

Musik, Faschismus, Ideologie

Heuristische Überlegungen

von Bernd Sponheuer, Kiel

Die nachfolgenden Überlegungen sollen zur Diskussion anregen. Sie entwerfen eine knappe theoretische Argumentationsskizze, die aber, darüber bin ich mir im klaren, noch nicht hinreichend ausgeführt ist und vor allem Versuchscharakter trägt. In die Überlegungen eingegangen sind Erfahrungen aus Lehrveranstaltungen, nicht zuletzt aus den anregenden Diskussionen mit den Teilnehmern.

I

Im folgenden möchte ich die These vertreten, daß nicht die Untersuchung einer — als solche nicht existierenden — faschistischen Musik, sondern 1. die faschistische Umfunktionierung der institutionellen Rahmenbedingungen der Musikkultur und 2. die offensichtlich nicht zu leugnende Prädisposition der deutschen Musikkultur für eine derartige Umfunktionierung die eigentlich wichtigen Aspekte des Themas Musik im ‚Dritten Reich‘ darstellen. Die zentrale Frage für die Musikwissenschaft in diesem Zusammenhang ist die nach der Möglichkeit und weiter nach der Beschaffenheit ideologischer Musik oder ideologischer Wirkung von Musik, und die dunkle Ahnung, daß diese Frage wohl nicht nur auf die Zeit des Nationalsozialismus zu beschränken ist, dürfte nicht unerheblich dazu beigetragen haben, daß man diesem Thema gerne aus dem Weg gegangen ist. Denn es stellen sich hier so unangenehme und an die Wurzeln der überkommenen Musikanschauung rührende Fragen wie die, warum gerade das Musikleben im großen und ganzen reibungslos vereinnahmt werden konnte, warum etwa das Werk Beethovens (anders als beispielsweise die Musik Mozarts) so relativ unkompliziert einer Re-Interpretation im faschistischen Sinne unterzogen werden konnte, oder ob nicht die zunehmend irrationale, mit ‚Weltanschauung‘ behaftete Wendung der deutschen Musikverhältnisse des 19. Jahrhunderts ein Potential an Denkfiguren und Verhaltensmustern entwickelt hat, das ohne viel Umstände vom Nationalsozialismus integriert werden konnte.

Es geht dabei um die Entwicklung einer fundierten kritischen Perspektive, die es nicht bei einer abstrakten ästhetischen („Kitsch“), intellektuellen („primitiv“) oder moralischen („verbrecherisch“) Verurteilung des Faschismus bewenden läßt, sondern ihn in seinen konkreten Inhalten, in seiner nicht zu leugnenden Attraktionskraft ernstnimmt, um ihn womöglich in seiner Substanz zu treffen.

II

In den beiden folgenden Abschnitten sollen zunächst die beiden Begriffe ‚Ideologie‘ und ‚Moderne‘, die für ein Verständnis des Zusammenhangs zwischen Faschismus und

Musik unabdingbar sind, eingeführt werden. Es versteht sich, daß dies nur in relativ abstrakter, d. h. verkürzter und deshalb notwendig vergrößernder Form geschehen kann.

Unter ‚Ideologie‘ — und ich folge hier den Untersuchungen des Berliner „Projekts Ideologie-Theorie“¹ — sollen hier nicht primär Ideengebäude verstanden werden, sondern mental — u. a. durch ästhetische Faszination² — vermittelte Formen der Reproduktion von Herrschaft, deren Effekt darin besteht, daß sich die Individuen *z u s t i m m e n d* in die von oben verordneten gesellschaftlichen Verhältnisse einordnen. (Daß sich dies, im konkreten Fall des NS-Staates, in einem Gesamtrahmen brutaler Zwangsgewalt vollzieht, soll keineswegs marginalisiert werden. Problematisch ist allerdings die noch immer weit verbreitete Reduktion des NS-Staates auf das eindimensionale Paradigma des Terrorregimes. Die eigentümlich nicht-terroristische Wirkungsweise des Ideologischen, die gerade in kunsttheoretischer Hinsicht von zentralem Interesse ist, droht so aus dem Blickfeld zu geraten.) Ideologien — das ist ihre Hauptleistung — „stiften“ die Identität von Gruppen, „indem sie das widersprüchliche Nebeneinander (der Realität, B. S.) kohärent machen, in eine ideologische Formation bringen“³, ihm Bedeutung und ‚höheren‘ Sinn verleihen und damit Orientierung im praktischen Verhalten ermöglichen. Sie entlasten den einzelnen vom chaotischen Druck der Realität. Die von ihnen angerufenen ideologischen Mächte (d. h. die ‚höheren Mächte‘, die über die Sinnkompetenz verfügen) verwalten kollektive Ideale und Versöhnungswünsche in entfremdeter Art⁴. Als widersprüchliche Einheit von Wahrheit und Unwahrheit enthalten Ideologien einen ‚utopischen‘, wahren Kern: gerade das macht ihre eigentliche Wirksamkeit aus (z. B. die von den Nationalsozialisten gerne herangezogene ‚Kameradschaft der Front‘ als temporäre Überwindung der sozialen Gegensätze). Ideologien sind deshalb keineswegs bloße Gedankenkonstruktionen, sondern — wenn auch verzerrte — Antworten auf reale, tiefsitzende existentielle Bedürfnisse, die in der Alltagserfahrung keine Befriedigung finden (verkürzt gesagt: auf das Bedürfnis nach einem kontingenzüberwindenden ‚Sinn des Lebens‘).

Dies alles gilt vom Ideologischen überhaupt. Worin liegt das Spezifische der faschistischen Ideologie?

Die ideologische Grundstruktur des deutschen Faschismus kann schematisch durch die Formel VOLK — FÜHRER — GEGENVOLK dargestellt werden⁵. „Hitler artikuliert das [. . .] Volk über sich“ (als den Repräsentanten der höheren Mächte, denen er sich selber — z. B. mit seiner Redeweise von der ‚Vorsehung‘ — unterstellt) und „durch die Beziehung zum Gegenvolk“⁶. Das Volk (die nationalsozialistische ‚Volks-

¹ *Faschismus und Ideologie 1 und 2. Projekt Ideologie-Theorie*, Berlin 1980 (= *Das Argument*, Sonderbände 60 und 62).

² Vgl. dazu ausführlich: Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München 1991

³ Thomas Laugstien, *Die Organisation des Ideologischen im Reichsparteitagfilm*, in: *Faschismus und Ideologie 2*, S. 317

⁴ Vgl. das Vorwort zu: *Faschismus und Ideologie 1*, S. 9ff.

⁵ Vgl. Herbert Bosch, *Ideologische Transformationsarbeit in Hitlers Rede zum Ersten Mai 1933*, in: *Faschismus und Ideologie 1*, S. 130.

⁶ Wolfgang Fritz Haug, *Annäherung an die faschistische Modalität des Ideologischen*, in: *Faschismus und Ideologie 1*, S. 73.

gemeinschaft') konstituiert sich durch die Unterstellung unter den Führer einerseits (die für den einzelnen zugleich eine Überhöhung, weil vermittelte Teilhabe am Höheren darstellt), den ausschließenden Gegensatz zum Gegenvolk andererseits (d. h. zu den Juden, den Marxisten etc., letztlich zu allen, die sich gegen den Dominanzanspruch des Führers stellen). Zwei Aspekte sind dabei zentral.

1. Attraktionselemente und Ideologeme aller Art werden integriert, d. h. durch „ideologische Transformationsarbeit“⁷ kompatibel gemacht, aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst (des-artikuliert) und faschistisch neu formiert (re-artikuliert)⁸. So werden etwa, um ein extremes Beispiel zu nehmen, Christus und die Kirche mit dem Führer und der arischen Rasse verknüpft und die Christen als sogenannte ‚deutsche Christen‘ rekonstituiert. (Vergleichbares geschieht mit dem 1. Mai und dem Weihnachtsfest.) Und dies geht so weit, daß faktisch kein einziges Element der nationalsozialistischen Ideologie existiert, das *spezifisch* nationalsozialistisch wäre; das Spezifische beruht nicht auf den einzelnen Elementen, sondern auf ihrer Anordnung. Es liegt auf der Hand, welche Schwierigkeiten sich dadurch für jede Untersuchung ergeben, gerade auch auf dem Gebiet der Musik.

2. Der Akzent liegt nicht auf ideologischen Ideengebäuden à la Rosenbergs „Mythus des 20. Jahrhunderts“, sondern auf ideologischen Praxen und Ritualen, die „die ideologische Unter-Stellung als Tätigkeit organisieren“⁹, auf „Bedeutungshandlungen und auf nonverbalen Prozessen und Anordnungen der Bedeutungsproduktion, wie vor allem Musik und Architektur“¹⁰. „Gehorsam, Nichtwissen, Absehen-von usw. werden in komplexen und regelmäßig wiederholten performativen Akten dargestellt“¹¹. Das jährliche Opfer für das Winterhilfswerk, die Uniformierung, das Antreten, das Singen am Lagerfeuer etc. stellen die ‚Volksgemeinschaft‘ praktisch dar. Es findet eine umfassende, sämtliche Lebenszusammenhänge durchdringende und keinerlei Autonomieansprüche duldende Re-Artikulation des Alltagslebens statt: „Alles, was den Alltag als seine Unterbrechung markiert, Feste, Gebräuche, jahreszeitliche oder altersmäßige Einschnitte, wird eingegliedert und mit dem faschistischen Ganzen verknüpft, damit dieses von allen Seiten, von allem, was irgendwie leuchtet und anzieht, reflektiert wird. [. . .] Jedes Interesse, jede Liebe, jeder Idealismus und jede Begeisterungsfähigkeit — alles wird eingespannt“¹².

III

Funktion und Wirkungsweise der nationalsozialistischen Ideologie müssen in Zusammenhang gesehen werden mit dem historischen Verlauf des Modernisierungsprozesses in Deutschland seit der europäischen Aufklärung. Unter Modernisierung¹³ versteht

⁷ Vgl. *Faschismus und Ideologie* 1, S. 107ff.

⁸ Vgl. Haug, *Annäherung*, S. 51f.

⁹ Vorwort zu *Faschismus und Ideologie* 1, S. 10.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Haug, *Annäherung*, S. 73.

¹² Ebd., S. 80.

¹³ Zu Begriff und Problematik vgl. Jürgen Habermas, *Die Moderne — ein unvollendetes Projekt*, in: *Philosophisch-politische Aufsätze 1977—1990*, Leipzig 1990.

man seit Max Weber die neuzeitlich-rationale Auflösung des traditionellen, religiös und metaphysisch garantierten Weltbildes. Ganz verkürzt lassen sich zwei zentrale Aspekte unterscheiden: die Emanzipation der autonomen Sphären von Wissenschaft, Moral und Kunst aus dogmatischer Abhängigkeit — d. h. die Entstehung der sogenannten kulturellen Moderne — einerseits, die zweckrational-ökonomische, an Wirtschaftswachstum und technischem Fortschritt orientierte kapitalistische Umstrukturierung von Wirtschaft und Gesellschaft — die sogenannte gesellschaftliche Moderne — andererseits. Vor dem Hintergrund dieses hier nur äußerst grob skizzierten Modernisierungsprozesses kann der Nationalsozialismus als der systematische Versuch eines Widerrufs der Moderne, präziser gesagt als Einschränkung der Modernisierung auf Wirtschaftswachstum und technischen Fortschritt allein begriffen werden¹⁴. Das heißt auf kulturellem Gebiet: als „Versuch einer kollektiv veranstalteten Regression des Bewußtseins unter die Schwellen szientistischer Grundüberzeugungen, moderner Kunst und universalistischer Rechts- und Moralauffassung“¹⁵.

Spezifisch deutsche Schwierigkeiten mit dem Modernisierungsprozeß im Verlauf des späteren 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts, insbesondere die von Ernst Bloch hervorgehobene „Ungleichzeitigkeit“ von industriell-technischer Moderne und soziokultureller Vormoderne¹⁶, arbeiten dabei den Bestrebungen des Nationalsozialismus entgegen. Idealtypisch vereinfacht lassen sich zwei komplexe Problemfelder herauslösen.

1. Die emanzipatorischen Ideen der kulturellen Moderne — der rationale Wahrheitsanspruch der Wissenschaft, der Anspruch auf moralisch-praktische Selbstbestimmung, der Anspruch auf ästhetisch-expressive, „von allen Imperativen der Arbeit und der Nützlichkeit befreite“¹⁷ Selbstverwirklichung, die kritische Infragestellung von Alltagsnormen und Herrschaftsverhältnissen — geraten in Konflikt mit der einseitig vom Maßstab ökonomischer und administrativer Zweckrationalität beherrschten gesellschaftlichen Moderne auf der einen Seite, mit einem kulturkritisch geschärften, die Subversion der traditionellen Sicherungen argwöhnenden Konservativismus auf der anderen Seite. Die eingespielten „Leistungs- und Gehorsamsbereitschaften, auf die eine effiziente Wirtschaft und eine rationale Staatsverwaltung funktional angewiesen sind“¹⁸, drohen wegzubröckeln. Mächtige Interessen werden verletzt und formieren sich zu einer Gegenbewegung, die die alten, vor-modernen Wertorientierungen wieder in ihre Rechte einsetzen und immunisieren, d. h. dem lästigen rationalen Begründungszwang entziehen will. In einer Situation der verlorenen Sicherheiten, des widersprüchlichen Nebeneinanders tiefgreifender Veränderungsprozesse (stichwortartig: Industrialisierung, Nationbildung, Demokratisierung, Wandel der Sozialstruktur), finden sie mit ihren komplexitätsreduzierenden Globalinterpretationen — spätestens in

¹⁴ Vgl. Jeffrey Herf, *Reactionary modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge 1984.

¹⁵ Jürgen Habermas, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt/M. 5. Aufl. 1979, S. 118.

¹⁶ Vgl. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt/M. 1977 (zuerst Zürich 1935), insbesondere den zweiten Teil *Ungleichzeitigkeit und Berausung*.

¹⁷ Habermas, *Die Moderne*, S. 52.

¹⁸ Ebda., S. 82.

der krisenhaften Zuspitzung nach dem 1. Weltkrieg — ein reiches Echo. Mit simplifizierenden Polaritätskonstruktionen wie Kultur — Zivilisation, Gemeinschaft — Gesellschaft, Gefühl — Verstand, organisch — mechanisch wird für die Heimkehr zum alten Wahren geworben, das der entseelten, entarteten, materialistischen und intellektualistischen ‚Asphaltkultur‘ der Großstädte gegenübergestellt wird. Alle diese Ideologeme, die nicht selten schon im 19. Jahrhundert in personalistischer Projektion zum Feindbild des Juden zusammengezogen werden¹⁹, nehmen die Nationalsozialisten auf und re-artikulieren sie in ihrem Sinne.

2. Den Befürchtungen der ökonomisch-administrativen Führungsschichten und der Konservativen um die schwindende Motivationsgrundlage kommen jene durch den Modernisierungsprozeß in Gang gesetzten strukturellen Veränderungen der sozialen Lebenswelt entgegen, die sich negativ unter dem Begriff der „Entfremdung“ zusammenfassen lassen. Zum ersten Male formuliert in den Entstehungsjahren der klassischen idealistischen Philosophie (prototypisch im sogenannten „Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus“ und in Hegels Jugendschriften), spielt der Gedankenkomplex der Entfremdungskritik eine zentrale Rolle bei der Konstituierung des modernen, autonomen Kunstbegriffs — und insbesondere dieser Aspekt soll hier interessieren. Die Kritik der Entfremdung konzentriert sich auf die destruktiven soziokulturellen Folgekosten des wissenschaftlich-technischen Fortschritts, nämlich die zunehmende Unterwerfung des Alltagslebens unter die rigiden Normen der Zweckrationalität, die fortschreitende Arbeitsteilung, die technokratische Verdinglichung der Natur und der kommunikativen Verkehrsformen, die ernüchternde Entzauberung von Metaphysik und Religion — um nur diese anzuführen. Demgegenüber erscheint nun mehr und mehr die Kunst als Gegeninstanz, als Versöhnungsmodell, in der — so vor allem Schiller — die in der „Prosa der Wirklichkeit“ (Hegel) verlorene Ganzheit wiederhergestellt und die Dimensionen einer unverkürzten Humanität realisiert werden können. Abgekoppelt von den Gesetzen des Marktes wie des Staates, die den Menschen auf die Rolle des bourgeois und des citoyen reduzieren, soll sich im Ästhetischen der Mensch als Mensch, als homme, verwirklichen und jene unverzichtbaren Bedürfnisse befriedigen, die aus der alltäglichen gesellschaftlichen Lebenspraxis verdrängt werden.

Dieses Programm der Kunst als kritisch-utopischer Gegenwelt zur entfremdeten Wirklichkeit, das im Bezugssystem der klassischen Kunstphilosophie an die Bedingung ihrer Autonomie, d. h. ihrer strikten Abgrenzung von der Lebenspraxis geknüpft bleibt (aber indirekt, durch ästhetische Erziehung, auf diese zurückwirken soll), erfährt in der Kunstphilosophie von Teilen der deutschen Romantik, wie schon ansatzweise bei Schiller, eine überschwengliche, sowohl metaphysisch-spekulative wie zugleich geschichtsmythologische Übersteigerung. Die Kunst wird geradewegs als Vergegenwärtigung des Absoluten — d. h. der alle Entzweiung und Entfremdung überflügelnden Einheit von Natur und Vernunft, Endlichem und Unendlichem — in Anspruch genommen. Kunst wird zum Glaubensersatz und das ästhetische Versöhnungsmodell zu

¹⁹ Vgl. Ernst Hanisch, *Die politisch-ideologische Wirkung und „Verwendung“ Wagners*, in: *Richard-Wagner-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 623ff.

einem quasi-theologischen Heilsprogramm der Wiederherstellung ursprünglicher Totalität, wie man sie in mythischer Rückschau vor dem ‚Sündenfall‘ der Moderne vermutete. In solcher Perspektive erscheint der - eben erst errungene — Autonomiestatus der Kunst als Resultat ihres Substanzverlustes innerhalb einer verwissenschaftlichten Zivilisation; nach Schellings Meinung bedarf es daher der Entwicklung einer neuen, kollektiv verbindlichen Mythologie als notwendiger Bedingung für eine Herauslösung der Kunst aus ihrer isolierten Stellung, d. h. für eine umfassende Re-Poetisierung der Wirklichkeit, in der die Kunst die Stellung jenes übergreifenden Symbolsystems wiedererlangt, die sie in Antike und Christentum schon einmal innehatte²⁰.

Dieses romantische Programm, das im 19. Jahrhundert vielfach weiterentwickelt worden ist, trägt unverkennbar ambivalente Züge: Es enthält in sich, janusköpfig, die Möglichkeiten einer emanzipatorischen Erweiterung der verkürzten Rationalität eines einseitig auf wissenschaftlichen und technischen Fortschritt eingeschworenen Gesellschaftsmodells und zugleich die einer regressiven Gegenaufklärung, die den Modernisierungsprozeß als ganzen widerrufen will, Rationalität und kritisches Denken überhaupt verteufelt und unter den Fittichen einer utopisch verklärten autoritären Ordnung (einer geträumten heilen Welt, heiße diese nun mittelalterliche Staatsidee, germanisches Führerprinzip oder Wiedergeburt des Mythos von Dionysos) Schutz vor den desillusionierenden Seiten des Modernisierungsprozesses sucht.

Im Schatten des romantischen Programms, aber dieses zu positiver ‚Weltanschauung‘ begradigend, steht die vor allem im deutschen Bildungsbürgertum zu beobachtende Ausbreitung einer politik- und realitätsfernen „Kulturreligion“²¹, die, vordergründig unpolitisch, einer folgenschweren Ästhetisierung der Politik den Weg bereitete. In Abkehr von den Realitäten einer als anorganisch und fragmentiert empfundenen modernen Industriegesellschaft und deren materiellen Verteilungskämpfen suchte man seelische Zuflucht in der ‚höheren‘, dem Erdschmutz entzogenen Welt der deutschen Kunst, die noch nicht — wie vermeintlich die französische — vom ‚Ungeist‘ der Moderne korrumpiert war und von der man sich Heilung und Erlösung letztlich auch im Geschichtlich-Politischen erhoffte²². Aus der inneren Welt, aus der Tiefe eines reinen Gefühlsraums, der — sorgsam abgetrennt von jeder Kontamination mit dem Alltag — die zeitlose Sprache des Ewigen in sich zu bergen schien, mußte jene Verwandlung der Wirklichkeit kommen, wie sie aus den Werken der Kunst so faszinierend hervorleuchtete: „gewiß darf es uns erscheinen, daß unsere Civilisation, [. . .] nur aus dem Geiste unserer Musik, der Musik, welche Beethoven aus den Banden der Mode befreite, neu beseelt werden könne“²³. Auf die Komplexität und Unübersichtlichkeit der modernen Welt, an deren praktischer Verbesserung man sich aus Ver-

²⁰ Vgl. zum Gesamtkomplex der klassisch-romantischen Kunstphilosophie: Joachim Ritter, Art. *Ästhetik, ästhetisch* in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von J. Ritter, Bd. 1, Darmstadt 1971, Sp. 555ff.

²¹ Reichel, *Der schöne Schein*, S. 29ff.

²² Vgl. dazu auch: Hagen Schulze, *Die Versuchung des Absoluten. Zur deutschen politischen Kultur im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Wir sind, was wir geworden sind. Vom Nutzen der Geschichte für die deutsche Gegenwart*, München 1987, S. 111ff.

²³ Richard Wagner, *Beethoven* (1870), in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 9, Leipzig 4. Aufl. 1907, S. 123.

achtung des bloß Äußerlichen nicht versuchen mochte, wird mit hyperbolischen Gegenbildern von versöhnter Harmonie geantwortet, die sehnsüchtig auf eine vor-moderne Natur und Geschichte zurückblicken. Der Mythos, d. h. die Schaffung einer „ästhetischen Wirklichkeit“, die „sinnerschließend und kompensatorisch zugleich“²⁴ über die Realität hinwegzutragen weiß, tritt an die Stelle realer Bewältigung; Ästhetik als Politik-Ersatz, als eine Art von un- und gegenpolitischer Über-Politik, oder kurz: Ästhetik als „Metapolitik“²⁵ hieß das Gebot der Stunde.

IV

Welche Rolle spielt bei all dem die Musik?

Leider, so muß man wohl sagen, eine außergewöhnlich aktive und hervorgehobene. Wenn man die Stellung der Musik und vor allem der Musikanschauung im 19. Jahrhundert auch nur flüchtig ins Auge faßt, kann man sich der Einsicht schwer entziehen, daß der gewaltigen Produktion an bedeutenden Werken und Theorien eine kaum minder große Produktivität auf ideologischem Gebiet zur Seite gestanden hat. Und wenn eben von den regressiven Tendenzen der romantischen Kunstphilosophie die Rede war (die die musikalische Romantik um Dezennien überdauerte), so muß gleich hinzugefügt werden, daß die Musik das zentrale Anschauungsmodell dieser Philosophie bildete.

Für die Verflechtung der Musik in ideologische Zusammenhänge können hier nur einige Hauptpunkte angeführt werden; exemplarisch enthalten dazu die Schriften von Thomas Mann (der selber mit seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* von 1918 in signifikanter Weise involviert war) erhellende Überlegungen²⁶.

Thomas Mann hat einmal die Romantik als „Aufstand der Musik gegen die Literatur, der Mystik gegen die Klarheit“ bezeichnet²⁷. Diese, für sich genommen, sehr vereinfachende Formel trifft den Bewußtseinsstand eines zur Weltanschauung geronnenen Romantikverständnisses: auf der einen Seite eine ausschließlich auf den trockensten Rationalismus reduzierte Aufklärung — auf der anderen Seite eine ausschließlich auf ihre irrationalen Momente reduzierte Musik. Zwei Begriffsgespenster werden gegeneinander ausgespielt: die platte, prosaische, geheimnislose, verstandeskaltete Aufklärung gegen die poetische, tiefe, dem Rausch und dem Unbewußten verschwisterte Musik.

²⁴ Thomas Nipperdey, *Der Mythos im Zeitalter der Revolution*, in: *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner „Der Ring des Nibelungen“*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, München 1987, S. 109.

²⁵ Der Terminus geht zurück auf einen polemischen Artikel von Peter Viereck — *Hitler and Richard Wagner* (1939) —, auf den Thomas Mann mit einem Gegenartikel — *Zu Wagners Verteidigung* (1940) — antwortete (beide sind wieder abgedruckt in: *Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?*, München 1978 [= *Musik-Konzepte* 5], S. 16ff. Auch wenn man nicht der einseitigen Argumentation von Viereck folgen will (vgl. auch sein Buch: *Metapolitics. From the Romantics to Hitler*, New York 1941), scheint der konnotationsreiche Terminus als solcher die oben geschilderte kulturelle Mentalität pointiert zu bezeichnen; auch Thomas Mann greift ihn in seiner Entgegnung positiv auf.

²⁶ Verwiesen sei außer auf den *Doktor Faustus* vor allem auf den Vortrag *Deutschland und die Deutschen* von 1945, in: Thomas Mann, *Essays*, Bd. 2, *Politische Reden und Schriften*, hrsg. von Hermann Kurzke, Frankfurt/M. 1977, S. 281ff.

²⁷ Mann, *Deutschland und die Deutschen*, S. 294.

Nun gibt es in der Tat objektive Qualitäten der Musik, die einer solchen Deutung entgegenkommen. Zu nennen wären vornehmlich zwei, die etwa von der philosophischen Ästhetik, aber auch von vielen Musikern selber immer wieder als Bedenken gegen die ästhetisch-moralische Würde der Musik vorgebracht worden sind.

1. Die „elementarische“ Gewalt der Musik²⁸, ihr ekstatisches Vermögen, d. h. ihr überwältigender Charakter, der die rationalen Steuerungsinstanzen zeitweilig außer Kraft zu setzen vermag und den Hörer aus der Realität in einen qualitativ anderen Zusammenhang heraustreten läßt. In den Worten Richard Wagners²⁹: „Nun denken Sie meine Musik, die mit ihren feinen, feinen, geheimnisvoll-flüssigen Säften durch die subtilsten Poren der Empfindung bis auf das Mark des Lebens eindringt, um dort Alles zu überwältigen, was irgend wie Klugheit und selbstbesorgte Erhaltungskraft sich annimmt, Alles hinwegschwemmt, was zum Wahn der Persönlichkeit gehört, und nur den wunderbar erhabenen Seufzer des Ohnmachtsbekenntnisses übrig läßt“. Diese rätselhaft-befremdliche und bis heute nicht hinreichend erklärte Wirkungsgewalt hat der Musik einerseits eine ambivalente Aura des Geheimnisvollen und Archaisch-Dämonischen eingetragen, die vor allem von der frühromantischen Musikästhetik kultiviert wurde, hat aber andererseits auch dazu geführt, daß man die Musik mit den toxischen Ekstasemitteln (Rauschgiften) auf eine Stufe stellte und bestimmte Arten des Musikhörens als „pathologische“ Verhaltensweisen klassifizierte (so z. B. bei Schiller, Hanslick und Brecht)³⁰.

2. Die sogenannte — zu vielerlei Konkretisierungen einladende — Abstraktheit der Musik, d. h. ihre Nicht-Objektivität im Sinne von Begriffslosigkeit und Ungegenständlichkeit, die von der Frühromantik in einen absoluten Vorzug umgedeutet wurde: die Musik sei eine „Sprache über die Sprache“³¹, die das Unsagbare ausspreche, ja eine Offenbarung des Absoluten selber; die Musik gleichsam als mythisches Rückzugsgebiet.

Von mehreren Seiten aus also — und es ließen sich weitere anführen — zeigt sich die Musik dazu imstande, konkrete ästhetische Erfahrungen von mächtiger Eindringlichkeit zu mobilisieren, die sich in all ihrer Unnennbarkeit³² einer linearen diskursiven Übersetzung entziehen und eben deshalb als „transrationale Problemlösungsinstanz“³³ mythisierend in Anspruch genommen werden können. (Was keineswegs heißen soll, die Musik insgesamt als Hort eines dumpfen Irrationalismus zu verdächtigen. Damit würde nur das reduktionistische Denken mancher Romantiker in umgekehrter Weise wiederholt. Worauf es ankommt, ist, aus den starren Oppositionen solcher Denkweisen herauszukommen, also einzusehen, daß sowohl die Wendung der

²⁸ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, hrsg. von Friedrich Bassenge, Bd. 2, Weimar 3. Aufl. 1976, S. 276ff.

²⁹ Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. *Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871*, Berlin 28. Aufl. 1906, S. 170 (Brief vom 24. August 1859).

³⁰ Friedrich Schiller, *Über das Pathetische*, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München 6. Aufl. 1980, S. 516; Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, Neudruck Darmstadt 1976, S. 70ff.; Bertolt Brecht, *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 15, Frankfurt/M. 1967, S. 480.

³¹ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, München-Kassel 1978, S. 15.

³² Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 49 und § 53.

³³ Christoph Menke-Eggers, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt/M. 1988, S. 261.

Romantik gegen die „Herrschaft des Begriffs“³⁴ ihre partielle Berechtigung hat, wie andererseits anzuerkennen, daß der Musik in der Tat in erheblichem Maße außerrationale Momente innewohnen, ohne daß man genötigt wäre, sie deshalb unvermittelt als Instanz des Mythos oder mit Nietzsches Worten: als „Telephon des Jenseits“³⁵ zu begreifen.)

V

Damit sind die, soweit ich sehen kann, wichtigsten allgemeinen Gesichtspunkte genannt, von denen aus sich die Rolle der Musik innerhalb des NS-Systems einigermaßen einleuchtend interpretieren läßt.

Vor dem Hintergrund der skizzierten allgemeineren historischen Entwicklungslinien kann man den Nationalsozialismus — grob vereinfachend — als eine gewaltsame Restauration des Mythos durch ein ideologisches Ersatzsystem begreifen, als organisierte Gegenaufklärung, als Zurücknahme sämtlicher emanzipatorischer Errungenschaften der demokratischen Bewegungen — unter vollständiger Bewahrung der wirtschaftlich-technischen und der Eigentumsverhältnisse.

Auf kulturellem Gebiet bedeutet dies vor allem die Beseitigung des Autonomiestatus der durch den Modernisierungsprozeß emanzipierten Sphären von Moral, Wissenschaft und Kunst, die nun weitgehend unter direkte staatliche bzw. parteiamtliche Aufsicht gestellt werden (wenn man so will, eine Art von Re-Feudalisierung: die Zwangskörperschaft der Reichsmusikkammer als Erbe der Musikerzünfte von ehem). In geschickter Weise machen sich dabei die Nationalsozialisten die problematischen Folgen zunutze, die mit der Autonomisierung der Kunst verbunden sind, d. h. vor allem ihre Separierung vom allgemeinen Lebensprozeß und die damit zusammenhängende Auseinanderentwicklung von Kunst- und Unterhaltungsmusik: Die Aufhebung des Autonomiestatus wird nicht als solche vorgenommen, sondern erscheint, von vielen Musikern begrüßt, als Vereinigung der getrennten Musiksphären unter der gemeinsamen Perspektive ihrer ‚völkischen‘ Verantwortung. Statt des elfenbeinernen *l'art pour l'art* der Spezialisten oder statt des Kommerzialisismus der Unterhaltungsmusiker der gemeinsame Dienst an Volk und Staat. Im Aufgreifen solcher, vom Ansatz her unlegbar berechtigter Bedürfnisse zeigt sich die außerordentliche Effektivität des nationalsozialistischen Vorgehens; die von Kenneth Burke geprägte Formel der „bösen Befriedigung eines guten Bedürfnisses“³⁶ benennt deshalb treffend einen Grundmechanismus seiner ideologischen Wirkung.

In anderer Weise vorbereitet (und deshalb für viele Musiker unproblematisch) war die Aufhebung des autonomen Status der Kunst durch die angedeuteten musikästhe-

³⁴ G. W. Fr. Hegel, *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*, in: *Werke* in zwanzig Bänden, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 2, Frankfurt/M. 1970, S. 84.

³⁵ Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: *Werke* in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. 2, München 8. Aufl. 1977, S. 845.

³⁶ Kenneth Burke, *Die Rhetorik in Hitlers „Mein Kampf“ und andere Essays zur Strategie der Überredung*, Frankfurt/M. 2. Aufl. 1971, S. 31.

tischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts, die vielfach von sich aus, unter den Vorzeichen der „Kulturreligion“, auf eine Aushöhlung des Autonomiecharakters der Musik hinarbeiteten.

VI

Um konkreter zu werden, soll im folgenden, abschließend, vor allem auf zwei Momente eingegangen werden, die für das ideologische Funktionieren der Musik im Nationalsozialismus besonders wichtig erscheinen: die Inbesitznahme der Kunstmusik und die Rolle der Musik bei den ideologischen Praxen und Ritualen. (Hinzuzufügen wäre als dritter Bereich der der Unterhaltungsmusik, die — oberflächlich gesehen, genauso ‚unpolitisch‘³⁷ wie die Kunstmusik — wohl zum ersten Mal im nationalsozialistischen Mediensystem eine so genau kalkulierte ideologische Rolle zugewiesen erhielt. Ihre Aufgabe war laut Goebbels die einer „Bewegung zur Organisation des Optimismus“³⁸, und dies nach Maßgabe der — medienpolitisch durchaus verallgemeinerungsfähigen — Einsicht, daß „gute Laune kriegswichtig“ sei³⁹.)

Beides, Kunstmusik und funktionale Musik, ist hier nicht voneinander zu trennen. Da eine Unterscheidung nur im Bezugsrahmen der Autonomieästhetik sinnvoll ist, existiert dieser Unterschied strenggenommen nicht innerhalb des nationalsozialistischen Musikdiskurses: Nicht die Kunst, sondern die in der Formel „Volk-Führer-Gegenvolk“ angesprochenen Zusammenhänge stellten den obersten Bezugspunkt dar. Kunstmusik und funktionale Musik sind beide, wenn auch graduell unterschiedene, Funktionen des ideologischen Gesamtsystems.

1. Die nationalsozialistische Inbesitznahme der Kunstmusik

Sie bietet ein instruktives Beispiel für das oben genannte zentrale Verfahren der „ideologischen Transformationsarbeit“. Die beste Auskunft liefern hier wie in den meisten Fällen die Verlautbarungen der Nationalsozialisten selber, die fast immer, wenn man sie nur ernstnimmt, ihre Vorstellungen mit ziemlicher Klarheit zum Ausdruck bringen. Bei der feierlichen Eröffnung der Reichskulturkammer (1933), in deren Verlauf unter anderem die *Egmont-Ouvertüre*, Schuberts Lied *An die Musik*, Hugo Wolfs

³⁷ Der einschlägige Goebbels'sche Kernsatz lautet hier: „Das ist das Geheimnis der Propaganda: Den, den die Propaganda erfassen will, ganz mit den Ideen der Propaganda zu durchtränken, ohne daß er überhaupt merkt, daß er durchtränkt ist“ Joseph Goebbels, *Reden*, 2 Bde., hrsg. von Helmut Heiber, Düsseldorf 1971/72, Bd. 1, S. 95 (Rede vom 25. März 1933).

³⁸ Rede von Joseph Goebbels am 26. November 1937 auf der Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, zitiert nach: Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963, S. 114.

³⁹ Goebbels in einem Zeitungsartikel mit dem Titel *Der treue Helfer*, in: *Das Archiv*, März 1942, S. 1095.

Heimweh (aus den *Eichendorff-Liedern*), Richard Strauss' *Zueignung* und dessen *Festliches Präludium für großes Orchester und Orgel* op. 61 sowie zum Abschluß der „*Wach auf*“-Chor aus den *Meistersingern* zu Gehör kamen, hatte Goebbels in einer programmatischen Rede vom Ideal einer „stählernen Romantik“ gesprochen, einer „Vermählung des Geistes der heroischen Lebensauffassung mit den ewigen Gesetzen der Kunst“, allerdings auch gleich für deutliche Prioritäten gesorgt, indem er hinzufügte, daß die Kunst „kein absoluter Begriff“ sei, sondern erst „Leben im Leben des Volkes“ gewinne⁴⁰.

Die Kunst wird also einerseits aus dem Diskurszusammenhang der romantischen Ästhetik, soweit diese die Kunst als absoluten Wert auffaßte, herausgelöst, desartikulierte, andererseits, unter vollständiger Beibehaltung der ihr zugeordneten metaphysischen Qualitäten, in den nationalsozialistischen Diskurs übernommen und durch die Verbindung mit dem zentralen Ideologem des ‚Volkes‘, das die metaphysischen Qualitäten in eine neue ideologische Formation bringt, reartikuliert. Die hohe Kunst als solche erscheint — wie Führer, Volk und Staat — als Repräsentation „ewiger Gesetze“, die Unterordnung und fraglosen Gehorsam verlangen (Hitler: „Nichts ist mehr geeignet, den kleinen Nörgler zum Schweigen zu bringen als die ewige Sprache der großen Kunst“⁴¹). Darin besteht, noch abgesehen von jedem konkreten Inhalt, die ideologische Grundfunktion der Kunst. (Genau hier liegt auch die Einstiegsstelle für jene wohlbekannteste und gerade unter Musikern — Furtwängler bildet hier das bekannteste Beispiel⁴² — weitverbreitete Argumentationsweise von der unpolitischen Musik, die sich durch ihre Abstinenz von unmittelbarer Tagespolitik und Propaganda ihre ‚rein künstlerische‘ Autonomie bewahrt habe. Die „metapolitische“ Unterstellung unter die „ewigen Gesetze“, d. h. der Glaube an die deutsche Musik als ein Medium höherer Offenbarung, war den Nationalsozialisten im Bereich des Kulturellen völlig ausreichend, die keineswegs — zur Enttäuschung von Dogmatikern wie Rosenberg — eine direkte Politisierung der Kunst zur Absicht hatten⁴³.) Kommt dann noch, etwa wie im Falle Wagners, eine Übereinstimmung hinsichtlich bestimmter Inhalte hinzu, so ist gleichsam ein ideologischer Surpluszustand erreicht. Mit einem Schlage — und wohl vorbereitet durch die Musikanschauung des 19. Jahrhunderts, die immer wieder die metaphysischen Tiefendimensionen zumal der Instrumentalmusik als etwas typisch Deutsches reklamiert hatte — konnte so das Gesamtrepertoire der Musikkultur in den neuen Staat eingebracht werden.

Konsequent ausgeschlossen blieben eigentlich nur die Musik jüdischer Komponisten und der Jazz — beide aus „rassischen“ Gründen, denen dann musikalische Be-

40 *Feierliche Eröffnung der Reichskulturkammer*, in: *Signale für die musikalische Welt* 91 (1933), S. 779ff.

41 Adolf Hitler, *Rede auf der Kulturtagung des Reichsparteitages 1935*, in: *Völkischer Beobachter* vom 12. September 1935, zitiert nach: Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus*, München 1974, S. 151.

42 Vgl. Fred K. Prieberg, *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986.

43 Überaus erhellend in diesem Zusammenhang ist die Debatte, die sich 1937 um Arnold Scherings Beethovendeutung entwickelte (vgl. Heribert Schröder, *Beethoven im Dritten Reich. Eine Materialsammlung*, in: *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, hrsg. von Helmut Loos, Bonn 1986, S. 211ff.). Der Tenor der Vorwürfe gegen Schering (der die *Fünfte Symphonie* mit deutlichem Zeitbezug als „Symphonie der nationalen Erhebung“ interpretiert hatte) lief darauf hinaus, daß Scherings konkrete programmatische Deutung gerade den „absoluten“ Charakter von Beethovens Musik verfehlten, der nur dem gläubigen Fühlen (und nicht der sogenannten intellektuellen Analyse) zugänglich sei.

gründungen mühselig nachgeliefert wurden. Auch die Neue Musik ist — zumindest teilweise — nur eher zufällig einer Einverleibung ins „Dritte Reich“ entgangen — das zeigen die internen Auseinandersetzungen um den Expressionismus, der anfangs vom betont „nationalrevolutionären“ Flügel der NSDAP als besonders deutsch in Anspruch genommen wurde, bis sich — nicht ohne tätige Anteilnahme Hitlers — der völkisch-konservative Flügel durchsetzte, der auch Tonalität und Dreiklangsharmonik zu den „ewigen Gesetzen“ germanischer Kunst rechnete⁴⁴.

2. Zur Rolle der Musik bei den ideologischen Praxen und Ritualen

Wiederum Thomas Mann hat den Satz geprägt: „Aus der politischen Terminologie ins Psychologische übersetzt heißt Nationalsozialismus: »Ich will überhaupt das Soziale nicht, ich will das Volksmärchen«“⁴⁵. Das heißt, an Stelle realer Veränderungen der sozialen Verhältnisse mußte eine bestimmte, imaginäre Sehweise der Realität organisiert werden, die das Absehen von den realen sozialen Gegensätzen praktisch erlebbar machte. Dem diente das weitverzweigte System ideologischer Praxen und Rituale, das sich, wie erwähnt, zu einer kompletten Re-Artikulation des Alltagslebens zusammenschloß. Man konnte hier anknüpfen einerseits an tiefsitzende Bedürfnisse nach sozialer Harmonie und Geborgenheit, nach erfüllter Gemeinschaftlichkeit, andererseits an die „metapolitische“ deutsche Neigung zur Innerlichkeit — d. h. an die tiefverwurzelte Gewohnheit, die „geistig-seelische Welt als ein geistiges Wertreich von der Zivilisation abzulösen“, als eine höhere Welt, „welche von der tatsächlichen Welt des alltäglichen Daseinskampfes wesentlich verschieden ist, die aber jedes Individuum »von innen her«, ohne jede Tatsächlichkeit zu verändern, für sich realisieren kann“⁴⁶. Und offensichtlich hat es der Nationalsozialismus bei vielen Menschen verstanden, die von ihm propagierte ‚Volksgemeinschaft‘ als reale Erfüllung solcher Werte der Innerlichkeit erscheinen zu lassen. In einem *Frontbrief an Hans Pfitzner — Ostfront 1943* — heißt es: „So oft ich an meinem Gefechtsstand der sinkenden Sonne nachblicke, ziehen ihre letzten Strahlen meine Gedanken wie an einem güldenen Faden nach dem Heimatland der deutschen Seele hin . . . O, unsre unverlierbare Trösterin Musik, die Wundersprache der deutschen Seele . . . Der Kampf, den wir kämpfen, geht im letzten um die Erhaltung der deutschen Seele, also auch für Ihre Musik“⁴⁷.

Es bedarf keiner umständlichen Analyse, um einzusehen, welchen Stellenwert die Musik in einem derartigen Programm einnehmen mußte. Eine Kunst, die es nach den Bekenntnissen vieler Musiker und Musikästhetiker vor allem mit der Seele, dem Glauben, dem Gefühl und dem Heiligen zu tun hat und die verächtlich auf Intellekt

⁴⁴ Vgl. zum Grundsätzlichen der Auseinandersetzung: Brenner, *Kunstpölitik*.

⁴⁵ Th. Mann, *Schicksal und Aufgabe* (1944), in: *Essays*, Bd. 2, S. 251

⁴⁶ Herbert Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur* (1937), in: *Kultur und Gesellschaft* 1, Frankfurt/M. 11. Aufl. 1973, S. 63.

⁴⁷ Paul Winter, *Frontbrief an Hans Pfitzner*, in: *Hans Pfitzner — Ein Bild in Widmungen*, hrsg. von Walter Abendroth, Leipzig 1944, S. 93.

und Sinnlichkeit herabzublicken gewohnt ist, mußte in der Tat „das vornehmste und edelste Mittel zur Erziehung der Volksseele“ werden, wie es Peter Raabe, einer der musikalischen Wortführer der Nationalsozialisten, gefordert hat⁴⁸. Als Vorbilder solcher Seelenkultur galten unter anderem Platons *Staat* und das ebenfalls die gesamte Lebenspraxis erfassende liturgische System der Kirche. Von daher erklärt sich auch die auffällige und ungenierte Anknüpfung nationalsozialistischer Feiernmusik an die Formenwelt der Kirchenmusik⁴⁹. Gefragt war eine „Rhythmisierung des Lebens durch das Fest“⁵⁰, die dazu verhelfen sollte, jene imaginäre Erlebnisweise der Realität zu organisieren, indem sie die ‚Volksgemeinschaft‘ praktisch erlebbar machte: als Aufmarsch, als Appell, als Fahnenweihe, als Sonnwendfeier, als Thingspiel, als Fahrt und Lagerfeuerabend, als nächtliche Bücherverbrennung und so fort. Und immer spielte die Musik eine besondere Rolle. Sie galt, wie schon in der Jugendbewegung⁵¹, als die Gemeinschaftskunst schlechthin und war durch ihr ekstatisches Wesen spezifisch dazu geeignet, das Erleben der Wirklichkeit ins Mythische und Transzendente zu überhöhen, wobei dann durch entsprechende Rahmenbedingungen visueller und verbaler Art dafür Sorge getragen wurde, daß es nicht beim Unbestimmten verblieb, sondern der Mythos konkrete Formen annahm.

VII

Die groben Striche, mit denen hier eine mögliche theoretische Verbindung von Musik, Faschismus und Ideologie skizziert wurde, bedürfen weiterer Ausdifferenzierung und vor allem der praktischen Erprobung in der materialen Auseinandersetzung mit konkreten Fallbeispielen nationalsozialistischer Musikpolitik und -praxis.

Deutlich scheint indessen schon jetzt, daß es sich nicht um ein Thema handelt, das säuberlich auf zwölf Jahre zu begrenzen wäre. Wie sich Kontinuitäten (was nicht — ein häufiges Mißverständnis — heißen soll: Kausalitäten) erstrecken bis in Kernzonen der musikalischen Vergangenheit hinein (wie im Falle der Romantik), so reicht auf der anderen Seite eine Problematik wie die des Zusammenhangs von Musik und Ideologie bis in die unmittelbare Gegenwart. Auf lange Sicht vielleicht das bedrückendste Erbe des Nationalsozialismus auf künstlerischem — und insbesondere musikalischem — Gebiet ist der definitive Verlust der Unschuld, die man in unbefangeneren Zeiten dem Ästhetischen zuzusprechen geneigt war. Die bittere Erkenntnis, daß „mit Musik [...] wirklich alles besser ging“⁵² — und Musik heißt hier: von Beethoven bis zu Hans Baumann —, gehört zu den dauerhaft beunruhigenden Erfahrungen, um die man bei einer Beschäftigung mit dem Thema ‚Musik und Nationalsozialismus‘ nicht herumkommt.

⁴⁸ Peter Raabe, *Die Musik im Dritten Reich. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Bd. 1, Regensburg 1935, S. 33.

⁴⁹ Vgl. Jörg Fischer, *Evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich. „Musikalische Erneuerung“ und ästhetische Modalität des Faschismus*, in: *AfMw* 46 (1989). S. 185ff.

⁵⁰ Ernst Krieck, *Musische Erziehung*, Leipzig 1933, S. 14.

⁵¹ Vgl. dazu vor allem das in der Musikwissenschaft weitgehend unbekannt, material- und facettenreiche Buch von Johannes Hodek, *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik* Theodor W. Adornos, Weinheim und Basel 1977

⁵² Eike Geisel, *Da Capo in Holland*, in: *Geschlossene Vorstellung. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933–1941*, hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin 1992, S. 190. — Die in den Alltag eingegangene Wendung („Mit Musik geht alles besser“) ist der Titel eines deutschen Tonfilmschlagers aus dem Film *Sophienlund* von 1943.

„Porträt der literarischen Form“ Rilkes „Cornet“ in der Vertonung von Frank Martin

von Thomas Seedorf, Freiburg i. Br.

Die erste Fassung der *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* entstand nach Rilkes eigenem Bericht in einer einzigen stürmischen Herbstnacht des Jahres 1899 in Berlin-Schmargendorf¹. Für die Veröffentlichung in der Prager Zeitschrift *Deutsche Arbeit* im Jahr 1904 nahm der Dichter einige Veränderungen vor, seine endgültige Gestalt erhielt der Text schließlich 1906 für die Buchveröffentlichung in Rilkes damaligem Hausverlag Axel Juncker. Von Juncker übernahm der Insel-Verlag, in dem später fast alle weiteren Werke Rilkes erschienen, neben den Rechten an anderen Jugenddichtungen auch die am *Cornet*, und dieses Werk wurde von Anton Kippenberg, dem Direktor des Verlages und wichtigen Förderer des Dichters, dazu bestimmt, die *Insel-Bücherei* zu eröffnen, jene noch heute bestehende Buchreihe, die ausgewählte Literatur in bibliophiler Ausstattung zu wohlfeilen Preisen bietet. Durch dieses Insel-Bändchen, von dem in den frühen sechziger Jahren über eine Million Exemplare verkauft worden waren, erlebte der *Cornet* eine beispiellose Verbreitung und Popularisierung — nicht immer zu seinen Gunsten und schon gar nicht im Sinne des Dichters.

Als geradezu verhängnisvoll erwies sich etwa die Vereinnahmung durch die Wandervogelbewegung, die aus der Dichtung eine Verherrlichung des Schlachtentodes herauslas, eine Deutung, die Rilke stets zurückgewiesen hat. Nach dem Zweiten Weltkrieg, in einer Zeit, die der Literatur Rilkes und seiner Zeitgenossen ohnehin skeptisch gegenüberstand, war insbesondere der nunmehr ideologisch belastete *Cornet* eines der Werke, dem gegenüber sich etwa die Literaturwissenschaft weitgehend ablehnend verhielt, sofern man sich überhaupt mit ihm beschäftigte². Die unverminderte Popularität der Dichtung mag diese Haltung noch verstärkt haben, galt doch lange als ausgemacht, daß vulgär und somit einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung unwert sein muß, was sich großer Beliebtheit erfreut.

Ein Wandel der Rilke-Rezeption zeichnete sich indessen seit Mitte der siebziger Jahre im Gefolge der Zentenarsfeier ab, ein Wandel, der dazu beigetragen hat, daß es allmählich möglich wird, einen unverstellten Blick auf Rilke und sein Werk und somit auch auf den *Cornet* und seine Rezeptionsgeschichte zu werfen. Als Zeichen dieser neuen Tendenz ist zu werten, daß 1974 im Suhrkamp-Verlag ein Band erschien, der

¹ „Der »Cornet« war das unvermutete Geschenk einer einzigen Nacht, einer Herbstnacht, in einem Zuge hingeschrieben bei zwei im Nachtwind wehenden Kerzen; das Hinziehen der Wolken über den Mond hat ihn verursacht, nachdem die stoffliche Veranlassung mir, einige Wochen vorher, durch die erste Bekanntschaft mit gewissen, durch Erbschaft an mich gelangten Familienpapieren, eingefloßt worden war“ — Brief Rilkes an Dr. Hermann Pongs vom 17. August 1924, zitiert nach: Rilke. *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Textfassungen und Dokumente*. Bearbeitet und hrsg. von Walter Simon, Frankfurt/M. 1974, S. 158.

² Vgl. die kontroversen Beiträge in: *Rilke? Kleine Hommage zum 100. Geburtstag*, zusammengetragen und veranstaltet von Heinz Ludwig Arnold, München 1975.

neben der kritischen Edition der drei Fassungen auch Dokumente zur Entstehungsgeschichte und wichtige Texte zur Wirkungsgeschichte vorlegt³.

★

Die heikle Popularität des *Cornet* spiegelte sich schon zu Lebzeiten des Dichters in den hohen Auflagezahlen des Insel-Bändchens, das während des Ersten Weltkrieges zudem in einer eigenen ‚Feldausgabe‘ erschien und die wilhelminische Jugend in die Schlachten begleitete. Sie zeigte sich aber auch in ungewöhnlich zahlreichen Übersetzungsversuchen, in Illustrationen und nicht zuletzt auch in einer Reihe von Vertonungen der Dichtung.

Rilke war dieser Ruhm seines Jugendwerks ähnlich unangenehm wie dem späten Goethe der seines *Werther*. Schon 1906, nur sieben Jahre nach der ersten Niederschrift, bemerkte Rilke, während er mit der Überarbeitung des *Cornet* für Juncker beschäftigt war, das Werk sei „so sehr Jugendarbeit und bedarf vieler Entschuldigungen“⁴. Und später konzidierte er lediglich, daß die „einzige Qualität“ des *Cornet* sei, daß er „voll jugendlicher Bewegung ist, von der ersten Zeile bis zur letzten [. . .]“⁵. Diese Haltung ist aus der Sicht des gereiften Rilke, der seine dichterische Erfüllung in den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* fand, wohl verständlich, nimmt sich doch der *Cornet* gegen die späteren, von einem geradezu skrupulösen Ästhetizismus erdachten Dichtungen in der Tat etwas unbehauen und urwüchsig aus. Neben vielen Details der Sprachbehandlung störte Rilke später vor allem das stilistische Changieren des Werks, sein Schwanken zwischen den literarischen Gattungen. Bei dem *Cornet* handelt es sich weder um ein Epos noch um eine Folge von aufeinander bezogenen Gedichten oder gar um dramatische Szenen en miniature, er trägt vielmehr von allen etwas in sich. Der befreundete Schriftsteller Arthur Holitscher bemängelte Rilke gegenüber „eine allzustarke Verinfusion“⁶ in der Prosa des *Cornet*, und Rilke, dem das Werk schon seit längerem problematisch geworden war, gab ihm recht und unterstrich die Verwischung der Gattungsgrenzen als eklatanten Mangel der Dichtung⁷.

Hier ist nicht der Ort, die Frage nach der Berechtigung dieses Einwands und anderer Kritikpunkte zu beantworten. Von seiten der Literaturwissenschaft ist dies auf konträre Weise geschehen, wobei das Werk in den ersten Dezennien seiner Wirkungsgeschichte oftmals gegen seinen Autor verteidigt wurde⁸. Daß Rilkes distanzierendes Verhältnis zu seiner „Jugendarbeit“ sich aus seiner späteren Entwicklung als Dichter

³ Vgl. Anmerkung 1.

⁴ Brief Rilkes an Clara Rilke vom 25. Mai 1906, zitiert nach Simon, S. 84.

⁵ Brief Rilkes an Amélie de Gamerra vom 22. Januar 1920, zitiert nach Simon, S. 149.

⁶ Brief Arthur Holitschers an Rilke vom 27. Januar 1907, zitiert nach Simon, S. 95.

⁷ Brief Rilkes an Holitscher vom 20. Juni 1907, zitiert nach Simon, S. 97.

⁸ Vgl. Harry Manyc, *R. M. Rilke und seine „Weise von Liebe und Tod“ Versuch einer psychologisch-ästhetischen Literaturanalyse*, in: *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 30 (1916), S. 417ff., auch in: Simon, S. 181ff.; Berthold Schulze, *Rilkes „Cornet“*, in: *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und Deutsche Literatur und für Pädagogik* 24 (1921), S. 170ff., auch in: Simon, S. 202ff.; Felix Wittmer, *Rilkes „Cornet“*, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 44 (1929), S. 911ff., auch in: Simon, S. 242ff.

verstehen läßt, ist offenkundig. Sein künstlerisches Ziel waren vollkommene Werke in den traditionellen Gattungen, wie das Ringen um die Prosa der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ebenso belegen wie die langwierige und quälende Entstehung der *Duineser Elegien*. Doch hat sich Rilke wohl auch der Überlegung verschlossen, daß das Verwischen der Grenzlinien zwischen den Gattungen nicht per se einen Makel darstellt, gehörten doch solche Grenzüberschreitungen sogar zu den herausragenden Merkmalen der Fin de siècle-Kunst, deren moribunder Atmosphäre der *Cornet* in vielem verpflichtet ist. Und wenn sich das Verhältnis der Gattungsmerkmale zueinander im Sinn einer inhaltlich-poetologischen Dramaturgie der expressiven Verdichtung darstellen läßt, wie Fritz Schwiefert es bereits 1912 unternahm⁹, so kann auch von Willkür und bloßer Nichtbeherrschung der künstlerischen Mittel nicht ohne weiteres die Rede sein. Immerhin hatte Rilke das Werk noch einmal „Ton für Ton überprüft bis in jeden Nachklang hinein“¹⁰, bevor er es Juncker zum Druck übergab, und ein Vergleich der drei Fassungen zeigt, wie sehr sich Rilke bei seinen Überarbeitungen um dichterische Sublimierung bemühte. Aber schon von der ersten Fassung an zeichnet sich die Dichtung durch eine sprachliche Suggestivkraft aus, die alle Nuancen von intimer Innerlichkeit bis zur äußersten Dramatik durchmißt, ohne indessen jemals zu jener am Rande des Unsagbaren beheimateten Esoterik zu tendieren, die für den späten Rilke so typisch ist. Und der Erfolg des *Cornet* beruht wohl gerade auf dieser Mischung aus Sprachmagie und einer sich nicht nach außen verschließenden inhaltlichen Faßlichkeit, die das Werk schon früh zu einem „Paradestück“¹¹ für Rezitatoren werden ließen.

Von der reinen Rezitation war es nur ein kurzer Weg zum Melodram, der Deklamation mit Klavierbegleitung. Bereits 1914 vertonte Casimir von Pászthory, ein österreichischer Komponist ungarischer Herkunft, den *Cornet* in melodramatischer Art¹². Maßgeblichen Anteil an der raschen Verbreitung dieser Komposition hatte Magda von Hattingberg, eine Pianistin, die zu den zahlreichen Frauen gehörte, die Rilke umschwärmten. Sie hatte sich den Vortrag dieses Melodrams zur persönlichen Aufgabe gemacht¹³, sehr zum Verdruß Rilkes, der das Unternehmen zunächst tolerierte, später aber nur noch mit Unmut kommentierte. In einem Brief an Kippenberg heißt es:

„Daß der »Cornet« nun noch melodramatisch herumkomme (nachdem er seine sonstige, unbegleitete Bewegung schon fast auf die Spitze getrieben hat), kann mir nicht allzu lieb sein, er sinkt damit in eine zwiespältige und zweideutige Kunstgattung, die ich für keine ganze, ehrliche halte, und nimmt, halb gelöst in seiner Musik, ein etwas zu flüssiges Entgegenkommen an, als gelüste ihn nach immer noch mehr Popularität. Es bereitet mir einen leichten Schmerz, ihn so leutselig zu sehen [. . .]“¹⁴.

⁹ Fritz Schwiefert, *Rainer Maria Rilke*, Diss. phil. Freiburg i. Br. 1912 (Druckfassung: Straßburg 1913); die relevanten Passagen finden sich bei Simon, S. 177ff.

¹⁰ Brief Rilkes an Gudrun Baronin Uexküll vom 24. Mai 1906, zitiert nach Simon, S. 84.

¹¹ Vgl. Anselm Salzer, *Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Bd. 4, 2, Regensburg 2. Aufl. 1931, S. 1702, zitiert nach Simon, S. 264.

¹² *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. Dichtung von Rainer Maria Rilke. Musik von Casimir von Pászthory*, Leipzig, Kistner & Siegel o. J. [1914].

¹³ Zu Magda von Hattingberg vgl. Donald A. Prater, *Ein klingendes Glas. Das Leben Rainer Maria Rilkes. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg 1989.

¹⁴ Brief Rilkes an Anton Kippenberg vom 11. März 1915, zitiert nach Simon, S. 130.

Auch Kippenberg sah in den melodramatischen Darbietungen des *Cornet* eine gewisse Gefahr:

„Melodramatische Musik ist mehr oder weniger auf sentimentale Texte eingestellt, und wo sie andere nimmt, wie Ihren *Cornet*, macht sie sie sentimental“¹⁵.

Von Ausnahmen wie Richard Strauss' *Enoch Arden*, Max von Schillings *Hexenlied* oder gar Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* abgesehen, war die Gattung des Melodrams im frühen 20. Jahrhundert zu einem Betätigungsfeld von Komponisten zweiten oder dritten Ranges geworden, zu denen auch Pászthory gezählt werden muß¹⁶. Seine Komposition ist oftmals grell plakativ und bedient sich unreflektiert der Tonfälle der Oper, zumal jener veristischen Art, und prägt so den Gehalt der Dichtung durch ihre illustrative Veräußerlichung maßgeblich um. Rilke selbst, der Pászthory Musik „schöne und rein bewegte Momente“¹⁷ keineswegs absprach, kritisierte vor allem die für die Vertonung gewählte Gattung des Melodrams mit ihrem „Nebeneinander von Musik und Wort“¹⁸ — ein Einwand, den er später immer wieder erhob und sich aus seinem schon erwähnten Bemühen um die Reinheit der Gattungen gleichsam von selbst versteht.

