons — Ü: Musiktheoretische Quellen des 15. Jahrhunderts.

Essen. Cl. Brinkmann: S: Hören von Musikstrukturen — S: Musikanalyse — S: Das motettische Werk Anton Bruckners. □ Prof. Dr. H. J. Irmen: Pros: Die deutsche Oper der Wiener Klassik — Musikhistorische Forschungsprojekte. □ Frau Dr. B. Münxelhaus-Trost: S: Musikalische Formen II — S: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten (1) — S: Einführung in J. S. Bachs Vokalwerk. □ W. Pütz: S: Musik hören, erleben, verstehen. □ H. Schaffrath: Ü: Musik und Computer — S/Ü: „Das Lied“ in Pädagogik und Wissenschaft.

Frankfurt. Prof. Dr. W. Kirsch: Chor und Chormusik im 20. Jahrhundert — S: Analysen zu Bruckners Symphonien — S: Bruckner-Interpretationen (Übungen im vergleichenden Hören; auch Hörpraktikum zum Seminar „Bruckner-Analysen“ — Haupt-S: Musikalische Ausdrucksmittel des Komischen in der deutschen Oper von Mozart bis Strauss (gem. mit Frau U. Kienzle und Dr. P. Ackermann). □ N. N. Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ — Pros: Studien zur Bachschen Kirchenkantate — S: Musik und Mythos im Klavierlied Franz Schuberts — Haupt-S: Schöne Stellen in Wagners „Ring des Nibelungen“ Hermeneutische Studien. □ Priv.-Doz. Dr. P. Ackermann: Serielle Musik — Haupt-S: Die Anfänge der Motette. □ Dr. A. Ballstaedt: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Joseph Haydn, Londoner Symphonien) — S: Quellentexte zur Musikanschauung im 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Die ein- und mehrstimmige Musik des Mittelalters — Ober-S: für Examenkandidaten und Doktoranden. □ Lehrbeauftragt. Dr. E. Fiedler: Pros: Musik in der Freien Reichsstadt Frankfurt a. M. 1535—1650 (mit aufführungspraktischen Übungen). □ Lehrbeauftragt. Frau U. Kienzle M. A.: Pros: Einführung in die Musikpsychologie. □ Lehrbeauftragt. Dr. P. Lüttig: Pros: Die Klaviermusik von Edvard Grieg. □ Lehrbeauftragt. Dr. A. Stenger: S: Die Symphonie nach Mahler.

Freiburg. Dr. M. Bandur: Pros: Karlheinz Stockhausen: Licht. □ Priv.-Doz. Dr. Chr. v. Blumröder: Haupt-S: Joseph Haydn heute. □ Prof. Dr. R. Dammann: Musikgeschichte des europäischen Barock — Haupt-S: J. S. Bachs Matthäuspassion — Pros: Musikschrifttum zwischen 1770 und 1800: Sulzer, Schubart, Koch (Lektürekurs) — Ü: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke (nur 1. und 2. Semester). □ Prof. Dr. H. Danuser: Haupt-S: Avantgarde (gem. mit Prof. Dr. Th. Zaunschirm) (3) — Ü: Doktorandenkolloquium: Musik als Text II (monatl. 4). □ Frau Dr. S. Ehrmann: Pros: Musikwissenschaft in der beruflichen Praxis. □ H. Gott-

schewski: Pros: Bizets Carmen — das Werk, seine Entstehung, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte. □ Prof. Dr. P. Gradenwitz: Haupt-S: N. N. □ Dr. K. Küster: Pros: Mendelssohns Reise von 1830/32: Werke und Briefe. □ Dr. H. Möller: Ü: Lektürekurs: Jean-Jacques Nattiez: Music and Discourse. Toward a Semiology of music (1990). □ Dr. Th. Seedorf: Pros: Musikästhetisches Denken im 18. Jahrhundert.

Gießen. Prof. Dr. P. Andraschke: Musikgeschichte im Überblick — Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft — Pros/S: Die Musik der zweiten Wiener Schule — Pros/S: Zur Geschichte der Sonatensatzform. □ Prof. Dr. E. Jost: Zeitgenössischer Jazz in Europa — Pros: Grundlagen der Tonstudientechnik — S: Flamenco. □ Prof. Dr. P. Nitsche: Untersuchungen zur historischen Aufführungspraxis — Musikdenken heute (mit S) — S: Analysen von Musik des 20. Jahrhunderts — S: „Dr. Faustus“. Th. Manns Roman und Th. W. Adorno. □ Prof. Dr. E. Kötter: Pros/S: Musikalische Analyse I — Pros: Musikpsychologie: Musik und Gefühl — S: Das Experiment in der Musikpsychologie — Oper als Film. □ Prof. Dr. W. Pape: Forschungsfreiemester. □ Frau Dr. M. L. Schulten: Pros/S: Musikdidaktik der Grundschule — Pros/S: Kinder und Medien — S: Musikpädagogisches Seminar — Kolloquium. □ Prof. Dr. G. Ritter: Pros: Lied und Singen in der Grundschule. □ Wiss. Mitarb. K. Scheuer: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Pros: Die Trompete im modernen Jazz.

Göttingen. Prof. Dr. R. Brandl: Arabische Kunstmusik (Maqam) — Pros: Musikanthropologie — S: Ansätze zur Semiotik der Musik — Ü: Südchinesische Lokaloper (Video) (gem. mit Dr. Gild). □ Prof. Dr. M. Staehelin: Doktorandenkolloquium. □ Priv.-Doz. Dr. U. Konrad: Ü: Analyse von Werken der jüngeren Musikgeschichte — Haupt-S: Richard Strauss und Gustav Mahler — Ü: Johann Kuhnau „Musikalische Vorstellung einiger Biblischer Historien“ (1) — Musikgeschichte III (Von der Ars nova bis zur Renaissance) (1). □ Prof. Dr. R. Fanselau: Ü: Mauricio Kagel: Aspekte seines Schaffens. □ Dr. K. Hofmann: Haupt-S: Klavierwerke Johann Sebastian Bachs. □ Dr. M. Bartmann: Ü: Musikethnologie und EDV II (Grundton- und Spektralanalyse). □ U. Reinhard: Ü: Türkische Volksmusik. □ Prof. Dr. W. Boetticher: Wolfgang Amadeus Mozart — Doktorandenkolloquium. □ Frau Prof. Dr. U. Günther: AW: Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten.

Graz. Prof. Dr. R. Flotzinger: Musikwissenschaftliches Pros III — Das musikalische Kunstwerk — Kolloquium für Dissertanten. □ Doz. Dr. J.-H. Lederer: Musikgeschichte IV — Kolloquium für Diplomanden. □ Dr. W. Jauk: Vergleichend-musikwissenschaftliche Spezialvorlesung — Systematisch-musikwissenschaftliches S: Methodik II — Ästhetik der 60er Jahre: Rockmusik (gem. mit Dr. W. Kos). □ Lehrbeauftr. Dr. A. Mauerhofer: Vergleichende Musikwissenschaft II — Vergleichend-musikwissenschaftliches S. □ Dr. I. Schubert: Musikhistorisches Pros I. □ Lehrbeauftr. Mag. D. Zenz: Musikwissenschaftliches Pros II: Analyse (1).

Graz. *Hochschule für Musik und darstellende Kunst.* Prof. Dr. F. Kerschbaumer: Die Musik von Miles Davis im Umfeld des modernen Jazz und der Populärmusik — Analytische Darstellungen vom Bepop bis zur Fusion Music — Einführung in die Transkription des historischen Jazz. □ Prof. Dr. O. Kolleritsch: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik: Moderne und Postmoderne unter Berücksichtigung der Neuen Musik in Amerika — Musiksoziologie. □ Prof. Dr. W. Suppan: Anthropologische Aspekte (Funktion und Semantik) der Musik von Johann Joseph Fux und des süddeutsch-österreichischen Barock — Bartók, Kodály und die Musik des Pannonischen Raumes (gem. mit Dr. B. Habla). □ Prof. Dr. J. Trummer: Deutscher Kirchengesang in der Steiermark. □ Prof. Dipl.-Ing. H. Höning, Prof. Dr. F. Kerschbaumer, Prof. Dr. O. Kolleritsch, Prof. Dr. W. Suppan, Prof. Dr. J. Trummer: Privatissimum für Doktoranden und Magistrenten.

Greifswald. Dr. L. Winkler: Öffentliche Vorlesungsreihe „Ausgewählte Probleme der Musikgeschichte Pommerns“ (gem. mit E. Ochs und B. Köhler) — Probleme der Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts (gem. mit E. Ochs) — Vokalmusik der Renaissance — S: Béla Bartók — Weg und Werk. □ Prof. Dr. G. Rienäcker: Orchestration des 19. und 20. Jahrhunderts — Die Messe des 14. bis 16. Jahrhunderts — S: Zur Poetik von Igor Strawinski — S: „Postmoderne“. □ B. Fröde: Zu Problemen der Populärmusik. □ UMD E. Ochs: S: Ausgewählte Probleme der musikgeschichtlichen (und musikästhetischen) Entwicklung in der ehemaligen Sowjetunion.

Halle. Prof. Dr. B. Baselt: Geschichte des Oratoriums II — Carl Orff und sein Musiktheater — Haupt-S: Aufführungspraxis alter Musik — Doktoranden-Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. G. Fleischhauer). □ Prof. Dr. G. Fleischhauer: Musikgeschichte im Überblick I/2 — Das Instrumentalschaffen G. Ph. Telemanns — Haupt-S: Klaviermusik im 19. Jahrhundert. □ Frau Priv.-Doz. Dr. K. Zauft: Richard Wagners Konzept vom Musikdrama als dem Kunstwerk der Zukunft. □ Hon.-Doz. G. Domhardt: Musikkonzepte und Kompositionstechniken im 20. Jahrhundert — Aspekte der Analyse zeitgenössischer Musik. □ Doz. Dr. H.-J. Schulze: Die weltlichen Kantaten J. S. Bachs. □ Frau Dr. K. Eberl: Musikgeschichte im Überblick II/2 (mit Pros) — Geschichte der elektroakustischen Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart. □ Frau Dr. U. Wagner: Pros: Musikgeschichte im Überblick I/2 — Einführung in die Musikanalyse.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. W. Dömling: Mehrstimmige Musik des Mittelalters (1) — S: Klaviersonaten von Zeitgenossen der „Wiener Klassik“ — S: Seminar für Examenskandidaten (1) — Ü: Musikwissenschaftliche Berufstätigkeiten (1) — Ü: Werkanalyse I (3) — Ü: Aufführungsversuche mittelalterlicher Musik (1) — Ü: Lektüre aus mittelalterlichen Musiktraktaten (1). □ Prof. Dr. C. Floros: Haupt-S: Anton Bruckner (3) — Pros: Gustav Mahler und seine Zeit (3) — S: Seminar für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. H. J. Marx: Haupt-S: Streichquartett der Wiener Klassik (3) — Pros: Händels „Messiah“ (3) — S: Besprechung aktueller musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Prof. Dr. P. Petersen: Haupt-S: Hans Werner Henzes „Voices“ (3) — S: Lektürearbeit an Schönbergs Harmonielehre — S: Seminar für Examenskandidaten — Ü: Einführung in wissenschaftliche Arbeitstechniken (1).

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. V. Karbusicky: Ethnizität und europäische Universalität. Am Beispiel der tschechischen Musik. □ Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Versuch über eine „Geschichte der Musikwissenschaft“ — S: Musikwissenschaftliche Köpfe vs. „Vertreter der Musikwissenschaft“ Personen- und Mentalitätsbeschreibungen — S: Seminar für Examenskandidaten (1). □ Prof. Dr. A. Schneider: Haupt-S: Musikpsychologische Testtheorie und statistische Methoden mit Computerunterstützung (3) — Kolloquium zu aktuellen Fragen der Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft — Ü/P: Methodenlehre der Systematischen Musikwissenschaft (3). □ Dr. U. Seifert: Haupt-S: Lernen und die Entwicklung der Musikwahrnehmung — Pros: Neuere Beiträge zur Rhythmusforschung.

Hannover. Dr. J. Barkowsky: Pros: Musik und Lernen (gem. mit Prof. Dr. K.-E. Behne) — Koll: Aktuelle musikpsychologische Forschungen II (2 14-tgl.) (gem. mit Prof. Dr. K.-E. Behne) □ Prof. Dr. K.-E. Behne: Haupt-S: Zeit- und Raumaspekte musikalischer Erfahrung. □ Frau Prof. Dr. R. Groth: Block-S: Die Musiktheorie Jean-Philippe Rameaus (gem. mit Dr. W. Horn). □ Dr. H. Haase: Motette, Geistliches Konzert und Kantate in der frühen Neuzeit. □ Frau Prof. Dr. E. Hickmann: Blasinstrumente und Musik für Bläser (mit Exkursion) — Musikethnologische Theorienbildung — Zeitenössische Komponisten und Weltmusik (gem. mit Prof. R. Febel). □ Dr. W. Horn: Analysieren in der Historischen Musikwissenschaft: Verfahrensweisen. □ Prof. Dr. R. Jakoby: Instrumentalmusik im 20. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. G. Katzenberger im Rahmen des studium generale der Universität Hannover). □ Prof. Dr. G. Katzenberger: Erarbeitung einer Bibliographie — Examenskoll: Ausgewählte Themen aus der Musikgeschichte — „Programm Musik“ im 19. und 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. P. Schnaus: Igor Strawinsky und der Neoklassizismus — Die Musik des 16. Jahrhunderts und das Problem der „Renaissance“ in der Musik. □ Prof. G. Schumann: Johann Sebastian Bach — Das Kunstlied von Mozart bis Schubert (1).

Heidelberg. Prof. Dr. M. Bielitz: Wissenschaft als Feuilleton — Feuilleton als Wissenschaft — zu neueren musikwissenschaftlichen Schriften. □ Prof. Dr. L. Finscher: Der Stilwandel in der europäischen Instrumentalmusik — S: Die isorhythmische Motette — Pros: Das deutsche Lied nach Schubert — Doktorandenkolloquium (4). □ Frau Dr. A. Laubenthal: AG: Wozzek — Pros: Kontrafakturen als Gegenstand musikalischer Analyse. □ Priv.-Doz. Dr. A. Mayeda: Japanische Musik in der Neuzeit (mit Ü) (4, 14-tgl.). □ Dr. G. Morche: Pros: Stationen abendländischer Musikgeschichte: Kompositionstechnische Aspekte — S: Musik über Musik (ausgenommen Variation, Bearbeitung, Stilkopie, Zitat) — Ü: Übungen zu Geschichte und Gegenwart musikalischer Edition: Musik des 17. Jahrhunderts in „praktischen“ Ausgaben. □ Dr. Th. Schipperges: Pros: Musik in der Sowjetunion 1917–1991. □ Prof. Dr. H. Schneider: Das Musiktheater im 18. Jahrhundert — S: Kammermusik mit Klavier im 19. Jahrhundert — Pros: Gattungstypologie der Oper im 18. Jahrhundert. □ Dr. L. Welker: Pros: Aktuelle Fragen musikalischer Aufführungspraxis.

Hildesheim. Lehrbeauftr. Frau C. Bullerjahn: S: Psychologische und soziologische Aspekte des Konzerts — Pros: Didaktik der Musik im Fernsehen. □ Lehrbeauftr. J. Eckert: Pros: Klassische nordindische Musik im kulturellen Kontext. □ Dipl.-Kult.-Päd. A. Hoppe: Pros: Klangphysik im Experiment — Pros: Das Rezeptionsverhalten Blindler □ Lehrbeauftr. R. Jahnz: Pros: Klang — Farbe — Bewegung. □ Prof. Dr. W. Keil: Musikgeschichte II: 17./18. Jahrhundert — Pros: Begleit-S zur Vorlesung (1) — S: Impressionismus in der Musik — Pros: Analytische Harmonielehre II — S: Examens- und Doktorandenkolloquium (1). □ Prof. H.-Ch. Schaper: Allgemeine Musiklehre — Grundlagen und Perspektiven. □ Prof. Dr. R. Weber: S: Zur Pädagogik von Heinrich Jacoby.

Innsbruck. Dr. G. Andergassen: Von der Gregorianik bis Machaut. □ Mag. K. Drexel: Lauten- und Gitarrenmusik vom 16.–18. Jahrhundert. □ Dr. S. Engels: RP: Johannes Tinctoris (4, 14-tgl.). □ Frau Dr. M. Fink: Pros: Frédéric Chopin. □ Dr. R. Gstrein: Schwarze Mensuralnotation. □ Dr. W. Neuhauser: Handschriften und Bücherkunde für Musikwissenschaftler. □ J. Nowaczek: RP: Höfische Tänze im Zeitalter Ludwig XIV

Karlsruhe. Prof. Dr. S. Schmalzriedt: S: Claudio Monteverdi — Kolloquium für Doktoranden und Magisteranwärter. □ Prof. Dr. U. Michels: Musik des Barockzeitalters — Die Wende zur Neuen Musik —

Ober-S: Schumanns Lieder. Poesie und Musik — S: Frühklassik: Empfindsamer Stil und Sturm und Drang. Übungen zum Stilwandel im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. K. Schweizer: Mozarts Klavierkonzerte — Instrumentenkunde I: Holz- und Blechblasinstrumente — S: Kleine Anthologie romantischer Klavierstücke. □ Priv.-Doz. Dr. P.-M. Fischer: Phänomene und Probleme des Musikhörens — S: Karlheinz Stockhausen: Künstlerische Aussage und deren kompositorische Umsetzung in seinen Werken elektronischer Musik. □ Frau Dr. S. Ehrmann: S: Musikwissenschaft in der beruflichen Praxis — Grundkurs: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Frau Dr. S. Schaal: S: Oper um 1800 in Deutschland. □ Frau Prof. Dr. N. Drechsler: Komponistinnen heute.

Kassel. Dr. U. Götte: S: Die Sinfonien Beethovens. □ Prof. Dr. K. Kropfinger: Geschichte der Symphonie VI — S: Geschichte der Symphonie VI — S: Robert Schumann als Musikkritiker — „Tristan“ und „Doktor Faustus“ Zu Thomas Manns Musikrezeption. □ Prof. Dr. A. Nowak: Geschichte der Musiktheorie — Lektüre ausgewählter musiktheoretischer Texte — Reprisen (gem. mit H. Vivell) — Französische Musik um 1900. □ Dr. Th. Phleps: S: „Dein ist mein ganzes Herz.“ — Ausdrucksmöglichkeiten der Musik in Liebesliedern von einst bis jetzt und anderswo. □ Prof. Dr. H. Rösing: Musik fremder Kulturen (Einführung in die Systematische Musikwissenschaft III) (mit S) — S: Die klassische Musik Indiens — S: Rockmusik der 80er Jahre — Musikarbeit in sozialen Brennpunkten — Das Kasseler Projekt „Maiko“ (gem. mit Rache und Sogel).

Kiel. Priv.-Doz. Dr. Chr. Berger: Musikgeschichte des Mittelalters — Ü: Einführung in Modal- und Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Fr. Krummacher: S: Bach und die mitteldeutsche Tradition (im Anschluß an die Exkursion WS 1992/93) — S: Schuberts späte Kammermusik. □ Dr. S. Oechsle: Ü: Einführung in die musikalische Analyse. □ Prof. Dr. B. Sponheuer: Über das „Deutsche“ in der Musik — S: Seminar zur Vorlesung — S: Carl Maria von Weber als Instrumentalkomponist. □ 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: Das dodekaphone Werk Arnold Schönbergs und seine Ausstrahlung — Pros: Die Typologie der Oper in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts — Haupt-S: Die Geschichte des Oratoriums vom Barock zur Moderne. □ Prof. Dr. H. Schmidt: Mozart als Opernkomponist — Haupt-S: Die Messekomposition der Wiener Klassik — Paläographische Ü: Tabulaturen. □ Prof. Dr. D. Kämper: Pros: Frühe Musik für Tasteninstrumente (14.—16. Jahrhundert). □ Prof. Dr. J. P. Fricke: Tonsysteme, Stimmungen, Intonation — Pros: Ton- und Gehörpsychologie — Haupt-S: Stimmanleitungen und Stimmungsberechnungen in ausgewählten Quellen und ihre moderne Darstellung — Koll: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. B. Enders: Die historische und stilistische Entwicklung der Rock- und Popmusik — Haupt-S: Zwischen Kunst und Kommerz: Musikfilm, Videoclip und Filmmusik — Ü: Algorithmische Komposition in Basic, C und Prolog. □ Priv.-Doz. Dr. W. Auhagen: Wahrnehmung und psychische Repräsentation musikalischer Strukturen. □ Prof. Dr. R. Günther: Die Musik Zentralasiens — Pros: Musikinstrumente und Instrumentalmusik Ostasiens — Haupt-S: Zum Stand musikethnologischer Forschung (am Beispiel rezenter Publikationen) — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Dr. V. Erlmann: Neuere musikethnologische Literatur. □ Dr. D. Gutknecht: Die Opern Stockhausens. □ Dr. L. Danilenko: Ü: Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik. □ Dr. H. Kier: Ü: Musik in den Medien I — Ü: Musik in den Medien II.

Köln. Hochschule für Musik. Prof. Dr. D. Kämper: Sinfonie und Sinfonische Dichtung im 19. Jahrhundert — Pros: Das Frühwerk Igor Strawinskys — Haupt-S: Die Klaviermusik Schumanns — Kolloquium für Schulmusik-Examenskandidaten. □ Prof. Dr. E. Reimer: Musikgeschichte II: 17. und 18. Jahrhundert — Pros: Mozarts „Entführung aus dem Serail“ — Pros: Beethovens Werke im Spiegel ihrer Zeit. Konzertberichte und Rezensionen bis 1830 — Haupt-S: Hanns Eislers politische Musik. □ Prof. Dr. K. W. Niemöller: Das dodekaphone Werk Arnold Schönbergs und seine Ausstrahlung. □ Prof. Dr. J. P. Fricke: Die Klangcharakteristik der Musikinstrumente unter dem Gesichtspunkt gehörpsychologischer Anforderungen (mit S). □ Prof. Dr. R. Günther: S: Zur Klassifikation der Musikinstrumente Europas und Außereuropas. □ Dr. J. Eckhardt: Pros: Musik im Radio. □ Dr. U. Tank: Musikgeschichte I: Renaissance/Barock — Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert. □ Dr. N. Bolin: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert — S: Beethoven-Rezeption — S: Manon Lescaut-Vertonungen.

Leipzig. Dr. J. Asmus: Grund-Kurs Musikgeschichte II: 1750—1830 (mit S). □ Prof. Dr. H. Größ: Musikgeschichte der Renaissance — Durchführungsmodelle der Wiener Klassik — S: Musik des 20. Jahrhunderts:

Analytische Besprechung. □ K.-J. Kamprad: Einführung in die Akustik. □ Prof. Dr. H.-J. Köhler: Robert Schumann — Die Entwicklung seines künstlerischen Denkens II. □ Doz. Dr. M. Märker: Kirchenmusik von Haydn und Mozart — S: Textgebundene Musik als analytisches Problem — S: „Syntagma musicum“ von Michael Praetorius (Lektüre). □ Dr. T. Schinköth: „Les Six“ und die französische Musikkultur des frühen 20. Jahrhunderts: Quellen, Konzepte, Handschriften — Das kompositorische Schaffen von Leonard Bernstein (1) — S: Geistliche und liturgische Chormusik von Hugo Distler und Günter Raphael. □ Dr. H.-J. Schulze: Die Anfänge des öffentlichen Konzertwesens in Deutschland bis 1800. □ Dr. C. Sramek: Grundkurs Musikgeschichte IV: 1910 bis zur Gegenwart (mit S) — S: Oper live — S: Harmonik im 20. Jahrhundert.

Mainz. Prof. Dr. Chr. H. Mahling: Das Instrumentalkonzert im 18. und frühen 19. Jahrhundert — Pros: Das Virtuosenkonzert im 19. Jahrhundert — S: Aspekte der Musikgeschichte im Spiegel der Schriften Eduard Hanslicks — Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. W. Ruf und Prof. Dr. M. Schuler). □ Prof. Dr. F. W. Riedel: Klassizismus, Romantik, Biedermeier — Musikgeschichte von 1770 bis 1830 — S: Die Oratorien von Franz Liszt und Felix Mendelssohn Bartholdy — Ober-S: Musikkritik zur Zeit Beethovens — Ü: Orgelmusik und Orgelbau in Norddeutschland (gem. mit FB 25, Abtlg. Kirchenmusik, Prof. P. A. Stadtmüller) — Exkursion: Historische Orgeln in Nordwestdeutschland (gem. mit Prof. Stadtmüller). □ Prof. Dr. W. Ruf: Musik des 17. Jahrhunderts — Pros: Heinrich Schütz — S: Beethoven-Klavierwerke. □ Prof. Dr. R. Walter: Ü: Lied- und Rondoformen. □ Dr. Dr. V. Kalisch: Pros: Stationen der Passionsvertonung. □ Dr. U. Kramer: Pros: Zur Geschichte der Bläser-Kammermusik. □ Frau Dr. D. Philippi: Pros: Tradition und Fortschritt am Werk Anton von Weberns — Ü: Einführung in die Musikbibliographie und die musikwissenschaftliche Arbeitsweise. □ Dr. H. Pöllmann: Pros: Die musikalische Moderne — Ü: Einführung in den computergestützten Notensatz II.

Marburg. Frau Prof. Dr. S. Henze-Döhring: Musikgeschichte im Überblick: 18. Jahrhundert — Pros: Sinfonien der „Mannheimer“ — S: Die Bühnenwerke Glucks — Einführung in die historische Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. W. Seidel: Die Musik im 13. und 14. Jahrhundert. Eine Einführung — Pros: Einführung in die Mensuralnotation — S: Polyphone Musik des 13. und 14. Jahrhunderts — Koll. Besprechung von Arbeiten (3, 14-tgl.). □ Prof. Dr. M. Weyer: Die fünf neuen Bundesländer — musikgeschichtlich betrachtet — S: Die Kammermusik von Johann Sebastian Bach.

München. Prof. Dr. Th. Göllner: Heinrich Schütz in der Musikgeschichte — Haupt-S: Vertonung von Bibeltexten bei Lasso und Schütz (3) — Pros: Heinrich Schütz: „Sinfoniae sacrae“ und „Kleine geistliche Konzerte“ □ Prof. Dr. R. Bockholdt: Franz Schubert. Abschied und Erinnerung — Ü: Ausgewählte Motetten von Orlando di Lasso — Ü: Besprechung neuerer Literatur zur Wiener Klassik und zu Schubert □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: Orchester und Orchestermusik: Wandlungen im 19. Jahrhundert — Haupt-S: Ludwig van Beethoven, Bagatellen und andere Klavierstücke (3) — Ü: Hector Berlioz, „Mémoires“ (Lektüre und Besprechung). □ Dr. R. Schlotterer: Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe: Zum Stand von Harmonik und Tonalität. □ Prof. Dr. H. Leuchtmann: Ü: Orlando di Lasso: Analyse ausgewählter Werke. □ Dr. E. Voss: Ü: Richard Wagner, Parsifal: Untersuchungen zur musikalischen und dramatisch-musikalischen Gestalt. □ Dr. B. Edelmann: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Ü: Palestrinasatz II — Ü: Harmonik des 18. und 19. Jahrhunderts — Ü: Das mehrstimmige deutsche Lied von Isaak bis Lechner — Ü: Chansons von Clément Janequin und seinen Zeitgenossen. □ Dr. R. Nowotny: Ü: Notierung, Satz und Ausführung der Musik des 15. Jahrhunderts (Übung unter Mitwirkung von Sängern und Spielern historischer Instrumente). □ Dr. F. Büttner: Pros: Jean-Baptiste Lully, Atys (1676) — Ü: Französische Tänze des 18. Jahrhunderts (gem. mit J. Nowaczek). □ Dr. F. Körndle: Pros: Frühe Mehrstimmigkeit — Ü: Chromatik in Vokalkompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts. □ Dr. C. Bockmaier: — Ü: Händels „Suites de Pièces pour le Clavecin“ des Druckes von 1720 und Bachs „Englische Suiten“ □ Dr. I. El-Mallah: Ü: Frauengesänge und -tänze im Sultanat Oman (mit Videovorführung). □ Dr. W.-D. Seiffert: Ü: Einführung in die musikalische Quellenkunde (in Verbindung mit Dorfmueller, Haberkamp, Münster und Plath). □ Dr. R. Schulz: Ü: John Cage.

München. Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. J. Schläder: Musiktheater an der Schwelle zur Moderne: Puccini und Richard Strauss — Pros: Aktuelle Münchner Operninszenierungen — Haupt-S: Inszenierungen der „Zauberflöte“ □ Prof. Dr. J. M. Fischer: Haupt-S: Projekt „Wahnfried“ Richard Wagner — Oper und Musikdramen im 19. Jahrhundert — Haupt-S: Jeanne d'Arc auf der Bühne. □ Frau Dr. M. Woitas: Pros: Shakespeare — Ballette — Pros: Tanz zur Musik Monteverdis. □ Frau B. Zuber M. A.: Pros: Mozart. Le nozze di Figaro — Pros: Methoden und Möglichkeiten musikalischer Analyse innerhalb der Musiktheaterwissenschaft. □ Prof. Dr. Dr. E. Burmeister: Pros: Die Entwicklung des Opernhauses als selbständige Bauform in Deutschland.

Münster. Prof. Dr. Chr. Ahrens: Béla Bartók als Volksmusikforscher. □ Prof. Dr. H. Gembris: Musizieren und Musikhören im Erwachsenenalter — Pros: Medizinische Forschung und Musikwissenschaft — Haupt-S: Studienprojekt Hörerforschung I: Mediennutzung und Hörverhalten. □ Prof. Dr. K. Hortschansky: Das Vokalwerk Johann Sebastian Bachs — Haupt-S: Carl Maria von Weber und seine Zeit — Musikzentren im 17. und 18. Jahrhundert in Mitteleuropa (gem. mit Dr. Bužga). □ Prof. Dr. W. Schlepphorst: Felix Menselssohn Bartholdy — Pros: Übungen zu Geschichte und Notation der Gregorianik — Haupt-S: Die Orgel in Süddeutschland und Österreich — Ü: Hören und Beschreiben von Musik. □ Dr. A. Beer: Pros: Die Familie Bach — Deutsches Musikschiffmuseum des 17. und 18. Jahrhunderts — Popmusik — Ü: Gewußt wo? — Einführung in die musikalische Literatur. □ Dr. J. Bužga: Haupt-S: Leoš Janáček und die Musik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. D. Riehm: Ü: Musikgeschichte im Überblick II. □ R. Rothe: Pros: Musik in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ N. N.: Pros: Das Old-Hall-Manuskript und die englische Musik des Spätmittelalters. □ Dr. M. Witte: Ü: Orgel- und Lautentabulaturen.

Oldenburg. G. Becerra-Schmidt: Ü: Komposition und Arrangement — S: Junge Komponisten in Chile. □ Prof. W. Heimann: S: Deutschnationale Hymnen. Stil und Wirkungsgeschichte — Musikgeschichte im Überblick II — Ranaissance. □ Hoffmann: S: Sexistische Strukturen in der Musik der Wiener Klassik?. □ Kassner: S/Ü: Computergestütztes Musikmachen (4). □ Ch. Kohrs: S: Musik und menschliches Altern. □ Knolle: Ü: Theorie und Praxis der Playback-Produktion — S: Live-elektronische Installationen — Ü: Projekt „Raum-Klang-Bild“ (4) (gem. mit Dr. G. Meyer-Denkman). □ B. Mergner: S: Zum Verhältnis von schwarzer und weißer Musikkultur in den USA. □ Dr. G. Meyer-Denkman: S: Aspekte musikalischer Raumwahrnehmung im 20. Jahrhundert. □ Münch: Musik im Radio. Von den Anfängen bis 1945. □ Prof. Dr. F. Ritzel: Musik im Fernsehen. Einführung (gem. mit Münch) — S: Musik und Literatur in der Weimarer Republik (gem. mit Grathoff) — Geschichte der populären Musik I. 19. Jahrhundert — S: Begegnung mit neuer Musik. Kompositionen der 80er Jahre. □ Dr. P. Schleuning: S: Politische Lieder. Beispiele und Analysen — Ü: Bachs zweistimmige Inventionen. □ Prof. Dr. W.-M. Stroh: Ringveranstaltung „Musik gegen Rassismus“ (4) — Ergänzungsveranstaltung „Musik gegen Rassismus“ — S: Programmierung fraktaler Musik — S: Naturklang der 90er Jahre — Einführung in die Akustik, Instrumentenkunde und Neue Musiktechnologie. □ C. Teeling: Musikleben in Rußland von 1900 bis 1936 — S: Das Drumset im Jazz. Geschichte, Spielstil, Interpretieren. □ N. N.: Ü: Die Musikredaktion im Hörfunk. Theorie und Praxis.

Osnabrück. W. Fuchs: Ü: Die Marienvesper von Monteverdi. Fragen zur historischen Aufführungspraxis. □ Dr. S. Hanheide: S: Bach und Händel im Zeitalter des Barock — S: Paris als Musikstadt und Zentrum der französischen Musikgeschichte — S: Was bedeutet die Musik Beethovens? — Zur Geschichte ihrer Hermeneutik und Rezeption. □ Prof. Dr. W. Heise: S: Von der „singenden Schule“ zum Musikunterricht am Beispiel der Schriften Kurt Sydows. □ Prof. Dr. H. Kinzler: S: Die Préludes von Frédéric Chopin — S: Tonal — atonal? Terminologische und analytische Probleme. □ Prof. Dr. H.-Chr. Schmidt: S: Musik in Kriegsfilmen — S: Musik zur Sprache gebracht — S: Ausgewählte Symphonien von Joseph Haydn. □ Frau Prof. Dr. S. Schutte: S: „Musikalische Edelsteine“ — Salonmusik in Deutschland um 1900 und ihre soziale Funktion — S: Formen des Musiktheaters bei Jacques Offenbach.

Regensburg. Prof. Dr. D. Hiley: Einführung in die Barockmusik — Die Musik im Zeitalter Dunstables und Dufays. □ N. N.: Vorlesung — Seminar — Seminar — Kolloquium. □ Prof. Dr. S. Gmeinwieser: S: Das Oratorium im 18. Jahrhundert. □ Dr. J. Riedlbauer: Pros: Mozarts „Zauberflöte“ — Ü: Bibliographie und Quellenkunde.

Rostock. Prof. em. Dr. R. Eller: Musik, Musikleben und Musikwissenschaft in zwei deutschen Diktaturen (14-tgl.). □ Prof. Dr. K. Heller: Musikgeschichte von 1830—1890 — Haupt-S/S: Beethovens Instrumentalschaffen im Zeichen des „neuen Weges“ — Pros: Grundzüge der Operngeschichte — Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ Dr. G. Poppe: S: Schuberts „Winterreise“ □ W. Alexander: Gattungsgeschichtliche Übung. □ N. N.: Einführung in die Musik des Mittelalters und ihre Notation II (3) — S: Igor Strawinski.

Saarbrücken. Prof. Dr. W. Braun: Bachs Kunst der Fuge — Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 — S: Komponiertes Totengedenken (1450—1750). □ Prof. Dr. W. Frobenius: Verdi III — Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer — S: Die Wiener Schule und ihre Vermittlung (gem. mit Dr. D. Strauß). □ Frau Dr. N. Schwindt-Gross: Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik. □ Dr. M. Waldura: Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. J. Böhme: Kurs: Allgemeine Musiklehre — Historische Aufführungspraxis. Untersuchung zur Geschichte einer musikwissenschaftlichen Teildisziplin und ihrer aktuellen Problemstellungen (gem. mit J. Fontaine). □ Dr. T. Widmaier: Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk (gem. mit W. Korb) — Musiktheater aktuell (gem. mit T. Sick). □ T. Metzinger: Kurs: Musikdatenverarbeitung (gem. mit A. Waschbüsch). □ S. Fricke: Kurs: Saarländische Komponisten im 20. Jahrhundert.

Salzburg. Prof. Dr. G. Croll: Claudio Monteverdi und seine Zeit — Pros: Weiße Mensuralnotation — Seminar für Doktoranden — S: Editionstechnik (gem. mit Dr. E. Hintermaier). □ Frau Doz. Dr. S. Dahms: Operngeschichte III (1. Hälfte des 19. Jahrhunderts) — S: Tanz um 1600 — Seminar für Diplomanden. □ Dr. A. Lindmayr: Pros: Franz Schubert: Kammermusik. □ Dr. Th. Hauschka: Pros: Französischer Impressionismus. □ Dr. G. Walterskirchen: Programm Musik. □ HProf. Dr. H. P. Hesse: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft II. □ Dr. R. Frieberger: Symbolgehalt in den Passionen von J. S. Bach: □ HProf. Dr. S. Mauser: S: Aufführungspraxis im Zeitalter der Wiener Klassik. □ Prof. Dr. S. Paul: Pros: Afrikanische Kinderspiele und -tänze. □ Dr. A. Tuburu: Pros: Einführung in die Funktion und Notation des afrikanischen Tanzes II — Ü zum Pros. □ P. Berne: Pros: Wagners „Meistersinger“ □ Dr. W. Gratzner: Pros: Einführung in die Musiksoziologie. □ HProf. Dr. G. Gruber: Seminar für Diplomanden.

Salzburg, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. W. Roscher: Musikästhetik und Musikphilosophie: Problemgeschichte einer Ästhetik und Philosophie der Musik (gem. mit HAss. Mag. Dr. Ch. Khittl) — Grundlagen der Improvisation: Geschichte der musikalischen Improvisation in Beispielen — Vergleichende Kulturgeschichte: Kulturtradition und Kulturpädagogik — Dissertanten-S: Musikalische Produktionsästhetik und Produktionsästhetik (gem. mit HAss. Mag. Dr. Ch. Khittl) — Fachdidaktik IVb: Ü: Integrationsmodelle musikalischer Bildung. 1492 und die Folgen für die Musikpädagogik (gem. mit HAss. Mag. Dr. Ch. Khittl und Lb. Mag. DDr. W. Mastnak). □ Ass. Prof. Dr. P. Krakauer: Allgemeine und Vergleichende Kulturkunde: Die Künste in Kultur und Kulturen — Pros: Einführung in die Technik wissenschaftlicher Arbeiten. □ HAss. Mag. Dr. Ch. Khittl: Pros: Fachdidaktik Ib: Einführung in Theorie und Praxis des Unterrichtens in Musik. Lehrplan-, Schulbuch- und Unterrichtsanalyse. □ Lb. Mag. DDr. W. Mastnak: S: Fachdidaktik IIIb: Musikalische Rezeption, Kontemplation und Reflexion mit Schülern.

