

Edith Gerson-Kiwi (1908—1992)

von Israel Adler und Bathja Bayer, Jerusalem

Edith Gerson-Kiwi, die Grande Dame der israelischen Musikwissenschaft, verstarb am 15. Juli 1992 in Jerusalem. Um ihre Person als Mensch, Musikerin und Musikwissenschaftlerin zu verstehen, muß vor allem daran erinnert werden, daß es ihr beschieden war, sich mit einer Kluft zwischen zwei Welten auseinanderzusetzen. Die eine Welt war diejenige ihrer Herkunft: die Welt der jüdisch-deutschen Assimilationskultur, welche selbstverständlich auch die Erziehung und akademische Ausbildung eines vollständig ‚westlichen‘ Musikwissenschaftlers miteinbegriff. Die andere Welt war der Nahe Osten. Das komplexe Mosaik von Kulturen und Musikstilen, in den dreißiger Jahren noch weitgehend traditionsverwurzelt, schlug nicht nur sie in Bann. Parallelfälle sind Komponisten wie Paul Ben-Haim, Chaim Alexander und andere, wie auch so manche Maler und Bildhauer, die vor gleichem Hintergrund mit der gleichen Immigrationswelle im damaligen Palästina Zuflucht fanden. Bei Edith Gerson-Kiwi entstand somit eine Mischung aus intellektuellem Streben zum Verständnis des Andersartigen und einem nicht geringen Maß von Idealisierung, welches sich aus dem Künstlerischen in ihrer Persönlichkeit ergab.

Geboren am 13. Mai 1908 in Berlin, als Tochter des Arztes Dr. Rudolf Kiwi erhielt sie ihre erste musikalische Ausbildung daselbst (Sternsches Konservatorium), danach in Leipzig (Klavier an der Musikhochschule und Cembalo bei Günther Ramin) und in Paris (Cembalo bei Wanda Landowska). Musikwissenschaft studierte sie in Freiburg (Wilibald Gurlitt), Leipzig (Theodor Kroyer) und Heidelberg (Heinrich Bessler). Bei Bessler promovierte sie 1933 mit einer Arbeit über das italienische Liedmadrigal des 16. Jahrhunderts. Die notbedingte Emigration führte sie im gleichen Jahr zuerst nach Italien. In Bologna erwarb sie das Bibliothekarsdiplom und arbeitete in der Bibliothek des Liceo Musicale als Assistentin von Francesco Vatielli. 1935 gelangte sie nach Jerusalem, wo sie von da an lebte. 1936 heiratete sie den Ingenieur Kurt Gerson. Der Sohn Joram wurde 1937 geboren.

Die Begegnung, die ihren Weg bestimmte, war diejenige mit Robert Lachmann (1892—1939), welcher ebenfalls 1935 in Jerusalem anlangte, wo er — als schon hervorragender Vertreter der damals noch „Vergleichende Musikwissenschaft“ benannten Disziplin — das „Archiv orientalischer Musik“ an der Hebräischen Universität gründete. Gerson-Kiwi wurde Lachmanns Assistentin im Archiv, bis zu seinem allzufrühen Tod. Der Impakt dieser für sie so vollständig andersartigen Umstände ist klar vernehmbar in der Beschreibung der Ziele und Arbeitsweise des Archivs, welche sie 1938 in Heft 1—2 der Zeitschrift *Musica Hebraica* veröffentlichte. Die Arbeit im Archiv führte selbstverständlich auch zur Bekanntschaft mit dem Werk Abraham Zvi Idelsohns. So begann ihre Wandlung und ihr Werdegang zur Erforscherin der Musik der nah-östlichen jüdischen Gemeinden und der nah-östlichen Bevölkerungen insgesamt.

Lachmanns Tod und der bald darauf einsetzende Weltkrieg führten zur Stilllegung des Archivs. Erst danach gelang es Gerson-Kiwi, das Archiv wiederzubeleben. In-

zwischen fand sie ihren Platz als Lehrerin an den Musik-Konservatorien (später Akademien benannt) in Jerusalem und in Tel-Aviv. Von 1949 an unterrichtete sie auch an dem von Leo Kestenberg in Tel-Aviv gegründeten Musiklehrer-Seminar.

Die Eingemeindung der Musikwissenschaft in die israelischen Universitäten begann erst um die Mitte der sechziger Jahre. Gerson-Kiwi wurde einer der ersten Research Fellows des 1964 gegründeten Jewish Music Research Centre der Hebräischen Universität in Jerusalem. Ihre ersten Projekte dort waren die Katalogisierung von Lachmanns Archiv und die Vorbereitung der Ausgabe seiner nachgelassenen Schriften, welche sie mit pietätvollem Eifer anging. 1966 wurde sie als „senior lecturer“ an die Abteilung für Musikwissenschaft der Universität Tel-Aviv berufen. 1969 wurde sie zum „Associate Professor“ ernannt.

Die Weiterführung des Archivs war während langer Jahre mit der Schwierigkeit belastet, einen angemessenen institutionellen Rahmen zu finden. Zuerst, kurz nach der Staatsgründung (1948), wurde eine Art Anerkennungs-Stellung im Rahmen des Erziehungsministeriums erreicht. Danach wurde das Archiv formell der Hebräischen Universität unterstellt. In beiden Fällen waren sowohl die moralische als auch die finanzielle Unterstützung äußerst karg. Das Archiv existierte faktisch als eine Ein-Mann-Einrichtung. In dieser fortdauernden Notlage vermochte es Gerson-Kiwi dennoch, mit bewunderungswürdiger Ausdauer das Archiv weiterzuentwickeln.

Als in ihren letzten Lebensjahren die tatsächliche Überführung der Bestände des Archivs in die National Sound Archives der Jewish National and University Library geregelt werden konnte, wurde es möglich, deren Umfang und einzigartige Bedeutung zu erfassen. Die von Gerson-Kiwi selbst erstellte Sammlung enthält ungefähr 10.000 Aufnahme-Einheiten (Lachmanns Aufnahmen nicht mitinbegriffen). Zuvorderst an Zahl und Wichtigkeit stehen die Traditionen der jüdischen Gemeinden des Nahen Ostens, wie sie besonders in Jerusalem manigfaltig vertreten waren und sind. In absteigender quantitativer Reihung finden sich: Kurdistan, Irak, Jemen, Marokko, Türkei, Buchara, Persien, Ägypten, Tunis, Indien, Afghanistan, Algier, Aserbaidschan und einige andere Gebiete. Dazu kommt eine nicht unerhebliche Zahl von Aufnahmen der aschkenasischen Traditionen (d.h. des Ost- und West-Europäischen Judentums). Nichtjüdische Traditionen sind vertreten durch Aufnahmen von Moslems und Drusen sowie durch Liturgien verschiedener Riten des östlichen Christentums.

Die einheitliche Registrierung des Bestandes wird seit der Überführung durch das Jewish Music Research Centre und die National Sound Archives betrieben. Dieses wird, wie erhofft, zur Veröffentlichung eines Orientierungs-Katalogs führen. Die Arbeit betreut hauptsächlich Avigdor Herzog, der emiritierte Leiter der National Sound Archives mit Hilfe von Prof. Eliahu Schleifer, ehemals Schüler und Assistent von Gerson Kiwi in ihrem Archiv. Eine derartige Veröffentlichung ist sicher das angemessenste ‚Monument‘ zu Edith Gerson-Kiwis Andenken.

Gerson-Kiwis internationales Wirken setzte in den fünfziger Jahren ein und wird am aufschlußreichsten bezeugt durch ihre Beiträge zu den zentralen Enzyklopädien: *MGG, Grove D* (5. Aufl.) und der *Dictionnaire de la Bible*. In diese Jahren fallen auch ihre ersten Artikel in wichtigen musikwissenschaftlichen Zeitschriften und ihr erstes Auftreten bei internationalen Kongressen. Eine fast vollständige Bibliographie ihrer

Veröffentlichungen findet sich in der Auswahl-Sammlung ihrer Artikel *Migrations and Mutations of the Music in East and West*, Universität Tel-Aviv, 1980. Aus all diesem wird verständlich, wie sich ihr großes Ansehen als maßgebliche Wortführerin vor allem der jüdischen Ethnomusikologie entwickelt hat. Dies wird auch durch ihre Mitgliedschaft in Leitungs-Ausschüssen belegt wie z.B. in denen des International Folk Music Council (jetzt International Council for Traditional Music), der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und des International Institute for Comparative Music Studies in Berlin. Zu verzeichnen sind auch ihre vielen Gastvorlesungen an Universitäten in Europa und den U.S.A. In Israel bekam sie 1970 den Joel-Engel-Preis der Stadt Tel-Aviv. 1979 ernannte die Israelische Musikwissenschaftliche Gesellschaft Edith Gerson-Kiwi, zusammen mit Hanoach Avenary, zu Ehrenpräsidenten.

Zu Beginn dieser Würdigung des Lebens und Lebenswerkes von Edith Gerson-Kiwi wurde gesagt, daß es ihr beschieden war, sich mit einer Kluft zwischen grundverschiedenen Welten auseinanderzusetzen. In solchen Auseinandersetzungen ist immer, trotz allem, auch etwas vom Begriff der Brücke. Und so, im Sinne des komplexen Symbols der Brücke und des Überbrückens, werden auch Edith Gerson-Kiwis Kollegen in Israel und im Ausland sowie ihre zahlreichen Schüler ihrer stets gedenken.

Dürer und die Musik Das Rätsel der »nicht entzifferten Aufzeichnungen« im schriftlichen Nachlaß

von Manfred Hermann Schmid, Tübingen

Der handschriftliche Nachlaß Dürers hat seine Geheimnisse schrittweise preisgegeben. Als ihn Hans Rupprich in seinem monumentalen Werk von 1956—1969 komplett edierte, blieben nur vier Fälle „Nicht entziffertter Aufzeichnungen“, die der Schlußrubrik „Verschiedenes“ im dritten Band zugeordnet und auf Tafel 96 faksimiliert wurden¹. In diesen vier Einträgen verbirgt sich Musik, allerdings in einer speziellen und nicht ohne weiteres geläufigen Technik instrumentaler Notierung, der sogenannten deutschen Orgeltabulatur². Darauf haben erstmals Jean Michel Massing und Christian Meyer hingewiesen³. Kontext, Überlieferung und Schriftmerkmale sprechen

¹ Hans Rupprich, *Dürers schriftlicher Nachlaß*, 3 Bde, Berlin 1956, 1966 und 1969.

² Zu dieser Schrifttechnik vgl. Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig 1919, Bd. 2, S. 3ff.; Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, S. 24ff.

³ Jean Michel Massing et Christian Meyer, *Autour de quelques essais musicaux inédits de Dürer* in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45 (1982), S. 248f. Den Hinweis auf die Studie danke ich Herrn Prof. Dr. Georg Kauffmann, Münster.

zweifelsfrei für die Handschrift Albrecht Dürers. Rupprich datiert die Blätter um 1513 oder wenig früher, Massing/Meyer in die Jahre nach 1520.

Albrecht Dürer war spätestens seit seiner Auseinandersetzung mit italienischer Kunst um eine theoretische Fundierung seines Schaffens bemüht. Gedanken und Skizzen dazu begleiteten ihn ein Leben lang⁴. Der frühe Plan zu einem universalen Lehrbuch der Malerei wurde freilich nie realisiert. Wenigstens Teilbereiche konnte Dürer aber gegen Ende seines Lebens zum Druck bringen, nämlich zunächst die *Unterweisung der Messung* 1525, dann die *Vier Bücher von menschlicher Proportion* im Todesjahr 1528⁵. Zu beiden Werken sind, bekannt als der handschriftliche Nachlaß Dürers, Vorarbeiten und umfangreiches Material erhalten, das heute auf fünf verschiedene Bibliotheken verstreut ist⁶. Die musikalischen Aufzeichnungen finden sich in drei Überlieferungskomplexen, einer Nürnberger und zwei Londoner Handschriften⁷:

Tabulatur 1: GNM Nürnberg, 2° Hs. Merkel 1a, XIV, f. 7 v (= Rupprich III, Nr. 314)

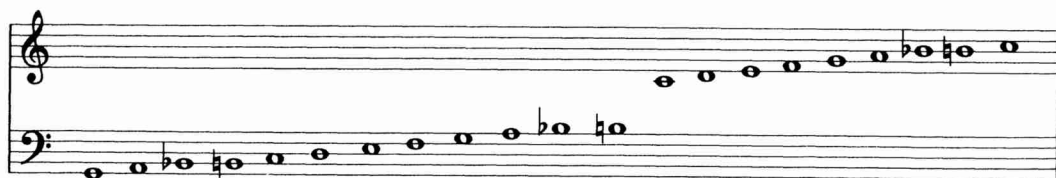
Tabulatur 2: British Library London, 5229, f. 58 r (= Rupprich III, Nr. 315)

Tabulatur 3: British Library London, 5229, f. 58 v (= Rupprich III, Nr. 316)

Tabulatur 4: British Library London, 5229, f. 161 v (= Rupprich III, Nr. 317)

Tabulatur 5: British Museum London, Ms. Dürer, f. 261 v (Rupprich deest)⁸

In seinen Einträgen folgt Dürer den üblichen Schriftkonventionen. Zur Kennzeichnung der Tonhöhen benutzt er Buchstaben, wobei die untersten Töne mit Großbuchstaben, die mittleren mit Kleinbuchstaben und die höheren mit zusätzlichem Querstrich gekennzeichnet sind. Die höchsten Töne werden gedoppelt notiert.



Beispiel 1

⁴ Erwin Panofsky, *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin 1915.

⁵ Beide Werke sind in neueren Faksimileausgaben zugänglich: Albrecht Dürer, *Unterweisung der messung*, Nürnberg 1525, Faks. hrsg. von Alvin Jaeggli, Zürich 1966; Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528, Faks. hrsg. von G. M. Wagner, London 1970, f. Ziii, verso: „[...] auf verlegung Albrecht Dürers verlassen wtitib [...]“.

⁶ Von der Forschung gewürdigt wurden die Skizzen und Texte erstmals von Konrad Lange und Franz Fuhse, *Dürers Schriftlicher Nachlaß auf Grund der Originalhandschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften herausgegeben*, Halle 1893. Ausführliche Handschriftenbeschreibungen gibt Hans Rupprich II, S. 11ff.

⁷ Der Londoner Codex 5229 ist der zweite einer Serie von fünf Dürer-Handschriften mit insgesamt etwa eintausend Blättern, die aus der Bibliothek Hans Sloane (1660–1753) stammen.

⁸ Aus der Handschrift hat Walter L. Strauss (*The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, vol. 4: 1520-1528, New York 1974, vgl. VI, S. 3187: »cryptographic alphabet«) ediert. Den musikalischen Kontext haben erstmals Massing und Meyer erkannt (vgl. Anm. 3).

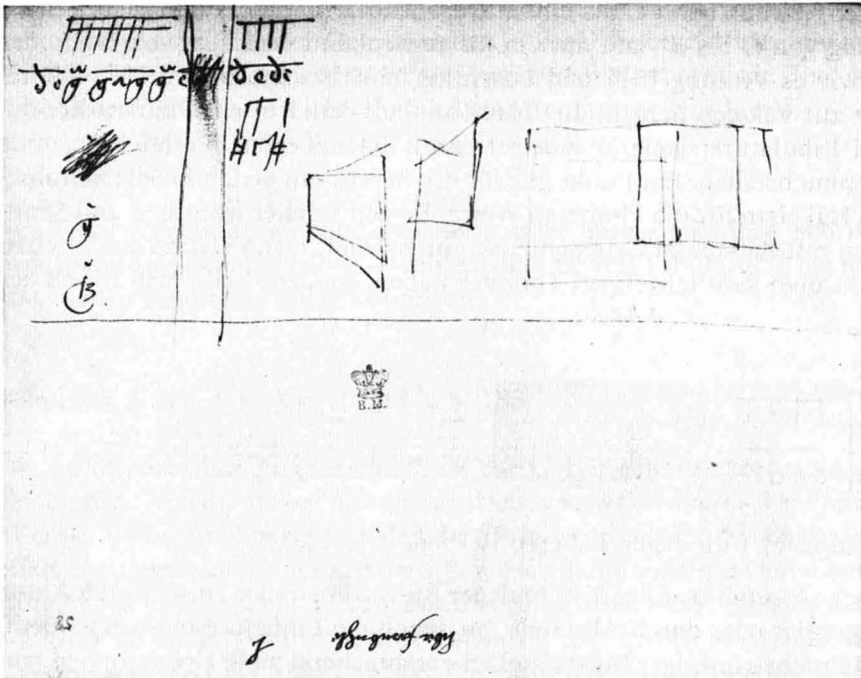


Abb. 1

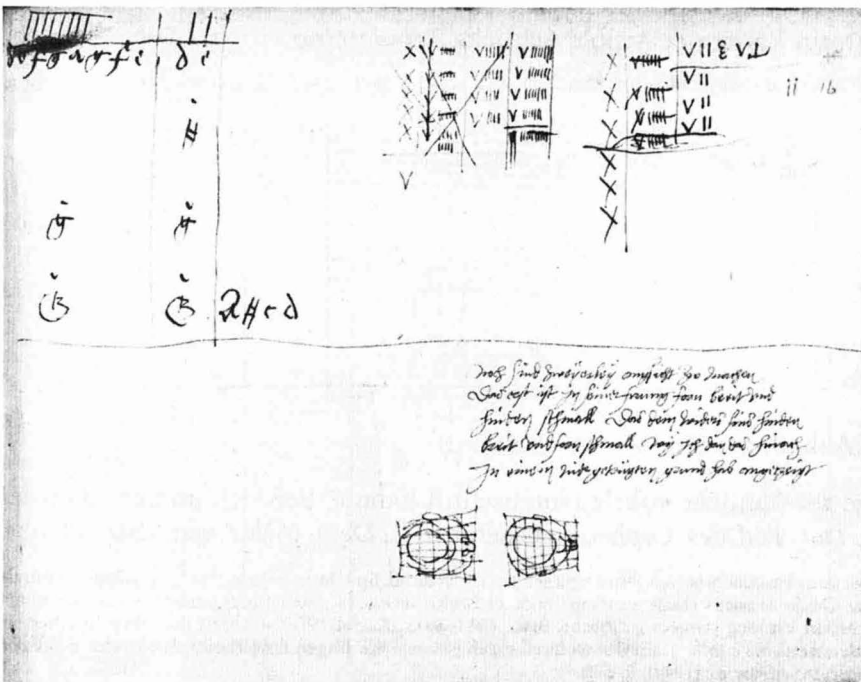


Abb. 2

Alle Oktaven wechseln in der Tradition Hofhaimers, des schulebildenden kaiserlichen Organisten, jeweils beim C als einem wesentlichen Hexachord-Basiston⁹. Der verlangte Umfang von G bis d'' läßt auf ein Instrument mit drei Oktaven G-g'' oder F-f'' schließen, wie es Virdung 1511 und Luscinius 1536 beschreiben und abbilden.

Im Gegensatz zur vokalen Schrift, die Tonhöhe und -dauer in ein Zeichen kombiniert, gibt es bei Tabulaturen generell eine getrennte Zeichenebene für den Rhythmus oberhalb der Tonbuchstaben. Ein Punkt gilt für die Brevis, ein Strich für die Semibrevis, Striche mit Häkchen für die kleineren Werte. Ketten solcher Miniminen und Semiminimen werden mit Balken zu Gruppen zusammengefaßt. Dann stehen die Zeichen nicht mehr exakt über dem jeweiligen Tonbuchstaben, sondern beim ersten Ton der Gruppe.



Beispiel 2 (vgl. in Abb. 1 die beiden oberen Reihen; s. S. 133)

Die rhythmische Einteilung folgt dem Maß der Brevis. Entweder ist sie durch Abteilungsstriche angezeigt oder durch Abstände, an denen die Einheiten optisch verdeutlicht werden. Bei mehrstimmiger Musik stehen entsprechend viele Doppelreihen partiturmäßig untereinander. Für die Stimmen-Reihenfolge ist bei Dürer im Gegensatz zu Hofhaimer, der den Baß gleich unter den Diskant stellt, die Lage im Tonraum ausschlaggebend. Darin könnte er Arnold Schlicks *Tabulaturen etlicher Lobgesang* von 1512 folgen.



Beispiel 3 (vgl. Abb. 3, zweites System, Brevis 1)

Daß Dürer die gewöhnliche vokale Notenschrift kannte, ließ sich immer schon seiner Zeichnung *Der Tod des Orpheus* entnehmen¹⁰. Dem Maler war aber offenbar

⁹ Das hat Othmas Luscinius besonders betont (*Musurgia seu praxis musicae*, Straßburg 1536, S. 36: "[...] quia in c naturalis quaedam harmonia, ut Guido Musicus tradit, exoritur: unde et Paulus noster [= Hofhaimer] omnem concentus seriem auspicatur [...]"). Sebastian Virdung (*Musica getuscht*, Basel 1511; Faks. Kassel 1970) wechselt die Oktaven einerseits bei f (e/f und e'/f'), andererseits bei c (h'/c'). Zu Oktaveinteilungen generell vgl. Jürgen Eppelsheim, *Buchstaben-Notation, Tabulatur und Klaviatur*, in: *AfMw* 31 (1974), S. 57ff.

¹⁰ Vgl. dazu Wolfgang Osthoff, *Das Musikbuch auf Dürers Zeichnung „Der Tod des Orpheus“*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, 1971/72, S. 40f.

außerdem instrumentale Aufzeichnung geläufig. Auch das ist als Faktum bei einem wissenschaftlich und künstlerisch vielfältig gebildeten Mann vom Schlage Dürers nicht weiter verwunderlich, der Gesellenjahre in Basel verbracht hat, einem Zentrum bürgerlicher Musikpflege mit besonderer Vorliebe für Tastenmusik. Eine ganze Reihe von Tabulaturen aus dem frühen 16. Jahrhundert stammt von hier¹¹.

*

Aus Dürers Tabulaturen geht aber noch mehr hervor als bloße Schriftkenntnis. Die Dokumente sind im folgenden — mit Ausnahme von Tabulatur 5, die ich nicht im Original sehen konnte — näher diskutiert.

Tabulatur 2 und 3 (s. Abb. 1 und 2, S. 133)

Die Tabulaturen Nr. 2 und 3 stehen auf der Vorder- und Rückseite des gleichen Londoner Blattes. Anders als bei Textaufzeichnungen wählt Dürer das Querformat (16,1 x 21 cm). Das legt in Analogie zu den drei Tabulaturbüchern des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach aus der gleichen Zeit eine Benutzung am Clavichord nahe, wo die Noten gewöhnlich flach auf den Tisch vor das Instrument gelegt wurden. Was Dürer notiert, sind kurze vierstimmige Ausschnitte. Die beiden Fragmente könnten zusammengehören, aber auch als alternative Fassungen für die gleiche Stelle gedacht sein. Tabulatur 2 auf der Vorderseite wäre dann eine Verbesserung mit der richtigen Doppelbalkung und einer Auszierung der beiden oberen Stimmen in Brevis 3. Aber auch die neue Version zeigt mit zwei durchstrichenen Tönen (*c* und *d*) ein Arbeitsstadium. Der Diskant weist beim *g'* zweimal statt des einfachen Oktavstrichleins einen kleinen

BL London 5229, f. 58
Vorderseite

d	e	g	g	a	g	g	e		
		·							
	e								
		·							
		g							
		·							
		G							

BL London 5229, f. 58
Rückseite

d	e	f	g	a	g	f	e	d	e
								·	
								h	
								·	
								g	
								·	
								G	A H c d

Beispiel 4

¹¹ Vgl. die Editionen mit ihren Vorworten von Hans Joachim Marx, in: *Schweizerische Musikdenkmäler* 6, Basel 1967, und 7, Basel 1970.

doppelten Haken auf. Dabei kann es sich um ein Verzierungszeichen mit *f* oder *fis* handeln, einem Ton, der bezeichnenderweise im Skalengang nicht vorkommt (in Tabulatur 4 wird das Doppelhäkchen bei der Oktavkennzeichnung alterierter Töne wiederkehren).

Beide Niederschriften blieben unfertig. Den freien Platz hat Dürer später für andere Skizzen benutzt, die recto-Seite für geometrische Entwürfe, die verso-Seite für einen Text mit erläuternder Zeichnung zu Proportionsvarianten in der Form des menschlichen Kopfes entsprechend dem 3. Buch folio P6 der 1528 veröffentlichten Proportionslehre¹². Für die verschiedenen Aufzeichnungen dürfte folgende Reihenfolge gelten:

- [1] f. 58': Tabulatur 3
- [2] f. 58: Tabulatur 2
- [3] f. 58: Geometrische Skizzen
- [4] f. 58': Textentwurf mit Zeichnung eines Kopfes
- [5] f. 58': Tabellen (mit römischen Ziffern?)

Schließlich wurde das Blatt auf den Kopf gestellt und für einen Text bestimmt, von dem aber nur die Überschrift »Liber formbuchle« zur Ausführung kam (f. 58). Diese eine Textzeile wurde bei der Bindung des 19. Jahrhunderts ausschlaggebend für recto/verso und oben/unten. Für das Binden war ein Papierfalz vonnöten, der den ersten Ton der Oberstimme in Tabulatur 3 teilweise verdeckt¹³. Das Blättchen dürfte noch einen weiteren Eintrag enthalten haben, denn ein Stück Papier im Format von ca. 9 x 7,5 cm wurde herausgeschnitten und bei einer Restaurierung mit leerem Papier ersetzt.

Tabulatur 1 (s. Abb. 3, S. 138)

Ließ schon der Zusammenhang zwischen Tabulatur 2 und 3 vermuten, daß es sich bei den Aufzeichnungen eher um Neuschrift als um Abschrift handelt, so lassen unterscheidbare Schichten den Schreibvorgang und damit auch die Intentionen bei der Nürnberger Tabulatur Nr. 1 noch klarer werden. Sie steht auf einem Einzelblatt, das später mit vierzehn anderen zu einer gebundenen Handschrift vereinigt wurde, die aus frei zusammengehängten Doppelblättern besteht. Blatt 7 enthält drei verschiedene Einträge:

- [1] verso die Tabulatur und
- [2] recto eine Textpassage, die zur Arbeit über die menschliche Proportion gehört, und zwar in das letzte Kapitel „Kind“¹⁴,
- [3] verso eine Rötelzeichnung, die jenes Instrument zum Kurvenzeichnen andeutet, wie es später im ersten Buch der Unterweisung der Messung von 1525 als Fig. 42 erscheint¹⁵.

¹² Der Text ist bei Rupprich II, S. 454, ediert und kommentiert.

¹³ Das Faksimile bei Rupprich III (Tafel 96) ist unvollständig. An der linken Kante fehlen mit dem ersten halben Zentimeter drei Töne zu Beginn.

¹⁴ Faksimile bei Rupprich II, Tafel 50, Textedition II, S. 343. Zugehörige Zeichnungen sind in London erhalten (Faksimile bei Rupprich II, Tafel 50).

¹⁵ Diese Deutung geben bereits Lange/Fuhse S. 249; vgl. Rupprich II, S. 342 und III, S. 433 (seine Angabe „Kohle“ ist in Röteln zu korrigieren).

Dürer benutzt — wieder im Querformat — das gleiche Papier wie in den Tabulaturen 2 und 3, nur in größeren Abmessungen. Er beschreibt ein vollständiges, 21,9 cm hohes und 29,7 cm breites Einzelblatt, während das Papier der anderen zwei Tabulaturen halbiert war. Doch beide Papiere sind im Wasserzeichen identisch, das ein bekröntes Wappenschild mit zweifachen Lilien, den Buchstaben G am unteren Schildbogen sowie eine vierblättrige Blüte über der Krone zeigt. Dieses Wasserzeichen, singulär in der Nürnberger Handschrift, wiederholt sich mehrfach im Londoner Kontext, und zwar vorzugsweise in den Skizzen zur Befestigungslehre (f. 2—29) und vereinzelt denen zur Meßlehre (f. 92, 98, 128, 181). All diesen Aufzeichnungen ist auch die gleiche schwärzlichgraue Tintenfarbe gemeinsam, während sonst ein Branton überwiegt.

Da der Rötelstift von Eintrag [3] im Nürnberger Manuskript über der Tinte der Tabulatur liegt, möchte ich für die Abfolge vermuten, daß Dürer das Blatt ursprünglich allein für die Tabulatur im Querformat bestimmt hat. Als der musikalische Entwurf fertig war und ins Reine geschrieben werden konnte, war das Blatt frei. Dürer wendete es und beschrieb es mit einem Text im Hochformat. Auch diese Skizze wurde hinfällig und gestrichen. Der letzte freie Platz auf dem Blatt war nun der untere Rand auf der Tabulaturseite. Er wurde schließlich für eine rasch hingeworfene Rötelzeichnung genutzt. Spätere Sichtungen wie die der Sammler Colmar und v. Murr haben sich am Text orientiert und dadurch die recto- zur verso-Seite und das Quer- zum Hochformat gemacht.

Innerhalb der Tabulatur ist die Tintenfarbe völlig einheitlich, wenn auch unterschiedlich intensiv, was an einer Tintenverdünnung zur Verlängerung, aber auch einer mehrfach nachgeschnittenen Feder liegen könnte. Die Schrift ist deutlich, allerdings keineswegs kalligraphisch. Dürer schreibt allein für sich und scheint sogar Wischer in Kauf genommen zu haben, wenn ein Schreibfehler rasch mit dem Finger korrigiert werden soll (dreimal im oberen System). Besonders auffällig sind die zahlreichen Verbesserungen. So wurden im System II/Brevis 9 in der Unterstimme die Töne 1—2 überschrieben, die Töne 3—6 hingegen gestrichen und in neuer Version darunter geschrieben.

ursprünglich:		
neu:	<p style="margin: 0;">g es f d</p> <p style="margin: 0;">g f es f d</p>	

Beispiel 5 (System II, Brevis 9)

Im zweiten System finden sich ferner mehrere einzeln eingefügte Töne wie das e' gleich in der ersten Brevisgruppe. Das nebenstehende Schriftprotokoll versucht, den Befund möglichst getreu wiederzugeben und alle Korrekturinträge einzeln nachzuweisen. Die Übertragung in moderne Notenschrift folgt der jeweils letzten Version mit

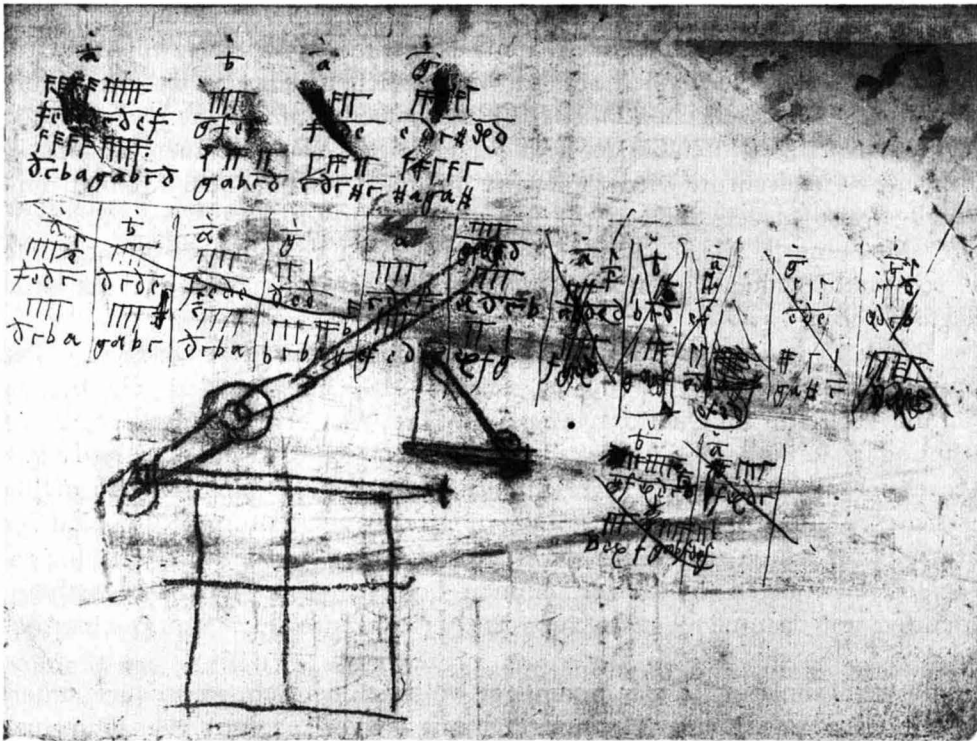


Abb. 3 Tabulatur 1

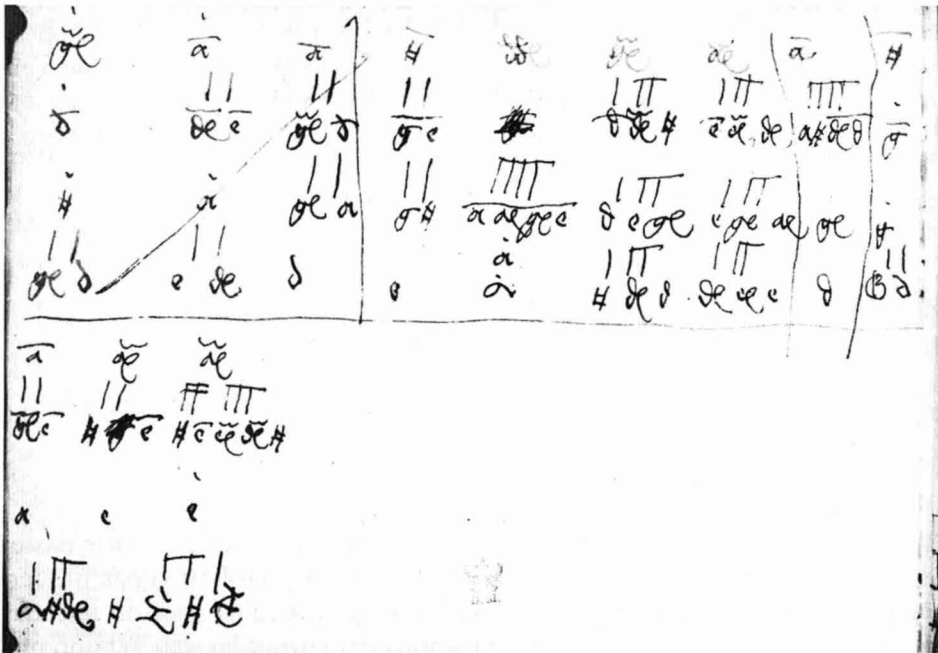


Abb. 4

ā	ḃ	ā	ġ
f f f f m f f	l l l l	l f f l	m f l f f
f e d c d c d e f	g f e f	f e d e	e d c h d d
f f f f m f f	l f f l	l f f l	l f f f l
d c b a g a b c d	g a b c d	c d c h c	h a g a h

ā	ḃ	ā	ġ	a ①	l l l l g f e d d ②	ā	ḃ	ā	ġ	ġ
l l l l ●	l l l l	l l l l	l l l	l l l l	l l l l	l l l l ●	l l l	l l	l l	l l l ●
f e d c	d c d e	f e d e	d e d	c d e f	e d c b	a b e d ③	b c d	e f	e d e	e d c b ④
l l l l	l l l l ●	● l l l l	l l l f ●	l l l l	l l l	l l l l	l l f	l l m f	f l l	l l l l
d c b a	g a b c	d c b a	b c b a g	e f e d	e s f g	f g e d ④	g a g f ⑤	e d e f e d ⑦	g a h c	c B A G ⑨

ḃ	ā
?? m f f ●	l l l l ③
g f e d c d ①	f e s d c ④
m f ? l f ②	l l l
B e s f g a b f	d e s f

A: Eingefügte Einzelzeichen

- ① e¹ mit Minima-Häkchen
- ② c¹ mit Minima-Häkchen, jedoch wieder gestrichen und auf nächste Gruppe verschoben (vgl. ③)
- ③ c¹ mit Minima-Häkchen (zunächst in der vorausgehenden Gruppe, vgl. ②)
- ④ b mit Semiminima-Doppelhäkchen
- ⑤ f¹ mit Minima-Häkchen
- ⑥ d¹ mit Minima-Häkchen
- ⑦ f¹ ohne Rhythmuszeichen.

B: Schreibversehen und Änderungen System I:

- ① Das c ist aus einem e korrigiert

System II:

- ① Oktavlagenstrichlein und Brevis-Punkt fehlen.
- ② Die Tonfolge lautete erst g-es-f-d (und durchgehendem Oktavstrichlein); das f wurde gestrichen und zwischen g und es neu eingefügt.
- ③ Zunächst waren nur 3 Töne vorgesehen (l l l): c-d-e (mit durchgehendem Oktavstrichlein); dann wurden die ersten beiden überschrieben, das e mit einer Alterationsschleife versehen und der vierte Ton d angefügt. Der Oktavstrich blieb stehen, obwohl er in der neuen Fassung für die ersten beiden Töne a und b keine Gültigkeit mehr hat.

- ④ Zunächst waren nur 3 Töne vorgesehen (l l l): f-g-a(?).
- ⑤ Zunächst waren nur 3 Töne vorgesehen (l l l): g-a-f; dann wurde das zusätzliche g eingeflickt und in der Rhythmuszeile ein Strichlein ergänzt.
- ⑥ Das e scheint später eingeflickt. Deshalb gibt es auch zunächst nur einen Brevispunkt für das f. Die neuen Rhythmuszeichen sind korrigiert und unklar geschrieben.
- ⑦ Die erste Fassung lautete c + Oktavstrichlein mit l und b-a-g-f mit m f f; der erste Oktavstrich blieb stehen, obwohl er für den neuen Anfangston e nicht mehr gelten dürfte.
- ⑧ Erste Fassung e-d-c-h.
- ⑨ Die erste Fassung lautete vermutlich c-H (l l l), e-gs [= fis] (m f) und g (l l).

System III:

- ① Die Tonreihe lautete erst g-f-es-d-c-d, dann wurde der letzte Ton mit d + Oktavstrich überschrieben, ferner ein einzelnes f' eingeflickt (vgl. oben ⑦).
- ② Die Rhythmuszeichen sind unklar. Es beginnt mit m f und endet mit l l.
- ③ Bei den Rhythmuszeichen ist eine Anfangsgruppe m f gestrichen worden.
- ④ Vor den vier mitgeteilten Tönen steht noch ein erster gestrichener.

Beispiel 6a

1a 2a 3a 4a

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11

8a 9a

e'

c'

b

d'

f

?

Beispiel 6b

Buchstabeneintragungen für die eingefügten Einzeltöne. Solche Übertragungen sind allerdings immer Kompromisse. Entweder wählt man die historische Rhythmuszuordnung, also \boxplus für den Punkt und \bullet für den Strich | bzw. \downarrow für den einfachen Haken Γ . Dann sind die Gruppierungen in der Balkung nicht mehr darstellbar. Oder man wählt für das Balkenmuster die modernen Schein-Analogien. Aus einer Minima (mit ihrem modernen Äquivalent der Halben Note \downarrow) wird so terminologisch in vierfacher Verkürzung ein Achtel. Um die Gruppen darstellen zu können, habe ich mich trotz der Kategoriendifferenz für die zweite Möglichkeit graphischer Übereinstimmung entschieden¹⁶ (s. Beispiel 6a und 6b, S. 139–140).

Die Korrekturen lassen Rückschlüsse auf die Reihenfolge in der Niederschrift zu. Im vielbearbeiteten System II ist der komplette Anfang (Brevis 1–4) gestrichen. Darüber stehen vier unkorrigierte Brevis-Mensuren, die den gleichen Diskant benutzen. Offenbar hat Dürer nach Einzelveränderungen im System II den ganzen Anfang oben nochmals neu geschrieben und zur Abgrenzung eine Querlinie gezogen. Da Federstärke und Tintenfarbe innerhalb von System II einen Bruch nach Brevis 4 anzeigen und die Fortsetzung ab Brevis 5 dem Schriftduktus nach mit System I übereinstimmt, läßt sich als Schriftreihenfolge vermuten:

- | | | |
|----|------------------------|------------------|
| 1: | System II, Brevis 1–4 | (= Brevis 1–4) |
| 2: | System I, Brevis 1–4 | (= Brevis 1a–4a) |
| 3: | System II, Brevis 5–9 | (= Brevis 5–11) |
| 4: | System III, Brevis 1–2 | (= Brevis 8a–9a) |

Das System III birgt wiederum einen Austausch unter Beibehaltung der Diskantöne, jetzt für Brevis 8 und 9. Zu den vier Hauptphasen schreibt Dürer zudem interne Korrekturen, deren Sinn beim Vergleich paralleler Stellen erschließbar wird. Die eingefügten Einzelnoten erweisen sich als Vormerkungen für die neue Fassung. Das *b* in Brevis 4 findet sich prompt im letzten Ton der Unterstimme von System I (wenn auch als *h*), das *c'* entsprechend vor dem *d'* in Brevis 3. Für das *e'* von Brevis 1 sind zwei Bezüge denkbar, nämlich zum vorletzten Ton der Mittelstimme in der neuen Version wie auch zu Brevis 4 des eigenen Systems, wo die gleiche Tonfolge in beiden Unterstimmen wiederkehrt, jetzt aber in veränderter Gestalt mit Schlußnote *e'* statt *c'*.

Hauptanlaß für die größeren Korrekturen nach Brevis 6 sind Akzidentienprobleme. Die Oberstimme beharrt durchgängig auf *b*, während die anderen Stimmen zwischen *b* und *h* wechseln (Baß Brevis 2a: *b*; in 3a: *h*). Mit dem Diskantabstieg von Brevis 6, der zusätzlich ein *es* bringt, wird die Tendenz hin zum *B*-Raum verstärkt. Eine zweite Fassung trägt dem Rechnung (s. Beispiel 8, S. 142).

Sowohl in Brevis 7 wie 11 werden *h* durch *b* und *e* durch *es* ersetzt, was auch zu Änderungen im Stimmverlauf führt. Bei Brevis 7 entstehen dabei fehlerhafte Oktaven zwischen den Unterstimmen, die mit dem *f'* als eingefügtem Austauschton wieder eliminiert werden. Bei den neuen Akzidentien von Brevis 11 ist auf den Vortakt keine Rücksicht genommen worden. Hier dürften aber jetzt *b* und *es* gemeint sein (eingeklammert in der Gesamtübertragung).

¹⁶ Ich verschweige nicht, daß moderne Editionstechnik gewöhnlich weder das eine noch das andere macht, sondern sich genau in die Mitte begibt (Verkürzung: 1:2), zudem die Gruppierung nach Gesichtspunkten des 19. Jahrhunderts normiert und im Interesse einer Angleichung an das Klaviersystem die stimmige Anordnung nach Partiturprinzip aufgibt.

1 2 3 4

Beispiel 7

Takt 7 8 9 10 11

1. Fass. in System II

2. Fassung, hineinkorrigiert in System II

Takt 8a 9a

3. Fassung in System III

4. Fassung, hineinkorrigiert in System III

Beispiel 8

Die Breven 8 und 9 blieben zunächst von der *b*-Verschiebung unberührt. Korrekturen beschränken sich auf Bewegungsverdichtung und Skalenglättung. Schließlich aber werden auch diese Partien von der Ton-Erniedrigung erfaßt. Sie ließen sich wegen der schon verwirrend dichten Korrekturen aber nicht mehr im Ausgangssystem unterbringen. Dürer wich nach unten in ein weiteres System für seine Neuschrift aus, die aber für Brevis 8 immer noch nicht befriedigend war und zusätzlicher Überarbeitung bedurfte, wenn die Anschlüsse in der Stimmführung zum Vorausgehenden und Nachfolgenden verbessert werden sollten.

Der musikalische Fortschritt im ständigen Änderungsprozeß läßt sich am deutlichsten im Vergleich der Versionen des Anfangs ablesen (Brevis 1—4 und 1a—4a). Beide Versuche gehen von ähnlichen Elementen aus, nämlich kreisender Skalenbewegung, die aber anders gestaltet und rhythmisiert wird. Es gibt nun Variation in der Tonfolge (Brevis 1 und 3 kopieren sich nicht mehr gegenseitig) und ebenso Variation der Bewegung, die nicht mehr auf Miniminen beschränkt bleibt, schließlich eine Lösung der totalen Kongruenz. Kleine rhythmische Abweichungen machen die Unterstimmen trotz grundsätzlicher Ähnlichkeit voneinander unabhängig. Das entspricht einem Modell der Handwerkslehre: Ein simpler Satz, bei dem es primär auf die Konsonanzbildung ankommt, wird in einem zweiten Arbeitsgang „koloriert“, nämlich in kleinere Notenwerte und selbständige Stimmen aufgelöst. So beschreibt A. Lampadius 1537 das Kompositionsverfahren¹⁷. Mehrstimmigkeit entsteht in der Dürerschen Tabulatur nach wie vor primär aus Terzenkoppelung der Unterstimmen. Der Satz ist dabei durchaus regelgerecht. Jeweils erste und dritte Minima einer Brevis sind konsonant. Dazwischen bilden sich freie Durchgänge. Der zweite Konsonanzpunkt kann auch ans Ende, also von der dritten auf die vierte Minima verschoben werden (Brevis 2a, Brevis 1, 3 und 7—9); dann kommt es zu einem geschlossenen Rahmen für die Brevis. Das Konsonanzprinzip ist nur einmal in Frage gestellt, nämlich bei Quartsextbildungen, die sich am Rande des Zulässigen bewegen (Brevis 3a und 4a, 5 und 9). Die Aufzeichnung bricht schließlich unfertig und ohne Kadenz ab.

Korrekturen und Veränderungen zeigen, daß Dürers Aufzeichnungen eines nicht sind: mechanische Kopie einer existierenden Komposition. Auch Intavolierung, also das Umkopieren einer vokalen Vorlage, läßt nicht derart viele Varianten erwarten. Dürers Tabulatur zeigt ein Arbeiten mit Tönen, als würde er eine eigene Komposition versuchen wollen — vielleicht unter Anleitung eines Lehrers, der ihn zu Änderungen veranlaßt hat. Es scheint mir, daß Dürers Aufzeichnungen als Dokumente eines musikalischen Unterrichts verstanden werden müssen. Das erklärt den fragmentarischen Charakter, den musikalischen Anspruch und die verschiedenen Korrekturschichten.

Ein Unterricht in der *ars organistae* nach Tradition der Schule Paul Hofhaimers — das überliefert sein Schüler Hans Buchner¹⁸ — gliederte sich in drei Teile:

¹⁷ A. Lampadius, *Compendium musices*, Bern 1537 (Ex. UB Tübingen), S. 86; vgl. das Faksimile bei Siegfried Hermelink, *Dispositiones modorum*, Tutzing 1960, S. 36 (mit Übertragung S. 170).

¹⁸ Vgl. Hans Buchner, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Jost Harro Schmidt, Frankfurt 1974 (EdM 54 und 55); dort ist der Lehrtext in der kurzen deutschen (EdM 54) wie der ausführlichen lateinischen Version (EdM 55 samt Übersetzung) veröffentlicht; vgl. schon Carl Paesler, *Das Fundamentbuch von Hans von Konstanz*, in: *VfMw* 5, (1889), S. 1ff.

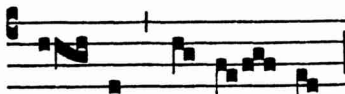
- 1: die „via ludendi“ einer geordneten Fingersetzung samt Erlernung der Notenzeichen,
- 2: die „ratio transferendi“ für das Übertragen von Vokalsätzen auf das Instrument und
- 3: das eigentliche fundamentum, nämlich die Anfangsgründe einer Improvisations- und Kompositionslehre: „ratio redigendi cantum planum in iustas symphonias“ (die Art, wie man einen liturgischen cantus in rechte Zusammenklänge kleidet).

Den Ausgangspunkt bildet im dritten Fall eine bekannte Melodie aus dem Fundus des gregorianischen Chorals. In der deutschen Kurzfassung der Züricher Handschrift spricht Buchner von der gründlichen Anzeigung, „die da lehrt, einen jeden *Chorgesang* zu rechter Symphonie zu bringen“. Seinen umfangreicheren Text der lateinischen Version in der Basler Handschrift exemplifiziert Buchner am *Te Deum laudamus*. Die einzelnen Töne der Melodie werden nach der Brevis oder Semibrevis gleichförmig rhythmisiert.

Die Melodie kann dann in jede Stimme gelegt werden, „in discantu, in tenore, in basso“. Der Lehrtext der Basler Handschrift empfiehlt für den Anfang die Melodie im Diskant. Mit den drei möglichen Durchführungen eines bekannten Hymnus *Veni creator spiritus* beginnt die Züricher Handschrift des Buchnerschen Fundamentum.

Albrecht Dürer scheint mit seinem Übungsstück eben beim dritten Teil des Kursus mit einem Choralversuch im Diskant angelangt zu sein. Im Diskant schreitet stufenweise in gleichmäßigen Brevis-Werten eine Ausgangsmelodie, die keinen Korrekturen und Änderungen unterworfen wird. Der Cantus läßt sich sogar identifizieren. Seine melodische Wendung gehört als Eingangsformel zum *Salve Regina*. So steht diese marianische Antiphon nach dem tonus solemnis bis heute im Antiphonale Romanum: Neben der heute gültigen Fassung existieren im 15. und 16. Jahrhundert noch Varianten, die zusätzlich den Ton *b* einfügen, entweder einmal beim Wort „Regina“ oder schon beim „Salve“¹⁹. Anlaß war zweifellos die Tonrepetition der ältesten Fassung. Sie wird entweder gestrichen oder mit dem verzierenden oberen Halbton umschrieben.

Fassung 1 (ohne *b*):



Sal - ve, * Re - gí - na,

Einstimmig: Klosterneuburg 1012 (13. Jh.),
vgl. Antiphonale Romanum (tonus solemnis)
Mehrstimmig vokal: Trient 600; Isaac; Aichinger

Beispiel 9

¹⁹ Vgl. die Melodie-Synopse bei Alfred Orel, *Einige Grundformen der Motettenkomposition im XV. Jahrhundert*, in: *StMw* 7 (1920), S. 48ff., Vergleichstabelle S. 89ff. (der zugehörige Quellennachweis S. 58f.).

Fassung 2 (mit *b* bei „Regina“):

Mehrstimmig vokal: Trient 1203, 1206;
Obrecht, Isaac; *Glogauer Liederbuch*

Tabulatur: Schlick 1512, Schrem (Tab. Sicher)



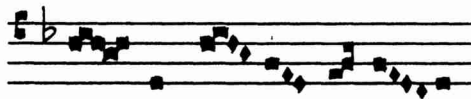
Beispiel 10

Fassung 3 (mit *b* bei „Salve“
und „Regina“):

Einstimmig: Antiphonale ÖNB Wien 1915
(15. Jh.)

Mehrstimmig vokal: Trient 1317; Senfl.

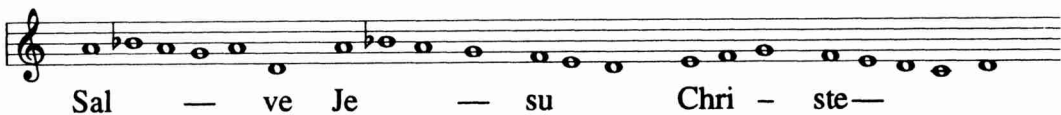
Tabulatur: Hofhaimer, Kotter (2x), Dürer



Beispiel 11

Alle drei Formen sind als Vorlagen für Vokalsätze nachweisbar²⁰. Die Kompositionen in den Trienter Codices hat Alfred Orel bereits 1920 ausführlich in ihrer Cantus-firmus-Abhängigkeit beschrieben, dessen Arbeit 1928 durch Johannes Maier eine breitere Basis gegeben wurde²¹. Die Melodie des Salve ist schließlich mehrfach von Organisten bearbeitet worden²².

Dürers Entscheidung für die Melodieversion mit zweifachem *b*, das dann wie beobachtet auf die Akzidentiensetzung des mehrstimmigen Satzes Auswirkungen hat, erklärt sich vermutlich aus der Nürnberger liturgischen Praxis. Für sie gibt es als Beleg einen Nürnberger Choraldruck von 1572 (der nachreformatorisch das „Maria“ gegen „Christe“ austauscht)²³.



Beispiel 12

²⁰ Die genannten Vokalsätze sind in folgenden Ausgaben greifbar: Otto Kade, *Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine Beispielsammlung zu dem dritten Bande der Musikgeschichte von A. W. Ambros, nach dessen unvollendet hinterlassenem Notenmaterial mit zahlreichen Vermehrungen*, Leipzig 1881 (3. Aufl. 1911, S. 43f.), S. 46 (Obrecht) und S. 44f (Tenor des Satzes von Aichinger); Johannes Maier, *Studien zur Geschichte der Marienantiphon „Salve Regina“*, mschr. Diss. Freiburg 1928, gedruckt Regensburg 1939, S. 78 (Glogau) und S. 109ff. (Senfl); *EdM* 85, S. 181 (Glogau), *EdM* 76, S. 202ff. und 77, S. 236ff. (Isaac).

²¹ A. Orel, J. Maier.

²² Editionen der Tabulaturen mit Melodie-Version 2 bieten: Hans Joachim Moser und Fritz Heitmann, *Frühmeister der deutschen Orgelkunst*, Leipzig 1930, S. 28ff. (Schrem); Macario Santiago Kastner, *Hommage à l'empereur Charles-Quint*, Barcelona 1954, S. 23f. (Schlick), vgl. W. Apel, S. 29ff.

²³ „Responsoria, quae annuatim in veteri ecclesia de Tempore, Festis, et Sanctis cantari solent. Additis etiam quibusdam alijs communibus Canticis, ut in Indice omnia cernere licet, Noribergae M.D.LXXII“. Schlußvermerk: „Impressum Noribergae, apud Valentinum Neuberum (Ex. Stadtbibliothek Nürnberg, Sig. Will 2, 441; vgl. Anm. 54) Veröffentlicht wurde die Melodievariante bereits 1881 durch O. Kade.

Die Melodie dieses *Salve* muß Dürer im Ohr gehabt haben. Seine Tabulatur folgt im Diskant Note für Note der Nürnberger Choralvorlage (Ton 1—10). Sie ist zwar spät überliefert, ihre Veröffentlichung folgt aber einem undatierten älteren Vorgängergedruck, für den Sebald Heyden, ein Mann aus Dürers Nürnberger Bekanntenkreis, das Vorwort geschrieben hatte²⁴.

Die gleiche Melodieversion für das *Salve Regina*, wie es in Nürnberg gesungen wurde, ist freilich auch Paul Hofhaimer und seinem Schülerkreis geläufig. Zum Hofhaimerkreis hatte Dürer über Kaiser Maximilian I. ständigen Kontakt. Paracelsus wird Dürer und Hofhaimer sogar in direkte Beziehung setzen: „Was der Hofhaimer auf der Orgel, ist der Dürer auf der Malerei“²⁵. Im ungewöhnlich schlecht überlieferten Werk Hofhaimers ist just ein *Salve Regina* das einzig verlässlich zugewiesene und erhaltene Orgelstück²⁶. Die Melodie erscheint hier im Tenor, und zwar in der dorischen Quinttransposition auf *g*. Sie schreitet unverzerrt in Brevis-Werten fort. Der Satz ist ebenfalls dreistimmig. Auch diesmal sorgt die Melodie latent für einen Akzidentienkonflikt. Hofhaimer läßt sich auf Tiefalterierung in den anderen Stimmen aber nur ausnahmsweise ein. Im Normalfall notiert er die diatonischen Stufen, selbst wenn im Spiel eine Erniedrigung vorgenommen werden muß²⁷. Dürers Ton *es*, dem in Hofhaimers Quinttransposition ein *as* entspräche, wird generell umgangen.

Ähnlich gestaltet Hofhaimers Schüler Hans Kotter im Fundamentbuch für den Basler Schultheißensohn Oswald Holtzach von 1515 seinen Satz über das *Salve Regina*²⁸. Die Melodie ist — wie bei Dürer — untransponiert *d*-dorisch. Das *b* wird zwar häufig eingesetzt, aber ein *es* bleibt vermieden. Ein zweites *Salve Regina* des damals in Freiburg wirkenden Hans Kotter in der 1513 begonnenen Basler Amerbach-Handschrift

Hans Kotter

The image shows a musical score for Hans Kotter's *Salve Regina*. It consists of two systems of three staves each. The first system is marked 'fol. 50' and the second system is marked '5'. The notation includes treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various musical symbols like accidentals and ornaments.