Pászthorys Melodram fand indessen weite Beachtung, schon 1929 bediente sich Felix Wittmer in seiner Analyse der Dichtung dieser Komposition, um mit ihrer Hilfe deren „musikalische Struktur“ zu veranschaulichen¹⁹. Es blieb jedoch nicht bei dieser einen Vertonung. *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* gehörte vielmehr zu den häufig vertonten bzw. mit Musik versehenen Werken des Dichters, wie Fritz Kunles *Bibliographie der Vertonungen von Texten Rainer Maria Rilkes* zu entnehmen ist²⁰. Auf Pászthory folgte 1918 Max von Schillings, offenbar gleichfalls mit einem Melodram, das jedoch ebenso verschollen ist wie eine symphonische Dichtung nach Rilkes *Cornet*, die Kurt Weill 1919 komponierte²¹. Rilkes Kommentar zu dieser neuerlichen Musikalisierung war, wie zu erwarten, ein „wehe, wehe“²². Die Reihe der Vertonungen wurde schon bald fortgesetzt durch Paul von Klenau, einem dänischen Komponisten, der nach dem Ersten Weltkrieg eine Zeitlang Schüler Schönbergs war, für dessen Werk er sich im übrigen als Dirigent einsetzte. Klenaus Komposition des *Cornet* für Bariton-Solo, Chor und Orchester²³ ist dementsprechend stark vom Wiener Expressionismus beeinflusst und stellt geradezu das Gegenteil von Pászthorys Werk dar, insofern in ihr ein Zug ins Gigantische jede Sentimentalität verhindert.

¹⁵ Brief Kippenbergs an Rilke vom 18. März 1915, zitiert nach Simon, S. 131

¹⁶ Vgl. Rudolf Stephan, *Zur jüngsten Geschichte des Melodrams*, in: *AfMw* 18 (1960), S. 183ff.

¹⁷ Brief Rilkes an Anna Freifrau von Münchhausen vom 4. Februar 1915, zitiert nach Simon, S. 124.

¹⁸ Ebda.

¹⁹ Vgl. Anmerkung 8.

²⁰ *Bibliographie der Vertonungen von Texten Rainer Maria Rilkes*. Zusammengestellt von Fritz Kunle, Kehl am Rhein 1980.

²¹ v. Schillings' Werk, offenbar ein Orchestermelodram nach Art des *Hexenlieds*, wurde am 21. November 1918 uraufgeführt, ist aber verschollen; vgl. Simon, S. 144. Zu Weill vgl. Kim H. Kowalke, *Weill in Europe*, Ann Arbor 1979 (= *Studies in Musicology* 14), S. 20f.; Ronald Sander, *Kurt Weill*, München 1980, S. 35.

²² Brief Rilkes an Kippenberg vom 2. Oktober 1918, zitiert nach Simon, S. 144.

²³ Paul von Klenau, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke von Rainer Maria Rilke für Bariton-Solo, Chor und Orchester*, Wien/Leipzig, Universal Edition 1921.

Rilkes Urteil über dieses beachtliche Werk ist nicht dokumentiert, überzeugt hat es ihn sicherlich — aus prinzipiellen Gründen — nicht. Als ihn kurz vor seinem Tod ein Brief des tschechischen Komponisten Hans Krása erreichte, in dem dieser ihn um die Publikationserlaubnis für seine eigene *Cornet*-Komposition bittet, verlieh Rilke seinem Verdruß ein letztes Mal Ausdruck. In einem Brief an Kippenberg heißt es: „Sie wissen, wie wenig Rührung im empfinde über diese Zutunlichkeit der Musik zu meinen, sich selbst genügenden Anlässen“²⁴.

In Rilkes dichterischem Denken hatte Musik, sofern sie nicht in seiner Dichtung aufgehoben ist, sondern von außen an sie herangetragen wurde, keinen Raum. „[...] wenn Sie ihn [den *Cornet*] lesen hat er auch Musik, eine, die mir ganz anders lieb war, als jene, nach der man ihn nun [...] in den Städten tanzen läßt“²⁵, schreibt Rilke 1915 an eine Bekannte. Immer wieder verwiesen der Dichter selbst und seine zahlreichen Interpreten auf die eigene ‚Musikalität‘ seiner Dichtung²⁶, die eine Vertonung im Grunde ausschließe, da sie stets die Gefahr einer Verzerrung oder Überlagerung der dichterischen Intention oder bestenfalls die der unsinnigen Tautologie in sich berge. Es fehlt bekanntlich auch nicht an Ansätzen, das Phänomen der ‚Wort-Musik‘ über das rein Metaphorische hinaus zu erläutern und Analogien zwischen dichterischer Sprachbehandlung und musikalischen Phänomenen aufzuzeigen²⁷, ohne daß es jedoch bisher überzeugend gelungen wäre, allgemeingültige Kriterien dafür zu benennen, ob ein Text sinnvoll vertont werden kann oder nicht.

In krassem Widerspruch zur Empfindlichkeit Rilkes, der im übrigen von Musik nicht sehr viel verstand und sich einmal selbst seines musikalischen „Analphabetismus“²⁸ zieh, steht die große Zahl von Rilke-Vertonungen, die in Kunles Bibliographie verzeichnet sind und Rilke als einen der am häufigsten komponierten Lyriker des 20. Jahrhunderts ausweisen. Mag man sich auch fragen, was Komponisten an der späten Lyrik Rilkes zur Komposition reizte, so kann die große Zahl der *Cornet*-Kompositionen kaum überraschen. War die Popularität der Dichtung ein möglicher äußerer Impuls, so bot die dichterische Struktur des Werks, die ja gerade nicht von einer hermetischen Poesie bestimmt ist, vielerlei Ansatzpunkte, die sich die Komponisten jeweils individuell zunutze machten. Der Erzählgestus etwa inspirierte die Melodram-Fassungen, aus der *Fin de siècle*-Stimmung gewann von Klenau seinen expressionistischen Ton, die „Versinfusion“ der Prosa veranlaßte Hermann Reutter²⁹ zu einem Liederzyklus, dem allerdings nur ein kleiner Teil des Gesamttextes zugrundeliegt, und die latente Dramatik der Dichtung schließlich gab Siegfried Matthus den Anstoß zu

²⁴ Brief Rilkes an Kippenberg vom 31. März 1926, zitiert nach Simon, S. 165.

²⁵ Brief Rilkes an Marianne Gilbert vom 22. April 1915, zitiert nach Simon, S. 132f.

²⁶ Vgl. vor allem Clara Mägr, *Rainer Maria Rilke und die Musik*, Wien 1960; Leopold Spitzer, *Das Harmonikale in der Musikanschauung Rainer Maria Rilkes*, Wien 1974 (= *Beiträge zur harmonikalen Grundlagenforschung* 6); Albrecht Riethmüller, *Rilkes Gedicht ‚Gong‘ An den Grenzen von Musik und Sprache*, in: *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, hrsg. von Günter Schnitzler, Stuttgart 1979, S. 194ff.

²⁷ Vgl. Albert Hellmich, *Klang und Erlösung. Das Problem musikalischer Strukturen in der Lyrik Georg Trakls*, Salzburg 1971 (= *Trakl-Studien* 8).

²⁸ Brief Rilkes an Alexander Fürst von Thurn und Taxis vom 25. November 1912, zitiert nach Spitzer, S. 8.

²⁹ Hermann Reutter, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke nach Texten von Rainer Maria Rilke für mittlere Stimme und Klavier* Opus 31, Mainz, Schott 1947

seiner ‚Opernvision‘³⁰, der bislang letzten Fassung des Stoffes. Im Rahmen einer noch zu schreibenden Geschichte der Vertonungen von Rilkes *Cornet* nimmt diejenige Frank Martins jedoch einen besonderen Platz ein, da in ihr ein kreativer Respekt vor dem Werk des anderen zu einer kompositorischen Annäherung an die Dichtung führte, in der deren Wesen bewahrt blieb³¹.

★

Über die Hintergründe seines Werks, an dem Martin in den Jahren 1942/43 arbeitete, hat der Komponist in einem Aufsatz ausführlich berichtet. Martin war auf der Suche nach einer Reihe von Gedichten, die sich als Textgrundlage eines Liederzyklus eigneten. Auf Rilkes *Cornet* wurde er durch seine Frau Maria aufmerksam gemacht. Für sie war Deutsch zweite Muttersprache, und sie besaß das Werk, das Martin bis dahin nicht kannte, in der berühmten Insel-Ausgabe.

„Schon beim ersten Lesen fand ich den Text wunderschön, aber für meinen Zweck recht wenig geeignet. Zwar fand ich da eine Folge von kurzen Gedichten, aber über zwanzig an der Zahl, also für meinen Liederzyklus zu viele. Aber dennoch wollte mir dieses Werk nicht mehr aus dem Sinn. So mußte ich denn auf meinen Liederzyklus verzichten und ein größeres, umfangreicheres Werk beginnen, das nun notwendigerweise eine Orchesterbegleitung verlangt. Der Stoff selbst schien mir die Verwendung eines Chors auszuschließen, und so blieb ich meiner ersten Idee treu, das Ganze für eine Singstimme allein zu schreiben. Ich wollte damit der Interpretation eine vollkommene Einheitlichkeit verleihen und dem Werk Rilkes den Charakter einer Erzählung erhalten, den Charakter einer *Chanson de geste*, die ein *Trouvère* rezitiert. Auf diese Weise konnte ich das dramatische Gefühl vermeiden, das ein Wechselgespräch mehrerer Singstimmen unfehlbar hervorgerufen muß. Die Aussicht, Elisabeth Gehri als Sängerin, als Interpretin des Werkes zu gewinnen, ließ mich diesen Weg endgültig einschlagen. Als ich dann noch der Mitarbeit Paul Sachers und seines Kammerorchesters sicher war, fand sich meine Komposition äußerlich bestimmt. Meine ganze Arbeit ruhte also zwischen den beiden Polen: der Stimme der Elisabeth Gehri und einem kleinen Streichorchester, das um einige Blasinstrumente, ein Klavier und eine Harfe bereichert ist. Dieses kurze epische Gedicht besteht aus rund zwanzig Gesängen, von denen jeder seine eigene Farbe, seinen besonderen Rhythmus hat. Er bewahrt sogar in der Schilderung der brutalen Roheiten des Krieges eine unglaubliche Sensibilität. Diese Sensibilität ist so überfeinert, daß ich mich oft fragte, ob die Musik überhaupt fähig sei, allen Schwingungen des Rilkeschen Gedankens und der zarten Linie seines Ausdrucks zu folgen. Ich habe mich nach Kräften bemüht, mich an die Dichtung

³⁰ Matthus' Werk entstand 1983 und wurde am 16. Februar 1985 an der Semperoper in Dresden uraufgeführt. Vgl. *Siegfried Matthus im Gespräch mit Ulrike Liedtke*, in: *Musik für die Oper? Mit Komponisten im Gespräch*, Berlin 1990, S. 132ff.

³¹ Neben den bereits genannten Vertonungen und derjenigen Martins verzeichnet Kunles Bibliographie noch folgende Werke: Will Eisenmann, *La Chanson d'Amour/Die Weise von Liebe/et de Mort/und Tod/du Cornette/des Cornets/Christoph Rilke par Rainer Maria Rilke. Composé pour chœur parlé et petit orchestre*, Wien/Zürich/Mailand, Ars Viva Verlag 1950; Henri Sauguet, *Le Cornette*, Kantate für Baß und Orchester, Manuskript o. O. 1951; Antoine Tisné, *Chant de l'Amour et de la Mort. Suite pour Orchestre d'après la Ballade de R. M. Rilke*, Paris, Editions Françaises de Musique 1962.

anzulehnen, und beständig versucht, eine musikalische Form zu erreichen, die das Porträt der literarischen Form sein würde“³².

Martins Vertonung von Rilkes *Cornet* ist kaum angemessen zu würdigen ohne einen Blick auf ihr kompositorisches Umfeld³³. Sie setzt die Linie fort, die mit dem Kammeroratorium *Le vin herbé* (1938/1941), Martins entscheidendem Durchbruch als Komponist, begann und nach dem *Cornet* in den *6 Monologen aus Jedermann* für Bariton und Klavier (1943) ihre Fortsetzung fand. Mit *Le vin herbé* ist die *Cornet*-Komposition auf verschiedenen Ebenen eng verbunden, deren wichtigste wohl der beiden Werken eigene epische Charakter ist. Martin hat dies durch den Vergleich mit einer *Chanson de geste* unterstrichen, eine Charakterisierung, die auch auf seine Gestaltung der mittelalterlichen Tristan-Geschichte in *Le vin herbé* zutrifft. Gemeinsam ist allen drei genannten Werken, daß es sich bei ihnen um Vokalwerke und damit um textgebundene Musik handelt. Martin hat verschiedentlich auf die Bedeutung von Texten für sein Komponieren hingewiesen. Zum einen diente ihm Dichtung als Inspirationshilfe, als kreativer Impuls gewissermaßen, zum anderen sah er im Text eine vermittelnde Instanz zwischen avancierter Musik und dem Publikum³⁴, dem gegenüber Martin sich zu Verständlichkeit verpflichtet fühlte, wenn auch in ganz anderer Weise als etwa Richard Strauss³⁵, dessen letzte Werke ja in zeitlicher Nähe entstanden.

Im Gegensatz zu Strauss reflektierte Martin die kompositorischen Entwicklungen seiner Zeit, ohne sich jedoch einer Richtung zu verschreiben, weder dem Neoklassizismus noch der dodekaphonen Schreibweise. Mit dieser, insbesondere mit dem Werk Schönbergs, hatte Martin sich seit den frühen dreißiger Jahren auseinandergesetzt³⁶. Angeregt hatte ihn offenbar ein Vortrag des mit ihm eng vertrauten Dirigenten Ernest Ansermet, der indessen ein vehementer Gegner der Dodekaphonie war, da er davon überzeugt war, daß die Tonalität zu den unumstößlichen Wurzeln der Musik gehörte. Ähnliche Vorbehalte lassen auch Martins Äußerungen über Schönberg erkennen, ohne daß Martin dessen Musik aber grundsätzlich ablehnte.

In ihrer rigoros-dogmatischen Anwendung, so Martin in seinem Aufsatz *Schönberg et nous* aus dem Jahr 1947, schränke die Lehre Schönbergs die Freiheit des Komponisten ungebührlich ein. Eine große Gefahr bestehe darin, daß man sich beim Komponieren dem Gefühl der Sicherheit überlasse, welches das strenge Regelwerk suggeriere,

³² Frank Martin, *Warum ich Rilkes „Cornet“ vertont habe*, in: *DU/Schweizerische Monatsschrift* 4 (1944), Nr. 2, S. 52ff, zitiert nach Simon, S. 307f. Sacher unterstützte Martin, indem er das Werk als Auftragskomposition bei ihm bestellte und die Aufführung mit dem Basler Kammerorchester zusagte. Bei der Uraufführung am 9. Februar 1945 sang Elsa Cavelti den Solopart für die schwer erkrankte Elisabeth Gehri.

³³ Zum folgenden vgl. Bernhard Billeter, *Frank Martin. Ein Außenseiter der neuen Musik*, Frauenfeld/Stuttgart 1970.

³⁴ Vgl. Fr. Martin, *Le compositeur et l'opinion publique*, in: *Un compositeur médite sur son art. Écrits et pensées recueillis par sa femme*, Neuchâtel 1977, S. 172ff.

³⁵ Vgl. Richard Strauss, *Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei?*, in: *Dokumente*, hrsg. von Ernst Krause, Leipzig 1980, S. 82ff.

³⁶ Vgl. Billeter, Giselher Schubert, *Frank Martin: Violinkonzert*, in: *Melos* 48 (1986), H. 4, vor allem S. 25; André Baltensperger, *Fragen des Métiers bei Frank Martin. Untersuchungen zu den Skizzen des Violinkonzerts*, in: *Quellenstudien I. Gustav Mahler — Igor Strawinsky — Anton Webern — Frank Martin*, hrsg. von Hans Oesch, Winterthur 1991 (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* 2), S. 157ff.

und diese Gefahr sei im Grunde mit jener zu vergleichen, der ein „artiste académique“ ausgesetzt sei, der sich beim Komponieren allein auf den traditionellen Regelkanon verläßt. Trotzdem habe Schönberg einen wichtigen Beitrag für die Musik geleistet.

„C'est ainsi que les règles établies par Schönberg peuvent enrichir notre écriture musicale en rendant notre sensibilité plus aiguë. Cette technique parlera alors une autre langue que celle de son initiateur, chacun la façonnera selon son tempérament. Car il faut prendre ces règles pour ce qu'elles sont: une difficulté de plus à ajouter à toutes celles que comporte la composition, quelque chose comme ces cadres que se donnent les joueurs de billard trop habiles pour jouer la partie ordinaire. Encore faut-il garder, vis-à-vis d'elles, sa pleine liberté d'action, se réserver le droit d'en violer tout ou partie, dès que l'esprit l'exige“³⁷.

Was Martin also faszinierte, war die Möglichkeit, sich durch eine Reihenanzordnung des chromatischen Totals selber Grenzen zu ziehen, die der schöpferischen Arbeit eine Richtung zu geben vermögen, zugleich aber wollte er seine Entscheidungsfreiheit als Komponist durch eine zu strenge Determinierung des Materials nicht grundsätzlich einschränken lassen — was Schönberg im übrigen auch nicht wollte —, vor allem aber war er nicht bereit, die Verbindung zur Tonalität aufzugeben, die für ihn (wie für Ansermet) unantastbar war. Ansermet war es, der Martins eigenwilligen Gebrauch der Zwölftontechnik auf die vielleicht kürzeste Formel brachte:

„[. . .] wenn er auch die Reihe im melodischen Verlauf verwendet, so beläßt er in seiner Musik doch die Funktion des Basses, den er ähnlich wie Bach in den Reziativen seiner Kantaten behandelt, in denen über einem gegebenen Baß alle möglichen Klänge erscheinen können [. . .] Er benutzt also diese Technik nicht im vertikalen Klangaufbau und hält an der tonalen Harmonik fest“³⁸.

Dieses Verfahren einer melodischen Zwölftönigkeit mit tonaler gebundener Harmonik erprobte Martin in mehreren Werken der dreißiger Jahre, in keinem jedoch so intensiv wie in *Le vin herbé*, dessen glühende Expressivität sich diesem Martinschen „style chromatique“³⁹ verdankt. *Le vin herbé* markiert zugleich einen Kulminationspunkt in Martins Bemühungen, nach dem anfänglichen Anknüpfen an die musikalische Sprache der französischen Moderne um 1900 und einer Phase stark modal geprägter Werke zu einer farbigeren Harmonik zu gelangen, deren Grundlage die chromatische Tonleiter darstellt. In den Werken nach dem Oratorium ist der Gebrauch der Reihentechnik zwar noch zu beobachten, er ist jedoch nicht mehr so exzessiv, sondern wird als ein kompositorisches Verfahren neben anderen Techniken eingesetzt, als „Bereicherung“ einer komplexen musikalischen Sprache. Das gilt auch bzw. gerade für den *Cornet*, dessen Beginn Kurt von Fischer⁴⁰ als Muster der Martinschen Reihenbildung analysiert hat.

³⁷ Frank Martin, *Schönberg et nous*, in: *Compositeur*, S. 110f.

³⁸ Ernest Ansermet/Jean-Claude Piquet, *Gespräche über Musik*, München 1973, S. 20.

³⁹ Bernhard Billeter, *Die Harmonik bei Frank Martin*, Bern 1971 (= *Publikationen der Schweizer Musikforschenden Gesellschaft* II, 23), S. 90.

⁴⁰ Kurt von Fischer, *Frank Martin: Überblick über Werk und Stil*, in: *SMZ* 91 (1951), S. 94f.

Lento $\text{♩} = 56$
mezza voce ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨

Rei-ten, rei-ten, rei-ten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag.

Rei-ten, rei-ten, rei-ten, und der Mut ist so mü-de ge - wor-den und die

Sehn-sucht so groß.

Klarinette *p dolce*

Fagott

Notenbeispiel 1: Abschnitt 1, Beginn

Zu Recht macht von Fischer darauf aufmerksam, daß die hier exponierte Reihe „nicht nur linear-melodisch, sondern in höchstem Maße auch harmonisch“⁴¹ wirkt, wie aus den Dreiklangsgruppierungen *cis'-a'-e'* (= A-dur) und *a'-f'-c'* (= F-dur) zu erkennen ist. Eine Lizenz, die der Komponist sich zugesteht, ist die Wiederholung eines Tons, bevor alle zwölf Töne einmal erklingen sind. Es handelt sich um das *b'* in Takt 10, das Teil einer sequenzierten Wiederholung der ersten drei Takte ist. Das Bedürfnis nach einer melodisch sinnvollen Gestaltung dominiert über die Regelerfüllung, und damit ist zugleich ein kompositorisches Programm formuliert, das für das ganze Werk verbindlich bleibt und sich aus der von Martin proklamierten Handlungsfreiheit des Komponisten ableiten läßt, eine Auffassung vom Komponieren im übrigen, die an die Kompositionsästhetik Schönbergs in dessen freiatonaler Phase erinnert.

Die Erwartung jedoch, daß das gesamte Werk in dieser frei gehandhabten Dodekaphonie komponiert sei, wird durch genaueres Betrachten nicht bestätigt, vielmehr konstituiert sich das Werk durch das ständige Abweichen von diesem Prinzip, das wiederum eine kompositorische Strategie zur Individualisierung der einzelnen Teile des Werkes darstellt. Die Harmonik des achten Abschnitts⁴² etwa ist in ganz anderer Weise aus dem chromatischen Total abgeleitet.

⁴¹ Ebda., S. 95.

⁴² Martin untergliedert sein Werk analog zur Dichtung in durchnummerierte Stücke, die im folgenden ‚Abschnitt‘ genannt werden.

Andante con Moto
♩ = 100

a) b)

Notenbeispiel 2: Abschnitt 8, a) Beginn, b) Ziffer 1

Der erste Takt exponiert ein Zwölftonfeld, das akkordisch strukturiert ist, bei Ziffer 1 dagegen sind die zwölf Töne der chromatischen Skala zu einem melodischen Motiv aufgefächert, das aber, typisch für Martin, deutlich erkennbar an einen Zentralton (*h*) gebunden ist. Hier erscheint Zwölftönigkeit in vergleichsweise rigoroser Form, aber nur hier, in einem Abschnitt, der vom Text her dem Expressionismus nahe steht⁴³.

Ganz anders ist dagegen die harmonische Organisation des zweiten Abschnitts, dessen harmonischer Rahmen von der Akkordfolge *H*-dur — *F*-dur und deren Umkehrung gebildet wird. Aus dem Tritonusverhältnis dieser Akkorde, das als verfremdetes Tonika-Dominant-Verhältnis interpretiert werden könnte⁴⁴, entwickelte Martin die wesentlichen Motive dieses Abschnitts, deren Rahmenintervall jeweils ein Tritonus darstellt. Harmonik und Melodik entwickeln sich hier also nicht aus dem chromatischen Total, das Martin eine Möglichkeit und keine Verpflichtung ist.

Allegretto ♩ = 100

a) b)

Notenbeispiel 3: Abschnitt 2, a) Beginn, b) 3 Takte vor Ziffer 1

⁴³ Die von Martin stammende Überschrift „Der Schrei“ unterstreicht den expressionistischen Charakter zusätzlich. Zur Verwendung des chromatischen Totals im neunten Abschnitt (*Der Brief*) vgl. Harald Kaufmann, *Frank Martins Cornet schreibt einen Brief*, in: *Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik*, hrsg. von Werner Grünzweig und Gottfried Krieger, Hofheim 1993, S. 104ff.

⁴⁴ Anton Weber und Alban Berg verwendeten in der Frühzeit des dodekaphonen Komponierens den Terminus „Dominant-Form“ für die Tritonustransposition der Reihe. Vgl. Hans Oesch, *Webern und das SATOR-Palindrom*, in: *Quellenstudien I. Gustav Mahler — Igor Strawinsky — Anton Webern — Frank Martin*, hrsg. v. Hans Oesch, Winterthur 1991 (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 2*), S. 101ff, vor allem S. 116.

Martins Entscheidung für Rilkes Dichtung war eine Entscheidung gegen den ursprünglichen Plan eines Liederzyklus. Was für eine Art von Werk aber ist Martins *Cornet*? Die Zuordnung zu nur einer Gattung ist genau so unmöglich wie bei Rilkes Dichtung, und Martin selbst verzichtet bezeichnenderweise auf jede Gattungsbezeichnung und gab seiner Komposition den Titel *Die Weise von Liebe und Tod des Cornet Christoph Rilke. Nach dem Gedicht von Rainer Maria Rilke für tiefe Stimme und Kammerorchester*⁴⁵. Am ehesten erinnert das Werk wohl an die Gattung des Orchestergesangs, die ihre Blütezeit im frühen 20. Jahrhundert erlebte⁴⁶. Doch über die Besetzung (Singstimme plus Orchester bzw. Instrumentalensemble) hinaus lassen sich im Grunde kaum Gemeinsamkeiten aufweisen. Martins Gesänge sind keine Lieder, und seinem Werk liegen Texte zugrunde, die zwar „versinfiziert“ sind, zum größten Teil aber unrhythmische Prosa darstellen, was Konsequenzen für die Komposition hatte; zudem fehlt ihnen ein spezifischer melodischer Gestus, der noch in den deklamatorischsten Liedern etwa Hugo Wolfs die Zugehörigkeit zur Gattung des Liedes gewährleisten. Martins Ansatz ist ein anderer, wie schon sein Vergleich mit der *Chanson de geste* erkennen läßt. Ihm geht es um den Erzählcharakter der Dichtung, den er in seiner Komposition erhalten möchte. Für die Konzeption des Werkes hatte dies zur Folge, daß Martin den Gesangspart fast ausnahmslos syllabisch gestaltete und seinen Rhythmus ganz aus der Deklamation entwickelte. Daß ihm, der der deutschen Sprache nicht mächtig war, dies fast durchweg ausgezeichnet gelang, verdankte Martin der Zusammenarbeit mit seiner Frau, die ihm den Text vorsprach und übersetzte und auch die bereits komponierten Teile im Hinblick auf die Deklamation überprüfte⁴⁷.

Programmatisch für diesen Ansatz ist der Beginn des Werkes, der der Solistin allein überlassen ist. Anders als etwa Pászthory und von Klenau, die zunächst mittels Klavier- bzw. Orchestervorspiel ein musikalisches Ambiente schaffen, bevor der Text einsetzt, läßt Martin die Dichtung als unbegleitete ‚Weise‘ in mittelalterlichen Sinn beginnen (vgl. Notenbeispiel 1). Von einer zusammenhängenden Melodie ist hier kaum zu sprechen, eher von einem taktweisen musikalischen Rezitieren, das gleichwohl nicht zusammenhangslos ist. Eine Kohärenz übergeordneter Art schafft die schon besprochene Zwölftönigkeit, strukturell bedeutsam ist aber auch der melodische Neuanfang in den Takten 8 bis 10, in denen Martin den Beginn sequenziert wiederholt. Andere für den Zusammenhang verantwortliche Elemente sind die tonalen Implikationen des diastematischen Verlaufs. Kurt von Fischer hat das *ais* des ersten Taktes als Leitton zum *h* des zweiten Taktes gedeutet und dieses wiederum als Tonika des ersten Abschnitts (und im übrigen des ganzen Werkes) erkannt⁴⁸. In der Tonfolge *a'-f'-c'* (Takt 11 und 12) ist der *F*-dur-Akkord vorbereitet, mit dem, nach Hinzutreten von Klarinette und Fagott, die erste Gesangsphrase einen Abschluß findet.

⁴⁵ Das Werk ist 1944 bei der Universal Edition Wien erschienen. Die Notenbeispiele folgen dem Klavierauszug (UE 11491), der ein Faksimile von Martins Handschrift darstellt.

⁴⁶ Vgl. Hermann Danuser, *Der Orchestergesang des Fin de siècle*, in: *Mf* 30 (1977), S. 425ff; Elisabeth Schmierer, *Die Orchesterlieder Gustav Mahlers*, Kassel 1991 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 38). Eine gewisse Verwandtschaft mit Martins *Cornet* zeigen Othmar Schoecks große Liederzyklen mit Orchester *Elegie* op. 26 (1922/23) und *Lebendig begraben* op. 40 (1926).

⁴⁷ Für diesen Hinweis danke ich Frau Maria Martin sehr herzlich.

⁴⁸ v. Fischer, S. 95.

Martin behält den hier angeschlagenen Erzählgestus bei, auch die Verwendung kleiner Intervallschritte — wie die Syllabik ein Charakteristikum seines Vokalstils — prägen weiterhin die Gestaltung der Gesangsstimme. Um aber der Gefahr der Monotonie zu entgehen, der ein fast einstündiges Werk durch die Beibehaltung des rezitativischen Gestus ausgesetzt ist, hat Martin eine Fülle von Variationsmöglichkeiten im Zusammenspiel von Solisten und Orchester entwickelt. So ist beispielsweise der siebte Abschnitt, die Szene vor dem „großen General Spork“, fast vollständig bestimmt von einer Klangflächenstruktur, deren harmonisches Charakteristikum ein Akkord aus Quinte, großer Septime und Oktave darstellt. Martin verwendet diesen Akkord in verschiedenen Transpositionen sowie in unterschiedlichen rhythmischen Gestalten, dazu deklamiert die Sängerin gleichsam wie in einem opernhaften Accompagnato-Rezitativ.

Molto Largo $\text{♩} = 36$

Endlich vor Spork. Neben seinem Schimmel ragt der Graf.

f — *mf*

Notenbeispiel 4: Abschnitt 7, Beginn

Die strukturelle Dominanz der gesungenen Sprache ist hier eindeutig. Ganz anders verhält es sich dagegen im neunzehnten Abschnitt, in dem das Erwachen des Cornets aus der Liebesversunkenheit und der Brand des Schlosses geschildert werden. Hier dominiert ein motivisch durchstrukturierter Orchestersatz, der den Gehalt der Dichtung, die erregte Atmosphäre mit den hektischen Rufen, aufgreift und auch vor ton-

Allegro Molto $\text{♩} = 152$

Ist das der Mor - gen?

p *mf* *crescendo*

Notenbeispiel 5: Abschnitt 19, Beginn

malerischen Ausbrüchen (Hornsignale, Trommelwirbel) nicht Halt macht. Nach Art des Musikdramas Wagnerscher Provenienz ist die Singstimme in den Orchestersatz integriert, tritt also nicht führend hervor.

Nur ein einziges Mal verläßt Martin den rezitierenden Tonfall, und das nur, weil der Text es zwingend suggeriert. Im vierten Abschnitt geht die Deklamation bei der Stelle „Und das ist ein altes trauriges Lied, das zu Hause die Mädchen auf den Feldern singen“ in eine zusammenhängende Melodielinie über. Martin komponiert dies als „altes Lied“, dessen Archaik von der Harmonik (mit altertümlichen Quartvorhalt in der Kadenz) und der Instrumentation (einem reinen Bläserensemble) mitgeprägt wird.


In seinem Einführungstext zum Werk weist Martin auch darauf hin, daß jeder Abschnitt der Rilkeschen Dichtung „seine eigene Farbe, seinen eigenen Rhythmus“ habe. Der erklärten Absicht des Komponisten, der Dichtung so weit wie möglich zu folgen, entspricht rein äußerlich die Einteilung in separate Abschnitte, die deutlich voneinander abgesetzt sind⁴⁹. Martin hat die Eigenbedeutung der Abschnitte, über deren Grenzen Pászthory und von Klenau geradezu bedenkenlos hinweg komponiert haben, noch dadurch unterstrichen, daß er jedem eine eigene Überschrift gab, die zum Teil aus Textzeilen abgeleitet ist, zum Teil den Inhalt des jeweiligen Abschnitts kurz charakterisiert. Auch die Abschnitte, die aufgrund des dramatischen Zusammenhangs attacca ineinander übergehen (elfter bis fünfzehnter, siebzehnter bis zwanzigster Abschnitt), sind in der musikalischen Faktur voneinander unterschieden, so daß die dichterische Intention, die auf das Fürsichstehen der Abschnitte gerichtet ist, bewahrt bleibt⁵⁰.

Martins Meisterschaft offenbart sich darin, daß es ihm gelingt, die zum Teil sehr heterogenen Gestaltungselemente zu einer künstlerischen Einheit zu binden. Wichtigstes Bindeglied ist die Singstimme mit ihrem beibehaltenen deklamatorischen Erzählgestus. Zusätzlich bedient Martin sich aber einer Fülle von motivischen, harmonischen und rhythmischen Referenzmitteln⁵¹. Das „alte Lied“ etwa kehrt in einer ‚militärisch‘ verzerrten Gestalt an verschiedenen zentralen Stellen wieder⁵², zuletzt in dem Moment, in dem der Cornet durch die Säbel der Heiden den Tod findet (im zweiundzwanzigsten Abschnitt). Martin läßt auf diese Weise überaus eindringlich deutlich werden, wie der Krieg eine nur noch in der Erinnerung intakte Welt, wie sie im Lied evoziert wird, zunächst verzerrt und schließlich ganz zerstört, eine Erfahrung, die während der Entstehungszeit des Werkes bittere Gegenwart darstellte.

Weniger auffällig ist die Wiederkehr bestimmter Akkordfolgen, die Verbindung von *fis*-moll und *F*-dur etwa (vgl. Notenbeispiel 1, Takt 13/14), die mehrfach in transponierter Gestalt begegnet⁵³ und den besonderen ‚Ton‘ des Werkes mitprägt, am eindrücklichsten wohl am Schluß, der insgesamt eine Reprise von bereits Gehörtem bringt. So erklangen etwa die chromatischen Akkordfolgen (vgl. Notenbeispiel 6).

⁴⁹ Martin streicht allerdings Rilkes Abschnitte 4, 5, 7 und 19.

⁵⁰ Vgl. die bereits besprochene Behandlung der Harmonik.

⁵¹ Hierzu gehört etwa der im zweiten Abschnitt eingeführte lombardische Rhythmus  der sehr häufig als Klangsymbol kriegerischen Geschehens begegnet.

⁵² Z. B. Abschnitt 5, Ziffer 1, Abschnitt 6, Ziffer 10, Abschnitt 10, Schluß; Abschnitt 12, Ziffer 2 sowie Abschnitt 22, Ziffer 5.

⁵³ Vgl. Abschnitt 2 bei „Aber man ist so müd“

Più Lento $\bullet = 66$

dolce, non troppo

Notenbeispiel 6: Abschnitt 23, Ziffer 1

— auch sie ein Beispiel für Martins differenzierte und vielfältige Verwendung des chromatischen Totals — bereits bei Ziffer 1 des ersten Abschnitts sowie im zehnten Abschnitt, in der Mitte des Werkes also, vor dem für den Handlungsverlauf so wichtigen Eintritt ins Schloß. Die Wiederaufnahme dieses Motivs führt das Werk auf seinen Beginn zurück und evoziert noch einmal die schmerzliche Tristesse des Beginns. Die diatonische Akkordfolge *cis*-moll — *C*-dur (dann *c*-moll — *H*-dur), eine Transposition der oben erwähnten Akkordprogression, erhält in diesem Zusammenhang eine neue, gleichsam ungehörte Expressivität, die nicht ohne weiteres aus dem Traditionsbezug auf die Tonalität zu erklären ist, sondern eine genuine Eigenleistung Martins darstellt. In ihrer lapidaren Schlichtheit bildet diese Art der Harmonik den kongenialen Hintergrund zu letzten Worte der Dichtung: „Dort hat er eine alte Frau weinen sehen“.

Auch Martins Vertonung hat aus Rilkes *Cornet* ein neues Werk werden lassen, und durch die Musik werden auch hier (wie in anderen Vertonungen) Freiräume der Phantasie in einer Weise ausgefüllt, die der Dichter wohl als unzulässige Einengung seines Werkes empfunden hätte. Martin war sich dessen bewußt und hat sich daher dem Text mit Respekt genähert, doch hatte er bei aller Hochachtung vor Rilke doch den größten Mut zur Eigenständigkeit, ohne den wahre Kunst nicht gelingen kann:

„Ohne es zu wollen, halte ich mich an meinen Text, und das zwingt mich, unbedingt nur wertvolle Texte und folglich auch bekannte Texte zu wählen. Muß ich mich deshalb entschuldigen? Tatsächlich trage ich allein das Risiko der Stoffwahl. Man bringt keinen Menschen um, wenn man sein Porträt malt. Und je bekannter das Modell ist, um so weniger kann man ihm schaden, wenn man es auf seiner Leinwand entstellt: der Maler allein muß die Folgen tragen. Darum also habe ich Rilkes ‚Cornet‘ gewählt [...]“⁵⁴.

⁵⁴ Martin, *Warum ich Rilkes „Cornet“ vertont habe*, S. 308.

Das „nette Spiel“ der Polytonalität Zur Wahlverwandschaft zwischen Darius Milhaud und Paul Hindemith

von Jens Rosteck, Paris

„Autant de compositeurs, autant de polytonalités différentes. Il serait intéressant d'étudier toutes les formes que prend la polytonalité chez les principaux musiciens contemporains . . .“¹

Milhaud (1923)

Mit keinem anderen Komponisten ist Darius Milhaud, der als „Erfinder der Polytonalität“ gelten kann, so häufig in Verbindung gebracht worden wie mit Paul Hindemith. Beide gehören annähernd der gleichen Generation an und weisen in ihrem Schaffen, ihrer Entwicklung, ihrem persönlichen Schicksal und hinsichtlich der nationalen musikgeschichtlichen Stellung in ihren Heimatländern tatsächlich erstaunliche Parallelen und Korrespondenzen auf.

Außerdem verband sie in den zwanziger und dreißiger Jahren eine enge freundschaftliche Beziehung, die durch mehrere Besuche Milhauds in Deutschland zustande kam und sich später vertiefte.

Einer Bestandsaufnahme ihrer kompositorischen Wesensverwandschaft, mit der den in der Sekundärliteratur vielbeschworenen, aber nie überprüften Wechselbeziehungen im Detail nachgegangen werden soll, schließt sich eine Rekapitulation der unterschiedlichen theoretischen Herleitungen der Polytonalität und ihrer Realisierung an. Besonderes Augenmerk richtet sich dabei auf die Kammermusik von Hindemith und Milhaud. Ausgeprägte Experimentierfreude und rascher Paradigmenwechsel kennzeichneten gerade diese Werkgruppe der beiden Pragmatiker, in besonderem Maße zu Beginn der zwanziger Jahre.

I. Parallelen der Werkentwicklung

Bei beiden begann die musikalische Ausbildung nicht am Klavier, sondern an einem Streichinstrument (Violine bzw. Viola), und das außerordentliche Interesse an der Kammermusik ging hier wie dort nicht zuletzt auf das langjährige Mitwirken in Streicherquartett-Ensembles zurück: Hindemith war Bratscher des Rebner- wie des Amar-Quartetts, Milhaud rief nach seinem Violinunterricht bei Léo Bruguier in Aix-en-Provence und bei Henri Berthelier in Paris dort ein Streichquartett² mit Kommili-

¹ Darius Milhaud, *Polytonalité et Atonalité*, in: *La Revue Musicale* 4 (1923), S. 40; wieder abgedruckt in: *Notes sur la musique. Eine Auswahl von Milhauds musiktheoretischen Schriften*, hrsg. von Jeremy Drake, Paris 1982, S. 184.

² Vgl. D. Milhaud, *Notes sans musique*, Paris 1949, S. 34.

tonen ins Leben, nachdem er schon in Aix mit Freunden seines Lehrers Quartette gespielt hatte. 1905 war die gemeinsame Erarbeitung des Debussy-Quartetts für den Dreizehnjährigen eine „Offenbarung“³.

Daraus resultierte bei beiden, wenngleich sicher von höchst unterschiedlichen Prämissen ausgehend, die Einsicht, daß es weniger auf virtuos konzipierte, als auf leichter spielbare und für den Amateurmusiker zugänglichere neue Kammermusik ankomme. Die Anforderungen an die technische Versiertheit ihrer Interpreten bleiben demnach — von eklatant schwierigen Einzelwerken einmal abgesehen⁴ — eher gering, „the individual parts generally have a diatonic simplicity and clarity that offer few difficulties to the player of even the most moderate technical ability or the most limited experience of and sympathy with modern music“⁵.

Im Schaffen beider Komponisten verteilt sich die Quartettkomposition relativ gleichmäßig, läßt man außer acht, daß Hindemiths sieben Quartetten achtzehn von Milhaud gegenüberstehen. Die frühen Quartette entstehen zunächst in rascher Folge mit einem qualitativen Höhepunkt Anfang der zwanziger Jahre (bei Hindemith mit den Quartetten op. 23 und 32, bei Milhaud mit dem *Fünften Quartett* op. 64); danach wird das Quartett zugunsten anderer kammermusikalischer Gattungen vernachlässigt und erst später wieder aufgegriffen, spielt aber in den letzten Lebensjahrzehnten keine Rolle mehr: Hindemiths letzte Quartette entstanden nach einer Pause von 20 Jahren 1943 und 1945; auch Milhaud beendete sein letztes Quartett rund 20 Jahre vor seinem Tode, während die ersten sieben kontinuierlich hintereinander geschrieben wurden. Die Kompositions-„Lücke“ umfaßt bei ihm die Jahre 1925—1932.

Neben der Vorliebe für das Komponieren für alle kammermusikalischen Besetzungen — kaum eine Instrumentenkombination blieb bei Milhaud oder Hindemith unberücksichtigt — verbindet beide auch ein Hang zum ‚quantitativen‘ Schreiben, was das Qualitätsgefälle zwischen Einzelwerken wie auch die daraus erwachsende Unübersichtlichkeit der Werke der beiden Komponisten insgesamt (und die Schwierigkeit, ihren Personalstil eindeutiger zu bestimmen) erklären könnte. Dieser Aspekt findet in der Forschungsliteratur, die sich bisher mit der Komparabilität des Schaffens von Milhaud und Hindemith auseinandersetzt, deutlich ihren Niederschlag.

Für Mason beweist Milhaud vor allem in seiner Kammermusik „despite the complete dissimilarity of his idiom, many of the same virtues and limitations as Hindemith. He has Hindemith’s facility for endlessly turning-out excellent, workmanlike music that often seems to lack any really compelling musical inspiration, but is nearly always satisfying — especially to play“⁶.

Der Hinweis auf das handwerklich-spielerische Element, auf das Musikantentum Milhauds und Hindemiths, dessen Folge ein riesenhafter, ungebändigter Ausstoß von Werken war — er verhinderte die Chancen relativer Bekanntheit von Einzelkompositionen — findet sich auch in Hanspeter Krellmanns Aufsatz *Der französische*

³ D. Milhaud, *Noten ohne Musik*, München 1962, S. 20.

⁴ Das gilt in besonderem Maße für Hindemiths Frühwerk.

⁵ Colin Mason, *The Chamber Music of Milhaud*, in: *MQ* 43 (1957), S. 327

⁶ Ebda., S. 326.

Hindemith wieder, wenn er schreibt: „Vieles hatten die beiden in der Tat gemeinsam: die (manchmal zu) leichte Hand beim Schreiben, die Liebe fürs Feingliedrige wie fürs Opulente, ein eigenwilliges Gefühl für Qualität, aber auch den kaum zu bezähmenden Drang, sich in Quantitäten zu übernehmen“⁷. Weiterhin verbinde beide ein musikgeschichtlicher Skeptizismus gegenüber der (imaginären) Traditionsreihe Beethoven — Brahms — Wagner — Schönberg und der Unwille, an eines dieser Vorbilder anzuknüpfen: Ihre Musik sei „nicht vom avantgardistischen Streben der Wiener Schule infiziert“⁸ gewesen.

Edwin Evans akzentuiert die Problematik der ‚Überproduktion‘ ebenfalls. Er wendet diesen Gedanken aber, insbesondere im Hinblick auf Milhauds Kammermusik, ins Positive: „Milhaud’s chief characteristic is the fluency of his technique, which has at times been a danger. In chamber music, however, he has maintained a constant high level“⁹. Andererseits läßt sich auch Christopher Palmers Diktum über die Grenzüberschreitungen in der Musik Milhauds ohne Einschränkung auf das Werk Hindemiths anwenden: „Milhaud was one of these composers who succeeded in crossing the borderline between popular or traditional music and serious music. His aim in this may have been to find a broader, less exclusive and inhibiting framework“¹⁰.

Die Liste der Parallelen und Gemeinsamkeiten ließe sich noch weiterführen. So repräsentiert die Kammermusik der beiden Komponisten nicht nur in besonderem Maße die wesentlichen Merkmale ihres Personalstiles. Sie ist auch frei von gesamtulturellen zeitgenössischen Einflüssen, die Milhaud wie Hindemith, beide Vertreter der musikalischen Avantgarde ihres Kulturraumes, in anderen Werkbereichen wie selbstverständlich aufnahmen.

Es läßt sich der Hang zu absurden Werkinhalten und Textvorlagen nennen (etwa Milhauds Liederzyklus *Machines agricoles*, Hindemiths Vertonung von Franz Bleis *Das Nusch-Nuschi*), aber auch das Engagement für den Expressionismus: Milhaud dirigierte mehrfach *Pierrot Lunaire*, erstmals in Frankreich und sogar in direktem Wettstreit mit Schönberg; Hindemith schrieb Opern zu Vorlagen von August Stramm und Oskar Kokoschka. Überhaupt wirken Milhauds drei provokative *opéras-minute*, die er zum Teil als Auftragswerke für die von Hindemith initiierten Donaueschinger Musiktage schrieb¹¹, wie ein Nachhall auf Hindemiths Skandal-Triptychon der opera

⁷ Hanspeter Krellmann, *Der französische Hindemith*, in: *Musica* 28 (1974), S. 469f.

⁸ Ebda., S. 469.

⁹ Edwin Evans, *Milhaud*, in: *Cobbett’s Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Bd. 2, Oxford 1963, S. 140.

¹⁰ Christopher Palmer, *Milhaud at 80*, in: *MT* 113 (1972), S. 861. Weitere Anspielungen auf die stilistische Nähe und wechselseitige Beeinflussung der beiden Komponisten sind nachzulesen in: Andres Briner, *Paul Hindemith*, Zürich/Mainz 1971, bes. S. 57, 67, 87ff.; Geoffrey Skelton, *Paul Hindemith, the man behind the music*, London 1975, S. 91, 162, 286; und in der Dokumentation von A. Briner, Dieter Rexroth und Giselher Schubert, *Paul Hindemith — Leben und Werk in Bild und Text*, Zürich/Mainz 1988. Themenschwerpunkte sind dabei überwiegend die Kurzopern, die Laienmusik, Milhauds Autobiographie und beider Begegnungen während mehrerer Jahrzehnte.

¹¹ Zusammen mit dem Diplomaten, Lyriker und Gelegenheitsschriftsteller Henri Hoppenot (1891—1980) entwickelte Milhaud mit *L’enlèvement d’Europe* op. 94 (1927) sowie *L’abandon d’Ariane* und *La délivrance de Thésée* op. 98 und 99 (1928) drei Miniaturopern, in denen vollständige griechische Schauspiele, zu „dramatischen Atomen“ verdichtet und ironisch verkürzt, innerhalb weniger Minuten abrollen. Milhaud schrieb sie für das Kammermusikfest Baden-Baden (UA: 17. Juli 1927 unter Ernst Mehlich, zusammen mit Kurzopern von Ernst Toch, Kurt Weill und Hindemith — *Hin und zurück*) und für eine erste integrale Aufführung in Wiesbaden (UA: 20. April 1928 unter Josef Rosenstock in einer Inszenierung des progressiven Intendanten Paul Bekker).

12, 20 und 21. Archaisierende, einzelne Genres parodierende Libretti stehen hier den antikisierenden Vorlagen bei Milhaud gegenüber. Textdichter waren jeweils die prominentesten oder umstrittenen zeitgenössischen Literaten. Ein Unterschied mag in dem Umstand bestehen, daß Hindemiths frühe Opernkomposition schon eine erste Form der Rezeption und keine direkte Zusammenarbeit zwischen Komponist und Librettist darstellte wie im Falle Milhaud/Claudé bzw. Hoppénot oder Cocteau. Die Analogien erstrecken sich bis zur gemeinsamen Wahl der Textautoren: Die für Milhauds Entwicklung wichtige und lebenslang prägende Zusammenarbeit und Freundschaft mit Paul Claudé führte u. a. auch zur Auseinandersetzung Hindemiths mit Werken des französischen Dramatikers: 1953–55 verfaßte er seine dreiteilige Orchesterkantate *Ite angeli veloces* nach der Vorlage des Hauptvertreters eines *Renouveau Catholique*.

Die Hinwendung zur großen Oper bei Hindemith (*Cardillac*, *Neues vom Tage*, *Mathis der Maler*) ab 1925 bis zu seinem Lebensende korrespondiert mit der Milhauds, z. B. seiner Südamerika-Trilogie *Colomb — Maximilien — Bolívar*. *Christophe Colomb* wurde am 5. Mai 1930 im Beisein Hindemiths an der Berliner Staatsoper Unter den Linden durch Erich Kleiber, Franz Ludwig Hörth (Inszenierung, Regie der in die Opern eingblendeten Filmszenen) und Panos Aravantinos (Bühnenbild) uraufgeführt. Dieses Ereignis, letzte Großtat während der Kulturägypte in der zu Ende gehenden Weimarer Republik vor der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, geriet zu einem Politikum, das auch die zeitgenössische Musikkritik in zwei Lager spaltete. Während die einen Zustimmung und Begeisterung bekundeten, hieß es z. B. in der Rezension von Fritz Stege, einem Schriftleiter der *Zeitschrift für Musik*, Milhauds Oper sei eine „Irrenhausmusik“ und verwende „kurze, mißtönende Motive, die bis zum Ekel“ wiederholt würden. Weiterhin spricht er von „Katzengeschrei“, einem „Gipfelpunkt von Häßlichkeit“, einem „Komposthaufen nach Milhaud’schem Muster“. Die Premiere, zeitweilig von paramilitärischen, der NSDAP zuzurechnenden Störtrupps mit tumultartigem Protest erheblich beeinträchtigt, wäre nach Steges Worten „besser einem deutschen Komponisten zugute gekommen“¹².

Im gleichen Aufsatz wird die Uraufführung von Hindemiths *Konzertmusik für Solo-bratsche und großes Kammerorchester* abqualifiziert und die Dirigententätigkeit Erich Kleibers aufs schärfste kritisiert. Alle drei Wertungen erlauben einen Einblick in die erhitzte nationalistische Stimmung zu Beginn der 30er Jahre. Einer angeblichen ausländischen bzw. jüdischen „Okkupation der Kulturszene“ wurde der Kampf angesagt.

1927 schließlich spielte der Filmkomponist Hindemith an der Seite von Madeleine und Darius Milhaud, der gleichfalls eine Reihe von Filmmusiken verfaßte — genannt seien nur die Hindemith gewidmeten *Actualités* (erstmalig im Folgejahr anlässlich des Festivals Baden-Baden zu hören) — in Hans Richters experimentellem Kurzfilm *Vormittagsspuk*¹³.

Milhauds Bewunderung für Hindemith ist belegt: „Oui, j’admire beaucoup Hindemith [. . .]. Paul est un sage, un grand maître, un penseur qui a réussi dans tous les

¹² Fritz Stege, *Berliner Musik*, in: *ZfM* 97 (1930), S. 466.

¹³ Vgl. dazu D. Milhaud, *Ma vie heureuse*, Paris 2. Aufl. 1987, S. 167f.

genres (même dans celui, si difficile, de la musique pour amateurs!). Son opéra *Mathis est une grande œuvre*¹⁴.

Bezeichnenderweise wird Hindemith von Milhaud nicht als Komponist im Sinne einer an die Chromatik anknüpfenden „tradition allemande“, sondern als Individualist aufgefaßt, ohne Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe empfunden. Ihm widmete er sein *Erstes Konzert für Viola und Orchester*, das Hindemith am 5. Dezember 1929 im Concertgebouw Amsterdam unter der Leitung von Pierre Monteux uraufführte. Madeleine Milhaud übersetzte einige der Libretti von Hindemiths Opern ins Französische¹⁵. Hindemith wiederum unterstützte Milhaud während seiner Besuche in Deutschland durch die Vermittlung von Kompositionsaufträgen, das Aufführen seiner Werke — schon das Amar-Quartett spielte öffentlich Quartette von Milhaud —, Einladungen zu bedeutenden Musikfesten und trug so nicht unwesentlich zu einem größeren Bekanntheitsgrad seines Kollegen außerhalb Frankreichs bei.

Nur die Zeiträume ihrer akademischen Lehrtätigkeit wichen voneinander ab: Hindemith hatte seinen Lehrstuhl an der Berliner Musikhochschule in den Jahren vor dem Dritten Reich und seiner späteren Verfemung inne, die ihn schließlich ins Exil zwang. Milhauds Lehrtätigkeit am kalifornischen Mill College und in Tanglewood fiel dagegen in die Jahre nach seiner (relativ späten) Emigration aus Frankreich in die Vereinigten Staaten. Hindemith wurde später Professor für Musiktheorie in Yale; Milhaud hielt neben der Nachkriegsprofessur in Paris die Verpflichtungen in seiner Wahlheimat Mills gern aufrecht.

Dazwischen lag für beide das gemeinsame Schicksal, in ihren Heimatländern unerwünscht gewesen und verfolgt worden zu sein. Später gehörten sie nicht mehr zu den Komponisten, an die man nach 1945 wie selbstverständlich anknüpfen wollte. So wirkte sich das Exil während des Nationalsozialismus bzw. der deutschen Besetzung Frankreichs nicht unwesentlich auf den Verlauf der Nachkriegsrezeption der beiden wesensverwandten Komponisten aus, deren Alterswerk nur eine bescheidene Beachtung fand, gemessen an den Skandalen und dem Aufsehen, das ihre Werke ab 1920 erregt hatten und mit dem man in den Jugendjahren ihre Namen verband.

II. Hindemiths Gegenposition zur Polytonalität in der „Unterweisung“

Das besondere Augenmerk sei nunmehr auf eine Periode in Hindemiths Frühwerk gelenkt, in der er — wie zeitgleich außer ihm nur noch Strawinsky — als ein Verfahren unter mehreren auch polytonale Techniken anwendete. Als Beispiele seien hier die jeweils dritten Sätze seines *Streichquartetts* op. 22 und der *Kammermusik Nr. 1* (op. 24,1) gewählt, die ungefähr demselben Entstehungszeitraum (1921/22) zuzu-

¹⁴ D. Milhaud, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris 1952, S. 71.

¹⁵ Dies ergibt sich u. a. aus Passagen im Briefwechsel Benn — Hindemith, vgl. dazu P. Hindemith und Gottfried Benn, *Briefwechsel*, Bd. 3 der Briefe Gottfried Benns, hrsg. von Ann Clark Fehn, Wiesbaden/München 1968.

rechnen sind; jener fällt außerdem mit Milhauds intensiver Auseinandersetzung mit der Polytonalität zusammen¹⁶.

Angesichts dieser beiden Sätze ist Hindemiths spätere radikale Abkehr von polytonalen Prinzipien um so bemerkenswerter. Sie findet im theoretischen Teil der *Unterweisung im Tonsatz* ihren Niederschlag. In der 1. Auflage seiner grundlegenden Schrift von 1937 weist er auf eigene Kompositionen hin, auf die sich seine zuvor entwickelte und ausführlich exemplifizierte Lehre anwenden ließe: Dabei werden die opera 25 bis 44 seines Schaffens ausgespart, in der einige seiner berühmtesten und wichtigsten Werke enthalten sind, so z. B. mehr als die Hälfte der Kammermusiken, die Erstfassungen des *Marienlebens* und das *Cardillac* sowie die Streichtrios. Somit können aber op. 22 und op. 24,1 mit durchgängig polytonalen Passagen als Belege für eine Theorie gelten, die — im Zusammenhang mit einer weit ausholenden Polemik gegen Atonalität und Dodekaphonie — der Polytonalität eine entschiedene Absage erteilt:

„Noch ein Schlagwort aus der Nachkriegszeit: Polytonalität. Das nette Spiel, zwei oder drei Tonarten zugleich nebeneinander herlaufen zu lassen und damit neue harmonische Wirkungen zu erzielen, ist für den Komponisten zwar sehr unterhaltsam, der Hörer kann den verschiedenen tonalen Abläufen aber nicht folgen, da er jeden Einzelklang doch immer wieder auf das Fundament bezieht — und damit ist die Zwecklosigkeit des Bemühens erwiesen. Jeder Klang kann ja nur einen Grundton haben, es ist unmöglich, droben in den Akkorden sich noch weitere Grundtöne vorzustellen. [...] Den [...] Gesamtklang beurteilt das Ohr und fragt nicht danach, auf welche Weise und mit welchen Absichten er übereinandergestellt ist. [...] Auch die Polytonalität [ist] als Arbeitsprinzip einer harmonischen Setzweise abzulehnen“¹⁷.

Hindemiths Polemik steht im Zusammenhang mit einer generellen Verurteilung zeitgenössischer Techniken, die sich aus dem „kritiklose[n] Anbeten der götzenhaften temperierten Klavierstimmung“ abgeleitet hätten. Er habe als Mitglied eines Streichquartett-Ensembles, der dort „die feinsten Reize [...] [sich] der Kommaverschiebung bedienenden Spiels“ auskostete, zur Überzeugung kommen müssen, „daß es keine atonale, die Tonverwandtschaften verneinende Musik geben kann“ und sie deshalb verworfen.

¹⁶ In seinem Essay *Polytonalité et Atonalité* hatte Milhaud erstmals den Versuch unternommen, Prinzipien der Polytonalität zu diskutieren und das Kompositionsverfahren an Beispielen zu belegen. Der Aufsatz entstand nach den paradigmatischen Werken *Cinq études pour piano et orchestre* op. 63 (1920) und dem *Fünften Quartett* und betrachtet die eigene Entwicklung aus der Rückschau. Neben Rechenbeispielen, in denen die Fülle polytonaler Kombinationsmöglichkeiten per Multiplikation nachgewiesen wird, und Zitaten aus Werken von Koechlin und Strawinsky, definierte Milhaud Polytonalität als konsequente Weiterführung einer, in der lateinischen Tradition wurzelnden „mélodie essentielle“, mit der eine polymelodische Textur zur Grundlage eines mehrstimmigen, kontrapunktisch orientierten polytonalen Tonsatzes werde. Atonalität wird weder abgelehnt noch abgewertet, sondern als evolutionär „gleichrangiges“ kompositorisches Verfahren begriffen. Sie sei aus der germanischen Tradition des „chromatisme“, charakterisiert durch den Willen zur kontinuierlichen Veränderung des tonalen Materials, erwachsen. Basis sei dort eine „superposition des notes étrangères“ im Verhältnis zum Grundton, die eine Emanzipation aller zwölf Einzeltöne der chromatischen Skala zur Folge gehabt habe. Die Diatonik der lateinischen Tradition, fußend auf der absoluten Affirmation der Dur-Moll-Tonalität, münde dabei unweigerlich in die Polytonalität, in der mehrere tonale Zentren oder Melodien gleichrangig übereinandergeschichtet werden. Milhaud ließ dabei außer acht, daß er selbst zuweilen auf modale Wendungen zurückgriff, vorzugsweise auf den lydischen Modus.

¹⁷ Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz. I: Theoretischer Teil*, neue, erweiterte Auflage, Mainz 1940, S. 187.

Die Tendenzen der von ihm als „un-“ bzw. „anti-tonal“ bezeichneten Musik erwachsen aus einer „Geringschätzung der Tonalität“, die auf einer egalisierenden, den Höreindruck verfälschenden „Gleichberechtigung der Töne, wie sie uns in den Klaviertasten als Hilfsmittel zur Bewältigung des Tonreiches [. . .] selbst entgegentritt“¹⁸, beruhe. Im Vergleich zu diesen, im deutschen Kulturraum mit seiner Theorie konkurrierenden Kompositionstechniken, die sich zum Entstehungszeitraum der *Unterweisung* durchzusetzen begannen, lag ihm die Polytonalität näher, zumal in ihr die Dur-Moll-Tonalität, erweitert um chromatische Stufen, unangetastet bleibt.

Doch tatsächlich lassen sich Hindemiths analytische Kategorien — Stufengang, übergeordnete Zweistimmigkeit, Führungstöne usw. — nur schwer in Einklang mit einer Polytonalität Milhaud'scher Prägung bringen, für die durchaus ein nur auf eine Stimme bzw. eine Tonart bezogener Grundton vorstellbar ist, der mit den Grundtönen anderer Stimmen (Tonarten) in Konkurrenz tritt. Daß Hindemith von einem Klang spricht, verdeutlicht sein Interesse an dem Phänomen Polytonalität als einem primär vertikalen Vorgang, wobei die lineare, kontrapunktische Verknüpfung der übereinander gestellten Tonarten nur eine untergeordnete Rolle zu spielen scheint. Als bemerkenswert erweist sich hingegen der deutliche Akzent, den Hindemith auf das — den Gesamtklang beurteilende — Ohr des Hörers und dessen Reaktion legt, womit er das Verfahren als ganzes vor allem seiner ästhetischen Wirkung wegen verwirft.

