

Kalkül und Sinnbild Eine Kurz-Geschichte des Kanons*

von Horst Weber, Essen

In der Entwicklung der Mehrstimmigkeit hat der Kanon — trotz seines Kairos um 1500 — selten eine bestimmende Rolle gespielt, vielmehr meist eine Randstellung eingenommen. Er markiert je nach satztechnischer Ausprägung entgegengesetzte Pole der Kunstmusik, entweder den Usus vervielfältigter Einstimmigkeit oder aber höchsten kontrapunktischen Kalkül. Diese Extreme des Kunstanpruchs verleihen dem Kanon in der Kunstmusik eine Aura des Besonderen, vor allem die Erschwerung des kontrapunktischen Kalküls verknüpft sich für den Hörer mit einer Sinnvermutung. Dieses Verhältnis von Kalkül und Sinn soll im folgenden anhand einiger Beispiele skizziert werden, die zwar nicht durchweg künstlerische Höhepunkte repräsentieren, aber einen historiographisch sinnvollen Zusammenhang bilden.

Guillaume de Machaut zählt zu den frühesten Komponisten, von denen Kanonkompositionen überliefert sind. Seine Ballade *Sans cuer/Dame, par vous/Amis, dolens* steht der Gattung der Motette insofern nahe, als jede der drei Stimmen einen eigenen Text hat. Musikalisch aber bilden die drei Stimmen keinen motettischen Satz, sondern einen Kanon. Jedoch besteht kein Illustrationsverhältnis zwischen Text und Musik wie in den kanonischen Caccia-Sätzen der zeitgleichen Trecento-Musik. Der Kanon verdeutlicht nicht den Inhalt, sondern nur das Verhältnis der Texte zueinander.

Während in der Motette die rhythmisch-melodische Differenzierung der Stimmen die Hierarchie ihrer Texte im Sinne des mehrfachen Schriftsinns verdeutlicht¹, bildet der Kanon in dieser Ballade die Zugehörigkeit der Texte zu einer Sinnebene ab. Der Dichter-Komponist Machaut erfindet, indem er die Form motettischer Mehrtextigkeit auf die Gattung der Chanson überträgt, zugleich die musikalische Form, die dem spezifischen Verhältnis dieser Texte angemessen ist.

Der kontrapunktische Kalkül, der diesem Kanon zugrunde liegt, erschließt sich nur in der Auflösung, die Gilbert Reaney — abweichend von den Gesamtausgaben Friedrich Ludwigs und Leo Schrades — vorgeschlagen hat. Reaney plädiert für einen Einsatzabstand von zwei Mensuren zwischen den drei Stimmen, von denen in den Handschriften nur eine notiert ist². Eine Analyse der Konstellation von imperfekten und perfekten Klängen liefert für Reaneys Auflösung nicht nur Argumente *ex negativo* — die Vermeidung bedenklicher Stimmfortschreitungen in den älteren Editionen —, sondern auch Gründe der Klangdisposition, die für seine Version sprechen (vgl. nachfolgende Tabelle).

* Um die Ausführungen zu Schönbergs *Mondfleck* erweiterte Fassung des Habilitationsvortrags vom 30. November 1992 vor dem Fachbereich 1 der Technischen Universität Berlin.

¹ Hans Heinrich Eggebrecht, *Machauts Motette Nr. 9*, in: *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Wilhelmshaven 1979, S. 56ff.

² Gilbert Reaney, *The Ballades, rondeaux and virelais of Guillaume de Machaut: melody, rhythm and form*, in: *AMI 27* (1955), S. 51 Ursula Günther, *Fourteenth Century music with texts revealing performance practice*, in: *Studies in the performance in late medieval music*, hrsg. von Stanley Boorman, Cambridge 1978, S. 263f.

MACHAUT
BALLADE NR. 17

ed. G. Reaney:

ed. Leo Schrade (~ Ludwig):

Takt	Anfangsklang			Anfangsklang	Takt	
1st. {	1	d'			1st 1	
	2	g		P	2st 2	
2st. {	3	d'		P	3st 3	
	4	g d'	P	P	4	
3st.	5	d			5	
	6	g d'	P		6	
	7	b d'	I	I	7	
	8	g d'	P	I	8	
1					1	
1	9	b d'	I	I	9	
	10	g d'	P	P	10	
	11	b d'	I	P	11 = 3	
	12	g d'	P	P	12 = 4	
	13 = 5	/ / /			13 = 5	
	14 = 6	/ / /	P		14 = 6	
	15 = 7	/ / /	I	I	15 = 7	
	16 = 8	/ / /	P	I	16 = 8	
2.					2.	
Takt-Nr					Takt-Nr	
17 (~13)	g b d'	I	I	g b	17 (~11)	
18 (~14)	g d'	P	P	g d'	18 (~12)	
19 (~15)	g b g'	I	P	g d' g'	19 (~13)	
20 (~16)	g d' g'	P	I	d' g'	20 (~14)	
21 (~17)	g e' g'	I	I	e' g'	21 (~15)	
22 (~18)	g d' g'	P	I	g e' g'	22 (~16)	
23 (~19)	g e' g'	I	I	g e' g'	23 (~17)	
24 (~20)	g d g	P	P	g d'	24 (~18)	
25 (~21)	g d' e'	I	P	g d'	25 (~19)	
26 (~22)	g d' g'	P	I	d' g'	26 (~20)	
27 (~23)	g b' d'	I	P	b' d' g'	27 (~21)	
28 (~24)	g d' g'	P	I	g b g'	28 (~22)	
2st. {	29 (~25)	b' d'	I	I	g b	2st 29 (~23)
	30 (~26)	g g	P		g	1st. 30 (~24)
1st. {	31 (~27)	b	I			
	32 (~28)	g	P			

P: Perfekt
I: Imperfekt

Die Konsequenz des Alternierens imperfekter und perfekter Klänge in Reaneys Auflösung ist gegenüber der willkürlichen Klangfolge bei Ludwig und Schrade so evident, daß sie kein Zufall sein kann. In Reaneys Version demonstriert die Ballade einen Kalkül, der für die Möglichkeiten gleichgerichteter kanonischer Imitation grundlegend ist: Da die nachfolgenden Stimmen die führende Stimme wiederholen und so die Zusammenklänge des Stückes herstellen, sind auch Wiederholungen von Zusammenklängen im Einsatzabstand möglich; das Rekurrenzverhältnis zwischen den Stimmen schafft einen Erwartungshorizont vom erklingenden Hier und Jetzt auf die Zukunft. Das spekulativ Neue an diesem kanonischen Satz Machauts besteht darin, daß die Vorhersehbarkeit nicht als Wiederkehr derselben Klangfolgen, sondern nur als regelmäßiger Wechsel perfekter und imperfekter Klänge angelegt ist. Das bedeutet einen Verlust an Sinnfälligkeit der Rekurrenz, aber einen Gewinn an Geltungsdauer. Der Klangwechsel wirft sich wie ein Gitternetz über die Zeit, ohne an eine bestimmte Gestalt gebunden zu sein. Und darin unterscheidet sich der Satz z. B. von fast allen Motetten Machauts, in denen der Erwartungshorizont durch die Wiederkehr melodischer und rhythmischer Modelle etabliert wird. Demgegenüber eignet dem Gitter aus perfekten und imperfekten Klängen ein höherer Grad der Abstraktion, und Machaut hat sich in dieser Ballade insofern am weitesten vorgewagt, auch weiter als in der durch Eggebrechts Analyse bekannten Motette Nr. 9³, als musikalische Zeit hier nicht mehr als Ausführungsdauer für eine musikalische Figur definiert ist, also als Dauer eines melodischen color oder einer rhythmischen talea, sondern daß Zeit von einem Gitter strukturiert wird, das von der individuellen Füllung mit musikalischer Figur unabhängig ist.

Dieses sich von der Rekurrenz spezifischer Gestalten ablösende Zeitbewußtsein hat Machaut etwas zu denken ermöglicht, was vorher so undenkbar war, nämlich einen musikalischen Verlauf, in dem dieselben Stimmen gleichzeitig vor- und rückwärts gehen. In Machauts dreistimmigem Rondeau *Ma fin est mon commencement* bilden

Palindrom III 20
 Palindrom II 40
 Palindrom I

Notenbeispiel 1

³ Eggebrecht, S. 74ff. Das Alternieren perfekter und imperfekter Klänge in dieser Motette ist eine Ausnahme für diese Gattung, begegnet aber z. B. auch im kanonischen *Lai de confort*; diese Klangtechnik scheint also eher den Gattungen monodischer Herkunft als eine Art vervielfältigter Einstimmigkeit anzugehören.

die beiden bewegteren Oberstimmen einen Krebskanon, die ruhigere untere dazu ein Palindrom — eine Stimme, die sich in sich selbst zurückwendet. Auch hier sind die resultierenden Stimmen in den Quellen nicht ausgeschrieben, sondern nur eine Oberstimme und die halbe Unterstimme notiert (vgl. Notenbeispiel 1, S. 357; Faksimile vgl. *New GroveD* 16, S. 167). Der Text gibt die Anweisung zu ihrer Ausführung.

Der Refrain „Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin“ bildet in der palindromartigen Stellung seiner Satzglieder die Auflösung des unvollständig notierten Contratenors ab, und der Refrain deutet durch seine Schriftrichtung an, daß die Oberstimme gleichzeitig auch im Krebs erklingen soll⁴.

Nun ist es zumindest auffällig, daß Machaut von dem Contratenor nur die Hälfte, die Oberstimme aber zur Gänze notiert hat. Ein Blick auf den resultierenden Tonsatz zeigt nämlich, daß die jeweils vertauschten Hälften der Oberstimmen auch ein Palindrom bilden; beide Oberstimmen hätten also ebenfalls nur zur Hälfte notiert werden können, für alle Stimmen hätte dann dieselbe Anweisung gegolten und die umständliche Prozedur, den Text auf dem Kopfe stehend zu schreiben, wäre nicht notwendig gewesen. Machauts Notation verweist mit dieser komplizierten Notationsweise jedoch auf den Kalkül, der jedem Krebskanon zugrunde liegt: Ein Krebskanon läßt sich in ein Palindrom umformen und umgekehrt; in einem mehrstimmigen Satz besteht zwischen beiden kein Unterschied der Satzstruktur, sondern nur der Notation. Ist der Refrain durch seine Wortstellung der Unterstimme, durch seine Schriftrichtung der Oberstimme zugeordnet, so trifft seine inhaltliche Aussage „Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin“ auf Oberstimmen und Unterstimme, auf Krebskanon und Palindrom gleichermaßen zu.

Die Mensuralnotation ermöglicht es, Tongestalten in eine andere als gerade Richtung zu versetzen. Von der alltäglichen Erfahrung der Zeit als einsinnig gerichteter, unumkehrbarer Dimension wird abstrahiert, Zeit als imaginärer Raum disponierbar.

Seit dem späten 14. Jahrhundert werden die Möglichkeiten kanonischer Vervielfältigung systematisch ausgelotet, etwa kanonische Nachahmungen in der Umkehrung, oder — durch Multiplikation oder Teilung der Notenwerte — Nachahmungen in Augmentation und Diminution erfunden (einer der frühesten Proportionskanons, *Le ray du soleil*, ist noch zu Machauts Lebzeiten in Italien entstanden⁵). Was diese Nachahmungsformen unter dem heutigen Begriff des Kanons zusammenschließt, ist nicht das erklingende Resultat, sondern die Tatsache, daß das Notenbild Verfahren der Abbildung unterworfen wird, die ähnlich denen der Geometrie sind: Verschiebung, Spiegelung an der Vertikalen oder Horizontalen, Stauchung und Dehnung. Diese automatisierten Abbildungsverfahren können als sprachliche Anweisung, eben als „Canon“ formuliert werden, ohne daß alle Stimmen notiert werden müßten. Mit der Gelehrsamkeit des Humanismus kommt der Brauch auf, diese Anweisungen in ein Rätsel zu kleiden, so daß der Interpret — je nach Ausgestaltung des Rätsels — Einsatzabstand, Einsatzintervall, Wertrelation, Bewegungsrichtung und Einsatzanzahl der an-

⁴ Vgl. Ursula Günther, *Die Mensuralnotation der Ars nova in Theorie und Praxis*, in: *AfMw* 19–20 (1962–63), S. 13ff.

⁵ Geneviève Thibault, *Enlèmes et devises des Visconti dans les œuvres musicales du Trecento*, in: *L'ars nova italiana del Trecento*, Certaldo 1969, S. 140ff.

deren Stimmen zu ermitteln hat — also jene fünf Kriterien, mit denen jede kanonische Abbildung eindeutig bestimmbar ist. Zugleich werden alle Kanonformen als Mittel der Textausdeutung verwendet, und das macht die Beschäftigung mit ihnen über den zugrunde liegenden Kalkül hinaus interessant. Denn sie haben die Möglichkeiten, eine partielle Übereinstimmung zwischen dem Textinhalt und dem Tonsatz zu konstruieren, vervielfältigt Prinzipiell ist zwischen zwei Arten zu unterscheiden, wie Text und Musik übereinstimmen können: Im einen Fall zielt ihre Analogie auf die Identität der Tongestalten, und diese ist beim normalen Kanon, in lateinischer Terminologie „fuga“, am deutlichsten; steht diese Identität im Vordergrund, so kann der Kanon das Eins-Sein oder Aus-Einem-Geworden-Sein darstellen, z. B. den Glauben an „den Einen Gott“⁶ oder an das „Incarnatus est de spiritu sancto ex Maria Virgine“⁷. Im anderen Fall, wenn die Identität der Gestalt schwieriger wenn überhaupt zu vergegenwärtigen ist, zielt die Analogie zwischen Text und Musik auf das Abbildungsverhältnis, das zwischen den Stimmen besteht. Diese nahezu unerschöpflichen Bedeutungsmöglichkeiten haben wohl nach der Epochenschwelle um 1600 wesentlich dazu beigetragen, daß das Interesse am Kanon bis in die Zeit Bachs wach blieb.

Dazu ein Beispiel, das ebenso einfach wie illustrativ ist. Michael Maier, Arzt Kaiser Rudolphs II. in Prag, publizierte 1617 in Oppenheim sein Emblembuch *Atalanta fugiens*. Der Titel verweist gleichermaßen auf die heiratsscheue Schöne der griechischen Mythologie wie auf die „fugae“, die das Buch enthält. Auf den Recto-Seiten sind Embleme mit den Bestandteilen Inscriptio, Pictura und Subscriptio dargestellt; auf der jeweils vorausgehenden Verso-Seite ist die Scriptio vom Lateinischen ins Deutsche übertragen, das Bild aber durch einen Kanon ersetzt. Die Kanons sind zum großen Teil nach der Komplexität der Abbildungsverhältnisse angeordnet. Gegen Ende findet sich ein Krebskanon, der große Ähnlichkeit mit dem von Machaut hat (vgl. Notenbeispiel 2, S. 360).

Wieder ein dreistimmiger Satz mit zwei Oberstimmen im Krebskanon und einer Unterstimme als Palindrom. Ein sogenannter ‚Einfluß‘ Machauts ist auszuschließen, wohl aber eine Tradition anzunehmen, deren Glieder nicht mehr zu rekonstruieren sind, die aber mit einer inneren Notwendigkeit des Tonsatzes selbst begründet werden kann. Denn wer einen dreistimmigen Krebskanon schreibt, wird die freie dritte Stimme — nach Machauts Kalkül fast zwangsläufig — dem Krebsgang als Palindrom angleichen — wenn er nicht überhaupt den Krebskanon einschließlich der freien Unterstimme von vornherein als Palindrom entwirft und dann erst die Stimmen ‚umstellt‘. Die gegenläufigen Stimmen, vor allem — aus der Gegenläufigkeit resultierend — der gleichzeitige Beginn und das notwendige Zusammentreffen in einem Ton, bilden die Vergleichsmomente, in denen der Krebskanon und der Flug der beiden Adler Jupiters partiell übereinstimmen⁸. Die Pictura wird in den bedeutungstragenden Momenten der Subscriptio nicht durch die retrograde Intervallidentität, sondern durch das Abbil-

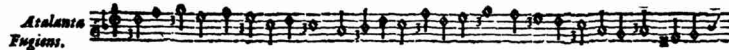
⁶ Z. B. Vincenzo Ruffos Kanon *Trinitas in Unitate*, in: *Capricci in musica a tre voci*, 1564; vgl. Dietrich Kämper, *Vincenzo Ruffos „Capricci“ und die Vorgeschichte des Musikalischen Kunstbuchs*, in: *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Kassel 1989 (= *Musikwissenschaftliche Arbeiten* 28), S. 107ff.

⁷ Z. B. im Credo der *Missa Ancilla Domini* von Guillaume Dufay.

⁸ Vgl. Text der Subscriptio in Notenbeispiel 2.

Zween Adler/ einer von Osten/ der ander von Westen
kommen zusammen.

Prima vox incipiat ab initio:

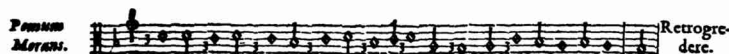


Jupiter è Del phis a qui las misisse ge mel las.
Pla gas asque du ci oc as o E ad Fer tur

Secunda à fine, & canat versus initium.



Fertur ad E o as occiduasque pla gas.
las mel ge misisse las qui a phis Del è Jupiter



Jupiter è Del phis a quilas mi sisse gemel las
Plagas occi duas que E o as ad Fer tur

Retrogre-
dere.

XLVI. Epigrammatis Latini versio Germanica.

D Er Jupiter von Delphis zween Adler hat aufgesendet/
Gegen Auffgang vnd Niedergang so fern die Erd sich endet/
Dieweil er das Mittel der Erden wolt wissen vnd verstehen/
Welch (wie man sagt) zugleich zu Delphis wider gesehen/
Es seynd aber zween Schein/dieser von Osten vnd der von Westen/
Welche zusammen kommen vnd in ein'n sich befesten.

EMBLE-

Notenbeispiel 2

Michael Meier. Atalanta fugiens. Oppenheim 1618. Faksimile Kassel: 1964: Bärenreiter.

EMBLEMA XLVI. *De secretis Naturæ.*
Aquilæ duæ, una ab ortu, altera ab occasu conveniunt



EPIGRAMMA XLVI.

Jupiter è DELPHIS aquilas misisse gemellas
Fertur ad Eoas Occiduasque plagas:
Dum medium explorare locum desiderat Orbis,
(Fama ut habet) Delphos hæc redièrè simul.
At illa lapides bini sunt, unus ab ortu,
Alter ab occasu, qui bene conveniunt.

Bb

APOLLINEM

dungsverhältnis zwischen den Stimmen repräsentiert, der Weg der Stimmen von einem gemeinsamen Tonort zu einem anderen und die Rückkehr zum Ausgangspunkt weisen den Tonsatz als ‚Sinn-Bild‘ jener Bewegung aus, die Jupiters Adler in ihrem Flug vollziehen.

Jupiters Adlern gleich weist Maiers *Atalanta fugiens* in der Geschichte des Kanons nach entgegengesetzten Seiten. Einerseits bildet das Buch einen — wenn auch künstlerisch bescheidenen — Nachklang der großen Tradition der frankoflämischen Vokalphonyphonie, indem es deren artifizielle Errungenschaften wie ein Kompendium in sich versammelt. Andererseits führt es deren Artifizialität aus dem engeren Wirkungskreis der Musik als Kunst heraus in einen Verwendungszusammenhang, in dem sie in ihrer Verweisungsfunktion aufgeht. Dies ist ein Symptom für die veränderte Stellung des Kanons im Zeitalter der Monodie. In dem Maße, in dem sich die funktionsharmonische Tonalität als zielgerichtete Disposition der Zusammenklänge etabliert, kommt die Grundlage abhanden, auf der bisher die Kanontechnik über die Zeit als gleichsam ungerichteten, offenen musikalischen Raum verfügen konnte — erst Johann Sebastian Bach hat sich in seinem Spätwerk mit dem Verhältnis funktionsharmonischer Tonalität

The image shows a musical score for a piece titled "Testis". It consists of two systems of music. The first system has three staves: a vocal line (soprano), a lute line (treble clef), and a figured bass line (bass clef). The lyrics are: "Er hat ge-sagt: Ich kann den Tempel Got-tes ab-bre- - chen und in drei-en". The second system also has three staves with the lyrics: "Ta-gen den-sel-ben bau - - en, den-sel-ben bau - en." and "drei-en Ta-gen den - sel-ben bau - - en." The figured bass line includes numbers and symbols such as 7, 4, 2, 5, #, 6, 6, 5, 6, 4, 2, 6, 6, 4, 4, 4, 6, 3, 4, 6, 7, 6, 5, 4, 2, 3, 6, 6, 6, 4, 5, 6, 5, 6, 7. There are also some annotations like "5" above the first measure and "8" above the first measure of the second system.

Notenbeispiel 3

tät und Kanontechnik intensiv auseinandergesetzt. In Italien, dem Stammland der Monodie, aber auch in weiten Teilen Europas wird das Komponieren von Kanons mehr und mehr ausgegrenzt aus der aktuellen Kunst: Entweder wird die Kanontechnik ins Reservat gelehrten Komponierens eingeschlossen (die zahlreichen Kanonlehren und Kunstbücher dokumentieren im 17. Jahrhundert dieses gelehrte Interesse) oder sie lebt im Bereich geselligen Musizierens auf einem kompositorisch anspruchslosen Niveau weiter als Gesellschaftskanon, wie er gerade um diese Zeit in Thomas Ravenscrofts *Pammelia* erstmals in einer großen Sammlung belegt ist. Zugleich wird der Kanon in gleichsinniger Richtung als Element der musikalischen Rhetorik verfügbar („fuga realis“, Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606), und zwar vorzugsweise zur Darstellung jedweder Art von Nachfolge-Verhältnis⁹. Bach verwendet sie in der Szene der beiden Zeugen aus der *Matthäus-Passion* in besonders kunstreicher Weise, in der die explizierten Aspekte ‚Gestaltidentität‘ und ‚Abbildungsverhältnis‘ eine tragende Rolle spielen (vgl. Notenbeispiel 3, S. 361).

Der Kanon zeigt im Sinne der „fuga“ ein Nachfolge-Verhältnis zwischen den beiden Zeugen an: Sie haben sich abgesprochen. Obendrein wechselt Bach den Einsatzabstand und korrigiert ihn später wieder, und jeder Musiker weiß, daß korrigierte Fehler erst recht auffallen. Damit ändert sich in dem Kanon zwar nicht die Abbildungsidentität, als ob der zweite Zeuge einen falschen Ton sänge, aber das Abbildungsverhältnis. Der Kanon ist bewußt falsch und darum eben doch richtig komponiert, weil er so anzeigt, daß das Zeugnis gegen Jesus falsch ist. Daß Bach *n i c h t* den Wechsel des Einsatzintervalls — wie noch Heinrich Schütz¹⁰ —, sondern den Wechsel des Einsatzabstandes als ‚Fehler‘ komponiert, bedarf der Interpretation. Denn der Wechsel des Einsatzabstandes verletzt eigentlich keine kontrapunktische Regel, er ist im Gegenteil ein altergebrachtes Mittel, die kanonische Imitation in Gang zu halten (so etwa in den *Bicinien* Orlando di Lassos). Bach komponiert den Wechsel des Einsatzabstandes erst als Verstoß, indem er ihn korrigiert. So verstößt Bachs Kanon gegen die regelmäßige Rekurrenz der Stimmen, gegen die Vorstellung einer regelmäßig pulsierenden Zeit, die vor aller Füllung mit Figur wirksam ist. Erst jetzt ist Machauts Idee eines Gitters, wenn auch in ganz neuer Weise, nämlich als Takt, im Zeitbewußtsein der Komponisten präsent.

Mit der Ablösung des kontrapunktischen Komponierens durch das motivische wachsen dem Kanon trotz seiner Randstellung neue Funktionen zu. Im Kontext motivisch-thematischer Prozesse kann ein Kanon entweder zu einem Ort der Ruhe werden — als eine Satzstruktur nämlich, in der motivische Entwicklung stillgestellt ist —, oder der Kanon bildet, wenn er gleichsam als kontrapunktische Intarsie in motivisch-thematische Prozesse integriert ist, ein Moment außergewöhnlicher Verdichtung, in dem ein thematisches Gebilde in Engführung erscheint, statt in seine Motive aufgesprengt zu werden. Mit den Polen Ruhe und Verdichtung verlagert

⁹ Vgl. z. B. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, S. B 145: „servit quoque actionibus successivis exprimentis“

¹⁰ Bernhard Dopheide, *Zur Darstellung des Diabolischen in der Musik*, in: *Musik und Unterricht* 2 (1991), S. 41ff.

sich die Bedeutung des Kanons von der rhetorischen Bildfunktion auf die innere Dynamik der Musik.