Siegen. Prof. Dr. H. J. Busch: S: Musikalische Interpretation zwischen Kunst und Wissenschaft (gem. mit Studiendirektor A. Werner) — Ü: Musikgeschichte im Überblick III — Ü: Technologie und Geschichte der Orgel. □ Prof. Dr. J. Heinrich: S: Geschichte der musikalischen Variation — S: Methoden des Musikunterrichts. □ Prof. Dr. W. Klüppelholz: S: Mauricio Kagel — Musikdidaktische Aspekte. □ Dr. O. Schumann: S: Die Sinfonien von Bruckner und Brahms — S: Zum Konzept der „Didaktischen Interpretation“ der Musik.

Tübingen. Prof. Dr. M. H. Schmid: Musikgeschichte IV (ab 1950) — S: Die Form des Kopfsatzes im Solokonzert des 18. Jahrhunderts — S: Kolloquium für Doktoranden und Magistranden. □ Doz. Dr. A. Gerstmeier: Ein musikalischer Bilderbogen. Zum Formkonzept der Symphonik Gustav Mahlers — S: Die Zeit als Ordnungsfaktor der Musik. Analyse von Werken unterschiedlicher Epochen. □ Dr. A. Traub: Ü: Guillaume de Machaut — Ü: Sándor Veress (1). □ Dr. H. Schick: Ü: Programmsymphonie und Sinfonische Dichtung im 19. Jahrhundert. □ Frau G. Bernard-Krauß: Ü: Milhaud, Honegger und Claudel.

Wien. Prof. Dr. O. Wessely: Historisch-musikwissenschaftliches S: Komparatistik — Vorgeschichte und Frühzeit des Oratoriums (4) — Dissertantenseminar □ Prof. Mag. Dr. F. Födermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft II — Einführung in die Ethnomusikologie — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — Die Musik der fernöstlichen Hochkulturen II: Tibet, Japan. □ Prof. Dr. W. Pass: Musikwissenschaftliches Einführungspros II (1) — Musikgeschichte I — Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros — S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar (gem. mit Lektor em. Hochschulprof. Dr. E. Würzl) — Historisch-musikwissenschaftliches S: Musiktheorie des Humanismus mit besonderer Berücksichtigung der Traktate von De Quercu, Stromius und Vogelsang (gem. mit Lektor Dr. W. Kreyszig und Lektor Dr. H. Ristory) — Claudio Monteverdi II (1) — Ü: Konversatorium zu den Vorlesungen — Dissertanten- und Diplomandenkolloquium. □ tit. Ao. Prof. Doz. Dr. Th. Antonicek: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungspros II — S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Gespräch mit Komponisten (mit Ü) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ tit. Ao. Prof. Doz. Dr. H. Seifert: S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Doz. Dr. G. Kubik: Afro-Amerikanische Musikkulturen. □ Gastprof. Dr. J. Fukac: Grundbegriffe der musikalischen Semiotik — S: Musikalische Gattungen aus semiotischer Sicht — Konversatorium: Lektüre kommunikationstheoretischer Schriften. □ Dr. G. Adamo: Videodokumentation in der Ethnomusikologie. □ Doz. Dr. L. Kantner: Joseph Haydn: Opern und Oratorien — Geschichte der Cappella Sistina und Cappella Giulia in Rom — Dissertanten- und Diplomanden-seminar □ Frau Prof. E. Haselauer: Musiksoziologie — Seminar zur Musiksoziologie — Dissertanten- und Diplomanden-seminar. □ Doz. Dr. O. Elsckek: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros — S: Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — Systematische Geschichte der Musikwissenschaft III. □ Doz. Dr. E. Hilmar: Quellenstudien II (1). □ Univ.-Doz. Dr. M. Angerer: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Kirchenmusik am Hofe Kaiser Leopolds I (gem. mit Dr. B. Trebuch) — Historisch-musikwissenschaftliches S: Nationalismus und Musik — Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros: Musiktheater der Zwischenkriegszeit — Einführung in neue Methoden der Musiktheorie und Musikanalyse: Musikalische Form —

Diskursanalyse — Narrativik — S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Dr. H. Knaus: Musikgeschichte I (mit Ü). □ Frau Dr. G. Haas: Frau und Musik. □ Frau Dr. M. Handlos: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungspros. □ Prof. L. Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Mag. Dr. A. Schmidhofer: Ethnomusikologische Übungen II (mit Ü). □ Dr. M. Weber: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros. □ Dr. G. Stradner: Ü: Spielpraxis und Instrumentarium bei Alter Musik II. □ Dr. H. Ristory: Ü: Der Strukturwandel in der Mensuraltheorie des 14. Jahrhunderts. □ Mag. Dr. W. Kreyszig: Ü: Zur Kompositionstheorie um 1500. □ Frau Dr. Ch. Juhasz: Einführung in die Populärmusik IV: Politik und Sozialkritik in der Populärmusik.

Wien. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. G. Scholz: Wiener Klassik (gem. mit Dr. G. W. Gruber) — S: Zweite Wiener Schule (gem. mit Dr. M. Saary) — S: Musikalische Strukturanalyse III (gem. mit Ass. Prof. Mag. W. Schollum) — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. G. W. Gruber und Dr. M. Saary). □ Dr. G. W. Gruber: S: Zur Musik des 20. Jahrhunderts in Österreich (Schulen, Trends und Außenseiter). □ Gastprof. Dr. K. Kos: Das Lied im 19. Jahrhundert — S: Vokalmusik im 19. Jahrhundert (Historische Analysen an exemplarischen Beispielen) — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Ass. und LB). □ Mag. A. Mayer-Hirzberger: Renaissance und 17. Jahrhundert. □ Dr. C. Szaboknotik: Einführung in die Musikgeschichte II — 19. Jahrhundert. □ Dr. C. Glanz: S: Coverttexte — S: Igor Strawinsky — Allgemeine Repertoirekunde für Musikpädagogen II. □ Dr. M. Permoser: Musik nach 1945 — Rockmusik — S: Musikleben Wien (Musiktopographie) — S: Neue Musik — eine Provokation? — S: Historische Analyse von Musik (gem. mit Dr. C. Glanz) — S: Sprechen über Musik (gem. mit Dr. C. Glanz) — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Dr. P. Revers: Programmmusik in Instrumentalwerken des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Frau Prof. Dr. I. Bontinck: Systeme der Musiksoziologie — S: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und Möglichkeiten der pädagogischen Reflexion — S: Diplomanden- und Doktorandenseminar. □ Ass. Prof. Mag. E. Ostleitner: Einführung in die musiksoziologische Denkweise — S: Frau und Musik (Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin). □ a. Prof. Dr. D. Mark: S: Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation (Forschungs-S) — S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ Dr. A. Smudits: S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ Prof. Mag. Dr. H. Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis — Aufführungspraxis der Vokalmusik II — S: Vergleichende Interpretationskritik (Musik des 18. und 19. Jahrhunderts) — S: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. B. Trebuch). □ Dr. B. Trebuch: S: Vergleichende Interpretationskritik (Musik der Renaissance und des Barock) — S: Anfänge der „Alte-Musik-Bewegung“

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Giuseppe Verdi II — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Haupt-S: Deutsche Schauspielmusiken der Klassik und Romantik — Ü: Beethoven und die Variation. □ Prof. Dr. M. Just: Die Symphonien Beethovens — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Ü: Jacobus von Lüttich: Speculum musicae — Ü: Das Lied in der Klassik. □ Frau Priv.-Doz. Dr. P. Bockholdt: Die Musik des 14. Jahrhunderts — Ü: Schuberts Streichquartette. □ F. Heidberger M. A.: Ü: Wagners „Tannhäuser“: Musik und Dramaturgie — Musik-historischer Kurs: Die Zeit von Beethoven und Schubert.

Zürich. Prof. Dr. M. Lütolf: Quellen zur Musikgeschichte des ersten Jahrtausends (1) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft II — Notationen im 13. und 14. Jahrhundert — S: Die altrömische und die gregorianische Überlieferung des Choral. □ Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Musik und Gesellschaft im Barockzeitalter (1) — S: Musik in der Sowjetunion — Musikethnologie: Einführung in die Musikethnologie II — Ü: Außer-europäische Musik: Hörübungen — S: Musik und Sprache II. □ Prof. Dr. U. Asper: Pros: Mensural- und Tabulaturnotation des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Frau Dr. D. Baumann: Ü: Historische Instrumentenkunde (1). □ Dr. B. Billeter: Ü: Stimmungen der Clavier- und Bündinstrumente (1). □ lic. phil. B. Hangartner: Pros: Gregorianischer Choral: Einführung in die Semiologie. □ lic. phil. Ch. Ballmer: Pros: Analyse ausgewählter Musikwerke des 19. Jahrhunderts. □ Priv.-Doz. Dr. A. Mayeda: Musik und Musikleben in Japan. □ Dr. W. Bender: Ü: Moderne Musik in Afrika (1). □ D. Fueter: Ü: Komposition für die Bühne: Konzepte, Analysen (1).

BERICHTE

Arolsen, 23. bis 24. Mai 1992:

„Barockopern in den kleinen Residenzen“

Wissenschaftliche Tagung der Internationalen Telemann-Gesellschaft

von Britta Schilling, Kassel

Auf Anregung von Friedhelm Brusniak (Feuchtwangen) fand im Rahmen der Arolser Barock-Festspiele 1992 auch erstmals eine wissenschaftliche Tagung (in Zusammenarbeit mit der 1991 gegründeten Magdeburger Telemann-Gesellschaft) statt. Das Thema lautete „Barockopern in den kleinen Residenzen“, und die meisten Referate konzentrierten sich auf die besonderen Probleme der Aufführungspraxis und der Gattungsterminologie sowie auf die noch wenig erforschte Rolle der mitteldeutschen Höfe für die Pflege der frühdeutschen Oper. Mit Einzelheiten der französischen und italienischen Opernpraxis im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, wie sie in den Reiseberichten von Joachim Christoph Nemeitz, des Arolser Prinzenenerziehers und musikalischen Ratgebers des Fürsten, beschrieben werden, beschäftigte sich Friedhelm Brusniak. Bernd Baselt (Halle) berichtete über die Opernpflege am Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofe unter Ph. H. Erlebach und ging der Frage nach einem spezifisch deutschen musiktheatralischem Denken nach. Klaus Oefner (Eisenach) analysierte exemplarisch die Aufführungssituation des Musiktheaters in Eisenach im 17. und 18. Jahrhundert, und Rüdiger Pfeiffer (Magdeburg) stellte musikdramatische und theatralische Darbietungen am Fürstenhof zu Anhalt-Zerbst mit besonderem Blick auf Joh. Fr. Fasch vor. Wolf Hobohm (Magdeburg) gelangte zu einem neuen Ergebnis in bezug auf den Verfasser des Librettos von Telemanns Bayreuther Oper *Adelheid*, und Annemarie Clostermann (Hamburg) referierte über den Einfluß der 1715 in Hamburg gegründeten Teutschübenden Gesellschaft auf die Konzeption von Opernlibretti Anfang des 18. Jahrhunderts. Die Rolle der Prologe und Allegorien untersuchte Eckhard Roch (Erfurt) in seinem Vortrag über Weltlicht und Perspektive auf der barocken Opernbühne, während Guido Bimberg (Halle) einen Einblick in die Musiktheaterpraxis an den Höfen der spanischen Granden gab. Der aus gesundheitlichen Gründen ausgefallene Vortrag von Erich Tremmel (Augsburg) über die Bedingungen des Musiktheaters im süddeutschen Raum wird zusammen mit den übrigen Beiträgen im Tagungsbericht veröffentlicht. Lebhaftige Diskussionen entzündeten sich insbesondere an der Definition der Serenata und zeigten deutlich, daß der Bereich deutschen Musiktheaters in kleinen Residenzen der Zeit noch ein weites Feld für intensivere Nachforschungen bietet. Hierauf soll der Akzent der künftigen Arolser Tagungen liegen. Auch ist daran gedacht, die Ergebnisse für die konzeptionelle Gestaltung der Festspiele zu nutzen. Thema für 1993 wird die deutsche Oper des 17. und 18. Jahrhunderts sein.

Göttingen, 6. Juni 1992:

Händel und die europäische Kirchenmusik seiner Zeit

von Eva Zöllner, Hamburg

Das musikwissenschaftliche Symposium im Rahmen der diesjährigen Göttinger Händel-Festspiele, das im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Göttingen stattfand, behandelte ein vergleichsweise wenig beachtetes Thema der Händel-Forschung, Händel und die europäische Kirchenmusik.

Den ersten der insgesamt sechs Vorträge hielt Christian Bunnars (Berlin): Sein Referat *Theologische Positionen und liturgische Zusammenhänge in der Kirchenmusik der Händel-Zeit* gab einen Einblick in die theologisch-liturgische Wertung und Bedeutung der Kirchenmusik zur Zeit Händels im europäischen Kontext der katholischen, protestantischen und anglikanischen Liturgie. Er schuf eine interessante theologische Grundlage für die folgenden Referate. Friedhelm Krummacher (Kiel) sprach über *Händels Verhältnis zur protestantischen Kirchenmusik* und erläuterte mögliche Beziehungen der kirchenmusikalischen Werke Händels mit früheren Gattungen wie der älteren deutschen Kantate und dem deutschen Choral. Der von Friedrich Wilhelm Riedel (Mainz) gehaltene dritte Vortrag (*Liturgische Funktion und stilistische Merkmale katholischer Offiziumskompositionen*) gab einen Überblick über die verschiedenen Offiziumskompositionen zur Händel-Zeit, exemplarisch verdeutlicht anhand von Werken Caldaras und Charpentiers.

Der zweite Teil des Symposiums wurde von Hans Joachim Marx (Hamburg) eröffnet: Er beschäftigte sich in seinem Vortrag mit einem in der Händelforschung bisher vergleichsweise wenig berücksichtigten Thema, der frühen lateinischen Kirchenmusik Händels (*Händels lateinische Kirchenmusik im gattungsgeschichtlichen Kontext*), wobei er einige neue Ergebnisse zur Datierung und Entstehung dieser Psalmvertonungen, Motetten und Antiphonen erläuterte. Mit den beiden letzten Referaten wechselte der Blickpunkt vom ‚Kontinent‘ zur ‚Insel‘: Mit seinem Referat *Theology, Politics and Instruments in Church: Musicians and Monarchs in London, 1660—1760* gab Donald Burrows einen Überblick über die wechselhafte Geschichte der englischen Kirchenmusik, insbesondere der Chapel Royal von der Wiedereinsetzung Charles II. bis zum Tode George II., in der auch der Hintergrund für Händels Beiträge zur Kirchenmusik Englands deutlich wurde. Den Abschluß bildete der Vortrag von Graydon Beeks (Claremont, Kalifornien), *The Chandos Anthems of Handel, Haym and Pepusch*, in dem dieser auf die stilistischen Merkmale und Ausprägungen der Chandos Anthems von Händel und seinen beiden Kollegen Haym und Pepusch einging.

Alle Beiträge wurden von den zahlreichen Teilnehmern des Symposiums mit lebhaftem Interesse begleitet. Die Forschungsergebnisse werden in den *Göttinger Händel-Beiträgen V* erscheinen.

Essen, 10. bis 13. Juni 1992:

Musik in der Emigration 1933—1945; Symposion 1:
Vorgeschichte — Vertreibung — Rückwirkung

von Dörte Schmidt, Freiburg

Daß die Bewältigung der Vergangenheit, zu welchem Zweck die Exilforschung überhaupt entstand, erst stattfindet, wenn die Exilforschung sich selbst aufhebt, resümierte vor mehr als 10 Jahren bereits Claudia Maurer-Zenck. Wie schwer man sich damit tut und wie brisant die Auseinandersetzung mit dem Phänomen Exil bleibt, zeigte sich in Essen deutlich. An drei Tagen versuchte man sich dort unter der Federführung von Horst Weber in den Räumen der Folkwang-Hochschule jenen Aspekten des Phänomens „Exil“ zu nähern, die ihren geographischen Ort in Europa haben (für Frühjahr 1994 ist ein zweiter Teil an der Harvard University geplant unter dem Thema „The Musical Migration. Europe to America“, ca. 1930—1945). 14 Referate gruppieren sich um drei thematische Schwerpunkte: „Diffamierung und Verfolgung“ (Albrecht Dümmling, Gerhard Splitt, Gianmario Borio, Alexander Ringer, Bernd Sponheuer und Reinhard Kapp), „Vertreibung“ (Anton Haefeli, Matthias Brzoska, Stephen Hinton, Grigorij Pantijelew und Pamela Potter — Ivan Voitech konnte leider nicht teilnehmen), sowie „Rückwirkung emi-

grierter Musiker auf Europa" (Siegfried Mauser, Albrecht Riethmüller und Frank Schneider) — Diskussionsleiter waren Rudolf Stephan, Christoph Wolff, Horst Weber, Theodor Göllner und Hermann Danuser.

Schon die Formulierung des Titels zu Gerhard Splitts Vortrag, „Schädlinge“, „Elemente“, „Nichtarier“. Die „Säuberung“ der Reichsmusikkammer weist beispielhaft auf das grundsätzliche, und im Anschluß an diesen Vortrag sofort und danach immer wieder diskutierte, Problem einer angemessenen Terminologie: es zeigte sich die (entlarvende) Unmöglichkeit ständig „in Anführungszeichen“ zu sprechen — dem Schreibenden fällt dies möglicherweise gar nicht so schnell auf. Dem gegenüber stand in der Diskussion jedoch genauso unüberwindbar das Widerstreben, eine neue Terminologie zu entwickeln, die das Unsagbare sagbar machen könnte.

Das zentrale Problem, das sich sehr schnell sowohl in den Referaten wie auch in den danach folgenden — z. T. sehr lebhaften — Diskussionen zeigte, kann man mit aller Vorsicht schlagwortartig im Spannungsfeld zwischen „Vergangenheitsbewältigung“ und „Historisierung“ ansiedeln. Historisierung bedeutet immer auch Relativierung, Distanzierung und Vergleichbarkeit (und damit Wiederholbarkeit), während der Aspekt der Vergangenheitsbewältigung die Singularität des Phänomens in den Vordergrund stellt. Dies ist eine Spannung, die sicher auch durch den sich anbahnenden Generationswechsel unter den Wissenschaftlern akut wird: Hatte der eine Teil der Beteiligten einen direkten biographischen Bezug zu den zur Diskussion stehenden Phänomenen, mußten sich die Jüngeren in irgendeiner Weise selbst dazu in Beziehung setzen. Eng damit zusammen hängen folgerichtig auch der Umgang mit den Quellen, sowie die Frage nach der Motivation und dem methodischen Fundament einer wissenschaftlichen Annäherung an das Phänomen „Exil“ — ein besonders heikles Feld, hat doch die Musikwissenschaft immer noch einen unübersehbaren Nachholbedarf an methodischer Reflexion gegenüber den anderen historisch ausgerichteten Geisteswissenschaften. Dies wurde überdeutlich auch in der abschließenden Diskussionsrunde zu Stand und Perspektiven der Exilforschung heute, in der unter der Leitung von Reinhold Brinkmann der Versuch eines interdisziplinären Austauschs gemacht wurde (mit den Musikwissenschaftlern Rudolf Stephan und Jürg Stenzl, dem Historiker Hartmut Mehringer und dem Kunsthistoriker Martin Warnke). Fazit: Vordringliches Etappenziel auf dem Weg zur „Aufhebung der Exilforschung durch sich selbst“ müßte — neben der systematischen Erschließung der Quellen über ihre Relevanz für spezifische Einzelfälle hinaus — eine ausführliche Debatte über das Problem der Historisierung sein, denn möglicherweise erübrigt sich der Gedanke der Selbstaufhebung, wenn der „Aufgabe“ der Vergangenheitsbewältigung ein über die „Bewältigung“ dieser Aufgabe hinausweisendes dezidiert historisches Interesse zur Seite gestellt wird.

Palestrina — Velletri, 12. bis 14. Juni 1992:

Convegno Internazionale di Studi "Ruggero Giovannelli e il suo tempo"

von Peter Ackermann, Frankfurt a. M.

Die 1973 gegründete "Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina" hat sich — neben ihren speziell auf Palestrina konzentrierten Konzert-, Publikations- und Kongreßaktivitäten (u. a. zwei Symposien in den Jahren 1975 und 1986) — mit dem Projekt "Musica e Musicisti nel Lazio" die Erforschung der Musikgeschichte der Region zur Aufgabe gemacht. Nachdem ein erster Kongreß 1988 Francesco Foggia gewidmet war, wurde diesmal Ruggero Giovannelli als einer der führenden römischen Komponisten der Schülergeneration Palestrinas ins Blickfeld gerückt.

Das dreitägige, von einer Ausstellung über Giovannelli begleitete, hervorragend organisierte und von herzlicher Gastfreundschaft geprägte Symposium, dessen Sitzungen sich auf Palestrina und Velletri, den Geburtsort Giovannellis, verteilten, hatte mit nahezu dreißig Beiträgen ein

umfangreiches, thematisch weitgespanntes Programm. Es reichte von grundlegenden Erörterungen der kirchenpolitischen und kulturellen Situation im Kirchenstaat auf dem Höhepunkt der Gegenreformation bis zu detaillierten Analysen kompositorischer Strukturen im Werk Giovannellis. Biographische und institutionengeschichtliche Beiträge setzten sich mit Giovannellis Mitgliedschaft in der päpstlichen Kapelle, seinem Kapellmeisteramt am Collegium Germanicum Hungaricum sowie seinen Beziehungen zur Kapelle des Herzogs von Altemps auseinander, aber auch mit Aspekten der Persönlichkeit auf der Basis graphologischer Untersuchungen sowie mit aufführungsgeschichtlichen Fragen. Im Rahmen der Beiträge zum kompositorischen Werk Giovannellis wurde neben den Messen insbesondere den Madrigalen und ihrer Stellung innerhalb der späten Phase der Gattung verstärkt Aufmerksamkeit geschenkt. Spezielle Untersuchungen zur Kompositionstechnik beschäftigten sich mit modalen Prinzipien, Dissonanzbehandlung und Intabulierungspraktiken, während musiktheoretische und -ästhetische Betrachtungen die Sicht auf die zeitgenössische italienische Literatur und Philosophie öffneten. Ausblicke auf übergreifende Strukturen der italienischen Musikgeschichte im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert ergänzten die Thematik. Eine interessante Gegenüberstellung von Kompositionen (weltlichen wie geistlichen) Giovannellis mit entsprechenden Werken Palestrinas erfolgte in den abendlichen Konzerten. Schließlich ist die rechtzeitig zum Kongreß vorgelegte Anthologie geistlicher Kompositionen Giovannellis, besorgt von Paolo Teodori, besonders hervorzuheben, die erste umfassende wissenschaftliche Edition von Werken des Nachfolgers Palestrinas im Kapellmeisteramt am Petersdom.

Insgesamt zeigte die Tagung, deren Referate in einem Kongreßbericht veröffentlicht werden, daß trotz der um 1600 einsetzenden Spezialisierung des polyphonen Repertoires der päpstlichen Kapelle auf eine spezifische Auswahl aus dem Œuvre Palestrinas Komponisten von Rang die römische Tradition der Vokalpolyphonie in durchaus eigenständiger Weise weiterzuentwickeln vermochten.

Blankenburg/Michaelstein, 19. bis 21. Juni 1992:

Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Vokalmusik Georg Philipp Telemanns

von Susanne Staral, Berlin

Anläßlich der 20. Internationalen Wissenschaftlichen Arbeitstagung am Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts in Michaelstein wurden Beispiele aus Telemanns reichem Vokalwerk in 23 Referaten, musikalischen Demonstrationen und Konzerten vorgestellt. Neben bewährten Telemann-Spezialisten nahmen auch jüngere Wissenschaftler und Künstler teil.

Das Telemann-Kammerorchester, das bei dieser Tagung mit seinem Leiter Eitelfriedrich Thom sein 40jähriges Bestehen feierte, präsentierte sich bei der musikalischen Eröffnung, den beiden Konzerten und der musikalischen Demonstration auf der Huysburg (als Gäste Sibylle Schuppli: Alt-Chalumeau, Jürg Gutjahr: Tenor-Chalumeau) in guter Form.

Den Teilnehmern aus sechs Nationen wurde in angenehmer Atmosphäre ein reichhaltiges, niveauvolles Programm geboten, das die wichtige Verbindung von Theorie und Praxis wiederum klar bestätigte. Die Referate werden, wie alljährlich, in den Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts veröffentlicht.

BESPRECHUNGEN

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

„Eine Musikgeschichte im gewohnten Sinne ist dieses Buch nicht“ (S. 9), so lautet der erste Satz. Und in der Tat: Namen wie Bizet, Couperin, Dvořák, Grieg, Mussorgskij, Pergolesi, Ravel, Schostakowitsch, Spohr und Weber wird man — neben weiteren — vergeblich darin suchen, andere wie Bartók, Brahms, Buxtehude, Chopin, Debussy, Mendelssohn, Verdi und Vivaldi, selbst Wagner, nur eher knapp erwähnt finden. Gattungen wie das Instrumentalkonzert, die Oper oder die katholische Kirchenmusik (mit Ausnahme des Mittelalters) werden kaum bedacht, ebenso wenig wie die Musik des nicht-deutschsprachigen Raumes etwa seit dem 18. Jahrhundert. Auch die Disposition scheint ungewohnt; rein quantitativ entfallen etwa 32 % des Umfangs auf das 9. bis 14. Jahrhundert, 5 % auf die „Frühneuzeitliche Musik. 15. und 16. Jahrhundert“, 20 % auf das Barock, 11 % auf die Klassik, 25 % auf das 19. und 7 % auf das 20. Jahrhundert. Großkapitel (d. h. solche von mindestens zwanzig Seiten) gelten dem Organum duplum, der Figurenlehre, Schütz, Bach, dem „Zwei-Welten-Modell“ der Romantik, Schubert und dem „grundsätzlich Neuen der Neuen Musik“.

Dies alles mögen Äußerlichkeiten sein, akademische Zählereien („Eine Beurteilung dieses Buches, die an der Erwartung einer Musikgeschichte im üblichen Sinne orientiert ist, könnte sich umfangreich darin erschöpfen, aufzuzählen, was alles hier fehlt“, S. 9) — in dessen verweisen sie, wenn auch zunächst via negationis, auf die starke Hand einer „konzeptionellen Maxime“ (S. 9), die dieses Buch regiert und die vom Verfasser positiv als „das Erleben der Musikgeschichte“ benannt wird, „die existenzielle Berührung durch Geschichte“, die vom Autor auf den Leser „übertragen“ werden soll (S. 9). „Ich bin es, der die Geschichte schreibt, durch mich ist sie hindurchgegangen, in ihr lebe ich — wie in einem Haus, [...] in dem der Leser, selbst in der Geschichte seiend, ein geschichtliches Zuhause zu finden

vermag.“ (S. 744) Das Stichwort — das auch die eingangs genannten ‚Fehlanzeigen‘ decken muß — heißt demnach Subjektivität, „erlaubte Ichlichkeit“ (S. 172), und es zieht sich wie ein roter Faden durch das gesamte Buch. (So erscheint es auch ganz in der Ordnung, wenn die letzte der insgesamt fünfzehn „Reflexionen“, die als systematisch orientierte „Haltepunkte der Besinnung“ den Gang der Darstellung interpunktieren, der Frage „Wer bin ich?“ gewidmet ist.) Daß mit Subjektivität gewiß nicht Subjektivismus gemeint ist („Diese Selektion ist extrem subjektiv. Aber sie ist nicht willkürlich...“, S. 9), sondern die methodisch kontrollierte und insofern „erlaubte“ Subjektivität des historisch-hermeneutischen Verstehens, die nach Möglichkeit ihre eigenen Prädispositionen reflektierend offenlegt, wird von Eggebrecht hinreichend deutlich gemacht. Der Spielraum allerdings, der sich aus dem hermeneutischen Grundgedanken ergibt, daß Geschichte nicht als solche, subjektunabhängig, sondern nur, „wenn wir sie denken und erzählen“ (S. 169), existent ist, wird von Eggebrecht radikal, bis an die äußersten Grenzen hin ausgenutzt. Bei aller erfrischenden Distanz gegenüber einem faden antiquarischen Objektivismus, der da unverdrossen urteilslos ‚Tatsachen‘ auf ‚Tatsachen‘ häuft, scheint jedoch die nicht weniger zum hermeneutischen Bewußtsein gehörige Einsicht in die unvermeidliche perspektivische Befangenheit jeglicher Subjektivität, die an der Faktizität des Überlieferten ihr Korrektiv findet, nicht immer zu dem Ihnen zu gelangen. (Steht es wirklich in der Freiheit des auswählenden Subjekts, beispielsweise Weber und Brahms am Rande der „Musik im Abendland“ zu lassen? Und wie genau ist die Relation zu denken zwischen den verschiedenen Ebenen, die innerhalb des Gesamtkomplexes Subjektivität ihren Ort haben, z.B. zwischen dem Subjekt als wissenschaftlichem Autor und als biographischem Ich?)

Die methodisch derart herausgehobene Rolle der Subjektivität lenkt die Aufmerksamkeit unmittelbar auf deren inhaltliche Bestimm-

heit. Worin besteht das Interesse des geschichtsschreibenden Subjekts an der Musikgeschichte? Die vielleicht fundamentalste Antwort — und im Rahmen einer kurzen Rezension kann es nur um das Grundsätzliche gehen — findet sich in einer zusammenfassenden Formulierung, die dem Sinne nach an mehreren Stellen anklingt: „die existentielle Interpretation der Geschichte, die sie unter dem Einsatz des gegenwärtigen Subjekts in die Richtung des für den Menschen prinzipiell Gültigen zu entzeitlichen sucht“ (S. 746). Man muß dies zusammensehen mit einer anderen Formulierung, die der Reflexion über „Musik hören — Musik verstehen“ (S. 718ff.) entstammt. Dort wird unterschieden zwischen dem — primären — ästhetischen (d. h. hier: sinnlich wahrnehmenden) und dem erkennenden (analytischen und geschichtlichen) Verstehen von Musik. In einer letzten Bewegung nun tritt das erkennende Verstehen über in eine Region, „wo das Grundsätzliche zu finden ist“: „Was ist das? Was überhaupt ist Musik? [...] Die Phänomene in ihrem Erscheinen und Verschwinden werden [...] zum Stoff für etwas, das dahinter oder darüber steht. Im immerzu Neuen, anderen, Unwiederholbaren der Geschichte sucht es (das Erkennen, B. S.) das Prinzipielle ausfindig zu machen, das Zeitlose und immer Seiende, in dem alles einzelne und Zeitliche aufgehoben ist — so weit der Blick schon reicht“ (S. 723).

Das sind für einen Historiker überraschende Worte. Paradox gesprochen gilt das Interesse des geschichtsschreibenden Subjekts gerade dem Überzeitlichen, Meta-Historischen, der „Ebene des Prinzipiellen, des in aller Geschichte konstanten Mittelbereichs“ (S. 550); und Eggebrecht läßt keinen Zweifel daran, daß hier eine „christologische Auffassung der Musik“ (S. 746) im Hintergrund steht, deren musikalisch-metaphysischer Kern die in der Musik erlebbare „Befreiung von der Zeit durchs schöne Spiel einer anderen Zeit“ (S. 553), die Transzendierung der Wirklichkeit durch die Gegenwart der Kunst, bildet. Es kann nicht verwundern, wenn bei einer solchen Musikauffassung, die in letzter Instanz auf eine existentiell-religiöse Sinngebung von Musik gerichtet ist, die Frage der „gehaltlichen Interpretation“ („ein Credo meiner musikwissenschaftlichen Arbeit“, S. 677) eine entscheidende Rolle spielt. Immer wieder sucht Egge-

brecht nach dem „Prinzip“ eines Komponisten oder einer Epoche, z. B. nach dem „Prinzip der Musik Mahlers überhaupt“ (S. 724), um sie „dem begrifflichen Erkennen zugänglich zu machen, sie ins Sprachbegriffliche gleichsam zu verdoppeln“ (S. 558) und dergestalt transformiert in seinen exegetischen Diskurs über Musik zu integrieren. Abgesehen davon, ob die aufgefundenen Prinzipien (etwa die „Deckungsgleichheit“ von Sinn und Gehalt im „Perioden- und Substanzenspiel“ der Wiener Klassik, S. 692, oder Mahlers „Polyphonie der Ambivalenzen“, S. 738) tatsächlich nahe genug an die konkrete Individualität des Komponierten herankommen, ergibt sich hier eine kardinale Schwierigkeit, die von Eggebrecht selbst mehrfach reflektiert wird: das Problem der Unnennbarkeit, das von Kant (den auch Eggebrecht in diesem Zusammenhang heranzieht, S. 413ff.) unter dem Begriff der „ästhetischen Idee“ gefaßt wird, „die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann“ (Kritik der Urteilskraft, §49). Es geht um eine Grenze, an die wohl jeder, der sich ernsthaft interpretatorisch auf Musik eingelassen hat, gestoßen ist, und es bezeichnet den ganzen Mut und die konsequente Ehrlichkeit des Verfassers, daß er sich — im vollen Bewußtsein möglicher Risiken und im Unterschied zu vielen anderen — für ein „Schreiben über Musik“ entschieden hat, „das aufs Ganze geht, indem es das Unnennbare nicht ausklammert“ (S. 451). Ob die Lösungen, die in diesem Zusammenhang immer nur Grenzwerte darstellen können, jeden überzeugen, steht auf einem anderen Blatt. Vielleicht zu rasch wird die Musik begrifflich dingfest gemacht und gut protestantisch („In principio erat verbum“) als zeichenhafte Repräsentation einer Aussage aufgefaßt, die dem Unnennbaren zu finiter Bestimmtheit verhilft. (Die gleichsam Kantische Alternative wäre, daß uns die Erfahrung großer Musik zu einem „Hinaussehen aufs Intelligible“ veranlaßt, ohne daß wir dieses begrifflich eindeutig positivieren könnten.)

Dieses Buch ist in seiner Radikalität des Auswählens wie in seinem interpretatorischen Engagement ein Ausnahmewerk in der zeitgenössischen musikwissenschaftlichen Landschaft. Daß überhaupt einer die Courage findet, in einer Zeit des rapide expandierenden Spezia-

listentums als einzelner eine Musikgeschichte zu schreiben, und dies auf der Grundlage einer entschiedenen inhaltlichen Konzeption, ist schon an sich verdienstvoll genug. In sich stimmig innerhalb des selbstgewählten interpretatorischen Ansatzes, sprachlich intensiv und pädagogisch durchdacht wendet es sich an einen breiten Leserkreis, der über das engere Fachpublikum weit hinausgeht. (Ein Vergleich mit Jacques Handschins berühmter Musikgeschichte von 1948 liegt nahe.) Man mag sich, und im einzelnen sicher oft zu Recht, reiben an der subjektzentrierten Rigorosität, mit der in dieser Musikgeschichte ausgewählt und geurteilt wird. Daß sie gegenüber neutraler positivistischer Informationsverwaltung und entgegen allem postmodernen Relativismus altmodisch-alteuropäisch den metaphysischen Optionen der Musik die Treue hält, macht ihr Risiko und ihre Chance aus. (August 1992) Bernd Sponheuer

WILLIBALD LEO FRH. v. LÜTGENDORFF: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Ergänzungsband erstellt von Thomas DRESCHER. Tutzing: Hans Schneider 1990. XXXI, 948 S.

Das biographische Verzeichnis der Geigen-Lautenmacher ist als zweibändiges Werk in einer 5. und 6. Auflage in letzter Revision von Lütgendorff 1922 in Frankfurt a. M. — Berlin erschienen (als Reprint bei Hans Schneider, Tutzing 1968 und 1975). Es gilt auch heute noch als das umfassende Standardwerk, obwohl es zwischenzeitlich mehrere Werke zu diesem Thema gibt — so René Vannes, *Dictionnaire universel des luthiers*, Brüssel 1951, mit Supplementbänden 1959 und 1985 (letzterer von Claude Lebet). Daß sich Thomas Drescher mit dem vorliegenden Band einer mühseligen und zeitaufwendigen Arbeit unterworfen hat, kann gar nicht hoch genug bewertet werden — hat doch die Fachwelt schon lange darauf gewartet.

Drescher beschreibt sein Arbeitsverfahren in der Einleitung (S. XIII): Zunächst sollten die Geigen-, ebenso die Bogenmacher erfaßt werden, deren Geburtsdatum etwa zwischen 1890 und 1965 liegt, im Lütgendorff also noch gar nicht aufgeführt sein können. Drescher ent-

wickelte dazu einen gut durchdachten Fragebogen, den er nahezu weltweit an die entsprechenden Fachleute bzw. deren Angehörige verschickt hat. Die Rücklaufquote dieser Fragebogenaktion betrug rund 35—40%. Ferner waren die Angaben der im Lütgendorff aufgeführten Instrumentenbauer nach dem neuesten Stand der Forschung zu ergänzen bzw. zu korrigieren.

Daß Drescher für seine Arbeit das im Nachlaß Lütgendorff (gest. 31. Dezember 1937) vorhandene Material nicht hat einsehen dürfen, ist mit Bedauern zu vermerken. Trotz dieser und noch manch anderer Schwierigkeit hat er fast 4700 biographische Nachweise in übersichtlicher Form zusammengestellt, die er, wie folgt, anlegt: Die Kopfzeile enthält den Familiennamen (ggf. auch Varianten desselben), Vornamen, in chronologischer Reihenfolge die Orte des Wirkens sowie als Kürzel nach den internationalen Landeskennzeichen das Land. Es folgen die Lebensdaten, häufig auch nur die bisher bekannten Schaffenszeiten eines Meisters. Ein kurzer biographischer Abriss sowie Angaben zu den gefertigten Instrumenten vervollständigen die Eintragung.

Drescher nennt stets die Quelle, auf die er seine Aussagen stützt. Von Fall zu Fall folgen noch Standorthinweise zu einzelnen Instrumenten. Zu diesem Punkt wünschte sich der Benutzer mehr Angaben, zumal etliche Bestands- oder Ausstellungskataloge von Museen und Privatsammlungen vorliegen, Angaben, die Drescher in seiner sehr ausführlichen Bibliographie (S. 771—813) in Auswahl und in Fortsetzung der Lütgendorffschen Arbeit auführt. Abbildungen von Zetteln und Brandstempeln finden sich am Schluß des Bandes (S. 815—945) in unregelmäßig verkleinerter Form, wodurch Drescher den Mißbrauch im Umgang mit Etiketten ausschalten möchte.

Die mehr als 1500 Ergänzungen und Korrekturen, die sich auf die 5. und 6. Auflage des Lütgendorff von 1922 beziehen, sind durch einen vorangestellten Keil kenntlich gemacht. Drescher unterscheidet hierbei drei Arten von Ergänzungen: 1) die bloße Korrektur von Lebens- oder Schaffensdaten; 2) Korrekturen bzw. Ergänzungen nach dem heutigen Stand der Forschung — kenntlich gemacht durch ein „Ergänzend“; 3) vollständige Neufassung des Artikels. Drescher hat mit dem Ergänzungsband keine lexikalische Vollständigkeit ange-

strebt, sondern die Arbeit Lütgendorffs fortsetzen wollen. Er verzichtet daher auf die Beschreibung von industriellen Fertigungsstätten, mögen sie in ihrer Produktion auch noch so bedeutend sein, und beschränkt die biographischen Angaben auf Instrumentenbauer und Bogenmacher. Da Drescher selbst nicht Geigenbauer, sondern Philologe und Historiker ist (allerdings auch Musiker), verzichtet er ebenfalls auf die stilistische und qualitative Beurteilung der gefertigten Instrumente.