Beispiel 13

²⁴ Ebenfalls bei Valentin Neuber erschienen (Ex. Stadtbibliothek Nürnberg, Sig. Will 2, 440).

²⁵ Zitiert nach Walter Senn, *Maximilian und die Musik*, in: *Ausstellung Maximilian I. Innsbruck*, Katalog, Innsbruck [1969], S. 81.

²⁶ Edition bei Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart 1929, Notenanhang S. 8ff.

²⁷ Vgl. die eingeklammerten Akzidentien in der Edition Hans Joachim Mosers bei T. 8—10.

²⁸ Edition bei Hans Joachim Marx (s. Anm. 11 oben), Bd. 6, S. 95.

F. IX.22 legt den cantus firmus abermals in die mittlere Stimme; im Diskant erscheint er erst bei späteren Versen (Vers 3 „Ad te clamamus“, Vers 5 „Eia ergo“). Die Komposition verharret tonartlich im gleichen geschlossenen Raum mit der einzigen Alternative *b/h*, steht aber sonst Dürers Experiment auffällig nahe²⁹.

So wird der Quintsprung *a-d* in Brevis 5 beide Male auszierend gefüllt. Die umrahmenden Zusatzstimmen sind in häufiger Parallelbewegung aneinander gebunden, bei Kotter in Dezimen, bei Dürer in Terzen. Einzelne cantus-Töne werden dabei gerne von einer kreisenden Skalenfigur umgeben (Kotter, Brevis 1–2; Dürer, Brevis 1–2 und Brevis 1a). Der Satz von Hans Kotter ist freilich ungleich geschmeidiger in der Führung der Stimmen, die auch andeutungsweise Imitation zwischen Diskant und Baß T. 1–3 kennen, weil eine kluge Pause zur Bildung eines kleinen Motivs führt. Der routinierte Musiker zeigt sich auch im Gliedern durch Binnenzäsuren. Geeignete cantus-Töne werden mit Kadenz hervorgehoben, so das *g* in Brevis 4 und vor allem das *d* von Brevis 5, mit dem ja auch ein Textabschnitt der Vokalvorlage endet.

Dürer ist hier weniger geschickt, sein Satz verläuft absatzlos und ohne herausgearbeitete Motivbildung, die zur Imitation einladen könnte, diesem nächsten Schritt in der Fundamentlehre³⁰. Immerhin ist Dürer aber über das allererste Anfangsstadium mehrstimmiger Versuche hinaus. Er klebt nicht mehr am Satz Note gegen Note, den Buchner als „simplicissima ratio“ lehrt, auch wenn sie „nullam habet gratiam“. Dafür bedürfte es der Kolorierung, also der Verkleinerung der Notenwerte. An diesem kolorierten Modell orientiert sich Dürer.

Tabulatur 4 (s. Abb. 4, S. 138)

Die Tintenfarbe entspricht den übrigen Aufzeichnungen. Auch das Papier dürfte das gleiche sein. Daß ein Wasserzeichen fehlt, hängt mit der Teilung zusammen. Wenn ein komplettes Einzelblatt von etwa 30,5 x 20,5 cm zerschnitten wird, steht das Wasserzeichen nur noch in der oberen Hälfte, die untere zeigt allein die Stege. Es könnte sein, daß die Papierstücke für die Tabulaturen 2/3 und 4 ursprünglich ein zusammenhängendes Blatt gebildet haben, ohne daß ein direkter musikalischer Zusammenhang gegeben wäre. Beide Blättchen sind mit 20,1 cm exakt gleich breit, aber wechselnd hoch (f. 58: 16,1 cm; f. 161: 15,2 cm), was sich ergibt, wenn das Ausgangsblatt nicht genau in der Mitte geteilt wurde. Der äußere Befund legt jedenfalls nahe, daß alle Tabulaturen eng zusammengehören; sie dürften auch zeitlich dicht beieinander liegen. Das Papier ist abermals weiterbenutzt worden, und zwar auf der Rückseite für zwei Bleistiftskizzen von Portalen und einer Rötzelzeichnung mit geometrischer Winkelteilung.

Die Besonderheit der Tabulatur 1 war eine fortschreitende Alteration des Tones *e* zu *es*. Damit verbindet sich auch eine ungewöhnliche Schreibweise. Dürer benutzt zwar das übliche Endungskürzel des Lateinischen (aufzulösen als „is“ und in Verbin-

²⁹ Ebda., S. 44ff.

³⁰ EdM 54, S. 22ff.

$\overset{\cdot}{g}\overset{\cdot}{d}$	$\overset{\cdot}{a}$	\bar{a}	\bar{h}	$\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{d}$	$\overset{\cdot}{g}\overset{\cdot}{d}$	$\overset{\cdot}{a}\overset{\cdot}{d}$	\bar{a}	\bar{h}
$\overset{\cdot}{d}$	$\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{e}$	$\overset{\cdot}{g}\overset{\cdot}{d}$	$\bar{g}\bar{e}$	$\overset{\cdot}{a}\overset{\cdot}{a}\overset{\cdot}{g}\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{e}$	$\bar{d}\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{h}$	$\bar{e}\overset{\cdot}{e}\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{s}$	$\bar{a}\bar{h}\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{d}$	$\overset{\cdot}{g}$
$\overset{\cdot}{h}$	$\overset{\cdot}{a}$	$\overset{\cdot}{g}\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{a}$	$\bar{g}\bar{h}$	$\overset{\cdot}{a}$	$\bar{d}\bar{e}\overset{\cdot}{g}\overset{\cdot}{d}$	$\bar{e}\overset{\cdot}{g}\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{a}$	$\bar{g}\overset{\cdot}{d}$	$\overset{\cdot}{g}$
$\bar{g}\overset{\cdot}{d}$	$\bar{e}\overset{\cdot}{d}$	\bar{d}	?	A	$\bar{h}\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{d}$	$\bar{d}\overset{\cdot}{e}\overset{\cdot}{e}$	\bar{d}	G \bar{d}

\bar{a}	$\overset{\cdot}{a}\overset{\cdot}{d}$	$\overset{\cdot}{a}\overset{\cdot}{d}$
$\bar{g}\overset{\cdot}{e}$	$\bar{h}\overset{\cdot}{e}$	$\bar{h}\overset{\cdot}{e}\overset{\cdot}{e}\overset{\cdot}{d}\overset{\cdot}{h}$
\bar{a}	\bar{e}	\bar{e}
A H \bar{d}	H	? H ?

- ① Im System der 2. Stimme stand zunächst eine Einzelnote \bar{a} , die gestrichen wurde. Der gültige Eintrag rutschte ein Feld tiefer, so daß der Ton a der dritten Stimme ins Rhythmus-System des Basses rückte.
- ② Ein Einzelton \bar{g} ist gestrichen und durchs nachfolgende \bar{e} ersetzt worden.

Beispiel 14

Erhöhte Lesung	Erniedrigte Lesung
	

Beispiel 15

derung mit Tonbuchstaben bis heute im Deutschen so gesprochen: *c-is* usw.), aber er setzt es nicht erhöhend, sondern erniedrigend ein, schreibt also statt *d∅* (= *dis*) für die betreffende Obertaste ein *e∅* im Sinne von *es*. Seine Parallele hat das in der gut fünfzig Jahre älteren Ileborgh-Tabulatur, wo der Ton *Gis* mit *A∅* angezeigt wird³¹. Als alterierter Ton kommt sonst in Tabulatur 1 bei Dürer nur noch ein *cis* vor (Brevis 4a, Mittelstimme, vorletzter Ton). Im musikalischen Kontext ist die Position eindeutig; man wird aber das Zeichen der doppelten Schleife wegen nur mit Vorbehalt als *c* + Kürzel lesen. Im Vergleich mit Tabulatur 4 erweist sich, daß ein *d* als Ausgangsbuchstabe vorliegt, also auch hier das Kürzel als Zeichen der Erniedrigung verstanden wird (s. Beispiel 14, S. 148).

Nach den als verbindlich angesehenen Regeln gelesen, die generell Hochalteration voraussetzen, ergibt die Tabulatur 4 von Dürer nur musikalischen Nonsens. So irritiert nicht nur der häufige Tritonus und die scheinbare Chromatik *d-dis* und *dis-d* in Brevis 6. Schlimmer noch treffen *gis/a* und *dis/e* ständig aufeinander.

The image shows a musical score for Example 16, consisting of two systems of six staves each. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and accidentals. Question marks are placed below measures 4, 6, 10, 11, and 12.

Beispiel 16

³¹ Willi Apel, S. 48.

Musikalischen Sinn ergibt die Tabulatur erst, wenn ausnahmslos alle Endungsschleifen tiefalterierend gelesen werden, also beispielsweise *g*♭ als *ges* (= *fis*) und *d*♭ als *des* (= *cis*). Dann entsteht ein korrekter vierstimmiger Satz einfachster rhythmischer Struktur. Notiert sind gewissermaßen nur Strukturtöne. Eine kolorierte Ausarbeitung, wie sie an Tabulatur 1 verfolgbar war, fehlt noch. Auch diesmal handelt es sich unverkennbar um eine Choralbearbeitung. Die Grundmelodie in gleichmäßigen Breven liegt wieder im Diskant. Bezeichnenderweise ist die Oberstimme von Brevis 1—9 in einem Zug geschrieben, dann für Brevis 1—2 ein vierstimmiger Satz ergänzt. Alles Übrige wurde erst in einer zweiten Phase mit dunklerer Tinte nachgetragen. Da der Quartsext-Beginn vermuten läßt, daß der Anfang fehlt, und der vorhandene Choral-Ausschnitt wenig Besonderheiten hat, ist eine Identifizierung der Vorlage kaum schlüssig zu leisten. Einziges Charakteristikum ist der Quintsprung. Das spricht in Verbindung mit der kleinen Terz für dorischen Melodiecharakter.

Auffällig ist, daß Dürer die Tonart aber nicht wie in Tabulatur 1 systemgerecht notiert, (die Quint liegt dann bei *a—d*), sondern hochtransponiert um eine große Terz. Ein solches Vorgehen kann nur den einen Sinn haben, das Instrument der Tonlage einer Singstimme anzupassen. Dürers Kompositionsversuche sind also nicht nur Studienstücke, sondern rechnen mit konkreter Aufführung. Zurücktransponiert zur Finalis *d* offenbart der Diskant eine gewisse Verwandtschaft zum *Alma redemptoris mater* und zum *Ave maris stella*, ohne daß aber der Zusammenhang gesichert wäre. Die Übereinstimmungen können nicht mehr belegen als die gemeinsame Zugehörigkeit zum dorischen Formelschatz.

Al — ma redempto — ris ma — ter

Ave maris stel — la Dei ma — ter al — ma

Beispiel 17: Rücktransponierte Melodie bei Dürer

Dürers ungewöhnliche Notation alterierter Töne, bei den Oktavstrichlein zusätzlich mit einem Doppelhäkchen angezeigt, steht im Widerspruch zu den sonst bekannten Handschriften und Drucken. Dennoch sollte man sie nicht vorschnell als dilettantischen Eigengebrauch abqualifizieren. Zum einen fehlen uns für eine zuverlässige Beurteilung die Quellen. Zwischen dem *Buxheimer Orgelbuch* um 1470 und

den Basler Tabulaturen ab 1513 klafft eine beträchtliche Überlieferungslücke. Zum anderen kennen die Tabulaturen, wo sie Notenlinien mitbenutzen, seit Paumann um 1450 sehr wohl die zweifache Möglichkeit von Hoch- und Tiefalterierung beim gleichen Zeichen³². Das geht bis hin zum italienischen Klaviersystem bei Marcantonio da Bologna 1523, wo der Punkt Erhöhung oder Vertiefung je nach Kontext signalisiert. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts gibt es noch keine alleinverbindlichen Konventionen. Die Schriftentwicklung wird sich erst zum Ende des Jahrhunderts normiert haben. Im historischen Tabulaturverständnis ist zunächst ein Weg so gut wie der andere. Bezeichnet werden nämlich nicht Töne, sondern Tasten. Insofern ist die Schrift von Systemvorstellung frei. Was sie leisten muß, ist richtiges Greifen. Dabei ist eine konsequente Schriftenbindung für die Obertaste an die nächsthöhere Untertaste ebenso sinnvoll wie die später zur Regel gewordene Anbindung an die nächsttiefere Untertaste. Dürer hat die Entscheidung im Fall der beiden Wege kaum selbstherrlich getroffen. Seine Notierung muß meiner Ansicht nach auch von anderen Musikern, vielleicht vorzugsweise in Nürnberg, praktiziert worden sein.

*

Was Dürer musikalisch entwirft, steht trotz einiger Besonderheiten den Grundzügen nach im Kontext einer Praxis süddeutscher Organisten aus der Schule Hofhaimers. Deshalb muß man den berühmten Maler nicht gleich in den erweiterten Kreis der „Paulomimen“ einbeziehen, wie Othmar Luscinius die Schüler Hofhaimers genannt hat³³. Doch Berührungen sind keineswegs undenkbar. Die konkrete Anleitung hat Dürer aber wohl bei Nürnberger Musikern gesucht. Mit Nürnberger Verhältnissen könnte jedenfalls der Tonumfang von Dürers Tabulaturen zusammenhängen. Das berühmte große Orgelwerk in St. Lorenz von 1478 hatte G als tiefste Pfeife. Bei diesem G liegt eben auch die Notierungs-Untergrenze Dürers³⁴. Bekannte Musiker gab es für Dürer genug in Nürnberg: Johannes Cochlaeus, 1510 durch Fürsprache Pirckheimers und Dürers zum Rektor der Schule St. Lorenz ernannt; sein Musiktraktat von 1507 erschien in insgesamt sieben Nürnberger Ausgaben³⁵; Adolf Blindhamer, 1514—1515 in Nürnberg ansässig, von Dürer zu den besten Lautenisten überhaupt gezählt und noch 1520 erwähnt³⁶; Sebald Heyden, 1505—1510 Schüler an St. Lorenz, 1519 Kantor und 1521 Rektor an der Spitalschule zum Hl. Geist; Hieronymus Formschneider, erstmals 1515 in Nürnberg nachweisbar und in mehrfacher Geschäftsverbindung mit Dürer; er hat sogar die Unterweisung in der Messung gedruckt³⁷. In Frage kommen aber auch die Organisten an den verschiedenen Nürnberger Kirchen. 1507—1525 ist an der Spi-

³² Willi Apel, S. 49.

³³ Othmar Luscinius 1535, S. 16; deutsche Übersetzung bei Hans Joachim Moser, S. 29f.

³⁴ Zu den Orgeln an St. Lorenz vgl. Hermann Harrassowitz, *Geschichte der Kirchenmusik an St. Lorenz in Nürnberg*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg [MVGJN]* 60 (1973), S.6 und 13; für die Chororgel ist ein F als tiefster Ton belegt.

³⁵ MGG 2, Sp. 1521.

³⁶ Dürers Porträtzeichnung des Antwerpener Lautenisten Felix Hungersperger trägt den Zusatz: „das sind dy pesten: Felix, Adolff [Blindhamer], Samario“ (vgl. Franz Krautwurst in MGG 15, Suppl., Sp. 851).

³⁷ MGG 4, Sp. 560.

talskirche ein Peter Rauscher und 1503—1518 an St. Sebald ein Sebald Nachtigal nachgewiesen. An St. Lorenz war 1510—1517 Hans Seber tätig. Sein Nachfolger wurde Hans Feller³⁸.

Aber es waren nicht nur Musiker von Profession, die sich als Orgelspieler in Nürnberg einen Namen machten, sondern auch musikalisch gebildete Bürgersöhne. Der Chronist Johann Neudörfer rühmt 1547 rückblickend besonders Sebastian Imhof, Wilhelm Haller und Lorenz Staiber als „die großen Meister im Orgelschlagen“³⁹. Letztgenannter Staiber war Sproß einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie⁴⁰. Sein Vater hatte für St. Sebald 1517 eine kleine Orgel gestiftet; vom Sohn heißt es, daß er das „lautschreiend Pfeiffenwerk“ zum eigenen Vergnügen „etwa an Festtagen“ und bloß „Lusts halber geschlagen“ habe. Auf der Staiberschen Orgel ist archivalisch sogar das Spiel des *Salve Regina* durch Ausgaben an den Organisten belegt: „Item dem der des staubers orgl plect zu dem salfe vnd dem sequenz de trinytate“⁴¹. 1520 war Staiber nach England gereist, wo er zum Ritter geschlagen wurde. Auf dem Rückweg traf er in Antwerpen Albrecht Dürer an, wie dessen Tagebuch aus den Niederlanden zum Monat August berichtet: „Ich hab gessen ein köstlich Mahl mit dem Staiber“⁴². In Aachen, wegen der anstehenden Kaiserkrönung das gemeinsame Ziel ihrer Reise, trafen sich beide im Oktober 1520 nochmals. Dürer zeichnete bei dieser Gelegenheit dem zu Ehren gekommenen ein Wappen mit der Tudorrose und Ehrenkette: „Ich hab dem Staiber sein Wappen auf ein Holz gerissen“⁴³. Später entstanden davon zwei erhaltene Holzschnittversionen⁴⁴. Darauf könnte sich ein letzter Tagebucheintrag Dürers von 1521 beziehen: „Des Staibers und noch ein ander Wappen gemacht“⁴⁵. Interessanterweise befand sich das Blatt mit der ersten Zeichnung ursprünglich im gleichen Konvolut wie die Tabulaturen 2 und 3, nämlich der heutigen Londoner Handschrift 5229⁴⁶. Ein zwingendes Indiz für Staiber als Dürers Präzeptor in Sachen Orgel und Orgeltabulatur ist das freilich nicht. Daß Dürer auch außerhalb Nürnbergs mit Organisten in Kontakt stand, belegt sein Tagebucheintrag vom 10. Februar 1521, wonach er den Antwerpener Hoforganisten Florent Nepotis portraitiert hat⁴⁷.

Die Wahl des cantus firmus hatte allerdings in Nürnberg ihre eigene Bedeutung. Das *Salve Regina*, ursprünglich Schlußantiphon der Komplet, wurde im 15. Jahrhundert

³⁸ Alle Organisten-Angaben nach Moser, S. 89, und Rudolf Wagner, *Rez. Alfred Kosel. Sebald Heyden (1499—1561). Ein Beitrag zur Geschichte der Nürnberger Schulmusik in der Reformationszeit, Würzburg 1940*, in: *MVG N* 38, S. 344ff. wie 1949 (*Mf* 2), S. 164ff.

³⁹ Johann Neudörfer, *Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547*, hrsg. von G. W. K. Lochner, Wien 1875, S. 139.

⁴⁰ Biographische Notizen gibt Rudolf Wagner 1941, S. 344ff. und ders., *Wilhelm Breitengraser und die Nürnberger Kirchen- und Schulmusik seiner Zeit*, in: *Mf* 2 (1949) S. 166, ausführlich dann Marie Glockner, *Lorenz Stauber (1486—1539). Nürnberger Kaufmann, Ritter und Agent König Heinrichs VIII. von England*, in: *MVG N* 52, (1963/64), S. 163ff.

⁴¹ Die Notiz danke ich der freundlichen Hilfe von Herrn Prof. Dr. Franz Krautwurst (briefliche Mitteilung vom 13. Juli 1992: aus der Akte Kirchensachen XV, f. 12 des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Archiv).

⁴² Tagebucheintrag zitiert nach Lange/Fuhse 1893, S. 113.

⁴³ Lange/Fuhse 1893, S. 136.

⁴⁴ Beide abgebildet in: F. W. H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400—1700*, Vol 7: *Albrecht and Hans Dürer*, edited by K. G. Boon and R. W. Scheller, Amsterdam 1962, S. 237

⁴⁵ Lange/Fuhse 1893, S. 148.

⁴⁶ Walter L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, Vol. 4: *1520—1528*, New York 1974, S. 1954f.

⁴⁷ „Ich hab Flores, der Frau Maragareth Organist mit dem Kohlen conterfet“ (Lange/Fuhse 1893, S. 149).

zum Hauptgesang außerliturgischer Abendandachten. In vielen Städten sind bürgerliche Stiftungen für regelmäßige *Salve*-Andachten belegt⁴⁸. Solche Bruderschaften und Stiftungen gab es besonders auch in Nürnberg. Entsprechende archivalische Nachweise hat Rudolf Wagner 1949 erbracht⁴⁹. An der Marienkirche stiftete 1438 ein Werner Treiber 400 Gulden, damit „alle abent [...] das *Salve Regina* [...] gesungen werde von einem redlichen cantor mit seinen schulern“. An St. Sebald wurde durch Peter Hausdorfer 1480 eine Stiftung eingesetzt, wonach alle Samstagabende „das *Salve* [...] zu singen“ war, und zwar „in Mensuris mit vier stymmen, also das der Tenor bleib in seinen schleichten noten als man in singet Gregorianum“, womit eine spezifische und eben auch in Tabulaturen nachweisbare Satztechnik, den *cantus firmus* selbst nach Art der *sortisatio* nicht in differenzierende Mensurierung einzubeziehen, angesprochen ist. Die Hausdorfer-Stiftung war sogar mit einem Ablass verbunden. Für St. Lorenz erfolgte eine ähnliche Stiftung 1505 durch Peter Imhof und Ulrich Kiefhaber. Jeden Samstag sollten sechs Kapläne und zwei Choralisten, ferner der Schulmeister und sein Kantor mit acht Knaben vierstimmig das *Salve Regina* versweise im Wechsel mit der Orgel singen, in Notzeiten sogar täglich („auf der Orgel mit eingesetzt und ein Vers umb den andern geschlagen“)⁵⁰. Einen Beleg für die Einbeziehung der Orgel und die damit geforderte Alternatimpraxis beim *Salve Regina* gibt bereits das Nürnberger *Fundamentum organisandi* von Konrad Paumann⁵¹.

Die Vielzahl bürgerlicher *Salve*-Andachten veränderten die Bestimmung der alten Antiphon so weit, daß sie außerliturgischen Charakter bekam und von den Antiphonarien gar nicht mehr ohne weiteres aufgeführt wird. Im komplett erhaltenen liturgischen Melodierepertoire des Kartäuserklosters in Nürnberg um 1460 fehlt das *Salve Regina* bezeichnenderweise⁵². Es gilt offenbar einstweilen als ein losgelöstes Andachtslied nach Art der Leich, mit denen es ja den paarweisen Versikelaufbau gemeinsam hat. In einem Miniaturbrevier des 15. Jahrhunderts, das wohl aus Salzburg stammt, aber in Nürnberg in Benutzung war, äußert sich die Sonderstellung des *Salve Regina* an einem Nachtrag. Dem regulären kleinen Marienofficium auf folio 13–46, überschrieben „Cursus B.M.V.“, ist mit folio 12 ein eingehaftetes Zusatzblatt vorangestellt, dessen recto-Seite den kompletten Text des *Salve* enthält⁵³. Im gedruckten Nürnberger Responsoriale von 1572, das die zitierte Melodieversion Dürers wiedergibt, steht das *Salve* unabhängig von spezieller Festzuordnung als allgemeines Begrüßungsstück („salutatio“) in einem Anhang von *Cantica communia* in Nachbarschaft

48 J. Maier 1939, S. 18ff. (mit Edition des Textes einer Stiftungsurkunde von 1489 für Bingen am Rhein, S. 19f.).

49 R. Wagner, S. 141ff. Vgl. auch Max Herold, *Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten*, Gütersloh 1890.

50 Das Zitat nach Hermann Harrassowitz 1973, S. 105f.

51 Faksimile hrsg. von Konrad Ameln, *Lochamer Liederbuch und das Fundamentum organisandi von Conrad Paumann*, Kassel 2. Aufl. 1972, S. 73: dort nur Vers 7 „O clemens“. Eine komplette Alternatim-Ausführung des *Salve Regina* dokumentiert die besprochene zweite Komposition Hans Kotters (s. Anm. 29).

52 Es handelt sich um insgesamt acht großformatige Codices, heute in der Stadtbibliothek Nürnberg, Sig. Cent. V, App. 34p-w; vgl. *Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg II/2: Bibelhandschriften und Liturgica*, bearbeitet von Ingeborg Neske, Wiesbaden 1987, S. 65ff. Auch im *Passauer Antiphonale*, Wien 1519, Faks. als: *Antiphonale Pataviense*, in: EdM 88 fehlt das *Salve Regina*.

53 Stadtbibliothek Nürnberg, Cent. VII,5, vgl. ebenda S. 102ff.

der Sequenz *Laus tibi* und eines *Cantus vulgaris*, dem Bitt- und Begräbnisgesang „*Audi tellus*“⁵⁴.

Der reichsstädtische *Salve*-Kult wird erst durch die Reformation in Frage gestellt. Jene christologische Umdichtung durch Sebald Heyden 1523, die das Responsoriale von 1572 dokumentiert, führte zu heftigen Kontroversen⁵⁵. Vom Rat der Stadt wurde schließlich die marianische Antiphon verboten⁵⁶. Dürers Versuch ist von einer solchen Krise noch unberührt. Er zeigt den Künstler ganz in der blühenden Tradition marianischer Frömmigkeit.

*

Musikalisch sind Dürers Aufzeichnungen nicht unbedingt gewichtig. Dennoch kommt ihnen historisch eine dreifache und außergewöhnliche Bedeutung zu. Sie repräsentieren als Handwerksstudien und Skizzen ein Schriftstadium, das uns gewöhnlich nicht überliefert ist und von dem wir vor dem 18. Jahrhundert kaum je Kenntnis haben. Sie geben ferner ein Beispiel bisher nicht bekannten Ausmaßes für abweichende schriftliche Darstellung chromatischer Töne der Obertasten. Dann aber vor allem dokumentieren sie eine Form der Orgelschrift, die gewöhnlich viel später angesetzt wird. Um 1510 erwarten wir zwar jene Buchstabennotation, aber nicht für den Discant, der ausgespart bleibt und auf Notenlinien zu stehen hat; der erste Druck mit Buchstaben für alle Stimmen stammt erst aus dem Jahr 1571⁵⁷. In der Forschung ist aber immer schon vermutet worden, daß die „neue deutsche Orgeltabulatur“, wie die reine Buchstabenschrift genannt wird, schon weit früher in Gebrauch war⁵⁸. Martin Agricola erwähnt 1529 die Möglichkeit der Aufzeichnung aller Stimmen in Buchstaben⁵⁹. Ältestes bisher bekanntes Beispiel dafür war eine von Hellmut Federhofer 1952 beschriebene handschriftliche Kärtner Tabulatur um die Mitte des 16. Jahrhunderts⁶⁰. Der Überlieferungszufall will es, daß nun der erste Beleg aus der Hand Albrecht Dürers stammt.

Über den konkreten Anlaß Dürers, sich mit Techniken von Komposition und musikalischer Schrift zu beschäftigen, kann man nur Vermutungen anstellen. Anfangsgründe in der Musik gehörten freilich zum Bildungskanon generell. Zudem war das Musizieren eine bevorzugte Unterhaltungsform des Bürgertums in der kunstsinnigen freien Reichsstadt. So sind es wohl zwei Wege, die Dürer zur Musik bringen, der spekulative des quadrivialen Faches *musica* und der praktische einer bürgerlichen Geselligkeit. In den humanistischen Zirkeln, die sich um Schedel oder Pirckheimer bildeten,

⁵⁴ Der Anhang des Druckes (vgl. Anm. 23) enthält nach den *Toni communes* für die kleine Doxologie folgende fünf Gesänge: „*Prosa de Nat. Grates nunc omnes, Prosa de Sacerdotio Christi Laus tibi, Symbolum fidei Te Deum, Salvatoris Nostri Jesu Christi salutatio Salve Christe, Vulgaris cantus de morte Audi tellus*“

⁵⁵ Alfred Kosel, *Sebald Heyden*, Würzburg 1940, S. 8; vgl. R. Wagner, 1941, S. 342.

⁵⁶ R. Wagner 1949, S. 156, und Fr. Krautwurst, Artikel *Heyden*, in: *MGG* 6, 1957, Sp. 362.

⁵⁷ Nikolaus Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Leipzig 1571, Nürnberg 2. Aufl. 1583.

⁵⁸ Friedrich Wilhelm Riedel, Artikel *Notation* (Teil C: instrumentale Notationen), in: *MGG* 9 (1961), Sp. 1654.

⁵⁹ Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1529, f. xxi: „Wiewol ich alhie allein hab betracht / Wie der Discant mit noten wird gemacht. / Vnd die andern stymmen mit buchstaben / So soltu das gleichwol von mir haben. / Das offt alle stimmen ynn der gemeyn / Ynn den Buchstaben komen vberlein. / Ein yderman machts wie es ym gefelt“

⁶⁰ Hellmut Federhofer, *Eine Kärtner Orgeltabulatur des 16. Jahrhunderts*, in: *Carinthia* 1 (1952), S. 330ff.

Freunden Dürers, spielte neben Poesie und Rhetorik eben die Musik eine Hauptrolle⁶¹. Dürers Schwiegervater Hanns Frey war „für einen guten Harfenschläger berühmt“⁶². Für Dürer selbst fehlen ähnliche Zeugnisse. Doch liebte er es bekanntlich, sich selbst als Musiker oder im Kreise von Musikern darzustellen. Auf dem Jabach-Altar trägt der Trommler die Züge Dürers⁶³. Der Holzschnitt *Männerbad*, auf dem Mitglieder einer Nürnberger „sodalitas“ einschließlich Dürer selbst vermutet worden sind, zeigt einen Flöten- und Fiedelspieler⁶⁴. Dürers Interesse beschränkte sich aber kaum auf das rein Gesellige. Als Teil der *artes liberales* war Musik untrennbar in ein Gesamtbild von Wissenschaft und Kunst eingebunden. Wer sich wie Dürer als *homo universalis* zeigen möchte, mußte sich unweigerlich der *ars musica* widmen. Ihre prominente Stellung erhält sie von den Zahlen. Deren geordnete Proportionen werden in der Musik sinnlich wahrnehmbar. Zahlengesetzlichkeit war nun für Dürer auf der Suche nach Begründungen für Schönheit ein ständiges Thema. Eine Aufgliederung allen Wissens in ein System, das jedem Teilbereich seinen Platz gibt und sich zum Ganzen fügt, begreift sich aus einer Geschlossenheit aller Weltanschauung, die unverkennbar spätmittelalterliche Züge hat⁶⁵. Auch das gehört zu Dürers Werk. Erst das Streben nach aktiver und schöpferischer Teilhabe an allen Bereichen bildet das spezifische neue Element. Dürers Orgeltabulatur ist möglicherweise aus jenem Streben nach universalem Schöpferium zu verstehen, das sich gleichermaßen in Zeichnung und Malerei wie in Sprache und Musik äußern will. Versuche Dürers in der Dichtung sind seit langem bekannt. Es scheint mir kein Zufall, daß sie einen Bezug zu den musikalischen Experimenten erkennen lassen. Unter den sogenannten Reimen befinden sich zwei Mariengedichte, das eine mit der Anfangszeile „Mutter Gottes, du reine Maid“⁶⁶, das eine deutsche Paraphrasierung marianischer Antiphonen darstellt. Mit solchen deutschen Umdichtungen steht Dürer nicht allein. Die bekannteste Paraphrase des *Salve Regina* stammt vom Nürnberger Meistersinger Hans Sachs aus dem Jahr 1515⁶⁷. Solche Verdeutschungen sind eine Folge der beschriebenen Popularisierung des *Salve Regina* im Zuge der Abendandachten. Für Dürer gehören Gedicht, Tabulatur und schließlich ein Holzschnittzyklus wie das Marienleben vielleicht gemeinschaft-

⁶¹ Vgl. Fr. Krautwurst, Artikel *Nürnberg*, in: *MGG* 9 (1961), Sp. 1751. Von Pirckheimer heißt es, daß er sich mit Eifer dem Singen und Traktieren aller Arten von Instrumenten gewidmet habe („arte canendi et ominimoda instrumentorum tractandorum industria“, so Johannes Cochlaeus, zitiert nach R. Wagner 1949, S. 166 und 168).

⁶² Die Angaben Neudörfers von 1547 zitiert nach G. Lochner 1875, S. 117

⁶³ Hans Kauffmann, *Albrecht Dürers Dreikönigs-Altar*, in: *Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 10 (1938), S. 166ff.; Fedja Anzelewsky, *Dürer-Studien*, Berlin 1983.

⁶⁴ Vgl. Edgar Wind, *Dürer's „Männerbad“: a dyonisian mystery*, in: *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes* 2, (1938–39), S. 269ff.; Georg Kauffmann, *Albrecht Dürer*, in: *Meilensteine Europäischer Kunst*, hrsg. von Erich Steingräber, München 1965, S. 255ff. (mit Anm. S. 435f.).

⁶⁵ Das repräsentative Werk spätmittelalterlicher Enzyklopädik ist die *Margarita philosophica* des Freiburger Kartäusers Gregor Reisch (erstmalig gedruckt 1503); sie wurde bereits von Erwin Panofsky mit Dürer und dem Kupferstich *Melancholia* in Verbindung gebracht (*Albrecht Dürer*, Princeton 3. Aufl. 1948, Bd. 1, S. 161). Zum Kapitel „Musik“ vgl. Manfred Hermann Schmid, *Die Darstellung der Musica im spätmittelalterlichen Bildprogramm der Margarita philosophica von Gregor Reisch 1503*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1993 (im Druck).

⁶⁶ Ediert bei Lange/Fuhse 1893, S. 94f.

⁶⁷ Edition bei Johannes Maier 1939, S. 54.

lich in eine Tradition Nürnberger Marienverehrung, die nicht zuletzt im *Englischen Gruß* von Veit Stoß ihren Ausdruck gefunden hat.

Das Bemühen Dürers um die Musik hat im beschriebenen Kontext noch einen spezifischen Aspekt. Die Aufzeichnungen finden sich, wie erwähnt, innerhalb von Skizzen und Entwürfen zum großen und nie vollendeten Lehrbuch der Malerei. Eine Reihe von Notizen lassen aber das Konzept klar erkennen⁶⁸. Danach war ein erstes Buch mit allgemeinen Ausbildungs-Anleitungen vorgesehen. Für den sechsten und letzten Abschnitt des Eingangskapitels hat Dürer eine Zusammenfassung formuliert: „Das sext, ob sich der jung zw fill übte, do fan [davon] jm dy Melecoley über hant mocht nemen, daz er durch kurtzweilich seiten spill zw leren do von gezogen werd zw ergetzlichkeit seins geplütz“⁶⁹. Der Passus ist antikem wie alttestamentarischem Gedankengut verpflichtet, das in humanistischer Wiederbelebung innerhalb der Musiktheorie am deutlichsten bei Johannes Tinctoris und seiner Schrift *Complexus effectuum musices* von 1473/74 anklingt. Ein Echo geben aber auch pädagogische Schriften, so die Gesundheitslehre des Marsilius Ficinus von 1489, von der in Straßburg deutsche Übersetzungen erschienen sind. In der Ausgabe von 1508 heißt es unter Berufung auf Plato und Pythagoras einerseits, David und Saul andererseits: „[...] wie vil wider die bitterkeit der bösen melancoly die süßigkeit des clauicordy, der lüten vnd des gesangs vermag vnd nutz bringe“⁷⁰. Dieser Topos wird auch in der ersten gedruckten deutschen Orgeltabulatur aufgegriffen. Das Vorwort zu Arnold Schlicks *Tabulaturen Etlicher Lobgesang* (Mainz 1512), vom Sohn des Organisten verfaßt, rühmt als besondere Kraft der Musik: „von unmut betrübter gedencken das beschwärt gemüt abwenden“.

Im Nachlaß Dürers, innerhalb von Materialien zur Proportion und Meß-Lehre, haben demnach musikalische Aufzeichnungen einen unmittelbaren und zweifach programmatischen Sinn. Musik als remedium bei grüblerischer Ungeselligkeit und Musik als Ausdruck von Zahl. Die 1525 gedruckte Unterweisung der Messung schließt demonstrativ mit einem Hinweis auf Musik. Am Ende steht jener bekannte Holzschnitt zur Erläuterung eines Perspektiv-Apparats. Darstellungsgegenstand ist die Laute. Somit stehen zweifach Zahlen im Hintergrund. Denn optisches Messen bedeutet Sichtbarmachen von Zahlen. Verdeutlicht wird es an einem Musikinstrument, dem klingenden Mittler solch proportionierter Zahlen. Sichtbare Zahlen da, hörbare Zahlen dort — das steckt in Weiterführung musikalischer Gedanken des nie vollendeten Lehrbuchs der Malerei wohl mit als Botschaft in diesem Schlußbild der Dürerschen Meßlehre.

⁶⁸ Vgl. die Tabelle bei Rupprich II, S. 84.

⁶⁹ Nach Rupprich II, S. 92.

⁷⁰ Nach Rupprich II, S. 93.

Johann Joseph Fux (1660—1741) und die Kontrapunktlehre

von Hellmut Federhofer, Mainz

Das zähe Festhalten an der Lehre des strengen Satzes, die mit dem Namen von Johann Joseph Fux untrennbar verbunden ist, erfordert eine Begründung, denn sie fand im Verlauf ihrer Geschichte nicht nur Zustimmung, sondern auch Ablehnung. Negativ äußerte sich Hugo Riemann: Da „der *Gradus ad Parnassum* drei Jahre nach dem ersten Teile von J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier erschien (1725), so kann man sich der Einsicht nicht verschließen, daß er schon zur Zeit seiner Abfassung veraltet war“¹. Ernst Kurth erhob — ebenfalls mit Bezug auf Bach — Einspruch gegen Fux, dessen Lehre er mit der Bach-Polyphonie für unvereinbar hielt². Und Carl Dahlhaus beharrte auf der Unvereinbarkeit von harmonisch-tonaler Logik und strengem Satz. Es bestehe „beim Kontrapunkt die Lückenlosigkeit der Überlieferung, pointiert gesagt, in der Beharrlichkeit eines Petrefakts“ mit „Übungen in einer toten Sprache, aus der die Bedeutungen entschwunden sind“; die mit tonaler Harmonik unvereinbare Fuxsche Fundamentallehre lasse Kriterien der Kontrapunktlehre vermissen und sei in einem ideengeschichtlich veränderten Kontext schließlich „in eine didaktische Fiktion übergegangen“³. Aus einer derartigen Sicht muß der Wert des Studiums des strengen Satzes bezweifelt werden. Beethovens Verhältnis zu ihm wird negativ gedeutet: „Von Beethoven ist — ebenso wie von Haydn und Mozart — bekannt, daß er Fux' *Gradus ad Parnassum*, und zwar in der Form Haydnscher Excerpte, studierte und als notwendige Exerzitien erduldet“⁴.

Kürzlich bot Alfred Mann eine umfassende Dokumentation über Aufnahme und Verarbeitung von Fux' didaktischem Erbe in Studium und Lehre von Haydn, Mozart und Beethoven⁵. Bekanntlich war Beethoven nicht nur durch Haydn, Johann Schenk und Johann Georg Albrechtsberger im strengen Satz unterwiesen worden, sondern er selbst griff beim Unterricht von Erzherzog Rudolf auf dessen Lehre zurück. Haydn eignete sich den Fuxschen *Gradus* im Selbststudium an. Sein reges Interesse an diesem Werk geht aus den zahlreichen Randbemerkungen, die in seinem Handexemplar der lateinischen Originalausgabe nachweisbar sind, hervor. Es verbrannte zwar im Zweiten Weltkrieg während der Belagerung von Budapest, aber in nicht weniger als drei anderen Exemplaren blieb Haydns Kommentierung erhalten⁶. Diese ist mittlerweile im Kritischen Bericht von A. Mann zur Faksimile-Ausgabe des *Gradus*, in der auch

¹ Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert*, Hildesheim 3. Auflage 1961, S. 415.

² Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern, 5. Aufl. 1956, S. 128 ff.

³ Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert* Teil 1, *Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (= *Geschichte der Musiktheorie* 10), S. 17, 149, 152; ders., Teil 2, *Deutschland*, ebda. 1989 (= *Geschichte der Musiktheorie* 11), S. 67

⁴ Ders., *Die Musiktheorie*, Teil 2, S. 24.

⁵ Alfred Mann, *Theory and Practice. The Great Composer as Student and Teacher*, New York 1987

⁶ Hellmut Federhofer, *Johann Joseph Fux im Wandel der Zeit*, in: *Johann Joseph Fux and the Austro-Italian Baroque*, hrsg. von Harry White, Aldershot 1992, S. 7, auch in: *Musica Pannonica* 1, Oberschützen-Budapest 1991, S. 16.

eigenhändige Vermerke aus den Handexemplaren von Padre Martini und Leopold Mozart Aufnahme gefunden haben, bequem zugänglich, während der ein Jahr zuvor erschienene Faksimile-Druck weder Vor- und Nachwort noch Zusätze oder Kommentare enthält⁷. Das fälschlich sogenannte „Salzburger Studienbuch“ W. A. Mozarts mit zahlreichen Übungen im strengen Satz galt lange Zeit als Dokument für die Unterweisung durch Vater Leopold, in dessen Besitz sich die lateinische Ausgabe des *Gradus* mit dem Vermerk „1746 Ex Libris Leopoldi Mozart“ befand. Erst Wolfgang Plath konnte nachweisen, daß „entgegen bisheriger Meinung die Schrift Leopolds in diesen Blättern nicht vorkommt. Was dafür gehalten worden war, ist tatsächlich Wolfgangs (!) Handschrift, und zwar aus der Zeit um 1785“⁸. Die bis dahin für Wolfgangs Schriftzüge angesehene Schülerhand ist Franz Jakob Freystädtler, seinem Schüler, der erst 1786 nach Wien kam, zuzuweisen. Wenngleich zu vermuten ist, daß Padre Martini W. A. Mozart auf den *Gradus* hinwies, so fehlen doch alle Beweise, daß er sich mit dessen Unterrichts- und Regelsystem bereits während seiner Studienjahre intensiv beschäftigt hätte⁹. Demzufolge mußte nur Beethoven die Lehre des strengen Satzes „erdulden“, während Haydn sich ihr freiwillig unterzog und Mozart von ihr ‚verschont‘ blieb. Jedoch bedienten sich ihrer als Lehrer alle drei Meister in beachtlichem Ausmaß, was bei Mozart vielleicht besonders überraschen mag, da in den Verlauf jener Unterrichtsjahre sein Bach-Erlebnis fiel. Es verhinderte nicht Mozarts vermutlich durch Haydn vermittelten Zugang zum *Gradus*, von dessen lateinischer Originalausgabe übrigens J. S. Bach ein Exemplar besaß. Mozart benutzte im Unterricht die deutsche Übersetzung (Leipzig 1742) des Bach-Schülers Lorenz Christoph Mizler.

Sollte tatsächlich der strenge Satz seine fortdauernde Existenz nur seiner bequemen Lehrbarkeit, der selbst die Wiener Klassiker als Lehrer zum Opfer fielen, zu verdanken haben? Gegen eine derartige Vermutung spricht die Tatsache, daß Mozarts Unterricht sich keineswegs auf den strengen Satz beschränkte, sondern auch den freien weitläufig einbezog, wie insbesondere die Attwood-Studien¹⁰, das wohl bedeutendste Dokument des Kompositionsunterrichts zur Zeit der Wiener Klassik, aber auch die Barbara Ployer- und Franz Jakob Freystädtler-Studien erkennen lassen. Obwohl Attwood bereits Kompositionsstudien bei Felipe Cinque und Gaetano Latilla in Neapel erhalten hatte, bevor er 1785 zu Mozart nach Wien kam, unterwies dieser ihn dennoch im strengen Satz. Überliefert wird die anekdotische Bemerkung von Mozart zu dem ungeduldigen Attwood: „study plain counterpoint for about twelve months, and then it will be time to talk about fugues“¹¹. Schließlich darf davon ausgegangen werden, daß sich

⁷ J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum*, vorgelegt von Alfred Mann, Kassel 1967 (= J. J. Fux. *Sämtliche Werke*, Serie VII/1). Der nicht kommentierte Faksimiledruck erschien bei Broude Brothers, New York 1966.

⁸ Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie I*, in: *Mozart-Jb.* 1960/61, S. 112. — Mittlerweile liegt eine Edition dieser Quelle vor. Vgl. Barbara Ployers und Franz Jakob Freystädtlers *Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*, vorgelegt von H. Federhofer und A. Mann, Kassel 1989 (= *NMA X/30/2*).

⁹ H. Federhofer, *Mozart als Schüler und Lehrer in der Musiktheorie*, in: *Mozart-Jb.* 1971/72, S. 96. Obige Feststellung wird neuerdings durch eine überraschende Entdeckung bestätigt. Vgl. Ernst Hintermaier, *Zur Urheberschaft des Introitus „Cibavit eos“ KV 44 (73u). Mozarts mißglückter Transkriptionsversuch einer mensural notierten Musik*, in: *Mozart-Jb.* 1991, S. 509ff. Als Autor dieses Werkes konnte Hintermaier Johann Stadlmayr identifizieren.

¹⁰ *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*, vorgelegt von Erich Hertzmann (†) und Cecil B. Oldman, fertiggestellt von Daniel Hertz und Alfred Mann, Kassel 1965 (= *NMA X/30/1*). Dazu *Krit. Bericht*, ebda. 1969.

¹¹ Daniel Hertz, Art. *Thomas Attwood*, in: *MGG* 15, Kassel 1973, Sp. 330 f.

die drei Meister der Wiener Klassik auch als Lehrer von ihrem musikalischen Instinkt und nicht von blindem Eifer für die Überlieferung leiten ließen. Es kann als gesichert gelten, daß sie den strengen Satz — wie auch immer sie ihn im Unterricht heranzogen — nicht als unnützen Regelballast, als bedeutungslos gewordene Übungen, mit denen ihre Schüler gequält wurden, sondern als Voraussetzung für einen geregelten Kompositionsunterricht betrachteten. Markante Unterschiede im Detail und in seiner Begründung, welche der strenge Satz seit dem Ende des 18. Jahrhunderts durch Johann Georg Albrechtsberger, Luigi Cherubini, Siegfried Dehn, Heinrich Bellermann, Ludwig Bußler, William Rockstro, Michael Haller, Heinrich Schenker, Richard Stöhr, Arnold Schönberg, Ernst Tittel u. a. erfuhr, verhinderten nicht, daß seine Lehre im Kern unverändert blieb und — und nach Darstellung von Mann — selbst von Komponisten wie Richard Strauss und Paul Hindemith im Unterricht Verwendung fand¹².

Die Einwände, welche gegen den strengen Satz erhoben worden sind, ohne jedoch seine fortwährende Anwendung im Unterricht ernstlich zu gefährden, lassen sich — wie folgt — zusammenfassen:

1. Der strenge Satz entspreche nicht der im 15. und 16. Jahrhundert kodifizierten Kontrapunktlehre.
2. Seine Bedeutung habe er seit Entstehung des freien Satzes und der dominantischen Tonalität im Laufe des 17. Jahrhunderts als unmittelbare Anleitung zur Komposition, aber auch als solche zur satztechnischen Analyse schrittweise eingebüßt. Was einst kontrapunktisch erklärt werden konnte, unterliege nunmehr Gesetzen der Harmonik.

In Bezug auf den ersten Punkt ist zunächst festzuhalten, daß der Kontrapunkt als Satzlehre im Verlauf der Jahrhunderte zwar unerschütterlich bestimmte Prinzipien bewahrte, zeitbedingten Veränderungen im einzelnen jedoch nicht entgehen konnte. Auch die altklassische Polyphonie, die Fux als Vorbild vorschwebte, veränderte sich während des 17. und 18. Jahrhunderts, soweit sie — vorwiegend im kirchenmusikalischen Bereich — weiterhin Verwendung fand. Sie war, „wie alles Künstlerische den geistigen Strömungen der Zeit unterworfen und damit zu einer selbständigen Weiter- und Umbildung verurteilt“¹³. Knud Jeppesen wies bereits auf stilistische Unterschiede zwischen Palestrinasatz und *stylus antiquus* bei Fux hin. Harmonik und Rhythmik lassen sich als entscheidende Faktoren für die unterschiedliche Melodiebildung geltend machen¹⁴. Die Satzlehre, die sich dem wachsenden Einfluß des Akkordbewußtseins nicht entziehen konnte, blieb hiervon nicht unberührt. Fux' Kontrapunkt zum lydischen Beispiel der dritten Gattung im zweistimmigen Satz, charakterisiert Jeppesen zu Recht „als überwiegend von rein harmonischen Impulsen geprägt“, und stellt ihn dem melodischen Ideal Palestrinas gegenüber¹⁵. Dennoch verblieb Fux bei den Kirchentonarten, obgleich er — zwar noch nicht in der Korrespondenz mit Johann

¹² J. J. Fux, *Sämtliche Werke*, Serie VII/1 (= *Gradus ad Parnassum*) vorgelegt von Alfred Mann, Kassel 1967, S. XII.

¹³ Karl Gustav Fellerer, *Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts*, Augsburg 1929, S. 83.

¹⁴ Knud Jeppesen, *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, Leipzig 1956, S. 75 f., 96.

¹⁵ Ebd., S. 96.

Mattheson, jedoch in seinem *Gradus* — die plagalen verwarf. Den Versuch, „auf der Basis von Dur-Moll zu einer nach strengsten Regeln aufgebauten Lehre zu kommen“, welchen Kurt Holler bereits im *Gradus* verwirklicht sieht¹⁶, unternahm aber erst Albrechtsberger, während Bellermann die Kirchentonarten wiederum zu restituieren versuchte. In solchem Bemühen ging ihm Beethoven bei seinem Unterricht von Erzherzog Rudolph voraus: „he went back to modal counterpoint and the teaching of Haydn“¹⁷. Mozart veränderte an mehreren Stellen die Fuxsche Stimmführung dort, wo er dessen Beispiele in seinen Unterrichtsplan übernahm. Dadurch entstand — unter Vermeidung von Leerklängen — eine z. T. geschmeidigere Stimmführung. Ebenso wie manche Randbemerkungen Haydns zum *Gradus* lassen auch Abänderungen Mozarts „eine bewußt harmonische Orientierung“ erkennen und dessen „Tabelle zur Erweiterung der von Fux (*Gradus ad Parnassum*, S. 76) angegebenen Auszierungen der Dissonanzauflösung ist wahrscheinlich die ausführlichste, die je zusammengestellt wurde“¹⁸. Jedoch bleiben die wesentlichen Stimmführungsprobleme von derartigen Veränderungen unberührt: „Die Abwandlungen der kontrapunktischen Faktur gemahnen den Kontrapunktiker, daß seine Arbeit [...] nur auf grundlegende Regeln gerichtet sein kann — und daß nur ein Verständnis solcher Prinzipien zum tieferen Verständnis für die Gültigkeit dieser oder jener Entscheidung der Satztechnik unter Gegebenheiten verschiedener Stilperioden führen kann“¹⁹.

Konfrontiert man die Hochschätzung, welche der strenge Satz bei den Wiener Klassikern fand, mit den einleitend erwähnten gegen ihn erhobenen Einwänden, so muß davon ausgegangen werden, daß es „die“ Kontrapunktlehre nicht gibt. Vielmehr veränderte sie sich im Verlauf ihrer Entwicklungsgeschichte analog zum Wandel der Mehrstimmigkeit. Einen „Idealtypus“ der Kontrapunktlehre, an dem ihre verschiedenen Ausprägungen zu messen wären, gibt es nicht. Zwar fehlt bisher eine systematische Darstellung jener satztechnischen Prinzipien, welche die Jahrhunderte überdauerten, solange das Konsonanzprinzip grundsätzlich seine Geltung behielt. Aber ihre Konstanz und Resistenz gegenüber dem Wandel von kosmologischen Vorstellungen des Mittelalters zu Aufklärung und Empirismus lassen sich nicht leugnen. Die Lehre des Kontrapunkts ist auf philosophische, mathematische oder naturwissenschaftliche Begründungen nicht angewiesen. Auch das Fuxsche System bedarf daher zu seiner Rechtfertigung nicht des Hinweises auf das erste Buch des *Gradus*, das traditionell der zahlenmäßigen Fundierung der Intervalle als „tönender Mathematik“ dient²⁰. In Wahrheit bekannte sich Fux zum Vorrang des *sensus* vor der *ratio*, was er offen einbekennte, da „*pleraque Musicae intervalla proportionibus suis rationalibus consistentia, aurium judicio potiùs, quàm ratione nitantur*“; daher erscheint es verständlich, daß er sich der gleichschwebenden Temperatur bediente, ohne sich in eine langwierige Diskussion über Fragen der Temperatur einlassen zu wollen²¹. Obwohl

¹⁶ Karl-Heinz Holler, *Giovanni Maria Bononcini's Musico pratico in seiner Bedeutung für die musikalische Satzlehre des 17. Jahrhunderts*, Straßburg 1963, S. 149.

¹⁷ Mann, *Theory and Practice*, S. 65.

¹⁸ Ders., in: *Krit. Bericht zu NMA X/30/1*, S. 33.

¹⁹ Ebda., S. 27.

²⁰ Vgl. dagegen Dahlhaus, *Die Musiktheorie*, Teil 2, S. 133 f.

²¹ Fux, *Gradus*, S. 34. ferner Federhofer, *Johann Joseph Fux und die gleichschwebende Temperatur*, in: *Mf* 41 (1988), S. 9ff.

Gioseffo Zarlino nur in der Tonartenlehre des *Gradus* flüchtige Erwähnung findet, fühlte sich Fux als Glied in der Kette der Überlieferung des Kontrapunkts und machte als sein Verdienst bloß die leichte Lehrart geltend, „quâ pedetentim tyrones tanquam per scalam scandere, atque ad artis hujus adeptiones pervenire possent“²². Selbst hinsichtlich des Artensystems, das er seiner Lehre zugrunde legte, hatte er einige Vorbilder (z. B. Girolamo Diruta, Adriano Banchieri, Lodovico Zacconi), ohne sie jedoch namentlich anzuführen. Er beruft sich ausschließlich auf Palestrina als seinen Lehrmeister. Obwohl er dessen Werk offenbar doch besser kannte²³, als vermutet worden ist, dürften ihm die erst seit den grundlegenden Forschungen von Jeppesen deutlich gewordenen Unterschiede zwischen seiner Satztechnik und jener Palestrinas kaum bewußt geworden oder doch nur als unwesentlich erschienen sein. Jedenfalls veränderten sie in seinem Sinn das Wesen des Kontrapunkts nicht. Dahlhaus bezieht sich auf die Bemerkung von Fux, daß „praeter motûs rationem, & quòd plures imperfectae, quàm perfectae adhibendae sint, planè aequalis earum usus est: excepto principio, & fine, quorum utrumque Consonantiâ perfectâ constare debet“²⁴. Daraus folgert Dahlhaus: „Von dem Prinzip, daß Differenzen zwischen Intervallen oder Intervallklassen zusammenhangbildend wirken, blieb nichts als die Regel übrig, daß am Anfang und am Schluß eines Satzes perfekte Konsonanzen stehen sollen“²⁵. Der Wechsel der Klangkontraste als Grundprinzip des Kontrapunkts sei preisgegeben worden, und „in der Fux-Tradition das Gefühl für Intervallprogressionen — dafür also, daß die Verbindung imperfekter und perfekter Konsonanzen ein dynamisches Moment enthält — weitgehend geschwunden“²⁶.

Läßt sich diese herbe Kritik, die unausgesprochen zugleich Fux als Komponisten des *stylus antiquus* disqualifiziert, entkräften? Dahlhaus begrenzt den Kontrapunkt auf den Intervallsatz, den er strikt vom Akkordsatz trennt. Daß erstgenannter musikalischen Zusammenhang durch Intervallfortschreitungen herbeiführt, leugnet niemand. Jedoch möchte Dahlhaus nur jene Intervallfortschreitungen, die im regelmäßigen Wechsel von imperfekten und perfekten Konsonanzen ein spezifisch dynamisches Moment enthalten, als zusammenhangbildend klassifizieren. Er bezeichnet sie als Intervallprogressionen. Beispielhaft für sie sind die Progression von der großen Sext zur Oktav und von der kleinen Terz zum Einklang, beide in Gegenbewegung mit Halbtontschluß in je einer Stimme. Sie sind das unzerstörbare Merkmal eines schlußbildenden Vorgangs, während — spätestens seit dem 16. Jahrhundert — die Progression von der großen Terz zur Quinte als Schlußbildung obsolet wurde. „Der Begriff des Halbtontanschlusses ist von dem der Intervallprogression nicht zu trennen“²⁷. Sicherlich begriff mittelalterliches Ordnungsdenken Fortschreitungen von imperfekten zu per-

²² Fux, *Gradus*, Praefatio ad lectorem.