Für Johannes Brahms, der sich im Zuge des Historismus älterer Satztechniken vergewisserte, war die Auseinandersetzung mit dem Kanon von herausragender Bedeutung. Im Kanon vermittelten sich Brahms zwei Ideen, denen er sich verpflichtet fühlte und die sich doch in seiner geschichtlichen Situation voneinander fortzubewegen schienen, nämlich die Unversehrtheit der Melodie und die Intensivierung thematischen Komponierens nach Beethoven.

Im Kontext thematischen Komponierens kann ein Kanon selbst schon eine Verdichtung vorangegangener thematischer Vorgänge darstellen oder eine Verdichtung in sich selbst herstellen, indem das Abbildungsverhältnis ‚Einsatzabstand‘ verkleinert wird. Brahms hat dieses Mittel häufig verwendet¹¹. Im ersten Satz der *Violinsonate A-dur*

Notenbeispiel 4 (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden mit freundlicher Genehmigung)

¹¹ Horst Weber, *Melancholia. Versuch über Brahms' Vierte*, in: *Tradition und Neue Musik, Festschrift Rudolf Stephan*, Laaber 1992, S. 286ff.

jedoch begegnet eine Vergrößerung des Einsatzabstandes: Zunächst verdichtet sich zwar in der Durchführung der kontrapunktische Satz durch Engführung des Themenkopfes, dann aber wird der erneut einsetzende Epiloggedanke zweimal als Kanon gesetzt, zuerst mit dem Einsatzabstand eines Viertels, dann — bei gleichzeitigem Stimmtausch — mit dem Einsatzabstand von zwei Vierteln.

Der harmonische Kalkül, der gleichzeitig Stimmtausch und Veränderung des Einsatzabstandes ermöglicht, besteht in einer Sequenz, die in eine Vorhaltskette von Dissonanzen gekleidet ist und durch Verschiebung einer Stimme zu einer Folge von Konsonanzen verwandelt werden kann.

Die hier gewählte Vergrößerung des Einsatzabstandes anstelle der häufigeren Verkleinerung wirkt als Entflechtung und — zusammen mit der Umwandlung der Dissonanzen in Konsonanzen sowie der tieferen Oktavlage im doppelten Kontrapunkt — als Entspannung. Durch diese Variation des Einsatzabstandes vollzieht sich in dem Kanon der Umschlag von der Steigerung der Polyphonie im ersten Teil der Durchführung zur entspannteren Fortsetzung im zweiten, in dem der Epiloggedanke seine Marcato-Charakteristik verloren hat und ohne Bruch den Charakter des „Amabile“ wiedergewinnen kann, noch ehe die Reprise einsetzt. Der Kanon mit seiner Variation des Abbildungsverhältnisses hat eine dramaturgische Funktion im Dienste einer individuellen Ausgestaltung der Sonatensatzform, in der sich der Komponist vom Prinzip der Finalspannung gelöst und Freiheit über die Verknüpfung von Formfunktion und Themencharakter gewonnen hat. Mit solchen Variationen der Abbildungsverhältnisse hat Brahms den Kanon in das Komponieren thematischer Prozesse integriert und damit wesentliche Momente kanonischen Komponierens in der Wiener Schule vorgedacht.

Auf dem Weg in die Atonalität hat Arnold Schönberg unter einem unwiderstehlichen Ausdruckszwang das harmonische und thematische Beziehungsgeflecht seiner Musik intensiviert und in den athematischen Kompositionen — etwa der *Erwartung* — einen gleichsam entropischen Zustand nicht nur von ‚Harmonik‘, sondern auch von ‚Figur‘ erreicht. Der Melodramenzyklus *Pierrot lunaire* markiert dann insofern eine neue Phase, als das groteske Sujet thematisches Komponieren samt seinen Genres, Formen und Satztechniken, allerdings in ironischer Brechung, wieder heraufruft. Nr. 18, *Der Mondfleck*, ist — in ironischer Reflexion traditionellen Handwerks — die reinste Hexenküche des Kontrapunkts, in der alle angesprochenen kanonischen Abbildungsverhältnisse kombiniert werden: Der Duodezimakanon zwischen Piccoloflöte und Klarinette bewirkt, daß die Imitation in dieser weiten und hohen Lage — vom Tempo zu schweigen — hörend kaum mehr auszumachen ist, und eben dies ist Schönbergs ironische Distanz zum Handwerk: Die kanonische tour de force kann und soll nicht durchgehört werden; denn auch die beiden Streicherstimmen sind kanonisch geführt, und in der Klavierstimme werden beide Bläserstimmen in Augmentation imitiert. Bläser- und Streicherstimmen verlaufen ab der Mitte des 10. Taktes rückwärts, bilden also — wie bei Machaut — ein Palindrom, und innerhalb der Bläserstimmen wechseln zusätzlich — wie bei Bach und Brahms — die Abstände der kanonischen Einsätze. Einzig die Rezitationsstimme ist frei.

Diese Konstellation kanonischer Imitationen hat Bedeutung 1.) für das „Verhältnis zum Text“, 2.) für den komponierten Zeitverlauf und 3.) für den historischen Status dieser Satztechnik.

1. Die geläufige Interpretation des Krebskanons als Sinnbild des Spiegels, mit dessen Hilfe Pierrot seinen Rücken betrachtet, ist m. E. zu äußerlich auf die Metapher des Textes bezogen¹². Obendrein ist im Text von keinem Spiegel die Rede und die Bezeichnung „Spiegelkanon“ terminologisch auf den Umkehrungskanon festgelegt — gerade er kommt aber in diesem Stück nicht vor (er wurde schon in Nr. 17 abgehandelt). Die Allgegenwart der Kanonthematik versinnbildlicht die Omnipräsenz des Mondflecks quasi als einer Obsession — „wischt und wischt, doch bringt ihn nicht herunter“, und die Vergeblichkeit dieses Tuns ist in die Komposition eingesenkt als der unmögliche Versuch, einen Kanon mit Einsatzabstand gleichzeitig als Krebskanon zu komponieren, weil immer ein Stück in der Größe des Einsatzabstandes als Rest bleibt, der nicht beantwortet werden kann.

Beginnen beide Stimmen gleichzeitig — wie bei Machaut —, ist Krebsgängigkeit ohne weiteres möglich. Setzen aber beide Stimmen nacheinander ein, dann ist der Komponist in der Nähe der Spiegelachse vor die Alternative gestellt, entweder der kanonischen Imitation oder dem krebsgängigen Verlauf zu folgen. Dieses Dilemma birgt in sich den konstruktiven Keim für die satztechnische Ausgestaltung des *Mondflecks*. In den Streicherstimmen löst Schönberg das Problem, indem er die Ränder um die Spiegelachse, Takt 9 und 11, in sich palindromartig gestaltet¹³. In den Bläserstimmen hingegen verkürzt er die Einsatzabstände von vier Achteln über zwei bis zu einem Achtel, bei dem dann die kanonische Beantwortung abbricht. Diese Verkürzungen jedoch sind nur möglich, wenn vor ihnen die kanonische Imitation ebenfalls aussetzt. Es entsteht also ein Satz mit mehreren Kanoneinsätzen, denen jeweils eine freie Partie vorausgehen muß. Ein Modell für diese Setzweise findet sich in den kanonischen *Inventionen* Nr. 2 und 8 von Bach¹⁴.

2. Für den Zeitverlauf bedeutet die Verkürzung des Einsatzabstandes in den Bläsern eine Verdichtung, die sich zwar mit dem krebsgängigen Verlauf der Stimmen wieder in eine entsprechende Entflechtung zurückverwandelt, in der augmentierten Klavierstimme aber als Verdichtung bis zum Schluß erhalten bleibt. Schönberg komponiert auf diese Weise zwei unterschiedliche Zeitverläufe, einen Zeitkreis, in dem die Einsatzdichte an ihren Ausgangspunkt zurückkehrt, und einen Zeitpfeil, in dem die Ein-

¹² Z. B. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Zürich 1974, S. 183.

¹³ Siehe dazu in diesem Heft die Studie von Claus Raab, *Der Fleck im »Mondfleck«*, S. 411 ff.

¹⁴ Reinhold Brinkmann hat in seinem Aufsatz *Was uns die Quellen erzählen*, in: *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus*, hrsg. von Hermann Danuser u. a., Laaber 1988, mitgeteilt, daß Schönberg in seinem Handexemplar des Buches *Arnold Schönberg* von Egon Wellesz (Leipzig 1921) die Bezeichnung „Doppelkanon“ für den Satz aus Bläser- und Streicherstimmen getilgt und durch die Bezeichnungen „Fuge“ für den Bläsersatz, „Canon“ für den Streichersatz ersetzt hat (S. 693). Indes bin ich geneigt, dies — einmal mehr — für einen Akt vorauseilender Apologie des vielbefehdeten Meisters zu halten; denn um eine Fuge handelt es sich genausowenig wie um einen Kanon, fehlt doch nicht nur das Kontrasubjekt, sondern auch jede Entfaltung des Tonraums durch Einsätze des Subjekts auf anderen Stufen — die Korrektur des Einsatzintervalls zu einer Doppeloktav in Takt 9 hat ihren Grund in der — vorrangig intendierten — Verkürzung des Einsatzabstands zu einem Achtel, da im Einsatzintervall der Duodezime Oktaven entstünden (zum Oktavproblem siehe auch unten).

satzdichte kontinuierlich fortschreitet¹⁵. Deren Überlagerung hebt das Ebenmaß des Taktes auf, das Bach durch Korrektur in sein Recht gesetzt hatte, und dies trägt wesentlich zum hektischen Verlauf des Stückes bei.

3. Ist die Kombination von „fuga“ und Krebskanon letztlich unmöglich, so verursacht die Kombination von Krebs und Augmentation ein Dilemma zwischen der Stimmigkeit des Tonsatzes und dem Charakter des Stückes. Schönberg interpretiert den Text u. a. durch eine immer hektischere Gangart der Musik. In den Bläserstimmen vergrößern sich aber durch den retrograden Verlauf die Einsatzabstände im zweiten

The diagram consists of three parts illustrating musical techniques:

- MACHAUT:** Shows a palindromic structure with three staves (1, 2, 3) and a central vertical axis labeled 'Achse'. The lines for staves 2 and 3 are mirrored across the axis.
- SCHÖNBERG (Krebs):** Shows three staves for Bläser (4), Streicher (6), and Klavier (8). The top staff has segments A, B, B, A. The middle staff has A', B', B', A'. The bottom staff has A, B. Dashed lines indicate retrograde imitation between the top and middle staves.
- SCHÖNBERG (Augmentation):** Shows two staves for Bläser (4) and Klavier (8). The top staff has segments 4, 4, 2, 1, 2, 4, 4. The bottom staff has 8, 8, 4, 2. Dashed lines indicate the relationship between the two staves.

Legend: — kanonische freie Phasen der Imitation in den Bläserstimmen

Notenbeispiel 5a

¹⁵ Vgl. Günther Dux, *Die Zeit in der Geschichte. Ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit*, Frankfurt am Main 1989.

The image displays a musical score for four instruments: Piccolo (Pic.), Clarinet in B-flat (KL. (B)), Flute (Fl.), and Violin (Vcl.). The score is organized into four systems, each with a corresponding instrument line. The Piccolo part is written in a high register, often using ledger lines. The Clarinet and Flute parts feature complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp*, *cresc.*, and *dim.*. The Violin part provides a melodic and harmonic accompaniment. The score includes various musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings. There are also some editorial markings, such as a box containing the number '4' and another containing '2', which likely refer to specific measures or sections. The overall layout is clean and professional, typical of a published musical score.

Notenbeispiel 5b (Universal Edition, Wien mit freundlicher Genehmigung)

I

Klar. 1 3 2 3 4 3 ↓ 3 quasi kadenzierend

Klv. 1 2 3 4 5 6 7 8 ↑ ↑ "Plötzlich stört ihn was"

g^{mo} g g

II

Klar. 5 6 7 8

Klv. 9 10 11 12 13 14 15

g g g

g: „wischt und wischt“

III **IV**

Klar. 8 Forts. 9 10 3

Klv. 15 Forts. 16 17 18 19 g

g g

Notenbeispiel 6a

I

Picc. *quasi kadenzierend*

Klv. *g g^m ?*

II

Picc.

Klv. *g g ? g^m g*

III

Picc.

Klv. *g g^m g g g*

IV

Notenbeispiel 6b
 A. Schönberg,
Pierrot lunaire Nr. 18,
 Augmentation
 Piccoloflöte — Klavier
 (g = gestische Abweichungen)

Teil, und diese Vergrößerung wirkt, wie bei Brahms gezeigt, entspannend. Die kontinuierliche Verkürzung der Einsatzabstände in der Klavierstimme reicht als gegenläufiger Prozeß nicht aus, da das Grundtempo des Augmentationskanons zu langsam ist. Schönberg fängt dieses Defizit durch zusätzliche Maßnahmen auf: Er ersetzt an einigen Stellen, und je später um so häufiger, das langsamere Imitationstempo durch das schnellere originale und ergänzt zunehmend freie Einsätze, die den hektischen Gestus der Musik forcieren¹⁶. Weitere Abweichungen von den Bläserstimmen in den augmentierten Klavierstimmen zeugen ferner von einer Empfindlichkeit gegenüber resultierenden Oktavklängen, wie sie dann später im dodekaphonen Satz zur Regel wird.

In dem souveränen, gleichsam augenzwinkernden Verzicht auf die Stimmigkeit der Imitation kündigt sich ein Denken in Tonqualitäten an, das von der Identität des Rhythmus und der Oktavlage zu abstrahieren beginnt und das Schönberg später zur Zwölftontechnik systematisieren wird. Die Kanontechnik mit ihrer Unterscheidung von Gestalt- und Abbildungsidentität wird für Komponisten des 20. Jahrhunderts das wichtigste Vor- und Durchgangsstadium auf dem Weg zur Dodekaphonie — dies ist bei Schönberg selbst nicht anders als später bei Anton Webern, Luigi Dallapiccola, Luigi Nono oder Igor Stravinsky¹⁷.

Was verbindet nun die erörterten Beispiele zu einer Geschichte? Erstens nicht nur der Sachverhalt, daß es sich in allen Fällen um Kanons handelt, sondern darüber hinaus, daß durchgängig der Einsatzabstand als Regulativ im Zentrum der Betrachtung stand: als Bedingung der Rekurrenzbildung, als Mittel der sinnbildlichen Darstellung einer Bewegung, als Figur der musikalischen Rhetorik und als Steuerung der thematischen Dichte. Zweitens machten die Beispiele zwei Arten von Identität plausibel: Gestaltidentität und Abbildungsidentität, die je nach historischem Ort unterschiedliche Möglichkeiten des Textbezugs wahrnehmen. Drittens — und dies ist zugleich eine Antwort auf die Frage, inwiefern eine Geschichte des Kanons auch eine Teilgeschichte der Musik ist — prägt sich in den Beispielen ein historischer Wandel der musikalischen Zeit aus, beginnend mit der Abstraktion vom einsinnig gerichteten Zeitverlauf über die geometrische Verräumlichung zur Dynamisierung der musikalischen Zeit seit dem 18. Jahrhundert und schließlich zum Ansatz einer mehrdimensionalen Zeit bei Schönberg. Und viertens bildet der Kanon einen jener roten Fäden durch die Musikgeschichte, die im Material der Musik selbst gelegen sind; als kompositorische Bewältigung eines Automatismus bildet der Kanon zusammen mit dem Palindrom einen historischen Komplex der Satztechnik, der — in Abwandlung eines Schönbergschen Titels — ‚Das Komponieren mit identischen Stimmen‘ heißen könnte; in einer Problemgeschichte des Komponierens macht er Tradition ohne Rückgriff auf eine problematische Einflußhistoriographie beschreibbar.

¹⁶ Im letzten Takt wird eine der kanonischen Stimmen im Klavier sogar über die Werte der Bläserstimme hinaus im Sinne von Diminution zu Zweiunddreißigsteln beschleunigt.

¹⁷ Horst Weber, *Tradition in der italienischen Avantgarde*, in: *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrig Wiesmann, Wien 1986 (= *Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft* 2), S. 94ff.; ders., *Stravinskys Machaut-Rezeption*, in: *Bach, Händel, Schütz — Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, hrsg. von Dietrich Berke und Dorothee Hanemann, Kassel 1987, Bd. 2, S. 317ff.

Formeln und Kombinationen — Empfindungen und Individualisierungen Zum Kopfsatz des Quartetts *a*-moll (Wq93, H537) von C. P. E. Bach

von Klaus G. Werner, Cloppenburg

Die folgende Analyse entstand als Vorstudie für eine Untersuchung, in der Formprobleme der späten Instrumentalmusik von Carl Philipp Emanuel Bach diskutiert werden sollen. Insbesondere soll der Frage nachgegangen werden, welchen Einfluß das barock-konzertante Ritornellprinzip auf Bachs Kompositionsweise nichtkonzertanter Musik hat.

Ausgewählt wurde der erste Satz des *Quartetts in a-moll* (Wq 93, H 537) aus Bachs Todesjahr 1788. Die Gruppe der drei späten Quartette Wq 93—95, H 537—539 wurde offenbar aus eigenem Antrieb komponiert und dürfte den reifsten Stand der Bachschen Kompositionstechnik repräsentieren. Es kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß Bach dem Diktum der Zeit entsprechend das Quartett als einen der höchsten Prüfsteine für Komponisten ansah¹. Falls es (entgegen anderslautender Meinungen²) eine kontinuierliche Fortentwicklung bei Bach geben sollte, müßten diese Quartette ein Ziel markieren, dessen Kenntnis es erleichtern dürfte, Stationen einer solchen Entwicklung an älteren Werken zu belegen.

Theoretische Vorüberlegungen

Für eine angemessene Bewertung der komplexen Strukturen in vielen Werken Bachs fehlen bislang exakte theoretische Grundlagen. Dies mag nicht zuletzt an der begrenzten Aussagefähigkeit des musikalischen Schrifttums im 18. Jahrhundert liegen³. Auch bei Philipp Emanuel Bach selbst sind — wie an anderer Stelle nachzuweisen sein wird — kaum mehr als Andeutungen zu erfahren.

Das Spannungsfeld zwischen Alt und Neu, in dem Bach sich befand und dessen er sich augenscheinlich auch bewußt wurde (soweit dies ohne historische Distanz möglich sein kann), manifestierte sich anscheinend in seiner Restbindung an das Con-

¹ Man beachte in diesem Zusammenhang nur, wie schon Bachs älterer Berliner Kollege Quantz über das „Quatuor“ schreibt. (Vgl. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, Reprint Kassel 1983, S. 302.)

² Vgl. Arnold Scherings Urteil über Bachs Gesamtwerk (Arnold Schering, *Carl Philipp Emanuel Bach und das „redende Prinzip“ in der Musik*, in: *JbP* 45, 1938, S. 13).

³ Für den Bereich der Sonatenform macht Fred Ritzel eine Aussage, die gemeinhin auf alle Instrumentalgattungen der Zeit angewendet werden kann: „Mit den Ergebnissen der sich ständig verfeinernden Untersuchung unmittelbar musikalischer Ereignisse hielt die rhetorisch und ästhetisch orientierte Theorie nicht Schritt; es gelang ihr nicht, aus den Bereichen musikfremder Maßsysteme eine sinnvolle Verbindung zum konkreten musikalischen Geschehen herzustellen und analytisch brauchbare Formkonzeptionen zu erstellen.“ (Fred Ritzel, *Die Entwicklung der »Sonatenform«; im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1974, S. 259).

tinuoprinzip und die Figurenlehre einerseits und in der Auseinandersetzung mit den Formen der ‚Klassik‘ (Sonate und Rondo) andererseits. Zum Verhältnis der Bachschen Musik zum Basso continuo sagt Stefan Kunze: „Carl Philipp Emanuel machte die prinzipielle Unvereinbarkeit von Generalbaßsatz und neuer Bauweise, die auf Kleingliedrigkeit und auf metrischer Überschaubarkeit beruhte, zum bewegenden Moment seiner Musik“⁴. Ähnliches läßt sich zum Bereich der Figurenlehre aussagen. Der Versuch, Ausdruck und Affekt lehrhaft zu objektivieren, widersprach dem künstlerischen Drang nach Individualismus in der Zeit der Aufklärung. Und doch kann man den Eindruck gewinnen, Bach mache gerade diese Diskrepanz für seine Musik fruchtbar. Eine der spätesten überlieferten Figurenlehren, diejenige von Johann Nikolaus Forkel⁵, dürfte in unmittelbarer Nähe, vielleicht im Dialog mit Bach entstanden sein. Und genau dieser Figurenlehre bescheinigt Dietrich Bartels: „Im Vordergrund steht der aus dem Zeitgeist der Aufklärung erwachsende natürliche Ausdruck individueller Empfindungen, nicht mehr die Schematisierung allgemeingültiger Formeln“⁶.

Die Formprobleme gestalten sich bei Bach deshalb so immens, weil er zwar offenbar mit der Sonatenform und dem Rondo experimentierte, diese aber nicht als derart bindend für seine Ecksätze ansah, wie dies bei den Mannheimern und Wienern immer deutlicher zutage trat. Hingegen findet sich in neueren Untersuchungen von Bachs später Sinfonik zuweilen der Begriff des Ritornells als möglicher Ansatz, die großformale Anlage der Kopfsätze sinnvoller zu beschreiben⁷. Die Ritornellform war an und für sich eng mit dem konzertanten Prinzip verbunden und in den Instrumentalkonzerten in einer Art Vermischung mit der Sonatenform noch weit über die Barockzeit hinaus zumindest rudimentär präsent. Nun lassen sich nicht nur aus ersten vagen Analyseergebnissen, sondern auch aus der theoretischen und ästhetischen Diskussion des späten 18. Jahrhunderts Argumente dafür finden, daß Bach eine ritornellartige Konzeption in seine nichtkonzertante Instrumentalmusik hineingenommen haben könnte:

Arnold Schering hat das Wort vom „redenden Prinzip“ neu ins Bewußtsein gebracht⁸, einen Begriff, der auf der ästhetischen Vorstellung von der „musikalischen Rede“ oder der „musikalischen Rhetorik“ in der Bach-Zeit fußt⁹. Diese musikästhetische Diskussion der norddeutschen Aufklärung steht in unmittelbarem Zusammenhang mit den oben erwähnten Bemühungen Forkels, die alte barocke Figurenlehre zeitgemäß zu übertragen. Hält man sich zudem vor Augen, daß eben die musikalischen Figuren auf rhetorischen Vorbildern aufbauen, so wird deutlich, daß jenes

⁴ Stefan Kunze, *Carl Philipp Emanuel Bach — Zeit und Werk*, in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musik- kultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Göttingen 1990, S. 30.

⁵ Vgl. Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788, Repr. Graz 1967, Bd. 1, S. 49ff

⁶ Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, S. 63.

⁷ Vgl. Jan LaRue, Artikel *Symphonie*, in: *MGG* 12, Sp. 1830; David Schulenberg, *The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor 1986, S. 121; Wolfgang Gersthofer, „Große Mannigfaltigkeit und Neuheit in den Formen und Ausweichungen.“ *Zu den Eröffnungssätzen von Carl Philipp Emanuel Bachs sechs Streichersinfonien Wq 182 (H 657–662)*, in: *Bach und die europäische Musikkultur*, S. 293; Klaus G. Werner, „ das größte in der Art, was ich gemacht habe.“ *Gedanken zu den Kopfsätzen der Orchestersinfonien von C.P.E. Bach*, in: *AfMw* 48 (1991), S. 225.

⁸ Schering, S. 13.

⁹ welche ihrerseits auf Matthesons Terminologie von der Musik als „Klang-Rede“ zurückweist (vgl. Johann Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, Repr. Kassel 1954, S. 187).

„redende Prinzip“ für das Verständnis von Bachs Musik nicht bedeutungslos sein kann und von Schering somit zu Recht wieder in den Blickpunkt gerückt wurde.

Nun gehört aber gerade das Konzert zu den instrumentalen Gattungen, in denen sich das „redende Prinzip“ in einer spezifischen Form, einer Art ‚Dialog‘ (zwischen Solo und Tutti), ausprägt. Heinrich Christoph Koch forderte von einem „gut gearbeiteten Concert“, daß man „eine leidenschaftliche Unterhaltung des Concertspielers mit dem ihn begleitenden Orchester“ finde¹⁰. Und etwas weiter heißt es: „Man bilde sich diesen Gedanken weiter aus, und höre dann die mehresten Concerte von C.P.E. BACH, die diesem Ideale so ganz entsprechen“¹¹. Es unterliegt keinem Zweifel, daß eben diese Konzerte Bachs der Ritornellform verpflichtet sind, wie auch Kochs eigene Kompositionsanleitung des Konzertes das Ritornellprinzip zugrunde legt. Was liegt näher, als den Schluß zu wagen, daß auch nichtkonzertante Instrumentalmusik, wenn sie denn dem „redenden“ und in diesem Zusammenhang speziell dem ‚dialogischen Prinzip‘ zugeneigt ist, in der Ritornellform aufgebaut sein könnte?