Drei Register — eine Liste der Bogenmacher, ein Orts/Namen-Register (unter dem Ortsnamen sind die dort wirkenden Meister aufgeführt) sowie ein Länder/Ort-Register — erleichtern das Arbeiten mit dem umfangreichen Nachschlagewerk. Dem großen Vorbild Lütgendorff widmet Drescher „ein kurzes Portrait“ vor dem lexikalischen Teil, in dem er dessen Persönlichkeit in ihrer Vielseitigkeit und Arbeitsweise feinsinnig nachzeichnet. Daß sich bei der Fülle des Materials der eine oder andere Fehler einschleichen würde, hat Thomas Drescher schon selbst angemerkt. Daß die Bezeichnungen der Standorte (Museen o. ä.) mal in Landessprache, mal in Deutsch, hier gelegentlich auch fehlerhaft, erfolgen, tut dem ganzen keinen Abbruch, denn jeder, der sich mit einem solchen Werk beschäftigt, weiß, was gemeint ist. Daß das Arbeiten mit dem Ergänzungsband auch als Anregung dienen sollte, den noch immer nicht vollständig erforschten alten Meistern eine Studie zu widmen — so der neapolitanischen Familie Gagliano —, sei lediglich am Rande vermerkt. Vielleicht finden in einer zweiten Auflage dann auch der Basler Geigenbaumeister Felix Grieder oder Jean Joseph Honoré Derazey aus Mirecourt Eingang in dieses so hervorragend gearbeitete Werk.

Thomas Drescher hat mit dem vorliegenden Ergänzungsband nicht nur Außerordentliches geleistet, er hat damit sowohl der Fachwelt als auch dem interessierten Laien ein wichtiges Nachschlagewerk an die Hand gegeben, auf das niemand beim Arbeiten mit einem solchen Stoff verzichten können.

(Juli 1992)

Dagmar Droysen-Reber

Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil. Band 5: Die Oper auf der Bühne. Hrsg. von Lorenzo BIANCONI und Giorgio PESTELLI. Laaber: Laaber-Verlag 1991. 372 S., Abb.

Mit dem vorliegenden Band setzt der Laaber-Verlag die deutsche Ausgabe der *Storia dell'opera italiana* fort. Daß die in der Besprechung von Band 4 (MF 45/1992, Heft 1) formulierte Kritik an der redaktionellen Betreuung — wenn auch mit Einschränkungen — hier wiederholt werden müßte, ist zu bedauern.

Die Oper auf der Bühne: unter diesem Titel sind drei ebenso grundlegende wie kenntnisreiche Arbeiten zur Oper als Bühnen- und Theaterereignis vereint. Mercedes Viale Ferrero entwirft auf der Grundlage theoretischer Vorüberlegungen zur Raumfunktion, zu Gattungsspezifika, zum Zeitgeschmack und Stil und schließlich zum Selbstverständnis des Bühnenbildners eine fundierte Geschichte der Opernszene und des Bühnenbildes. Gerardo Guccini (*Spielleitung und Regie*) untersucht die Organisation der Opernaufführung, die Aufgaben und Funktionen bei der praktischen Realisierung, wobei er dem Paradigmenwechsel um 1930 hin zum Regietheater — exemplarisch beleuchtet anhand der Arbeiten von Luchino Visconti, Franco Zeffirelli, Giorgio Strehler und Luca Ronconi — besondere Aufmerksamkeit schenkt. Kathleen Kumick Hansell (*Das Ballett und die italienische Oper*) schreibt eine Geschichte des italienischen Bühnentanzes, eines Tanzes, der zwar als entr'acte oder am Aktluß eine wichtige Komponente der Opernaufführung darstellt, indes nie als integraler Teil fungierte.

Die Publikation ist mit zahlreichen Abbildungen — Theaterbauten, Bühnenbilder, Szenenanweisungen, Szenenphotos und Figuren — ausgestattet, die in ihrer exemplarischen Auswahl und Kommentierung einen guten Überblick über die Geschichte der szenischen Gestaltung der italienischen Oper bieten.

(Juli 1992)

Hans-Joachim Wagner

THOMAS J. MATHIESEN: *Ancient Greek music theory. A catalogue raisonné of manuscripts.* München: G. Henle Verlag (1988). XC, 828 S. (*Internationales Quellenlexikon der Musik. B XI.*)

Mit der vorliegenden RISM-Publikation (Serie B) unternimmt der durch seine Forschun-

gen zur antiken Musik bekannte Autor den Versuch, „sämtliche griechischen Codices, in denen wesentliche Teile der altgriechischen Musiktheorie enthalten sind, detailliert zu beschreiben und aufzuschlüsseln“ (Vorwort S. XXIII). Zunächst informiert er über die Motive und den methodisch durchdachten Ablauf seiner sich über 13 Jahre erstreckenden Arbeit, ferner über einige Kriterien für die Aufnahme antiker Autoren und der in griechischer Sprache überlieferten Manuskripte vom 11. bis zum ausgehenden 17. Jahrhundert, ausführlich dann (S. XXXVI—XL) über die systematische Gestaltung des Quellenkatalogs (vgl. dazu auch die programmatischen Erklärungen des Verfassers: *Towards a Corpus of Ancient Greek Music Theory*, in: *Fontes artis musicae* 25 (1978), no. 2, S. 119—134). Geordnet nach Ländern, Städten und Bibliotheken folgen als Hauptteil der Publikation die Auflistung, die strukturelle sowie inhaltliche Aufschlüsselung und die subtile Kommentierung von 299 griechischen Codices mit detaillierten bibliographischen und chronologischen Angaben, mit transkribierten Abschnitten aus den handschriftlichen Vorlagen und mit umfangreichen quellenkundlichen, philologischen sowie inhaltlichen Anmerkungen.

Aus der Vielfalt der von Mathiesen angebotenen Beobachtungen und erzielten Ergebnisse können hier nur einige summarisch genannt werden. Erfasst, analysiert und kommentiert wurden von ihm außer bereits bekannten viele neue Handschriften, welche Musikologen und Editoren wie Karl von Jan u. a. entgangen waren, auch einige einst bekannt gewesene, dann als verschollen geltende Codices. Identifizieren ließen sich durch vergleichende Studien verschiedene Traktate, die früheren Katalogen zufolge als anonym angesehen wurden, ferner mehrere Schreiber und einstige Besitzer von Manuskripten. Wiederholt gelang es Mathiesen, bislang unentdeckte Beziehungen zwischen einzelnen Abhandlungen und Schreibern zu eruieren. Register der antiken Autoren (S. 781—792), alphabetisch geordnete Incipits der griechischen Traktate (S. 793—817), die Namen der Schreiber (S. 819f.) und ein Register von weiteren Personen (S. 821—828) erleichtern den Umgang mit der Fülle des dargebotenen und beschriebenen Materials. Hervorzuheben sind noch eine Liste

von Konkordanzen zur Sammelausgabe altgriechischer Musiktraktate des Karl von Jan, Verzeichnisse von herangezogenen Handschriftenkatalogen führender europäischer Bibliotheken und von Editionen musiktheoretischer Abhandlungen griechischer Autoren, welche inzwischen um einige neuere Ausgaben zu ergänzen wären (vgl. dazu Egert Pöhlmann, *Zur Erforschung der antiken Musik: Tendenzen und Desiderate*, in: *Beiträge zur antiken und neueren Musikgeschichte*, Frankfurt a. M.-Bern-New York-Paris 1988, S. 12—20).

Insgesamt handelt es sich bei dem fundamentalen Quellenkatalog Mathiesens um eine mit mustergültiger Akribie angefertigte und vom Verlag sorgfältig betreute Publikation, die künftigen Editoren umfangreiches Material und grundlegende Hinweise für textkritische Veröffentlichungen bislang unbekannter wie auch bereits ohne umfassende Quellenstudien vorgelegter Traktate liefert. Außerdem bieten besonders die neu ermittelten Codices wertvolle Anregungen für zukünftige historische, ästhetische und philologische Spezialuntersuchungen zur altgriechischen Musiktheorie, ihren Autoren und deren Rezeption vor allem vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. (Juli 1992) Günter Fleischhauer

MICHAEL WITTMANN: *Vox Atque Sonus. Studien zur Rezeption der Aristotelischen Schrift "De anima" und ihre Bedeutung für die Musiktheorie. Erster Teilband: Studien, Zweiter Teilband: Texte.* Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1987 XIII, 346, 336 S., Abb.

Ausgangspunkt von Michael Wittmanns Untersuchungen ist Johannes de Muris' Definition der Musik in dessen 1321 an der Pariser Sorbonne gehaltenen Vorlesung *Notitia artis musicae*. Die Musik, so Muris, wird konstituiert durch zwei Momente, durch Zahl und Klang; dementsprechend müssen die „Musiker“ nun auch beide (!) Momente ihren Betrachtungen zugrunde legen (diese Formulierung erscheint bereits im 13. Jahrhundert als stereotype Wendung, u. a. bei Garlandia, Pseudo-Aristoteles, Engelbert, Odington, Grocheo).

Die von Muris eingeforderte neue Konzeption von Musiktheorie verweist auf Konsequenzen der im 13. Jahrhundert einsetzenden, das Hoch- und Spätmittelalter entscheidend prägenden Rezeption der aristotelischen Werke: Die wissenschaftliche Disziplin Musik wird, da ihr Untersuchungsgegenstand — das Intervall — nach Aristoteles sowohl eine mathematische (numerus) als auch eine physikalische Komponente (sonus) hat, neu bestimmt als Wissenschaft zwischen Mathematik und Physik, als 'scientia media' (ebenso wie die Optik und Astronomie); sie hört — auch institutionell — auf, eine rein mathematische Disziplin zu sein (so wird sie z. B. 1255 als quadri-viale Disziplin aus dem Curriculum der Pariser Artistenfakultät entfernt). Doch woher beziehen die „Musiker“, um diesem neuen Anspruch des Faches Musik gerecht zu werden, ihre Kenntnisse von der ‚physikalischen‘ Beschaffenheit des Klanges? Die Erforschung des Schalles/Klangles als fest umrissene wissenschaftliche Disziplin — die Akustik — zeichnet sich erst seit der Neuzeit (Galilei, Mer-senne) ab.

Der literarische und damit wissenschaftliche Ort, der dem Hoch- und Spätmittelalter als Wissensquelle und Ausgangspunkt der Überlegungen gedient hat, ist die aristotelische Schrift *De anima*. In Buch II Kapitel 8 beschäftigt sich Aristoteles nicht nur mit dem Gehör (als Teil der anima sensitiva), sondern auch mit dem, was das Gehör wahrnimmt, mit dem Schall (Klang) sowie dem Vorgang der Schallerzeugung selbst. Die inhaltliche Auseinandersetzung des Hoch- und Spätmittelalters mit dieser Thematik innerhalb der reichen Kommentar- und Quaestionenliteratur zu *De an. II 8* nun wissenschaftlich aufzuarbeiten und deren musikhistorische Relevanz für eine neue Konzeption von Musiktheorie zu untersuchen, stellte Wittmann vor zwei gravierende Probleme. Erstens ist der größte Teil der — handschriftlich überlieferten — Kommentar- und Quaestionenliteratur zu *De an. II 8* zur Zeit noch nicht in Editionen zugänglich. Eine „repräsentative Auswahl“ von zwölf Texten, die Wittmann mit einer Ausnahme dem umfangreichen Bestand der handschriftlichen Aristoteles-Literatur der Biblioteca Vaticana entnommen hat, ist daher — neben den gedruckten *De anima*-Kommentaren und -Quaestionen der ‚großen‘ Philosophen — nicht nur

den Studien zugrunde gelegt, sondern im zweiten Band der Dissertation erfreulicherweise auch ediert. Zweitens wurde dadurch, daß die antike und arabische Aristoteles-Rezeption für die hoch- und spätmittelalterliche Kommentierung von *De an. II 8* zunehmend inhaltliche Bedeutung erlangte, die Aufarbeitung auch dieser Quellen notwendig, so daß die Dissertation „mehr und mehr zu einer eher wissenschaftshistorisch orientierten Studie, in der die Rezeptionsgeschichte der Aristotelischen Tonlehre nach *De anima* II, 8 im Mittelpunkt steht“ (S. 15) wurde. Geradezu historisch flächendeckend hat Wittmann solche Schriften zusammengetragen und ausgewertet, die sich seit der Antike bis zum Beginn der modernen Akustik mit der aristotelischen Lehre vom Schall/Klang gemäß *De an. II 8* beschäftigt und auseinandergesetzt haben. Als ein wesentliches Ergebnis stellt sich dabei die Einsicht ein, daß fast zweitausend Jahre lang diese aristotelische Lehre vom Schall/Klang und von der Schallerzeugung aus *De an. II 8* das alleinige Erklärungsmuster abgegeben hat, das in verschiedenen Interpretationsansätzen, Modifikationen bis zu neuplatonischen Adaptionen hin — zumeist als reine Literatur-Diskussion, empirische Ansätze waren eher die Ausnahme — immer wieder durchgearbeitet und ausgelegt worden war. Daß bei diesen sehr breit und materialreich angelegten Untersuchungen die Bedeutung der Rezeption von *De an. II 8* für die jeweilige Konzeption von Musiktheorie nur mehr in einem zehneitigen „Ausblick“ abgehandelt wird, ist verständlich; ihre detaillierte Erörterung muß, wie Wittmann zu Recht vermerkt, Aufgabe anderer, weiterer Arbeiten sein.

Die Rezeptionsgeschichte von *De an. II 8*, so wie sie Wittmann ausgebreitet hat, läßt jedoch auch als — nicht explizit reflektiertes — Problem deutlich werden, daß die inhaltliche Aneignung und musiktheoretische Anwendung vom jeweiligen umfassenden geschichtlichen Kontext geprägt ist, so daß *De an. II 8* sogar in neuplatonische Musiktheorien einfügbar war. Die *i n n o v a t i v e n* Momente, die der hoch- und spätmittelalterlichen Musiktheorie eignen, sind bedingt durch die Rezeption des *g e s a m t e n* Aristoteles, insbesondere aber der ‚naturwissenschaftlichen‘ Schriften. Für die neue wissenschaftliche Stellung des Faches Musik als 'scientia media' sind vor

allein die entsprechenden aristotelischen Ausführungen in der *Physikvorlesung* (II 2) und der 2. *Analytik* (I 9 und I 13) bestimmend gewesen; *De an.* II 8 rundet dabei die Argumentation und das Wissen eher ab. Für die Bewältigung und Lösung von Problemen, die sich aus dem Bereich der musikalischen Zeitmessung und Notation ergeben — das gilt auch für Muris' neue Notationslehre der *Notitia artis musicae* —, sind die Vorgaben der aristotelischen Prozeß- und Zeittheorie (Zeit bzw. Zeiteinheiten als Maß der Bewegung) und der Lehre vom Kontinuum und seiner Teilbarkeit sehr viel relevanter; die Schallerzeugungstheorie aus *De an.* II 8 fügt sich auch hier vervollständigend ein. Die Originalität etwa des Grocheoschen Musiktraktates verdankt sich zu einem großen Teil dem Vorbild der aristotelischen *Lehre von den Lebewesen* mit ihrer Klassifikation und Beschreibung der Gattungen und Arten; analog dazu entstand die Klassifikation und Beschreibung der musikalischen ‚Gattungen und Arten‘

Wurde in der mathematisch-spekulativen Musiktheorie, so bei Boethius, mit *De an.* II 8 die klanglich reale Seite der Musik in ihrer Beschaffenheit und Entstehung — eher kurz — skizziert, so benutzt Muris *De an.* II 8 im Kontext der ‚scientia-media‘-Diskussion in seiner Boethiusparaphrase *Musica speculativa*, wie Wittmann darlegt, nun dazu, den numerus, der nach Aristoteles zwar nicht Grund und Wesen, jedoch die causa formalis der Intervalle angibt bzw. bezeichnet, an einen physikalischen Sachverhalt zu binden (konkret: Muris referiert — etwas ausführlicher als Boethius — *De an.* II 8 und gibt in wenigen Sätzen an, was der numerus am Klang bzw. an den Intervallen bezeichnet). Zugleich hat Muris damit das traditionelle mathematische Modell der boethianischen *Institutio musica* wieder in die Musiktheorie — das Alte neu gewendet — zurückgeholt; wurde aber mit Muris' Boethiusparaphrase auf diese Weise tatsächlich eine neue Konzeption von Musiktheorie vorgelegt?

(Mai 1992)

Ellinore Fladt

Die Schulordnung und das Gemerkbuch der Augsburger Meistersinger. Hrsg. von Horst BRUNNER, Waltraud DISCHNER, Eva KLE-

SATSCHKE, Brian TAYLOR. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1991 IX, 233 S. (Studia Augustana. Band 1.)

Der beim ‚Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder‘ für die frühe Neuzeit zuständige Horst Brunner führte Regie auch bei diesem Band, der seit 1958 ersten größeren Veröffentlichung zur 1534 vom Magistrat gebilligten Augsburger Singergemeinschaft. Mehr beteiligt war er hier auch beim weitgehend diplomatisch abgedruckten *Gemerck Buech* (4° Cod. Aug. 217 der Augsburger Bibliotheken). Den größten Teil dieses Bandes nehmen die Protokolle für den Zeitraum 1610 bis 1701 ein. Darin festgehaltene Fehler beim Singen sind instruktiv für dessen Beurteilung, ungewöhnlich der sonst meist immanente Leitgedanke, mit dem Singen Besserung zu fördern. Nach 1648 fanden von insgesamt 170 *singschulen* nur mehr 31 statt. Die hier veröffentlichten Dokumente sind wesentliche Vervollständigung unserer Kenntnis, bisher sind solche nur aus Nürnberg und Iglau in Mähren veröffentlicht.

(Juni 1992)

Christoph Petzsch

NIKOLAOS M. PANAYOTAKIS: Franghiskos Leontaritis (Londariti). Musicista cretese del Cinquecento. Testimonianze sulla sua vita e la sua opera. Venezia: Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia 1990. LII, 270 S., Abb., Notenbeisp.

Die vorliegende Quellensammlung zu Leben und Werk des Franghiskos Leontaritis (Texte des Autors in Griechisch, Texte der Quellen in Originalsprache) enthält auch für die Musikwissenschaft interessantes Material; denn sie gibt ein lebendiges Bild vom Leben dieses nahezu vergessenen kretischen Musikers und Komponisten, der als Sänger so renommierten Kapellen wie der von San Marco oder der Albrechts V von Bayern angehört hatte.

Der Historiker und Philologe Nikolaos M. Panayotakis ordnet das Quellenmaterial in zwei Abteilungen an, von denen die erste umfangreichere Zeugnisse zum Leben des Leontaritis und die zweite Angaben zu den überlieferten Werken enthält. Erhalten sind — wenn auch teilweise unvollständig — drei Messen, 76 Motetten und zehn Madrigale und Napoli-

tanen. Für die musikwissenschaftliche Beurteilung der Werke versicherte sich Panayotakis der Unterstützung des britischen Musikwissenschaftlers Graham Dixon, der auch eine Ausgabe der Werke Leontaritis' vorbereitet. Im zweiten Teil seiner ausführlichen Einleitung skizziert Panayotakis das Leben des Leontaritis, wie es sich auf Grund der von ihm veröffentlichten Quellen darstellt. Franghiskos Leontaritis wurde ungefähr 1518 in Chandakas (Candia), der Hauptstadt der damals venezianischen Provinz Kreta, als unehelicher Sohn eines katholischen Geistlichen griechischer Abstammung geboren. Auf Kreta hatte sich nach jahrhundertelangen Aufständen gegen die venezianischen Herren seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts ein einheitliches griechisch-italienisches Bürgertum gebildet, das durch gemeinsame wirtschaftliche Interessen und eine Kultur, in der sich lateinisch-italienische mit griechisch-byzantinischen Elementen mischten, zusammengehalten wurde. Franghiskos wuchs im Umfeld der Hauptkirche Ajos Titos (San Tito) auf, an der sein Vater tätig war. Von dieser Kirche waren alle musikalischen Neuerungen, wie die Einführung der westeuropäischen Polyphonie, ausgegangen, und seit dem 15. Jahrhundert war ihr eine Schola für Kirchenmusik angegliedert. Es ist anzunehmen, daß Franghiskos hier seine musikalische Ausbildung erhielt. Sicher ist, daß er seit seinem 19. Lebensjahr bis 1544 Organist an Ajos Titos war. 1549 findet man den Kreter dann als cantore in der cappella von San Marco unter Adrian Willaert.

Aus seiner Zeit in Venedig stammen die ältesten erhaltenen Kompositionen, sämtlich hochgestellten Persönlichkeiten gewidmet, die ihm für sein Fortkommen nützlich sein konnten, so z. B. zwei Motetten für die Hochzeit Johann Jakob Fuggers 1560. Der Musiker aus Kreta war bald in das Musikleben Venedigs integriert und wirkte als begehrt cantore in Konzerten in den Salons der Adligen oder bei den Bruderschaften mit. Leontaritis' Name wird gemeinsam mit denen der berühmtesten Musiker seiner Zeit genannt. 1556 jedoch verläßt der Kreter wohl auf eigenen Wunsch den Chor von San Marco, und 1562 findet man ihn in der bayerischen Hofkapelle Albrechts V. wieder. Seinen Wechsel nach München hatte der kretische Musiker, wie es scheint, von langer Hand vorbereitet, hatte er doch bereits seit

1554 Umgang mit dem Flamen L. Stopius, der für Albrecht V. und die Fugger u. a. Musikinstrumente und Musiker nach Bayern vermittelte. Der Monarch kannte den Kreter persönlich und schätzte ihn als fähigen Musiker und geistreichen Menschen. Als Mitglied des Chores der Hofkapelle begleitete Leontaritis Albrecht V. gleich 1562 nach Prag zur Krönung seines Schwagers Maximilian II. von Böhmen.

Während seiner Zeit in München gab Leontaritis 1564 und 1566 zwei Motettensammlungen heraus, die in Venedig gedruckt wurden. Die erste Sammlung enthält geistliche und weltliche Werke, die zweite ist allein geistlichen Kompositionen vorbehalten. Aus der zweiten Sammlung sind 21 von 38 Motetten vollständig überliefert, während von der ersten nur ein Stimmbuch erhalten ist. Ebenfalls in München entstanden drei Parodiemessen, die erste *Missa super Aller mi faut* ist J. J. Fugger gewidmet, die zweite *Missa super Je prens en grez* vermutlich für den Chor der bayerischen Hofkapelle geschrieben, da sie in einer Abschrift des Hofkopisten Jean Pollet vorliegt wie auch die dritte *Missa super Laetatus sum*. Vier Madrigale und zwei Napolitanen erschienen in venezianischen Sammeldrucken gemeinsam mit den Werken der bekanntesten Komponisten der Zeit.

1566 verließ Leontaritis die Münchener Hofkapelle, geriet 1567 in Venedig in eine Spionageaffaire, die ihn finanziell derart ruinierte, daß keiner seiner ehemaligen Gönner mehr bereit war, ihm zu helfen und seine Rückkehr nach München zu ermöglichen. So ging er schließlich in seine alte Heimat Kreta zurück, wo er bis zu seinem Tod ungefähr 1572 blieb.

(Januar 1992)

Konstanze Jablonowski

SABINE EHRMANN: *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. IX, 206 S. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 2.)*

Autobiographien, aufgezeichnete Erinnerungen, Briefe, Schriften zu Ästhetik und Kompositionsmethoden, Lehrsätze und Auseinandersetzungen mit den Zeitgenossen sind die besten Quellen erster Hand für den Forscher, der sich für einen Komponisten, sein

Werk und seine Epoche interessiert. Viele, wenn auch längst nicht die Mehrzahl der großen Musiker haben solches Quellenmaterial hinterlassen und für so manchen bedeutenden Komponisten gilt es noch, in Archiven Verstecktes, unveröffentlichte Manuskripte oder frühe Drucke zu finden, in die Biographie, Stil- und musikalische Entwicklungsgeschichte einzuordnen und aufzuschlüsseln.

Sabine Ehrmanns Schrift, die „Konventionelles und Eigenständiges im Denken Claudio Monteverdis“ (so eine Kapitelüberschrift) anhand der Grundbegriffe des an einer Stilwende schaffenden Komponisten, seiner schriftlichen Zeugnisse, Briefe und der Auseinandersetzung mit Giovanni Maria Artusi untersucht, enthält eine Fülle von Dokumenten, die im italienischen Original und in deutscher Übersetzung vorgelegt werden: von 127 erhaltenen Briefen sind 33 aufschlußreiche Briefe und sechs Vorreden zu Partitur-Drucken ausgewählt, mustergültig editiert und kommentiert.

Mit besonderem Interesse liest man das Kapitel „Die Ausrichtung der Musik auf den Zuhörer“ (S. 29–35) — selten haben Komponisten über diesen Aspekt der Rezeption ihrer Werke selbst geschrieben. Monteverdi fordert vom musikalischen Werk, daß es „unterhält und bewegt“ um auf den Zuhörer zu wirken; „die von der Musik geforderte wirkende Kraft bedarf eines Textes, der zunächst den Komponisten zu einer Affektdarstellung in der Musik bewegt. Der so dargestellte Affekt vermag dann auch auf den Hörer zu wirken. Aus mehreren Komponenten setzt sich also in der dramatischen Musik die Forderung nach Wirkung zusammen, die sich — verkürzt gesagt — im *muovere gli affetti* erfüllt“. (S. 29 u. 31, Anm. 20, S. 172). Es ist dies wohl das historisch erste Beispiel der Aussage eines Komponisten, der die Wirkung seiner Musik auf den Zuhörer analysiert und praktisch zu erreichen sucht.

Sabine Ehrmann breitet auf 188 Seiten eine Fülle interessanter Dokumente aus und fügt bibliographisches Material, Namen- und Titelregister sowie ein Sachregister bei. Die Monteverdi-Literatur ist hier durch einen für Forschung wie Musikverständnis überaus wertvollen, man möchte meinen, unumgänglichen Beitrag bereichert.

(Juni 1992)

Peter Gradenwitz

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

Dies ist nicht nur eines der wichtigsten Bücher, die von venezianischer Musik oder von Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts handeln, sondern zudem eines der wichtigsten über die Oper als Gattung; der Untertitel, der auf den ersten Blick etwas blaß scheinen könnte, beschreibt dabei genau das Grundanliegen des Buches — nämlich, daß es die konstitutiven Elemente der Gattung aus deren frühester Entwicklung heraus nachzeichnet, und zwar ebenso in ihrer Struktur wie in ihrer historischen Entwicklung und mit einem weit über die Grenzen der „bloßen“ Musik hinausreichenden Quellenfundament.

Rein historisch gesehen erfaßt die Studie lediglich die 41 Jahre zwischen der Eröffnung des Teatro S. Cassiano (1637) und der des Teatro S. Giovanni Grisostomo (1678), greift aber — besonders bei der Diskussion der Librettivoraussetzungen — auch auf frühere Verhältnisse aus. Die Darstellung der Aspekte ist nur locker an die Ortsgeschichte gebunden; dieser primär systematische Zugang ermöglicht schließlich die weitausstrahlende Aussagekraft des Buches. Rosand gliedert es in 13 Kapitel: Diese beschreiben die lokalen und formalen Voraussetzungen der Oper, die Formulierung der Funktionen des öffentlichen Opernbetriebs, die Schlüsselstellung von Giulio Strozzi's *La finta pazza*, die Bedeutung der venezianischen Lokalbezüge in den Opern, die Institutionalisierungs-Vorgänge vor allem der 1650er Jahre, das Zusammenspiel von Librettist und Komponist, Sänger-Aspekte, das historische Verhältnis von Rezitativ und Arie sowie die Entstehung der Arienformen im Kontext der Dramatik, handlungsbestimmte Arien-Typen und Lamento-Formen, bevor der Verfall der direkt venezianischen Tradition beleuchtet wird. Das Spektrum der allgemeinen Opern-Facetten reicht dabei von den Voraussetzungen des Begriffs „Dramma per musica“ zum — sujet-abhängigen — Problem der „drei aristotelischen Einheiten“; die Funktion der Textbücher wird ebenso beschrieben (auch die der „commemorative librettos“, die für die Verbreitung der Gattung von immenser Bedeutung waren) wie die Voraussetzungen für

die „Institution“ der Primadonna (auch: in der für die Gattung elementaren Differenzierung zwischen Sänger und Schauspieler) oder die Entstehung musikalischer Formen in Abhängigkeit von den poetischen Strukturen der Texte.

Das Buch enthält einen reichen Dokumententeil (etwa mit ausführlichen Zitaten aus Libretti) sowie einen 212 Seiten starken Notenanhang, der in 98 Beispielen einen wertvollen Querschnitt durch das musikalische Repertoire der venezianischen Oper gibt. So ist Ellen Rosands Buch auch über den theoretischen Teil hinaus ein umfassendes Resümee der Forschungsleistungen zum Thema an sich in den zurückliegenden Jahrzehnten und zugleich — mit Blick auf weitere Arbeitsansätze — „grundlegend“ im ursprünglichen Wortsinn. (Juli 1992) Konrad Küster

KARL HELLER: *Antonio Vivaldi. Leipzig: Reclam-Verlag 1991. 469 S.*

Durch vielbeachtete Vivaldi-Publikationen hat sich der an der Rostocker Universität als Professor für Musikgeschichte wirkende Autor in den vergangenen Jahrzehnten als profunder Kenner der Musik des venezianischen Meisters ausgewiesen. In der vom Verlag zur 250. Wiederkehr vom Todestag des Komponisten vorgelegten Biographie verfolgt Heller nun das komplexe Ziel (S. 5), „von der Basis des heute erreichten, aktuellen Forschungsstandes aus ein Bild des Künstlers zu zeichnen, das in einem überschaubaren Rahmen alle wesentlichen Seiten seines Lebens und Schaffens und seiner musikgeschichtlichen Wirkung zu erfassen sucht“. Dies ist dem Autor in hervorragender Weise gelungen.

Nach einleitendem Überblick über verschiedene Etappen der Vivaldi-Forschung und der Pflege seiner Musik im 19. und besonders in der 2. Hälfte unseres Jahrhunderts sowie einem Exkurs zur historischen Situation und dem musikkulturellen Umfeld in Venedig zu Lebzeiten des Komponisten (1678—1741) handelt Heller auf der Grundlage von umfassend gesammelten und detailliert interpretierten biographischen Zeugnissen (Briefen, Tagebuch-Aufzeichnungen, Aufführungsberichten, Protokoll- und Rechnungsbüchern und ande-

ren — auch neu erschlossenen — Dokumenten) sowie unter differenzierter Auswertung vieler in den letzten Jahren gewonnener Erkenntnisse der internationalen Vivaldi-Forschung zunächst über dessen Ausbildung zum Priester und zum „Musico di Violino Professore Veneto“ (S. 43ff., 47ff.) sowie dessen erste Wirkungsperiode (1703—1717) am dortigen Ospedale della Pietà (S. 59ff.). Es folgen fundierte Ausführungen über Vivaldis bislang zu wenig gewürdigte Karriere als Opernkompontist und -impresario in verschiedenen Städten Italiens (1713—1739), seine dabei errungenen Erfolge und erlittenen Niederlagen (S. 124ff.), zur Vielfalt seines Wirkens und seiner Beziehungen zu aristokratischen Gönnern und Auftraggebern in den reifen Schaffensjahren (etwa 1718—1731) in Mantua, Rom und anderen Musikzentren (S. 177ff., 189ff., 194ff.), schließlich über die veränderte Situation des Komponisten im letzten Lebensjahrzehnt in Venedig und in Wien (1723—1741), über einige Ursachen der gesunkenen Wertschätzung des vorher in Europa berühmten „Prete rosso“ (S. 327ff.).

Analytische Untersuchungen ausgewählter Werke, die zur jeweiligen Etappe und Lebensstation gehören, werden — nach Gattungen geordnet — eingefügt. Hervorgehoben seien hier nur Hellers subtile Beobachtungen zu vielgestaltigen, von Solomotetten bis zu doppelchörigen Psalmvertonungen reichenden geistlichen Vokalkompositionen (S. 96ff., 277ff.), zur Bewertung des Vivaldischen Opernschaffens (S. 146ff.), weltlicher Kantaten und Serenaten (S. 264ff.), vor allem aber zu Vivaldis internationale Wertschätzung einst und heute begründenden Solo- (S. 214ff.) und Doppelkonzerten (S. 242ff.), Konzerten für unterschiedliche Kammerensembles (S. 247ff.), für Streichorchester ohne Soloinstrument(e), sogenannte „Ripienkonzerte“ (S. 252ff.), und zu verschiedenen Gruppen der „Concerti con molti Istromenti“ (S. 309ff., 323f.), wobei stets spezifische Schaffensmerkmale des Komponisten — teils struktureller, teils stilistischer Art, bei Vokalwerten vorwiegend zur musikalischen Textausdeutung — einfühlsam eruiert, akribisch beschrieben und in ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung und Auswirkung differenziert gewürdigt werden. Besonders erwähnt zu werden, verdienen noch die ebenfalls auf minutiöser Quellen- und

Werkkenntnis basierenden Bemerkungen zur Art und Dauer der durch Johann Georg Pisen-del in Dresden geförderten Vivaldi-Pflege der dortigen Hofkapelle (S. 291ff., 298ff., 307f.), zur Adaptierung der Musik des Venezianers durch Johann Sebastian Bach (S. 320ff.) und des Verfassers resümierende Darlegungen zu bestimmten menschlichen Eigenschaften des Künstlers (S. 349ff.), zu signifikanten Qualitätsmerkmalen der Vivaldischen Tonsprache, zur musikgeschichtlichen Leistung und Position des Komponisten (S. 357ff., 361ff., 366f.).

Die Lektüre der in flüssigem Stil abgefaßten, mit 50 instruktiven Notenbeispielen und vielen Abbildungen, im Anhang mit 11 ausgewählten Briefen, 327 Anmerkungen, einem chronologischen Verzeichnis der Opern Vivaldis, Werk- und Personenregister und detailliertem Literaturverzeichnis ausgestatteten Publikation sei nicht nur Musikstudenten und Freunden der Musik des Venezianers angelegentlich empfohlen; Hellers biographische und analytische Untersuchungen und Ermittlungen, seine auch zur Entstehung, zur Überlieferung und zur Aufführungspraxis verschiedener Werke gebotenen Erklärungen, Hinweise und Deutungsvorschläge enthalten für Interpreten, für Musikhistoriker und für Vivaldi-Experten viele neue Aspekte, wertvolle Ergebnisse und künftig zu beachtende Anregungen.

(August 1992)

Günter Fleischhauer

ELEANOR SELFRIDGE-FIELD: The Music of Benedetto and Alessandro Marcello. A Thematic Catalogue. With Commentary on the Composers, Repertory, and Sources. Oxford: Clarendon Press 1990. XVII, 517 S., Abb.

Die vielleicht wichtigste Voraussetzung, um zu einem fundierten Urteil über die historische Bedeutung eines Komponisten kommen zu können, bildet ein möglichst vollständiges, kritisch kommentiertes Verzeichnis seiner Werke. Erst auf einer derart sicheren Basis lassen sich Aussagen machen, die über punktuelle, vielfach nicht repräsentative Beobachtungen hinausgehen. Eleanor Selfridge-Field hat einen gründlich erarbeiteten, dem heutigen Standard der Quellenbeschreibung ent-

sprechenden thematischen Katalog vorgelegt, mit dem das kompositorische Werk der Brüder Marcello zuverlässig erschlossen wird. Als im Titel nicht erwähnte „Zugabe“ enthält der Band auch eine Auflistung der Kompositionen von Rosanna Scalfi Marcello, der Frau Benedetto.

Die katalogmäßige Erfassung von Musik des 18. Jahrhunderts stößt immer wieder auf spezifische Schwierigkeiten. Im besonderen Hinblick auf die Überlieferung der Kompositionen von Benedetto Marcello legt die Autorin unter anderem die folgenden Probleme dar: Autographen sind selten bzw. schwer identifizierbar, viele Stücke liegen in mehreren Fassungen mit teilweise unterschiedlichen Titeln vor, und unter den nachweislich echten befinden sich auch zahlreiche Stücke mit fragwürdiger Zuschreibung (einige Fehlzuschreibungen hat die Verfasserin bereits nachgewiesen).

Untergliedert nach weltlicher Vokalmusik, geistlicher Vokalmusik und Instrumentalmusik sowie innerhalb dieser Abschnitte weiterhin nach Besetzungen spezifiziert, nimmt das umfangreiche kompositorische Werk von Benedetto Marcello den größten Teil des Verzeichnisses ein. Annähernd 700 Werke sind erfaßt. Jedes Stück wird mit musikalischen Incipits vorgestellt; bei den Vokalwerken werden außerdem die Textincipits der einzelnen Sätze genannt. Neben Angaben zur Besetzung und Verweisen auf eventuelle andere Titel gibt es Hinweise auf die ermittelten handschriftlichen Quellen sowie gegebenenfalls auf alte oder neue Druckausgaben. Ein Kommentar zur Besonderheit des jeweiligen Werkes schließt sich an.

In ähnlicher Weise sind die Verzeichnisse der Kompositionen von Alessandro Marcello und Rosanna Scalfi angelegt. Beide haben, anders als Benedetto, das Komponieren vorwiegend als Liebhaberei betrieben; dabei ist bemerkenswert, daß die meisten Werke von Alessandro bereits zu dessen Lebzeiten im Druck erschienen sind (unter seinem Arkadier-Pseudonym "Eterio Stinfalico"). Vollständig wird der Band durch eine systematische Auflistung von Druckausgaben des 18. Jahrhunderts, Manuskriptbeschreibungen, Konkordanzen von Bibliothekssignaturen und Werknummern, durch eine Bibliographie und mehrere weitere Register, Tabellen und Indizes. Insgesamt ist damit ein schneller und in-

formativer Zugriff auf jedes Einzelwerk gewährleistet.

Dem Katalogteil gehen Ausführungen über das Leben der Marcellos sowie Bewertungen ihres jeweiligen kompositorischen Schaffens voran. Diese Darstellungen sind zwar längst nicht so umfassend, wie sie der Klappentext hatte erwarten lassen ("The book includes an extended commentary on the composers and their music"); trotzdem enthalten sie manche interessante Einzelheit aus dem venezianischen Leben der damaligen Zeit. Da das eindeutige Schwergewicht des Bandes in der systematischen Werkerfassung liegt, sind ins Detail gehende Analysen der Musik nicht zu erwarten (diesbezügliche Aussagen beschränken sich auf allgemeine Feststellungen wie "In his masses and magnificats Marcello's contrapuntal skills are well exhibited", S. 28). Unter den auf S. XIV angeführten Bibliothekssiglen gibt es leider einige Irrtümer: D-brd-KÖu wird als „Universitätsbibliothek Köthen“ zitiert, und die Bibliothek der Hansestadt Lübeck ist unverhofft zum Titel „Preußischer Kulturbesitz“ gekommen.