²³ Darauf scheint die Bemerkung von Fux im Zusammenhang mit der Tonartenlehre hinzudeuten: „Haud pauca exempla adducere possem ex Aloysio Prenestino, quibus demonstratur, rem Modorum neque praestantissimo Viro huic magnae fuisse curae“ Fux, *Gradus*, S. 230.

²⁴ Ebda., S. 46.

²⁵ Dahlhaus, *Die Musiktheorie*, Teil 2, S. 133.

²⁶ Ebda., S. 66.

²⁷ Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968 (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft* 2), S. 78.

fechten Konsonanzen als Auflösung des Unvollkommenen in Vollkommenheit und als Weg von einer komplizierten zu einer einfachen Zahlenproportion. Rangunterschiede zwischen Konsonanzen „per se“ (Unisonus, Diapason, Diapente) und „per accidens“, nämlich fortschreitungsgebundenen Konsonanzen (Semiditonus, Ditonus und Tonus cum Diapente), die wegen ihrer pythagoreischen Intervallproportionen, z. T. auch als Dissonanzen Bezeichnung fanden, bestimmten ebenso — wie die Forderung nach Gegenbewegung samt der Regel des nächsten Weges — die jeweiligen Folgekonsonanzen. Jedoch verhinderte der empfohlene Wechsel der Klangcharaktere nicht, daß „causa variationis [...] eine andere perfekte oder imperfekte Konsonanz folgen“ konnte, als es die Normverbindungen nahelegten²⁸. Franchinus Gaffurius trennte zwischen *mandata necessaria* und *mandata arbitraria*; hinzu traten Lizenzen²⁹. Im Verlauf des 15. Jahrhunderts schied die Quarte aus dem Konsonanzbereich aus, während Terzen und Sexten sich als Konsonanzen von der Bindung an Einklang, Quinte und Oktav lösten. Von dieser Entwicklung, die vor allem der dem fortwährenden Wechsel von Klangkontrasten entzogene Fauxbourdonsatz bezeugt, blieb auch die Musiktheorie nicht unberührt. Johannes Tinctoris gelangte in seinem *Liber de arte contrapuncti* (1477) zu einer umfassenden Systematik aller möglichen Intervallfortschreitungen. Vom Einklang, von Terz, Quinte, Sext, Oktav, aber auch von allen zusammengesetzten konsonanten Intervallen ausgehend, werden sämtliche Fortschreibungsmöglichkeiten erläutert, z. B. vom Einklang zur Terz, Quinte, Sext und Oktav, ferner von der Terz zum Einklang, zur Quinte, Sext, Oktav und Dezime usf. bis zur Tripeloktav. Tinctoris unterscheidet zwar große von kleinen Terzen und Sexten, indem er — leicht verwirrend — die großen als perfekte, die kleinen hingegen als imperfekte bezeichnet. Jedoch wies bereits Albert Seay darauf hin, daß Tinctoris „marks no distinction in the employment of imperfect thirds and sixths from that of perfect ones. In point of fact, he makes no distinction whatsoever, even in those places where there would be a natural tendency to do so, i. e. in the leading of the minor third into a unison, the major sixth into an octave, etc.“³⁰. Kleine und große Terz finden ebensowenig eine gesonderte Behandlung wie kleine und große Sext, ohne daß in den folgenden Notenbeispielen der Halbtonanschluß gefordert oder auch nur erwähnt würde³¹.



Notenbeispiel 1

²⁸ Klaus-Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, Wiesbaden 1974 (= *BzAfMw* 13), Wiesbaden 1974, S. 62, 66, 122.

²⁹ Ebda., S. 110.

³⁰ Johannes Tinctoris, *The Art of Counterpoint*, translated and ed. with an introduction by Albert Seay, [o. O.] 1961 (= *Musicological Studies and Documents* 5), S. 4.

³¹ Ebda., S. 26, 37.

Demzufolge war er nur in den Klauseln erforderlich, was Gaffurius (*Practica musicae*, Mailand 1496) insofern bestätigt, als er in seiner siebten Regel — außerhalb des Schlusses — auch die Folge kleine Sext-Oktav billigt³². Unter Berufung auf Adam von Fulda räumt Dahlhaus zwar ein, „daß am Ende des 15. Jahrhunderts die imperfekte Konsonanz nicht mehr als ‚Spannungsklang‘, als abhängiges, auf die perfekte Konsonanz bezogenes Intervall, sondern als selbständiger, in sich beruhender Zusammenklang empfunden wurde“, jedoch werde „der Begriff der Intervallprogression als Kategorie musikalischen Hörens durch die Verselbständigung der imperfekten Konsonanz und die Tendenz zur «ricchezza dell’harmonia» nicht restlos preisgegeben“, was Gioseffo Zarlino’s generelle Forderung des Halbtonanschlusses beim Fortschreiten von imperfekten zu perfekten Konsonanzen erkennen lasse³³. Aber Zarlino geht noch weiter, indem er seine Forderung hinsichtlich des Halbtonanschlusses nicht auf dieses Regelgebot beschränkt. Bereits Riemann betrachtete es als einen „unglücklichen Einfall“, das Verbot paralleler Konsonanzen gleicher Größe auf die unvollkommenen Konsonanzen auszudehnen, „derart, daß überhaupt niemals zwei Stimmen gleichgroße Schritte in paralleler Richtung ausführen sollen, sondern immer die eine einen Ganztonschritt und die andere einen Halbtonschritt“, was sogar die Folge kleiner Terzen oder großer Sexten unmöglich machte³⁴. „Damit kommt etwas Neues, aber leider etwas der Praxis der Meister Widersprechendes, nur theoretischer Spekulation Entsprungenes in die Lehre“ Zarlino’s³⁵. Guy A. Marco weist auf Widersprüchliches hin: Zarlino “is not even certain himself whether perfect and imperfect concords ought to alternate or not. First he says there is no need for them to alternate, then he says they should alternate but follows with an example in which a third of the progressions do not alternate”³⁶. Und im folgenden zweistimmigen Beispiel Zarlino’s beschränkt sich der Wechsel der Klangcharaktere vorwiegend auf imperfekte Konsonanzen³⁷ und gleicht in dieser Hinsicht Exempeln von Fux.

The image shows a musical staff with two systems of notes. The top system is in treble clef and the bottom system is in bass clef. Below the notes, there is a sequence of numbers: 1 3 | 6 3 | 6 3 | 3 6 | 6 10 | 10 5 | 3 5 | 6 6 | 8. The numbers are arranged in a grid-like fashion, with vertical lines separating the pairs.

Cantus firmus

Notenbeispiel 2

³² Die insgesamt acht Regeln werden mitgeteilt von Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, S. 337 f., sowie von Frieder Rempp, *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, Darmstadt 1989 (= *Geschichte der Musiktheorie* 7), S. 146.

³³ Dahlhaus, *Untersuchungen*, S. 83.

³⁴ Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, S. 405.

³⁵ Ebda.

³⁶ Guy A. Marco, *Zarlino's Rules of Counterpoint in the Light of modern Pedagogy*, in: *MR* 22 (1961), S. 9.

³⁷ Gioseffo Zarlino, *The Art Counterpoint. Part Three of Le Istitutioni harmoniche 1558*, translated by G. A. Marco and Claude V. Palisca, New Haven 1968, S. 56.

Dennoch wäre die Behauptung willkürlich, solche Intervallfolgen stifteten keinen unmittelbaren Zusammenhang, was bereits Frieder Rempp zur Feststellung veranlaßte: „Die Kriterien dessen, was eine unmittelbar musikalischen Zusammenhang stiftende und damit die Klangfolge bestimmende Intervallprogression und was eine davon abgeleitete Intervallfolge ist, sind indessen nicht eindeutig zu bestimmen“³⁸.

Die in den Intervallverbindungen wirkende Energie des musikalischen Fortgangs, der sich zudem nicht auf eine Addition von Klangkontrasten reduzieren läßt, beschränkt sich nicht auf den Wechsel von imperfekten mit perfekten Konsonanzen. Ein derartiger Wechsel der Klangkontraste war erforderlich, solange Terzen und Sexten als Dissonanzen oder als nicht stabile Konsonanzen und daher als auflösungsbedürftig aufgefaßt wurden. Er zählt jedoch außerhalb der Klauseln in der Kontrapunktlehre seit den Zeiten von Tinctoris zu den *mandata arbitraria*. Wie Rempp aufzeigt, gestattet die von Tinctoris entwickelte, bereits erwähnte Systematik der Intervallfortschreitungen die Ableitung allgemeiner Prinzipien des Kontrapunkts, welche von den vier Grundregeln (perfekt — perfekt, perfekt — imperfekt, imperfekt — perfekt, imperfekt — imperfekt), die schon G. Diruta aufstellte und Fux nur wiederholte, nicht weit entfernt sind³⁹.

Je größer die Stimmenanzahl, desto mehr büßte das Kontrastprinzip des Intervallsatzes als Wechsel von Note gegen Note gesetzter konsonanter Intervalle verschiedener Intervallklassen seine einstige Bedeutung ein. Seit dem 15. Jahrhundert sorgte eine neue Art fließender Melodik unter Einbeziehung der Diminution und in Verbindung mit einer geregelten Dissonanzbehandlung, die vor allem bei Guilelmus Monachus und Tinctoris greifbar wird, nebst Beachtung der systematisierten Fortschreitungsregeln für den Zusammenhang des mehrstimmigen Satzes. Er entwickelte sich zum Akkordsatz. Der Contratenor als Füllstimme, die verschiedenartige Behandlung der Quarte je nach ihrem Verhältnis zur jeweils tiefsten Stimme und die Erscheinung des Solus Tenor gestatten auch bei sukzessiver Stimmenkomposition nicht, den mehr als zweistimmigen Satz als bloße Summe von Intervallsätzen zu interpretieren. Ein neues Verständnis der zunächst nur negativ bewerteten, wenngleich unvermeidlichen Dissonanz bestimmte die Kontrapunktlehre. Dahlhaus versucht, Jeppesens Unterscheidung zwischen der Synkopendissonanz als „primäres“ Phänomen von der Durchgangsdissonanz als „sekundäres“ mit dem Hinweis auf Zarlino zu entkräften, demzufolge auch die erstgenannte nur unauffällig als „verborgene“ Dissonanz auftrete⁴⁰, was folgende Ausführung der Synkopendissonanz nahelegt:



Notenbeispiel 3

im Gegensatz zu:



Notenbeispiel 4

³⁸ Rempp, S. 143.

³⁹ Ebda., S. 144.

⁴⁰ Dahlhaus, *Untersuchungen*, S. 113 f.

Daß sich letztere Ausführung offenbar erst im Zusammenhang mit dem Entstehen des modernen Taktbegriffs durchsetzte, verhindert die prinzipielle Scheidung von Synkopen- und Durchgangsdissonanzen jedoch nicht. Jeppesen weist mit Bezug auf Palestrinas Werk darauf hin, daß erstere — im Gegensatz zu letztgenannten — stets auf die ungerade Zahl der Halbnoten entfallen: „Es ist überhaupt nicht zu leugnen, daß man in der Vokalpolyphonie konsequent andere musikalische Mittel auf den Taktteilen, die in den modernen Ausgaben als betonte hervortreten, verwendete als auf den unbetonten“⁴¹. Das Ausmaß der Betonung „guter“ Zählzeiten bleibt ungewiß. Klaus-Jürgen Sachs macht darauf aufmerksam, daß der „Nachdruck, mit dem Tinctoris den »motus violentus« der »soni musici« und seine unterschiedlichen Auswirkungen auf die »partes notarum« anspricht“, die Meinung von Dahlhaus, „daß die Synkopensdissonanz vor dem 17. Jahrhundert noch »kein betonter Vorhalt, sondern ein halb verdeckter, allerdings wirkungsvoller Übergang zwischen zwei Konsonanzen«“ gewesen sei, fragwürdig erscheinen lasse⁴². Die Normen der Auflösung von Synkopensdissonanzen als eines wesentlichen Bestandteiles der Kontrapunktlehre werden durch eine ohnehin nur hypothetisch begründbare Differenz ihrer Betonung nicht berührt.

Wenngleich sich die Lehre des strengen Satzes nicht unmittelbar von Zarlino, dessen Autorität im 17. Jahrhundert unbestritten blieb, sondern von Fux herleitet, so knüpft dieser selbst doch in allen satztechnisch entscheidenden Belangen an die Kontrapunktlehre des 15. und 16. Jahrhundert an, deren Kontinuität außer Zweifel steht. Riemann verkannte die Bedeutung des *Gradus* als Kompositionslehre des *stylus antiquus*. Auch wenn sich dieser nach 1600 zunehmend auf die Kirchenmusik erstreckte, so blieb er — insbesondere im katholisch verbliebenen Bereich Deutschlands — in der Praxis bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts fest verwurzelt, weshalb Fux ohne Übertreibung sagen konnte, daß „nomine Contrapuncti Compositio intelligitur ad Artis Regulas elaborata“⁴³. Noch 1733 befürwortete er die Anstellung von Matteo Pallota „als Compositor für die Kay.[serliche] Capelle in einer Gattung Composition, welche ohne Orgel und Instrumenten pflegen abgesungen zu werden“, weil „von dergleichen Arth Composition in der kay. Capellen ein zimblicher abgang ist und hierin nit ein ieder Compositor reusciret“⁴⁴. Was der im obigen zweiten Punkt erwähnten Kritik aber vor allem widerspricht, ist das Verhältnis zwischen *stylus antiquus* und *stylus modernus*, der seit dem 17. Jahrhundert alle musikalischen Gattungen erfaßte und zahlreiche neue ermöglichte. Im Verständnis der damaligen Zeit galt die *prima pratica*, die dem *stylus antiquus* entspricht, nicht als Gegensatz zu der von Claudio Monteverdi verkündeten *seconda pratica*, sondern als deren Grundlage, was Heinrich Schütz in die bekannten Worte faßte, daß „in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angehen / und dieselben gebührlich handeln

⁴¹ Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, S. 15.

⁴² Sachs, *Die Contrapunctus-Lehre im 14. und 15. Jahrhundert*, in: Hans Heinrich Eggebrecht [u. a.], *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt 1984 (= *Geschichte der Musiktheorie* 5), S. 253.

⁴³ Fux, *Gradus*, S. 45.

⁴⁴ Ludwig Ritter von Köchel, *Johann Josef Fux*, Wien 1872, S. 439.

oder tractiren könne / er habe sich dann vorhero in dem Stylo ohne den Bassum Continuum genugsam geübet“⁴⁵.

Ähnlich lief die Argumentation des von Schütz geschätzten Marco Sacchi (*Breve discorso sopra la musica moderna*, Warschau 1649) darauf hinaus, einerseits „eine klare Trennungslinie zwischen *prima* und *seconda pratica* zu ziehen“, andererseits aber „zu zeigen, daß es trotz aller augenfälligen Unterschiede eine Ebene der Gemeinsamkeit gab, und zwar nicht nur in den allgemeinen Voraussetzungen, dem rationalen, zahlhaften Fundament der Musik, der »forma« nach Zarlinos Terminologie, sondern ebenso auf dem Boden der praktischen Musik- und Satzlehre, deren Grundlagen auch in der im *stile moderno* komponierten Musik verbindlich blieben“⁴⁶.

Unter Verwendung des Figurenbegriffs entwickelte der Schütz-Schüler Christoph Bernhard auf der Basis der Satzlehre des *stylus antiquus* bzw. *gravis* jene des *stylus modernus* bzw. *luxurians*, worin ihm eine Reihe von Theoretikern, u. a. in Süddeutschland und Österreich, wie Johann Kaspar Kerll, Alessandro Poglietti, Johann Jacob Prinner und Johann Baptist Samber, folgten, was beweist, daß Glaubensgegensätze das Verständnis beider Stile und deren Satztechniken als unzertrennliche Einheit weder berührten noch beeinflussten. Es ist irrig zu glauben, daß der Generalbaß als systematische Lehre der Bildung von Akkorden und deren Verbindung die Kontrapunktlehre entthront habe. Beide gründen auf dem Konsonanzprinzip. Die neuen melodischen Möglichkeiten, welche die Generalbaßstütze bot, bleiben auf die Kontrapunktlehre bezogen. Der Wiener Hofkapellmeister Antonio Bertali spricht von einer „*compositio regularis*“ und „*irregularis*“, welche „erst durch den untergezogenen Bassum continuum rectificiert würd“, und der Salzburger Hoforganist Samber läßt seiner ausführlichen Generalbaßlehre eigens eine auf seinen eigenen Unterricht bei Andreas Hofer und Georg Muffat beruhende Kontrapunktlehre folgen, weil man zur Komposition „nur durch langwürige Mühe und Fleiß auch mit genauister Beobachtung der Grund-Reglen gradatim gelangen kan/und nicht allein die Fundamenta des regulirten Basses zu verstehen gnug ist“⁴⁷.

Die Dreiklangskonsonanz als harmonische Grundlage ermöglichte eine Fülle satztechnischer Neuerungen, die als Lizenzen von Stimmführungsregeln der *compositio regularis* selbst dort noch verstanden wurden, wo sich ein Dreiklang mit einer frei eintretenden Septime verbindet, was deren Bezeichnung als *anticipatio transitus* rechtfertigt. Denn als auflösungsbedürftige Akkorddissonanz verleugnet sie ihre Herkunft aus der Stimmführung nicht. Kontrapunkt wird nicht als Gegensatz, sondern als Voraussetzung eines in allen Stimmen korrekt ausgeführten Generalbasses verstanden.

⁴⁵ Heinrich Schütz, *Geistliche Chor-Musik*, Dresden 1648, Vorrede.

⁴⁶ Renate Groth, *Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert*, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert, Antikenrezeption und Satzlehre* von F. Alberto Gallo [u. a.], Darmstadt 1989 (= *Geschichte der Musiktheorie* 7), S. 323.

⁴⁷ Federhofer, *Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Mf* 11 (1958), S. 274. Ders., *Ein Salzburger Theoretikerkreis*, in *AML* 36 (1964), S. 50 ff. — Johann Baptist Samber, *Continuatio ad manuductionem organicam*, Salzburg 1707, S. 159 f.

Bereits der spätmittelalterliche *contrapunctus diminutus* erforderte zu seiner Erklärung die Bezugnahme auf den *contrapunctus simplex*, als dessen Prolongation er galt. Nicht anders verfährt Fux, wenn er die von seinem Schüler zunächst mißverständene *figura variationis* und *anticipationis* auf Fortschreitungen bezieht bzw. zurückführt, die dem strengen Satz entsprechen⁴⁸. Trotz der stilistischen Zweiteilung wurde an der Einheit der Kompositionslehre festgehalten, was Mizler — im Sinn von Fux — kurz und bündig in den Satz zusammenfaßte: „Der Grund der Setzkunst bleibt unverrückt, es mag sich der Geschmack ändern, wie er will“⁴⁹.

Die bis dahin geltende einheitliche Satzlehre unterbrach erst Jean-Philippe Rameau. Sein die Musiktheorie revolutionierender Versuch, Prinzipien der Harmonik zu begründen, wies der neuzeitlichen theoretischen und praktischen Harmonielehre den Weg. Durch sie schien die bisherige Kontrapunktlehre obsolet zu werden. Im Gegensatz zu ihrer im Kern unbestrittenen Einheit blieb jedoch die neu entstandene Harmonielehre bis zur Gegenwart von scheinbar unüberwindlichen Gegensätzen beherrscht, die zugleich ihr Verhältnis zum Kontrapunkt belasteten. Darüber, was unter harmonisch-tonaler Logik zu verstehen und wie sie zu begründen ist, liegt nur hinsichtlich ihrer allgemeinen Grundlagen Übereinstimmung vor. Unbestritten bleiben nur elementare Fakten, nämlich die Konsonanz von Dur- und Moll dreiklängen als Materialgrundlage im Gegensatz zu den als Dissonanzen eingestuften übrigen Mehrklängen sowie die Quintverwandtschaft von Dur-Dreiklängen als Voraussetzung für das Prinzip der dominantischen Tonalität einschließlich des Tonika- und Dominantbegriffs. Aber wie die Akkorde und ihre Verbindungen im realen Satzverlauf zu deuten sind, bleibt umstritten und von differierenden Höreinstellungen sowie unterschiedlichen musiktheoretischen Überlegungen abhängig. Bezogen auf das hiervon mitbetroffene Verhältnis von Kontrapunkt und Harmonik wurden gegensätzliche Deutungen verfolgt, die unvereinbare Ergebnisse zeitigten. Entweder absorbiert Harmonik den Kontrapunkt, indem Elemente der Stimmführung zur Begründung des Harmoniebegriffs herangezogen werden, oder letzterer bleibt strikt auf die vertikale Dimension bezogen, ohne die Zuständigkeit des Kontrapunkts für die Belange der Stimmführung einzuschränken. Beide Wege wurden mit unterschiedlichem Erfolg beschritten. Den ersten verfolgten Rameau und Riemann. Ihren Systemen ist — trotz tiefgreifender Unterschiede — gemeinsam, daß Elemente der Stimmführung harmonisch umgedeutet werden. Rameau substituierte die reale Baßstimme als Bestandteil des Kontrapunkts durch die *basse fondamentale*, Riemann die Stimmführung durch den Begriff der harmonischen Funktion. Seine Ableitung des Leittonwechselklanges stellt nur ein besonders typisches Beispiel dieses Verfahrens dar. Zwar bleibt hier wie dort ein durch Harmonik unerklärter Rest an Bestandteilen der Stimmführung zurück, in welchem die Harmoniebedeutung scheinbar suspendiert ist. Er reicht jedoch zur Begründung und Notwendigkeit einer Kontrapunktlehre im bisherigen Sinn nicht aus. Vielmehr wird der musikalische Verlauf als Folge von harmonisch-logisch aufeinander und insgesamt auf eine Tonika bezogener Akkorde gewertet. Inbegriff einer derartigen An-

⁴⁸ Fux, *Gradus*, S. 217 ff.

⁴⁹ In Lorenz Christoph Mizlers Vorrede zu seiner Übersetzung des *Gradus ad Parnassum*, Leipzig 1742, 2^v

schauung ist das Kadenzschema zwecks Darstellung einer auf Stufen oder harmonische Funktionen reduzierbaren Folge von Akkorden. Daß solcherart die Kontrapunktlehre im herkömmlichen Sinn überflüssig wird, erscheint einleuchtend, obwohl sie in die üblichen vierstimmigen Schulbeispiele der Harmonielehren erneut Eingang findet, nachdem sie aus ihr eliminiert worden war, sobald die Stimmführung ihre vermeintliche Hilfe zur Mitbegründung harmonischer Funktionen geleistet hatte.

Rameaus Lehre, die insbesondere durch Wilhelm Friedrich Marpurg Verbreitung in Deutschland fand, stieß bereits auf den Widerspruch von J. S. Bach, wie sein Sohn Carl Philipp Emanuel bezeugt⁵⁰. Obwohl ihr Einfluß noch in der Fundamentbaßtheorie, der auch Schönbergs Harmonielehre verpflichtet ist, weiterwirkte, fand sie — ebenso wenig wie Riemanns Funktionstheorie, die sich wohl im mittel- und norddeutschen Bereich, jedoch nicht in Österreich Geltung verschaffen konnte, — allgemeine Anerkennung. Letztgenannter erwuchs vor allem in Heinrich Schenker ein namhafter Kritiker. Er beschritt den angedeuteten zweiten Weg, indem er Kontrapunkt und Harmonik begrifflich voneinander trennte, ohne jedoch Elemente der Stimmführung durch harmonische Funktionen zu ersetzen. Infolgedessen gewann die Lehre des strengen Satzes ihr altes, von Fux verbrieftes Recht zurück. Zwar bediente sich ihrer auch Schönberg in seinem Unterricht, konnte aber keine andere Erklärung für sie heranziehen, als daß sie geeignet sei, „Sinn für Form, Balance und musikalische Logik zu vermitteln“⁵¹, ohne doch ihren Zusammenhang mit der Praxis begründen zu können, so daß der gegen sie erhobene Vorwurf, Petrefakt eines überholten Lehrsystems zu sein, nicht ausgeräumt erscheint. Schenker verfolgte hingegen die von Theoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts bereits vorgezeichnete Idee eines Zusammenhangs zwischen strengem und freiem Satz, indem dessen Stimmführung als eine durch die Harmonik ermöglichte Prolongation des ersteren gedeutet wird. Dadurch findet die Lehre des strengen Satzes in zweifacher Hinsicht eine sachliche Begründung:

Erstens fällt ihr die didaktische Aufgabe zu, auf der Basis der Diatonik als Grundlage der Mehrstimmigkeit Simultan- und Sukzessivintervalle samt den vielfältigen Möglichkeiten ihrer Verbindung und Aufeinanderfolge sowie den prinzipiellen Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz hinsichtlich der Satztechnik darzustellen⁵².

Zweitens wird dem strengen Satz jene Bedeutung zuerkannt, die ihm — der historischen Entwicklung entsprechend — als Grundlage des freien Satzes entspricht.

Dieser Gesichtspunkt berechtigt Schenker dazu, Erscheinungen des freien Satzes auf solche des strengen zurückzuführen. Die Auskomponierung als horizontale Entfaltung der Harmonik verbindet sich mit einer im strengen Satz verwurzelten Stimmführung die durch Reduktion des Satzes sichtbar gemacht wird. Die Anwendung eines solchen Verfahrens kann schon an folgendem satztechnischen Detail Einsichten eröffnen: Kurth deutet an folgender Stelle aus J. S. Bachs *Menuet G-Dur* (BWV 843, Takte 28—29, den mit X bezeichneten Ton *d* als „frei von dem Harmonieton *c* abspringend“,

⁵⁰ Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* 2, Abt. 3, Berlin und Königsberg 1779, S. 188.

⁵¹ Arnold Schönberg, *Vorschule des Kontrapunkts*, Wien 1977, S. 32.

⁵² Heinrich Schenker, *Kontrapunkt*, Halbbd. 1, Stuttgart und Berlin 1910, S. 15f.

weil *d* „nach harmonischer Gesetzmäßigkeit [...] als Durchgang oder Nebennote behandelt und sekundweise weitergeführt werden“ müßte⁵³.



Notenbeispiel 5

Oswald Jonas nimmt auf dieses Beispiel Bezug und weist im Sinne Schenkers als dessen Gerüst einen Außenstimmensatz nach, der eine Analogie zur zweiten Gattung des von Kurth verpönten strengen Satzes bildet, indem — hier wie dort — das Gesetz der Konsonanz eine Prolongation mittels eines Durchgangs erfährt:



Notenbeispiel 6

Gleichviel, ob die Reduktion auf die zwei-, drei- oder vierstimmige Grundform erfolgt, bleibt *c* im Baß Durchgang. „Kurth kommt mit der Regel »Note gegen Note«, hört daher fälschlich *c* und *e* wirklich zusammen und bemerkt nun, daß Bach in seiner »Kühnheit« sich nicht an solch lächerliche Regel hält! Kurth selbst bleibt eben bei der »ersten Gattung« stehen und kann so leicht die Lehrmethode des Kontrapunktes für »methodischen Wust« und »gehaltlosen Schematismus« erklären⁵⁴. Damit dürfte sich auch der Einwand von Riemann erledigen, daß „die Anwendung der Regeln Fux' auf die Werke Bachs zu ganz schiefen Urteilen“ führe⁵⁵.

Die Harmonik als vertikale Komponente des Satzes, nämlich als Verhältnis der Stufen zueinander, bleibt im Sinn Schenkers von der Stimmführung unabhängig. Insofern besteht zwischen ihm und Dahlhaus eine gewisse Übereinstimmung, als letzterer den harmonischen Sinn einer Akkordkadenz auch bei absurder Stimmführung gewahrt sieht⁵⁶. Aber gerade deswegen ist seine Schenker-Kritik abwegig. Für Schenker liegt — im Gegensatz zu Dahlhaus — der Sinn der Tonalität nicht in der Akkordkadenz, sondern im Ursatz beschlossen, der mit dem Terzzug in der Oberstimme und der Quintbrechung im Baß als zeitlicher Entfaltung eines Dur- oder Molldreiklanges zugleich ein kontrapunktisches und harmonisches Ereignis veranschaulicht. Dahlhaus mißverstehet Schenker, wenn er unter Bezugnahme auf die alte Diskant-Tenor-Klausel

⁵³ Kurth, *Grundlagen*, S. 513, Beispiel Nr. 452.

⁵⁴ Oswald Jonas, *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*, Wien 1972, S. 46f. Vgl. ferner John Rothgeb, *Strict Counterpoint and Tonal Theory*, in: *Journal of Music Theory* 19 (1975), S. 260ff. — Obiger Kommentar zu Kurth ist entnommen meiner Schrift *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*, Wien 1981 [= *Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung* 27], S. 50f.

⁵⁵ Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, S. 415.

⁵⁶ Dahlhaus, *Untersuchungen*, S. 59: „Eine Stufenfolge wie IV—V—I oder eine Funktionenfolge wie S—D—T besagt nichts über die Stimmführung, die absurd sein kann, ohne die ‚harmonische Logik‘ aufzuheben“.



Notenbeispiel 7

feststellt: „Einerseits ist also der ‚Terzzug‘ als Zentrum einer Kadenz eine geschichtliche Erscheinung und nicht ein ‚Urphänomen‘. Und andererseits verlor er seine Relevanz, als die Akkordkadenz entstand, die Schenker aus ihm zu deduzieren versucht“⁵⁷. Abgesehen davon, daß Dahlhaus — entgegen seiner bereits erwähnten Feststellung — nun doch wieder die Kadenz mit der Stimmführung vermengt, ist seine Argumentation brüchig. Unbeschadet der Frage, ob Urphänomen oder geschichtliche Erscheinung, schließt die Identität einer Tonfolge, im vorliegenden Fall von e - d - c, nicht jene ihrer Funktion ein, und der Terzzug Schenkers ist nicht das „Zentrum einer Kadenz“, sondern die Oberstimme eines „Ursatzes“, der mit einer Akkordkadenz nicht identisch ist. Hinsichtlich des Verhältnisses Kontrapunkt — Harmonik steht Dahlhaus als Musiktheoretiker in der Nachfolge von Rameau und Riemann. Er begreift die Entwicklung von Zarlino zu Rameau als Übergang von der Intervallprogression zur *basse fondamentale*⁵⁸. Demzufolge wird der Kontrapunkt scheinbar unvermittelt heimatlos. In der daraus resultierenden Leugnung der Einheit von strengem und freiem Satz erblickt Schenker die Ursache für die seit dem 18. Jahrhundert ständig zunehmende Entfremdung von Theorie und Praxis, wie sie im Zwiespalt von Lehre und Komposition bei Anton Bruckner kraß in Erscheinung tritt. Johannes Brahms erkannte die Trennung von Komposition und deren Lehre. Gegenüber Gustav Wendt beklagte er, daß er „aus den dicken Büchern von [Adolf Bernhard] Marx“, dessen vierbändige Kompositionslehre ein Standardwerk in der Mitte und zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellte, nichts gelernt habe⁵⁹. Die von Dahlhaus — unter Berufung auf Schönberg — als „wahrhaft neutral“ bezeichnete, in Wahrheit jedoch utopische Harmonielehre ist ein bloßes Denkmodell⁶⁰. Schenkers Bemühen, den in der Praxis vollzogenen Zusammenschluß von Kontrapunkt und Harmonielehre, der allein Gegenstand einer Lehre des freien Satzes sein kann, theoretisch zu begründen, führt unweigerlich zum *Gradus ad Parnassum* von Fux zurück. Die überzeitliche Bedeutung dieses Werkes für die abendländische Mehrstimmigkeit erklärt das Interesse, welche — wie eingangs dargelegt — ihm von den Meistern der Wiener Klassik und bis zur Gegenwart in bemerkenswertem Ausmaß zuteil geworden ist. Auf den strengen Satz bezogen trifft zu, was Walter Wiora in Hinblick auf das „Fortsetzen von Grundgedanken im Wechsel des Zeitgeistes“ sagt. Sie „waren nicht an nur ein Zeitalter gebunden, sondern haben Epochengrenzen überschritten, wie wenn man auf einer langen Reise verschiedene Länder durchquert. Mit dieser Feststellung wird nicht Ewigkeit dieser Ideen behauptet, sondern nur ihre lange Lebensdauer. Auch ist diese Lebensdauer nicht als Immergleichheit zu verstehen. In neuen Zusammenhängen erhielten sie neuen Stellenwert, und indem sie geschichtlich lebendig waren, machten sie Wandlungen durch“⁶¹.

⁵⁷ Ebda., S. 40.

⁵⁸ Ebda., S. 84.

⁵⁹ Max Kalbeck, *Johannes Brahms I/1*, Berlin 3. Auflage 1912, S. 34.

⁶⁰ Dahlhaus, *Die Musiktheorie*, Teil 1, S. 86. Vgl. dazu meine diesbezüglichen Bemerkungen, in: *Heinrich Schenker (1868–1935) und Arnold Schönberg (1874–1951) als Musiktheoretiker*, in: *StMw* (im Ersch.).

⁶¹ Walter Wiora, *Zeitgeist und Gedankenfreiheit*, in: *Mf* 26 (1973), S. 13f.

KLEINE BEITRÄGE

Musikaliengestaltung im Vergleich: J.S.Bachs „Dritter Teil der Klavierübung“ in verschiedenen Drucken

von Helene Wanske, Hamburg

Die schriftliche Fixierung eines musikalischen Werkes kann nach zwei verschiedenen Gesichtspunkten erfolgen, zwei verschiedene Ziele im Auge haben: zum einen eine Sichtbarmachung der Kompositionsstruktur, zum anderen eine Anweisung zur spielpraktischen Ausführung. Besonders bei Notierung von polyphoner Mehrstimmigkeit in einem System — so bei Klavier- und Orgelwerken — geraten diese Ziele nicht selten in Konflikt zueinander.

Die Notation von Werken für Tasteninstrumente auf zwei Systemen geschieht zunächst aus Gründen der Tonhöhenanordnung: Um die Notation im Violinschlüssel von derjenigen im Baßschlüssel abzuheben, sind die zwei Systeme deutlich voneinander getrennt. Gleichzeitig wird diese Aufteilung eines ‚Oben‘ und ‚Unten‘ als eine spielpraktische Notation genutzt und in der Regel gleichgesetzt mit einer Verteilung der zu spielenden Noten auf die rechte und linke Hand. Dieser in beiden Fällen technische Notbehelf darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich bei der Komposition um ein klangliches Ganzes handelt, das sich nicht künstlich in zwei Hälften teilen läßt. (Anders verhält sich die Sache natürlich bei Kompositionen mit eindeutiger Trennung von Melodie und Begleitung.)

Die Aufteilung einer ganzheitlich zu sehenden Komposition in zwei Systeme hat für die Wahrnehmung ihrer Struktur sicherlich Konsequenzen; somit ist es nicht unerheblich, wie diese Aufspaltung erfolgt.

Ein Vergleich von Drucken aus verschiedenen Jahrhunderten¹ soll der Frage nachgehen, wie die verschiedenen Ausgaben mit der Anordnung der Komposition verfahren sind, und welche unterschiedlichen Auffassungen daraus resultieren können.

Für die Originaldrucke ist der geringe Raum zwischen den Systemen charakteristisch, der zusammen mit den durchgezogenen Hilfslinien und einer mittig stehenden C-Linie für beide Systeme einen gewissen Zusammenhalt der Systeme gewährleistet. Der Eindruck eines Ganzen der beiden Systeme ergibt sich weiterhin dadurch, daß der Raum zwischen den Systemen typographisch vielfach genutzt wird: Zeichen sowohl des unteren als auch des oberen Systems ragen weit in diesen Raum hinein, ja stoßen sogar in einigen Fällen an bzw. in das ‚andere‘ System (z.B. im *Präludium* in den Takten 8 oder 9) und berühren sich gegenseitig. Die Gründe hierfür sind — außer in dem engen Raum — in der Tatsache zu suchen, daß die Stiele bei ausreichend vorhandenem Platz ihre volle Länge (von drei Zwischenräumen des Systems) behalten und nicht — wie heute üblich — in bestimmten Fällen² gekürzt werden. Der ‚weiße‘ (linienlose) Raum zwischen den Systemen ist in den Originaldruckten (besonders in dem des *Christe*) als eigener, zusätzlicher Notationsraum aufgefaßt und benutzt worden und nicht als ‚behelfsmäßige‘ Fortsetzung des Fünfliniensystems: Im *Präludium*, noch stärker aber im *Christe* steht die C-Linie (als einzig benutzte ‚Hilfslinie‘) häufig mittig zwischen beiden Systemen und gilt gleichermaßen für das untere und obere System. Diese gemeinsame C-Linie ist aufgrund ihrer veränderten Position in der Vertikalen (sie setzt nicht die im System üblichen Abstände zwischen den Linien fort) nicht mehr als Hilfslinie im heutigen Sinne anzusehen.

¹ Für den Vergleich wurden das *Präludium Es-dur* (BWV 552,1) und das Choralvorspiel *Christe, aller Welt Trost* (BWV 673) in den Originaldruckten von 1739, in der Peters-Ausgabe von 1900 (= PA) und in der *Neuen Bach-Ausgabe* von 1969 (= NBA) herangezogen (vgl. die Notenbeispiele im Anhang dieses Beitrags).

² So bei Balkengruppen und Hineinragen der Stiele in den Raum zwischen den Systemen.

Christe, aller Welt Trost
Originaldruck

10.

Christe
aller Welt
Trost

Peters-Ausgabe (PA)

Neue Bachausgabe (NBA)

Präludium Es-dur
Originaldruck

1
Präludium
pro
Organo pleno

3 4

Pedal

The original printed score for the 'Präludium pro Organo pleno' in E major. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single system with a 'Pedal' marking. The score includes a first ending bracket and measures numbered 3 and 4.

Peters-Ausgabe (PA)

MANUAL.
1.

PEDAL.

3

The Peters-Ausgabe (PA) score for the 'Präludium pro Organo pleno'. It is presented in two systems. The first system is divided into 'MANUAL.' and '1.' parts, and a 'PEDAL.' part. The second system continues the musical notation. A first ending bracket is present, and measure 3 is indicated.

Neue Bachausgabe (NBA)

1 3 4

7 5

The Neue Bachausgabe (NBA) score for the 'Präludium pro Organo pleno'. It is presented in two systems. The first system includes measures 1, 3, and 4. The second system includes measures 7 and 5. The score is written in a standard piano format with treble and bass clefs.

Ferner werden im *Christe* die Noten in dem Raum zwischen den Systemen locker auf ihre Linien positioniert, so daß der Raum zwischen den Systemen voll ausgefüllt wird und die Noten der zweiten und dritten Stimme nicht strikt dem oberen oder unteren System zugewiesen werden, so wie das in der PA der Fall ist³

Die PA lehnt sich hinsichtlich der Verteilung des Notentextes auf die Systeme (und damit auch vielfach hinsichtlich der Stielrichtungen) an die Originaldrucke an. Damit wird ähnlich wie in den Originaldrucken auch ein gewisser Zusammenhalt zwischen den Systemen erreicht. Jedoch bewirkt im *Christe* die feste Zuordnung der Mittelstimmen zum oberen oder unteren System, das damit verbundene ‚Hin- und Herwandern‘ der Stimmen (vermutlich, um eine Notation auf Hilfslinien zu vermeiden), besonders aber das „Knie“ (wechselnde Stielrichtungen in einer Balkengruppe, z.B. in den Takten 2 und 4) einen Bruch in der Optik und eine gewisse Unruhe, die das Verfolgen der Mittelstimmen erschweren. Wird im Originaldruck des *Christe* der Autonomie der Mittelstimmen auch graphisch Rechnung getragen, indem sie — sofern es der Raum zuläßt — ihre eigenen Stiele ‚selbstbewußt‘ in die gleiche wie die benachbarte Stimme stielen (z.B. in Takt 2, 1. und 2. Stimme), stielt die PA die Mittelstimme je nach ihrer Zugehörigkeit zum unteren oder oberen System nach oben bzw. nach unten, sozusagen als ‚Gegenpol‘ zu den Außenstimmen, so daß sich hier keine geschlossene Wahrnehmung einer kontinuierlich verlaufenden Stimme ergibt.

Ein kontinuierliches Verfolgen der Mittelstimmen wird auch im Originaldruck durch wechselnde Stielrichtungen innerhalb einer Stimme erschwert. Immerhin wahrt der Stecher (Balthasar Schmid) eine gewisse Geschlossenheit, indem er innerhalb einer Achtelgruppe meistens die gleiche Stielrichtung beibehält, während die PA das bereits genannte „Knie“ verwendet.

Besonders schwierig wird sowohl im Originaldruck des *Christe* als auch in der PA das Verfolgen der Mittelstimmen, wo in einem System Zweistimmigkeit in Dreistimmigkeit übergeht (z.B. in den Takten 4–6), da hier innerhalb einer Stimme mehrfach die Stielrichtungen gewechselt werden. Hierbei muß — wie oben schon angedeutet — betont werden, daß der Stecher des Originaldrucks nicht unbedingt von der ‚moderneren‘ Regel ausgeht, obere und untere Stimme in einem System in entgegengesetzter Richtung zu stielen, wie z.B. die Takte 2 und 4 (1. Takthälfte) zeigen. Die Stellung der Stiele werden bei B. Schmid nicht primär musikalisch, sondern eher typographisch bestimmt, d.h. sie richten sich nach dem vorhandenen Platz, zu dem eben wesentlich auch der Raum zwischen den Systemen zählt. Vielfach erweckt die Behandlung der Stielrichtungen bei B. Schmid den Eindruck, als wenn er weniger die Stimmen innerhalb desselben Systems entgegenstielet, sondern vielmehr die Stimmen des oberen gegen diejenigen des unteren durch unterschiedliche Stielrichtungen voneinander abhebt und das erste und zweite System zugleich der mittigen C-Linie wie ein einheitliches 11-Liniensystem auffaßt. So liest sich auch der erste Takt des *Christe*, wo 1. und 2. Stimme, obwohl in zwei verschiedenen Systemen positioniert, gegeneinander gestielet werden (vgl. dagegen die PA).

Die NBA verfährt ganz anders. Sie geht von dem Prinzip zweier strikt voneinander getrennten Systeme aus, die wie zwei ‚Stimmen‘ geführt werden, wobei die Mehrstimmigkeit gleichmäßig zwischen dem oberen und unteren System aufgeteilt wird. Der Eindruck von zwei bewußt getrennten Stimmen wird dadurch verstärkt, daß der Raum zwischen beiden Systemen wesentlich größer als bei den anderen Drucken ist. Dieser zusätzliche Raum ist allerdings auch notwendig: Aufgrund der strikten Zuweisung von 1. und 2. Stimme zum oberen und 3. und 4. Stimme zum unteren System wird er gebraucht, um die vielen Hilfslinien und die — nach heutiger Stichregel geführten — in entgegengesetzte Richtungen laufenden Stiele unterzubringen. Dem Nachteil eines ‚Auseinanderfallens‘ der Komposition in zwei ‚Stimmen‘ steht hier der Vorteil von Übersichtlichkeit gegenüber: Alle Stimmen lassen sich in ihrem Verlauf einwandfrei nachvollziehen, da sie konsequent in die gleiche Richtung gestielet werden und die Stimmenanzahl konstant bleibt.

³ Die durchgezogenen Hilfslinien, die mittige Position einer gemeinsamen C-Linie sowie die Raumnutzung zwischen den Systemen mögen als Reminiszenz früherer Systemanordnungen (zwei Systeme von je 6 bis 8 Linien oder ein System von 12 bis 13 Linien) interpretiert werden.

Durch die eindeutige Stimmenzuweisung in der NBA werden klangliche Bezüge jeweils zwischen den Stimmen desselben Systems optisch deutlich herausgestellt: so z.B. die ‚homophone‘ Stimmführung (Sextparallelen) von 1. und 2. Stimme in Takt 2 und von 3. und 4. Stimme in Takt 4 (jeweils 1. Takthälfte) im *Christe*, die durch das ‚Springen‘ der Mittelstimmen im Originaldruck und in der PA verschleiert wird. Andererseits drückt sich in den beiden älteren Ausgaben durch das ‚Wandern‘ der Mittelstimmen, durch die Nutzung des Raumes zwischen den Systemen optisch eher eine ‚tonräumliche‘ Polyphonie aus, die in vertikaler Hinsicht eine Anbindung der Mittelstimmen an die Außenstimmen schafft und so eher den Eindruck eines Ganzen erweckt, als das bei der NBA der Fall ist.

Das Prinzip der NBA, die Komposition in zwei zweistimmige Systeme aufzuspalten, erklärt auch die Terzschreibweise in den Takten 3 und 4 (oberes System) des *Präludiums*: Fassen die älteren Drucke diese Stelle durch die getrennte Stielung der Noten als echte Fünfstimmigkeit (beider Systeme zusammen) auf, liest sich die homophone Notierung der NBA (as und f sitzen am selben Stiel) als eine vorübergehende Aufspaltung der Oberstimme in einen Doppelklang. (Bei allen anderen Klängen mit gleichen Notenwerten werden die Noten hingegen stimmig in verschiedene Richtungen gestielt, um einer konsequenten Vierstimmigkeit Ausdruck zu verleihen.) Hinsichtlich der Pausenschreibung in Takt 3 verhalten sich die älteren Ausgaben allerdings nicht konsequent: Als Vorbereitung für die nachfolgende, polyphon notierte Fünfstimmigkeit müßte auch die Pausenanzahl in den Manualsystemen in vertikaler Richtung jeweils „fünf“ statt „vier“ lauten.

Durch das ‚Wandern‘ der Stimmen im *Christe* des Originaldrucks und der PA ergibt sich in den Takten 4–10 eine Dreistimmigkeit im oberen System — eine Notation, die Probleme für die Darstellung der Stimmigkeit nach sich zieht. (Dieser Schwierigkeit ist die NBA durch ihre konsequent zweistimmige Notation pro System aus dem Weg gegangen.) Zur gleichen Zeit Erklingendes kann wegen der Stiele, die in die gleiche Richtung laufen, nicht mehr auf gleicher Position stehen; die ‚bildliche‘ Darstellung der Vertikalen der Komposition ist somit eingeschränkt. In der PA wirkt sich dieser Mangel besonders bei ‚homophonen‘ Klängen (gleicher Notenwerte, so in den Takten 7 und 10) negativ aus. Der Originaldruck umgeht dieses Problem einmal durch Stielverkürzung: Die Notenköpfe stehen dadurch auf gleicher Vertikale. Allerdings stößt diese Notationsweise (in dem ohnehin schon kleinen Format) bei kleineren Intervallen (z.B. Takt 7) an die Grenzen der Lesbarkeit. Einen anderen Kunstgriff wendet B. Schmid in den Takten 4, 9 und 10 an, um die Notenköpfe auf die gleiche Position setzen zu können: Er verlängert (in horizontaler Richtung) den Notenkopf (wodurch eine kleine Kerbe zwischen Notenkopf und Stiel entsteht) und/oder schwenkt den Stiel nach rechts (Takt 10)⁴.

Besonders problematisch für eine ‚kompositionsgerechte‘ Notierung ist aufgrund seiner kleinen Intervalle der erste Klang in Takt 5 des *Christe*. In der PA steht ein optisches Nacheinander aller drei Noten im Widerspruch zu dem akustisch Gleichzeitigen. Die Situation wird durch die Punktierungen der zwei oberen Stimmen erschwert, da (wegen der Wertpunkte und des Terzabstandes) die Notenköpfe weiter als sonst auseinandergerückt werden müssen (vgl. dagegen T. 7). Eine Positionierung des f' auf gleicher Vertikale wie h' ist in der PA außerdem durch das Warnakzidenz erschwert. Dem Stecher des Originaldrucks hingegen gelingt es wiederum, alle drei Noten auf die gleiche Vertikale zu bringen, indem er diesmal die ‚schwarzen‘ Köpfe z.T. mit dem ‚weißen‘ verschmilzt — ein Vorgehen, das wegen des viel kleineren Notenkopfausmaßes der halben Note, so wie er heute noch Standard ist, in der PA gar nicht möglich gewesen wäre. Außerdem erleichtert sich B. Schmid insofern die Darstellung, als er auf das Warnakzidenz verzichtet. Ist auch die Vertikale im Originaldruck eingehalten, so bringt die Notation doch durch das teilweise Verdecken der Köpfe, durch die Stielstellung (der oberen Stimmen) und durch die Positionierung des Wertpunktes der 3. Stimme, für den nicht genügend Raum zur Verfügung steht, Nachteile für die Lesbarkeit mit sich.

⁴ Die Notationsform der ‚Kerbe‘ war bei Noten mit Stiel rechts zu der Zeit häufig anzutreffen.

Zum Abschluß sei noch erwähnt, daß in Takt 24 (unteres System) des *Christe* einzig der Originaldruck eine korrekte, d.h. stimmige Wertpunktstellung liefert. Die PA und die NBA hingegen begnügen sich mit einem einzigen Punkt für beide Stimmen, obwohl es — entsprechend der Stimmenanzahl — zwei Stiele gibt; genau genommen bekäme nach dieser Notation der Baß lediglich den Wert einer Viertelnote.

Die Frage nach der spielpraktischen Notation, d.h. einer Nutzung der Aufspaltung des Notationsfeldes in oberes und unteres System für die rechte und linke Hand braucht für die Originaldrucke in diesem Zusammenhang nicht diskutiert zu werden, da sie nicht von einer strikten Trennung eines ‚Oben‘ und ‚Unten‘ ausgehen. Bei der PA geschieht die Zuordnung des Notentextes zum oberen und unteren System nicht nach dem Gesichtspunkt der spielpraktischen Ausführung, sondern hat notationstechnische Gründe, eben die Vermeidung von Hilfslinien. Auch die Notation in der NBA ist nur bedingt spielpraktisch ausgerichtet, da sie — wie oben beschrieben — bewußt nach der Kompositionsstruktur angelegt ist: der Darstellung von jeweils zwei Stimmen. Es braucht nicht besonders betont zu werden, daß mindestens bei polyphoner Musik eine spielpraktische Notation Grundzüge der Kompositionsstruktur verschleiern würde. Damit erhebt sich die Frage, ob nicht eine partiturmäßige Anlage auch für die Notation von Werken für Tasteninstrumente in bestimmten Fällen ‚musikalischer‘ wäre.

Ein Rückblick in die Geschichte zeigt, daß unser heutiges zwei-systemiges Notationsfeld keineswegs als ideale Form von polyphoner Klaviermusik angesehen wurde. So finden sich in der englischen Klaviermusik des 16. Jahrhunderts Stücke, die auf die heute übliche Trennung verzichteten und stattdessen auf einem System mit 12 oder 13 Linien notiert waren. Noch im 17. Jahrhundert wurden für polyphone Kompositionen gern — neben den durchaus gebräuchlichen Klaviersystemen im heutigen Sinne — Klavierpartituren benutzt, die die Eigenständigkeit der Stimmen besser zum Ausdruck brachten.

Hatte sich im 17. und 18. Jahrhundert die zwei-systemige Klaviernotation auch allgemein durchgesetzt (wohl aus spielpraktischen Gründen), so ist doch zu berücksichtigen, daß folgende Punkte einen gewissen Zusammenhalt zwischen den Systemen gewährleisteten: Im Vergleich zu den heutigen Ausgaben war ein gering bemessener Raum zwischen den Systemen üblich, und statt der Hilfslinien wurden anfänglich Systeme mit größerer Linienanzahl benutzt, als deren ‚Relikt‘ das Durchziehen von Hilfslinien für mehrere Noten (wie in den Originaldrucken von Bachs Orgelwerken) angesehen werden kann.

Die Verteilung einer polyphon gemeinten Komposition auf zwei voneinander getrennte Systeme kann keine grundsätzliche, einzig richtig optische Darstellung ihrer Struktur beanspruchen; lediglich können verschiedene Notierungsversuche verschiedene Deutungen einer Komposition repräsentieren.

Eine Kantatendichtung Picanders und ihr Komponist

von Klaus Häfner, Karlsruhe

Von dem Leipziger Dichter Picander, mit bürgerlichem Namen Christian Friedrich Henrici (1700—1764), dem Verfasser der frei gedichteten Teile von Bachs *Matthäus-Passion*, sind innerhalb seines umfangreichen Werkes nicht weniger als 124 Musiktex-te (P1—124) auf uns gekommen. Sie sind fast alle für ganz konkrete Anlässe kirchlicher und weltlicher Art wie Jubiläen, Feiern, Huldigungen, Geburts- und Namenstage, Hochzeiten und Trauerfälle verfaßt und demnach, obwohl — mit nur e i n e r Ausnahme — nirgends ein Komponist genannt wird, auch wirklich vertont und aufgeführt worden. Das dürfte gleicherweise für die wenigen Kantatentexte allgemeiner Natur gelten.

Bei einer ganzen Reihe von ihnen ist Johann Sebastian Bach als Komponist zu identifizieren, sei es, weil seine Vertonung komplett oder fragmentarisch erhalten ist, sei es, weil seine musikalische Autorschaft aus anderen Gründen nachgewiesen werden kann — etwa bei den Gratulationskantaten P 113 = BWV Anh. 11 und P 114 = BWV Anh. 12 auf Grund von dokumentarischen Belegen — oder mit mehr oder weniger hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist. Dies gilt z. B. für die Texte der beiden Kantaten zur Leipziger Ratswahl P 93 = BWV Anh. 4 und P 104 = BWV Anh. 3, die er kraft seines Amtes als Thomaskantor komponiert haben muß, oder für den Jahrgang von Kirchenkantaten P 1—70, dessen in Quartalslieferungen herausgebrachter Einzeldruck die Aufführung der Texte mit Bachs Musik in den Leipziger Hauptkirchen ankündigte (es ist das einzige Mal, daß der Dichter einen Komponistennamen nennt!), und den in dieser Form zu veröffentlichen sich ohne Bachs Vertonung gar nicht rentiert hätte. Obwohl bei den 70 Dichtungen Bachs Komposition nur in vier Fällen vollständig und in fünf weiteren bruchstückhaft vorhanden ist, besteht kein Zweifel daran, daß einst die gesamte Reihe bis auf die acht Dichtungen für jene Sonntage, an denen in Leipzig nicht musiziert werden durfte, in Bachs Partitur vorlag¹.

In einer vor einigen Jahren veröffentlichten Arbeit, in der ich den riskanten Versuch unternahm, parodieverdächtige Sätze erhaltener Bachscher Vokalwerke mit Sätzen aus Werken, die als Textdruck überliefert, deren musikalische Quellen jedoch verschollen sind, zusammenzubringen, habe ich mich auch eingehend mit dem Komplex der Picander-Libretti und mit der Frage, inwieweit sie für den Thomaskantor bestimmt waren, beschäftigt und kam zu dem Schluß, daß es die meisten von ihnen, vielleicht sogar alle gewesen sein könnten, selbst dann, wenn von der Musik nichts mehr nachweisbar ist².

Zu der Gruppe, bei denen ich Bachs musikalische Autorschaft für besonders wahrscheinlich hielt, gehören einige kirchliche Kantatentexte Picanders, so ist sie nach Lage der Dinge ganz bestimmt gesichert bei P 121, dem Text der Trauungskantate, den sich Picander zu seiner eigenen Hochzeit im Jahr 1736 gedichtet hat, auch wenn von Bachs Partitur jede Spur fehlt.