Die Verständlichkeit für den Rezipienten erscheint demnach vorrangig gegenüber dem experimentellen Wert, den eine neue Technik für den Komponisten besitzen mag. Dabei mögen negative oder wenig befriedigende Erfahrungen mit eigenen polytonalen Werken von Belang gewesen sein. Deutlich wird jedoch, daß — hinsichtlich der theoretischen Stellungnahmen — hier die Gemeinsamkeiten zwischen Hindemith und Milhaud enden (wenngleich sich auch letzterer stets gegen eine allzu systematische Anwendung verwahrte).

Dabei sah noch Hans Heinrich Stuckenschmidt in jenen Jahren Hindemith als potentiellen Vermittler zwischen den sich zusehends polarisierenden Musikzentren¹⁹: der immer dogmatischer werdenden Wiener Schule und dem unbekümmerten, unorthodoxen stilistischen Pluralismus der Pariser Komponisten, als deren Mittelpunkt er Strawinsky und den Neoklassizismus ausmachte.

III. Anwendungsbeispiele polytonaler Verfahren in der Kammermusik Hindemiths

Ein Blick auf die ersten Takte des Duettes zwischen Klarinette und Flöte im — mit *Sehr langsam und mit viel Ausdruck* überschriebenen — dritten Satz aus der *Kammermusik Nr. 1* zeigt, abgesehen vom ständig wechselnden Taktmaß (die Taktstriche

¹⁸ Ebda., S. 184ff.

¹⁹ Hans Heinrich Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Frankfurt/M. 1951. Dazu heißt es auf S. 262: „Selbst die Folkloristen [], vor allem Bartók, stehen zwischen Schönberg und Strawinsky, dem einen oder dem anderen näher. Einen Ausgleich der beiden Ordnungen [] stellt erst die nächste Generation her. Und immer erweisen sich als die fruchtbarsten Kräfte dieser zweiten Neutöner-Generation Paul Hindemith und Darius Milhaud.“

fungieren nur noch als ‚ordnende‘ Grenzzlinien), durchaus deutliche Parallelen zur Schreibweise Milhauds:

The musical score consists of two systems. The first system has three measures. The top staff is for Flöte, starting with a whole rest in measure 1, then a melodic line in measure 2, and a triplet in measure 3. The bottom staff is for Klarinette, starting with a melodic line in measure 1, a triplet in measure 2, and a melodic line in measure 3. The second system has three measures. The top staff continues the Flöte line with a triplet in measure 1 and a melodic line in measure 2. The bottom staff continues the Klarinette line with a melodic line in measure 1 and a melodic line in measure 2. The score is marked 'Sehr zart' and includes time signatures of 5/4 and 4/4, and key signatures of D major and C major.

Notenbeispiel 1: Takt 1—6

- die lineare, kontrapunktische Konzeption bereits in der Zweistimmigkeit (hier als Imitation mit verschobener Einsatzfolge),
- die von Quint- und Quartintervallen bestimmte Melodik,
- der Kleinsekundabstand zwischen den exponierten Tonarten (*D-* und *Cis-*dur) sowie
- die formale Anlage des gesamten Satzes: Auf ihn sind traditionelle Formkriterien schwer anwendbar, er weist insgesamt eine variierte Dreiteiligkeit auf.

Dennoch scheint der Tonsatz als nicht auf ständige Dissonanzreibungen hin disponiert; auf den Taktschwerpunkten ergeben sich sogar relativ oft Konsonanzen. Neben dieser offensichtlichen Vermeidung von Dissonanzhäufungen, die für Milhaud als wenig charakteristisch gelten kann, erweist sich auch das imitatorische Geschehen, die notengetreue Wiederholung einer längeren, thematisch geprägten Wendung, als untypisch für das Milhaud'sche Verfahren, mehrere verschiedene, kurze stimmeigene Linien zu einem polymelodischen Satz zusammenzufügen.

Daß Hindemiths polytonale Verfahrensweise nicht von einer polymelodischen Grundlage ausgeht, verdeutlichen gleichfalls die Anfangstakte aus op. 22 (3. Satz).

Der Einsatz von Dämpfern und die Spielanweisungen *pizzicato* und *pianissimo* (zeitgleich) in den Unterstimmen mildern die Schärfe des Dissonanzgrades zwischen den beiden, sich im Tritonus-Abstand bewegenden Tonarten *Fis-* (später *A-*) und *C-*dur erheblich. Den Stimmen werden paarweise Melodie- und Begleitfunktionen zugeschrieben, wodurch die Melodie der führenden Stimmen gegenüber der monotonen Viertelbewegung in Viola und Cello noch dominierender ins Bewußtsein gerückt wird.

Mit Dämpfern. Ruhige Viertel. Stets fließend.

Viol.1
Viol.2
Viola
Cello

pp
pizz.
ppp
pizz.

C
Fis
A
d
A
G
c
Fis
fis
C
D
DES

Notenbeispiel 2: Takt 1–9

Der Einsatz der später hinzutretenden 1. Violine ist wiederum imitatorisch konzipiert, so daß sich der vierstimmige Satz auf Zweistimmigkeit reduzieren läßt. Sie wurde auf jeweils zwei Instrumente verteilt; ihr polytonaler Charakter manifestiert sich vor allem in vertikaler Bewegungsrichtung. Der Wechsel der miteinander kombinierten Tonarten vollzieht sich derart rasch, daß sie sich im einzelnen nicht entfalten können. In den Takten 7/8 stehen sie ohnehin ‚nur noch‘ in Dominantrelation zueinander (C₇, G₇, D-dur). Somit wird vorübergehend ein verbindlicherer, sozusagen ‚mono‘-tonaler Bezugsraum eröffnet.

Das hartnäckige Beharren auf der (die Zuordnung zum Tongeschlecht verweigern) Quinte — in Gestalt eines Zweiklanges, der als repetierbares Fortspinnungsmotiv eingesetzt wird — ist wesentlicher Bestandteil der Einzelstimmen-Gestaltung. Er rückt Hindemith, wie auch im energischen Kopfsatz der *Sonate für Cello solo* op. 25,3 zu beobachten, dicht an die Auffassung Milhauds heran. Es wird noch zu zeigen sein, daß in dessen Vorstellung von Tonalität mit dem Quintraum bereits die Exposition einer bestimmten Tonart abgeschlossen ist, während Sexte, Septime und darüber hinausgehende Intervalle nur noch unwesentlich zu ihrer Verdeutlichung beitragen.

Weiterhin ist bemerkenswert, daß die oben gestreiften Beispiele aus Hindemiths Kammermusik aus *Langsamen* Sätzen stammen, die sich für die Anwendung

polytonaler Verfahren offenbar besonders eignen. Wenngleich bei Hindemith keine längere Ausbreitung einzelner Tonarten bzw. stimm e i g e n e r Melodien angestrebt ist, so führen doch bei Milhaud die langsamen Sätze in besonderem Maße die Vielfalt polytonaler Anordnungsmöglichkeiten vor Augen.

IV. „Mittlere Musik“: Milhauds Viertes und Sechstes Quartett

Am Beispiel des Gefalles zwischen Milhauds *Fünftem* und *Viertem Quartett* (anspruchsvolle Modellkomposition mit systematischer Anwendung der Polytonalität, beiläufige Kürze) hat Hermann Danuser in einem allgemeineren Zusammenhang den Funktionswechsel der Gattung Streichquartett der um 1920 hervortretenden Komponisten exemplifiziert.

Die Projektion aller kompositionstechnischen Ansprüche auf den strengen vierstimmigen Satz des Streichquartettes, wie sie für Musiker in Anlehnung an klassische Ideale letztlich noch um die Jahrhundertwende bestand und als essentielle Ausdrucksform individuellen musiksprachlichen Denkens noch für Schönberg oder Bartók bindend gewesen ist, sei zugunsten der Vorstellung von einer „mittleren Musik“ aufgehoben worden, für die ein Primat des „hohen Stils“ nicht mehr zwingend war: „Die Komponisten der jungen Generation [...] verzichteten nicht etwa auf das Streichquartett, sondern modifizierten es [...]: Sie enthoben auch diese Gattung ihrer Stilhöhenregelung und öffneten sie, gleich anderen Besetzungsarten, der Spontaneität einer kompositorischen Erfindung, die sich vom gattungsgeschichtlichen Zwang zur komplexen Durchgestaltung der musikalischen Faktur befreit fühlte“. Beispielhaft für diese Entwicklung sei die „geschwinde, zum Teil reihen hafte Quartett-Komposition“, wie sie bei Schostakowitsch und Milhaud, anfänglich auch bei Hindemith vorliege²⁰. Danuser bestreitet, daß dabei ohne jegliche Akribie gegen alle bestehenden Formniveaus vorgegangen worden sei. Grundlegend verändert habe sich vor allem die Intention der Aufführungsumstände. Eine Bewegung fand statt vom traditionsgebundenen öffentlichen Konzert hin zu einer Musik „wenn nicht für den unmittelbaren Alltag, so doch für die Gegenwart“²¹, die in den Begriffsantagonismus von Darbietungs- bzw. Unterhaltungsmusik mündete. Letztere, die funktional bestimmt sei und sich als ins Leben eingebunden verstehe, sei auch in Milhauds *Viertem Quartett* (1918) realisiert.

So heißt es von dessen Anfangstakten, sie präsentierten, „anstelle eines eigentlichen Themas, eine Melodie spielerisch-leichten Tonfalls in einer Schlichtheit des Tonsetzes, die vordem schwerlich denkbar gewesen wäre [...], so daß ein einfacher zweistimmiger Satz zu einer Klangfülle auseinandergefaltet erscheint, die ehemals als

²⁰ Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 7), S. 169.

²¹ Ebda., S. 170.

Verstoß gegen das gattungsspezifische Gebot strikter Ökonomie der kompositorischen Mittel und eines vorsichtigen Einsatzes koloristischer Wirkungen hätte beanstandet werden müssen²².

Viol.1 }
Cello }

Notenbeispiel 3: Takt 1–7

Für Danuser liegt gerade in der Kantabilität der polytonalen Melodik Milhauds eine signifikante Ausprägung des von ihm skizzierten Gattungswandels vor:

„Solcher Verzicht auf ein Thema, das zu musikalisch-logischer Entwicklung drängt, ist (wie der korrespondierende Verzicht auf die Tradition der Sonatenform) als ein Zeichen [...] zu begreifen. Indessen wollte Milhaud hiermit diese Art von Einfachheit keineswegs als neuen Gattungsstandard festsetzen. Kasuell vernachlässigt, konnte die Tradition ebenso kasuell wieder akzentuiert werden: Im folgenden *Fünften Streichquartett* [...] bemühte sich der Komponist um eine polyphone Musiksprache und eine breiter konzipierte Form und rückte dieses Werk wieder stärker an die Gattungstradition heran²³.

Die von Danuser so bezeichnete „Art der Einfachheit“ erfährt im *Sechsten Quartett* (op. 77) von 1922 nicht nur eine Fortsetzung, sondern — auch verglichen mit den Beispielen Hindemiths — eine Radikalisierung²⁴. Die tonartliche Festlegung auf G („en Sol“) im Titel tragend — sie bezieht sich nur auf den 1. Satz, in dem es (analog zu Hindemith) dennoch keine Akzidentienregelung zu Beginn der Akkoladen gibt — und dem Freund und Wegbereiter Francis Poulenc gewidmet (es ist dies die einzige Widmung im Bereich der Streichquartette an ein Mitglied der „Groupe des Six“), erscheint es, wie sehr wenige Werke Milhauds, gänzlich aus dem Geist der „Six“ ge-

²² Ebda., S. 170f.

²³ Ebda., S. 171.

²⁴ Während die Spieldauer des *Schönberg-Quartetts* gattungskonform zwanzig Minuten beträgt, unterschreiten die benachbarten Werke, *Viertes* und *Sechstes Quartett*, die Zehn-Minuten-Grenze.

boren: "Possibly it is the *Mouvements perpétuels* that it recalls in shape"²⁵, glaubt Edwin Evans. Tatsächlich wirken die ganze Diktion, der Tonfall des Beginns, die schlichte, in rein diatonischen Pendelfiguren wandernde Begleitung der Anfangstakte sowie die Simplizität der Form nicht nur wie eine Hommage an den Widmungsträger, sondern auch an dessen Durchbruchswerk, das neben der *Rhapsodie nègre* als Paradigma der "Six"-Ästhetik gelten kann. Es ersetzte Programme und Pamphlete und barg in sich mehr provokative Spannungskraft als die von Cocteau inspirierten Gemeinschaftskompositionen, *Les Mariés de la Tour Eiffel* oder *L'Éventail de Jeanne*. Doch stärker noch als auf die *Mouvements* bezogen, scheint der Kopfsatz in Anlehnung an Poulencs frühe, extrem kurze und auftrumpfende Instrumentalsonaten konzipiert zu sein²⁶.

Für den 55 Takte umfassenden 1. Satz (*Souple et animé*) trifft zum einen zu, daß bereits die Bitonalität, mit der Milhaud in der *Klaviersuite* op. 8 und in den *Saudades do Brazil* ausgiebig experimentiert hatte, eine Vorform polytonalen Schichtens darstellt; zum zweiten, daß bevorzugt die Kombination von Dur- und Mollvariante einer Tonart gleichzeitig verwendet wird. Hier liegt einer der wenigen Instrumentalsätze Milhauds vor, bei dem nicht nur von einer wirklichen Tonika, sondern auch von der klassischen Liedform A B A' gesprochen werden kann. Alle drei Großabschnitte sind annähernd gleich lang.

Vergleichbar mit dem Beispiel Hindemiths, kontrastieren zwei gleichwertige Gedanken, wobei ganze Stimmverläufe thematischen Charakter annehmen. Wie meistens in den Quartetten anzutreffen, beginnt auch dieser Satz (im 6/4-Takt) nicht etwa mit einer Einleitung oder auftaktig, sondern unmittelbar mit der gleichzeitigen Exposition beider thementrägenden Stimmen (Viola und Cello). Der Tonsatz zerfällt von Beginn an in zwei Stimmenpaare, von denen dem unteren die thematischen, dem oberen Begleitaufgaben zugewiesen werden. Während die Unterstimmen fast nie pausieren und das Gerüst des Satzes bilden, treten die Oberstimmen erst allmählich mit Füllseln und kurzen Einwüfen hinzu, bis sich der Tonsatz ganz auffüllt — ein Verfahren, das dem darauffolgenden langsamen Satz ähnelt: Auch dort ist die Vierstimmigkeit von unten her konzipiert, und die Oberstimmen folgen erst später nach.

Eigentliches Thema des Satzes ist die ‚Begleit‘-Stimme des Cellos (im folgenden als (G-)Dur-Stimme bezeichnet), in der jeweils für einen Takt Pendelfiguren, die bis zur Quinte aufsteigen (a), und ein aus Quintsprüngen konstruierter, die anfänglich pulsierende Bewegung retardierender Scharniertakt alternieren, der im Verlauf des Satzes an Bedeutung zunimmt und einen Mechanismus der Verknüpfung auslöst (b):

²⁵ Evans, *Milhaud*, S. 144.

²⁶ Von Poulencs Instrumentalsonaten tritt mit der *Klaviersonate à quatre mains* — vornehmlich ihrer grell überzeichnenden Karikatur klassischer Vorbilder und spieltechnischer Vorlieben wegen — die ästhetische Intention drastisch hervor. In kompositionstechnischer Hinsicht verband Milhaud und Poulenc, erst recht in ihrer späteren Entwicklung, nur wenig. Wechselseitige Beeinflussungen sind — bis auf das vorliegende Werk — kaum auszumachen. In den frühen zwanziger Jahren unternahm beide gemeinsame Reisen durch Europa, u. a. zu Schönberg nach Wien, wo das *Quartett* 1925 auch seinen Verleger fand.

Die Violamelodie tritt zunächst zwar führend hervor. Da jedoch alle Stimmen Begleitfiguren variieren und der Scharniertakt (b) im Mittelteil als Fortspinnungsmotiv eingesetzt wird, ist das Cello als dominierende Stimme aufzufassen.

Die Graphik macht wiederum den Parallelgebrauch benachbarter Tonarten ersichtlich (*G/F/Es* im Ganztonabstand — *D/Cis* im Halbtonabstand im Ausschnittbeispiel bei Hindemith). In Takt 14 trägt die 1. Violine Bestandteile aus drei Tonarten vor (*g-moll*, *G-dur*, *Ges-dur*), von denen *Ges-dur* bereits eine Partie des Mittelteils antizipiert. Vom Beginn des Mittelteils bis zum Ende des Satzes verzichten auch die Unterstimmen auf den Gebrauch von Dämpfern, so daß es dort schon klanglich zu einer Kontrastwirkung kommt: Vornehmlich im abschließenden A'-Teil heben sich beide Stimmpaare nicht mehr gleich stark voneinander ab wie zuvor. Als Übergangstakt zum Mittel- wie auch zum Schlußteil wird jeweils das Scharniermotiv (b) in der 1. Violine bei gleichzeitigem Pausieren aller übrigen Stimmen eingesetzt (Takt 17 in *F-*, Takt 36 wieder in *G-dur*).

Die die Anfangstakte dominierende Dur-Moll-Simultaneität sowie der unangetastete zentrale Tonraum *g* (mit gelegentlichen Ausweichungen nach *F-dur*) werden im Mittelteil, der sich in einen symmetrischen Abschnitt von (3 + 4 + 3 =) 10 sowie einen zweiten, überleitenden von 9 Takten Länge gliedert, völlig bedeutungslos.

Aus Transpositionen und diastematischen Modifizierungen des Scharniertaktes (b) in der Dur-Stimme erwachsen Großterzrelationen, insbesondere zwischen den beiden Außenstimmen. Sie sind tonartlich aufeinander bezogen (1. Violine und Cello) und nehmen eine harmonische Dreiteilung der Oktavdistanz vor (*B/D/Ges/B*). Dabei zeigt sich in der Stimmkreuzung der Oberstimmen in Takt 20, daß vorzugsweise die 1. Violine das variierte Motiv (b') wieder übernimmt — außer der ihm ursprünglich zugeordneten Cellostimme.

Notenspiel 5: Takt 18–20

Die Mittelstimmen durchmessen mit chromatischen Akkordbrechungen (2. Violine) oder chromatischen Einzeltönen (Viola; oben nicht mit angegeben) in paralleler Abwärtsbewegung ebenfalls die Oktavdistanz. Dabei korrespondiert die Stimme der 2. Violine deutlich mit dem Mittelteil des darauffolgenden langsamen Satzes, wo in gleicher Manier die 2. Violine chromatisch abwärts gerichtete Dreiklangsbrechungen vollzieht. Auch die Terzparallelen der beiden Violinen in den Takten 27/28 setzen den ersten Satz zum zweiten (dort ab Takt 16) in Beziehung.

Der zweite 3-taktige Abschnitt (Takte 25–27) greift die Großterzbeziehungen der ersten, um einen Halbton nach oben versetzt, wieder auf (diesmal *H/G/Es-dur*), mit zwei Ausnahmen: Die 1. Violine vollzieht diesmal den letzten harmonischen Wechsel nicht mit, und die Mittelstimmen sind vertauscht (Dreiklangsbrechungen jetzt in der Viola, punktierte Viertel in der 2. Violine). Dazwischen liegen vier Takte, in denen sich die Tonarten (*F/Fis/G/G/A/H*) noch stärker von ihrem Ausgangspunkt entfernen, dennoch in Sekundrelationen zu bringen sind. Dies veranschaulicht folgende Übersicht, bei der gestrichelte Linien für Sekund-, durchgezogene für Großterzbeziehungen stehen. (Großbuchstaben: Dur-Tonarten).

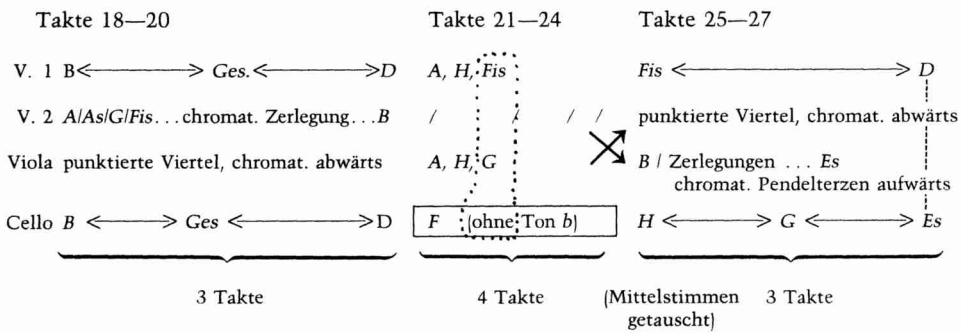


Abbildung 2

Durch ausgedehnte Sechzehntelketten in den Mittelstimmen erfährt der Abschluß des Mittelteils eine immanente Beschleunigung, während das bis dahin dominierende Cello an Bedeutung verliert, pausiert oder auf Einzeltönen verharret. Erst in Takt 31 stellt diese Stimme einen Rückbezug zum Beginn mit einer Überleitung zum Schlußteil her, indem sie, zunächst über der Viola liegend, im pizzicato, über mehrere Oktaven hinweg, die G-dur-Tonleiter in gleichmäßigen Vierteln abwärtschreitet. So mündet der B-Teil in eine wieder die Ausgangstonart evozierende Zweistimmigkeit (in den Außenstimmen) und geht mit Hilfe des Scharniermotivs (b) in die — relativ strenge — Wiederholung des Beginns über.



Notenbeispiel 6: Takt 31–36

Er weicht nur geringfügig vom A-Teil ab, ist jedoch um die beschleunigenden Sechzehntel der 1. Violine, die die Mittelstimmen des B-Teils weiterführen, erweitert. Ab Takt 42 wird auch diese Stimme wie anfangs weitergeführt, und die notengetreu wiederholte Passage aller Stimmen endet erst in Takt 52.

Die beiden Schlußakte 53/54 stellen einen Rekurs auf Elemente des Mittelteils insofern dar, als die Tonika G-dur nun auch in den Außenstimmen beibehalten wird, dagegen keine Terzrelationen mehr zum Tragen kommen. Der Satz endet gewissermaßen schon auf dem G-dur-Akkord in Takt 54 (mit einem letztmaligen Aufgreifen des Motivs (b) in der Oberstimme), bevor er im dreifachen piano eines unbestimmteren Flageolettklages endgültig zum Stillstand kommt.

So begann das *Sechste Quartett* mit einer ‚eindeutigen‘ Ausgangstonart, wurde aber mit einem vagen Schlußklang beendet, während in anderen Kammermusik-Sätzen Milhauds oftmals ein von Beginn an polytonaler Tonsatz ohne Präferenz einer bestimmten Tonart in einen ‚accord parfait‘ mündet, der bis dahin kaum hervorgetreten ist.

Für den eben beschriebenen Typus von Kopfsatz gilt die allgemeine Kennzeichnung Paul Collaers, für dessen Wahrnehmung das Quartett durchweg „sourire et bonheur“ ausstrahlt:

„Aus der gleichzeitigen Exposition verschiedener melodischer Einfälle resultiert die Kürze der schnellen Sätze. Da das Material von den ersten Takten des Satzes an vollständig ist und keine Intention zu dynamischer Entwicklung hat, ist alles gesagt. Eine kurze Überleitung und eine variierte Reprise genügen. Die Quantität wird durch Dichte des Materials ersetzt, die thematische Arbeit durch wirkliche Invention. [. . .] Dieses Prinzip der Konzentration gilt auch in Werken von größten Dimensionen“²⁷.

V. Rückzug und Annäherung

Ungefähr ab 1920 etablierte Milhaud einen Typus von polytonalem Tonsatz, als dessen Wesenszüge relative Kürze, ein oder zwei simultan kontrastierende thematische Gedanken, Prädominanz von zwei Tonarten in den Expositionen, Streifen ganz anderer tonartlicher Räume in den Mittelteilen und eine von Werk zu Werk variierende Ausformung einer dreiteiligen Formkonzeption genannt werden können. „The internal structure of the movements shows a similar balance of adherence to and variation of traditional forms“²⁸, ein Gleichgewicht, das im wesentlichen in den darauffolgenden Quartetten, die hier keine Erwähnung finden, beibehalten wurde. Die Gewährleistung einer „satisfying emotional balance and formal unity that the 18th century was content with“²⁹, eine Maxime, die auch Aspekte der Intentionen Hindemiths für die Kammermusik abdeckt, wird in den Sätzen, wo die Auseinandersetzung mit dem Widmungsträger deutlicher im Vordergrund steht (*Sechstes Quartett*), besonders aber in

²⁷ Paul Collaer, Art. *Darius Milhaud*, in: *MGG* 9, Kassel 1961, Sp. 302f.

²⁸ Mason, *The Chamber Music*, S. 336.

²⁹ Ebda.

der Gruppe der letzten drei Quartette (Nr. 16, 17, 18 aus den fünfziger Jahren) relativiert, wo stilistische Annäherungen Milhauds an einen anderen Komponisten oder ausgeprägte emotionale Bezüge zum Adressaten eine formale Auswirkung bedingen und damit Themenbau und -anzahl, Melodieentwicklung und Harmonieschichtungen betreffen sollten³⁰.

Die Frage nach einem möglicherweise existierenden tonikalen Zentrum unterschiedlich konzipierter polytonaler Instrumentalsätze bei Hindemith und Milhaud läßt sich weniger leicht klären. Selbst von Beginn an eindeutige Relationen von Tonarten (wie im Falle des *Dritten Quartetts* von Hindemith) verschoben sich: Bestimmende Harmonien entfernen sich im Verlauf des Stückes immer weiter von ihrem Ausgangspunkt und enden in einer unbestimmten Disposition. Sätze mit ausgeprägter Tonika (Milhauds *Sechstes Quartett*) verlassen zwischenzeitlich (dort im Mittelteil) alle Bezugsräume so weit, bis fast alle ausschöpfbaren Tonarten gestreift worden sind und die Wahl der Tonika nur noch die Möglichkeit eines Beginns darstellte, mehr behauptet als wirklich entfaltet wurde.

In den Spätwerken dieser Gattung verlieren sich bei Milhaud zusehends die von ihm selbst entwickelten polytonalen Prinzipien, und der Hang zu einer kontrapunktischen Schreibweise, die den Möglichkeiten des Streichquartetts aus seiner Sicht in besonderem Maße gerecht wird, verstärkt sich zu einem um extreme Stimmenselbständigkeit bemühten, um Chromatik erweiterten Verfahren, das er zuvor ausgeklammert hatte. Es führt zu einer — wenn auch auf diatonischem Fundament verbleibenden — allmählichen Emanzipation aller Einzeltöne der chromatischen Skala und kommt damit der eingangs erörterten Schreibweise Hindemiths sehr nahe. Dies erklärt sich in erster Linie durch den offensichtlichen Verzicht auf eine polymelodische Textur, die zuvor Prämisse für die Kombination und den Austausch mehrerer, gleichzeitig exponierter Tonarten war.

Faßt man die Ergebnisse der Gegenüberstellung Milhaud — Hindemith in wenigen zentralen Aussagen zusammen, so läßt sich eine auffällig konvergente Entwicklung, vor allem in den Jugendjahren, nachweisen. Die Ausprägung eines Personalstils und die Werkentwicklung insgesamt können, nach Phasen geordnet, als analog gekennzeichnet werden und markieren die Sonderstellung der Komponisten innerhalb der nationalen Avantgarde. Man kann daher von einer Wahlverwandtschaft sprechen.

Wenngleich sich ästhetische Präferenzen und Vorbedingungen auf keinen verbindlichen gemeinsamen Nenner bringen lassen und die Bemühungen um eine fundamentale theoretische Untermauerung von Kompositionen und Techniken bei Hindemith stärker ausgeprägt sind, läßt sich die Behauptung wagen, daß beide — bis etwa 1930 — aus annähernd gleichen Tonvorräten schöpften. Eine Erweiterung der Dimension des Ausdrucks, erzielt mithilfe einer völligen Aufsprengung der in Jahrhunderten gewachsenen Tonalität, lehnten beide ab. Die Auslotung kompositorischer Möglichkeiten wurde in den vorgegebenen dur-moll-tonalen Grenzen dann auf unterschiedliche Weise vorgenommen und vorangetrieben.

³⁰ Vgl. Jens Rosteck, *Polytonalität und Formgestaltung in ausgewählten Streichquartetten Darius Milhauds*, Typoskript der Magister-Arbeit, Freie Universität Berlin, Wintersemester 1988/89.

KLEINE BEITRÄGE

»gesunde Luft« und Mangel an »Leichen« in Leipzig — eine verbale Entgleisung Bachs?

von Axel Beer, Münster/W.

Wer sich auch nur beiläufig mit Bachs Leipziger Lebensumständen befaßt, wird kaum jenen denkwürdigen Brief vom 28. Oktober 1730 übersehen, in welchem der Thomaskantor seinem Jugendgefährten Georg Erdmann von den derzeitigen, nicht gerade förderlichen Berufsbedingungen berichtet und ihn gar bittet, angesichts einer vorteilhafteren Stelle »eine hochgeneigte recommendation einzulegen«¹.

Nun enthält das Schriftstück einen Satz, der wohl bei jedem Leser, so er um Bachs zutiefst christliche Weltanschauung weiß, bestenfalls Schmunzeln, wenn nicht gar Ratlosigkeit oder Entsetzen hervorruft. Seine Einkünfte offenlegend, stellt der Thomaskantor bekanntlich nüchtern fest:

»Meine itzige station belaufet sich etwa auf 700 rthl., und wenn es etwas mehrere, als ordinairement, Leichen gibt, so steigen auch nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Luft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinären Leichen accidentien über 100 rthl. Einbuße gehabt«.

Wie kann der fromme Mann nur so etwas gedacht, geschweige denn niedergeschrieben haben! Freilich löst sich das Problem nicht durch schamhaftes Ignorieren der seltsamen Klage, aber auch eine Erläuterung mit Hilfe der trockenen Gegenüberstellung der tatsächlichen Zahl der Sterbefälle belegt zumindest eine gewisse Hilflosigkeit². Im Versuch eines tieferen Verständnisses, Bach einen „etwas makabren Geschäftssinn“ zu unterstellen³, liegt zwar beim ersten Hinsehen verhältnismäßig nahe, dürfte aber kaum für eine Erklärung der befremdlichen Ausdrucksweise gerade in diesem Brief hinreichen.

Es scheint vielmehr, als habe Bach sich einer Formulierung bedient, an der keiner seiner Zeitgenossen Anstoß genommen hätte. Zwar mag es sein, daß die Kurzform „Leiche“ statt „Leichenbegängnis“ auf einen saloppen Umgangston zurückgeht, doch existiert für die auffällige Argumentation, daß die „gesunde Luft“ das lange Leben der Menschen in Leipzig bewirke, ein literarisches Gegenstück, das den Thomaskantor von dem Geruch des herzlosen „über Leichen gehenden“ Rechners befreit.

Im Jahre 1717 ließ der streitbare, in Lockwitz bei Dresden wirkende Pastor Christian Gerber (1660—1731), der übrigens mit gewichtigen Beiträgen in die damals aktuelle Diskussion über das Für und Wider der Kirchenmusik eingegriffen hat⁴, ein fast 2000 Seiten umfassendes Werk mit dem Titel *Die unerkannten Wohlthaten GOTTES in dem Chur-Fürstenthum Sachsen*⁵ in

¹ Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1963, (= *Bach-Dokumente* 1), S. 67

² So der Kommentar zur fraglichen Stelle in *Bach-Dokumente* 1, S. 69.

³ Friedemann Otterbach, *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk*, Stuttgart 1982, S. 39.

⁴ Neben dem in *RISM* aufgeführten *Sendschreiben an Tit. Herrn Georgium Motzen*, Arnstadt 1704, sei hier genannt die *Historie der Kirchen-CEREMONIEN in Sachsen*, Dresden und Leipzig 1732 (posthum), die einige für die Betrachtung der kirchlichen Musikpflege hochinteressante Abschnitte enthält.

⁵ Nicht zu verwechseln mit Gerbers *Die Unerkannten Wohlthaten Gottes, Nach der Fürschrift des Göttlichen Wortes, und Geistreicher Lehrer Anleitung [...]*, Dresden 1709—1711 (3 Teile).

Leipzig erscheinen. Getrieben von der Erkenntnis, daß Sachsen „mit vielen geistlichen und weltlichen Wohlthaten von dem grossen Gott reichlich begnadigt“ sei, welche man „zu preisen schuldig ist“, habe er sich bemüht, „die Special-Wohlthaten GOTTES in dem Chur-Fürstenthum Sachsen zu beschreiben“⁶.

Gerber gliedert sein umfangreiches Opus in drei „Abtheilungen“, die den geistlichen und leiblichen „Wohlthatens sowie der Charakterisierung der markantesten Städte vorbehalten sind. Der zweite dieser Abschnitte enthält neben der liebevollen Aufzählung der überaus günstigen Naturgegebenheiten, des guten Bieres (!) und des glücklichen Handelns der Regenten und des Volkes ein Kapitel „Von der gesunden Luft in Sachsen“⁷. Einleitend stellt der Autor fest:

„Wie viel die Luft zu des Menschen Gesundheit und Kranckheit contribuiren, ist aus der Herren Medicorum Schrifften zur Genüge zu sehen“⁸.

Während aber in vielen Gebieten Europas jahreszeitlich und landschaftlich bedingt die diesbezüglichen Verhältnisse sehr schwankend seien, müsse man im vorliegenden Falle feststellen:

„Was nun unser Sachsen-Land anbelanget, so ist die Luft durchgehends gut und gesund, und wird keine Stadt, ja kein Flecken und Dorff im Lande zu finden seyn, das über giftige Luft zu klagen Ursache hätte“⁹

Anschließend weiß Gerber ein Manuskript eines unbekanntenen Verfassers zu zitieren, nach dem es eine „gemeine und gewöhnliche Sache“ sei, wenn die Menschen in Sachsen ein langes Leben zu erwarten hätten und fährt fort:

„Und weil dieser [Autor] der alten Leute gedencket, die in Sachsen gefunden worden, so sind dieselben allerdings lebendige und unverwerffliche Zeugen, daß in Sachsen gesunde Luft sey“¹⁰

Als konkrete Belege kompiliert Gerber nun allerlei Denk- und Merkwürdigkeiten von zeugungsfähigen Hundertjährigen und dergleichen mehr. Paßt dies nicht zu Bachs eigenartiger Bemerkung, deren makabrer Beigeschmack auf diese Weise zumindest etwas gedämpft wird, wenn nicht ganz verschwindet?

Die Tatsache, daß Gerbers *Sächsische Wohlthaten* wohl nicht in Bachs Bücherschrank standen¹¹, besagt nicht viel, muß der Kantor ja nicht jedes Werk besessen haben, über dessen Inhalt er Bescheid wußte, zumal dieses Buch ganz sicher einen hohen Verbreitungs- und Popularitätsgrad gehabt hat¹². Man kann sich unschwer vorstellen, daß der Umstand der gesunden Luft und des daraus sich ergebenden körperlichen Wohlbefindens der Menschen auch im Umkreis Bachs nicht selten als Gesprächsstoff diente und daß Formulierungen wie die vorliegende folgerichtig keinerlei Anstoß erregten.

Möglicherweise werden sich zu dieser kleinen Beobachtung zukünftig noch andere gesellen, die einige verlorene Selbstverständlichkeiten im Bereich des sprachlichen Miteinander-Umgehens wieder zugänglich machen¹³, und schließlich bleibt zu hoffen, daß die Luft in Sachsen irgendwann einmal wieder so gesund sein wird wie zu des großen Thomaskantors Zeiten.

⁶ Christian Gerber, *Die Unerkannten Wohlthaten GOTTES in dem Chur-Fürstenthum Sachsen*, Leipzig 1717, Vorwort (ohne Seitenzählung).

⁷ Gerber, *Die Unerkannten Wohlthaten GOTTES, andere Abtheilung*, Cap. 34, S. 939ff.

⁸ Ebda., S. 939.

⁹ Ebda., S. 942.

¹⁰ Ebda., S. 942.

¹¹ Hierzu jüngst Johannes Wallmann, *Johann Sebastian Bach und die „Geistlichen Bücher“ in seiner Bibliothek*, in: *Pietismus und Neuzeit* 12 (1986), S. 162ff., mit einer erneuten Wiedergabe der bekannten Auktionsliste (S. 180f.).

¹² Vielleicht ist die Beobachtung nicht uninteressant, daß das Exemplar der Universitätsbibliothek Nürnberg-Erlangen (Signatur: Thl. IX. 132^L), welches hier benutzt wurde, als ausgeschiedene Dublette der Universitätsbibliothek Leipzig ausgewiesen ist.

¹³ Auffallend ist beispielsweise, daß die Texte einiger Leipziger Huldigungskantaten, etwa *Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen* (BWV 215) hinsichtlich ihrer inneren Haltung der Schrift Gerbers sehr nahe stehen.

Musikalische Kryptographie: eine Ergänzung

von Stefan Weiss, Köln

In einem früheren Heft der *Musikforschung* beschäftigte sich Heike Blumenberg mit einem Einblattdruck von 1598, in dem Name, Stand und Wohnort des Verfassers in einer 39tönigen Notenzeile verschlüsselt sind¹. Grundlage der Lösung war, den sechs in der Melodie enthaltenen Tonhöhen² die Buchstaben des lateinischen Alphabets zuzuordnen:

<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c'</i>	<i>d'</i>	<i>e'</i>
A	B	C	D	E	F
G	H	I	K	L	M
N	O	P	Q	R	S
T	V	W	X	Y	Z

Eine solche Relation zwischen Tonhöhen und Alphabet ist jedoch noch kein echter Schlüssel zu einer Geheimschrift, da sie eine eindeutige Zuordnung nicht erlaubt. Zu jeder Tonhöhe gibt es nämlich vier Buchstaben des Alphabets zur Auswahl, ein Sachverhalt, der nach den Regeln der Kombinatorik im gegebenen Fall 4³⁹ Lösungsmöglichkeiten zuläßt: das sind mehr als 300 Trilliarden. Daß Blumenberg und Wolfgang Reich, der sie bei der Enträtselung unterstützte, ohne weitere Hilfsmittel dennoch zur Lösung kamen, verdient uneingeschränkte Bewunderung. Der Eindruck, der dabei entstehen könnte, nämlich daß der hier chiffrierte Text nur durch schier endlose Versuche zu entziffern sei, ist jedoch falsch. Es gibt nämlich im Gegensatz zu der von Blumenberg mitgeteilten Relation einen eindeutigen Schlüssel, der hier nachgetragen werden soll.

Bei genauer Betrachtung der Notenzeile³ springt die rhythmische Gestaltung der Tonfolge ins Auge. Daß die Melodie überhaupt mit verschiedenen Tondauern rhythmisiert ist, ist verwunderlich genug, da sie doch offenkundig nicht zum Singen oder Spielen gedacht war. Noch verwunderlicher ist der Rhythmus selbst, der sich gegen Schwerpunktbildung und Periodisierung sperrt und im ganzen genauso un-musikalisch anmutet wie das Melos der Tonfolge. Wenn dann noch auffällt, daß bei 39 Noten nur vier verschiedene Tondauern vorkommen (Minima, Semibrevis, punktierte Semibrevis, Brevis), dann liegt der Schluß nahe, daß es die Tondauern sein müssen, die anzeigen, welcher der vier jeweils möglichen Buchstaben des Alphabets der richtige ist. Der Größe nach geordnet, ergeben die rhythmischen Werte zusammen mit den Tonhöhen eine Zuordnungsvorschrift, die nur noch *e i n e* — die richtige — Lösung zuläßt:

	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c'</i>	<i>d'</i>	<i>e'</i>
◊	A	B	C	D	E	F
◊	G	H	I	K	L	M
◊	N	O	P	Q	R	S
≡	T	V	W	X	Y	Z

Die hieraus hervorgehende Lösung deckt sich in 37 von 39 Fällen mit der von Blumenberg/Reich vorgeschlagenen; die beiden Abweichungen (2. Ton: H statt O, 29. Ton: L statt R)

¹ Heike Blumenberg, *Ein musikalisches Bildrätsel*, in: *Mf* 45 (1992), S. 163ff.

² Ein Umweg über die Solmisationssilben bezüglich des Hexachords auf *g* (vgl. ebda., S. 163) ist unnötig.

³ Abb. siehe ebda., S. 164.

ergeben jedoch keinen Sinn (WHLF statt WOLF, BVRGERSCHREIBEL statt BVRGERSCHREIBER). In beiden Fällen steht in der Notenzeile eine einfache Semibrevis — denkt man sich nur einen Verlängerungspunkt hinzu, so ergibt sich die von Blumenberg/Reich vorgeschlagene, sinnvollere Lesart. Es darf daher angenommen werden, daß es sich bei den Abweichungen entweder um Versehen des Verfassers oder Druckers handelt, oder daß sie von Mängeln der Druckplatte, des benutzten Exemplars oder dessen Reproduktion herrühren.

Johannes Wolf, der der musikalischen Kryptographie ein ganzes Kapitel seines *Handbuchs der Notationskunde* widmete⁴, kannte diese Geheimschrift offensichtlich nicht, und auch im einschlägigen Artikel des *New Grove* ist sie noch nicht enthalten⁵. Mit zahlreichen dort beschriebenen Codes teilt sie jedoch das Grundprinzip, daß sowohl Tonhöhen als auch -auern bei der Decodierung berücksichtigt werden müssen. Die größte Ähnlichkeit hat sie mit einer Geheimschrift, die Philipp II. von Spanien um 1560 verwendete⁶ und deren Lösungsmatrix sich aus den Kombinationen von fünf Tonhöhen und fünf rhythmischen Werten ergibt.

25 Jahre Verwertungsgesellschaft Musikedition in Kassel

von Hubert Unverricht, Mainz

Die Gesellschaft für Musikforschung und ihre Zeitschrift haben sich seit 1954 wiederholt mit der Entwicklung des Urheberrechts und seiner möglichen Ausgestaltung in einem neuen Gesetz zu befassen gehabt. Durch das am 5. September 1965 vom Bundestag beschlossene und am 1. Januar 1966 in Kraft getretene Urheberrechtsgesetz hat der Schutz nach § 70 für die wissenschaftliche Edition und nach § 71 für die editio princeps (Erstdruck) Rechtskraft erlangt. Da, wie sich Karl Vötterle damals auszudrücken pflegte, die Suppe damit serviert worden war, galt es nun, den Löffel dazu, eine geeignete Verwertungsform oder -gesellschaft, zu finden.

Vorsorglich hatte Karl Vötterle — als ihr erster Präsident — die Interessengemeinschaft Musikwissenschaftlicher Herausgeber und Verleger in Gründung vorgesehen. Vom Deutschen Patentamt in München als vom Gesetz vorgeschriebener Aufsichtsbehörde ist dieser Interessengemeinschaft nach Erfüllung verschiedener Auflagen am 20. Juli 1967 der Status einer Verwertungsgesellschaft erteilt worden. Durch den nachfolgenden Präsidenten Paul H. Sülwald wurde durch Erweiterung der Aufgaben und des Zuständigkeitsbereiches 1985 der Name in „VG Musikedition, Verwertungsgesellschaft zur Wahrnehmung von Nutzungsrechten an Editionen (Ausgaben) von Musikwerken“ geändert. Als Anlaß ihres 25jährigen Bestehens hat am 10. November 1992 in Kassel eine Sondersitzung, eine erweiterte Vorstandssitzung, der VG-Musikedition stattgefunden, zu der der jetzige Präsident Christoph-Hellmut Mahling einberufen hatte. Der leider am 27. November 1992 verstorbene Ehrenpräsident Paul H. Sülwald hat aus diesem Anlaß noch eine Fest- und Gedenkschrift *Fünfundzwanzig Jahre „VG Musikedition“*. — *Hort seltenen Geistesgutes* verfaßt, die inzwischen im Druck erschienen ist.

Ursprünglich galt der Schutz lediglich für 10 Jahre; die Frist für Werke, die nach §§ 70 oder 71 geschützt sind, ist am 7. März 1990 mit dem „Gesetz zur Stärkung des Schutzes des geistigen Eigentums und zur Bekämpfung der Piraterie“ auf 25 Jahre ausgedehnt worden, so daß sich die Wahrnehmung der Rechte für musikwissenschaftliche und geschützte Ausgaben nun erheblich mehr lohnt und intensiver vertreten werden kann.

⁴ Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, II. Teil, Leipzig 1919, Nachdr. Hildesheim 1963, S. 464ff.

⁵ Eric Sams, Art. *Cryptography, musical*, in: *New Grove* 5, London 1980, S. 78ff.

⁶ Vgl. ebda., S. 78.

Auf Betreiben vor allem des damaligen Vorsitzenden Sülwald ist die Wahrnehmungsaufgabe und -berechtigung auch auf die insgesamt ertragreicheren §§ 27 (Abs. 1), 46, 47 (Abs. 2), 49, 52, 53 (Abs. 4a) und 54 (Abs. 1, 2 und 4) UrhG (Urhebergesetz) ausgeweitet worden, das heißt vornehmlich der Kopier- und Ausleihrechte (Bibliothekstantieme). Dadurch ist eine voll arbeitende und gesicherte Erträge einbringende Verwertungsgesellschaft überzeugend etabliert worden. Generalsekretär ist Wolfgang Matthei in Kassel (Königstor 1, zugleich auch Anschrift der VG Musikedition).

Das Interesse der Musikwissenschaftler, auch der neuen Bundesländer, deren Rechte die VG Musikedition laut Verwertungsgesellschaftengesetz wahrnimmt, könnte allerdings, zumal bei der jetzt verlängerten Schutzfrist, verbreitert und vertieft beachtet werden. Existenz und Arbeit der VG Musikedition sind gesichert. Im Verhältnis zu den anderen Verwertungsgesellschaften ist sie noch relativ klein, sie wächst aber stetig. Die VG Musikedition kann das Musikleben, insbesondere Konzertaufführungen, Tonbandaufnahmen und ihre Wiedergaben, nicht so wie die GEMA flächendeckend kontrollieren. Zur Durchsetzung der Rechte bedarf es der Aufmerksamkeit und Mitarbeit der Musikwissenschaftler, die Werke nach § 70 (wissenschaftliche Ausgaben, mit neuen Ergebnissen) und nach § 71 (Erstdruck) herausgebracht haben und die Aufführungen nach ihren Ausgaben in den alten und neuen Bundesländern der VG Musikedition melden sollten. So könnte sich die Anzahl der lohnenden Einzelverrechnungen erhöhen. Je mehr Mitglieder die VG Musikedition hat, um so erfolgreicher wird sie verhandeln und Verträge, auch Pauschalverträge, mit Organisationen, Behörden und anderen Verwertungsgesellschaften abschließen können. Auch wird sie bei erhöhter Mitgliederzahl eher und leichter in die Lage versetzt, noch offene Rechtsfragen oder Fragen der schnellen und kräftigen Durchsetzung von Rechtsansprüchen zu klären bzw. anzugehen.

Tua res agitur gilt für die betroffenen Musikwissenschaftler hinsichtlich ihrer Bereitschaft, in und mit der VG Musikedition zusammenzuarbeiten.

BERICHTE

Brno, 5. bis 7. Oktober 1992:

Musikwissenschaftliches Kolloquium

von Achim Heidenreich und Wolfgang Gersthofer, Mainz

Der beziehungsreiche Titel der Brünner Tagung *Ethnonationale Wechselbeziehungen in der mitteleuropäischen Musik mit besonderer Berücksichtigung der Situation in den böhmischen Ländern* wurde von den teilnehmenden Wissenschaftlern engagiert zum Anlaß genommen, die historisch problematischen Gegebenheiten Mittel- und Osteuropas zu reflektieren.

Die Organisatoren Jiří Vyslouzil und Jiří Fukac hatten die Referate des dreitägigen Kolloquiums thematisch in drei Blöcke geteilt. Den ersten „Gesellschaftliche Voraussetzungen und Determinanten“, eröffnete Richard Jerábek (Brünn), der über das ethnische Bild der böhmischen Länder und seinen interethnischen Kontext im Zeitraum 1848–1945 sprach. Die beiden slowenischen Teilnehmer berichteten über die aktuelle (Marija Bergamo, Ljubljana) und historische (Primoz Kuret, Ljubljana) Situation der Musikkultur in ihrem Heimatland. Einen (erklärten) Schwerpunkt des Kolloquiums bildete das ehemalige jüdische Musikleben. Karol Bula (Kattowitz) nahm sich die gefeierten Kantoren der großen Synagogen sowie das jüdische Boulevardtheater in Polen zum Thema. Weitere Ausführungen über den jüdischen Synagogengesang, besonders zum schulbildenden Wirken Salomon Sulzers als Oberkantor am Wiener Stadttempel, kamen von Thomas Dombrowski (Wien); Jizchak Avni (Jerusalem) referierte über das musikalische Leben in Theresienstadt von 1941 bis 45. In seinem bewegenden Beitrag behandelte er die von den Häftlingen veranstalteten Opernaufführungen und charakterisierte die im Lager lebenden Musiker, unter denen sich Schüler von Schönberg, Janáček, Zemlinsky und Hindemith befanden. Milan Kuna (Prag) ergänzte das Bild der Theresienstädter Musikaktivitäten unter tschechoslowakischem Aspekt.

Im zweiten Themenblock „Reflexionen“ verdeutlichte Jiří Vyslouzil, wie Musik und Politik in den Artikeln der *Sudetendeutschen Musikblätter* 1936 bis 1938 ineinanderwirkten. Es wurde bevorzugt über die Volksmusikpflege ländlicher Gebiete berichtet. Der Blick auf das ausländische Musikleben beschränkte sich auf Nachrichten aus dem damaligen Reichsdeutschland. Miroslav K. Cerny (Prag) rekonstruierte die Zusammenhänge der durchweg international orientierten Prager Zeitschrift *Der Auftakt*. Im Gegensatz zu den *Sudetendeutschen Musikblättern* bot *Der Auftakt* aktuellen Strömungen des urbanen Musiklebens, besonders der Neuen Musik, ein Forum. Helmut Loos (Bergisch Gladbach) befaßte sich mit der Sprachproblematik in der böhmischen und mährischen Weihnachtsmusik; Olga Settorelli (Brünn) beleuchtete den deutschen Einfluß auf das geistliche tschechische Lied.

Der dritte Themenblock stand unter der Überschrift „Gattung-Stil-Semantik“. Wolfgang Ruf (Mainz) zeigte in Auseinandersetzung mit Paul Nettls Tanzstudien, daß es in der Tanzlehre des 15. Jahrhunderts zu einem terminologiegeschichtlichen Berührungspunkt zwischen dem mit *Aria* bezeichneten Musikstück und der *Aire* genannten körperlichen „eleganten Wechselbewegung“ gekommen ist. Jaroslav Jiránek (Prag) beschäftigte sich in einem dichten Referat, Forschungen von Jaroslav Volek aufgreifend, mit der sogenannten modernen Modalität. Dieses nicht exakt auf die Kirchenantonarten reduzierbare harmonische Phänomen kündigte sich bei Mussorgsky bereits deutlich an und sei dann etwa bei Janáček und Bartók voll ausgebildet. Franz Schäfer erläuterte fünf Thesen zur aufklärerischen Reform des geistlichen Gesanges. Mit ausführlichen Statistiken zu Studenten aus Ost- und Südosteuropa in Wien (von 1899–1918) kam Theophil Antonicek (Wien) zu Wort. Leopold M. Kantner (Wien) zeichnete in einem großangelegten Panorama die Präsenz böhmischer Kirchenmusik in Österreich im 18. und 19. Jahrhundert nach. Thomas Hochradner (Oberschützen und Salzburg) klopfte eine bekannte Fux-Anekdote in ihrem Kontext ab und gab Einblicke in die Rivalitäten zwischen „Welschen“ und Deutschen in der Wiener Hofmusik. Über Glucks Beziehungen zu Böhmen informierte Gerhard

Croll (Salzburg) in einem abgerundeten Beitrag, er ging der Frage „Was könnte böhmisch sein an Glucks Musik?“ anhand konkreter Beispiele aus Glucks Werken und entsprechender Volksmusik nach. Widmar Hader (Regensburg) erinnerte an den seiner Meinung nach zu unrecht vergessenen deutsch-böhmischen Komponisten Johann Joseph Abert (1823–1915). Undine Wagner (Halle) führte — u. a. mit Klavierdarbietungen — in das Werk des aus Brünn stammenden Frantisek Ignác Louska (oder Franz Seraphim Lauska) ein. „Hausherr“ Jiří Fukac interpretierte die differenzierte Verwendung der österreichischen Hymne im 1., 2. und 4. Satz von Smetanas, „Triumph“-Sinfonie als Versuch, einen vernünftigen Dialog mit der habsburgischen Dynastie zu führen. Schließlich veranschaulichte Vladimír Karbusický (Buchholz) die Verknüpfung von immanenten musikalischen und ethischen Aspekten in Viktor Ullmanns 1943/44 in Theresienstadt entstandener Oper *Der Kaiser von Atlantis*.

Die in den Referaten zum Ausdruck gekommenen Problemfelder der Tagung wurden in der Abschlusdiskussion noch einmal angerissen lebhaft diskutiert. Besonders der Gedanke einer nationalen Musikgeschichtsschreibung stieß auf kontroverse Meinungen. Während Jiří Vyslouzil eine national motivierte Historiographie befürwortete, hielt Wolfgang Ruf die Kategorie des Nationalen bezüglich der Methodik des Musikforschers für nicht aktuell.

Paris, 2. bis 4. November 1992:

Honegger/Milhaud

von Detlef Gojowy, Unkel

Beide Komponisten sind in ihrem 100. Geburtsjahr als Klassiker französischen Geistes anerkannt und gefeiert, was Manfred Kelkel (Paris) seinen Plan eines internationalen Colloquiums nach Mühen schließlich ermöglichte. Nach seinem Eingangswort beschäftigte sich Danièle Pistone (Paris) mit der hintergründigen Frage „Honegger, Milhaud und der musikalische Humanismus“, denn ihr Zeitalter war ja am Humanismus bürgerlicher Provenienz bekanntlich verzweifelt. Claude Samuel (Paris) warf die Frage auf, ob die „Groupe des Six“ (bei den Unterschiedlichkeiten ihrer Konzepte) „ein Zufall“ gewesen sei, Jacques Chailley (Paris) referierte als Zeitzeuge zur Entstehung von Honeggers *Johanna auf dem Scheiterhaufen*. Pierre Guillot stellte Honeggers *Pacific 231* in den allgemeinen Zusammenhang musikalischer Bewegung, Ludmila Kokoreva (Moskau) untersuchte die Milhaud-Rezeption in Rußland unter dem Gesichtspunkt der von Michael Bachtin definierten Lach- und Karnevalskultur. Der Berichterstatter legte mit Kompositionen von Ernesto Nazareth Materialien von Milhauds brasilianischen Erfahrungen dar, Jean-Pierre Armengaud (Paris) das Verhältnis von Milhaud und Erik Satie.

Serge Gut (Paris) eröffnete den zweiten Colloquiumstag mit einer Analyse der Sinfonie *Deliciae Basilienses* von Arthur Honegger, Huguette Calmel (Paris) ging auf die Unterschiede zwischen musikalisch-emphatischem und Sprachakzent bei Honegger ein. Christian Goubault (Rouen) sprach zur Melodik Honeggers unter Rückgriff auf seine wenig bekannten Chansons, Anne Penesco (Lyon) gab eine detaillierte Analyse seiner Streichertechnik. Jean-Jacques (Amsterdam) widmete sich seiner orchestralen Technik, Theo Hirsbrunner (Bern) dem stilistischen Pluralismus Honeggers am Beispiel seines *Cahier Romand*. Laurent Fichet (Lille) ging auf Probleme seiner sinfonischen Sprache ein. Antonio Braga (Neapel) sprach als Zeitzeuge und persönlicher Freund Milhaud über dessen Verhältnis zu Italien. Bruno Gousset (Paris) analysierte Aspekte der Instrumentation bei Milhaud, Joseph Bailbe, Rouen, seine Behandlung des Orpheus-Mythos. Jeremy Drake (London) widmete sich der Entwicklung seiner Musiksprache in den dramatischen Werken, Didier Horry (Caen) der ursprünglich dramatischen Version von Honeggers *König David*. Michel Fischer (Paris) hatte die musikalische Sprache der Kammermusik Milhaud im Blick, Jen Roy (Paris) seine Melodien für Gesang und Klavier und seine Textwahl, Denis Waleckx (Montpellier) verglich die Bühnenstücke *Le Biches* von Poulenc und *Le Train Bleu* von Milhaud als ästhetische Zeugnisse der 20er Jahre.

Zwickau 30. und 31. Oktober 1992:

15. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung

von Thomas Synofzik, Köln

Seit 1976 finden regelmäßig Arbeitstagungen in Schumanns Geburtsstadt statt. Durchblättert man die lange Folge der Kongreßberichte (seit 1988 in neuer Form unter dem Titel *Schumann-Studien*), so scheint es, daß in der Zwickauer Schumann-Forschung die Wende schon vor 1989 angetreten wurde. Ein eigenwilliger Tageslichtschreiber und ein für westliche Verhältnisse etwas überheiztes Kachelofenklima waren denn auch die einzigen ‚Altlasten‘, beides wurde durch die intime Atmosphäre des Tagungsraums in der Galerie am Domhof wettgemacht.

Schumanns Leipziger Jahre lautet das Generalthema der Veranstaltung, die durch die beiden Direktoren des Zwickauer Schumann-Hauses Martin Schoppe und Gerd Nauhaus sowie Bernhard R. Appel von der Schumann-Forschungsstelle in Düsseldorf geleitet wurde. Ein besonderer Schwerpunkt lag auf der Redaktionstätigkeit Schumanns. Bernhard R. Appel und Kazuko Ozawa-Müller (Düsseldorf) untersuchten Schumanns Veröffentlichungen eigener Werke in den Musikbeilagen der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Jochen Lebelt (Löbau) beleuchtete die Beziehungen Schumanns zu dem Plauener Korrespondenten der *Neuen Zeitschrift für Musik* Karl Eduard Hering.

Unbekannte Dokumente zu den Beziehungen Robert Schumanns und Clara Wiecks zwischen 1836 und 1838 teilte Gerd Nauhaus mit und zeigte dabei, wie sehr Clara für Schumann eine Art Mutterersatzrolle einnahm. Dies warf ein interessantes Licht auf Schumanns *Kinderszenen*, denen sich Joachim Draheim widmete, indem er Stücke aus den *Bunten Blättern* op. 99 und den *Albumblättern* op. 124 der ursprünglich 30 Stücke umfassenden Gruppe der *Kinderszenen* zuordnete und selbst die Erstaufführung einer Frühfassung des *Ritters vom Steckenpferd* darbot.

Zwei Beiträge beschäftigten sich mit Skizzenforschungen: Matthias Wendt (Düsseldorf) versuchte anhand der Skizzen zu *Das Paradies und die Peri* op. 50, konkrete Aufschlüsse über den Schumannschen Schaffensprozeß zu erlangen und Damien Ehrhardt (Paris) arbeitete sechs Stadien in der Entstehung der *Symphonischen Etuden* op. 13 heraus, deren unterschiedliche Ordnungsschemata er auf Symmetrie-, Kontrast- und Steigerungsprinzipien zurückführte. Faszinierende Beobachtungen zum musikalischen Zeitbegriff in den *Davidsbündlertänzen* op. 6 stellte Brigitte Schwarz-Stambke (Bad Schussenried) an.

Ein letzter Themenkatalog schließlich galt zwei Vokalwerken, deren heutige Rezeption durch ihre Texte erschwert wird. Matthias Walz (Winnenden) bemühte sich um ein Verständnis des Zyklus *Frauenliebe und Leben* aus zeitgenössischer Perspektive, wozu er Parallelvertونungen von Kugler und Löwe heranzog. Mit Schumanns *Manfred* op. 115 wurde der Kreis der Leipziger Kompositionen verlassen. Jochen Clement (München) zeigte, wie gerade in der Gattungsproblematik dieses Werks, mit seinem disparaten Nebeneinander von Musik und Sprache, dessen Bedeutung liege. Eine Fortsetzung der Arbeitstagungen soll künftig in zweijährigem Rhythmus erfolgen.

Leipzig, 6. bis 8. November 1992:

Aspekte zur Geschichte populärer Musik

von Thomas Röder, Nürnberg

Die diesjährige Tagung des Arbeitskreises Studium populärer Musik (ASPM) konnte dank Unterstützung der Friedrich-Ebert-Stiftung im Leipziger Hotel Deutschland, in einem repräsentativeren Rahmen als sonst, stattfinden. Wie gewohnt, bewegten sich die vorgetragenen Referate auf

den verschiedensten Gebieten, und es war zuweilen schwierig, einen expliziten Geschichtsbezug herzustellen (es sei denn, Zeitgeschichte zählt dazu). Es scheint so, als müßte die anspruchsvolle Aufgabe einer Geschichtsschreibung der populären Musik vorsichtig eingekreist werden.