(August 1992)

Wolfgang Hochstein

RUDOLF PEČMAN: *Franz Xaver Richter und seine „Harmonischen Belehrungen“*. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis 1990. 52 S. (Sonderbeitrag, Heft 9.)

Innerhalb der Reihen des Michaelsteiner Instituts für Aufführungspraxis erschien 1990 Rudolf Pečmans Schrift zu Franz Xaver Richters Kompositionslehrbuch. Titel und Vorwort lassen vermuten, daß der Autor in erster Linie auf Richters Traktat eingeht. Diese Erwartung wird aber nur teilweise erfüllt, da die in drei Abschnitte gegliederte Schrift für den biographischen Abriss allein die Hälfte Platz (18 von 36 Textseiten) benötigt. In den drei Abschnitten zu Leben, Stil und Richters theoretischem Traktat diskutiert Pečman einschlägige Literatur mitunter redundant. Faktische Unstimmigkeiten (z. B. S. 21 — anstatt 12 ist zu lesen 20 Jahre) basieren wahrscheinlich auf Übersetzungsfehlern. Pečmans Quelldiskussion ist anfechtbar. Zum einen zitiert er

philologisch inkorrekt (vgl. S. 32 Titel) und zum anderen ist seine Beweisführung hinsichtlich Provenienz und Schreiberzuweisung nicht hieb- und stichfest (vgl. S. 37f.). Da Pečman nicht auf den Stand der Literatur zum Gegenstand eingeht, vermißt der Benutzer erst recht eine Bibliographie, was keinesfalls durch den kurz geratenen Anmerkungs- teil behoben wird.

Die Ausführlichkeit, mit der der Autor das Umfeld Franz Xaver Richters abhandelt, und die Zusammenschau von Problemen und offenen Fragen wie z. B. Geburtsort, Abstammung, beruflicher Einstieg oder Richters Werk an sich, um nur einiges zu benennen, machen Pečmans Octavbändchen zu einer interessanten Lektüre und regen zur weiteren Arbeit an.

(Juli 1992) Torsten Fuchs

Le Tambour et La Harpe. Oeuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution 1788—1800. Textes réunis et présentés par Jean-Rémy JULIEN et Jean MONGREDIEN. Paris: Edition du May (1991), 316 S., Abb., Notenbeisp.

Gerade für das Frankreich der Revolutionszeit besteht, wie Jean-Noël Jeanneney im Vorwort zum vorliegenden Band herausstellt, ein erheblicher Bedarf an musikwissenschaftlicher Arbeit. Der 200. Jahrestag der Revolution war daher ein willkommener Anlaß, bei einem Kolloquium in Lyon den Stand der Forschung zu überprüfen und den Blick auf bislang vernachlässigte Aspekte zu richten.

Die Beiträge sind in drei Teilen angeordnet. Der erste vereinigt Aufsätze, die sich mit den Einflüssen der politischen Umwälzungen auf das Musikleben befassen: Jean Gribenski etwa (*Un métier difficile: éditeur de musique à Paris*) schildert die Bemühungen von Komponisten und Verlegern, im Zuge der Revolution ein Urheberrecht durchzusetzen. Verdienstvoll hier wie auch in anderen Beiträgen ist der Abdruck von Quellen, die ansonsten schwer zugänglich wären. Musikalische Aktivitäten in der Provinz zur Revolutionszeit beleuchtet unter anderem Marie-Claire Le Moigne-Muscat (*L'activité des théâtres lyriques en province 1794—1796*) mit einer statistischen Übersicht über das Opernrepertoire von über

40 Städten, bei der allerdings eine aussagekräftigere Analyse wünschenswert gewesen wäre.

Den zweiten Abschnitt durchzieht als roter Faden die Untersuchung revolutionsspezifischer Kompositionen wie etwa der *Marseillaise* oder gesungener Verfassungen. Am Beispiel der Eroberung von Toulon, eines geschichtlichen Ereignisses, das als Sujet etlicher Opern diente, untersucht Raphaëlle Legrand die Funktion der Oper als Trägerin politischer und historischer Informationen.

Die Beiträge im letzten Teil lenken den Blick auf Traditionen im Umfeld des Musikbetriebs, die sich in der Zeit politischer Umwälzungen behaupten konnten. So stellt Nicole Wild (*Costumes et mises en scène à l'Opéra sous la Révolution, un témoin: Jean-Simon Berthélémy*) fest, daß Bühnenbilder und Kostüme auf den Opernbühnen der Revolutionszeit unbeeinflusst von revolutionären Tendenzen, gewissermaßen zeitlos blieben. Die Entwicklung der Blasinstrumente und die damit einhergehende Veränderung der Orchester-Klangfarben betrachtet David Charlton (*Les instruments à vent: les sons et les gestes*) allzu Frankreich-zentriert. Ein umfangreiche Bibliographie, die den Zeitraum von 1889 bis 1989 umfaßt, rundet den informativen Band ab.

(Juli 1992)

Susanne Schaal

ULRICH SCHMITT: Revolution im Konzertsaal. Zur Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert. Mainz-London-New York-Paris-Tokyo: Schott (1990). 291 S., Abb.

Beethovens Musik — eine musikalische Eisenbahnfahrt? Dies wäre sicher eine arg verkürzte Darstellung der Essenz von Schmitts Buch *Revolution im Konzertsaal*. Dennoch ist damit ein Aspekt angesprochen, den der Autor selbst immer wieder in den Vordergrund rückt, gleich im Vorwort, in beinahe jedem Kapitel und nicht zuletzt in Überschriften wie „Der verminderte Septakkord: die Lokomotive in der Musik“. Das wirkt ziemlich plakativ, um nicht zu sagen unseriös. Aber es lohnt sich, über diesen ersten Eindruck hinwegzusehen und die Kapitel aufmerksam zu lesen.

Warum galt Beethovens Musik im 19. Jahrhundert als revolutionär? Oder, mit Schmitts Worten: Wie klingen Fortschritt und Revolu-

tion? — Diese Ausgangsfrage leitet der Autor aus der rezeptionsgeschichtlichen Situation um die Mitte des 19. Jahrhunderts her, einer Situation, die sich im Streit zwischen „Fortschrittspartei“ und „Zopfpartei“ manifestierte. Ersterer galt die Musik Beethovens als Ausdruck des neuen, „durch die Revolution hervorgerufenen Geistes“ (Brendel); dagegen war es den Anhängern letzterer Gruppierung, die dem Formideal des 18. Jahrhunderts verhaftet waren und daher einen großen Teil der Musik Beethovens als formlos, bizarr und chaotisch ablehnten, unvorstellbar, Musik könne Ausdruck von Gesinnung sein. Folgerichtig forderten sie ihre Gegner auf, doch einmal „nur vier aristokratische und nur vier demokratische Takte als Beispiel nebeneinander [zu] stellen“ (Schucht). Daß das Problem jedoch keine Frage der musikalischen Analyse, sondern unterschiedlicher Hörweisen, d. h. der Rezeption und somit eine geistesgeschichtliche Frage sei, weist Schmitt in den folgenden Kapiteln nach.

Anhand zeitgenössischer Rezensionen und Konzertberichte zeigt er, daß den meisten Kompositionen Beethovens mit der traditionellen, analytischen Hörweise nicht mehr beizukommen war. An dessen Stelle trat eine Art der Wahrnehmung, bei der sich der Hörer dem Klangerlebnis überließ, eine Hörweise, die das Evozieren von Bildern, Vorstellungen und Emotionen zuließ, ja mitunter nahezu rauschhafte Zustände erzeugte. Diese Haltung, die das mehr rational-analytische Erfahren von Musik zugunsten eines der Gesamtwirkung sich hingebenden Erlebens aufgab, bezeichnet Schmitt als „panoramatische Wahrnehmung“ — ein Begriff, der Wolfgang Schivelbuschs *Geschichte der Eisenbahnreise* (1984) entstammt. Daß diese Parallele mehr ist als eine oberflächliche begriffliche Übereinstimmung in der Beschreibung sonst äußerlich unterschiedlicher Phänomene, wird überraschend deutlich, wenn man den Konzertberichten jener Zeit die Schilderungen von Bahnfahrten gegenübergestellt: Beide Ereignisse wurden — je nach Standpunkt — als gleichermaßen erregend oder beängstigend, als Sinnesrausch oder Körperverletzung erlebt. Und dies zeitigte denn auch verblüffende semantische Parallelen. Mit Recht weist übrigens Schmitt in diesem Zusammenhang immer wieder darauf hin, daß für uns, die wir von den Erfahrungen

des High-Tech-Zeitalters geprägt sind, das Aufregende einer Bahnfahrt mit ca. 40 km/h nur schwer nachvollziehbar ist — wie eben auch das beunruhigende Moment in Beethovens Musik nicht mehr unmittelbar erlebt werden kann.

Die industrielle Revolution, so schließt Schmitt, bedingt auch eine Revolution der Wahrnehmungsweise, die die Voraussetzung zum Hören bestimmter Werke Beethovens ist. In diesem Sinne mußte diese Musik den Hörern des 19. Jahrhunderts revolutionär erscheinen. Und dann verwundert es nicht, daß genau jener „panoramatische Hörer“ solches Klangerlebnis auch mit politisch revolutionären Inhalten identifizierte, oder, mit Schmitt, daß der politisch fortschrittliche Hörer überhaupt erst zur panoramatischen Hörweise fähig war. So sind es denn weniger motivische Anklänge an die französische Revolutionsmusik, die Übernahme des Sujets einer Rettungsoper im *Fidelio* oder die — letztlich freilich nicht ausgeführte — Intitulierung „Bonaparte“ der 3. Sinfonie, die den revolutionären Charakter der Musik Beethovens ausmachen; besser kennzeichnet der Begriff des „*élan terrible*“ jenen revolutionären Tonfall, der sich auch aus den Kompositionen Grétrys, Méhuls oder Cherubinis heraushören läßt — ein Begriff, der freilich schwer zu erfassen ist und der sich daher auch einer Übersetzung entzieht. Dennoch gelingt es Schmitt, gewissermaßen auf dem Wege semantischer Feldbestimmung den stilgeschichtlichen Bedeutungsgehalt des „*élan terrible*“ herauszuarbeiten — und gleichzeitig auf die rezeptionsgeschichtliche Situation des frühen 19. Jahrhunderts einzuschränken. Diese Einschränkung ist insofern von Bedeutung, als die für den „*élan terrible*“ symptomatischen musikalischen Mittel, wie die spätere Entwicklung zeigt, politisch nach Belieben umgedeutet oder eben auch gänzlich unpolitisch interpretiert werden können.

Rezeptionsgeschichte als Koinzidenz und Interdependenz politischer, technischer und musikalischer Entwicklung, daß die daraus resultierende Darstellung der panoramatischen Hörweise eine ausgesprochen einseitige Haltung beschreibt und damit der Musik Beethovens — aus heutiger Sicht — möglicherweise nicht gerecht wird, kann als Einwand gegen Schmitts deutliche Sympathie für die Anhänger der Fortschrittspartei nicht gelten. Er ana-

lysiert ja ein rezeptionsgeschichtliches Phänomen und nicht primär Beethovens Musik. Daß diese Analyse nicht nur gelungen und fundiert ist, sondern die Materie auch in einer selten ansprechenden Weise aufbereitet wurde, kann gar nicht deutlich genug hervorgehoben werden. Nicht allein der durch Abbildungen zeitgenössischer Darstellungen und Karikaturen sowie eingeschobene Zitatblöcke aufgelockerte Fließtext, sondern vor allem der Verzicht auf jenen ärgerlichen Soziologenjargon, der vergleichbaren Studien oftmals eigen ist, macht Schmitts Buch nicht nur zu einer wissenschaftlich gewinnbringenden, sondern gleichermaßen zu einer anregenden, bisweilen spannenden Lektüre.

(August 1992)

Jürgen May

DIRK SCHNEIDER: Choral-Buch für evangelische Kirchen. Die Entstehungsgeschichte und Konzeption des ersten in und für Westfalen erarbeiteten Choralbuchs 1829. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 533 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 24.)

Mit der Arbeit über das „Choralbuch für evangelische Kirchen“ setzt Schneider seine Forschungen zum evangelischen Kirchenlied am Beginn des 19. Jahrhunderts fort. Der Autor will die Untersuchung als Ergänzung seiner bisherigen Veröffentlichungen verstanden wissen: ist doch besagtes Choralbuch — neben dem Provinzialgesangbuch 1834 — eines der wichtigen Zeugnisse der zu jener Zeit betriebenen Bemühungen zur Vereinheitlichung der Liturgie in den preußischen Westprovinzen. Beginnend mit der Projektierung des Choralbuchs auf der ersten märkischen Gesamtsynode 1817 zeichnet Schneider anhand von Quellen und Dokumenten eine Entwicklung nach, die vor allem von Oberkonsistorialrat Ludwig Natorp vorangetrieben wurde. Dessen Bemühungen, den evangelischen Kirchengesang zu kultivieren, finden ihren ersten praktischen Niederschlag im 1822 herausgegebenen „Melodienbuch“. Gemeinsam mit Johann Georg Friedrich Keßler arbeitet Natorp weiter an dem Vorhaben, Gemeinden und Kirchen-

musikern ein für den praktischen Gebrauch geeignetes Choralbuch an die Hand zu geben. Das schließlich 1829 erschienene Werk, das 1836 seine zweite, 1866 seine dritte und erheblich erweiterte Auflage erlebte, ist dem Zweck entsprechend mit Begleitsätzen und Orgelzwischenstücken des renommierten Kirchenmusikers Johann Christian Heinrich Rinck versehen.

Im zweiten Teil seiner Arbeit untersucht Schneider das Verhältnis des Choralbuchs zum 1834 erschienenen Provinzialgesangbuch. Anhand einer 3366 Titel und 13 Liedersammlungen umfassenden Konkordanzliste weist er zunächst die Verankerung des Provinzialgesangbuchs in der Gesangbuchtradition der Preußischen Westprovinzen nach (nicht berücksichtigt ist in dieser Zusammenstellung das Choralbuch von Natorp/Keßler/Rinck). In einer zweiten umfangreichen Tabelle stellt Schneider den Melodienbestand des Choralbuchs dem des Provinzialgesangbuchs gegenüber und kommt zu dem Schluß, daß beide Sammlungen in diesem Punkt einen hohen Grad an, wie Schneider es ausdrückt, Kompatibilität aufweisen. Ein Beilagenteil mit den Dispositionen des Melodienbuchs 1822, des Choralbuchs sowie seiner dritten Auflage 1866 und des Provinzialgesangbuchs 1834 beschließt Schneiders Untersuchung.

Schneider hat in seiner Studie eine nahezu unüberschaubare Fülle von Material zusammengetragen und geordnet und damit der Kirchenliedforschung zugänglich gemacht — zweifelsohne eine mühselige und dabei wenig spektakuläre, für die Wissenschaft aber doch so unentbehrliche Arbeit. Daß auch diese Untersuchung lückenhaft bleibt, liegt in der Natur der Sache und darf daher nicht Ziel der Kritik sein. Doch leidet die Studie Schneiders an unübersehbaren formalen, methodischen und inhaltlichen Mängeln. Da fällt zunächst die Fülle von Anmerkungen auf, mit der akribisch genau nahezu jede einzelne Angabe nachgewiesen ist. Nun ist an sich gegen einen exakten Quellennachweis nichts einzuwenden — im Gegenteil. Muß man aber bei der paraphrasierten Wiedergabe eines zusammenhängenden Quellentextes jede einzelne Aussage nachweisen? Müssen Verweise auf Kapitel innerhalb des vorliegenden Buches noch einmal eigens angemerkt werden?

Auch die statistische Auswertung des zusammengestellten Materials ist nicht immer gelungen. So wählt Schneider in den beiden Kernlieder-Listen (S. 419ff.) die Abgrenzung der sogenannten Kernlieder gegen den übrigen Liederbestand willkürlich, statt sich an statistischer Signifikanz zu orientieren. Methodisch ebenso mangelhaft ist die Auswertung des Melodienbestandsnachweises. Neben der erwähnten Kompatibilität von Provinzialgesangbuch und Choralbuch will Schneider vor allem den ausgewogenen Anteil der untersuchten Liedersammlungen am Gesamtmelodienbestand sowie am allen Sammlungen gemeinsamen Kernliederbestand nachweisen. Und natürlich ist der Anteil der betreffenden Chormelodien in Provinzialgesangbuch, Melodienbuch und den Choralbuchauflagen von 1829 und 1866 ausgewogen, da zumindest die drei erstgenannten Werke von annähernd gleichem Umfang sind. Ein klassischer Zirkelschluß. Schließlich stellt sich die Frage, ob die bereits erwähnte Konkordanz von 13 Gesangbüchern einschließlich der zugehörigen Auswertungen überhaupt in diese Untersuchung gehört. Eine so umfangreiche Zusammenstellung — sie nimmt mehr als zwei Drittel des gesamten Buches ein — wirkt, angesichts ihrer für das Thema der Arbeit untergeordneten Bedeutung, doch fehl am Platze.

Trotz der leider nicht zu übersehenden Mängel bleibt die Studie dennoch nützlich — einerseits in ihrer Darstellung der Entstehungsgeschichte von Natorps Choralbuch, zum anderen als Materialsammlung, die weitere Untersuchungen auf dem Gebiet der evangelischen Hymnologie anregen mag.
(April 1992) Jürgen May

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

Daß eine Operninszenierung — will sie von Rang sein — eine Neuschöpfung im emphatischen Sinne darstellen soll, ist eine Prämisse, die sich erst im 20. Jahrhundert durchgesetzt hat. Noch die Theaterpraxis des 19. Jahrhun-

derts zielte auf eine Konservierung und Tradierung der einmal gefundenen Inszenierung: das *mis-en-scène* der Uraufführung setzte die Norm, an der es sich zu orientieren galt.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ging man in Paris dazu über, die szenische Gestaltung einer Opern-Uraufführung in sogenannten *livrets scéniques* schriftlich zu fixieren und in speziellen Buch- und Zeitschriftenreihen zu publizieren. Cohen hat jetzt 10 dieser Szenen-Bücher, die in der Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale aufbewahrt werden, wiederveröffentlicht: die Bücher zu *Fra Diavolo* und *La Muette de Portici* von D. F. E. Auber, *La Favorite* und *La Fille du régiment* von G. Donizetti, *Faust* von Ch. Gounod, *La Juive* von J. F. F. Halevy, *Le Prophète* und *Robert-le-diable* von G. Meyerbeer, *Guillaume Tell* von G. Rossini, *Mignon* von A. Thomas sowie zu *Le Trouvère* und *Les Vêpres siciliennes* von G. Verdi. Die *livrets scéniques* enthalten detaillierte Hinweise auf die Bühnenbilder, die Kostüme, die Bühnenaktion, die Auftritte, Abgänge, Gesten und Bewegungen von Solisten und Chor. Sie bildeten die Grundlage für Aufführungen an Provinzbühnen, die die Uraufführungen der Metropole nachspielen wollten. Insofern werden auch Schnitte und Kürzungen, eine mögliche Reduktion der Sängerzahl sowie szenische Vereinfachungen — etwa durch Übernahme der Bühnenbilder und Kostüme aus anderen Opern — thematisiert.

Cohens Publikation ist eine wichtige Dokumentation zur französischen Regie- und Operntradition des 19. Jahrhunderts; ein Buch, das nicht nur für die Opernhistoriographie der *grand opéra*, der *opéra-comique* und der *opéralyrique*, sondern auch für die praktische Theaterarbeit von kaum zu überschätzender Bedeutung ist.

(Mai 1992)

Hans-Joachim Wagner

19. Jahrhunderts zu den musikdramaturgisch richtungsweisenden Werken. Marie-Pierre Lassus hat nun drei der berühmtesten Nummern aus *Macbeth* — "Gran Scena del Sornambulismo" und "Scena e Cavatina" der Lady Macbeth, "Gran Scena e Duetto" Macbeth/Lady — einer Analyse unterzogen; einer Analyse, die in ihrer Methode den Arbeiten der Phonetiker Maurice Grammont und Ivan Fónagy verpflichtet ist. Aufgrund dieser primär sprachwissenschaftlichen Ausrichtung treten nicht philologische oder musikdramaturgische Fragen, sondern die metrischen, syntaktischen und semantischen Merkmale des Librettos und die vokale Textur der Oper in den Mittelpunkt der Untersuchung. Lassus interpretiert die aus der Häufigkeitsverteilung von Vokalen und Konsonanten abgeleitete phonetische Qualität des Textes, das klangliche Moment, als zentrale Bedeutungsebene. Damit korrespondiert eine je spezifische vokale Geste, die der Psyche der Protagonisten beredt Ausdruck verleiht und die in der phonetischen Gestaltung des Textes präfigurierte emotionale Gestimmtheit musikalisch versinnbildlicht. Als dritte Informationsebene analysiert Lassus die Rolleninterpretation der Lady durch Maria Callas und Sherley Verrett und konfrontiert diese mit dem in Text und Musik intendierten Gehalt. Das Fazit: Die aus der bewußten Negation des *belcanto* entstandene 'unreine Stimme', die vokale Geste und die phonetische Konzeption des Textes bilden ein integrales System, das die Psyche der Figuren widerspiegelt und im Dienste der dramatischen Wahrheit steht.

Der Wert des Buches liegt zweifellos in seiner interdisziplinären Methodik, das Ergebnis aber wird manchem Leser angesichts des Kenntnisstandes über Verdis Opern doch recht dürftig erscheinen.

(Juli 1992)

Hans-Joachim Wagner

MARIE-PIERRE LASSUS: *La voix impure. Ou Macbeth de Verdi*. Lille: Presses Universitaires (1992). 252 S., Anhang, Notenbeisp.

Giuseppe Verdis 1847 komponierte Oper *Macbeth* (rev. Fassung 1865) zählt nicht nur im Gesamtoeuvre des Komponisten, sondern auch innerhalb der italienischen Oper des

RUDOLF WALTER: *Moritz Brosig (1815—1887). Domkapellmeister in Breslau. Dülmen: Laumann-Verlag (1988). 59 S. (Schriften der Stiftung Haus Oberschlesien. Band 3.)*

Mit dieser kleinen Studie möchte Rudolf Walter, der sich schon früher detailliert mit der Entwicklung der Breslauer Kirchenmusik

auseinandergesetzt hat, die Verdienste des von 1853—1884 amtierenden Breslauer Domkapellmeisters Moritz Brosig herausarbeiten. Er beschreibt, z. T. aufgrund bisher unveröffentlichter Dokumente, Brosigs Lebensweg, seine Tätigkeit als Domorganist (1843—1853) und -kapellmeister, seine mehr als reservierte Haltung gegenüber der Bewegung des Cäcilianismus und sein etwas zwiespältiges Verhältnis zum gregorianischen Choral. Zwei Kapitel sind Brosigs Kompositionen gewidmet, die Walter vollständig am Schluß auflistet: 9 Orchestermessen in der Breslauer Domtradition, ein Requiem und eine deutsche Chormesse, 12 Gradualien und Offertorien und diverse Offiziumsätze, schließlich nicht weniger als 140 Orgelstücke für Gottesdienst und Kirchenkonzert, die Walter als „achtbaren Beitrag zur schlesischen, doch auch zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts“ (S. 37) klassifiziert. Nach so viel Bemühungen um eine Würdigung verblüfft um so mehr Walters harte und lapidare Feststellung, Brosig könne man „kaum als Komponist bezeichnen“ (S. 31), ein Urteil, das Hans Erdmann Guckels Quintessenz seiner heute wissenschaftlich weitgehend überholten Breslauer Dissertation von 1912 (*Katholische Kirchenmusik in Schlesien*) wiederholt. Auch Brosig sei wie sein Vorgänger J. I. Schnabel eher „Musikpfleger“ und „handwerklich tüchtiger Kapellmeister“, denn „Musikschöpfer im vollen Wortsinn“ gewesen. Gewiß war Brosig kein Bruckner. Aber man wird wohl schwerlich an der Tatsache vorbeigehen können, daß die meisten seiner fast alle gedruckten Werke nach Walters Recherchen bis gegen 1945 und vereinzelt darüber hinaus nicht nur in Breslau und Schlesien, sondern auch durch die Wiener Hofkapelle und in zahlreichen österreichischen Klöstern, in Süddeutschland und in Holland aufgeführt wurden. Man sollte deshalb doch stärker relativieren: „Komponist“ war Brosig ohne jeden Zweifel, sogar kein erfolgloser, aber eben kein großer.

(Juni 1992) Lothar Hoffmann-Erbrecht

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

Hartmut Schicks Dissertation über die Streichquartette Dvořáks wurde im Frühjahr 1989 von der Universität Heidelberg angenommen. Das vorliegende Buch stellt eine leicht veränderte Fassung des ursprünglichen Textes dar. Die Wahl des Dissertationsthemas scheint im Kontext der deutschen akademischen Musikwissenschaft gleichsam eine Pioniertat zu sein. Seit über 40 Jahren liegt hier erstmals eine bedeutende Abhandlung vor, die der Gattung Kammermusik bei Dvořák gewidmet ist. Zumal ist es die erste deutschsprachige Arbeit, die auch die Frühwerke Dvořáks einbezieht, die meistens erst nach 1960 im Rahmen der *Kritischen Gesamtausgabe* im Druck erschienen sind. Dabei geht es hier um ein Thema, das an sich sehr lohnend sein kann. Vierzehn große Streichquartette Dvořáks sind nämlich im Zeitraum von fast 34 Jahren (1862—1895) entstanden. Zusammen mit den neun Symphonien und elf Opern machen sie gleichsam den Kern seines Lebenswerks aus und spiegeln seine wechselvolle schöpferische Entwicklung genau wider.

Schick befaßt sich so gut wie ausschließlich mit der Kompositionsproblematik der betreffenden Werke. Sein Verfahren ist primär individualisierend. Von den analytischen Methoden ausgehend, die an den Instrumentalwerken von Beethoven und Brahms, Schubert und Liszt entwickelt worden sind, bemüht er sich, vor allem die Momente darzustellen, die den individuellen Charakter und die eigenartige kompositorische Qualität der einzelnen Quartette Dvořáks ausmachen. Andererseits versucht er, das Quartettwerk Dvořáks als ein Ganzes zu verstehen und die schöpferische Entwicklung des Komponisten zu erfassen. Meiner Meinung nach ist es ihm auch gelungen (was sonst nicht so einfach und selbstverständlich ist), die gegensätzlichen Betrachtungsweisen und analytischen Ziele sinnvoll zu vereinigen.

Schicks Analysen sind demnach nicht nach einem einheitlichen Muster angelegt. Im Gegenteil, es werden hier immer die Aspekte oder Schichten der Kompositionsstruktur hervorgehoben, die für die betreffenden Werke besonders wichtig und typisch sind: thematische und motivische Arbeit (Streichquartette *B*-dur und *D*-dur o. O. Zahl, *a*-moll op. 16, *As*-dur op. 105 und *G*-dur op. 106), Variationsverfahren im Bereich des Rhythmus (Streichquartette

Es-dur op. 51 und *C-dur* op. 61), formbildende Funktion der Harmonie (Quartett *e-moll* o. O. Zahl), unerwartete Lösungen des Formproblems usw. Über die — mehrmals betonte — strukturelle und vor allem ästhetische Relevanz von Symmetrien und Proportionen, die sich in der Formanlage der einzelnen Sätze Dvořáks feststellen lassen, könnte man wohl streiten. Im Ganzen jedoch greift der Verfasser überraschend tief in die bisher unerforschten und ungeahnten Schichten von Dvořáks kompositorischem Denken. Seine Schlußfolgerungen sind weitgehend und überzeugend — und dabei grundsätzlich mit den Erkenntnissen übereinstimmend, die in den letzten Jahren von den Dvořák-Forschern in Böhmen sowie im englischen Sprachraum erarbeitet und vorgelegt worden sind. Sei es mir erlaubt, die wichtigsten von ihnen kurz anzudeuten:

1) Die überlieferte Vorstellung, Dvořák, sei ein naiver, bodenständiger böhmischer (bzw. slawischer) Musikant, ist falsch und irreführend. Im Gegenteil, alles spricht dafür, daß er dem Hauptstrom der (west-)europäischen Instrumentalmusik der betreffenden Epoche angehört, d. h. der Überlieferung, die durch die Namen und Leistungen von Joseph Haydn einerseits und Arnold Schönberg andererseits markiert wird. Sein Quartettwerk ist dabei — quantitativ wie qualitativ — mit dem Oeuvre von Beethoven oder Schubert durchaus vergleichbar.

2) Scheinbare Einfachheit und Neigung zum Volkston sind bei Dvořák prinzipiell als Ergebnis der gründlichen kompositorischen und ästhetischen Überlegung zu verstehen. Und ob es nun der volkstümliche Dvořák, der Verfasser vom *Slawischen Quartett Es-dur* op. 51 oder vom *Amerikanischen Quartett F-dur* op. 96 sei, der für den echten und wahren Dvořák gelten soll, steht gar nicht fest. Die Kompositionsarbeit bleibt bei ihm meistens — ähnlich wie etwa bei Schubert — verborgen, durch die scheinbare Spontaneität des Einfalls verdeckt. Einfachheit und Natürlichkeit sind bei ihm nicht als erste, sondern als zweite Natur zu nehmen.

3) Die konkreten Vorbilder, d. h. die Werke der großen Vorgänger und Zeitgenossen Dvořáks, die in einigen Fällen sozusagen als Modelle im Hintergrund für seine eigenen Werke gedient haben mögen, sind nicht ein-

fach als fremde Einflüsse oder gar als Beweis für seinen Eklektizismus zu verstehen. Es handelt sich hier eher um einen dauernden schöpferischen Dialog mit den ihm ebenbürtigen Partnern und Kompositionsgedanken, in dem sich zuletzt seine künstlerische Originalität manifestiert und befestigt.

Das Buch von Hartmut Schick vermochte inzwischen lebendige Diskussion und — bis auf seltene und seltsame Ausnahmen — durchaus positiven Widerhall unter den tschechischen Dvořák-Spezialisten zu erwecken. Es wäre wünschenswert, daß es — und infolgedessen auch der Komponist und die Werke, von denen hier die Rede ist — mit ähnlicher Aufmerksamkeit auch vom Fachpublikum im deutschen Sprachraum aufgenommen würde, für welches es ja in erster Reihe bestimmt ist. (August 1992) Jarmila Gabrielová

RICHARD BEYER: *Organale Satztechniken in den Werken von Claude Debussy und Maurice Ravel*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1992. 380 S., Notenbeisp. (Neue Musikgeschichtliche Forschungen. Band 19.)

Nicht allein Ravels Klavierkonzert für die linke Hand, das der Verfasser als Ausgangspunkt einschlägiger Studien benennt, die Musik Debussys und Ravels in ihrer ganzen klanglichen Vielfalt konnte — angefangen von Quartsextakkordketten und „leeren“ Quintparallelen bis hin zu komplizierten Klangstrukturen — zur systematischen Erkundung all dessen geradezu verlocken, was mit dem Phänomen Organum und seiner definitorischen Auslegung in Zusammenhang zu bringen ist. Richard Beyer hat sich dieser weitgefächerten Aufgabe mit der gebotenen Gründlichkeit gewidmet. Der Frage nach historischen Analogien begegnet er im ersten Teil seiner Frankfurter Dissertation mit einem entwicklungsgeschichtlichen Aufriß des mittelalterlichen Organums. Daraus gewinnt er auch die drei Grundkategorien für seine Systematik organaler Satztechniken bei Debussy und Ravel im zentralen zweiten Teil: Parallelstimmigkeit (Paraphonie, Mixtur), Haltetöne (Orgelpunkte, Liegestimmen) und Ostinati. Die kompositorische Entwicklungssituation

um die Wende zum 20. Jahrhundert aber macht weitergehende Rubrizierungen bezeichnenderweise bereits im paraphonischen Bereich erforderlich. Das analytische Hauptbemühen mußte dem Ziel gelten, die beträchtlich über diese Grundkategorien hinausreichende, äußerst komplexe klangliche Realität der Musik beider Komponisten nach Möglichkeiten sinnvoller Gliederungen auszuloten, d. h., die mannigfaltigen Verflechtungen und Überlagerungen relevanter Satzstrukturen systematisch überschaubar zu machen. Dies gelingt dem Verfasser mittels minutiöser Differenzierungen summativer (simultan auftretender Erscheinungsformen gleicher organischer Satzweise) und kombinatorischer Praktiken (simultane Verwendung unterschiedlicher organischer Techniken), die schließlich an ihre definitiven Grenzen bei Simultanverbindungen mit Homophonie und Polyphonie stoßen. Kann die Frage nach unmittelbaren Traditionsbeziehungen Debussys und Ravels zum mittelalterlichen Organum praktisch verneint werden, so spezifizieren Beyers Recherchen (unter Rekurs auf umfangreiche, abschließend aufgelistete sekundärliterarische Bestände) den derzeitigen Kenntnisstand über die nachhaltigen Einflüsse seitens strukturell affinitiver Erscheinungsformen russischer und fernöstlicher Folklore wie auch modalen Kirchenmusik auf die innovativen Bestrebungen der beiden, auch in diesem Zusammenhang individualstilistisch erörterten Komponisten. (September 1992) Günter Weiß-Aigner

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

„Eine biographisch-dokumentarische Würdigung einer Musikerexistenz“ — so das erklärte Ziel von Klaus Reinhardt. Der Autor löst in seinem schmalen Bändchen diesen Anspruch ein. In akribischer Kleinarbeit hat er die Studienzeit Karl Theodor Pienings in Sondershausen und Berlin verfolgt, die kurzen

Aufenthalte in Glasgow und Krefeld nachgezeichnet, schließlich die über 25 Jahre währende Tätigkeit in der Meininger Hofkapelle und seinen Lebensabend in Bremen. Daß Reinhardt bei seinem Unternehmen lediglich auf wenige Selbstäußerungen des bedeutenden Cellisten zurückgreifen konnte, mag man bedauern, erwies sich indes letztlich als Vorteil. Die Not wurde zur Tugend: Reinhardt hat umfangreiches Quellenmaterial — wie Konzertprogramme, Rezensionen, Briefwechsel, Photographien usw. — befragt und auf diese Weise nicht nur ein von autobiographischen Verzerrungen freies Bild des Menschen und Musikers K. Th. Piening entworfen, sondern auch einen Beitrag zur Musik- und Sozialgeschichte zwischen 1875 und 1920 geliefert.

Das Buch ist mit zahlreichen Porträtfotographien, Konzertankündigungen und Briefen ausgestattet. Zwei Aufsätze über Piening (Hamburg 1903) und die Meininger Hofkapelle sowie zwei Artikel aus Pienings Feder über Johannes Brahms sind im Anhang abgedruckt. Ein Verzeichnis von Pienings Solo-Repertoire, eine Liste der Verfasser der im Nachlaß befindlichen Briefe an Piening und ein kurzes Literaturverzeichnis runden die gelungene Publikation ab.

(Mai 1992)

Hans-Joachim Wagner

MARTIN WEYER: *Die Orgelwerke Max Regers. Ein Handbuch für Organisten. Wilhelms- hafen: Florian Noetzel Verlag „Heinrichshofen-Bücher“ (1989). 334 S., Notenbeisp.*

Welch großer Bedarf an einem Nachschlagewerk über Regers Orgelschaffen bestand, spricht aus dem Faktum, daß das 1989 im Noetzel-Verlag erschienene Taschenbuch bereits seine zweite Auflage erlebt und demnächst ins Amerikanische übersetzt wird; waren doch seit der frühen Monographie Hermann Kellers bis heute vornehmlich Einzel- und Spezialuntersuchungen dem Orgelwerk gewidmet, obwohl es im Gegensatz zu anderen Schaffensbereichen nie in Vergessenheit geraten war. Weyers Untersuchung versteht sich als Handbuch für den Organisten und Konzertführer für den Hörer. Aus jeder Zeile spricht, daß sich hier kein blutarmen Theoretiker zu Worte meldet — obwohl der Verfasser

zum Thema der *Deutschen Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger* promovierte — sondern ein Praktiker mit wissenschaftlicher Basis und pädagogischem Engagement, der gleichermaßen um die Deutung der Texte wie um ihre Umsetzungsmöglichkeit im Konzert und um das Verständnis des Hörers bemüht ist. Ohne rigorose Aussonderung der „Nebenprodukte“ erläutert er jedes Werk und gibt wichtige Informationen zu Aufbau, Entstehung, historischem Hintergrund und Interpretation; die systematische Kapiteleinteilung ist sinnvoll, gelegentlich irritieren chronologisch orientierte Querverweise auf noch nicht Behandeltes.

Wenn Analysen geboten werden, dann unter dem bescheidenen Anspruch, „dem Nichtfachmann die Ohren zu öffnen“ Hier liegt eine der Stärken der Arbeit — Weyer versteht, Grundlegendes und manchen komplizierten Sachverhalt mit griffigen Formulierungen zu erläutern, ohne der Gefahr der schematisierenden Vereinfachung zu erliegen; wenn er z. B. als kompositorische Leistung Regers die Befreiung der Orgel „aus dem sakralen Niemandsland“ zum „Medium persönlichen Denkens und Fühlens“ und die „Scharnier-Funktion“ zwischen den Traditionslinien würdigt oder mit erhellenden Begriffs-Paaren wie ‚Spontaneität und Gelehrsamkeit‘, ‚Monumentalität und Liebe zum Detail‘ arbeitet, wirft er Licht auf die Spannungsmomente, regt zum Denken an.

Profunde Kenntnis des Orgelbaus und praktische Erprobung zeichnen die Behandlung der Gretchenfrage der Interpretation aus; für die Lösung klanglicher Probleme, die optimal nur auf der Sauer-Orgel gelingen würde, auch auf heutigen Orgeln bietet er praktikable Notlösungen — immer als solche genannt und unter der Prämisse eines möglichst regernahen Klangbildes. Dabei geht er erfreulich undoktrinär vor — läßt die diametral entgegengesetzten Einspielungen Stockmeiers wie Wunderlichs gleichermaßen gelten. Wenn dennoch Grund zur Kritik besteht, dann betrifft sie das mit wenigen Ausnahmen rigorose Ausklammern der Quellenkunde, wie sie in Publikationen der letzten Jahre bereits aufgearbeitet ist. Weyer überläßt die Thematik bewußt den „buchstabentreuen“ Philologen; im Falle Regers läßt sich Philologie und Praxis jedoch nicht derart reinlich trennen; zu sehr haben

ideologische Kontroversen um Instrument und Interpretation — von den Quellen losgelöst — ihr Eigenleben entwickelt. Gerade weil der komplizierte Sachverhalt mehrerer Handschriften besteht und die Gesamtausgabe einen kritischen Bericht versagt, gerade weil die Aufführungspraxis Jahrzehnte von den Quellen absah, bleiben hier wichtige Fragen offen, deren Darstellung auch für den Praktiker von großem Interesse gewesen wäre.