Im ersten Teil seiner *Ernst = Schertzhafften und Satyrischen Gedichte* von 1727 findet sich auf S. 7—11 als vierte Nummer der *Ernsthaften Gedichte* ein Kantatenlibretto mit dem Titel *Musik, als die Kirche zu Zwenckau eingeweyhet wurde, der Durchlauchtigsten Herzogin zu Merseburg zugeschrieben. Den 1. Jan. 1727.*, nach meiner Zählung P 73. Dem eigentlichen Text ist ein Widmungsgedicht an die Herzogin von Sachsen-Merseburg vorangestellt; das Libretto selbst, eine neunsätzliche Kirchenkantate, folgt dem von Erdmann Neumeister geschaffenen Typus mit seiner charakteristischen Mischung aus Bibelwort, Choral und freier Dichtung, d. h. Rezitativ, Arioso und (Dacapo-)Arie. In der genannten Studie habe ich die Vermutung ausgesprochen, daß Bach, der z. B. für Störmthal (wie Zwenkau südlich von Leipzig gelegen) eine Musik zur Orgelweihe am 2. November 1723 geliefert hatte, der Komponist auch dieser Kantate gewesen sein könnte, und ich glaubte dies noch dadurch untermauern zu können, daß ich in dem sicher als Chor vertonten einleitenden Psalmwort von P 73 die unbekannte Vorlage des Eingangschors der Neujahrskantate P 9 = BWV 171 des Picanderschen Kantatenjahrgangs (also ebenfalls für den 1. Januar und von demselben Dichter) wiedergefunden zu haben meinte und den Schlußchoral in Nr. 268 der von C. Ph. E. Bach herausgegebenen Sammlung der Choralsätze

¹ Die Idee zu diesem sogenannten *Picander-Jahrgang* könnte im Herbst 1727 geboren worden sein, als wegen der nach dem Tod der Kurfürstin Christine Eberhardine am 5. September verhängten Landestrauer, die bis zum 6. Januar 1728 dauerte, keine Musikaufführungen stattfanden, und Bach Muße für derartige Planungen hatte. Der wohl ursprünglich auf den 1. Ostertag 1728 festgesetzte Aufführungsbeginn scheint sich aus unbekanntem Gründen verschoben zu haben: Der Zyklus lief erst am Johannistag (24. Juni) 1728 an, also zu einem recht ungewöhnlichen Zeitpunkt innerhalb des Kirchenjahrs. Bis Juni 1728 dürfte aber die Komposition des Ganzen bereits soweit fortgeschritten gewesen sein, daß es danach nur gelegentlich zu Engpässen gekommen sein wird. Durch die unvorhergesehene Verschiebung gerieten außerdem die wahrscheinlich zuerst geschriebenen Kantaten an den Schluß, was erklären würde, daß es Bach möglich war, die mancherlei musikalischen Aktivitäten, die für Ende 1728 und Anfang 1729 belegt sind, ohne Überlastung zu bewältigen. Geht man von einer solchen Vorarbeit Ende 1727 aus, dann ist das Riesenunternehmen gar nicht mehr so ungeheuerlich, wie es auf den ersten Blick erscheinen muß, und wodurch Zweifel daran aufkamen, daß Bach bei solchem vermeintlichen Übermaß tatsächlich alle Texte des Jahrgangs komponiert hat, denn dann war sein Arbeitspensum zwischen Juni 1728 und 1729 nicht größer als etwa im ersten Jahr seines Kantorats.

² Klaus Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber 1987 (= *Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft* 12).

seines Vaters, d.i. in BWV 389. Ich schrieb damals (1987): „Es bleibt abzuwarten, ob sich in Zwenkau selbst irgendwelche Unterlagen auffinden lassen, die über die Festmusik und ihren Autor — mit aller Wahrscheinlichkeit Johann Sebastian Bach — weitere Aufschlüsse geben“³.

Die inzwischen unerwartet eingetretenen politischen Veränderungen erlaubten es nun, an Ort und Stelle Nachforschungen anzustellen, und ich habe in Zwenkau tatsächlich das Material gefunden, das die von mir aufgeworfene Frage beantwortet.

Im Besitz der Ev.-Luth. Kirchengemeinde Zwenkau befindet sich unter anderem ein umfangreiches Aktenfaszikel, das über den Wiederaufbau der 1712 bei einem Stadtbrand stark beschädigten Stadtkirche St. Laurentius durch den Architekten Johann Christian Schmidt Auskunft gibt⁴.

Am 1. Januar 1727 wurde der fertiggestellte und unter anderem von dem Leipziger Bildhauer Caspar Friedrich Löbelt (1687—1763) prachtvoll ausgestattete Neubau feierlich eingeweiht. In dem genannten Aktenband findet sich darüber ein ausführlicher Bericht⁵. Musik wird nicht erwähnt, daß aber eine solche zur Aufführung kam, ergibt sich nicht nur aus Picanders Text (den er nicht so genau bezeichnet hätte, wenn die Kantate, was er bestimmt erfahren hätte, unaufgeführt geblieben wäre), sondern geht auch aus anderen Stellen des Aktenbandes hervor, so erbat der Rat der Stadt Zwenkau am 28. Dezember 1726 vom Kantor im benachbarten Pegau ein Paar Pauken für die bei der Einweihung der Kirche „aufzuführende Music“⁶.

Bereits am 14. Dezember 1726 hatte der Stadtrat wegen der Kantate an den Architekten Schmidt geschrieben, und in diesem Brief fällt der Name des Komponisten von Picanders Dichtung:

„Nachdem der H. Stifts Superintendent zu Merseburg [. . .] es hiesigen H. Pastoren zugleich bey den Umlauffe, daß auf den 1 Jan: 1726. [!] durch Gottes Hülffe die hiesige Kirche eingeweiht werden soll, gemeldet, daß ihm positive Resolution wegen der Music, wo solche herköm̄en sollte, ertheilet werden möchte, Herr Schmidt aber ohnlängst bey uns sich erkläret, daß er bereits ein schön Stück durch H. Görnern in Leipzig componiren laßen, so bey hiesiger KirchenEinweihung musiciret werden solle. Alß haben wir uns hiervon Gewißheit ausbitten sollen, ob H. Schmidt die Music procuriren, und die dazu benöthigten Personen mit anher bringen werde, damit den H. Superint: disfalß gewisse Resolution ertheilet werden möge [. . .]“
[Spätere Notiz:] „NB Hr. Schmidt hat es abgeschlagen.“⁷

Auf die darin angeschnittene Frage der Kosten, die durch Transport, Logierung und Verköstigung der Mitwirkenden entstanden, geht auch ein Schreiben des zuständigen Superintendenten D. Heinrich Gottlieb Schneider aus Merseburg vom selben Tag ein, das am 15. Dezember in Zwenkau vorlag. Darin heißt es:

„Auff die vorgelegten Fragen, wegen der Kirchen Music bey bevorstehender Gott gebe, glücklichen Einweihung der neuerbaueten Kirchen, dienet zur geneigten Antwort, daß hierzu E. E. Rath mit denen Einwohnern etwas müße beÿtragen. Denn die Eingepfarreten können hieher nicht wohl gezogen werden, zumahl da sie das Ihrige allbereits gethan. Demnach

³ Ebda., S. 489. Ein Faksimile des Kantatentextes ebda., S. 558ff.

⁴ Der Band — es ist der zweite von insgesamt drei Faszikeln — hat den Titel: *Acta/Den Wiederaufbau der am 12^{ten} May/1712. abgebrannten hiesigen/Stadt Kirche/s.w.d.a. betrfd./Rath zu Zwenkau/1721.* — An dieser Stelle sei Herrn Pfarrer Stephan Israel für sein freundliches Entgegenkommen und vor allem Frau Leonie Schmidt, beide in Zwenkau, für ihre große Hilfe ganz herzlich gedankt, ferner Herrn Martin Schnell für die Anfertigung von Mikrofilmaufnahmen der Dokumente.

⁵ Ebda., fol. 226^v

⁶ Ebda., fol. 226^t

⁷ Ebda., fol. 217

wäre mein Vorschlag dieser, was die Führen Speisung und Belohnung derer frembden Muscanten, die so wohl die Instrumental als Vocal Music bestellen, anbetrifft, könnte von der Stadt durch einige Anlage gemachet und also eingerichtet werden, daß diejenige so Pferde hätten, solche auß Leipzig hohleten und von fernerer contribution frey wären, die übrigen aber, wenn vorhero mit ihnen ein richtiger Contract geschlossen, trügen zu ihrer Belohnung und Speisung daß ihrige beÿ. Der regierende Bürgermeister oder sonst jemand auß dem Rath gebe dazu das Quartir her, darinnen sie abtreten und gespeiset werden könnten. Die Composition aber der von Schmieden überschickten Cantate samt dem Gratial so dem Cantori vor seine Bemühung hierbey gebührte, könnte auß der Kirchen genommen werden [. . .] und hierzu dürfften 4. Thl. hoffentgenug seÿn 2. Thl. pro compositione und 2 Thl. dem Cantori pro studio et labore [. . .]”⁸

Damit ist das Problem, das mich nach Zwenkau führte, geklärt: Der Komponist der Kantate P 73 war nicht J. S. Bach, wie ich vermutet hatte, sondern Johann Gottlieb Görner (1697–1768), damals Organist an der Nicolaikirche in Leipzig und Musikdirektor der dortigen Universitätskirche⁹. Für ihn, nicht für Bach war Picanders Text bestimmt. Doch bevor ich auf dieses Ergebnis meiner Recherchen näher eingehe, noch ein Wort zur Entstehung der Kantate: Völlig ungewöhnlich, ja erstaunlich ist die Tatsache, daß die Festmusik für Zwenkau weder vom dortigen Rat noch vom Pfarrer der Kirche, weder vom Konsistorium in Merseburg noch von einem vermögenden, in der Gegend ansässigen Adligen in Auftrag gegeben worden war, sondern von Johann Christian Schmidt, dem Architekten. Wie aus den Dokumenten hervorgeht, handelte es sich bei ihm um den Leipziger Ratszimmermeister Schmidt, der 1737, also zehn Jahre später, starb, der jedoch schon damals — falls die diesbezüglichen Angaben zutreffend sind — recht betagt gewesen sein muß¹⁰.

Offensichtlich hat Schmidt den Textdichter und den Komponisten zunächst aus eigener Tasche bezahlt. Daß er nicht willens war, auch noch die Aufführungskosten zu übernehmen, ist verständlich; in diesem Zusammenhang erhält das Widmungsgedicht, das Picander für Schmidt hinzufügte, einen ganz konkreten Sinn: Durch Überreichung des Kantatentextes samt zugehörigem Gedicht erhoffte er sich ein Douceur, das seine Auslagen für die Musik deckte. Er hat es der Herzogin Henriette Charlotte von Sachsen-Merseburg augenscheinlich tatsächlich übergeben¹¹. Ob ein Einzeltextdruck der Kantate zum Mitlesen bei der Aufführung im Gottesdienst hergestellt wurde, ist den Akten, soweit ich gesehen habe, nicht zu entnehmen.

Aus der Verwendung von Pauken läßt sich ableiten, daß Görners Komposition eine „stark besetzte Music“ gewesen sein muß. Es ist kaum anzunehmen, daß das Werk (Textanfang: „Jauchzet dem Herrn alle Welt, gehet zu seinen Toren ein mit Danken“) noch irgendwo — vielleicht anonym — existiert, ganz auszuschließen ist es allerdings nicht, man denke an die vor einiger Zeit im Pfarrarchiv in Mügeln entdeckten Kantaten des Meisters¹². Picander hat also nicht ausschließlich für Bach gearbeitet, wenn auch die Mehrzahl, mindestens 85(+ 8) seiner Musiktexte nachweislich für ihn bestimmt war. Bei den verbleibenden ist die Frage, ob sie von Bach vertont worden sind, mit wesentlich größerer Vorsicht zu stellen, als ich dies damals tat. Der Vorwurf, ich hätte dabei zu wenig an die anderen neben Bach in Leipzig wirkenden Komponisten wie Georg Balthasar Schott (1686–1736), Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761) und eben Johann Gottlieb Görner gedacht, ist, wie die Zwenkau-Kantate zeigt, berechtigt, allerdings nicht — davon bin ich weiterhin überzeugt — im Fall des Kantatenjahrgangs P1–70, in dessen Vorrede

⁸ Ebda., fol. 222. Der Name des Kantors wird nicht genannt. Vielleicht war es Görner selbst, der mit den „frembden Muscanten“ (Mitglieder seines Collegium musicum?) aus Leipzig gekommen war, um die Aufführung seiner Kantate zu leiten.

⁹ Bekanntlich hat Bach 1725 Görners Kompetenzen als Musikdirektor der Paulinerkirche (vergeblich) angefochten, trotzdem müssen die menschlichen Beziehungen zwischen beiden Künstlern so gut gewesen sein, daß Anna Magdalena Bach nach dem Tod ihres Mannes Görner zum Vormund ihrer unmündigen Kinder bestellte.

¹⁰ Vgl. Thieme und Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 30, Leipzig 1936, S. 136, wo der früheste Nachweis seiner Tätigkeit mit 1673 angegeben wird.

¹¹ Das geht aus der Abschrift eines Dokuments unbekannter Provenienz hervor, die sich im Nachlaß von Helmut F. W. Schmidt in Zwenkau befindet.

¹² Vgl. *New GroveD* 7, S. 541f.

Bach und sein Wirkungsfeld, die beiden Hauptkirchen Leipzigs, expressis verbis genannt werden. Auch bei anderen Libretti ist Vertonung durch Bach nach wie vor mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, so bei den drei Kantaten P 75—77 für den Stadtgouverneur von Leipzig, den Grafen Flemming, da der Thomaskantor bei zwei weiteren Texten Picanders für diesen Adressaten, bei P 78 = BWV 249b und bei P 116 = BWV Anh. 10, als Komponist ermittelt werden konnte¹³; außerdem bei der bereits erwähnten Trauungskantate Picanders für seine eigene Hochzeit P 121. Bei den übrigen Trauungskantaten P 87, P 105, P 118 und P 119 könnten die Leipziger Kirchenbücher vielleicht weiterhelfen, das gilt auch für die restlichen Texte, bei denen sich, wenn es gelingt, die Personeninitialen aufzulösen, möglicherweise Anhaltspunkte in die eine oder andere Richtung ergeben.

Die von mir vermuteten Beziehungen von BWV 171/1 und BWV 389 zu P 73 sind nun ebenfalls gegenstandslos geworden, es sei denn, Bach hätte den schönen Text (mit leichten Modifikationen) unabhängig von seinem Anlaß doch noch vertont. Es bleibt allerdings in Geltung, daß die Vorlage für BWV 171/1 ein verschollener Kantatenchor gewesen sein muß, und daß der Choralatz BWV 389 mit großer Wahrscheinlichkeit auf die in P 73 geforderte erste Strophe des Liedes komponiert wurde, wenn auch in anderem Zusammenhang.

Durch den Fund in Zwenkau ist deutlich geworden, daß man bei den rund 30 Musiktexten Picanders, bei denen die Identifizierung des Komponisten noch aussteht, mit Zuschreibungen an Bach möglichst zurückhaltend sein muß; ferner, daß den Möglichkeiten, textlich erhaltene Sätze parodieverdächtigter Musik zuzuordnen und umgekehrt, engere Grenzen gesetzt sind, als ich es damals in meiner „unverhohlenen Entdeckerfreude“¹⁴ glaubte. Sowohl hinsichtlich Picanders als auch hinsichtlich möglicher Parodiebeziehungen der besprochenen Art ist das Ergebnis meiner Nachforschungen im Zwenkau ein wichtiges und zu noch größerer Behutsamkeit mahnendes Korrektiv, dennoch geht es m. E. nicht an, meine zwangsläufig auf dem unsicheren Boden von Hypothesen angestellten Überlegungen pauschal als „aberwitzig“ abzutun, wie das Hans-Joachim Schulze in einer unsachlichen und in ihrem gehässigen Ton weit unter dem Niveau wissenschaftlicher Auseinandersetzung liegender Kritik versucht hat¹⁵.

Mag mancher Schluß anfechtbar sein, manche Vermutung sich als irrig erweisen, so können meine Thesen doch Ansatz- und Ausgangspunkt weiterer Forschungen sein, die nicht unbedingt in einer Sackgasse enden müssen. Bei P 73 haben mich glückliche Umstände in die Lage gesetzt, dies selbst zu zeigen, und dabei neues Licht auf den gesamten Fragenkomplex geworfen. Daß meine Bemühungen aber auch im positiven Sinn weiterführende Ergebnisse für die Bach-Forschung zeitigten, hat mir H.-J. Schulze selbst bestätigt, indem er die von mir vermutete Beziehung des „Et resurrexit“ der *h-moll-Messe* zum Eingangschor der verschollenen Kantate BWV Anh. 9 ohne jedes Fragezeichen in das von ihm mitverfaßte Bach Compendium aufgenommen hat¹⁶.

¹³ Wenn Bach der Komponist von P 75 war, dann war er es auch von P 100, dem Drama per Musica *Die Leipziger Messe*, dessen Rahmensätze dichterische Parodie derjenigen von P 75 sind und somit auf Bachs Kompositionstechnik hinweisen. Man vgl. P 72 = BWV 249a und P 78 = BWV 249b! Der von Hans-Joachim Schulze gemachte und auf Arnold Scherings Urteil über die Dichtung zurückgehende Einwand, daß Bach aus Gründen des guten Geschmacks für P 100 als Komponist wohl kaum in Frage kommen dürfte, ist nur wenig stichhaltig, da der Thomaskantor in der sogenannten *Bauernkantate* P 123 = BWV 212 nachweislich einen Text vertont hat, der — etwa in Satz 20 — P 100 an derber Direktheit in nichts nachsteht.

¹⁴ Vgl. A. Dürres Rez. von Kl. Häfner, *Parodieverfahren*, in: *Mf* 44 (1991), S. 83.

¹⁵ Vgl. *Bach-Jb.* 1990, S. 92ff.

¹⁶ Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, *Bach Compendium*, Bd. 1, Teil 4: *Vokalwerke* 4, Leipzig 1989, S. 1487f.

Zur Wiederentdeckung einer Kantate Gioachino Rossinis in Berlin

von Guido Johannes Joerg, Trier

Rossinis Kantatenschaffen

Es ist noch weitgehend unbekannt, daß der vor allem als Opernkomponist geltende Italiener Gioachino Rossini (1792—1868) ein umfangreiches Oeuvre an Sakral-, Vokal-, Klavier- und Kammermusik hinterlassen hat. Auch hat er Zeit seines Lebens weltliche Kantaten geschrieben. Das erste Werk dieser Gattung entstand, bevor seine erste Oper aufgeführt wurde, das letzte lange nachdem er sich 1829 von der Opernbühne zurückgezogen hatte. Das Spektrum dieser Kompositionen umfaßt konzertante und szenische Kantaten; kammermusikalische Solokantaten und lange, groß besetzte Solo-, Chor- und Orchesterwerke; Kantaten über mythologische, pastorale und historische Stoffe und vieles andere mehr. Die meisten dieser Werke sind von oft erstaunlicher musikalischer Qualität. Bei der Mehrzahl handelt es sich um Originalkompositionen von bemerkenswerter Kreativität und innovativer Substanz, und die schlechten Urteile (beziehungsweise Vorurteile) in der Literatur beruhen hauptsächlich auf mangelnder Kenntnis der entsprechenden Musik. Folgende Werke Rossinis können der Gattung Kantate zugeordnet werden¹:

1. *Il pianto d'Armonia sulla morte d'Orfeo* (Bologna 1808);
2. *La morte di Didone* (1811 komponiert, 1818 in Venedig erstaufgeführt);
3. «Dalle qu[i]ete e pallid'ombre» (Venedig 1812);
4. *Egle ed Irene* (Mailand 1813/14);
5. *L'Aurora* (Rom 1815);
6. *Giunone* (Neapel 1816);
7. *Le nozze di Teti, e di Peleo* (Neapel 1816);
8. *Omaggio umiliato*[...] (1818/19 komponiert, im Februar 1819 in Neapel erstaufgeführt);
9. *Cantata da eseguirsi*[...] (1818/19 komponiert, im Mai 1819 in Neapel erstaufgeführt);
10. *La riconoscenza* (Urfassung, Neapel 1821); außerdem zahlreiche authentische und nicht authentische Bearbeitungen unter den Titeln:
 - a. *La riconoscenza* (nicht authentisch, Neapel 1822);
 - b. *Il vero omaggio* (authentisch, Verona 1822);
 - c. *Omaggio pastorale* (authentisch, Treviso 1823);
 - d. *L'augurio felice* (vielleicht authentisch, 1823);
 - e. *Cantata a quattro voci* (nicht authentisch, 1826);
 - f. *Il serto votivo* (nicht authentisch, Bologna 1829);
 - g. *Argene e Melania* (nicht authentisch, 1968);
11. *La santa alleanza* (Verona 1822);
12. *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron* (London 1824);
13. *Cantata per il battesimo del figlio del banchiere Aguado* (Petit-Bourg bei Paris 1827);
14. *Cantata per Sampieri* (Bologna 1830);

¹ Ausführlichere Werkverzeichnisse finden sich in Philip Gossetts Artikel *Rossini*, in: *New GroveD*, Bd. 16, S. 226ff. und dessen *Catalogo delle opere* in Luigi Rognonis Monographie *G. Rossini*, Torino 1977, S. 437ff. Die vorliegende Aufstellung sollte nicht als definitiv angesehen werden, da immer wieder neues Quellenmaterial zu weiteren Kantaten aufgefunden wird.

15. *Giovanna d'Arco* (1832 komponiert, 1859 in Paris erstaufgeführt);
 16. *Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio Nono* (1846 komponiert, 1847 in Rom erstaufgeführt).

Was die Kantate Rossinis zu einer solchen macht, ist nicht eine charakteristische Form, Besetzung oder Ausdehnung der Komposition und orientiert sich nur in den wenigsten Fällen an authentischen oder vom Komponisten autorisierten Bezeichnungen. Die Gattungseinordnung wurde meist (mehr oder weniger willkürlich) von den Biographen vorgenommen. Der einzige, allen Werken gleiche Aspekt, und damit das alleinige Kriterium, nach welchem diese einer gemeinsamen Gattung zugeordnet werden können, ist die Tatsache, daß alle als Auftrags-, Gelegenheits- und Dedikationskompositionen entstanden sind. Gelegenheiten für Auftragskantaten waren damals zahlreich und vielfältiger Art und die Gestalt der Kompositionen maßgeblich abhängig von den Umständen der scrittura: den jeweiligen Aufführungsbedingungen und den Forderungen und Wünschen der Auftraggeber. Die Kantaten waren damit so unterschiedlich wie die Gelegenheiten, zu welchen sie geschrieben wurden. Unter diesen Gesichtspunkten kann Rossinis Kantatenschaffen grob in drei zeitliche Perioden gegliedert werden:

In der ersten Periode (1808—1815; die Kantaten Nr. 1—5) entstanden Werke zu verschiedenen privaten und öffentlichen Anlässen, meist für Personen, mit denen Rossini eng verbunden war, oder die von Einfluß auf seine Karriere sein konnten. In der zweiten, der neapolitanischen Periode (1816—1822; die Kantaten Nr. 6—11) schrieb er — wegen seiner offiziellen Stellung als Komponist und musikalischer Leiter der Königlichen Theater Neapels — ausschließlich Kantaten zu Feiern des bourbonischen Herrscherhauses; und die in Verona entstandenen Kompositionen *Il vero omaggio* und *La santa alleanza* können dazu gerechnet werden, da sie Ergebnis der Anstellung in Neapel waren und in direktem Anschluß an diesen Lebensabschnitt des Komponisten entstanden sind. In der dritten Periode (1824—1847; die Kantaten Nr. 12—16) wurden — wie in der ersten — wieder Gelegenheitswerke zu verschiedenen privaten und öffentlichen Anlässen komponiert. Daß die Kantaten der mittleren Periode die meisten Entsprechungen in Form, Gestalt und Besetzung aufweisen, liegt in den ähnlichen Entstehungs- und Aufführungsumständen dieser Werke begründet.

Das Berliner Autograph

Immer noch tauchen Kompositionen Rossinis auf, die entweder als verschollen galten oder deren Existenz nicht einmal bekannt war. Jüngstes Beispiel ist die im September 1991 in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin (Ost) in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz wiederentdeckte autographe Handschrift einer Gelegenheitskantate des Komponisten. Dem Notenheft ist eine Titelseite hinzugefügt, auf der in fremder Hand und in deutscher Sprache geschrieben steht: «*Cantate / für / 4 Solostimmen und Chor, / mit Begleitung / von 9 [recte: 8] Blas = Instrumenten und Harfe; componirt zur / Feyer des Namensfestes des Componisten Zampieri [sic!] / in Bologna, / am 2. April 1830 / von / Joachim Rossini. / Orig. Partitur.*» Die Notenhandschrift weist außer der Überschrift «Quartettino con cori» keine weiteren autographen Angaben wie Unterschrift oder Widmung des Komponisten auf. Auf den zehn Partiturseiten findet sich die 66 Takte umfassende Komposition für vier Solostimmen (SSTB), dreistimmigen Männerchor (TTB), acht Blasinstrumente (Fl, 2 Ob, 2 Cl *in Si b*, Fg; 2 Cor *in Mi b*) und Harfe. Der Text beginnt mit «L'armonica cetra / del nume». Bei dieser *Cantata per Sampieri* handelt es sich um eine Komposition, deren Titel in der Literatur allein durch die Erwähnung im Werkverzeichnis von Giuseppe Radiciottis dreibändiger Monographie² bekannt, die aber bislang in keinen zeitgenössischen Dokumenten zu belegen ist. Radiciotti scheint das Heft gegen Anfang der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts eingesehen zu haben; er erwähnte es, verzichtete aber

² Giuseppe Radiciotti, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Tivoli 1927—1929, Bd. 2, S. 173, Anm. 1 und Bd. 3, S. 252.

auf exakte beschreibende Angaben zu Musik, Form oder Besetzung der Komposition. Seitdem scheint es keinerlei Versuche gegeben zu haben, das Werk wieder aufzufinden.

Die erste und einzige Aufführung der Kantate für den mit Rossini befreundeten Bologneser Marchese Francesco Sampieri (1790–1863), einen reichen Musikliebhaber und Musiker, der ein eigenes Operntheater unterhielt und selbst eifrig komponierte (leider ist über ihn kaum mehr zu erfahren), fand am 2. April 1830 statt³. An diesem Tag wurde in Sampieris Privattheater eine vom Komponisten eigens zu dieser Gelegenheit erarbeitete einaktige Fassung von *Il Turco in Italia* aufgeführt und — wohl von allen Mitwirkenden und Gästen — die Kantate gesungen. Der Text nimmt ganz eindeutig auf das Namensfest Bezug: Der Name des Gefeierten (Francesco) wird darin genannt. Außerdem wird deutlich, daß die Komposition von Tochter und Gemahlin des Marchese initiiert worden ist, welche vielleicht auch den stilisierten und mythologisch verbrämten Text gedichtet haben. Wieso dem Autographen aber ein deutschsprachiges Titelblatt vorangestellt ist und wie es nach Berlin kam, konnte bislang noch nicht ermittelt werden.

Text, Musik und Instrumentierung machen diese Kantate zu einer kleinen pastoralen Szene, wie man sie aus den mythologisierenden Pastoralkantaten Rossinis kennt. Im ersten Abschnitt (Takt 1^A–41), bei dem es sich um eine Bearbeitung des Terzetts «In giorno sì bello» aus der Urfassung der Kantate *La riconoscenza* von 1821 handelt, werden die Singstimmen — wie bereits in der Vorlage — nur von der Harfe und wenigen Blasinstrumenten begleitet. Statt des Horns in jenem Terzett übernimmt hier aber die Oboe die Funktion des Hirteninstruments. Allein schon in dieser Orchesterbesetzung wird der pastorale Charakter der Komposition verdeutlicht. Auch die Musik des zweiten Abschnitts (Takt 42–66), welche den Marsch «Honneur aux fils de la victoire» aufgreift, der das zweite Finale der Oper *Le comte Ory* von 1828 abschließt (eine Musik, die dort keinerlei pastoralen Charakter hat), wurde in dieser Richtung verändert. (Eine in diesen zweiten Abschnitt eingefügte Phrase, die von den beiden Frauensolostimmen vorgetragen wird, findet sich nicht in *Le comte Ory*, sondern ähnelt in Melodik, Harmonik und musikalischem Charakter einer Moll-Episode des *Quartetto pastorale* «L'asia in favilla è volta» aus *Aureliano in Palmira* von 1813.) Rossini hat die in der Kantate wiederverwendeten Musiken sehr stark überarbeitet, ergänzt, umbesetzt und dem neuen Anlaß angepaßt. Er hat sich, wenn er für eine frühere Gelegenheit geschaffene Musik wiederverwendet hat, niemals einfach wiederholt, sondern durch kunstvolle Veränderungen und Zusammenstellungen stets neue und originäre Musik geschaffen.

Diese Komposition ist ein weiteres Beispiel für die Vielfalt der Werke, die Rossini als Gelegenheitsmusiken komponiert hat, und die der Gattung Kantate untergeordnet werden⁴. Außerdem beweist sie, daß er in den ersten Jahren unmittelbar nach dem *Guillaume Tell* von 1829 keineswegs daran dachte, das Komponieren aufzugeben. Die *Cantata per Sampieri* ist ein erstes von mehreren hundert Werken, die Rossini in den folgenden Jahrzehnten noch komponieren sollte.

³ Eine erste moderne Aufführung der *Cantata per Sampieri* fand am 20. Juli 1992 in einem Konzert des Rossini Opernfestivals Rügen im Marstall in Putbus/Rügen statt; Ausführende waren Susanne Blattert, Roswitha Sicca, Bruce Brys, Roland Fix sowie Chor und Orchester des Festivals unter Leitung von Wilhelm Keitel. Eine Einspielung auf Tonträger sowie die Veröffentlichung des Notenmaterials (hrsg. von Guido Johannes Joerg) sind geplant.

⁴ Als weiterführende Literatur zu dieser Gattung insgesamt, wie zu einzelnen Kantaten können meine Aufsätze *Rossini a Londra e la cantata «Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron»*, in: *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, Pesaro 1988, S. 47ff. und *«La cantata per il battesimo del figlio del banchiere Aguado» con alcune osservazioni preliminari su questo genere in Rossini*, in: *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, Pesaro 1991, S. 17ff. dienen.

BERICHTE

Innsbruck, 1. bis 5. Juli 1992:

Die Musik Heinrich Isaacs, Paul Hofhaimers und ihres Umfeldes

von Thomas Nußbaumer, Innsbruck

Die von Walter Salmen (Innsbruck) initiierte internationale Fachtagung folgte dem Konzept, Musikwissenschaftler, Kulturhistoriker, Literaturwissenschaftler, Instrumentenbauer und Musiker zum fächerübergreifenden Dialog über das Leben und Werk Heinrich Isaacs und Paul Hofhaimers zusammenzuführen. Dementsprechend groß war die Bereitschaft unter den 29 Referenten, nicht nur im Rahmen musikphilologischer Fragestellungen zu verweilen, sondern stets den gesamt-kulturellen Kontext mit Blick auf die Hofhaltung Kaiser Maximilians I., auf Traditionszusammenhänge und darüber hinaus auf Rezeptionsgeschichtliches herzustellen. Offengelegt wurden auch grundsätzliche Probleme der Erforschung der Musik des 16. Jahrhunderts. Obwohl man über detaillierte philologische Erkenntnisse verfügt, ist etwa das Grundproblem der Gattungsbestimmungen noch sehr klärungsbedürftig. Dies zeigte beispielsweise Armin Brinzing (Heidelberg) in seinem Referat zum Thema *Die Textierung von Instrumentalkompositionen in deutschen Quellen des 16. Jahrhunderts*; textlose „Carmina“ sind nicht automatisch Instrumentalstücke, da sie in anderen Quellen wieder textiert aufscheinen können und durchaus auch als Solmisationsübungen denkbar sind. Die Frage nach dem Werkbegriff im 16. Jahrhundert stellte sich im Anschluß an das Referat von Chris Maas (Bussum, NL), der anhand von stilistischen Vergleichen die sowohl Jacob Obrecht als auch Heinrich Isaac zugeschriebene Motette *Judea et Jerusalem* letzterem zuordnen konnte. Was bedeutet der Begriff „Schule“? Inwiefern ist ein Komponistname als „Markenzeichen“ zu verstehen? — Einige Vorträge galten biographischen Aspekten, wobei Jürgen Heidrich (Göttingen) neue Erkenntnisse zum Leben Heinrich Isaacs erbrachte. In einer quellenkritischen Analyse der bei W. Gurlitt (*Luther-Jahrbuch* 1933) angeführten Belege für Isaacs Aufenthalt in Kursachsen zwischen 1497 und ca. 1500 konnte er nachweisen, daß Isaac im besagten Zeitraum, in dem der sächsische Kurfürst Friedrich der Weise enge Kontakte zum Kaiserhof pflegte, auch dort zu lokalisieren sei. Demnach ist ein Wirken Isaacs im sächsischen Raum nicht mehr belegbar. Etliche Referenten widmeten sich auch Fragen des Wirkungsbereiches und Umfeldes beider Komponisten, wobei etwa Isaacs Propriumskompositionen im Rahmen der Konstanzer Liturgie des 16. Jahrhunderts (Manfred Schuler, Mainz) oder Hofhaimers Nahverhältnis zu Humanisten seiner Zeit (Jochen Reutter, Heidelberg) zur Sprache kamen. Martin Staehelin (Göttingen) zeigte Isaacs *Palle*-Komposition in der seit dem 14. Jahrhundert belegbaren Tradition der Wappenmotette. Weitere Beiträge vermittelten Details zum Musikleben des frühen 16. Jahrhunderts, wie etwa Manfred H. Schmid (Tübingen) in der Analyse einer fragmentarischen Orgeltabulatur aus der Feder Albrecht Dürers, die im Kontext der bürgerlichen *Salve Regina*-Stiftungen in Nürnberg dargestellt werden konnte. Verwiesen sei noch auf den sich in Planung befindlichen Tagungsbericht mit einer Zusammenstellung aller Referate.

Mainz, 9. bis 11. Juli 1992:

Kirchenmusik mit obligater Orgel im 18. und 19. Jahrhundert

von Michael Ladenburger, Bonn

Die Forschungsstelle für Orgelkunde an der Johannes-Gutenberg-Universität in Verbindung mit der Fachgruppe Kirchenmusik der Gesellschaft für Musikforschung lud zehn Wissenschaftler in

das Dom- und Diözesanmuseum Mainz ein. Friedrich W. Riedel (Mainz) als Initiator referierte über den Funktionswandel der Orgel als Begleit- und Soloinstrument in der österreichischen Kirchenmusik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Franz Karl Praßl (Graz) dehnte die Betrachtung auf die Zeit um 1900 aus. Überblicke über das regionale Repertoire gaben Referate von Rudolf Walter (Heidelberg) und Helmut Loos (Bonn) für Schlesien, Michael Ladenburger (Bonn) für Oberschwaben, Jochen Reutter (Heidelberg) für Mannheim und Wolfgang Hoffmann (Weiskirchen) für die Franziskanerminoriten im Salzburg des 19. Jahrhunderts. Einzelbetrachtungen widmeten sich Gabriel Joseph Rheinberger (Gabriele Krombach, Mainz), Carl Greith (Manfred Schuler, Mainz) und Antonín Dvořák (Bernhard Janz, Heidelberg). Die Referate ergaben ein reiches Panorama einer äußerst vielfältigen Verwendung der Orgel vom vornehmlich solistischen Einsatz im 18. Jahrhundert zu stärker am Vokalsatz orientierter, Orchesterfunktion übernehmender Ausprägung am Ende des 19. Jahrhunderts.

Bad Homburg v. d. H., 15. bis 17. Juli 1992:

Johann Strauß (1825—1899). Populäre Musik zwischen Kunst und Gesellschaft

von Andreas Ballstaedt, Frankfurt a. M.

Fast alle Teilnehmer dieses Symposions, die der Einladung von Albrecht Riethmüller (Berlin) und Ludwig Finscher (Heidelberg) nach Bad Homburg gefolgt waren, verband die Überraschung und gleichzeitig die Freude darüber, daß man sich überhaupt zu einer internationalen wissenschaftlichen Tagung über Johann Strauß zusammenfand. Denn dessen Popularität in der breiteren Öffentlichkeit ist seit seinem Wirken ungebrochen, und der Respekt vor seiner Musik und deren geheimer Faszinationskraft sind in kunstmusikalischen und musikwissenschaftlichen Kreisen ebenfalls ungeschmälert. Um so erstaunlicher ist es jedoch, daß man von einer kontinuierlichen Strauß-Forschung, von den Versuchen einzelner abgesehen, bisher nicht sprechen kann. Das Symposion versuchte daher, einige Akzente auf dem weiten Feld der vielfältigen Verschränkungen von Musik und Gesellschaft zu setzen.

Dabei stand naheliegenderweise zunächst der Walzer im Vordergrund. Helga de la Motte-Haber (Berlin), Andreas Ballstaedt (Frankfurt a. M.) und William Kinderman (Victoria, Canada) spürten dabei von unterschiedlichen Ansatzpunkten ausgehend den Spezifika des Strauß'schen Walzers nach, die weder in der Beschreibung als Tanzmusik noch als sog. Konzertwalzer aufgehen. Hans-Günther Schroeder (Bonn) ergänzte diese Überlegungen durch die Betrachtung einiger Walzer von Josef Strauß. Ernst Hilmar (Wien) gab einen Bericht über die besonderen philologischen Problemstellungen der Johann Strauß Gesamtausgabe und vor allem des im Erscheinen begriffenen Strauß-Elementar-Verzeichnisses (SEV). Die Operette, die in den Referaten doch etwas unterrepräsentiert war, zumal wenn man an ihren großen Anteil am Erfolg von Johann Strauß denkt, gelangte im Beitrag des Historikers Moritz Csáky (Graz) ins Blickfeld, der eine historische Rekontextualisierung skizzierte, um ein adäquateres Verständnis zu ermöglichen. Alexander Ringer (Urbana, USA) konzentrierte sich in seinem Referat auf einen unerwarteten Aspekt der Strauß-Rezeption, indem er verblüffende Anleihen und Allusionen bei Mahler aufzeigte. Schließlich wurden die internen Beiträge ergänzt durch einen öffentlichen Vortrag von Albrecht Riethmüller, der wie eine Klammer Aspekte des Symposions bündelte.

Der kleine Kreis von Teilnehmern — neben den Genannten wirkten als Diskutanten Christa Brüstle (Berlin), Winfried Kirsch (Frankfurt a. M.), Christoph H. Mahling (Mainz), Giselher Schubert (Frankfurt a. M.), Wolfram Steinbeck (Bonn) und Rudolf Stephan (Berlin) mit — war der Intensität der Diskussionen durchaus förderlich, die in konzentrierter und, dem Thema angemessen, in heiterer Atmosphäre stattfanden. Nicht zuletzt das freundliche und großzügige Ambiente der Werner-Reimers-Stiftung, die das Symposion ermöglichte, trug zum Gelingen der Veranstaltung bei. Eine Publikation der Beiträge ist vorgesehen.

Köln, 23. bis 26. September 1992:

**Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn
Ostseeraum — Schlesien — Böhmen/Mähren — Donauraum**

von Rudolf Flotzinger, Graz

Das Institut für Ostdeutsche Musik in Bergisch-Gladbach (Leitung: Helmut Loos) ist von der Musikwissenschaft erst in jüngerer Zeit zur Kenntnis genommen worden. Vielleicht fürchtete man, die Wissenschaft könne zu sehr in den Dienst der Arbeitskreise (von Musikpädagogen, Musikern, Komponisten, Musikwissenschaftler und Laien aus ehemaligen deutschen Siedlungsgebieten) geraten. Um so höher ist zu veranschlagen, daß es nun gemeinsam mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln (Klaus Wolfgang Niemöller) einen demonstrativen Versuch startete, Musikforscher und Zeitzeugen zusammenbringen. Unnötig zu betonen, daß es für viele die erste derartige Möglichkeit war und der dahinter stehende organisatorische Aufwand groß gewesen sein muß. Unterschiedlichste Interessen und Möglichkeiten prägten daher die vorgetragenen Themen und angewandten Methoden. Daß es unter diesen Umständen ein durchaus brauchbarer Anfang war, ist vorerst den Anwesenden selbst, einer gewissen Aufbruchstimmung und sicher auch dem angenehmen Rahmen zu verdanken. Nach dem Einleitungsreferat von Helmut Loos sah das Programm drei Plenarsitzungen vor (Vorsitz: K. Hortschansky, G. Croll und Loos/Niemöller), vier Roundtables (Schlesien, Donauraum, Ostseeraum, Böhmen/Mähren), geleitet von je einem „Doppelgespann“: L. Hoffmann-Erbrecht (Frankfurt) — L. Markiewicz (Katowice), R. Flotzinger (Graz) — W. Berger (Bucuresti), F. Krummacher (Kiel) — G. Andersson (Lund) — J. Gudel (Gdansk), P. Andraschke (Gießen) — J. Fukač (Brno), sowie ein musikalisches Abendprogramm. Daß sich Plenarsitzungen und Roundtables nur wenig voneinander unterschieden, war weitgehend organisatorisch bedingt, ist im übrigen auch von den Betroffenen ganz gut überspielt worden, leider mußten einige Roundtables parallel geführt werden. Trotz der Unterschiedlichkeit der Beiträge (von Berichten, philologischen und monographischen Einzelstudien bis zu historischen Versuchen), führten die anschließenden Aussprachen doch stets zu allgemeineren Problemen: Sprache und Kommunikation, regionale und umfassendere Geschichtsschreibung, Methodik; die Politik blieb ausgerechnet diesmal ziemlich ausgespart. Über Geschichtsbilder, Grenzen, gar Begriffe wie Nation usw. zu diskutieren, fühlte man sich (noch) nicht in der Lage (Beispiel: „sudetendeutsch“). So stammen auch die meisten Wünsche an die Zukunft, die das Abschlußgespräch neben weiteren Informationen dominierten, aus Bereichen wie Bestandsaufnahme, Publikationsaustausch, wissenschaftlicher Nachwuchs. Stärker als üblich wurden verständlicherweise als wichtigste Funktionen der gesamten Veranstaltung das persönliche Kennenlernen, das Pausengespräch, die kleine Hilfestellung von Mensch zu Mensch empfunden. Weitreichende Ergebnisse zu erwarten, wäre geradezu vermessen gewesen. Es wäre schon viel, wenn sich nur ein Teil der geweckten Hoffnungen erfüllen und der gegebenen Versprechungen auch wirklich einhalten ließen. Das Institut für Ostdeutsche Musik wird sich jedenfalls der durch diesen ersten Erfolg übernommenen Verpflichtung kaum entziehen können, sobald wie möglich eine weitere Zusammenkunft — vielleicht mit mehr Werkstattcharakter und im Beisein von Fachhistorikern — vorzubereiten.

Regensburg, 28. bis 29. September 1992:

2. Sudetendeutsch-tschechisches Musiksymposium

von Klaus-Peter Koch, Halle

Veranstaltet vom Sudetendeutschen Musikinstitut Regensburg (Träger: Bezirk Oberpfalz) in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Regensburg,

kamen Tschechen, Israeliten und Deutsche zusammen, um über den Anteil von Menschen jüdischen Glaubens bzw. jüdischer Herkunft an der böhmisch-mährischen Musikentwicklung zu befinden. Der Direktor des Sudetendeutschen Musikinstituts, Widmar Hader, eröffnete das Symposium. Ihm schlossen sich zehn Referate an. Diskussionen und ein Roundtable ergänzten die Tagung.

Die Referatethematik war breit aufgefächert. Nicht nur Werk und Wirken von Komponisten und Musikern wurden analysiert, sondern auch das von Musikwissenschaftlern und Librettisten. Zu ersteren gehörten Viktor Ullmann (1898—1944; Ingo Schultz, Flensburg), Erwin Schulhoff (1894—1942; Josef Bek, Prag), Gustav Mahler (1860—1911; Jörg Riedlbauer, Regensburg), Alexander Dreyschock (1818—1869; Torsten Fuchs, Regensburg) und Ignaz Moscheles (1794—1870; Klaus-Peter Koch, Halle), zu letzteren Paul Nettel (1889—1972; Rudolf Pečman, Brünn), Erich Steinhard (1886—1944; Jiří Vysloužil, Prag) sowie als Janáček-Übersetzer Max Brod (1884—1968; Věra Vysloužilova, Prag). Besonders in den Referaten von Thomas Stolle (Regensburg) und Torsten Fuchs wurde die Problematik des Umgangs mit jüdischen Komponisten in der deutschen Musikwissenschaft des 19./20. Jahrhunderts bewußt gemacht. Der Vortrag von Jizchak Avni (Jerusalem) zur Musik in Theresienstadt 1941—1945 zeigte die Funktion von Musik in den Konzentrationslagern auf (u. a. von Viktor Ullmann, Pavel Haas und Gideon Klein); das wurde ergänzt durch die Interpretation jüdischer Lieder.

Diskussion und Roundtable verwiesen deutlich auf die Notwendigkeit wissenschaftlicher Aufarbeitung des Problemkreises: Äußert sich Jüdisches überhaupt in musikalischer Hinsicht, und wenn ja, wie? Wie sind Einstellung und Verständnis der Juden selbst zu ihrem Judentum in der Musik? Inwieweit ist Jüdisches zu benennen — etwa nur dann, wenn dies spezifische Auswirkungen in der Biographie (z. B. Ermordung im KZ), Wirken (z. B. als Kantor in einer Synagoge) oder Werk (etwa Prägung durch jüdische Religion, Philosophie oder Musik) hat? Wann führt Benennung zu Negativierung und Ausgrenzung?

Dem Symposium schlossen sich an ein Besuch des Sudetendeutschen Musikinstituts, ein Erfahrungsaustausch über den Teil 2 des entstehenden vierteiligen *Ostdeutschen Musiklexikons* (hier: *Sudetendeutsches Musiklexikon — Enzyklopädie der deutschen Musikkultur in Böhmen und Mähren*, herausgegeben vom Rezensenten), ein Besuch der Synagoge sowie ein Werkstattkonzert mit Werken der angesprochenen Komponistengruppe (neben Mahler, Schulhoff und Ullmann weiterhin Leo Blech, Ignaz Brüll und Erich Wolfgang Korngold) im Festsaal der Regierung der Oberpfalz.

Dresden, 2. bis 4. Oktober 1992:

Kunst als Grenzüberschreitung

von Detlef Gojowy, Unkel

Die „6. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik“, dem 80. Geburtstag von John Cage und unversehens seinem Andenken gewidmet, waren wie alljährlich von einem musikwissenschaftlichen Colloquium begleitet: mit *Kunst als Grenzüberschreitung* einem verwandten Thema zugewandt. Dieter Schnebel (Berlin) gedachte des dahingegangenen Jubilars aus der Sicht des Komponisten, Albrecht Riethmüller (*Wie über den Komponisten John Cage reden?*) überprüfte musikwissenschaftliche Begriffe angesichts dessen anarchischer Konzeptionen. Reinhard Oehlschlägel (Köln, *Ausflüge mit Assistenz — John Cage, ein Grenzgänger der Künste*) nannte unbekanntes Zusammenhänge und Informationen, Daniel Charles (Antibes, *Über den Transzendentalismus bei John Cage*) untersuchte seinen dem Werk immanenten „Durst nach Religion“. — Christoph von Blumröder (Freiburg) griff erneut das Thema *John Cage und die Musikwissenschaft* auf, Marion Saxer (Frankfurt a. M.) untersuchte die Positionen von *John Cage und Morton Feldman*, Gisela Gronemeyer (Köln) *Die alternative amerikanische Szene um John Cage*. Am

zweiten Colloquiumstag stellte Helga de la Motte (Berlin) die prinzipielle Frage nach einer *Kunst zwischen den Künsten*, Sabine Sanio (Berlin) ergänzte sie unter dem Thema *Grenzüberschreitung Kunst — Alltag/gesellschaftlicher Lebensprozeß unter der Perspektive von John Cage*. Der Berichterstatter sprach über *Synästhetische Konzepte der frühen Avantgarde* vor Cage, Gerhard Rühm (Köln) über *Musiksprache — Bildmusik* und ihre intermedialen Aspekte, Hermann Große-Schwabe (Mönchengladbach) demonstrierte eigene Versuche zwischen Jazz und Neuer Musik. Günter Olias (Potsdam) griff das Thema *Grenzüberschreitung in und durch Kunst* unter dem *Aspekt multikultureller Musikerziehung* auf, Eva Sedak (Zagreb) spannte in ihrem Referat *Die Kunst der Grenzüberschreitung* den Bogen von der frühen zur Postmoderne, David Freemann (London) betrachtete *Die Oper als Schöpfungsmythos*.

In einem abschließenden Rundgespräch mit Reinhard Oehlschlägel kamen seitens von Darryl Rosenberg (Boston) interpretatorische Gesichtspunkte zur Diskussion, seitens von Teilnehmerinnen und Teilnehmern aus den neuen Bundesländern zumal das widersprüchliche Verhältnis, dem das Werk John Cages in der ehemaligen DDR begegnete und jetzt begegnet. Entwurf und Organisation lagen bei Marion Demuth.

Rheinsberg, 15. bis 18. Oktober 1992:

Legende und Wahrheit — Dmitri Schostakowitsch

von Detlef Gojowy, Unkel

Im 5. Schostakowitsch-Werkstattgespräch sahen seine Initiatoren: Hilmar Schmalenberg (Schostakowitsch-Gesellschaft Berlin) und Ulrike Liedtke (Musikakademie Rheinsberg) die erste Gelegenheit, das Werk dieses Komponisten frei von politischen Zwängen zu untersuchen. Schostakowitschs Moskauer Biografin Sofja Chentova bezeugte aus ihrer in mehr als sechs Büchern dargelegten Detailkenntnis die widersprüchlichen Züge dieses Lebenswerks: neben dem tragischen den heiteren Schostakowitsch, neben seinen Akten der Dissidenz die der Anpassung. Der Berichterstatter untersuchte in einem Referat zur frühen russischen Avantgarde das bislang zum Teil totgeschwiegene Vorfeld seiner Kunst. Gottfried Eberle (Berlin) verfolgte *Schostakowitsch als Satiriker* in Spuren des frühen russischen Romantikers Alexander Dargomyžskij, Günter Wolter (Hamburg) stellte die Frage: *Revolutionäres Pathos oder kritische Reflexionen?*, Eckehard Ochs (Greifswald) referierte über die Streichquartette Schostakowitschs als sein langjähriges Forschungsthema. Konzerte und Diskussionen umrahmten die zur Fortsetzung vorgesehene Veranstaltung.

Weimar, 22. bis 25. Oktober 1992:

Liszt und die Weimarer Klassik

von Anselm Hartmann, Aachen

Zum Geburtstag Liszts fanden zum 10. Mal — und erstmals in gesamtdeutscher Planung — die „Weimarer Liszt-Tage“ statt. Das Symposium verfolgte mit dem Thema *Liszt und die Weimarer Klassik* einen überwiegend interdisziplinären Ansatz. So untersuchte Lothar Ehrlich (Weimar) aus der Sicht des Literaturwissenschaftlers das Verhältnis Liszts zu Goethe. Ideell, kulturprogrammatisch und in der generellen Neigung zur Symbolik muß Liszt als Weimarer Erbe des Dichters angesehen werden. Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) sprach anschließend über Probleme der Poetik und Rezeption von Liszts *Faust-Symphonie*. Ausgehend von Analysen des ersten und dritten Charakterbildes ging Niemöller auf Liszts Darstellung des Verhältnisses von Faust und Gretchen ein, insbesondere im „Chorus mysticus“. Beide Referenten waren sich einig, daß

Liszts Auseinandersetzung mit den klassisch-romantischen Faust-Stoffen durch selbständiges Weiterdichten zu einem neuen Kunstwerk führte.

Rainer Kleinertz (Salamanca) nahm sich der Geschichte und Ästhetik von Liszts Overtüre und Chören zu Herders *Entfesseltem Prometheus* an. Der Vortrag von Wolfram Steinbeck (Bonn) über die Symphonische Dichtung *Prometheus* zeigte, wie wenig Liszts Konzeption von Programmmusik mit vordergründigem Realismus zu tun hat: Prometheus' Entfesselung spiegelt sich in der Hauptsache in der allmählichen Themen-Metamorphose.

Jochen Golz (Weimar) kam in seinem Beitrag über Schillers *An die Künstler* zu dem Schluß, daß das kunsttheoretische Denken des jungen Liszt mit „einiger Wahrscheinlichkeit“ von Schillers Ästhetik beeinflusst wurde. Gerhard Winkler (Eisenstadt) ging der Frage nach, warum sich Liszt gerade dieses Schiller-Gedichtes annahm und wie er es vertonte. Christian Berger (Kiel) untersuchte die Symphonische Dichtung *Die Ideale* im Spannungsfeld zwischen Schiller und Beethoven. Ein bislang unveröffentlichtes Werk Liszts stellte noch Mária Eckhardt (Budapest) vor: Liszts Huldigung zur Schillerfeier 1859 nach einem Text von Friedrich Halm.

Im Rahmen des Symposions fanden mehrere Konzerte mit Werken von Liszt statt. Eine Mitgliederversammlung der Franz-Liszt-Gesellschaft beendete dann eine anregende Tagung.

Michaelstein, 6. und 7. November 1992:

Die Entwicklung der Harfe vom Mittelalter bis zur Gegenwart

von Dieter Krickeberg, Nürnberg

Wie in Michaelstein üblich, trafen sich Fachleute aus verschiedenen Bereichen: Musiker, Instrumentenbauer, Musikwissenschaftler aus Universität und Museum. Die Teilnehmer kamen aus zahlreichen Ländern. Es wurden unter anderem folgende Aspekte erörtert: 1.) Wieweit wurde die Harfe im Mittelalter mehrstimmig gespielt? In welcher Art konnten die Saiten der diatonischen Harfe abgegriffen werden? 2.) Was sagen uns die in den Museen erhaltenen Instrumente? Besonders wichtig war dabei das erhaltene Zubehör, vor allem Saitenreste, die beispielsweise auf den historischen Saitenzug schließen lassen, oder Schnarrhaken, die auf deren Gebrauch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hinweisen. Die Frage der früheren Saitenstärken wurde auch von literarischen Quellen her aufgerollt. 3.) Das Hilfsmittel der Ikonographie wurde besonders im Zusammenhang mit italienischen und spanischen, chromatischen Harfen eingesetzt. Die schillernde Bedeutung des Terminus "arpa doppia" als mehrreihige beziehungsweise große, vollklingende Harfe kam zur Sprache. 4.) Die kreuzsaitige chromatische Harfe wurde den Teilnehmern von literarischen Quellen sowie von Kopien und Rekonstruktionen her, vor allem aber auch konzertant eindrucksvoll nahegebracht. 5.) Spieltechnische Fragen kamen — nach den Mittelalter-Referaten — noch einmal im Zusammenhang mit der Hakenharfe (und ihrem volkstümlichen Aspekt) sowie mit der Einfachpedalharfe auf die Tagesordnung. 6.) Akustische Fragen — gruppiert um den Anschlagsort — sowie solche der Restaurierung und Rekonstruktion beendeten die ergiebige Tagung, die wie immer über bloße musikalische Demonstrationen hinaus auf das Generalthema ausgerichtete Konzerte vertiefte Einsichten bot. Es wird ein Symposiumsbericht erscheinen.

Im Jahre 1992 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

zusammengestellt von Axel Beer (Münster)

Vorbemerkung

Von den nicht aufgeführten Instituten konnte keine Auskunft erlangt werden. Erwähnt sei noch, daß von den hier aufgelisteten Arbeiten mehr als ein Drittel der Dissertationsmeldestelle nicht bekannt war, in der z. Zt. rund 1.100 Arbeitsprojekte erfaßt sind.

Nachtrag 1990

Frankfurt a. M. Hochschule für Musik. Andreas Odenkirchen. Die Konzerte Joseph Haydns. Untersuchungen zur Gattungstransformation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

München. Institut für Musikwissenschaft. Franz Körndle: Das zweistimmige Notre-Dame-Organum »Crucifixum in carne« und sein Nachleben in Erfurt.

Nachtrag 1991

Frankfurt a. M. Musikwissenschaftliches Institut. Gudrun Fydrich: Fantasien für Klavier nach 1800.

München. Institut für Musikwissenschaft. Claus Bockmaier: Entfesselte Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts. □ Rainer Fabich: Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung ausgewählter Beispiele.

Berichtigung 1991

Die Dissertation von Herrn Dr. Hartmut Wecker ist irrtümlich zweimal verzeichnet worden — Marburg ist richtig und Gießen zu streichen!

1992

Augsburg. Winfried Bönig: Die Kantaten von Johann Caspar Simon — Ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik um 1740. □ Dorothea Hofmann: Die Rhithmorum Varietas des Johann Werlin aus Kloster Seon.

Basel. Lorenz Welker: Studien zur musikalischen Aufführungspraxis in der Zeit der Renaissance ca. 1300 bis 1600.

Bayreuth. keine Promotion

Berlin. Humboldt-Universität. Sebastian Klotz: Rhetorisches Verständnis von Musik. Geschichte, Genre, Theorie und Kommunikationsform in der englischen Musik um 1600.

Berlin. Freie Universität, Fachrichtung Musikwissenschaft. Hans-Joachim Hinrichsen: Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts. □ Norbert Meurs: Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853 bis 1868.