Daß sich gerade im Bereich der populären Musik Ideen und Praxis ästhetischer ‚partnerschaftlicher Unmittelbarkeit‘ vom Aufklärungsjahrhundert bis in unsere Tage gehalten haben, hob Christian Kaden (Berlin) in seinem beachtenswerten Beitrag hervor. Wie diese Unmittelbarkeit heute „zwischen Brauchtumpflege, Kommerz und Politik“ inszeniert wird, demonstrierte Hanns-Werner Heister (Herleshausen) am Beispiel des Naabtal-Duos, nicht ohne auch mit dem Wiener Rudi Burda auf alternative Konzepte des ‚Volkstümlichen‘ hinzuweisen. Daß der Film eine wichtige Rolle bei der umfassenden Distribution dieser Unmittelbarkeit spielt, deutete Georg Maas (Paderborn) an. Einen ersten Ansatz für eine noch zu schreibende „Geschichte der Populärmusik in der DDR“ stellte Hansgeorg Mühe (Weimar) vor. Mit neuesten Tendenzen des Jazz beschäftigte sich Ekkehard Jost (Gießen). Welche noch längst nicht absehbaren Folgen die technische Revolution des Digitalzeitalters zeitigt, umriß Heide Pfeiler (Ansbach) und insbesondere Ansgar Jerrentrup (Köln), der anhand eigener Feldforschung, Interviews und musikalischer Analyse scheinbar simplen Materials (nämlich der ‚Techno-Musik‘) jene methodische Vielfalt erfolgreich praktizierte, die zu einem seriösen Umgang mit dem Gegenstand vonnöten ist.

Die derzeitige Situation der afrikanischen populären Musik mit ihrer komplexen Rückbindung an die Tradition illustrierte Artur Simon (Berlin), während Alfons Michael Dauer (Graz) in einem großangelegten Referat (*Don't call my music Jazz*) auf das allen geschichteten Musikkulturen innewohnende strukturelle Moment der Diffamierung archaischer, nicht repräsentativer Musik hinwies und von da aus neues Licht auf die (zunächst pejorative) Verwendung des Terminus ‚Jazz‘ warf.

Im dem schöpferisch-verschleißenden Jargon der Avantgarde- ‚Szene‘ reflektierte Helmut Hartwig (Berlin) über das Problem der Spurensicherung. Hierbei stellten sich doch alte Fragen: Kommen Personalunion von ‚Insider‘ und Forscher je zu ersprießlichem Miteinander? Läßt sich Zeitgeschichte ‚sine ira et studio‘ gültig schreiben?

Wolfenbüttel, 30. November bis 2. Dezember 1992:

Forschungskolloquium „Jüdische Aufklärung, ästhetische Bildung und musikalische Praxis im Berlin des späten 18. Jahrhunderts“

von Ulrich Leisinger, Cambridge (Mass.)

Nach einer kurzen Begrüßung durch Friedrich Niewöhner im Namen der Herzog-August-Bibliothek, die sich als idealer Gastgeber erwies, eröffnete Anselm Gerhard (Münster/Augsburg) das Kolloquium mit zwölf Thesen zur Bedeutung der jüdischen Minderheit für die Musikkultur der Berliner Aufklärung. Im Mittelpunkt stand die Bedeutung eines — ästhetisch verstandenen — Bildungsbegriffs, der von der jüdischen Aufklärung, der »Haskalah«, maßgeblich geprägt ist, aber nicht allein auf die jüdischen Kreise beschränkt bleibt. Im Hinblick auf die Entwicklung einer Autonomie-Ästhetik kommt dem Wirken Moses Mendelssohns eine entscheidende Rolle zu. Er löste die Musikästhetik von den traditionellen Bindungen an physikalisch-akustisch begründete Theorien oder handwerklich orientierte Kompositionslehren. Für die musikalische Praxis im Berlin der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat die jüdische Minderheit eine völlig unterschätzte Bedeutung: Ohne das Engagement jüdischer Familien wäre die Berliner Musikkultur um 1800, die immer stärker von nicht-höfischen Aktivitäten bestimmt wurde, so nicht möglich gewesen.

In einem Grundsatzreferat (*Verbürgerlichung oder Akkulturation?*) beschrieb Michael Maurer (Essen) die Situation deutscher Juden zwischen 1750 und 1812. Der Versuch einer Akkulturation

— und letztendlich ihr Scheitern — ist zu verstehen aus der Stellung der Juden außerhalb der Gesellschaft aus religiösen, politischen und sozialen Motiven. Als Medien der Akkulturation, zu der es letztlich keine Alternative gab, kamen in der Reformphase vor allem literarische und gemeinnützige Gesellschaften, Zeitschriften und Schulen in Frage. Am Beispiel von Aaron Halle-Wolfssohn (1756—1839), der sich in Berlin und Breslau als Pädagoge engagierte, aber in den letzten Lebensjahren resignierte, zeigte Jutta Strauss (Oxford/Jerusalem) Teilerfolge und grundsätzliche Schwierigkeiten der jüdischen Aufklärung auf. Gunnar Och (Erlangen) zeichnete das Judenbild in der nichtjüdischen Pamphletistik nach. Die Angriffe gegen das jüdische Bürgertum reichten von bloßer Belustigung bis hin zum perfidesten Antisemitismus. Stereotype Vorwürfe, vor allem gegen die Damenwelt, waren eine angelesene Halbbildung und exzessiver Theaterbesuch.

In zwei sich inhaltlich ergänzenden Referaten beschrieben Carsten Zelle (Siegen) und Sven Gesse (Marburg an der Lahn) Grundprinzipien der Ästhetik Mendelssohns. Während Carsten Zelle das Verhältnis von Ethik und Ästhetik im Werk Mendelssohns untersuchte, leitete Sven Gesse aus Moses Mendelssohn Theorie der Empfindungen eine Poetik der Mischform ab. Musikästhetische Anwendungen fanden Mendelssohns Anregungen in Referaten von Laurenz Lütteken (Münster) und Hartmut Grimm (Berlin). Laurenz Lütteken konnte bislang unbeachtete persönliche Verbindungen zwischen Kirnberger und Moses Mendelssohn aufzeigen, die von gemeinsamen Interessen (etwa bei der Behandlung von Fragen der musikalischen Temperatur) bis hin zu konkreter Zusammenarbeit im Bereich der Odenkomposition reichen. Hartmut Grimm zeigte am Beispiel der Württembergischen Sonaten von Carl Philipp Emanuel Bach auf, daß sich Moses Mendelssohns Ästhetik des Erhabenen, die aus musikwissenschaftlicher Sicht bislang nahezu unbeachtet blieb, für eine Interpretation des Bachschen Phantasieprinzips in besonders glücklicher Weise anbiete. Am Beispiel der Diskussion um die Ode wies Ulrich Leisinger (Cambridge, Mass.) auf die enge Verbindung zwischen Theorie, Praxis und Kritik im Berlin der Jahrhundertwende hin und zog Rückschlüsse auf die Anfänge der Salonkultur. Peter Wollny (Cambridge, Mass.) führte die Bedeutung der jüdischen Minderheit für das Berliner Musikleben am Beispiel von Sarah Levy, geb. Itzig (1761—1854) vor. Sie besaß eine große und erlesene Musikaliensammlung, lud regelmäßig zu Konzerten in ihren Salon ein und beeinflusste das Musikleben ihrer Zeit nicht zuletzt dadurch, daß sie mehrere herausragende Werke Carl Philipp Emanuel Bachs in Auftrag gab. Anselm Gerhard (Münster/Augsburg) stellte abschließend den jüdischen Komponisten Carl Bernhard Wessely (1768—1826) vor, der als Kantatenkomponist, Operndirektor und Musikliebhaber eine bedeutende Stellung im Berliner Musikleben der Jahre um 1800 einnahm.

Die interdisziplinäre Tagung macht am Beispiel der Rolle der jüdischen Minderheit die enge Verwobenheit politischer, sozialer und religiöser Faktoren für ein Verständnis des Berliner Kultur- und Geisteslebens im 18. Jahrhundert deutlich. Den vielfältigen Anregungen und Fragen, die in Beschränkung auf eine Einzeldisziplin nicht zu lösen wären, konnte in den erfreulich großzügig bemessenen Diskussionszeiten nachgegangen werden. Jeder der Referenten stellte über das Tagungsthema hinaus in einem informellen Kurzbeitrag aktuelle Forschungsvorhaben vor, die gleichfalls lebhaft diskutiert wurden. Die Vorträge des rundum gelungenen und auf sehr großzügige Weise von der Studienstiftung des Deutschen Volkes e.V. (Bonn-Bad Godesberg) geförderten Kolloquiums werden in einem von Anselm Gerhard herausgegebenen Sammelband im Frühjahr 1994 als Band 22 der *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* im Tübinger Niemeyer-Verlag erscheinen.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übungen, Koll = Kolloquium.
Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

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

Nachtrag Sommersemester 1993

Augsburg. Lehrbeauftragt Dr. R. Köhler: S: Die Schriften Ernst Kurths (1).

Dresden. Prof. Dr. H. W. Heister: Einführung in die Musiksoziologie. □ Dr. H. Starfing: Einführung in die Musikpsychologie. □ Prof. Dr. H.-G. Ottenberg: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts — Geschichte der Orgelmusik — Musikalische Vorklassik — Pros: W. A. Mozart und die europäische Musikkultur des 18. Jahrhunderts.

Essen. Folkwang-Hochschule. Prof. Dr. M. Brzoska: Ü: Paläographie: Weiße Mensuralnotation — S: Musikalischer Manierismus — Musiktheater zwischen Klassik und Romantik. □ Dr. C. Raab: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft — S: Texte zur Musik der 50er Jahre — S: A. Schönberg: Pierrot Lunaire op. 21. □ Prof. Dr. H. Weber: S: Das Streichquartett — S: Der Liederzyklus und seine Geschichte — S: Liszts Schuberttranskription (gem. mit Maxsein). □ Prof. Dr. M. Brzoska, Dr. C. Raab, Prof. Dr. H. Weber: Aspekte der Musikgeschichte — S: Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten.

Frankfurt. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Lehrbeauftragt Dr. A. Ballstaedt: Pros: Die musikalische Klassik. □ Prof. Dr. P. Cahn: Pros: Romantische Harmonik — S/Koll: Besprechung aktueller musikwissenschaftlicher Arbeiten (gem. mit Dr. A. Odenkirchen). □ Lehrbeauftragt Dr. E. Fiedler: Pros: Die Barocksonate (II) — Pros: Computer-Notendruck für Anfänger — S: Georg Philipp Telemann. □ Lehrbeauftragt Frau Dr. S. Großmann-Vendrey: Anfang und Frühzeit der Oper. □ Lehrbeauftragt Dr. R. Lug: Pros: Protestlieder des hohen Mittelalters. □ Prof. Dr. H. Schneider: Musikgeschichte I — Pros: Grundfragen der Musikpsychologie — S: Claudio Monteverdi — S: Kolloquium für Doktoranden.

Freiburg i. Br. H. Gottschewski: Pros: Musik in Japan und Korea. □ Prof. Dr. P. Gradenwitz: Haupt-S: Arnold Schönberg in Amerika. □ Dr. A. v. Massow: Ü: Analysekurs (Beethoven: op. 2 Nr. 1, op. 1 Nr. 3 und op. 5 Nr. 2). □ T. Plebuch: Carl Philipp Emanuel Bachs Klavierfantasien. □ Prof. Dr. W. Salmen: Haupt-S: Musikkritik im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. J. Webster: Zyklische Formgestaltung in Haydns Instrumentalmusik.

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. F. Tagliavini: Chanson et Canzone Francese — Pros: Analyses de chanson française et canzoni alla francese (1) — S: Rapports entre poésie et musique (1) — Aufführungspraxis (1). □ Prof. Dr. V. Ravizza: Musik und Schrift im 20. Jahrhundert.

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Dr. P. Revers: Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts.

Kiel. Dr. H. Well: S: Zum Stilwandel der musikalischen Vorklassik.

Leipzig. Prof. Dr. K. Mehner: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft — Pros: Systematische Musikwissenschaft — S: Probleme der Gattungstheorie in der Musik — Aufgaben und Methoden der Musiksoziologie (1, für Lehramtsstudenten). □ Prof. Dr. H. Seidel: Altorientalische Musikkultur im Palästina des 1. Jahrtausends v. Chr. (für Hörer aller Fakultäten). □ Doz. Dr. R. Szeskus: Geschichte der Kantate, der Passion und des Oratoriums II — Das europäische Volkslied — Die Choralkantaten Bachs — Die Sinfonien Brahms' II.

Mainz. Prof. Dr. Chr. H. Mahling: S: Aspekte der Musikgeschichte im Spiegel der Schriften E. Hanslicks (gem. mit DDr. V. Kalisch).

Regensburg. Dr. K. Küster: Italienische Vokalmusik um 1600 — Mozarts Opern — Ü: Mozarts Opern (14-tg.) — S: Instrumentalkonzert im 19. und 20. Jahrhundert — Kolloquium (14-tg.).

Wintersemester 1993/94

Augsburg. Lehrbeauftragt. Dr. F. Brusniak: Pros: Die Anfänge des evangelischen Kirchenliedes — Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Frau Prof. Dr. M. Danckwardt: Claudio Monteverdi — Haupt-S: Die Instrumentalmusik von Leoš Janáček (3) — Pros: Motettenkomposition vom 13. bis 20. Jahrhundert (Analyse) — Ober-S: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1). □ Lehrbeauftragt. Dr. J. Hoyer: Ü: Historische Satzlehre: Generalbaß. □ Lehrbeauftragt. Dr. R. Köhler: S: Programmmusik im 19. Jahrhundert: Ästhetik — Theorie — Analyse (1). □ Prof. Dr. W. Plath: S: Übungen zur Methodik. □ Dr. E. Tremmel: S: Einführung in die Musikikonographie — Ü: Musikpaläographie III: Modal- und schwarze Mensuralnotation.

Bamberg. Prof. Dr. M. Zenck: Forschungsfreiemester. □ Frau Prof. Dr. M. Bröcker: Die Musikkultur Japans — S: Stilistische Eigentümlichkeiten ungarischer Volksmusik — S: Einführung in die Musiksoziologie — S: Europäische Volkstanzformen — S: Dokumentation zum Volkstanz in Franken anhand von Feldforschungsaufnahmen (1).

Basel. *Musikgeschichte.* Prof. Dr. W. Arlt: Guillaume Dufay und die Musik seiner Zeit — Musik, Kultur und Gesellschaft: Produktion und Rezeption der „Motette“ im Paris des 13. Jahrhunderts (1) (gem. mit Prof. Dr. A. von Müller) — Paläographie der Musik I: Die mittelalterliche Einstimmigkeit und ihre Aufzeichnung — Haupt-S: Musikalische Rezeption von Horaz und Boethius im Mittelalter (gem. mit Prof. Dr. F. Graf und Prof. Dr. M. Steinmann) — Haupt-S: Übungen zu Arbeitsthemen der Teilnehmenden und zur Examensvorbereitung (ab Weihnachten) — Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musik (n. Vereinbarung). □ Prof. Dr. M. Haas: Musik im 1. Jahrtausend — Ü: Kunst als Glücksversprechen. Einführung in Adornos Ästhetik (gem. mit Dr. J. Willmann) — Kolloquium zu ausgewählten Werken von John Cage. □ Priv.-Doz. Dr. Dr. L. Welker: Die deutsche romantische Oper vor Wagner — Grund-S: Händels Oratorien — Ü: Beethovens mittlere Streichquartette. □ Prof. Dr. K. Schweizer: Musik der Trauer und des Gedenkens: Requiem, Tombeau, Epitaph — Haupt-S: Sinfonik der Spätromantik zwischen Mahler und Skrjabin. □ Doz. Dr. R. Jacobsson (bis Weihnachten): Musikbezogene lateinische Dichtung von der Spätantike bis ins hohe Mittelalter — Ü zur Vorlesung. □ Lic. phil. M. Schneider: Ü: Orgelsonate und Orgelsymphonie im 19. und 20. Jahrhundert. □ Dr. J. Willmann: Einführung in die Liturgie und liturgische Handschriften des Mittelalters. □ Dr. D. Müller: Historische Satzlehre IV: Einführung in die Grundlagen des Satzes und in die Formprobleme der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Ethnomusikologie. Dr. R. Canzio: Zentrale Paradigmata der Ethnomusikologie — Ausgewählte Probleme spezifischer musikalischer Kulturen, mit Übungen zur Transkription und Analyse.

Bayreuth. *Musikwissenschaft.* Prof. Dr. R. Wiesend: Von den Anfängen der Vokalpolyphonie zur Blüte von Oper und Triosonate — Haupt-S/S: Glucks-Alceste-Vertonungen und ihr operngeschichtlicher Umkreis — Pros: Johannes Ockeghem und die Musik der „Niederländer“ — Kolloquium für Examenkandidaten. □ Dr. H.-J. Bauer: Pros: Die Symphonien von Johannes Brahms. □ Dr. M. Engelhardt: Pros: Italienische Instrumentalmusik im 20. Jahrhundert: von Busoni bis Berio. □ Frau Dr. M. Jahrmärker: Pros: Opern des Verismo: Musikalisch-dramaturgische Analysen ausgewählter Beispiele.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. S. Döhring: Geschichte des Musiktheaters I (1600—1800) — S: Dresdener Operntraditionen im 18. Jahrhundert. □ Frau Prof. Dr. S. Vill: Epochen europäischer Theatergeschichte — Theater im 20. Jahrhundert — Pros: Materialien zum Theater im 20. Jahrhundert — Pros: Einführung in die Aufführungsanalyse — Pros: Wissenschaftliche Arbeitstechniken in Theater- und Musikwissenschaft. □ Frau S. Guhr-Hildenbrand, M. A.: Pros: Sprache und Sprechen auf der Bühne. □ Dr. R. Franke: S: Textgestalt und musikalische Struktur in „Salome“ von Richard Strauss. □ Dr. G. F. Messner: Pros: Rituelle Performance — Pros: Darstellungspraxis in der europäischen Postmoderne. □ Frau Dr. Oberzaucher-Schüller: Pros: „Ausdruckstanz“ — eine mitteleuropäische Bewegung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Dr. M. Spohr: Pros: Die Bühnenmusik zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Grundlage der Filmmusik. □ Dr. Th. Steiert: Pros: Das Bühnenbild bei den Bayreuther Festspielen. □ Prof. Dr. S. Döhring, Frau Prof. Dr. S. Vill, Dr. H.-J. Bauer, Dr. M. Engelhardt, Dr. R. Franke, Frau Dr. M. Jahrmärker, Frau M. Linhardt, M. A., Frau Dr. G. Oberzaucher-Schüller, Dr. M. Spohr, Dr. Th. Steiert: Pros: Audiovisuelle Vorstellungen exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters.

Berlin. *Freie Universität. Abteilung Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. T. Kneif: Olivier Messiaen — Haupt-S: Messiaen: Quatuor — Haupt-S: Die Symphonien von K. A. Hartmann — Haupt-S: Julius Reubke. □ Prof. Dr. J. Maehder: Richard Wagner — Pros: Giuseppe Verdis Opern von „Il Trovatore“ bis „Don Carlos“ — Haupt-S: Richard Wagner — Opernkomponist — Doktorandenkolloquium — Ü: Einführung in den Computer-Notensatz (gem. mit Frau U. Feld). □ Prof. Dr. A. Riethmüller: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. R. Stephan: Geschichte der deutschen Musik. □ Dr. Th. Betzwieser: S: Singspiel und Spieloper. □ Dr.

B. Bischoff: S: Analyse, Die späten Streichquartette Ludwig van Beethovens III. □ Frau Chr. Brüstle, M. A.: Pros: Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft. □ U. Krämer, M. A.: S: Alban Bergs Wozzeck. □ Dr. M. Maier: Pros: William Byrd und seine Zeitgenossen — S: Dimitrij Schostakowitsch, Symphonien. □ Frau Dr. S. Oschmann: Pros: Musikerromane als musikgeschichtliche Quellen. □ Dr. M. Wittmann: Pros: Musikgeschichte im 16. Jahrhundert — S: De mensura monochordi (mit praktischen Übungen).

Berlin. Freie Universität. Abteilung Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. J. Kuckertz: Volkslied und Volksmusik — Haupt-S: Formen indischer Konzertmusik — Pros: Musikethnologische Zeitschriften — Ü: Melodietypologie. □ Prof. Dr. R. Schumacher: Musik der Indios Mittel- und Südamerikas — Haupt-S: Höfische Musik Ost-Asiens — Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft. □ Frau Dr. Braune: Ü: Fischerlieder im Yemen.

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. R. C. Kaden: Musik im Zivilisationsprozeß — Haupt-S: Musikerberufe — S/Ü: Analyse älterer Musik — Forschungs-S: Musiksoziologie. □ Prof. Dr. P. Wicke: Rockmusik — Musik als Industrie — Haupt-S: Theorie und Methode der Popmusikforschung — Forschungs-S: Musik im sozialen Gebrauch. □ Frau Dr. M. Bloß: Geschichte der Rockmusik — Feminismus und Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. J. Elsner: Einführung in die Musikethnologie I — Arabische Musik — Haupt-S: Konstruktionsprinzipien afrikanischer Musik — Ü: Musikethnologische Transkription — Forschungs-S: Musikethnologie. □ Frau Dr. A. Jung: Musik der Mongolen — S: Musiziersphären in der islamischen Gesellschaft. □ Prof. Dr. R. Kluge: Einführung in die musikalische Akustik — Haupt-S: Rhythmusforschung — Ü: Einführung in das Datenbanksystem dBASE III/IV. □ Frau Dr. K. Kriese: S: Heroes, Kunst als Lebensform. □ Frau Dr. B. Kruse: S: Werkanalyse — S/Ü: Analyse zeitgenössischer Musik. □ Dr. A. Mertsch: Musikgeschichte intensiv (19. Jahrhundert) III. Teil □ Dr. H. Nehrling: Forschungs-S: Das antike Griechenland und seine Musik, II. Teil — Forschungs-S: Ausgewählte Probleme der Rhythmus-Metrum Theorie. □ Dr. B. Powileit: S: Musikästhetik (Hegel, Hanslick) — S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. G. Rienäcker: Geschichte der Orchestration I — Musiktheater der zwanziger Jahre, III. Teil (Operette). Haupt-S: Glucks Reformopern — S: Historische Interpretationen, II. Teil. — Kolloquium: Bayreuther Dramaturgie, I. Teil.

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. Ch. M. Schmidt: Forschungsfreisemester: □ Frau Prof. Dr. de la Motte-Haber: Musikpsychologie — Pros: Klang und Form — Haupt-S: Gattungsprobleme am Beispiel des Streichquartetts nach 1960. □ R. Kopiez: Pros: Das Bild der Musikpsychologie in "Music Perception" und "Psychology of Music" — Pros: Aufführungstheorie und -praxis im 20. Jahrhundert. □ Frau Dr. J. Klassen: Pros: Faszination der Totenmesse — Requiem-Vertonungen — Pros: Einführung in die Musik des Mittelalters. □ Weber: Geschichte des Kanons — Haupt-S: Mozarts "Così fan tutte"

Berlin. Hochschule der Künste. Fachbereich KWE 1 Prof. Dr. W. Burde: Igor Strawinsky — Haupt-S: Claude Debussy — Pros: Einführung in die musikalische Analyse — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. P. Rummenhöller: Forschungsfreisemester. □ Wiss. Mitarb. Chr. Henzel: Pros: Abendländische Musikgeschichte im Überblick II — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: Claudio Monteverdi. □ Lehrbeauftr. Frau Dr. B. Borchard: Pros: Komponistinnen im 19. Jahrhundert. □ Lehrbeauftr. Dr. J. Kloppenburg: Pros: Formen der Notation von Musik im 20. Jahrhundert. □ Lehrbeauftr. H. v. Loesch: Pros: Formenlehre und Höranalyse I.

Fachbereich KWE 2. Prof. Dr. E. Budde: Musik und Sprache — Zur Geschichte des Wort-Ton-Verhältnisses. □ Prof. Dr. R. Cadenbach: Formen und Gattungen des Liedes — Haupt-S: Tendenzen und Perspektiven deutscher Beethoven-Rezeption — Haupt-S: Analyse-Seminar zu Robert Schumanns Kammermusik — Haupt-S: Klassische Musikästhetik von Immanuel Kant zu Christian Friedrich Michaelis. □ Prof. Dr. D. Schnebel: Ü: Analyse-Übung: Chopin-Analysen — AV: Neue Musik der Gegenwart — Ü: Experimentelle Musik II — Ü: Experimentelles Musiktheater. □ Prof. Dr. W. Kinderman: Musik von 1730–1830 (Musikgeschichte) — Ü: Mozarts Klaviermusik — Pros: Das umgekehrte Erhabene: Humor in der Musik — Haupt-S: Wagners Parsifal. □ Prof. Dr. A. Simon: Pros: Musik in Indonesien. □ Doz. M. Supper: Pros: Elektroakustische und Experimentelle Musik. □ Wiss. Mitarb. Frau S. Fontaine: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft für Schulmusik und DME. □ Lehrbeauftr. Dr. G. Eberle: S: Stil- und Werkkunde für Tonmeister. □ Lehrbeauftr. Frau Dr. E. Fladt: Pros: Kirchenmusik. □ Lehrbeauftr. Ch. Wassermann: Pros. Ars gallica. Nationale Musik in Frankreich.

Bern. Prof. Dr. V. Ravizza: Die Sinfonie im 19. Jahrhundert — Ü: Zum Thema der Vorlesung — S: Venezianische Mehrchörigkeit. □ Dr. L. Welker: Die italienische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts — S: Ludwig van Beethoven: die mittleren Quartette — Pros: Händels Oratorien. □ Prof. Dr. F. L. Tagliavini: "Affetti cantabili" und "Stylus phantasticus" — Die Claviermusik Frescobaldis und seiner Zeit. □ Dr. P. Hagmann: Ü: Musikkritik — Ideal und Wirklichkeit. □ Dr. Th. Schacher: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Musikgeschichte III. □ Lic. phil. HP Renggli: Musikgeschichte I — Ü zur modernen Oper: „Pluralistisches“ Theater. „Die Soldaten“ von B. A. Zimmermann (2, 14-tg.).

Bochum. Prof. Dr. Chr. Ahrens: Funktion und Einsatz der Instrumente im Orchester der Klassik und Romantik — Haupt-S: Rhythmus und Metrum — Pros: Volks- und Kunstmusik des Vorderen Orients — Pros: Sebastian Virdung: *Musica getuscht*; Michael Praetorius: *Syntagma Musicum II*. □ Prof. Dr. W. Breig: Forschungsfreiemester. □ Doz. Dr. M. Walter: Musik und „kulturelles Gedächtnis“ — Haupt-S: Musik und Politik im 20. Jahrhundert — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Frau Dr. M. Kostakeva: Pros: György Ligeti. □ Frau Dr. A. Kurzhals-Reuter: Ü: Musikbibliographie. □ Dr. A. Mielke: Pros: Typen der musikalischen Bearbeitung. □ Frau Dr. D. Schmidt: Pros: Komponieren im Zeitalter der Aufklärung — Pros: Abstrakter Expressionismus [gem. mit Frau Doz. Dr. A. Janhsen-Vukicevic]. □ Dr. W. Winterhager: Pros: Das Chorwerk von Johannes Brahms — Pros: Vom Eklektizismus zur Avantgarde: Richard Strauss zwischen „Guntram“ und „Elektra“

Bonn. Dr. R. Dusella: Pros: Schönbergs Harmonielehre. □ Prof. Dr. E. Fischer: Musik im 20. Jahrhundert — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Haupt-S: Musik und Choreographie — Doktorandenseminar: Aktuelle Forschungsprobleme der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. W. Hess: Musikalische Akustik. □ AMD W. Mik: Pros: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. E. Platen: Haupt-S: Johann Sebastian Bach — Doktorandenseminar □ Frau Dr. S. Rode-Breymann: Pros: Einführung in die Musik des Trecento — Pros: Liedkompositionen der 2. Wiener Schule. □ Prof. Dr. W. Steinbeck: Musikgeschichte III (1750–1830) — Pros: Die Entwicklung der Sonatensatzform — Haupt-S: Gustav Mahlers „Wunderhorn“-Symphonien — Doktorandenseminar □ Prof. Dr. M. Vogel: Methoden und Probleme der Harmonielehre.

Bremen. Frau Prof. Dr. E. Rieger: S: Johannes Brahms — Musikgeschichte im Überblick: Barock — Pros: Wahnsinnsfrauen in der Oper. □ Prof. Dr. G. Kleinen: S: Das Fremde in der Musik bei Schumann, Debussy, Schönberg und Rihm — S: Identifikation und Distanz in der Populärmusik. □ Dr. A. Lüderwaldt: S: Musik in der Türkei.

Chemnitz-Zwickau. Prof. Dr. H. Loos: Musikgeschichte bis 1200 — S: Die Symphonien L. v. Beethovens — Einführung in die Musikwissenschaft (mit Ü) — S: Musik des 20. Jahrhunderts in ausgewählten Beispielen. □ Dr. E. Möller: Geschichte des Kirchenliedes — S: Das Schumannsche Lied — S: Formenkunde/Analyse I — S: Formenkunde/Analyse III. □ Doz. Dr. J. Roßner: Einführung in den Orgelbau und die Orgelmusik — S: Die Orgelmusik J. S. Bachs — S: Musik und Malerei des Impressionismus — S: Musikanschauungen im 18. Jahrhundert.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. G. Allroggen: Pros: Die Sinfonien Joseph Haydns der 1770er Jahre — Ü: Editionstechnik (für Musikwissenschaftler im Hauptstudium). □ Prof. Dr. D. Altenburg: Geschichte des Oratoriums — S: Die Neudeutsche Schule — Pros: Frühe Musik für Tasteninstrumente (14.–16. Jahrhundert) — Ü: Die Instrumentationslehre von Hector Berlioz (Kursorische Lektüre). □ Prof. Dr. A. Forchert: Koll. Musik und Rhetorik — Koll. Schallplattenkritik. □ Frau Prof. Dr. S. Leopold: Allgemeine Musikgeschichte III — S: Literaturoper im 19. Jahrhundert — Pros: Claudio Monteverdi — Ü: Übung zur Vorlesung. □ Dr. W. Werbeck: Ü: Historischer Tonsatz: Harmonik im 19. Jahrhundert. □ H.-J. Winkler: Ü: Historischer Tonsatz: Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. G. Allroggen, Prof. Dr. D. Altenburg, Prof. Dr. A. Forchert, Frau Prof. Dr. S. Leopold: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen.

Dresden. Prof. Dr. H.-G. Ottenberg: Musikgeschichte von den Anfängen bis 1700 — Die Opern Wolfgang Amadeus Mozarts — Pros: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten. — Ü: Werkanalyse — Pros: Das Konzert im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. H.-W. Heister: Einführung in die Musikästhetik. □ Frau Dr. F. Nicolai: Musikgeschichte 20. Jahrhundert. □ Dr. G. Poppe: Einführung in die Akustik (mit Ü) — Ü: Einführung in die Mensuralnotation — Ü: Einführung in die Instrumentenkunde — Claudio Monteverdi: S: *Missa da cappella* und *Vespro della Beata Vergine* (1610).

Eichstätt. Prof. Dr. K. Schlager: Musik im 20. Jahrhundert: Komponistenporträts — S: Musiklexika — gestern und heute — S: Übungen zum deutschen Lied im Spätmittelalter — Formenlehre und Werkanalyse (mit Ü). □ Frau R. Bauer: Pros: Georg Friedrich Händels „Messias“ — Ü: Einführung in die Musikwissenschaft.

Erlangen-Nürnberg. Dr. A. Haug: Mittel-S: Themen, Probleme und Methoden der Musiksoziologie — Mittel-S: Lateinischer Vers, Musik und Notation im frühen Mittelalter (gem. mit Dr. G. Björkvall, Univ. Stockholm). □ Dr. W. Hirschmann: Pros: Das Spätwerk Georg Philipp Telemanns. □ Prof. Dr. F. Reckow: Musik in Europa von der Karolingerzeit bis „Notre Dame“ (Musikgeschichte I) — Mittel-S: Die Mehrstimmigkeit von den Anfängen bis ca. 1200 (Musikgeschichte I) — Mittel-S: Richard Wagner „Tristan und Isolde“ — Kolloquium zu aktuellen Forschungsthemen. □ Dr. Th. Röder: Pros: Theorien der Notation — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. K.-J. Sachs: Ludwig van Beethoven — Haupt-S: Beethoven und

Erzherzog Rudolf — Ü: Lektüre- und Interpretationskurs: Anton Schindlers „Biographie von Ludwig van Beethoven“ und ihre Probleme. □ Dr. G. Splitt: Mittel-S: Liedkompositionen von Charles Ives — Ü: Charles Ives als Musik-Ästhetiker.

Frankfurt. Prof. Dr. W. Kirsch: Klaviermusik von Johannes Brahms — Pros: Musikalische Analyse: Brahms-Lieder — S: Das Opernensemble: Dramaturgie und Inszenierungsanalysen (gem. mit Frau U. Kienzle M. A.) — Ober-S für Magistranden und Doktoranden. □ Priv.-Doz. Dr. P. Ackermann: Die italienische Oper im 19. und 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Die Musik des Barock — Ober-S für Examenskandidaten und Doktoranden. □ Dr. A. Ballstaedt: Pros: Capriccio und Fantasie im 16. und 17. Jahrhundert. □ Frau U. Kienzle M. A.: Pros: Einführung in die Arbeitstechniken der Musikwissenschaft. □ Lehrbeauftr. Dr. E. Fiedler: Pros: Weiße Mensuralnotation. □ Lehrbeauftr. Dr. B. Janz: S: Musikalische Quellenkunde: Der Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom. □ Lehrbeauftr. Dr. A. Stenger: S: Geistliche Musik nach 1945.

Frankfurt. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. P. Cahn: S: Mozarts Streichquartette — S: Kolloquium für Doktoranden. □ Lehrbeauftr. Dr. E. Fiedler: Pros: Die Niederländer von Dufay bis Josquin — Pros: Entstehung der Instrumentalmusik. □ Prof. Dr. H. Schneider: Musikgeschichte II (1600—1800) — S: Händels Oratorien — Pros: Claude Debussy — S: Kolloquium für Doktoranden.

Freiburg i. Br. Dr. M. Bandur: Pros: Analyse Neuer Musik. □ Dr. M. Beiche: Pros: Robert Schumann: Frühe Klavierwerke. □ Dr. M. Betz: Pros: Instrumentenkunde. □ Priv.-Doz. Dr. Chr. v. Blumröder: Elektronische Musik — Haupt-S: Musikästhetik um 1800. □ Prof. Dr. R. Dammann: Das Klavierwerk Johann Sebastian Bachs — Haupt-S: J. S. Bach: „Das Wohltemperirte Clavier“ I und II — Pros: Musiklehre um 1600 (Lektüreseminar) — Pros: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke (nur für Studierende des 1. und 2. Semesters). □ Prof. Dr. H. Danuser: Liedzyklen des 19. Jahrhunderts — Haupt-S: Musikalische Lyrik I: Das Liedoeuvre von Johannes Brahms — Doktorandenkolloquium — Pros: Franchinus Gaffurius' Musiktheorie (Traktatlektüre) mit begleitendem Tutorat. □ Frau Dr. S. Ehrmann: Pros: Musik und Humanismus. □ H. Gottschewski: Pros: Die Edition von Musikwerken des klassischen Repertoires — historische und aktuelle Perspektiven — Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten und Lektüre von Musikzeitschriften des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. □ Priv.-Doz. Dr. K. Küster: Beethoven und die Musik des 19. Jahrhunderts — Haupt-S: Instrumentalkonzert zwischen 1900 und 1950. □ T. Plebuch: Pros: E. Th. A. Hoffmann. □ Dr. Th. Seedorf: Pros: Die Mensuralnotation im 16. und 17. Jahrhundert (Paläographie).

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. L. F. Tagliavini: L'oeuvre de clavier de W. A. Mozart — Pros: Analyse de sonates — S: Programmusik im 18. und 19. Jahrhundert — Quellen zur Aufführungspraxis — Basse continue et partimento. □ Dr. D. Müller: Air de cour au 17^e siècle.

Gießen. Prof. Dr. P. Andraschke: Pros: Balladen (Kunstmusik, Folklore, Populärmusik) — Pros: Faustvertonungen. □ Prof. Dr. E. Jost: Geschichte des Jazz (1): Von den Anfängen bis zum Bebop — Pros: Akustik der Musikinstrumente — S: John Cage: Musikalische Gestaltungsprinzipien und ihre ästhetischen Prämissen — S: Systematische Aspekte der Neuen Musik. □ Prof. Dr. E. Kötter: Pros: Musikpsychologie: Musikalische Entwicklung — Pros: Funktionale Musik — S: Musik verschiedener Epochen in Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts — S/Koll zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. P. Nitsche: Pros: Instrumentation und Instrumentenkunde — Interpretationsvergleiche — S: Grundlagen der Musikgeschichte — S: Von Leonore zu Salome. Die Rolle der Frau in der Oper des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. W. Pape: Pros/S: Psychologische und pädagogische Aspekte des instrumentalen Lernens und Übens. □ OStR. i. H. G. Ritter: Pros: Kirchenmusik im 20. Jahrhundert. □ Wiss. Mitarb. K. Scheuer: Pros/S: Grundlagen der musikalischen Analyse II: Jazz und Populärmusik.

Göttingen. Prof. Dr. R. Brandl: Einführung in die indische Musik — Pros: Transkription — Ü: Klassische indische Musik in Klangbeispielen — Neuere Forschungen zur Musikgeschichte. □ Prof. Dr. M. Staehelin: Ü: Analyse von Werken der jüngeren Musikgeschichte — Haupt-S: Komponieren um 1800 — S: Liturgie und geistliche Musik in der Reformationszeit (gem. mit Prof. Wendebourg) — Doktorandenkolloquium. □ Dr. Heidrich: Pros: Heinrich Schütz. □ Dr. Brenner: Pros: Grundkonzepte afrikanischer Musikgestaltung (Schwerpunkt: Zimbabwe). □ Prof. Dr. R. Fanselau: Ü: Karlheinz Stockhausen. □ Dr. Bartmann: Ü: Klanganalyse mit EDV. □ Prof. Erdmann: Ü: Praktikum zur Live-Elektronik. □ Frau Dr. A. Laubenthal: Guillaume Dufay — Haupt-S: Die englische Spätromantik. □ Prof. Dr. W. Boetticher: Bach und Händel. Ein stilistischer Vergleich — Doktorandenkolloquium. □ Frau Prof. Dr. U. Günther: AW: Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten.

Graz. Prof. Dr. R. Flotzinger: Einführung in die Musikwissenschaft — Musikhistorisches S — Privatissimum für Erasmus-Studenten — Kolloquium für Dissertanten. □ Doz. Dr. J.-H. Lederer: Musikgeschichte I — Übungen an Tonbeispielen (1) — Einführung in die Notationskunde — Kolloquium für Diplomanden. □ Dr. W. Jauk: Systematisch-musikwissenschaftliches Pros: Methodik I — Systematisch-musikwissenschaftliches S: Methodik II. □ Lehrbeauftragt. Dr. A. Mauerhofer: Musikethnologisches Pros — Musikethnologisches S. □ Dr. I. Schubert: Musikwissenschaftliches Pros I. □ Lehrbeauftragt. Mag. D. Zenz: Einführung in die musikalische Analyse (1). □ Doz. Dr. M. Angerer: Einführung in die Musikästhetik. □ Prof. Dr. C. Nemeth: Franz Schmidt: Ein Meister nach Brahms und Bruckner. Zum 120. Geburtstag (1).

Graz. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. F. Kerschbaumer: Formen der Populärmusik im 20. Jahrhundert — Jazzgeschichte 3. □ Prof. Dr. O. Kolleritsch: Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne — Vom Neuerwerden des Alten. Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters — Musiksoziologie. □ Prof. Dr. W. Suppan: Musikanthropologie I. Musik und Kult — Musik des Pannonischen Raumes (gem. mit Ass. Dr. B. Habla). □ Lehrbeauftragt. Mag. H. Brenner: Musik und Politik. □ Ass. Dr. O. Hafner: Erzherzog Johann und die Volksmusik. □ Prof. Dipl.-Ing. H. Hönig, Prof. Dr. F. Kerschbaumer, Prof. Dr. O. Kolleritsch, Prof. Dr. W. Suppan (gem. mit Dr. B. Habla und Dr. O. Hafner), Prof. Dr. J. Trummer: Privatissimum für Diplomanden und Dissertanten.

Greifswald. Dr. L. Winkler: Öffentliche Vorlesungsreihe „Ausgewählte Probleme der Musikgeschichte Pommerns“ (gem. mit E. Ochs) — Musikgeschichte im Überblick von Haydn und der Wiener Klassik bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert (gem. mit E. Ochs) — Einführung in die Musikwissenschaft sowie in die Musikgeschichte der frühen Hochkulturen Chinas, Griechenlands und Roms — Volksliedkunde (1) — S: Zur Entwicklung des klavierbegleiteten Sololiedes im 19. Jahrhundert (3) — S: Beethovens Klaviersonaten (3). □ E. Ochs: S: Zur Sinfonik Beethovens (3). □ Frau Dr. S. Palm: S: Musikästhetische Anschauungen der Antike (1). □ Prof. Dr. G. Rienacker: Einführung in die Musikgeschichte des Mittelalters — Musikgeschichte des frühen 17. und frühen 18. Jahrhunderts — Zur Sinfonik Jean Sibelius' □ B. Fröde: Zu Problemen der Populärmusik (1).

Halle. Prof. Dr. B. Baselt: Geschichte der Orchestermusik im 17. und 18. Jahrhundert — Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Bedeutung für das Musikleben im 19. Jahrhundert — Forschungs-S: Methoden der musikwissenschaftlichen Forschung — Kolloquium für Magistranden — Doktoranden-Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. G. Fleischhauer). □ Prof. Dr. G. Fleischhauer: Lektüre antiker und mittelalterlicher Musiktheoretiker — Musik der Klassik — Haupt-S: Analyse ausgewählter Werke Joseph Haydns. □ Frau Priv.-Doz. Dr. K. Zauft: Richard Wagners Konzept vom Musikdrama als dem Kunstwerk der Zukunft. □ Doz. G. Domhardt: Musikdenken heute — mit und nach Boulez — Aspekte der Analyse Neuer Musik. □ Doz. Dr. H.-J. Schulze: Das Spätwerk Johann Sebastian Bachs. □ Frau Dr. K. Eberle: Musikgeschichte im Überblick II/1 (mit Pros) — Pros: Einführung in die Akustik. □ Frau Dr. U. Wagner: Musikgeschichte im Überblick I/1 (mit Pros) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Einführung in die Notationskunde.

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. W. Dömling: Von Machaut bis Josquin (1) — S: Interpretationsfragen — S: Seminar für Examenskandidaten — Ü: Webern-Analysen (1) — Ü: Werkanalyse II (3) — Ü: Gregorianik (1). □ Prof. Dr. C. Floros: Haupt-S: „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner (3) — Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft (3) — S: Seminar für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. H. Marx: Haupt-S: Felix Mendelssohn Bartholdy (3) — S: Die „Petersburger“ Musik-Handschriften — S: Besprechung aktueller musikwissenschaftlicher Arbeiten — Ü: Notationskunde III (weiße Mensuralnotation). □ Prof. Dr. P. Petersen: Haupt-S: Das Musiktheater Paul Dessaus — Pros: Tonsysteme in der Musik des 20. Jahrhunderts — S: Exilmusik — S: Seminar für Examenskandidaten. □ Frau Dr. A. Kreuziger-Herr: S: Lebensbilder — Todesbilder: Das Requiem als Zeiteinspiegel — Ü: Schreiben über Musik (I): Musik des 20. Jahrhunderts. □ Frau Dr. D. Redepenning-Holle: Pros: Antonin Dvořák — S: Sostakowics Bühnenwerke. □ Prof. J. Jürgens: Die Chorbewegung des 19. Jahrhunderts und die Entstehung der Nationalschulen des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Dr. P. Revers: Pros: Nocturne — Nachtmusik. □ Dr. R. Heyink: Ü: Geschichte der Psalm-Vertonung bis 1700.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. V. Karbusicky: Leoš Janáček und Bohuslav Martinů — S: Musik und Malerei: Ästhetik und Semiotik. Überschneidungen und Differenzen. □ Prof. Dr. H.-P. Reinecke: Akustik: Genesis — Diskurs — Handwerk — Mythos — S: Akustik: Experimentatoren — Profis — Mystifikatoren. □ Dr. U. Seifert: Haupt-S: Probleme der Modellbildung und Computersimulation in der Musikforschung — Pros: Aspekte einer kognitionswissenschaftlichen Musiktheorie. □ Dr. A. Beurmann: Pros: Beiträge zur Instrumentenkunde: Das Pianoforte — Vom frühen Hammerklavier bis zum Flügel des 20. Jahrhunderts mit praktischen Beispielen an historischen Instrumenten. □ B. Markuse, M. A.: Ü: Einführung in computergestützte Statistik für Musikwissenschaftler. □ Dr. B. Sievers: Einführung in die Musik Indiens. □ Prof. Dr. A. Schneider: Forschungsfreiemester.

Hannover. Prof. Dr. K.-E. Behne: Psychoakustik (gem. mit Dr. J. Barkowsky) (1) — Pros: Psychologie des Musikerlebens — Haupt-S: Urteile über Musik — Koll: Aktuelle musikpsychologische Forschung (gem. mit Dr. J. Barkowsky) (1). □ Prof. Dr. A. Edler: Von Josquin zu Schütz. Gattungen — Stile — Hintergründe der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts — Grund-S: Italienische und deutsche Musik zwischen Humanismus, Reformation und Gegenreformation — Haupt-S: Werke und Texte zur Musik zwischen 1950 und 1970 — Lektürekurs: Quellentexte des 16. und 17. Jahrhunderts: F. Gaffurius, C. Bernhard (gem. mit Dr. W. Horn). □ Frau Prof. Dr. E. Hickmann: Geschichte der russischen Musik — Kompakt-S: Lehr- und Tonsysteme: Orient, Antike, europäisches Mittelalter — Didaktische Zugänge zu außereuropäischer Musik (gem. mit Prof. Dr. K.-J. Kemmelmeyer). □ Dr. W. Horn: S: Schwarze und weiße Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Schnaus: S: Zur Streicherkammermusik der Wiener Klassik — S: Kompositorische und ästhetische Aspekte der Musik des 17. Jahrhunderts — Formenlehre III: Formprinzipien der klassischen Instrumentalmusik (1). □ Prof. G. Schumann: Schubert, ein Meister zwischen Klassik und Romantik — S: Liedkunde: Das Kunstlied von Schumann bis Wolf — Examenskolloquium.

Heidelberg. Prof. Dr. M. Bielitz: J. S. Bach. □ Prof. Dr. L. Finscher: Georg Friedrich Händel — Ober-S: Richard Wagners Ring des Nibelungen (3) (gem. mit Prof. Dr. Borchmeyer) — S: Die Musik des Trecento — S: Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. J. Hunkemöller: Pros: Béla Bartók: ausgewählte Instrumentalmusik. □ Priv.-Doz. Dr. A. Mayeda: Robert Schumanns Klavierwerke: Text und Interpretation (mit Ü) (4, 14-tg.). □ Dr. G. Morche: S: Beethoven-Analysen seit Hugo Riemann — Pros: Einführung in die Editionspraxis älterer Musik. □ Dr. Th. Schipperges: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Pros: Passionskompositionen.

Hildesheim. Lehrbeauftragt. Dr. U. Bartels: Richard Wagners „Tristan und Isolde“ □ Frau C. Bullerjahn: Pros: Musikalische Entwicklung — Examenskolloquium (1). □ Lehrbeauftragt. J. Eckert: Die Musik Asiens und des Westens — wechselseitige Rezeption am Beispiel der klassischen indischen Musik. □ A. Hoppe: Das Hören von Musik beschreiben — Synchronisation in der Musikproduktion. □ Prof. Dr. W. Keil: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert — Arnold Schönberg „Stil und Gedanke“ — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Doktorandenkolloquium. □ Prof. C. Schaper: Grundlinien der Musiklehre — Angewandte Musiklehre in der Praxis. □ Prof. Dr. R. Weber: Kulturvermittlung — zweckmäßiges Verhalten — Nachentfaltung. Zur Pädagogik von Heinrich Jacoby

Innsbruck. Prof. Dr. T. Seebaß: Wolfgang Amadeus Mozart — Pros: Einführung in die europäische Musikgeschichte — Konversatorium. □ Dr. R. Gstrein: Pros: Liedgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts — Pros: Populärmusik und ihr Verhältnis zur Kunstmusik im 20. Jahrhundert. □ Dr. M. Fink: Musik der antiken Hochkulturen — S: Tanzgattungen. □ Dr. R. March: Gregorianik. □ Dr. C. Esch: Musikproduktionen des Tiroler Landestheaters. □ Mag. K. Drexel: Repetitorium zur Harmonik populärer Musik.

Karlsruhe. Prof. Dr. S. Schmalzriedt: S: Beethovens Spätwerk — Kolloquium für Doktoranden und Magisteranwärter. □ Prof. Dr. U. Michels: J. S. Bach und seine Zeit — Die Musik des 20. Jahrhunderts — S: Igor Strawinsky — Ober-S: „Das musikalische Opfer“: Übungen zum Bachschen Spätwerk. □ Prof. Dr. K. Schweizer: Requiem, Epitaph, Tombeau. Musik des Trauerns und Gedenkens im Wandel der Jahrhunderte — S: Spätromantische Sinfonik. Mahler, Strauss, Sibelius, Skrjabin. □ Priv.-Doz. Dr. P. M. Fischer: Zusammenhang zwischen Klang und Farbe in Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts, exemplarisch dargestellt an Vertonungen deutschsprachiger Texte — S: Theorie und Praxis der musikalischen Hörwahrnehmung. □ Frau Dr. R. Melkis-Bihler: Grundkurs: Lektüre älterer musiktheoretischer Texte — S: Ästhetische und kompositorische Tendenzen des Neoklassizismus' in Frankreich. □ Frau Prof. Dr. N. Drechsler: S: Komponistinnen heute.

Kassel. Prof. Dr. H. Rösing: Grundlagen der Musiksoziologie — Einführung in die Systematische Musikwissenschaft IV — S: Theodor W. Adorno „Einleitung in die Musiksoziologie“ — eine kritische Bestandsaufnahme — S: Wegbereiter der Moderne: Satie — Ives — Varèse — S: Musikaarbeit in sozialen Brennpunkten. Das Kasseler Projekt MAIKO (II) (gem. mit A. Rache und K. Sogel).

Kiel. Priv.-Doz. Dr. Chr. Berger: S: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation — S: Violinmusik des 17. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Fr. Krummacher: Geschichte des Streichquartetts (I): Haydn — Mozart — Beethoven. Ü: Analytische Probleme in Mozarts Streichquartetten — S: Richard Strauss: Salome — Ariadne auf Naxos. □ Dr. S. Oechsle: S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. H. W. Schwab: S: Opernkompositionen im Vergleich. □ Prof. Dr. B. Sponheuer: Richard Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg — S: Die musikwissenschaftliche Methodendiskussion der 20er Jahre. □ Dr. M. Struck: S: Darstellung — Auseinandersetzung — Vermittlung: Musikkritik und wissenschaftliche Fachrezensionen (mit praktischen Übungen). □ Priv.-Doz. Dr. Chr. Berger, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. Fr. Krummacher, Prof. Dr. H. W. Schwab,

Prof. Dr. B. Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tg.). □ Priv.-Doz. Dr. Chr. Berger, Frau Dr. C. Debryn, Prof. Dr. K. Gudewill, Prof. Dr. Fr. Krummacher, Dr. S. Oechsle, Prof. Dr. H. W. Schwab, Prof. Dr. B. Sponheuer, Dr. M. Struck: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tg.).

Köln. Prof. Dr. K. W. Niemöller: Die Romantik in der Musik und Robert Schumann als ihr Exponent — Pros: Die Suite von der Renaissance bis zur Moderne — Haupt-S: Musikanschauung im 20. Jahrhundert — das Schrifttum zu Ästhetik, Philosophie und Theorie der Musik. □ Prof. Dr. H. Schmidt: Joseph Haydn als Symphoniker — Pros: Franz Schubert — Haupt-S: Carl Philipp Emanuel und Johann Christian Bach. □ Prof. Dr. D. Kämper: Italien in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Von den Futuristen bis Luigi Nono. □ Prof. Dr. J. P. Fricke: Analyse musikalischer Schallvorgänge — Pros: Akustik der Musikinstrumente — Haupt-S: Informationspsychologische Aspekte des Musikhörens — Koll. Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. B. Enders). □ Prof. Dr. B. Enders: Die historische und stilistische Entwicklung der Rock- und Popmusik (1975 bis zur Gegenwart) — Haupt-S: Computermusik — Technik, Verfahren, Werke — Ü: Klangprojekte mit elektronischem Instrumentarium. □ Prof. Dr. R. Günther: Die Rolle der Musik in Tanz und Theater Ostasiens — Pros: Musikinstrumente und Instrumentalmusik Ostasiens — Haupt-S: Zum Stand ethnomusikologischer Forschung (am Beispiel rezenter Publikationen) — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. L. Danilenko: Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik I. □ Priv.-Doz. Dr. W. Auhagen: Problemorientierte Geschichte der Musikästhetik. □ Priv.-Doz. Dr. D. Gutknecht: Das Opernschaffen Georg Friedrich Händels. Gattungsgeschichte und aufführungspraktische Betrachtungen. □ Dr. M. Gervink: Pros: Die frühe Moderne 1890—1920 — Paläographische Übung: Mensuralnotation. □ P. Sitter: Pros: Geschichte und Stile des Jazz — Ü: Einführung in die Arbeit mit Musik-Software II. □ U. Pätzhold: Ü: Transkriptionsübung für Musikethnologen. □ K. Chung: Pros: Aspekte der Musikarchäologie und Musikikonographie Asiens. □ Dr. H. Kier: Ü: Musikvermittlung in den Medien I — Ü: Musikvermittlung in den Medien II.

Köln. Hochschule für Musik. Prof. Dr. D. Kämper: Claudio Monteverdi — Schriften zur Musik und Musikästhetik des 17./18. Jahrhunderts — Haupt-S: Das Madrigal des 16. Jahrhunderts — Kolloquium für Schulmusik-Examenskandidaten. □ Prof. Dr. E. Reimer: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert — Pros: J. S. Bachs Kirchenkantaten — Pros: Theorie und Praxis des Instrumentalkonzerts im 18. Jahrhundert — Haupt-S: Die Kammermusik von J. Brahms. □ Prof. Dr. K. W. Niemöller: Die Romantik in der Musik und Robert Schumann als ihr Exponent. □ Prof. Dr. J. P. Fricke: Haupt-S: Echtzeitschlüsselung als Bedingung des Musikhörens. □ Prof. Dr. R. Günther: S: Die Musik in den Ländern des Mittleren Ostens (Iran, Afghanistan, Pakistan u. a.). □ Dr. J. Eckhardt: Pros: Musikberufe unserer Zeit und ihr Stellenwert in der Gesellschaft. □ Dr. U. Tank: Musikgeschichte I (bis ca. 1600) — Musikgeschichte II (17./18. Jahrhundert) — Pros: Auf dem Weg in die Neuzeit: Musikalische Strömungen um 1600 — Pros: G. F. Händel und seine Zeit — Pros: Stationen der Musikgeschichte. □ Dr. N. Bolin: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert — S: Musik — eine Droge? Aspekte des medikamentösen und drogenspezifischen Musikgebrauchs in der Gegenwart — S: Bernd Alois Zimmermann. Schriften und Werke.

Leipzig. Dr. J. Asmus: Geschichte der Sonate von Bach bis Beethoven: Analysen — Musikanalyse (4, für Lehramtsstudenten). □ Prof. Dr. H. Größ: Die Motetten der Ars antiqua und Ars nova — Ausgewählte Werke des 20. Jahrhunderts: Analytische Besprechungen (für Hörer aller Fakultäten). □ Prof. Dr. H.-J. Köhler: Robert Schumann — Kommentierung von Werken der Leipziger und Dresdener Schaffensjahre (für Lehramtsstudenten). □ Doz. Dr. M. Märker: S: Grundkurs: Musikgeschichte I: Von den Anfängen bis 1750 — S: Aufführungspraxis der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts — Eine musikalische Europareise mit Charles Burney □ Prof. Dr. K. Mehner: Philosophische Musikästhetik im 19. und 20. Jahrhundert — Ü: Originaltexte zur philosophischen Musikästhetik im 19. und 20. Jahrhundert — S: Verbürgerlichung der Musik — Einführung in die Musikpsychologie (1, für Lehramtsstudenten) — Forschung-S: Systematische Musikwissenschaft. □ Dr. T. Schinköth: Grundkurs Musikgeschichte III: 1830—1919 (mit S). □ Dr. C. Sramek: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Oper live (1) — Sinfonik im 19. Jahrhundert — S: Gespräche mit Komponisten. □ Doz. Dr. R. Szeskus: Grundkurs Musikgeschichte I: Von den Anfängen bis 1750 — Das deutsche Volkslied — Probleme der Bachforschung — S: Ausgewählte Probleme der Musikgeschichte: Umbruchsituation in der Musikgeschichte.

Mainz. Prof. Dr. Chr.-H. Mahling: Franz Schubert — S: Sozialgeschichtliche Aspekte des Musiklebens in der Neuzeit (gem. mit Dr. Dr. V. Kalisch) — Die Opern Giacomo Puccinis — Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. W. Ruf und Prof. Dr. M. Schuler). □ Prof. Dr. F. W. Riedel: Musik und Gesellschaft im Zeitalter des „Vormärz“ — S: Gluck und die Oper des Klassizismus — Ober-S: Doktorandenkolloquium — Ü: Orgelkundliches Kolloquium: Die Entwicklung der Restaurierungsmethoden seit 1959 und

ihre Rückwirkung auf den modernen Orgelbau. □ Prof. Dr. W. Ruf: Freisemester. □ Dr. Dr. V. Kalisch: Pros: Die Kammermusik Schumanns und Schuberts. □ Dr. U. Kramer: Pros: Grundprobleme der Analyse am Beispiel „sinfonischer Erstlinge“ nach Beethoven. □ Frau Dr. D. Philippi: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und die musikwissenschaftliche Arbeitsweise. □ Dr. H. Pöllmann: Pros: Wagner-Brahms-Bruckner. Zur Gattungsgeschichte im 19. Jahrhundert — Ü: Musik und Medien. □ Frau Dr. G. Schwörer-Kohl: Pros: Harfen und Leiern in Afrika und Asien. □ A. Heidenreich, M. A.: Ü: Quellenlektüre — französische und englische Texte.

Marburg. Frau Prof. Dr. S. Henze-Döhring: Das Oratorium (mit S) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — S: Die Dresdner Hofkapelle im 17 und 18. Jahrhundert. □ Schmidt: Pros: Beethovens Klaviersonaten. □ Prof. Dr. W. Seidel: Musik und ihre Ästhetik am Ende des 19. Jahrhunderts — Pros: Lieder von Schönberg, Webern und Berg — S: Musikästhetik nach Richard Wagner — Koll: Besprechung von Neuerscheinungen und Arbeiten der Teilnehmer (14-tgl.). □ Prof. Dr. M. Weyer: Die fünf neuen Bundesländer — musikgeschichtlich betrachtet, Teil II — S: Olivier Messiaen. □ N. N.: S: N. N.

München. Prof. Dr. Th. Göllner: Händels „Messias“. Voraussetzung, Werk, Wirkung — Haupt-S: Parodie und Bearbeitung bei Händel — Pros: Mehrstimmigkeit im 14. Jahrhundert. □ Prof. Dr. R. Bockholdt: Drei Neunte Symphonien: Bruckner, Mahler, Schostakowitsch — Haupt-S: Anton Webern, später Strawinskij und Anfänge der seriellen Musik — Ü: Lektüre von Texten von Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez. □ Prof. Dr. J. Eppelsheim: Orchester und Orchestermusik: Wandlungen im 19. Jahrhundert (II) — Ü: Französische Orgelmusik des 17. Jahrhunderts — Ü: Walzer von Johann Strauß als Orchestermusik. □ Dr. R. Schlötterer: Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe, Orchester und Orchestertechnik bei Strauss und seinen Zeitgenossen. □ Dr. M. Bernhard: Ü: Musiktheorie im Trecento. □ Dr. B. Edelmann: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Ü: Palestrinasatz I — Ü: Einführung in den vierstimmigen Satz: Bach-Choral — Ü: Musikwissenschaftliche Methodenfragen — Ü: Angewandte Musikwissenschaft: Vorbereitung des Lasso-Projektes 1994. □ Dr. R. Nowotny: Ü: Notierung, Satz und Ausführung von Musik des 15. Jahrhunderts; Übung unter Mitwirkung von Sängern und Spielern historischer Instrumente, Fortsetzung der Arbeit aus dem SS. □ Dr. F. Büttner: Pros: Christoph Willibald Gluck, Alceste — Ü: Satztypen in der Musikgeschichte I. □ Dr. F. Körndle: Ü: Grundkurs: Satzlehre — Ü: Arten der Motette im 16. Jahrhundert. □ Dr. C. Bockmaier: Ü: Battaglia — Ü: Webers „Freischütz“ als Komposition der beginnenden Romantik. □ Dr. M. Brück: Ü: Klavierkonzerte von Johann Christian Bach und W. A. Mozart (Quellen und Ausgaben). □ Dr. I. El-Mallah: Ü: Grundelemente der arabischen Musik. □ Dr. K.-P. Richter: Ü: Einführung in Methoden und Probleme der musikalischen Aufführungsgeschichte. □ Dr. R. Schulz: Ü: Morton Feldman und Christian Wolff. □ J. Nowaczek: Ü: Die musik- und tanzhistorische „Requisita“ für die Rekonstruktion eines Balletts ausgehend von Samuel Rudolph Behr 1713 — schriftliche Vorlagen für ein praktisches Experiment.

München. Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. J. Schläder: 100 Jahre Pariser Musiktheater (1850–1950) — Pros: Formenlehre der Oper — Haupt-S: Die Realismus-Diskussion in der Opern-Literatur. □ Prof. Dr. J. M. Fischer: Haupt-S: Projekt Wahnfried. Richard Wagner — Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert, Teil II. □ Frau Dr. J. Liebscher: beurlaubt. □ Frau B. Zuber, M. A.: Pros: Musikalische Analyse im Musiktheater — Pros: Einführung in die Musiktheaterwissenschaft. □ Frau Dr. M. Woitas: Pros: Ballets Russes 1909–1929: Tendenzen — Persönlichkeiten — Rezeption — Pros: Vom „Ballet en action“ zum Romanischen Ballett. □ Dr. G. Heldt: Pros: Die Bühnenwerke Richard Wagners II: „Tristan und Isolde“, „Die Meistersinger von Nürnberg“, „Parsifal“

Münster. Frau Prof. Dr. M. Brockhoff: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. H. Gembris: Musikbezogene Entwicklungsprozesse im Spiegel musikalischer Biographien — Pros: Filmmusik — Haupt-S: Studienprojekt Hörerforschung II. Mediennutzung und Hörverhalten. □ Prof. Dr. K. Hortschansky: Die Oper in Frankreich zwischen Gluck und Meyerbeer — Haupt-S: Musikalische Grundbegriffe des 18. Jahrhunderts (gem. mit Dr. A. Beer) — Die Musik des Fin de Siècle. □ Dr. A. Beer: Pros: Quellenkunde zur Musikforschung — Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten — Mensuralnotation. □ Dr. L. Lütteken: Pros: Studien zur Sinfonik Anton Bruckners. □ Dr. D. Riehm: Pros: Geschichte der Passion (von der Gregorianik bis Penderecki) — Ü: Musikgeschichte im Überblick I. □ R. Rothe: Pros: Alban Berg (Musik des 20. Jahrhunderts). □ M. Schwarte: Ü: Musikdrama des 18. und 19. Jahrhunderts. Einführung in Formen der Oper II. □ Dr. M. Witte: Pros: Die Sinfonien W. A. Mozarts (Einführung in die musikalische Analyse).

Oldenburg. Wiss. Mitarb. G. Becerra-Schmidt: S: Die Streichquartette von Debussy und Ravel — Ü: Alte und neue Methoden der melodischen Komposition — Jüdische Studien. □ Prof. W. Heimann: Pros: Musikgeschichte im Überblick: Monteverdi und seine Zeit — S: Musiklernen bei Kindern und Jugendlichen. □ Prof. Hoffmann: S: Komponistinnen, Virtuosinnen, Primadonnen: Musikerinnen in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts — Ü: Berufsfeld MusikredakteurIn: Musikzeitschriften und Musikbücher — Pros: Klassik-Videos

(gem. mit ARat Knolle). □ Lehrbeauftr. Mergner: Ü: Analyse rhythmischer Strukturen von Improvisationen aus verschiedenen Stilbereichen — Pros: Geschichte der afro-amerikanischen Musik nach 1960. □ Wiss. Mitarb. Münch: S: Medienbesitz und Musikkonsum bei Kindern und Jugendlichen — S: Musiksendungen im Fernsehen. □ Lehrbeauftr. Müns: Pros: Niederdeutsche Lieder in Norddeutschland in Vergangenheit und Gegenwart. □ Lehrbeauftr. Nehlsen: S: Liedpublizistik der frühen Neuzeit. □ Prof. Dr. F. Ritzel: Pros: Geschichte der populären Musik II, 20. Jahrhundert — S: Planspiel. Zum Verhältnis von Bild und Musik bei Peter Greenway/Michael Nyman. □ Lehrbeauftr. Rumpf: Ü: Konzertkritik in Rundfunk und Presse. □ ARat. Dr. P. Schleuning: Pros: Politische Lieder — Ü: Hören, Lesen, Sprechen — AnfängerInnen-Veranstaltung. □ Prof. Dr. W. M. Stroh: Musikpsychologie — Probleme, Methoden, Modelle — S: Tonsysteme und Stimmungen aus aller Welt — Gegen den Kulturimperialismus der zwölften Wurzel aus Zwei. □ Lehrbeauftr. C. Teeling: Pros: Sowjet-Realismus und Perestroika — Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion von 1936 bis heute — Pros: Große Unbekannte oder unbekannte Größen? Porträts und Werke weniger bekannter Komponisten. □ Lehrbeauftr. A. Weidenfeld: Pros: Bach: Johannes-Passion — Ü: Vokale und instrumentale Ensemblesmusik des 17. Jahrhunderts.

Osnabrück. Dr. S. Hanheide: Musikgeschichte des Abendlandes I: von den Griechen bis zum Ende des Barock — S: Das Weihnachtsfest in der Musik — ein Stück Abendländischer Kulturgeschichte — S/Ü: Ausgewählte Werke der Chormusik — historisch und analytisch betrachtet — S: Musik und Ethik. □ Prof. Dr. H. Kinzler: S: Analyse ausgewählter Beethoven-Sonaten — S: Schönbergs Streichquartette. □ Prof. Dr. H. C. Schmidt: S: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft — S: Der Kommentar aus dem Orchestergraben: „Sprechende“ Opernmusik. □ N. N.: Fragen der Populärmusik. □ Frau Prof. Dr. S. Schutte: S: Zur ästhetischen und sozialen Funktion der Salonmusik im 19. Jahrhundert (gem. mit Giesbrecht) — S: Die Welt der Lulu. Zu Alban Bergs Vertonung der Tragödie von Frank Wedekind (gem. mit Giesbrecht).

Regensburg. Prof. Dr. D. Hiley: Henry Purcell — Die Sinfonien Anton Bruckners. Originalfassung und Revision — S: Studien zu den Choralhandschriften Regensburger Bibliotheken. □ N. N.: Vorlesung — S — Pros — Koll — Ü. □ Prof. Dr. S. Gmeinwieser: Palestrina und Palestrina-Stil.

Rostock. Prof. Dr. K. Heller: Musikgeschichte I: Mittelalter bis Barock — Haupt-S/S: Johannes Brahms und das „zweite Zeitalter der Symphonie“ — Ü: Quellenarbeit und Editionstechnik (an Musikhandschriften der UB Rostock) — Kolloquium für Examenskandidaten (1) — Doktorandenkolloquium (14-tägl.). □ Dr. H. Möller: Musikgeschichte IV: Die Musik des 20. Jahrhunderts — Instrumentenkunde — Pros: Musik des 16. Jahrhunderts: Notation — Klanglichkeit — Textausdeutung — S: Verstehen von Popmusik (mit Höranalysen) — Haupt-S/S: Dmitri Schostakowitsch: Sinfonien und „Lady Macbeth von Mzensk“ op. 29/114 (1932—1935—1963). □ W. Alexander: Pros: Instrumentale WerkGattungen des Barock — Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Lehrbeauftr. Frau Dr. A. Krause-Pichler: Ü: Musikalische Analyse. N. N.: Pros: Zur Musik des 19. Jahrhunderts.

Saarbrücken. Prof. Dr. W. Braun: Beurlaubt. □ Prof. Dr. W. Frobenius: Musik der 80er Jahre — Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 — S: Strawinsky und Strawinskys Rezeption (gem. mit Dr. D. Strauß). □ Dr. J. Böhme: Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik — Allgemeine Musiklehre — Historische Aufführungspraxis: Gesangspraxis des Barock (gem. mit J. Fontaine). □ Dr. T. Widmaier: Pros IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer — Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk (gem. mit W. Korb) — Musiktheater aktuell (gem. mit T. Sick). □ I. Maaß: Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft — Kurs: Einführung in die „Musikikonographie“ (gem. mit C. Wagner). □ Dr. M. Waldura: Grundbegriffe der musikalischen Analyse. □ T. Metzinger: Musikdatenverarbeitung. □ S. Fricke: Übung zur Vorlesung Prof. Frobenius'

Salzburg. Frau Doz. Dr. S. Dahms: Operngeschichte: 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts — S: Diaghilews „Ballets Russes“ — Seminar für Diplomanden. □ Prof. Dr. S. Mauser: Musikalische Hermeneutik. □ Frau Dr. A. Lindmayer: Pros: Franz Schubert: Kammermusik. □ Dr. S. Engels: Pros: Schwarze Mensuralnotation. □ Dr. G. Winkler: Pros: Musikanalyse. □ Prof. Dr. H. P. Hesse: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft III. □ Prof. Dr. G. Gruber: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — S: Begriff und Geschichte des Liederzyklus (gem. mit Prof. Dr. O. Panagl) — Seminar für Diplomanden. □ Dr. C. Jeschke: Pros: Vom Tango zum Disco-Dance. □ Dr. R. G. Frieberger: Joseph Haydns „Schöpfung“ □ Dr. W. Gratzer: Pros: Entwicklungsgeschichte der Musikästhetik. □ Mag. S. Selke: Pros: Computeranwendung in der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Th. Antonicek: Musik des Barock in Österreich. □ Doz. Dr. E. Hintermaier: H.I.F. Biber. □ Prof. Dr. G. Croll: Seminar für Doktoranden.

Salzburg. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. W. Roscher: Einführung in die Allgemeine Musikpädagogik. „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Musikpädagogik?“ — Dissertantenseminar: Europäische Integration und musikalische Bildung (gem. mit HAss. DDDr. W. Mastnak) — S: Interdependenzen musikalischer Produktion und Rezeption. „Zahl“ und „Ausdruck“ im musikalischen Erfahren und Darstellen (gem. mit HAss. DDDr. W. Mastnak und HAss. Dr. Ch. Khittl). □ HAss. Dr. Ch. Khittl: Pros: Einführung in die Technik wissenschaftlicher Arbeiten — Pros: Methoden des Musikunterrichts. Methode als „In-Szene-Setzen“ von Unterricht. Musikdidaktische Konzepte der Gegenwart und ihre „Methodisierbarkeit“. □ Prof. Dr. P. M. Krakauer: Angewandte Musikethnologie: Die Kultur der Mayas. Musik und Kult in ihrer anthropogenen Verankerung. □ HAss. DDDr. W. Mastnak: Pros: Kommunikationsprozesse und Symbolerfahrung.

Lehrkanzel „Theorie und Geschichte der Musik“. Prof. Dr. P. M. Krakauer: Einführung in die Geschichte der Musik (mit S) — S/Ü: Formenlehre und Musikanalyse 1/2 — Ausgewählte Themen der Musikästhetik (mit S) — Pros: Einführung in wissenschaftliches Arbeiten (1) — Spezielle Themen der Musikgeschichte (mit S) — Diplomandenseminar.

Siegen. Prof. R. Agop: Instrumentenkunde und musikalische Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. H. J. Busch: Musikgeschichte im Überblick — S: Deutsche Liederzyklen des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. J. Heinrich: S: Staatliche Richtlinien für den Musikunterricht und ihr Verhältnis zur aktuellen fachdidaktischen Diskussion — S: Komponisten deuten und interpretieren Kompositionen. □ Dr. O. Schumann: S: Zur Methodik der schulischen Instrumentenkunde — S: Alban Berg.

Tübingen. Doz. Dr. A. Gerstmeier: Musikgeschichte I (bis 1400) — S: Modus und Melos im Gregorianischen Choral. □ Prof. Dr. M. H. Schmid: Zur Entwicklungsgeschichte der Mehrstimmigkeit — Pros: Der früheste Mozart: Zum Nannerl-Notenbuch — S: Die Arie in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts — S: Kolloquium für Doktoranden und Magistranden. □ Prof. Dr. U. Siegle: S: Pläne Bachscher Kantaten — S: Stockhausen: „Mantra“ — S: Johann Jakob Frobergers Tastenmusik (4). □ Prof. Dr. W. Dürr: S: Giacomo Rossini zwischen „opéra seria“ und „grand opéra“: „La gazza ladra“ und „Guillaume Tell“. □ Prof. Dr. Th. Kohlhas: S: Čajkovskijs Instrumentalwerke nach Dramen von Shakespeare (Sturm, Romeo und Julia, Hamlet) und Byron (Manfred) (3). □ Dr. A. Sumski: Ü: Instrumentationskunde am Beispiel von Werken für kleinere Besetzung (1). □ Frau G. Bernard-Krauß: Ü: Einführung in das Werk von Hans-Jürgen von Bose. □ Dr. A. Traub: Ü: Anton Bruckner — Ü: Dufays Hymnen (1).

Wien. Prof. Mag. Dr. F. Födermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft — Einführung in die Ethnomusikologie I — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — Die Musik Südostasiens I — S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr. W. Pass: Musikwissenschaftliches Pros I (1) — Musikgeschichte II — Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros — S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Wiener Tanzkompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (gem. mit Lektor em. Prof. Dr. E. Würzl) — S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Zur Musiktheorie des hohen Mittelalters (gem. mit Lektor Dr. W. Kreyszig und Lektor Dr. H. Ristory) — S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Byzantinische Musik (gem. mit Lektor Dr. G. Wolfram) — Franz Schubert I (1) — S: Dissertanten- und Diplomandenkolloquium. □ Prof. Doz. Dr. Th. Antonicek: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungspros — S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Musikwissenschaft in Österreich (mit Ü) — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Prof. Doz. DDr. J. Angerer: Frühe Einstimmigkeit. Einführung, Notationen, Probleme (1). □ Prof. Doz. Dr. H. Seifert: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungspros — Einführung in die Methoden der Analyse I — Musikwissenschaftliches Praktikum: Editionstechnik (1) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Prof. Dr. F. Kerschbaumer: Jazz I. □ Doz. Dr. L. Kantner: Giuseppe Verdi: Leben und Werk — Geschichte des Messpropriums — Dissertanten- und Diplomanden-seminar. □ Frau Prof. E. Haselauer: Grundzüge der Musiksoziologie — Musiksoziologisches Seminar I — Dissertanten- und Diplomanden-seminar. □ Doz. Dr. O. Elschek: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — Systematische Geschichte der Musikwissenschaft IV. □ Doz. Dr. E. Hilmar: Schubert Fragmente (1). □ Doz. Dr. M. Angerer: Historischer Tonsatz: Franz Schubert und die Folgen — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Das Wiener Oratorium im 17. und frühen 18. Jahrhundert (gem. mit Dr. B. Trebuch) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Vom Bizarren, Unsinnigen, Dummen und Schlechten — S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Dr. K. Schnürl: Notationskunde I: Einführung in Geschichte und Probleme (mit Ü). □ Prof. Dr. G. Joppich: Notationskunde II: Die Notation der einstimmigen mittelalterlichen Musik (mit Ü). □ Hofrat Dr. H. Knaus: Musikgeschichte II (mit Ü). □ Frau Dr. G. Haas: Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros — Ü: Musikwissenschaftliches Einführungspros. □ Frau Dr. M. Handlos: Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros. □ Prof. Dr. L. Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts I. □ Dr. H. Zemp: Neue Verfahren der Dokumentation in der ethnomusikologischen Feldforschung (mit S). □ Mag. Dr. A. Schmid-

hofer: Ethnomusikologische Übungen III. □ Dr. M. Weber: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros: Ethnomusikologie. □ Dr. G. Stradner: Ü: Einführung in die historische Instrumentenkunde I. □ Dr. E. Diettrich: Einführung in die Geschichte der Musikästhetik I. □ Dr. H. Ristory: Ü: Musiktheorie um 1300 I: Notationstechnische Ansätze der „Ars Vetus“ für die Modifikationsbestrebungen der Folgezeit. □ Mag. Dr. W. Kreyszig: Ü: Musiktheorie des Humanismus. □ Frau Lektorin G. Koch: Australian Aboriginal Music (1). □ Lektor A. Noll: Ü: Einführung in S TOOLS.

Wien. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. G. Scholz: Die Oper im 19. Jahrhundert (gem. mit Dr. M. Saary) — S: Musikalische Strukturanalyse II und III (gem. mit Ass. Prof. Mag. W. Schollum) — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. G. W. Gruber und Dr. M. Saary). □ Dr. G. W. Gruber: S: Vokale und instrumentale Gattungen vor 1750. □ Prof. Dr. F. C. Heller: Musikästhetik — 18. Jahrhundert — 19. Jahrhundert — Musik der 50er Jahre (gem. mit Ass. und Lehrbeauftragt.) — S: Sprechen über Musik — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Ass. und Lehrbeauftragt.). □ Dr. C. Szaboknotik: Einführung in die Musikgeschichte 1 und 2 — Musik als Sprache — Musik und Politik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Chr. Glanz: Frühe Hochkulturen bis Beginn Renaissance — Renaissance und 17. Jahrhundert — Allgemeine Repertoirekunde für Musikpädagogen — S: Mahler. □ Dr. M. Permoser: 20. Jahrhundert — Musik nach 1945 — Musik als Kunst und Ware. Kunst und Kunstverständnis — S: Künstlerleben — Lebenskünstler (Musikleben in Wien am Beispiel Beethovens und Schuberts). □ Dr. P. Revers: Geschichte der Etüde — Schwerpunkt Lieder (Gustav und Alma Mahler, Zemlinsky). □ Frau Prof. Dr. I. Bontinck: Einführung in die musiksoziologische Arbeitsweise — S: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und Möglichkeiten der pädagogischen Reflexion — S: Diplomanden- und Doktorandenseminar (gem. mit Prof. K. Blaukopf). □ Ass. Prof. Mag. E. Ostleitner: Einführung in die musiksoziologische Denkweise — S: Frau und Musik (Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin). □ Prof. Dr. D. Mark: S: Musikrezeption und elektronische Medien (Forschungsseminar) — S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ Dr. A. Smudits: S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ Prof. Mag. Dr. H. Krones: Einführung in die historische Aufführungspaxis — Aufführungspraxis der Vokalmusik I — Notationskunde I (Buchstaben und Griffschriften) — S: Tempofragen im 17. und 18. Jahrhundert — S: Weltanschauungsmusik im 20. Jahrhundert — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar

Würzburg. Prof. Dr. W. Osthoff: Einführung in Wagners „Ring“ — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Haupt-S: Das russische Lied im 19. und 20. Jahrhundert — Ü: Die Opern Albert Lortzings. □ Prof. Dr. M. Just: Freisemester. □ Frau Priv.-Doz. Dr. P. Bockholdt: Die Musik des 14. Jahrhunderts — Ü: Kammermusik von Brahms. □ F. Heidelberger, M. A.: Ü: Richard Strauss: Die Orchesterwerke — Musikhistorischer Kurs: Europäische Musik 1828–1918.

Zürich. Prof. Dr. M. Lütolf: Ursprung und Entwicklung der Mehrstimmigkeit (1) — Pros: Musikalische Aufzeichnungen der Antike und des Mittelalters: Ein- und frühe Mehrstimmigkeit — S: Tropen und Sequenzen im Mittelalter. □ Prof. Dr. E. Lichtenhahn: Einführung in die Musikästhetik (1) — Einführung in die Musikwissenschaft I — Lektüre musikästhetischer Schriften (1) — S: Übungen zur französischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts — Einführung in die Musikethnologie I — Außereuropäische Musik: Hörübungen — S: Komposition und Improvisation in außereuropäischer Musik. □ Frau Dr. D. Baumann: Ü: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1). □ Dr. B. Billeter: Pros: Generalbaßlehre anhand theoretischer und praktischer Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts. □ R. Canzio: Musikethnologie: Die Musik Indiens (1). □ Z. Cserépy: Pros: Analyse ausgewählter Beispiele aus der Neueren Musik (1). □ Dr. B. Hangartner: Pros: Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts I. □ Dr. A. Mayeda: Einführung in die Musik des Kabuki-Theaters (1).

BESPRECHUNGEN

Katalog der Musikhandschriften I: Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung. Beschrieben von Martin BENTE, Marie Louise GÖLLNER, Helmut HELL und Bettina WACKERNAGEL. München: G. Henle Verlag 1989. 58, 436 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 5/1.)

Mit dem hier anzuzeigenden Chorbücher und chorbuchartige Handschriften erfassenden Werk ist die Neu-Katalogisierung des älteren Bestandes an Musikhandschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München abgeschlossen; schon 1979 ist ihm ein 2. Teilband vorangegangen, in dem Marie Louise Göllner die Tabulaturen und Stimmbücher der Münchner Bibliothek bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts verzeichnet hat. Beide Publikationen ersetzen somit weitgehend Julius Joseph Maierers 1879 veröffentlichten Vorgängerkatalog, eine Arbeit, deren für ihr Alter erstaunliche Qualität man an dieser Stelle gewiß nochmals ausdrücklich rühmen darf; einzig einige Musiktraktate, die Maier ebenfalls aufgenommen hatte, sind nun von der Musik- an die Handschriften-Abteilung weitergegeben worden, wo sie neue Clm-Signaturen erhalten haben — sie sind danach in die vorliegenden Musikkataloge nicht aufgenommen worden.

Der Katalog selbst hat eine eigene Vorbereitungsgeschichte. Martin Bente, Marie Louise Göllner und Bettina Wackernagel waren an der Bearbeitung von zum Teil größeren Einzelabschnitten beteiligt; Helmut Hell hat diese Beiträge, vermehrt durch etwa die Hälfte abdeckende eigene Aufnahmen, zusammengefaßt, durch die nötigen Gesamtkommentare ergänzt und das Ganze schließlich auch redaktionell vereinheitlicht. Das Ergebnis ist vorzüglich ausgefallen, und es kann nicht zweifelhaft sein, daß sich der Band im praktischen und wissenschaftlichen Gebrauch innerhalb kurzer Zeit durchsetzen wird.

Die Aufnahmen sind so gegliedert, daß auf Signatur- und Titel-/Inhaltszeilen die nötigen Angaben zu Handschriftenmaterial, -typus, Blattzahl und -format, Provenienz und Datierung (diese von den früheren Angaben Bentes gelegentlich auch abweichend), dann im Klein-

druck Informationen zu Lagenordnung, Schreiber, Wasserzeichen, Einband und Sekundärliteratur folgen. Daran fügen sich die Verzeichnung jedes im fraglichen Manuskript enthaltenen Einzelstücks, mit Angabe von Foliozahl, Verfasser, Textincipit (dieses auch zu Folgeteilen der Komposition), Stimmenzahl, gelegentlich Parodiemodell, der Nachweis der liturgischen Texte, sodann die früheste zeitgenössische gedruckte oder auch handschriftliche Konkordanz — diese namentlich, wenn sie zu einer Werkidentifikation führt — schließlich eine neue Ausgabe und, wenn einmal eine verbreitete Edition nicht vorliegt, die Wiedergabe des musikalischen Incipits (in der Regel in allen Stimmen). Damit sind dem Benutzer insgesamt sehr reiche Informationen geboten, und dies zugleich, ohne daß der Katalog die Grenze zum Quellenmonographischen hin überschritte oder auch eine Überzeugung seines Verfassers verriete, es könne ein Katalog mit breiten Informationen die Konsultation des Originals ersetzen: diese wird, jedenfalls dem historisch arbeitenden Forscher, je nach Fragestellung weiterhin unentbehrlich bleiben.

Hell gibt dem Band außerdem die, in dieser Katalog-Reihe übliche bibliothekshistorische Einführung bei, auch wichtige eigene Schreiber-Identifikationen sowie alle nötigen Register und Indices, schließlich einen Nachtrag von mehreren Stücken zum schon erwähnten Göllnerschen Tabulatur- und Stimmbuch-Teilband. Damit ist wirklich alles Nötige getan, um den verzeichneten Münchner Handschriftenbestand dem Benutzer leicht zugänglich zu machen, zugleich um den Reichtum dieses Bestandes wiederum im vollen und seiner Bedeutung angemessenen Licht erscheinen zu lassen, mithin vom Codex St. Emmeram oder vom Schedel-Liederbuch über die mehrstimmigen Chorbücher der Epoche Senfls oder die wunderbar illuminierten Mielich-Codices der Lasso-Zeit bis schließlich zu den späten Handschriften des seit 1803 eingebrachten bayerischen Säkularisationsgutes; über diesen Glanzstücken sollte man freilich die Bedeutung kleinerer Stücke nicht übersehen, auch einiger älterer Fragmente (zur Er-

gänzung diene der Hinweis, daß die meisten Fragmente der Signaturreihe Clm 29775 durch den Rezensenten publiziert, behandelt und vollständig reproduziert worden sind: *Münchener Fragmente mit mehrstimmiger Musik des späten Mittelalters*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Kl., Göttingen 1988). Schließlich stehe noch der Konkordanzhinweis zu Mus. Ms. 510, wonach die anonyme und unbezeichnete Messe Nr. 6 (fol. 114'–137) nach den Handschriften Berlin, Mus. Ms. 40091, fol. 57'–83, bzw. Bibl. Apost. Vat., Cap. Sist. 45, fol. 100'–117, eine Missa *Adieu mes amours* von Andrea da Silva ist.

(Januar 1993)

Martin Staehelin

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

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

In der bewährten Reihe der *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* hat die Verfasserin die Musikhandschriften einerseits der Benediktinerinnen-Abtei St. Walburg und des Domes zu Eichstätt, andererseits der evangelisch-lutherischen Pfarrkirche St. Mang zu Kempten katalogisiert. In der Anlage folgen die beiden Bände insofern ihren bereits publizierten Vorgängern, als auch hier dem Katalog-Corpus jeweils eine knappe Einführung in die Geschichte eines Bestandes vorausgeht und verschiedene dem Katalog angefügte Kapitel die auftretenden Wasserzeichen, die bezeugten Schreiber, alte Inventare oder auch die an gleicher Stelle vorhandenen Musikdrucke dokumentieren; am Schluß stehen je die üblichen Verzeichnisse und Register von Quellen, Literatur, Titel und Textanfängen sowie Personen.

Soweit das ohne direkte Kenntnis der Bestände beurteilt werden kann, ist die Katalogisierung im engeren Sinne gut gelungen: Sie geht auch hier nach alphabetisch geordneten

Komponistennamen vor und fügt in knappster Form je Werktitel thematisches Incipit und Quelleninformationen an; anonyme Stücke rangieren alphabetisch nach ihrem Textanfang oder, bei Instrumentalwerken, ihrem Titel, und Sammelhandschriften finden sich als solche, aber auch in ihren Einzelstücken erschlossen.

Natürlich präsentieren die Bände nicht überraschende Reichtümer von durchweg wertvollen und hochbedeutenden Kompositionen erstklassiger Verfasser. Gleichwohl liegt der Reiz der Bände im Bild ihrer je sehr charakteristischen Repertoires und, im Blick auf die in Frage stehenden Provenienzen, vor allem auch im konfessionellen Unterschied eben dieser Repertoires. Enthält das Material der Eichstätter Benediktinerinnen im Wesentlichen liturgische — mitunter von Ordensangehörigen verfaßte — Gebrauchsmusik von der Mitte des 18. bis zum späten 19. Jahrhundert, gelegentlich auch Orgel- und Klaviermusik, so treten im Domarchiv neben die Werke einzelner Domkapellmeister stärker auch Stücke, die sich zunächst privatem Kauf- oder Sammeleifer einzelner, dem Dom verbundener Musiker oder Musikfreunde verdanken; auch der caecilianische Einfluß ist hier deutlicher. In Eichstätt dominieren die Namen katholischer Autoren wie Bachschmid, Meck, Schermer u. a. — des Kemptener Bild andererseits ist fest durch eine evangelische Kantatentradition des späteren 18. Jahrhunderts geprägt, in der Werke der Komponisten Duntz, Homilius, Tag, Vierling, Wirbach u. a. in beträchtlicher Dichte vertreten sind. So freut man sich insgesamt nicht allein über zwei hilfreiche neue Katalogbände, sondern auch darüber, daß diese leichten Einblick in den Verlauf bayerischer Musikgeschichte der letzten zweihundertfünfzig Jahre gewähren.

(Januar 1993)

Martin Staehelin

HEINZ LANZKE: *Wo finde ich Informationen über Musik, Noten, Tonträger, Musikliteratur. Band 2a: Musikbibliographie. Bibliographie der Bibliographien — Musikverzeichnisse (Musikalische Werke und ihre Ausgaben). Berlin: Berlin-Verlag Arno Spitz GmbH (1992). 251 S. (Orientierungshilfen. Band 22/2a.)*

Nachdem 1990 aus der insgesamt dreibändigen Publikation der erste Teil erschienen war

(*Musikdokumente und Musiksammlungen — Musiklexika — Musikgeschichte — Musikleben*), liegt nun der zweite vor, der sich (neben Ergänzungen zum ersten Band und einem Verzeichnis der musikrelevanten Bibliographien der Bibliographien) dem besonders heiklen Bereich der Musikalienbibliographie widmet — heikel deshalb, weil es sich bei Noten um ein publizistisches Sondergebiet handelt, das daher auch bibliographisch einen eigenen Status einnimmt und zwangsläufig die Dokumentation erschwert. Wem immer die Kompliziertheit des Musikaliennachweises aus eigener Erfahrung bekannt ist, begrüßt jedes Hilfsmittel in diesem Dickicht. Und hilfreich ist der „Lanzke“ als Ergänzung zu V. H. Duckles'/M. A. Kellers *Music reference and research material* (41988) in jedem Fall, auch wenn er häufig nichts anderes tun kann, als indirekt auf Lacunae der Musikalienbibliographie (aktuelle Repertoireverzeichnisse, Noten-Reprint-Verzeichnisse etc.) aufmerksam zu machen. Sowohl die (zufälligen oder bewußten) Auswahlkriterien (hier fehlt z. B. *Das Tenorlied*, dort der *Nuovo Vogel*) als auch die Verzeichnungsverfahren der beiden in Zukunft wohl gängigsten „Meta-Bibliographien“ sind durchaus verschieden, so daß auch inhaltlich unterschiedliche Ergebnisse erzielt werden und die zwei Kompendien sinnvollerweise stets ergänzend, nicht alternativ zu benutzen sind. Während Duckles/Keller ihr Verzeichnis nach sachlichen Kriterien aufbauen (z. B. *Sacred music*), gliedert Lanzke die Fülle des von ihm verzeichneten Materials nach bibliographischen Gruppen. Die aufgelisteten *Musikverzeichnisse* („*Musikalische Werke und ihre Ausgaben*“) werden daher in drei formalen Abteilungen erschlossen: 1. *Laufende* (unterteilt in *Internationale*, *Nationale* sowie *Verzeichnisse lieferbarer Noten*), 2. *Abgeschlossene Musikverzeichnisse* (mit den Abteilungen *Umfassende*, *Regionale* und *auf bestimmte Zeiträume bezogene Verzeichnisse*, *Historische Verlagskataloge*, *Kataloge von Musiksammlungen*) und 3. *Spezialbibliographien*. Diese Systematik sowie die Art der Kapiteleinleitungen und knappen Annotationen machen die Zielgruppe klar: bibliographisch und bibliothekarisch Versierte, die zuverlässige Zusammenstellungen suchen (etwa der für Noten relevanten Teile von Nationalbibliographien), weniger Orientierungslose, die auf Notensuche

zu einem Thema sind. Dieses Dilemma ist um so mißlicher, als es kein Sachregister gibt, das den Einstieg in ein Problemfeld von dieser Seite aus erlaubte. Eine weitere Lücke des Gesamtwerkes, die womöglich selbst in der schon jetzt geplanten Neuauflage kaum geschlossen werden kann, besteht in der praktisch ausschließlichen Verzeichnung von selbständigen Publikationen, die notgedrungen die zahlreichen versteckten (nichtsdestotrotz wichtigen) Bibliographien ausklammert. Dennoch wird man beim Puzzle der Notenbibliographie in Zukunft auf den „Lanzke“ nicht mehr verzichten können, zumal die Unbestechlichkeit der bibliographischen Beschreibung und der Typographie immer wieder ein Genuß sind.
(Januar 1993) Nicole Schwindt-Gross

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

Wer sich über Gesangsinterpreten informieren muß, kennt das 1989 im Francke-Verlag erschienene zweibändige *Große Sängerlexikon*, das man in Kurzform (nach den Verfassern) den „Kutsch/Riemens“ nennt — ein (ausgewachsenes Standardwerk, von dem man zwar weiß, daß es ‚altert‘, d. h. von Jahr zu Jahr an Aktualität verliert, von dem man aber kaum angenommen hätte, daß es schon nach 3 Jahren um einen gewichtigen Band ergänzt werden muß. Und doch war es so — der hier vorliegende Ergänzungsband (Redaktions-schluß: 31. 05. 1990) ist 1991 veröffentlicht worden, und er umfaßt auf nicht weniger als 2002 Seiten (übrigens: „auf säurefreiem Papier“) zahllose neue Sänger-Biographien sowie Ergänzungen und — unvermeidlich — auch Korrekturen in Anknüpfung an die Artikel des zweibändigen Hauptwerkes.

Daß wir uns — um ein Schlagwort aufzugreifen — in einer „schnellebigen“ Zeit befinden, kann man an vielen aktuellen Sänger-Biographien deutlich „ablesen“: Manche Karriere ist schnell abgehandelt; der Aufstieg ist kometenhaft, die Glanzzeit kurz, der Abstieg abrupt. Es bleibt: ein Sängerartikel zur Erinnerung. . .

Aber die größtmögliche Aktualität ist nur die eine Seite der Medaille eines in dieser Form wohl konkurrenzlosen Sängerlexikons.

Die andere: es werden in großer Zahl historische Sängerbiographien nachgetragen; sie machen den Hauptteil des Ergänzungsbandes aus (die „Addenda und Corrigenda“ beginnen erst ab Seite 1133). Zusammen mit den beiden Hauptbänden von 1989 ist man vorerst gut und umfassend informiert — aber der nächste Ergänzungsband kommt bestimmt.
(Dezember 1992) Hans-Jürgen Winterhoff

Beiträge zu Orgelbau und Orgelmusik in Oberschwaben im 18. Jahrhundert. Bericht über die Tagung Ochsenhausen 1988. Hrsg. von MICHAEL LADENBURGER. Tutzing: Hans Schneider 1991. 524 S., Abb., Notenbeisp.

Nach dem bei Orgelrestaurierungen üblichen Tauziehen ist die Ochsenhausener Chororgel (1784–86), erbaut von Joseph Höß, nunmehr fertiggestellt. Der Tagungsbericht liefert einen umfassenden Überblick von der historischen Situation (Geschichte des Klosters Ochsenhausen) über den Orgelbau in Schwaben (einschließlich süddeutscher Einflüsse bis nach Danzig zum Kloster Oliva), die musikalische Literatur — darunter das Wirken von Justin Heinrich Knecht — und vor allem über den langen und komplizierten Weg der Restaurierung des Instruments, bei der immer wieder die Fragen nach der Definition der Begriffe „Instandsetzung“ (Konservierung des vorhandenen Materials), „Rekonstruktion“ (Wiederherstellung eines vermuteten Urzustandes, wobei die vorhandene Substanz in der Regel verändert wird) und „Restauration“ (Spielbarmachung unter Verwendung des erhaltenen Materials und Hinzufügung von Neuem) zum Austrag kamen. Interessant verlief in diesem Zusammenhang die offenbar kontrovers geführte Podiumsdiskussion, bei der — wie auch in einigen Beiträgen — wiederholt darauf hingewiesen wurde, daß es a) nicht das Ziel einer Orgelrestauration sei, ein Instrument für die Ausführung der Werke J. S. Bachs herzurichten, vor allem nicht in einem schwäbischen Kloster mit gänzlich anderer Tradition, und b) die Orgel Zeugnis des klanglichen Ausdruckswillens einer bestimmten Komponistenschule sei, so daß Orgel und Musik sich derart gegenseitig bedingen, daß eines ohne das andere unvollständig sei. Der denkmalpflegerische Aspekt steht hier gegen den Wunsch der „Praktiker“, dem leider in der

Vergangenheit allzu viele alte Instrumente geopfert wurden. Im Fall der Ochsenhausener Orgel erfolgte die Restaurierung in dem Bewußtsein, daß alte Dokumente nicht nachwachsen und daher mit größtmöglicher Behutsamkeit behandelt werden müßten. Der Bericht bildet damit ein wichtiges Dokument zum spätbarocken schwäbischen Orgelbau, in dem kaum ein Aspekt, einschließlich des Abdrucks originaler Dokumente, ausgelassen wurde.
(Dezember 1992) Annette Otterstedt

Historische Aufführungspraxis im heutigen Musikleben. Konferenzbericht der XVII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 8.–11. Juni 1989. Teil 1. Hrsg. vom Institut für Aufführungspraxis — Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein bei Blankenburg/Harz durch Eitelfriedrich THOM unter Mitarbeit von Frieder ZSCHÖCH. Michaelstein/Blankenburg 1990. 96 S., Notenbeisp., Abb. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 42.)

Über die Arbeitstagungen im ehemaligen Kloster Michaelstein wurde öfters in *Der Musikforschung* berichtet (Bd. 42/2, 1989, S. 157–158; Bd. 43/4, 1990, S. 361–322; Bd. 44/3, 1991, S. 264). Sie sind mit einer Schriftenreihe verbunden, die im Fall des vorliegenden Heftes einen lebendigen Eindruck der von Aufführungen umrahmten Diskussion vermittelt. Die Referate sind meist so veröffentlicht, wie sie vorgetragen wurden, weniger als die Hälfte mit Endnoten. Einige beziehen sich auf mehr oder weniger gut bekannte öffentliche Veranstaltungen: die Hallischen Händelfestspiele (Walter Siegmund-Schultze), die Greifswalder Bach-Wochen (Ekkehard Ochs), die Hamburger Telemann-Gesellschaft (Annemarie Clostermann), den Magdeburger Telemann-Arbeitskreis (Carsten Lange), die Arolser Barock-Festspiele (Friedhelm Brusniak), das Telemann-Kammerorchester Michaelstein (Guido Bimberg), sowie Bach-Aufführungen in Leipzig (Hans-Joachim Schulze) und Köthen (Herbert Zimpel). Andere Beiträge betrafen die Aufnahme von Musik des 18. Jahrhunderts für Rundfunk (Ernst Suchalla) und Schallplatte (Brian Stewart), während Martin Elste die Mechanisierung der Musik, insbesondere die

„mechanistische“ Aufführung alter Musik, als charakteristische Entwicklung der letzten 100 Jahre betrachtet. Anhand von Telemann-Beispielen werden die Auswirkungen genauer Quellenforschung auf Editions- und Aufführungspraxis von Wolfgang Hirschmann dargestellt. Joachim Schlichte berichtet über die Authentisierungsmöglichkeiten der Musikincipits in der RISM-Datenbank. (September 1992)

David Hiley

Saiten und ihre Herstellung in Vergangenheit und Gegenwart. Bericht über das 9. Symposium zu Fragen des Musikinstrumentenbaus, 11./12. November 1988. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis 1991. 144 S. Abb. (Studien der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Beiheft 11.)

Die musikalischen Nachrichten der „Magdeburgisch Privilegierten Zeitung“ 1717–1719 und 1740/41. Gesammelt, kommentiert und mit Registern versehen von Lutz BUCHMANN. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis 1989. (Dokumentationen, Reprints. Nr. 22.)

JÜRGEN-PETER SCHINDLER: *Der Nürnberger Orgelbau des 17. Jahrhunderts. Leben und Werk der Nürnberger Stadtorgelmacher Steffan Cuntz und Nicolaus Manderscheidt.* Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts 1991. 125 S., Abb. (Sonderbeitrag 10.)

Die Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein befindet sich in einem Zisterzienser-Kloster in unmittelbarer Nähe des Städtchens Blankenburg am Harz. Das ihr eingegliederte Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts war bisher wohl, jedenfalls an der Zahl seiner Publikationen gemessen, die tragende Säule dieser Einrichtung. Um auch den anderen, vielfältigen Aktivitäten dieser Forschungsstätte ihre Veröffentlichungsmöglichkeiten zu schaffen, wurden die inzwischen auf 42 Hefte angewachsenen *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*, vorwiegend

Konferenzberichte von Arbeitstagen, seit einiger Zeit um die *Beihefte* (Symposiumsberichte), um die *Dokumentationen — Reprints* und um die *Sonderbeiträge* erweitert, wozu die angezeigten Schriften je ein Beispiel bieten.

Die erste Schrift gibt die Referate eines Symposiums wieder, das sich mit der Herstellung und der Klangerzeugung historischer und moderner Saiten befaßte, wobei innerhalb der Gruppe der Saiteninstrumente sowohl die Zupf- und Schlag- als auch die Streichinstrumente berücksichtigt werden. Sehr spezielle Untersuchungen der Materialbeschaffenheit der Saiten wie ihre Konsistenz, die Oberfläche, die Alterung oder auch der Stärken und Längen sind von grundsätzlicher Bedeutung für die Aufführungspraxis, da sie sich stets auf den Klang der Instrumente beziehen. — Bei den musikalischen Nachrichten der *Magdeburgisch Privilegierten Zeitung* handelt es sich um das erste Heft einer mehrteiligen Quellensammlung, die später durch einen Anmerkungsband einschließlich Personen- und Ortsregister ergänzt werden soll. Diese Publikation verdient allgemeines Interesse, weil die exzerpierten Informationen dieses frühen Presseorgans nicht regional beschränkt sind, sondern die Musik und die Musikgeschichte ganz Europas betreffen. — Der Sonderbeitrag Nr. 10 basiert auf einem Referat, das Jürgen-Peter Schindler 1989 im Institut für Aufführungspraxis in Michaelstein gehalten hatte. Überarbeitet und mit Fotos, Zeichnungen, Graphiken und Tabellen stark erweitert, ist diese selbständige Publikation sehr wohl geeignet, über Leben und Werk zweier bedeutender Orgelbauer Nürnbergs hinaus eine wichtige Lücke in der Musikgeschichtsschreibung dieser Stadt im 17. Jahrhundert zu schließen. — Die vorliegenden Schriften sind, sowohl von ihrer Thematik als auch von den beteiligten Autoren her gesehen, gleichzeitig ein Beispiel dafür, daß die musikwissenschaftliche Forschung in Michaelstein sich schnell aus ihrer Abgeschlossenheit in der damaligen DDR zu lösen vermochte. (Dezember 1992)

Ulrich Mazurowicz

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.

Der Bericht umfaßt Bereiche von Instrumentenbau und -restauration, Aufführungspraxis, sowie zwei Johann Jakob Froberger und Johann Sebastian Bach gewidmete Abschnitte. Willkommen ist der hier erstmals vollständig veröffentlichte Briefwechsel zwischen Constantijn Huygens, Froberger und der Herzoginwitwe Sibylla von Württemberg (samt englischer Übersetzung), der bisher mühsam in unterschiedlichen Veröffentlichungen gesucht werden mußte.

In der Gegenüberstellung der Ansichten zur Restauration von Cembali von Graf O'Brien und Walter Vermeulen, wird der immer noch andauernde Konflikt zwischen dem „noli me tangere“ (O'Brien) und dem Spielbarmachen um jeden Preis (Vermeulen, bei der Restaurierung eines Shudi-Broadwood-Cembalos) anschaulich beleuchtet.

Weitere interessante Artikel: H. Henkel über den 16-Fuß bei Cembali, D. Ledbetter über die Beziehung von französischer Lauten- und Cembalomusik im 17. Jahrhundert, Theorien von P. Schleuning über „Sturm und Drang“ bei J. S. Bach.

Allerdings sind über einige Themen bereits Veröffentlichungen erschienen. So wünschenswert es ist, Diskussionen in ein breiteres Publikum zu tragen, so könnten manche Beiträge gerade im Hinblick auf die Veröffentlichung etwas aktualisiert werden. Bedauerlich ist auch, daß sich musikalische Moden allzu deutlich niederschlagen — z. B. der Akzent einseitig auf französischem und deutschem Cembalobau und der dazugehörigen Musik liegt, ohne daß dieses im Thema des Kongresses angezeigt gewesen wäre — und dafür andere Themen — z. B. Forschungen auf dem brachliegenden Sektor italienischen oder frühen englischen Instrumentenbaues mit Fragen von Temperatur oder Bekielung, Anschlag usw. — vernachlässigt wurden.

(Januar 1993)

Annette Otterstedt

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

Fünf der acht zusammengestellten Aufsätze gelten dem Verhältnis von Text und Musik. Kevin Brownlee entfaltet unter Hinweis auf

den *Roman de la Rose* den literarischen Hintergrund der Motette Nr. 15 von Machaut mit seiner der höfischen Dichtung eigenen sprachlichen Doppelbödigkeit. Margaret Bent ergänzt dies durch Hinweise auf die zahlhafte Ordnung der Komposition und deren Deutungsmöglichkeiten sowie auf die Position wesentlicher Textworte. Bojan Bujic deutet den Text von Rinuccinis *Euridice* im Ganzen wie in Details mit Hilfe der manieristischen Gestaltungsweise des *contrapposto* („figura poetica molto vaga“, Guarini), weist auf Anlehnungen an Petrarca, Vergil und Tansillo und den Handel um die Heirat der Maria de' Medici als Anlaß zur Abfassung des Stücks hin und deutet abschließend, von der Figur des *contrapposto* ausgehend, den fragwürdigen 5. Akt von Monteverdis *Orfeo*. Paula Higgins spürt unter Beiziehung von umfangreichem Material der Beziehung zwischen Busnois und Jacqueline d' Hacqueville nach, die sich in vier Chansons durch Akrosticha und Anagramme abzeichnet, und stellt die grundsätzliche Frage nach der möglichen Rolle von Frauen in Dichtung und Musik im späten Mittelalter. Susan Rankin stellt die Handschriften St. Gallen, Vadiana Ms. 317 und Paris, Bibl. Nat. lat. 10587 als frühe (spätes 9./frühes 10. Jahrhundert) Überlieferungszeugen des Notker'schen *Liber hymnorum* vor. Die Übereinstimmung der dort marginal notierten Melodieaufzeichnungen mit denen in den späteren bekannten Quellen verdeutlicht das Eigengewicht der musikalischen Formung. Thematisch anzuschließen ist der Aufsatz von Martha Farahat; sie begründet aus dem Vorwort Banchieris zu seiner Madrigalkomödie *La prudenza giovanile* (1607), daß im Unterschied zu der auf Vecchis Äußerungen zu seinem *L'Amfiparnasso* fußenden Ansicht hier durchaus eine Inszenierung beabsichtigt war, zu der aufschlußreiche Hinweise gegeben werden. Zwei Studien gelten anderen Themen: Anthony M. Cummings weist nach, daß zwei für die Frühgeschichte des italienischen Madrigals entscheidende Quellen (Città del Vaticano, Bibl. Apost. Vat. Ms. Pal. lat. 1980—1981), Cortona, Bibl. Com. Ms. 95—96 und Paris, Bibl. Nat. Ms. nouv. acqu. fr. 1871) im Besitz Giulio de' Medicis (später Papst Clemens VII.) waren, dessen Biographie nachgezeichnet wird. Rob C. Wegman entwirft, von Studien zur Messe *Spiritus almus* von Petrus de Domarto aus-

gehend, ein facettenreiches Bild zur Geschichte der vierstimmigen Messe im 15. Jahrhundert mit wichtigen Bemerkungen zu Tinctoris, Ockeghem, Obrecht und den Trienter Codices. Der Name de' Medici verbindet die Aufsätze von Cummings und Bujić, der Name Busnois diejenigen von Wegman und Higgins. Eine Rezension von Andrew Wathey zu Craig Wright, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500—1500*, schließt den reichhaltigen Band ab.

(Januar 1993)

Andreas Traub

Codex 121 Einsiedeln. Graduale und Sequenzen Notkers von St. Gallen. Kommentar zum Faksimile. Hrsg. von Odo Lang. Mit Beiträgen von Gunilla BJÖRKVALL, Johannes DUFT, Anton VON EUW, Rupert FISCHER, Andreas HAUG, Ritva JACOBSON, Godehard JOPPICH und Odo LANG. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft 1991. XIX, 484 S., 59 Abb.

Auch in der musikbezogenen Mittelalterforschung mehren sich die Stimmen, welche die Überwindung einer allzu einseitigen und ausschließlichen Beschränkung auf Teilaspekte in Fragestellungen und Forschungsansätzen fordern. Die Faksimileausgabe des prachtvollen *Codex 121 Einsiedeln* zusammen mit dem zugehörigen gewichtigen Kommentarband ist ein rundum gelungenes Beispiel für eine qualifizierte Vermittlung der verschiedenen Bereiche.

Wer gewohnt war, mit der ersten (schwarzweißen) Faksimileausgabe des Gradualteils in der legendären Solesmenser Reihe *Paléographie Musicale* (1894) zu arbeiten, macht bei der mustergültigen farbigen Faksimileausgabe auf alterungsbeständigem Papier erstmals die Bekanntschaft mit der gesamten Handschrift, die im Anschluß an den Gradualteil eine der Hauptquellen für Notkers *Liber Ymnorum* enthält; weitere wichtige Erfahrungen beim Durchblättern des Faksimiles sind das „Taschenbuchformat“ (ursprünglich 180 x 110 mm) und die prachtvolle Textgestaltung mit der abgestuften Initialornamentik und einigen Zierseiten. (Da Text- und Neumenschrift des Originals zunehmend verblassen, war eine Faksimilierung dringend erforderlich.)

Trotz noch ausstehender gründlicher Pergament- und Schriftuntersuchungen für die Skriptorien St. Gallen, Reichenau und Einsie-

deln vermag Anton von Euw durch die Verbindung kodikologischer und kunstgeschichtlicher Methoden Einsiedeln als Entstehungsort zu bestätigen und damit die Ergebnisse von Husmann (Alleluia-Verse) und Hoffmann (Schriftanalyse) abzusichern; vieles spricht demnach dafür, daß die Handschrift während der Amtszeit von Abt Gregor (964—996) von zwei Schreibern als persönliches Exemplar einer hochgestellten Persönlichkeit in Einsiedeln selbst geschrieben worden ist. Von weiterführendem Interesse sind die neuen Gesichtspunkte für die Beziehungen zwischen Regensburg und Einsiedeln (17).

Über die Notation des Gradualteils handeln die Beiträge von Rupert Fischer und Godehard Joppich. Während Fischer sehr detailliert die paläographischen und semiologischen Eigentümlichkeiten der Einsiedler Neumierung, auch in Vergleich mit dem St. Galler Cantatorium (Cod. 359), und der litterae significativae dokumentiert, untersucht Joppich die Individualität des Schreibers anhand der Verwendung von Zusatzbuchstaben und Episemen an Einzeltonneumen. Beide Autoren führen die hohe Sensibilität des Neumenschreibers für den Text, für das Wort in seinem Sinnzusammenhang anschaulich vor Augen. Als wohl wichtigstes weiterführendes Ergebnis für die Diskussion innerhalb des Forschungszweigs der Gregorianischen Semiologie verdient Joppichs überzeugend vertretene These hervorgehoben zu werden, daß die vielen Eigenheiten von Einsiedeln gegenüber der Metzger Notation nicht auf Vergeßlichkeit oder Selbstverständlichkeit zurückzuführen und deshalb korrekturbedürftig seien, sondern daß sich darin eine eigenständige Sichtweise zeige (158). Schade jedoch, daß bei aller Ausführlichkeit die Ergebnisse der Solesmenser Untersuchungen zur *Edition critique* (1960) an keiner Stelle einbezogen werden.

Im Anschluß an Johannes Dufts übersichtliche Zusammenfassung seines reichen Wissens über Notker Balbulus erschließen Andreas Haug, Ritva Jacobson und Gunilla Björkvall — alle drei am Stockholmer *Corpus Troporum* wirkend — den zweiten Teil der Handschrift in enger Verzahnung von liturgischer, literarischer und musikologischer Forschung. Mit aussagekräftigen Tabellen demonstriert Haug die große Nähe zur Sammlung der Sequenzmelodien im St. Galler Codex 484, gibt Einblick

in die repertoiresgeschichtliche Entwicklung des Einsiedler Sequenzenbestandes und kommt besonders bei der „Einsiedler“ Mauritius-Sequenz im Zusammenwirken mit Björkvall zu faszinierenden Ergebnissen beim Vergleich von Reichenauer und Einsiedler Fassung. Er zeigt anschaulich, daß Wortkörper und Gliederung der Neumen weitgehend kongruent sind, und daß die *litterae significativae*, die Angaben über die melodische, rhythmische und stimmliche Ausführung geben, hier (wie vergleichbar auch im Gradualteil) bei melodisch identischen Parallelabschnitten und mehrfach verwendeten Melodien fehlen (226f). Der beschließende Abschnitt „Zu Notkers Widmungsbrief“ (238–242) überzeugt durch kenntnisreiche, sehr einleuchtende Kommentare zu diesem vielzitierten Text. Ritva Jacobson führt an ausgewählten Sequenzen eindrücklich die poetische und theologische Deutung vor, die Notker den jeweiligen Festen durch seine Sequenzen gibt. Gunilla Björkvall behandelt „Die für Einsiedeln speziellen Texte“ (mit Text und Übersetzung zweier Sequenzen im Appendix) und zeigt abschließend sehr einleuchtend, daß die unter Abt Gregor eingeführten „*Consuetudines Einsidlenses*“ mit ihrer Erwähnung des Sequenzengesangs sich auf den Codex 121 beziehen können, aus dem der Abt an Festtagen die zu singende Sequenz auswählte.

Der herausragenden Rolle des Einsiedler Codex als älteste vollständige Handschrift der Meßproprien und gleichzeitig als mittelbarer Zeuge für die älteste greifbare Gestalt des Sankt Galler Sequenzenrepertoires angemessen ist das vom Herausgeber Odo Lang gefertigte reich ausgestattete Inventar mit Angaben zu Textquellen und Editionen (295–483).

(Juli 1992) Hartmut Möller

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

Erstmals seit dem Aufsatz von Heinrich Husmann im *AfMf* 1937 und mit ähnlicher Titelformulierung ist in dieser Münchener Dissertation die Handschrift *Ma* (=Madrid, Biblioteca Nacional, Cod. 20486), welche unter den vier großen Notre-Dame-Hand-

schriften ja eine Sonderstellung einnimmt, Gegenstand einer eigenen Untersuchung. Hinsichtlich der Provenienzfrage tendiert Pumpe zu der Hypothese, daß die ersten sechzehn Faszikel in Toledo nach französischer Vorlage abgeschrieben worden seien, während der letzte Faszikel mit seinen vielen Korrekturen ein Niederschlag des Umfangs mit dem Neuerworbenen in Spanien sei (S. 112f.).

Ausgehend vom Motettenrepertoire von *Ma* und unter Einbeziehung von konkordanten Überlieferungen (siehe die übersichtliche Konkordanztafel) bilden Untersuchungen zu Musik und Sprache den Hauptteil der Studie, deren Ergebnisse freilich am leider noch nicht erschienenen Editionsband nachzuvollziehen bleiben. Der erste Teil bietet gründliche Satzuntersuchungen, zunächst zu den sieben Motetten mit drei- und vierstimmigen ‚Quellen‘ (d. h. die in der Motettenforschung seit Fr. Ludwig angenommenen weitgehend textlosen Vorlagen), anschließend zu den „zur Dreistimmigkeit erweiterten Motetten mit zweistimmigen Quellen“ und abschließend kurz zur uneinheitlichen Gruppe zweistimmig überlieferter Motetten. Wer sich in die Nachschriften, bei denen der Rhythmus durch ein Pünktchensystem unter dem Motetus angezeigt wird, eingelesen hat, kann mit Gewinn nachvollziehen, inwiefern die Mehrtextigkeit als Folge innermusikalischer Bestrebungen zu verstehen ist; bei den sog. „*Conductusmotetten*“ unterscheidet Pumpe von der Gestaltung der *Tripla* her überzeugend zwei Gruppen: *Tripla* können entweder als mehr oder weniger symmetrisches Pendant ausschließlich auf den Motetus (was einer fast ausschließlich in den Notre-Dame-Handschriften überlieferten ‚alten‘ Art von dissonanter Dreistimmigkeit entspreche) oder klanglich auf den ganzen Satz bezogen sein (wobei der in modaler *notatio sine littera* aufgezeichneten melodischen Selbständigkeit eine instabilere und weitgefächerte Überlieferung korrespondiere). Die sorgfältigen Untersuchungen zur Textierung kommen zum Ergebnis, daß sich keine Verbindung herstellen läßt zwischen der formalen Struktur der Texte und der überlieferten Stimmzahl, der klanglichen Struktur der Sätze und der Eigenwertigkeit der Einzelstimmen. Auch weisen die mit anderen Texten unterlegten Moteti keinerlei melodische Eigentümlichkeiten auf, die ein Kontrafazieren womög-

lich angeregt haben mögen, begründete Zweifel entstehen an der oft angenommenen Verbindung zwischen der französischen Sprache und dem „typisch französischen“ zweiten Modus. Wichtig ist auch die bei mehreren Motetten gemachte Beobachtung, daß zweite und spätere Textierungen zu einer Vereinheitlichung von unregelmäßigen Reimstrukturen tendieren.

In seinem Anliegen begrüßenswert, jedoch in der Realisierung nicht so überzeugend wie die satztechnischen Untersuchungen (u. a. aufgrund des Nichteinbeziehens etwa der Untersuchungen von Max Haas — bloße Fußnote reicht nicht —, der Studie von Craig Wright sowie der jüngeren Arbeiten zur Aristoteles-Rezeption) ist der abschließende Teil mit „Überlegungen zum Hintergrund von Entwicklung der frühen Motette“, der einen großen Bogen zu spannen versucht von der Gregorianik im Frankenreich über die *ornatus*-Funktion der Musik und scholastisches Denken des Hochmittelalters zur Vereinigung von „theologischem Gehalt mit musikalischen Möglichkeiten“ in den Discantuspartien über Choralmelismen, welche „bei entsprechender Auslegung vor kirchlichen Anschuldigungen, ein Sakrileg zu sein, bestehen können“ (S. 162). Es bleibt zu hoffen, daß der angekündigte Editionsband baldigst erscheint.

(Oktober 1992)

Hartmut Möller

BLAKE WILSON: *Music and Merchants. The Laudesi Companies of Republican Florence.* Oxford: Clarendon Press 1992. VIII. 298 S.