Die vorliegende Analyse muß sich darauf beschränken, vor diesem noch unzulänglichen theoretischen Hintergrund kompositorische Sachverhalte, die aus dem Notentext ersichtlich sind, zusammenzutragen und mit aller Vorsicht zu interpretieren. Dennoch wird an diesen Versuch die Hoffnung geknüpft, daß ihm exemplarische Bedeutung insofern zukommt, als sich die These vom Einfluß des Ritornellprinzips verifizieren läßt und sich Kriterien für ein analytisches Vorgehen zumindest in bezug auf die Kopfsätze der späten Instrumentalmusik Bachs ableiten lassen.

Zur Grundgestalt des Satzes

Die Auffassung von Ernst Fritz Schmid, der im Kopfsatz des *a-moll-Quartetts* eine Rondoform zu erkennen glaubte¹², hat erstmals Friedhelm Krummacher, gestützt auf repräsentative analytische Belege, in Zweifel gezogen¹³. Krummacher warnt resümierend vor „Vorgriffen auf klassische Formen“, die „nicht nur anachronistisch wirken, sondern ebenso den eigenen Ansatz der Musik verdecken“. Rondo und auch Sonate (bezogen auf das *D-dur-Quartett* Wq 94, H 538) seien Formverläufe, „die für ihn [Bach] selbst noch flexibel zur Disposition standen“¹⁴.

Schmid's Postulat einer Rondoform mit sieben Refrainanteilen¹⁵ ist in einigen Überlegungen durchaus plausibel, wirkt aber im Gesamtablauf des Satzes nicht besonders überzeugend, da nach seiner Einteilung die formalen Proportionen, die Verhältnisse von Refrain- zu Couplet-Teilen, recht unausgewogen wären und einige ‚Couplets‘

¹⁰ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Bd. 3, Leipzig 1793 (Nachdruck Hildesheim 1969), S. 332.

¹¹ Ebda.

¹² Vgl. Ernst Fritz Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 140ff.

¹³ Vgl. Friedhelm Krummacher, *Kontinuität im Experiment: Die späten Quartette von Carl Philipp Emanuel Bach*, in: *Bach und die europäische Musikkultur*, S. 245ff.

¹⁴ Alle Zitate ebda., S. 266.

¹⁵ Schmid, S. 146.

mangels originärer Substanz den Namen nicht verdienten. Bei näherem Hinsehen bietet sich eher eine vierteilige Gliederung des Satzes an, die sich später am Detail bestätigen läßt:

Teil 1: Takt 1—30

Teil 2: Takt 31—76

Teil 3: Takt 77—124

Teil 4: Takt 125 bis Satzende

In einem ersten Überblick mag diese Einteilung dadurch gerechtfertigt sein, daß jeder dieser Teile in sich abgerundet erscheint, indem er in der Grundtonart (Teil 3 in der parallelen Durtonart) anhebt und mit einer Kadenz abschließt, die eine deutliche Zäsur impliziert. Zugleich eröffnet jeder Teil mit der gleichen achttaktigen Periode, die noch detaillierter untersucht wird. Daß diese Periode nicht als Rondo-Refrain, sondern als das für diesen Satz spezifische Ritornell interpretiert werden soll, sei an dieser Stelle als eine These vorweggenommen, die noch einer sorgfältigen analytischen Differenzierung bedarf.

Nicht weiter nachgegangen werden soll — zumindest in dieser vorläufigen analytischen Betrachtung — dem Begriff des „Quartetts“, der nach Friedhelm Krummachers Einschätzung wohl eher „auf die Zahl obligater Stimmen und nicht auf die der mitwirkenden Instrumente zielt“¹⁶.

Die musikalische Substanz

Die ersten acht Takte des Quartetts lassen die abgeschlossene Form einer Periode erkennen (Notenbeispiel 1). Das musikalische Material ist im wesentlichen im viertaktigen Vordersatz vorgebildet und stärker rhythmisch als diastematisch zu definieren. Es besteht aus vier Varianten punktierter Rhythmen, die sich auf zwei Grund-schemata reduzieren lassen (Notenbeispiel 2). Denn Figur¹⁷ d stellt nichts weiter dar als die Verkürzung von Figur a. Versteht man zudem Takt 3 als durchbrochene Arbeit zwischen Oberstimmen und Baß, so lassen sich die Figuren b und c rhythmisch aufeinander beziehen. Intervallische Strukturen verhindern allerdings ein völliges Aufgehen.

Die Aufteilung in 1 + 1 + 2 Takte könnte schematischer kaum sein. Die Oberstimmen beginnen, in Terzparallelen geführt, mit einer als Motiv A zu extrahierenden Phrase, deren Substanz aus einem Sekundfall von der ersten auf die zweite Zählzeit besteht, wobei die erste Zählzeit in sich nach Figur a rhythmisiert ist. Das Verfahren wird in Takt 2, um eine Sekunde nach oben sequenziert, wiederholt¹⁸. Der Baß verharret orgelpunktartig auf dem Grundton, fällt jedoch in eine 'Off-beat'-ähnliche

¹⁶ F. Krummacher, S. 249.

¹⁷ Der Begriff ‚Figur‘ steht hier für eine musikalische Phrase oder Floskel ohne Beziehung zur Figurenlehre.

¹⁸ Es mag am Rande und ohne weitere Kommentierung erwähnt sein, daß die Tonfolge der Haupttöne in den ersten beiden Takten (also c-h-d-c) nach Günther Hartmann bereits als B-A-C-H-Variante aufzufassen ist; vgl. G. Hartmann, *B-A-C-H-Strukturen bei C.Ph.E. Bach*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 45 (1990) S. 484ff.

Andantino

Flauto traverso

Viola

Pianoforte

A B

Figur a Figur b Figur c Figur d

C

5

p *f* *p* *f*

Notenbeispiel 1

Rhythmische Grundmuster der Figuren a und d

Rhythmische Grundmuster der Figuren b und c

Notenbeispiel 2

Rhythmisierung — der einzige, aber wirkungsvolle Trick, das Formelhafte zu durchbrechen. Außerdem wird durch die synkopierende Wirkung die organische Anbindung der schwerpunktverwischenden Oktavsprünge gewährleistet.

Takt 3 enthält außer dem Höhepunkt der melodischen Linie eine komponierte Beschleunigung, die in Takt 4 zunächst verstärkt wird. Doch bevor die allmählich angekurbelte Bewegung sich durchsetzen kann, bereitet die Ausweichung des Basses zum

Dominantton den Halbschluß vor. Das eigentliche Abfangen der Bewegung geschieht über Figur d als rhythmische Variante zu Figur a im Zusammenhang mit der harmonischen Einbettung in den Doppeldominantseptimakkord, der den Einschnitt auf der Dominante vorbereitet. Die musikalische Einheit von Takt 3 und 4 wird sinnfällig und rechtfertigt die Definition eines Motivs (B). Für den weiteren Verlauf wird dieses in der Ausprägung nach Art der Violastimme wichtig.

Der Nachsatz wird mit einer Wiederholung von Motiv A und seiner Sequenzierung eröffnet. Doch wird der Part der rechten Klavierhand von Flöte und Viola getrennt; akkordisch aufgefüllt deutet sie nur noch den jeweiligen Sekundfall an. Die letzten beiden Periodentakte bilden wiederum eine Einheit. Rhythmisch basierend auf der Figur c, stellen sie dennoch einen scharfen Kontrast zum Vorangegangenen her. Ein stark erweiterter Tonraum, unerwartete Intervallsprünge, plötzliches forte und Triller, die der Intensivierung und nicht der bloßen Verzierung dienen, bringen etwas von jener Bizarrerie in die Komposition, wie sie bei Philipp Emanuel Bach häufig zu finden ist. Diese als Motiv C bezeichnete Phrase charakterisiert eine starke Schlußwirkung, was durch ausformulierte Kadenzfloskeln in Viola und Baß unterstützt wird. Der Komponist setzt also bereits nach acht Takten des insgesamt 169 Takte umfassenden Satzes einen Punkt, macht eine klare Zäsur.

Es folgt eine weitere Viertaktgruppe, die mit den vorangegangenen Periodenteilen bis auf die Gliederung in 1 + 1 + 2 Takte kaum noch etwas gemeinsam hat (Notenbeispiel 3).

Notenbeispiel 3

Völlig neu eingeführt wird die Triolenbewegung, verbunden mit einem weiten, nach oben gerichteten Tonambitus in extremem Kontrast zu dem soeben verklungenen Motiv C. Als weitere Gegensätze zur Eingangsperiode finden sich Dreiklangsbrechungen, Anwendung eines ‚dünnen Satzes‘ und ein korrespondierender Dialog zwischen Klavier und den beiden anderen Instrumenten. Der Abschnitt steht in der Tonikaparallele C-dur. Die Triolen treten in unterschiedlichen figurativen Ausprägungen auf, ohne daß eine Figur als bevorzugtes Motiv in späteren Verarbeitungsteilen herausragt. Doch

ist zwischen Dreiklangsbrechungen (Figur e), skalaren Abschnitten (Figur f) und Zieltonumspielungen (Figur g) zu differenzieren.

Bis zu diesem Punkt drängt sich die Vermutung, in diesem Satz eine Rondoform ausgebildet zu finden, beinahe auf. Eine metrische Periode, in sich abgerundet, von klassischem Ebenmaß, könnte den Refrain bilden. Der in fast allen Parametern kontrastierende Folgeteil scheint den Beginn des ersten Couplets zu signalisieren. Bach hat das Rondo ja auch nicht verschmäht, sondern es vor allem für einige Klavierkompositionen aufgegriffen. Der Analyseansatz von Ernst Fritz Schmid kann somit weder als abwegig bezeichnet werden, noch ist er gänzlich falsch. Sicherlich hat Philipp Emanuel Bach in diesen Satz formale Elemente, die für das Rondokonzept konstitutiv sind, mit einfließen lassen. Der soeben betrachtete Übergang zwischen zwei Formteilen kann dafür als Beispiel dienen.

Erste Bedenken, daß es bei dieser ‚Rondoform‘ Unstimmigkeiten geben könnte, tauchen jedoch bei einer sensibleren Bewertung dieser den Satz eröffnenden zwölf Takte auf. Durch das Ebenmaß der Periode schimmert etwas von bewußt angewandtem Schematismus. Die achttaktige Gestalt wirkt ‚hygienisch‘ einwandfrei, aber nicht eigentlich schlüssig. Dieser Eindruck verstärkt sich in Beobachtungen am Detail. Zwar kann man dem Ablauf der Periode eine innere Verbundenheit nicht absprechen. Es wäre aber übertrieben, von einer musikalischen Entwicklung zu sprechen. Der Vordersatz setzt sich aus zwei eher formelhaften Versatzstücken zusammen, die freilich sehr geschickt über die Baßrhythmik verbunden und über die Verwandtschaft der Figuren a und d verklammert sind. Im Nachsatz hingegen wird gar nicht mehr der Versuch unternommen, die Teile der internen Gliederung vermittelnd aneinander zu binden. Rigoros, beinahe gewaltsam setzt Motiv C den Schlußpunkt hinter das Periodenschema. Dieses Motiv erinnert an typische Wendungen, mit denen Philipp Emanuel häufig ganze Sätze beschließt, meist in unisono gespieltem Tutti. Ein Blick auf das Ende des ganzen Andantino-Satzes zeigt, daß Motiv C genau diese Funktion auch noch erhalten wird. Die Konsequenzen aus dieser Beobachtung werden an späterer Stelle gezogen. Hier mag es genügen, für die kurze Periode eine Schlußwirkung zu konstatieren, die in dieser Intensität befremdlich wirkt.

Ist also dem Periodenteil ein anscheinend mit Bedacht einkomponierter Schematismus nicht abzusprechen, so fällt es um so mehr auf, daß die zum angenommenen Refrain kontrastierenden Elemente des vermeintlichen Couplets mit besonderem Fleiß herausgestellt werden. Die kapriziös-spielerische Melodik bildet auch im Ausdruck einen krassen Gegensatz zur streng rhythmisch gebundenen, intervallisch eingeschränkten Stimmführung im Vordersatz der Periode. Es ist, als wolle sich die Musik nicht durch die rigorose Schlußwendung vorzeitig an ihrer Entfaltung behindern lassen. Strenges wird durch Spielerisches genarrt. Zugleich werden die Anforderung an das Rondoschema zumindest in dem bisher betrachteten Abschnitt nicht nur genau, sie werden geradezu übertrieben erfüllt. Spielen hier womöglich gar persiflierende Absichten hinein? Ein fast zur Schau gestellter Schematismus und gleichzeitige interne Brüchigkeit, die bei dem Spätwerk eines Komponisten wie Bach wohl kaum als Schwäche oder Dilettantismus gedeutet werden können, lassen diesen Verdacht aufkommen.

Konfrontation des musikalischen Materials

Nun bietet die Kontrastgruppe (Takt 9–12) ja nicht in sich ein so abgeschlossenes Bild wie die Eingangsperiode, sondern sie eröffnet einen größeren Formabschnitt, der bis zum Ende von Teil 1 (Takt 30) verläuft, und dessen Betrachtung einige Fragen klären könnte.

Der oben beschriebene, couplethaft einsetzende Viertakter endet, von C-dur aus gesehen, auf einem Halbschluß. Doch wird dieser erneute periodische Ansatz in der Fortführung durchbrochen. An seine Stelle tritt eine Art abschnittweiser Fortspinnung, in deren Verlauf die Nähe des Satzes zu der scheinbar so verbindlich anhebenden Rondoform immer fragwürdiger wird. Diese Wirkung entsteht vor allen Dingen dadurch, daß die Motive aus der Eingangsperiode nacheinander in den musikalischen Ablauf einbezogen werden.

Notenbeispiel 4

Zuerst schiebt sich, gleichsam vorsichtig ‚anklopfend‘, Motiv A dazwischen (Takt 13/14, Notenbeispiel 4), jedoch mit einer aufwärtsgerichteten Terz als kleines Überraschungsmoment im letzten Intervall. Dieser Einwurf wird von einer weiteren Triolenkette beantwortet, in der die charakteristischen Kennzeichen — Dreiklangsbrechung, Skala und Umspielung — auf zwei Takte verkürzt zusammengefaßt sind. Unvermittelt setzt Motiv B ein und spielt sich fast aufdringlich in den Vordergrund, erklingt sogar gleich zweimal, nur durch Stimmtausch und Oktavierungen verändert. Doch in Takt 21 wird erneut die Triolenfigur dagegengesetzt. Der exponierte Kontrast, der eingangs durch zwei streng voneinander getrennte Abschnitte vorgegeben schien, verdichtet sich in der engeren Konfrontation gegensätzlicher Motive und Figuren.

Erstmals kommt es zu einem kurzen verarbeitenden Abschnitt (Notenbeispiel 5): Hatten sich die Stimmen von Klavier und Flöte die Skalen der Triolenfiguren zunächst noch zugeworfen, so überlagern sich die Stimmen anschließend mit Verkettungen von Figursplittern (vgl. Figuren e und g) und deren Umkehrungen. Trotz der sequenzartigen Fortschreitungen suggeriert die Vorhaltsharmonik das Bild dichter Polyphonie. Die über eine längere Strecke durchgehaltene metrische Baßlinie kann diesen Ein-

druck durchaus noch fördern. Eine ähnliche gleichmäßige Stimmführung des Basses hatte es zuvor nur in Takt 7/8 gegeben als Baßfundament von Motiv C. Genau in dieses Motiv hinein mündet auch die hier betrachtete Passage. In Takt 26 wird der charakteristische Rhythmus eingeführt. Auf kurze alternierende Einwürfe abgespaltener Triolenglieder in Klavier und Flöte folgt ein transponiertes Zitat von Motiv C, das auch in C-dur seine bestimmende Wirkung als Schlußpunkt nicht verleugnet. Unzweifelhaft ist an dieser Stelle ein gliedernder Einschnitt vorgesehen.

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '21', consists of three staves: a flute staff (top), a bass staff (middle), and a piano staff (bottom). The flute part has a melodic line with triplets and slurs. The piano part has a bass line with triplets. The second system, labeled '24', also consists of three staves. The flute part has a more complex melodic line with many slurs and triplets. The piano part has a bass line with triplets.

Notenspiel 5

Betrachtet man den gesamten Abschnitt von Takt 9–30, so wird deutlich, daß die Annahme eines Rondo-Couplets wesentlich weniger gestützt wird, als die eines Rondo-Refrains für die Eingangsperiode. Lösten doch schon ein überspitzter Schematismus und die rigorose Knappheit des ersten Achttakters Befremden aus und weckten den Verdacht, daß sich der formale Fortgang nicht so glasklar darstellen würde, wie er begonnen hatte. Dieser Verdacht wird nun in mehrfacher Hinsicht bestätigt. Zunächst stehen sich die beiden Passagen (Takt 1–8 und 9–30) schon von der Länge her unproportional gegenüber. Sodann läßt sich aus den Triolen ab Takt 9 keine feste Motiv-

gruppe herauslösen. Die Figuren lassen sich mit einer gewissen Beliebigkeit verketteten, wengleich sie sich durchaus zur Verdichtung von Höhepunkten (Takt 21–26) eignen. In dieses Bild paßt es, daß der zweite Periodenansatz, der sich in Takt 9–12 anzubahnen scheint, nicht zu Ende geführt wird. Statt dessen brechen Motive aus dem ersten Achttakter den formalen Ansatz auf, wirken gewissermaßen befreiend von schematischen Zwängen und machen so die ersten Schritte einer verdichtenden Verarbeitung möglich. Zugleich geben sie als verbindlich exponiertes Material formale Stütze.

Geht man von der These des Experimentierens (Krummacher) aus, so läßt sich dies an der bis zum äußersten ausgereizten Diskontinuität festmachen. In seiner typischen Weise arbeitet Bach mit Überraschungen, setzt zusammen, was man nicht erwartet hat, und so führt er den Hörer, der vielleicht schon nach wenigen Takten eine Grundidee zu errahnen meint, in die Irre. Darin prägt sich unter anderem Bachs besondere Art seines musikalischen Humors aus, wenn man so will, auch ein persiflierendes Moment, eine spöttische Geste und eine mit innerem Schmunzeln vorgetragene Abgrenzung zum ‚*Cosí fan tutti*‘.

Dennoch ist zu fragen, woran es liegt, daß der größtenteils geradtaktig gegliederte Satz, dessen Abschnitte sowohl zueinander kontrastieren als auch Binnenkontraste aufweisen, nicht auseinanderfällt. Der Grund liegt darin, daß die offenbar so gegensätzlichen Zwei- und Viertaktgruppen doch zueinander in Beziehung stehen, sei es gerade durch ihre Gegensätzlichkeit, sei es durch knappe Andeutungen von musikalischer Vermittlung. Dahinter mag sich so etwas wie das ‚dialogisierende‘ oder ‚redende Prinzip‘ (Schering) verbergen. Man kann das scheinbare Geheimnis aber auch dadurch fassen, daß man sich auf kompositorische Mittel besinnt, die aus der konzertanten Musik bekannt sind. Einige bisher noch vernachlässigte Details mögen Aufschluß geben.

Faßt man die ersten acht Takte als eine Art Tutti des Quartetts (Flöte, Viola, rechte Klavierhand und Baß) auf, so könnte man von einem ab Takt 9 einsetzenden Concertino der drei Oberstimmen reden. Rechte Klavierhand und Flöte führen das triolische Element in einem Frage-Antwort-Spiel dialogisierend ein. Der triolische Rhythmus selbst bildet das spielerische Gegengewicht zur strengen Punktierungsrhythmik der Periode und eignet sich auch für Verkettungen und virtuose Umbildungen, wie sie in solistischen Passagen typisch sind. In der nächsten Viertaktgruppe (ab Takt 13) wird das dialogische Prinzip erweitert. Flöte und Viola führen Motiv A aus der Periode ein, jedoch variiert durch den Terzsprung aufwärts, der den Charakter einer Frage in sich trägt. Die ‚Antwort‘ der rechten Klavierhand basiert auf dem Triolenrhythmus und scheint zunächst die Unvereinbarkeit der Gegensätze zu demonstrieren. Daraufhin wird Motiv B aus der Mitte der Periode zum Grundstein für den nächsten Viertakter (17–20), der eine Art Tuttieinwurf darstellt. Der ‚Dialog‘ weitet sich, bildlich gesprochen, mehr und mehr zu einer Art ‚Wettstreit‘ aus. Dies wird ab Takt 21 deutlicher erkennbar, wenn die Viertaktstruktur nun doch einmal durchbrochen wird. Takt 21 bis 26 bilden eine Einheit mit einer klaren entwickelnden Zielrichtung: Die Triolenbewegung breitet sich erneut aus, wird aber durch den einsetzenden Baß an der freien diastematischen Entfaltung gehindert, indem die Flötenstimme in trudelnde Sequenzen gezwungen wird (Takt 24/25). Auch die Stimme der rechten Klavierhand gerät in

diesen Sog und bereitet intervallisch (Takt 25, Sexte zwischen jeweils erstem und letztem Triolenton) den Eintritt des punktierten Rhythmus vor. Die Triolenkette ist schließlich in kleinste Bestandteile zerlegt (Takt 26–28). Mit Motiv C behält am Ende doch das Material aus der Periode gleichsam die Oberhand.

Das konzertierende Prinzip basiert somit auf der Selektion einzelner oder mehrerer Stimmen aus der Gesamtzahl. Vorrangig bestreiten Flöte und rechte Klavierhand ein solches ‚Concertino‘. Der Tutti-Abschnitt ab Takt 17 bildet dazu keinen Widerspruch, da kurze Tutti-Einwürfe innerhalb von Soloteilen durchaus üblich sind. Bemerkenswert ist allerdings, wie ständig gegensätzliches motivisches Material aufeinander trifft und diese Konfrontation — beinahe wider Erwarten — einen knappen, zielgerichteten Entwicklungsgang freisetzt. Trotz der Einbeziehung des Basses ist diese Entwicklung letztlich an den Soli-Tutti-Gegensatz gekoppelt. Kontraste durchdringen alle wichtigen musikalischen Parameter: Melodik, Harmonik, Rhythmik und auch den durch die Instrumente definierten Klang.

Erst sehr genaues Studium des Notentextes vermittelt also das Ergebnis, daß die Überraschungsmomente kalkuliert, die Kontraste einem ausgefeilten Gesamtplan untergeordnet sind. Dabei entschlüpft Bachs Gestaltungsweise ständig dem Netz schematischer Formvorgaben (abgesehen von der Periodisierung). Die Kontinuität im Diskontinuierlichen ist der Garant für die formale Eigenart. Faszinierend ist zugleich, mit welcher einfachen Grundmustern Bach auskommt, um konzentriert auf sein Ziel zuzusteuern.

Akzeptiert man nun, daß zu eben diesem Ziel die Realisierung des konzertanten Prinzips in einem kammermusikalischen Satz gehört, so ist es kein großer Schritt mehr zu dem Schluß, in diesem Teil (Takt 1–30) nicht einen Rondobeginn mit Refrain und erstem Couplet, sondern den Anfang eines Ritornellschemas vor sich zu haben. Dafür würde auch sprechen, daß in der ‚konzertierenden‘ Phase Material aus dem Ritornell verarbeitet wird. Dies ist ein Verfahren, das nicht der Norm einer reinen Rondoform entspricht (ein Sonatenrondo darf zu Bachs Zeit wohl ausgeschlossen werden). Daß die Anwendung des Ritornellschemas auf den ganzen Satzverlauf Sinn macht, davon können auch die weiteren Teile des Satzes Zeugnis geben.

Vielfalt der Verknüpfungen

Die großformale Gliederung des Satzes in vier Teile rechtfertigt sich aus der Tatsache, daß jeder Teil mit der eingangs analysierten Periode anfängt, teilweise leicht variiert, aber immer in vollständiger achttaktiger Gestalt. Die weiteren ‚Refrains‘, die Ernst Fritz Schmid zur Untermauerung der Rondoform postuliert, basieren auf stärker modifizierten oder unvollständigen Periodenzitaten und sind im Ablauf des Satzes auf andere Weise zu deuten.

Teil 2 (Takt 31–76) gliedert sich intern in einen ‚Kern‘ und einen ‚Rahmen‘. Der Kern besteht aus dem e-moll-Abschnitt von Takt 45 bis 65. Die Rahmenteile dienen der modulierenden Anbindung, sind zugleich von der exponierten Motivik durchsetzt und offenbar bewußt so gestaltet, daß sie den nach festem Formgrund suchenden Hörer

leicht in die Irre führen können. Die Betrachtung des ersten Rahmenteils mag dies belegen. Er beginnt mit der bekannten Periode, die bis auf eine stimmliche Umschichtung und Ausdünnung im fünften und sechsten Takt, eine klanglich intendierte und interpretatorisch zu vernachlässigende Variante, tongetreu zitiert wird. Die Fortsetzung (Notenbeispiel 6) suggeriert dem unbefangenen Hörer erneut (wie schon in Takt 9) den Anfang eines Rondo-Couplets, das in *F*-dur zu stehen scheint. Doch schon bald wird klar, daß es dem schlichten Akkordspiel unter dem synkopiert rhythmisierten Ton *c''* (Figur h) an Substanz fehlt, um daraus einen eigenständigen Zwischenteil zu formen. Zusammen mit der über eine Alteration erreichten Sequenz bringt diese Figur allenfalls die Voraussetzung für eine Überleitung mit. Und genau diese Funktion wird im Zusammenwirken mit den beiden folgenden Takten (43/44) auch erfüllt, aber mit einem unerwarteten Ergebnis. Die Flöte greift zunächst die aufwärtsgerichtete Chromatik auf und bindet sie über das auftaktige Moment in einen punktierten Rhythmus ein. Die Terzparallelen im Klavier folgen dem rhythmischen Vorbild in alternierender Weise. Es ist diese Punktierung, die wieder auf die Motivik der Periode zurückweist und damit den Eintritt von Motiv A in Takt 45 vorbereitet.