Berlin. Freie Universität, Fachrichtung Vergleichende Musikwissenschaft. keine Promotion

Berlin. Hochschule der Künste. Rudolf Weber: Musikalische Autonomie und Textbezug in Vokalwerken von strenger Satztechnik — eine musiksemantische Untersuchung zu Bach und den Seriellen.

Berlin. Technische Universität. Friedemann A. Sallis: An Introduction to the early works of György Ligeti.

Bochum. Andreas Mielke: Untersuchungen zur Alternativ-Orgelmesse.

Bonn. Joanna Cobb-Biermann: Die Sinfonien des Johann Samuel Endler. □ Martin Erdmann: Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage. □ Annegret Fauser: Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920. □ Marie-Louise Maintz: Studien zur Schubert-Rezeption Robert Schumanns in der Instrumentalmusik. □ Hildegard Malcomess: Die Opéra-minutes von Darius Milhaud. □ Hermann Schwedes: »Musikanten und Comödianten, eins ist Pack wie das andere« — Die Lebensformen der Theaterleute und das Problem ihrer bürgerlichen Akzeptanz. □ Frank Sielecki: Das Politische in den Kompositionen von Helmut Lachenmann und Nikolaus A. Huber □ Ramona Sirch: Musik in der Deutschen Welle, dargestellt am Beispiel des Deutschen Programms/Musik. □ Monika Willer: Die Konzertform der Brüder Carl Heinrich und Gottlieb Graun.

Detmold/Paderborn. Jürgen Arndt: Einheitlichkeit versus Widerstreit. Zwei grundsätzlich verschiedene Gestaltungsarten in der Musik Claude Debussys. □ Rainer Kleinertz: Franz Liszt. Frühe Schriften.

Eichstätt. keine Promotion

Erlangen/Nürnberg. Christiane Heine: Salvador Bacarisse (1898—1963) und die Kriterien seines Stils während der Schaffenszeit in Spanien (bis 1939).

Essen. keine Promotion

Frankfurt a. M. Hochschule für Musik. keine Promotion

Frankfurt a. M. Musikwissenschaftliches Institut. Robert Lug: Der Chansonnier de Saint-Germain-des-Près (Paris; BN fr. 20050). Edition sämtlicher Melodien in Struktur-Transkription nebst Analysen zur Metzner Neumennotation des 13. Jahrhunderts.

Freiburg i. Br. Christian Eisert: Die Clavier-Toccaten BWV 910-916 von Johann Sebastian Bach. Quellenkritische Untersuchungen zu einem Problem des Frühwerks. □ Ulrich Fritz: Französische Motettenkunst im Kreuzfahrerstaat Zypern. Studien zu Musik und kulturellem Hintergrund der Motetten aus dem Codex Tu B. □ Hee Sook Oh: Studien zur kompositorischen Entwicklung des jungen Hindemith. □ Dörte Schmidt: Standpunkte. Jakob Michael Reinhold Lenz im zeitgenössischen Musiktheater.

Gießen. keine Promotion

Göttingen. Rainer Birkendorf: Der Codex Pernner. Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts. □ Jürgen Heidrich: Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen Musikpraxis um 1500 □ Christian Sprang: Grand Opéra vor Gericht.

Graz. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Heinrich Zwittkovits: Die Pflege der zivilen Blasmusik im Burgenland im Spiegel der allgemeinen historischen Entwicklung [NB.: war versehentlich bereits im vorigen Jahr gemeldet worden]

Graz. Institut für Musikwissenschaft. keine Promotion

Halle. Christine Klein: Beiträge zur Geschichte der Telemann-Rezeption im Zeitraum 1767—1907. □ Ute Omonsky: Untersuchungen zur Musiksammelhandschrift Signatur N. 22 aus dem Pfarrarchiv Neustadt (Orla). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Thüringens der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Hamburg. Alexander Danullis: Studien zur Musik John McLaughlins. □ Raymond Dittrich: Die Messen von Johann Friedrich Fasch (1688—1758). □ Rainer Heyink: Studien zum „Gonzaga“-Kodex Bologna Q 19. Herkunft, Datierung und Repertoire. □ Andreas Liebert: Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert. □ Eva Pintér-Lück: Claudio Saracini — Leben und Werk. □ Wolfgang Schiffner: Einflüsse der Technik auf die Entwicklung von Rock/Pop-Musik. □ Wolfram Schottler: Die »Bassariden« von Hans Werner Henze. □ Regina Wochnik: Die Musiksprache in den opere semiserie Joseph Haydns unter besonderer Berücksichtigung von *L'incontro improvviso*.

Hannover. Hochschule für Musik und Theater. Andreas C. Lehmann: Habituelle und situative Rezeptionsweisen von Musik: eine einstellungstheoretische Untersuchung. □ Brigitta Weber: Die Opernkompositionen von Wolfgang Fortner. □ Matthias Wessel: Der Humor des Nordens. Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition.

Heidelberg. Angelika Fisher: Die Bühnenwerke Michael Tippetts. □ Christoph Großpietsch: Studien zu Christoph Graupner (1683—1760). Die Suiten für den hessischen Hof in Darmstadt. □ Markus Kiesel: Studien zur Instrumentalmusik Siegfried Wagners. □ Ulrich Leisinger: Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils (bis ca. 1785). □ Fabian Lovisa: Musikkritik im Nationalsozialismus. Die Rolle deutschsprachiger Musikzeitschriften 1920—1945.

Karlsruhe. keine Promotion

Kiel. Susanne Dammann: »Genus und Charakter«. Eine rezeptions- und problemgeschichtliche Untersuchung sinfonischer Werke zwischen 1864 und 1878. □ Gunther Diehl: Der junge Kurt Weill und seine Ein-Akt-Oper »Der Protagonist« (1924/25) nach Georg Kaiser. Exemplarische Untersuchungen zur Deutung des frühen kompositorischen Werkes.

Köln. Hochschule für Musik. keine Promotion

Köln. Musikwissenschaftliches Institut. Mahmud Abdel-Aziz: Form und Gehalt in den Cellowerken von Dmitri Schostakowitsch. □ Andrea Arnoldussen: Karl Sczuka (1900—1954) — Leben und Werk. □ Regina Brandt: Religiöse Grundzüge im Werk von Frank Martin. □ Stefan Einsfelder: Zur musikalischen Dramaturgie von Giuseppe Verdis »Otello«. □ Bram Gätjen: Untersuchungen zur Akustik des Cembalos. □ Yoichi Ishikawa: Madrigalkompositionen im Umfeld der Habsburgerhöfe um 1600. □ Dietmar Jürgens: Die Meßkompositionen Friedrich Kiels. □ Gero Schließ: Igor Strawinskys frühe Lieder.

Leipzig. Walter Kindl: Geschichte des Orgelbaus im Banat.

Mainz. Ursula Kramer: »...richtiges Licht und gehörige Perspektive...« Studien zur Funktion des Orchesters in der Oper des 19. Jahrhunderts. □ Daniela Philippi: Die Geisterbraut/Svatebni kosile Op. 69 — Die heilige Ludmilla/Svatà Ludmilla Op. 71 — Studien zur »großen Vokalform« im 19. Jahrhundert. □ Franz Schwarz: »...Ihr, werth des Beyfalls!...« Die Schröters. Studien zu einer Musikerfamilie des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.

Marburg. keine Promotion

München. Institut für Musikwissenschaft. Marion Brück: Die langsamen Sätze in Mozarts Klavierkonzerten. Untersuchungen zur Form und zum musikalischen Satz. □ Stephan Hörner: Mozarts Werke für Harmonie-Ensemble. □ Jochen Schmedes: Thomas Selle und die biblischen Historien im 17. Jahrhundert.

München. Institut für Theaterwissenschaft. keine Promotion

Münster. Christian Höltge: Text und Vertonung. Untersuchungen zu Wort-Ton-Verhältnis und Textausdeutung in deutschsprachigen Liederzyklen mit Klavierbegleitung.

Oldenburg. Claudia Friedell: Komponierende Frauen im Dritten Reich. Versuch einer Rekonstruktion von Lebensrealität und herrschendem Frauenbild.

Osnabrück. keine Promotion

Regensburg. keine Promotion

Saarbrücken. keine Promotion

Salzburg. Institut für Musikwissenschaft. Thomas Franz Hochradner: Matthias Sigmund Biechteler (1668—1743). Leben und Werk eines Salzburger Hofkapellmeisters. Studien zur Salzburger Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Siegen. keine Promotion

Tübingen. Dagmar Golly-Becker: Die Stuttgarter Hofkantorei unter Herzog Ludwig III. (1554—1593). □ Hio-Ihm Lee: Die Form der Ritornelle bei J. S. Bach. □ Rainer Nägele: Peter Joseph von Lindpaintner (1791—1856). Sein Leben. Sein Werk. Ein Beitrag zur Typologie des Kapellmeisters im 19. Jahrhundert. Mit einem Werkverzeichnis.

Wien. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Petra Mitlöhner: Die Entwicklung der Orgeltocatta im Zeitalter romantischer Musik (Deutschland, Österreich, Frankreich).

Würzburg. Beate Carl: Olivier Messiaen: »Des canyons aux étoiles«. Studien zu Struktur und Konnex.

Zürich. Bernhard Hangartner: Missalia Einsidlensia. Studien zu drei neuemierten Handschriften des 11./12. Jahrhunderts. □ Claudia de Vries: Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Ihr Weg als Interpretin zwischen Tradition und Individualität.

BESPRECHUNGEN

ISRAEL ADLER. *Hebrew Notated Manuscript Sources up to circa 1840. A Descriptive and Thematic Catalogue with a Checklist of Printed Sources*. München. G. Henle Verlag (1989). LXXIX, 899, S., 2 Bände.

Die Idee, einen Quellenkatalog jüdischer Musik in das RISM-Repertoire aufzunehmen, stammt aus dem Jahre 1965, als nämlich Israel Adler mit Friedrich Blume, dem damaligen Präsidenten des RISM eher zufällig auf einer Zufahrt von Paris nach Dijon zusammentraf. Blume stand diesem Projekt zunächst eher skeptisch gegenüber, mit dem Argument, jüdische Musik sei doch eher unter „außereuropäischer“ Musik einzuordnen und könne nur bedingt im Kontext europäischer Musikgeschichte gesehen werden. Glücklicherweise konnte Adler Blume überreden, sich auf das Projekt einzulassen, insbesondere mit dem Argument, daß ein vollständiger Katalog der Texte, Manuskripte und Drucke „nur“ 1200 Druckseiten in Anspruch nehmen würde.

Trotzdem dauerte es noch knapp ein Vierteljahrhundert, bis die Idee aus dem Jahre 1965 vollendet werden konnte: aus der einfachen Idee wurde das „Lebenswerk“ Adlers. 1975 erschien der 1. Teil (*Hebrew Writings Concerning Music* RISM B IX²) und nun liegt der 2. Teil vor, der die musikalischen Quellen katalogisiert. Dieses Unternehmen gestaltete sich wesentlich schwieriger. Zunächst galt es, das Repertoire zu begrenzen. Dabei traf Adler die kluge Entscheidung, sich auf die musikalischen Quellen zu beschränken, denen ein hebräischer Text unterlegt ist. Damit umging er die leidige Diskussion wie „jüdische“ Musik zu definieren sei. Demgegenüber wurde mit dem Repertoire aller hebräischen Notenmanuskripte ein homogener Korpus erfaßt, der fast ausschließlich aus dem Musikleben der Synagoge stammt, denn in allen Synagogen wird ausschließlich auf Hebräisch gesungen und gebetet. Erst mit der Reformbewegung Ende des 19. Jahrhunderts wurden in bestimmten Synagogen auch andere Sprachen zugelassen. Das Hebräische als Umgangssprache ist jedoch schon seit dem Anfang unserer Zeitrechnung außer Gebrauch, somit reine Sakralsprache. Nun sah sich aber

Adler mit der schwierigen Aufgabe konfrontiert, die Quellen synagogalen Gesanges in Europa wieder ausfindig zu machen, nachdem im 2. Weltkrieg der größte Teil der Synagogen zerstört oder geplündert, und die jüdische Bevölkerung sowie Kultur auf einem ganzen Kontinent fast vollständig ausgelöscht worden waren. Es galt also, die Quellen völlig neu zu sichten. In der Tat konnte Adler in verschiedenen Bibliotheken: Amsterdam, Den Haag, München, Frankfurt, Kopenhagen, Oxford und Cambridge, London, Bayonne, Paris, New York, Moskau, Jerusalem, Beer Sheva, Bologna, Florenz, Parma und Ravenna 230 notierte Dokumente synagogaler Musik ausfindig machen, darunter das älteste Dokument notierter jüdischer Musik überhaupt, nämlich die Melodie *baruk ha-giver* des normannischen Proselyten Obadja aus dem 12. Jahrhundert in der Cambridge University Library. Der weitaus größte Teil der Quellen (129 Manuskripte), stammt jedoch aus der Sammlung des jüdischen Kantors Eduard Birnbaum, die glücklicherweise schon vor dem 2. Weltkrieg von dem Hebrew Union College in Cincinnati USA erworben wurde. Birnbaum wurde 1855 in Krakau geboren und war nach Studienjahren in Breslau, Magdeburg und Wien Kantor in Königsberg von 1879 bis zu seinem Tode 1920. Die Birnbaum-Collection ist eine wahre Fundgrube für den Forscher jüdischer Musik und es ist das große Verdienst Adlers, diese größte und bedeutendste Sammlung jüdischer Musik vollständig erschlossen zu haben. Mit Hilfe der detaillierten Beschreibung jedes einzelnen Manuskripts sowie der 5 Indices können nun gezielt die gewünschten Manuskripte identifiziert und aus dem entlegenen Cincinnati als Mikrofilm angefordert werden. Besonders hilfreich ist dabei die „Variantenliste“, d. h. zur Beschreibung eines jeden Manuskripts gehören die Querverweise auf andere Versionen derselben Melodie, die zum Katalog gehören. Immerhin konnten 948 Querverweise gefunden werden, was beweist, daß ein Großteil des Repertoires volksmusikalischen Charakter hat.

Wenn man nun das gesamte Repertoire betrachtet, so zeigt sich die enorme Vielfalt jüdi-

scher Synagogenmusik in ganz Europa. Dabei reicht das Répertoire von Notierungen des alttestamentarischen Sprechgesangs, dem eigentlichen Herzstück jüdischer Musik, über einstimmige Melodien zu „musikträchtigen“ Schlüsseltexten der Liturgie wie z. B. das *qaddish* (von dem die christliche Liturgie ihr Sanctus erbte), das mit 357 Melodieeinträgen vertreten ist, bis zu mehrstimmigen Chorsätzen und Kantaten wie sie im 18. Jahrhundert in den italienischen Synagogen praktiziert wurden.

Besonders praktisch für den Benutzer sind die 5 Indices. In Index I sind die Textanfänge auf Hebräisch aufgelistet, was nicht immer ganz einfach ist, denn oft fehlt den Melodien eine genaue Textunterlegung; sie konnten oft im Vergleich mit anderen Versionen mit Textunterlegung rekonstruiert werden. Index II listet alle Melodienanfänge nach einem numerischen System (ohne Angabe des Rhythmus) auf. Der III. Index ist ein Namenregister der Kantoren, Autoren etc. Index IV ist eine Synopsis der mehrstimmigen Kompositionen. Index V ist schließlich der Generalindex, der alle termini technici, liturgische Fachausdrücke etc. enthält. Das Werk schließt mit der Check-Liste der im Druck erschienenen Werke jüdischer Musik mit hebräischem Text.

Es handelt sich somit um ein Standardwerk, das in einmaliger Form das Erbe jüdischer Musik systematisch zusammenfaßt und ein unentbehrliches Nachschlagewerk für die Forschung sowie den Liebhaber und Kenner jüdischer Musik darstellt.

(September 1992)

Reinhard Flender

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

STEFANO DE SANCTIS/NADIA NIGRIS: *Il fondo musicale dell' I.R.E. Istituzioni di Ricovero e di Educazione di Venezia*. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo 1990. XXXVII, 324 S. (*Cataloghi di fondi musicali italiani* 13.)

Unter dem Patronat der italienischen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft und in

Zusammenarbeit mit dem Répertoire International des Sources Musicales (RISM) werden seit einigen Jahren wenig bekannte Musikalienbestände Italiens systematisch erfaßt und seit 1982 in Katalogen erschlossen.

Verzeichnet ist jeweils das komplette handschriftliche und gedruckte Material, in Band 13 darüber hinaus auch die kleine Anzahl (6) vorhandener Libretti. Inhalt und Zusammensetzung eines Bestands geben jedoch auch eine unterschiedliche Anlage des Katalogs vor. Der 25 Manuskripte — 17 Chorbücher und zwei Stimmbuchsätze des 16. und 17. Jahrhunderts, ein Manuskript aus späterer Zeit — und 10 Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts umfassende Dombestand in Treviso, mit über 800 Kompositionen, aber nur ca. 120 genannten Komponistennamen, ist nach Signaturen geordnet. Voraus gehen fünf Choralhandschriften ohne Signatur, unter ihnen ein wertvolles Antiphonar aus dem 14. und ein Fragment des 15. Jahrhunderts (die drei anderen Codices stammen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts). Zahlreiche Musikalien, vor allem auch des 18. und 19. Jahrhunderts, gingen während des 2. Weltkrieges verloren. Sie werden aber am Schluß des Katalogs aufgrund alter Inventare aufgeführt und zeigen anschaulich Umfang und Vielfalt des kirchlichen Musizierguts.

Im Katalog 13 sind die aus dem Anfang des 18. und aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammenden 463 Manuskripte und 9 Drucke, unter ihnen ein großer Teil aus dem ehemaligen Ospedale dei Derelitti ai SS. Giovanni e Paolo in Venedig, jeweils nach Komponisten geordnet, denen die neun Sammelhandschriften (Nr. 455–463) angehängt sind (die Anonyma finden sich zu Beginn des Komponistenalphabets). Diese Anlage ist übersichtlich und ermöglicht das rasche Auffinden eines Komponisten und seiner Werke, zumal dieser auch im oberen Leistentitel angezeigt ist.

Wie die vorhergehenden, so zeichnen sich auch die neuesten Bände durch Wiedergabe aller, das Material ausschöpfender Informationen und ansprechende und vorbildliche typographische Präsentation aus: Ausführliche Beschreibungen der Quellen und detaillierteste Aufschlüsselung durch Register (Titel, Textanfänge, Namen, liturgische Funktionen in Band 12, Konkordanz, Textanfänge, Titel, Gattungen, Namen und Rollen in Band 13),

das Werk eindeutig identifizierende, mit der Hand (Bd. 12) oder mit Computer (Bd. 13) erstellte Musikincipits, in Band 12 sogar aller Stimmen, mit Ausnahme für in Werkverzeichnissen, Ausgaben und leider auch in nicht für jeden Benutzer zugänglichen zeitgenössischen Drucken enthaltene Werke, Wasserzeichenabbildungen (in Bd. 12) sowie umfassende Darstellungen zur Geschichte und Zusammensetzung des Bestands. Die einzelnen Einheiten sind, unabhängig von ihrer Signatur, durchnumeriert, wodurch das Zitieren und der Registerverweis erleichtert wird.

Während von den wenigen genannten Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts in Band 12 viele auch in anderen Manuskripten und Drucken überliefert sind, finden wir in Katalog 13 geistliche Werke, Kantaten und Opernstücke sowie einige wenige Instrumentalwerke vor allem von italienischen Komponisten. Aber auch Händel, Haydn, Mozart, Naumann u. a. sind vertreten.

Die stets diffizile und große Erfahrung voraussetzende Datierung eines Manuskripts wurde in beiden Katalogen äußerst vorsichtig und weiträumig vorgenommen: angegeben ist entweder das Jahrhundert, seine Mitte oder die erste bzw. zweite Hälfte. Dem Benutzer überlassen bleibt somit, stets von neuem diesen Zeitraum aufgrund von Lebensdaten der Komponisten und Erstdruck-, Kompositions- und Aufführungsdaten enger einzugrenzen. Diese zusätzlichen Informationen wären an der entsprechenden Katalogstelle nützlich und willkommen gewesen, zumal die zahlreichen Opernstücke erstaunlich vielen Opern zugeordnet werden konnten. (In Band 12 sind zumindest die Daten eines Erstdrucks für die Werke des 16. und 17. Jahrhunderts genannt).

Das schmälert aber nicht den Wert dieser vorzüglich erarbeiteten Kataloge. Es ist von großem Verdienst, die vielen verborgenen Schätze in italienischen Sammlungen zu heben, detailliert zu beschreiben und damit der Forschung bekannt und zugänglich zu machen. (Oktober 1992) Gertraud Haberkamp

Periodica Musicalia (1789—1830). Im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz bearbeitet von Imogen FELLINGER. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1986. L, 1259 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 55.)

Der umfangreiche Band bietet ein genaues Inhaltsverzeichnis aller in den Jahren 1789—1830 periodisch, d. h. in regelmäßigen zeitlichen Abständen erschienenen musikalischen Sammlungen und ist somit „eine Art von Parallel-Band“ zum *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, das von derselben Herausgeberin 1968 im gleichen Verlag als Band 10 der *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* veröffentlicht wurde. Im Gegensatz zu den Musikzeitschriften sind in den *Periodica Musicalia* allerdings ausschließlich musikalische Werke erschienen, ihre Erscheinungsweise entspricht jedoch völlig derjenigen von Zeitschriften, also in periodischer Folge, nach Nummern und Jahrgängen gezählt und im Abonnement erhältlich.

In einem umfangreichen „historischen Überblick“ (S. XI—XXXV) bietet die Herausgeberin die Geschichte der *Periodica musicalia* von den ersten Anfängen bis zum Ende des eigentlichen Bearbeitungszeitraumes (1789—1830), der natürlich besonders eingehend behandelt wird. Wie sich zeigt, war eine derartige Veröffentlichungsweise für musikalische Werke auch in den vorhergehenden Zeiten bereits durchaus geläufig; daß sie gegen Ende des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts nochmals einen Aufschwung erfuhr (und gelegentlich bis in unser Jahrhundert fortlebte), wurde jedoch bisher kaum beachtet. Denn wohl niemand hatte eine wirkliche Kenntnis von der Zahl, dem Umfang, der Verbreitung und dem Inhalt dieser im Musikleben ihrer Zeit vor allem bei den nicht eigentlich professionellen Musikern eine offensichtlich ganz beachtliche Rolle spielenden Publikationen, zumal ihre Fundorte heute über ganz Europa und die USA verstreut sind und sehr oft (wenn überhaupt) nur einzelne Bibliotheken über vollständige Reihen dieser Sammelwerke verfügen. Gerade aus letzterem Grunde ist man sehr dankbar, daß auch Mikrofilme, Xerokopien und Reprints (mit entsprechender Kennzeichnung) aufgeführt sind; dies dürfte manchem manche Arbeit erleichtern.

Den größten Gewinn für den Benutzer bieten aber auf alle Fälle acht den Inhalt des Bandes aufschließende Register: Titel der *Periodica musicalia*, Herausgeber, Erscheinungsorte, Verleger und Drucker, Komponisten, Textverfasser, Titel und Textanfänge von Vokal- und Bühnenwerken, Titel von Instru-

mentalwerken. Erst durch sie werden die an die eintausend Seiten umfassenden Beschreibungen der erfaßten Drucke ohne umständliches Durchhackern des Ganzen geradezu mühelos nutzbar. Dies zeigt am besten der Umfang dieser Register: Kommen die der Titel, Herausgeber, Erscheinungsorte und Verleger noch mit einigen Seiten zweiseitigen Kleindruckes aus, so umfaßt das Register der Komponisten über 30, das der Textverfasser 16, das der Titel und Textanfänge von Vokal- und Bühnenwerken 170 und das der Titel von Instrumentalwerken nochmals 55 Seiten, wohlgemerkt auch dies alles in Kleindruck mit 70 Zeilen in jeder der beiden Spalten! Die Benutzung dieser Register als Titelbuch zum Nachschlagen der Namen anonym oder mit unvollständiger Autorenangabe veröffentlichter Kompositionen, die auch hier vielfach erst eruiert werden mußten, bietet sich somit geradezu von selbst an.

Der Wert dieser Erschließungsarbeit steht und fällt allerdings mit deren Zuverlässigkeit. Und hier bürgt der Name der Herausgeberin, die sich schon mehrfach an derartigen bibliographischen Arbeiten bewährt hat, für die unerläßliche Qualität. Welche enorme Erleichterung solche Publikationen für die Forschung mit sich bringen, weiß wohl nur der in vollem Umfang zu schätzen, der selbst einmal die berühmte Stecknadel im Heuhaufen un bearbeiteter Quellen zu suchen gezwungen war. So sind wir der Verfasserin zu ehrlichem Dank verpflichtet, desgleichen aber auch der Franz-Thyssen-Stiftung dafür, daß sie einem so nützlichen Unternehmen ihre Förderung ange-deihen ließ, die es ermöglicht hat, das Arbeitsergebnis trotz der heutzutage erheblichen Kosten als benutzerfreundliches und haltbares Buch (fester Einband und Fadenheftung) vorzulegen und nicht als gelumbeckte Broschur oder gar nur als ohne weitere Hilfsmittel nicht benutzbare Microfiches.

(Oktober 1992)

Hans Schmid

Imago Musicae IV/1987. Hrsg. von Tilman SEEBASS, Paule GUIOMAR, Tilden RUSSELL und Kathryn HORSTE. Basel-Kassel-London: Bärenreiter-Verlag/Durham, North Carolina: Duke University Press (1988). 366 S., Abb. (Internationales Jahrbuch für Musikikonographie des Internationalen Repertoariums der Musikikonographie.)

Imago Musicae V/1988. Hrsg. von Tilman SEEBASS und Tilden RUSSELL. Basel-Kassel-London: Bärenreiter-Verlag/ Durham, North Carolina: Duke University Press (1989). 260 S., Abb. (Internationales Jahrbuch für Musikikonographie des Internationalen Repertoariums der Musikikonographie.)

Nachdem mit Band 6 von *Imago Musicae* das Verlagshaus gewechselt hat (Mitteilung der Studiengruppe Musikikonographie vom 11. September 1991), schließen die hier vorzustellenden Bände 4 und 5 eine erste Phase (1985—1988) in der Geschichte dieses ebenso neuartigen wie nützlichen Publikationsorgans ab. Im vorliegenden Band 4 — Tagungsbericht *De l'image à l'objet* (Paris, 4.—7. September 1985) — sind die Anfänge einer wissenschaftlichsystematischen Musikikonographie aus Pariser Sicht skizziert (Jacques Thuillier, Josiane Bran-Ricci, vgl. auch das Nachwort von Barry S. Brook), die eng mit dem Interesse und den Aktivitäten von Geneviève Thibault de Chambure verbunden sind. Dem zehnjährigen Gedenken ihres Todes war dieses Colloquium gewidmet, was die auch sprachlich französische Ausrichtung der Beiträge (16 von 21) erklärt.

Mit den vier Sektionen „De l'image à l'idée musicale“, „De l'image à la vie musicale“, „De l'image au musicien“ und „De l'image à l'instrument“ war das riesige Gebiet in die maßgeblichen Schwerpunkte gegliedert: Musikanschauung, musikalische Sozialgeschichte, Musikbiographik und Instrumentenkunde. Wechselseitige Überschneidungen konnten sich nur positiv auswirken. Von den Musikinstrumenten aus ergaben sich auch Bezüge zur längst verselbständigten historischen Aufführungspraxis (Verwendung des Cello-Stachels: Tilden A. Russell).

Fast alle Einzelbeiträge zeigen die Suche nach einer diesem Teil der Musikwissenschaft angemessenen Methode, denn „toute image est suspecte“ (Thuillier, S. 14). Zu einer einheitlichen Meinung zum musikwissenschaftlichen Quellenwerk von Werken der Bildenden Kunst konnten die TeilnehmerInnen — der erfreulich hohe Frauenanteil rechtfertigt in besonderem Maße den Gebrauch dieser modischen Schreibart — natürlich nicht gelangen: Zu unterschiedlich sind die „Bildsorten“ und die Motivationen wie Voraus-

setzungen der Künstler selbst. Der Radius musikikonographischer Sicherheit reicht von „erheblich“ (Bestätigung einer Gambendarstellung durch einen kunstvoll geschnitzten Saitenhalter: Pierre Jaquier, S. 319) bis „gering“ (Musikerporträts als „La moins satisfaisant dans le domaine de l'iconographie musicale“: Nanie Bridgman, S. 169). Andererseits kann die musikwissenschaftliche Analyse von Bildern auch der Kunstgeschichte nützen: H. Colin Slim identifizierte bei Tintoretto *Musizierenden Frauen* zwei abgemalte Tonsätze und gewann so das Jahr 1566 als *Terminus a quo* für das Entstehen des Bildes (vgl. S. 71). Pierre Abondance hat das erhellende Wechselverhältnis zwischen den Disziplinen schon im Titel seines Beitrags angesprochen: *Protection de l'objet par l'image, authentification de l'image par l'objet* (S. 271).

Der zeitliche Rahmen dieses Kongreßberichtes ist weit gespannt: vom fünften vorchristlichen Jahrhundert in China, wo ein vollständiges „Hoforchester zweiter Ordnung“ erhalten ist (Werner Bachmann), bis ins zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts (Pariser Musikerphotos, vorgestellt durch Danièle Pistone). Die obligatorische Engelmusik ist so auf ein erträgliches Maß reduziert. Weitere Beiträge stammen von Nicole Sevestre, Tilman Seebaß (zugleich Herausgeber), Irène Mamczarz, Walter Salmen, Catherine HomoLechner, Claudie Marcel-Dubois, Catherine Massip, Gabriele Busch-Salmen, Zoltán Falvy, Joël Dugot, Elena Ferrari-Barassi, Sylvette Milliot, Florence Gétreau und Josine Bran-Ricci (Reihenfolge der Referate).

Band 5 derselben Reihe stellt sich wieder als echtes wissenschaftliches Jahrbuch dar, dessen Inhalt aus freier Forschung kommt. Der Kreis der Beiträger ist erheblich kleiner als im thematisch gelenkten Kongreßbericht, eine Katalog-Fortsetzung (Howard Mayer Brown zum *Corpus of Trecento Pictures with Musical Subject Matter*) und eine laufende Bibliographie (1985-1987) werden geboten. Von den vorhin genannten Forschungsschwerpunkten dominiert nun die Musikanschauung, und sie kommt in zwei weiteren Teilgebieten der Musikwissenschaft zur Geltung: Ältere Musikgeschichte und Musikalische Volks- und Völkerkunde.

Der Akzent liegt (mit vier Beiträgen und dem Katalog) auf dem Mittelalter bzw. auf dem Zeit-

raum vom 8. Jahrhundert bis um 1500. Elizabeth C. Teviotdale zeigt die Fundierung eines auch mit Boethius verbundenen Bildtypus in der Cassiodor-Tradition (*The Filiation of the Music Illustrations in a Boethius in Milan and in the Piacenza "Codice magno"*). Daß illuminierte Anfangsbuchstaben von Psalmtexten deren Aussage vorausnehmend abbilden und was dies für den Musikbegriff bedeutet, erfährt man von Martin von Schaik. Das ‚E‘ von Psalm 80 (= „Exultate“) zog Glockenspiele an und damit (in der Idee einer allumfassenden Ordnung) das ‚Gewicht‘ (pondus). Mensura und numerus wurden mit Psalm 1 (B = „Beatus“) und 80 (C = „Cantate“) erreicht (*The Cymbala in Psalm 80 Initials: A Symbolic Interpretation*, bes. S. 34). Franca Trinchieri Camiz (*Augustinian Musical Education and Redemption in the 15th-Cent. Caracciolo del Sole Chapel, Naples*) möchte in einem instrumentalen Dreierensemble das Clavichord auf die praktische, aktuelle Musik beziehen, Psalter und Glocken aber auf die Musiktheorie (S. 59). Doch im erstgenannten Instrument verbirgt sich das klassische Theoretiker-Werkzeug, das Monochord. *Die musizierenden Engel des Genter Altars* reizten Alexandra Goulaki Voutira zu einem neuen Rekonstruktionsversuch der musikalisch-liturgischen Situation: Die Orgel beende das vokale Agnus Dei, die Streicher rüsten sich zu Psalm 150,4.

In der Musikalischen Volks- und Völkerkunde (vier Beiträge) geht es (wieder in originaler Reihenfolge) um die christlichen Pastoralien Siziliens, die mannigfache Beziehungen zum Volkstheater haben (Nico Staiti, *Identificazione degli strumenti musicali e natura simbolica delle figure nelle „Adorazioni dei pastori“ siciliane*), um den militärisch seit je unruhigen Balkan (Koraljka Kos, *Osten und Westen in der Feld- und Militärmusik an der türkischen Grenze*), um ethnische Gruppen (Juden und Polen) in den USA (Mark Slobin, *Icons of Ethnicity: Pictorial Themes in Commercial Euro-American Music*) und um ein sibirisches Turkvolk (Ernst Emsheimer, *On the Ergology and Symbolism of o Shaman Drum of the Khakass*). In dieser ‚Abteilung‘ wird die Musikikonographie bis in die Gegenwart verfolgt, wobei ästhetische Skrupel im Betrachter allerdings nicht aufkommen dürfen: Slobin prüft die zeitlose Antinomie ethnischer Minderheiten (Be-

wahrung der Eigenheiten und Assimilierung) an Bildern auf Schallplattenhüllen.

Wie in Band 4 von *Imago Musicae* läßt in Band 5 die Qualität der Abbildungen manchmal Wünsche offen, was sicher vor allem an der Papierqualität liegt. Bei den hohen Kosten eines solchen Unternehmens muß man sich wohl damit abfinden. Das technische Risiko der Bildmontage hat nur zu einer Panne geführt (in Band 4 Wiederholung der Reliquiar-Abbildung von S. 231 aus S. 355), und die editorische Leistung verdient allen Respekt.
(Oktober 1992) Werner Braun

ROBERT N. FREEMAN: *The Practice of Music at Melk Abbey. Based upon the Documents, 1681–1826.* Wien. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1989. 523 S. (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 23.)

Freemans neue Publikation über die Musikpraxis bei den Benediktinern in Melk füllt eine Lücke in der Musikgeschichte. Früher veröffentlichte Studien über Melk haben das Musikleben im Stift und seine Bedeutung für die Musikgeschichte Österreichs, besonders Wien, nicht genügend betont oder nicht ausführlich genug behandelt.

Der vorliegende Band bezieht seine Quellen hauptsächlich aus sechs Melker Archiven: dem Musikarchiv des Stifts (das Freeman zum Teil betreut), dem Stifts-Archiv (jetzt Prälaten-Archiv genannt), dem Kanzlei-Archiv (Wirtschafts-Archiv), dem Melkerhof-Archiv (Wiener-Archiv), der Stiftsbibliothek (einschließlich Handschriften-Kammer) und dem Archiv der Melker Pfarrkirche. Anhang C, der mit 156 Seiten mehr als ein Viertel des Buches ausmacht, enthält die redigierten Transkriptionen aller einschlägigen Dokumente (oft in Ausschnitten) in der Originalsprache. Weil die meisten Notenhandschriften, die im Melker Musikarchiv noch aufbewahrt werden, aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen, wird dieser Zeitraum natürlich bevorzugt behandelt. In dieser Zeit bekleideten Robert Kimmerling, Rupert Helm und Franz Schneider u. a. das Amt des *Regens chori*.

Die fünf Kapitel haben folgende Themen: Einleitung zu Stift Melk und den Quellen, die

Musik-Ensembles und die Hauptmusiker, Musik bei Festen, Feiern und im täglichen Leben, Musik für das Theater und die musikalischen Beziehungen zwischen dem Stift Melk und anderen Orten (z. B. Passau, St. Pölten, Wien) oder Komponisten (z. B. Joseph Haydn). Man bekommt einen ausführlichen Eindruck von den darstellenden Künsten, die das Kulturleben Melks bereicherten. Hierin sind Theater und wohl auch Tänze inbegriffen. Freeman bietet detaillierte Biographien von einigen größeren und kleineren Melker Meistern. Sowohl das normale musikalische Brauchtum als auch ungewöhnliche musikalische Geschehnisse (einschließlich Skandale und Tragödien) werden beschrieben. Freeman teilt einige interessante neue Fakten mit: z. B. Melks Orgelbau-Industrie, eine Theorie über das sogenannte *Kleine Quartbuch*, die Bestätigung für die Existenz eines Bruders von Albrechtsberger, Anton Johann, Unterhaltungsmusik für Fasching oder die Maifeier, musikalische Reisen, die Rolle der Thurnermeister sowie einige Berichtigungen zu seinem Artikel „Melk“ im *New Grove*. Über die Aufführungspraxis und die Theatermusik im Stift lernt man auch viele Einzelheiten.

Anhang A ist ein alphabetisches, mit Anmerkungen versehenes Register von 137 bekannten Chorknaben aus den Jahren 1676–1789. Anhang B bietet ein wertvolles, gut kommentiertes Register von 51 Gelegenheitswerken (i. e. *Ludi caesarei*, deutsche Intermedia und Singspiele, *Applausus musicus* oder Singgedichte, gesprochene deutsche Spiele mit musikalischen Zwischenspielen und Chorkantaten) aus den Jahren 1686–1785. 43 lehrreiche Bilder beleben die Geschichte der anderthalb Jahrhunderte.

Trotz sorgfältiger Redaktion ist das Buch leider nicht ganz benutzerfreundlich. Das Inhaltsverzeichnis bietet nicht die Unterabteilungen der Kapitel, die als Führer durch das Buch dienen könnten, und es gibt nur ein Namenregister. Ein Sachregister wäre für den Musikhistoriker ebenfalls nützlich.

Trotzdem ist Freemans Text immer außerordentlich lesbar und interessant. Allerdings wäre in den verschiedenen biographischen Skizzen etwas mehr Vorsicht bei den Hypothesen zur Personenidentifikation und zu den verwandtschaftlichen Beziehungen angebracht (z. B. S. 119). Bei einigen der zitierten

Werke wurde es versäumt, auf die Frage der Authentizität hinzuweisen (z. B. bei Haydns *Requiem* [!] S. 211); hier wären noch einige Forschungen nachzuholen. Man sieht der geplanten Veröffentlichung von Freemans Studien über Melker Wasserzeichen und Kopisten erwartungsvoll entgegen (S. 37, Anm. 44).

Für die Geschichte des musikalischen Lebens an Klöstern in Österreich ergänzt Freemans Publikation z. B. jene von Altman Kellner über Stift Kremsmünster (1956). Und für Historiker, die nur Englisch können, ist der Band eine willkommene Einleitung zu einem wenig bekannten, aber bedeutenden Stück Kulturleben des 18. Jahrhunderts.

(Oktober 1992)

Bruce C. MacIntyre

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

Eine zusammenfassende Darstellung der Geschichte der italienischen Oper zu verfassen, ist keine leichte Aufgabe. Der große Einfluß, den Italien als Mutterland der Oper zeitweise auf ganz Europa ausgeübt hat, erschwert zudem für gewisse Epochen, man denke z. B. an das 18. Jahrhundert, eine Eingrenzung des zu behandelnden Stoffes. Italienische Opern hat es eben zeitweise nicht nur in Rom, Neapel oder Mailand gegeben, sondern auch in Wien, London oder Dresden. David Kimbell schickt denn auch seiner Operngeschichte ein Vorwort voraus, in dem er kurz erläutert, nach welchen Kriterien er sein Werk strukturiert und das Material ausgewählt hat. Dabei beruft er sich einerseits auf eine italienische Operntradition, deren ‚italianità‘ er in der sich anschließenden Einleitung des Bandes näher erläutert, gibt aber andererseits zu verstehen, daß sich seine Ausführungen auf die Oper in Italien beschränken. Das Buch müßte also nicht den Titel *Italian Opera*, sondern vielmehr *Opera in Italy* tragen und ist damit in seiner Zielsetzung weit weniger anspruchsvoll als der Titel zunächst verheißt. Methodisch ist diese geographische Eingrenzung jedoch ein sinnvoller Weg, um die Ausführungen auf ein überschaubares Maß reduzieren zu können. Das Werk ist in sechs Kapitel gegliedert, die sich teils mit einer be-

stimmten Epoche, teils mit einer bestimmten Kategorie von Oper befassen. So steht im Part I (The origins of opera) das 16. und frühe 17. Jahrhundert als Epoche im Vordergrund, während Part IV (The tradition of comedy) die Geschichte der Opera buffa nachzeichnet. Weitere Kapitel beleuchten die venezianische Oper des 17. Jahrhunderts (The Venetian hegemony), die Opera seria, und die romantische Oper (Romantic opera). Das sechste Kapitel (Cosmopolitanism and decadence) ist den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts und dem Verismo gewidmet und ist das einzige, das nicht mit der Besprechung eines für die abgehandelte Epoche oder Kategorie von Oper beispielhaften Werks schließt. Warum der Autor hier von seinem bewährten Schema abweicht, ist unklar. Ebenso ist nicht ganz verständlich, weshalb er die „generazione dell' ottanta“ ausklammert. Kimbell begründet diese Entscheidung damit, daß die Musik besager Komponisten nicht mehr die Züge der italienischen Operntradition trage (S.xiv). Blicke er bei seinem Grundkonzept Oper in Italien, wären Malipiero, Pizzetti und Casella aber zumindest teilweise in die Darstellung aufzunehmen.

Bei Komponisten, deren gründliche Erforschung noch aussteht, hat sich der Autor nicht bloß auf die spärliche Literatur gestützt. Im Fall von Saverio Mercadante z. B. hat er sich offensichtlich auch mit den musikalischen Quellen selbst beschäftigt. Dennoch ist Kimbell nicht gegen Irrtümer oder Versehen gefeit. Da der hier zu Gebote stehende Raum begrenzt ist, nur in Stichpunkten einige Anmerkungen zu den Ausführungen zur Buffa. Die Behauptung, daß die Farsa aus dem Intermezzo hervorgehe ist so nicht zu halten. Die Forschungsergebnisse zur Farsa in Musica der Fondazione Cini scheinen dem Autor unbekannt zu sein, weshalb er diese gerade für das auslaufende 18. und frühe 19. Jahrhundert wichtige Erscheinungsform der Buffa nur en passant erwähnt. Ferner unterscheidet er nicht zwischen dem Intermezzo metastasianischen und dem römischen Typs der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Weiterhin erweckt Kimbell mitunter beim Leser den Eindruck (S. 314), bei dem Terminus Opera buffa handle es sich um eine im 18. Jahrhundert übliche Gattungsbezeichnung und nicht um einen allgemeinen Sammelbegriff.

Das Werk verfügt über ein ausführliches Literaturverzeichnis. Im Text wird jedoch nur hie und da auf die zugrundeliegende Sekundärliteratur verwiesen, so daß es leider für den Leser nicht immer möglich ist, die Quellen der Aussagen zu ermitteln. Dennoch bleibt das Werk insgesamt eine anschauliche und aufschlußreiche Darstellung der italienischen Operngeschichte.
(September 1992) Daniel Brandenburg

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.

Die Gewohnheit, Festschriften für renommierte Forscher aus mehr oder weniger beliebigen Aufsätzen zusammenzustücken, weicht zunehmend der Tendenz, derlei Publikationen um einen thematischen Schwerpunkt zu zentrieren. Siegfried Kross mit einem Band, der *Beiträge zur Geschichte des Konzerts* versammelt, zu ehren, lag insofern nah, als der Jubilar sich zum einen über *Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann* habilitiert hat und zum anderen der terminologisch ausgerichtete Beitrag *Concerto — concertare und conserere*, den Kross 1966 auf dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Leipzig zur Diskussion stellte, zu seinen zentralen und vielbeachteten Arbeiten zählt. Daß der Band sich auf beide Bereiche, auf das Instrumentalkonzert wie auch auf die Bedeutungsvielfalt des Konzertbegriffs vor allem im 17. Jahrhundert bezieht, ist also im Blick auf den Geehrten sinnvoll, hätte aber einen anderen Titel der Schrift wünschenswert erscheinen lassen, denn die „Geschichte des Konzerts“ (im Singular) suggeriert einen historischen Abriss des Instrumentalkonzerts und damit eine in sich konsistente Thematik. Das wäre eine konsequente Konzeption gewesen, die allerdings gleichsam als Gerüst des Ganzen sehr wohl zu erkennen ist. Nicht mit dem Instrumentalkonzert befassen sich die Beiträge von Günther Massenkeil, dessen allzu knappe Bemerkungen *Zu einigen dialogischen Concerti des frühen 17. Jahrhunderts* den Charakter einer Pflichtübung nicht verleugnen können, Carmen Debryn (eine sehr aufschluß-

reiche Darstellung von Brahms' Bearbeitung der Bachschen ‚Concerto‘-Kantate *O ewiges Feuer* BWV 34), Eitelfriedrich Thom (mit sehr marginalen Ausführungen zur *Entwicklung mitteldeutscher Musikfeste in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*), Michael Musgrave, dessen biographischen Skizze der Geigerin Marie Soldat schlichtweg nicht in diesen Band hineingehörte, und schließlich Monika Schmitz-Emans, die sich mit der Novelle *Concierto barocco* von Alejo Carpentiers auseinandersetzt. Auch der Beitrag von Matthias Wendt zu terminologischen Fragen der Probleme konzertierender Instrumentalpartien bei Johann Sebastian Bach ist am Rande der gegebenen Thematik beheimatet. Der größte Teil der Festschrift ist indessen der Entwicklung des Instrumentalkonzertes zwischen Telemann und Lutoslawski gewidmet. Gewisse Schwerpunkte ergaben sich dabei — wohl mehr oder weniger zufällig — durch das Interesse mehrerer Autoren für einen Komponisten. So wird das Konzertschaffen Bachs in vier Beiträgen behandelt, unter denen Christian Martin Schmidts Beobachtungen zu *Stabilität und Varietät* im ersten Satz des *Vierten Brandenburgischen Konzerts* besonderes Interesse verdienen; Wolfram Steinbeck und Ulrich Konrad befassen sich mit Mozart, und abermals vier Autoren widmen sich den Konzerten Brahms'. George S. Bozarth's Deutung des *Ersten Klavierkonzerts* op. 15 auf dem Hintergrund von Brahms' E.T.A. Hoffmann-Begeisterung erweist sich dabei als einer der ergiebigsten Beiträge des Bandes. Den beiden Konzerten Regers sind seltsamerweise drei Beiträge gewidmet. Martin Möller und Susanne Popp setzen sich beredt für das Klavierkonzert ein, Susanne Shigihara legt ein Plädoyer für das Violinkonzert vor. Weitere Aufsätze befassen sich mit Händel, Haydn, Beethoven, Schumann, auch das 20. Jahrhundert ist mit Prokofieff und Schostakowitsch vertreten, doch niemand versucht einmal das Instrumentalkonzert im 19. und 20. Jahrhundert unter gattungstheoretischen Fragestellungen zu behandeln, ein Ansatz, der in Helmut Loos' Betrachtung von Klavierkonzerten Liszts und Draeseke's zumindest am Rande angesprochen wird.

Ein von Ulrich Konrad zusammengestelltes Verzeichnis der Schriften von Siegfried Kross rundet die Festschrift ab, deren Beiträge insge-

samt ein bisweilen erschreckendes Niveaufälle zeigen. Man vergleiche etwa die im Stil einer durchschnittlichen Hauptseminarsarbeit gehaltenen *Studie* über Bruchts *Schottische Fantasie*, die Bernhard Hartmann vorlegt, mit Rainer Cadenbachs scharfsinniger und konzentrierter Analyse des *Cellokonzerts* von Lutoslawski (der im übrigen immer falsch geschrieben wird).
(September 1992) Thomas Seedorf

FELIX FRIEDRICH: Der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost. Leben-Werk-Leistung. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 227 S., Abb.

FRANZ-HARALD GRESS: Die Klanggestalt der Orgeln Gottfried Silbermanns. Frankfurt: Erwin Bochinsky/Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 160 S., 24 Abb.

In westdeutschen Lizenzausgaben erschienen im Jahre 1989 zwei unter DDR-Bedingungen entstandene organologische Abhandlungen. Sie griffen der teilweisen Neuordnung der deutschen Verlagslandschaft im Zuge der deutschen Wiedervereinigung sozusagen voraus. Gegenstand der Untersuchungen sind zwei der bedeutendsten mitteldeutschen Orgelbauer des 18. Jahrhunderts, Gottfried Silbermann und Heinrich Gottfried Trost.

Heinrich Gottfried Trost zählt zu jener Gruppe bedeutender Orgelbauer, die eine relativ kleine Werkstatt unterhielten und ein zahlenmäßig nicht sehr großes Oeuvre hinterließen, darunter aber herausragende Werke, deren angemessene restauratorische Betreuung einer gründlichen organologischen Fundierung bedarf. Die Krux vieler restauratorischer Maßnahmen ist ja das mangelhafte Fundament, das in der archivalischen Aufarbeitung und der Instrumentenaufnahme nicht nur des in Frage stehenden Orgelwerkes, sondern möglichst aller Instrumente einer Werkstatt bestehen müßte. Schwerpunkte der Arbeit Friedrichs sind eine geraffte Darstellung der einzelnen Parameter von Trosts orgelbautechnischen Bauprinzipien, vom Gehäuse über die Pfeifen bis hin zu Intonation und Stimmungsarten. Sie werden in einem ausführlichen Anhang ergänzt durch die diplomatische Wiedergabe der einschlägigen zeit-

genössischen Archivalien sowie Angaben zur weiteren Geschichte des Instruments. Darüber hinaus greift Friedrich Einzelaspekte heraus: fast obligatorisch Trosts Beziehungen zu Johann Sebastian Bach und Gottfried Silbermann, aber auch das bisher kaum untersuchte Phänomen von Parallelentwicklungen im Werk Trosts zum zeitgenössischen süddeutschen Orgelbau. Wohl aufgrund des derzeit dürftigen Forschungsstandes, teils auch um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen, konnte Friedrich hier manchen Punkt nur anreißen. Gerade im letzten Punkt ist an archivalisch oft schwer belegbare Kunstreisen von Orgelbauern oder Wanderschaften von Gesellen zu denken.

Gottfried Silbermann, obwohl nur in einem sehr eingeschränkten Umkreis um Freiberg tätig, war von beispielhafter Ausstrahlung und Wirkung. Silbermann hat — auf höchstem Niveau arbeitend — wesentliche Parameter seiner Bauprinzipien nicht zuletzt aus Gründen rationeller Produktion schematisiert. Dies erleichtert Untersuchungen wie jene von Frank-Harald Greß. Im Zentrum der Arbeit stehen nach einer kurzen Einführung in Leben und Werk Silbermanns (hier gelingen Greß immerhin einige interessante Ergänzungen des bisherigen Wissensstandes; aufgrund von neu interpretierten Orgelcarmina erhöht sich nach Greß' Meinung etwa die Zahl der von Silbermann erbauten Werke auf mindestens 51) eine sehr eingehende Untersuchung von Silbermanns Dispositions-, Mensurations- und (soweit heute noch ablesbar) Intonationsprinzipien. Greß konnte hier auf die Arbeitsunterlagen der die Silbermann-Orgeln restauratorisch betreuenden Orgelbauwerkstätten zurückgreifen, wodurch die vorliegende Arbeit ganz wesentlich gewinnt. Ergebnis ist die Veröffentlichung wirklich eingehender Vermessungen des Pfeifenmaterials (incl. Wandstärken, Untersuchungen zu den Legierungen etc.), die kaum einen Wunsch offen lassen. Umfassendere Angaben zu Messuren von Zungenstimmen, die von Silbermann ja in erfreulich großer Zahl original erhalten sind, werden kaum je publiziert worden sein. Über diesen mehr orgelbaukundlichen Teil hinaus enthält die Arbeit aber auch Exkurse in Themenbereiche wie die Wechselbeziehung von

Orgelbau und Orgelmusik etwa im Bereich der Registrierpraxis, die das Interesse von Interpretenseite finden sollten.
(Dezember 1992) Michael Ladenburger

Die Musik des Mittelalters. Hrsg. von Hartmut MÖLLER und Rudolf STEPHAN. Laaber: Laaber-Verlag (1991). 464 S., 143 Abb., 120 Notenbeisp., 2 Farbtafeln. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 2.)

„Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein“, so möchte man mit Goethes Faust ausrufen, wenn man den Mittelalterband des *Neuen Handbuches der Musikwissenschaft* mit dem vor 60 Jahren erschienenen der Bücken-Reihe von Heinrich Bessler vergleicht: Alles andere als spurlos ist das halbe Jahrhundert Mittelalterforschung vorbei gegangen. Da fallen einem beim Durchblättern der ersten Seiten sogleich die Abbildungen von De Chiricos *Le muse inquietanti* (!) und eine Partiturseite von George Crumbs *Musica mundana 1* auf; diese Bilder stehen für die Absicht der Herausgeber, das Studium der mittelalterlichen Musik „zu einem außerordentlich fesselnden Unternehmen zu machen, weil sie den geschichtlichen Horizont der vergangenen Zeit plötzlich ins aktuelle Licht unseres eigenen Lebens- und Erfahrungshorizontes einrücken“ (H. Möller, S. 32). Ein solches Idealprogramm für die Darstellung von rund tausend Jahren einer äußerst komplexen und in keiner Weise homogenen Musikgeschichte konsequent durchzuziehen, ist keine leichte Sache und konnte bei einer Beteiligung von zehn vom Alter und vom wissenschaftlichen Ansatz her sehr unterschiedlichen Mitarbeitern auch nicht durchwegs gelingen. Wenn der Eindruck nicht trügt, so wurden, nicht zuletzt wegen des vom Verlag offenbar eingeschlagenen Eiltempo, die Verbindungen zwischen den einzelnen Mitarbeitern zu wenig gepflegt, so daß sich gewisse durchaus vermeidbare Lücken in der von einem Handbuch geforderten Gesamtdarstellung ergeben mußten; dies selbst dann, wenn man den Herausgebern zustimmt, daß „die Vielfalt der Weisen, in denen hier Geschichte erzählt wird [...] einen Stand des Faches“ spie-

gelt und „in einer Zeit, in der von postmodernem Pluralismus auch auf die Geschichtsschreibung die Rede ist, durchaus als ein Vorzug gesehen werden mag“ (Vorwort). Der überaus reich ausgestattete Band ist dem hochverdienten Mediävisten und Kirchenmusikforscher Helmut Hucke gewidmet.

Zwei Prinzipien sind es, die, trotz der genannten und noch zu nennenden Einwände, die vorliegende Publikation zu einem überaus nützlichen Arbeitsinstrument gerade auch für den Nichtspezialisten werden lassen: Da ist der bewundernswert formulierte und informationsreiche Abschnitt über „Institutionen, Musikleben, Musiktheorie“ der Zeit vor 1100 (H. Möller, S. 129—198) sowie die beiden schönen Einführungen in „Musikleben und Musikanschauung“ des 12./13. bzw. des 14. Jahrhunderts (D. Hoffmann-Axthelm, S. 217—238 und S. 335—351), die im Sinne von Gesamtüberblicken über den Stoff der drei Hauptkapitel („Die Grundlegung der europäischen Musikkultur bis ca. 1100“, „Die Musik des 12. und 13. Jahrhunderts“, „Die Musik des 14. Jahrhunderts“) zu verstehen sind. Sodann sind es die zahlreichen und gut ausgewählten Abbildungen und Notenbeispiele, die dem Band in anschaulicher Weise den Charakter eines Bilder- und Exempelbuches der Musikgeschichte des Mittelalters verleihen. Schade nur, daß die eine der beiden schönen Farbtafeln, welche Landinis autobiografisches Madrigal *Musica son* aus dem Squarcialupi-Kodex bringt, um rund 140 Seiten zu früh erscheint, und daß vom Verlagslektorat weder auf S. 399 noch 403 ein Rückverweis auf die Farbtafel (bei S. 260) angebracht ist.

Zu den weiteren Vorzügen des Bandes zählt, daß die kapitelweise angebrachten Literaturlisten bis in die jüngste Gegenwart geführt sind, wobei allerdings die enorme Zahl an genannten Publikationen eine Aufteilung nach Sachgebieten mehr als nur wünschenswert hätte erscheinen lassen. Wertvolle Dienste leistet dem an Kulturgeschichte allgemein Interessierten die überaus detaillierte Zeittafel (S. 2—24), in der allerdings nicht immer eine perfekte Deckung mit den in den Textteilen genannten Daten besteht; so ist „ca. 1340“ für das Geburtsjahr des für die Musikentwicklung des 14./15. Jahrhunderts so wichtigen Johan-

nes Ciconia durch das von Baumann genannte und nach neuesten Forschungen bestätigte um „1370“ zu ersetzen (vgl. S. 409).