Mit seinem Buch zur Geschichte der florentinischen Lauden-Tradition legt Blake Wilson eine Arbeit vor, die zwar auch die musikalisch-strukturellen Aspekte der Gattung berücksichtigt, deren wissenschaftlicher Horizont aber darüber hinaus auf das Umfeld dieser Kompositionen zielt. Die Beschränkung auf Florenz bietet sich aus methodischen wie inhaltlichen Gründen an und gewährleistet Konsistenz und Geschlossenheit. Dabei fußt die Studie auf umfangreichem Quellenmaterial, das der Autor aus zahlreichen größeren und weniger bedeutenden Archiven zusammengetragen hat. Doch ist Wilson glücklicherweise weit davon entfernt, in eine positivistische Faktensammlung abzugleiten. Viel-

mehr zieht sich wie ein roter Faden ein umfassendes kulturgeschichtliches Verständnis durch die Abhandlung, welches die Darstellung auch für eine breitere, weil interdisziplinäre Leserschicht attraktiv erscheinen läßt. Denn methodische Anregungen hat der Autor auch aus den historischen Nachbardisziplinen der Musikwissenschaft erhalten, wenn er die „Wirklichkeit“ der Lauda, d. h. die Umstände ihrer Entstehung, ihre Pflege, ihre sozialgeschichtliche Einordnung sowie ihre Entwicklung bis zum Niedergang im 16. Jahrhundert beschreibt. Sozialgeschichtlich setzt die Tradition der Lauda das Entstehen eines ausgeprägten bürgerlichen Bewußtseins voraus, wie es sich in der merkantilen Gesellschaft der frühkapitalistischen, oberitalienischen Stadtstaaten ausgebildet hatte. Aus den feudalen Strukturen zwischen Klerus und Adel heraus entstehen breite bürgerliche Bewegungen, welche sich als Bruderschaften in den Formen ihrer Institutionalisierung z. T. an überkommene klerikale Organisationsmodelle anlehnen aber auch Organisationsmuster adaptieren, wie sie im Zunftwesen entwickelt wurden. Eingebettet ist dieser Prozeß in frömmigkeitsgeschichtliche Entwicklungen, welche sich auch im Entstehen der Bettelorden und der Flagellantenbewegungen abzeichnen. Folgerichtig beschreibt der erste Abschnitt die Voraussetzungen der Florentiner Lauden-Tradition, das Entstehen der Bruderschaften vor dem Hintergrund des mittelalterlichen Sektenwesens sowie die Rolle der Bettelorden. Im Anschluß werden die Ursprünge der *compagnie delle laude* aus den Marienbruderschaften und die Übernahme der Laudenpflege seit 1273 dokumentiert, um hernach die Organisationsstrukturen, ihre sozialen Trägerschichten sowie die Funktionen und Praktiken der Laudenpflege zu erörtern. Im dritten Abschnitt sind in topographischer Reihenfolge die verschiedenen Lauden-Bruderschaften besprochen, von denen Blake Wilson nicht weniger als 12 vorstellt. Im 15. Jahrhundert zeichnet sich dann eine Professionalisierung der Lauden-Pflege ab, wo die Aufführung mehrstimmiger wie polyphoner Musik im Rahmen regulärer Andachten nichts Außersordentliches mehr darstellt. Der spiritualen Funktionalität der Musikübung liegt ein integrales Konzept zugrunde, wobei Bilderverehrung und das Singen von Lauden als

paraliturgische, kultische Einheit begriffen sind, die sich an dem sakramentalen Charakter der Liturgie orientiert. Den Abschluß bilden Analyse und Dokumentation von Niedergang und Ende der Lauden-Tradition, die sich als Konsequenz vor allem der Durchsetzung des frühabsolutistischen Staatssystems durch Cosimo I. de' Medici im Herzogtum der Toscana aber auch die rituelle Straffung und Zentralisierung der römischen Kirche durch das tridentinische Konzil manifestieren. Beiden, sowohl der Aristokratie als auch dem Klerus, mußte ein eigenständiger bürgerlicher Machtfaktor als fragwürdig, ja gefährlich erscheinen. Mit der erst zeitweiligen und später beständigen Unterdrückung der Bruderschaften war der Lauda der sozio-historische Boden entzogen, den ihre Existenz voraussetzte.

Die Studie Blake Wilsons ist mehr, als ihr Titel vermuten läßt: Sie ist eine grundlegende Arbeit über die städtisch-bürgerliche Musikultur im Florenz des 14. und 15. Jahrhunderts, mit welcher der Autor eine wesentliche Lücke schließt. Ergänzend wäre darauf hinzuweisen, daß die Organisationsformen der Bruderschaften z. T. bereits in den Lebensformen monastischer und sekularklerikaler Gemeinschaften vorgeprägt waren, so etwa im Blick auf die Wahlämter. Ebenso ist das „merkantile“ Element keineswegs eine ausschließliche Florentiner Erfindung, sondern bereits in der mittelalterlichen Lehre vom Kirchenschatz formuliert. Ohne sie wären Stiftungen und Indulgenzen nicht denkbar. Die Rolle, welche Dominikaner und Franziskaner im Hinblick auf die Marienverehrung spielten, wird nicht recht deutlich. Problematisch erscheint auch, von der Anzahl der bezahlten Sänger auf die Größe der Ensembles zu schließen. Trotz dieser Anmerkungen bleibt Wilsons Veröffentlichung ein sachlich und methodisch überaus verdienstvolles Œuvre, dem eine reichliche Kenntnisnahme zu wünschen ist.

Vier Anhänge, in denen die Quellen nach verschiedenen Gesichtspunkten geordnet sind, sowie elf musikalische Beispiele, zahlreiche Tabellen und einige Bildtafeln runden die 230 Textseiten sachdienlich ab.

(Januar 1993)

Rafael Köhler

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

In Form eines thematisch gebundenen Konvolut von Aufsätzen erscheint das Buch Enrico Peveradas, welches die Musikkpflege an der Kathedrale von Ferrara zum Mittelpunkt hat. In sechs Abschnitten stellt Peverada die Ergebnisse seiner archivalischen Forschungen vor, wobei er reichlich auf Abschriften des 18. Jahrhunderts, namentlich Giuseppe Antenore Scalabrinis, zurückgreift. Dabei sind jeweils unterschiedliche Aspekte des musikalischen Lebens der Kathedralkirche berücksichtigt. Gleichwohl lediglich zwei dieser Beiträge bislang unveröffentlicht waren, sind Kompilation und Veröffentlichung dieser Studien durchaus zu begrüßen, war ein Zurückgreifen der Forschung auf diese Arbeiten wegen ihrer z. T. entlegenen Publikationsorte doch eingeschränkt.

Im ersten Abschnitt behandelt der Autor den Aufenthalt Ugolino da Orvietos in Ferrara, der sich 1429 erstmalig an dieser Stelle nachweisen läßt. Bis zu seinem Tode 1452 reiht sich eine Folge von Dokumenten, die unsere Kenntnis über die zweite Lebenshälfte des Theoretikers vertieft. Die Musik an der Kathedralkirche im Spannungsfeld von adeliger und städtischer Musikkultur hat der 1980 erstmalig in der *Rivista italiana di Musicologia* veröffentlichte Aufsatz an zweiter Stelle zum Gegenstand. Anders als bei den 1991 erstmalig gedruckten Studien hat der Verfasser sich nicht die Mühe gemacht, diesen Abschnitt zu überarbeiten und auf den neuesten Stand der Forschung zu bringen. In drei Beiträgen beschäftigt sich Peverada ausschließlich mit der Orgelkunde Ferraras. Dabei geht es zunächst um den Orgelvertrag, der im Jahre 1459 mit der Konventualkirche S. Paolo abgeschlossen wurde. Nach der ausführlichen Diskussion des Dokumentes schließt der Abschnitt mit einem Ausblick auf die verfügbaren Archivalien zu weiteren zeitgenössischen Instrumenten in ferraresischen Konventualkirchen. Im vorletzten Beitrag greift Peverada nochmalig und ergänzend die Orgelgeschichte der Karmelitenkirche S. Paolo auf. Der Orgelvertrag für die Kathedrale aus dem Jahr 1429 ist im vierten Abschnitt besprochen. Die Geschichte der Choralschola der Kathedralkirche behandelt der Verfasser am Schluß. Unklar bleibt hierbei, ob es sich bei dem Gründungsakt vom 28. April 1425 um die Gründung oder lediglich

eine Neukonstituierung der Schola handelt. — Aufgrund der Anordnung der einzelnen Beiträge gemäß der Chronologie ihrer Entstehung ergibt sich eine disparate Informationsstruktur. Günstiger wäre eine themenzentrierte Anordnung gewesen, am besten aber wohl eine vollkommen neue Redaktion.

Vier Hochglanzreproduktionen, ein Archivalienanhang und drei Register erleichtern die Handhabung des Bandes.
(Januar 1993) Rafael Köhler

WOLFGANG THEIN: Musikalischer Satz und Textdarbietung im Werk von Johannes Ockeghem. Tutzing: Hans Schneider 1992. 260 S., Übertragungen 54 S. (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 13.)

Das kompositorische Werk von Johannes Ockeghem ist in den letzten Jahren zunehmend in das Interesse der musikwissenschaftlichen Forschung gerückt. Einen weiteren Beitrag hierzu hat nun Wolfgang Thein mit seiner Studie über das Verhältnis von Text und Satzstruktur in der Musik Ockeghems beigesteuert. Die Arbeit ist die aktualisierte Form der 1988/89 eingereichten Dissertation und unternimmt den Versuch, „Gewichtung und Wechselspiel der ... [kompositorischen] Verfahrensweise“ sowie „den Grad ihrer Bezogenheit auf die sprachliche Vorgabe ... aufzudecken und zu benennen“. Nach dem einleitenden Forschungsüberblick werden die einzelnen Gattungen entsprechend der zeitgenössischen Gattungshierarchie abgehandelt. Am Anfang stehen folglich die Vertonungen des Ordinariums. Thein verzichtet hierbei auf eine statistische Übersicht, er beschränkt sich vielmehr auf einzelne Beispiele, die ihm die wesentlichen stilistischen Merkmale des analysierten Verhältnisses bezeichnen. Dabei berücksichtigt er die wesentlichen Strukturtypen der Meßvertonung, von der c.f.-Messe über die Chanson-Messe bis zur freien Vertonung.

Wie auch in den folgenden Abschnitten über Motette und Chanson analysiert und interpretiert Thein die musikalische Textur, finden Deklamation, Satztypen und Gliederungsformen ihre Berücksichtigung. Die einzelnen kompositorischen Techniken finden im funktional-strukturellen Zusammenhang von Text und Musik ihre Einordnung. Hierbei verfolgt

der Autor eine Doppelstrategie, indem er einerseits von einem imaginierten Hörer her argumentiert (S. 134) und andererseits einen idealistischen Werk- und Kunstbegriff verwendet. So ist von der „*varietas*“ im Sinne Tintoris' als einem „System des Satzes“ die Rede (S. 9), obwohl die Hinweise des Theoretikers viel zu unspezifisch sind, als daß ihnen die Geschlossenheit eines Systems innewohnen könnte. Der individuelle Zugang zum Kunstwerk (vgl. hierzu S. 157) ist sicherlich eine Errungenschaft dieses Werkbegriffs und auch Thein kommt hierbei zu überzeugenden Ergebnissen. Dies sollte jedoch nicht dazu führen, den gattungsgeschichtlichen Blick allzu sehr zu verengen. Die Akzentuierung des Werkbegriffs führt daneben weitgehend zum Ausklammern der Kontextualität der Musik. Im Blick auf die textreichen Sätze der Ordinariuszyklen etwa hätte die Einbeziehung des liturgischen Kontextes aber neue Wege der formenanalytischen Interpretation eröffnen können.

Den Ausführungen über die Motetten sind neben dem gesicherten „Kernbestand“ drei bzw. vier Kompositionen aus dem Umkreis der nicht gesicherten Zuweisungen zugrundegelegt. Der stilistische Befund der zweifelhaften Werke bereichert die Diskussion um ihre Echtheit. Ergänzend zu der These des Autors, daß es sich bei der *Salve Regina*-Vertonung im Chorbuch CS 46 um ein Frühwerk des Komponisten handeln könnte (S. 167), ist anzumerken, daß die Motettensammlung — mit hoher Wahrscheinlichkeit im Führjahr 1527 kompiliert — eine chronologisch sehr heterogene Quelle darstellt, deren älteste Komposition, eine Vertonung der Antiphon *Lumen ad revelationem*, bereits in Aosta AD 19 aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert ist. Nachteilig wirkt sich aus, daß bei der Analyse der Motetten sowie im Schlußkapitel über die Ockeghem zugewiesenen Chansons, mit dem die Studie schließt, Aspekte der Stilhierarchie unberücksichtigt bleiben. Im Zusammenhang mit der Motette *Caeleste beneficium* hätte dieses Problem Erwähnung finden müssen.

Es bleibt somit festzuhalten, daß die Arbeit von Thein die Möglichkeiten des an sich sehr ergiebigen Forschungsansatzes nicht voll ausgeschöpft hat. Trotzdem darf eine so intensiv gearbeitete und komprimierte Studie zum Ver-

hältnis von Text und Musik, bezogen auf das Werk von Johannes Ockeghem, als verdienstvoll gelten.

(Januar 1993)

Rafael Köhler

ANTHONY M. CUMMINGS: The Politicized Muse. Music for Medici Festivals, 1512–1537. Princeton: Princeton University Press (1992). XVI, 260 S., Abb., Notenbeisp.

Prunkvolle Umzüge mit üppig geschmückten carri und trionfi, Hochzeitsfeiern samt Festbankett, Tanz und Theater, Karnevalsfeste, Feierlichkeiten anlässlich der Krönung Karls V., kurz: Festivitäten jeder Art stehen im Zentrum der Arbeit von Anthony M. Cummings. Nach Savonarola und dem Sturz des theokratischen Volksregimes, in einer Zeit der Neukonsolidierung der Medici-Familie als Stadtherrn von Florenz — also einer politisch hochinteressanten Phase — diente Kultur in besonderem Maße der Machtdemonstration. Die bedeutendsten Künstler stellten ihre Kräfte in den Dienst der Herrscher, wobei man an Einsatz, Mittel und Fantasie nicht geizte und Volksbelustigungen zum öffentlichen Kunstwerk wurden.

Der Vielfalt des ehemals Dargebotenen versucht der Autor gerecht zu werden, indem er die bei den Festivitäten erklangene Musik nicht aus ihrer Umgebung herauslöst, sondern im politischen und künstlerischen Gesamtkontext faßt. „Narrative accounts“ in Form von privaten Briefberichten, Historien, Chroniken, Memoiren und Tagebuchausschnitten werden als Quellengrundlage nicht nur in ihrer musikhistorischen Relevanz, sondern in ihrer ganzen Fülle ausgewertet. Solche ‚Beobachter‘ berichten als Zeitzeugen zwar nicht fotografisch getreu, geben dafür aber weitaus besser Stimmung und Atmosphäre wieder, die man nicht anders als subjektiv empfinden kann. In 13 Kapiteln, die jeweils ein politisches Ereignis in den Vordergrund stellen, versucht Cummings in überwältigender Detailfülle, alle künstlerischen Aktivitäten im Umkreis eines solchen Ereignisses getreu ihrem Ablauf zu rekonstruieren. Von den zahlreichen Musikbeiträgen sind heute nur mehr eine Handvoll Kompositionen greifbar, die als solche auch identifizierbar sind. Um so deutlicher sticht der Florentiner Karneval von 1513 hervor, die erste bedeutende Festveran-

staltung unter dem neuen Regime, die insgesamt außergewöhnlich gut dokumentiert ist und von der gleich zwei canti carnascialeschi, anonyme Vertonungen von anspruchsvollen literarischen Texten, überliefert sind. Der Reichtum der Sinnesreize, mit denen die Feste der Renaissance die Teilnehmer in ihren Bann zogen, kann besonders bei diesem Beispiel durch gut ausgewähltes Bildmaterial und Notenbeispiele nachvollzogen werden.

Nach dem breit angelegten kulturgeschichtlichen Einblick in die Festkultur der Medici lenkt der Autor in der kurzen abschließenden Betrachtung den Blick wieder stärker auf das rein musikalische Geschehen. Er bietet ein sehr instruktives Klassifikationsschema an, das in der Zusammenschau der einzelnen Veranstaltungen die verschiedenen Möglichkeiten der musikalischen Beiträge ordnet. Dabei wird deutlich, wie vielfältig die eingesetzten Musizierformen waren, die nicht nur dem Weltlichen zuzuordnen sind, sondern auch geistliche Musik in einen politischen Kontext stellen.

(März 1993)

Andrea Lindmayr

BERNHARD JANZ: Die Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio. Dichtung und Musik im späten Cinquecento-Madrigal. Tutzing: Hans Schneider 1992. 428 S. Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 21.)

Mehrfach betont Bernhard Janz, daß seine Dissertation nur ein Baustein sein will, zunächst zu einer genaueren Beschreibung der individuellen Tonsprache eines Komponisten, dann aber auch zum besseren Verständnis der Madrigalkomposition im 16. Jahrhundert wie schließlich zur Problematik textgebundenen Komponierens schlechthin. So hat die Studie vornehmlich den Charakter eines Arbeitsberichtes. Nach einer kurzen, kenntnisreichen und methodisch sorgfältigen Einleitung bilden detaillierte Analysen von 29 Madrigalen Marenzios über Texte Petrarcas den Hauptteil der Untersuchung, die durch Spartierungen der bislang nicht in wissenschaftlichen Ausgaben zugänglichen Kompositionen ergänzt wird.

Die enge Verbindung von Wort und Musik, einer Korrelation von Interpunktion und Klauseln, der häufigen Übereinstimmung von Text- und Solmisationssilben, von Zahlwor-

ten im Gedicht und entsprechendem Modus der Komposition, dazu die vielfältigen abbildhaften Momente von Tonsatz und Notation begründet Janz mit einem Diktum Guarinis, der Marenzio einen zweiten Petrarca nannte; und in seinen minutiösen Analysen gelangen ihm zahlreiche, oft eindrucksvolle Detailbeobachtungen, die einen überaus engen Bezug der Musik zur literarischen Vorlage befestigen.

Janz, der sich einer eher nüchternen Beschreibungssprache bedient und meist zurückhaltend argumentiert, verkennt dabei keineswegs die Schwierigkeit einer eindeutigen Bestimmung der oft vielschichtigen Phänomene dieser ‚Musica reservata‘. Nur an vergleichsweise wenigen Stellen gelangt es jedoch jenseits der wichtigen Bemerkungen zum Detail zu einer integralen Betrachtung eines Madrigals, die zeigen könnte, daß sich die Komposition nicht nur in einer musikalischen Übersetzung des Textes erschöpft, sondern auch nach anderen Prinzipien organisiert ist, die ihren Wert und Anspruch als Kunstwerk begründen.

Durch die enge Themenstellung ausgeschlossen werden zudem weiterführende Bemerkungen zur Bedeutung der Texte Petrarcas für Marenzio und Vergleiche mit anderen seiner Werke wie auch Parallelvertونungen dritter; ebensowenig finden sich Hinweise zu einer kompositorischen Biographie Marenzios, einer eventuellen Entwicklung seiner Techniken der Sprachvertونung zwischen 1581 und 1599, dem Zeitraum, dem die hier vorgestellten Madrigale entstammen. Janz bietet also — erklärtermaßen — hier zunächst lediglich einige Ansätze, die nichtsdestoweniger so fundiert sind, daß man bei der analytischen Betrachtung nicht nur von Madrigalkompositionen des 16. Jahrhunderts gerne auf sie zurückgreifen wird.

(März 1993)

Michael Heinemann

FRANZ JOSEF RATTE: Die Temperatur der Clavierinstrumente. Quellenstudien zu den theoretischen Grundlagen und praktischen Anwendungen von der Antike bis ins 17. Jahrhundert. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1991). IX, 477 S. Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften) (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen For-

schungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Nr. 16.)

Längst ist die Beschäftigung mit historischer Aufführungspraxis keine Angelegenheit mehr von Außenseitern, längst haben historisierende Spielweisen auch über die unzähligen Spezialensembles für Alte Musik hinaus Eingang in den Konzert- und Opernalltag gefunden. Die Professionalität der heutigen Musiker läßt die Erinnerung an jene Pioniere verblassen, die vor nicht gar zu langer Zeit scheinbar unangefochten von peiniger „Verstimmtheit“ der Instrumente und erbarungswürdiger Klangarmut ihrer Darbietungen die Fahne des Historismus aufsteckten. „Handgebastelt und mißgestimmt“ (Hildesheimer) soll inzwischen nicht mehr sein, was unseren Ohren aus wiederbelebter Vergangenheit vorgeführt wird. Dieser Anspruch führte und führt beinahe zwangsläufig zur zunehmenden Beschäftigung der Praktiker mit historischen Zeugnissen, die über das Musizieren zurückliegender Zeiten Auskünfte und Nachahmungsmuster bieten. Neben vielem anderen stößt die Frage nach der adäquaten Stimmung von Instrumenten seit längerem auf großes Interesse. Dem Mangel an systematischen Untersuchungen auf diesem Gebiet hat nun Franz Josef Ratte mit seiner Münsteraner Dissertation zumindest für den Bereich der Clavierinstrumente abgeholfen, und er hat es ebenso gründlich wie grundlegend getan.

Um gleich einem möglichen Mißverständnis vorzubeugen: Ratte liefert keine praktische Anleitung zum Stimmen von Orgeln, Clavichorden oder Cembali. Ausgangspunkt seiner Untersuchungen war nach eigenem Bekunden „die Frage einer Zuordnung der Musik einer bestimmten Epoche und Region zu einer ihr entsprechenden Temperatur unter Berücksichtigung ihrer jeweiligen musiktheoretischen und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen“ (S. 2). Über eine (vielleicht etwas zu breit angelegte) Darstellung des antiken Tonsystems und dessen Rezeption im Mittelalter — hier liegt der Schwerpunkt selbstverständlich auf der pythagoreischen Stimmung — gelangt Ratte zu einem gewichtigen quellenmonographischen Teil, in dem fünfundfünfzig gedruckte oder handschriftlich überlieferte Texte zur Temperatur aus der Zeit vom frühen 16. bis zum mittleren 17. Jahrhundert er-

örtert werden (kleiner Hinweis zu S. 258ff.: Elias Nicolaus Ammerbachs *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch* (1571/83) liegt in einer 1984 von Charles Jacobs besorgten kritischen Ausgabe vor). Im weiteren Verlauf der Arbeit rücken u. a. die Bemühungen um eine gleichstufige Temperatur, um Transpositionsvorrichtungen, um enharmonische Tasteninstrumente und um solche in reiner Stimmung ins Blickfeld.

Mit dem aus souveräner Kennerschaft präzentierten und ausgewerteten Material vermag Ratte zu zeigen, wie in den Regionen Europas über einen langen Zeitraum hinweg die verschiedenartigsten Temperaturen in Gebrauch standen: „die“ Stimmung des 16. oder 17. Jahrhunderts hat es nie gegeben. Für die heutige Aufführung eines zumeist eklektizistisch zusammengestellten Repertoires aus Tastenmusik verschiedener (alter) Zeiten und Stile provoziert dieser Befund die utopische Forderung, jede Komposition in der ihr historisch verbürgten Temperatur aufzuführen. Doch zu solchen Schlüssen versteigt sich Ratte nicht. Seiner umfangreichen Studie kommt das Verdienst zu, den häufig spröden Gegenstand in wünschenswerter Klarheit aufgearbeitet (was nicht heißt, das Buch sei immer leicht zu lesen: geläufige Mathematikkenntnisse werden vorausgesetzt) und somit ein wichtiges Hilfsmittel vor allem für die harmonische Analyse von alter Musik für Tasteninstrumente bereitgestellt zu haben. Der historisierenden Aufführungspraxis steht ein weites Experimentierfeld offen ...

(Januar 1993)

Ulrich Konrad

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUMMACHER, Stefan KUNZE, Wolfram STEUDE. Schriftleitung: Walter WERBECK. 13. Jahrgang 1991. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1992. 126 S. Notenbeisp.

Paradigmatisch geradezu illustrieren die ersten beiden Beiträge dieses nunmehr 13. *Schütz-Jahrbuches* Kontinuität und neue Wege in der Erforschung des Oeuvres des Dresdner Hofkapellmeisters: Während Kurt Gudewill in einer nur leicht modifizierten Version seines 1985 in Urbino gehaltenen Vortrags noch einmal das Verhältnis von Sprache

und Musik im Werk von Heinrich Schütz untersucht, gelingt es Manfred Hermann Schmid sehr eindrucksvoll, die Trompetenstimme der Vertonung des 136. Psalms aus den *Psalmen Davids* von 1619 (SWV 45) als Abkürzung eines Ensemblesatzes für Blechbläser und Pauken zu deuten und in einer Rekonstruktion solcher usuellen Mehrstimmigkeit neue ästhetische Dimensionen dieser Komposition zu erschließen.

Ähnlich wichtig und nicht nur von bibliographischem Wert ist der Beitrag von Eberhard Möller, der zahlreiche Schütziana in den Archiven von Chemnitz, Freiberg und Schneeberg dokumentiert und damit die Vielfalt des Musiklebens ebenso belegt wie die Verbreitung etlicher Werke Schütz' und zudem einige kleinere biographische Details erhellen kann.

Der Rang des *Schütz-Jahrbuches* als eines herausragenden wissenschaftlichen Kompendiums für die (deutsche) Musik des 17. Jahrhunderts wird in den beiden letzten Aufsätzen deutlich: Pieter Dirksen hat eine Vielzahl von Sammelhandschriften mit Klaviermusik dieser Zeit untersucht und kann aufgrund stilkritischer Überlegungen für etliche bislang unidentifizierte, bzw. Jan Pieterszoon Sweelinck zugeschriebene Stücke nunmehr Samuel Scheidt als Autor wahrscheinlich machen, Konrad Küster schließlich bietet einige biographische Notizen zu Christoph Klemsee und Gallus Guggumos, zwei Schülern Giovanni Gabriels. Auch hier ist wieder unübersehbar, wieviel archivalisches und musikalisches Material dieser Zeit noch zu entdecken ist, bzw. in einer neuen Bewertung Rückschlüsse und (Um-)Interpretationen auch und gerade, in bezug auf Person und Werk Heinrich Schütz' ermöglicht.

(März 1993)

Michael Heinemann

Alessandro Stradella (1639—1682). A Thematic Catalogue of his Compositions. Compiled by Carolyn GIANTURCO and Eleanor McCRICKARD, Pendragon Press Stuyvesant, NY, 1991. 325 S. (Thematic Catalogue Series No. 16).

Wer sich intensiver mit Alessandro Stradella beschäftigt, war bislang auf mehrere, an unterschiedlichsten Orten publizierte Teilkataloge angewiesen. Ein neuer und dazu so übersichtlich angelegter Werkkatalog wie der

vorliegende kann also durchaus als Desiderat angesehen werden. In kluger Selbstbeschränkung werden nur wirklich wesentliche Anleitungen zur Benutzung vorangestellt; hinzu kommen eine knappe Biographie und ein Überblick über die bereits existierenden Kataloge zu Stradella. Der eigentliche Katalog gliedert sich in die Abteilungen Kantate, Theatermusik, Oratorien, Einzelarien (auch Duette und Terzette), Madrigale, geistliche Musik mit lateinischem Text und Instrumentalmusik. Zudem ist Stradellas einziges Kontrapunkttraktat erfaßt, ebenso wie zweifelhafte Werke und Fehlzuschreibungen. Die mitgeteilten Informationen zu jeder einzelnen Komposition entsprechen dem neuesten Stand der Forschung und erfüllen in höchstem Maße die Anforderungen, die sowohl der Wissenschaftler als auch der Praktiker an einen solchen Katalog stellt. Ebenso erweisen sich die umfangreichen Register im Gebrauch als mustergültig. Dennoch lassen sich einige wenige Einwände formulieren, die jedoch allenfalls als Marginalien aufzufassen sind.

Wie immer, wenn bereits durchaus brauchbare Kataloge vorliegen, fühlen sich die neuen Herausgeber offenkundig in Beweisnot. Sie glauben, in wesentlichen Punkten ihre Vorgänger übertreffen und hinreichend von diesen abweichen zu müssen. Vielleicht aus diesen Beweggründen haben die Herausgeberinnen manches Mal etwas zu viel des Guten getan. So ließe sich beispielsweise auf derart nichtsagende Kommentare wie: "The poet laments his love to Lilla" ohne Substanzverlust verzichten. Ähnliches gilt für die Angaben über mythologische Figuren, die sich allesamt auch im Register wiederfinden. Daß die Stichworte „Amore“ oder „Carne/Caro“ bei der Konkordanzsuche nützen, muß wohl bezweifelt werden. Sinnvoll dagegen scheint das hier gewählte Verfahren, die Textincipits als Überschriften in einer modernisierten Schreibweise darzubieten, innerhalb der Musikincipits jedoch die Schreibweise der Quelle beizubehalten (ob dies auch bei Nr. 1.3-1 so gedacht ist, dessen Titel *Che speranza aver si può*, dessen Inzipit jedoch *Che speranza haver si più* lautet?). Dabei bleibt die unterschiedliche Wertigkeit der zugrundegelegten Quellen jedoch unberücksichtigt. Welchen Nutzen aber soll es haben, die Lesart einer sekundären Quelle wiederzugeben? Die gleiche Frage

stellt sich im übrigen bei den Notenincipits. Die Akzidentiensetzung schwankt hier — je nach Vorlagequelle — zwischen moderner (Gültigkeit für einen Takt) und alter (Gültigkeit nur für ein Zeichen), ist aber zumeist von Schreibergewohnheiten abhängig und entspricht nicht unbedingt den Intentionen Stradellas. Zudem liegt hierin eine potentielle Fehlerquelle — man vergleiche nur das Faksimile auf S. 208 mit dem Incipit auf S. 205. Auf der anderen Seite wäre es wohl kein Sakrileg, offenkundig fehlende Akzidentien in abweichender Typographie zu ergänzen (vgl. z. B. das Inzipit, S. 207). Abgesehen von diesen einmal getroffenen, insgesamt vielleicht diskussionsbedürftigen Entscheidungen hätte man durch Verkleinerung der zuverlässigen, häufig jedoch ohne Rücksicht auf die musikalische Phrase abbrechenden Musikincipits Platz einsparen können. Vielleicht wäre dann noch Raum für Incipits der 221 *Incerta* geblieben, die allein aufgrund des Textbeginns wohl kaum identifiziert werden können. Überhaupt sind die Informationen über diese Werkgruppe (Titel, Bibliothek, Handschrift, Seitenangabe) spärlich und nicht immer vollständig — so fehlt unter 10–178 bei der Besetzungsangabe die Viola.

Zu den als Fehlzuschreibungen klassifizierten Werken gehört im übrigen auch eine Ariensammlung aus Giovanni Legrenzis Oper *Lisimaco Riamato* in der Turiner Sammlung Foà 21, die seinerzeit von Alberto Gentili ebenfalls Stradella zugeschrieben und im Bibliothekskatalog entsprechend verzeichnet wurde. Wohlgemerkt: Diese Einwände sollen und können keinesfalls die Verdienste schmälern, die sich Carolyn Gianturco und Eleanor McCrickard mit diesem Katalog um Stradella erworben haben.

(Januar 1993)

Reinmar Emans

JEAN-BAPTISTE LULLY. *Kongreßbericht Saint-Germain en Laye-Heidelberg 1987*. Hrsg. von Jérôme de LA GORCE und Herbert SCHNEIDER. Laaber: Laaber-Verlag (1990). 618 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 18.)

Daß beinahe die Hälfte der insgesamt 35 Beiträge zum vorliegenden Kongreßbericht in englischer Sprache sind, spiegelt das rege In-

teresse der letzten Jahrzehnte in den U.S. A. an der französischen Musik des Barock wider. Dies bezeugt u. a. auch die vor kurzem erschienene Festschrift für James R. Anthony, *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989) — viele Forscher waren an beiden Bänden beteiligt — und der New Yorker Sitz der Neuen Lully-Ausgabe. Unter deutschen Musikwissenschaftlern hat vor allem Herbert Schneider Grundsteine der Lully-Forschung gelegt. Doch bleibt der deutsche Beitrag in diesem Bereich insgesamt bescheiden. Der Zwei-Länder-Kongreß anlässlich der 300. Wiederkehr des Todesjahres von Lully (es berichtete Thomas Betzwieser, *Die Musikforschung* 41/2, 1988, S. 163—164), der nicht nur Musik- sondern auch Tanz-, Kunst- und Literaturhistoriker zusammenbrachte, war dann nicht zuletzt als Denkanstoß für die hiesige Musikwissenschaft eine sehr zu begrüßende Initiative. Mit Schneider war Jérôme de la Gorce für die wissenschaftliche Leitung des Kongresses verantwortlich, der schon 1983 eine internationale Colloque zur Dreihundertjahrfeier Rameaus dirigierte und inzwischen auch am deutsch-französischen Symposium *Aufklärungen: Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert* (hrsg. von W. Birtel und Chr.-H. Mahling, Heidelberg 1986) beteiligt war

Im Vorwort grenzen die Herausgeber drei Fragestellungen ab, unter deren Gesichtspunkten die Beiträge geordnet sind. Ursprünge und Entwicklung von Lullys Stil, die Quellen und ihre Interpretation, sowie Lullys musikalischer Einfluß und die Verbreitung seiner Werke. Die Frage des Einflußbereiches berührt auch eine vierte ergänzende Gruppe von Referaten über Lullys Zeitgenossen.

Zum Teil aus der Quellenforschung in Vorbereitung für die Neue Lully-Ausgabe stammen die Beiträge von Lionel Sawkins, John Hajdu Heyer und Catherine Massip zu Motetten von Lully. Eher bibliographisch-philologisch sind dagegen die Beiträge von Carl B. Schmidt über die Livrets der Ballette und Maskenspiele und Michael Turnbull über die zwei Fassungen von *Psyché*. Im Bereich der Textgeschichte von Lullys Werken betrachtet Patricia M. Ranum die Loulié-Foucault-Quellen. Aspekte der faszinierenden Metamorphose der Meisterwerke Lullys in ‚Klassiker‘

des Repertoires werden von William Weber berührt, während Robert Fajon andere ‚Sammeler-Quellen‘, diesmal aus Toulouse, beschreibt.

Übertragungen und Bearbeitungen von Lullyschen Werken werden von David Fuller (Klavier-) und Monique Rollin (Lautenbearbeitungen) behandelt. Bruce Gustafson bespricht die Lully-Übertragungen von Charles Babel.

Diskussionen von kompositorischen Merkmalen der Lullyschen Kunst liefern Louis Auld, Denise Launay, James R. Anthony, Herbert Schneider und Jean Duron. Lullys künstlerische Umwelt wird durch Beiträge von zweierlei Art beleuchtet: Bedeutende Zeitgenossen und Mitarbeiter werden betrachtet (z. T. von Fachspezialisten anderer Disziplinen), und parallele bzw konkurrierende Unternehmen werden beschrieben. Am Ende des Berichts deutet Frits Noske auf noch einen weiteren Wirkungskreis in Holland.

Bekanntlich zeichnete sich Lully vor der Periode seiner comédies-ballets und tragédies lyriques als Mitarbeiter und Aufführender in den ballets de cour aus. Diesem Aspekt seiner Tätigkeit sind die Beiträge von Marie-Françoise Christout und Barbara Coeyman gewidmet. Probleme der Aufführungspraxis werden von Lois Rosow, Meredith Little und Neal Zaslaw betrachtet.

(September 1992)

David Hiley

HARALD GÖRANSSON: Koralsalmboken 1697 Studier i svensk koralhistoria. Uppsala: Gidlunds bokförlag (1992). X, 262 S., Notenbeisp., Abb.

Das im Jahre 1697 erschienene Gesangbuch mit Noten kann als das bedeutendste Dokument in der Musikgeschichte der schwedischen Großmachtzeit betrachtet werden. Im Vergleich zu anderen protestantischen Ländern erschien dieses erste gedruckte Gesangbuch mit Melodien erstaunlich spät. Beispielsweise besaß man in Dänemark schon 1569 das umfassende Gesangbuch Thomissøns. Freilich gab es in Schweden seit der Reformationszeit Gesangbücher, aber sie wurden zunehmend ohne offizielle Kontrolle hergestellt und verbreitet. Im Einheitsstaat entstand das Bedürfnis nach einem autorisierten Buch. Im Jahre 1695 wurde *Then Swenska Psalm-Boken* auto-

risiert. Zwei Jahre später erschien das vollständige Gesangbuch. Das Buch wurde nicht nur mit Melodien, sondern auch mit Generalbaß gedruckt.

In der vorliegenden Dissertation (Uppsala) über dieses Gesangbuch bietet Harald Göransson eine umfassende Untersuchung und damit einen bedeutenden Beitrag zur hymnologischen Forschung. In den ersten Kapiteln wird über den Hintergrund des Buchs und über den Herausgeber Harald Vallerius informiert. Sowohl akribisch als reizvoll ist das dritte Kapitel, in welchem die Prinzipien der Melodieauswahl und die Melodiequellen, die für den Herausgeber wahrscheinlich zugänglich waren, diskutiert werden. Die 250 Melodien in dem Gesangbuch werden anschließend von verschiedenen Seiten beleuchtet, um ihre Sonderheiten und ihre Stellung zu älteren und jüngeren Traditionen darzulegen. So befassen sich die zentralen Kapitel der Arbeit mit rhythmischen, melodischen, und harmonischen Analysen unter Berücksichtigung der damaligen stilistischen Präferenzen im Hinblick auf Satzregeln, Textbehandlung, Notations- und Ausführungspraxis u.s.w.

Das wichtige Problem des Einsatzes der Orgel zum Gemeindegesang wird ebenfalls diskutiert. Ausgangspunkt ist das schwerfällige Quartformat des Gesangbuchs, das keine Aufstellung auf dem Notenstand erlaubte. Wie wurde eigentlich dieses Buch verwendet, was bedeutet die Wiedergabe von Melodien und Generalbaß? Diese Fragen bleiben einstweilen offen. Zum Thema der Orgelbegleitung des Gemeindesingens stellt der Verfasser jedoch nach Studien vor allem des musikalischen Satzes fest, daß die Aufgabe der Orgel die traditionelle Generalbaß-Begleitung der Melodien war, die von dem Vorsänger oder dem Kirchenchor gesungen wurden (die ihrerseits die Gemeinde leiten konnten), und nicht die Leitung des Gemeindesingens im heutigen Sinn (Melodie in der Oberstimme).

Die Monographie über *Koralpsalmboken* 1697 ist mit vielen und instruktiven Notenbeispielen illustriert. Im Quellenverzeichnis sind alle vor 1697 in Schweden geschriebenen handschriftlichen Gesangbücher verzeichnet. Hier findet man auch ein Register der Melodien des Gesangbuchs 1697 mit Quellenangaben. Leider fehlt ein alphabetisches Register sämtlicher Gesänge, die in dem Buch genannt sind.

(März 1993)

Greger Andersson

NORBERT DUBOWY: Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert. München: Wilhelm Fink Verlag (1991). XI, 443 S., Notenbeisp.

Es handelt sich um den nur wenig modifizierten Druck von Dubowys Dissertation aus dem Jahre 1987. Im Vorwort (S. VII) macht der Autor auf ein Defizit aufmerksam: Die nach 1987 erschienene Literatur ist nur z. T. eingearbeitet worden.

Dubowy widmet sich in seiner umfangreichen Arbeit (304 Seiten Haupttext mit Anmerkungen; dazu ein Quellenverzeichnis zu Repertorien und Katalogen, Handschriften und Drucken sowie Faksimile- und Neuausgaben, Literaturverzeichnis, Notenteil mit Kommentaren und ein Register zu Namen und Sachen) dem Problem der Herausbildung von Ritornellen bei Arie und Konzert, wobei seine Überlegungen davon ausgehen, daß die Entwicklung musikalischer Formen auf der Durchdringung von schon Vorhandenem basiert und linienförmig verläuft. Er diskutiert diesbezüglich sowohl die einschlägige Sekundärliteratur als auch Quellen zur Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts. Wesentlicher Untersuchungsgegenstand sind italienische Kompositionen des 17. Jahrhunderts (das „frühe 18.“ wird weitestgehend vernachlässigt). Dubowy begründet die Konzentration auf Italien hinsichtlich der Arienentwicklung mit der Vorrangstellung insbesondere der venezianischen Oper. Das gleiche gilt für die Konzertentwicklung im Zusammenhang mit Sonate und Opernsinfonie bezogen auf verschiedene italienische Musikzentren.

Dubowy kritisiert eine Betrachtungsweise, die das Ritornell als etwas Fakultatives behandelt (S. 2). Er findet Zugang zu seinem Thema über die These vom Ritornell als eigenständigem Teil einerseits für die Arie andererseits auch für das Konzert (S. 1). Dabei gilt für Dubowy das Prinzip: Autonomie der Formen. Er diskutiert instruktiv die Entwicklung der Ritornelltechnik bei Arie (S. 32ff.) und Konzert (S. 161ff.) als reziproken Prozeß. Anhand aufschlußreicher Analysen (der Autor geht auf Probleme methodischer Art ein, die sich aufgrund z. B. von Tonartendispositon, Kadenzfunktion oder Textbehandlung ergeben) weist Dubowy stringent nach, wie sich das Ritornell der Arie aus einem solistischen Abschnitt heraus entwickeln konnte. Im Gegensatz da-

zu geht das Konzertritorneil aus einem Träger-satz hervor, dem Soloepisoden eingefügt werden.

Als verdienstvoll ist die Identifizierung von Quellen hervorzuheben, die sich aus der Arbeit mit den Handschriften ergab. Allerdings ist es für den Leser nicht immer einsichtig, wenn bei der Analyse noch nicht edierte Quellen herangezogen worden sind oder die Auswahl von Beispielen willkürlich scheint (Kap. 2). Trotz Siglenverzeichnis sind die Fußnoten aufgrund von Titelangaben unnötig aufgebläht. Außerdem macht sich spätestens an dieser Stelle das Fehlen eines Abkürzungsverzeichnisses bemerkbar
(Februar 1993)

Torsten Fuchs

CHAPPELL WHITE: From Vivaldi to Viotti. A History of the Early Classical Violin Concerto. Philadelphia, Reading, Paris, Montreux, Tokyo, Melbourne: Gordon and Breach (1992). XXVIII, 375 S., Notenbeisp. (Musicology: A Book Series. Vol. 11.)

White stellt das Repertoire der Violinkonzerte zwischen den späten Konzerten des Barockkomponisten Vivaldi (um 1740) und den klassischen Konzerten Viottis (frühe 1780er Jahre) dar. Dieser Zeitraum war bisher weitgehend unerforscht. Das ist erstaunlich, war doch das Violinkonzert in der Barockzeit bereits voll entwickelt und blieb als Gattung wichtig. White vermeidet bewußt den Terminus „Vorklassik“ für die Zeit von etwa 1730 bis 1760 und gibt dem Terminus „Frühe Klassik“ den Vorzug. Für seinen umfassenden Überblick identifizierte White mehr als sechshundert Violinenkonzerte und überprüfte mehr als vierhundert, dennoch ist das Buch kein Katalog.

Im ersten Teil werden kenntnisreich und übersichtlich die historischen Zusammenhänge dargestellt. Nach einer Schilderung der Situation in Italien, Deutschland und Frankreich werden Fragen der Struktur und Form mit einer Vielzahl von Notenbeispielen erläutert. Im umfangreichen zweiten Teil stellt White Komponisten aus Italien, Deutschland, Böhmen, Österreich, Frankreich, England und den Niederlanden vor. Im fortlaufenden Text sind die Komponistennamen fett gedruckt, das fördert die gute Lesbarkeit. White stellt nicht nur eine Fülle von Material mit zahlreichen

Notenbeispielen vor, er ergänzt oder korrigiert auch biographische Angaben. Teil drei ist Viotti gewidmet, über den White seit vielen Jahren arbeitet (1957 Dissertation über die Violinkonzerte, Aufsätze, Editionen und der thematische Katalog). Eine Bibliographie und ein übersichtliches Register schließen das empfehlenswerte Buch ab, das seinem Anspruch, einen Überblick über das frühe klassische Violinkonzert zu geben, vollends gerecht wird.

(Oktober 1992)

Susanne Staral

GEORG PHILIPP TELEMANN: Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis (TWV). Instrumentalwerke. Band 2. Hrsg. von Martin RUHNKE. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. X, 245 S. (Musikalische Werke. Supplement.)

Der 1. Band des TWV wurde von Günter Fleischhauer 1990 in *Mf* 43, S. 297f., besprochen. Dabei wurde die Vorgeschichte des Verzeichnisses gestreift und die wohlgedachte Anlage beschrieben. Nun liegt der 2. Band vor. Der Umfang ist fast aufs Blatt genau derselbe, der Preis um 150 DM höher, die verlegerische Ausstattung und Betreuung wiederum vorbildlich. Der Band führt mit den Serien 42–45 die Abteilung 4, „Kammermusik“, zuende und eröffnet Abteilung 5, „Orchestermusik“, mit der Serie 50, „Sinfonien, Divertimenti, Märsche“. Die 25 Orchesterwerke beanspruchen nur wenige Druckseiten; den Hauptbestand des Bandes bildet die Ensemblekammermusik vom Trio bis zum Septett, wobei die Trios (Serie 42) mit 152 mehr als die Hälfte aller Titleintragungen ausmachen und Quartette (Serie 43), Quintette, Sextette und Septette (Serie 44) zusammen mit 90 Stücken vertreten sind. Eine besondere Gruppe bilden 31 Polnische Tänze (Serie 45).

Die Verzeichnung der Werke läßt nach Art und Inhalt kaum einen Wunsch offen. Die Quellennachweise sind untadelig; besonders zu begrüßen sind die zu Darmstädter und Dresdner Abschriften beigegebenen Datierungshinweise (nach Brian D. Stewart und Ortrun Landmann), schätzenswert Ruhnkes kenntnisreiche Anmerkungen sei es zu Quellen- oder Besetzungsfragen, sei es zu thematischen Zusammenhängen zwischen verschie-

denen Werken (hier könnte noch auf die Verbindung zwischen 42:a 2,4 und 42:a 3,2, Kontrasubjekt T. 19ff., hingewiesen werden). Verdienstvoll und nützlich sind auch die Hinweise auf die zahlreichen praktischen Neuausgaben, wengleich hier jahrzehntelanger Wildwuchs einer vollständigen Erfassung im Wege war; nachzutragen wären für den Zeitraum vor 1990 Ausgaben folgender Verlage und Werke: Amadeus 42:C 2, c 4, c 5, e 6, e 9, F 15, g 5, g7, g 11; Bärenreiter 42:e 9, G 8; Eulenburg 44:7; Heinrichshofen 42:G 3, a7; Noetzel 42:d 2; Schott 44:42; Süddeutscher Musikverlag 42:G 6.

Die 1. Auflage eines Werkverzeichnisses ist allemal ein Wagnis: Sie kann gar nicht vollständig sein. Die zielstrebige Sammelarbeit hat ihre natürlichen Grenzen und muß ergänzt werden durch das, was systematischer Suche entgeht und nur der Zufall zutage fördert. Zwei solche Funde seien hier beigetragen: 1) Das *Trio* 42:F 7 liegt in einer Fassung C-dur ohne Komponisten- und Besetzungsangabe in der Handschrift Mus. ms. Bach P 609 der Staatsbibliothek zu Berlin vor. 2) Das *Trio* 42:g 14 ist abschriftlich unter dem Namen „Hendel“ in Agen in den Archives Lot et Garonne überliefert und nach dieser Quelle 1965 von Walter Kolneder bei Schott in Mainz als Werk G. F. Händels herausgegeben worden. Der Stil ist eindeutig der Telemanns.

Ein Wunsch an den nächsten Band wäre: daß zur Abgrenzung zwischen Orchester- und Kammermusik Stellung genommen wird. Im vorliegenden Band vermißt man Grundsätzliches hierzu; das Problem deutet sich aber verschiedentlich an. Da gibt es Trios, die in Dresden in Orchesterbesetzung gespielt wurden; Ruhnke gliedert sie — gewiß zu Recht — der Serie 42 ein und erwähnt sie als Orchesterwerke summarisch unter Anhang 50. Vielleicht wären hier aber auch die „Scherzi melodichi“ oder verschiedene „Quartette“ (z. B. 43: G 7, B 2) zu nennen gewesen, bei denen die Satzstruktur (speziell die Behandlung der Bratsche) — zumindest auch — an orchestrale Bestimmung denken läßt. Das *Concerto di Camera* 43: g 3 müßte wohl wie die *Sonate* Anhang 43: B 1 eher den Konzerten zugeordnet werden. Auch zu der im Vorwort erwähnten Übernahme von neun Bläusersuiten aus der Orchester-Serie 55 in die Kammermusik-Serie 44 wünschte man sich eine Erläuterung.

Doch dergleichen wiegt gering. Ruhnkes Verzeichnis ist eine Pionierleistung. Wissenschaft und Praxis werden reichen Nutzen daraus ziehen. Erwartungsvoll sehen wir dem 3. Band entgegen.

(Februar 1993)

Klaus Hofmann

Magdeburger Telemann-Studien XII: Telemann-Beiträge. Abhandlungen und Berichte. 2. Folge. Günter Fleischhauer zum 60. Geburtstag am 8. 7. 1988. Magdeburg: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung in Verbindung mit dem Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ 1989. 93 S., Notenbeisp.

Günter Fleischhauer ist seit mittlerweile drei Jahrzehnten einer der Initiatoren und Mentoren der Telemann-Forschung. Zum 60. Geburtstag widmeten ihm die Mitarbeiter des Magdeburger Telemann-Zentrums — fast alle Studenten des Jubilars — eine Aufsatzsammlung, die einmal mehr beweist, daß Leben und Schaffen ‚ihres‘ Komponisten noch immer viele Ansatzpunkte für neue wissenschaftliche Arbeiten bietet. Wolf Hobohm steuerte eine monographische Studie zum Konvolut T 6 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin mit einigen späten Orchesterwerken Telemanns bei, während Carsten Lange am Beispiel der Kantate *Der Herr ist König* rekonstruiert, wie Johann Sebastian Bach eine Komposition Telemanns im Leipziger Gottesdienst verwendete. Ute Poetzsch bereichert über die Musikbibliothek der Nikolaikirche in Luckau (Niederlausitz), zu der mehrere bislang unbekannte Telemann-Kantaten gehören. Mit Rüdiger Pfeiffers Beitrag zum Verhältnis zwischen Telemann und Johann Friedrich Fasch und Lutz Buchmanns *Aufführungskalender J. H. Rolles* kommen zwei weitere Musikerpersönlichkeiten ins Blickfeld, die in enger Beziehung zu Telemann bzw. zum Magdeburger Musikleben standen. Einen äußerst sympathischen Wesenszug des vielbeschäftigten Komponisten beleuchtet Ralph-Jürgen Reipsch: *Telemanns ‚Blumen-Liebe‘* war keine beliebige Gartenlust, sondern eine mit großem wissenschaftlichen Interesse und unermüdlichem Sammeleifer betriebene Leidenschaft. Schließlich kommt Günter Fleischhauer mit einer Zusammenfassung (1981) der verdienstvollen Telemann-Veröffentlichungen der VEB Deutsche Schallplatten

Berlin selbst zu Wort. Eine Bibliographie weist die beeindruckende Reihe seiner Beiträge zur Telemann-Forschung und zur Musikgeschichte des Altertums nach.

(März 1993)

Dorothea Schröder

Magdeburger Telemann-Studien XIV: Erich Valentin: Schriften zu Telemann. Eine Auswahl aus den Anfängen der Magdeburger Telemann-Forschung. Hrsg. von Wolf HOBOM. Magdeburg: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung in Verbindung mit dem Arbeitskreis „Georg Philipp Telemann“ 1991. 64 S.

Der bedeutende Mozart-Forscher Erich Valentin veröffentlichte nicht nur 1931 die erste selbständig als Buch erschienene Telemann-Biographie, sondern in den frühen 1930er Jahren eine Reihe von Beiträgen zu Telemanns Lebenslauf und Familiengeschichte in mitteldeutschen Periodika. Diese heute schwer zugänglichen Aufsätze hat Wolf Hobom als Festgabe zum 85. Geburtstag Valentins neu herausgegeben. An erster Stelle steht eine biographische Skizze Telemanns, die 1930 für die *Mitteldeutschen Lebensbilder* entstand und Valentin den Anstoß für die weitere Beschäftigung mit dem Komponisten gab. Da die vier folgenden Artikel anlässlich des 250. Geburtstages Telemanns 1931 geschrieben wurden, stößt der Leser hier auf zahlreiche Wiederholungen, findet aber aufschlußreiches Material über „Telemanns Magdeburger Zeit“ in einem Aufsatz aus der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* vom Februar 1933. Eine Bibliographie der Veröffentlichungen Erich Valentins über Telemann und zum magdeburgischen Musikleben rundet die kleine Festschrift ab, deren Wert vor allem in der Dokumentation der frühen Magdeburger Telemann-Forschung und ihrer Einstellung zu dem „Wegbereiter der Klassik“ (Valentin, 1931) liegt.

(März 1993)

Dorothea Schröder

PAUL BADURA-SKODA: Bach-Interpretation. Die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs. Laaber: Laaber-Verlag (1990). 528 S., Notenbeisp.

Überblickt man die ganze aufführungspraktisch orientierte „Interpretationslehre“ so fällt auf, daß der Ornamentik Priorität eingeräumt

wurde. Nicht nur, daß es sich hierbei, neben den Fragen zum Tempo, zur Artikulation (bzw. Phrasierung), zur Dynamik, zum Klang – und damit verknüpft – zum Instrument um die umfänglichste Darstellung handelt, die Ausführungen zeigen inhaltlich betrachtet auch, daß hier das eigentliche Interesse und Engagement des Autors zu suchen ist. Die Erläuterungen zum Pralltriller, mit dem interessanten Hinweis auf eine autographe Korrektur des C. Ph. E. Bachschen Textes (*Versuch*), lassen ahnen, was gemeint ist, wenn der Klappentext davon spricht, daß das Buch „das Ergebnis einer mehr als drei Jahrzehnte langen, sehr intensiven Beschäftigung mit den Werken Johann Sebastian Bachs“ ist.

Bedenken und Vorbehalte indes stellen sich ein, wenn man diese Monographie unter dem Gesichtspunkt sprachlichen Genusses oder mit den Augen und der Interessenlage des Wissenschaftlers liest. „Triolendreier mit ungleichen Notenwerten“ (S. 54), „triolisch lahm ausführen“ (S. 57), „Triolisierung“ oder „Triolisierung“ (S. 60), „schwächliches Säuseln“ (S. 141) sind sicherlich keine glücklichen Formulierungen. Und wenn davon die Rede ist, daß man eine Bachsche Fuge nicht „wie ein schnurrendes Kätzchen anzufangen und wie ein brüllender Löwe zu beenden“ habe (S. 143), so mag dies für den Klavierschüler oberstudenten eine hilfreiche, weil plastische Vorstellung abgeben, ein besonderer Lektürgenuß wird sich freilich nicht einstellen.

Aber auch inhaltliche Bedenken ergeben sich. So bleibt unverständlich, warum im Kapitel IV, „Bachs Artikulation“ (S. 99–129), der alte Fingersatz nicht als historische Quelle herangezogen und genutzt wird. Dies ist insbesondere deshalb schwer nachzuvollziehen, weil im Zusammenhang mit der Spieltechnik (Kapitel VII) sehr wohl darauf hingewiesen wird, und zwar unter dem Terminus „Chopin-Fingersatz“, aber auch mit Blick auf Carl Philipp Emanuel Bach (S. 177). Kühn erscheint die These, daß bezogen auf den Modulationsverlauf Bachscher Sätze „nicht leiter-eigene“ Tonarten selten berührt würden (S. 202). Als Beispiel findet die Doppeldominante respektive Wechseldominante (also D-dur bezogen auf C-dur als Grundtonart) ausdrückliche Erwähnung. Wie aber soll die Dominante ankadenziert werden, wenn nicht über die Wechseldominante? Auch bleibt zu erwäh-

nen, daß Einschwingvorgänge, entgegen anderslaufender, scheinbar unausrottbarer Vorurteile, für den Klang der Orgelpfeifen selbstverständlich von Bedeutung sind (S. 137).

Diesen Einwänden und kritischen Anmerkungen lassen sich aber auch positive Aussagen gegenüberstellen. Ausgesprochen wohlthuend ist die sachliche und grundvernünftige Bewertung der Zahlensymbolik bei Bach (S. 207, S. 218). Richtig und immer noch wichtig ist der Hinweis, daß im 18. Jahrhundert die Bezeichnung Cembalo in den Partituren und Stimmen für die musikalische Umsetzung durchaus Hammerflügel bedeuten kann (S. 149). Von grundsätzlichem Wert sind die Überlegungen, die auf die Bedeutung des Notierten bzw. Nicht-Notierten eingehen (S. 214). Und zuzustimmen ist dem Autor auch, wenn er den Zusammenhang zwischen Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach anspricht und die Gültigkeit und Zuständigkeit des Carl Philipp Emanuelischen Lehrwerks auch für die Musik des Vaters postuliert (S. 271).

Neben all diesen — positiven und negativen — Einzelfakten tut sich aber ein grundsätzliches methodologisches Problem auf. Der Autor verweist auf seine „lange Erfahrung als Interpret, Forscher, Herausgeber und Pädagoge“ (S. 193). Eine Interpretationslehre, die Musikmachen und Musikdenken in sich vereint, ist diese Veröffentlichung freilich nicht. Am Ende siegt dann doch der Musiker über den Wissenschaftler. Badura-Skoda zieht den Vergleich zwischen dem Musikwerk und den Proportionen eines Domes (S. 200); er spricht von Bausteinen und Säulen, von Portalen, Türmen und Seitenflügeln und setzt diese in Bezug zur Musik. Damit folgt seine Analyse dem Architekturmodell, das das tragende Modell der Formlehre des 19. Jahrhunderts, nicht jedoch des 18. Jahrhunderts gewesen ist.

Die am Architekturmodell sich orientierende Formlehre ist als zählebiges Überbleibsel der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts immer noch zentraler Gegenstand der an Konservatorien und Hochschulen verarbeiteten Musiklehre. Aber diese Formlehre wurde an der Musik des 19. Jahrhunderts erarbeitet; für die Musik des 18. Jahrhunderts hätte als musiktheoretisches Äquivalent Johann Matthesons „Klang-Rede“ oder Heinrich Christoph Kochs „interpunktische Form“ zu gelten. Nun soll

dies nicht bedeuten, daß formale Betrachtungen der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts den Bezug zur Architektur partout nicht herstellen dürften, aber dies hätte, wenn wissenschaftliche Lauterkeit angestrebt wird, dann mit entsprechenden Hinweisen und Einschränkungen zu geschehen.

(Dezember 1992)

Günther Wagner

Music in Britain. The Eighteenth Century. Edited by H. Diack JOHNSTONE/Roger FISKE. Oxford: Blackwell Reference (1990). XVII, 534 S. (The Blackwell History of Music in Britain. Volume 4.)

Es ist gut zu wissen, daß das von Ian Spink geleitete *Athlone History of Music in Britain*, von dem nur der 5. Band 1981 veröffentlicht wurde, nicht verschieden ist, sondern sich nur eines Verlags- und Namenswechsels unterzogen hat. Nach dem von Nicholas Temperley herausgegebenen *The Romantic Age, 1800—1914*, erscheint nun der ihm musikhistorisch vorhergehende Band. Zu den Verzögerungen, die die Veröffentlichung des Bands behinderten, gehörte auch — und natürlich in nicht unwesentlichem Maße — der Tod des ursprünglichen Herausgebers, Roger Fiske, vor fünf Jahren.

Das Buch ist überfällig, denn in den bisherigen Nachschlagewerken kommt die Periode (wie manch andere) viel zu kurz. So z. B. in Ernest Walkers *A History of Music in England* (3. Ausg., hrsg. v. J. Westrup, 1952) mit nur etwa 70 Seiten, immerhin zweimal so viel bietet Percy Youngs *A History of British Music* (1967). (In den ausländischen Musikgeschichten bleibt England weitgehend unberücksichtigt. So sucht man beinahe völlig vergebens die Namen einheimischer englischer Komponisten des 18. Jahrhunderts im entsprechenden Band des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft*.)

Der Haupttext beträgt in unserem Buch etwa 420 Seiten, mit 50 Seiten Fußnoten, 50 Seiten Literaturnachweisen und Register. Auf erfreuliche Weise spiegelt der Band die rege Forschungstätigkeit der letzten Jahrzehnte wider, die u. a. in zahlreichen britischen und nordamerikanischen Dissertationen bezeugt ist.

Erstaunlich ist es, wie häufig auf gründlicher neuer Quellenforschung basierende Detailin-

formation hier mitgeteilt wird. Eine bewundernswerte Zahl an Kleinmeistern wird besprochen. Dem Leser begegnet eine Fülle von Informationen darüber, wer musizierte und wo musiziert wurde, über Quellen und Verleger, Instrumentenbauer und die Stellung der Musik in der Gesellschaft. Neben der Musik im Theater und Konzertsaal wird auch die Hausmusik behandelt. Eine zeitliche Grenze wird um 1760 gesetzt. (Händel stirbt 1759, Carl Friedrich Abel erreicht England im selben Jahr, Johann Christian Bach 1762.) Für die Zeitspanne von 1700 bis 1760 behandeln Rosamond McGuinness und H. Diack Johnstone das Konzertleben, Richard Platt die Theatermusik und erneut Johnstone die Hausmusik. Für die Jahre 1760 bis 1800 bespricht Roger Fiske die Konzertmusik, Robert Hoskins die Theatermusik und Stanley Sadie die Hausmusik. (Das ‚Oratorio‘ wird unter ‚Musik für den Konzertsaal‘ besprochen.) Zu Beginn findet sich ein Kapitel von Fiske: ‚Music and Society‘ — eigentlich wird die gesellschaftliche Stellung der Musik aber auch von allen Beitragenden berücksichtigt —, während Kapitel von Nicholas Temperley über die Kirchenmusik und Thomas McGeary über das Musikschrifttum den Band abschließen.