(Mai 1992)

Susanne Popp

SILVANA MILSTEIN: Arnold Schoenberg: Notes, sets, forms. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sidney: Cambridge University Press (1992), XIX, 210 S. (Music in the Twentieth Century.)

In der stetig anwachsenden analytisch-gerichteten Literatur über das Werk Arnold Schönbergs nimmt die vorliegende Untersuchung eine Sonderstellung ein. Die Autorin setzt sich in ihrem Vorwort mit den verschiedenen, teilweise entgegengesetzten Theorien über Zwölftonkomposition auseinander und kommt zu dem Schluß, daß eine Darstellung von Schönbergs Kompositionsweise davon ausgehen müsse, das Komponieren mit 12-Ton-Reihen sei — wie Schönberg selbst sagte — im Grunde denselben syntaktischen Gesetzen unterworfen wie jede andere Kompositionsmethode. Ein wichtiger Teil der Untersuchung, schreibt die Autorin, beruht auf dem Heranziehen von Schönbergs Skizzen zu seinen Kompositionen, aus denen ersichtlich ist, „wie Schönberg seine Musik selbst verstanden hat“. Silvana Milstein hat eine kleine Auswahl von Werken ausgewählt, um charakteristische Formen und Strukturen zu analysieren: die „Ouvverture“ des Septetts (*Suite*) op. 29, den dritten Satz des *Vierten Streichquartetts* op. 37, die *Ode an Napoleon* op. 41, Skizzen zum *Bläserquintett* op. 26 und dem *Streichtrio* op. 45.

Die Skizzen zum Septett werden besonders ausführlich behandelt und auf Tafeln reproduziert. Schönbergs eigene Gedanken zu Stil und Form werden dabei immer wieder herangezogen. Im Kapitel über das *Vierte Streichquartett* findet die Autorin interessante Parallelen

zwischen der Exposition im dritten Satz des Werkes und dem dritten Satz von Beethovens erstem *Rasumowsky-Quartett*, vor allem in der „harmonischen Struktur“. Die Autorin möchte nicht behaupten, daß Schönberg hier einem „spezifischen Modell“ gefolgt sei; bekannt ist aber, daß Schönberg die Streichquartette Beethovens sehr genau gekannt hat und Beethoven auch als einen seiner „Lehrer“ und „Vorbilder“ bezeichnete.

Den tonalen Aspekten von Schönbergs Dodekaphonie widmen die verschiedenen Kapitel des Buches besondere Aufmerksamkeit, um die „historische Kontinuität“ der „revolutionären Kraft“ von Schönbergs Klassizismus entgegenzustellen — kompositorische Technik und Stil sind für die Musik weniger bedeutend als ihre musikalische Logik „und der Modernismus ist im Grunde nur eine Sache des Inhalts“, schließt Silvana Milstein.

(Juli 1992) Peter Gradenwitz

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

Als Quellenammlung für die Musik des 20. Jahrhunderts besitzt die Paul Sacher Stiftung in Basel seit Jahren einen herausragenden Ruf. Dankenswerterweise versteht die Stiftung sich nicht nur als Hüter des kostbaren Schatzes, sondern wendet sich durch Ausstellungen, Forschungsstipendien und nicht zuletzt auch durch eine Reihe von Publikationen an die Öffentlichkeit. Als zweiter Band der besonders großzügig ausgestatteten Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung erschien nun eine Sammlung von Quellenstudien, die sich, mit einer Ausnahme, auf Material der Stiftung beziehen.

Eine vergleichende Untersuchung des ersten der *Lieder eines fahrenden Gesellen* nach dem in der Sacher Stiftung aufbewahrten Auto-

graph von Mahlers erster Orchesterfassung mit späteren Fassungen nimmt Hermann Danuser zum Anlaß für interpretationsgeschichtliche Reflexionen, die über Mahler hinausweisen. Nikolaus Röthlins Darstellung von Strawinskys juristischer Ausbildung hätte man gern entbehrt, zumal die Quellsituation im Blick auf Strawinskys Jugend schlecht und demnach der Erkenntnisgewinn sehr gering ist. Ganz anders verhält es sich mit Felix Meyers ausgezeichnete Untersuchung zur Genese von Anton Weberns *Rilke-Liedern* op. 8, einem 'work in progress', in dessen Entstehungsschichten sich Weberns „kompositorisch-stilistische Entwicklung zwischen 1910 und 1925“ (S. 67) widerspiegelt. Mit Webern und dem SATOR-Palindrom beschäftigt sich Hans Oesch. Anhand detaillierter Skizzenanalysen betrachtet er die Bedeutung der berühmten Buchstabenkombination, über deren Herkunft er einen überaus aufschlußreichen Forschungsbericht vorlegt, als Modell für Weberns Streben nach einer „einheitliche[n] Organisation der Horizontalen und der Vertikalen“ (S. 104) von den Skizzen zu op. 15/IV bis zu jenen des nicht mehr realisierten „opus 32“. Den größten Raum nimmt André Baltenspergers Beitrag zum *Violinkonzert* von Frank Martin ein, der die Analyse dieses Werkes, die Giselher Schubert 1986 in der Zeitschrift *Melos* publiziert hat, durch eine Untersuchung der Skizzen maßgeblich ergänzt und durch viele grundsätzliche Betrachtungen der Martinschen Kompositionstechnik (etwa im Hinblick auf seinen sehr individuellen Gebrauch der Reihentechnik) den Blick auf diesen wichtigen „Außenseiter der neuen Musik“ (Bernhard Billeter) erweitert. Ein kurzer und allgemein gehaltener Aufsatz von Albi Rosenthal über *Faksimiles als Fehlerquelle* beschließt die Reihe der Beiträge, denen sich noch ein von Klaus Schweizer zusammengestellter Anhang *Paul Sacher und die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts*, eine eindrucksvolle Aufstellung der mit dem Namen Sachers verbundenen Auftragskompositionen, Widmungswerke und Uraufführungen anschließt.

Die Ausstattung des Bandes ist tadellos, hervorzuheben ist vor allem die ausgezeichnete Qualität der zahlreichen Faksimilia.

(September 1992) Thomas Seedorf

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

Goertz' Schrift ist kein kritisches Buch. Aus Anlage und vielerlei Marginalien verrät es ein warmherziges Verhältnis des Verfassers nicht nur zum Werk des Komponisten, sondern auch zu seiner Person. Anders wäre solch profunde Kenntnis von Wollen und Streben Wimbergers nicht zu erklären. Wieweit dies die objektive Darstellung eines so vielseitigen Schaffens behindert, ist ohne gleichermaßen gründliche Kenntnis nicht auszumachen.

Goertz schreibt einen erfreulich klaren Stil, der sich nicht in pseudowissenschaftliche Esoterik verflüchtigt. Und dies bei einem Werk, das an Vielfalt der Faktoren ebenso reich ist wie an Inhalten auf dramatischer oder programmatischer Ebene. Es war (und ist) Wimbergers Lebensaufgabe, „im weiten Feld der künstlerischen Inhalte zwischen Ernst und Heiterkeit ein breites Gebiet zu bestellen“. „Das zielt offenbar“ — meint Goertz — „nicht auf die Inhalte selbst, sondern auf die Mittel, mit denen Inhalte adäquat darzustellen sind“ — Mittel also, die von Jazz und auch Volkslied bis zu Dodekaphonik, von schlichter Diatonik bis zu engmaschigen Klangrastern und schockierenden Clustern führen. (In den „Lebensregeln“ schreitet die Faktur „vom Dreiklang zum Breiklang“ fort. Zuletzt explodiert der Text — nach „banaler“ Diatonik — „wie ein Schrei“ und „alle Instrumente erzeugen den äußersten Grad von Lärm“!)

Dem Vorwurf des Eklektizismus setzt der Komponist den Begriff der „Synthese“ entgegen. Seine „Standortbestimmung“ spricht vom „unorthodoxen Stil“, d. h. vom „Versuch, die kompositionstechnischen und stilistischen Möglichkeiten zu einer persönlichen Synthese zu verschmelzen“ (Pluralismus als Gebot der Stunde?). Hierher gehört auch Wimbergers Bemühen; „die Kluft zwischen 'E'- und 'U'-Musik zu verkleinern“, wozu er sich in Wort und Tat bekennt. Geradezu eine Notwendigkeit bedeutet ihm der (sinnvolle) Einsatz des Synthesizers.

Auffallend groß ist die Anzahl termingebundener Werke, so unter neun für die Bühne sieben, viele für den Konzertsaal, Aufträge im Medienbereich gar nicht gerechnet. Hier liegt

die Gefahr des Abgleitens in die Routine nahe. Diesbezüglich eine Anmerkung von Goertz zum *Fürst von Salzburg*: „Daß hier in der Gesamtwirkung keine Unterkühlung entstanden ist (wie bei vergleichbaren Auftragswerken der Klassik bis zu Brittens *Gloriana* nicht selten), spricht für den Komponisten.“

Den Hauptinhalt des Buches bildet die Interpretation der „Bühnenwerke“ sowie — unter „Konzert“ — der Instrumentalmusiken verschiedenster Besetzungen. Im „Anhang“ dann kritische Aufsätze, eine Probe aus einem Libretto nebst einem kompletten Werkverzeichnis. Erfahrungen Wimbergers als Lehrer und Dirigent finden sich im einleitenden „Gespräch“. Wenig ist über die Aufnahme einzelner Werke durch Publikum und Presse zu erfahren, wenig auch über ihre Aufnahme ins Repertoire von Opernhäusern und Konzertsälen, was schon wegen der aktuellen Inhalte („Ängste unserer Zeit“ u. a.) interessieren dürfte. Letztere stoßen bis in die Groteske vor, treten aber niemals als ideologisch verzerrte, musikalisch unfruchtbare „Provokationen“ auf.

Jedenfalls hat der Leser ein mit Notenbeispielen und Bildern ausgestattetes Buch vor sich, das dem umfangreichen Werk eines künstlerisch und ethisch so anspruchsvollen Komponisten angemessen ist. Dieser hat sich seinen Weg in einer Zeit gesucht, wo die Musik oft „Sprödigkeit, ja Häßlichkeit“ auf ihre Fahnen schrieb und wo die „Stil-Maschen“ sich gegenseitig verdrängten. Deshalb soll seine Musik „eine Funktion erfüllen“, nämlich „von aufgeschlossenen Hörern — es kommt nicht auf die Zahl an — verstanden zu werden und in ihnen den Wunsch zu wecken, sie wieder hören zu wollen“.

(Mai 1992)

Adolf Fecker

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

Lev Koblyakov legt mit *A World of Harmony* seine zwischen 1975 und 1977 verfaßte Dissertation vor. Es ist ein unlesbares Buch; sein Wert bleibt selbst einem unvoreingenomme-

nen Rezipienten, der sich auf die Lektüre einzulassen versucht, im Dunkel. Gegenstand der Arbeit ist der von Pierre Boulez 1954 komponierte Gesangszyklus *Le Marteau sans maître*, ein Werk, dessen Bedeutung nicht nur für die Entwicklung des Komponisten, sondern auch für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts außer Frage steht. Die Serialisierung der Parameter Tonhöhe, Tondauer, Dynamik und Klangfarbe hat mit ihrer spezifischen Behandlung und Komplexität im *Marteau* zweifelsfrei einen Höhepunkt erreicht. Koblyakov hat die totale serielle Organisation der Komposition in einer Strukturanalyse aufgedeckt und in unzähligen Diagrammen, Schaubildern und einem 90 Seiten umfassenden Tabellen-Anhang zu belegen versucht. Dabei ist er einem Irrtum erlegen. Bereits Boulez beklagte — mit Blick auf die komponierenden Kollegen — eine Verwechslung von Organisation und Komposition. Koblyakov verwechselt die Organisationsanalyse mit der Kompositionsanalyse. Zum Verständnis des Werkes trägt seine Arbeit insofern wenig bei. Sie kann es auch nicht, da der Autor die surrealistischen Gedichte von René Char nicht als Kategorie der Komposition begreift und auch die Frage der Instrumentation und das damit verbundene klangliche Moment nicht bedenkt.

Was die Arbeit von Koblyakov vorm Mißlingen bewahrt, ist die knapp 20seitige Zusammenfassung, in der — wenn auch in einer fragwürdigen Metapher — überblickhaft die Entwicklung der Harmonik im 20. Jahrhundert und schließlich die Genese und die kompositorische Formulierung der seriellen Techniken bei Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez diskutiert werden.

(Mai 1992)

Hans-Joachim Wagner

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

Nimmt man sich ein einzelnes Buch (und dazu noch ein Werk unseres Jahrhunderts) zum Gegenstand einer Dissertation, die an äußerem Umfang ihren Gegenstand fast erreicht, muß man sich die Frage gefallen lassen,

welches innere Konzept diesem wenigstens scheinbaren Mißverhältnis gegenübersteht. Hat das besprochene Werk eine so große Bedeutung und ist es gleichzeitig so schwer verständlich, daß sich ein so großer Begleitapparat rechtfertigen läßt? Gibt das Werk Anstoß zu Überlegungen, die einerseits unmittelbar an dieses anschließen, andererseits aber weit darüber hinausführen? Oder ist das Werk stellvertretendes Dokument einer historischen Epoche, die eigentlich es zu beschreiben gilt?

Wie der Untertitel bereits andeutet, hat sich der Verfasser am ehesten für letzteres entschieden. Dabei hat er fast konsequent den stilistischen Kunstgriff zu wirklichen gesucht, von seinem Gegenstand nicht direkt zu reden: Er vertraut darauf, daß der Leser Handschins *Toncharakter* gut genug kennt, um die Beziehungen zum Thema selbst zu erkennen. Positiv wäre die breite Quellenkenntnis des Verfassers hervorzuheben. Diese und seine Neigung, sprachliche Abrundung über Klarheit der Darstellung zu stellen, führen jedoch nicht selten dazu, daß der Leser über lange Strecken nur bei ähnlich fundierter Quellenkenntnis und mit viel Phantasie noch erkennen kann, wessen Gedanken gerade referiert werden, geschweige denn, worauf der Verfasser hinaus will. Ein derart hoher Anspruch an den Leser wäre nur durch ein noch höheres Niveau an gedanklicher Durchdringung zu rechtfertigen, was dem Rezensenten allerdings nicht erkennbar war. Auf verschlungenen theoretischen Pfaden wird der Leser über 200 Seiten lang geführt, ehe er bei „Handschins Ausgangspunkt“ anlangen darf. Das klärende Resümee, das sich der Leser unter dem so betitelten letzten Abschnitt verdient hätte, fällt jedoch kaum weniger verschlungen aus. Und was für das Ganze gilt, gilt auch für die Teile, wie ein Beispiel beleuchten mag: Gleich das erste Kapitel, „Grundpositionen des Historikers Handschin“, beginnt mit einem mehrzeiligen Zitat, von dem der Leser erst nachträglich erfährt, daß es von Hugo Riemann stammt. Danach wird drei Seiten lang Riemanns Position im Widerstreit mit mindestens fünf anderen Autoren referiert, ehe der Name Handschins zum ersten Mal fällt.

Der Rezensent empfiehlt also, lieber das Handschinsche Originalwerk zu studieren (was für ihn selbst das fruchtbarste Resultat

der Rezensionsarbeit war). Der für die Zeit der Wiederbelebung der alten Musik charakteristische, in seiner Ausprägung aber sehr individuelle Versuch, eine Harmonielehre zu entwickeln, die die Beziehung auf ein tonales Zentrum als ein Peripheres statt Zentrales darstellt, ohne auf das grundlegende Prinzip der Konsonanz zu verzichten, entbehrt auch heute nicht der Faszination. Dabei wird ein reflektierter Zugang angebracht sein, der nicht (und das als letzter Kritikpunkt am rezensierten Werk) allein die Handschinsche Position von dem kritischen Blick ausnimmt, dem die anderen Theoretiker mit voller Berechtigung ausgesetzt werden.

(August 1992) Hermann Gottschewski

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

Der amerikanische Musiktheoretiker Lee A. Rothfarb, der 1988 mit seiner Dissertationschrift *Ernst Kurth as Theorist and Analyst* die erste umfassende Arbeit zu den Werken Ernst Kurths publizierte, veröffentlichte nun eine englische Übersetzung ausgewählter Passagen der Schriften *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie* (Bern 1917), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“* (Bern 1920) und dem ersten Band aus Kurths *Bruckner* (Berlin 1925). Rothfarb intendiert mit der getroffenen Auswahl die systematische Darstellung der »pre-analytical« attitudes und der »analytischen Strategie« Ernst Kurths, um in dieser komprimierten Form dessen individuelle Art des Denkens dem interessierten Leser nachvollziehbar machen zu können.

Bereits in der Einleitung führt Rothfarb an, er wolle mit diesem Band der mittlerweile großen Gruppe von englischsprachigen Theoretikern und Musikwissenschaftlern Kurths Theorie in Übersetzung vorstellen, die zwar die Lektüre der Schriften Ernst Kurths häufig bereits selbst in Angriff genommen haben, wegen der Sprachbarriere aber, die durch Kurths metaphorische Ausdrucksweise noch mehr

zum Tragen kommt, den Versuch abgebrochen haben, so daß die Schriften Ernst Kurths keinen Anklang bei englischsprachigen Lesern und somit auch kein Diskussionsforum hätten finden können. An dieser Stelle könnte demnach ein deutschsprachiger Leser die Lektüre des Readers zu Gunsten der Originalschriften Ernst Kurths aufgeben, zumal diese seit einiger Zeit im Reprint allgemein zugänglich sind, wäre da nicht die 35seitige Einleitung, in der Rothfarb seine neuesten Untersuchungen zu Ernst Kurth darstellt. In dieser Einleitung beleuchtet Rothfarb nach einer kurzen allgemeinen Vorstellung des Musiktheoretikers den „soziokulturellen Kontext“ der Entwicklung Ernst Kurths im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts, das von materiellem Wachstum und von dessen Gegenströmungen geprägt war, der Volksbildungsbewegung, der Bildungsreform, für die stellvertretend Pestalozzi und von Humboldt stehen. Er beschreibt das Aufkommen der „Versuchsschulen“ und der starken Prägung, die Kurth in eben einer dieser Versuchsschulen — der Freien Schulgemeinde Wickersdorf — durch Halms „Konzertreden“ erfahren hat; denn gerade diese Erfahrungen, die Kurth während der nur wenige Monate dauernden Tätigkeit in Wickersdorf sammelte, sollten ihm während seiner Lehrtätigkeit sowohl an der Universität als auch in der musikalischen Laienbildung immer als Vorbild in der Wissensvermittlung dienen. Im daran anschließenden Abschnitt „Intellektueller Kontext“ diskutiert Rothfarb die Rezeption der Theorie Ernst Kurths, beispielsweise durch Mersmann.

In der abschließenden Darstellung „Die Bücher: Inhalt und Rezeption“ erweist sich Rothfarbs Anführung des Briefwechsels zwischen Halm und Kurth als ausgesprochen hilfreich. Denn die in diesen Briefen erhaltene private Diskussion zweier befreundeter Musiktheoretiker, die hier durch Rothfarb erstmals zur wissenschaftlichen Arbeit herangezogen wird, erhellt Kurths Reaktion auf die Angriffe und Unterstellungen einiger deutscher Musikwissenschaftler, die bisher in seiner scharfen Verteidigungsschrift, dem Vorwort zu 3. Auflage des *Linearen Kontrapunkts* unvermittelt im Raum stand. In den ungefähr 180 sich anschließenden Seiten stellt Rothfarb — in der Chronologie der Publikationen — Kurths grundsätzliche Thesen in englischer Überset-

zung dar. Er versah dabei die thematisch gebundenen Abschnitte mit aufwendigen Erläuterungen in den Fußnoten.

Der Band wird von einem ausführlichen Literaturverzeichnis, das erneut die bisher geringe wissenschaftliche Aufarbeitung der Schriften Ernst Kurths dokumentiert, und dem allgemeinen Index abgeschlossen, die beide einer einführenden Orientierung zu Ernst Kurth von großem Nutzen sind, so daß zusammenfassend zu dieser Publikation Lee A. Rothfarbs gesagt werden kann, daß sie, obgleich sie erklärtermaßen nicht an ein deutschsprachiges Publikum gerichtet ist, durch ihre Einleitung und den bibliographischen Anhang auch dem deutschsprachigen Leser zur Lektüre empfohlen ist.

(Juli 1992)

Luitgard Schader

ANDREAS MASEL: Das große ober- und niederbayerische Blasmusikbuch. Mit Beiträgen von Stephan AMETSBICHLER, Stefan HIRSCH und Heinz WOHLMUTH. Hrsg. vom Musikbund von Ober- und Niederbayern. Wien. Verlag Christian Brandstätter/München: Schwingenstein-Verlag (1989). 543 S., Abb.

Diese Publikation ist zwar nicht formal, aber doch de facto Teil einer Reihe, in der bereits weitere „Blasmusikbücher“ österreichischer und deutscher Landschaften erschienen sind. Im großen und ganzen stimmt die Anlage dieser Bücher jeweils überein: Die größten Blöcke werden gebildet von einer regionalen Geschichte der Blasmusik von den Anfängen an sowie von einer Ehrentafel der gegenwärtigen Blaskapellen, die über die Besetzungen unterrichtet und weitere Informationen bietet. Dazu kommen ergänzende Kapitel wie solche über Blasmusik und Brauchtum, die Trachten, die Persönlichkeiten. Obwohl die Bücher also zentriert sind auf das Blasmusikwesen im modernen Sinn (das allerdings nicht ausdrücklich definiert wird), so wird doch im historischen Teil sehr vieles von dem erfaßt, was öffentliches Blasen allgemein betrifft. (Hat es in Bayern kaum spezielle Arbeiterkapellen gegeben?) Zugleich arbeitet Masel diejenigen Aspekte besonders heraus, die die Blasmusik kennzeichnen: der eher orchestrale Satz, das

spezifische Instrumentarium, die Organisationsformen.

Wie bei den anderen Bänden muß gesagt werden, daß es sich innerhalb der lange vernachlässigten Blasmusikforschung nur um einen der ersten Schritte handeln kann. Von sozialwissenschaftlicher Seite aus scheint in Bayern noch wenig geschehen zu sein. Masel hat jedoch mit viel Umsicht eine vorzügliche Materialsammlung vorgelegt, und er gelangt immer wieder — indem er wichtige Fragen stellt — über eine bloße Sammlung hinaus. (Der zumindest mißverständlichen Feststellung auf Seite 28 allerdings, das Laienmusikieren sei ein musikgeschichtlich junges Phänomen, muß widersprochen werden.)

Sehr nützlich sind auch die Beiträge von Stephan Ametsbichler über Komponisten und Verlage, von Stefan Hirsch über die Trachten und von Heinz Wohlmuth über die Geschichte des Musikbundes von Ober- und Niederbayern 1953—1988. Die Brauchbarkeit des Bandes wird durch den reichen Abbildungsteil wesentlich erhöht.

(Mai 1992)

Dieter Krickeberg

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

Den Hauptteil des vorliegenden Bandes bilden 16 Referate, die bei der ICTM-Konferenz in Schladming 1989 zum Thema „Musik und Tourismus“ vorgetragen wurden. Im Vorwort bemerkt der Herausgeber, die für Tourismusbranche und Musikforschung gleichermaßen relevante Frage „Wie denn der Tourismus traditionelle Musikkulturen verändern würde — und welche Konsequenzen sich daraus für die Kulturpolitik ergeben (sollten)“ sei in Jamaica 1986 schon einmal behandelt worden (S. 7). Die aus jener Sitzung publizierten Beiträge beziehen sich alle auf den Tourismus unserer Zeit, d. h. auf Menschen, die bei Fernreisen, oft in Gruppen, Entspannung und Gewinn an Erlebnissen suchen. Als Bezugspunkt erscheint Wolfgang Suppans Aufrechnung der Einnahmen aus dem Fremdenverkehr der Jahre 1987 und 1988, die, pro Kopf der Bevölkerung, Österreich vor Spanien, Frankreich, Italien

und den USA an die Spitze der Tourismisländer rückt (S. 8). Unter diesem Aspekt lassen sich die Referate aus Schladming aber keineswegs mühelos zusammenfassen. Zwar folgt Jerko Bezić der Linie, wenn er die Reaktion von Touristengruppen auf bestimmte Liedvorträge in Kroatien betrachtet, ebenso wie Engelbert Logar, der den slowenischen Heimatvereinen in Kärnten einen Erfahrungsausgleich mit Touristen wünscht. Ist aber mit Recht von Tourismus zu sprechen, wenn Leute aus der Nachbarschaft zu einem Markt fahren und dort zwischen Einkäufen den Straßenmusikern zuhören, wie Ruth Davis aus dem englischen Cambridge berichtet? Ähnliches wäre im Hinblick auf die Landbevölkerung zu fragen, die 1593 in Lofer an der Salzach zusammenströmte, um einen Passionsspiel mit Gesang und Tanz beizuwohnen. Helga Thiel hält dies für eines der „Early Phenomena of Tourism in Austria“, und sie fügt die frommen Pilgerfahrten zur Barockzeit hinzu, besonders wenn dabei Heiligtümer an verschiedenen Orten besucht wurden, sollen sie doch modernen Rundreisen gleichen. Noch weiter geht Otfried Hafner, der schon im Hinblick auf eine Versammlung deutscher Land- und Forstwirte 1846 in Graz von „Kongreßtourismus“ spricht (S. 143). Ähnlich wie Helga Thiel läßt Hafners Beitrag *Erzherzog Johann und sein Einfluß auf Volksmusikpflege und Folklore-Tourismus in Österreich* durchblicken, daß jeder, der reist, für den Gastgeber in diesem Alpenland als Tourist gilt. Kommen die Touristen in Scharen, dann ist Kulturpolitik vonnöten, wie Michael Ramstedt auf der fernen Insel Bali, Tatsuko Tokizawa in Singapur und in Japan festgestellt hat. Doch welchen Stellenwert haben Einzelreisende im 18. und 19. Jahrhundert, deren Berichte wir heute als historische Zeugnisse auffassen, ob sie nun über Tanz und Tanzmusik in Österreich (R. Gstrein) oder das Kleftenlied in Griechenland (R. M. Brandl), oder auch — als ältere Forscher — über die Volksmusik im Kaukasus (E. Emsheimer) berichten? Die Frage kann man diskutieren, doch kaum wird ein außer-österreichischer Musikethnologe wandernde Sänger und Musiker (Pjotr Dahlig) als Touristen einstufen und eine Repertoirebildung mit oder ohne Kontakt zwischen verschiedenen Kulturen (Z. Blažekovic, S. Friedmann, M. A. Russell) auf Tourismus beziehen. Eher wäre da noch ein Film zu

nennen, der zum Reisen anregt (L. Torp) und ein Instrument, das über die Zeit seines Gebrauchs hinaus für Touristen angefertigt wird (Ewa Dahlig).

Die so heterogene Reihe der — im einzelnen gehaltvollen — Beiträge gewinnt ihre Bedeutung aus dem Rahmen, der ihr im Buch gegeben wird. Drei Plenar-Vorträge gehen der Reihe voraus: Fernab vom Thema John Blackings wohl posthum zusammengestellter Aufsatz *Towards a Human Science of the Tonal Art: Anthropology and the Reintegration of Musicology*, sodann Kurt Blaukopfs Frage aus einer jahrelangen, weltweiten, vor allem bei der UNESCO geführten Diskussion *Legal Policies for the Safeguarding of Traditional Music: Are they Utopian?*, und schließlich Wolfgang Suppans Eröffnungsvortrag *Tourism — Culture — Music*, hier ins Englische übersetzt. Den Referaten folgt als Anhang ein Schriftenverzeichnis der Mitarbeiter des Instituts für Musikethnologie in Graz (1974—1990), allen voran des Herausgebers selbst, darauf eine Bibliographie der in demselben Institut verfaßten Magister- und Diplomarbeiten, und zum Schluß ein Verzeichnis der Tagungen und gedruckten Referate der Historischen Studiengruppe im ICTM 1967—1988. Diese Listen enthalten eine Fülle von Titeln zur Musikpflege in Österreich, sind also, wie die Beiträge aus Schladming, eine Fundgrube für Anregungen zur Gestaltung von Musik und Tourismus dort im Lande.

(Juni 1992)

Josef Kuckertz

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

Neunzehn Referate von einer Konferenz 1988 in Urbana, Illinois, mit dem Titel „Ideas, Concepts and Personalities in the History of Ethnomusicology“ enthält der vorliegende Band. Reflexionen der eigenen Forschungen, damit Rückblicke auf die verschiedenen Teilgebiete des Fachs sowie Leistungen und Anregungen von führenden Persönlichkeiten, allen voran Erich Moritz von Hornbostel und Char-

les Seeger, sind in den sorgfältig ausgearbeiteten Beiträgen wiedergegeben. Sachlich erstreckt sich die Thematik von der Betrachtung afrikanischer, chinesischer und indischer Musik bis hin zum europäischen und anglo-amerikanischen Volkslied sowie zu allgemeineren akustisch-musikpsychologischen und musiksoziologischen Fragen. Neues oder Zukunftweisendes bieten die Essays zwar nicht, doch bringen sie eine Fülle von Details zur Sprache, die sich nachzulesen und erneut zu bedenken lohnen. Ihr Gesamtinhalt ist vorzüglich erschlossen, und dies in der Einleitung (S. XI-XVII) von Bruno Nettl nach Gesichtspunkten, denen die einzelnen Artikel vorwiegend folgen, und im Epilog (S. 356–360) von Philipp V Bohlman mit Ansätzen, die das oft so verwirrende Gefüge des Fachs erläutern.

Innehalten wird der Leser beim Blick auf die Namen und Kurzbiographien der Referenten (S. 361 ff.), die nach einer Bemerkung auf der letzten Umschlagseite aus fünf Ländern stammen. Sicher sind sie alle von Kindheit an mit abendländischer Musik vertraut und in Amerika oder Europa ausgebildet. Bruno Nettl weiß sehr wohl, daß gegenwärtig „the national identities of scholars change“ (S. XI), doch geht er davon aus, daß „Ethnomusicology has been sometimes characterized as a North American field“ (S. 266). Erklärt zudem sein Mitherausgeber Philipp V Bohlman, daß „the study of non-Western music by one of its practitioners does not immediately become ethnomusicology“, da es beispielsweise fehlerhaft sei, „an Indian scholar of Indian music as an ethnomusicologist“ zu bezeichnen (S. 142), dann gewinnt das Fach eine geradezu amerikanozentrische Perspektive, die sich kaum von der so scharf gerügten Europazentrik in den Anfängen der vergleichenden Musikwissenschaft unterscheidet. Nun haben mittlerweile aber zahlreiche Gelehrte in Asien und Afrika wissenschaftliche Methoden aus dem Abendland übernommen. Adaptieren sie diese, dann mögen sie aus ihrer Tradition und ihrem Selbstverständnis eigene Konzepte entwickeln. Christopher A. Waterman deutet den Vorgang in seinem Aufsatz *The uneven development of Africanist ethnomusicology . . .* auf Seite 180 an. Zweifellos werden wir jede Musi-

kologie ernst zu nehmen haben und können gewiß mit leichter Verständigung rechnen, wenn die klingende Musik gegenüber ihrem Kontext im Vordergrund bleibt. Für solch eine Ausrichtung sprechen nicht zuletzt die in ihrer Tendenz so verschiedenen Darlegungen von Alexander L. Ringer und Anthony Seeger (Juni 1992) Josef Kuckertz

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

Mit diesem Nachdruck wird das erste Lexikon chinesischer Musikinstrumente in einer europäischen Sprache, 1908 erschienen, der Fachwelt wieder zugänglich. Der Autor, 1873 in Hangchow als Sohn eines anglikanischen Missionars geboren und zum gleichen Dienst berufen, schrieb das Buch „in leisure hours of a year spent at Shanghai“ (S. 9), der Begrenzung seines Unternehmens in dem großen Land mit seiner langen Geschichte wohl bewußt. Die Kenntnisse, die Moule aus Beobachtungen des Musiklebens in seiner „chinesischen Heimat“, aus dem Umgang mit einer Instrumentensammlung, vermutlich im Besitz der Familie Galpin (vgl. S. X), aus dem Studium der klassischen chinesischen Literatur und aus den damals modernen europäischen Schriften zur Instrumentenkunde zusammengetragen hat (S. 4–8), erlauben uns einen Blick zurück auf das Klanggeschehen zur chinesischen Kaiserzeit. Mag die Darstellung unausgewogen sein und durch spätere Untersuchungen übertroffen werden, wie der Herausgeber Harrison Ryker in seiner Einleitung hervorhebt, so ist doch nicht zu übersehen, daß die nachfolgenden instrumentenkundlichen Publikationen im Abendland, u.a. Curt Sachs' *Reallexikon der Musikinstrumente* von 1913, Moules Eintragungen vielfach übernommen haben. Dabei fließt die Quelle unter manchen Stichworten reichlicher als den Nachschriften abzulesen ist. (Juni 1992) Josef Kuckertz

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

Mit ihrer Dissertation sucht Frau Lee dem westlichen Leser die Hauptzüge des P'ansori nahezubringen (S. 156). Gar so unbekannt, wie sie im Vorwort meint, ist das Ein-Personen-Schauspiel in Europa nicht mehr; eher entnimmt man den Zitaten und Anmerkungen, daß sie ihre Behandlung des Stoffs trefflich an die vorhandenen deutsch- und englischsprachigen Darstellungen heranrückt. Ihre Untersuchung geht aber tiefer ins Detail, so bei der Klärung einiger Begriffe, bei der Erläuterung des *sori*-Gesangs und des *aniri*-Rezitierens im Schauspiel, hinsichtlich Ausbildung und Ausdruckskraft der Singstimme, im Blick auf das Verhältnis von Wortbedeutung und Melodiefigur sowie bei Beschreibung der Trommelbegleitung und der Funktion des Trommlers (Kap. 4—8). Deutlicher zeichnet Frau Lee auch die Geschichte des P'ansori nach, das als Volksschauspiel aus Schamanen-Zeremonien hervorgegangen sein mag, im 18. Jahrhundert der Unter- und Mittelschicht als epischer Gesang geboten wurde und vom Beginn des 19. Jahrhunderts an als dramatische Unterhaltung allmählich bis in die Oberschicht vordrang (Kap. 9). Dabei betont sie, daß das Spiel zu Ende des 19. Jahrhunderts oft die Unzufriedenheit der Mittelschicht ausdrückte (S. 103). Solch präzise Angaben sind allein indigenem Musikverständnis möglich, und deswegen wird man das Buch künftig nicht umgehen können. Hilfreich erscheinen darüber hinaus die Einzelbetrachtungen der fünf bis heute überlieferten P'ansori-Standardstücke (Kap. 11), illustrativ zudem die 29 notierten Gesänge, die gedruckten Sammlungen koreanischer Autoren entnommen und in verschiedenen Kapiteln berücksichtigt sind.

(Juni 1992)

Josef Kuckertz

The autobiography of TAKAHASHI CHIKUZAN: Adventures of a tsugaru-jamisen musician. Translated and annotated by Gerald GROEMER. Warren: Harmonie Park Press (1991). XXIII, 111 S., Abb., Notenbeisp. (Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music. No. 10.)

Dies ist die Lebensgeschichte eines „*ex-beggar who has become a star*“, wie der Übersetzer in der Einleitung schreibt (S. VII), und die japanische Fassung erschien 1975, als der Musiker sein 65. Lebensjahr vollendete. Ergreifend ist seine Erzählung von der Erblindung in früher Kindheit, vom fehlenden Schulbesuch, vom Zeitvertreib mit Jugendstreichen und vor allem von der Musik der Bettler seiner Heimat, die ihn tief bewegte. Ein Bettler wurde sein erster Lehrer, und mit ihm zog er, 15—16jährig, durch die Orte der Aomori-Präfektur. Bald selbständig, wanderte er allein oder in Begleitung eines Sängers im Norden Honshūs und auf Hokkaido weit umher, immer gezwungen, mit Musik und kleinen Geschäften das Existenzminimum zu sichern. Später wurde Takahashi eingeladen, bei *utakai*-Sängerfesten aufzutreten, doch der II. Weltkrieg und die Armut der Nachkriegszeit brachte die Musiker um den Erfolg. Erst in den 50er Jahren, als Begleiter des weit bekannten Sängers Narita Unchiko, wuchs Takahashis Ansehen. Erstmals spielte er — auch solistisch — in guten Räumen vor aufmerksamem Publikum, und hier erlangte der Lokalstil von der Tsugaru-Halbinsel an der Nordspitze Honshūs eine ungeahnte Wertschätzung. Rundfunk und Schallplatte haben diesen Erfolg mit herbeigeführt, doch davon spricht der Musiker kaum. Vielmehr versucht er in den letzten Kapiteln, seine Vorstellungen den Hörern und Nachahmern seiner Musik zu erläutern.

Dem Leser erscheinen Takahashis Erfahrungen gar nicht so einmalig; sie wären wohl auch andernorts auf der Erde denkbar.

(Juni 1992)

Josef Kuckertz

Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge, Band 7: Musik der Bayerischen Hofkapelle zur Zeit Orlando di Lasso. 2. Auswahl: Sdegnosi Ardori („Zornesgluten“). Des bayerischen Hofmusikers Giulio Gigli Sammeldruck fünfstimmiger Vertonungen von Battista Guarinis Madrigal „Ardo si“, Adam Berg München 1585. Hrsg. von Horst LEUCHTMANN. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989. LII, 109 S.

Mit dem genannten Band macht uns Horst Leuchtman, der bekannte Lasso-Biograph, nach den im vierten Band der neuen *DTB* publizierten Drucken RISM 1569¹⁹ und 1575¹¹ nun auch einen weiteren dem Bereich der bayerischen Hofkapelle zur Zeit Lassos entstammenden Musikdruck zugänglich. Diese Aussage ist allerdings, wie Leuchtman so gleich betont, cum grano salis zu verstehen; denn nur eine Minderheit der in unserem Band erscheinenden 28 Komponisten diene nachweislich in der Münchner Hofkapelle; unter ihnen allerdings Giulio Gigli, der den genannten Komponisten die Anregung gab, Battista Guarinis Madrigal *Ardo si, ma non t'amo* zu vertonen: eine Anregung, der einige von ihnen — Orlando di Lasso, Francesco Rovigo und Joseffo Ascanio — sogar je zweimal nachkamen.