Die den einzelnen Epochen und Gattungen gewidmeten Aufsätze lassen sich von ihrem Konzept her in zwei Grundtypen aufteilen: primär auf historische Fakten ausgerichtete Texte wie z. B. die konzentriert gearbeiteten und informationsreichen Abschnitte über die „lateinischen liturgischen Gesänge in der Karolingerzeit (R. Steiner, S. 33–53), über die „Neuen Ansätze im 9. Jahrhundert“ (A. Haug, S. 94–128) oder, neben andern, das Unterkapitel über die italienische Musik des Trecento (D. Baumann, S. 385–415). In diese Kategorie gehören auch die Abschnitte über die Musik von Notre Dame (A. Traub, S. 239–277), über die Motette des 12./13. Jahrhunderts (W. Frobenius, S. 272–293) und über die französische und englische Musik des 14. Jahrhunderts (K. Kuegle, S. 352–383 bzw. 416–429). Einer zweiten Kategorie gehören die Abschnitte über „Mündliche und schriftliche Überlieferung“ (L. Treitler, S. 54–93) und über „Minne-gesang und Spielmannskunst“ (R. Lug, S. 294–316) an. Es sind dies Aufsätze, die sich mit grundsätzlichen Fragen der Überlieferung auseinandersetzen und die, zusammen mit den Texten von Möller, zum Anregendsten gehören, was der Band zu bieten hat.

Es ist hier nicht der Ort, sich mit dem reichen Inhalt dieses im wahren Sinne des Wortes schönen Buches im einzelnen zu befassen; solches sei den Spezialisten überlassen. Trotzdem sollen zum Schluß noch einige kritische Bemerkungen angebracht werden. Gegen die umfangmäßige Gesamtdisposition der drei großen Kapitel auf rund 180, 117 und 110 Seiten ist nichts einzuwenden. Ohne den Inhalt an Seitenzahlen zu messen, sind damit die Proportionen einigermaßen gewahrt. Fragwürdiger dagegen sind die Verhältnisse im 2. Kapitel zwischen Notre Dame (30 S.) und Motette (20 S.). Hierbei ist es gewiß nicht so sehr das Verhältnis der Seitenzahlen, das stört. Vielmehr äußert sich hier ein Verständnis der Musikgeschichte, das dazu neigt, Traditionell-Usuelles gegenüber Avantgardistischem zu vernachlässigen. Schon die Überschrift „Das Ereignis von Notre Dame“ weist in diese Richtung, verdeckt doch dieser etwas reißerische Titel, bei aller Bedeutung der Pariser Kantoren, die

Tatsache, daß vor, während und auch nach Notre Dame andere Arten von Mehrstimmigkeit existiert haben. Die Polyphonie von Winchester, Santiago de Compostela, Saint Martial, aber auch die mehrstimmigen Ordinariumsvertonungen vor 1300 verschwinden, ganz unabhängig davon, ob diese nun als Vorläufer oder als unabhängig von Notre Dame verstanden werden, fast ganz zwischen den Zeilen. Eine weitere Frage: Gewiß kommt der Motette im Hinblick auf die Entwicklung der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts zentrale Bedeutung zu; daß hier aber (S. 272ff.) eine doch wohl nur schwerlich haltbare Theorie der Motettenentstehung entwickelt wird, stiftet insbesondere für den noch nicht genügend geschulten Leser mehr Verwirrung als Klarheit. Solche persönlich gefärbten Hypothesen gehören, wenn überhaupt, in den Anmerkungsapparat. Nicht ganz zu überzeugen vermag auch die Disposition des Materials des 14. Jahrhunderts. Während die französische Motette (K. Kuegle, S. 355ff.) eine präzise Darstellung erfährt, erstaunt die allzu knappe Beschreibung des französischen Liedes (Kuegle, S. 375ff.) im Verhältnis zur umfassenden Darstellung der zeitgenössischen italienischen Liedkunst durch Baumann (S. 388ff.). Trotz vollständig existierender kritischer Ausgaben der liturgischen Musik Frankreichs (vgl. Ausgaben von H. Stäblein-Harder und G. Cattin/F. Facchin) fehlen, wiederum im Gegensatz zur Darstellung der liturgischen Musik Italiens, Hinweise auf die vielen Ordinariumsätze, die neben dem kurz erwähnten berühmten Zyklus von Machaut aus dem französischen Kulturraum bekannt sind. Auch hier, wie schon bei Notre Dame, eine nicht unbedingt glückliche Vereinzelnung eines Meisterwerkes. Eine schöne Darstellung schließlich erfährt, vor allem gestützt auf F. Ll. Harrison's hervorragende *Music in Britain* die englische Musik des 14. Jahrhunderts (Kuegle, S. 416ff.). Während die bekanntesten Verbindungen Englands zu Frankreich und die Charakteristika der englischen Musik gut herausgearbeitet sind, fehlt ein Hinweis auf die noch immer nicht restlos geklärten Bezüge zu Italien (Auf-tauchen eines ursprünglich englischen Glorias in einer italienischen Quelle sowie Aktivitäten englischer Theoretiker im späten italienischen 14. Jahrhundert).

Die genannten Einwände schmälern den Gesamtwert des vorliegenden Handbuchbandes zwar nur wenig. Dem Benutzer aber muß gesagt werden, daß fast zwangsläufig das Bild der Musik des Mittelalters in seiner Vielschichtigkeit und in seiner Komplexität auf 450 Seiten kaum in allen Teilen und in allen seinen Facetten darzustellen ist. Trotz allem beeindruckend bleibt der über weite Strecken durchaus gelungene Versuch, ein Jahrtausend europäischer Musikgeschichte lebendig und anschaulich dargestellt zu haben.

(September 1992)

Kurt von Fischer

JOACHIM SCHULZE: *Sizilianische Kontraktoren. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1989. X, 260 S.

Wieder einmal kommt ein entscheidender Anstoß zur Frage des Verhältnisses von Musik und Text in der mittelalterlichen Musik nicht von der Musikwissenschaft, sondern von der Romanistik. Mit den Methoden einer Textanalyse weist Schulze nach, daß die sizilianischen Kanzonen des 13. Jahrhunderts keine frei im Raum schwebenden Dichtungen waren, Vorläufer des *l'art pour l'art*, zu denen sie die Forschung seit Robert Guiette zu stilisieren versuchte (zu dieser Diskussion vgl. Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts* [= *Beiheft zur Zeitschrift für romanische Philologie* 194], Tübingen 1983; leider erwähnt Schulze diese wichtige Arbeit nicht, obwohl er ihr methodisch sehr nahe steht). Schulze stellt die Hypothese auf, daß mit diesen Kanzonen bekannte Lieder der französischen Trobadors und Trouvères kontrafiziert wurden. Vor allem formale Aspekte der Dichtungen wie Strophenformen, Silbenzahlen und Reimfolgen, aber auch inhaltliche Aspekte zieht er zum Beweis heran. Allerdings sind die Ergebnisse für den Musikwissenschaftler insofern unergiebig, da Schulze als eingestandener Laie auf diesem Gebiet weder auf die Voraussetzungen der musikalischen Gestaltung der meist in französischen Quellen überlieferten Melodien noch auf mögliche

Konsequenzen für das Verhältnis der Melodien zu den Kontraktortexten eingeht. Insofern ist die Arbeit ein erster Diskussionsbeitrag, der es verdiente, auch von musikwissenschaftlicher Seite weitergeführt zu werden.

(August 1992)

Christian Berger

JAMES V. McMAHON: *The Music of Early Minnesang. Drawer, Columbia: Camden House, Inc. (1990). 186 S. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture. Volume 41.)*

Das Buch ist eine brauchbare Einführung für Germanisten, in dem die Fragen zur Musik des frühen Minnesangs zumeist in Referaten älterer und neuerer Forschung behandelt werden. Der erste Teil gilt der Aufführungspraxis und ist vor allem an Zeugnissen aus dem *Tristan* Gottfried von Straßburgs orientiert; im zweiten werden einzelne Quellenhandschriften vorgestellt — hauptsächlich zur Melodieüberlieferung bei Walther von der Vogelweide, doch wird auch die *Carmina Burana*-Handschrift ausführlich gewürdigt — und an neun ausgewählten Beispielen die Probleme der Kontraktur von Troubadour- und Trouvère-Melodien erläutert. Hierzu finden sich ausführliche Melodiebeispiele.

In der Kürze der Darstellung unterlaufen einige Ungenauigkeiten. Daß im 13. Jahrhundert Conductus und Motette „populär“ waren und „modal harmony“ allgemeinverständlich (S. 27), bedarf wohl der Korrektur. Die Darstellung der Rhythmustheorie von Solesmes ist zumindest verkürzt (S. 47f.), und daß nach einer Skizze der Kirchentonarten nochmals mit der Alternative melodisch-harmonisch konfrontiert wird, erstaunt (S. 69). Die Bemerkung „as in Ms.“ bei Notenbeispielen täuscht insofern, als die Zeilenbrechung in der Quellenhandschrift nicht mitgeteilt wird. Der Exkurs über die linienlosen Neumen (S. 96—98) bietet nur das Allernötigste.

Die Darstellung verdeutlicht insgesamt das Gewicht der aufgeworfenen Fragen und die Notwendigkeit, sie bei jeder Befassung mit dem Minnesang zu berücksichtigen.

(November 1992)

Andreas Traub

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

Die materialreiche und tiefgreifende germanistische Abhandlung ist hier (auf Grund mangelnder Fachkompetenz) weniger zu rezensieren als anzuzeigen, dies allerdings mit Bedauern, da die Möglichkeit einer fruchtbaren interdisziplinären Arbeit nicht genutzt wurde. Von der Etymologie und Semantik des Wortes *Leich* ausgehend, althochdeutsche und frühmittelhochdeutsche Leichformen untersuchend und Fragestellungen sowie Einzelergebnisse zum mittelhochdeutschen Leich zusammenstellend, erhärtet der Verfasser seine These, daß mit *leich* eine Grundform musikalischer *discordia ficta*, eine Zusammenstellung unterschiedlicher, ja: gegensätzlicher Einzelglieder zu einem Ganzen gemeint sei. Die Sequenz Notkers sei als Übertragung vorgefundener formaler Möglichkeiten in den Rahmen der Liturgie zu verstehen; der altfranzösisch/provenzalische Name *lai* sei ein Lehnswort; auch daß *modus* einerseits weltliche Gesänge (in den *Carmina Cantabrigensia*) und andererseits (in der Folge von Notre Dame) rhythmische Ordnungen bezeichnet, findet eine Erklärung. Ob die Deutungen hier und da den Rahmen des Möglichen berühren oder gar überschreiten, sei nur vorsichtig gefragt.

Was aber hätte von musikwissenschaftlicher Seite ergänzt werden können! Es seien nur die Ergebnisse der Sequenzforschungen von Crocker, Kohrs und Haug genannt. Die Ausdrucksweise „Dur/Moll-Melodik“ (S. 150) und die auf Heusler gründenden Taktbestimmungen erscheinen etwas flach; andererseits wird die Melodie des Georgsliedes in einer Weise in die Interpretation einbezogen, als läge sie vor (S. 84–86). Am Rande: Die Bemerkung von Johannes de Grocheo zur Anlage der Estampie ist allzu verkürzt verstanden. Es bleibt jetzt nur, die gewichtige Studie nachträglich zu erschließen und nutzbar zu machen.

(November 1992)

Andreas Traub

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

Die hier zusammengestellten und durch eine ausführliche Zusammenfassung eingeleiteten vier Aufsätze (drei in schwedisch, einer in englisch) entstanden als Parerga der Veröffentlichung des 2. Bandes von Carl-Allan Mobergs Hymnenwerk, an dessen materiale und konzeptionelle Vorgaben und deren grundsätzlicher Distanz zu Stäbleins Hymnenstudien sich die Verfasserin strikt hält. Der erste Aufsatz gibt nach einer forschungsgeschichtlichen Einleitung einen Überblick über Mobergs Systematik, der gemäß er Hymnenmelodien geordnet und nach ursprünglichen Zusammenhängen sowie den Gründen für eingetretene Veränderungen gefragt hat. Die Probleme der Modusgruppen und der Vorstellung einer „Mustermelodie“ werden erörtert. Der zweite Aufsatz behandelt die Hymnen des Cantus sororum, der Marienliturgie des Birgittinerkonvents in Vadstena, verfaßt von Petrus Olavi (†1378). Der Vergleich von übernommenen Melodien mit neuen Texten soll erhellen, welche inhaltlichen Prägungen die Melodiewahl beeinflusst haben könnte. Kann man dabei von Parodietechnik reden? Der dritte Aufsatz stellt die Frage, ob die zwei in Schweden überlieferten Singweisen einer Hymnenmelodie (Moberg Nr. 247) männlichen Heiligen einerseits und weiblichen andererseits zugeordnet werden können. Der vierte schließlich weist auf die Bedeutung von Pergament-Bucheinbänden als Quellen auch für die Hymnenüberlieferung hin und bietet Fassungen von *Clarum decus ieiunii* und *Solemnis dies advenit*.

Die alles durchdringende Frage lautet: Was ist eine Hymnenmelodie? Von welcher Vorstellung von Melodie kann überhaupt ausgegangen werden? Wie verhält es sich mit schriftlicher und nichtschriftlicher Überlieferung? Daß die Hymnenüberlieferung nur im Rahmen der Liturgie zu verstehen ist, ist offenkundig; ob Musikwissenschaft deshalb Hilfswissenschaft der Liturgik werden muß (S. 31), jedoch fraglich. Und wie man in diesem Rahmen anthropologische und allgemein

kulturgeschichtliche Gesichtspunkte berücksichtigen kann, bedarf im Einzelfall sorgfältiger Klärung, soll sich nicht Hymnologie in Mentalitätsgeschichte verflüchtigen. So weit gehen die vorgelegten Aufsätze jedoch nicht; die aufgeworfenen Fragen sollen aber zu weiterem Nachdenken anregen.

Die Darstellung erscheint stellenweise etwas umständlich; sie wird von umfangreichen Quellennachweisen begleitet.

(November 1992)

Andreas Traub

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

Die bereits im Jahr 1985 bei Bohn, Scheltema & Holkema in Utrecht erschienene Schrift von Willem Elders liegt nun in einer englischen Ausgabe vor. Das Buch ist nach Auskunft des Autors aus der Praxis der Lehre hervorgegangen, somit für den Studiengebrauch bestimmt und entsprechend als Einführung, die zugleich einen Überblick über das umfangreiche Forschungsgebiet vermitteln möchte, disponiert. Der didaktisch-kritische Duktus der Schrift wird gleich zu Beginn deutlich, wenn Elders im Einleitungskapitel den ‚Niederländer‘-Begriff und seine Implikationen in der Musikgeschichtsschreibung engagiert beleuchtet und damit über das nähere Ziel einer Themeneingrenzung hinaus Fachgeschichte reflektiert. Es folgt ein Kapitel über geistliche Musik, unterteilt in eine Darstellung der wichtigsten Gattungen und eine Beschreibung kompositorischer Verfahrensweisen: Techniken der Cantus firmus-Behandlung und Choralverarbeitung, Isorhythmie, spezielle thematische Strukturprinzipien (soggetto ostinato, soggetto cavato), Kanon, Fauxbourdon, Durchimitation, Parodie. Während gerade jene, an Werkbeispielen niederländischer Komponisten vorgenommene Untersuchung der kompositionstechnischen Grundlagen auf einen internationalen Aspekt in den musikalischen Sprachformen des 15. und 16. Jahrhunderts verweist, widmet sich das anschließende Kapitel über die Symbolik in der geistlichen Musik — vor allem über die Bedeutung der Zahl als dem Reflex einer *musica coelestis* — einem Musikdenken, das in der Praxis die Werke niederländischer Kompo-

nisten jedenfalls deutlich stärker prägte, als etwa die Kirchenmusik italienischer Provenienz im Cinquecento. Nationale und insbesondere regionale Aspekte in bezug auf gattungsgeschichtliche Entwicklungen erhalten schließlich im Kapitel über die weltliche Musik ein besonderes Profil. Und ein in die Zukunft weisendes ästhetisches Problem schneidet Elders an in seiner Betrachtung der instrumentalen Gattungen unter dem Gesichtspunkt der seit dem späten 16. Jahrhundert offensichtlich werdenden Tendenz zu einem autonomen, vom Vokalen wie von traditionellen Funktionen sich lösenden Instrumentalstil. Das Schlußkapitel skizziert eine Sozialgeschichte des Komponisten im 15. und 16. Jahrhundert, exemplarisch ausgeführt an vier zentralen Persönlichkeiten. Dufay, Ockeghem, Josquin und Lasso. Daran fügt sich bruchlos der Anhang, bestehend aus etwa fünfzig Kurzbiographien niederländischer Komponisten, mit Werklisten, Anmerkungen zur Musik und indexartigen Verweisen auf den Hauptteil des Buches — womit der Band, seinen didaktischen Intentionen folgend, eine gelungene Abrundung erhält.

(November 1992)

Peter Ackermann

JAMES ERB: Orlando di Lasso. A Guide to Research. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1990. XXXIV, 357 S.

Die Reihe der von Garland publizierten *composer resource manuals*, im Kern jeweils bibliographische Handbücher, gründet auf einem flexiblen Konzept, das dem einzelnen Band eine auf seinen spezifischen Gegenstand ausgerichtete Gestaltung von Inhalt und Form offenläßt. James Erb nutzt diesen Spielraum, indem er in seinem Band über Orlando di Lasso den eigentlichen bibliographischen Kapiteln einen sehr persönlich geprägten, von verschiedenen Perspektiven aus eröffneten Einblick in die geschichtliche Entwicklung des Lasso-Bildes und in einige grundlegende Aspekte der Lasso-Forschung voranstellt. Zu Beginn seiner Einleitung vergleicht Erb die Geschichte der Lasso-Rezeption mit derjenigen Palestrinas, insbesondere während des 19. und 20. Jahrhunderts. Daß jedoch Palestrina auf Kosten Lassos mit stärkerer Aufmerksamkeit — vor allem seitens der Musikwissenschaft —

bedacht worden sei, ist zu bezweifeln. Gewiß hatte in der cäcilianischen Theorie einer reformierten musica sacra die Musik Palestrinas als kompositorisches Ideal dominiert, die Praxis der Kirchenmusik sah jedoch anders aus. Und auch ein Blick auf die musikwissenschaftliche Palestrinaforschung, speziell auf die Palestrina-Philologie, zeigt eine derartige Fülle offener Fragen, daß schließlich auch die wissenschaftliche Diskussion um Palestrina gegenüber der Auseinandersetzung mit Lasso keineswegs besser abschneidet. Seinen historisch-vergleichenden Erörterungen läßt Erb dann einen Aufgabenkatalog folgen, der für die Lasso-Forschung jedenfalls wertvolle Anregungen bietet. Den Einleitungsteil beschließt ein eigenwillig-scharfsinniges Lasso-Portrait: die englische Übersetzung von Horst Leuchtmanns *Orlando di Lasso oder die beseelte Verrücktheit: Zeit und Unzeit einer humanistischen Musik* (zuletzt erschienen im Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsbibliothek zum 450. Geburtstag Orlando di Lassos 1982).

Dem setzt das erste Kapitel die nüchternen Fakten entgegen. Es ist eine biographische Skizze, die sich auf Leuchtmanns Lasso-Biographie von 1976 gründet und damit den neueren Forschungsstand auf diesem Gebiet reflektiert — auch wenn es Erb bewußt bei der rein tabellarischen Übersicht beläßt und im übrigen auf den umfangreichen Kommentar und Anmerkungsapparat bei Leuchtmann verweist. (Ein Druckfehler ist bei Lassos Todesdatum anzumerken: statt 14. ist versehentlich 24. Juni 1594 angegeben.)

Kapitel 2 beinhaltet ein Verzeichnis der in neueren Ausgaben zugänglichen Werke Lassos. Grundlagen hierfür bilden die Werkausgaben von Franz Xaver Haberl und Adolf Sandberger, deren von Horst Leuchtmann besorgte revidierte Neuauflage sowie die seit 1956 erscheinende *Neue Reihe der Sämtlichen Werke*. Darüberhinaus erschließt Erb Werke und Werkgruppen, die in jenen Ausgaben nicht bzw. noch nicht erreichbar sind, wobei er wissenschaftlich zuverlässige, in der Regel neuere Editionen heranzieht. Diese Beschränkung ist verständlich, denn es hätte den Rahmen eines vorwiegend bibliographischen Handbuchs gesprengt, die Vielzahl der Publikationen (vor allem des 19. Jahrhunderts) eben nicht nur zu benennen, sondern — was unum-

gänglich gewesen wäre — textkritisch zu kommentieren.

Es folgt eine fast 600 Titel umfassende Bibliographie der Lasso-Literatur, deren thematische Spannweite eher großzügig bemessen wird. Die Einträge sind mit abstracts und teilweise mit knappen Kommentaren versehen und nach einer plausiblen, praktikablen Systematik angeordnet. Eine Auswahl-Diskographie älterer und neuerer Einspielungen beschließt den Band.

(September 1992)

Peter Ackermann

Roger North's The Muscicall Grammarian 1728. Edited with Introductions and Notes by Mary CHAN and Jamie C. KASSLER. Cambridge-New York - Port Chester - Melbourne - Sydney: Cambridge University Press (1990). XVII, 305 S. (Cambridge studies in music)

Charles Burney war es, der, indem er für seine *General History of Music* Informationen Roger North' heranzog, als erster auf die Schriften eines zurückgezogenen in Rougham lebenden Gutsbesitzers hinwies, der sich mit Skizzen und Essays zu musikalischen Grundfragen wie auch zum kulturellen Leben seiner Gegenwart, des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts, geäußert hatte. Burney indes bezog sich insbesondere auf die *Memoires of Musick*, den Schlußteil der Studie *The Muscicall Grammarian*, die North 1726 konzipierte und zwei Jahre später offensichtlich für eine Drucklegung überarbeitete. Doch blieb eine Publikation aus und erst mit der hier vorgelegten, vorzüglich kommentierten, historisch-kritisch aufbereiteten und auch Nachträge bis 1733 berücksichtigenden Ausgabe wird diese in ihrer Bedeutung seit längerem unumstrittene Abhandlung North' vollständig greifbar.

Roger North fokussiert zu Anfang seiner Schrift die Grundlagen der Musik, er reflektiert über die Entstehung von Klängen und Tonsystemen. Was auf den ersten Blick sich wie eine Elementarlehre ausnimmt, ist jedoch nichts weniger als der Versuch, Bedingungen und Möglichkeiten von Musik als einer universellen Sprache zu fassen. Beschreibt North zunächst in einer ‚Grammatik‘ hierzu die Mittel, so nutzt er nachfolgend die Metapher der Rhetorik, um eine der Sprache analoge Organi-

sation von Musik zu postulieren. Dabei argumentiert er stets historisch, beleuchtet das gewandelte Verständnis von Musik, die Betonung ihrer rationalen Struktur nicht nur in der Antike wie nunmehr die komplexe Dimension ihrer Wirkungsmächtigkeit. Auf der Basis einer differenzierten Affektenlehre diskutiert er verschiedenste musikalische Formen und Gestaltungsmittel, daneben deren aufführungspraktische Implikationen.

Methodisch auf cartesianische und baconistische Ansätze bezogen, stehen North' Ausführungen zugleich in enger Nachbarschaft zu aufklärerischen und praxisorientierten Philosophemen John Lockes wie insbesondere Thomas Hobbes'. Zweck der Musik sei, so North, das Beste, auf das Wesentliche bezogene und vernünftigste Denken und Handeln anzuregen. Noch ist Musik mehr als „innocent luxury“

(September 1992)

Michael Heinemann

Die Entwicklung des Doppel- und Gruppenkonzertes im 18. Jahrhundert bis zur »Sinfonia concertante«. Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation von Werken C.P.E. Bachs — ein Beitrag zum 200. Todestag. Konferenzbericht der XVI. Wissenschaftlichen Arbeitsstagung Michaelstein, 9. bis 12. Juni 1988. Teil 3. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis 1989. 85 S., Abb. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 39.)

Das zur Kultur- und Forschungsstätte ausgebaut ehemalige Kloster Michealstein, wenige Kilometer vom Harzstädtchen Blankenburg entfernt, war zu DDR-Zeiten Ort zahlreicher musikalischer Veranstaltungen, musikgeschichtlicher Vorträge und aufführungspraktischer Aktivitäten. Neben der allzeit und allerorts in der ehemaligen DDR beschworenen Internationalität überraschte in Michaelstein der deutsch-deutsche Austausch, der in diesem Ausmaß vor 1989 sonst kaum anzutreffen war. So weist dieser Konferenzbericht (3. Teil) paritätisch vier bundesrepublikanische und vier deutschdemokratische Referenten, neben drei Polen, einem Balten (damals noch strikt zur Sowjetunion gehörig) und einem Österreicher aus.

Man wird nicht umhin kommen, den Beiträgen unterschiedliche Qualität zu attestieren. Es mögen Zwänge der Zeit gewesen sein, die Quantität über Qualität setzten. So gibt vorliegendes Heft mit seinen dreizehn Beiträgen lediglich ein Drittel der gehaltenen Vorträge wieder. Dabei entsteht der Eindruck, daß sich gerade die Beiträge der osteuropäischen Fachkollegen aus Danzig (Danuta Szlagowska, Joachim Gudel und Danuta Popinigis) und Wilna (Leonidas Melnikas) durch bescheidenen Umfang und einen schlichten Erzählstil auszeichnen. Man könnte vorschnell der Verurteilung unterliegen, darin den Preis für den erstrebten internationalen Proporz zu sehen, wäre da nicht der Minimalbeitrag von Guido Bimberg (Halle), der sich fast ausschließlich darin erschöpft, auf eigene Arbeiten, frühere und zukünftige, zu verweisen.

(Oktober 1992)

Günther Wagner

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IX: Addenda, Band 2: Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung von Yoshitake KOBAYASHI. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1989. 220 S.

Zu besprechender Band dokumentiert den neuesten Forschungsstand der über Generationen geführten Schriftanalyse und reiht chronologisch 150 Noten- und Titelseiten als Belege der Entwicklung der Bachschen Handschrift aneinander. Dabei zeigt sich, daß Bachs Handschrift in zwei Erscheinungsformen auftritt: der schnell hingeworfenen „Gebrauchsschrift“ und der auf Schönheit bedachten Reinschrift, der „Kalligraphie“. Bahnbrechend für die Herausarbeitung und Verifizierung der Schrift Bachs sowie diejenige seiner Familie und seines Kreises waren die Studien Georg von Dadelsens Ende der 1950er Jahre; sie lieferten zudem sichere Anhaltspunkte zur chronologischen Einordnung der einzelnen Werke. Alfred Dürr, Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, dazu einzelne Bandbearbeiter der *Neuen Bach-Ausgabe* trugen zur Vervollkommnung des Forschungsergebnisses bei. Diese mannigfachen Beiträge zusammengefaßt und in drei Stufen von der allgemeinen Beschreibung über eine solche an den Lebens-

stationen Bachs (also Arnstadt, Mühlhausen usw.) bis zur detaillierten Einzelbehandlung aller 150 Faksimilia didaktisch hervorragend präsentiert zu haben, ist das Verdienst des Herausgebers Yoshitake Kobayashi. Seine inspirierte Darstellung des Sachverhaltes springt auf den Benutzer des Bandes über. Bachs Schrift offenbart ihre Entwicklung vom frühen über ein mittleres zum späten Stadium ebenso am Ansatzpunkt der Notenhäse, wie an sich wandelnden Notenschlüsseln, Pausenzeichen und Notenformen. Dabei lassen sich einzelne von ihnen nur jeweils in der „Gebrauchsschrift“ oder „Kalligraphie“ aufzeigen. Erst das Übereinstimmen aller Merkmale einer Entwicklungsstufe führt dann zur zeitlichen Fixierung des Beispiels. Die Abbildungen ermöglichen ein Nachvollziehen der Forschungsergebnisse; nur wenige, bei denen der Zustand des Originals keine bessere Reproduktion zugelassen hat, bereiten etwas Mühe. Bei Notenvorlagen im Querformat hätte eine Drehung des Schriftspiegels um 90° eine Verkleinerung der Noten vermeiden lassen. Der Band wird durch fünf äußerst hilfreiche Verzeichnisse erschlossen bzw. ergänzt, wobei das Verzeichnis der Abschriften fremder Kompositionen durch seinen Umfang überrascht. (Oktober 1992) Paul Kast

Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld. Perspektiven und Probleme. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft Duisburg, 28.—30. Mai 1986. Hrsg. von Christoph WOLFF. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1988). 195 S., Notenbeisp.

Bach Studies. Edited by Don O. FRANKLIN. Cambridge - New York - Rochelle - Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1989). XIII, 362 S., Notenbeisp.

Angelsächsische Gediegenheit gegenüber deutscher Sparsamkeit — diesen Eindruck mag der rote Leinenband des Verlages aus Cambridge neben dem schmalen Pappband aus dem Hause Bärenreiter erwecken. So sehr der weiträumige Satz des einen vom gedrängten Druck des anderen Bandes absticht, so wenig geben doch sich beide Publikationen ihrem Gewichte nach.

Don O. Franklin gliederte den Bericht über die Konferenz der University of Michigan-Flint (1985) in vier Abteilungen über Vokalwerke, Parodieverfahren, *Wohltemperiertes Klavier* sowie Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte. Robert L. Marshalls Vergleich der Fassungen des Magnificat sucht zu zeigen, daß die planmäßige Satzdisposition nach Tonarten und Besetzungen durch die Einlagen mit den Laudes wohl modifiziert, nicht aber aufgehoben wird. George J. Buelow beklagt in seinem Beitrag über die „accompanied recitatives“ der Kantaten den Mangel an genaueren Studien, um nach statistischen Verweisen auf entsprechende Sätze der Weimarer Kantaten an BWV 62, 2 die Vielfalt der rhetorischen Figuren hervorzuheben. In der Studie über Arienformen im ersten Leipziger Jahrgang belegt Steven A. Crist gegenüber den Textgrundlagen die Vielfalt formaler Varianten, ohne freilich nach der thematischen Substanz und ihrer Entwicklung im Formprozeß zu fragen. Mit vielen Beispielen dagegen verfolgt Paul Brainard (*Verse in Bach's thematic invention*) das wechselnde Verhältnis zwischen Themenbildung und Versmaß, um die Bedeutung des Metrums als Bedingung für die Variabilität der Lösungen Bachs einsichtig zu machen. Demgegenüber geht Eric T. Chafes Studie zur *Johannespassion* (*Theology and musical structure*) vom christologischen Charakter der Textbasis aus, doch erlauben die Hinweise auf die tonartliche Planung und einzelne Exemplare die Frage, was das Verfahren für das Verständnis von Bachs Musik zu leisten vermag. — Alfred Mann (*Parody technique and its frontiers*) erinnert zunächst zwar an eine Reihe von bekannten Werken, beschränkt sich jedoch nicht auf Fragen der Chronologie, sondern versteht das Verfahren als „manifestation of Bach's own unending power of imagination“. Während Russel Stinson drei Orgeltrio-Sätze als Transkriptionen aus dem Bachkreis untersucht, bietet George B. Stauffer eine um zahlreiche Quellenbelege erweiterte Fassung seines Beitrags über die *Chromatische Fantasie und Fuge* (vgl. Konferenzbericht Leipzig 1985).

Der Forschungsstand hat freilich zur Folge, daß neue Ansätze eher zu Vokal- als zu Instrumentalwerken vorgetragen werden können. Peter Williams sucht nach „french overture conventions“ im Frühwerk Bachs und Händels, doch dürfte ein solcher Vergleich desto

ergiebig sein, je weiter neben äußeren Kriterien auch der Satzprozeß erfaßt würde. — Aufmerksame Lektüre verlangt Ulrich Siegeles Studie zu den vier konzeptuellen Phasen der *Fuge c-moll BWV 847*; die analytische Argumentation kann jedoch den Zugang zu einem genaueren Verständnis des Werks öffnen. Geht James A. Brokaw II der Entstehung des *C-Dur-Präludium BWV 870* nach, so sucht Don O. Franklin die Entstehung der „Urpertitur“ für Teil II des *Wohltemperierten Klaviers* zu erhellen. — Ausgehend von den gegensätzlichen Positionen Besslers und Eggebrechts (1955/1957), skizziert Ludwig Finscher ebenso gedrängt wie kenntnisreich maßgebliche Fäden der Bachtradition und Rezeptionsgeschichte im 18. Jahrhundert. Martin Zenck (*Tradition as authority and provocation*) erschließt Weberns Konfrontation mit Bach aus neu zugänglichen Dokumenten der Sammlung Moldenhauer, besonderes Interesse erwecken die Beispiele aus Weberns frühen Bearbeitungen von 18 Chorälen Bachs sowie die brieflichen Kommentare zu seiner Bearbeitung des *Ricercare*. An Quellen aus amerikanischem Besitz, die also keinen systematischen Querschnitt bilden, demonstriert Gerhard Hertz schließlich Spuren der Werkgenese und der Arbeitsweise Bachs.

Christoph Wolff dagegen gelang es 1986, das Duisburger Symposium auf das Spätwerk Bachs zu konzentrieren und die Thematik gleichwohl um neue und anregende Fragestellungen zu erweitern. Eine Aufführung von Hesses Oper *Cleofide* (Dresden 1731) gab Anlaß, nach Bachs Verhältnis zur „Ästhetik der jüngeren Generation“ und besonders zur Oper zu fragen. Den einführenden Bemerkungen zu Hesses Werk, die Wolff und Reinhard Strohm beisteuern, schließen sich weiter ausgreifende Gedanken Georg von Dadelsens an (*Wenn Bach Opern geschrieben hätte*). Die Hinweise von Hans Joachim Marx, die auf Anregungen Bachs durch die zeitgenössische Oper abzielen, werden durch eine materialreiche Untersuchung von Reinhard Strohm modifiziert, der sozialgeschichtliche Gründe für die *Epochenkrise der deutschen Opernpflege* zur Zeit Bachs aufzuweisen vermag. Im Anschluß an Blumenberg, problematisiert Martin Zenck nicht nur den Begriff der „Epochenwelle“, mit einleuchtenden Argumenten stellt er vielmehr auch die Kategorie des „Spätwerks“ für

Bach selbst und seine Zeit in Frage. Hermann Max macht mit einer wahren Anthologie fesselnder Beispiele auf *Verwandtes im Werk Bachs, seiner Schüler und Söhne* aufmerksam, und mag man über manche Werke und Urteile verschieden denken, so weist die souveräne Kenntnis des erfahrenen Chorleiters zugleich die Musikwissenschaft auf gravierende Lücken hin. — Die Beobachtungen von Jürgen Eppelsheim am *Instrumentarium und Orchester* späterer Vokalwerke Bachs werden durch ebenso lebendige wie engagierte Beiträge von umsichtigen Musikern wie Reinhard Goebel, Konrad Junghänel und Ewald Kooiman vervollständigt.

Für Bachs Spätwerk unternimmt Christoph Wolff einleitend den *Versuch einer Definition*, und besonders bedenkenswert ist der Vorschlag, statt einer einheitlichen Bestimmung eher die ambivalente Vielfalt im „dialogischen Prinzip von Tradition und Modernität“ wahrzunehmen. Solche Überlegungen führt Hans Joachim Schulze in seinen *Anmerkungen zum Thema Kunstwerk und Biographie* fort, in denen er gegenüber der Vereinsamung des alternden Bach die Voraussetzungen für die Tradierung seiner Werke umreißt. Wenn Alfred Dürrs *Gedanken zu den späten Kantaten Bachs* auf die schmale Quellenbasis aufmerksam machen, die nur begrenzte Rückschlüsse erlaube, so scheut Andreas Glöckner in seinen *Überlegungen zu Bachs Kantatenschaffen nach 1730* auch unumgängliche Hypothesen nicht, um dem Verbleib der Jahrgänge IV und V nachzugehen und nach ihren Spuren im erhaltenen Werkbestand zu suchen. Klaus Hofmann wendet sich der Gruppe der zweiteiligen Präludien aus Teil II des *Wohltemperierten Klaviers* zu, die weniger auf den Suiten- als den Sonatensatz hinweisen; so heikel die Anwendung eines Formbegriffs vor seiner theoretischen Normierung sein mag, so plausibel sind die Beobachtungen an kontrastierender Themengliederung und ihrer motivischen Bedeutung zumal im *f-moll-Präludium*. Den Cembalokonzerten endlich, die ungeachtet ihrer historischen Bedeutung leicht als Bearbeitungen unterschätzt werden können, gilt die luzide Studie von Werner Breig, die in subtilen Analysen das Bearbeitungsverfahren als eigenen „Kompositionsprozeß“ demonstriert und damit genaue Einblicke in die Werkstruktur vermittelt.

So stehen einem Sammelband einerseits, dessen Beiträge weithin bewährte Verfahren vielfältig differenzieren, andererseits oft neue Impulse eines Tagungsberichtes gegenüber, der einem scheinbar vertrauten Thema unerwartete Facetten abgewinnt. Auf überraschende Weise jedoch treffen sich die Beiträge von A. Mann und W. Breig in der Anregung, Bachs Bearbeitungsverfahren nicht länger als Anlaß zu spekulativen Vermutungen, sondern als Angebot für ein genaueres Verständnis der Werke zu begreifen.
(August 1992) Friedhelm Krummacher

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

Das Phänomen, daß der Verlust eines ideologischen Systems oft zu radikalen Ersatzideologien führt, ist am politischen Geschehen derzeit deutlich zu verfolgen. Ein ähnliches Phänomen läßt sich in der Musikwissenschaft seit der Verbreitung textkritischer Methoden beobachten. Speziell in der Bachforschung wird der solcherart entstandene Ideologie- oder Deutungsverlust — es sei hier nur an Philipp Spittas grandiose Fehleinschätzung von Bachs Choralkantaten-Jahrgang als reifes Spätwerk erinnert — mitunter durch eine Auffassung kompensiert, die in Bach eine Art Wahrer und Mittler mittelalterlicher Bauhüttengeheimnisse sieht und seine klanglich erfahrbare Musik nur als ‚Spitze eines Eisberges‘ versteht, dessen verborgene Schichten es zu entdecken gelte. Das Zauberwort dazu heißt Zahlensymbolik. Inwieweit ein solcher Ansatz mit den Ergebnissen philologischer Forschung zu vereinbaren ist, insbesondere im Zusammenhang mit der von jeher deutungsträchtigen Gattung des Rätselkanons, macht neugierig.

Die Ziele der vorliegenden Abhandlung sind hoch gesteckt. Der Autor verspricht im Vorwort des Textbandes, „nach über 240 Jahren endlich die Absicht Bachs“ zu erfüllen, nämlich „sein Werk hernach ‚der Welt bekannt zu machen‘“, und das von Bach „letztlich Gemeinte“ aus den Kanons logisch zu entschlüsseln. Das musikalische Ergebnis ist auf den

ersten Blick beeindruckend: statt mit den sonst üblichen zehn wird der Leser mit insgesamt 74 Kanonlösungen konfrontiert. Nähere Betrachtung und Anhörung am Klavier wecken jedoch erhebliche Zweifel an deren musikalischer Sinnfälligkeit. Entsprechend dem so hohen Ziel ist der Traktat mit normalen wissenschaftlichen Kriterien nicht zu rezensieren. Am Beispiel der zwölf Lösungen des Kanons V *per Augmentationem, contrario motu* (BWV 1079/4d) sei dies exemplarisch dargestellt. Böß favorisiert hier (wie die BG) ein 16-taktiges Lösungsmuster, bei dem jedoch die Lesart des Originaldrucks in T. 7, 1.—9. Note der Unterstimme zu Einklangsparallelen in T. 14 führt. Um diese zu vermeiden, übernimmt Böß die Lesart der BG (punktiertes 4tel + acht 64stel statt original 4tel + acht 32stel), die erstmals in einem Druck von 1831 nachweisbar ist. Daß die Lesart des Originaldrucks als Argument aufzufassen ist für eine achttaktige Lösung (wie in NBA und früher schon von Friedrich Smend vorgeschlagen), kommt Böß nicht in den Sinn. Zudem ist er überzeugt, daß in diesem Kanon „im Hinblick auf einen harmonisch einwandfreien Satzbau“ Überpunktierung zu gelten habe, allerdings nicht, wie er selbst bemerkt, in T. 8 bzw. 16, weil dort sonst Quintparallelen entstünden. Die Stelle ist bezeichnend: Man kann dem Autor nicht vorwerfen, er kenne sich in der Literatur oder in den Stücken nicht aus, aber er ist von den zahlensymbolischen Bezügen in den Kanons so sehr durchdrungen, daß sich eben biegt, was sich nicht fügt.

Was die zahlensymbolischen Ausführungen betrifft, so muß der Rezensent gestehen, daß er dem Autor nicht mehr folgen mochte bei der Vorstellung, Bach habe in den knapp fünf Monaten zwischen dem Besuch in Potsdam und dem Erscheinen des *Musikalischen Opfers* neben seinen Amtsgeschäften und den mit der Komposition und Drucklegung verbundenen Tätigkeiten alle die von Böß dargestellten zahlensymbolischen Beziehungen nicht nur ausgedacht, sondern auch noch „alles einzeln und auch alles in Gruppen mit verschiedenen Beziehungen zusammengezählt“ (S. 85) und nachgeprüft. Zudem scheint die Fähigkeit des Autors, das Material folgerichtig und nachvollziehbar auszubreiten, dem eigenen hohen Anspruch nicht immer gewachsen. Doch wurde der Leser bereits im Vorwort (S. 8) gewarnt:

„Die näheren Einzelheiten einer oft geradezu überraschend erfolgten Entdeckung einer Kanonlösung . . . oder zahlreicher, sich gegenseitig bedingender höchst geistvoller Bezüge und Proportionen lassen sich begreiflicherweise kaum mitteilen.“ Dem ist nicht zu widersprechen.

(September 1992)

Frieder Rempff

JAMES WEBSTER. Haydn's "Farewell" Symphony and the idea of classical style. Through-composition and cyclic integration in his instrumental music. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). XIX, 402 S., Notenbeisp. (Cambridge studies in music theory and analysis.)

Um es vorwegzunehmen: Das Buch ist ein emphatisches Plädoyer für die Neu-Bewertung des frühen und mittleren Haydn. Die bisherige Musikforschung, so der Autor, glaubte ausnahmslos an Sandbergers „Märchen“ von den sechs Entwicklungsstufen in Haydns Werk, in deren fünfter erst wirkliche Reife, d. h. hier: Klassik, erreicht wurde. Diese „op. 33-Hypothese“ gilt es zu widerlegen, das Vorausgehende aus dem „Vorklassik-Ghetto“ zu befreien. Nicht nur können die bisher für den Haydn der klassischen Periode angewandten Kriterien (als da sind für Webster: durchbrochene Arbeit, Sonatenform u. a.) auch für den früheren Haydn gelten, sondern vielmehr erscheinen sämtliche dieser Kriterien unzulänglich bis falsch. Das Bild des gesamten Haydn also sei notwendigerweise zu revidieren.

Bereits in der Einleitung wird evident, welche Qualität für Webster den Rang der Musik Haydns ausmacht: Es ist dies die "through-composition" eines Werkes, die "cyclic organization" bzw. "-integration", die eine dynamische Form entstehen läßt, mit einer Kulation aller musikalischer Merkmale im Finale, ja in dessen letzten Takten. Eines der größten Meisterwerke ist, diesem Wert-Urteil gemäß, die Abschiedssymphonie, anhand derer Webster seine „multivalente“ Analysen-Methode erläutert. Da bisherige Analysen nur jeweils e i n e n Parameter berücksichtigten, darüberhinaus bis heute sich auf einzelne Sätze Haydnscher Werke beschränkten (sic!),

überhaupt Analysen immer nur „poetische Aussagen“ beinhalteten, konnten sie der "through-composition" eines Zyklus und somit der Gesamtform in ihrer rhetorischen und psychologischen Konzeption nicht gerecht werden. Nach der „multivalenten“ Methode dagegen werden alle musikalischen Bereiche unabhängig voneinander analysiert und die Ergebnisse unter e i n e m Blickwinkel zusammengefaßt.

Webster ist bedingungsloser Verfechter der Schenkerschen Schichtenlehre, der er bei Bedarf Schönbergs Idee der „Grundgestalt“ und "developing variation" subsumiert. (Es empfiehlt sich, vor der Lektüre die Schenkerschen Symbole für Urlinien-Züge und Kopfnuten sich ins Gedächtnis zu rufen. Die Abschiedssymphonie als Ausgangs- und Angelpunkt der Abhandlung wird zunächst in ihrer „Konstruktion“ als Ganzes dargestellt, wobei der „Ursatz“ eine Untergliederung in zwei Zyklen erkennen läßt (Allegro-Adagio-Menuet/Presto-Adagio), die jeweils sich von *fis*-moll nach *Fis*-dur aufhellen (einleuchtend die Gegenüberstellung beider Zyklen-Schlüsse). Für Webster ist in beiden Zyklen eine einzige Idee auskomponiert: das schwierige und ungewöhnliche *fis*-moll verlangt (1. Zyklus: "promise of resolution") und erhält (2. Zyklus: "resolution") seine Lösung in der *dur*-Tonika. Eine enge Verknüpfung von Satzschlüssen und folgenden Satzanfängen verstärkt zusätzlich das Prinzip der "through-composition" dieses harmonischen Planes — wobei dahingestellt sei, ob ein Nebeneinander von *a*-moll und *Cis*-dur als "total of 7 steps in the circle of fifths" dramatisiert werden sollte. Problematisch auch die Tabelle der Motiv-Zusammenhänge zwischen den Sätzen, in der die drei Grundbewegungsarten (Dreiklang, stufenweise Melodik, Tonrepetition) mit Urlinie-Zügen verknüpft und etikettiert werden. Bereits hier scheinen die Grenzen der Analyse gesonderter „Schichten“ auf: Motive werden entstellt ohne ihre metrische Gewichtung, was im Verlauf der Abhandlung immer wieder auch zu Ungeheimheiten in der Taktzählung führt.

Entsprechend dem Weg *moll* zu *dur* sieht Webster einen prozeßhaften Vorgang vom Dunkel zum Licht in allen musikalischen Bereichen, gipfelnd erst in den letzten 15 Takten des Schluß-Adagio: *dur*-moll-Mixturen klären sich zur Diatonik, die intrikate Melodik mit

hängenden Terzschlüssen wird aufgelöst in reine Dreiklangs- und Skalenmotive mit Prim- und Quintverankerung, herausgezögerte, unvollständige Kadenz finden ihr Ziel in einer erstmals vollständigen Kadenz in *Fis*, weit auseinanderstrebende Register werden zusammengeführt ("register transfer", "obligatory register"), kurz: aus Vieldeutigkeit wird Eindeutigkeit, aus Labilität Stabilität, aus Asymmetrie Symmetrie.

In erfrischend bildhafter Sprache verfolgt Webster seine Spuren, und wenn sich die „verletzenden“, groben Forte-Ausbrüche der ersten Sätze zum „äthergleichen“ Piano des Schlusses verklären, so bedarf es für diesen "negative climax" des außermusikalischen Programmes zur Interpretation. Frappierend seine Deutung: *fis*-moll als feindliche, entlegene Tonart — Esterhaza in feindlicher, abgelegener Gegend, am Schluß der Wunsch nach Heimkehr, jedoch nicht erfüllt, was das sehr entfernte, im Piano verklingende *Fis*-dur ausdrückt; also eher Sehnsuchts- als Abschiedssymphonie.

Im 2. Teil, "Cyclic organization", weist Webster einzelne für die Abschiedssymphonie herausgestellte Kriterien, die aus einer Folge von Sätzen Zyklen werden lassen, in verschiedenen Instrumentalwerken Haydns nach. Durch Tabellen ergänzt, werden tonale Bezüge zwischen Satzschlüssen und folgenden Satzanfängen zusammengefaßt, „offene“ Schlüsse, die Satzpaare entstehen lassen (Langsame Einleitung — 1. Satz/3. Satz — Finale), „durchlaufende“ Menuett-Trios, aber auch „Progressionen“ innerhalb einzelner Sätze aufgezeigt, „Destabilisierungen“ bis in Reprisenschlüsse hinein, die über den Doppelstrich des Satzendes hinausweisen. Webster führt die „dynamische Form“ eines Zyklus auf die Rhetorik zurück, die er allerdings eher global, als außermusikalische Komponente schlechthin, auffaßt: Ausarbeiten einer musikalischen Idee in einer dem Sprachsatz entsprechenden Grammatik, einer Gestik, eines Affekts, einer psychologischen Situation, aber auch eines „Topos“ oder gar eines Programms (Abschiedssymphonie). „Programm“ und „Rhetorik“ werden als Synonyme verwendet, die Musik Haydns und ihrer Zeit ist Programmmusik, da sie auf etwas Dahinterliegendes weisen will, das allerdings vielfach für Heutige nicht mehr verständlich ist.

Die „dynamische Form“ steht im Widerspruch zum Begriff der Klassik, wie ihn Webster noch allenthalben in der Musikgeschichtsschreibung gedeutet findet: Balance, Statik, Harmonie u. ä. als Ausfluß von ‚Stiller Einfalt...‘; Klassik als Höhepunkt „absoluter Musik“, als Ziel einer Evolution vom Barock über die Vorklassik. Webster geht hart ins Gericht mit seinen Kollegen, kennt allerdings wesentliche, anders ausgerichtete Abhandlungen dieses Themas nicht oder nur ungenau. Da er selbst alle Zeichen moderner musikalischer Dynamik, die bisher erst für den späten Beethoven als wesensmäßig erkannt worden seien, bereits in der Abschiedssymphonie in aller Konsequenz verwirklicht findet, möchte Webster sich von dem überlieferten Klassik-Begriff lösen und schlägt — gewissermaßen als Antithese zum Titel seines Buches, aber nicht ganz ernst gemeint — "Viennese modern style" vor, was jedoch eine eigene Logik entwickelt: Haydns Musik führe in ihrer Modernität „in einer ungebrochenen Tradition schließlich bis zu Brahms und Schönberg“.

Das Buch besticht durch seine kraftvoll-imaginative Sprache, seine umfangreiche, anregende Material-Vermittlung, aber auch durch zahlreiche erhellende Einzelbeobachtungen. In solchen Augenblicken scheint sich ein Weg zu öffnen zur spezifischen Wirklichkeit Haydnscher Musik; er verschließt sich jedoch sogleich, wenn Webster nicht die Musik selbst sprechen läßt, sondern sie mit Methoden und Theorie überfrachtet.

(Mai 1992)

Jutta Ruile

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

Bereits 1932 hatte Georg Kinsky von 26 Briefen Forkels an die Verleger Hoffmeister & Kühnel berichtet und einige Exzerpte mitgeteilt. Eine vollständige Edition des Konvoluts, von Arthur Mendel für den Appendix des ‚Bach-Reader‘ vorgesehen und bereits druckfertig aufbereitet, blieb aus verschiedenen

Gründen unveröffentlicht. George Stauffer entdeckte 1985 die Unterlagen in den Räumen der New Yorker Dependence von C. F. Peters, kombinierte sie mit den zwischenzeitlich von Karen Lehmann in Leipzig aufgefundenen Gegenbriefen (bzw. den Entwürfen aus dem Briefkopierbuch des Verlages) und legte sie nun in einer luxuriös ausgestatteten und sorgfältig kommentierten Ausgabe vor.

Die Korrespondenz erhellt neben zahlreichen kleineren, meist technischen Details der Produktion von Forkels Bach-Biographie die Überlegungen zur Konzeption einer Gesamtausgabe der Werke Johann Sebastian Bachs, die der Göttinger Musikgelehrte im Leipziger Verlag herauszugeben gedachte — ein Teil der Geschichte eines Verlages also, zugleich ein spannendes Kapitel der Bach-Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Zwischen 1801 und 1804 erschienen jedoch lediglich 16 Hefte mit Klavierwerken (*Wohltemperiertes Klavier I u. II, Klavierübung I—III, Engl. u. Franz. Suiten, Chromatische Fantasie und Fuge, Goldberg-Variationen* sowie einige Einzelwerke), die — wie einige, ergänzend vorgelegte Briefe von Hoffmeister & Kühnel an den Göttinger Buchhändler Conrad Knop[p], einem Mittelsmann zwischen Herausgeber und Verleger, zeigen — nicht leicht abzusetzen waren. Größere Orgelwerke wie auch Gesangs- und Chorkompositionen hielt man zurück, nicht nur, weil eine Produktion sich möglicherweise nicht rechnete, sondern vermutlich mehr noch, da keine Abschriften zur Verfügung standen, die Forkels eher ästhetisch denn philologisch begründeten Ansprüchen an die Qualität einer Leseart hätten genügen können.

Auf Forkels Prämisse, seine Idee von Klassizität, die seine Urteile über Bachs Werke begründen, geht Stauffer nur mit wenigen Worten ein. Immerhin ließ Forkel zahlreiche frühe Kompositionen Bachs bei der Konzeption seiner Gesamtausgabe außer acht, befand ‚unreife‘ und Jugendwerke nicht für eine Überlieferung würdig. (Auch seine Auswahl von zwei Kantaten aus dem ihm von Wilhelm Friedemann vorgelegten Choralkantaten-Jahrgang Johann Sebastian Bachs [BWV 9 u. 178] dürfte von ähnlichen Motiven gesteuert worden sein.) Zu einer kritischen Betrachtung der Person Forkels, seiner aus dem unmittelbaren Kontakt mit den Bach-Söhnen präferierten

Authentizität seiner Mitteilungen (nicht zuletzt zu aufführungspraktischen Fragen) wie auch einer beanspruchten Autorität seines Wortes, tragen Stauffers Kommentare nur wenig bei; doch stellt die von ihm besorgte Ausgabe des Briefwechsels für ein Verständnis der frühen Bach-Rezeption eine unabhängige Quellen- und Materialsammlung dar. (September 1992) Michael Heinemann

Ludwig van Beethoven. Hrsg. von Ludwig FINSCHER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983. XVI, 421 S. (Wege der Forschung Band CDXXVIII.)

Die von Ludwig Finscher herausgegebene und mit einem Vorwort versehene Aufsatzsammlung verdient breiteste Beachtung. Dem Herausgeber ist mit seiner Zusammenstellung von insgesamt 18 Aufsätzen ein Doppeltes gelungen: Sie eröffnet einen Einblick in die Komplexität des Gegenstandsbereiches, den die Beethovenforschung in den ersten drei Jahrzehnten nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges erschlossen hat und stellt zugleich den Perspektivenreichtum und die beachtliche Problemlösungskapazität vor Augen, die der Musikwissenschaft in jener Zeit zugewachsen sind. Dank Finschers Einführung in die Problemstellung der einzelnen Beiträge und dem sowohl nach Komponisten und deren Werken als auch nach Personen aufgefächerten Register (bei Beethovens op. 18/6 fehlt der Hinweis auf S. 350f.) ist es für den Leser ein Leichtes, einen auf seine jeweiligen Erkenntnisinteressen zugeschnittenen Einstieg in die Lektüre des Bandes zu finden. Gleichzeitig macht ihn das Vorwort auf weitere Forschungsliteratur aufmerksam. Im Folgenden sei versucht, eine Vorstellung von der enormen intellektuellen Spannweite des Bandes zu vermitteln. Dabei ist das Hauptaugenmerk auf die drei Originalbeiträge gerichtet. Es sind dies zum einen die unabhängig voneinander entstandenen Interpretationen des *Malinconiasatzes* von Beethovens op. 18/6 aus der Feder von Arno Forchert (1974) und Carl Dahlhaus (1973), des weiteren die Ausführungen Alexander L. Ringers zum Thema *Klassisches Formbewußtsein und strukturelle Vielfalt* (1973).