Den zahlreichen weniger bekannten bzw. heute völlig unbekanntem Komponisten gerecht zu werden, bietet interessante Probleme, denn Meister wie Händel und Haydn können auf dieselbe ausführliche Weise nicht behandelt werden. Mit Recht sind es Werke einheimischer Komponisten, die etwas detaillierter besprochen werden, während die Tätigkeit importierter Talente gebührend beschrieben wird, wenn das Musikleben in seinem vollen Reichtum untersucht wird. Unter den zahlreichen Engländern sollten vor allem John Stanley, Charles Avison, James Nares, Thomas Arne, Maurice Greene, William Boyce, Joseph Gibbs, Richard Jones, William Shield und Stephan Storace besser bekannt sein. Der geringschätzigere Umgang mit ihnen begann schon im 18. Jahrhundert selbst. Daß Musikhistoriker ähnlich dachten, ist auf jene Form von Geschichtsschreibung zurückzuführen, die Musikgeschichte als eine Sukzession von ‚Großen‘ und ihren Wirkungskreisen betrachtet, ferner darauf, daß die ‚größten‘ Meister mit schöner Regelmäßigkeit Produkt des nationalen Geistes waren und sind. Denkt man

jedoch an die Lebendigkeit und Qualität des Musiklebens, so muß London im 18. Jahrhundert einen Spitzenplatz innehaben, der auf jeden Fall seiner Größe und seinem wirtschaftlichen Reichtum entspricht. Daß dies eine Art Musikleben war, das dem heutigen zunehmend ähnlich wurde, bildet einen weiteren Grund dafür, die Musik im Britannien des 18. Jahrhunderts nicht unablässig an den Rand der Musikgeschichte zu rücken. Gegen negative Tendenzen dieser Art bildet der vorliegende Band ein bedeutendes Argument.

(September 1992) David Hiley

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.

Es mag schon stimmen, was George Steiner (*Von realer Gegenwart*) feststellte: „Die Masse an Büchern und kritischen Essays, an gelehrten Artikeln, an *acta* und Dissertationen, die jeden Tag in Europa und den Vereinigten Staaten produziert wird, hat die dumpfe Wucht einer Flutwelle“. Das gilt im allgemeinen, das gilt für Mozart, zumal im Mozartjahr. Doch niemand liest alles und das alles liest ja auch nicht einer allein. Und so mag sich auch aus dem dritten Aufguß eines Gedankens der eine oder andere noch das eine oder andere Neue an Erkenntnis ziehen können. Unter dieser Prämisse jedenfalls muß — *summa summarum* — wohl an eine Publikation herangegangen werden, die noch einmal rund einhundertzwanzig Forschungsbeiträge zum unerschöpfbaren Meister und seiner Welt vorlegt. Auch die Herausgeber des Berichts freilich verschweigen die Problematik einer solchen wissenschaftlichen Massenveranstaltung nicht (kaum einer der Referatanträge ist von den Veranstaltern zurückgewiesen worden).

Neben den Ansprachen beim Festakt zum Abschluß des Hauptcorpus der *Neuen Mozart-Ausgabe* (die Planung des verbleibenden Restes bemißt sich immerhin auf weitere zehn Jahre) und den öffentlichen Vorträgen verteilt sich das Referatmaterial auf dreimal acht Sektionen, die in ungefähr thematisch abgesteckt

wurden. Es enthält allgemeine Fragen des Stils und der Terminologie, biographische und familiengeschichtliche Einzelaspekte (darunter Hinweise auf neues Quellenmaterial zu Leopold Mozart im Familienarchiv Berchtold oder einen Überblick zum Stand der medizinischen Mozartforschung), quellenkritische Detailuntersuchungen (so zu KV 361/370a), rezeptionsgeschichtliche Beiträge — in erstaunlich breitem Umfang — Instrumenten- und Aufführungsgeschichtliches, Quellenstudien zum Thema ‚Mozart und der Tanz‘ (vorgetragen im Zusammenhang einer Tanzvorführung auf dem Kongreß), sowie Einsichten anhand einzelner Gattungen, speziell der Klavierkonzerte, der Streichquartette, der Kirchenmusik oder der Oper, schließlich auch (in strenger Durchführung und doch unterhaltsam) zu den unterschlagenen Kanontexten. Besondere Erwähnung verdient das Round-Table über ein „Porträt eines Mannes von Joseph Grassi“ aus dem Moskauer Glinka-Museum, umstritten ebenso unter dem Aspekt „Mozart oder nicht?“ wie „Grassi oder nicht?“.

Bemerkenswert ist die pragmatische Handhabung des leidigen Themas zahlreicher und umfangreicher Notenbeispiele, und sei es aus noch so leicht greifbaren Werken: Bei Notenbeispielen aus Kompositionen Mozarts ist im allgemeinen schlicht auf die entsprechende Stelle in der *NMA* verwiesen worden. Nachahmenswert!

(Februar 1993)

Thomas Schipperges

RALPH P. LOCKE: Les saint-simoniens et la musique. Traduit de l'anglais par Malou HAINE et Philippe HAINE. Liège: Mardaga (1992). 493 S.

Nicht nur wegen der umfangreichen Dokumentation vielfältigen musikalischen Materials ist diese Studie, nunmehr in einer gegenüber der englischen Originalversion (Chicago 1986) unveränderten französischen Fassung vorliegend, grundlegend zum Verständnis der Virulenz eines religiös wie insbesondere sozialphilosophisch intendierten Konzepts: Locke erzählt die Geschichte einer um 1830 große Wirksamkeit entfaltenden Bewegung, die bei dem Versuch, die politischen Implikationen der Theoreme des wenige Jahre zuvor verstorbenen Claude-Henri Comte de

Saint-Simon zu realisieren, wegen der hervorragenden, priesterähnlichen Rolle, die sie den Künstlern zuwies, größte Attraktivität für Hector Berlioz, Fromental Halévy und Adolphe Nourrit, doch auch für Felix Mendelssohn Bartholdy, Ferdinand Hiller und nicht zuletzt Franz Liszt gewann. Dabei widmet er sich ausführlich dem Schaffen von Jules (?) Vincard und Félicien David, die nachgerade zu Hauskomponisten dieser schließlich unter ihrem ‚Père suprême‘ Enfantin sektenhafte Züge gewinnenden Gruppe wurden.

Selten jedoch greift Locke über eine konzise Darstellung der Entwicklung dieser Bewegung und eine Zusammenfassung der Stationen, an denen die genannten Musiker Kontakte zu den Saint-Simonisten suchten und sich mit ihren Zielen identifizierten, hinaus. Ein saint-simonistisches Musikverständnis (so schwierig es auch immer zu fassen sein mag) analytisch in einzelnen Kompositionen aufzuzeigen, unternimmt Locke lediglich am Beispiel einiger Vokalwerke Vincards und Davids.

(März 1993)

Michael Heinemann

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

Zur Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters gab es bisher keine abgeschlossene Arbeit größeren Umfangs. Keine der nur verstreut aufzufindenden Definitionen oder Theorien konnte dem geradezu unüberschaubaren Repertoire einaktiger musikalischer Bühnenerwerke aus der 400jährigen Operngeschichte gerecht werden, von denen allein die Zahl der Werke aus den letzten 100 Jahren in die Tausende geht: Für die Zeit von ca. 1880 an wurden bisher über 3500 sogenannte „moderne“ Operneinakter ermittelt. Dieses Thema durfte bisher zu den Desideraten der musikwissenschaftlichen Forschung gezählt werden, und es ist zu begrüßen, daß sich bereits 1985 am Musikwissenschaftlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main aus Mitarbeitern und Studierenden des Instituts und benachbarter Disziplinen mit dem Studiengang „Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft“ eine Arbeitsgruppe bildete, die sich die Erforschung der einaktigen Form

des Musiktheaters zum Ziele gesetzt hat. Dieses Projekt soll durch die Herausgabe eines mehrbändigen „Handbuchs des Operneinakters“, das unter anderem eine vollständige Werkbibliographie enthalten wird, seinen Abschluß finden. Eine erste Aktivität, mit der sich die Frankfurter Projektgruppe einer größeren Fachöffentlichkeit bekannt machte, war ein Symposium, das sie mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth im Februar 1988 in Thurnau veranstaltete.

Die vorliegende Schrift bietet den Wortlaut der 31 zum Teil recht umfangreichen Referate in überarbeiteter Form und faßt den teilweise anschließenden Gesprächsverlauf zusammen. Die spezifischen Aufgabenstellungen bei der Einakterforschung werden von Winfried Kirsch in seinem Einleitungsvortrag hinsichtlich der Repertoireerfassung, einer allgemeinen Gattungsdefinition und einer dramaturgischen Analyse der Gattungsspezifika genauso treffend benannt, wie in Ulrike Kienzles abgrenzendem Literaturbericht über den literarischen Einakter, dem sie eine Bibliographie anfügt. Naturgemäß werden diese Themen in den folgenden Beiträgen und Diskussionen wieder aufgegriffen und weitergeführt. So sieht Carl Dahlhaus als innere Begründung der Einaktigkeit, dargestellt an Strauss' *Elektra*, die Konzentration auf das aristotelische Drama des Pathos (S. 278f.), Stefan Kunze definiert den Einakter als Gegenoper (und das nicht auf Strauss allein bezogen), denn das einaktige Werk sei nicht Résumé, sondern Distanzierung von der Oper, speziell der Richard Wagners: „... weil es eine Oper nicht sein will, ist es ein Einakter“ (S. 289). Und Peter Andraschke bewertet folgerichtig, um hierzu ein letztes Beispiel anzufügen, Darius Milhauds ‚opéras minutes‘ als Experimente, die — so das Diskussionsergebnis — wie andere Einakter der 1920er Jahre, die Möglichkeit enthielten, das „gesellschaftlich eingefahrene Ereignis Oper zu überwinden“ (S. 345).

Die übrigen Beiträge handeln unter anderem von älteren Gattungen wie dem Intermezzo oder der venezianischen Farsa sowie über weitere Werke, etwa von d'Albert, Bartók, Bononcini, Busoni, Feldman, Gluck, Henze, Kirchner, Klose, Krenek, Mascagni, Ravel, Schönberg und Zemlinsky. Diese sehr sorgfältig edierte Schrift bietet somit erstmalig aus

der Sicht der Musik-, der Theater- und der Literaturwissenschaft die verschiedensten Aspekte des älteren und neueren einaktigen musikalischen Bühnenwerkes. Gleichzeitig ist sie ein Beleg dafür, daß es in Frankfurt am Main gelungen ist, Forschung und Lehre auf höchstinteressante Weise miteinander zu verbinden.

(März 1993)

Ulrich Mazurowicz

ANDREAS WEHRMEYER. *Studien zum russischen Musikdenken um 1920. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 333 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 67.)*

Wohl keine Phase in der Kulturgeschichte unseres Jahrhunderts war so vielfältig, experimentierfreudig und in ihren theoretischen Konzeptionen widerspruchsvoll wie die russische Kunst der zwanziger Jahre. Während Literatur und bildende Kunst inzwischen relativ gut dokumentiert sind, weiß man — zumal im Ausland — über die Musik jener Jahre bislang wenig. Um so dankenswerter ist Wehrmeyers Versuch, zumindest die wichtigsten theoretischen Entwürfe und einige Werke exemplarisch darzustellen. Diese Dissertation (Berliner TU) knüpft einerseits an Dorothee Eberleins *Russische Musikanschauung um 1900* an (das Buch erscheint nicht im Literaturverzeichnis), andererseits beleuchtet sie einen Teilaspekt aus Detlef Gojowys grundlegender Arbeit über die *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Wehrmeyer bietet eine Einführung in Aleksej Losevs dreiteilige Studie *Die Musik als Gegenstand der Logik* (Moskau 1927); er stellt Georgij Konjus' Entwurf der „Metrotektonik“ vor, eine Theorie, die Formbildung über metrische und Zeitrelationen zu erfassen sucht (zwischen 1924 und 1933 in Artikeln und Büchern veröffentlicht); er setzt sich mit Ivan Vyšnegradskijs Idee des „Klangkontinuums“ und der „Ultrachromatik“ auseinander (seit 1923 in theoretischen Abhandlungen erschienen) und diskutiert im Anschluß daran einige Viertelton-Werke Vyšnegradskijs aus den Jahren 1916 bis 1920; er macht seinen Leser mit Boleslav Javorskijs „Theorie des ‚Lad‘-Rhythmus“ bekannt (sie wurde 1908 erstmals publiziert und 1930 von Javorskijs Schüler Sergej Protopopov neu her-

ausgegeben) — die kompositorische Umsetzung dieser Modus-Theorie, die Messiaens Modi mit begrenzter Transponierbarkeit nahekommt, wird am Beispiel von Protopopovs *Dritter Klaviersonate* (1924–1928) vorgeführt —; schließlich analysiert Wehrmeyer einige kleine, zwischen 1913 und 1920 entstandene Werke von Nikolaj Roslavec und erläutert in diesem Zusammenhang die Genese des „Synthetakkords“, eines Tonvorrats, der alle in der Funktionsharmonik gebräuchlichen Klangverbindungen enthält und von dem der Komponist meinte, er könne „die Dreiklangstruktur der Klassik ersetzen“ (S. 321). Auszüge aus den Quellentexten werden in einem umfassenden Anhang dokumentiert.

(November 1992) Dorothea Redepenning

STEPHEN HINTON: The Idea of Gebrauchsmusik. A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919–1933) with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith. New York-London: Garland Publishing, Inc. 1989. III, 246 S. (Outstanding Dissertations in Music from British Universities.)

Die in allen Künsten (am wenigsten vielleicht in der Literatur) seit dem Beginn der 20er Jahre spürbaren Tendenzen zu einer Neuen Sachlichkeit (welcher Terminus freilich erst 1923 bzw. 1925 ans Licht trat) resultierten aus der durch den ersten Weltkrieg bewirkten Ernüchterung des Denkens wie der Empfindung; sie führten, auch wo sie an frühere Bestrebungen anknüpften, doch erst jetzt zu eine Umwertung der bislang geltenden ästhetische Prinzipien vollziehenden Konsequenzen, deren radikalste zweifelsohne die Infragestellung der Legitimität des *L'art pour l'art*-Denkens durch eine (wie auch immer) funktional bestimmte Kunst, im musikalischen Bereich des Autonomieprinzips durch die Idee der Gebrauchsmusik war.

Eine Untersuchung, die es unternähme, die Materialien wie begriffsgeschichtlichen Voraussetzungen der letzteren aufzudecken, ihre möglichen wie faktischen Zielsetzungen zu bestimmen wie ihre mannigfachen Erscheinungsformen (in ‚ihrer‘ Zeit, der Weimarer Republik) zu beschreiben, ist lange ein Desiderat musikhistorischer Forschung gewesen; mit Stephen Hintons Birminghamer Dissertation von 1984 (deren originaler reprographischer

Nachdruck die anzuzeigende Veröffentlichung ist) liegt nun die erste größere Darstellung des insbesondere in den späten 20er Jahren heftige Kontroversen provozierenden Phänomens, ‚Gebrauchsmusik‘ vor.

Im ersten Teil seiner Arbeit erläutert Hinton sowohl die Herkunft des (von Paul Nettl aus der Musikübung des 17. Jahrhunderts erschlossenen) Begriffs Gebrauchsmusik wie die — folgenreiche — Systematisierung Heinrich Besslers durch die Erhebung der in Analogie zu Heideggers Begriffen des „Zuhandenen“ und „Vorhandenen“ (nach Hinton eine „fruchtbare Fehlinterpretation“) als Gegensatzpaar konstituierten Begriffe „Gebrauchsmusik“ und „eigenständige Musik“ zu „musiktheoretischen Kategorien“, kommentiert die Kritik Hans Joachim Mosers und vor allem Theodor W. Adornos an Besslers einen „Paradigmenwechsel“ (von autonomer zu funktionaler Musik) signalisierender Neugewichtung der späten „umgangsmäßig“ genannten Musik und diskutiert die Adaptation des Terminus Gebrauchsmusik durch Musikkritiker wie Erich Doflein, Hanns Gutman und Heinrich Strobel, wobei sich die Idee der Gebrauchsmusik als das für die Musik der Weimarer Republik spezifische ästhetische Konzept herauskristallisiert.

Im zweiten Teil charakterisiert der Autor die Entwicklung der Musik in den 20er und frühen 30er Jahren als — folgerichtige — Ablösung des (zunächst bestimmenden) Expressionismus durch eine „nachexpressionistische“ neue Sachlichkeit (welche Entwicklung er — im dritten Teil — am Schaffen Paul Hindemiths als des prototypischen Komponisten dieser Zeit exemplifiziert), referiert einerseits die prinzipielle Kritik Ernst Blochs und Adornos (und in deren Gefolgschaft Ernst Kreneks) an einer Neuer Sachlichkeit verpflichteter Musik, andererseits die partielle, weil ideologisch fixierte Hanns Eislers und an ihn anschließender Autoren und untersucht am Beispiel Weills und Eislers mögliche Beziehungen zwischen Neuer Sachlichkeit und Gebrauchsmusik, bevor er sich (wie schon erwähnt, im dritten Teil) Hindemith zuwendet, dessen kometenhaften Aufstieg er mit der Zeitgemäßheit seiner auf die Verwirklichung der Idee einer Gebrauchsmusik ausgerichteten Bestrebungen erklärt: Er untersucht Hindemiths zunächst geradezu identifikatorische

Adaptation dieser Idee wie seine allmähliche Distanzierung von ihr, nachdem sie zum Schlagwort geworden war („*Hindemith and Weimar*“), beschreibt dann seinen kompositorischen Werdegang bis zum Jahr 1919 („*Hindemith's Beginnings*“), diskutiert Hindemiths Beiträge zum Expressionismus („*Was Hindemith an Expressionist?*“) wie schließlich diejenigen zur Neuen Sachlichkeit („*Aspects of Hindemith's Neue Sachlichkeit*“; dieses Kapitel ist separat im *Hindemith-Jahrbuch* 1985/XIV veröffentlicht worden). Als Merkmale der letzteren benennt er Konstruktivismus, Jazz-Affinität, Aktualitätsbezug sowie Ausrichtung auf die Ausführenden (performers), seien diese Berufsmusiker oder Laien (amateurs), wobei er in bezug auf die Musik für Laien eine weitgehende Übereinstimmung Hindemiths mit Weill (etwa im Hinblick auf dessen Forderung nach einer „qualitätvollen Gebrauchsmusik“) konstatiert. Im letzten Kapitel („*Gebrauchsmusik and The Craft of Musical Composition*“) versucht er am Beispiel der Genese von Hindemiths theoretischem Hauptwerk die Transformation der Idee der Gebrauchsmusik im Denken Hindemiths nach 1933 aufzuzeigen. Als Anhang sind zwei — sieht man von den Bezugnahmen auf S. 82 und 189f. ab — unkommentierte, im Gegensatz zu den zahlreichen Zitaten innerhalb der Abhandlung in der Originalsprache belassene (ursprünglich für das *Berliner Tageblatt* 1927 und 1929 verfaßte) Texte Weills angefügt.

Hintons logisch konzipierte, streckenweise glänzend geschriebene Arbeit hinterläßt gleichwohl einen zwiespältigen Eindruck. Betrachtet man sie als für eine englisch-amerikanischsprachige Leserschaft gedachte Veröffentlichung, so verwundert nicht nur die Inkonsequenz, die Weill-Texte unübersetzt zu lassen, sondern mehr noch die völlige Nichtbeachtung der spätestens seit 1930 (Closson in *Modern Music*) auch in den USA und England geführte Diskussion über die Gebrauchsmusik (music for use), gegen deren vielfach einseitige Polemik sich Hintons Arbeit doch insgeheim wendet. Aber auch die in Deutschland schon früh beginnende Auseinandersetzung insbesondere mit Neuer Sachlichkeit, erscheint auffällig schmal dokumentiert; u. a. bleiben wichtige Aufsätze von Strobel (*Anbruch* 1926), Misch (*Allgemeine Musikzeitung* 1927),

Stuckenschmidt (*Auftakt* 1928), Schliepe (*Signale für die musikalische Welt* 1929) und Heuß (*Zeitschrift für Musik* 1932) ebenso unberücksichtigt wie aus neuerer Zeit etwa Schuberts Aufsatz *Aus der musikalischen Vorgeschichte der Neuen Sachlichkeit* (*Die Musikforschung* 1976) und Dahlhaus' bedeutender Essay *Musikalischer Funktionalismus* (*Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 1976). Hinton wäre, hätte er die vorhandene Literatur in umfänglicherem Maße einbezogen, zwar nicht zu fundamental anderen Ergebnissen gelangt, aber seine Arbeit hätte dadurch, daß eine Reihe weiterer Phänomene (zu denen — neben anderen — die Beziehung zwischen Neuer Sachlichkeit und russischem Formalismus oder die doch auffälligen Parallelitäten zwischen Gebrauchsmusik und den Bestrebungen des Bauhauses gehören) in den Blick gefaßt worden wären, zweifelsohne etwas von ihrer, dem komplexen Tatbestand nicht ganz gerecht werdenden Stromlinienförmigkeit eingebüßt.

So wünschenswert es daher wäre, daß diese wichtige Arbeit in deutscher Sprache veröffentlicht würde (Hinton hat ihre Ergebnisse übrigens teilweise 1985 in *Musica* mitgeteilt), so unumgänglich wäre, um nicht hinter bereits vorliegende Untersuchungen, u. a. von Hinton selbst (Art. „Gebrauchsmusik“ und „Neue Sachlichkeit“ in; *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 1987/88 bzw 1990) zurückzufallen, eine gründliche ergänzende Überarbeitung.

(März 1993)

Günther Metz

VIKTOR ULLMANN: *Materialien*. Hrsg. von Hans-Günter KLEIN. Hamburg: von Bockel Verlag 1992. 118 S. (*Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Band 2.*)

Mit dem vorliegenden Band schickt sich der Förderverein *musica reanimata* (Berlin) an, ein Programm zu realisieren, dessen Umriss auf einem im Mai 1991 in Dresden veranstalteten Symposium deutlich wurden: NS-verfolgte Musiker, aus Deutschland und schließlich sogar aus Europa vertrieben oder in Konzentrationslager verschleppt und ermordet, sollen der Vergessenheit entrissen, ihre Werke erforscht und dem gegenwärtigen Musikleben integriert werden. Während der erste, inzwischen vergriffene Band der Reihe *Verdrängte*

Musik neben dem programmatischen auch den inhaltlichen Akzent setzte (Wiederentdeckung jener Komponisten, die im Konzentrationslager Theresienstadt inhaftiert waren und in Auschwitz ermordet worden sind), ist der ganze zweite Band dem durch seine in Theresienstadt entstandene und erst 1975 uraufgeführte Oper *Der Kaiser von Atlantis* bekannt gewordenen Komponisten Viktor Ullmann (1898–1944) gewidmet. Der verbreiteten Klage über die kaum dokumentierte Biographie und die fehlende Übersicht über das Gesamtwerk Ullmanns setzt dieser Material-Band zumindest in zwei Bereichen ein Ende. Hans-Günter Klein liefert ein vorzüglich recherchiertes Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen Ullmanns. Die exakte bibliographische Erfassung der Autographe und Drucke einschließlich zahlreicher Widmungen wird ergänzt durch Fundortnachweise und erschlossen durch Register (Werkverzeichnis nach Gattungen, Liedtitel und -anfänge). Ein unentbehrliches Hilfsmittel bei der Suche nach bis jetzt noch nicht (wieder) aufgeführten Werken Viktor Ullmanns! Im zweiten Teil des Bandes legt Vlasta Benetková eine Textausgabe von Ullmanns *Tagebuch in Versen (Der fremde Passagier)* vor. Diese Sammlung von Gedichten und Aphorismen, überwiegend während der Arbeit an seiner Oper *Der Sturz des Antichrist* (1933–1935) niedergeschrieben, erschließt einen wesentlichen Zugang zur Persönlichkeit des Komponisten, der sich seit 1929 mit Rudolf Steiners Anthroposophie auseinandergesetzt hat. Das in diesem geistigen Ringen neu sich formende Welt- und Menschenbild Ullmanns wird dem Leser in den Grundzügen durch die detaillierten Kommentare des Prager Anthroposophen Jan Dostal verdeutlicht. Der von Klein sorgfältig redigierte und vom Verlag entsprechend gestaltete Band erfüllt ein wichtiges Desideratum der eben zaghafte einsetzenden Forschung im Umfeld der verdrängten und vergessenen Musik dieses Jahrhunderts.

(Februar 1993)

Ingo Schultz

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

schriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 72.)

Die Kirchenmusik im Umfeld der sogenannten „kirchenmusikalischen Erneuerung“ zwischen den beiden Weltkriegen mit ihren Wirkungen bis in die sechziger und siebziger Jahre hinein ist zur Zeit nicht Gegenstand sonderlichen musikgeschichtlichen Interesses, auch wenn die Komponisten der Epoche (Distler, Pepping u. a.) in der kirchenmusikalischen Praxis weiterhin eine Rolle spielen. Und dieses Desinteresse hat Gründe: Liturgisch an ein restauratives Gottesdienstverständnis gebunden, trägt die Musik dieser Art in ihrer Bindung an die Sing- und Orgelbewegung oft allzu deutliche historistische und epigonale Züge und mußte in dem Maße an Wirkung verlieren, in welchem auch Sing- und Orgelbewegung an Wirkung verloren.

Daß Sarwas sich in diesem Kontext dem Schaffen Bornefelds zuwendet, ist insofern nicht selbstverständlich, aber begrüßenswert: Zweifellos gehört Bornefeld zu den profilierten Persönlichkeiten dieser Epoche, zumal er in seinen Kompositionen wie in seinen literarischen Äußerungen vor allem in seiner Spätzeit manches dazu beigetragen hat, die kirchenmusikalische Erneuerung in ihrem oft emphatischen Selbstverständnis und ihrer Orientierung an der Musik von Renaissance und Barock zu relativieren.

Begrüßenswert ist Sarwas' Arbeit auch in manchem Einzelaspekt. Noch aus Kontakt mit dem 1990 verstorbenen Komponisten entstanden, liefert sie biographische Aufschlüsse, ein umfassendes Werkverzeichnis, darüberhinaus ausführliche Analysen von Bornefelds cantus firmus-gebundenen Kompositionen (seines „Choralwerks“) auf dem Hintergrund tradierter und zeitgenössischer Kantoreipraxis. Damit liegen aus der Sicht eines musikalischen Praktikers erstellte Materialien vor, die ihrerseits helfen können, das jeweilige Werk für Interpret und Hörer historisch und kompositionstechnisch durchsichtiger zu machen. Das ist um so erfreulicher, als selbst die Musik der kirchenmusikalischen Erneuerung zumindest im kirchlichen Bereich auf den Widerstand eines traditionalistischen Publikums stößt.

Dennoch hat diese Arbeit Grenzen. Sie werden vor allem deutlich an der allzu engen Bindung des Autors an seinen Gegenstand. So

beschreibt bereits die Vita eher Bornefelds biographische Binnensicht (mit gelegentlich überflüssigen Details, vgl. S. 20f.). Ebenso im Rahmen der Binnensicht Bornefelds verbleibt die Darstellung der Bornefelds Schaffen bestimmenden Kriterien (vgl. zur Orgelmusik etwa S. 91ff., bes. S. 95ff.). Inwieweit diese Kriterien ihrerseits kritisch bedacht werden müßten (vor allem, wenn sie als „Gesetz“ auftreten, S. 95), kommt nicht zur Sprache, wie denn auch kritische Literatur zur kirchenmusikalischen Erneuerung so gut wie keine Rolle spielt (unprofilert bleibt etwa die Auseinandersetzung mit Adorno, S. 51f.). Demgemäß verbleibt auch die Einzelanalyse weitgehend im Horizont innerhistorischer Einordnung und kompositionstechnischer Beschreibung, ohne daß ihre hermeneutischen Prämissen deutlicher reflektiert wären.

Diese Zentrierung auf die historische Binnensicht der Epoche bei fehlender Distanz zum Gegenstand hat zur Folge, daß am Ende auch Sarwas' Arbeit den Gefahren kirchenmusikgeschichtlicher Hagiographie im Gefolge der Distler-Interpretation nicht entgangen ist (vgl. S. 258).

(Februar 1993)

Gustav A. Krieg

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

David Osmond-Smith, Senior Lecturer in Music der Universität von Sussex, hat mit seinem Buch über Luciano Berio eine Arbeit vorgelegt, mit der das Schaffen dieses 1925 geborenen italienischen Komponisten erstmals eine Gesamtdarstellung erfährt. Anders als in vorausgegangenen Studien behandelt Osmond-Smith nicht nur Teilaspekte aus Berios umfangreichem Werk — wie etwa die häufiger ins Blickfeld getretenen strukturbildenden Momente in dessen Umgang mit Sprache oder seine experimentellen Theaterproduktionen —, sondern versucht, auch die Instrumentalmusik ihrer Bedeutung gemäß in die Untersuchung einzubeziehen. Dabei ist es ein Gewinn für die Darstellung, daß sich der Autor in recht ausführlicher Weise auf analytische Betrachtungen der Kompositionen einläßt und dem Leser den Extrakt seiner Forschungen bietet, wodurch Wesentliches der

kompositorischen Denkweise Berios auf knappem Raum erfahrbar wird.

Das Buch ist in sieben Kapitel gegliedert, die dem Lebensweg Berios zwar chronologisch folgen, doch hauptsächlich systematische Gesichtspunkte seines Schaffens herausarbeiten, welche an zahlreichen Notenbeispielen einblicksreich exemplifiziert werden. So umreißt Abschnitt II, nachdem auf die Ausbildungsphase eingegangen worden ist, die künstlerische Entwicklung des Komponisten in den fünfziger Jahren, seine Tätigkeit am neugegründeten elektronischen Studio in Mailand und deren Auswirkungen auf instrumentales Denken; Kapitel III ist vor allem in instrumentalen Solo- und Ensemblestücken der sechziger Jahre gewidmet; in Kapitel IV werden anhand einer Analyse von *Sequenza VI* für Viola Berios Techniken zur Erstellung komplexer Strukturen untersucht; Kapitel V ist seinem Vokalstil vorbehalten und in Kapitel VI wird auf Berios Arbeiten im IRCAM/Paris sowie seine Neigung zur Adaption von Folk-Music-Modellen verwiesen.

Sämtliche Darstellungen enthalten eine Fülle von Informationen, die zum Teil auch das kulturelle Umfeld kenntnisreich einbeziehen und in sowohl knapper wie flüssig-gediegener Sprache einen lebendigen Eindruck von der innovativen Atmosphäre vornehmlich der fünfziger Jahre vermitteln.

Zur praktischen Handhabung enthält das Buch eine komplette Werkliste bis einschließlich 1989, der Angaben zu Besetzung und Uraufführung beigelegt sind. Des weiteren geben eine in bezug auf die behandelten Themen ausgewählte Bibliographie und ein Personenregister nebst Werkverweisen jedem Interessierten die Möglichkeit, sich in den Stoff zu vertiefen.

(März 1993)

Mathias Hansen

STEFAN FRICKE (Hrsg.): *Neue Musik und Musikwissenschaft, Musikwissenschaft und Komponist*. Saarbrücken: Pfau-Verlag (1991). 20 S.

Wie nicht anders zu erwarten: ein [kommentarloses!] Sammelsurium teils positiver, teils kritischer oder ablehnender, auch unsachlicher Stellungnahmen. Allgemein ist die Klage, die Musikwissenschaft kümmerge sich zu wenig um die Neue Musik; alt der Vorwurf, „die

analytische Einsicht der Musikwissenschaft . . . verschüttet und zerredet in vielen Fällen die eigentliche Substanz der Musik" (Dittrich). Typisch wieder monströse Sätze wie: „ich wünsch(t)e mir . . . eine gewissermaßen axiomartig zu formulierende Anerkennung eben jenes spezifisch der Musik innewohnenden Vermögens ein Erstaunenmachen der Seele zu evozieren" (Brandmüller). Positive Äußerungen sind meist, ein gutes Recht der Komponisten, pragmatisch. So die nette Äußerung: Da es „mir schwerfiel, für meine Töne Worte zu finden, freue ich mich, wenn ein Musikwissenschaftler mir diese Seite der Publikmachung eines Werkes abnimmt" (Schlünz). Vorwürfe sind reichlich vertreten; wobei pauschale Formulierungen nicht gerade auf Bescheidenheit des Verfassers hindeuten: „Musikwissenschaftler sollten sich . . . nicht zu Strich-Jungens musikalischer Aktualität degradieren lassen" (!); und: „Musikwissenschaft sollte ihre Annäherung an neue Musik nicht darin suchen, daß sie sich zu deren 'marketing'-Instrument macht" (Boehmer). Oder man zieht über Schule und Massenmedien her, die „kein Verhältnis zu neuer Musik haben. . . Das liegt an der Bequemlichkeit und Faulheit der Pädagogen." Die Massenmedien „leisten eine gerade schaurige Arbeit. Ihre Redakteure sind ahnungslos . . . es sind Funktionäre mit Schubladendenken. Jedenfalls ist der ganze Musikbetrieb mit seinen mafiosen Verfälschungen höchst dubios" (Salbert). Überflüssig sind Robert Linkes abstruse Ausführungen und stichwortartige „Materialien" („Ich beschreibe idealisierte Formen meines Standortwechselzwanges.").

Das knappe Heft zeigt, daß neben brauchbaren Vorschlägen manches überzogen oder auch unsinnig ist. Musikwissenschaft an sich ist weder göttliche Offenbarung noch Instrumentarium finsterner Mächte, sondern haftet wie alles menschliche Tun am Erdboden. Im Einzelfall wäre eine fachgerechte Orientierung über ihre Ziele, Fähigkeiten und Grenzen durchaus wünschenswert.

(März 1993)

Adolf Fecker

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

Mit seiner Geschichte der Musikästhetik ergänzt Lippmann seine dreibändige Anthologie *Musical Aesthetics: A historical reader* (1986—1990). Nun deutet bereits der Titel eine Eingrenzung des Themas an. Jedoch werden hier nicht nur, wie es der Titel suggeriert, und wie es ja ohnedies — leider — fast selbstverständlich ist, die Musikanschauungen anderer Kulturen umgangen. Auch innerhalb der europäischen Ebene schränkt Lippmann ein. Eine allgemeine Einführung geht von antiker Musikbetrachtung aus. Einige Bemerkungen streifen das 16. und 17. Jahrhundert. Ganz ausgespart bleibt der weite Bereich der Musikauffassung im Mittelalter. So bilden das 18. bis 20. Jahrhundert den Schwerpunkt seiner Darstellung. Das ist begründet in der Abgrenzung der ästhetischen Musikwahrnehmung ("Music as a Fine Art", Kap. 2) von der methaphysischen und ethischen Musikanschauung seit der europäischen Antike.

Neben dieser bewußten historischen Eingrenzung macht sich freilich eine deutliche Gewichtung auch innerhalb des dargestellten Zeitraumes bemerkbar. Sicher, es ist bei jeder Auswahl das gleiche Spiel: irgendeiner wird immer irgendetwas vermissen. Dennoch einige Anmerkungen: Lippmann gewichtet deutlich zugunsten des deutschsprachigen Raumes. Längere Ausführungen sind unter englischen Autoren etwa den Werken von Herbert Spencer (1857) oder Edmund Gurney (1876) gewidmet, unter amerikanischen den symbolistischen Konzeptionen Susanne K. Langers (1942). Der Franzose Claude Lévi-Strauss (1964) ist behandelt, ebenso der Italiener Umberto Eco (1968). Benedetto Croce indes vermißt man. Und in dem umfangreichen Kapitel, das eigens der "Sociology of Music" (Kap. 15) gewidmet ist, findet sich der Begründer dieser Disziplin im eigentlichen Sinne, Jules Combarieu, nur denkbar kurz erwähnt. Stockhausen wiederum wird ausführlich referiert. Die Namen von Ligeti, von Nono fehlen. Das marxistische Musikbild sowjetischer Prägung ist in einem vielseitigen Kapitel über die polnische Musikologin Zofia Lissa abgehandelt. Der Name Schdanow fällt hier nicht einmal. Boris Assafjew, dessen Konzepte Lissa aufgriff, wird schlicht erwähnt. Unter den deutschen Autoren freilich, von Baumgarten und Kant bis — man staune — Peter Rummenheller wird man wohl kaum einen Namen von

Relevanz vermissen. (Bemerkenswert etwa ist die Behandlung Kurt Hubers, an dessen Name die fünfzigjährige Wiederkehr des Endes der „Weißen Rose“ unlängst neu erinnerte, der im Zusammenhang ästhetischen Denkens indes kaum noch auftaucht.)

So bleibt ein Buch, das weniger eine Einführung in die Musikästhetik im Ganzen geben will, als schwerpunktmäßig das Verständnis von Denkrichtungen innerhalb der uns musikalisch vertrautesten Jahrhunderte erweitert. Die Darstellungen selbst sind, mit einer Fülle (wenn auch nicht originalsprachlich) eingestreuter Quellenzitate, ebenso fundiert erarbeitet wie klar nachvollziehbar. Das aber verstehe sich bei diesem Autor auf diesem Gebiet von selbst.

(März 1993)

Thomas Schipperges

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.)

Essence — zwischen *Substance* und *Import* sowie, als Band 4 noch ausstehend, *Continuity of Discourse* — ist der dritte Band der großangelegten Sammlung von Texten zur Musikästhetik: "'Essence' is generally understood as referring to an indispensable quality or element of a thing, or, more broadly, to the nature of a thing. What seems commonplace in daily usage, however, constitutes a major philosophical problem, intimately linked to a host of important issues" (S. xvii).

Das Konzept der Bände ist die Ausrichtung zentraler Texte von der Antike bis zur Jetztzeit an acht Themenkomplexen (primär also nicht die historische Orientierung, wie in der deutschsprachigen Anthologie musikästhetischer Texte, die Dahlhaus 1984 zusammen mit Michael Zimmermann vorlegte). Die Auswahl der Themen und der (insgesamt vierundsiebzig) Autoren ist sicher subjektiv (vgl. hierzu Walter Wiora, *Mf* 42, 1989, S. 289f.), die Darbietung erscheint gleichwohl schlüssig: längere Textzusammenhänge, kontroverse Ansätze, übergreifende Einleitungen. Im sechsten Teil des Werkes, dem ersten des vorliegenden Bandes ("Linguistic Metaphor and Symbolic Language"), ist es der Kontext der

Sprache, der den roten Faden bildet, die Bestimmung des Wesens der musikalischen Komposition über sprachanalogue Kriterien. Die Texte erstrecken sich hier von der Tonuslehre Guido von Arezzos über Christoph Bernhards Entwicklung der musikalisch-rhetorischen Figuren und die Auseinandersetzung ästhetischer Kategorien des Ausdrucks (Daniel Webb), der Imitation (Johann Jakob Engel) oder der Emotion (Susanne K. Langer, Deryck Cooke) bis zu Wittgensteins Äußerungen zur Unmöglichkeit von Sprachäußerungen über die Künste und zu den Philosophemen einer Semantizität der Musik zeitgenössischer amerikanischer Sprachanalytiker (Nelson Goodman, Nicholas Wolterstorff). Der siebente Teil ("Conception and Perception") stellt dann Fragen der Beziehung von Komponist und Rezipient dar, von Intention und Interpretation, von Komposition und Kommunikation.

Die Bände verstehen sich dezidiert als Lesebuch für ein englischsprachiges Publikum interessierter Studenten und Laien, nicht als Quellen- und Studienbuch für die internationale Wissenschaft. Das ist legitim und zugleich ein wenig schade, hätte sich doch mit nur unerheblichem Mehraufwand (so zumindest bibliographischen Hinweisen auf Textausgaben auch in der jeweiligen Originalsprache) leicht das eine mit dem anderen verbinden lassen.

(März 1993)

Thomas Schipperges

DAVID BURROWS: Sound, Speech, and Music. Amherst: The University of Massachusetts Press (1990). VIII, 138 S., Notenbeisp.

Das vom Umfang her schmale und in der Diktion (täuschend) einfache Buch, Bündelung und Erweiterung seit 1979 in Einzelveröffentlichungen erschienener Beiträge, zielt auf nicht weniger als auf eine ‚Ontologie der Musik‘, ja, noch darüber hinaus, ebenso auf eine Ontologie (oder Phänomenologie) von Sprache (speech) und Denken (thought). Burrows Distinktionen sind durchweg simpel, werden aber durch differenzierende Ausführungen zweideutig-faszinierend.

Recht schematisch unterscheidet Burrows drei Bereiche menschlicher Tätigkeit — erstens physischer Raum als der von Körperlich-

keit und Sterblichkeit und als Reich der Notwendigkeit, zweitens, bereits utopisch, kognitiv-geistiger Raum des freien Willens, sowie drittens, über diesen cartesianischen Dualismus von *res extensa* und *res cogitans* hinaus, einen mystisch-spirituellen Raum bzw. korrelativ *body*, *mind*, *spirit*. Seine Ausgangsthese ist die, daß der Klang (*sound*) als Medium von Wortsprache wie Musik eine befreiende Rolle in der menschlichen Evolution gespielt habe. Klang, mehr als bloßes Mittel des Denkens, stehe mit diesem in alter Interdependenz — ein phylogenetischer Zusammenhang, der fast, Kleist paraphrasierend, als allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Klingen zu bezeichnen wäre. Bei der Durchführung dieses Ansatzes fallen immerhin viele Anregungen an, trotz der religiösen Verstiegenheit als Schluß, Musik öffne den Weg zum Reich des *spirit*, das, als Uterus und Ouroboros, als Ende aller Entzweiung das ozeanische Gefühl "to be one with the whole" vermittele — woran durchaus einiges Richtige ist, bis auf den kleinen Schönheitsfehler, daß Burrows hier das Imaginär-Reale der Musik als unmittelbar real setzt.
(Februar 1993) Hanns-Werner Heister

Musikalische Volkskultur in der Stadt der Gegenwart. Tagungsbericht Köln 1988 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. Hrsg. von Günther NOLL und Wilhelm SCHEPPING. Hannover: Metzler Schulbuch 1992. 219 S., Abb. (Musikalische Volkskunde, Materialien und Analysen.)

Musikalische Volkskunde — heute. Symposium anlässlich des 25jährigen Bestehens des Instituts für Musikalische Volkskunde am 1. und 2. 12. 1989 in Köln. Hrsg. von Günter NOLL. Köln: Universität zu Köln 1992. 263 S., Abb.

Gleich zwei Konferenzberichte (Köln 1988 und 1989) legen Zeugnis ab von dem Forschungsstand im Bereich der Musikalischen Volkskunde. Beide Berichte sind verbunden mit dem Institut für Musikalische Volkskunde an der Kölner Universität, das 1989 sein 25jähriges Bestehen beging und, gegründet von Ernst Klusen als ein Rheinisches Volksliedarchiv, währenddessen eine Wanderschaft von Viersen über Neuss und Düsseldorf in das jetzige Domizil zurücklegte.

Das Charakteristikum der Forschungen dieses Instituts ist eine erfrischende Realitäts- und Aktualitätsbezogenheit. Es gibt kein Tabuthema. Wenn auch zu konstatieren ist, daß sich die Referenten (der Bericht von 1988 gibt 17, der von 1989 13 Beiträge wieder) sich letztlich doch an dem Terminus „Volk“ (soziale, ethnische, quantitative Kategorie oder Dreiheit bzw. Vielheit verschiedener Ebenen) vorbeimanövrieren, so ist andererseits wesentlich, daß sie eben nicht auf Reliktforschung oder auf das dörfliche Volkslied eingrenzen, sondern das gegenwärtige Geschehen, die städtischen Musikäußerungen und die Musik außerhalb Europas (also des mehrheitlichen Teils der Welt) ebenso untersuchen.

Somit ist z. B. die Tagung von 1988 ganz der städtischen musikalischen Volkskultur gewidmet. Die Themen reichen von tradierten Erscheinungen (Lambertussingen in Münster) bis zu aktuellen (Straßenmusik in Köln, heutiger Umgang mit Traditionen), von großstadt-spezifischen Gegebenheiten (Kölner Dialektlied, Münchner Oktoberfest-Musik, Wienerlied) bis hin zu volksmusikalischen Äußerungen in Asien (chinesische Provinz, japanische Stadt), es sind Lied, aber auch Tanz, Instrumentalmusik, Instrumente und Musiktheater Gegenstand der Referate, es werden nicht nur musikalische Äußerungen von Kindern (Kinderlied) untersucht, es spielen Akkulturations- und Transkulturationsprozesse eine Rolle (Liedgutaustausch zwischen Niederlande und Niederrhein, ausländische Musik- und Tanzkultur in Köln und Berlin), und immer wieder zeigt sich, entsprechend dem „Auftrag“ Ernst Klusens: „nicht mehr zuerst: Sammeln von Zeugnissen alter Volkskultur“, „nicht mehr die Objekte standen im Mittelpunkt, sondern der musizierende Mensch“, wie es Wilhelm Schepping (S. 216) formulierte. Derselbe spricht denn auch in seinem ersten Beitrag die große Zahl von offenen Fragen und Problemen an.

Das zweite (Jubiläums-)Symposium stellt neben Berichte über den Forschungsstand in der Schweiz, in Österreich und Flandern (interessant dabei Gleich- wie Andersartiges und Anregendes in Methoden und Zielen) Beiträge zur Gegenwartsorientierung der Musikalischen Volkskunde, zu ihrer gewandelten Ein-

stellung zur Folkbewegung etwa, zur Funktion von Singen und Musik bei einem Massenereignis (Novemberrevolution 1989 in der DDR), zu Prozessen wie Produktion und Konsumtion, Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Vermündlichung usw., zur statistischen Erfassung von Merkmalen des Laienmusizierens u. a. Zwei Referenten widmen sich der Tanzforschung. Das eine analysiert sozialpsychologisch bemerkenswerte Phänomene beim Disco-Tanz, wozu Analoges aus einem anderen Referat bezüglich des Singens zu stellen ist. Elektronische Medien der Gegenwart haben durchaus gemeinschaftsbildende Wirkungen und aktivieren Singen und Musizieren — die Phase des medienbedingten Nur-Zuhören-Müssens und des passiven Musikverhaltens scheint überwindbar. Auf dem Kongreß machte Günther Noll erneut die Problemfülle und die Ansprüche an die Musikalische Volkskunde bewußt und diskutierte die Notwendigkeit interdisziplinärer Zusammenarbeit, terminologischer Bestimmungen ebenso wie detaillierter Studien auf Teilgebieten. „Das Institut schämt sich seiner Menschenbezogenheit und seiner Lebensbezogenheit nicht. Es betrachtet solche Bezogenheit im Gegenteil als wesentlichen Auftrag“, formulierte 1964 Ernst Klusen.

(Januar 1993)

Klaus-Peter Koch

Jahrbuch für Volksliedforschung. 36. Jahrgang 1991. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Otto HOLZAPFEL und Jürgen DITTMAR. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1991). 214 S.

Jahrbuch für Volksliedforschung. 37. Jahrgang 1992. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Otto HOLZAPFEL, Hartmut BRAUN, Jürgen DITTMAR. Berlin: Erich Schmidt Verlag (1992). 226 S.

Die neuesten Jahrgänge des *Jahrbuchs für Volksliedforschung* informieren in insgesamt zwölf längeren Aufsätzen sowie zwölf Berichten und kleineren Beiträgen über aktuelle Forschungsergebnisse.

Für Musikethnologen dürften besonders zwei Beiträge aus dem 36. Jahrgang bedeutsam sein, die Auskunft geben über die im Deutschen Volksliedarchiv Freiburg i. Br. vorgenommene Neuordnung des Melodiekatalogs der Volkslieder. Wolfgang Stief, durch den

diese Systematisierung vorgenommen wurde, berichtet über die Grundsätze: Die in Freiburg bislang existierenden Kataloge wurden zu einem gemeinsamen System so verzahnt, daß Variantengruppen und Typengruppen rationeller erfaßbar werden. Den praktischen Nutzen erschließt Walter Deutsch über konkret feststellbare Gruppen. Fernziel des gesamten Unternehmens ist, die für das deutsche Volkslied häufigsten und besonderen Melodietypen mit ihren jeweiligen Kriterien festzustellen.

Ein weiterer Beitrag in dem genannten Jahrbuch beschäftigt sich mit der bäuerlichen Mehrstimmigkeit der Rußlanddeutschen, exemplifiziert anhand des Singens in einem Dorf bei Karaganda, dessen Merkmale sich als Relikt archaischer Bauernmusikultur interpretieren lassen (Johann Windholz). *La Paloma* und die Verbindungen dieser Melodie zu tschechischen Volksliedmelodien sind Thema eines anderen Beitrags (Christian Hougaard), — ein sehr interessanter Fall von Akkulturation. Schließlich sei auf drei kleinere, in musikologischer Hinsicht lesenswerte Beiträge hinzuweisen. Manfred Seifert geht auf Ursachen für die Wandlung der Funktion von Blaskapellen in den 1930er und 1940er Jahren ein, Pieter Minden gibt einen Überblick über die Volksmusikforschung in Asturien und Günther Noll summiert die Forschungsergebnisse des Instituts für Musikalische Volkskunde in Köln, das 1989 sein 25jähriges Jubiläum beging.

In dem Jahrbuch für 1992 (37. Jahrgang) wird in einem problemreichen Artikel von Carsten Lenk das Wirken des ostbayerischen Volksmusikpflegers Otto Peisl diskutiert. Andere Beiträge widmen sich der Forschungsliteratur zur Populärmusik Schwedens (Alf Arvidsson), dem plattdeutschen (Dialekt-)Lied in Mecklenburg (Heike Müns), einem oberpfälzischen Steinkreuzfund aus der Renaissance-Zeit mit einer eingemeißelten Laute (Harald Fähnrich), dem Liedgut des bündischen Grauen Ordens im Dritten Reich (Martin Schmidt), den Shanty-Chören in Deutschland (Alois Leinweber/Guntram Probst) u. a. Nicht unerwähnt seien Beiträge, die sich den nicht minder wichtigen textinhaltlichen, textstrukturellen, aber auch soziologischen Problemen des europäischen Volkslieds zuwenden. Und schließlich bleibt zu ergänzen, daß es zu größeren Aufsätzen jeweils englische Summaries gibt und daß

die große Zahl von Buchbesprechungen den Leser über die jüngsten Schriften- und Notenausgaben auf dem Gebiet der Musikalischen Volkskunde umfassend informiert.
(Februar 1993) Klaus-Peter Koch

PETER JEFFERY: Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant. Chicago-London: The University of Chicago Press (1992). IX, 211 S. (Chicago Studies in Ethnomusicology.)

Kritik an der bisher gepflegten Choralforschung übt der Autor mit seinem Buch. Als sein Problem formuliert er den Übergang von der mündlichen zur schriftlichen Tradition und stellt die rhetorische Frage, ob es möglich sei, den vorherigen Zustand der Melodien „unter“ oder „hinter“ den Schriftdokumenten zu entdecken (S. 9). Den Überlegungen von Leo Treitler und Helmut Hucke folgend fragt er weiter, ob die Niederschriften direkte Transkriptionen seien (S. 12). Dabei bringt er Treitlers Vorstellung von stereotypen Passagen und Huckes Annahme modellhafter Melodien ins Spiel (S. 14–16), meint aber, beide seien nicht auf die mündliche Überlieferung begrenzt. Andererseits vermerkt er, daß große Teile des gregorianischen Repertoires nach Niederschriften auswendig gelernt und vorgetragen worden sind (S. 33).

Bis hierher könnte man annehmen, Peter Jeffery wolle mit seiner neuen historischen Sicht zur Verbesserung der Editionstechnik beitragen, doch im 4. Kapitel — „Some Ethnomusicological Concerns“ verlagert er die Diskussion auf die volkstümlichen Ausläufer der Gregorianik (S. 74ff.) und die künstlerische Musik in der Liturgie (S. 76ff.). Vergleiche mit äthiopischer und jüdischer Singepraxis (S. 68) führen ins Schlußkapitel, das eine weitere Systematik liturgischer Melodien anstrebt. Dabei soll sich die Aufmerksamkeit zunächst auf die Melodieformeln richten, die aber im Repertoire der verschiedenen Ostkirchen, ferner im indischen Veda-Gesang und in der Rezipitation des Koran eine verwirrende Fülle von Gestaltungs- und Variationsweisen bieten (S. 87ff.). Ähnliches gilt für die größeren Einheiten, also Melodietypen, -modelle und -familien (S. 98ff.).

Mithin leistet die Rückbesinnung aus solch einer Übersicht keinen Beitrag zur Entschlüs-

selung gregorianischer Melodien, und schwerlich wird man für die Aufführungspraxis des wesentlich sprachgebundenen Kultgesangs Hilfe seitens der musikethnologischen Forschung in nichtwestlichen Kulturen erwarten (vgl. S. 70). Andererseits ist es aber jedermann unbenommen, die Verflechtung der Gregorianik mit aller anderen Musik in Europa aus seinem Blickwinkel zu betrachten.

(März 1993) Josef Kuckertz

LEWIS ROWELL: Music and Musical Thought in Early India. Chicago-London: The University of Chicago Press (1992). XVII, 409 S. (Chicago Studies in Ethnomusicology.)

Ein großer Reichtum an Wissen über die indische Musik, gewonnen aus älteren Quellenwerken in Sanskrit und ihren modernen Interpretationen in Englisch ist in diesem Buch zusammengetragen. In einem weitgespannten Bild sucht der Autor das gesamte Klanggeschehen von der vedischen Zeit bis zum Mittelalter im religiösen und sozialen Kontext der Hindu-Welt zu erfassen. Sein Buch versteht er zugleich als eine Studie in musikalischer Archäologie und historischer Ethnomusikologie, und er ist überzeugt, daß die Musik ständig aus ihrer kulturellen Umgebung beeinflusst wird. Darum folgt er nicht Schritt für Schritt den älteren Musikschriften, sondern erstrebt eine nach Themen geordnete Synthese für eine breite Leserschaft.

So skizziert er in einem der elf Kapitel das philosophische Denken bis hin zum Yoga, darauf eine Theorie des Klangs anhand einer Reihe wohldefinierter Begriffe. Der Sāmaveda-Gesang sowie die Bildung älterer Tonskalen sind in einem weiteren Kapitel behandelt, sodann, gleichsam als Gegensatz, die Theaterpraxis. Die späteren Skalensysteme und die Melodiegestaltung bis hin zum Rāga-Konzept, die Zeit als philosophische und musikalische Kategorie bis hin zum zeitgliedernden Tāla, ferner die zahlreichen metrisierten musikalischen Formen samt den kaum differenzierten nicht-metrisierten Einleitungen sind jeweils in eigenen Kapiteln untersucht. Schließlich wird die Frage nach dem Stil in der indischen Musik erörtert.

Störend wirken an manchen Stellen die Blicke über Indien hinaus in andere Länder, besonders auf Europa. Ein direkter Vergleich

der Gandharven, der himmlischen Musiker an Indras Hof, mit Darstellungen von Engeln im europäischen Mittelalter ist beispielsweise genauso wenig haltbar wie die Gleichsetzung der Funktionen von Celebrans, Diakon und Subdiakon im katholischen Hochamt mit dem *udgāṭr*, dem Hauptsänger des Sāmaveda und seinen beiden Assistenten, dem *praṣṭotr*-Lobsinger und dem *pratiharṭr*-Antworter (S. 62f.). Auch einzelne Vorstellungen des Autors zur Musik in Indien wären zu überprüfen, so die Frage, ob nichtmetrisierte Einleitungen aus den Anfängen metrisierter Stücke hervorgegangen sein können (S. 239ff., Beispiel S. 256f.). Fühlt sich der Leser von solch Fehldeutungen nicht verwirrt, dann wird er dem Autor mit Interesse auf dem Grat zwischen Musik und Kontext folgen.

(März 1993)

Josef Kuckertz

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

Rasch und gründlich hat Illing die Ergebnisse einiger Monate Feldforschung zu einem 450seitigen Buch verarbeitet. Über eine historische, geographische und etymologische Einleitung wird der Leser in ‚Jogèd‘ und den benachbarten ‚Gandrung‘ als Gattungen der Unterhaltungsmusik eingeführt (Kapitel 1.1) und mit den organologischen Umständen, insbesondere den Röhrenidiophonen und den Halbbröhren- und Tastenxylophonen bekannt gemacht (Kapitel 1.2). Ein kurzes zweites Kapitel (S. 161–176) behandelt den ethnologischen Kontext. Der umfangmäßig und inhaltlich gewichtigste letzte Teil besteht aus Analysen der Verzierungstechnik (verteilt auf Kapitel 3, S. 177–324 im Textband und auf die separat gebundenen Transkriptionen). Ein knappes Schlußkapitel faßt die analytischen Ergebnisse puncto Stil zusammen. Was den Tanz anbelangt, verspricht der Titel zu viel. Modellcharakter hat dagegen der dokumentarische Teil. Er besteht aus einer Liste der ‚jogèd‘-Stücke, einer ungewöhnlich reichhaltigen Bibliographie, einem Tonträgerverzeichnis, sowie einem Sach-, Personen- und Orts-

register. Man vermißt einzig ein Verzeichnis der Informanten; es ist wirklich an der Zeit, daß auch musikwissenschaftliche Veröffentlichungen sich die ethnographische Praxis des genauen Informantennachweises aneignen.

Vorbildlich ist Illings geographische Genauigkeit und sein sorgfältiger Umgang mit der Terminologie. Mit Ausnahme des Trommelparts (der für den Nichttrommler unübertragbar ist) geben die Transkriptionen ein recht vollständiges Bild. Über die Umspielungstechnik erfährt man mehr als in jeder anderen Veröffentlichung, an die ich mich erinnern kann. Besonders faszinierend ist, was Illing zur Handhabung der Bezugstöne zu sagen hat, an denen sich die Umspielung orientiert.

Bei der Feldforschung und der Auswertung sah sich Illing drei Problemen gegenüber. Erstens kennzeichnet Bali ein extremer Partikularismus; zweitens ist ‚Jogèd‘ eine Gattung mit sehr verwischten Grenzen gegenüber informeller Xylophonmusik einerseits und den Orchestern andererseits. Beides erschwert Verallgemeinerungen, was Terminologie, soziokulturelle Einbettung, strukturelle Aspekte der Musik usf. anbelangt. Drittens brachte das koloniale und postkoloniale Zeitalter soziale Umschichtungen mit sich, die sich in Traditionsbrüchen- und -umformungen besonders in mündlich überlieferter Musik niederschlagen. Die Folge dieser Problematik ist ein starkes Schwanken Illings zwischen ethnomonographischer, vergleichender und historischer Arbeitsweise. Die ersten Abschnitte tendieren zu einer ethnographischen Übersicht des ‚Jogèd‘ im Distrikt Tabanan (Südwestbali), danach folgen Abschnitte in denen historische Informationen mit ethnographischer, summarischer vermischt über einige andere Distrikte geliefert wird. Das ethnologische Kapitel ist sehr kurz gehalten und konzentriert sich auf je einen Anlaß in zwei Dörfern. Die Analysen gehen auf Transkriptionen von ‚Jogèds‘ von zehn Dörfern ein. In einem äußerst kurzen Schlußkapitel wird dagegen wieder Bali als Ganzes ins Auge gefaßt und der Versuch gemacht, Regionalstile zu definieren. Schade, daß man nirgends erfährt, wieviele ‚Jogèds‘ und verwandte Ensembles es eigentlich auf Bali gibt (etwa drei Dutzend?). Wichtiges Material, z. B. zu den ‚Jogèds‘ der Inseln Nusa Penida, Lembongan und von Lombok, das Illing selbst gesammelt hat, bleibt

ganz unbesprochen, wogegen der ‚Cekeping‘ erwähnt wird, eine Form von Gesangsvortrag von Macapat-Poesie, die nicht mehr mit ‚Jogèd‘ zu tun hat als andere unerwähnte Formen von Unterhaltungsmusik, wie Gamelan ‚Suling‘, ‚Gènggong‘, und privates Musizieren auf verschiedenen Holz- und Bambusxylophonen.

Am meisten konnte Illing der historischen Dimension gerecht werden, wenn sie auch für den Leser wegen der verzettelten Behandlung nicht leicht durchschaubar ist. Vor einer echten ethnographischen Übersicht ist er — vielleicht aus Gewissenhaftigkeit oder Angst, daß sie zu oberflächlich würde — zurückgescheut. Und auch eine monographische Beschreibung eines einzelnen ‚Jogèd‘ mit allen Daten über Herstellung der Instrumente, Geschichte, Biographie und Lernprozeß, Repertoire und Stilanalyse lag offenbar außer Griffweite.

In dieser Hinsicht hat Illing wie Ruby Ornstein und andere, die einen monographischen Ansatz mit einem komparativen verbinden wollten, die Waffen strecken müssen. Aber solche inhärente Widersprüche haben auch eine positive Seite: Sie zwingen uns auf einer generellen Ebene über die Zusammenhänge zwischen a-perspektivischem Stoff und a-perspektivischer Methode nachzudenken. Insgesamt ist Illings Studie ein willkommener Baustein für jeden, der sich mit der Musik Balis beschäftigt.