Der Edition der insgesamt 31 Madrigale unseres Druckes beigelegt ist ein Anhang von 24 „Parallelvertونungen“, welche die Beliebtheit von Guarinis Gedicht bis weit über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaus vor Augen führen. Des weiteren finden wir, nach gutem Brauch der *DTB*, sowohl für den Hauptteil als auch für den Anhang jeweils eine ausführliche Einleitung, gefolgt von einem kurzen Kommentar zu jedem Werk, dazu ein Verzeichnis aller Drucke, welche Vertونungen von Guarinis Gedicht enthalten. Hinzu treten kurze biographische Notizen zu den großenteils nur wenig bekannten Komponisten, ein ebenso reiches wie typographisch gut gelungenes Repertoire von Faksimilia und ein nicht durch Quisquilien überlasteter Revisionsbericht.

Schon diese bloße Aufzählung läßt den Leser ahnen, welch eine Fülle wichtiger Informationen Leuchtman uns in den genannten Teilen seines Werkes bietet: so etwa zur Persönlichkeit Guarinis, zur Textgeschichte seines Madrigals *Ardo si* (insbesondere auch zu Erweiterungen desselben durch „Risposte“), zum textlichen Aufbau dieses Madrigals und zur Widerspiegelung desselben in den einzelnen Vertونungen — Letzteres noch „ad oculos“ demonstriert durch eine synoptische Tabelle jener Motive, die von allen Komponisten zu besonderes wichtigen Textstellen, jeweils im Sopran, gebildet werden (S. XVIII und XXXIII: Man beachte hier die Übereinstimmung der Initialmotive von Nr. 10, 11, 14, 21, 22 und 25, wobei den Madrigalen Nr.

10, 21 und 22 auch das gegenläufige Begleitmotiv gemeinsam ist). Insgesamt verschaffen uns somit die Kompositionen von Guarinis Madrigal, wie Leuchtman (S. XVI) zutreffend bemerkt, die lehrreiche Gelegenheit, „an ein und demselben weltlichen Text... fast alle kompositorischen Möglichkeiten der Vokalpolyphonie zu überblicken“

Daß jeder an Musik der späten Renaissance Interessierte dem Herausgeber der „Zornesgluten“ zu aufrichtigem und stetem Dank verpflichtet ist, bedarf nach allem hier nur Angedeuteten keiner besonderen Erwähnung mehr. Leider muß, im Interesse der Benutzer vorliegenden Bandes, auch Kritik geäußert werden. Wie verträgt sich z.B., daß Leuchtman einerseits der Ansicht ist, die Komponisten hätten „durch den Verzicht, die vielen Vorzeichen zu setzen, die gesungen werden müssen“, die „tatsächlich reiche Harmonik“ ihrer Werke „vertuscht“ (so zu lesen S. XXV), damit, daß er es aber nicht nur unterläßt, diese seiner Meinung nach erforderlichen Zeichen anzubringen, sondern daß sogar das selbstverständlichste aller Akzidentien, die Erhöhung der Diskantklausel-Penultima, an mindestens zwölf Stellen fehlt und der Musik hier ein pseudo-altertümlichen Charakter oktroyiert wird (siehe S. 17, T. 36; S. 52, T. 9 und 11; S. 54, T. 26; S. 84, T. 3 und 5; S. 100, T. 13; Anhang S. 8, T. 41; S. 9, T. 50; S. 27, T. 44; S. 33, T. 11 und S. 34, T. 19.)? Weitaus gravierender als solche oder ähnliche Erraten ist jedoch die Tatsache, daß Leuchtman den Benutzer der *Sdegnosi Ardori* im Hinblick auf die Deutung der in seiner Edition enthaltenen Musik nur allzu oft ratlos beläßt, ja in die Irre führt. Dies gilt zunächst im Hinblick auf die Tonarten (generell auf S. XIX ff., speziell im Kommentar zu den einzelnen Madrigalen, S. XXII—XXV, XXXII und XXXIV—XXXVI). Zwar findet sich an einer einzigen Stelle — bezeichnenderweise nur in Parenthese — die Wortfolge „ob nun authentisch oder plagal“ (S. XIX, Zeile 9 f. v. u.); in praxi aber unterscheidet Leuchtman, anders als einstmals in seiner den Motetten Lassos geltenden Dissertation, nun nicht mehr zwischen beiden Modusarten. Daß gerade der späteste von ihm erwähnte Madrigaldruck, erschienen 1678, sein Repertoire als komponiert „sopra i dodici Tuoni, ò Modi del Canto Figurato“ bezeichnet, ist Leuchtman offenbar als belanglos erschienen.

Und begegnet ihm mit Leonhard Lechner ein Gewährsmann, den er nicht stillschweigend als inkompetent abtun kann, so wird das Zeugnis dieses kongenialen Lasso-Schülers — sein bekannter Brief an Samuel Mageirus — dadurch umgebogen (um nicht zu sagen: verfälscht), daß Leuchtman Lechners Aussage nur unvollständig zitiert; denn bis zu Ende gelesen, besagt die Äußerung des Meisters nichts von irgendeinem „bekanntem [!] Beharren auf den »vier Tönen«“ (so zu lesen S. XXIII, Kommentar zu Nr. 17); die Rede ist bei Lechner vielmehr davon, ob es acht Modi gebe oder zwölf, eine Frage, die Lechner, mit ausdrücklicher Berufung auf Lasso, zugunsten der traditionellen Achtzahl beantwortet. Nur eben erwähnt sei ferner, daß Leuchtman, wie aus seinen Darlegungen zur Kadenzlehre (S. XX) hervorgeht, auch die Tonarten des Gregorianischen Choral — und hiermit das bis etwa 1600 auch für alle „Figuralmusik“ maßgebende modale „fundamentum“ — nicht hinreichend kennt; die wirklichen Verhältnisse — Vielzahl der moduseigenen Kadenztonstufen im Choral, Beschränkung auf nur wenige Tonstufen in der Polyphonie — erscheinen vielmehr ins genaue Gegenteil verkehrt.

Befremden muß vor allem aber, daß ein Text, den Leuchtman zu Recht als „dramatisches Meisterstück“ und als „zur Vertonung geradezu einladend“ schildert (siehe S. XV, Mitte), „zu Ausdeutungen einzelner Wörter . . . nur wenig Gelegenheit“ biete, ja daß „eigentlich“ nur das Anfangswort „Ardo“ ausgedeutet werde (so zu lesen eine Seite später). Schon die gelegentlichen Hinweise auf den Gebrauch von Dissonanzen zum Wort „dispietata“ (so für die Madrigale Nr. 11, 12 und 23, zu ergänzen für die Madrigale Nr. 5 und 7, 17, 30 und 31 sowie Anhang Nr. 2, 4, 5 und 6) widersprechen dieser Aussage; noch mehr alle jene Wortausdeutungen, deren Bezugspunkt tonartliche Normen sind, die aber, wie einst im Fall der Motetten Lassos, so auch jetzt in ihrer Art und Absicht nicht erkannt werden. Geben wir hierfür zwei Beispiele. Das erste findet sich im Madrigal Nr. 31, Lassos zweiter Vertonung von Guarinis Gedicht. In diesem auf *g-re* fundierten Werk liegt „der über *D-d* erreichte Schluß der 6. Zeile (T. 26) auf *E*, der sechsten Stufe, die leitereigen keinen Dreiklang bildet“ (siehe S. XXV). Leuchtman bezeichnet dies als „überraschend“, müht sich

aber nicht im geringsten um eine Erklärung. Holen wir sie hier kurz nach: Die genannte Kadenz bildet sozusagen nur die Spitze eines Eisbergs, d. h. das letzte Glied einer Kette von drei *mi*-Kadenz (*d-mi*, *a-mi*, *e*), die stets mehr aus der Tonart hinausführen. Der „scopus“ dieses regelwidrigen Verfahrens aber ist die — hier besonders kühne, doch in ihrer Art nicht singuläre — Darstellung des Affektgehalts der Textzeile „Ch'o già sanato il core“, hier durch Übergang in eine „mildere“ Tonart. — Als zweites Beispiel angeführt sei das Madrigal Nr. 10 des Anhangs, komponiert von Giovanni Batista Mosto. Leuchtman (S. XXXIV) bezeichnet dieses Werk als „mixolydisch“, offenbar deshalb, weil seine *Secunda pars* mit einem Dreiklang über *g* endet. Daß die Tonart eines Werkes aber, um Zarlinos Worte zu gebrauchen, „non dalla chorda finale semplicemente . . . ma dalla forma tutta contenuta nella cantilena“, d. h. nicht nach dem bloßen Schlußton oder Schlußdreiklang, sondern nach dem gesamten Verlauf des Werkes zu beurteilen sei: diese ebenfalls nicht erst und nicht allein von Zarlino gegebene Regel ist Leuchtman offenbar unbekannt. Betrachten wir Mostos Madrigal nach diesem soeben zitierten Grundsatz, so erkennen wir alsbald, daß nicht *g*, sondern *c* seine wirkliche Finalis ist und daß das nur „halbschlüssige“ Ende des Werkes eine Ausdeutung der Worte „cor insano“ darstellt. (Dies eine Ausdeutung, die sich, zum selben Wort und an derselben Stelle, bereits in Cyprian de Rores Madrigal *Se com' il biondo crin de la mia Filli* findet).

Die Liste dieser nicht erkannten Wortausdeutungen könnte noch um ein Beträchtliches vermehrt werden. Nennen wir indessen nur noch die wirklichen, im Regelfall (der durch Ausnahmen nur bestätigt wird) schon im Exordium erkennbaren Tonarten der *Sdegnosi Ardori*. Von den 31 Stücken dieses Druckes stehen im 1. Modus die Madrigale Nr. 4, 27, 28 und 29; im transponierten 1. Modus: (Finalis *g-re*): Nr. 8, 9, 14, 15, 16, 20, 23 und 24; im auf *g* transponierten 2. Modus: Nr. 7, 11, 19, 21, 26 und 31; im 5. Modus (traditioneller Art): Nr. 1 und 17 (letztenanntes Werk mit sehr atypischem Verlauf); im 6. Modus (traditioneller Art): Nr. 2, 3, 10 und 30; im 7. Modus: Nr. 5 und 6; im 8. Modus: Nr. 12; im 9. Modus endlich: Nr. 13, 18, 22 und 25. Mit Ausnahme der

zwei „in *mi*“ fundierten Tonarten sind somit in den „Zornesgluten“ — wenn auch in sehr ungleichmäßiger „Streuung“ — gerade jene Modi vertreten, die Lechner uns in seinem Brief erwähnt; denn der 9. Modus (alias „Aeolius“) gilt ihm als „*unser peregrinus tonus*“. (Vgl. auch Lassos „*Opus ultimum*“, die *Lagrima di San Pietro*, welche, angelegt als Zyklus der traditionellen Modi 1–8, mit der in eben diesem „*Tonus peregrinus*“ stehenden Motette *Vide homo* enden).

Die hier vorgebrachten kritischen Bemerkungen sollen jedoch das Verdienst des Herausgebers nicht schmälern. Im Gegenteil: Der von Horst Leuchtmann vorgelegte Band gewinnt noch mehr an Wert, wenn sein Repertoire dem heutigen Benutzer auch als Kompendium der vielen Ausdrucksmittel, über die ein Komponist der späten Renaissance verfügte, wieder sichtbar wird.

(Mai 1991)

Bernhard Meier

Oratorios of the Italian Baroque. Volume I: Antecedents of the Oratorio: Sacred Dramatic Dialogues, 1600–1630. Edited by Howard E. SMITHER. Laaber: Laaber-Verlag (1985). XI, 517 S., Abb. (Concentus Musicus. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band VII.)

Als erster Band einer vierbändig konzipierten Anthologie zur Geschichte und Entwicklung des italienischen Oratoriums in der Barockzeit enthält die vorliegende Ausgabe 27 lateinische und 13 italienische *Dialoge*. Diese Werke mit ihren geistlichen dramatischen Texten gelten als Vorläufer der Gattung des Oratoriums; sie stammen aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, ehe sich von etwa 1640 an die neue musikalische Gattung terminologisch sowie im Hinblick auf ihre textlich-musikalischen Erscheinungsformen durchzusetzen begann.

Die Veröffentlichung der 40 Kompositionen basiert auf zeitgenössischen Druckausgaben; bemerkenswerterweise hat sich keiner der Dialoge in handschriftlichen Quellen erhalten. Bei den meisten Werken handelt es sich um ihre erste Veröffentlichung in einer modernen Ausgabe, und allein diese Tatsache macht schon den beträchtlichen Wert der Edi-

tion aus. Unter den insgesamt 17 vertretenen Komponisten nimmt Giovanni Francesco Anerio eine durch die Zahl und die gattungsgeschichtliche Bedeutung seiner Werke herausragende Stellung ein. Viadana, Grandi, Donati oder Banchieri sind neben einigen nahezu unbekanntem Meistern ebenfalls vertreten.

Der Herausgeber Howard E. Smither, durch zahlreiche qualifizierte Veröffentlichungen zur Geschichte des Oratoriums ausgewiesen, erläutert in seinem Vorwort die hauptsächlichliche Verbreitung dieser Dialoge in Nord- und Mittelitalien, stellt die gattungsmäßigen Unterschiede zwischen den Werken mit lateinischen und italienischen Texten dar, verweist auf ihre stilistische Entwicklung vom Kontrapunkt der Spätrenaissance hin zur Ausdruckhaftigkeit der Florentiner Monodie, erörtert die funktionale Stellung der Dialoge im Gottesdienst oder bei den geistlichen Übungen in den Betsälen der Neri-Bruderschaften und geht auf Fragen der Besetzung bzw. Aufführungspraxis ein. Die Ausgabe der Werke folgt hinsichtlich ihrer Notation, Schlüsselung, Akzidenziensetzung und Orthographie den modernen Editionsprinzipien (allerdings ohne Aussetzung des Generalbasses). Der ausführliche Kritische Bericht enthält alle notwendigen Informationen von der Quellenbeschreibung über die Angaben von Fundort und Besetzung oder die Herkunft des Textes bis zur Auflistung der vom Herausgeber vorgenommenen Korrekturen.

In hervorragender drucktechnischer Qualität und Ausstattung präsentiert der umfangreiche Band eine imponierende Sammlung von bis dahin schwer greifbaren Werken, die für die Vorgeschichte des Oratoriums von Bedeutung sind.

(Oktober 1991)

Wolfgang Hochstein

Oeuvres complètes de François Couperin IV. Musique de chambre — 2. Les Goûts-Réunis. Publiés par André SCHAEFFNER et revus d'après les sources par Kenneth GILBERT et Davitt MORONEY. Les Remparts, Monaco: Editions de L'Oiseau-Lyre (1988). 143 S.

Mit den *Nouveaux Concerts V–XIV* dieser Ausgabe setzte François Couperin die vorange-

henden *Concerts Royaux I—IV* fort und erweitert unter dem Aspekt einer Réunion des goûts die musikalischen Vorstellungen.

Concerts XII und *XIII* sind dem Spiel von Violon vorbehalten. Die anderen Werke — sie nehmen zum Teil die formale Anlage der *Concerts Royaux* wieder auf — sind überwiegend auf zwei Systemen notiert (Oberstimme und beziffertes Baß) und geeignet für Cembalo solo (so Couperin) oder Instrumente wie Violon, Flöte, Oboe, Fagott und Viola mit Cembalo-Accompagnement. *Concerts VIII* und *IX* fallen nicht nur durch ihre Titel aus dem Rahmen; das eine „dans le goût théâtral“ mit der Anlage eines französischen Bühnenwerkes, das andere „Ritratto dell'amore“ im Stil von Couperins *Ordres der Pièces de Clavecin*: Dahinter könnte eine Anspielung stehen auf Antoine Watteaus berühmte Gemälde *L'amour au théâtre français* und *L'amour au théâtre italien* verbunden mit einem plakativen Hinweis auf den Titel dieser Ausgabe, auf die nachfolgenden Ausgaben der Correlli- und Lully-Apotheosen und den Vollzug der „Réunion du goût français et italien“

In ihrem eingehenden und instruktiven Vorwort zu dieser sorgfältigen und schönen Ausgabe erörtern die Herausgeber die Polyvalenzen in Fragen zur instrumentalen Ausführung, zum *Concert VIII dans le goût théâtral*, zum Verhältnis von Schlüsseln und Titeln und zur Ausführung des bezifferten Basses. Die Edition bringt die Originalnotierung Couperins übertragen in moderne Schlüssel. (Beim Durchspielen fällt ein Fehler auf: S. 73, T. 9, Baß, letzte Note ist *fis* nicht *dis*.) Unter den eingefügten Faksimile-Seiten ist leider keine von *Concert VIII* mit dem französischen G-Schlüssel. Der Verzicht auf ein Aussetzen des bezifferten Basses ermöglicht es, bei einem übersichtlichen Druck (ohne Seiten-Wenden) bis zu sieben Akkoladen auf einer Seite zu erfassen; doch bei der praktischen Ausführung ist ein im *Accompagnato* ausgebildeter Cembalist erforderlich. Studierende des bezifferten Basses finden eine Fülle neuen Materials, Cembalisten die Möglichkeit, ihre Vorstellungen durch Werke zu erweitern, bei denen das Verzierungs Wesen einen anderen Stellenwert hat als bei den *Pièces de Clavecin*, und die Forschung bei der interessanten Stellung der Werke innerhalb der Kammermusik Couperins

reichlich Ansätze zum Untersuchen musikalischer Zusammenhänge.

(Oktober 1991)

Marianne Stoelzel

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V. Band 100. Abteilung Motette und Messe 13: Jan Dismas Zelenka: Missa ultimarum secunda: Missa Dei Filii ZWV 20. Litaniae Lauretanae „Consolatrix afflictorum“ ZWV 151. Hrsg. von Paul HORN und Thomas KOHLHASE. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989. XVIII, 197 S.

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V. Band 101. Abteilung Motette und Messe 14: Jan Dismas Zelenka: Missa ultimarum sexta: Missa Omnium Sanctorum a-Moll ZWV 21. Litaniae Lauretanae „Salus infirmorum“ F-Dur ZWV 152. Hrsg. von Wolfgang HORN und Thomas KOHLHASE. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989. XVII, 274 S.

Das Erscheinen von Band 100 des *Erbes deutscher Musik* im Jahr 1989 war der Denkmälerreihe Anlaß zur Veröffentlichung einer Übersicht über die seit der Begründung erschienenen bzw. geplanten Bände. Jan Dismas Zelenka ist mit sechs Bänden vertreten — eine stolze Zahl, die der in den letzten Jahren zunehmend erkannten Bedeutung des Komponisten Rechnung trägt. *Das Erbe deutscher Musik* läßt ferner einen großen Teil von Zelenkas Werken in handschriftliche Partituren übertragen, in die als „Depotarbeiten“ alle Interessierten Einsicht nehmen können.

Die Vertonungen von Requiem und Totenoffizium für August den Starken von 1733 eröffnen die Chronologie jener herausragenden Werke Zelenkas, die für die Reihe ausgewählt sind (geplant als Band 102). Die fünf anderen Bände mit Zelenkas Werken (bis auf einen bereits ediert) beinhalten nahezu vollständig sein kirchenmusikalisches Spätwerk: fünf Messen (ZWV 17—21), von denen drei zu einem nicht vollendeten Zyklus von sechs *Missae ultimae* aus den Jahren 1740/41 gehören, zwei Lauretanische Litaneien (ZWV 151 und 152), nach neuester Datierung 1741 oder früher und 1744 entstanden, sowie das *Mise-*

rere (ZVW 57) von 1738. Nachdem mit Band 93 die erste der *Missae ultimae*, die *Missa Dei Patris*, erschienen ist, liegen nun mit der *Missa Dei Filii* und der *Missa Omnium Sanctorum* die beiden anderen erhaltenen *Missae ultimae* vor. Hinzu kommt in jedem Band eine der Lauretanischen Litaneien, die Zelenka der sächsischen Kurfürstin Maria Josepha widmete.

Die Quellenlage der vier hier zu besprechenden Werkeditionen ist leicht überschaubar. Beide Messen und die *Litaniae Lauretanae „Consolatrix afflictorum“* ZVW 151 sind in vollständigen autographen Partituren überliefert. Für die Litanei ZVW 151 liegt ferner eine unvollständige, für die *Missa Omnium Sanctorum* eine vollständige Kopie vor, die beide direkt auf das Autograph zurückgehen. Drei Kyrie-Abschriften dieser Messe basieren unmittelbar bzw. mittelbar ebenfalls auf dem Autograph. Hingegen ist für die *Litaniae Lauretanae „Salus infirmorum“* ZVW 152 das Autograph nur unvollständig überliefert, es existieren aber zwei vollständige Abschriften des Autographs und acht zeitgenössische Stimmen. In beiden Bänden werden die Quellen ausführlich beschrieben, bewertet und ihr Verhältnis zueinander dargestellt. Den Editionen liegen die Autographen zugrunde. Lediglich für unleserliche Stellen sind die Abschriften, soweit vorhanden, herangezogen worden; abweichende Lesearten der Kopien wurden nicht berücksichtigt. Allein den *Litaniae Lauretanae* ZVW 152 mußte überwiegend die (Mailänder) Abschrift zugrunde gelegt werden, da das Autograph nur zwei von neun Sätzen enthält. Die Prager Abschrift und die Stimmen waren erst zu einer Zeit zugänglich, da sie für die Edition nicht mehr berücksichtigt werden konnten.

Von der *Missa Dei Filii* (EdM 100) sind lediglich Kyrie und Gloria vorhanden; die Schlußfuge „Cum Sancto Spiritu“ des Gloria ist vom Komponisten nicht vollendet worden. Unter anderem deshalb ist anzunehmen, daß die fehlenden Messensätze nicht verloren sind, sondern daß Zelenka sie nicht (mehr?) schreiben wollte oder konnte. Wolfgang Horn, der die von Paul Horn vorgenommene Übertragung des Autographs revidiert und den Kritischen Bericht verfaßt hat, hält die Gloria-Fuge nicht für ein „Fragment“, sondern ist der Ansicht, daß „lediglich ein letzter Arbeitsgang“ fehlt (S. 193). Dieser wurde von ihm

nachgetragen, womit er dem Anspruch des *Erbes deutscher Musik* entsprach, Kompositionen „in kritischer und zugleich praktischer Form“ zu veröffentlichen (S. VI); alle Ergänzungen sind in der Ausgabe durch Kleinstich kenntlich gemacht. Unproblematisch erscheint die Ergänzung von Instrumentalstimmen (Oboen, Violinen, Bratsche). Horn nahm sie in Analogie zu den vorhandenen Stimmen vor und verwendete dabei Zelenkas Verfahrensweisen, die von der Verdoppelung einer Vokalstimme bis zu ihrer Figuration reichen.

Problematisch sind die Lücken in Alt- und Tenorstimme, da sie den Sinn des musikalischen Satzes unkenntlich machen. Horn ergänzte sie satztechnisch so korrekt wie möglich und unter Berücksichtigung von Parallelstellen, erläutert die Ergänzungen ausführlich und begründet sie überzeugend. Fragwürdig erscheint die Ergänzung der T 80f., die Zelenka in Alt und Tenor unausgefüllt ließ, weil er hier das Problem der Stimmführung offensichtlich für nicht zufriedenstellend lösbar hielt (vgl. S. 192 f.). Mit dem Blick auf heutige Aufführungen der Messe wird man damit nolens volens auskommen können.

Wie alle Autographen Zelenkas sind auch und besonders die *Missae ultimae* skizzenhaft und flüchtig angefertigt. Probleme entstehen daraus kaum für den Notentext, sondern für die Artikulation, wie Wolfgang Horn im Kritischen Bericht zur Ausgabe der *Missa Omnium Sanctorum* und der *Lauretanischen Litanei* ZVW 152 (EdM 101) formuliert: „Denn Zelenka wünscht eine sehr differenzierte Artikulation, deutet diese aber nur höchst inkonsequent an: völlig unbezeichnete Stellen finden sich neben partiell oder vollständig bezeichneten Parallelstellen, wobei keineswegs immer das erste Auftreten eines Motivs besonders reich bezeichnet ist“ (S. 261). Die beiden Herausgeber behandelten diese Fälle unterschiedlich. Thomas Kohlhase gleicht in der von ihm besorgten Ausgabe der *Litaniae Lauretanae* ZVW 152 (wie auch in der *Missa Sanctissimae Trinitatis*, EdM 103) die Artikulation von Parallelstellen an. Wolfgang Horn nimmt dagegen in seiner Ausgabe der *Missa Omnium Sanctorum* Angleichungen überwiegend nicht vor; seine Intention zielt auf die „Dokumentation des Quellencharakters“ (S. 261). Diese Lösung verdient nach meinem

Dafürhalten den Vorzug. Für die Edition der *Missa Dei Filii* (EdM 100) wurde die Artikulation auch von Wolfgang Horn „behutsam vereinheitlicht“ (S. 190 u. ö.). Der Benutzbarkeit der Zelenka-Bände wären übereinstimmende editorische Gesichtspunkte dienlicher. Doch Wolfgang Horn verfolgte mit dem Verzicht auf Angleichung in der Edition der *Missa Omnium Sanctorum* (EdM 101) „die Absicht, die übrigen Ausgaben von Werken Zelenkas im *Erbe deutscher Musik* von der stets erneuten Verzeichnung und Kommentierung von trivialen Sachverhalten zu entlasten, die für Zelenkas Autographen insgesamt typisch sind und zur Interpretation der Musik im einzelnen wenig beitragen“ (S. 261).

Aufführungspraktische Probleme werden in beiden hier vorliegenden Bänden diskutiert. Dazu gehört die Auffassung der wellenförmigen Linie über den Noten entweder als *Ondeggiando* oder als Schreibweise für aufeinanderfolgende *Staccato*-Striche (EdM 100, S. 191); dazu gehört die Aufschlüsselung der Besetzungsangaben für den Continuo, die Zelenka vorschrieb (EdM 101, S. 262, und EdM 100, S. 189) und die Erläuterung der Bedeutung des „*Adagio*“ im Verlauf eines Satzes als *Ritardando*-Hinweis.

(Juni 1991)

Susanne Oschmann

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI. Kammermusik. Band 2: Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007—1012. Hrsg. von Hans EPPSTEIN. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter 1988. X, 116 S.*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI. Band 2: Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007—1012. Kritischer Bericht von Hans EPPSTEIN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. 118 S.*

Die Quellenlage der Cellosuiten ist bekanntlich problematisch und kompliziert, da anders als bei den *Sonaten und Partiten für Violine solo* kein Autograph mehr existiert und die Cellosuiten nur in Abschriften überliefert sind. Vier an der Zahl, stammen die beiden ältesten Abschriften von J. P. Kellner (um 1726) und Anna Magdalena Bach (zwischen 1727 und 1731), während die beiden anderen

von anonymen Schreibern in der 2. Hälfte bzw. gegen Ende des 18. Jahrhunderts angefertigt wurden. Keine der Abschriften ist unmittelbar auf eine andere zu beziehen, wenngleich gewisse übereinstimmende Bezugspunkte bei den anonymen Abschriften bestehen, die eine große Anzahl von artikulatorischen, ornamentalen und dynamischen Ergänzungen enthalten. Beide anonyme Abschriften gehen auf eine verlorengegangene Quelle zurück, die offensichtlich auch dem (wahrscheinlich) 1824 im Pariser Verlag Janet et Cotelle herausgegebenen Erstdruck der Cellosuiten zugrunde lag.

Nach einer im Leipziger Verlag H. A. Probst ohne Angabe eines Herausgebers erschienenen Ausgabe (1825), die auf dem Erstdruck fußt, und den folgenden Ausgaben der Dresdener Cellisten J. J. F. Dotzauer (1826) und F. Grütz-macher (1866) sowie der Bachgesellschaft (1879), für die A. Dörfel verantwortlich zeichnete, wurden ab 1888 bis heute mehr als 30 verschiedene Ausgaben der Cellosuiten veröffentlicht. Einschließlich der Ausgabe Grütz-machers sind besonders die gegen Ende des 19. und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts publizierten und in der Regel auf der Abschrift A. M. Bachs beruhenden Edition gekennzeichnet durch mehr oder minder freie textliche Eingriffe, die dem persönlichen und damit zugleich romantischen Interpretationsstil entsprachen. Als erste der neueren Veröffentlichungen wird in der von A. Wenzinger (1950) der Versuch gemacht, die oftmals flüchtigen Artikulationszeichen in der Abschrift A. M. Bachs im Sinne der Spielpraktiken des 17. und 18. Jahrhunderts zu interpretieren.

Die Edition Hans Eppsteins enthält einen zweimaligen Abdruck der Suiten: Die als „Text I“ bezeichnete Ausgabe stellt den Versuch einer Rekonstruktion der verlorengegangenen Reinschrift dar, soweit diese aus der Hauptquelle, der Abschrift A. M. Bachs, und unter Berücksichtigung der Kellnerschen Abschrift (sowie mit Nutzung von Informationen der anonymen Abschriften und des Pariser Erstdrucks) rekonstruierbar ist. „Text II“ bringt die Suiten in der aus den anonymen Abschriften und dem Pariser Erstdruck zu erschließenden Form und bietet damit ein höchst interessantes Vergleichsmaterial.

Im Kardinalpunkt der Edition, die ohne Zweifel in der Deutung und richtigen Zuord-

nung der Artikulationsbögen besteht, wird nach Richtlinien verfahren, wie sie aus den genau bezeichneten Autographen Bachs (z. B. den *Violinsonaten und -partiten*) ermittelt werden können: Bindung intervallisch benachbarter und Trennung entfernterer Noten, Verteilung der Bindungen nach Maßgabe der Abstrichregel sowie Gleichartigkeit von Artikulationszeichen bei Parallelstellen und wiederkehrenden Figuren. Daß damit keine generelle, sondern eine dem Authentischen bestmöglich angenäherte Lösung der Artikulationsproblematik gefunden werden konnte, erscheint angesichts der schwierigen Quellsituation so wenig verwunderlich wie eine Diskussion über Entscheidungen des Herausgebers in Einzelfragen unausbleiblich sein wird. Eine solche Diskussion, die sowohl strukturelle als auch spielpraktische Aspekte zu berücksichtigen hat, ist hier aus Platzgründen nur an Hand einiger weniger Beispiele von „Text I“ zu führen, wobei die Frage möglicher Varianten gänzlich ausgeklammert werden muß.

Im *Prélude* der *G-dur-Suite* (I) ist ab Takt 39 ff. die Bindung der ersten drei Sechzehntel aus spieltechnisch-klanglichen Gründen wenig günstig und auch durch die Quelle A. M. Bach nicht unbedingt abgedeckt; in der *Allemande* kann man in Takt 27 über die Anbindung in den beiden ersten Sechzehntelgruppierungen durchaus geteilter Meinung sein. Im *Prélude* der *d-moll-Suite* (II) wäre es wünschenswert gewesen, in den Takten 34 (2. Sechzehntelgruppe) und 44 (1. Sechzehntelgruppe) jeweils einen (gestrichelten) Bogen in Analogie zu ergänzen. Der Bogen über alle drei Achtel in Takt 2 der *Gigue* der *C-dur-Suite* (III) widerspricht der Artikulation, wie man sie etwa in den Takten 3, 4, 6, 7 und 8 vorfindet; außerdem ist in Takt 10 ein ärgerlicher Druckfehler unterlaufen: die Achtelnote auf der 1. Zählzeit muß nicht *c*, sondern *e* heißen. Zur Bogensetzung über Dreiachtelgruppen im *Prélude* der *D-dur-Suite* (VI), die laut Kritischem Bericht unklar und uneinheitlich ist, überrascht, daß hier die Bögen nicht gestrichelt wiedergegeben sind, was die Möglichkeit einer Variante signalisieren würde. Auch hätte man sich im Kritischen Bericht einige erläuternde Hinweise zum *bb*-Vorzeichen im *Prélude* der *Es-dur-Suite* (IV) gewünscht (Takt 80, Tonleiterfiguren im Neapolitaner). Schließlich ist noch ein

Druckfehler im Vorwort der Ausgabe anzumerken (S. VI, linke Spalte: unübersichtlich).

Gemäß der Konzeption der *Neuen Bach-Ausgabe* enthält auch die vorliegende Edition der Cellosuiten außer den knapp gerateten Hinweisen, die mit den skizzierten Editions-kriterien korrespondieren (Vorwort S. VI), keine weiteren Ausführungsanweisungen. Die praktische Umsetzung ist demnach vom jeweiligen Spieler zu leisten, wobei „Text II“, der ausführliche Kritische Bericht und der in Aussicht gestellte Beiband mit allen vier Abschriften im (verkleinerten) Faksimiledruck wichtige Hilfen geben können.

Insgesamt wurde mit den akribisch gearbeiteten und der Entwicklung neuer editionstechnischer Prinzipien innerhalb der Bachforschung Rechnung tragenden Texten die gegenwärtig mit Abstand verlässlichste Ausgabe der Cellosuiten vorgelegt, die zudem seit längerem (s. o.) erforderlich war. Sie sollte für jeden, der sich in theoretischer und/oder praktischer Arbeit mit Bachs *Suiten für Violoncello solo* zu beschäftigen hat, zur Pflichtlektüre gehören bzw. ein unumgängliches Studienobjekt sein.

(April 1991)

Winfried Pape

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Orchesterwerke. Band 3: Konzerte für Violine, für zwei Violinen, für Cembalo, Flöte und Violine. Hrsg. von Dietrich Kilian (†). Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1986. XII, 174 S.*

Der vorliegende Band der *Neuen Bach-Ausgabe* enthält die bekannten und häufig aufgeführten *Violinkonzerte* in *a-moll* und *E-dur*, das *Doppelkonzert für zwei Violinen* in *d-moll* und das eher selten zur Aufführung gelangende, sogenannte *Tripelkonzert* in *a-moll*. Dietrich Kilian, dem ein nennenswerter Anteil an der Editionsarbeit der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* Johann Sebastian Bachs zu danken ist, konnte diese Arbeit, wegen seines plötzlichen und frühen Todes, nicht mehr zum Abschluß bringen; Georg von Dadelzen, der Vorsitzende des Herausgeber-Kollegiums, hat letzte Ergänzungen vorgenommen.

Die Quellenlage der hier edierten Instrumentalkonzerte ist nicht gut: Originale Parti-

turen existieren überhaupt nicht, originale Stimmen lediglich vom *a*-moll Konzert und vom Doppelkonzert; das Tripelkonzert ist eine Bearbeitung von Vorlagen, die möglicherweise ihrerseits selbst wiederum nur Bearbeitungen uns unbekannter Originale sind. Daß sich bei diesen Ausgangsbedingungen eine Edition zwangsläufig schwer tut, ist verständlich. So kann auch im Falle der hier vorgelegten Werke nicht geklärt werden, ob diese Konzerte, wie allgemein vermutet, tatsächlich schon in Köthen oder aber später entstanden sind. Der Kritische Bericht beinhaltet ganz überwiegend editionstechnische Angaben und Auflistungen, nämlich die präzise Beschreibung der Quellen, deren Abhängigkeit voneinander (Filiation) und den Vergleich unterschiedlicher Textvarianten. Dies alles wird in der gewohnt peniblen Art und Weise vorgenommen; hinsichtlich weiterreichender Mutmaßungen und Hypothesen auferlegt sich der Herausgeber größte Zurückhaltung. Sicherlich mag dies für den praktischen Benutzer und für den Musikliebhaber letztlich unbefriedigend erscheinen, die Alternative hierzu wäre aber ein Vorgehen, das das Terrain wissenschaftlicher Arbeit zwangsläufig verlassen müßte. Daß bei aller Zurückhaltung im Rahmen der Erstellung des Notentextes trotzdem für den Praktiker sich Konsequenzen ergeben und wertvolle Hinweise für die klangliche Realisierung erbracht werden können, zeigt sich am Beispiel der ungenau bzw. uneinheitlich notierten Legatobögen im zweiten Satz des *a*-moll Konzertes. Ausdrücklich wird darauf hingewiesen, welche spiel- und interpretationstechnischen Konsequenzen aus dieser mangelnden Aussagekraft des Textes zu ziehen sind (S. 18/19 des Kritischen Berichtes).

Hinsichtlich des Erscheinungsbildes dieses Bandes ist anzumerken, daß der 1986 erschienene Notenband auf dem bekannten Niveau angesiedelt ist. (In den vergangenen Jahren hat sich im Bereich des Notendrucks freilich eine Entwicklung vollzogen, die für das weitere Editionsverfahren Anlaß zum Überdenken des bisherigen Verfahrens sein sollte: Der manuell erstellte Notenstein hat ganz allgemein in dem Maße an Qualität eingebüßt, in dem die Produktion zurückgegangen ist. Und umgekehrt hat das moderne Verfahren der computergestützten Notenerstellung inzwischen qualitativ mindestens gleichgezogen.) Der

1989 erschienene Kritische Bericht ist in seinem äußeren Erscheinungsbild völlig unbefriedigend; jedoch hat der Rezensent auf diesen Umstand schon im Falle eines anderen Bandes der *Neuen Bach-Ausgabe* hingewiesen. (Juni 1992) Günther Wagner

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII. Band 5: Konzerte für zwei Cembali. Kritischer Bericht von Karl HELLER und Hans-Joachim SCHULZE. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter 1990. 120 S.

Dieser Band der *Neuen Bach-Ausgabe*, dessen Notenteil schon seit längerer Zeit vorlag (1985), enthält alle uns heute bekannten *Konzerte für zwei Cembali* von Johann Sebastian Bach; es sind dies die beiden *Konzerte in c-moll* (BWV 1060 und BWV 1062) und das *Konzert in C-dur*, letzteres sowohl in der Fassung für zwei Cembali allein (BWV 1061a), als auch mit begleitendem Streichorchester (BWV 1061). Ganz allgemein und über alle Einzelprobleme hinweg betrachtet zeichnet sich der Kritische Bericht dieses Bandes vor allem dadurch aus, daß es den beiden Autoren gelungen ist, die komplizierten Sachverhalte der Materie klar und anschaulich darzustellen. Weiterhin kann mit diesem Band der Beweis angetreten werden, daß es auch heute immer noch möglich ist, aufgrund genauer Kenntnis der Quellen und naheliegender Schlußfolgerungen zu interessanten Aussagen zu gelangen.

Der Umstand, daß schon Johann Nikolaus Forkel das *C-dur-Konzert* in zwei Fassungen (mit und ohne begleitendem Orchester) kannte und die Vermutungen und Hypothesen, die sich dann im Verlaufe der Rezeptionsgeschichte dieses Werkes daran knüpften, werden im Rahmen der Ausführungen einer einfachen und einleuchtenden Deutung zugeführt. Der Titel der autographen Stimmen (neben Johann Sebastian hat sich auch Anna Magdalena Bach als Schreiberin beteiligt) *Concerto. a due Cembali. di J. S. Bach* (S. 91) bedeutet unter Berücksichtigung der im Bachschen Hause üblichen Titelformulierungen, daß das Werk in dieser frühest erhaltenen Quelle (A 1) lediglich für zwei Cembali notiert und gedacht war, da ansonsten die

Ripieninstrumente im Titel mit aufgeführt worden wären. Diese mit verblüffend wenig Aufwand erzielte Erkenntnis erhält dadurch zusätzliches Gewicht, daß die Datierung dieser Handschrift auf 1732/1733 (S. 92) zur Konsequenz hat, daß zum *Italienischen Konzert* quasi ein Pendant für zwei unbegleitete Cembali existiert.