Es mutet beinahe absurd an, die soeben beschriebenen, substantiell kaum signifikanten sechs Überleitungstakte als Couplet zu akzeptieren, um anschließend einen neuen Refrain postulieren zu können. Zugegebenermaßen ist die ab Takt 45 aufgebaute Achttaktgruppe erneut deutlich periodisch gegliedert und stark an die Eingangsperiode angelehnt. Dennoch dürfte eine andere Erklärung ein wesentlich höheres Maß an Plausibilität für sich verbuchen: Die eingangs zitierte Periode (ab Takt 31) bildet den Auftakt für einen neuen formalen Großabschnitt. Sie steht als Synonym für das, was mit dem Begriff ‚Ritornell‘ belegt werden soll. Danach wird, wie zuvor in dieser Komposition schon einmal, ein Couplet ‚zum Schein‘ angedeutet, jedoch alsbald zur Überleitung in einen Verarbeitungsteil umfunktioniert, der sich seinerseits auf das schon früher exponierte Motiv- und Figurenmaterial stützt.

Daß die Periode ab Takt 45 nicht als Refrain im Sinne eines Rondos gemeint sein kann, läßt sich an der Auffächerung der Stimmen und an den eindringenden verarbeitenden Momenten ablesen. So bleibt Motiv A auf die rechte Klavierhand beschränkt; die Flöte spielt einen Halteton, während die Viola rhythmisch dem Baßverlauf angepaßt wird. Bei Motiv B werden die Terzparallelen auf Flöte und rechte Klavierhand verteilt, die Viola pausiert. Dieser Befund läßt sich eher aus der Verknüpfung von Ritornell- und Konzertprinzip erklären: Das Ritornell (ab Takt 31) entspricht wieder dem ‚Tutti‘, das heißt hier, dem vollstimmigen Satz; der soeben untersuchte Abschnitt (ab Takt 45) dagegen basiert auf einem solistischen Verständnis der einzelnen Stimmen, entspricht also gleichsam einem konzertanten Partiturbild. Zwar wird ein kurzes Tutti durch Motiv C (Takt 51/52) erzeugt. Doch zuvor (Takt 49/50) ist bereits Entscheidendes geschehen: Nach der Regel hätte hier erneut Motiv A erscheinen müssen. Diese Takte basieren jedoch auf Motiv B, wobei die doppelt punktierten Noten des Originals in triolische Umspielfiguren (aus Figur g) aufgelöst werden — ganz deutlich ein verarbeitendes Moment.

In den folgenden sieben Takten können sich die Triolenfiguren in Form eines duettierenden Frage-Antwort-Spiels ausbreiten, das sich mehr und mehr verdichtet (Noten-

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 39, shows a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with slurs and ties. The second system, starting at measure 45, continues the vocal and piano parts. The piano part includes triplet markings (3) and a section labeled 'Figur h Variante'. The notation is in E-flat major and 3/4 time.

Notenbeispiel 6

beispiel 7). Daraus löst sich ein doppeltes Zitat von Motiv B, das durch den Wechsel der Oberstimmen zwischen Viola und Flöte erneut konzertante Prägung erhält. Und wiederum schließt eine Variante von Motiv C den internen Kreis. Insgesamt wirkt der Abschnitt von Takt 45 bis 65 ‚aus einem Guß‘ nicht zuletzt durch die einheitliche tonartliche Bindung an e-moll. Im Gegensatz zum ersten Großteil trägt der Abschnitt kaum entwickelnde Züge, sondern steht als fast symmetrisch gegliederter Formteil da. Im Mittelpunkt steht das Spiel der Triolen, um die sich kurze auf der Hauptmotivik basierende Passagen gruppieren. Diese ‚Symmetrie‘ wird noch um die Rahmenteile in ihrer verbindenden Funktion erweitert.

Der zweite Rahmenteil bringt eine schrittweise Reduktion des punktierten Rhythmus aus dem zuvor erklingenden Motiv C. Dabei wird schon in Takt 69 E-dur als Dominante zu A angesteuert, doch sprunghafte Wendungen in den Oberstimmen und schnell eingeschobene Vorhaltsharmonik verhindern zunächst noch den Ruhepunkt einer Zäsur (Notenbeispiel 8). Der Satz bleibt auf einem indifferenten verminderten Akkord (funktional auf A als Tonika bezogen) stehen und setzt mit dem entfernten B-dur, das freilich als Neapolitaner zu a-moll erklärt werden kann, neu ein. In Viola und linker Klavierhand erklingt der Kopf von Motiv A in einer Variante, die einen gleich-

55

58

Notenbeispiel 7

68

72

Notenbeispiel 8

sam fragenden Gestus unterstreicht. Durch chromatische Abwärtssequenzierung der Unterstimme und Reduktion der Lautstärke entsteht ein Spannungsmoment, das in der endlich erreichten und bekräftigten Dominantseptime seinen Höhepunkt erreicht.

In Takt 77 wird der dritte Großteil mit einer A-dur-Fassung des ‚Ritornells‘ eröffnet. Trotz einer Unterbrechung des vollstimmigen Tutti-Satzes im fünften und sechsten Takt der Periode, der aber keine substantielle Änderung beinhaltet, kann man das Postulat des Ritornells aufrechterhalten, denn von hier bis Takt 128 läßt sich erneut ein zusammenhängender Abschnitt mit eigenständigen verarbeitenden Maßnahmen analysieren.

Der Komponist unternimmt diesmal nicht den Versuch, ein Couplet ‚vorzutäuschen‘. Statt dessen wird das Prinzip der Reihung viertaktiger Glieder aus immer neuen Varianten und Kombinationen des motivischen Materials fast bis zum Exzeß getrieben. Allerdings drängt sich der Schematismus dem Hörer keineswegs platt auf. Geschickte Verknüpfungen, strenge Bindung an die motivische Substanz und eine Verarbeitungstechnik, die auf der obligaten Führung jeder Stimme basiert, verhindern ein Ableiten in Monotonie.

In Takt 101/102 (Notenbeispiel 9) wird eine raffinierte Verknüpfung von Motiv B mit dem triolischen Gestus vorgeführt, der in der Version als gebrochener Akkord har-

101

104

Notenbeispiel 9

monische Funktion und Bewegungsimpuls kombiniert. In Takt 103 wird gar die eher untergeordnete Achtelbewegung zur melodischen Hauptlinie erhoben, während die linke Klavierhand den 'Drive' der Triolen fortsetzt. Ab Takt 105 werden Möglichkeiten der kanonischen Engführung von Motiv A vorgeführt. Schon einmal kurz zuvor (Takt 97–99) hatten sich die Stimmen von Flöte und Viola das Motiv A als eine Art Kanon in der Quinte zugespielt, dort jedoch im halbtaktigen Abstand. In Takt 105ff. erfährt die kanonische Technik eine Steigerung, die als Weiterentwicklung jener ersten Stelle aufzufassen ist und sich eigentlich direkt hätte anschließen können. Daß der Komponist jedoch zwei klanglich völlig gegensätzliche Zweitaktgruppen einschleibt, vermittelt den Eindruck eines Puzzles von verschiebbaren Versatzstücken. Dennoch entsteht nie der Eindruck von bloßer Willkür. An dieser Stelle vermittelt die harmonische Struktur; denn ein unmittelbarer Anschluß der A^7 -Harmonik in Takt 105 an das *Fis*-dur von Takt 99/100 hätte gewaltsam geklungen. Der viertaktige Einschub in *h*-moll glättet den harmonischen Verlauf und eröffnet zugleich eine weitere Perspektive, die unterschiedlichen Motive verarbeitend in den Satzverlauf einzugliedern.

Eine weitere Phase der kanonischen und sequenzierten Führung von Motiv A (Takt 113–116) wird durch ein Zitat der Schlußgruppe von Teil 2 (vgl. Notenbeispiel 8)

163

167

Notenbeispiel 10

abgelöst. Dabei sind Takt 117 bis 119 identisch mit Takt 73 bis 75. Wiederum wird eine starke Spannung erzeugt, die sich in den anschließenden spielerischen Figuren der Triolenbewegung auflöst. Diese tutti und unisono gespielten Triolen bilden zugleich den Abschluß von Teil 3, der somit ausnahmsweise nicht mit Motiv C endet. Auch hier das Spiel mit der Erwartung, die nicht eingelöst wird!

Der vierte und letzte Großteil stellt eine Art ‚Reprise‘ in dem Sinne dar, daß Elemente aus dem zweiten und dritten Teil herausgelöst und der Grundtonart angepaßt werden. Takt 125 bis 132 zitiert wörtlich die Eingangsperiode. Die Takte 133 bis 140 sind identisch mit 39 bis 46, wiederholen also das zweite ‚Schein-Couplet‘ und führen bis in die Tonart e-moll des anschließenden ‚Schein-Refrains‘ (vgl. Notenbeispiel 6). Dieser lenkt jedoch hier nach a-moll und endet in der bekannten Schlußwendung des Motivs C, die ihrerseits trugschlüssig abbricht. Daran schließt sich ein über 14 Takte reichender Abschnitt an, der auf Takt 85 bis 98 aus Teil 3 bezogen ist. Speziell Takt 147 bis 154 kann als eine nach Moll gewendete Adaption von Takt 85 bis 92 identifiziert werden. Die Grundtonart a-moll wird in der Schlußformel (Motiv C, Takt 161/162) endgültig bestätigt.

Dieses ‚zusammenfassende‘ oder ‚subsumierende‘ Verfahren, einen Satz zum Abschluß zu bringen, gipfelt in einer Art ‚Coda‘, die den heiter-humoristischen Charakter des Werkes geradezu spektakulär enthüllt (Notenbeispiel 10). Flöte und Viola beginnen erneut mit Motiv A, leicht abgewandelt durch Vorhaltsbildungen jeweils auf den zweiten Zählzeiten. Die Klavierstimmen treten kanonisch im Achtelabstand hinzu, über den Doppeldominantseptnonakkord wird neue Spannung erzeugt. Von hier aus könnte ein weiterer Verarbeitungsteil seinen Ausgang nehmen, die Möglichkeiten der motivischen Verknüpfungen sind noch keineswegs ausgeschöpft. Doch der Ansatz bricht in einer Generalpause ab; eine längere Verkettung von Gliedern aus Motiv C ‚erstickt‘ gleichsam jeden neuen Versuch einer Fortspinnung. Kadenz. Punkt. Aus! Der Komponist läßt die Musik selbst mit ihren Mitteln deutlich machen, daß es nun sein Bewenden haben muß. Wer so komponiert, übt sich unzweifelhaft in Selbstironie und verbirgt sein Vergnügen an ausgeklügelten Täuschungsmanövern augenzwinkernd hinter einer poltrigen Maske.

Zusammenfassende Diskussion und Ausblick

„Die Kontraste akzentuieren die Details, die für sich genommen eher spielerisch konventionell oder formelhaft wirken mögen, um dafür erst im Kontext bedeutsam zu werden. Es ist der kontrollierte Wechsel konträrer Impulse, der es dem Komponisten erlaubt, mit prinzipiell formelhaftem Material immer andere Verläufe so wechselvoll wie konzentriert zu entwerfen. Sind sie mit der Umschreibung des Ausdrucks so wenig zu fassen wie mit der Schematisierung der Formen, so läßt sich ihre eigene Individualität im Verhältnis der Parameter zueinander nüchtern beschreiben“¹⁹.

¹⁹ Krummacher, S. 266.

Diese Sätze liefern beinahe ein Grundsatzprogramm für die Beschäftigung mit Bachs späten Instrumentalwerken allgemein sowie die Stichworte, an denen das Verständnis des soeben analysierten Quartettsatzes im wesentlichen festzumachen ist. Kontrastierend Formelhaftes wird in wechsellvollen Kombinationen zu einem konzentrierten Formverlauf verdichtet. Die Form selbst entzieht sich zunächst der geläufigen Schematisierung, ist aber dennoch nachvollziehbar und durch gliedernde Elemente klar definiert. Originelle, überraschende Momente prägen den ästhetischen Gehalt und führen ins Staunen, ja unter Umständen in ein Schmunzeln über Bachs forsche Art, sich über Konventionen hinwegzusetzen.

Offenbar ist der kompositorische Vorgang nicht primär daran ausgerichtet gewesen, ein Formschema individuell zu füllen. Im Vordergrund steht die Kleingliedrigkeit, die individuell zu einer Großform zusammengesetzt wird, welche ihrerseits bestimmten Gesetzen gehorcht.

Grundlage für den gesamten Quartettsatz ist die Viertaktstruktur, die nur ganz selten durchbrochen wird. Soweit diese Viertaktgruppen nicht neues Material exponieren, bestehen sie entweder aus wörtlichen, auch leicht veränderten und transponierten Zitaten des motivischen Materials oder aus mannigfachen neuen Konstellationen, Verkettungen und Überlagerungen von Figuren und Motivsplittern, die sich alle auf acht kurze musikalische Grundfiguren zurückführen lassen. Dies mag schon etwas von der Dichte der Komposition aussagen und gilt ungeachtet dessen, daß die Viertaktigkeit bis an die Grenze der Penetranz geführt wird und die Gruppen zuweilen als versatzstückartig austauschbar erscheinen. Eintönigkeit wird in jedem Fall durch die Vielfalt der Kombinationen bis hin zu kanonischen und kontrapunktischen Verdichtungen verhindert. Auffällig ist, daß die Anzahl der obligaten Stimmen mit den Viertaktgruppen zwar häufig, innerhalb der Gruppen aber ganz selten wechseln und nur gelegentlich instrumental unverteilt werden. (Die sinnfälligste Ausnahme liegt in Takt 49–52, wodurch erneut unterstrichen wird, daß der gesamte Abschnitt von Takt 45–52 kein Refrain ist.)

Die viertaktigen Kleinglieder werden teils kontrastierend, teils entwickelnd, aber sinnvoll miteinander verbunden (Krummacher: „der kontrollierte Wechsel konträrer Impulse“) und zu Formteilen erweitert, deren Beginn jeweils durch ein Zitat des Hauptgedankens markiert ist. Dieses Verfahren sieht einer modifizierten Ausführung des Ritornellschemas ähnlich, wobei die Modifikation in der veränderten Längenproportion und in der Auslassung der Tutti-Solo-Beziehung im eigentlichen Sinn bestehen. Ein Tutti-Solo-Effekt wird vielmehr durch eine unterschiedliche Anzahl der gleichzeitig erklingenden Stimmen erzielt. Das konzertante Prinzip manifestiert sich in einem internen ‚Dialog‘ der Instrumente.

Philipp Emanuel Bachs Musik klingt vordergründig konventioneller als die Haydns und Mozarts, ist wohl auch der Tradition insgesamt noch stärker verhaftet. In dieses Bild mag es passen, daß Bach den von der entstehenden Wiener Klassik favorisierten Formelementen weniger Beachtung schenkt und statt dessen ein aus dem Spätbarock überliefertes Schema übernimmt und völlig eigenständig weiter entwickelt: das Ritornell. Diese offenbar sehr flexibel zu handhabende Grundform gewährleistet Bach jenes Maß an kompositorischer Freiheit, das er erstrebt. Ein Satz wie der oben analysierte

steht auf der Schneide zwischen formaler Strenge und freier Fantasie. Darin eröffnen sich Möglichkeiten der individuellen Gestaltung sowie der für Bach charakteristischen Überraschungen und humoristischen Wendungen.

Dabei grenzt Bach das Ritornell gerade durch seine Kürze prägnant vom Rondo-Refrain ab. Hätte es nämlich eine solche Ausdehnung, wie man es von konzertanten Sätzen gewöhnt ist, so wäre die gesamte Form dieses nichtkonzertanten Kammermusiksatzes kaum mehr von einem Rondo zu unterscheiden; Rondo und Ritornellform wären sich allzu ähnlich. Gleichzeitig erhält das Ritornell durch seine Kürze und genau definierte Ausdehnung etwas von dem, was dann in der klassisch-romantischen Sonate mit dem Begriff ‚Thema‘ belegt wird. Gerade an diesem Indiz läßt sich das Spannungsfeld zwischen Alt und Neu, von dem eingangs die Rede war, erneut festmachen. Bach greift eine ältere, aus der Barockzeit überlieferte Form auf, entwickelt sie weiter und kann auf diese Weise an die Zeitströmungen anknüpfen.

Einmal vorausgesetzt, das Ritornellschema im Zusammenhang mit dem ‚dialogischen Prinzip‘ greift für den vorliegenden Quartettsatz, so bleibt am Schluß die Frage offen, welchen Einfluß die späten Figurenlehren, die den traditionellen theoretischen Überbau für die Musik als ‚Klangrede‘ (Mattheson) liefern, auf Bachs Kompositionsweise nehmen. Die für Bach relevanten Autoren sind dabei zweifellos Scheibe und Forkel. Vor allem zu Forkel pflegte Bach freundschaftliche Verbindungen, und es darf angenommen werden, daß Forkels theoretische Schriften zu einem nicht geringen Teil durch Bach beeinflusst sind. So sei noch ein letztes Mal der Teil 1 des Quartettsatzes bemüht, um an diesem zu verdeutlichen, wie er unter Hinzuziehung der Figuren nach Scheibe²⁰ und Forkel auch analysiert werden kann.

Die Eingangsperiode (Takt 1–8) wäre in der Terminologie der Zeit als ‚Hauptsatz‘ zu bezeichnen, der im Verlauf des Satzes kompositorisch ‚distribuiert‘ (zergliedert) wird. Ist es doch gerade die ‚Zergliederung‘ (Distribution), die eine der Grundvoraussetzungen für die ‚Individualisierung‘ der Affektgehalte eines Musikstücks darstellt, indem die einzelnen Teile im Verlauf des Stücks verändert und verarbeitet, also individuell umgestaltet werden²¹. Die Distribution dieser Periode geschehe nun in derselben Weise wie die Einteilung in Motive, das heißt, die Unterglieder sollen wie folgt definiert sein:

1. Glied ~ Motiv A
2. Glied ~ Motiv B
3. Glied ~ Motiv C

Die Periode exponiert somit einen ersten Komplex von ‚Empfindungen‘ (immer in der Ausdruckswelt der Zeit) und zwar recht statisch und rigoros, gleichsam keinen

²⁰ Vgl. Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745, Repr. Hildesheim 1970.

²¹ „Die Absicht eines Tonstücks kann seyn: eine individuelle, oder eine allgemeine Empfindung zu schildern. In beyden Fällen sind der Beziehungen und Verhältnisse so viele, daß die Empfindung ohne Auflösung in ihre einzelnen Theile nicht deutlich genug werden kann. Man bedient sich zu dieser Auflösung eben so wie in der Sprache, mehrerley Mittel; wir haben z.B. auch in der Musik synonymische Ausdrücke, Umschreibungen verschiedener Arten, Versetzungen u.s.f. Ja sogar eine Individualisierung allgemeiner Empfindungen läßt sich in den musikalischen Ausdrücken denken.“ (Forkel, S. 51).

Widerspruch duldend. Dennoch wird in Takt 9 ein kontrastierender Nebengedanke mit einer Frage (*Interrogatio*) eröffnet, die nach Scheibe einer Antwort bedarf und diese auch erhält (Takt 10). Takt 11 und 12 spinnen das Dialogische im Charakter einer Bestätigung oder Bekräftigung fort. Dieser Abschnitt gleicht einer ‚*Antithesis*‘ (nach Scheibe), einem konträren Affekt, der mit den Gliedern der Periode in einen musikalisch-abstrakten, immer leidenschaftlicher geführten Disput tritt. Er beginnt noch recht harmlos in Takt 13–16 unter Einbeziehung des ersten Gliedes der Periode in einer Art Rede und Gegenrede mit der triolischen Kontrastgruppe. Gleich einer heftigen Reaktion setzt daraufhin das zweite Periodenglied ein und kann sich über eine volle Viertaktgruppe behaupten. Dabei verleiht die Wiederholung (*Repetitio*) der ‚*Empfindung*‘ mehr Nachdruck, auch wenn durch Sequenzierung und dynamische Abschwächung eine Reduktion einkomponiert ist.

Ab Takt 21 zeigt sich eine zunehmende Erregung sowohl in der Zergliederung der Triolenmotivik als auch in der Harmonik, die mehrfach verwandte Molltonarten berührt, und in der gehäuften Verwendung der chromatischen Wechselnoten und den damit entstehenden Dissonanzen. Hinzu kommt eine zunehmende Dichte des Satzes, die durch Hinzutreten von Elementen des dritten Periodengliedes (vgl. Analyse vorn) verstärkt wird und das Viertaktschema sprengt. Das Ergebnis ist die fast völlige Auflösung der ‚*Antithesis*‘, während das dritte Periodenglied ‚*epistrophisch*‘ (als wörtliches Zitat des Hauptsatzschlusses) den gesamten Teil gleichsam als ‚*das Überlegene*‘ im ‚*Wortstreit*‘ beschließt.

Man sieht, die Musik läßt sich mittels der Figuren nach Scheibe und Forkel schon unter geringer Zuhilfenahme eines konventionellen analytischen Vokabulars einigermaßen plausibel beschreiben, ohne daß man etwa zum Mittel einer programmatischen Deutung greifen müßte. Auch im weiteren Verlauf des Satzes ließe sich ähnliches verifizieren, wobei vor allem die zunehmende Individualisierung durch den fortschreitenden Reichtum an Varianten der Zergliederung hervorzuheben wäre. Hinzu treten zusätzliche Figuren wie etwa die *Dubitation* (vgl. den Trugschluß in Takt 71/72 mit der anschließenden, bis zum Stillstand auskomponierten Sequenzfolge) oder die *Ellipsis* (Abbruch in der Coda bei Takt 164/165).

So darf resümierend angenommen werden, daß man einer ganzen Reihe von Werken Carl Philipp Emanuel Bachs in einer Beschreibungssprache, die terminologisch klassische Analyse sowie Begrifflichkeiten der späten Figurenlehre kombiniert und zueinander in Beziehung setzt, am besten gerecht wird. Dies mag zugleich ein Hinweis darauf sein, daß Bach nur noch von ferne die musikalische ‚*Sprache*‘ der Konvention anklingen läßt und vielmehr zu einer eigenständigen und sensiblen, eben ‚*empfindsamen*‘ Ausdrucksweise findet. Hier artikuliert sich ein musikalischer Geist, der die Musik als autonome Kunst zu erahnen beginnt.

Die Harfe und die absolute Musik

von Peter Tenhaef, Münster

Der berühmteste Harfenist des 19. Jahrhunderts, Elias Parish-Alvars (1808–1849), bezeichnete die Harfe als „instrument de la poésie“¹. Es fragt sich, was der Kosmopolit Parish-Alvars unter „poésie“ verstanden hat, als er die Harfe mit dieser gleichermaßen emphatischen wie klischeeartigen Formulierung apostrophierte. Im französischen Wortgebrauch erscheint der Begriff kaum weniger schillernd und vieldeutig als im deutschen, wo er, vor allem in der Jenaer Romantik, geradezu als die romantische Zentralidee auftritt. Als Parish-Alvars vom „instrument de la poésie“ sprach, lag die durch die idealistische Philosophie geprägte Frühphase der deutschen Romantik, in der sowohl die „Poesie“ als auch die Musik aus der Idee des Absoluten entwickelt und miteinander verschmolzen wurden, schon mehrere Jahrzehnte zurück. Obwohl der romantische Poesiebegriff wegen seiner Totalität niemals eindeutig definiert werden konnte, behielt er im ganzen 19. Jahrhundert einen komplexen Assoziationsreichtum, der nicht erlaubte, ihn wieder auf die bloßen Begriffe Lyrik oder auch nur Dichtkunst einzuschränken. Andererseits blieb ihm von hierher ein Bezug zum Sprachlichen eigen – oder vielmehr zur Sprachüberschreitung, zum Unausprechlichen. In diesem Sinne wurde gerade die Musik als „Sprache des Unausprechlichen“ verstanden, die im Benennbaren anknüpft, dieses aber, vor allem bei Robert Schumann, als „Ahndung“ oder eben „Poesie“ transzendiert. So schwankt der Poesiebegriff eigentümlich zwischen dem Konkreten und dem Absoluten und begegnet in dieser Spanne national und individuell an recht verschiedenen Orten. Die französische Musik suchte eher in konkretisierend programmusikalischen Konzeptionen nach Poesie, die deutsche hielt eher am Ideal einer „hohen Allgemeinheit“, an der Poesie der „absoluten Musik“ fest. Die Harfe steht insofern mitten in diesem Spannungsfeld, als sie in der deutschen Romantik zum Symbol der (autonomen) Musik selbst, zum „Kind der reinen Harmonie“² stilisiert wurde, anderswo aber, vor allem in Frankreich und innerhalb der Oper, als Effektinstrument ausgewiesen war, das in der realistischen Illustration gewisser Szenen Anwendung fand, vom „normalen“ Orchestersatz aber, gerade wegen dieser Assoziationen, ausgeschlossen blieb. Diese verworrenen Fäden sollen hier ein Stück weit verfolgt werden; dabei wird gezeigt, wie sie schon durch ältere Traditionen bedingt sind und wie es am Beginn des 20. Jahrhunderts, vornehmlich bei Debussy, zu einer Umwandlung und Aufhebung von absoluten und programmusikalischen Harfenbedeutungen kommt.