(Februar 1993)

Tilman Seebaß

The Monographic Songs in the Roman de Fauvel. Edited by Samuel N. ROSENBERG and HANS TISCHLER: Lincoln-London: University of Nebraska Press (1991). 170 S., Abb.

Welche Bedeutung hat bei einem einstimmigen Repertoire des frühen 14. Jahrhunderts eine Übertragung in unsere moderne Notation? Angesichts der vorliegenden Edition, die einerseits seit langem überfällig war (die mehrstimmigen Stücke hat Leo Schrade 1956 in *PFMC I* veröffentlicht), aber ausgerechnet in dem Moment erscheint, wo auch das Faksimile der Handschrift (hrsg. v. F. Avril u. E. Roesner) veröffentlicht wurde, läßt sich diese Frage nicht so leicht beantworten. Sicher ist es sehr verdienstvoll, daß die Texte nicht nur in einer leicht lesbaren, sondern auch in einer kritischen Edition samt englischer Übersetzung

zur Verfügung stehen. Außerdem ist die Faksimile-Ausgabe selbst für Institutsbibliotheken kaum erschwinglich, so daß der Verweis darauf wenig fruchtet. Um so hilfreicher sind die zahlreichen Abbildungen aus der Handschrift, die hier den Übertragungen beigegeben wurden, vor allem dann, wenn sie, wie etwa beim Conductus Nr. 4 *Floret flex favellea*, das ganze Stück wiedergeben. Original und Übertragungen stehen hier unmittelbar einander gegenüber, ein Ideal, das bisher nur Leeman Perkins bei der Edition des Mellon-Chansonniers (New Haven 1979) erfüllt hat. Dabei fällt schon an diesem Beispiel Tischlers Vorliebe für Taktwechsel ins Auge, deren Prinzipien kaum einsehbar sind und somit eher für Verwirrung sorgen (vgl. besonders die längeren Stücke wie Nr. 18 oder 48, aber auch rhythmisch so komplizierte Stücke wie die Ballade Nr. 45). Leider stehen aber meist die Bilder der Handschrift im Vordergrund seines Interesses, so daß man sich bei Nr. 16 in der zugehörigen Abbildung lieber die 2. Zeile des Stückes wünschte als den begleitenden Romantext; denn schon die Abbildung der 1. Zeile trägt viel zur Klärung der Übertragung bei (warum fehlen hier die Hinweise auf die Semibrevis-Ligaturen?). Die fragwürdige Beliebigkeit manchen modernen Übertragungsversuchs wird besonders deutlich bei denjenigen Beispielen, wo Tischler zwei unterschiedliche Versionen vorlegt (vgl. Nr. 5 oder Nr. 53), zumal Tischler die Errungenschaften der Ars-nova-Notation, die im mehrstimmigen Repertoire offensichtlich sind, völlig ignoriert. Zwar gesteht er im Vorwort, daß vor allem die Übertragungen der vormensural aufgezeichneten Stücke diskussionswürdig seien, aber die Konsequenz, dann so nah wie möglich am Original zu bleiben, zieht er daraus leider nicht. So ist auch diese Edition eine mehr als bedenkliche Umschrift der ursprünglichen Aufzeichnung, die eher viele weitere Fragen stellt als eine Hilfe darzustellen. Hinzu kommen die mehr als zahlreichen Fehler und Eingriffe, auf die Daniel Leech-Wilkinson ausführlich in seiner Rezension hingewiesen hat (*Early Music* 20, 1992, S. 489—491). Der einzige Vorteil einer solchen Übertragung könnte darin gesehen werden, daß sie demjenigen, der sich intensiver mit dieser Musik beschäftigen möchte, die Notwendigkeit, auf den Mikrofilm oder das Faksimile zurückzugreifen, nur

zu deutlich macht. Aber vielleicht sollt man doch eher der Empfehlung Leech-Wilkinsons folgen und diese Edition der Musik lieber vergessen.

(August 1992)

Christian Berger

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

Texte und Melodien der „Erlauer Spiele“. Hrsg. von Wolfgang SUPPAN. Auf Grund einer Textübertragung von Johannes JANOTA. Tutzing: Hans Schneider 1990. 252 S. (Musikethnologische Sammelbände. Band 11.)

Veröffentlichungen mittelalterlicher Spiele, die mit Notation überliefert sind und als Zeugnisse des „Feierns“ wie das „Spielen“ erschließbar und rekonstruierbar werden, sind willkommen, denn die spärlichen älteren Ausgaben, soweit sie das Repertoire überhaupt erfassen und noch zugänglich sind, genügen den Anforderungen an eine solide, wissenschaftlichen Maßstäben und praktischen Erfordernissen gleichermaßen verpflichtete Editionstechnik nicht mehr.

Hansjürgen Linke (Text) und Ulrich Mehler (Musik) legen in der Altdeutschen Textbibliothek eine erfreuliche Ausgabe der Osterspiele vor, die in zwei Sammelbänden der Ratsschulbibliothek Zwickau überliefert sind (Hs. A: I, XV, 3; Hs. B: XXXVI, I, 24). Die detaillierte, aber übersichtliche und nicht überladene Einleitung informiert sachlich über das Spielcorpus, bestehend aus einem lateinischen und zwei lateinisch-deutschen Osterspielen des um die „Gärtner-Szene“ erweiterten Typs, sowie aus zwei Rollen-Auszügen: einer Salvator-Rolle und einer Maria-Salome-Rolle (letztere aus einem Passionsspiel). Es folgen die Beschreibung der Handschriften, die aus der Bibliothek des Zwickauer Magisters Stephan Roth (1492—1546) stammen, und Überlegungen zur Lokalisierung und Datierung der Spiele, die in die Zwickauer Marienkirche und die Aufzeichnung zwischen 1484 und 1519/20 führen. Die Würdigung der Spieltexte als noch „in die Liturgie eingebunden“, gleichwohl schon „schauspielerische Nachahmung“ mit

Regieanweisungen und schwankender Bezeichnung von Rollen und Rollenträgern, und die Beschreibung der Hufnagelnotation mit der bemerkenswert „genau geregelten Wort-Ton-Verteilung“ leiten zu einer Betrachtung der bisherigen Ausgaben über (Stötzner 1901 und Lipphardt 1976 und 1981), die zugleich die Neuedition und ihre Prinzipien rechtfertigt.

Die Edition selbst bildet mit 80 Seiten den umfangreichsten Teil dieses Bandes und ist ausgesprochen gut lesbar gehalten, d. h. die textlich-musikalische Substanz der Spiele tritt in den Mittelpunkt, und die notwendigen Verweise auf die spezielle Form der Überlieferung bilden einen dezenten Rahmen. Über den Nachweis der Gesänge (Typ, Gattung, Quelle, Literatur) unterrichten zwei wichtige Register am Schluß des Bandes. Die umständliche Umschreibung „Sonderkomposition für die Osterfeiern“ (etwa für „Quem queritis“) ist zwar sinngemäß nicht falsch, aber angesichts der ausreichend vorhandenen Tropenliteratur (Björkqvall/Iversen/Jonsson 1982), Rankin u. a.) auch im Hinblick auf mögliche Nachweise doch nicht ganz aktuell. Im Anhang finden sich noch die unentbehrlichen Faksimilia, geringfügig verkleinert.

In den vom Institut für Musikethnologie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz herausgegebenen *Musikethnologischen Sammelbänden* ist als Band 11 eine Zusammenstellung der Texte und Melodien der *Erlauer Spiele* erschienen — eine, wie die folgenden Anmerkungen und Zitate vielleicht ahnen lassen, eher zurückhaltend anzunehmende Veröffentlichung, die der Ergänzung bedarf. Aus dem Vorwort des Herausgebers, Wolfgang Suppan, erfährt man u. a., daß die Drucklegung bereits vor „mehr als fünfzehn Jahren“ vorgesehen war und wesentliche Forschungsergebnisse inzwischen schon in vier separaten Aufsätzen von Janota (1976 und 1986) und Suppan (1969 und 1984) vorliegen — deren begleitende Lektüre übrigens unumgänglich ist, denn der vorliegende Band liefert keine weiteren Angaben zur Überlieferung der Spiele und zu ihrer Kommentierung. Laut Vorwort erfolgte die vorliegende Edition „auf Grund einer Textübertragung von Johannes Janota“, auf dessen Wunsch hin allerdings „einer späteren philologischen Edition mit entsprechendem Kritischen Bericht nicht vorzegriffen werden“ sollte. Zitiert wird an dieser

Stelle auch die für die Ausgabe ausgewertete Wiener Dissertation von A. Koschar (1967), die sich mit den diakritischen Zeichen der Spieltexte befaßt.

Suppan betont die Bedeutung der bisher unterschätzten und fälschlich abgewerteten Melodie-Eintragungen und kommt zu dem Ergebnis, daß die Musik der Erlauer Spiele lesbar sei, „wenn auch nach heutigem Melodieverständnis nicht eindeutig darzustellen, aber das gilt für alle einstimmige Musik des Mittelalters.“ Hinter dieser Aussage stehen, wie es später heißt, „musikethnologische Einsichten“ — und es kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden, wie weit diese Position für zumindest partiell paraliturgische Aufzeichnungen des 15. Jahrhunderts generell haltbar sein kann. Den Hauptteil des Bandes bilden die Texte von sechs Spielen: einem Krippenspiel, einem Magierspiel, einem Osterspiel, einem Magdalenenspiel, einem Pilatusspiel und einer Marienklage. Den Texten geht jeweils ein Personenverzeichnis und eine gut orientierende Szenenfolge voraus. In den Spielen III—VI sind Melodien notiert: „Die Transkription . . . möchte nur das sichtbar machen, was aus der Handschrift — mit unseren Augen — abzulesen ist, aber sich aller Zusätze enthalten.“ Die Übertragung konnte nicht nachgeprüft werden, bedarf aber schon in der äußeren Form der Eingewöhnung. Es gibt am Schluß des Bandes eine Art kritischen Bericht („Apparat“) zu den Texten und zu den Melodien sowie ein Melodienregister, geordnet nach Melodie-Anfängen und -Schlüssen. (Januar 1993) Karlheinz Schlager

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

JOHANN CASPAR FERDINAND FISCHER: *Vesperpsalmen Opus III.* Hrsg. von Rudolf WALTER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1991. XIII, 241 S. (Das Erbe deutscher Musik. Band 95.)

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

FRANC. XAV. ANTONIO MURSCHHAUSER (1663—1738): *Vespertinus Latria, & Hyperduliae Cultus, Opus II.* Hrsg. von Rudolf WALTER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1992. XX, 159 S. (Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge Band 9.)

PETER PHILIPS: *Cantiones Sacrae Octonis Vocibus (1613).* Transcribed and edited by John STEELE. London: The Musica Britannica Trust and Stainer & Bell 1992. XL, 255 S. (Musica Britannica LXI.)

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

Der Band aus der Gesamtausgabe der Werke William Byrds enthält geistliche Werke für vier und fünf Stimmen. Notenwerte sind original, die Schlüsselung ist sogenanntem modernem Gebrauch angepaßt. Von jeder Stimme ist der Umfang angegeben, allerdings etwas verwirrend zwischen der Vorzeichnung der alten Schlüssel und den modernen, so daß man sich erst anhand des Textes kundig machen muß, auf welche Schlüsselung sich die Angabe bezieht. Die historische Einleitung über die liturgische Funktion ist sehr nützlich.

Neben 16 Psalmen von Johann Ferdinand Fischer enthält der Band zwei *Magnificat* und als Eröffnungstück ein *Domine ad adiuuandum me*. Die Stücke sind sämtlich für vierstimmigen Chor, zwei Violinen und Generalbaß (eine sparsame Aussetzung ist beigelegt). Die originale Schlüsselung ist an etwas unhandlicher Stelle im Kritischen Bericht verzeichnet. Praktischer wäre eine Vorzeichnung wie in den anderen besprochenen Bänden.

Die *Prophetiae Sibyllarum* von Orlando di Lasso sind neben den originalen Notenwerten und moderner Schlüsselung — hier sind nicht nur die alten Schlüssel, sondern auch die ersten Töne vor Beginn jedes Stückes beigelegt — mit einer engagierten und ausführlichen historischen Einleitung versehen.

Die Psalmen von Franz Xaver Murschhauser besitzen dieselbe Besetzung wie die von Fischer, wobei diesem Band keine Generalbaßaussetzung beigelegt ist. Diese Praxis ist nicht unbedingt zu verwerfen, denn es gibt inzwischen genügend Continuisten, die nach alter Praxis verfahren. Aber vielleicht wäre es sinn-

voll, eine leere Notenzeile über dem Baßsystem zu drucken.

Die *Cantiones Sacrae* des Briten Peter Philips enthalten neben dem englischen Vorwort zum erstenmal auch ein französisches und ein deutsches. (Diese europäische Höflichkeit erstreckt sich jedoch nicht auf den Rest des Textes.) Das Original ist in Antwerpen erschienen, dem im Jahr 1625 eine im wesentlichen aus den Außenstimmen bestehende Continuostimme folgte, die der Partitur beigelegt ist. Die Notenwerte sind original, und der Herausgeber weist darauf hin, daß ihm an möglichst enger Anlehnung an das Original gelegen sei. Leider erstreckt sich dieses nicht auf die Schlüsselung.

Die *Symphoniae Sacrae III* von Heinrich Schütz mit deutschem und englischem Vorwort sind ein Teil des gesamten Druckes, wobei zu überlegen wäre, ob nicht in beiden Bänden die originalen Widmungen und Vorworte des Komponisten mit ihren wichtigen Informationen hätten abgedruckt werden können. Die verwirrende Praxis, originale Notenwerte in der Tripla um die Hälfte zu kürzen, während der Rest in Originalform belassen wurde, wurde schön öfter von Praktikern beklagt und ist auch hier zu finden. Eine Generalbaßaussetzung ist beigelegt.

Man sollte sich überlegen, ob langfristig nicht eine Rückkehr zu einer möglichst engen Bindung an den Text — neben den originalen Notenwerten, die ja größtenteils bereits verwendet werden, auch die originale Schlüsselung — in Denkmälerausgaben angezeigt wäre. Englische Ausgaben sind inzwischen dazu übergegangen, den *c'*-Schlüssel auf der mittleren Linie zumindest in Violinpartien wieder zu verwenden. Es wirkt gerade in dem vorliegenden Band der Byrd-Ausgabe ein wenig irritierend, daß dieser Schlüssel für die erste, von Violen zu begleitende Motette verwendet ist, wohingegen die anderen Motetten mit tiefoktavierenden Violinschlüsseln ausgestattet sind.

In Zeiten, in denen die Tendenz zu Experimenten mit Instrumenten in alter Mensur steigend ist und sogar von Sängern die Beherrschung alter Schlüssel mehr und mehr gefordert wird, und auf der anderen Seite die originalen Notentexte wegen der Gefährdung der Werke immer weniger zugänglich sind, sollte eine Denkmälerausgabe dem Bedürfnis

nach einem Erscheinungsbild, aus dem sich die Quelle ohne größere Schwierigkeiten und Umschriften erschließen läßt, Rechnung tragen. Die Zeitlosigkeit älterer Ausgaben hat sich hier bereits wiederholt erwiesen.

(März 1993)

Annette Otterstedt

NICOLAES VALLET: *Secretum Musarum I. Heft gheheymnisse der Zang-Godinnen 1615. Paradisus Musicus Testudinis 1618. Facsimile edition with an introduction by Louis Peter GRIJP and an appendix by Jan BURGERS. Utrecht: STIMU & Dutch Lute Society 1992, 94 S. (The Complete Works 3.)*

NICOLAES VALLET: *Secretum Musarum II. Het tweede Boek van de Luyt-Tablatuer, ghenoeemt het Gheheymnisse der Sang-Goddinnen 1616. Facsimile edition 1616. Utrecht: Dutch Lute Society & STIMU 1986, 50 S. (The Complete Works 4.)*

Keyboard Transcriptions from the Bach Circle. Edited by Russell STINSON. Madison: A—R Editions, Inc. (1992). XVIII, 131 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Volume 69.)

Die Facsimileausgabe der Gesamtausgabe des französischen Lautenisten Nicolas Vallet enthält mit den beiden vorliegenden Bänden seine bekanntesten Kompositionen einschließlich der berühmten Lauten-Quartette. Das Facsimile ist sehr sauber, und die Kleinheit des Formats ist nicht das Verschulden der Herausgeber, sondern entspricht dem Originalformat. Während *Secretum Musarum II* (Band 4) einen kommentarlosen Anhang zu dem Hauptband darstellt, enthält dieser eine ausgezeichnete historische Einführung auf niederländisch und englisch mit zahlreichen hier erstmals der Öffentlichkeit vorgelegten neuen Fakten über Leben und Umfeld Vallets. Dabei enthält S. XXX in der englischen Version einen Druckfehler, auf den ich schon lange einmal gewartet habe: anstelle des Terminus ‚asterisk‘ finden wir ‚asterix‘, ein Zeichen für den starken Einfluß, den die Trivialliteratur offenbar inzwischen auf die Wissenschaft ausübt.

Der etwas mißverständliche Titel *Keyboard Transcriptions from the Bach Circle* bezeichnet nicht nur Kompositionen, die J. S. Bach bearbeitet hat, sondern Bearbeitungen von ihm

und ihm bekannten Komponisten vorhandener Ensemblekompositionen verschiedener Meister. Die meisten sind als Unica in handschriftlicher Form enthalten, und durch ihre Zusammenstellung und Veröffentlichung wird hier eine bisher nur wenigen bekannte musikalische Lücke geschlossen. Der Text wurde modernem Gebrauch angepaßt (z. B. einheitliche statt polyphoner Ausrichtung der Notenhäse, Reduzierung der Akzidentien nach Takteinheiten). Originale Fingersätze wurden allerdings beibehalten.

(März 1993)

Annette Otterstedt

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho. Comic Opera-Serenata in One Act. Libretto by Daniel SCHIEBELER. Edited by Bernd BASELT. Madison: A—R Editions, Inc. (1991). XXXIV, 151 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Volumes 64—65.)*

Im hohen Alter von achtzig Jahren schrieb Telemann mit *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* — ein in fünf Szenen gesetztes und durchkomponiertes einaktiges Stück — seinen letzten Beitrag zur damaligen jungen und kontrovers diskutierten Gattung des Deutschen Singspiels, welcher am 5. November 1761 in Hamburg seine Uraufführung erlebte. Das Libretto, eng an die Novelle von Miguel de Cervantes angelehnt, stammte von dem jungen Hamburger Daniel Schiebeler, der während seines Studiums in Leipzig auch mit Christian Fürchtegott Gellert, Christian Felix Weisse und Johann Adam Hiller zusammengekommen war.

Hinsichtlich der Gattungszuordnung des *Don Quichotte* sei angemerkt, daß sowohl Autograph wie auch zwei weitere unabhängige Quellen das Werk mit dem Begriff ‚Serenata‘ versehen haben, in den gedruckten Libretti jedoch — unter Schiebelers Titel *Basilio und Quiteria* — durchweg die Bezeichnung ‚Singedicht‘ zu finden ist. Allerdings konnte nach zeitgenössischer Definition eine Serenata durchaus auch als „etwas weitläufft, doch nicht so groß als eine Opera“ verstanden werden, bei der, wenn „öffentlich recitiret werden soll, . . . man auch wohl gewisse Actus (oder Scenen) machen“ kann (Christian Friedrich Hunold, 1728).

Der Edition zugrundegelegt wurde Telemanns Autograph, welches dank detaillierter Ausarbeitung keinerlei Schwierigkeiten bei der Übertragung bereitete; gleichwohl ist zu erwähnen, daß dabei Orthographie und Interpunktion eine Modernisierung erfahren haben. Das separat abgedruckte Libretto zur Uraufführung mit englischer Übersetzung, ein mit Mut zur Restriktion erstellter Kritischer Bericht, ausführliche editorische Hinweise und nicht zuletzt das sehr lesenswerte Vorwort runden diese Ausgabe über einen höchst interessanten Beitrag vom leider immer noch unterbewerteten „Vater der deutschen komischen Oper“ (Wilhelm Kleefeld) zum frühen Deutschen Singspiel ab.

(Februar 1993)

Rainer Heyink

Canzoni da Battello (1740—1750). A cura di Sergio BARCELLONA e Galliano TITTON. Introduzioni di Manlio CORTELAZZO e Giovanni MORELLI. Regione del Veneto — Giunta Regionale e Istituto della Enciclopedia fondata da Giovanni Treccani s. p. a., Roma. 2 Bände, 1098 und 234 S.

Anhand einer Zusammentragung ausgesuchter Quellen aus der kurzen Blütezeit der musikalisch wie literarisch nur schwer abzugrenzenden ‚canzone da battello‘ (auch als Gondoliera, Barcarola, Serenata oder Musica da fresco bezeichnet) wurde hier versucht, einen ersten Einblick in diese typisch venezianische Gattung zu vermitteln. Aus dem großen Quellenbestand beschränkt sich diese Ausgabe dabei auf neun vorwiegend reine Anthologie-Handschriften venezianischer Bibliotheken und drei zwischen 1742 und 1748 in London publizierter Drucke der aber in erster Linie wohl instrumental auszuführenden *VENETIAN BALLADS compos'd by Sig.r Hasse and all the Celebrated Italian Masters* von John Walsh.

Neben dem quellenkritischen Teil und dem in Hinsicht auf Orthographie und Interpunktion überarbeiteten, gesonderten Abdruck sämtlicher Canzontexte (jedoch ohne die *Venetian Ballads*), seien besonders die aufführungspraktischen Ausführungen — etwa anhand zeitgenössischer Berichte von Carlo Goldoni, Jean-Jacques Rousseau und Charles Burney — wie ein Beitrag zur Sprache der canzoni hervorgehoben, welche nicht zwangs-

läufig im venezianischen Dialekt gehalten sein mußten. Der zweite überaus umfangreiche Band enthält sämtliche besprochene Quellen in fotomechanischer Reproduktion, wobei als Vorlagen aber Mikrofilme Anwendung gefunden haben, die jedoch teilweise leider das sicherlich jedem bekannte Manko dieser Wiedergabeart besitzen, daß etwa dünn gezogene Notenlinien nicht mehr zu erkennen sind und Notensysteme an den Seiten beschnitten wurden. Dies schmälert ein wenig die im Grunde genommen sehr lobenswerte Edition, der hoffentlich bald aufführungspraktische Ausgaben folgen sollten.

(Februar 1993)

Rainer Heyink

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Band 14: Ezio (Prager Fassung von 1750). Dramma per musica in drei Akten von Pietro METASTASIO. Hrsg. von Gabriele BUSCHMEIER und Hanspeter BENNWITZ. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XIII, 443 S.

Die Herausgeber des Gluckschen *Ezio* mögen mit ihrer Arbeit insgeheim den verständlichen Wunsch verbunden haben, „ihr“ Werk auch aufgeführt zu sehen. Obwohl wissens, daß die Chance der *Opera seria*, sich in der heutigen Opernpraxis durchzusetzen, sieht man von den wenigen Ausnahmen ab, immer noch gering ist. Es will sich, so scheint es, keine Identifikation des Mozartverwöhnten Publikums mit dem Metastasianischen Operntypus und seiner steten Abfolge von Rezitativ und Arie herstellen. Wenn aber Gluck, nach den Worten von Anna Amalie Abert, im *Ezio* „fühlbarer als je zuvor an den Grundfesten (der Tradition) zu rütteln“ beginnt, sollte dies nicht für eine Neuentdeckung des Werkes sprechen? Und dies nicht, weil es für das Verständnis der Genese des Gluckschen Stils wichtig ist, vielmehr weil diese Oper Gluck in einer Aufbruchsituation zeigt, auf dem Weg zum Reformator und weil er es verstand, „aus den in den Arientexten formulierten Affekten mittels einfühlsamer musikalischer Ausdrucksmittel charakteristische und persönliche Empfindungen zu machen“ (Vorwort S. IX). Der nunmehr vorliegende Band, erstellt auf der Grundlage der bewährten Editionsrichtlinien und -techniken der Gluck-Gesamt-

ausgabe, liefert eine verlässliche Grundlage für jedwede künftige Aufführung. Obwohl autographe Partitur und Stimmensätze nicht erhalten sind, haben Gabriele Buschmeyer und Hanspeter Bennwitz durch Heranziehung und Kollationierung dreier Partiturabschriften (London, British Library, Additional 16015; Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 7794; Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, H. B. XVII 186a—c) einen authentischen Text geliefert.

Die im Zusammenhang mit dieser Ausgabe angestellten Forschungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des *Ezio*, zu strukturellen Aspekten u. a. m. vermögen zugleich jenes von der Forschung weitgehend vernachlässigte Kapitel „Die Oper der frühen italienischen Periode Glucks“ zu erhellen. Nicht nur zu den Prager Aufführungsbedingungen erfährt der Leser Kennenswertes (z. B. wird man die Datierung der Uraufführung nicht für den Dezember 1749, sondern für den Januar 1750 vornehmen müssen; bekannt sind auch die Sänger und die Verteilung der Rollen in dieser Aufführung), auch die Darbietung des Werkes ein Jahr später in Leipzig erfährt eine teilweise minuziöse Darstellung. Nicht minder verlässlich ist der Kritische Bericht mit wichtigen Hinweisen zur Beschaffenheit, zum Überlieferungsweg und Besitzgang der Quellen. Noch ein gutes Dutzend Gluckscher Opere serie harren der Neuausgabe. Mit dem vorliegenden *Ezio* sind die Initiatoren der Gluck-Ausgabe diesem Ziel ein gutes Stück näher gekommen.

Es bleibt zu wünschen, wie eingangs angeführt, daß sich die Musikpraxis dieses Werks erneut annimmt.

(Januar 1993)

Hans-Günter Ottenberg

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

Inzwischen ist die Kritische Ausgabe der Werke Gioachino Rossinis auf sechzehn opulente Bände angewachsen. Die siebente Abteilung ist jenem „Schrank voll Noten“ gewidmet, den Rossini in seinem letzten Lebensjahrzehnt als „Sünden des Alters“ komponierte. Es sind — neben der *Petite messe solennelle* —

über einhundertfünfzig Vokal- und Klavierstücke. Der Komponist schrieb sie zum unmittelbaren Gebrauch für die Gesellschaften in seinem Pariser Salon. Der halböffentliche Charakter dieser ‚samedi soirs‘ und auch die Quellenlage — die systematische Sammlung und Ordnung der Stücke in Autograph und Katalog durch den Komponisten selbst — deuten freilich an, daß Rossini sein spätes Komponieren kaum als ausschließlich private Angelegenheit („ . . . ich komponiere, weil ich nicht anders kann“) begriffen haben kann. Und bereits zu Lebzeiten war auch einiges davon bekannt.

Die vokalen Stücke — elegische Romanzen, illustrierende Jägerchöre u. a. — zeigen in der Regel zwar nicht die feine Ironie und tiefere Bedeutung der späten Klavierstücke des Komponisten (vgl. den bereits vorliegenden siebenten Band der *Sezione settima* dieser Edition). Doch ist auch ein ‚konventioneller‘ Rossini in jedem Falle der Entdeckung wert. Die Edition ist ausführlich kommentiert und mit einem umfassenden quellenkritischen Apparat versehen.

(Februar 1993)

Thomas Schipperges

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

Wie von manch anderem Komponisten lebt auch von Franz Schubert im öffentlichen Bewußtsein die ebenso schöne wie falsche Legende fort, sein musikalisches Hervorbringen sei zumeist ein beinahe vegetativer Vorgang und nicht auch einer der wesentlichen Teile bewußten Reflexion gewesen; an einem Tag wurde ein Werk im Schaffensrausch hingeworfen, am anderen schon war es wieder vergessen, so will die Anekdote glauben machen. Daß die Wirklichkeit von Schuberts Werkstatt anders aussah, daß umsichtsvolles Disponieren, detailgenaues Ausprobieren und gelegentlich mühevolleres Arbeiten an kompositorischen Problemen hier ihren Ort hatten, das macht das Faksimile von Entwurfs- und Reinschrift der *f-moll-Fantasie* am ein-

drucksvollen Beispiel aus dem Todesjahr des Komponisten augenscheinlich. Alles derzeit zugängliche handschriftliche Material des Werks, das sind 24 Seiten Entwurf in Partiturnotierung und 46 Seiten Reinschrift in Primo-/Secondoaufzeichnung, wird in gegenüber dem Original stark verkleinert schwarzweiß-Reproduktion dargeboten. Vorgelegt wurde demnach kein bibliophiles Schmuckstück, sondern eine nüchterne, Studienproduktion, die weniger zum staunenden Betrachten als mehr zur nachdenklichen Versenkung anregen will. Hans-Joachim Hinrichsen betont diesen Anspruch mit einer klugen und umfangreichen, viele historische und analytische Fakten ausbreitenden Studie, die weit über eine bloße Einleitung hinausgeht. Der Fülle der mitgeteilten Beobachtungen lohnt es beim eigenen Anschauen nachzugehen, und daß „solche Beobachtungen für die Erkenntnis und für die Interpretation der endgültigen Werkgestalt irrelevant sein sollten, ist selbst bei größter Skepsis gegenüber dem vielbeschworenen ‚Blick in die Werkstatt‘ kaum anzunehmen“ (S. 37). Wem es ernst um Schubert ist, der sollte an diesem Faksimile nicht vorbeigehen.

(Februar 1993)

Ulrich Konrad

ROBERT SCHUMANN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Chorwerke, Werkgruppe 2: Werke für Frauenchor: Romanzen für Frauenstimmen op. 69 und 91. Hrsg. von Irmgard KNECHTGES-OBRECHT unter Mitarbeit von Matthias WENDT. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: B. Schotts' Söhne (1991). XXIII, 140 S.

Mit den beiden Werkzyklen Opus 69 und Opus 91 „für Frauenstimmen mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte“ (im Anhang beigefügt ist eine Kanonfassung von op. 69/6) liegt nun der zweite Band der neuen *Robert-Schumann-Ausgabe* (hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus W. Niemöller) vor. Die beiden Hefte mit je sechs Romanzen zu vier, fünf und sechs Stimmen entstanden im Zusammenhang von Schumanns Tätigkeit als Chorleiter in Dresden im März 1849 (op. 91/6 wurde im August angefügt). Als Einheit konzipiert, mehrfach freilich in ihrer Anordnung umdisponiert, wurden die Gesänge auf

Wunsch des Verlegers Nikolaus Simrock auf zwei Opera verteilt und, Ende 1849 bzw. Anfang 1851, separat veröffentlicht.

Die neue Edition ist in jeder Beziehung vorbildhaft. Sehr zu begrüßen ist auch die Einbeziehung der Kritischen Berichte in den Notenband. Er umfaßt, in Parallelität von deutschem und englischem Text, umfassende Recherchen zur Entstehung, Drucklegung und Aufführungsgeschichte der Werke, die detaillierte Beschreibung und Bewertung der Quellen — im vorliegenden Falle der Musik, wie auch der grundgelegten Texte — sowie den mit Akribie erstellten Revisionsbericht. Angehängt schließlich sind Register der Namen, der Quellen sowie der zitierten Werke Schumanns. Und die Beigabe eines umfangreichen Faksimile-Heftes macht die Ausgabe (im Zusammenhang mit der Sorgfalt des Satzbildes, der Papierauswahl und der Bindung), über die Anforderungen an eine Kritische Werkedition hinaus, auch ästhetisch zum Vergnügen.

(Februar 1993) Thomas Schipperges

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

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 Research in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries.* Volume 10.)

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

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

CHARLES-MARIE WIDOR. *The Symphonies for Organ. Symphonie III.* Edited by John R. NEAR. Madison: A—R Editions, Inc. (1992). XVI, 74 S. (*Recent Research in the Mu-*

sic of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Volume 13.)

CHARLES-MARIE WIDOR. *The Symphonies for Organ. Symphonie IV.* Edited by John R. NEAR. Madison: A—R Editions, Inc. (1992). XVI, 47 S. (*Recent Research in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries.* Volume 14.)

Archduke RUDOLPH of Austria: *Forty 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 Research in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries.* Volume 21.)

Die relevantesten der hier angezeigten Publikationen aus der so sehr verdienstvollen Reihe der *Recent Researches*, die sich explizit ja auch an die musikalische Praxis wendet, sind sicherlich die Bände der Gesamtausgabe der Orgelsinfonien Widors: das Opus 13, die Sinfonien Nr. 1—4. Dem ersten Band vorausgeschickt sind allgemeine Einführungen in die Orgelmusik des Komponisten und in die Gattung der Orgelsinfonie. Die wissenschaftliche Basis der Edition bilden die detaillierte Quellenbeschreibung, editorische Hinweise und ein kritischer Apparat sowie der Abdruck von Varianten einzelner Sätze im Anhang.

Auf Interesse als Raritäten- und Kuriositäten-Sammlung stößt hingegen die Balladen-Anthologie. Es ist eine Auswahl aus dem Hunderte von Werken umfassenden Repertoire romantischer Klavierballaden, die in der Nachfolge von Chopins Opus 23 (1836) entstanden (verwiesen sei hier auf Günther Wagners gattungsgeschichtliche Studie von 1976): Stücke von Ignaz Moscheles etwa, von Theodor Kullak (*Léonore*) oder Carl Tausig (*Das Gespensterschiff*), auch Hans von Bülow's zuweilen noch über den Rundfunk zu hörendes Opus 11. Die Edition geht jeweils auf die zeitgenössische Drucklegung der Werke zurück. Doch scheute das neunzehnte Jahrhundert — nicht zuletzt von Druckerschwärze verdunkelt — ja bekanntlich vor dem Druck auch der letzten Marginalie nicht zurück. Das historische Interesse, das man der hier zugänglich gemachten Gattung entgegenbringen mag, kann so nur bedingt mit dem (im Vorwort ausgesprochenen) Wunsch nach einer Repertoire-Erweiterung für den heutigen Pianisten in Deckung gebracht werden.

Auch die Sammlung der Lieder von Vernachlässigten unter den Komponisten nach Texten von Berühmtheiten unter den Dichtern bestätigt im Vergleich vor allem den Rang der etablierten Vertonungen. Die Kompositionen reichen hier von der Schlichtheit der Goethe-Lieder Václav Tomášešs (die der Dichter selbst ja sehr schätzte) bis zu den gewichtigen Akkordballungen eines Felix Draeseke (*Denk es, o Seele* von Mörike). Reizvoll aber ist es allemal, sich Wilhelm Müllers *Dankagung an den Bach* auch einmal in der Vertonung Friedrich Curschmanns vor Augen zu führen oder der Vielzahl bekannter *Mignon*-Vertonungen auch die Moritz Hauptmann hinzufügen zu können.

Von den beiden Kompositionen des Erzherzogs Rudolph von Österreich ist die *Violinsonate f-moll* (komponiert um 1812) eine Erstveröffentlichung. Ihre Verbreitung zu Lebzeiten des Komponisten belegen die fünf erhaltenen Handschriften. Bemerkenswert ist vor allem das — auch dynamisch reich gegliederte — *Adagio*. (Der Violinpart, eingerichtet von Josef Suk, ist separat lieferbar.)

(Februar 1993) Thomas Schipperges

LEOŠ JANÁČEK: *Kritische Gesamtausgabe Reihe E/Band 1: Kompositionen für Violine und Klavier*. Hrsg. von Jan KREJČÍ und Alena NĚMOCOVÁ. Praha: Supraphon/Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XX, 103 S.

LEOŠ JANÁČEK: *Kritische Gesamtausgabe Reihe E/Band 2: Kompositionen für Violoncello und Klavier*. Hrsg. von Jiří FUCAČ und Bedřich HAVLÍK. Praha: Supraphon/Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XIX, 50 S.

Der erste der obengenannten Bände bringt vor allem die Neuausgabe der *Sonate für Violine und Klavier*, der zweite das *Märchen für Violoncello und Klavier*, beides von Leoš Janáček (1854—1928). Als im Jahre 1978 der erste Band dieser Gesamtausgabe herauskam, zeigte es sich, daß die Aufgabe der Edition nicht nur verdienstvoll, sondern auch schwierig war. Die Schwierigkeit ist jedem wohl bekannt, der je einen Blick in Janáčeks Notenschrift geworfen hat: der beethovensche Kampf des schöpferischen Ingeniums gegen die Konvention wird darin reflektiert, verbun-

den mit der Unlust, sich den mechanischen Regeln der Notierungsothographie zu unterwerfen. Das Ergebnis ist in Janáčeks Autographen nicht selten eher die Verwandlung der traditionellen Notenschrift in ein spontanes, rätselhaftes Kürzel. Das Verdienst der editorischen Arbeit, die konzeptionell von dem bekannten Dvořákforscher Jarmil Burghauser vorbereitet und koordiniert wurde, liegt unter anderem auch darin, daß sie im Gegensatz zu praktischen Ausgaben ein gewissenhaft konzentriertes, editionsfertiges Material bringt und allen weiteren Forschern den unentbehrlichen Eingangsschlüssel zu der enigmatischen Welt der janáčekschen Notationen bietet.

Es dürfte jedoch nicht Janáček sein, wenn alles ohne Rätsel und Probleme bliebe. Dies gilt auch für diese Edition, in deren Kopf das Adjektivum „kritisch“ steht. Schon hier traten gleich zu Beginn Zweifel auf. Nicht deshalb, weil die Editoren bei ihrer Arbeit vielleicht nicht kritisch genug gewesen wären, sondern weil sich der Terminus *technicus* Kritische Ausgabe im Kontext von Janáčeks Werk als recht problematisch und inhaltslos erwies. Einerseits boten primäre Quellenmaterialien den Ausgangspunkt: Von ihrer graphischen Form kann man sich eine Vorstellung machen, wenn man die in der Beilage der erwähnten neuen Bände abgedruckten Faksimiles einsieht (erste Version der Violinsonate und erste Version des Cello-Märchens). Andererseits gibt es bereits Abschriften und freilich auch Notenausgaben, die noch zu Janáčeks Lebzeiten entstanden sind und die überdies bestimmte orthographische Inkonsistenzen und Fehler enthalten, von denen wir allerdings fast nie verschont bleiben.

Jarmil Burghauser und sein bereits verstorbener engster Mitarbeiter Milan Šolc traten mit einem großzügigen Vorhaben an ihre Aufgabe heran: Ihre einleitende Monographie (siehe Bibliographie) diskutiert nicht nur das Problem der Gesamtedition Leoš Janáčeks, sondern eröffnet die Kritik der neuzeitlichen Notenproblematik in ihrer ganzen Breite. Sie läßt die hohen Ambitionen der beiden Autoren deutlich erkennen. Kaum war jedoch der erste Band des Gesamtwerkes Janáčeks erschienen (Klavierkompositionen — Reihe F, Prag 1978) wurde die Schattenseite der ganzen Sache sichtbar: Die fixierte Vorstellung von

der Notierung Janáčekscher Werke, welche durch die zu Lebzeiten des Komponisten entstandenen Editionen gegeben war, bekam durch diese Edition einen unerwarteten Stoß.

Es waren nicht so sehr Zweifel an dem Niveau der kritischen Ausgabe im Sinne der wissenschaftlichen Akribie, der Komparatistik, der Konzentrierung erreichbarer Quellen, des Studiums primärer und sekundärer Ausgangspunkte für jedes editoriale Teilproblem, die da auftauchten. Die Gewissenhaftigkeit und die fundierte Fachkundigkeit der Forscher ist auch in den zwei rezensierten letzten Bänden offenbar, die in erster Linie von Brüner Musikologen vorbereitet wurden. Dazu jedoch, was vom ersten bis zum letzten Band dieser Edition problematisch erscheint, äußerte sich gleich zu Beginn die dramatisch zugespitzte musikologische Diskussion, die von Milan Kuna in der charakteristisch überschriebenen Studie *Ohne Aufschub zur Diskussion* eröffnet wurde. Ihr folgte eine Reihe vorwiegend kritischer Ansichten, auf deren einige wir im Abschluß dieser Rezension hinweisen. In Zusammenarbeit mit dem Musikologen Roland John Wiley (University of Michigan, Michigan) sprach hier auch der Klaviervirtuose Rudolf Firkušný, kompetentester Schüler Leoš Janáčeks, der als Autorität in den Janáčeks Musik betreffenden Fragen gilt, sein signifikantes Wort aus.

Die — diskutabile — Ausgangsdevisen der Edition ist die Überzeugung der Editoren von der Richtigkeit der enharmonischen Verwechslung der Niederschrift in dem Bestreben, ihre Lesbarkeit zu vereinfachen oder ihre gewissermaßen instabile Schreibweise zu vereinheitlichen. „Janáček komponierte am Klavier, was ihn zu einer gewissen Gleichgültigkeit zur Enharmonik führte“ lesen wir in der erwähnten Arbeit von Šolc-Burghauser (S. 28). Wenn es nur um die räumliche Beseitigung von etwa überflüssigen Versetzungszeichen ginge — eine in Janáček-Editionen mehr als häufig vorkommende Erscheinung — gäbe es keinen Grund zu großem Ärger. Die zitierte Annahme berechtigt allerdings nicht dazu, ausge dehnte Musikflächen der Notierung umzuschreiben, wodurch das graphische Notenbild eine unerwartet neue äußere Erscheinung erhält, die sich von den in der bekannten Form oft schon zu Janáčeks Lebzeiten entstandenen Noteneditionen unterscheidet. Als Beispiel

kann die neue Leseart der Violinsonate dienen: In der Ausgabe HM 1922 Prag steht vor den ersten Takten die Vorzeichnung 5 Be und schon die erste Note des Violinparts und der Beginn des Klavierparts sind in der Notation mit neuerlichen, also überflüssigen Versetzungszeichen versehen.

Die Vorstellung von „überflüssig“ bedarf allerdings einer Erklärung: ein Schüler der Musikschule könnte wohl für eine ähnliche Notierung getadelt werden, wenn er eine Aufgabe in *Des-dur* mit dem Ton *Des* beginnt, hat ein neuerliches, der speziellen Note vorangestelltes Versetzungszeichen keinen Sinn. So überlegte zum Beispiel der Violinist Josef Suk, als er diese Ausgabe neu revidierte (Editio Supraphon Prag 1974, H 4347). — Er ließ in dem ganzen dreitaktigen Eintritt und an vielen anderen Stellen eben nur die unerläßlichen Versetzungszeichen bestehen. (Erstaunlicherweise wird diese Edition im überreichen Anmerkungsapparat der kritischen Gesamtausgabe nirgends erwähnt.) Aber: läßt sich Janáčeks Notierung tatsächlich als Inkonsequenz („eine gewisse Gleichgültigkeit zur Enharmonie“), als Fehler, als Laune ansehen? Richten sich die Regeln unserer Orthographie stets nur nach strenger Sachlichkeit, wobei ein überflüssiges Zeichen schon einen Grund zu dessen Tilgung darstellt?

Wie wenig beweiskräftig die Entscheidungen über die enharmonische Auslegung einer bestimmten Stelle einer Tonalität sind zeigt die erwähnte Literatur an mehreren Stellen. Dies gilt auch für die neuerschienenen Bände — namentlich für den Abschluß der Violinsonate. Umstritten bleiben für viele die neu eingeführten Taktbezeichnungen, welche die Metrik von Janáčeks Kompositionen auf ihre Art auslegen und nur den einzigen, erwähnten Zugang suggerieren. Es gibt eine Reihe weiterer Ungewohntheiten, durch die Janáčeks graphisches Notenbild in dieser kritischen Ausgabe neue Dimensionen erhält. Es ist nicht möglich, die Sorgfalt und das Bestreben nach Erfüllung der gewählten Editionsform zu bestreiten. Leider ist es unter allen Komponisten gerade Janáček, der sich zu einer solchen notenschriftlichen Technologie am wenigsten eignet. Die „alten“, unter Janáčeks Aufsicht erarbeiteten Ausgaben dürfen nicht ganz in Vergessenheit geraten.

Es wäre jedoch ein Unrecht, den positiven Beitrag dieser editorischen Arbeit nicht anzuerkennen, die eine neue, wenn auch problematische Betrachtung von Janáčeks Vermächtnis eröffnet: es wird zumindest Stoff zum Nachdenken geboten. Die Unfrisiertheit von Janáčeks Musik ging auch in seine unfrisierete Notenschrift über, nur daß gerade das, was dem Zuhörer daran einhellige Freude bringt, den Editoren im Gegenteil eine unermeßliche Sorge bereitet.

Die wichtigsten Beiträge zur anstehenden Problematik lieferten: Milan Kuna, *Neodkladně k diskuzi* [Ohne Aufschub zur Diskussion] in: *Hudební rozhledy* (1980), S. 34–42; *Ilija Hurník, Autenticita versus tradice* [Authentizität gegen Tradition] in: *Hudební rozhledy* (1980), S. 375–376; *Rudolf Firkušný, K janáčkovské edici* [Zur Janáček-Edition] in: *Hudební rozhledy* (1980), S. 377; *Rudolf Firkušný — Roland John Wiley, Music Reviews* [Janáček. Klavierkompositionen] in: *Notes* 37 (1981), S. 942–944; siehe auch *Notes* 39 (1983), S. 683–684; Milan Šolc — Jarmil Burghauser, *Leoš Janáček. Souborné kritické vydání. Ediční zásady a směrnice k notační problematice kasiku 20. století*. Supraphon Praha 1979.

(Januar 1993)

Jaroslav Mihule

Eingegangene Schriften

Acht kleine Präludien und Studien über BACH. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag am 17. November 1988. Hrsg. vom Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1992). 96 S., Abb.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie 1, Band 32.1 Ratswahlkantaten I. Kritischer Bericht von Christine FRÖDE. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. 148 S.

Beethovens Klaviertrios. Symposium München 1990. Hrsg. von Rudolf BOCKHOLDT und Petra WEBER-BOCKHOLDT. München: G. Henle Verlag (1992). 207 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn. Neue Folge. Vierte Reihe: Schriften zur Beethoven-Forschung XI.)

ALBAN BERG: *Wozzek*. Libretto mit musikalischer Analyse, Dokumentation zur Entstehung, Kommentare, Diskographie, Aufführungstabellen, Bibliographie, Zeittafeln. Hrsg. von Beat HANSELMANN. München. PremOp Verlag (1992). 243 S., Abb.

Berlioz Studies. Edited by Peter BLOOM. Cambridge: Cambridge University Press (1992). XIX, 279 S., Notenbeisp.

REBEKKA BERTLING: *Das Arioso und das ariose Accompagnato im Vokalwerk Johann Sebastian Bachs*. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). 343 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 86.)

JÜRGEN BLUME: *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen*. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler (1992). Band 1: 282 S., Band 2: 164 S., Notenbeisp., Fußnoten. (Musikwissenschaftliche Schriften 23.)

CLAUS BOCKMAIER: *Entfesselte Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*. Tutzing: Hans Schneider 1992. XI, 379 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 50.)

HELMUT BRENNER. *Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politischen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel der Steiermark 1938–1945*. Mit einem Vorwort von Wolfgang SUPPAN. Graz: H. Weishaupt Verlag (1992). 344 S., Abb.

The Cambridge Companion to Chopin. Edited by Jim SAMSON. Cambridge: Cambridge University Press (1992). XI, 341 S., Notenbeisp.

Collection Musicale François Lang. Catalogue établi par Denis HERLIN. Klincksieck 1993. 301 S.

Encyclopedia of Music in Canada. Second edition. Edited by Helmut KALLMANN and Gilles POTVIN. Associate Editors: Robin ELLIOTT and Mark MILLER. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press (1992). XXXII, 1524 S.

CHRISTOPH FALKENROTH: *Die Musica Speculativa des Johannes de Muris*. Kommentar zur Überlieferung und Kritische Edition. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1992. 320 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXXIV.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Flavio, Re de'Langobardi. Drame per musica in tre atti*. HWV 16. Hrsg. von Merrill KNAPP. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. II, 229 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 13.)

JOHANN ADOLF Hasse: *Three Intermezzi (1728, 1729 and 1730)*. Edited by Gordana LAZAREVICH. Laaber: Laaber-Verlag (1992). XVIII, 408 S. (Concentus Musicus. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. Band IX.)

Irish Musical Studies 2: *Music and the Church*. Edited by Gerard GILLEN & Harry WHITE. Dublin: Irish Academic Press (1993). 354 S., Notenbeisp., Abb.

ANNETTE LANGEN/WALTER PIEL (Hrsg.): Musik und Heilpädagogik. Festschrift Helmut Moog zum 65. Geburtstag. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 374 S., Abb., Notenbeisp.

NORBERT LINKE: „Es muß einem was einfallen“ Untersuchungen zur kompositorischen Arbeitsweise der „Naturalisten“ Tutzing: Hans Schneider (1992). 267 S., Abb. (Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Schriftenreihe zur Musik. Band 5.)

RALPH P. LOCKE: Music, Musicians and the Saint-Simonians. Chicago-London: The University of Chicago Press (1986). XVI, 399 S., Abb., Notenbeisp.

JÜRGEN MAY: Georg Leopold Fuhrmanns Testudo Gallo-Germanica. Ein Lautentabulaturdruck aus dem Jahre 1615. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). 632 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 81.)

AKIO MAYEDA: Robert Schumanns Weg zur Symphonie. Zürich: Atlantis/Mainz: Schott (1992). 598 S., Notenbeisp.

Mendelssohn Studies. Edited by R. Larry TODD. Cambridge: Cambridge University Press (1992). XIII, 261 S., Notenbeisp.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement, Werkgruppe 33: Dokumentation der autographen Überlieferung, Abteilung 2: Wasserzeichen-Katalog. Von Alan TYSON. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1992). Textband: XXIX, 68 S., Band mit Abbildungen: 221 S.

Mozart-Bibliographie 1986—1991 mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1985. Hrsg. von Rudolph ANGERMÜLLER und Johanna SENIGL. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1992. 332 S.

Mozart in Kursachsen. Hrsg. von Brigitte RICHTER und Ursula OEHME. Leipzig: Stadtgeschichtliches Museum 1991/Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 171 S., Abb.

Münchener Beethoven-Studien. Im Auftrag der Beethoven-Gesellschaft München hrsg. von Johannes FISCHER. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler (1992). 286 S., Abb.

Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch. 1. Jahrgang 1992. Hrsg. von Franz KRAUTWURST Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1993 (Edition Helma Kurz). 154 S., Notenbeisp.

KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER: Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschauung der Renaissance. In: Renaissance-Rhetorik. Hrsg. von Heinrich F. PLETT Berlin-New York: Walter de Gruyter (1993). S. 285—315.

Die Orgel als sakrales Kunstwerk. Band II. Katalog der Sonderausstellung des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Mainz vom 9. Oktober 1992 bis 31. Oktober 1993. Unter Mitarbeit von Martin KUHN, Jürgen RODELAND, Günter SCHNEIDER, Achim SEIP und Winfried WILHELMY verfaßt von Friedrich W. RIEDEL. Mainz: Verlag des Bischöflichen

Stuhles (1992). 148 S., Abb. (Neues Jahrbuch für das Bistum Mainz. Ausgabe 1991/92).

REGULA RAPP: Johann Gottfried Muthels Konzerte für Tasteninstrument und Streicher. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler (1992). 206 S., Notenbeisp. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 40.)

JOCHEN REUTTER: Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709—1789). Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). Teil I: Textteil, 627 S., Notenbeisp.; Teil II: Systematisch-Thematisches Verzeichnis der Geistlichen Kompositionen Franz Xaver Richters, 535 S. (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle. Band 1.)

HELMUT SCHAFFRATH: Einhundert Chinesische Volkslieder. Eine Anthologie. Unter Mitarbeit von Zhang ZUOZHI, Huang YUNZHEN, Wang SEN, Han BAOQIANG, Jiang MINGDUN, Ulrich FRANZKE u.v.a. Bern-Berlin-Frankfurt a. M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). VI, 269 S., Notenbeisp. (Studien zur Volksliedforschung. Band 14.)

PETER SCHLEUNING: Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“. Ideologien-Entstehung-Analyse. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel: Bärenreiter-Verlag (1993). X, 271 S., Abb., Notenbeisp.

HANS SCHNEIDER: Makarius Falter (1762—1843) und sein Münchner Musikverlag (1796—1888). Erster Band: Der Verlag im Besitz der Familie (1796—1827). Verlagsgeschichte und Bibliographie. Tutzing: Hans Schneider 1993. 480 S.

SCHU-CHI-LEE: Die Musik in Daoistischen Zeremonien auf Taiwan. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). XI, 343 S., Notenbeisp., Abb. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 83.)

JÉRÔME SPYCKET: Nadia Boulanger. English translation by M. M. SHRIVER. Stuyvesant NY: Pendragon Press (1992). 176 S., Abb.

Strauß-Raritäten aus Rußland. Hrsg. von Thomas AIGNER. Tutzing: Hans Schneider (1992). 51 S. (Veröffentlichung des Wiener Instituts für Strauß-Forschung).

RICHARD TARUSKIN: Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue. Princeton: Princeton University Press (1993). XXXIV, 415 S., Notenbeisp.

MARIKO TERAMOTO/ARMIN BRINZING: Katalog der Musikdrucke des Johannes Petreius in Nürnberg. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1993). XVIII, 232 S. (Catalogus Musicus XIV.)

Unterhaltungsmusik aus Österreich. Max Schönherr in seinen Erinnerungen und Schriften. Hrsg. von Andrew LAMB. New York-San Francisco-Bern-Frankfurt a. M.-Berlin-Wien-Paris: Peter Lang (1992). XVII, 262 S., Abb. (Austrian Culture. Vol. 6.)

SUSAN YOUENS: Hugo Wolf. The Vocal Music. Princeton: Princeton University Press (1992). XIV, 384 S., Notenbeisp., Abb.

Mitteilungen

Wir gratulieren:

Professor Dr. Günter FLEISCHHAUER am 8. Juli 1993 zum 65. Geburtstag,

Professor Dr. Franz KRAUTWURST am 7. August 1993 zum 70. Geburtstag,

Professor Dr. Heinrich SIEVERS am 20. August 1993 zum 85. Geburtstag,

Frau Dr. Imogen FELLINGER am 9. September 1993 zum 65. Geburtstag.

*

Professor Dr. Jürg STENZL hat im Herbst 1992 seine Professur an der Universität Freiburg in der Schweiz aufgegeben und ist in Wien künstlerischer Direktor der Universal Edition geworden. Da für Ausländer eine Umhabilitation an eine österreichische Universität nicht möglich ist, habilitierte er sich ein zweites Mal für historische Musikwissenschaft an der Universität Wien mit seinem Buch *Italienische Musik 1922—1952. Faschismus, Resistenza, Republik*, Buren 1990.

Privatdozent Dr. Erik FISCHER hat den Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn angenommen.

Privatdozent Dr. Helmut LOOS hat den Ruf auf den Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Chemnitz-Zwickau angenommen. Er bleibt weiter Vorsitzender des Instituts für Deutsche Musik im Osten.

*

In der Zeit vom 16. bis 19. September 1993 findet in Marburg das 32. Internationale Heinrich-Schütz-Fest statt. In den Konzerten kommen Werke des 15. bis 20. Jahrhunderts zur Aufführung. Ein wissenschaftliches Symposium behandelt das Thema *Trauer- und Sterbemusiken*. Informationen: Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V., Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel.

Vom 23. bis zum 27. Oktober 1993 findet anlässlich des 100. Todestages Čajkovskijs im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen ein *Internationales Čajkovskij-Symposium* statt (Leitung: Prof. Dr. Thomas Kohlhase). Anfragen an: Tschaikowsky-Fest, Musikwissenschaftliches Institut, Schulberg 2, D-72070 Tübingen.

Das Jazz-Institut Darmstadt veranstaltet vom 28. bis 30./31. Oktober 1993 das 3. Darmstädter Jazzforum unter dem Thema *Jazz in Europa*. Bei den Vorträgen und Diskussionen geht es um drei Schwerpunktthemen: „Jazz in Europa“, „Jazz im be-

setzten Europa 1933—45“, „Jazz und europäische Folklore“. Informationen: Jazz-Institut Darmstadt, Kasinostraße 3, 64293 Darmstadt, Tel.: (061 51) 13 28 77, Fax: (061 51) 13 29 18.

Im Rahmen der Frankfurter Musikfesttage 1994 findet vom 8. bis 12. März anlässlich der 280. Wiederkehr des Geburtstages C. Ph. E. Bachs ein Symposium zum Thema *C. Ph. E. Bach — Musik für Europa* statt. Anmeldungen und Anfragen richten Sie bitte an die Konzerthalle „C. Ph. E. Bach“, Collegienstraße 7, 15230 Frankfurt (Oder).

Die 11. Konferenz der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB) findet vom 10. bis 16. Juli 1994 in Abony/Ungharn statt. Die Generalthemen lauten:

(1) „Von der klassischen Harmoniemusik zum Modernen Symphonischen Blasorchester — Spurlinien“, (2) „100 Jahre „Tarogató“ von Schunda“. Anmeldungen für Referate zum Hauptthema sowie zu freien Vorträgen und Forschungsberichten bis spätestens 15. Oktober 1993 an: Institut für Musikethnologie, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz — Österreich.

Die Robert-Schumann-Gesellschaft e. V. in Düsseldorf kündigt die Vorbereitung eines *Thematisch-Bibliographischen Werkverzeichnisses aller musikalischen Werke Robert Schumanns* an. Für das Werkverzeichnis und die Schumann-Gesamtausgabe werden ständig Informationen jeglicher Art über Musik-Autographie, eigenhändige Briefe und frühe Notendrucke gesucht und zusammengetragen, die auf Wunsch auch vertraulich behandelt werden. Hinweise erbitten: Frau Margit L. McCorcle, 3303-33 Chesterfield Place, North Vancouver, Canada V7M 3K4, oder Herr Prof. Dr. Akio Mayeda, Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V., Bilker Str. 4—6, D-40213 Düsseldorf.

Am 6.5.1993 gedachte das Musikwissenschaftliche Institut der Universität des Saarlandes mit einem akademischen Festakt seiner Gründung vor vierzig Jahren. Höhepunkt der Veranstaltung war die erste szenische Darbietung einer deutschen „Sing-Komödie“ von 1630 durch Studierende der Fachrichtung Musikwissenschaft und der Musikhochschule des Saarlandes.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Martin-Luther-Universität Halle feierte am 8.5.1993 seinen 80. Gründungstag.

Die Gesellschaft für Musikwissenschaft hat sich am 19. März 1993 aufgelöst. Der scheidende Präsident, Professor Dr. Klaus Mehner, empfahl den Mitgliedern die Mitarbeit in der Gesellschaft für Musikforschung.

Die Autoren der Beiträge

AXEL BEER, 1956 in Fulda geboren, studierte in Frankfurt/M. Musikwissenschaft, M. A. 1985, Dr. phil. 1987, seitdem wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Münster; zuletzt erschien von ihm: *Heinrich Joseph Wassermann (1791–1838). Lebensweg und Schaffen. Ein Blick in das Musikleben des frühen 19. Jahrhunderts*, Hamburg-Eisenach 1991

JENS ROSTECK, 1962 in Hameln geboren, studierte Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin, 1989 M. A.; 1990/91 Forschungsstipendiat der FU Berlin, 1993 Promotion (*Darius Milhauds experimenteller Beitrag zur französischen Literaturoper am Beispiel seiner Claudel-Vertonungen Christophe Colomb und L'Orestie d'Eschyle. Studien zu Entstehung, Ästhetik, Struktur und Rezeption*); Veröffentlichungen zu Milhaud, Schubert, Hugo Wolf; lebt in Paris.

THOMAS SEEDORF, 1960 in Bremerhaven geboren, studierte Schulmusik und Musikwissenschaft in Hannover, 1988 Promotion, seither Wissenschaftlicher Angestellter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg; zuletzt erschien von ihm *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1990 (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 2).

BERND SPONHEUER, 1948 in Herford/Westfalen geboren, studierte Musikwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität Kiel; 1973 M. A., 1976 Promotion, 1984 Habilitation in Kiel; 1977 Wiss. Assistent, seit 1990 Prof. in Kiel; zuletzt erschien von ihm: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel 1987.

HUBERT UNVERRICHT, 1927 in Liegnitz/Schlesien geboren, studierte historische und systematische Musikwissenschaft in Berlin, Promotion 1954; von 1956 bis 1962 Mitarbeiter am Joseph Haydn-Institut Köln, dann Wissenschaftlicher Assistent an der Universität Mainz; Habilitation 1967, 1980 o. Prof. an der Katholischen Universität Eichstätt, 1991 entpflichtet; Leiter der Fachkommission Musikgeschichte des J. G. Herder-Forschungsrats und dort Herausgeber von *Musik des Ostens*, Veröffentlichungsverzeichnis in der Festschrift Hubert Unverricht zum 65. Geburtstag (Tutzing 1992).

STEFAN WEISS, 1964 in Köln geboren, studierte dort Musikwissenschaft, M. A. 1992; 1987–1992 studentische Hilfskraft am Joseph Haydn-Institut, 1992 wissenschaftliche Hilfskraft am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln; arbeitet an einer Dissertation über die Musik Philipp Jarnachs.