Bedenkenswert ist in anderem Zusammenhang die Deutung der gegebenen Quellenlage. Der Umstand, daß die Originalhandschriften und frühen Abschriften nicht überliefert sind, ist natürlich im Hinblick auf Entstehungsgeschichte und Bearbeitungsverfahren des *c-moll-Konzertes* (BWV 1060) bedauerlich. Dies sollte aber den Blick dafür nicht verstellen, daß die uns erhalten gebliebene Abschrift aus der Hand Johann Christoph Altnickols, zeitlich anzusiedeln zwischen 1744 und 1748, sehr wohl von Bedeutung und besonderem Interesse ist. Den beiden Autoren des Kritischen Berichts ist zuzustimmen, wenn sie darauf verweisen, daß diese Quelle „das späteste Stadium originaler Textrevision“ verkörpere (S. 37) bzw., daß das *c-moll-Konzert* hier in einer Textgestalt vorliege, „die die Aufführungspraxis des engsten Bach-Umkreises, und zwar in den letzten Lebensjahren des Komponisten“, wiedergebe (S. 34). Ohne den Terminus „Fassung letzter Hand“ besonders zu strapazieren, wird doch klar, daß philologische und aufführungspraktische Interessenlage nicht notwendigerweise korrelieren müssen.

Über derartige, sicherlich bemerkenswerte Details hinaus resultiert die Qualität dieser Edition aus Nebeneinander und Durchdringung von Detail und allgemeinem Wissenshorizont. Die speziellen Anmerkungen sind Ausgangspunkt für weiterreichende Überlegungen und Schlußfolgerungen, das heißt, die Autoren belassen es nicht nur bei einer Auflistung von Einzelfakten wie Schreibartenvarianten der verschiedenen Handschriften etc., sondern sie gelangen immer wieder zu allgemein gültigen und interessanten Aussagen.

Der sehr gute Literaturüberblick zeichnet sich durch Zusammenstellung wesentlicher Beiträge aus; die Beschränkung auf die gewichtigen Beiträge garantiert in der Folge Klarheit und Übersichtlichkeit. Besonders angenehm fällt schließlich auch auf, daß die Autoren offensichtlich auf jegliches auftrumpfendes

Gebaren verzichten können, wenn Fehler oder Irrtümer im früheren Schrifttum richtiggestellt werden müssen (vgl. S. 62 und S. 79). Eine Verhaltensweise, die in unserem Wissenschaftszweig nicht allzu häufig anzutreffen ist.

Das Erscheinungsbild des Kritischen Berichts in Typographie und Layout ist im Vergleich zu den Ausgaben der Vorjahre (vgl. I, 22, Erscheinungsjahr 1988) geringfügig verbessert; zufriedenstellend ist es freilich noch immer nicht (Flattersatz!).

(Juni 1991)

Günther Wagner

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen, Band 5, Teilband a. Notenband: Iphigénie en Aulide. Hrsg. von Marius FLOTHUIS, Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1987 443 S. Teilband b: Vorwort, Notenanhang, Kritischer Bericht: Hrsg. von Marius FLOTHUIS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XXV, 607 S.

Glucks *Iphigénie en Aulide* zählt fraglos zu den philologisch heikleren Werken des Opernreformators. Das Werk verschwand bald nach der Uraufführung 1774, da die Theater wegen des Todes Ludwigs XV vorübergehend geschlossen wurden. Erst 1775 erschien die aulidische Iphigenie wieder auf dem Spielplan, allerdings in veränderter Gestalt. Gluck hatte einige Änderungen vorgenommen, die gegenüber dem Partiturdruk von 1774 nicht unerheblich abwichen (Diana als Dea ex machina; Streichung bzw Umstellung von Teilen des Divertissements im III. Akt; Änderungen in Agamemnons Monolog im II. Akt, etc.) Diese Änderungen sind jedoch nur im Aufführungsmaterial dokumentiert, was Herausgeber und Editionsleiter bewog, die Stimmenabschrift als Hauptquelle zu betrachten. Eine Entscheidung zugunsten einer potentiellen „Fassung letzter Hand“, womit man allerdings den gesicherten Boden von Partitur- und Libretto-druck verließ. In eine Diskussion über die musikalischen Qualitäten der jeweiligen Fassungen wollte man sich offenbar erst gar nicht einlassen, die Änderungen von 1775 werden kurzerhand als „Verbesserungen“ gesehen. Die Beweislast lag somit auf der Quellenbewertung, auf die man gespannt sein durfte. Doch die philologischen Belege fallen

leider eher dürftig aus. Die Begründung für die Präferenz des Orchestermaterials will nicht recht einleuchten: „Da kein Autograph vorhanden ist, stellt O [Partiturdruk] die älteste Quelle der *Iphigénie en Aulide* dar, aber keineswegs die beste.“ Der Partiturdruk enthalte „Fehler und Unklarheiten“, außerdem existiere für 1774 kein Aufführungsmaterial, „so daß der gedruckten Partitur nur ein geringerer Wert als Quelle“ zukomme (S. 583). Doch auch die Stimmen, so der Bericht, seien „keineswegs fehlerfrei“. Vollends nachdenklich muß die Tatsache stimmen, daß selbst bei der Datierung des Materials keine eindeutige Fixierung möglich scheint, so daß am Ende nur „vermutlich aus dem Jahre 1775“ übrig bleibt.

So problematisch wie die Datierung ist die ganze Beschreibung der Orchesterstimmen. Die Hauptfrage jeden Aufführungsmaterials, nämlich die nach verschiedenen Schichten, bleibt fast völlig ausgespart. Das editorische Dilemma wird besonders beim Divertissements des III. Akts deutlich. Die lapidare Feststellung, daß die betreffenden Seiten in den Stimmen zusammengeheftet seien, hätte dringend einer Kommentierung bedurft. Geht man wie der Herausgeber davon aus, daß das vorliegende Orchestermaterial 1775 angefertigt wurde, so drängt sich die Frage auf, warum man — im Bewußtsein einer neuen Fassung — das gesamte Divertissement ausgeschrieben haben sollte, wenn man ohnehin beabsichtigte, dieses zu streichen?

Die aus der pauschalen Beschreibung der Haupteditionsquelle resultierenden Unklarheiten wiegen schwer. Der Partiturdruk wurde ohnehin nur „in Einzelfällen“ herangezogen; wenigstens befand man die Erstfassung für würdig, als Alternativversion im Anhang zu erscheinen.

Auf das Problem von Varianten in den frühen Textbüchern der *Iphigénie en Aulide* hatte bereits Klaus Hortschansky 1973 aufmerksam gemacht, vor allem was den Druck Fontainebleau 1777 (der erste, der die Fassung von 1775 enthält) anbelangt. Ein Blick in die entsprechenden Libretti zeigt, daß die als maßgeblich erachtete Fassung sich nicht einmal zu Lebzeiten Glucks hat durchsetzen können. Auch hierzu fehlt jedes klärende Wort seitens der Editoren. — Sieht man einmal von der problematischen Entscheidung hinsichtlich der Fassungen ab, so muß man Marius Flothuis

großes Fingerspitzengefühl bei der Abwägung im musikalischen Detail bescheinigen, gab es doch nicht wenige Fälle, in denen keine Quelle eine befriedigende Lesart anbot.

(November 1991)

Thomas Betzwieser

NICCOLÒ PICCINNI: La cantarina. Intermezzo im III. Akt der Commedia per musica L'Origille 1760. Hrsg. von Georg FEDER. Laaber: Laaber-Verlag (1989). XI, 136 S. (Concensus musicus. Band VIII).

Piccinnis Buffokunst ist trotz der einschlägigen Arbeiten Hermann Aberts am Anfang dieses Jahrhunderts kein populäres Thema der musikhistorischen Forschung geworden. Die Beschäftigung mit seinen Opern, wie etwa die Arbeiten Julian Rushtons dokumentieren, konzentrierte sich fast ausschließlich auf die Werke seiner zweiten Karriere, die in Paris durch die Debatte seiner Anhänger mit den Parteigängern Glucks die Oper auf eine neue Stufe des öffentlichen Bewußtseins hoben. Auch neuere Reproduktionen von Piccinnis Partituren, Aufführungen und Schallplatten-Einspielungen sind, mit Ausnahme von *La Cecchina* (1760), auf die Pariser Periode beschränkt. Ein gewichtiger Grund dieses Zustands ist zweifellos die Tatsache, daß seine italienischen Partituren nur handschriftlich überliefert sind und das Arbeiten in manchen italienischen Bibliotheken sich seit Abert nicht kontinuierlich vereinfacht hat. Auch wenn man die stilgeschichtliche Fragestellung seiner Untersuchung — die „Lücke zwischen Pergolesi und Mozart auszufüllen“ — sich nicht mehr uneingeschränkt zueigen machen möchte, so sollte doch zu denken geben, daß nicht erst Abert Piccinnis Buffoopern zur „originellsten und geistvollsten Musik“ Italiens zählte, sondern schon Nietzsche in einem Brief an Peter Gast vom 10. November 1887 die Hoffnung äußerte, mittels einiger neapolitanischer Opern Piccinnis, die er nur durch die enthusiastischen Schriften des Abbé Galiani kannte, ein „Genie der Heiterkeit“ gegen den „bornierten deutschen Ernst in der Musik“ zu verteidigen. (Friedrich Nietzsche, *Werke*, hrsg. von Karl Schlechta, München 1966, Bd. III, S. 1269.)

Angesichts dieser Verhältnisse würde man auch die bescheidenste Ausgabe einer Piccinni Oper nur begrüßen. Der Herausgeber seiner *La Cantarina*, Georg Feder, liefert aber außer einem gediegenen Notentext auch ein akribisches Vorwort, in dem er u. a. den bisher nur unzureichend identifizierten Librettisten ermittelt. Feder sieht die historische Bedeutsamkeit des Werkes darin, daß Haydn quasi denselben Text als eigenständiges, zwei-aktiges Intermezzo im Jahr 1766 vertonte, verzichtet aber auf einen Vergleich zwischen den Kompositionen. Nach den Arbeiten Gerhard Allrogens über *L'Origille* und *La Cantarina* muß man darüber hinaus annehmen, daß die eigentliche Oper und das Intermezzo — ein Theater im Theater — auf dramatischer und musikalischer Ebene einander kommentieren. So imitiert und löst die Handlung des Intermezzos den Konflikt der Oper, bevor deren Protagonisten selbst die Lösung finden. In der Hauptoper werden wiederum Texte aus Metastasios opere serie parodiert. Piccinni selbst war um parodistische Künste nicht verlegen. Der verliebte Gesangslehrer brüstet sich seiner kompositorischen Gaben in einem von Streichern, Oboen und Trompeten begleiteten Rezitativ, die zu jeder Textphrase ein neues, emphatisches Motiv spielen. Auch seine folgende Cavatine ist eine einzige musikalische Verfehlung. Piccinni gewinnt aber diese Vielschichtigkeit durch eine, dem Intermezzo angemessene, einfache Faktur. Gerade in den Ensembles ist die Komposition nach dem Text in deutliche Perioden gegliedert. Und wo man eine parodistische Nummer erwartet — wie in Gasparinas „Trauer“-Cavatine — hat es Piccinni durch langsames Tempo, Hörnerbegleitung, orchestrale Motivik und einen traurigen Text offenbar darauf angelegt, daß der Zuhörer ihr Glauben schenkt, andererseits wirken die endlosen Wiederholungen ihres Textes und des Begleitmotivs zunehmend komisch. Es ist eine Musik, die im Spiel mit sich selbst Bedeutung gewinnt.

(Juni 1992)

Michael Fend

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

Die einstige Popularität des Singspiels ist heute nur noch schwer nachvollziehbar. Die Flut von Aufführungen — allein in Dresden wurden in nur drei Spielzeiten von 1777 bis 1780 45 „deutsche Operetten“ gegeben — war durch Schnellebigkeit, steten Novitätenhunger des Publikums und raschen Gattungsverleiß gekennzeichnet. So haben die meisten Werke ihren Entstehungsanlaß kaum überdauert. Für die musikhistorische Forschung blieben die Singspiele eines Hiller, André, Neefe bis in unsere Zeit hinein ohne jedes tiefere Interesse. Und auch das Haydn zugeschriebene Singspiel *Die Feuersbrunst* wurde in der Musikforschung lediglich mit einigen Marginalien bedacht. Mit dem nunmehr von Günter Thomas im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe vorgelegten Singspiel wird die Gattungsdiskussion hoffentlich neu belebt.

Als Kernpunkt der Entstehungsgeschichte des Singspiels *Die Feuersbrunst* diskutiert Thomas zunächst die Echtheitsfrage; er vermutet, „daß das Singspiel von einem unbekanntem Kompilator aus Stücken unterschiedlicher Provenienz zusammengestellt und bearbeitet wurde“ (S. X). Eine solche Aussage macht noch einmal das ganze Defizit an Forschungsleistung in bezug auf das Singspiel deutlich. Besäßen wir mehr Stiluntersuchungen zu dieser Thematik sowie ein wissenschaftlich aufbereitetes und computergestütztes Incipitverzeichnis von Singspielen des 18. Jahrhunderts, dann wären vielleicht jene von Thomas vermuteten unterschiedlichen Vorlagen zu ermitteln und darüber hinaus weitere Kriterien zu gewinnen, die für oder gegen eine Autorschaft Haydns sprechen.

Eine Identität der *Feuersbrunst* mit der *opéra comique Vom abgebrannten Hauß* (in Haydns Entwurf-Katalog verzeichnet) wird von Thomas aufgrund des in Singspielen häufig verwendeten Feuer-Topos eher verneint. Von der ersten Erwähnung der *Feuersbrunst* im Traeg-Katalog (1799) zeichnet der Herausgeber ein interessantes Kapitel Überlieferungsgeschichte dieses Werks, dessen Manuskript sich heute im Besitz der Yale University in New Haven (Conn.) befindet. Hingewiesen wird auch auf die Übereinstimmung der Ouvertüre des Singspiels mit einer Sinfonie von Ignaz Pleyel.

Der vorzüglich erstellte Notentext und der gründlich recherchierte Kommentar stehen

für die bewährte und verlässliche Editionspraxis der Haydn-Gesamtausgabe ein. In wenigen Fällen führt Thomas Varianten für einzelne Motive und Noten als Fußnoten an; Berichtigungen und Ergänzungen in der Partitur selbst sind im Kritischen Bericht vermerkt. Vom furiosen Eröffnungssatz, der den ästhetischen Grundsatz der Zeit, den Hörer „im beständigen Feuer“ zu halten, ganz erfüllt, spannt sich eine Folge von 28 stilistisch denkbar heterogenen Nummern. Neben dem instrumental anspruchsvolleren *Accompagnato* und Arie (Nr. 2) steht die wenig profilierte deklamatorische Führung der Singstimme, neben dem empfindsamen Melos der Arie *O meiner Augen Weide* (Nr. 3) die musikalische Allerweltsfloskel in der Arie *Da ist die Katz* (Nr. 8). Und diesem allen liegt eine wenig schlüssige Dramaturgie zugrunde (so folgen drei Arien des Hanswurst unmittelbar aufeinander). Mag auch die fehlende stilistische Homogenität, das funktional bedingte wenig „Hohe“ und mehr „Niedrige“ der Singspielspezifik geschuldet sein, musikgeschichtlich interessant ist ein solches Werk allemal. Der vorliegende Neudruck stellt eine gute Grundlage für künftige Aufführungen dar, auch wenn der Verlust des Textbuches eine Rekonstruktion der einstmals gesprochenen Dialoge unmöglich macht. Aber selbst in der Darbietung als bloße Folge von Gesangseinlagen würde sich dem historisch ambitionierten Hörer ein Stück längst vergessener musikdramatischer Praxis des 18. Jahrhunderts erschließen, auf dessen Boden einst Mozarts *Entführung* erwachsen ist. (November 1991) Hans-Günter Ottenberg

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Streichquartett F-Dur, KV 168. Faksimile nach dem Autograph, im Besitz der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin. München: G. Henle Verlag 1991. 36 S.*

Gewiß bietet die von Wolf-Dieter Seiffert betreute und mit detailliertem Kommentar versehene Faksimile-Ausgabe der aus drei kleinformatischen Doppelbögen bestehenden Lage (Fol. 1–12; 22,5 x 16 cm) kein Zeugnis schwerer Arbeit; es handelt sich um eine Reinschrift nach Vorlage. Einige wenige Details je-

doch, die sogleich ins Auge fallen, bestätigen wieder einmal die Vermutung, daß (eigentlich nur?) die Quellenautopsie mit Verlässlichkeit adäquate Perspektiven auf das Werk eröffnet. Anregungshalber seien die folgenden erwähnt: Der improvisatorische Violinaufgang in Takt 9 wurde — wohl als Einfall während der Reprisenreinschrift — nachgetragen, die abschließenden Siebentakter vor den Doppelstrichen des Kopfsatzes nehmen jeweils die letzte volle Akkolade einer Seite ein, die Stimmführung der letzten Mittelstimmtekte des Andante wurden verbessert, und Menuetto sowie Finalefugen-allegro sind völlig korrekturfrei geblieben — bis auf den effektvollen Unisono-Schluß des ganzen: Mozart strich die ursprünglich letzten vier Takte eines abrupteren Plagalschlusses am Ende von Fol. 11r, gestaltete sie auf Fol. 11v zur Befestigung der Kadenz F^7-B-C^7-F um und fügte das Unisono an. Bleibt es auch offen, wann er das tat, so tat es doch in Eile, wie das Zuklappen der noch tinteuchten Lage mit Verwischung des Korrekturbeginns (!) samt Abfärbung auf Fol. 12r nahelegt. Und eine Skizze findet sich auch noch, nämlich im Schlußsatz zu Takt 9–10 der Violine 1 (Fol. 8r) — verständlicherweise, aber wieso trotz Vorlage?

(Juli 1992)

Rainer Cadenbach

JUSTIN HEINRICH KNECHT: *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübte. Faksimile der Ausgabe Leipzig 1795–1798. Hrsg. von Michael LADENBURGER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 3 Bände. 86, 196 und 188 S.*

Weit mehr als eine Didaktik des Orgelspiels ist die *Vollständige Orgelschule* Knechts ein Compendium organistischer Kultur Süddeutschlands am Ende des 18. Jahrhunderts. Das dreibändige, annähernd 500 Seiten umfassende Werk enthält zunächst einen kurzen Überblick über die Geschichte des Instrumentes, dem eine „theoretisch-praktische“ Einführung in Grundlagen der Orgelspieltechnik folgt. Hier, hauptsächlich jedoch im zweiten Band finden sich zahlreiche Kompositionen Knechts — kleinere Fantasien und Variationswerke, „Stücke“ „aus“ verschiedenen Tonar-

ten, Duos und Trios, darunter auch das *Tongemälde: Die Auferstehung Jesu* —, auf die der Praktiker ebenso dankbar zurückgreifen wird wie der Historiker, zumal Knecht differenzierte Angaben zu Registrierungen mitteilt. Die Orgelschule ist somit nicht nur Dokument von Orgelmusik und -komposition, sondern bietet darüber hinaus Material, zeitgenössische Klangvorstellungen und -ideale zu rekonstruieren.

Den dritten Teil, der das Choralspiel auf der Orgel behandelt und auch Anweisungen zur Choralbearbeitung, zur Verfertigung Cantus-firmus-gebundener Stücke also, enthält, hat Michael Ladenburger durch ein Kapitel von der „Kunst der eigenen, freien, Phantasierung auf der Orgel“ aus Knechts Anhang zum *Württembergischen Choralbuch* (Stuttgart 1816) ergänzt, das die enzyklopädische Anlage des Werkes sinnvoll rundet.

Dem drucktechnisch einwandfreien, ausgezeichnet les- und spielbaren Text des Faksimile ist eine gründlich gediegene Einleitung des Herausgebers vorangestellt, in der Entstehung und Vorbilder, Rezeption und Bedeutung der Orgelschule erschöpfend erläutert werden. Neben den Instrumentallehrbüchern von Carl Philipp Emanuel Bach und Leopold Mozart, Quantz und Türk ist somit ein weiteres zentrales Unterrichts- und Quellenwerk des 18. Jahrhunderts in sorgfältiger Edition leicht zugänglich.

(Dezember 1991)

Michael Heinemann

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Werke. Abteilung XII. Band I: Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung. Hrsg. von Helga LÜHNING. München: G. Henle Verlag 1990. Notenband: XVIII, 276 S.; Kritischer Bericht: 121 S.

Beethovens Lieder stehen an entscheidender Stelle in der Geschichte der Gattung, markieren gleichsam den Übergang vom Lied der mittleren Goethezeit zum romantischen Klavierlied. Neben knappen, wenige Takte zählenden Strophenliedern, für die verschiedentlich nicht nur die Auswahl der Strophen, sondern auch die „Unterlegung“, die Adaption an die notierte Melodiestimme der ersten Strophe, dem Ausführenden überlassen ist (und das betrifft nicht nur frühe Lieder — man

denke etwa an das *So oder So* WoO 148, wohl von 1817), finden sich durchkomponierte Gesänge nach Art der Arietten (wie das Wiener Lied sie liebte), auch der modernen zweiteiligen Arie (etwa die berühmte *Adelaide* op. 46 von 1794/95), und freie rhapsodische Gesänge im Geist des späten Reichardt (etwa *An die Hoffnung* op. 94 von 1815). Eine im strengen Sinne kritische und zugleich vollständige Ausgabe der Beethovenschen Lieder freilich fehlte bislang. Mit den beiden von Helga Lühning vorgelegten Bänden ist daher ein Desideratum der Liedforschung erfüllt: Der Notenband enthält sämtliche Lieder des Komponisten (Teil I: „Zu Lebzeiten veröffentlichte Kompositionen“, Teil II: „Kompositionen aus dem Nachlaß“), dazu „authentische Klavierauszüge“ (Teil III) sowie „Entwürfe und Fragmente“ (Teil IV), kommentiert in einem umfangreichen Kritischen Bericht.

Es spricht für die neue Ausgabe, daß die Ambivalenz des Beethovenschen Lied-Cœuvres in ihrem editorischen Konzept sich spiegelt. Auf der einen Seite nämlich konstatiert die Herausgeberin Werkcharakter, Endgültigkeit der vom Komponisten für den Druck bestimmten Fassungen seiner Lieder, während frühere Fassungen oder Lieder, die überhaupt nur „für einen speziellen, privaten Anlaß geschrieben wurden... das Stadium der Endgültigkeit nicht erreicht“ haben (Vorwort, S. XIV). Unterschiedliche Fassungen — und daß man sie überhaupt vergleichen kann, ist ein wesentliches Verdienst der neuen Ausgabe: sie enthält 12 Lieder in mindestens zwei Versionen — sind somit nicht als Alternativen zu verstehen, unter denen man beliebig wählen kann, die dem Sänger eventuell auch nur die Vorlagen für eigene Adaptionen geben. In der Folge der Ausformungen einer Komposition ist vielmehr ein Prozeß zu sehen, der zu einer definitiven Gestalt führt. Die musikalischen Parameter der Gattung Lied erhalten damit ein Gewicht, das weit über das hinausweist, was die zeitgenössische Liedtheorie ihnen zugestand. Auf der anderen Seite weisen Inkonssequenzen der Notation, der Dynamik und der Artikulation vor allem, auf Reste einer „Adlibitum-Praxis der Ausführung“ (Vorwort, S. XIII), die manches von dem wieder zurücknimmt, was zunächst so endgültig erscheint. Die Herausgeberin verzichtet daher „weitestgehend“ auf Ergänzungen und Angleichungen

an Parallelstellen, auch dann, wenn Strophen im Druck mehrfach ausgestochen sind (man vergleiche etwa den Wechsel von halb- und ganztaktigen Bögen in der Klavierstimme zu *Das Liedchen von der Ruhe* op. 52,3, T. 7—8/28—29, 10/31, 13—15/34—36). Werkcharakter haben offenbar hier nur die Noten selbst; Artikulation und Dynamik sind weitgehend abhängig von den Umständen der Aufführung (und, im Strophenlied, vom Textinhalt der einzelnen Strophen). Zu Recht versucht daher die Herausgeberin nicht zu glätten und auszugleichen (auch nicht, vermuthliche Versehen in der Quelle auszubügeln — etwa im selben Lied durch Ergänzung einer Decresc.-Gabel in T. 33) — das ist Sache der Musiker, und diese sind bei vergleichsweise kurzen Kompositionen wie diesen dazu auch in der Lage.

Neben den „Noten“ ist im Lied der Text als eigenständiger, strukturbildender Parameter zu verstehen. Ihm gilt in dieser Edition die besondere Aufmerksamkeit der Herausgeberin. Sie versucht nicht nur, Beethovens tatsächliche Textvorlage zu ermitteln und an dieser den Wortlaut der musikalischen Quellen zu überprüfen, sie verzeichnet (in dem als separatem Teilband erschienenen Kritischen Bericht) auch charakteristische Varianten in früheren oder zeitgenössischen literarischen Quellen; sie dienen dem besseren Verständnis von Text und Textgeschichte, sind aber auch für quellenkritische Überlegungen und selbst für die zeitgenössische Aufführungspraxis von Bedeutung: Es ist damit zu rechnen, daß sie Verlegern, aber auch Sängern vertraut sein mochten, daß so Kontaminationsformen entstanden.

Verwiesen wird im Kritischen Bericht auch auf italienische, französische und englische Übersetzungen der Texte, soweit sie von Beethoven in gewisser Weise legitimiert sind (also in Ausgaben abgedruckt, auf die der Komponist zumindest Einfluß genommen hat). Hier hätte man sich vielleicht in Einzelfällen ein noch weitergehendes Engagement gewünscht. Ein Beispiel: Für zwei spätere Ausgaben der *Adelaide* (erschieden jeweils 1803 bei Hoffmeister und Kühnel in Leipzig bzw. bei Simrock in Bonn) weist Frau Lühning überzeugend nach, daß sie Quellen gleichen Ranges sind wie die Originalausgabe (erschieden 1797

bei Artaria in Wien); für die Redaktion des Notentextes zieht sie daher alle drei Ausgaben heran. Die Leipziger Ausgabe nun bietet zusätzlich eine italienische, die Bonner Ausgabe eine französische Übersetzung. Im Kritischen Bericht wird von beiden die erste Strophe zitiert — man hätte hier aber gerne die vollständigen Texte kennengelernt (in einigen anderen Fällen sind diese auch gegeben). Es kommt noch eines hinzu: Die Singstimme der Leipziger und Bonner Ausgabe enthält deklamatorische Varianten zur Anpassung an die Übersetzungen (ähnliches gilt etwa auch für die Mehrzahl der Lieder op. 75). Wäre es da nicht möglich gewesen, wenigstens die Singstimmen in ihrer veränderten Gestalt im Anhang des Notenbandes vollständig abzudrucken, wenn nicht als eigene italienische Fassung des Liedes, so doch als Modell für seine Behandlung bei ähnlichen Übertragungen? Auch dies immerhin ist ein Aspekt der Ambivalenz des Werkbegriffes im Lied, der Widersprüche von notiertem Text und Vortrag, die hier (in ähnlicher Weise wie bei nachträglich zu unterlegenden Strophen im Strophenlied) jedoch nicht nur akzidentelle Parameter wie Dynamik und Artikulation, sondern die „Noten selbst“ betreffen.

Daß freilich eine Ausgabe nicht alle speziellen Wünsche eines Rezensenten befriedigen kann, ist selbstverständlich. So wie sie nun vorliegt, erscheint sie ihm dennoch muster- gültig: Sie trägt dem spezifischen Werktypus Rechnung, der zu edieren war, sie bietet für ihr Verständnis reiches Material (nicht nur durch den Abdruck von Frühfassungen, von Entwürfen und Fragmenten im Anhang des Notenbandes, auch durch ausführliche Erörterungen zur Entstehungsgeschichte und zum historischen Umfeld: der Kritische Bericht ist da eine wahre Fundgrube). Den beiden Bänden ist eine weite Verbreitung zu wünschen.

(April 1992)

Walther Dürr

NIELS W. GADE: Ausgewählte Klavierstücke. Nach Autographen und den Erstaussagen hrsg. von Bengt JOHNSON. München: G. Henle Verlag (1989). XIII, 74 S.

ADOLPH HENSELT: *Vier Impromptus für Klavier. Nr. 1 c-moll op. 7, Nr. 2 f-moll op. 17, Nr. 3 b-moll op. 34, Nr. 4 h-moll op. 37.* Hrsg. von Rüdiger STEINFATT und Oskar STOLLBERG. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 24 S. (Edition Breitkopf Nr. 8148.)

Die Auswahl von Klavierstücken Gades, die der in Edition und Interpretation skandinavischer Klaviermusik verdienstvolle Bengt Johnsson besorgt hat, umspannt einen Zeitraum von 40 Jahren und gibt einen repräsentativen Einblick in Gades Schaffen im Genre des pianistischen Charakterstückes. Obwohl Gade von der Geige herkam und in erster Linie als Symphoniker Berühmtheit erlangte (Spitta berichtet, Gade sei noch Ende der 1860er Jahre von vielen Zeitgenossen als der „hervorragendste lebende Componist auf dem Gebiet der Orchester- und Kammermusik“ verehrt worden), setzte er sich immer wieder mit dem Lyrischen Klavierstück auseinander. Der vorliegende Band enthält vier Zyklen mit zusammen 22 Stücken, dazu zwei Einzelnummern: *Der Singvogel* von 1842 und ein bislang unveröffentlichtes *Andantino* in cis-moll von 1860. Er bietet damit etwa ein Drittel von Gades gedruckten Charakterstücken für Klavier.

Mit den beiden Heften der *Aquarelle* op. 19 (1850 bzw. 1853 erschienen) widmet sich Gade nicht nur — wie die Titel *Elegie*, *Scherzo*, *Canzonette*, *Humoreske*, *Barcarole*, *Capriccio*, *Romanze*, *Intermezzo* und *Novellette* zeigen — dem Genre in der internen Differenzierung seiner Satzcharaktere. Er stellt sich auch dem Vorbild der *Lieder ohne Worte*.

Den Höhepunkt der Sammlung bilden ohne Zweifel die *Neuen Aquarelle* op. 57. Wer sich nur am Entstehungs- und Erscheinungsdatum 1881 festhält, der muß das Werk als Anachronismus bezeichnen. Dem biographischen Interesse mag da vielleicht noch zufallen, daß Gade noch einmal die subtile Auseinandersetzung vor allem mit Mendelssohn und Schumann sucht. Aber das Werk gehört eben doch in die Problemgeschichte der Gattung. Ohne pianistische Massierung des Satzes gelingt es Gade, im „Wechsel der Töne und Charaktere“ eine geradezu orchestrale Plastizität zu erreichen. Über diesen beeindruckenden Gouache-Miniaturen könnte in feinen Lettern der Titel stehen: Der Symphoniker spricht.

Im Gegensatz zu Gade, in dessen Werken oft „ein eigenartiger Hauch von Naturfrische

weht“ (H. Riemann), atmen Henselts *Impromptus* mehr die Atmosphäre des Salons (der Begriff darf allerdings nicht mit dem des Trivialen gleichgesetzt werden). Hinter der liedhaften Schlichtheit des ersten *Impromptu* (Erstveröffentlichung 1838), das nur auf zwei melodischen Gedanken basiert, verbirgt sich ein kunstvoller Prozeß der Variation. Getragen wird er hauptsächlich durch ein geschickt komponiertes Spannungsverhältnis von Harmonik und Metrik. In diesem Satz bleibt nichts stehengelassene Tradition. Das *f-moll-Impromptu* (1847) kommt von der Etüde her. Der mit *Presto agitato* überschriebene Satz verlangt im Vergleich mit den anderen große Fingerfertigkeit: da sind nicht nur die Begleitakkorde in den Mittelstimmen schnell gebrochen. Leider verlieren die Herausgeber kein Wort darüber, warum nicht nur die rasante Akkordfiguration, sondern auch die Baßstimme über längere Strecken Kleinstich aufweist. Im dritten *Impromptu* op. 34 (Erstdruck 1858) wird dann doch der Ton süßlicher Sentimentalität gestreift. Der Titel *Illusion perdue* und Vortragsbezeichnungen wie *espressivo con duolo*, *molto espressivo ed agitato* und *morendo* stecken in den Gewässern von b-moll den Kurs der Emotionen ab. Von einer geglückten Synthese aus schlanker, harmonisch nuancenreicher Kantabilität und kontrapunktischer Kleinkunst zeugt das vierte der *Impromptus* (Erstveröffentlichung 1860). Es steht schließlich auch in h-moll. — Die verdienstvolle Edition gründet auf Erst- und Nachdrucken. Das Vorwort von Oskar Stollberg verrät den langjährigen Henseltkenner und -liebhaber. Rüdiger Steinfatt hat die *Impromptus* auf Schallplatte eingespielt.

(März 1991)

Siegfried Oechsle

Musica Britannica LVI: Songs 1860—1900. Edited by Geoffrey BUSH. London: The Musica Britannica Trust and Stainer & Bell Ltd. 1989. XX, 208 S.

Der Band enthält insgesamt 44 Klavierlieder (sowie ein weiteres im Anhang) von Komponisten und Komponistinnen der viktorianischen Epoche, und zwar von Arthur Somervell (13), Maude Valérie White (10), Arthur Sulli-

van (6), Liza Lehmann (4), Alexander Mackenzie (4), Hamish MacCunn (3), Arthur Goring Thomas (2), Frederic Cowen (2) und Charles Wood (1). Der Herausgeber wählte nicht repräsentativ und proportional zum tatsächlichen Niveau der Produktion aus, sondern entschied sich für eine Anthologie im Wortsinn, wobei freimütig und überzeugend dargelegt, letztlich nur subjektive Auswahlkriterien angelegt werden konnten; für Bush hängt das künstlerische Gelingen viktorianischer Lied-Komposition von der literarischen Qualität der Textvorlage ab. Nicht Ergebnisse zu präsentieren, sondern weitere Untersuchungen zu stimulieren ist sein Ziel.

Die Gesänge, unter anderem gewichtige Kostproben der Heine-Vertonungen von Maud Valérie White (1878/1882) sowie Alexander Mackenzies kompletter Zyklus nach Gedichten aus Tennysons *Maud* (1898; nach dem Autograph revidiert) sind vorbildlich und praktikabel ediert; der angehängte kritische Kommentar erweist sich als knapp, doch erschöpfend. — Mit diesem Band ist die vierteilige Anthologie der *Musica Britannica*, die der britischen Liedkomposition im 19. Jahrhundert gewidmet ist (die anderen Bände: 43, 49, 52), komplettiert.

(Februar 1992)

Thomas Röder

Eingegangene Schriften

Acht Choralbearbeitungen für Orgel von JAN P SWELINCK und seine Schule. Hrsg. von Pieter DIRKSEN. Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1991. XX, 71 S. (Exempla Musica Neerlandica XVI.)

PETER ALLSOP: The Italian „Trio“ Sonata. From its Origins Until Corelli. Oxford: Clarendon Press 1992. IX, 334 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

FEDELE D'AMICO: Il Teatro di Rossini. Bologna: Il Mulino (1992). 276 S.

Ars Musica. Jahrbuch 1992. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts (Kultur-, Forschungs- und Weiterbildungsstätte, Heimstatt des Telemann-Kammerorchesters Sach-

sen-Anhalt. Internationale Begegnungsstätte. 96 S., Abb., Notenbeisp.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 32.1 Ratswahlkantaten I. Hrsg. von Christine FRÖDE. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1992. XII, 231 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685—1750): Sonate für Flöte und Basso continuo E-dur BWV 1035. Hrsg. und kommentiert von Barthold KUIJKEN. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1992). 19 S.

AXEL BEER: Heinrich Joseph Wassermann (1791—1838). Lebensweg und Schaffen. Ein Blick in das Musikleben des frühen 19. Jahrhunderts. Hamburg-Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1991. 268 S., Abb. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 2.)

BEETHOVEN: Lieder und Gesänge mit Klavier. Band I und Band II. Nach den Quellen hrsg. von Helga LÜHNING. München: G. Henle Verlag (1992). Band I: XVI, 109 S., Band II: VI, S. 110—218.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770—1827): Sechs Menuette (nach der Klavierfassung von 1796) WoO 10 für Orchester. Instrumentiert von Franz BEYER. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1992). 15 S. (Partitur-Bibliothek 5268.)

KIRSTEN BEISSWENGER: Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1992). 451 S. (Catalogus Musicus XIII.)

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

Beiträge zur musikalischen Quellenforschung. Protokoll-Band Nr. 2 der Kolloquia im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 1988, 1989 und 1990. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus. 309 S., Abb.

RICHARD BEYER: Organale Satztechniken in den Werken von Claude Debussy und Maurice Ravel. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1992. 380 S., Notenbeisp. (Neue Musikgeschichtliche Forschungen. Band 19.)

Bibliographie des Musikschritftums. Hrsg. vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1982. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: B. Schott's Söhne 1991. XXIII, 631 S.

Bibliotheksforum Bayern 20 (1992), Heft 2: Musikbibliotheken und Musiksammlungen in Bayern. München: K. G. Saur 1992. 80 S.

LUIGI BOCCHERINI: Quartett in c-Moll op. 2 Nr. 1 (G 159) für 2 Violinen, Viola und Violoncello. Hrsg. von Christian SPECK. Erstausgabe/Studienpartitur. Cello: Moeck Verlag (1987). 24 S.

LUIGI BOCCHERINI: Quartett in D-Dur op. 2 Nr. 3 (G 161) für 2 Violinen, Viola und Violoncello. Hrsg. von Christian SPECK. Erstausgabe/Studienpartitur. Cello: Moeck-Verlag (1989). 20 S.

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

ARMINDO BORGES: Duarte Lobo (156?—1646). Studien zum Leben und Schaffen des portugiesischen Komponisten. Regensburg: Gustav Bosse 1986. XII, 377 S., Abb., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 132.)

JÜRGEN BRANDHORST: Musikgeschichte der Stadt Minden. Studien zur städtischen Musikkultur bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Hamburg-Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1991. 330 S., 12 Fototafeln. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 3.)

CHRISTOPH BRAUN: Max Webers „Musiksoziologie“ Laaber: Laaber-Verlag (1992). 386 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 20.)

FERRUCCIO BUSONI: Frühe Charakterstücke für Klarinette und Klavier. Erstausgabe. Nach den Autographen hrsg. von Georg MEERWEIN. München: G. Henle Verlag (1991). X, 18 S.

MARY A. CICORA: From History to Myth. Wagner's Tannhäuser and its Literary Sources. Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). 217 S. (Germanic Studies in America, No. 63.)

GARETH COX: Anton Weberns Studienzeit. Seine Entwicklung im Lichte der Sätze und Fragmente für Klavier. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). 208 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 77.)