¹ Zitiert nach Hans Joachim Zingel, *Harfenmusik im 19. Jahrhundert*, Wilhelmshaven 1976, S. 44; Zingel weist das Zitat nicht genau nach, was hier jedoch insofern nebensächlich ist, als es sich um einen seinerzeit verbreiteten Gemeinplatz handelt. So assoziiert z.B. Hector Berlioz mit einer Neigung zur Konkretisierung in seinem *Grande Traité d'Instrumentation et d'orchestration modernes* (Paris 1844, S. 80) die Harfen mit einem „Phantasiebild poesievoller Feste“; eine Seite später spricht er von der „Poesie“, welche in der Verbindung von Flageolettönen der Harfe mit Flöten- und Klarinettenakkorden liege. (Deutsche Übers. = *Große moderne Instrumentations- und Orchestrationslehre*, (= *Literarische Werke X*), hrsg. von Felix Weingartner, Leipzig 2. Aufl. 1911, S. 68f.).

² [Leipziger] *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)* 4 (1801), Sp. 45.

Unter den Musikinstrumenten der abendländischen Kultur dürfte keines sein, das in solchem Maße symbolisch befrachtet ist wie die Harfe. Der biblische König David oder die 24 Kitharoden der Apokalypse, der griechische Gott Apollon oder sein Sohn Orpheus wurden in einer über zweitausendjährigen Tradition immer wieder mit der Harfe dargestellt (auch wenn sie genau genommen alle Leiern spielten). Gerade in ihrer komplexen Überlagerung tendierten die Bedeutungsfelder der Harfe schließlich in eine ziemlich eindeutige Richtung. Die Harfe wurde in zunehmendem Maße das Instrument des Himmlischen, und zwar sowohl im Sinne der christlichen *musica coelestis* als auch der *musica mundana*, die in der pythagoreischen Vorstellung der Sphärenharmonie kulminiert, so noch z.B. in Klopstocks Ode *Dem Unendlichen*:

„[...]

Weht, Bäume des Lebens, ins Harfengetön!

Rausche mit ihnen ins Harfengetön, krystallener Strom!

Ihr lispelt, und rauscht, und Harfen, ihr tönt

Nie es ganz! Gott ist es, den ihr preist!

Welten, donnert in feierlichem Gang [...]”³.

Mit dieser aus religiös-mythologischen Quellen gespeisten Harfentradition verband sich im späten 18. Jahrhundert eine andere, die in der Harfe das Instrument des Herzens sah. Das tertium comparationis dieser empfindsamen Metapher war ursprünglich wohl die „herzförmige“ Dreiecksgestalt der Harfe⁴; entscheidend wurde jedoch, daß es sich um ein gleichsam besaitetes Herz handelte, mithin auch um „Seelensaiten“, „Saiten in unserm Innern“ oder eine „widerklingende Saite im Gemüt“⁵ und die bund- und tastenlose Harfe in ihrer einfachen, „natürlichen“ Bauart als Grund- und Idealinstrument der Chordophone für die Chiffrierung des natürlichen Herzens und seiner Empfindung optimal geeignet erschien.

Ein Beispiel für die Vereinigung von metaphysischen und empfindsamen Harfenkonnotationen ist das Gedicht *Die Harmonie der Sphären* von Ludwig Theobul Kosegarten, in dem Gott als „Großer Harfner“ gepriesen und „des Menschen Zartbesaitetes Herz“ „Von der Akkorde Flut ergriffen“ wird⁶.

Die romantische Verbindung der alten „objektiven“ Harfensymbolik einer Himmelsmusik mit der empfindsam-subjektiven, die die Musik als „langage du cœur“ auffaßte, ist in zweifacher Weise erstaunlich. Denn einerseits waren die frühen

³ Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Karl August Schleiden, München 1962, S. 100f. Vgl. zu den Bildern des Zitats auch Apc 22,1f.; vgl. zu den genannten Traditionen auch Klopstocks Oden *Die Musik* und *Die Gestirne* (10. Str.).

⁴ Schon in der Handschrift des Tristanromans Gottfrieds von Straßburg findet sich ein Bild, auf dem Tristan Isolde das Harfenspiel lehrt, wobei sie ihre zueinander geneigten dreieckigen Harfen vor ihren Herzen halten; Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isolde. Mit der Fortsetzung Ulrichs von Türlheim*, Faks.-Ausg. des Cgm 51 der Bayerischen Staatsbibliothek, Stuttgart 1979, fol. 46^r.

⁵ Die herausgegriffenen Beispiele von Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmann stehen für zahllose weitere; vgl. die analogen Formulierungen in *Grimms Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854ff., Art. *Saite* und *Saitenspiel*, v.a. Bd. 8, S. 1666 und 1670.

⁶ *Kosegarten's Dichtungen*, Greifswald 1813, Bd. 6, S. 118ff. Der Text, der auch auf die „heilige Lyra“ und die „Harmonikaglocken“ anspielt (s. u.), wurde von Andreas Romberg um 1816 oratorienhaft vertont, und zwar, ohne Harfenbesetzung, in *Es-dur*, der Grundtonart der Harfe mit einfachem Pedal; dabei treten die für den Harfensatz idiomatischen Dreiklangsbrechungen in den Vordergrund; s. dazu Arnfried Edler, *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert*, Diss. Kiel 1968, Kassel 1970 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 20), S. 107ff.

Romantiker mit Spinoza und Schelling über herkömmliche theologische Bilder hinaus zur Philosophie des Absoluten gelangt, das sich abstrakt in der autonomen, daher „absoluten“ Musik offenbart; andererseits sahen sie die Auffassung, daß Musik „nur die Sprache der Empfindung sein soll“ als „platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit“⁷ an und hielten Affekte überhaupt für unpoetisch, für „schlechterdings etwas Fatales wie Krankheiten“⁸. Gleichwohl gingen beide Traditionen scheinbar paradox in ihre Musikanschauung ein. Die subjektiven Empfindungen wurden entweder durch Sublimierung, durch „Umdeutung der greifbaren Affekte in verschwebende, weltentrückte Gefühle »in abstracto«“⁹ aufgehoben oder als Wirkungen und nicht Ursachen der Musik erklärt. So erweckt für Wackenroder und Tieck die Instrumentalmusik durch ihre „hohe poetische Sprache“ doch wieder „Freude und Schmerz, Wonne und Wehmut“. Denn „in ihrer rein poetischen Welt“ „schwimmen“ „individuellanschauliche Bilder“¹⁰. Wie sie dort hineinkommen, bleibt bei Wackenroder und Tieck ziemlich „verschwommen“. In der Phantasie *Das eigenthümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik* geben sie eine Andeutung, in der nicht von ungefähr das Bild der Harfe wieder auftaucht:

„Wenn alle die inneren Schwingungen unsrer Herzensfibern, — die zitternden der Freude, die stürmenden des Entzückens, die hochklopfenden Pulse verzehrender Anbetung, — wenn alle die Sprache der Worte, als das Grab der innern Herzenswut, mit einem Ausruf zersprengen, — dann gehen sie unter fremdem Himmel, in den Schwingungen holdseliger Harfensaiten, wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor, und feiern als Engelgestalten ihre Auferstehung“¹¹.

Hier ist sowohl von Herzens- als auch von Himmelsharfen die Rede, ja beide erscheinen eigentümlich verschmolzen, indem die Schwingungen der Herzensharfe als Engelgestalten in verklärter Schönheit auferstehen. Nach der Terminologie der Schellingschen Identitätsphilosophie ist hier die ästhetische Anschauung als Einbildungskraft objektiv geworden und die Konstruktion des Universums in Gestalt der Kunst verwirklicht. Gleichzeitig lernt sich „das menschliche Herz“ in diesem reflexiven Vorgang, „in dem Spiegel der Töne“ „selber kennen“¹². Die Tonkunst „greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunkeln Welt bestimmte, dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an, — und die Saiten unsres Herzens erklingen, und wir verstehen ihren Klang.“ So bleibt auch die zunächst ungegenständliche Musik in einem letzten, weitesten Sinn „wunderbar allegorisch“, „wie denn die wahre, höchste

⁷ Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, hrsg. von Hans Eichner, München 1967, S. 254.

⁸ Novalis, *Schriften*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Darmstadt 1977, Bd. 3, S. 560.

⁹ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S. 12. Das gilt noch für Schopenhauers Musikauffassung: „Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Quaal“; *Arthur Schopenhauers sämtliche Werke*, hrsg. von Paul Deussen, München 1911, Bd. 1, S. 312 (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 52).

¹⁰ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, hrsg. von Gerda Heinrich, München/Wien 1984, S. 354.

¹¹ Ebda., S. 326.

¹² Ebda., S. 327.

Allegorie wohl wieder eben durch sich selbst die kalte Allgemeinheit verliert"¹³. Das Absolute, das die Musik in besonders direkter Weise zum Ausdruck bringt, ist somit nicht als leere Abstraktion zu verstehen, sondern nach Schelling als totale „Indifferenz des Subjektiven und Objektiven und also auch des Erkennens und Seyns“¹⁴, somit als „absolute Totalität“, dem „Gott“ Spinozas entsprechend.

Übrigens ist zu bemerken, daß der frühromantische Begriff der *Musik des Absoluten* nicht von vornherein identisch ist mit dem Begriff der *absoluten Musik*, der erst bei Richard Wagner auftaucht, doch ist die gemeinsame Wurzel nicht nur sprachlich, sondern auch historisch-sachlich begründet. Deutlich stellt dies Carl Dahlhaus heraus:

„Daß das Wort »absolut« äquivok ist, da es sowohl die Loslösung der Musik von außermusikalischen Funktionen und von Texten oder Programmen bezeichnet als auch an eine Affinität zur metaphysischen Kategorie des »Absoluten« denken läßt, ist keineswegs ein terminologischer Mangel, der durch definitorische Strenge behoben würde, sondern erscheint vielmehr als genauer sprachlicher Ausdruck der ästhetischen Idee, auf die der Terminus zielt: der Idee, daß Musik gerade dadurch, daß sie als »autonome« Kunst eine »abgesonderte Welt für sich selbst« bildet, metaphysische Bedeutung erhält“¹⁵.

Steht die Sprache, die im Gegensatz zur Musik das Absolute nicht unmittelbar zum Ausdruck bringen kann, in dem Dilemma, gleichzeitig allgemein und konkret sein zu müssen, wenn sie poetisch sein, d.h. bereits nach Schiller: wenn sie „einen unendlichen Gehalt haben“¹⁶ soll, bleiben dagegen die Symphonien „in ihrer reinpoetischen Welt“, indem sie „in rätselhafter Sprache das Rätselhafteste“ enthüllen¹⁷. Der Versuch der Sprache, einen analogen Weg zu gehen, führt zu einer esoterischen Metaphorik, die das konkrete Bild beständig transzendiert. Speziell dem Sprechen über die Musik des Absoluten stand nun die Harfenmetapher aus einer vielschichtigen Tradition her bereits zur Verfügung. Die Romantik griff sie enthusiastisch auf und formte aus dem Sinnbild der kosmisch-himmlichen Harmonie und der menschlichen Seele einen neuen, poetischen Mythos.

Wie sich in diesem Mythos christliches Gedankengut mit der romantischen Idee der absoluten Musik vermischt, zeigt z.B. das Gedicht von C.A.H. Clodius in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 8 (1806, S. 273) mit dem Titel *An die Harfe der heiligen Cäcilia*. Nicht nur wird hier die nüchterne Orgel als Attribut der Heiligen — schon diese Zuordnung beruhte auf einem Mißverständnis — endgültig durch die Harfe ersetzt; auch deren Charakterisierung klingt durchaus romantisch-poetisch,

¹³ Wackenroder, S. 355. Vgl. Wolfgang Preisendanz, *Zur Poetik der deutschen Romantik I. Die Abkehr vom Grundsatz der *Naturnachahmung**, in: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, hrsg. von Hans Steffen, Göttingen 2. Aufl. 1970, S. 71

¹⁴ Johann Friedrich Wilhelm von Schelling, *Darstellung meines Systems der Philosophie, Werke*, hrsg. von Manfred Schröter, München 1927, Bd. 3, S. 24.

¹⁵ C. Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts*, München 1974, S. 36.

¹⁶ Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung, Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1984, Band 5, S. 784.

¹⁷ Wackenroder, S. 354.

etwa wenn die „Aethertöne“ Cäcilias „Aethergeist“, ihres „innern Himmels Ahnungen“ zum Ausdruck bringen. „Fern von niedrer Lust, von Weltgewühlen, [...] Ist das Heilige, das sie vom Ird'schen trennt!“

Eher griechisch inspiriert ist die esoterische Musiksymbolik, die Johann Friedrich Hugo von Dalberg schon 1787 in seiner kleinen Schrift *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister* anklingen läßt. Sie weist auf romantische Harfenmetaphern voraus, auch wenn hier klassizistisch die der Harfe verwandte, gänzlich praxisferne, mythologische Leier thematisiert wird. Dalberg spricht von einer allmählichen Vervollkommnung „der Geister, bis sie alle zu jener hohen *Reinheit* reif sind, dass sie der irrdischen Hülle entschwenden, in die Intellectualwelt zurückkehren, und *da* Sayten jener himmlischen Leyer werden, welcher nur die¹⁸ Gottheit lauschet“¹⁹. Ausgangspunkt seiner Idee ist offenbar der antike Mythos von Orpheus, dessen Leier nach seinem Tod von den Göttern zu den Sternen erhoben wurde (woran noch heute das Sternbild der Leier erinnert). Bemerkenswert ist aber Dalbergs Darstellung darin, daß die Gottheit²⁰ „jener himmlischen Leyer“ — spielt sie selber auf ihr? — „lauschet“; damit wird die Leier zum tiefsten Weltgeheimnis und -grund. Ist sie hier Symbol der Geister- oder Intellectualwelt, so fällt umgekehrt von hier aus auch ein Licht auf die „hohen Mysterien der geistigen Tonkunst“²¹, deren Emblem seit dem Orpheus- und Apollon-Mythos die Leier ist. In seiner 13 Jahre später erschienenen Schrift *Über den Ursprung der Harmonie und ihre allmähliche Ausbildung* stellt Dalberg denn auch fest, daß die Griechen von den Gesetzen, die „die Verwandtschaft der irdischen Musik mit der übersinnlichen oder himmlischen“ begründen, auf der Lyra „die reinste Ausübung“ gaben²². Dalberg denkt bei diesen Gesetzen ausdrücklich an die mathematisch bestimmten Proportionen, die auch die Harmonie der Sphären regieren. Bei Romantikern wie Tieck und Wackenroder geraten die Zahlenproportionen, entgegen der zweieinhalbtausendjährigen pythagoräischen Tradition, nun in den Verdacht, nicht mehr das Wesen der Musik auszumachen. Anders als Johann Mattheson und andere moderne „Aristoxeniker“ setzen sie aber nicht die menschliche Empfindung an ihre Stelle, sondern die „unsichtbare Harfe Gottes“:

„Ich sehe zu, — und finde nichts als ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen, handgreiflich dargestellt auf gebohrtem Holz, auf Gestellen von Darmsaiten und Messingdraht. — Das ist fast noch wunderbarer, und ich möchte glauben, daß die unsichtbare Harfe Gottes zu unsern Tönen mitklingt und dem menschlichen Zahlengewebe die himmlische Kraft verleiht“²³.

¹⁸ Original versehentlich: „der“

¹⁹ Friedrich Hugo von Dalberg, *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister*, Mannheim 1787, S. 10.

²⁰ Hier ist gewiß nicht mehr der Halbgott Orpheus gemeint. Vielmehr ersetzt der Begriff der Gottheit im Deismus des 18. Jahrhunderts den Begriff Gottes, indem er ihn im Sinne einer natürlichen Religion oder eines nicht-personalen Pantheismus weitet.

²¹ Ebda., S. 6.

²² Dalberg, *Über den Ursprung der Harmonie und ihre allmähliche Ausbildung*, Mannheim 1800, S. 22.

²³ Ebda., S. 205. Vgl. Schopenhauer, S. 302 (§ 52), wonach die Zahlenverhältnisse, in die die Musik „sich auflösen läßt, sich nicht als das Bezeichnete, sondern selbst erst als das Zeichen verhalten“; mit ihnen betrachten wir an der Musik „nur ihre unmittelbare und äußere Bedeutung, ihre Schale“

Damit wird in anti-rationalistischer und anti-mechanistischer Absicht die Harfe als Symbol der Musik des Absoluten zum Mythologem erhoben. Ähnlich äußert sich einige Jahre später E. T. A. Hoffmann, wenn er in seinem Dialog *Der Dichter und der Komponist* seine Figur Ludwig von dem „hohen“, „heiligen Stil“ der älteren Komponisten sagen läßt, hier „walle der Mensch in wunderbarer Weihe auf den Tönen, die den goldenen Harfen der Cherubim und Seraphim entklingen, in das Reich des Lichts, wo sich ihm das Geheimnis seines eigenen Seins erschließt“²⁴. Um das Mysterium der Musik herauszustellen, verbindet Hoffmann die christliche Vorstellung der harfenden Engel mit der Gold- und Lichtmetaphorik, die ebenfalls seit alters zum Assoziationsfeld der Harfe gehört²⁵, insbesondere auf das paradiesische goldene Zeitalter und die mystische „Erleuchtung“, vor allem in der Tradition des Neuplatonismus, verweist. — In seiner Rezension von Beethovens *V. Symphonie* sagt er über die Musik, „die romantischste alle Künste“: „Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus“²⁶. Es bleibt im Vagen, ob hier gemeint ist „zum Orkus“ oder „aus dem Orkus heraus ins Licht“; ebenso im weiteren: „Die Musik schließt den Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben“. Das Dunkle der Orkus-Metapher meint somit jedenfalls nicht das Düstere, sondern das Mysteriöse, Numinose, das die Musik chiffrenhaft in sich trägt, und das sie „die höchste, die erlösende Kunst“ sein läßt, wie Wagner später sagt²⁷. Wie die Harfe der Musik nach Wackenroder und Tieck durch „dunkle Wunderzeichen“ des Menschen Herz erklingen und ihn diesen Klang verstehen läßt²⁸, erschließt sie ihm nach Hoffmann „das ganze Geheimnis des eigenen Seins“, wenn er sich dem Begrifflosen, „Unausprechlichen“ hingibt. Im Gegensatz zum aktiven Musikhören, wie es die Klassik voraussetzt, wird hier eine vollkommene Passivität der Musik gegenüber erwartet. Der Hörer begegnet nicht eigentlich dem Klang, sondern dieser widerfährt ihm, nimmt ihn in sich hinein. Auch von daher lag es nahe, die längst nicht mehr schnarrende, sondern stille, im Ton jeweils abfallende Harfe²⁹ zum Symbol gerade der romantischen Musik zu machen. Noch konsequenter und idealer mußte aber die Äolsharfe erscheinen, ihre natürliche Schwester, deren Saiten nur vom Wind,

²⁴ E. T. A. Hoffmann, *Der Dichter und der Komponist*; in: *Die Serapions-Brüder*, Darmstadt 1968, S. 89.

²⁵ Vgl. z. B. Johannes Nider, *Die vierundzweinczig Guldin Harpfen*, Augsburg 1476; die Schrift ist eine Übersetzung nach Joannes Cassianus (ca. 370 — ca. 435), der seinerseits auf Apc 5,8 zurückgreift.

²⁶ E. T. A. Hoffmann, Rez. von Beethovens *V. Symphonie*, *Schriften zur Musik / Nachlese*, hrsg. von Friedrich Schnapp, Darmstadt 1968, S. 34; vgl. Hoffmanns weitgehend identische Ausführungen über *Beethovens Instrumental-Musik* in *Fantasiestücke in Callots Manier*, in: *Fantasie- und Nachtstücke*, hrsg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1968, S. 41ff.

²⁷ *Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen, Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1871ff., Bd. 5, S. 247 — Die große Bedeutung des Leier spielenden bzw. harfenden Orpheus für die klassisch-romantische Musikauffassung läßt sich nicht nur durch entsprechende Opern und andere Vokalwerke belegen, sondern auch mit dem von Adolph Bernhard Marx entdeckten, von Owen Jander weiter verifizierten „Programm“ des *Andante con moto* aus Beethovens *IV Klavierkonzert*; Jander, *Beethovens „Orpheus in Hades“: The Andante con moto of the Fourth Piano Concerto*, in: *19th Century Music* 8 (1984/85), S. 195ff. Dabei ist es, über den Inhalt des antiken Heilsmythos hinaus, gerade das (vom Komponisten) Unausgesprochene, nur „Ahndungsvolle“ des „Programms“, das der Musik ihren poetischen, allgemeinen, unendlichen Gehalt, ihre erlösende Kraft bewahrt. (Solche paradoxen Spannungen beleuchten noch einmal die Problematik der „poetischen“ Auslegungen Beethovens in der Art Arnold Scherings.)

²⁸ Wackenroder, S. 327.

²⁹ Die im Mittelalter eingeführten Schnarrhaken, über die Harfensaiten mit dem Resonanzkorpus verbunden waren und die den Ton rauher und lauter machten, wurden im Laufe des 18. Jahrhunderts endgültig abgeschafft.

von der Natur, vom Kosmos selbst gespielt werden und in deren unwillkürlich erklingenden Naturtönen die Romantiker das Weltgeheimnis besonders unmittelbar wahrzunehmen glaubten.

Die Äolsharfenmode hatte schon vor der romantischen Bewegung, aus England kommend³⁰ immer weitere Kreise gezogen. Von Anfang an empfand man das Entgrenzende, Transzendierende des Instruments. Z.B. läßt Johann Gottfried Herder in einer Szene aus seinem Freimauredialog *Adrastea* Linda ein Lied *An die Aeolsharfe* singen. Sie begleitet sich dabei auf einem durchaus diesseitigen Instrument, der Gitarre³¹, setzt sich aber „einer Aeolsharfe gegen über“ und singt:

„Harfe der Lüfte, du bringst
Klagende Laute mir zu
Aus der Fülle der Welten;
Weltgeist seufzet denn Alles in Dir?
(In veränderter Tonweise sich selbst antwortend.)
Binde die Töne
Liebend zusammen
Und sie werden ein Saitenspiel [...]“³²

Der melancholischen Verlorenheit der unendlichen Welten, wie sie die Äolsharfe ausklagt, wird hier die soziale Bindung gegenübergestellt, die die Musikkunst, vertreten durch die Gitarre, vorführt³³.

In der Regel gibt sich das Subjekt sehndend der Äolsharfe hin, verzichtet damit freilich auch auf die Orientierung an der gesellschaftlichen Realität. Daher lassen Wackenroder und Tieck ihren Joseph Berglinger, stellvertretend für mehr als eine romantische Künstlergeneration, in einem Brief mit resignativem Unterton schreiben: „Und so wird meine Seele wohl lebenslang der schwebenden Äolsharfe gleichen, in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht und wechselnde Lüfte nach Gefallen herumwühlen“³⁴.

³⁰ Vgl. August Langen, *Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung*, in: *Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Kassel 1966 (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft* 1), S. 163 und 166ff.

³¹ Die Gitarre leitet ihren Namen zwar von der apollinischen Kithara ab, doch wurde sie, gerade in Deutschland, im späten 18. Jahrhundert fast nur als „leichtes“ Instrument für Ständchen und ähnliche Gelegenheiten verwendet.

³² Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1888, Bd. 24, S. 141.

³³ An anderer Stelle bewertet Herder das Verhältnis von Welt- und Menschenmusik freilich eher umgekehrt; in seinem Dialog *Ob die Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre* läßt er die Tonkunst — unter Anspielung auf verschiedene Harfenmetaphern — sagen, die Menschen seien „noch nicht zur ewigen Harmonie der Götter gebildet; sie versinken, sie gehn im Ocean meiner Kunst unter; darum wurden ihnen nur wenige Töne eines unendlichen Saitenspiels, in wenigen Gattungen, nach sehr leichten Modulationen zugemessen, zugezählt, zugehörpelt. Ich lispel nur auf ihrem Saitenspiel, und schwebe, wie ein harmonisch Lüftchen bei ihnen vorüber. [...] was ist reiner, heller, einfacher, geordneter als das Saitenspiel [der Töne]?“ (Bd. 15, S. 227f.).