(1) Forchert weist in seinem Aufsatz *Die Darstellung der Melancholie in Beethovens*

op. 18/6 nach, daß die Satzüberschrift *La Malinconia* für das gesamte Finale gilt, nicht etwa nur — wie in der Beethovenliteratur allgemein angenommen — für dessen langsame Einleitung. Gegen die *communis opinio* spreche schon der überlieferte Notentext. Überdies werde die Deutung des Finalsatzes nach dem Schema: Von der Verdunkelung des Gemüts (Adagioteil) zur fröhlichen Aufhellung (Allegretto) den musikalischen Tatsachen ebenso gerecht wie dem im ausgehenden 18. Jahrhundert herrschenden Melancholieverständnis. Den grundbegrifflichen Rahmen seiner eindringlichen Betrachtung des Schlußsatzes von Beethovens Streichquartett formuliert Forchert in Abgrenzung zum langsamen Satz der *Klaversonate op. 10/3*, dem das gleiche Sujet zugrunde liegt: spiegelt dieser — getreu der Definition der „Solosonate als Monolog des Künstlers, als unmittelbarer, ungebrochener Ausdruck seines individuellen Empfindens und Erlebens“ (S. 221) — den Seelenzustand des melancholisch gestimmten kompositorischen Subjekts wider, so bietet das Streichquartett als „instrumentaler Diskurs“ (S. 221) eine „rhetorisch-figürliche Darstellung“ (S. 234) der „Melancholie schlechthin“ (S. 221); im Gegensatz zum Largo der Klaversonate erschließt sich der *Malinconia*-satz aus op. 18/6 „primär nicht dem nachempfindenden Gefühl, sondern dem begreifenden Verstand“ (S. 222). — Indem Forchert Beethovens Quartettkomposition in den Horizont musikalisch-rhetorischen Denkens rückt, kommuniziert sein Beitrag mit den Ausführungen von Warren Kirkendale zu *Beethovens Missa Solemnis und die rhetorische Tradition*, die ihrerseits im einzelnen einen Sachverhalt zum Aufweis bringen, durch den Theodor W. Adorno sich mit guten Gründen irritiert zeigt: „die Behandlung des musikalischen Augenblicks nach latenten Mustern“ (*Verfremdetes Hauptwerk*, S. 105).

(2) Der *La Malinconia*-Aufsatz von Dahlhaus verhält sich zu den Überlegungen Forcherts zugleich komplementär und kontrastierend. Dabei fällt nicht ins Gewicht, daß der Autor die Reichweite der Satzüberschrift in der gängigen Weise mißdeutet. Nach Dahlhaus nimmt der Quartettsatz auf einen barocken Topos Bezug, der in Forcherts Deutung ausgespart bleibt, den Lamentobaß. „Charakteristisch für *La Malinconia*“ ist in seinen

Augen jedoch „weniger der Rückgriff auf die Formel als solche [...] als vielmehr die Art der Variantenbildung“ (S. 206f.). Die Introduction basiere auf „musikalischen Spekulationen [...], die sich an den chromatischen Gang, das tönende Symbol der Tristitia, heften“ (S. 209). Und in der „spekulativen‘ Chromatik“ (S. 203) erblickt Dahlhaus das kompositorische Äquivalent zu dem von Marsilio Ficino geprägten Begriff der „genialen Melancholie“ (S. 208), in dem Trübsinn und Tiefsinn zu einer Einheit verschmolzen sind. Schließt man sich der Auffassung an, daß die im Quartettsatz dargestellte Melancholie Bestimmungen des Empfindens und Denkens in sich vereint, dann verbietet es sich aber, die Darstellungsweise in Begriffen zu erfassen, wie sie Forchert vorschlägt, gehen sie doch von der Dichotomie jener beiden Funktionen des Bewußtseins aus.

Unter divergierenden Deutungsansätzen gebührt demjenigen der Vorrang, der ein Maximum an musikalischen Tatsachen auszuschöpfen vermag (ähnlich Forchert S. 226). Dieses Kriterium reicht jedoch im vorliegenden Fall nicht hin, um eine der Interpretationen als die ‚richtigere‘ zu erweisen: Beiden Autoren gelingt es, ihre Deutung in einer lückenlosen Analyse des Gegenstandes einzulösen. Das nötigt dazu, werkexterne Kriterien ins Spiel zu bringen. Dahlhaus‘ Position findet eine starke Stütze im philosophisch-ästhetischen Denken des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Danach befördert Kunst die Verwirklichung der menschlichen Natur, weil sie eine Ausdrucksform des Menschen darstellt, in der Empfinden und Denken untrennbar sind. Die Bedeutsamkeit dieser Kunstauffassung des Zeitalters für Beethovens Werk bezeugen in wechselnden Nuancierungen die Aufsätze von Wolfgang Osthoff (*Beethoven als geschichtliche Wirklichkeit*), Georg Knepler (*Zu Beethovens Wahl von Werkgattungen*), Peter Gülke (*Introduction als Widerspruch im System*) und Kurt von Fischer (*Beethoven — Klassiker oder Romantiker*), die von jeweils anderen Problemstellungen aus Phänomene der Kompositions- und Ideengeschichte zueinander in Beziehung setzen. Forchert kann demgegenüber geltend machen, daß gerade in Wien noch bis in das 19. Jahrhundert hinein rationalistische Denkmotive ungebrochen fortleben (S. 223f.).

Sein Argument wirft die prinzipielle Frage auf, welches Gewicht dem biographischen Entstehungskontext eines Werkes gegenüber der ästhetischen Denkform des Zeitalters zukommt.

Mit Forcherts und Dahlhaus' Deutungen des *Malinconiasatzes* eröffnet sich zugleich eine produktive Alternative zu den Beethovenauslegungen Arnold Scherings (Scherings Nachlaßaufsatz *Über einige Grundsymbole der Tonsprache Beethovens* steht am Anfang der Auswahl), die Forchert in seinem *Scherings Beethovendeutung und ihre methodischen Voraussetzungen* überschriebenen Aufsatz einer radikalen Kritik unterzieht, indem er „Unstimmigkeiten“ freilegt und auf „Widersprüche im methodischen Ansatz“ (S. 31) zurückführt. Allerdings sollte darüber nicht die Analogie übersehen werden, die der logischen Struktur nach zwischen der von Forchert durchleuchteten ‚Schlüsselsuche‘ Scherings und dem oben notierten Problem, auf das sich Differenz zwischen Dahlhaus und Forchert zuspitzen läßt, besteht: Die Deutung ist an Gesichtspunkte gebunden, die außerhalb der Immanenz des Werkes liegen.

Forcherts hochkarätige Schering-Kritik setzt ein Reflexionsniveau, auf dem die Überlegungen von Erwin Ratz (*Analyse und Hermeneutik in ihrer Bedeutung für die Interpretation Beethovens*) nicht Fuß fassen. Trotzdem möchte man sie wegen der formanalytischen Erkenntnisse zu den Klaviersonaten opp. 54, 10/1, 57 und 106 nicht missen. Ratz macht sich gleichzeitig zum Anwalt einer wissenschaftlich fundierten künstlerischen Interpretation, gelangt dabei aber nicht über teils triviale, teils unverbindliche Feststellungen hinaus. Auf ganz andere Weise faßt Hans Pollack (*Umfangs- und Strukturfragen in Beethovens Klaviersonaten*) das Problem an: Nach ihm eröffnet sich ein „dialektisches Wechselspiel zwischen musikwissenschaftlicher Forschung und Auffassung sowie der Interpretationskunst“ (S. 274), sobald man erkennt, daß der Grundsatz der Unantastbarkeit des überlieferten Notentextes überall dort an Evidenz verliert, wo Beethoven seine primäre musikalische Intention offensichtlich allein mit Rücksicht auf den begrenzten Tonumfang der damaligen Klaviere modifiziert hat. Die Dialektik jenes Wechselspiels liegt jedoch darin, daß in dem Versuch, jene beiden Sphären, die

„heute noch immer recht beziehungslos nebeneinander existieren“ (S. 274), zueinander zu vermitteln, die Demarkation zwischen Wissenschaft und künstlerischer Interpretation scharf hervortritt. Der Interpret trifft in einer Situation, die ihm die Wissenschaft vor Augen stellt, eine Entscheidung, die, weil sie auf individuellen Dispositionen und kontingenten äußeren Umständen beruht (s. S. 274), wissenschaftlichen Kriterien inkommensurabel ist. Pollack geht es in Wahrheit um die Emanzipation des Interpreten zum schöpferischen Subjekt, das seine eigene Version neben „Beethovens geniale ‚Notlösungen‘“ stellt (S. 274). — *Beethovens Klavieren und seinen Klavieridealen* geht William S. Newman nach. Wer den kenntnisreichen Aufsatz gelesen hat, wird der Interpretation von Beethovens Klaviermusik auf historischen Instrumenten mit Skepsis begegnen.

(3) Ringer gewinnt dem Schema von den drei Stilphasen, in die sich Beethovens Werk teilen läßt, eine Lesart ab, die über den chronologisch additiven Charakter der Einteilung hinausführt. Bei diesem Unternehmen fällt den von Beethoven verwendeten „thematischen Integrierungsverfahren“ (S. 331) eine Schlüsselstellung zu. Während in den Kompositionen aus der ersten Schaffensphase „Unterschiedliches [sich] mehr oder weniger“ zusammenschließen (S. 325), gehe Beethoven mit „Werken wie dem ersten *Rasumowskyquartett* und der *Eroica*“ (S. 332) dazu über, „Unterschiedliches aus Einheitlichem“ hervorzubringen (S. 326). Und dieser neue Typus „thematischer Verknüpfung“ (S. 325) steigere sich „im Laufe von Beethovens letztem schöpferischen Jahrzehnt“ (S. 332) zum „Prinzip der totalen Variation“ (S. 326). Hinter dieser Auffassung steht der für das um 1800 herrschende historische Bewußtsein charakteristische Gedanke von der Geschichte als eines Prozesses andauernder und zunehmender Vervollkommnung.

Zum modernen Geschichtsbewußtsein gehört die Vorstellung, daß der „geschichtlichen Zeit [...] eine erfahrungstiftende Qualität“ eignet, „die rückwirkend die Vergangenheit neu zu erkennen“ lehrt (Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a. M., 1989, S. 326). Damit ist ein methodisches Prinzip formuliert, das in Ringers analytischem Zugriff auf Beethovens op. 59/1 zur Geltung

kommt. Ringer sucht die innere Einheit des Werkes durch den Nachweis zu demonstrieren, daß die „melodisch-rhythmischen Energien [...] Finalthemas, genauer gesagt seines Motivgehalts, sich auf das Quartett als Ganzes erstrecken“ (S. 327). Sein Vorgehen zehrt von Erfahrungen, wie sie erst die thematisch hochorganisierte Musik aus der Zeit der fortschreitenden Differenzierung und schließlichen Auflösung des tonalen Bezugssystems eröffnet hat. Was speziell seine Beobachtungen zum ersten Satz des Streichquartetts anbetrifft, so bietet der vorliegende Band Vergleichsmöglichkeiten mit der analytischen Skizze von Leonard G. Ratner, die sich auf die harmonische Dimension konzentriert (*Definition der Tonart — Ein strukturelles Problem in Beethovens Musik*, S. 170f.). Ein Vergleich der Erklärungskraft der beiden Ansätze bietet sich um so mehr an, als Ratner nicht anders als Ringer die Besonderheit des Satzes in dem strömenden melodischen Fluß erblickt (S. 170f., 327). — Daß die analytische Bemühung um Beethoven auch aus der Skizzenforschung Impulse schöpfen kann, ließe sich im Ausgang von den Erkenntnissen Lewis Lockwoods zu Beethovens „rudimentären Partituren“ zeigen (*Über Beethovens Skizzen und Autographe: Einige Definitions- und Interpretationsprobleme*, S. 132, 133ff. (Die Skizzenforschung wird außerdem durch Douglas Johnson und Alan Tyson — *Zur Rekonstruktion von Beethovens Skizzenbüchern* in dem Band vertreten.) Doch muß es hier mit einem Hinweis auf Charles Rosen sein Bewenden haben, der die Ausrichtung seiner Beethovenanalysen auf die „ganzheitliche Konzeption, die die Details und die Großform eines Werkes inniger als in der Musik anderer Komponisten“ vereint, ausdrücklich in Parallele setzt zu Lockwoods philologischen Befunden (*Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel 1983, S. 459, 460). (August 1991) Hans-Joachim Bracht

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

In einer repräsentativen Ausgabe der *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* (Band 27)

legt die Autorin die überarbeitete Fassung ihrer Dissertation vor. Sie geht von der nicht zuletzt von Georg Knepler in dem ersten Band der *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* von 1961 bereits angesprochenen Prämisse aus, „daß die französische Oper von Gluck bis Spontini tiefgreifenden Veränderungen unterworfen war“ und nimmt sich der „wegen ihres vielfältigen Erscheinungsbildes einer Typisierung“ entziehenden Problematik detailliert am Beispiel der Libretti und der dazu entwickelten Musik an. Sie erfaßt diese Epoche vom Ancien régime mit seinen mythologischen Glorifizierungen des feudalen Hofes über die Gluck/Piccini-Reformversuche in Neusichtung der Sprechtheater-Fassungen klassischer französischer und antiker Tragödien (Racine/Corneille), über die Hinwendung zum ‚Drame bourgeois‘ in der Folge Diderots der 80er Jahre und die Neuprägungen in den ideologisch inspirierten Revolutionsoperen, über die Aufhebung der traditionellen Gattungsgrenzen in den Libretti der Rettungsoperen bis zu den freien Bearbeitungen Voltairescher Tragödien und der Erschließung biblischer Stoffe im Napoleonischen Empire. Der Wandel der Opernwerke dieser Zeit gesellschaftlichen Umbruchs und ästhetischer Wandlung wird transparent anhand der Beschreibung des zentralen Strukturelements Arie und Szene. Das gelingt der Autorin überzeugend, indem sie — gattungs- und formgeschichtlich orientiert — den musikalisch-dramaturgischen Ansatz zuerst an den Libretti (deren musikalisch stimulierenden Anlage von Quinault der Lully-Zeit über Du Roulet Glucks bis zu Desrioux oder De Jouy bei Cherubini oder Spontini) dann an der psychologisch und dramaturgisch inspirierten Arien- und Szenengestaltung (unter Einschluß von Chor und Ensemble) nachweist und analysiert. Zwar hätte man den Ausführungen, um allzu auffällige Redundanzen (bis in Details gleicher Formulierungen) zu vermeiden, eine straffere Darstellung gewünscht. Die Fakten aber sind umfassend, aufschlußreich, erhellend und geben ein klares Bild dieser auch auf die europäische Opernentwicklung stark ausstrahlenden französischen Opernform, die von der Tragédie lyrique sich allmählich über die psychologisierende Reform-, die propagandistisch angelegte Revolutions-, die dramaturgisch durchgeformte Befreiungsoper bis zu den

Ansätzen der Tableaux-Gestaltung bei Spontini sich entwickelt und zum ersten Mal in der Operngeschichte Elemente sowohl der französischen als auch der italienischen Oper zu einem neuen Stil verschmolzen zeigt. Dieser Ausgangspunkt erst macht dann auch das Musikdrama, wie es über Beethoven, Weber bis zu Wagner sich entwickelt, möglich.

(September 1992)

Friedbert Streller

der Oper allerdings keinen Abbruch tat. Insofern ist das Ensemble der hier vorgelegten Pressestimmen für die Schlüsselstellung der *Juive* ebenso aufschlußreich wie für die Rezeption späterer historischer Opern. Daß deren Wirkungszeugnisse in ähnlicher Breite dokumentiert werden können, wie dies hier erfolgt ist, bleibt zu hoffen.

(September 1992)

Matthias Brzoska

FROMENTAL HALEVY: *La Juive*. Dossier de presse parisienne (1835). Edité par Karl LEICH-GALLAND. Saarbrücken: Musik-Edition Lucie Galland (1987). V, 172 S.

Der Band, der sich als ergänzende Dokumentation zur kritischen Neuausgabe der *Juive* versteht, vereinigt die Pressestimmen des Uraufführungsjahres aus den wichtigsten Tageszeitungen und den bedeutendsten Literatur-, Kunst- und Musikzeitschriften. Die Wiedergabe erfolgt erfreulicherweise ungekürzt und um ein hilfreiches Register ergänzt. Nicht verschwiegen werden soll allerdings, daß ein stichprobenartiger Textvergleich gelegentlich Nachlässigkeiten zu Tage förderte (z. B. S. 112: 1 Auslassung; 1 Umstellung; inkonsequente Modernisierung: *elemen t s*, aber *saisissa n s*; 2 Absatzfehler.)

Der Presseüberblick belegt, daß die Problematik des Werkes gerade aus seiner frappierenden Originalität resultierte: Kaum einer der Kritiker verkannte, daß hier ein erster vollgültiger Versuch vorlag, eine historische Epoche mittels eines zuvor unbekanntem szenischen Realismus zu vergegenwärtigen (z. B. *La Quotidienne*), und in der Wahl dieser Epoche sahen einige im Sinne der Geschichtsphilosophie des Neokatholizismus eine erste theatralische Manifestation der neuen Ära des Christianisme (z. B. *L'Artiste*, *Courrier Français*). Das solcherart unter den Prämissen einer „pensée poétique“ (*Quotidienne*) rezipierte Werk sah sich freilich mit einer philosophischen Würde ausgestattet, der die Ausgewogenheit der Darstellungsmittel noch nicht völlig entsprach: Viele Kritiker bemängelten, daß die Wirkung von Halévys Musik hinter der des theatralischen Eindrucks zurückbleibe (z. B. *Constitutionel*, *Moniteur universel*), was der wachsenden Popularität

JOHN ROSSELLI: *Sull'ali dorate*. *Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*. Bologna: Società editrice il Mulino (1992). 176 S. (Intersezioni 98.)

John Rosselli ist Historiker und befaßt sich u. a. mit Wirtschafts- und Sozialgeschichte. In der Musikwissenschaft hat er sich vor allem durch sein Buch *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi* einen Namen gemacht, indem er sich mit der Rolle des Impresario und den wirtschaftlichen und sozialen Aspekten des Opernbetriebs auseinandersetzt. Auch das hier zu besprechende Werk (die leicht überarbeitete italienische Fassung einer ursprünglich englischsprachigen Publikation, deren Originaltitel uns jedoch verschwiegen wird) läßt uns den Verfasser als Historiker mit musikalischen Interessen erkennen. Mit einer Fülle von Details und Informationen wird ein Bild des italienischen Musiklebens des 19. Jahrhunderts gezeichnet, das immer wieder mit Rückgriffen auf das vorangehende 18. und das nachfolgende 20. Jahrhundert angereichert wird. Von besonderem Interesse sind nicht nur die Ausführungen zur sozialen Stellung und den Lebensumständen der Musiker, Komponisten und Sänger (S. 81 ff.), sondern auch die Bemerkungen zur Musikalität der bäuerlichen Welt des damaligen Italiens, die der Kunstmusik jener Zeit so fern stand, dennoch aber immer wieder das Interesse fremder Reisender zu wecken verstand (S. 25 ff.). Provozierend ist die Überschrift des siebten Kapitels „Una nazione musicale?“, das sich mit dem Niedergang italienischer Musikinstitutionen und Musikpflege im ausgehenden 19. Jahrhundert befaßt (S. 119 ff.). Weitere Kapitel sind der Rolle Italiens in Europa, der Vorherrschaft der Oper und der Einheit Italiens gewidmet.

Leider läßt jedoch die Form der Darstellung vom wissenschaftlichen Standpunkt her zu wünschen übrig. Der Text ist nur sehr sparsam mit Anmerkungen versehen und der manchmal etwas zu sehr ‚plaudernde‘ Ton (siehe z.B. den Anfang des ersten Kapitels) macht einen befremdlichen Eindruck. Insgesamt fühlt man sich an die Veröffentlichungen kenntnisreicher Lokalhistoriker vom Anfang unseres Jahrhunderts, wie Salvatore Di Giacomo erinnert, der auf ähnliche Weise über Neapel geschrieben hat. So ist Rossellis Werk zwar angenehm zu lesen, aber, da in seinen Quellen nur selten überprüfbar, kaum zu wissenschaftlichen Zwecken zu gebrauchen. Ein anschauliches und originelles Bild der italienischen Musikkultur des 19. Jahrhunderts, leider jedoch eher eine Lektüre für den musikinteressierten Laien.

(September 1992)

Daniel Brandenburg

ASTRID STEMPIK: Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk des letzten Gitarristen im österreichischen Biedermeier. Eine Studie über den Niedergang der Gitarre in Wien um 1850. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 48.)

Der „Niedergang der Gitarre“ um die Mitte des 19. Jahrhunderts hatte, wie bei anderen Instrumenten auch, verschiedene Ursachen: zum einen eine sich wandelnde Klangästhetik, zum anderen die oft kritisierte geringe musikalische Qualität der Werke, die zu sehr am Publikumsgeschmack orientiert waren. Außerdem fehlten künstlerisch überzeugende Spieler, die an der Gitarristik eines Mauro Giuliani, Luigi Legnani, Fernando Sor oder Giulio Regondi hätten anknüpfen können. Caspar Joseph Mertz, 1806 in Preßburg geboren, 1856 in Wien gestorben, gehört zu jenen Musikern, die, angezogen vom erfolgverheißenden Glanz der Musikmetropole, nach Wien kamen, um dort den Durchbruch als Künstler zu schaffen und bessere Lebensbedingungen zu finden, jedoch in einen erbitterten Überlebenskampf gerieten. Unterricht, Konzerte und Publikationen sorgten für den

Lebensunterhalt. Veröffentlichungen eigener Kompositionen und Auftritte waren wichtig, um sich einen Namen zu machen und so wiederum vermehrt Schüler zu bekommen. Ausfallzeiten, z.B. durch Krankheit, konnten den finanziellen Ruin bedeuten. Das Bild des Menschen und Künstlers Mertz unter diesen Lebensbedingungen ist für Astrid Stempnik ebenso wichtig wie die philologische Auseinandersetzung mit dem Werk. Mertz komponierte ausschließlich für Gitarre, seine Stücke sind für den eigenen Bedarf, für Konzerte und Unterrichtszwecke, und für die zahlreichen Liebhabergitarristen geschrieben. Modekompositionen, wie Fantasien über bekannte Themen, Salon- und Konzertstücke oder Bearbeitungen, überwiegen; der Unterhaltungswert und die Wirkung der Musik durch technische Brillanz und Effekte stehen im Vordergrund. In ihren Analysen versucht die Autorin, die Instrumentaltechnik des Gitarrenvirtuosen Mertz herauszuarbeiten und aus den Kompositionen auf Anschlagsart und Fingertechnik rückzuschließen.

Ein über 300seitiger Werkkatalog verzeichnet sämtliche gedruckten und ungedruckten Kompositionen. Untergliedert in Autographen, Abschriften, gedruckte Werke mit und ohne Opuszahl, unvollendete, verschollene, zerstörte und Mertz zugeschriebene Kompositionen geht die Auflistung weit über das hinaus, was eine praktische Ausgabe zu leisten vermag. Der Aufarbeitung des Mertz'schen Oeuvres durch Katalog und eingehende quellenkundliche Untersuchung dürfte die größte Bedeutung dieser Arbeit zufallen.

Die umfangreiche Monographie vermittelt ein detailreiches Bild des Musikers Mertz, leidet jedoch etwas unter der zu großen Konzentration auf die Gitarristik, die den Blick auf das musikalische und außermusikalische Umfeld verhindert. Eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des „Biedermeier“, mit den Voraussetzungen und Bedingungen von Kulturschaffen und Kulturleben „in Wien um 1850“ hätte vielleicht geholfen, über den musikalischen Bereich hinausgehende Gründe und Ursachen für den Strukturwandel zu finden, der, unter anderem, auch zum „Niedergang der Gitarre“ beitrug.

(September 1992)

Marianne Betz

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

Der Band enthält die in vier Sektionen (Round-table-Sitzungen) in Eisenstadt diskutierten Projekte der Liszt-Forschung, die die gegenwärtigen Hauptanliegen wissenschaftlicher und editorischer Arbeit der Zentren in Budapest (Mária Eckhardt, Imre Sulyok, Deszö Legány), Detmold (Detlef Altenburg), Paris (Serge Gut, Claude Knepper) und New York (Rena Charnin Mueller) bilden: die Erstellung eines neuen thematischen Werkverzeichnisses, die historisch-kritische Ausgabe der Schriften und eine Gesamtausgabe der Briefe.

In sehr klarer und anschaulicher Weise wurden die editorischen Fragen in ihrem Für und Wider, im Verhältnis zu den anderen Gesamtausgaben, etwa denen von Wagner, Brahms, Schumann (Klaus Wolfgang Niemöller, Köln, wies hier auf Vergleiche und Anregungen hin), erörtert, aber auch in der Einzigartigkeit, wie sie gerade für Liszt zutrifft. Neben den Fragen unmittelbarer editorischer Art, die die oftmals kriminalistischen Untersuchungsmethoden in ihrer ganzen Spannung offenbaren, gab es aber auch andere Beiträge, die etwas weiter griffen, bereits auf Möglichkeiten aufmerksam machten, die eine solche Gesamtausgabe (z. B. der Schriften) als Mittel zur Erhellung von Zeitgeist und ästhetischem Hintergrund zu bieten vermag (Rainer Kleinertz: Zu Liszts Bedeutung für die Wagner-Rezeption bzw. Gerhard J. Winkler: Liszt als Interpret Wagners).

Auskünfte über neue biographische Daten und Gattungszuordnungen (Paraphrase-Transkription-Fantasie u. a.), wie sie sich ganz unmittelbar aus der Arbeit mit dem zu ordnenden Material ergeben, wurden zu anregenden Impulsen, die nicht nur Forscher dieses Spezialgebiets interessieren können. Die neue Liszt-Gesamtausgabe ist bei den Schriften in neun Bänden vorgesehen, bei den Musikwerken sind 18 Bände einer 1. Serie (Werke für Klavier) schon im Lisztjahr 1986 herausgekommen, eine zweite ist in Vorbereitung: Freie Bearbeitungen und Transkriptionen, die — wie sich in den Symposionsbeiträgen zeigte — ihre besonderen Probleme aufweisen. Die

Briefausgabe mit voraussichtlich 12 Bänden ist in einem konzeptionellen Stadium, bei dem es noch eine Reihe editorischer Fragen festzulegen gilt. Die Diskussionen allerdings über Ordnung (beim Werkverzeichnis und bei der chronologischen Anlage der Schriften) und Edition sind — nach diesen Aussagen — noch nicht abgeschlossen.

(September 1992)

Friedbert Streller

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.)

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.)*

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

Man muß die Emphase nicht teilen, mit der Udo R. Follert, seinerzeit Kantor im rheinländischen Leichlingen, 1982 die Aufführung des *Requiem*s op. 2 von Felix Draeseke, die erste Präsentation eines ‚großen‘ Werkes des Komponisten nach seinem Tode 1913, mit der Wieder-‚Entdeckung‘ der Bachschen *Matthäus-Passion* verglich. Schließlich war das Werk Johann Sebastian Bachs in ungleich geringerem Maße als das Oeuvre Draesekes in Vergessenheit geraten und eine auch nur annähernd vergleichbare Virulenz dürfte eine etwaige Draeseke-Renaissance wohl kaum entfalten. Doch gerät bei eingehenderem Studium der Schriften wie vor allem der Kompositionen Draesekes, die zum Teil bereits in Neuausgaben vorliegen, die Vielschichtigkeit einer Musikerpersönlichkeit der zweiten Hälfte des 19. wie auch des beginnenden 20. Jahrhunderts in den Blick, deren historische Bedeutung erst ansatzweise zu ermessen ist. Hierzu liefern die Bände einer Schriftenreihe der Internationalen Draeseke-Gesellschaft, in

deren Leitung sich Udo R. Follert und Helmut Loos künstlerische und wissenschaftliche Aufgaben teilen, umfangreiches Material, das keineswegs in der Apotheose eines ‚verkannten‘ Tonkünstlers kulminieren soll. Sorgfältig werden alle enthusiastischen Wertungen vermieden, die Auseinandersetzung erfolgt im besten Sinne kritisch und lediglich in einigen wenigen, fast altfränkisch anmutenden Formulierungen zeigt sich eine durchaus liebenswürdige Nähe zur Sache.

Besonders deutlich wird dieses Bemühen um eine möglichst nüchterne Sichtweise im dritten Band der Schriftenreihe. Martella Gutierrez-Denhoff wählt für ihre Darstellung der Biographie Draesekes nicht die Form erzählender Prosa, sondern listet in einer Chronik, reich durchsetzt mit Auszügen aus Briefen und zeitgenössischen Berichten, die wesentlichen Lebensdaten und -stationen des Komponisten auf. Dabei übersieht sie das unvermeidliche Problem einer stets wertenden Auswahl durchaus nicht, doch auch ihre kritischen Anmerkungen bleiben zurückhaltend. Vorzüglich mit Photographien und Faksimilia von Handschriften und Dokumenten ausgestattet, bietet der Band neben einem bis in die jüngste Zeit hinaufgeführten Stammbaum ein sehr sorgfältig erarbeitetes Werkverzeichnis (mit zahlreichen bibliographischen Nachweisen); damit wird er zu einem ebenso wertvollen wie unentbehrlichen Handbuch einer jeden gründlichen Auseinandersetzung mit Leben und Werk des Komponisten.

Im zweiten Band der Schriftenreihe sind die Referate und Diskussionen der Jahrestagungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft 1987 und 1988 zusammengefaßt. Zunächst thematisierten Martella Gutierrez-Denhoff, Heribert Schröder, Helga Lühning und Helmut Loos Draesekes Verhältnis zu Franz Liszt, das nach früher Begeisterung für den Weimarer Kapellmeister von einer eher distanzierten Sichtweise gekennzeichnet war. Schrieb Draeseke in den 1850er Jahren etliche Kommentare zu Liszts Symphonischen Dichtungen für Franz Brendels *NZfM* (wiedergegeben in Bd. 1 der *Schriftenreihe der Internationalen Draeseke-Gesellschaft*), so suchte Liszt den angehenden Komponisten zu protegieren, wengleich sein Engagement nur bedingt erfolgreich war. Vom künstlerischen Austausch beider zeugen Liszts Umarbeitung von Draese-

kes Ballade *Helges Treue* op. 1 zu einem Melodram (vorgestellt und gründlich analysiert von H. Lühning) wie umgekehrt Draesekes *Symphonische Vorspiele*, in denen dieser Liszts ästhetische Ideen — wie H. Loos zeigt — aufnahm und weiterführte. Ungleich stärker als M. Gutierrez-Denkhoff, die die Beziehung Liszts und Draesekes historisch-biographisch bilanziert, unterzieht Heribert Schröder am Beispiel des Verhältnisses Liszt — Hans von Bülow das Bild, das Erich Roeder, der Verfasser einer großangelegten Monographie von Draeseke entwarf, einer Kritik. Dabei werden vermutlich erst eine noch weitergehende Lösung von den Stereotypen eines Parteiegezänkes in der Musik des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts, zwischen Wagnerianern und Brahminen, wie auch der Versuch, eine kompositorische Biographie Draesekes zu beschreiben, eine Vorstellung generieren können, die seine künstlerische Entwicklung als weniger wechselhaft denn mindestens subjektiv konsequent ausweist. Draesekes Denken und Wirken nur innerhalb rivalisierender Lager zu verorten, erscheint ebenso vergröbernd wie es lediglich Brüche konstatieren kann.

Ansätze zu einer Diskussion kompositorischer Qualitäten Draesekes enthält der zweite Teil des Bandes mit acht Aufsätzen zu einer repräsentativen Auswahl in voller Länge abgedruckter Lieder. Dabei ist der Kontext zeitgenössischer Lied-Produktionen von Schumann, Schubert und Wolf der häufig explizite Hintergrund, vor dem die Eigenheiten Draesekescher Textvertonung, seines Klaviersatzes, einer zyklischen Konzeption und kompositionstechnischer Details exemplifiziert werden. Wiederum steht nicht die Apologie in Vergessenheit geratener Werke im Zentrum als vielmehr der Versuch, die Idiome von Draesekes musikalischer Sprache zu fassen, um zugleich Möglichkeiten einer angemessenen Beschreibung seiner großen oratorischen Werke zu gewinnen wie auch ein Kapitel der Liedproduktion zu erhellen.

Auch der vierte Band der Schriftenreihe nimmt lediglich von einer Streitschrift Draesekes seinen Ausgang. 1906 hatte er festgestellt, daß gegenwärtig die Parteiungen nicht mehr zu bestimmen seien und „die heutige Musik rechts und links mehr zu unterscheiden weiß“ (S. 51). Anlaß für diese Bemerkun-

gen waren nicht nur die Feiern anlässlich des 150. Geburtstages von Wolfgang Amadeus Mozart, sondern mehr noch die Uraufführung von Richard Strauss' *Salome*, die eine überaus kontrovers geführte Diskussion über das Problem des Fortschritts in der Musik forcierte. Zwar gab Draeseke mit seiner *Konfusions*-Schrift den Anstoß zu einer Auseinandersetzung, an der sich zahlreiche namhafte Komponisten und Musiktheoretiker der Zeit beteiligten, wiederholte seinerseits jedoch nur ästhetische Positionen einer Form-Inhalt-Dichotomie, die letztlich bereits obsolet waren. Der hier vorgelegte Band enthält eine glückliche Auswahl von mehr als 40 Beiträgen und Stellungnahmen aus teilweise entlegenen Periodica zu dieser Diskussion, in verschiedensten literarischen Formen und nahezu allen affektiven Varianten, von Lob und Zustimmung über Kritik bis hin zu Ironie, Häme, Wut und bissiger Polemik. Der ausgewogenen Zusammenfassung des Streitiges, die Rudolf Louis 1909 vornahm, kontrastiert allerdings eine mitunter seltsam tendenziöse Einführung der Herausgeberin, an deren Kompetenz die Redaktion des Textes keinen Zweifel läßt. (Warum ein Brief Draesekes aus dem Jahre 1907 als anonym klassifiziert wird, bleibt indes unklar.)

Gerade am Beispiel dieses (vorläufig) letzten Bandes ist unschwer zu erkennen, daß es nicht das primäre Anliegen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft sein will, einen in den Hintergrund des Musiklebens geratenen Komponisten zu rehabilitieren. Vielmehr werden bei Studium und Diskussion der Werke und Schriften Draesekes schlaglichtartig zentrale musikästhetische und kompositionstechnische Fragestellungen des späten 19. Jahrhunderts deutlich, die ein differenziertes Bild dieser Zeit, der Geschichte des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wie auch zur Rezeption der Werke Richard Strauss' vermitteln können. Damit wird die Schriftenreihe der Internationalen Draeseke-Gesellschaft — weit mehr als ein Kompendium biographischer Mitteilungen detailverliebter Enthusiasten — zu einer für Verständnis und Erforschung der Musikgeschichte um die Jahrhundertwende wichtigen und in der Fülle bereitgestellter Dokumente und Informationen überaus nützlichen Quelle.

(September 1992)

Michael Heinemann

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

Die Grieg-Literatur ist so umfangreich nicht, wie man aus der Beliebtheit des Komponisten in der Zeit um und nach der Jahrhundertwende schließen könnte. Norwegische, russische, englische Biographien und Untersuchungen entstanden zwischen 1953 und 1980, eine deutschsprachige liegt nun — nach Cherbuliez' Werk von 1947 — erstmals wieder vor. Die Leipziger Autorin hat sich — wie sie in der Einführung bemerkt — die Aufgabe gestellt, „noch bestehende Einseitigkeiten und Begrenztheiten in der Auswahl von Werken wie im Persönlichkeitsbild Edvard Griegs zu überwinden und das Verständnis für seine internationale Popularität zu vertiefen“. Dies erreicht sie, indem sie nicht nur die beliebtesten Werke umfassend darstellt, sondern mehr noch auf unbekanntes aufmerksam macht (man erfährt dabei, daß Grieg mehrere Opernfragmente — auch unter Mitwirkung von Ibsen und Björnson — hinterlassen hat). Folkloristische Quellen werden nachgewiesen und in den Griegschen Werken aufgedeckt, sowie auf Einflüsse hingewiesen, die er auf Zeitgenossen wie Brahms, Reger, Tschaikowski, Debussy, Ravel, Strawinsky, Prokofjew, Sibelius und andere ausübte, bzw. die Quellen des eigenen Schaffens bei Schumann, Mendelssohn, Liszt und der „nordischen Musik“ zwischen Gade, Hartmann und Svendsen, Nordraak transparent gemacht. Der besondere Wert der Arbeit aber liegt in der Auswertung authentischen Brief- und Dokumentenmaterials, das vielfach, in Zitaten einbezogen, den Komponisten selbst oder Freunde und Zeitgenossen zu Wort kommen läßt. Bereichert wird dieser Aspekt durch erst in jüngster Zeit zugängliche, noch nicht publizierte Briefe Griegs an seinen Leipziger Gönner und Förderer, den damaligen Leiter des Verlags C. F. Peters, Max Abraham und dessen Nachfolger Henri Hinrichsen.

Umfassende kulturgeschichtliche Einordnungen in die deutschen, aber auch dänischen, besonders aber natürlich norwegischen Verhältnisse machen Einflußsphären und Probleme deutlich, mit denen Grieg zu ringen hatte, um unter größten Schwierigkeiten kraft seiner Persönlichkeit und künstlerischen Ausstrah-

lung und mit Hilfe seiner Mitkämpfer wie dem Geiger Ole Bull, dem Folkloresammler Peter Lindeman, den Komponisten Nordraak, Svendsen, den Dichtern Björnson und Ibsen ein norwegisches Kultur- und Musikleben zu begründen.

So entsteht ein plastisches Bild des norwegischen Meisters, seiner Entwicklung, seines Lebens, seiner Leistung, der Inspirationsquellen seiner Musik und der Gestaltungsweisen seiner Werke. Natürlicherweise treten, da diese Biographie 1990 gedruckt vorlag, also in den Jahren vor der Wende von 1989 entstanden ist, DDR-spezifische Aspekte der Darstellung und Argumentation hervor, die vor allem historische Einordnungen und Wertungen betreffen. Wer an eine soziologische Betrachtungsweise von Musikgeschichte gewöhnt ist, wird leicht die Nutzbarkeit des Materials erkennen, das mit Akribie gesucht und erhellend eingesetzt ist. Der wissenschaftliche Wert dieser Publikation ist nicht zu übersehen und stellt eine effektive Bereicherung der Grieg-Literatur dar. Viele Einzeldarstellungen und die Gesamtanlage, das wirklich umfassende Bild von Leben und Werk gehen weit über den mit „Reclam“ verbundenen Charakter einer populärwissenschaftlichen Darstellung hinaus, bieten wichtiges neues Material an.

(September 1992)

Friedbert Streller

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

Es ist keine zehn Jahre her, daß der Fall „Sabine Meyer“, die als Klarinettistin die Männerdomäne der Berliner Philharmoniker brechen wollte, die Gemüter der Musikszene erhitzt hat. Der Anblick von Frauen an Blasinstrumenten oder am Schlagwerk ist immer noch befremdlich, wenn sie auch in den meisten Orchestern akzeptiert oder zumindest toleriert werden; umgekehrt würde man aber auch einen Mann an der Harfe registrieren. Diese konventionsgeprägte geschlechterspezifische Präokkupation einzelner Instrumente, die viel mit der weiblichen Körperlichkeit zu tun hat, hat Freia Hoffmann zum Forschungsgegenstand ihrer Habilitations-Schrift ge-

wählt. Die Konzentration auf die musizierende Frau des Bürgertums im deutschsprachigen Raum und die zeitliche Beschränkung von 1750 bis 1850 ist angesichts der Schwierigkeiten, die sich bei der Auswertung des breiten Quellenmaterials ergab, durchaus sinnvoll. Daß der Umgang mit den so ermittelten Fakten problematisch ist, soll nicht verhehlt werden.

Gut gewählt ist der Einstieg in das Thema: Die unangemessen ausführliche und negativ-moralisierende Kritik Ludwig Rellstabs an acht kleinen Orgelfugen einer vermeintlich weiblichen Komponistin (einem Benediktinermönch!) macht deutlich, daß Werturteile nicht geschlechtsneutral sind, sondern durch einen männlichen „WahrnehmungsfILTER“ verzerrt werden. Folgerichtig beschäftigt sich der erste Großabschnitt mit den geltenden gesellschaftlichen Normen „Über die Schicklichkeit von Frauenzimmer-Instrumenten“, der dazugehörigen weiblichen Körperästhetik sowie den sozialen Funktionen musizierender Frauen. Viel Recherchierarbeit steckt in Teil 2, in dem eine erstaunliche Vielzahl von Beispielen konzertierender Instrumentalistinnen gesammelt vorliegt. So dankbar man einerseits für die gebotene Materialfülle ist, so führt sie andererseits dazu, daß Leser und Leserin überfordert sind. Dieser Teil eignet sich wohl besser zum Nachschlagen. Darüber hinaus entsteht durch die Aneinanderreihung der vielen Einzelbeispiele allzu leicht der Eindruck, daß es in der Zeit von 1750 bis 1850 von Konzertpianistinnen, Glasharmonika-Spielerinnen, Waldhornistinnen und anderen weiblichen Virtuosen nur so gewimmelt hat. Teil 3 bringt interessante Aspekte zur Ausbildung und Professionalisierung, zu den Konzertreisen, den Berufsaussichten und dem Phänomen ‚Wunderkind‘. Sehr hilfreich ist für die weitere Forschung hier eine „Liste mit allen Anstellungen von Instrumentalistinnen im deutschsprachigen Raum und Anstellungen deutscher Instrumentalistinnen im Ausland“ (S. 300 ff.), auch wenn man sich über den Anspruch von Vollständigkeit wundert. Vier Fallstudien aus den Kategorien „mitproduzierende Ehefrau“, „Pionierin“, „Aufsteigerin“ und „Rebellin“ schließen den Hauptteil der Arbeit ab.

Daß eine wissenschaftliche Arbeit in einem renommierten Verlag gleich als Taschenbuch

verlegt (und vermutlich auch verkauft) wird, ist selbst für unser Fach ungewöhnlich und sehr erfreulich. Es signalisiert deutlich ein breites Publikumsinteresse für den Bereich ‚Frauenmusikgeschichte‘, eine jüngere Forschungsrichtung, die, wie Freia Hoffmann fordert, „nicht, wie bisher, überwiegend von männlichen Wunschvorstellungen geleitet ist, sondern sich an den Interessen der Frau orientiert“ (S. 392). Leider passiert es dabei allzu oft, daß nicht nur der Horizont erweitert wird, sondern zugleich mühsam errungene wissenschaftstheoretische Grundsätze preisgegeben werden. So hat auch Hoffmann nicht die nötige Distanz zum Gegenstandsbereich gefunden und projiziert ihre eigenen Ansprüche und Wertvorstellungen in die Vergangenheit. Der Unterton der sozialen Ungerechtigkeit schwingt ständig mit, Vorurteile und Angriffe auf die Männerwelt lassen Unbehagen bei der Lektüre entstehen. Eher belustigend wirkt, wenn die Autorin Harfenspiel und Hausarbeit in ein Verhältnis setzt („ . . . unter den Gesichtspunkt ihrer kunstmusikalischen Leistungsfähigkeit betrachtet, war die Harfe genauso undankbar wie die reale Hausarbeit . . .“, S. 138) oder wenn sie danach trachtet, die berühmte Klavierbauerin Nanette Stein-Streicher „aus den Händen [„Klauen“ wäre noch besser!] der Beethovenforschung zu befreien“ (S. 242). Hoffmanns explizit bekundetes Interesse an emanzipatorisch vorbildlichen Frauengestalten bedingt einen extrem eingeschränkten Blick. Es erinnert ein wenig an die lange gepflegte Fortschrittssehnsucht der traditionellen Musikwissenschaft, die viele Phänomene der Zeit ignoriert hat und dabei dem Geschichtsbild die Breite nahm. Der hier angesagte Klassenkampf geht auch in sprachliche Formulierungen ein: „Die Geige war Eigentum des Mannes und wurde erbittert gegen den Zugriff von Frauen verteidigt“ (S. 190). Haben wir diesen extrem frauenrechtlichen Wahrnehmungsfiler wirklich noch nötig?

Auf jeden Fall unnötig sind die gelegentlichen Angriffe auf die Musikwissenschaft schlechthin. So etwa lamentiert Hoffmann, daß manche Frage in der gängigen Standardliteratur offen blieb. Doch „wer die politische Sensibilität von Musikwissenschaftlern kennt und vor allem deren Interesse an der Rolle der Frau in der Musikgeschichte, wird sich nicht weiter verwundern ...“ (S. 131). Man könnte

darauf genau so global antworten, daß eben jede Zeit ihre Fragen hat. Ohne größere Differenziertheit macht hier eine kritische Auseinandersetzung wenig Sinn. Der anklagende Ton überträgt sich schließlich auch auf die Formulierung von neuen Forschungsansätzen: „Die Beobachtung, daß in der bürgerlichen Kultur die funktionale Musik mehr Sache der Frau und die autonome Musik mehr Sache des Mannes war, könnte für die historische Musikwissenschaft anregend sein. Die kritische Relativierung bereitet ihr zwar ohnehin schon Schwierigkeiten, und sie wagt es selten, den Begriff der Autonomie anzutasten . . .“ (S. 236). Wer ist „ihr“ und „sie“? Vielleicht alle außer Frau Hoffmann, die sich eben in diesem Fach habilitiert hat.

(Oktober 1992)

Andrea Lindmayr

ALEXANDER SCHWAB: Georg von Albrecht (1891—1976). Studien zum Leben und Schaffen des Komponisten. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1991). 238 S., Abb., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 29.)

Als „ein Komponist zwischen Ost und West“, als Vollstrecker „einer musikkulturellen Synthese“ verstand er sich, der 1891 in Kasan geborene, im russischen St. Petersburg groß gewordene, 1911 bei Max von Pauer in Stuttgart ausgebildete, als Tanejew-Schüler in Moskau vervollkommnete Georg von Albrecht, der — ähnlich dem gleichaltrigen Prokofjew — mit Genehmigung des Volkskommissars Lunartscharsky zu Studienzwecken 1923 das sowjetische Rußland verlassen durfte. Seitdem lebte er in Deutschland, entwickelte sich in Stuttgart zum Lehrer für Klavier und Tonsatz, wurde 1945 zum Professor ernannt und wirkte nach seiner Emeritierung (1956) noch bis 1968 an der Heidelberger Musikhochschule. Der aus Kasachstan gebürtige Alexander Schwab widmete seine Kölner Dissertation diesem Komponisten. Aus der Arbeit ging der vorliegende Band hervor, in dem in umfassender Weise Leben, Werk und Musikanschauung dieses Meisters einer „gemäßigten“ Moderne hervorgeht, der

angeregt durch russische Folklore und Skrjabinische Klangkunst sowie durch Impulse moderner Klangbildungen von Wladimir Rebikow, dem „ersten russischen Modernisten“, sich eine Ausdruckssprache entwickelte, die sowohl griechisch-byzantinische Einflüsse aufnahm (in Stuttgart leitete er längere Zeit den griechisch-orthodoxen Kirchenchor) als auch solche der um die Jahrhundertwende verbreiteten Theorien eines harmonischen Dualismus (von Oettingen/Karg-Elert) mit Nutzung nicht nur der Oberton-, sondern auch einer fiktiven Untertonreihe, die seinen Vorstellungen von Spiegelungen (Inversionen) thematisch-melodischer Gestaltung als Satzprinzip nahekam. Schon 1914 entstand ein Werk, das programmatisch *Spiel der Spiegelungen* genannt war. Später traten die originellen Adaptionen von Polytonalität und Dodekaphonie hinzu.

Allerdings so instruktiv die Arbeit als Dokumentation eines „Kleinmeisters“ der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts ist, es bleibt in der vorliegenden Arbeit gerade das unmittelbare musikalische Umfeld sowohl der russischen Musik, die ja auch Prokofjew und Strawinsky prägte, und der frühen sowjetischen Musik (daß von Albrecht 1922 Mitglied des „Verbandes der russischen Komponisten“, S. 29, geworden sein soll, der erst 1932 gegründet wurde, weise auf die cursorische, ungenaue Behandlung hin), als auch im unmittelbaren deutschen Milieu zwischen Karg-Elert (hat er ihn gekannt?), Schönberg, dessen *Harmonielehre* nicht 1922 (S. 104), sondern 1911 herauskam, Hindemith oder auch J.N. David, den Stuttgarter Kollegen, leider unprofiliert, in der Wirkung auf den darzustellenden Komponisten nur angedeutet, nicht beweiskräftig aufgedeckt.

Ein Werkverzeichnis nach Opuszahlen, chronologisch und in der Folge der neun Bände einer Gesamtausgabe, ein umfangreiches Literaturverzeichnis (allerdings kein Sach- oder Personenregister) ergänzen den Band.

(September 1992) Friedbert Streller

JOHANNES GROSS-HARDT: *Die französische Orgelsymphonie des 19. und 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1991. 243 S., Notenbeisp. [neue Musikgeschichtliche Forschungen. Band 17.]

Der Autor, der mit viel Detailkenntnis und Akribie Komponisten und Werke französischer Orgelsymphonik untersuchte, kommt am Ende zum Ergebnis, daß „die französische Orgelsymphonie eine selbständige Gattung der Orgelmusik“ ist, „die durch den pragmatischen Symphoniebegriff und zahlreiche Übereinstimmungen des klassisch-romantischen Orchesters mit der romantischen Orgel entstand“ (S. 221). Mit einem kurzen und prägnanten Überblick über die Besonderheiten der französischen Orgel und der dafür geschriebenen Musik, über die Veränderungen des dortigen Orgelbaus durch die Impulse aus Deutschland (Abbé Voglers Vorstellungen und Experimente einer orchesterimitierenden Orgel, die durch die Fa. Walcker in einem neuen Typ des Instruments realisiert wurde) werden die Voraussetzungen für die Entwicklung einer eigenen Orchesterorgel genannt, wie sie ab den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts durch Cavaillé-Coll realisiert wurde. Neben den baulichen Besonderheiten (Winddruckveränderungen, doppelte Windkästen, pneumatischer Schleifzugapparat, akustische Neubestimmung durch überblasende Register, Neuordnung der Manualbestückung als orchestermäßige Werktrennung, dynamische Möglichkeiten der Klangveränderungen u. a.), die eine Nachahmung des damals modernen Orchesters ermöglichten, neben den historischen Gegebenheiten einer besonderen französischen Tradition von Orgelmusik (der Art des Spiels und der Registrierung) treten dann definitivische Versuche der Problemdarstellung in den Vordergrund, um zu Bestimmungsmöglichkeiten der Gattung der französischen Orgelsymphonie zu kommen. Der methodische Ansatz wächst aus einem deduktiven Herangehen, durch Festlegen von Merkmalen symphonischer Orchester- und symphonischer Orgelmusik sowie Gattungsspezifika der Symphonie als historisch gewachsener Gestaltungsart, um einen Einstieg zu finden, von dem her die französische Orgelsymphonie betrachtet und eingeschätzt wird. Dort ergeben sich — da Definitionen in ihrer Verkürzung manches offenlassen oder zu allzu vereinfachter Darstellung zwingen — Verengungen, die aber den Informationswert des dargestellten Panoramas der Orgelsymphonie nicht belasten. So erfährt man Detailliertes über die aus Mendelssohnschen Ansätzen, César Franck-

schen Impulsen gewachsene neue Form, die schließlich im Schaffen zwischen Widor und Langlais ihre volle Ausprägung findet, über formale Besonderheiten klassizistischer *Clarté*, die zu der „pragmatisiert“ angewandten Symphonieform führte, aber auch zu klanglicher Differenziertheit, die impressionistische Farbwirkungen erreichte. Bekannte Namen wie die von Widor, Vierne, Dupré und Langlais stehen neben weniger bekannten wie denen von André Fleury, Joseph Gilles, Michel Boulnois oder Jean Guillon, deren Werke — wie man der Arbeit zu entnehmen glaubt — Entdeckungen für das Repertoire der Organisten sein könnten.

(September 1992)

Friedbert Streller

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

Rued Langgaard (1893—1952) zählt zu jenen Komponisten unseres Jahrhunderts, die lange Zeit im Schatten der Musikgeschichte standen. Selbst in seinem Heimatland Dänemark bis Mitte der 60er Jahre kaum rezipiert, wurde er erst auf der Suche nach anderen Wegen in die Moderne, vornehmlich mit seinen Sinfonien, wiederentdeckt. Da inzwischen jedoch mehr Werke in Einspielungen als gedruckt vorliegen, ist die Herausgabe eines umfassenden, quellenkritischen Werkverzeichnisses sicherlich mehr als nur eine verdienstvolle Tat.

Fast alle Skizzen, Fragmente und Partituren befinden sich heute in der Rued Langgaard-Sammlung der Königlichen Bibliothek Kopenhagen. Doch begnügt sich Nielsen in dem von ihm erstellten Werkverzeichnis nicht mit einer bloßen Auflistung der Materialien: Zunächst werden übersichtlich standardisiert Titel, Datierung, Motto, Textnachweis, Satzbezeichnungen, Besetzung, Aufführungsdaten, Quellennachweis und Druckangaben mitgeteilt. Es folgen Querverweise auf andere Kompositionen, die die umfassende Revisions-tätigkeit und Bearbeitungspraxis Langgaards belegen. In einem sich jeder Komposition anschließenden Anmerkungssteil finden sich dann weitere Informationen zu Quellen, Aufführungen und Rezeption. Fragmentarisch

überlieferte oder nur durch Sekundärquellen zu ermittelnde Kompositionen werden ebenso wie Bearbeitungen fremder Werke in jeweils gesonderten Abschnitten verzeichnet. Diese wohlgeordnete und informativ aufbereitete Materialfülle wird durch ein ausführliches Vorwort ergänzt, das besonders zu Fragen der Datierung und Quellenbeschaffenheit Auskunft gibt.

Den Band vervollständigt eine ausführliche tabellarische Biographie, eine Bibliographie (gegliedert nach eigenen Schriften, Interviews und Sekundärliteratur) und Diskographie. Vorbildlich sind die verschiedenen Register angelegt, die nicht weniger als 71 Seiten umfassen. Sie ermöglichen den gezielten Zugriff auf die reichhaltigen Informationen in diesem Langgaard-Kompendium.

Warum allerdings das Werkverzeichnis — abgesehen von einer stark komprimierten englischen Einleitung — auf Dänisch publiziert wurde, bleibt angesichts der ohnehin kritischen Rezeptionslage um Langgaard unverständlich. Trotz einer "list of words" wird das exzellente Kompendium so wohl leider nur eine eingeschränkte Wirkung haben.

(August 1992)

Michael Kube

Musik in Theresienstadt. Die Komponisten Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krasa, Viktor Ullmann, Erwin Schulhoff und ihre Werke. Die Referate des Kolloquiums in Dresden am 4./5. Mai 1991 und ergänzende Studien. Hrsg. von Heidi Tamar HOFFMANN und Hans-Günter KLEIN. Berlin 1991. (Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Schriftenreihe Band 1.)

Die Referate des Kolloquiums *Musik in Theresienstadt*, das am 4. und 5. Mai 1991 in Dresden stattfand, wurden in Form einer Broschüre herausgegeben, die eine Schriftenreihe eröffnen soll. Tschechische Musikwissenschaftler hatten in Dresden über Leben und Werke der im Titel genannten Komponisten berichtet. Mit Ausnahme von Erwin Schulhoff, der im Konzentrationslager Wülzburg interniert war und dort starb, wurden diese Komponisten zuerst nach Theresienstadt deportiert und später in den Vernichtungslagern umgebracht. Ihre Werke blieben lange Zeit

unbeachtet. Sie sind nur zum Teil erhalten. Die Verzeichnisse im Anhang der Texte geben hierzu einen ersten Überblick.

In den zwei Abhandlungen, die unabhängig vom Dresdner Kolloquium in die Broschüre aufgenommen wurden, befaßt sich Lubomir Peduzzi mit Pavel Haas' Oper *Der Scharlatan* und beschreibt Vlasta Benetková in ihrer *Rückkehr von Viktor Ullmann* die Situation deutscher Künstler in Böhmen in den zwanziger und dreißiger Jahren.