ANTHONY M. CUMMINGS: The politicized muse. Music for Medici festivals 1512—1537 Princeton: Princeton University Press (1992). XVI, 260 S., Abb., Notenbeisp.

PAUL F. CUMMINS: Dachau Song. The Twentieth-Century Odyssey of Herbert Zipper. New York-San Francisco-Bern-Frankfurt a. M.-Paris-London: Peter Lang (1992). XIII, 308 S., Abb.

VICTOR CROWTHER: The Oratorio in Modena. Oxford: Clarendon Press 1992. VII, 215 S. (Oxford Monographs on Music.)

HERMANN DANUSER (Hg.): Musikalische Interpretation. Laaber: Laaber-Verlag (1992). 469 S., 149 Abb., 2 Farbtafeln, 83 Notenbeisp. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 11.)

Denkmäler der Musik in Salzburg. Faksimile-Ausgaben. Band 2: IGNAZ ASSMAYR. Einleitung und Polonaise für Klavier zu vier Händen. Vorgelegt von Gerhard WALTERSKIRCHEN. Bad Reichenhall: Comes Verlag 1990. 7 S.

Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge Band 9: FRANC. XAV. ANTONIO MURSCHHAUSER (1663—1738): Verspertinus Latriae & Hyperduliae Cultus Opus II. Hrsg. von Rudolf WALTER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1992. XX, 159 S.

Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel. Katalog der Filmsammlung. Band IV/Nr. 6: Addenda et Corrigenda, Register. Zusammengestellt und bearbeitet von Jürgen KINDERMANN. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. S. 292—320.

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

Disciplining Music. Musicology and Its Canons. Edited by Katherine BERGERON and Philip V. BOHLMAN. Chicago-London: The University of Chicago Press (1992). XI, 220 S.

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

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

ROLAND EBERLEIN/JOBST P. FRICKE: Kadenzwahrnehmung und Kadenzgeschichte — ein Beitrag zu einer Grammatik der Musik. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Wien: Verlag Peter Lang (1992). 297 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 79.)

De Editione Musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Wolfgang GRATZER und Andrea LINDMAYR. Laaber-Verlag (1992). 445 S., Abb., Notenbeisp.

MARKUS ENGELHARDT: Verdi und andere. Un giorno di regno, Ernani, Atila, Il corsaro in Mehrfachvertonungen. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani 1992. XII, 387 S.

Estudis sobre el barroc musical hispànic. Volum III, 1 Completes A 15 (1686). Francesc Soler — Obres completes. Estudi i transcripció de Francesc BONASTRE. Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1988. 221 S. (Publicacions de la Secció de Música XXX.)

Festschrift Hubert Unverricht zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Karlheinz SCHLAGER. Tutzing: Hans Schneider 1992. 372 S., Abb., Notenbeisp. (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Band 9.)

Fontes Musicae Bibliothecae Regiae Belgicae. Series I: Manuscripta IV. A.—E.—M. Grétry Lettres autographes conservées à la Bibliothèque Royale Albert I^{er} Textes établis et annotés par Yves LENOIR. Bibliotheca Regia Belgica. Bruxellis in Monte Arium MCMXCI.

Fragment or Completion? Proceedings of the X. Mahler Symposium Utrecht 1986. Edited by Paul OP DE COUL. The Hague: Universitaire Pers Rotterdam (1991). 239 S., Notenbeisp.

Freundes- und Förderkreis Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig. Festliche Gründungsveranstaltung am 14. Dezember 1991. Vorträge: Irene Lawford, Irmgard Rubardt, Barbara Irmeler 3 Zeitdokumente. 23 S.

STEFAN FRICKE (Hrsg.): Neue Musik und Musikwissenschaft, Musikwissenschaft und Komponist. Saarbrücken: Pfau-Verlag (1991). 20 S.

HANS-ULRICH FUSS: Musikalisch-dramatische Prozesse in den Opern Alban Bergs. Hamburg-Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1991. 306 S., Abb., Notenbeisp. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 40.)

NILS WILHELM GADE. Sonate für Violine und Klavier Nr 2 d-moll op. 21 Bearbeitung für Flöte und Klavier von Karl MÜLLER. Hrsg. von Susanne HOY-DRAHEIM. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1992). 36 S.

Georg Philipp Telemanns „Englische Trauermusik“ auf den Tod König Georgs II. von Großbritannien. Erarbeitet von Dr Willi MAERTENS, Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts-Heimstatt des Telemann-Kammerorchesters Sachsen-Anhalt 1992. 24 S. (Dokumentationen. Reprints. Nr. 30.)

ANSELM GERHARD: Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler. 491 S., Abb.

Geschichte der italienischen Oper. Systematischer Teil. Band 6: Theorien und Techniken, Bilder

und Mythen. Hrsg. von Lorenzo BIANCONI und Giorgio PESTELLI. Laaber: Laaber-Verlag (1992). 496 S., Abb.

HARALD GÖRANSSON: Koralpsalmboken 1697 Studier i svensk koralhistoria. Uppsala: Gidlunds bokförlag (1992). X, 262 S., Notenbeisp., Abb.

„Das Gold der Kehlen“ 150 Jahre Kölner Männer-Gesang-Verein. Eine Ausstellung des Historischen Archivs der Stadt Köln und der KölnMusik GmbH. Köln: Historisches Archiv der Stadt Köln. 149 S., Abb.

EDVARD GRIEG: Ballade. Opus 24. Nach dem Autograph und der Erstausgabe hrsg. von Einar STEEN-NÖKLEBERG und ERNST HERTTRICH. München: G. Henle Verlag (1992). XI, 22 S.

Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste. Ein und Viertzigster Band, Suin-Tarn. Leipzig und Halle, verlegt Johann Heinrich Zedler 1744. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhundert, Kultur- und Forschungsstätte, Heimstatt des Telemann-Kammerorchesters 1991. (Dokumentationen, Reprints. Nr. 28.)

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

ENOCH ZU GUTTENBERG: Musizieren gegen den Untergang. Ein Versuch. Mainz: Villa Musica (1990). 16 S. (Parlando. Schriften aus der Villa Musica 2.)

Händel-Jahrbuch. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. 37. Jahrgang 1991. 2. Auflage. Schriftleitung: Bernd Baselt. Redaktion: Siegfried FLESCHE und Frieder ZSCHOCH. Köln: Studio. Medienservice und Verlag Dr. Ulrich Tank 1992. 221 S., Notenbeisp.

Händel-Jahrbuch. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. 38. Jahrgang 1992. Schriftleitung: Bernd Baselt. Redaktion: Bernd BASELT und Siegfried FLESCHE. Köln: Studio. Medienservice und Verlag Dr. Ulrich Tank 1992. 201 S., Notenbeisp.

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 19. Auslieferung. Hrsg. von Hans Heinrich EGGEBRECHT. Stuttgart: Franz Steiner Verlag (1991).

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 19. Auslieferung. Hrsg. von Hans Heinrich EGGEBRECHT Schriftleitung: Christoph von BLUMRÖDER. Stuttgart: Franz Steiner Verlag (1991).

Histoire de l'Opéra italien. 2. Partie: Les systèmes. 4: Le système de production et ses implications professionnelles. Traduit de l'italien par Bernadette DELCOMMINETTE. Liège: Mardaga (1992). XII, 446 S., Abb.

Histoire de l'Opéra italien. 2. Partie: Les systèmes. 5: L'opéra spectacle. Traduit de l'italien par Bernadette DELCOMMINETTE. Liège: Mardaga (1992). 349 S.

KLAUS HORTSCHANSKY (Hrsg.): Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht. Hamburg-Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1991. 264 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster Band 1.)

EVA-MARIA HOUBEN: Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1992. 291 S., Notenbeisp.

STEVEN HUEBNER. The Operas of Charles Gounod. Oxford: Clarendon Press (1992). 314 S., Abb., Notenbeisp.

Les Instruments de Musique a Bruxelles et en Wallonie. Inventaire Descriptif. Liège: Mardaga (1992). 521 S., Abb.

CHARLES E. IVES: Decoration Day. Second Movement of A Symphony: New England Holidays. Critical Edition. Edited by James B. Sinclair. New York: Peer International Corporation/Hamburg: Peer Musikverlag GmbH (1989). VI, 40 S.

FRIEDRICH JACOB/MANE HERING-MITGAU/ALBERT KNOEPFLI/PAOLO CADORIN: Die Valeria-Orgel. Ein gotisches Werk in der Burgkirche zu Sitten/Sion. Zürich: Verlag der Fachvereine Zürich 1991. 279 S., Abb. (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich. Band 8.)

Jahrbuch für Volksliedforschung. 36. Jahrgang 1991. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Otto HOLZAPFEL und Jürgen DITTMAR. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1991). 214 S.

Jahrbuch für Volksliedforschung. 37. Jahrgang 1992. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Otto HOLZAPFEL, Hartmut BRAUN, Jürgen DITTMAR. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1992). 226 S.

BERNDHARD JANZ: Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio. Dichtung und Musik im späten Cinquecento-Madrigal. Tutzing: Hans Schneider 1992. 428 S., Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 21.)

PETER JEFFERY: Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant. Chicago-London: The University of Chicago Press (1992). IX, 211 S. (Chicago Studies in Ethnomusicology.)

Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit. Bericht über das Internationale Symposium im Rahmen der „Haydn-Tage Winter 1988“ Eisenstadt, 8.—10. 12. 1988. Hrsg. von Gerhard J. WINKLER. 154 S., Abb., Notenbeisp. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. Band 90.)

ULRIKE E. JUNGMAIR. Das Elementare. Zur Musik- und Bewegungserziehung im Sinne Carl Orffs. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: B. Schott's Söhne (1992). 302 S.

Keyboard Transcriptions from the Bach Circle. Edited by Russell STINSON. Madison: A-R Editions, Inc. (1992). XVIII, 131 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Vol. 69.)

Kielklaviere. Cembali, Spinette, Virginal. Bestandskatalog mit Beiträgen von John H. van der MEER, Martin ELSTE und Günther WAGNER. Beschreibung der Instrumente von Horst RASE und Dagmar DROYSEN-REBER. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1991. 423 S.

ULRIKE KIENZLE. Das Weltüberwindungswerk. Wagners „Parsifal“ — ein szenisch-musikalisches Gleichnis der Philosophie Arthur Schopenhauers. Laaber: Laaber-Verlag (1992). 236 S., Notenbeisp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater Band 12.)

Klangraum. 40 Jahre Neue Musik in Köln 1945—1985. Komponistenlexikon und Veranstaltungschronologie. Hrsg. von der Kölner Gesellschaft für Neue Musik. Köln: Wienand Verlag (1991). 353 S., Abb.

GOTTFRIED MICHAEL KOENIG: Ästhetische Praxis. Texte zur Musik. Band 1 1954—1961 Hrsg. von Wolf FROBENIUS, Sigrid KONRAD, Roger PFAU und Stefan FRICKE. Saarbrücken: PfaU-Verlag (1991). XI, 324 S. (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 1.1.)

ANDREAS KRAUSE: Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form, Gattung, Ästhetik. Mit einem Geleitwort von P. GÜLKE. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1992).

ANNETTE KREUTZIGER-HERR: Johannes Ciconia (ca. 1370—1412). Komponieren in einer Kultur des Wortes. Hamburg-Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1991. 320 S., Notenbeisp. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 39.)

FRANC KRIZNAR: Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete 1992. 180 S., Abb., Notenbeisp.

NICOLE LABELLE: Catalogue raisonné de l'oeuvre d'Albert Roussel. Louvain-la-Neuve: Département d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Collège Erasme 1992. XII, 159 S. (Musicologica Neolovaniensia. Studia 6.)

HEINZ LANZKE: Wo finde ich Informationen über Musik, Noten, Tonträger, Musikkultur. Band 2a: Musikbibliographie, Bibliographie der Bibliographie — Musikverzeichnisse (Musikalische Werke und ihre Ausgaben). Berlin: Berlin Verlag Arno Spitz GmbH (1992). 251 S. (Orientierungshilfen. Band 22/2a.)

JAN LARUE: Guidelines for Style Analysis. Second Edition. Michigan: Harmonie Park Press (1992). XII, 286 S., Notenbeisp. (Detroit Monographs in musicology/Studies in Music. No. 12.)

WALTER LEIB: Von Glocken, Klängen und Tonssystemen. Hrsg. von Alwine LEIB-LANG. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 148 S., Abb. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 28.)

TANIA LEÓN: Ritual for Solo Piano. New York: Southern Music Publishing Co., Inc./Hamburg: Peer Musikverlag GmbH (1987). 11 S.

Lexikon musicum Latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. Quellenverzeichnis. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1992. CVI S.

Der Lieder zum Unschuldigen Zeitvertreib. Zweyte Fortsetzung. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte, Institut für Aufführungspraxis 1990. (Dokumentationen, Reprints. Nr. 25.)

FRANZ LISZT: Consolations. Mit der Erstausgabe der ersten Fassung im Anhang. Nach den Quellen hrsg. von Maria ECKHARDT und Ernst-Günter HEINEMANN. München: G. Henle Verlag (1992). X, 38 S.

RALPH P. LOCKE: Les saint-simoniens et la musique. Traduit de l'anglais par Malou HAINE et Philippe HAINE. Liège: Margada (1992). 493 S.

CARL LOEWE (1796—1869): Fünf Lieder für 4 Singstimmen a capella op. 81. Chorpartitur. Hrsg. von Reinhold DUSELLA. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1991). 20 S.

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

Magdeburger Telemann-Studien XII: Telemann-Beiträge. Abhandlungen und Berichte. 2. Folge. Günter Fleischhauer zum 60. Geburtstag am 8. 7. 1988. Magdeburg: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung in Verbindung mit dem Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ 1989. 93 S., Notenbeisp.

Magdeburger Telemann-Studien XIV: Erich Valentin: Schriften zu Telemann. Eine Auswahl aus den Anfängen der Magdeburger Telemann-Forschung. Hrsg. von Wolf HOBÖHM. Magdeburg: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung in Verbindung mit dem Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ 1991. 64 S., Notenbeisp.

NIKOS MALIARAS: Die Orgel im Byzantinischen Hofzeremoniell des 9. und des 10. Jahrhunderts. Eine Quellenuntersuchung. München: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität 1991. XIII, 335 S., Abb.

A „Mass“ für the Masses. Proceedings of the VIII. Mahler Symposium Amsterdam 1988. Edited by Eveline NIKKELS & Robert BECQUE. Rijswijk: Universitaire Pers Rotterdam (1992). 208 S., Abb., Notenbeisp.

ALBRECHT VON MASSOW: Halbwelt, Kultur und Natur in Alban Bergs „Lulu“ Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1992. 281 S., 91 Notenbeisp., 5 Abb. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XXXIII.)

SUSAN McCLARY: Georges Bizet: Carmen. Cambridge: University Press (1992). XI, 163 S., Notenbeisp. (Cambridge Opera Handbooks.)

A. D. McCREDIE: Clemens von Franckenstein. Tutzing: Hans Schneider 1992. 147 S., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Bd. 26.)

The Monophonic Songs in the Roman de Fauvel. Edited by Samuel N. ROSENBERG and Hans TISCHLER: Lincoln-London: University of Nebraska Press (1991). 170 S., Abb.

Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER in Zusammenarbeit mit Heinz-Jürgen WINKLER. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott 1992. 314 S., Abb., Notenbeisp. (Neue Studien zur Musikwissenschaft. Band V.)

FRANZ XAVER MOZART: Variationen über eine Romanze von Méhul op. 23. Hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1991). 15 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Konzerte. Werkgruppe 15: Klavierkonzerte. Band 4. Kritischer Bericht. Hrsg. von Marius FLOTHUIS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1991). d/84 S., Notenbeisp., Abb.

W. A. MOZART: Werke für zwei Klaviere. Nach den Autographen, Abschriften und Erstausgaben hrsg. von Wolf-Dieter SEIFFERT Mit Ergänzungen und einer Übertragung von Franz BEYER. München: G. Henle Verlag (1992). XIV, 89 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Missa brevis et solemnis in C für Soli, Chor, Orchester und Orgel (Spatzen-Messe) KV 220 (196b). Hrsg. von Franz BEYER. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel (1991). 36 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Serenade für zwei kleine Orchester (Serenata notturna) KV 239. Für zwei Gitarren bearbeitet von Ansgar KRAUSE. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1991). 18 S.

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

Music and German Literature. Their Relationship since the Middle Ages. Edited by James M. McGlathery. Columbia: Camden House (1992). 352 S., Abb. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture. Vol. 66.)

Musica Britannica LIX: THOMAS TOMKINS: Consort Music. Transcribed and edited by JOHN IRVING. London: Stainer and Bell 1991 XXVIII, 110 S.

Musica Britannica LX: WILLIAM LAWES: Fantasia-Suites. Transcribed and edited by David PINTO. London: Stainer and Bell 1991 XXXI, 127 S.

Musica Britannica LXI: PETER PHILIPS: Cantiones Sacrae Octonis Vocibus (1613). Transcribed and edited by John STEELE. London: The Musica Britannica Trust and Stainer & Bell 1992. XL, 255 S.

The Musical Dilettante. A Treatise on Composition by J. F. Daube. Translated and edited by Susan P. SNOOK-LUTHER. Cambridge: University Press (1992). XIII, 286 S., Notenbeisp. (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis.)

Musici Organici. Volumen VI: Johannis Cabanilles (1644—1712). Opera Omnia. Primo in lucem edita cura et studio Higinii ANGLES, pbri. (†), nunc eius exemplo adlaborata prosecutaque a Josepho CLIMENT, can. organico Valentinae Sedis. Barcelona: Biblioteca Catalunya 1989. XXI, 343 S. (Publicacions de la Secció de Música XXXIV.)

Die musikalischen Nachrichten der „Magdeburgisch-Privilegierten Zeitung“ 1742/1743/1744. Gesammelt, kommentiert und mit Registern versehen von Lutz BUCHMANN. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts-Heimstatt des Telemann-Kammerorchesters Sachsen-Anhalt 1992. 145 S. (Dokumentationen. Reprints. Nr. 22/III.)

Musikalische Volkskunde — heute. Symposium anlässlich des 25jährigen Bestehens des Instituts für Musikalische Volkskunde am 1 und 2. 12. 1989 in Köln. Hrsg. von Günther NOLL. Köln: Universität zu Köln 1992. 263 S., Abb.

SIGRID und HERMANN NEEF: Deutsche Oper im 20. Jahrhundert, DDR 1949—1989. Berlin-Bern-Frankfurt a. M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). 595 S.

Neue Fagott-Schule von E. Ozi. Mitglied des Konservatoriums der Musik in Paris. Mit einem Nachwort von Günter ANGERHÖFER. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1988. 60 S. (Dokumentationen, Reprints.)

GÜNTHER NOLL/WILHELM SCHEPPING (Hrsg.): Musikalische Volkskultur in der Stadt der Gegenwart. Tagungsbericht Köln 1988 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V. Hannover Metzler Schulbuch (1992). 219 S., Abb. (Musikalische Volkskunde, Materialien und Analysen.)

JOHANNES OEHLMANN: Empirische Untersuchungen zur Wirkung der Klänge von Gongs und Tam-Tams. Klang, Lautstärke und Emotion. Frankfurt a. M.-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1992). XII, 255 S., Abb. (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik Band 5.)

MICHAL KLEOFAS OGĨNSKI: Polonaises pour piano à 3 mains et à 4 mains. Hamburg: J. Schubert & Co. 1989. 11 S.

RONALD T. OLEXY/JOSEPH P. METZINGER/LILA COLLAMORE/KEITH FALCONER/RICHARD RICE: An Aquitanian Antiphoner. Toledo, Biblioteca capitular, 44.2. Printouts from an Index in Machine-Readable Form. A Cantus Index. Ottawa, Canada: The Institute of Mediaeval Music (1992). XXI, 185 S. (Musicological Studies. Vol. LV/1.)

Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett. Band 4: Werke Massine-Piccinni. Hrsg. von Carl DAHLHAUS und Sieghart DÖHRING. München-Zürich: Piper (1991). XX, 794 S.

Populäre Musik in Afrika. Hrsg. von Veit ERLMANN. Mit 10 Beiträgen von U. Bareis, W. Bender, J. Collins, V. Erlmann, W. Graebner, P. Kavyu, G. Kubik, J. Low, A. Simon, Ch. Waterman. Berlin: Museum für Völkerkunde (1991). 312 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde. Neue Folge 53. Abteilung Musikethnologie VIII.)

Proceedings of the First British-Swedish Conference on Musicology Medieval Studies 11—15 May 1988. Edited by Ann BUCKLEY. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music and the authors (1992). 289 S., Abb.

Quaderni Perugini di Musica Contemporanea 42. Documenti Bernd Alois Zimmermann. Pieve Caina (PG): Quaderni Perugini di Musica Contemporanea (1991).

JOHANN JOACHIM QUANTZ (1697—1773): Konzert für Flöte, Streicher und Basso continuo G-dur QV 5: 174 Hrsg. von Horst AUGSBACH. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1992). VII, 32 S. (Partitur-Bibliothek 5219.)

JOHANN JOACHIM QUANTZ (1697—1773): Konzert für Flöte, Streicher und Basso continuo G-dur QV 5: 174 Hrsg. von Horst AUGSBACH. Ausgabe für Flöte und Klavier (Cembalo) von Siegfried PETRENZ. Mit einer zusätzlichen Flötenstimme von Gerhard BRAUN. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1992). 24 S.

JOHANN JOACHIM QUANTZ: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752. Mit einem Vorwort von H.-P. SCHMITZ. Mit einem Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Registern von Horst AUGSBACH. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter-Verlag (1992). X, 424 S.

SERGE RACHMANINOW: Valse et Romance pour piano à 6 mains. Hamburg: J. Schubert & Co. 1989. 27 S.

MAURICE RAVEL: Alyssa. Cantate pour le concours du prix de Rome. Édition critique par JEAN DURON. Paris: Éditions Salabert (1990).

JOSEF REJCHA: Thematisch-systematisches Werkverzeichnis. Zusammengestellt von Claus REINLÄNDER. Puchheim: Edition Engel 1992. 44 S., Notenbeisp.

GEORG RHAU: Musikdrucke. Band XI: Neue deutsche geistliche Gesänge für die gemeinen Schulen. Wittenberg 1544. Hrsg. von Joachim STALMANN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1992. XXIV, 491 S.

JOHN A. RICE: W. A. Mozart: La clemenza di Tito. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). XII, 181 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Opera Handbooks.)

The Ricercars of the Bourdeney Codex. Giaches Brumel (?), Fabrizio Dentice, Anonymous. Edited by Anthony NEWCOMB. Madison: A-R Editions, Inc. (1991). XXII, 139 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volume 89.)

rilm abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XXI (1987) Indexes to the Abstracts. New York: RILM Abstracts (1992). S. 553—777

rilm abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XXII (1988). New York: RILM Abstracts (1992). 642 S.

JÜRGEN RODELAND: Die Orgelbauwerkstatt Schöler in Bad Ems. Ein Beitrag zur rheinischen Orgelgeschichte. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler 1991. 272 S. 81 Abb. (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Band 11.)

LEWIS ROWELL: Music and musical Thought in Early India. Chicago-London: The University of Chicago Press (1992). XVII, 409 S. (Chicago Studies in Ethnomusicology.)

FRANZ SCHUBERT: Klavierstücke, Klaviervariationen. Nach Autographen, Abschriften und Erstausgaben hrsg. von Gertraud HABERKAMP. Fingersatz von Klaus SCHILDE. München: G. Henle Verlag (1992). XX, 71 S.

FRANZ SCHUBERT: Quintett für Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß A-dur, Opus post. 114 · D 667 Nach einer Abschrift und der Erstausgabe hrsg. von Wiltrud HAUG-FREIENSTEIN. München: G. Henle Verlag (1991). XV, 82 S.

FRANZ SCHUBERT: Symphonie Nr. 7 (Die Unvollendete) h-moll, D 759. Mit Schuberts Klavierskizzen als Anhang. Hrsg. von Peter GÜLKE. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1991). XI, 108 S. (Breitkopf Studienpartitur PB 5247.)

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUMMACHER, Stefan KUNZE, Wolfram STEUDE. Schriftleitung: Walter WERBECK. 13. Jahrgang 1991. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1992. 136 S., Notenbeisp.

HARALD SCHÜTZEICHEL (Hg.): Mozarts Kirchenmusik. Mit Beiträgen von M. Haselböck, W. Kirsch, J. Krutmann, F. K. Praßl, F. W. Riedel, M. G. Schneider. Freiburg i.Br.: Verlag der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg (1992). 143 S. (Tagungsberichte der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg.)

ROBERT SCHUMANN: Fünf Stücke im Volkston für Violoncello (Violine) und Klavier op. 102. Hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1992). 27 S.

ROBERT SCHUMANN: Kinderszenen für Klavier op. 15. Hrsg. von Clara SCHUMANN. Neuaufgabe von Susanne HOY-DRAHEIM. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1991). 19 S.

ROBERT SCHUMANN (1810—1856): Märchenbilder. Vier Stücke für Viola (Violine) und Klavier op. 113. Hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1991). 28 S.

ROBERT SCHUMANN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Chorwerke, Werkgruppe 2: Werke für Frauenchor: Romanzen für Frauenstimmen op. 69 und 91 Hrsg. von Irmgard KNECHTGES-OBRECHT unter Mitarbeit von Matthias WENDT. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: B. Schott's Söhne (1991). XXIII, 140 S.

WALTER SIEGMUND-SCHULTZE: Ars Musica. Beiträge zur Aufführungspraxis und Interpretation von Musik des 18. Jahrhunderts, überreicht von Schülern, Kollegen und Freunden. Hrsg. von Eitelriedrich THOM. Michaelstein: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1986. (Dokumentationen, Reprints.)

Richard Strauss and his world. Edited by Bryan GILLIAM. Princeton: Princeton University Press (1992). 425 S., Notenbeisp.

Stravinskij. A cura di Gianfranco VINAY Bologna: Società editrice il Mulino (1992). 319 S.

IGOR STRAWINSKY: Symphonies d'instruments à vent. Faksimileausgabe des Particells und der Partitur der Erstfassung (1920). Hrsg. und kommentiert von André BALTENSPERGER und Felix MEYER. Winterthur: Amadeus Verlag (1991). 47 S., 34 S. Faksimile.

Temperatura Practica. Das ist: Grundrichtige Vergleichung Der Zwölf Semitoniorum. In der Octave von Christophoro Alberto Sinn. Samt einer Vorrede Herrn Caspari Calvoers. Wernigerode (1717). Nachwort von Michael BEHRENS. Hrsg. von Eitelriedrich THOM. Michaelstein: Kultur- und Forschungsstätte 1988. XXIV, 136 S., 20 S. Nachwort. (Dokumentationen, Reprints.)

VIKTOR ULLMANN: Materialien. Hrsg. von Hans-Günter KLEIN. Hamburg: von Bockel Verlag 1992. 118 S. (Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Band 2.)

NICOLAES VALLET: The Complete Works 3: Secretum Musarum I. Het gheheymnisse der Zang-Godinnen 1615, Paradisus Musicus Testudinis 1618. Facsimile edition with an introduction by Louis Peter GRIJP and an appendix by Jan BURGERS.

Utrecht: STIMU & Dutsch Lute Society 1992. LVIII, 94 S.

NICOLAES VALLET: The Complete Works 4: Secretum Musarum II. Het tweede Boek van de Luyt-Tablatuer, gheoemt het Gheheymnisse der Sangh-Goddinnen. Facsimile edition 1616. Utrecht: Dutsch Lute Society & STIMU 1986. 50 S.

ORFEO VECCHI: Missarum quatuor vocibus liber primus. A cura di Ottavio BERETTA. Lucca: Libreria Musicale Italiana (1991). XXX, 90 S.

GREG VITERCIK: The Early Works of Felix Mendelssohn. A Study in the Romantic Sonata Style. Philadelphia-Reading-Paris-Montreux-Tokyo-Melbourne: Gordon and Breach (1992). IX, 335 S.

FRANK WALKER. Hugo Wolf. A Biography Princeton: Princeton University Press (1992). 522 S., Notenbeisp.

EDWIN WERNER. The Handel House in Halle. History of the Building and Museum and Guide to the Handel Exhibition. Halle (Saale): Händel-Haus 1987 96 S.

CHAPPELL WHITE: From Vivaldi to Viotti. A History of the Early Classical Violin Concerto. Philadelphia, Reading, Paris, Montreux, Tokyo, Melbourne: Gordon and Breach (1991). XV, 375 S., Notenbeisp. (Musicology: A Book Series. Vol. 11.)

CHARLES-MARIE WIDOR. The Symphonies for Organ. Symphonie III. Edited by John R. NEAR. Madison: A—R Editions, Inc. (1992). XVI, 74 S. (Recent Research in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Vol. 13.)

CHARLES-MARIE WIDOR. The Symphonies for Organ. Symphonie IV Edited by John R. NEAR. Madison: A—R Editions, Inc. (1992). XVI, 47 S. (Recent Research in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Vol. 14.)

JOHN WILLIAMSON: The Music of Hans Pfitzner. Oxford: Clarendon Press 1992. XIV, 382 S. (Oxford Monographs on Music)

BLAKE WILSON: Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence. Oxford: Clarendon Press 1992. VIII, 298 S.

Der Zauberfloete zweyter Theil unter dem Titel. Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen. Eine große heroisch-komische Oper in zwey Aufzügen von Emanuel Schikaneder. In Musik gesetzt von Herrn Peter Winter, Kapellmeister in Churpfalz-bayrischen Diensten. Vollständiges Textbuch. Erstveröffentlichung nach den zeitgenössischen Quellen und mit einem Nachwort hrsg. von Manuela JAHRMÄRKER und Till Gerrit WAIDELICH. Tutzing: Hans Schneider 1992. 175 S., Abb.

HANS ZENDER. Memorial. 3 Studien für Klavier. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1990). 8 S.

Mitteilungen

Es verstarb:

Dr. Wolfgang APPELHANS am 31. Dezember 1992.

Wir gratulieren:

Professor Dr. Rudolf WALTER am 24. Januar 1993 zum 75. Geburtstag,

Dr. Dr. h.c. Alfred DÜRR am 3. März 1993 zum 75. Geburtstag,

Frau Professor Dr. Christiane BERNSDORFF-ENGELBRECHT am 6. Januar 1993 zum 70. Geburtstag,

Dr. Lukas RICHTER am 22. Februar 1993 zum 70. Geburtstag,

Professor Dr. Martin VOGEL am 23. März 1993 zum 70. Geburtstag,

Professor Dr. Hannsdieter WOHLFAHRTH am 2. Januar 1993 zum 60. Geburtstag,

Dr. Robert MÜNSTER am 3. März 1993 zum 60. Geburtstag.

*

Zu Professoren neuen Rechts (C 4) wurden berufen Professor Dr. Bernd BASELT, Halle, Professor Dr. Günter FLEISCHHAUER, Halle, und Professor Dr. Karl HELLER, Rostock.

Professor Dr. Wilhelm SEIDEL, Marburg, hat einen Ruf auf die C 4-Professur für Historische Musikwissenschaft an der Universität Leipzig erhalten.

Professor Dr. Hermann DANUSER, Freiburg i. Br., wirkt als Nachfolger von Professor Dr. Hans Oesch als Wissenschaftlicher Koordinator der Paul-Sacher-Stiftung Basel. Er hat einen Ruf als Professor of Music an die Stanford University, California, sowie einen weiteren Ruf auf den Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin erhalten.

Professor Dr. Martin STAEHELIN, Göttingen, hat den an ihn ergangenen Ruf auf die Direktion der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel abgelehnt.

Privatdozent Dr. Helmut LOOS hat einen Ruf auf eine C4-Professur für Historische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Chemnitz-Zwickau erhalten.

Professor Dr. Horst WEBER hat sich am 30. November 1992 an der TU Berlin mit seiner Arbeit *Alexander Zemlinskys Briefwechsel mit Schönberg, Webern, Berg und Schreker* habilitiert.

Professor Dr. Christoph WOLFF, Harvard/Freiburg, erhielt am 12. Dezember 1992 den Staatspreis des Landes Nordrhein-Westfalen in Würdigung seiner herausragenden wissenschaftlichen und editorischen Leistungen als Musikforscher.

Dr. Friedrich LIPPMANN, Rom, wurde zum Ehrenmitglied der Accademia di S. Cecilia (Rom) ernannt.

Den Vorsitz im wissenschaftlich-künstlerischen Rat der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis, übernahm am 18. Dezember 1992 Professor Dr. Günter FLEISCHHAUER, Halle.

Vom 2. bis 4. März 1993 findet in Löwen ein Internationaler musikwissenschaftlicher Kongreß unter dem Thema *Neue Musik, Ästhetik und Ideologie* statt. Informationen über Professor Dr. M. DELAERE, Blijde Inkomststraat 21, B-3000 Leuven.

Am 18. und 19. Juni 1993 veranstaltet das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln in Verbindung mit dem Joseph Haydn-Institut eine Fachkonferenz *Joseph Haydn*, die vornehmlich drei Themenkomplexen gewidmet sein soll: 1. Haydns kleinere geistliche Werke, 2. Haydns Streichquartette und die Wiener Quartettkomposition bis um 1800, 3. Probleme der Haydn-Rezeption. Interessenten werden gebeten, sich mit Prof. Dr. K. W. NIEMÖLLER, Musikwissenschaftliches Institut der Universität, Albertus-Magnus-Platz, 5000 Köln 41, in Verbindung zu setzen.

Während der vierten Konferenz der International Society for the Study of European Ideas vom 22. bis 27. August in Graz in Österreich wird ein Workshop mit dem Titel *Anthropologisches Denken in den Künsten, in den Geistes- und Naturwissenschaften — ein „Reparaturphänomen“* abgehalten werden. Kolleginnen und Kollegen, die ein Kurzreferat oder ein Statement zu dem genannten Thema beitragen wollen, werden gebeten, sich in Verbindung zu setzen mit: O.H.Prof. Dr. Wolfgang SUPPAN, Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, Institut für Musikethnologie, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz.

Die Arbeit an der neuen Johannes Brahms Gesamtausgabe hat begonnen. Vorsitzender des Trägervereins ist Professor Dr. Friedhelm KRUMMACHER, wissenschaftliche Mitarbeiter sind Dr. Carmen DEBRYN und Dr. Michael STRUCK. Im Rahmen der editorischen Arbeit werden auch Briefe von und an Brahms gesammelt. Bitte melden Sie Informationen, insbesondere über Briefe Clara Schumanns, an die Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe, Musikwissenschaftliches Institut der Universität, Olshausenstr. 40, D-W-2300 Kiel, Tel. 0431/880-2304.

Der Ostseeraum als Musiklandschaft heißt ein Projekt des Nordischen Gemeinsamen Ausschusses für Humanistische Forschung. Nähere Informationen erteilt Professor Dr. Heinrich SCHWAB, Musikwissenschaftliches Institut der Universität, Olshausenstr. 40, D-W-2300 Kiel. Ferner arbeiten mit: Doz. Dr. Greger Andersson, Lund (Projektleiter), Professor Dr. Fabian DAHLSTRÖM, Åbo, Museumsinspektor Ole KONGSTED, seit 1992 Jens Henrik KOU DAL, Kopenhagen und Cand. phil. Arne STAKKELAND, Kristiansand.

Die Autoren der Beiträge

JOACHIM DRAHEIM, 1950 in Berlin geboren; studierte Klassische Philologie, Geschichte und Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg, 1974 erstes Staatsexamen, 1978 Staatsexamen und 1981 Promotion (*Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Amsterdam 1981); seit 1973 freier Mitarbeiter des Süddeutschen Rundfunks sowie zahlreicher in- und ausländischer Musikverlage und Plattenfirmen; seit 1978 am Lessing-Gymnasium Karlsruhe tätig; Mitarbeiter der Neuen Schumann-Gesamtausgabe und der neuen MGG.

VOLKER KALISCH, 1957 in Tübingen geboren; studierte Musikwissenschaft in Tübingen, Zürich und Freiburg i.Br.; 1987 Promotion; 1988–90 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Soziologischen Institut der Universität Tübingen, 1990 soziologische Promotion, daneben Lehraufträge in Musikwissenschaft; 1990–92 Visiting Research Fellow für Musikwissenschaft an der University of Adelaide, Australien; Lehraufträge an den Universitäten Mainz und Frankfurt a.M.; zuletzt erschien von ihm: *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*, Baden-Baden 1988 (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 77).

ERICH REIMER, 1940 in Menden (Sauerland) geboren; studierte Musikwissenschaft und Germanistik sowie Schul- und Kirchenmusik in Freiburg i.Br.; Promotion 1969; 1970–76 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*; 1976–80 Dozent, 1980–86 Professor für Musikgeschichte an der Universität Gießen, dort 1986 Habilitation; 1986–91 Vertretung von Professuren u.a. in Göttingen, Marburg, Saarbrücken und Tübingen; seit 1991 Professor für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Köln; zuletzt erschien von ihm: *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800*, Wilhelmshaven 1991 (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 112).

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

STEFAN BODO WÜRFEL, 1944 in Hann.-Münden geboren; studierte Germanistik, Geschichte und Philosophie in Göttingen; 1969 Staatsexamen; 1970–71 Wissenschaftlicher Assistent, 1971–81 Assistent/Oberassistent in Genf; 1975 Promotion in Göttingen; 1982–84 Dozent in Freiburg/Schweiz; 1984 Habilitation in Bern; Gastprofessuren in Zürich, Tübingen und Freiburg/Schweiz; seit 1990 Professur für Neuere Deutsche Literatur in Bern; zuletzt erschien von ihm: *Heinrich Heine* (Autorenbuch), München 1989.

Hinweise für Autoren

1. Manuskripte bitte in 2-fachem Zeilenabstand schreiben; linker Rand ca. 4 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; doppelte Anführungsstriche („“) nur bei wörtlichen Zitaten; kursiver Satz nur bei Werktiteln (ohne Anführungsstriche) sowie bei Tonbuchstaben (z.B. *cis*, *fis*“); Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen); Anmerkungsnummern stehen stets v o r der Interpunktion; Tonartenangaben: *F*-dur, *f*-moll. Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt.
2. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte eindeutig kennzeichnen, wo im Text die Abbildungen bzw. Notenbeispiele einzusetzen sind.
3. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschreiben dazu setzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.
4. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:
 - Carl Dahlhaus, *Die Symphonie nach Beethoven*, in: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden und Laaber 1980 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), S. 125ff.
 - Ders., *Zur Harmonik des 16. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie* 3 (1988), S. 205.
 - Heinrich Bessler, *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*, in: *AfMw* 16 (1959), S. 21.
 - Friedrich Blume, Art. *Bruckner*, in: *MGG* 2, Kassel 1952, Sp. 367f.
 - Vgl. W. A. Mozart. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* [NMA] V/14, Bd. 1 *Violinkonzerte und Einzelsätze*, vorgelegt von Christoph-Hellmut Mahling, Kassel 1983, S. VII.

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

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

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

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