³⁴ Wackenroder, S. 335.

Positiver, ins Poetisch-Ahnungsvolle gewendet erscheint der Vergleich von losgelöster Seele und (Äols-)Harfe in der Dichtung Joseph von Eichendorffs:

„Der Harfe gleicht in solcher stillen Zeit
Der Seele Grund, da haucht ein leises Tönen
Durch alle Saiten in der Einsamkeit,
Und niemand weiß, woher, wohin es geht“³⁵.

Auch in der letzten Strophe aus Goethes 1797 entstandener *Zueignung* zum *Faust* kommt die der Äolsharfe entsprechende Entgrenzung des Ich zum Ausdruck:

„Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen
Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich,
Es schwebet nun in unbestimmten Tönen
Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich,
Ein Schauer faßt mich, Träne folgt den Tränen,
Das strenge Herz, es fühlt sich mild und weich;
Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten,
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten“³⁶.

Hier steht die Inspiration aus dem „stillen, ernsten Geisterreich“ und die innige Durchdringung mit der Welt im Vordergrund. Insofern läßt die Äolsharfe das romantische poetische Einswerden von Ich und Welt anklingen. Für dieses Einswerden stehen zwei Wege offen, zum einen die Sublimierung, Vergeistigung des Ich, sein Aufgehen in einer transzendenten Welt, zum andern die Verwandlung oder Durchdringung von Ich und Welt in universeller Poesie. Die zweite Möglichkeit ist die im engeren Sinne romantische. Die erste sahen wir schon bei Dalberg vorgeprägt. 1801 hat er nun der Äolsharfe eine ganze Schrift gewidmet, in deren Zentrum, umrahmt von historischen, akustischen und literarischen Mitteilungen, „Ein Allegorischer Traum“ steht.

Der Erzähler verfällt, durch „zauberisches Tonlispeln“³⁷ einer Äolsharfe, in einen Schlummer und träumt unter anderem, wie die Göttin der Harmonie, Polyhymnia, eine Wolkeninsel „in eine schön gebildete Harfe verwandelt“, die „im lichten Aether“ schwebt; ihre Bewohner, Geister, verwandelt sie „in harmonische Laute — bestimmt himmlische Sayten zu beleben“³⁸. Die Harfe symbolisiert hier eine säkularisiert transzendente Musik, an der der menschliche Erzähler durch das Medium der Äolsharfe träumend teilnimmt. Auch während des Traums gibt es solche Hinübergänge:

„die Gesänge irdischer Sehnsucht mischten sich ins hohe Geister Gelispel — leise und feyerlich erklangen sie wie das Widerhallen ferner Glocken, und des Abendwinds Rauschen durch die Wipfel des Waldes. Vom Rufe der Göttin erregt, mischten sich die süßen Töne und bildeten mit den *Chören* der Gestirne erhabne Gesänge in harmonischem Einklang“³⁹.

³⁵ Joseph von Eichendorff, *Die Freier, Sämtliche Werke*, hrsg. von Wilhelm Kosch, August Sauer u. a., 22 Bde., Regensburg 1910–1992, Bd. 6, S. 420.

³⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe*, München 1981, Bd. 3, S. 9.

³⁷ Fr. H. v. Dalberg, *Die Aeolsharfe. Ein allegorischer Traum*, Erfurt 1801, S. 5f.

³⁸ Ebda., S. 18.

³⁹ Ebda., S. 16f.

Hier ist die alte Idee der Sphärenharmonie romantisch ausgestaltet, indem sie einerseits mit der Musik der irdischen Natur, andererseits mit dem „Geister Gelispel“ — eine versteckte Harfenmetapher, die an die Technik des *bisbigliando* erinnert⁴⁰ — verschmolzen wird, und zwar unter dem Blickwinkel schwärmerischer Sehnsucht.

Das Hinübergehen in einen jenseitigen Bereich oder der „Sieg der Seele über den Körper“ ist auch das Thema einer kurzen Erzählung von Theodor Körner mit dem Titel *Die Harfe. Ein Beitrag zum Geisterglauben*. Die Harfe der verstorbenen Josephe begegnet darin quasi als Äolsharfe, insofern sie, wenn Josephens Witwer Sellner die Flöte spielt, „wie von leisem Geisterhauch berührt“ nur durch Übertragung der Luft resonierend erklingt. Das führt schließlich dazu, daß Sellner vor übermächtiger Sehnsucht stirbt, während „auf einmal die Saiten der Harfe, wie von Geisterhand zerrissen“ werden⁴¹.

Es ließen sich noch manche Beispiele für die spiritistische Harfen- oder Äolsharfen-symbolik anführen⁴², doch sei der Blick auf die für die Romantik essentielle universalpoetische Symbolik gewendet. Novalis gebraucht in mehreren Fragmenten die Äolsharfenmetapher. Er charakterisiert mit ihr die „Elemente des Romantischen. Die Gegenstände müssen, wie die Töne der Aeolsharfe daseyn, auf einmal, ohne Veranlassung — ohne ihr Instrument zu verraten“⁴³. Das Idealische, Antimechanistische der Aeolsharfe steht für romantische Poesie schlechthin, insbesondere für die zentrale Gattung des Märchens: „Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild — ohne Zusammenhang — Ein *Ensemble* wunderbarer Dinge und Begebenheiten — z.B. eine *musicalische Fantasie* — die Harmonischen Folgen einer Aeolsharfe — die *Natur selbst*“⁴⁴. Die Begriffe *Märchen*, *musicalische Fantasie*, *Aeolsharfe* und *die Natur selbst* stehen hier nicht mehr in einer allegorischen oder symbolischen Beziehung zueinander, sondern spiegeln, reflektieren sich in progressiver „Ideenassociation“ wechselseitig und führen so zur poetischen und abstrakten Allgemeinheit des Absoluten, in dem Mensch und Natur (als subjektives und objektives Prinzip) verschmelzen. Entsprechend thematisiert ein Fragment die „Unermeßliche Mannichfaltigkeit der Windharfen Töne und *Einfachheit* der bewegenden Potenz. So mit dem *Menschen* — der Mensch ist die Harfe, soll die Harfe seyn“⁴⁵. Die dunkle Äußerung dürfte dahingehend zu verstehen sein, daß der Mensch aus der einen Kraft der Poesie heraus leben, dabei aber, analog zur Naturtonreihe, eine unendliche Lebensfülle entfalten soll. Jedenfalls sieht Novalis in einem Leben, das der Äolsharfe entspricht, keineswegs das Problem der Willkür oder Haltlosigkeit, wovon Wackenroder und Tieck sprachen. Auch in einem weiteren Fragment ist die Äolsharfe ganz positiv gesehen: „Die Natur ist eine Aeolsharfe — Sie ist ein Musikal[isches] Instrument — dessen Töne wieder

⁴⁰ Der Terminus *Harfengelispel* für *bisbigliando* erscheint in Johann Heinrich Backofens *Harfen-Schule*, Leipzig 1800.

⁴¹ *Körners Werke*, hrsg. von Hans Zimmer, Leipzig [o. J.], Bd. 2, S. 420ff.

⁴² Vgl. Langen, S. 160ff. Auch telepathische Vorgänge werden gern mit der Äolsharfe verknüpft; vgl. z.B. Chiaras *Schwärmbrief* an Eusebius in Robert Schumanns *NZfM* 3,2 (1835), S. 147: „Oft klingen, wie von Geisterhand berührt, des Nachts Saiten an, dann denke, daß ich an Dich denke.“

⁴³ Novalis, *Schriften*, Bd. 3, S. 558.

⁴⁴ Bd. 3, S. 454.

⁴⁵ Bd. 3, S. 434.

Tasten höherer Sayten in uns sind. (*Ideenassociation.*)⁴⁶. In allen diesen Fragmenten ist wichtig, daß die Harfe im Singular begegnet, denn Novalis' poetische Sehnsucht geht wie die Hölderlins dahin, „Eines zu sein mit Allem, was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren ins All der Natur“⁴⁷, sich somit in den Grund- und Urton der einen Natur einzustimmen.

Neben der Äolsharfe steht die Glasharmonika, trotz ihrer ganz anderen Klangerzeugung, symbolisch in größter Nähe zur Harfe, wie schon ihre gelegentliche Bezeichnung als „Glasharfe“ zeigt. Durch ihren außergewöhnlichen gläsernen Klang erscheint sie oft noch transzendenter, ätherischer als die Harfe oder Äolsharfe, übernimmt aber von ihr zahlreiche ästhetische Konnotationen⁴⁸. Andererseits bleibt sie mehr als die Harfe auf den Bereich der Transzendenzschwärmerei beschränkt und gelangt selten zu jener romantischen Abstraktheit und Universalität, wie sie der Musik des Absoluten eigen ist.

Stärker noch als an der Harfe fällt an der Harmonika das Dilemma von ästhetischer Wertschätzung und spieltechnischem Mangel, von Idealität und Realität auf. Gerade die Anbringung eines Tastenmechanismus, der das von Benjamin Franklin 1762 erfundene (mit nassen Fingerkuppen gespielte) Instrument für die Musik allgemein brauchbarer und für die Nerven erträglicher machen sollte, führte eher zu einer klanglichen Verschlechterung und durch den Mechanismus vor allem zu einer Desillusionierung der ästhetischen Konnotationen, so daß es um 1830 fast ganz verschwand. In Schillings Musikenzyklopädie liest man denn auch 1836, die Harmonika sei „in neuerer Zeit [...] sehr selten geworden“; und zwar seien „alle Versuche, die Harmonica durch Tasten für Liebhaber leichter spielbar zu machen“, letztlich erfolglos geblieben, weil vor allem „der Ton dadurch von seinem idealischen Wesen Viel verlor und der Ausdruck durch die todtten Fingersurrogate unmöglich so seelenvoll sein konnte, als wenn das lebendige Gefühl der Finger unmittelbar aus den Glocken die Töne herauszieht“⁴⁹.

In einem umgekehrten Verhältnis wie die Harmonika oder Glasharfe steht das Klavier zur Harfe. Bautechnisch ist es mit ihr nah verwandt, ja nahezu als chromatische Harfe mit Tastatur und Hammermechanik zu beschreiben. Seit im Zeitalter der Empfindsamkeit die Kielflügel zurücktraten, stattdessen die Clavichorde und dann nachhaltig die Pianoforte dominierten, ist die Verwandtschaft zwischen den Instrumenten klanglich-dynamisch noch auffälliger geworden. Auch die dünnstimmige, grundsätzlich zweistimmige Satzart sowie die häufigsten Beleitfiguren in gebrochenen Dreiklängen, „Harfenbässen“, rücken das Klavier in die Nähe der Harfe. Scheiterte aber die Glasharfe an ihrem bau- und spieltechnischen Unvollkommenheiten, die ihr

⁴⁶ Bd. 3, S. 452.

⁴⁷ Friedrich Hölderlin, *Hyperion*, zweiter Brief. (Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, hrsg. von Friedrich Beissner, Bd. 3, Stuttgart 1958, S. 9).

⁴⁸ Deutliche Beispiele dafür bieten etwa die hymnischen Hexameter über die Harmonika in D.C. Schreibers Gedicht *Die Formen der Töne*, abgedruckt in der *AMZ* 5 (1803), Sp. 619ff., oder Robert Schumanns poetisches *Altarblatt* „Die Harmonika“, in: *Tagebücher* 1, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, S. 136ff.; dort erklingt das Instrument ausdrücklich „wie die Harfen der Ewigkeit“ und sein „zweifelholler Septimenaccord“ erinnert unverkennbar an die Äolsharfe.

⁴⁹ *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universalexikon der Tonkunst*, hrsg. von Gustav Schilling, Stuttgart 1835–1842, Bd. 3, S. 459.

idealisches Wesen desillusionierten, so galt das Hammerklavier als ein der Harfe zwar technisch weit überlegenes, aber wegen seiner starken Mechanisierung symbolisch minderwertiges Instrument, als bloßes Surrogat der natürlichen oder auch gleichsam übernatürlichen Harfe, die ihrerseits oft als Surrogat der ganz unpraktischen, mythischen Leier erscheint. „Harfenzüge“ in Pianofortes der Zeit sowie zahlreiche Konstruktionen von sogenannten Harfenklavieren belegen das Bemühen, Symbolkraft und praktische Handhabung zu verbinden. Erst der junge Beethoven sehnte sich nach einer Zeit, in der man beim Klavierspiel nicht „nur eine Harfe zu hören“ glaubt und in der „die Harfe und das Klavier zwei ganz verschiedene Instrumente sein werden“⁵⁰. Ein aufschlußreiches literarisches Beispiel für die frühere Orientierung des Klaviers an der idealischen Harfe bietet Friedrich Schillers Gedicht *Laura am Klavier*, in dem der Finger der Pianistin „durch die Saiten meistert“ — nicht über die Tasten! — und in dem auch sonst etliche transzendente Harfenkonnotationen anklingen, wenn „der goldne Saitenguß“ „wie aus ihren Himmeln Neugeborne Seraphim“ in einer Sprache hervorströmt, „die man in Elysen spricht“⁵¹.

Erschien auch die Harfe oder gar die Äolsharfe⁵² von Haus aus geeigneter als das Klavier, die Sprache Elysiums zu sprechen, so führte ihre praktische Verwendung doch in ein ähnliches Dilemma wie im Fall von Harmonika und Klavier. — Bereits um 1720 wurde die Harfe von Georg Hochbrucker mit einem einfachen, um 1810 von Sébastien Erard mit einem komplizierten doppelten Pedalmechanismus versehen. Dadurch paßte sie sich spieltechnisch leidlich der (modulatorischen) Entwicklung der Musik an, entfernte sich aber vom Ideal der einfachen, „natürlichen“, möglichst wenig mechanischen Harfe ohne Pedale, Haken etc. Tatsächlich läßt sich Ende des 18. Jahrhunderts eine beträchtliche Divergenz zwischen dem literarisch-symbolischen Ideal der Harfe und ihrer praktischen Entwicklung feststellen. Verbreitet war das Harfenspiel damals vor allem in den Pariser Salons. In Deutschland spielte es dagegen praktisch keine größere Rolle, im Widerspruch zur gesteigerten literarischen Apostrophierung der Harfe, die sie zu einer Chiffre des romantischen universalpoetischen Musikverständnisses werden ließ. Die dabei vorgestellte Harfe ist in der Regel das anachronistische Modell einer einfachen gotischen Rahmenharfe — eine solche schwebt z.B. in Franz Schuberts musikalischem Zauberspiel *Die Zauberharfe* apotheotisch zum Himmel — oder eben die noch unmechanischere, „natürlichere“ Äolsharfe.

Von hier aus fällt aber auch ein idealisierendes Licht auf die praktisch verwendete Pedalharfe. Verschiedene Beiträge der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* spielen dabei den idealischen Charakter der Harfe gegen ihren störenden Mechanismus bzw. gegen das technisch überlegene Klavier als Harfensurrogat aus. So heißt es z.B. in einem der *Briefe über die Harfe*:

⁵⁰ Brief von 1796 an den Klavierbauer Johann Andreas Streicher. Vgl. Oscar George Theodore Sonneck, *Beethoven Letters in America. Facsimile with Commentary*, New York 1927, S. 183; s. dazu Hans Joachim Zingel, *Studien zur Geschichte des Harfenspiels in klassischer und romantischer Zeit*, in: *AfMf* 2 (1937), S. 464f.

⁵¹ Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 5 Bde., München 7. Aufl. 1984, Bd. 1, S. 41f.

⁵² Zum romantischen Vergleich von Klaviermusik mit Äolsharfenklängen s. Edler, S. 298f.

„Ich weiss wohl, es ist ein unvollkommenes Instrument, wenn ich es mit jedem andern vergleiche, besonders mit meinem Klaviere, mit dem ich alles machen kann, was ich will. Aber es ist doch ein angenehmes Instrument. Ich bin der Schwierigkeiten müde. Ich komme wieder zu der einfachen Harmonie zurück [...] Meine Harfe hat noch keine Haken (Crochets). Desto besser für mich! So bin ich gezwungen, immer bey meinem Haupttone zu bleiben und alle Schattirungen der Harmonie und Melodie zu verfolgen, ohne weder zur Rechten noch zur Linken auszuweichen“⁵³.

Eben weil die Harfe ein „Kind der reinen Harmonie“ ist⁵⁴, erinnert sie an die überirdische „Harmonie der Sphären“ und an das „Erwachen zu einem bessern Leben“⁵⁵. Darüber hinaus führt sie, insbesondere durch die in der Harfenmusik dominierende Rolle der gebrochenen Akkorde, zum Ideal der absoluten Musik, als deren musikalische Essenz der einfache Dreiklang gilt. War dieser in den zwei vorausgehenden Jahrhunderten meist im Rahmen der christlichen Trinitätslehre gedeutet worden⁵⁶, so steht er jetzt im Zeichen der romantischen Kunstreligion, z.B. wenn für Wackenroder „das feste Orakelgesetz des Systems, der ursprüngliche Glanz des Dreiklangs“, „die tiefgegründete, unwandelbare Heiligkeit“ der Musik verkörpert⁵⁷. Wie die barocken Traditionen romantisch umgedeutet werden, zeigt sehr deutlich ein Gedicht von C.F. Schreiber mit dem Titel *Die Aeolische Harfe*; darin lautet eine Strophe:

„Nieder in des Urklangs Tiefe
Rauscht der Harmonien Zug;
Was dem Herzen ewig schliefe
Weckt des Liedes reiner Flug.
Horch, wie sich die Töne gatten!
Wie der Strom der Saiten bebt,
Und durch Dur- und Mollakkorde
Zu des Einklangs Ziele strebt!“⁵⁸

Wie lange solche Dreiklangsverehrung anhält, zeigt eine Tagebucheintragung Robert Schumanns:

„Dreyklang, heiliges Wort; wie der Kreis die Vollendung des dynamischen Reiches u. der Körperwelt, das bist du der atonistischen u. der «Seelen» Welt des Gemüthes u. dem Geisterreich — beydes die höchste Vollendung“⁵⁹.

Wie Schumann hier andeutet, ist der Dreiklang nicht nur das wahre Element der Musik des Absoluten, sondern umfaßt sie auch als Ganze. Denn in romantischer Betrachtung ist die Musik wesentlich eine vielschichtige Brechung von einfachen Dreiklangfigurationen, woraus die melodische Harmonie⁶⁰ entspringt. Diese Auffassung

⁵³ AMZ 3 (1801), Sp. 697

⁵⁴ AMZ 4 (1801), Sp. 45.

⁵⁵ AMZ 3 (1801), Sp. 699f.

⁵⁶ S. dazu Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, 2. Aufl. Laaber 1984, S. 40ff. und 55ff.

⁵⁷ Wackenroder, S. 325.

⁵⁸ AMZ 6 (1804), Sp. 634f.

⁵⁹ R. Schumann, *Tagebücher*, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, Bd. 1, S. 125.

⁶⁰ Wackenroder, *Vorerinnerung zum Anhang einiger musikalischer Aufsätze* von Joseph Berlinger, S. 303.

steht der zentralen romantischen Idee der Arabeske nahe⁶¹. Schon Kant stellt 1790 in der *Kritik der Urteilskraft* fest:

„So bedeuten die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen, oder auf Papiertapeten u.s.w. für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten. Man kann auch das, was man in der Musik *Phantasien* (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text, zu derselben Art zählen“⁶².

Trotz ihres Ursprungs aus der bildenden Kunst und ihrer hauptsächlichlichen Anwendung auf die Dichtung begründeten und erklärten die Romantiker den Begriff der Arabeske, wie Kant, wesentlich musikalisch. Arabeske und ungegenständliche, aber poetische Musik konnten so zu Synonymen werden. In diesem Sinne taucht der Begriff gelegentlich als Titel romantischer Charakterstücke auf, z.B. bei Schumann (op. 18) oder Reger (op. 82,IV,4). Dabei bewahrt er auch seine ursprüngliche Bedeutung der verschlungenen ornamental Linien. Diese Art des Satzes, die sich vor allem in der Form gebrochener Dreiklangsfigurationen präsentiert, gehört aber, neben dem rhythmisch freien arpeggio, seit dem 18. Jahrhundert zu den typischen Spielfiguren der Harfe⁶³. Diese erschien also nicht nur wegen ihrer Transzendenzsymbolik, sondern auch wegen der bevorzugten ungegenständlichen Spielmanieren prädestiniert, die Musik des Absoluten zu verkörpern. Die Ideale des Transzendenten und des Einfachen⁶⁴ fallen dabei zusammen, häufig gekoppelt mit der zeitgenössischen Idealvorstellung des Weiblichen⁶⁵.

Noch 1834 wirbt die Harfenistin Therese von Winckel in der *AMZ* für die Pedalarharfe mit dem Argument, daß sogar die Kleidung der Frau dazu angetan ist, den störenden Mechanismus des Instruments zu verbergen:

„Auch wird dieses Instrument meist von Frauen gespielt, diesen darf man Geschmack und Zartgefühl genug zutrauen, sich nur mit langen und weiten Gewändern an die Harfe zu setzen, welche die Bewegungen der Füße verhüllen; nur durch ihre überraschenden Wirkungen werde die Kunst des sichern Pedalspiels bemerkbar. Die Pedale liegen nicht höher bey der doppelten Bewegung, also ist die Bewegung des Tretens keineswegs störend oder in die Augen fallend“⁶⁶.

Wichtig ist auch für von Winckel, den „eigenthümlichen Charakter“ der Harfe zu wahren, der alles umfaßt, „was seelenvoll ist“, nicht dagegen

„jene Art des brillanten Spiels, wo an Raschheit und Präcision, chromatischen Läufers, Sprüngen und Trillern aller Art das Piano stets alle anderen Instrumente

⁶¹ Vgl. dazu Karl Polheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München 1966.

⁶² § 16. Immanuel Kant, *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1957, S. 310.

⁶³ Nach Berlioz sind „diese harmonischen Figurationen“ „ganz und gar in der Natur der Harfe begründet“; Berlioz, S. 64. — Auch in der Klaviermusik sprach man bis Mitte des 19. Jahrhunderts bei dieser vornehmlich in der linken Hand begegnenden Satzart von „Harfenbässen“ — Therese von Winckel erscheinen die „leichten, glänzenden Passagen“ im Harfenspiel Parish-Alvars potenziert „wie farbige Arabesken [...] von zauberischer Schönheit“; *AMZ* 45 (1843), Sp. 167

⁶⁴ Vgl. auch *AMZ* 4 (1802), Sp. 601.

⁶⁵ Vgl. dazu Tenhaef, *Die Harfe als Idealisierungsinstrument von Musik und Frau*, in: *Das Orchester* 9 (1992), S. 1024ff.

⁶⁶ *AMZ* 36 (1834), Sp. 67f.

übertreffen wird, das eigentliche *Jeu des Salons et de la Société*. Man gönne dem Piano diesen Vorzug, da es dafür den weichen Schmelz und das Colorit des Tons entbehrt".

Nicht von ungefähr gebraucht von Winckel für das leicht abschätzig beurteilte brillante Spiel den französischen Begriff „*Jeu des Salons et de la Société*". Schon der junge Novalis stellte in einem Gedicht *An Joseph den 2ten* „Galliens reizender, buhlender Muse" die „deutsche" mit ihrem „edleren Harfenklang" gegenüber⁶⁷. Erst recht gilt 1834: „Bey uns, im echten Vaterlande der Tonkunst, kann man am wenigsten durch bloß gefälliges Passagenwerk und leeres Tongeklingel befriedigt werden"⁶⁸.