Die Herausgeber stellten überdies Literaturhinweise, kurze Informationen zu den Autoren und einen Pressespiegel zusammen, der auch Kritik an den Dresdner Tagen dokumentiert. Bedauerlich ist es, daß die Broschüre schon beim ersten Lesen in Einzelblätter zerfällt. Albrecht Dümling, von dem das Vorwort stammt, hat allerdings die Hoffnung ausgesprochen, die weiteren Bände der Schriftenreihe in einem Verlag veröffentlichen zu können. (September 1992) Christa Brüstle

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

Knauer konnte bei seiner Kieler Dissertation von 1989, um deren Ausarbeitung und Veröffentlichung es sich hier handelt, auf einschlägige wissenschaftliche Arbeiten und auf persönlichen Kontakt mit Musikern, vor allem mit John Lewis, zurückgreifen. (Er hielt sich eineinhalb Jahre als DAAD-Stipendiat in New York auf.) Lewis, der Pianist und fast ausschließliche Schöpfer des Repertoires, ist nicht nur aufgrund dessen Seele und Mittelpunkt des Modern Jazz Quartet; er gab ihm auch einen intellektuellen Rückhalt und eine, wenn man so will, ästhetische Fixierung. Daß es sich dabei nicht eigentlich um Avantgarde handelte, stellte sich bald heraus, mag auch Knauers eindeutige Zuordnung zum "Third Stream" (der „einzig populäre Pol“ darin) zunächst überraschen, vielleicht auch die Kennzeichnung als „eine Facette der Entwicklung zwischen Bebop und Free Jazz“. Zweifel an der Kompetenz des Autors kommen indessen nie auf; er hat sorgfältig recherchiert, weiß er-

staunlich viel zu belegen (oft aus entlegenen, zumeist amerikanischen Quellen) und formuliert treffend und verständlich.

Am Beginn stehen die Biographien der Mitglieder des Ensembles, das stets in Europa besondere Aufmerksamkeit gefunden hat, während es die Afro-Amerikaner bald als reaktionär einstuft; in der Tat waren ja die Beziehungen zu Dave Brubeck erkennbarer als die zu Dizzie Gillespie. Aber auch die von Lewis der herkömmlichen Konzertpraxis entnommenen Präsentationsmethoden wurden als wesensfremd und überheblich empfunden.

Knauer geht oft über den Radius seines Themas hinaus; am deutlichsten in den Abschnitten „Komposition in der Jazzgeschichte“, über Improvisation im allgemeinen, über die *Jazz-Suiten* (vor allem bei Ellington), aber auch in der weitgespannten Verknüpfung mit allen Arten und Formen eben des "Third Stream". Nicht immer wird man ihm in allen Einzelheiten folgen wollen, etwa im stets heiklen Grenzgebiet zwischen Improvisation/Arrangement/Komposition.

Umfassend ist die Besprechung und sind die Analysen fast sämtlicher Werke des MJQ. Daß der Aufwand hierbei gelegentlich die Bedeutung übersteigt, läßt sich nicht übersehen, ebensowenig wie der Umstand, daß alles Negative eliminiert erscheint. Die in Band II enthaltenen Transkriptionen vieler Aufnahmen des MJQ sind natürlich nicht frei von der Problematik, derart mit Improvisationen durchsetzte Musik (wie auch in Rock und Pop) in unserer Notenschrift wiederzugeben. Das ändert nichts am Gesamteindruck: daß sich dieses Buch als exemplarisch für die Erfassung eines Teilabschnitts der Jazzgeschichte erweist.

(November 1992) Karl Robert Brachtel

MARK DELAERE: Die Musikgeschichtsschreibung und das Neue. Untersuchungen über die Verarbeitung der tonsystematischen Wandlungen der Musik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im damaligen Musikschritftum. Brüssel: Paleis der Academiën 1991. 200 S. (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten. Jaargang 53, Nr. 52.)

Die tonsystematische Problematik in der Musik und der musikwissenschaftlichen Literatur spielt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Die Zersetzung der traditionellen Tonalität war so eingreifend, daß eigentlich jeder, Komponist, Interpret und Wissenschaftler bzw. Journalist, in dieser Angelegenheit Stellung beziehen mußte. Mark Delaere unternahm nun die Sammel- und Analysetätigkeit, das Schrifttum, das sich mit dieser Zeit (etwa von 1900 bis 1950) und Problematik beschäftigte, zu ordnen und zu werten. Aus dem umfangreichen Quellenmaterial (aus Büchern, Aufsätzen aus Jahrbüchern, Sammelwerken, Lexika, Zeitschriften) wurde zwar kein vollständiges, aber ein versucht repräsentatives Bild entwickelt. Dabei blieben Unterschiede im Erscheinungsdatum unberücksichtigt, wenn auch bei Darstellung der Entwicklung bestimmter Theorien und Kompositionspraktiken, wie sie im Schrifttum erfaßt sind, chronologische Gesichtspunkte einfließen. Das Material ist nach Sachbezogenheit geordnet und führt von der Harmonik des ausgehenden 19. Jahrhunderts als häufig genutztem Bezugspunkt bis zur Atonalität und Dodekaphonie, bezieht die als fragwürdig dargestellte kulturelle Differenzierung einer „französischen“ (meist bi- oder polytonaler „Bereicherung der Tonalität“, einschließlich modaler, aus Ganztonleiter entwickelter, dissonanzgesättigter Klangbildungen) und einer „deutschen“ tonsystematischen Entwicklung (Strukturierung durch Rhythmik und durch kontrapunktische Techniken sowie Nutzung der atonalen Alternative) ein. Die damals oft verwendeten stilistischen Kriterien „exotischer“ und „primitiver“ Musik, Expressionismus, Neoklassizismus und Neue Sachlichkeit, werden genauso vorgestellt wie zeitübliche Beurteilungen der Komponisten Debussy, Strawinsky, Bartók und — umfangreicher — Schönberg, der ja mit dem fortschrittlichsten Modernismus, besonders mit den tonsystematischen Umwandlungen dieser Jahre schlechthin assoziiert wird. Der unterschwellig immer vorwurfsvoll oder begrüßend durchklingenden Problematik der Atonalität (Sinn und Unsinn des Begriffs usw.) ist ein eigenes Kapitel gewidmet.

Die vorliegende Arbeit dürfte nicht nur für den Forscher dieses Gegenstandes aufschlußreich sein, sondern nicht minder in der

Gegenüberstellung positiver und negativer Einschätzungen und Bewertungen auch für jeden musikhistorischen Betrachter. Der Autor führt mitten hinein in die in aller Lebendigkeit, aber auch Härte gestrittenen Auseinandersetzungen jener Jahre. Einen besonderen Wert dieser Darstellung bildet neben der Auswertung der bekannten deutschen und französischen Quellen die Einbeziehung hierzulande weniger bekannter Autoren aus englischer, amerikanischer, spanischer, niederländischer Literatur, die den Blickwinkel erweitert und die Analyse vertieft. Leider kann hier einzelnes (auch der ganz persönlichen Einschätzung des Autors) nicht kritisch beleuchtet werden. Der aus der genutzten Literatur gewonnene Ansatz ist anregend und nachdenkenswert, die Arbeit selbst ein Komplex aus einer vierteiligen Untersuchung. (September 1992) Friedbert Streller

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

Im Frühjahr 1991 gehörte Priebergs Taschenbuch noch zu den angekündigten Neuveröffentlichungen von Bärenreiter/dtv. Dann erschien es im Fischer Verlag unter einem anderen Titel. aus *Mißbrauchte Tonkunst. Musik als Machtmedium* wurde nun *Musik und Macht*.

Priebergs neues musikpolitisches Buch kann als Quintessenz seiner bisherigen Schriften gelesen werden. In insgesamt zehn Kapiteln befaßt er sich mit dem Verhältnis der Mächtigen zur Musik, mit dem Gebrauch und Mißbrauch von Musik in verschiedenen politischen Systemen und mit den ‚Dienstleistungen‘ von Interpreten, Musikschriftstellern und Musikwissenschaftlern. Er zieht vielfältige Beispiele aus der Vergangenheit und Gegenwart heran: Platon, Friedrich der Große, die Französische Revolution werden behandelt, Stalins Kulturpolitik und Goebbels' Kulturpropaganda ebenso diskutiert wie das kulturelle Management unserer Tage.

Dabei geht es Prieberg weder um eine chronologische Ordnung noch um einen systematischen Vergleich. Vielmehr legt er eigene

Überzeugungen dar: Alle Künstler sind seiner Meinung nach abhängig, sowohl vom persönlichen und öffentlichen Erfolg als auch vom Geldgeber, das heißt vom Staat. Dies gilt insbesondere für „junge männliche Komponisten“ (S. 40). Zudem werden, wie er wiederholt feststellt, alle Künstler vom Kulturbetrieb, von einer gelenkten Nachfrage und einem dementsprechend geforderten Angebot beherrscht. Er geht auch davon aus, daß jede Staatsmacht an die ‚Macht der Töne‘ glaubt und sie deshalb zu lenken und zu kontrollieren trachtet.

Priebergs überwiegend psychologisierende und pauschalierende Ausführungen dulden keinen Widerspruch. Auch wenn man seiner Arbeit positiv gegenübersteht, auch wenn die Behandlung des Themas *Musik und Macht* wichtig ist, so erhält man doch den Eindruck, daß er den Leser zu überreden versucht. Schon die häufig verwendeten Floskel „nicht wahr“ trägt dazu bei.

(September 1992)

Christa Brüstle

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

Dieses zuerst 1985 auf Französisch erschienene Werk Aroms ist das Resultat seiner jahrelangen Beschäftigung mit der Musik der Zentralafrikanischen Republik (RCA), geht jedoch auch auf über den regionalen Kontext hinausgehende Fragen ein. Teil I gibt einen ersten Überblick über die Musik in der RCA, Teil II erörtert grundsätzlich die Klassifikation afrikanischer polyphoner Musik und den derzeitigen Forschungsstand, Teil III erläutert Aroms spezielle Aufnahmetechnik (Playback-Verfahren), Teil IV diskutiert Probleme der Transkription und Analyse, Teil V solche der Terminologie, während Teil VI mit zwei Dritteln des Gesamtumfangs den Hauptteil der Publikation darstellt: eine Anwendung der zuvor herausgearbeiteten Prinzipien auf Aroms Material aus der RCA.

Diese Gewichtung, bei der Fragen wie "social functions of music", "music, speech, dance", "language and music" und "the musician" auf nur wenigen Seiten abgehandelt (S. 6—15), an Hand einer Fülle von Notenbeispielen die musikalischen Strukturen dagegen genau herausgearbeitet werden, ergibt sich unmittelbar aus Aroms Zielsetzung, nämlich "to describe the principles underlying the musical systems of traditional Central African polyphony and polyrhythm" (S. XX). Er versteht sich als Ethnomusikologe im Gegensatz zum Musikethnologen, d. h. ihn interessiert weniger die Rolle, die Musik in einer Gesellschaft spielt, als vielmehr die Untersuchung der Musik selbst (S. 655).

Zwar weist die Arbeit einige ‚Schönheitsfehler‘ auf: Zum Thema "African Polyphonic Music" (Teil II) berücksichtigt Arom keine Publikationen nach 1973; man vermißt einen Index und eine Erläuterung der Schreibweise einheimischer Termini: die Lala leben nicht in Simbabwe (S. 77), sondern im Grenzgebiet von Sambia und Zaïre; und die Bezeichnung „sanza“ für Lamellophone ist heute nicht mehr üblich. Dies tut jedoch der Bedeutung dieses Werkes keinen Abbruch: Es ist nicht nur ein entscheidender Fortschritt in unserer Kenntnis zentralafrikanischer Musik, sondern bietet auch reichlich Stoff für eine fruchtbare Methoden- und Terminologiediskussion in unserem Fach.

(Oktober 1992)

Gerd Grupe

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

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

Gerd Grupe untersucht die (Teil-) Repertoires von drei Ensembles nach Sprache und Musik im Kumina — einem Ahnenkult auf Jamaika. Vor allem zwei Kriterien sondern diese Gesänge von anderen in rituellen Prakti-

ken ab: musikalisch eine bestimmte, sehr begrenzt variable Besetzung des instrumentalen Begleitensembles und ein wie es scheint unverzichtbares Trommel-Standard-Pattern, sprachlich der Gebrauch der "african language", worunter kein „vollständiges sprachliches System“ zu verstehen ist, sondern der Wortschatz einer Kult- bzw. Geheimsprache, der in seiner Bedeutung im einzelnen teils eindeutig, teils mehrdeutig, teils nicht mehr verstanden bzw. erklärbar ist, der sich aber „weitgehend auf das kiKongo zurückführen“ läßt, „das heute vor allem am Unterlauf des Congo/Zaire gesprochen wird“ (S. 49). Ein ausführlich kommentiertes Glossar dieser "african language" bestätigt diesen Befund neuerer Forschung und korrigiert damit eine „führer auf Westafrika fixierte Sichtweise afrojamaikanischer Kultur“ (S. 224) zugunsten des zentralafrikanischen Raums. Diese aufgrund sprachlicher Verhalte gesicherte Erkenntnis steht für die Musik noch aus, sei es weil nach Grupe „eine Aufdeckung struktureller Gemeinsamkeiten und Kontinuitäten gerade mangels vorhandenen musikalischen Vergleichsmaterials aus dem Kongo [noch] nicht zu leisten“ ist (S. 15), sei es, wie ich meine, daß diesen Zusammenhang in der Musik zu belegen aufgrund der zu wenigen eindeutigen Identifikationskriterien des Kumina nicht möglich sein wird. Dieses Problem ist besonders greifbar an dem Begriff des Kontinuums, den Grupe aus englischsprachigen Fachwissenschaften übernimmt. Dieser positive — vermeintlich positivistische — Begriff ist von der negativen Erkenntnis geprägt, daß genaue Abgrenzungen in religionswissenschaftlicher/anthropologischer Hinsicht zwischen Kulturen oder in linguistischer zwischen Sprachen bzw. Sprachformen Jamaikas nicht möglich sind, wiewohl bei letzteren der soziale Faktor Erziehung/Bildung eine Rolle im Sinne von Abgrenzungen zu spielen scheint wie auch im Kumina der zwischen ländlich und urban. Soll dieser Begriff Kontinuum mehr bedeuten als die Abwesenheit deutlicher Grenzen, mehr auch als eine Vermischung von Elementen und Konstituenten, müßte er historisch, entwicklungsgeschichtlich, kulturell, soziologisch, phänomenologisch oder wo und wie auch immer erst noch präziser gefaßt werden. Sollte in der Musik sich ähnliches, diesem „Kontinuum“ gemäÙes zugetragen haben wie mit Kulturen

und Sprachen, wäre die Hoffnung auf den eindeutigen Nachweis „kongolesischer Vorbilder“ vergeblich. Er nämlich ist bzw. wäre angewiesen auf scharf Umgrenzbare: das einzelne kiKongo-Wort/-Lexem, das bestimmte Trommel-Pattern u. a. Zur Erfassung dessen aber ist das allzu schematisch von der Naturwissenschaft abgeleitete Kontinuum-Konzept untauglich, bzw. umgekehrt: für die Musik wäre es erst sinnvoll zu gebrauchen, wenn, wie auf anderen Gebieten, das Einzelphänomen genau erfaßt ist. Vorab jedoch: das Vergleichsmaterial scheint dafür sehr dünn.

In Andreas Meyers Arbeit findet die linguistische Situation im traditionellen Calypso auf Trinidad — spanische Reste, französisch geprägtes Patois und Englisch — nur beiläufig Beachtung. Seine Untersuchung gilt vor allem den vier Grundtypen des traditionellen Calypso: molltonale Double tone und Single tone, durtonale Strophenlieder und Refrainlieder, ihrer sprachlich-dichterischen Form und ihrer Musik, wie sie zwischen ca. 1920 und 1946 aus ihren Vorläufern im 19. Jahrhundert entstanden sind und gepflegt wurden. Die Faszination dieses Genres liegt einmal nicht im Aufspüren afrikanisch-musikalischer Elemente — es ist nach Meyers Befund sehr europäisch geprägt —, sondern in der „Kunst, aktuelle Themen aus dem Stand in Liedern zu interpretieren. Viele Gesangstexte . . . sind realitätsnahe, journalistisch anmutende Kommentare mit Verurteilung oder Glorifikation gesellschaftlicher und politischer Geschehnisse“ (S. 55) — privater, lokaler, sportlicher, musikalischer, weltgeschichtlicher Ereignisse — Geschichte in Liedern en miniature und en détail.

Zufall oder nicht: Die beiden aufeinanderfolgenden Beiträge zur Ethnomusikologie Nr. 26 und 27, die das Wort „traditionell“ im Thema führen, lassen Zweifel aufkommen, ob und wie lange noch aufgrund der zutage tretenden erheblichen Differenzen in den Untersuchungsgegenständen „karibisch“ bzw. gar „afro-amerikanisch“ als kunst- und kulturgeschichtlich umfassende Bezeichnung haltbar ist. Eher und endlich scheint sie zu einem geographischen Hohlen und nach Hautfarben Schematischen zu verkommen.

(Oktober 1992)

Claus Raab

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

Ein weiterer Band dieser verdienstvollen Reihe ist hier anzuzeigen. Die Edition der 174 Tropus-Texte basiert auf 137 Manuskripten aus der Zeit vom 10. bis zum 13. Jahrhundert. Die liturgische Rolle der Texte ist aber erst aus ihrer Einordnung in den weiteren jeweiligen Zusammenhang verständlich, der in einem 2. Teil, einem Überblick über die maßgeblichen Abschnitte der Manuskripte, vorgeführt wird. Zum weiteren Verständnis ist dem Band eine Fülle von Faksimile-Abbildungen aus den besprochenen Handschriften beigegeben, die nicht nur einen Schmuck, sondern eine unverzichtbare Hilfe darstellen. In ihrem kenntnisreichen Vorwort liefert Iversen nicht nur eine kurze liturgiegeschichtliche Darstellung der Rolle des Sanctus in der Entwicklung der mittelalterlichen Meßliturgie, sondern auch eine zusammenfassende Darstellung der Formen der Tropentexte, der Prinzipien ihrer Verfassungen, sowie eine Kommentierung der zentralen Themen, deren Verständnis erst den „Sitz im Leben“ dieser Texte greifbar werden läßt. Der Band wird abgerundet durch zahlreiche Indices und eine umfangreiche Bibliographie, die besonders gut die fächerübergreifende Arbeit dieses Unternehmens deutlich werden läßt. Immerhin sind ein Viertel aller angeführten Autoren Musikwissenschaftler. Warum dennoch die musikalische Seite, die eigentlich vom Phänomen des Tropus gar nicht zu trennen ist, in diesem Editions-Unternehmen nicht stärker zum Tragen kommt, hat Ritva Jonsson im 1. Band dieser Serie ausführlich begründet (CTI, S. 13ff.). Ungeachtet dessen sind die Bände ein unverzichtbares Hilfsmittel auch für den Musikwissenschaftler, will er sich mit einem zentralen Phänomen mittelalterlichen Musikschaffens auseinandersetzen, wozu nicht zuletzt dieser vorzüglich ausgestattete Band Herausforderung genug sein könnte.

(August 1992)

Christian Berger

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA: *Il Primo Libro di Madrigali a quattro voci. A cura di Giuliana GIALDRONI. Palestrina:*

Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina 1989. 213 S. (Edizione Anastatica delle Fonti Palestriniane. Prima serie, volume II.)

Giovanni Pierluigi da Palestrina ist hauptsächlich als Komponist geistlicher Werke bekannt. Sein Ruf manifestiert sich in der Legende der *Missa Papae Marcelli*, mit der er als Retter der Kirchenmusik auftrat. Doch widmete er sich zeitlebens auch der weltlichen Komposition. Bereits die zweite Veröffentlichung seiner eigenen Werke war das *Primo Libro di Madrigali* (Rom 1555). Bei vorliegender Ausgabe handelt es sich nun um ein Faksimile des Erstdrucks sowie weiterer acht Nachdrucke. Letzere wurden alle in Venedig und in einem relativ kurzen Zeitraum von 50 Jahren (1555—1605) hergestellt. Die zahlreichen Nachdrucke zeugen von einer großen Beliebtheit dieser Kompositionen Palestrinas, denen ein seiner Zeit rückständiger Stil nachgesagt wird.

Von den ersten vier Veröffentlichungen des *Primo Libro di Madrigali* ist jeweils nur ein StimmBuch überliefert (1555 — unvollständiger Cantus; 1568 — Cantus; 1574 — Cantus; 1583 — Bassus). Diese werden untereinander angeordnet jeweils auf der linken Seite wiedergegeben. Gegenüber befindet sich der älteste vollständig erhaltene Druck von 1587. Danach schließen sich chronologisch die weiteren vier Ausgaben von 1588, 1594 (mit dem hinzugekommenen *Nessun visse giammai*), 1596 und 1605 an.

In der Einleitung gibt Giuliana Gialdroni eine Beschreibung der einzelnen Ausgaben mit genauer Inhaltsangabe, heutigen Bibliotheksstandorten (mit Signatur) — teilweise ergeben sich dadurch ergänzende Angaben zu RISM — und weiterführender Literatur. Auch der Herkunft der Madrigaltexte ist die Herausgeberin nachgegangen, jedoch ohne besondere Neuigkeiten aufzudecken. Der Geschichte und Stellung der Madrigalkompositionen Palestrinas innerhalb seines Gesamtœuvres sind weitere kurze Abschnitte gewidmet.

Diese Art der Reproduktion aller heute bekannten Drucke des ersten Madrigalbuches von Palestrina bietet diverse Vergleichsmöglichkeiten (z.B. der korrekten Arbeitsweise und der Textunterlegung). Wer sich nicht nur mit den Kompositionen Palestrinas, sondern auch mit den venezianischen Verlegern näher beschäfti-

gen möchte, bekommt hier gleich eine repräsentative Auswahl geboten.

Die Benutzung der Faksimileausgabe wird durch eine fehlende Bezeichnung des jeweils vorliegenden Druckes erschwert. Ein Hinweis auf jeder Seite, welchen Druck man gerade aufgeschlagen hat, wäre wünschenswert gewesen. Jedoch ist die Idee, alle bekannten und verfügbaren Drucke in einem Faksimileband zu veröffentlichen, nachahmenswert. Vor allem dann, wenn größere Abweichungen, Fehler und Repertoireveränderungen der einzelnen Drucke vorhanden sind oder verschiedene Druckverfahren verwendet wurden.

(September 1992) Martina Janitzek

NICOLAS VALLET: Œuvres pour luth seul: Le Secret des Muses. Premier livre — 1615, second livre — 1616. Édition et transcription par André SOURIS. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1989. LII, 260 S. (Corpus des Luthistes français.)

GUILLAUME MORLAYE II: Œuvres pour le luth: Manuscrits d'Uppsala. Edition, transcription, étude critique par Jean-Michel et Nathalie VACCARO. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1989. LIII, 195 S., Tablatures: 104 S. (Corpus des Luthistes français.)

Im Jahre 1989 wurde der *Corpus des Luthistes français* um zwei Ausgaben erweitert. Völlig neu ist allerdings nur der 2. Band der Lautenwerke Morlayes, der hier an erster Stelle besprochen sei.

Vier Manuskripte der Universitätsbibliothek Uppsala — Ms. 76b, 76c, 87 und 412 — galt es auszuwerten. Während letzteres ausschließlich Lautenmusik in französischer Tabulatur enthält, finden sich in den anderen vorwiegend Vokalmusik und italienische Lautentabulaturen. Die wenigen verstreut darin vorkommenden Eintragungen in französischer Tabulatur konnten — wie Ms. 412 — als von Morlayes Hand stammend identifiziert werden. Zu Recht erschien nun also nach der Ausgabe der gedruckten Lautenwerke (1980) dieser auf handschriftliche Quellen gestützte Band.

Einer detaillierten Quellenbeschreibung folgt ein biographischer Abriß über Morlaye.

Die anschließend ausgeführten *Principes d'Édition* verdienen, so kurios das scheint, vor allem wegen ihrer Anmerkungen zu den *n i c h t* in der vorliegenden Ausgabe publizierten Stücken besondere Beachtung: enthalten doch die untersuchten Quellen zum einen Skizzen und Entwürfe zu Lautenkompositionen — eine nach wie vor viel zu wenig beachtete Tatsache; möglicherweise ist das improvisatorische Element bei der Niederschrift gerade auch von Variationsmodellen (z.B. dem Passamezzo) bisher überbewertet worden. Zum zweiten finden sich — ebenfalls von Morlayes Hand — in den Manuskripten 76b und 76c Intavolierungen einiger dort aufgezeichneter Vokalkompositionen, die zweifellos einzig zum Zwecke der Begleitung konzipiert waren: ein erneuter Hinweis auf diese damals offenbar weit verbreitete Praxis, der auch auf andere, nicht so offensichtlich mit ihren Vorlagen überlieferte Intavolierungen ein neues Licht wirft: vielleicht war ein großer Teil auch dieser Stücke gar nicht zum Solo-Vortrag bestimmt.

In die vorliegende Edition aufgenommen sind jedoch nur die vollständigen solistischen Lautenstücke. Den sorgfältigen Transkriptionen wurden — wie aus anderen Veröffentlichungen der Reihe bekannt — die Tabulaturen synoptisch unterlegt. Neu dagegen ist die — ebenfalls synoptische — Darstellung der Vorlagen, wenn es sich um lautengemäße Bearbeitungen von Vokalmusik handelt: diese direkte Gegenüberstellung erspart den sehr viel weniger anschaulichen Vergleich in Tabellenform. Ebenfalls ein Novum ist ein zusätzlicher, ausschließlich die Tabulaturen enthaltender Band, der für ausübende Lautenisten von großem praktischen Wert ist.

Wieder einmal liegt also in der *Corpus*-Reihe eine Ausgabe von Lautenmusik vor, die ohne Einschränkung schlicht vorbildlich zu nennen ist. Das gilt übrigens auch für den zeitgleich erschienenen Band *Nicola Vallet: Œuvres pour luth seul*. Hier handelt es sich um eine Neuauflage der 1970 von dem im selben Jahr verstorbenen André Souris unternommenen Ausgabe der beiden Lautenbücher Vallets. Seither haben die Herausgeber eine Fülle weiterer Quellen ausgewertet, wobei sie teils noch auf den umfangreichen Nachlaß Souris' zurückgreifen konnten. Die Zusammenstellung dieser Quellen sowie deren Aus-

wertung in Form einer Konkordanzliste wurden allerdings nicht in die jeweils entsprechenden Auflistungen der alten Ausgabe eingearbeitet, sondern jeweils als ergänzende Tabelle angehängt — was sicherlich nicht wissenschaftlicher Notwendigkeit entspringt, sondern als Verbeugung vor der Arbeit des großen Lautenforschers Souris verstanden werden darf.

(September 1992)

Jürgen May

Das Erbe deutscher Musik. Hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V. Sonderreihe, Band 6: JOHANN VIERDANCK (ca. 1605—1646): Geistliche Konzerte. Erster Teil. Hrsg. von Gerhard WEISS. Generalbaßaussetzung von Lajos ROVATKAY. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XIII, 238 S.

Das Erbe deutscher Musik, hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V., Sonderreihe, Band 7: JOHANN VIERDANCK (ca. 1605—1646): Geistliche Konzerte. Zweiter Teil. Hrsg. von Gerhard WEISS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XIII, 301 S.

Mit den vorliegenden Bänden 6 und 7 der Erbe-Sonderreihe ist die geistliche Vokalmusik des Stralsunder Organisten vollständig erschlossen. Aus ihr hatte schon Hans Engel 1932/33 zwei Proben geboten, und von seinem Schüler stammt nun diese Ausgabe. Sie enthält außer den gedruckten Sammlungen von 1641 und 1643 (*Geistliche Concerte I und II*) auch vier einzeln überlieferte Werke, so daß sich ein Bestand von 45 Kompositionen ergibt: eine handwerklich hochstehende Kunst, die durch Neuauflagen (1642, 1656) ihren Erfolg dokumentiert. Der Herausgeber sieht sie in der Tradition der *Psalmen Davids*, der *Kleinen Geistlichen Concerte* und der *Symphoniae sacrae* von Heinrich Schütz, Vierdancks Dresdener Lehrer, betont aber ebenso den generellen Unterschied: Abwesenheit des „Stylus Oratorius“ und der spezifischen instrumentalen Virtuosität (Vorwort, S. VI f.). Die Veranschaulichung des Singtexts und manche Verlaufsmuster verweisen überdies auf das deutsche Geistliche Madrigal. Oft fühlt man sich an den ostsächsischen ‚Antipoden‘ An-

dreas Hammerschmidt erinnert. Obwohl Vierdanck schon 1641 den „Andern Theil“ im Auge hatte, überrascht der Zustand von 1643: Der Komponist verfügt souveräner über seine Gestaltungsmittel, mutet seinen Musikern mehr zu. Nur hier finden sich Dialoge.

Durch seine Marburger Dissertation von 1956 bestens in Vierdanck eingearbeitet, bietet Weiß einen zuverlässigen und gut kommentierten Text. Daß der Altus nicht im oktavierenden Violinschlüssel steht, wodurch bis zu drei Hilfslinien nötig werden, entspricht den Editionsrichtlinien (1967). Doch die Generalbaßgestaltung (durch Lajos Rovatskay) setzt sich über das hier ausgesprochene Verbot eines bloß dreistimmigen ‚Mittelstimmen‘-Satzes häufig hinweg: In dem Bemühen, Verdoppelungen von komponierten Stimmen zu vermeiden, werden viele Ziffern nicht realisiert (vor allem bei Vorhaltsbildungen). Andererseits würzen neue Klangformen (so der Nonenvorhalt) zusätzlich. Dieser ‚Obligatisierung‘ des Generalbasses — ein auch optisch nahegelegter Eindruck (der Kleinstich unterscheidet sich zu wenig vom Normalstich) — zeigt zwar einige ausgesprochen gute Lösungen (so einen verborgenen Kanon zum Tenorsolo in Teil 2, S. 7); aber grundsätzlich stellt sich die Frage, ob ausgesetzte Generalbässe noch in eine Landschaft passen, die zunehmend von Alter Musik geprägt wird und in der Erfahrungen im Generalbaßspiel weithin vorausgesetzt werden können.

(Oktober 1992)

Werner Braun

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

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

Von Giovanni Benedetto Platti (ca. 1690—1763) wurden zwei Cembalokonzerte aus den frühen 1740er Jahren veröffentlicht, die nur in einer Abschrift aus der Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz,

Musikabteilung, überliefert sind. Im Vorwort weist Freeman auf die musikgeschichtliche Bedeutung dieser Konzerte hin. Zuvor diskutiert er die unterschiedlichen Angaben zu Plattis Geburtsdatum und gibt es schließlich mit „ca. 1690“ an; auf der Umschlagseite bei den Angaben für den Katalog der Library of Congress aber ist es mit „1697“ aufgeführt. Solche Widersprüche sollten vermieden werden.

Jane L. Berdes informiert über Details zu Persönlichkeit und Werk von Maddalena Laura Lombardini Sirmen, die von 1745 (nicht 1735) bis 1818 lebte und als Geigerin, Komponistin und Sängerin erfolgreich war. Von ihren mindestens 26 Instrumentalwerken sind die sechs Violinkonzerte op. 3 von besonderer Bedeutung, die nicht später als 1772 komponiert wurden. Die Konzerte 1, 3 und 5 dieser Sammlung wurden publiziert, als Hauptquelle diente die erste vollständige Edition von William Napier (1772–1773). Die Kadenzen wurden von Robert E. Seletsky ergänzt. Die Violinkonzertliteratur des 18. Jahrhunderts wurde mit der Herausgabe dieser drei Konzerte von Sirmen durchaus bereichert.

(Oktober 1992)

Susanne Staral

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

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

Musica Britannica LIX: THOMAS TOMKINS: Consort Music. Transcribed and edited by JOHN IRVING: London: Stainer and Bell 1991. XXXIII, 110 S.

Musica Britannica LX: WILLIAM LAWES: Fantasia-Suites. Transcribed and edited by DAVID PINTO. London: Stainer and Bell 1991. XXXI, 127 S.

Nach intensiver Beschäftigung mit der Musik von Samuel Sebastian Wesley (1810–1876) gab Peter Horton (seine Dissertation an der Universität von Oxford, 1983, blieb unveröffentlicht) elf Anthems von Wesley heraus, die zwischen ca. 1827 und ca. 1845 komponiert

wurden. Zwei weitere Bände Anthems sind in Vorbereitung. Die meisten seiner Anthems überarbeitete Wesley zumindest einmal (*The wilderness and the solitary place* gar sechsmal). Im vorliegenden Band wurde *O God, whose nature and property* sowohl in der Originalversion als auch in der überarbeiteten Fassung publiziert, in den anderen Fällen begründet Horton seine Auswahl. Für eine möglichst adäquate Wiedergabe gibt er dem Organisten und dem Chor fundierte Hinweise.

Mit der *Ode on St Cecilia's Day* wurde das Haus des Universitätssenats von Cambridge am 6. Juli 1730 eröffnet. Für das dortige King's College komponierte Maurice Greene (1696–1755) sein Anthem *Hearken unto me, ye holy children* (Aufführung in der Kapelle des King's College am 25. März 1728). Beide Werke waren bislang unveröffentlicht, lediglich das Duett Nr. 9 *By the Streams that ever flow* aus der Ode hatte John Hawkins bereits im letzten Band seiner *General History of the Science and Practice of Music* (London 1776) abgedruckt. H. Diack Johnstone informiert ausführlich über Entstehungsgeschichte und Quellenlage, die zahlreichen Faksimiles runden zusammen mit den Hinweisen zur editorischen Praxis das Bild ab.

Thomas Tomkins (1572–1656) schrieb neben seinen bekannten kirchlichen Volkalwerken auch bedeutende Musik für Tasteninstrumente und Consort. John Irving publizierte im vorliegenden Band erstmals sämtliche 35 Kompositionen für Consort. Bei den Werken für drei, vier, fünf und sechs Gamben überwiegen Fantasien (19) und Pavanen (10). Bei der Transkription verwendete Irving Violin-, Alt- und Baßschlüssel, eliminierte aber bedauerlicherweise die Schlüsselwechsel des Originals.

Das breit gefächerte kompositorische Schaffen von William Lawes (1602–1645) schließt auch je acht Fantasia-Suiten für ein oder zwei Violinen, Baßgambe und Orgel ein. Die dreiteiligen Kompositionen bestehen aus Fantasie, Allemande und Galliarde. Vermutlich komponierte Lawes seine Fantasia-Suiten vor seiner Anstellung am königlichen Hofe 1635. David Pinto legte diese lebendige Musik in einer überzeugenden Ausgabe vor.

(November 1992)

Susanne Staral

Eingegangene Schriften

Archduke Rudolph of Austria. *Fourty Variations on a Theme by Beethoven for Piano. Sonata in F Minor for Violin and Piano.* Edited by Susan KAGAN. Madison: A—R Editions, Inc. (1992). XIV, 136 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Vol. 21.)

VINCENT ARLETTAZ: *Aux Origines de la Musique Contemporaine. Invitation au débat.* Martigny: Forum Musical (1992). 180 S., Notenbeisp.

JÜRGEN ARNDT: *Der Einfluß der javanischen Gamelan-Musik auf Kompositionen von Claude Debussy.* Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 171 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 90.)

JÜRGEN ARNDT: *Einheitlichkeit versus Widerstreit. Zwei grundsätzlich verschiedene Gestaltungsarten in der Musik Claude Debussys.* Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 315 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 91.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 8.1. Kantaten zum Sonntag Estomihi.* Hrsg. von Christoph WOLFF. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. XII, 168 S.

Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XV (1991). Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel. Hrsg. von Peter REIDEMEISTER, Redaktion: Dagmar HOFFMANN-AXTHELM. Winterthur: Amadeus-Verlag (1992). 314 S., Notenbeisp., Abb.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Briefe über Kunst, Liebe und Freundschaft. Ausgewählt und kommentiert von Vladimir KARBUSICKY.* Freiburg-Basel-Wien: Herder (1992). 239 S., Abb., Notenbeisp.

Beethoven Forum 1. Edited by Christopher REYNOLDS, Lewis LOCKWOOD and James WEBSTER. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1992. XIII, 250 S.

Beethoven und die Zweite Wiener Schule. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung 1992. 226 S., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 25.)

Berliner Lautentabulaturen in Krakau. Beschreibender Katalog der handschriftlichen Tabulaturen für Laute und verwandte Instrumente in der Bibliothek Jagiellońska Kraków aus dem Besitz der ehe-

maligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Hrsg. von Dieter KIRSCH und Lenz MEIEROTT: Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: B. Schott's Söhne (1992). XXXIV, 432 S.

HECTOR BERLIOZ: *New Edition of the Complete Works. Volume 7: L'Éléonore ou Le retour à la vie.* Edited by Peter BLOOM. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. XXXIX, 242 S.

ALEXANDER BORODIN: *Sein Leben, seine Musik, seine Schriften.* Hrsg. und mit chronologischen Verzeichnissen seiner musikalischen Werke, seiner musikkritischen Schriften und seiner wissenschaftlichen Abhandlungen auf dem Gebiet der Chemie versehen von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn (1992). 477 S. (Musik konkret 2.)

Catalogue of Hungarian Folksong Types I. Arranged According to Styles. Introduction and Chapters 2 and 4 by László DOBSZAY Chapters 1 and 3 by Janka SZENDREI. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences 1992. 941 S.

Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music. Selected and edited. With introductions by Ruth KATZ and Carl DAHLHAUS. Volume III: Essence. New York: Pendragon Press (1992). XIX, 814 S., Notenbeisp. (Aesthetics in Music. No. 5.)

RAYMOND DITTRICH: *Die Messen von Johann Friedrich Fasch (1688—1758).* Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). Teil 1. IV, 480 S., Notenbeisp., Teil 2: 232 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 84.)

Famous Poets, Neglected Composers. Songs to Lyrics by Goethe, Heine, Mörike, and Others. Edited by J. W. SMEED. Madison: A—R Editions, Inc. (1992). LII, 93 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Vol. 10.)

Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Fachkonferenz in Eichstätt vom 13. 10.—15. 10. 1988. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT Tutzing: Hans Schneider 1992. 152 S., Abb., Notenbeisp. (Eichstätt Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Band 7.)

SUSANNE GLÄSS: *Die Rolle der Geige im Jazz.* Bern-Berlin-Frankfurt am Main-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1991). 232 S., Notenbeisp., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 69.)

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden, Band 24: Ezio. (Wiener Fassung von 1763/64). *Dramma per musica* in drei Akten von Pietro METASTASIO. Hrsg. von Gabriele BUSCHMEIER. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. XXII, 352 S.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung IV: Französische komische Opern, Band 3: *Le Diable à quatre, ou La Double Métamorphose*. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. II, 116 S.

ETHAN HAIMO: *Schoenberg's Serial Odyssey. The Evolution of his Twelve-tone Method, 1914—1928*. Oxford: Clarendon Press (1992). IX, 192 S., Notenbeisp.

Handbuch der Handschriftenbestände in der Bundesrepublik Deutschland. Hrsg. vom Deutschen Bibliotheksinstitut. Teil 1 Baden-Württemberg, Bayern, Berlin (West), Bremen, Hamburg, Hessen, Niedersachsen, Nordrhein-Westfalen, Rheinland-Pfalz, Saarland, Schleswig-Holstein. Bearbeitet von Tilo BRANDIS und Ingo NÖTHER. Berlin: Deutsches Bibliotheksinstitut/Wiesbaden: Kommissionsverlag Otto Harrassowitz 1992. XVIII, 653 S.

The Harpsichord and its Repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990. Edited by Pieter DIRKSEN. Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice 1992. IX, 275 S.

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke, Band V, 7: Streicherkammermusik IV Hrsg. von Dorothea BAUMANN. Mainz: B. Schott's Söhne 1992. XXIV, 168 S.

Hindemith-Jahrbuch 1987/XVI. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut Frankfurt/Main. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1991). 244 S.

Hindemith-Jahrbuch 1988/XVII. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut Frankfurt/Main. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1992). 178 S.

Hindemith-Jahrbuch 1989/XVIII Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut Frankfurt/Main. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1992). 171 S.

The Historical Harpsichord. Volume three. General Editor: Howard SCHOTT. Stuyvesant. NY: Pendragon Press (1992). VIII, 161 S., Abb.

CHRISTIAN HÖLTGE: Text und Vertonung. Untersuchungen zu Wort-Ton-Verhältnis und Textausdeutung in deutschsprachigen Liederzyklen mit Klavierbegleitung. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New-York-Wien: Verlag Peter Lang (1992). 356 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 78.)

GEORGIA CHARLOTTE HOPPE: Die instrumentale Revolution. Entwicklung, Anwendung und Ästhetik neuer Spieltechniken für Rohrblattinstrumente. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). Teil 1 X, 348 S., Teil 2: S. 349—485. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 75.)

JOHN JENKINS: *The Lyra Viol Consorts*. Edited by Frank TRAFICANTE. Madison. A—R Editions, Inc. (1992). XLVIII, 183 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. vol. 67—68.)

HARALD KAUFMANN: Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik. Hrsg. von Werner GRÜNZWEIG und Gottfried KRIEGER. Hofheim: Wolke Verlag (1993). 334 S., Notenbeisp., Abb.

Klang und Komponist. Ein Symposium der Wiener Philharmoniker. Kongreßbericht hrsg. von Otto BIBA und Wolfgang SCHUSTER. Tutzing: Hans Schneider 1992. 444 S., Abb.

MICHAEL KLÜGL: Erfolgsnummern: Modelle einer Dramaturgie der Operette. Laaber: Laaber-Verlag (1992). 216 S., Notenbeisp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater Band 13.)

Der Komponist Wilhelm Killmayer Hrsg. von Siegfried MAUSER. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: B. Schott's Söhne (1992). 472 S., Abb., Notenbeisp.

Komponisten der Gegenwart. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER und Walter-Wolfgang SPARRER. München: edition text + kritik (1992). Loseblatt-Lexikon. 756 S. in einem Order.

Kongreßberichte Oberschützen/Burgenland 1988, Toblach/Südtirol 1990. Hrsg. von Bernhard HABLA. Tutzing: Hans Schneider 1992. 283 S., Abb., Notenbeisp. (Alta Musica. Band 14.)

WULF KONOLD: Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zu Werkgestalt und Formstruktur. Laaber: Laaber-Verlag (1992). 504 S., Notenbeisp.

LARISSA KOWAL-WOLK: Die Huldigungsschöre in russischen Opern des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main-Berlin-New York-Paris: Peter Lang (1992). 217 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 64.)

FRANÇOIS LESURE: Claude Debussy avant PELÉAS ou les années symbolistes. Paris: Klincksieck (1992). 262 S., Abb.

EDWARD LIPPMAN: A History of Western Musical Aesthetics. Lincoln-London: University of Nebraska Press (1992). 551 S.

HEINZ VON LOESCH: Das Cellokonzert von Beethoven bis Ligeti. Ästhetische und kompositionsgeschichtliche Wandlungen einer musikalischen Gattung. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Paris-New York-Wien: Verlag Peter Lang (1992). 328 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 80.)

BERNHARD MEIER. Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. 228 S. (Bärenreiter Studienbücher Musik Band 3.)

FLO MENEZES: Luciano Berio et la Phonologie. Une approche jakobsonienne de son oeuvre. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 278 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 89.)

CLAUDIO MERULO: Canzoni d'intavolatura d'organo. Edited by Walker CUNNINGHAM and Charles McDERMOTT. Madison: A—R Editions, Inc. (1992). XIX, 184 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Vol. 90—91.)

MOZART: Fantasie und Sonate c-moll, KV 475/457. Nach dem Autograph, einer Abschrift und der Erstausgabe hrsg. von Ernst HERTTRICH. Fingersatz von Hans-Martin THEOPOLD. München: G. Henle Verlag (1992). IX, 28 S.

Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption. Hrsg. von Wolfgang GRATZER und Siegfried MAUSER. Laaber: Laaber-Verlag (1992). 292 S., Notenbeisp. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 2.)

Mozart-Jahrbuch 1991. Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991. Hrsg. von Rudolph ANGERMÜLLER, Dietrich BERKE, Ulrike HOFMANN, Wolfgang REHM. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. Teilband 1 und 2: 1113 S., Notenbeisp.

Mozart Studien. Band 1. Hrsg. von Manfred Hermann Schmidt. Tutzing: Hans Schneider 1992. 270 S., Notenbeisp.

Musica Britannica LXII: Alfonso Ferrabosco the Younger. Four-Part Fantasias for Viols. Transcribed and edited by Andrew ASHBEE and Bruce BELLINGHAM. London: Stainer and Bell 1992. XXXIV, 126 S.

Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung. Hrsg. von SILKE LEOPOLD. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. 199 S. (Bärenreiter Studienbücher Musik Band 2.)

Musik des Ostens 12. (Ostmittel-, Ost- und Südosteuropa). Im Auftrag des J.-G. Herder-Forschungsrates hrsg. von Hubert UNVERRICHT. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1992. 349 S.

M. Mussorgskij. Bilder einer Ausstellung. Nach dem Autograph hrsg. von Petra WEBER-BOCKHOLDT. Fingersatz von Klaus SCHILDE. München: G. Henle Verlag (1992). XI, 40 S.

SIGRID NEEF: Die Russischen Fünf: Balakirew — Borodin — Cui — Mussorgski — Rimski-Korsakow. Monographien — Dokumente — Briefe — Programme — Werke. Berlin: Verlag Ernst Kuhn (1992). 300 S. (musik konkret 3.)

Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 12: Volks- und Populärmusik in Europa. Hrsg. von Doris STOCKMANN. Laaber: Laaber-Verlag (1992). X, 506 S., 175 Notenbeisp., 153 Abb., 20 Tabellen, 2 Farbtafeln.

JOHANNES OCKEGHEM: Collected Works. Edited by Richard WEXLER with Dragan PLAMENAC. Third Volume: Motets and Chansons. Philadelphia: American Musicological Society (1992). CXII, 107 S. (Studies and Documents. No. 7.)

Die Orgeln des Musikwissenschaftlichen Instituts im Pflughof zu Tübingen. Im Auftrag des Präsidiums der Eberhard-Karls-Universität Tübingen hrsg. von Ulrich SIEGELE. Tübingen Attempto Verlag (1992). 135 S., Abb.

HARALD PFEIFFER. „Alt Heidelberg, du feine“. Streifzüge durch das Heidelberger Musikleben. Heidelberg: Verlag Brigitte Guderjahn (1992). 119 S., Abb.

ÉVA PINTÉR. Claudio Saracini. Leben und Werk. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). Teil 1. XI, 311 S. (Monographischer Teil), Teil 2: VIII, S. 315—560 (Editorischer Teil). (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 87.)

Rhythm in Byzantine Chant. Acta of the congress held at Hernen Castle in November 1986. Hernen: A. A. Bredius Foundation 1991. XII, 201 S., Notenbeisp., Abb.

DOMENICO SCARLATTI: Ausgewählte Klavier-sonaten. Band III. Nach den ältesten Handschriften und Drucken hrsg. von Bengt JOHNSSON. Fingersatz von Detlef KRAUS. München: G. Henle Verlag (1992). VII, 107 S.

CLARA SCHUMANN: Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier. Band II. Hrsg. von Joachim DRAHEIM und Brigitte HÖFT. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1992). 60 S.

ROBERT SCHUMANN: Variationen über ein Nocturne von Chopin (g-moll, op. 15 Nr. 3) für Klavier. Ergänzt und hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1992). 11 S.

NICOLE SCHWINDT-GROSS: Musikwissenschaftliches Arbeiten. Hilfsmittel — Techniken — Aufgaben. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. 211 S. (Bärenreiter Studienbücher Musik Band 1.)

NICOLE SCHWINDT-GROSS/BARBARA ZUBER. Die Musikhandschriften der St. Josefskongregation Ursberg, des Cassianeuums Donauwörth und der Malteser-Studienstiftung Amberg. Thematischer Katalog. München: G. Henle Verlag 1992. XXXVI, 428 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 15.)

RAMONA SIRCH: Musik in der Deutschen Welle, dargestellt am Beispiel des Deutschen Programms/Musik. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). 269 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 82.)

LOTHAR STEIGER/RENATE STEIGER. Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem. Johann Sebastian Bachs Kantaten auf den Sonntag Estomihi. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1992). 261 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung. Band 24.)

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 41. Band. Unter Leitung von Othmar WESSELY. Tutzing: Hans Schneider 1992. 302 S., Abb.

GARY TOMLINSON: Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others. Chicago-London: The University of Chicago Press (1993). XVI, 291 S. 1.

ANETTE UNGER. Welt, Leben und Kunst als Themen der „Zarathustra-Kompositionen“ von Richard Strauss und Gustav Mahler. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Wien: Verlag Peter Lang (1992). 538 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 68.)

MICHAEL WALTER (Hrsg.): Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie. München: Wilhelm Fink Verlag (1992). 252 S. (Materialität der Zeichen. Reihe A, Band 10.)

CARL MARIA v. WEBER. Klaviersonate C-dur, op. 24. Nach einem Autograph und der Erstaussage hrsg. von Wiltrud HAUG-FREIENSTEIN. Fingersatz von Detlef KRAUS. München: G. Henle Verlag (1992). XIII, 42 S.

Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater. „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1991. Hrsg. von Peter CSOBÁDI, Gernot GRUBER, Jürgen KÜHNEL, Ulrich MÜLLER, Oswald PANAGL, Franz V. SPECHTLER. Anif/Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser 1992. VI, 724 S., Abb. (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge. Nr. 15.)

M. L. WEST: Ancient Greek Music. Oxford: Clarendon Press 1992. XIII, 410 S., Notenbeisp.

CHARLES-MARIA WIDOR. The Symphonies for Organ. Symphonie I. Edited by John R. NEAR. Madison: A—R Editions, Inc. (1991). XXXII, 82 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Vol. 11.)

CHARLES-MARIA WIDOR. The Symphonies for Organ. Symphonie II. Edited by John R. NEAR. Madison: A—R Editions, Inc. (1991). XV, 60 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Vol. 12.)

ROBERT VON ZAHN: Zeugen städtischer Vergangenheit. Friedrich Schmidtman. Mönchengladbach: Gladbacher Bank AG von 1922 (1992). 95 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

am 17. September 1992 Dr. Wilhelm DUPONT, Nürnberg.

im Januar 1993 Pfarrer Dr. Hermann BRENDEL, Bayreuth.

Walter SIEGMUND-SCHULTZE am 6. März 1993 in Halle (Saale) im 77. Lebensjahr.

Als langjähriger Ordinarius für Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, als wissenschaftlicher Sekretär, Vizepräsident und Präsident der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. sowie als Vizepräsident des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler hat er die musikwissenschaftliche Lehre und Forschung sowie das Musikleben in der ehemaligen DDR maßgeblich mitbestimmt und kulturpolitisch mitgetragen. Vor allem die zeitgenössische Musik

verdankt ihm eine stetige und engagierte Förderung. Seine speziellen Forschungsgebiete umfaßten ein breites Spektrum der Musikgeschichte; Bach, Händel, Telemann, Mozart, Beethoven und Brahms gehörten zu den von ihm besonders geschätzten Komponisten, zu deren Leben und Werk er ein umfangreiches Schrifttum hinterließ.

am 16. März 1993 Prof. Dr. Erich VALENTIN.

Wir gratulieren:

Professor Dr Kurt von FISCHER am 25. April zum 80. Geburtstag.

*

Privatdozent Dr Ulrich KONRAD hat den Ruf auf die Professur (C 4) für Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg i. Br. angenommen.

Dr. Konrad KÜSTER hat sich am 8. Februar 1993 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. mit einer Arbeit über *Opus primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes, 1590—1650* für das Fach Musikwissenschaft habilitiert.

Dr Anselm GERHARD hat ein Heisenberg Stipendium für Forschungsvorhaben zur Musikgeschichte der Frühen Neuzeit am neu gegründeten Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg erhalten.

Professor Dr. Georg von DADELSEN, Tübingen, ist nach dreißigjähriger Tätigkeit als Direktor des Göttinger J. S. Bach-Instituts zurückgetreten. Zum Nachfolger in dieser ehrenamtlichen Stellung ist vom Verein J. S. Bach-Institut e.V Professor Dr. Martin STAEHELIN, Göttingen, gewählt worden.

*

Das Institut für Aufführungspraxis (D-O-3720 Blankenburg/Michaelstein) veranstaltet Tagungen zur *Entwicklung der Ouvertürensuite* (11. bis 13.

Juni 1993) und *Geschichte und Entwicklung des Hammerklaviers* (12./13. November 1993).

Der 11. Kongreß der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik findet vom 10. bis 16. Juli 1994 in Keszthely (Ungarn) statt. Informationen über Dr. Bernhard Habla, Pannonische Forschungsstelle an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst, A-7432 Oberschützen.

Das *Mozart-Jahrbuch* hat eine neue Schriftleitung: Dr. Andrea LINDMAYR (Besprechungsteil) und Dr. Wolf-Dieter SEIFFERT (Aufsatzteil). Adresse: Mozart-Jahrbuch, Schriftleitung, c/o Internationale Stiftung Mozarteum, Postfach 34, A-5024 Salzburg.

Die Ausstellung *Die Orgel als sakrales Kunstwerk*, gestaltet von Professor Dr Friedrich W RIEDEL, ist noch bis Ende 1993 im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum zu Mainz (Domstraße 3, 6500 Mainz) zu besichtigen.

Große Teile des privaten Nachlasses von Felix von WEINGARTNER befinden sich in der Sammlung Heinz WALD, Gartenstraße 37B, D-W-Elchingen 1.

Am 21.—23. Oktober 1993 veranstaltet die Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, in Zusammenarbeit mit der Società Italiana di Musicologia, ein italienisch-deutsches Colloquium über das Thema „Mozart, Paisiello, Rossini — und die Opera buffa“. Am Thema Interessierte sind herzlich willkommen. Das Colloquium wird im Deutschen Historischen Institut, I-00165 Rom, Via Aurelia antica 391, stattfinden.

*

Berichtigungen:

In Heft 4/1992, S. 417, linke Spalte, unterster Absatz: Band VIII der *New Oxford History of Music. The Age of Beethoven*, hrsg. v Gerald Abraham, ist 1982 erschienen. Das Werk ist vollständig.

S. 467, rechte Spalte: Dr. Richard SCHAAL wurde am 3. Dezember 1992 70 Jahre alt.

Die Autoren der Beiträge

MANFRED HERMANN SCHMID, 1947 in Ottobeuren geboren; studierte Violine in Augsburg, Musikwissenschaft in Salzburg, Freiburg/Br und München; 1975 Promotion in München; 1975—79 Wissenschaftlicher Assistent, 1980 Habilitation; 1979—86 Leiter des Münchner Musikinstrumentenmuseums; seit 1986 o. Prof. in Tübingen; Wintersemester 1992/93 Gastprofessor in Salzburg.

HELLMUT FEDERHOFER, 1911 in Graz geboren; studierte Musiktheorie und Komposition (bei Richard Stöhr, Alban Berg und Oswald Jonas), Klavier (bei Emil v Sauer und Moritz Violine); 1934 Kapellmeisterexamen in Wien; Studium der Musikwissenschaft, 1936 Promotion, 1944 Habilitation; 1937—1959 Staatsbibliothekar in Wien; 1959—1962 a. o. Prof. in Graz; 1962—1979 o. Prof. in Mainz; seit 1979 emeritiert; seit 1986 Editionsleiter der J. J. Fux-Gesamtausgabe.

HELENE WANSKE, 1948 in Hamburg geboren; studierte Schul- und Kirchenmusik sowie Musikwissenschaft in Hamburg; Unterrichtstätigkeit an Gymnasium und Volkshochschule; seit 1979 Mitarbeit an einem Entwicklungsprojekt für computergestützte Notensatzsysteme; 1989 Promotion; seit 1988 Lehrbeauftragte am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. Seit 1992 Professur an der Pädagogischen Hochschule in Freiburg/Br.

KLAUS HÄFNER, 1936 in Bruchsal bei Karlsruhe geboren; studierte Musikwissenschaft in Heidelberg; seit 1962 im Bibliotheksdienst an der Badischen Landesbibliothek (BLB) in Karlsruhe; 1966 Betreuer der Musikhandschriften-Sammlung; 1985 Promotion in Heidelberg; seit 1985 Musikreferent der BLB; zuletzt erschien von ihm. *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber 1987 (= *Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft* 12).

GUIDO JOHANNES JOERG, 1962 in Trier geboren; studierte Musikwissenschaft in Köln; 1989 Magister Artium; seit 1987 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Fondazione Rossini in Pesaro; Mitarbeiter an der *Kritischen Gesamtausgabe der Werke Rossinis*; zuletzt erschien von ihm: *Gioachino Rossini. Chor- und Ensemblemusik* (Gesamtausgabe mit Vorwort und Kritischem Bericht), Stuttgart 1993; *Gli scritti rossiniani di Ferdinand Hiller* (Einführung und kommentierte Neuausgabe der Schriften), Pesaro 1992 (= *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*).

Nachtrag zu den Hinweisen für Autoren (Heft 1, 1993)

Texte und Kurzbiographien bitte, wenn möglich, auf Diskette liefern (3,5"; DOS), einen Ausdruck beifügen.