Die Zitate machen die Divergenz zwischen französischer und deutscher Musik unter dem Blickwinkel der Harfe deutlich. Oberflächliche Brillanz auf der einen Seite steht Verinnerlichung und Konzentration auf der anderen gegenüber. Der Widerwille gegen das Technisch-Brillante und Mechanische ist ein Grundzug der romantischen Musikauffassung. So läßt E. T. A. Hoffmann in der Novelle *Die Automate* seine Figur Ludwig sagen: „Das Streben der Mechaniker, immer mehr und mehr die menschlichen Organe zum Hervorbringen musikalischer Töne nachzuahmen oder durch mechanische Mittel zu ersetzen, ist mir der erklärte Krieg gegen das geistige Prinzip"⁶⁹. Dieses verträgt sich weder mit einer äußerlichen Hervorbringungsweise der Musik, noch überhaupt mit einer äußerlichen, realistischen Wesensauffassung der Musik, sei es im rhetorisch-affektmäßigen oder im programmusikalischen Sinne. Das „geistige Prinzip" der Musik, das „in der Musik die Musik" sucht, hat vielmehr einen transzendenten Charakter und zielt auf das allem Konkreten erst zugrundeliegende Absolute, auf „eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt"⁷⁰. Von diesem Standpunkt des „Unaussprechlichen" aus erscheinen alle Versuche in der Musik, „jene bestimmbaren Empfindungen oder gar Begebenheiten darzustellen" als „lächerliche Verirrungen". Hoffmann nennt in diesem Zusammenhang „neuere *batailles des trois Empereurs etc.*"⁷¹. Wie im Fall Therese von Winckels ist der Ausdruck hier nicht von ungefähr französisch, spielt vielmehr auf die durch das 19. Jahrhundert anhaltende französische Neigung zur Programmmusik an. Auch Robert Schumann hat diese Neigung in seiner Rezension der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz aus romantisch-deutscher Perspektive karikiert: „Berlioz schrieb indeß für zunächst für seine Franzosen, denen mit ätherischer Bescheidenheit wenig zu imponieren ist. Ich kann sie mir denken mit dem Zettel in der Hand nachlesend und ihrem Landsmann applaudierend, der alles so gut getroffen; an der Musik allein liegt ihnen nichts"⁷².

Im ersten Jahrgang der von Schumann herausgegebenen *Neuen Zeitschrift für Musik* findet sich unter dem Titel *Musicalischer Romantismus* ein verwandter Vorstoß auch gegen die italienische Musik, insbesondere gegen die „Sinnlichkeit", ja den „grauenhaften colossalen Materialismus", die insbesondere dem „Schwan von Pesaro" (Rossi-

⁶⁷ Novalis, *Schriften*, Bd. 1, S. 475.

⁶⁸ Von Winckel, *AMZ* 36 (1834), Sp. 70.

⁶⁹ E. T. A. Hoffmann, *Die Automate*, in: *Die Serapions-Brüder*, S. 347

⁷⁰ Hoffmann, *Schriften zur Musik*, S. 34.

⁷¹ Ebda.

⁷² R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig 1914, Bd. 1, S. 28.

ni) vorgeworfen werden. Demgegenüber sei Deutschland durch ein „geistiges [...], züchtiges musikalisches Zollsystem“ geschützt, und der Verfasser hofft, daß das „höhere romantische Streben“ eine „Epoche des wieder gereinigten, gehobenen musikalischen Geschmacks“ heraufführt⁷³.

Die Harfe im Kampffeld zwischen „ätherischer Bescheidenheit“ der „Musik allein“ und Brillanz bzw. Darstellungskraft für Außermusikalisches vermochte sich in der musikalischen Praxis nicht dauerhaft auf jener reinen abstrakten Höhe anzusiedeln, die ihr die frühen Romantiker mit Vorliebe zugewiesen haben. Aus der Perspektive Hoffmanns gleicht ihr Schicksal dem der romantischen „Lyra“ schlechthin, wenn er in seinen Ausführungen über *Beethovens Instrumental-Musik* schreibt: „Der romantische Geschmack ist selten, noch seltener das romantische Talent, daher gibt es wohl so wenige, die jene Lyra, deren Ton das wundervolle Reich des Romantischen aufschließt, anzuschlagen vermögen!“⁷⁴ In der Realität der Musik, zumal in Frankreich, blieb die Harfe ein „praktisches“ Instrument, an dessen bautechnischer Verbesserung und spieltechnischer Differenzierung ein großes Interesse bestand⁷⁵. Vor allem aber war sie aus ihrer reichen Symboltradition her wie kaum ein anderes Instrument mit außermusikalischen Assoziationen verbunden, die sich auch dann nicht verflüchtigten, wenn sie in den Bereich des Transzendenten führten. Auch für die deutschen Romantiker konnte die unumgebar dinglich vorgestellte Harfe nur ein Bild der Musik des Absoluten und ihrer inhaltlich absoluten Transzendenz sein, das immer in Gefahr blieb, in jene „konkretisierende Transzendenz“ zurückzufallen, wie sie jahrhundertlang den Himmel mit harfenden Engeln etc. ausgemalt hatte. Von daher wird verständlich, daß die Harfe in der deutschen Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts, vor allem in der als zentral romantisch aufgefaßten Symphonie, kaum eine Rolle spielt und allenfalls mit großer Zurückhaltung eingesetzt wird.

Die Empfindlichkeit gegen „platte“ programmusikalische Konnotationen der Harfe geht so weit, daß Adolf Bernhard Marx, ein verspäteter Theoretiker der Klassik im frühromantischen Sinne, sogar in Beethovens Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* die (durchaus zurückhaltende) Verwendung der Harfe kritisiert, und zwar mit den Worten, der Komponist gebrauche „dieses Spielzeug der Franzosen und Italiener — auch Gluck gebraucht sie im Orpheus — das sie in das Orchester hineinstellen, ohne daß jemals die Verschmelzung gelingt“. Der Begriff „Verschmelzung“ zielt hier über den klanglichen Aspekt hinaus auf das „inhaltlich“ Heterogene der Harfe, die innerhalb des „ungegenständlichen“ klassischen Orchesters immer „nur als ein Neues, Besonderes“ hinzutritt⁷⁶.

⁷³ 1834, S. 187f.

⁷⁴ Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke*, S. 43.

⁷⁵ Dies gilt sogar für die Äolsharfe, an der in Frankreich weniger metaphysische als anschauliche Aspekte, zumal das klangliche Kolorit interessierten, wie etwa ein theoretisch-musikalisches Werk Jean-Georges Kastners zeigt: *La Harpe d'Eole et la Musique cosmique — Etudes sur les rapports des phénomènes sonores de la Harpe d'Eole — Grand Monologue lyrique avec Choeurs*, Paris 1856; s. dazu Edler, S. 291ff.

⁷⁶ Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Leipzig 1858ff., Bd. 4, S. 427f.; vgl. dazu Edler, S. 99, Anm. 29 und S. 338. — Selbst Vokalwerke mit Orchester, deren Text und Satzart deutlich auf die Harfe Bezug nehmen, verzichten auffallend häufig auf deren realen Einsatz, z.B. Rombergs *Die Harmonie der Sphären*, s.o. Anm. 6.

Bezeichnend ist auch der Fall von Bruckners *Achter Symphonie*, in deren Adagio der Komponist ausnahmsweise eine Harfe heranzieht, obwohl er das Instrument „gar nicht leiden“ konnte, wie er kurz zuvor in einem Brief an seinen Freund Wilhelm Floroderer schrieb, der Bruckner gebeten hatte, dem Chor mit Tenorsolo *Um Mitternacht* zur Erhöhung der „Sphärenstimmung“ eine Harfenbegleitung hinzufügen zu dürfen⁷⁷. Nach einer Mitteilung von Joseph Schalk, die vielleicht (!) auf Bruckner zurückgeht, kommt im Adagio „Das stille Walten der Gottheit: der all-liebende Vater der Menschen“ zum Ausdruck⁷⁸. Daß Bruckner die Harfe nicht leiden konnte und sie dennoch einsetzte, scheint mir, im Gegensatz zu Constantin Floros, in seiner Scheu vor den malenden, konkretisierenden Konnotationen der Harfe begründet zu sein, deren „Putz“ zwar Liszts symphonischen Dichtungen, nicht aber der Symphonie angemessen sei⁷⁹. Im Adagio der *Achten* sollte eben keine „Sphärenstimmung“ gezaubert werden, sondern das „stille Walten der Gottheit“ abstrakt, unmittelbar zum Ausdruck kommen. Wenn Bruckner die Harfe dann dennoch verwandte, traute er ihr immerhin zu, den Hörer auf den Weg zu jenem absoluten „Mysterium“ zu führen, das die ganze Symphonie nach Bruckners Worten sein soll⁸⁰.

Zweifellos hatte Bruckner bei seiner Zurückhaltung die Harfe in Wagners Musikdramen im Ohr, ja „vor Augen“, wo sie immer als besonderes Effektinstrument erscheint. Im *Tannhäuser* etwa illustriert sie als Instrument der Minnesänger das Zeit- und Lokalkolorit, außerdem die Sphäre der Erotik — ein deutlicher französischer Einfluß⁸¹ — und schließlich auch das himmlische Licht und seine Immaterialität⁸². Egon Voss stellt in seinen *Studien zur Instrumentation Richard Wagners* generell über die Harfe fest, „daß dieses Instrument ausschließlich hellen, lichten, glanzvollen und prächtigen Sphären zugeordnet wird, niemals der Sphäre des Dämonisch-Abseitigen, des Bösen und Finsteren“⁸³. „Wagner setzt die Harfe mit Vorliebe dort ein, wo sich das szenische Geschehen gleichsam auf eine höhere subtilere Ebene verlagert, wo Überhöhungen statthaben, wie etwa beim Eintritt eines besonderen Ereignisses oder bei Verklärung und Schlußapothese.“ Damit läßt die Harfenverwendung zwar die Tendenz zu Überhöhungen, zum Transzendieren der Alltagswirklichkeit erkennen, bleibt aber gerade darin inhaltlich bestimmt und festgelegt und verträgt sich nicht mit der Idee der abstrakten absoluten Musik.

Ein entsprechendes Bild der Harfe und ihrer Verwendung ergibt sich im 19. Jahrhundert auch in der meisten anderen Musik mit Harfe, ebenfalls in theoretischen Werken,

⁷⁷ Anton Bruckner, *Gesammelte Briefe*, Regensburg 1924, S. 28ff.; s. dazu Constantin Floros, *Brahms und Bruckner — Studien zur musikalischen Exegetik*, S. 201f

⁷⁸ Schalks Programm der *Achten* ist abgedruckt bei August Göllerich und Max Auer, *Anton Bruckner Ein Lebens- und Schaffensbild*, Berlin 1927, IV/2, S. 429ff.; vgl. dazu Floros, S. 198f.

⁷⁹ Zu Bruckners Skrupel beim Einsatz der Harfe in der *Achten* vgl. Ernst Dickey, *Bruckner. Versuch eines Lebens*, Stuttgart 2. Aufl. 1922, S. 218; zu Floros gleichwohl konkretisierender Interpretation vgl. Floros, S. 202.

⁸⁰ „Meine Achte ist ein Mysterium!“ — nach Göllerich-Auer, IV/3, S. 21

⁸¹ Vgl. z.B. wie Berlioz die Harfe Parish-Alvars beschreibt, nämlich als „Sirene mit schön geneigtem Nacken, langem flatternden Haar, die unter dem leidenschaftlichen Druck seiner mächtigen Arme berückende, aus einer anderen Welt stammende Töne aushaucht“; Hector Berlioz, *Literarische Werke*, erste Gesamtausgabe in 10 Bdn., hrsg. und übersetzt von Elly Ellès, Leipzig 1903, Bd. 2, S. 128.

⁸² S. Egon Voss, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg 1970 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 24), S. 217f.

⁸³ Ebd., S. 220.

wie Kastners und Berlioz' Instrumentationslehren (Paris 1837 und 1844). Hans Joachim Zingel stellt in seinem Aufsatz *Die Einführung der Harfe in das romantische Orchester* eine breite Palette an Werken mit ähnlichem inhaltlichen Hintergrund vor und kommt zu dem Schluß:

„Eine gewisse Einseitigkeit sicherte zwar streckenweise die Sonderstellung des Instruments, brachte es auch mit sich, daß Harfenstimmen zunächst fast ausschließlich in theatralischer Musik, in Opern und Balletts und darüber hinaus noch in Oratorien vorkamen, die symphonische Kunst jedoch ihrer entraten mußte. Erst über die „sinfonische Dichtung“ der Neudeutschen gelangt Harfenklang in symphonische Partituren“⁸⁴.

Die „Neudeutschen“ aber waren in ihrer Ästhetik, vor allem durch Berlioz und Liszt, stark französisch und damit programmmusikalisch geprägt, und ihre Musik mußte vom konservativen klassisch-frühromantischen Standpunkt aus als äußerlich und weit entfernt vom Absoluten erscheinen.

Eine kaum voraussehbare und noch wenig beachtete Wende nimmt die Harfenästhetik aber Ende des Jahrhunderts — ausgerechnet in Frankreich in der Musik Debussys. Diese Wende hat ihre Voraussetzung in der von Théophile Gautier (1811—1877) entwickelten Konzeption des *l'art pour l'art*. Der Begriff, in dem es vordringlich um die Befreiung der Kunst von Nützlichkeitsinteressen, darüber hinaus aber von allen außerästhetischen Maßstäben ging, verbreitete sich besonders innerhalb der Dichtung und bildenden Kunst, im Impressionismus und Symbolismus. Hier verbindet er sich mit dem auf Saint-Beuve zurückgehenden Begriff der *poésie pure*. Beide Begriffe stehen der ungegenständlichen Musik nahe. Tatsächlich berufen sich vor allem Mallarmé⁸⁵ und Verlaine⁸⁶ nachdrücklich auf Prinzipien der absoluten Musik und deren Konzeption in der deutschen Romantik, vornehmlich bei Novalis, Hoffmann, Schopenhauer und Wagner. Als Vermittler spielt dabei Edgar Allan Poe (in Baudelaires Übersetzung) eine wichtige Rolle⁸⁷. In seinem Vortrag über *The Poetic Principle* hatte Poe nicht nur das „Gedicht per se“ proklamiert, sondern das „poetische Gefühl“ in der Dichtung mit ihrer Musikalität identifiziert, wobei die Musik selbst — unter dem Bild der Harfe — zum Maßstab für das Transzendieren des Irdisch-Konkreten wird:

„In der Musik wohl kommt die Seele dem großen Ziel am nächsten, nach dem sie, begeistert vom poetischen Empfinden, strebt: der Erschaffung höchster Schönheit. *Möglicherweise* ist in ihr dieses erhabene Ziel hie und da *tatsächlich* erreicht. Oft überkommt uns mit bebendem Entzücken das Gefühl, einer irdischen Harfe entspringen Töne, die Engeln nicht unvertraut sein können“⁸⁸.

⁸⁴ Hans Joachim Zingel, *Die Einführung der Harfe in das romantische Orchester*, in: *Mf* 2 (1949), S. 204.

⁸⁵ Vgl. Michael Zimmermann, „*Symphonie en blanc majeur*“ Musik — die vorbildliche Kunst, in: *Musica* 35 (1981), S. 530.

⁸⁶ Vgl. Winfried Börsch, *Die Bedeutung der Musik in der Poetik Verlaines und der deutschen Romantik*, in: *Archiv für neue Sprachen* 213, S. 9ff.

⁸⁷ Vgl. Zimmermann, S. 529f.

⁸⁸ Edgar Allan Poe, *Werke*, übers. von Richard Kruse [...], Olten 1973, Bd. 4, S. 683.

Die musikalisierenden Bestrebungen der Symbolisten wie die Musikauffassung der deutschen Romantik erinnern an Kants Konzeption des interesselosen Wohlgefallens, das dem ästhetischen Urteil (als einem nicht „bestimmenden“, sondern „reflektierenden“) eigen sei und zur romantischen Idee der Arabeske führte. Nicht von ungefähr begegnet im 19. Jahrhundert der Begriff der Arabeske auffällig oft in der Literatur über Harfenmusik. Dies gilt besonders für die letzte Jahrhundertwende, als das Harfenideal eine neue Blüte erlebte. Auch in der bildenden Kunst, im Jugendstil bzw. seinem französischen Pendant, dem Art Nouveau, erscheint das Motiv der Harfe ungewöhnlich häufig und weist indirekt auf die mit der Harfe verschmolzene Arabeske hin. Das Arabeske oder Ornamentale als Inbegriff des Zweckfreien ist aber das wichtigste Merkmal des neuen Stils, der sich dadurch aus dem Naturalismus zurückzieht, daß er in quasi-romantischer Regression die Realität des Sujets in ornamentalen Chiffren bzw. bedeutungsame, aber uneindeutige Gebärden auflöst⁸⁹.

Analoge Phänomene begegnen im Stil Debussys, den man früher zu einseitig mit einem malerischen Impressionismusbegriff in Zusammenhang brachte⁹⁰. Gerade Debussys Neigungen zur Harfe und zu Arabesken, die auf den ersten Blick programmmusikalische Assoziationen nahelegen mögen, weisen schließlich in die Richtung der Abstraktion.

Sylvia Sowa-Winter hat diese Tendenz im Werk Debussys eingehend untersucht. Sie faßt das Ergebnis folgendermaßen zusammen:

„Wenn auch vereinzelt Harfenklang auf Außermusikalisches bezogen werden kann [...], so gibt es weitaus mehr Einsätze von Harfe, die bei einer Entschlüsselung keinen Sinn ergeben [...]. Die Funktion der Harfe an diesen Stellen ist Klang, klingendes Ereignis ohne tiefere außermusikalische Bedeutung; ein Bezug also, mit dem Debussy sich als Künstler des Art Nouveau verrät. Harfenklang tritt hier in den Dienst der Arabeske, eines entscheidenden Konstruktionsprinzips Debussyscher Kompositionstechnik, und in seine spezifische »Verschleierung« musikalischer Form. [...]

Debussy [...] überwand die starren Regeln für den Einsatz der Harfe als Orchesterinstrument [...]. Nach Debussy bemühten sich einige Komponisten hier anzuknüpfen und das Instrument frei von außermusikalischen Bezügen eben nur als Klangmittel einzuführen“⁹¹.

Tatsächlich fällt auf, daß Debussy die Harfe, entgegen ihrer traditionellen Verwendung für besondere (literarische) Effekte, generalisierend einsetzt. Sämtliche Orchesterwerke haben eine, meist zwei Harfen. Mehr noch kann die Arabeske als ein umfassendes Strukturmerkmal in Debussys Musik begriffen werden; „es überflutet

⁸⁹ Vgl. C. Dahlhaus, *Musik und Jugendstil*, in: *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*, hrsg. von Jürg Stenzl aus Anlaß des 80. Geburtstages von Willi Schuh, Zürich 1980.

⁹⁰ Vgl. Hans Friedrich Kölsch, *Der Impressionismus bei Debussy*, Diss. Köln 1937 und andererseits Andreas Liess, *Claude Debussy und der Art nouveau. Ein Entwurf, Studi musicali* 4/5 (1975/76) sowie Wolfgang Dömling, *Claude Debussy: La Mer*, München 1976 (= *Meisterwerke der Musik* 12), S. 27ff.

⁹¹ Sylvia Sowa-Winter, *Die Harfe im Art Nouveau*, München 1988 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten* 32), S. 108f.

die ganze Komposition", macht sie, abseits einer herkömmlichen thematischen Melodik über einem harmonischen Grund, insgesamt zu einem polyphonen Klanggewebe⁹².

Den Begriff der Arabeske, der in der Literatur über Debussy allgegenwärtig ist, gebraucht auch Debussy selbst. Allerdings verbindet er ihn nicht direkt mit der deutschen romantischen Tradition, der er auffallend reserviert gegenübersteht, sondern mit Johann Sebastian Bach, dessen Oeuvre aus der Sicht des 20. Jahrhunderts immer wieder als Paradigma einer ungegenständlichen Musik galt. Dabei verstand er Bachs „arabeskenartige“ Musik — zu denken ist wohl zunächst an das *Wohltemperierte Klavier* — wie seine eigene Musik nicht nur nicht im (historischen) Sinne einer konkretisierenden Affektrede, sondern auch nicht im Sinne der deutschen Romantiker als metaphysische Sprache des Absoluten⁹³. Aufschlußreich ist vielmehr seine Äußerung: „Man kombiniert und konstruiert; man denkt sich Themen aus, die Ideen ausdrücken sollen; man entwickelt die Themen, modifiziert sie bei der Begegnung mit anderen Themen, die wieder andere Ideen vorstellen — man macht Metaphysik, aber man macht keine Musik“⁹⁴. Entgegen diesen „unfruchtbaren Traditionen“ versteht Debussy die Musik als „eine freie Kunst, frei hervorsprudelnd, eine 'Pleinair'-Kunst, eine Kunst nach dem Maß der Elemente, des Windes, des Himmels, des Meers! Man darf daraus nicht eine isolierte Kunst der Gelehrten machen“⁹⁵. Debussy geht es offenbar um eine „diesseitige“ Allgemeinheit, Abstraktheit der Musik. Selbst wenn er mit dem Satz: „Die Musik ist eine geheimnisvolle Mathematik, deren Elemente am Unendlichen teilhaben“⁹⁶ ganz ins Fahrwasser der deutschen Romantik zu driften scheint, so fährt er doch (aus romantischer Perspektive) gewissermaßen materialisierend fort: „Sie ist verantwortlich für die Bewegung der Wasser, das Spiel der Kurven, die die wechselnden Winde beschreiben; es gibt nichts Musikalischeres als einen Sonnenuntergang“⁹⁷.

In diese Perspektive ordnet sich auch Debussys Verwendung der Harfe bzw. die Grundstruktur harfenartiger Arabesken ein. Ihr Klang ertönt nicht als die „Sprache eines fernen Geisterreichs“⁹⁸ — als solcher erscheint er noch einmal in Franz Schrekers 1909 vollendeter Oper *Der ferne Klang*, gleichsam ein romantischer Nachgesang —; er dient aber auch nicht der Tonmalerei. An die Stelle des Transzendenten tritt das Aparte, das diesseitig bleibt, andererseits an die Stelle „exakter Reproduktion der Natur“ eine „geheimnisvolle Übereinstimmung von Natur und Imagination“⁹⁹. Dies macht vor allem Debussys Hinweis auf das arabeske „Spiel der Kurven“, deutlich. Diese typische Jugendstil-Formulierung ist aber auch nicht zu verwechseln mit Eduard

⁹² Sowa-Winter, S. 89 mit weiterführenden Literaturangaben.

⁹³ Selbst von Goethe, dem der junge Mendelssohn aus dem *Wohltemperierten Klavier* vorspielte, ist überliefert, daß er bei ihr — zumal im „rein arabesken“ ersten Präludium — den Eindruck hatte, „als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhalte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben.“; *Goethes Briefwechsel mit Zelter*, hrsg. von W. Vesper, Berlin 1914, S. 221 (17. Juli 1827).

⁹⁴ Frz. zit. bei Léon Vallas, *Les idées de Claude Debussy, musicien français*, Paris 1927, S. 30; übers. bei Dömling, S. 25.

⁹⁵ Vallas, S. 24; Dömling, S. 26.

⁹⁶ Vallas, S. 22; Dömling, S. 26.

⁹⁷ Ebda.

⁹⁸ E. T. A. Hoffmann, *Der Dichter und der Komponist*, in: *Die Serapions-Brüder*, S. 83.

⁹⁹ Vallas, S. 25.; Dömling, S. 26.

Hanslicks aus klassisch-romantischen Traditionen destillierter Musik als „tönend bewegte Formen“, die ebenfalls ausdrücklich das Modell der Arabeske in Anspruch nimmt¹⁰⁰. Während sich bei Hanslick die frühromantische „Musik des Absoluten“, das „in einem weitesten Sinne [...] noch Allegorie eines Transzendenten, Totalen, Universellen“ geblieben war¹⁰¹, zur „absoluten Musik“ formalistisch verdünnt, sieht sich Debussys „Spiel der Kurven, die die wechselnden Winde beschreiben“ in einer neuen Parallelität von Natur- und Kunstform. Anders als die frühromantische Generation, die das Leib-Seele- oder Natur-Ich-Problem im Sinne von Schellings objektivem Idealismus und Schlegels universalpoetischem Ansatz zu lösen versuchte, erscheint die Position Debussys und mit ihr nicht nur die des Art Nouveau, sondern weithin der „Moderne“ überhaupt, als ästhetischer „Materialismus“.

Debussy ging es vordringlich um die Musik als „freie Kunst“, um ihre Befreiung von metaphysisch-konstruktivistischen sowie naturalistischen Traditionen. Daß er dabei gerade die in beiderlei Hinsicht vorbelastete Harfe und ihre Spielfiguren¹⁰² an hervorragender Stelle in sein neues Musikkonzept integrieren konnte, unterstreicht die Grundsätzlichkeit im Wandel zu einer neuen Art abstrakter, „absoluter“ Musik. In ihr erscheint die Harfe nicht mehr als Symbol der von Schlegel geforderten „neuen Mythologie“, sondern, trotz des in ihr kulminierenden Ästhetizismus, entmythologisiert.

¹⁰⁰ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Tonkunst*, Leipzig 1854, S. 32.

¹⁰¹ Preisendanz, S. 71

¹⁰² Sowa-Winter betont in ihrer Dissertation etwas einseitig die französische, programmmusikalische Tradition der Harfensemantik. Für die deutsche Romantik gilt keineswegs grundsätzlich, daß „das Symbol der Harfe eindeutig entschlüsselt werden konnte“ (ebda., S. 43); vielmehr hat es, wie noch im Jugendstil, allerdings in einem mehr transzendenten Sinne, den Charakter der poetischen Chiffre.

KLEINE BEITRÄGE

Der Fleck im „Mondfleck“ Zu den Takten 8 bis 12 der Nr. 18 in Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“ op. 21

von Claus Raab, Essen

In der musikalischen Form des *Mondfleck* wirken vor allem vier Kompositionsprinzipien ineinander und gegeneinander: fortlaufende Durchkomposition in der Rezitation und im Klavier; Imitation in den Bläsern (*Fuge*) und Streichern (Kanon); Krebsgang in Streichern und Bläsern; doppelter Kontrapunkt der Streicherstimmen in den drei Takten 9–11.

1. Die krebsgängige Anlage des *Mondfleck* ist zuvörderst dem strengen zweistimmigen Kanon der Streicher verbunden¹.

2. Mit dem Einsatzabstand von einem Takt zwischen den beiden Stimmen kommt, potentiell, nur jedes Ende eines Taktes der Guida als Wendepunkt in Frage, um in den Krebsgang des Kanons einzumünden, wenn eine (offene oder latente) Taktverkürzung vermieden werden soll (vgl. Notenbeispiel 1).

Notenbeispiel 1

3. Dies gilt nicht, wenn die Guida einen Takt mit einer in sich krebsgängigen Figur füllt; dann kann die Wende auch in der Mitte eines Taktes liegen, ohne eine Taktverkürzung zur Folge zu haben.

4. In Takt 8 bringt die Geige als Guida-Stimme erstmals eine in sich krebsgängige Figur, das Cello eine Figur (= T. 7 der Geige), die über den ganzen Takt eindeutig vektoriell gerichtet ist, also nur in e i n e r Richtung mit sich identisch und nicht auch rückläufig identisch. Die Möglichkeiten für einen hier einsetzenden Krebsgang sind:

a) in der Mitte von Takt 8 in der Geige beginnend: Er brächte im hypothetischen Takt 9 eine Figurenkombination, die rückläufig der von Takt 8 und der des tatsächlichen Takt 12 entspräche, aber mit vertauschten Stimmen, und die Geige bliebe Guida (vgl. Notenbeispiel 2a);

b) am Ende von Takt 8 in der Geige beginnend: Er brächte im hypothetischen Takt 9 ein Unisono (genauer eine Konstellation identischer Figuren im Oktavenabstand) zwischen Geige und Cello; im hypothetischen Takt 10 eine Figurenkombination wie in einem rückläufigen Takt 8

¹ Wenn man Adornos Beurteilung des Streicherkanons folgt, „der wesentlich nur ein Begleitsystem bildet“ (Theodor W. Adorno, *Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition* (1927/1958), in: *Klangfiguren*, Frankfurt a. M. 1959, S. 118), dann wäre dieses funktional und satztechnisch Sekundäre dennoch das poetisch und formbildend Primäre, wie zu zeigen sein wird.

und wie im tatsächlichen Takt 12, jedoch wiederum mit vertauschten Stimmen und der Geige als Guida (vgl. Notenbeispiel 2b).

Notenbeispiel 2a

Notenbeispiel 2b

5. In Takt 9 haben beide Stimmen eine in sich krebsgängige Figur.

a) Eine Wende zum Krebsgang in der *M i t t e* der Guida (Geige) von Takt 9 hätte den tatsächlich komponierten Takt 10 zur Folge, Takt 11 würde entfallen; der hypothetische Takt 11 hätte die im tatsächlichen Takt 12 vorhandene Figurenkombination, aber wieder mit vertauschten Stimmen und der Geige als Guida (vgl. Notenbeispiel 3a).

b) Eine krebsgängige Wende der Guida am *E n d e* von Takt 9 hätte im hypothetischen Takt 10 ein Unisono (genauer: vgl. oben 4b) zwischen Geige und Cello zur Folge, jetzt aber mit der anderen in sich krebsgängigen Figur; der hypothetische Takt 11 entspräche dem Takt 9, jedoch mit vertauschten Stimmen und Geigen-Guida (vgl. Notenbeispiel 3b).

c) Die interessanteste hypothetische Lösung wäre ein Wendepunkt für den gesamten zweistimmigen Satz, also für beide Stimmen gleichzeitig (da sie ja beide in sich rückläufige Figuren haben) in der *M i t t e* von Takt 9 (bei Aufhebung des bisherigen Guida-Consequente-Verhältnisses); diese Lösung würde Takt 10 und 11 ausschließen und eine Fortsetzung wie in Takt 12 ergeben (der ja krebsgängig dem T. 8 entspricht).

6. All diese Hypothesen verweisen auf Schönbergs Absicht; er wollte offensichtlich

a) keine Taktverkürzung, und

b) keine Figurenkombination mit vertauschten Stimmen (d.h. keinen doppelten Kontrapunkt) im ganzen weiteren krebsgängigen Verlauf, und

c) nicht die Geige weiterhin als Guida, sondern auch im Guida-Consequente-Verhältnis eine Umkehrung, und

d) keinen Unisono-(Oktavenparallelen-)Takt, und

e) keinen Wendepunkt, sondern einen Wendefleck.

7. Erklärung der Takte 9 bis 11 aus dem Kanonprinzip:

Takt 9 muß als beibehaltene Guida (Vl.)-Consequente (Vcl.)-Beziehung in der bisherigen Richtung des Kanons gelesen werden; denn eine andere Lesart, daß in der Mitte der Guida-Figur (Vl.)

Notensbeispiel 3a shows two staves of music. The top staff is labeled 'T. 9' and contains measures 9, 10, and 11. The bottom staff also contains measures 9, 10, and 11. Arrows indicate the direction of the canon: a double-headed arrow above measure 9, a single-headed arrow pointing right above measure 10, and a single-headed arrow pointing left below measure 11.

Notensbeispiel 3a

Notensbeispiel 3b shows two staves of music. The top staff is labeled 'T. 9' and contains measures 9, 10, and 11. The bottom staff contains measures 9, 10, 11, and 12. Arrows indicate the direction of the canon: a double-headed arrow above measure 9, a single-headed arrow pointing right above measure 10, a single-headed arrow pointing left below measure 11, and a double-headed arrow below measure 12.

Notensbeispiel 3b

(oder an deren Ende von T. 9) ein Krebsgang beginne, erweist sich mit der Fortsetzung in Takt 11 (bzw. T. 10) als falsch.

Die Cellostimme in Takt 10 ist demgemäß noch Consequente der Geigen-Figur aus Takt 9. Deshalb kann auch die Geigen-Figur in Takt 10 nicht als Consequente der des Cellos aus Takt 9 aufgefaßt werden; denn es hat noch kein Guida-Wechsel stattgefunden und so träfen in diesem Takt 10 zwei Consequente-Figuren zusammen; das aber widerspricht dem Kanonprinzip. Die Geigenfigur in Takt 10 ist aber auch nicht weiterhin Guida, wie Takt 12 zeigt. Das bedeutet: Sie ist funktional neutral. Genauer: Sie ist im kanonischen Fortgang nicht notwendig, sondern „plötzlich stört“ (so der Text) die Wiederholung der Guida-Figur aus Takt 8 (Vl.) und der Consequente-Figur aus Takt 9 (Vcl.) in Takt 10 den bisher eindeutig gerichteten, fortlaufenden Kanon, stellt das Kanonprinzip in Frage (wie übrigens auch im Klavier die gehäuften Akkorde in T. 8 dessen fugalen Verlauf plötzlich stören).

Die beiden Stimmen verstricken sich in einen grotesken Figurenknoten, den man doppelten Kontrapunkt nennt, aus dem sie aus eigener Kraft, d. h. nach dem bisher herrschenden und nur scheinbar weiterherrschenden Kanonprinzip nicht wieder herauskommen würden. Sie benötigen das Eingreifen eines weiteren, dritten Prinzips: es ist das in den Figuren selbst bereits vorhandene des Krebsganges.

So kann sich eine Erklärung der Takte 9 bis 11 nach dem Kanonprinzip nur auf die Cellostimme stützen: Sie ist in Takt 10 in der bisherigen Richtung gelesen Consequente, sie ist aber gleichzeitig auch rückläufig identisch, und in dieser Form der Krebsfigur fungiert sie als neue

Guida; man „findet richtig“ (so der Text) die Geigenfigur in Takt 11 als Consequente der Cello-Figur aus Takt 10. Der weitere Verlauf ist nur noch Mechanik.

Kaum anderswo treten musikalische Logik und musikalische Dialektik so klar zutage: Das Kanonprinzip wird durch das Prinzip des doppelten Kontrapunkts in Frage gestellt; diese Negation wird durch das Krebsgangprinzip aufgehoben und erneut in das Kanonprinzip übergeführt.

Eine Erklärung der drei Takte nur nach dem Kanonprinzip ist nicht möglich; die Geigenfigur in Takt 10 bleibt überschüssiger, nicht erklärbarer Rest, bleibt willkürliche, neutrale Setzung, die aber gerade die kanonische Doppeldeutigkeit der Cellostimme zulässt und somit die Möglichkeit eröffnet, einen Guida-Wechsel zu vollziehen und den Satz in seinen Krebsgang überzuführen.

8. Erklärung der Takte 9 bis 11 aus dem Prinzip des Krebsganges und des doppelten Kontrapunkts:

Die in Takt 9 nicht genutzte Möglichkeit, den Krebsgang bereits hier beginnen zu lassen (vgl. 5c), läßt die Wiederholungen mit vertauschten Stimmen in Takt 10 und 11 als Störung des kanonischen Verlaufs, als mechanische ‚willkürliche Setzung‘ im doppelten Kontrapunkt erscheinen, in der der alte Einsatzabstand von einem Takt und die alte Guida-Consequente-Beziehung aufgelöst werden und verloren gehen. Dieses quasi-Ostinato — wesensfremd in einem Kanon, wiewohl aus seinen Stimmen gebildet — verursacht die Ambivalenz und Orientierungslosigkeit in dieser Beziehung; man weiß nicht mehr, welche Stimme führt, welche folgt. Der Fortgang selber ist in Frage gestellt. Aus diesem Knoten führt die rückläufige Anordnung der Tonfolge, der Krebsgang heraus. Er beginnt in der *M i t t e* von Takt 10 *g l e i c h z e i t i g* in *b e i d e n* Stimmen, und so kommt diejenige Stimme als erste aus dem kanonischen Figurenknoten des doppelten Kontrapunkts heraus, die als zweite in ihn einmündete: das Cello. Die das Kanon-Prinzip negierende gewaltsame Spiegelung des ganzen zweistimmigen Satzes in der Mitte von Takt 10 um eine gemeinsame vertikale Achse hat somit den Guida-Consequente-Tausch zwangsläufig zur Folge, wie die Spiegelung der Stimmen um eine horizontale Achse den doppelten Kontrapunkt und im weiteren kanonischen Verlauf gerade die Vermeidung dieses Prinzips zur Folge hat.

9. So entsteht eine gleichsam statische Fläche, ein störender Fleck in einem fortlaufenden kanonischen Geschehen; genauer: Durch die drei Takte 9 bis 11 in den Streichern mit identischen, in sich krebsgängigen Figuren im doppelten Kontrapunkt wird der Kanon in seinem Fortgang zum Innehalten gezwungen. Diese drei Takte haben, jeder für sich, ein Zentrum; der mittlere Takt ist deren Zentrum; dessen Mitte ist das Zentrum des Flecks und der 19 Takte des Stücks. Zentral also steht ein Fleck, der aus kontrapunktischen und kanonischen, vor- und rückläufigen Stimmen gebildet ist.

10. Den Wendepunkt zum Krebsgang in der Mitte von Takt 10 markiert eindeutig erst die Bläser-Fuge mit ihrem ebenda beginnenden Krebsgang und Dux-Comes-Tausch.

Die Bläserstimmen bilden auch vom kritischen Takt 9 an keinen strengen Kanon (eine zutreffende Bezeichnung für den Bläusersatz wäre ‚Kanonfuge‘, eine Analogiebildung zu Bachs ‚Fuga canonica‘). In Takt 9 wird ihr Einsatzabstand von einem Viertel auf ein Achtel reduziert (die Klarinette verkürzt ihr *b* um ein Sechzehntel und imitiert nicht die Piccolo-Zweiunddreißigstel *f-e*). Takt 10 hat in beiden Stimmen eine in sich krebsgängige Figur; gleichzeitig wird die Klarinette jetzt zum Dux im Achtel-Abstand zum Piccolo-Comes (analog zum Guida-Consequente-Tausch im Streicherkanon). Das geht nur, wenn die bisher im Achtel-Abstand führende Piccolo-Flöte zwei überschüssige Achtel (einer in sich krebsgängigen Figur) erhält. Das sind ihre ‚freien‘ Töne *a-as-a* in der Mitte von Takt 10. Sie werden von der Klarinette nicht imitiert und erfüllen als freie, willkürliche Setzung dieselbe Funktion wie die neutrale, überschüssige Geigenfigur im Streicherkanon.

In Takt 11/12 wird der Einsatzabstand der neuen Dux-Comes-Folge wieder auf ein Viertel vergrößert, entsprechend dessen krebssymmetrischem Takt 9, in dem die Verkleinerung des Einsatzabstandes geschehen war.

Wenn man wie Schönberg den Bläsersatz als Fuge bezeichnet, dann handelt es sich in den Takten 9 bis 11 um eine Eng(st)führung der Stimmen. Dieses Steigerungsmittel steht in Fugen gewöhnlich an deren Ende. Was aber verrückt dieses Steigerungsmoment auf die außergewöhnliche Stelle hier: in die Mitte des Stückes? Es ist die Beziehung zum Gedicht.

11. Die Formidee der Musik ist in dreifacher Hinsicht aus dem Gedicht gewonnen:

a) Wie sich fortlaufende Handlung und Erzählung um einen „Mondfleck“ zentrieren, so das musikalische Geschehen kanonisch und fugiert fortlaufender Stimmen um den aus ihnen gebildeten Fleck bei der Textstelle: „einen weißen Fleck des hellen Mondes“. Dabei steht die gänzlich freie, vektoriell eindeutig gerichtete Rezitationsstimme durch und durch vermittelt im Kontext der Instrumentalstimmen: Die Klavierstimme hat ebenfalls nur eine Verlaufsrichtung, sie imitiert aber gleichzeitig partiell und augmentierend² den Verlauf der Bläser-Fuge bis zu deren Umschlag in den Krebs, so daß die Takte 1 bis 19 des Klaviers den Takten 1 bis 9 1/2 der Bläser entsprechen, während die Bläser erst genau den Wendepunkt zum Krebsgang des Streicherkanons markieren, an dem just die Rezitationsstimme in der Verswiederholung ihres Anfangs innehält („einen weißen Fleck des hellen Mondes“) und gleichzeitig die Erzählung/Handlung weiterführt. Das musikalische Geschehen schließt sich so genau Verlauf, Inhalt und Form des Gedichtes an.

b) Die plötzliche Umkehr stört die bisherige Verlaufsrichtung der Musik in den Streichern und Bläsern genau an der ausschlaggebenden Textstelle, die auch den Umschlag in der bisherigen Erzählung verursacht: Die störende Entdeckung des Mondflecks macht Pierrots Absicht, einen schönen Abend zu verbringen, macht seine Suche nach „Glück und Abenteuer“ zunichte. Der Abend verläuft ganz anders als geplant; dem schließen sich Streicher und Bläser an.

c) Ein rückläufiger („auf dem Rücken“), krebsgängiger Verlauf ist ein äußerst mechanischer musikalischer Vorgang, zumal in einem atonalen Stück, das keine Harmoniefortschreitung, keine Dissonanz-Konsonanz-Spannungen und ihre Auflösungen beachten muß. Ihre höchste Steigerung erreicht diese Mechanik in den Takten 9 bis 11, krebsgängig in sich und mit sich und im doppelten Kontrapunkt. Dies ist in der Atonalität ebenfalls ein ganz mechanisches Verfahren, da keine tonal-stimmigen Intervallumkehrungen zu berücksichtigen sind. (Es gilt lediglich, zu schwergewichtige tonale Zentren zu vermeiden.) Aus dieser gesteigerten Mechanik führt nur wieder Mechanik selbst, die Spiegelung um eine gemeinsame vertikale Achse, der Krebsgang heraus. Sie ist der mechanischen Handlung des „wischt und wischt“ und „reibt und reibt“ verpflichtet. Das Wahrnehmen („besieht sich rings“) und die Vergeblichkeit dieser Mühe ohne Ende am störenden „Mondfleck“ kommen in der virtuellen Unendlichkeit von Krebskanon und Krebs-Fuge zum Ausdruck.

12. Als Beleg für die Behauptung, daß in solchen Verfahren und Satztechniken die „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ vorbereitet sei oder sich ankündige, ist der *Mondfleck* äußerst fraglich, da sie hier in einer ganz singulären, konkreten Situation ihre Rechtfertigung finden: in der Beziehung zu Gedichtinhalt und -form. Das an ihnen haftende Allgemeine ist hier ein ganz und gar Einmaliges und Besonderes. Ein Festhalten an Behauptung und Beleg impliziert dann zumindest auch Adornos Kritik an der späteren Kompositionsmethode, an ihrem Mechanischen, wie es Schönberg hier selbst konkret semantisch einsetzt.

Erinnert sei, was Adorno zum *Mondfleck* schreibt: „Die aberwitzige Determiniertheit eines jeden Tons dient vielmehr einer poetischen Absicht: symbolisiert das ausweglose Kreisen, dessen Gleichnis das Bild jenes [vergebens reibenden] Pierrot bietet [. . .]. Absolut-musikalische Vorgänge aus der Phase der freien Atonalität verbanden sich mit einer pointierten literarischen Absicht, um die Zwölftontechnik zu zeitigen“³. Wiewohl Adorno um die singuläre Bedeutung dieser imitatorischen und kontrapunktischen Verfahren und Techniken im *Mondfleck* weiß, sieht er dennoch keine Schwierigkeit, sie im Sinne einer vorkompositorischen Reihen- und Materialdisposition der Dodekaphonie zu deuten. Das Satzende „um die Zwölftontechnik zu zeitigen“ steht merkwürdig verquer, aufgesetzt da, schockiert eher, als daß es überzeugt. (Das

² Vgl. den Beitrag von Horst Weber, *Kalkül und Sinnbild*. ., in diesem Heft (S. 355 ff.).

³ Adorno, S. 117f.

mag generell mit Adornos bekannt ambivalenter Haltung der „Reihenkomposition“ gegenüber zu tun haben: in frühen Schriften eher apologetisch, in Briefen und späten Schriften eher skeptisch und kritisch.) Doch nicht als Vorgeschichte der Reihentechnik sind diese Vorgänge erstaunlich und verwunderlich — im kompositorischen und theoretischen Bewußtsein des Schönbergkreises und in der von ihm beerbten Tradition waren sie ohnehin immer präsent —, sondern vielmehr darin, zu welchem unerwartetem und außergewöhnlichem Bedeuten sie im *Pierrot* fähig sind bzw. befähigt wurden. Dasselbe gilt, ohne in Details zu gehen, auch vom vorhergehenden Stück Nr. 17: Die poetische *Parodie* findet ihre Korrespondenz in der musikalischen Imitation (Kanon); beide kommen zusammen im „öffnet nach“, das ein Unangemessenes, Verkehrtes beinhaltet: des Mondes Strahlen die Stricknadeln, die Consequente-Umkehrungen die Guide, die Rezitation die Instrumentalstimmen (und umgekehrt). Die wechselnde Kanonbeziehung der Rezitation zu den verschiedenen Instrumenten ist rhythmisch genau, diastematisch ungenau (entsprechend Schönbergs Vorwort); gerade dies meint Nachäffen. Die kanonische Verstrickung der Rezitation ins Stimmengewebe ist also keineswegs eindeutiges, gar generelles Indiz für eine notwendig exakte Wiedergabe ihrer Tonhöhen, sondern im Sinne von Parodie und Nachäffen verlangt sie geradezu ihre nur „gute Berücksichtigung“, hier also das Unschärfe, Verkehrte, Parodierte. Eine ähnliche Konstellation, ohne auf die *Parodie* sich zu beziehen, findet Adorno im Rondo des *Bläserquintetts* op. 26, und er verweist dabei auf den „Widerspruch zwischen Zwölftontechnik und Imitatorik“: „Thema« ist hier eine bloß rhythmisch, aber fast überdeutlich definierte Gestalt. Sie erfüllt sich mit jeweils verschiedenen Tönen und Intervallen, dem folgend, was gerade die Reihe und ihre Abwandlungen darbieten. Der Effekt ist parodistisch: als sagte unermüdliche Phantasie stets dasselbe mit anderen Worten, und solche Parodie bekundet der Ton des gesamten Satzes [. . .], daß das, was mit dem Anspruch äußerster Treue sich geriert, die Imitation, »frei« ausfällt, als hätte die imitierende Stimme ihr Vorbild nicht genau im Ohr“⁴ Die *Parodie* im *Pierrot* ist ebenfalls ein (kleines) gelehrtes Rondo/Rondel, und zwar von Schönberg in kleiner Abweichung vom Gedicht dadurch verdeutlicht, daß er die Verswiederholung in der Mitte durch vorhergehenden Punkt statt Komma und dementsprechend musikalisch abtrennt, um sie als Rondorefrain zu komponieren. Der Schlußrefrain ist in der Rezitation vollends „verkehrt“, da er die beiden Teile des Refrains vertauscht (ab: „Der Mond, der böse Spötter, öffnet nach“), und die Imitationen von Klavier und Piccolo rhythmisch und melodisch ungenau werden. Das zeigt, daß die Geschichte von freier Atonalität und Dodekaphonie, soll es denn eine gemeinsame sein, in solchen Individuationen ihrer Verfahren aufzusuchen ist, und nicht in ihrem bloßen Prinzip-Sein, kurzum: nicht im ‚Wie es gemacht ist‘, sondern im ‚Was es ist‘

12.a) Das dokumentierte Gefühl der Verbundenheit, vielleicht sogar der Wesensverwandtschaft des Künstlers (Schönberg) mit der Kunstfigur (Pierrot), geweckt dadurch, daß sein Tun von der und in der Gesellschaft als befremdlich empfunden und angegriffen wird und so bei ihm die bittere Erfahrung des Isoliertseins und Fremdseins und die der Ohnmacht und Verglebarkeit auslöst, dieses Gefühl wird hier bewußt und erfährt dadurch eine Brechung; ein Nähe verspürendes Verhältnis scheint sich in ein distanzierendes zu wandeln. Die in Gang gesetzte Mechanik erlaubt es Schönberg, sich von seinem Mondfleck gleichsam zurückzuziehen, dessen Fortgang in wesentlichen Partien sich selbst zu überlassen und das groteske Gehabe Pierrots an seinem Mondfleck zu begleiten. Das Gefühl der Nähe wird durchschnitten, ersetzt durch reflektierenden Abstand und durch Zurückhaltung dem eigenen Tun gegenüber. Das auf höchste Kunstfertigkeit gerichtete Schaffen schlägt an seinem Höhepunkt um in Mechanik. Doch gerade das Mechanische ist ein Wesenszug des Grotesken und weist dadurch zurück auf die in jedem Moment vorhandene Gefährdung und Gratwanderung künstlerischen Schaffens zwischen Sinn und Unsinn, Mühe und Verglebarkeit. Dem Gefühl der Verbundenheit, ja Wesensverwandtschaft mit Pierrot und der Beschäftigung mit Mondflecken ist so leicht nicht zu ent-rinnen.

⁴ Adorno, *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik* (1957 und 1958), in: *Klangfiguren*, Frankfurt a. M. 1959, S. 241f.

Franz Liszt an Emilie Mayer Ein neues Dokument zu Liszts Klavierbearbeitungen

von Michael Kube, Schinkel

Bei der Durchsicht des in Privatbesitz befindlichen Nachlasses des heute weitgehend unbekannteren Komponisten und Musikwissenschaftlers Reinhard Oppel (1878–1941) fand sich ein kleines Konvolut mit Briefen an die Komponistin Emilie Mayer (1821–1883)¹. Neben zwei kurzen Mitteilungen von Carl Loewe mit eher privatem Charakter an seine ehemalige Schülerin und seine Empfehlung der *h-Moll Sinfonie*² Emilie Mayers kam auch ein Brief von Franz Liszt zutage³. Diesem Schreiben kommt nun jedoch nicht nur im Zusammenhang mit dem heute vergessenen Werk einer ungewöhnlichen Komponistin und der Bewertung der zeitgenössischen Kritik eine gewisse Bedeutung zu. Sondern auch als wichtiges Dokument für Liszts allgemeine Distanzierung von seiner eigenen Bearbeitungspraxis — zumindest während der Jahre als Weimarer Hofkapellmeister — ist dieser Brief von besonderem Interesse, denn zwischen 1854 und 1860 entstanden fast keine Bearbeitungen fremder oder eigener Werke⁴. Vergleicht man indes die zentrale Aussage des Briefes — „Die Unmöglichkeit Orchester Werke und insbesondere Streichquartette, mit ihrem unentbehrlichen Klang und Colorit auf dem trockenen Clavier wiederzugeben hat mich seit längerer Zeit von allen Arrangements-Versuchungen abgewendet“ — mit Liszts Kompletierung seiner Bearbeitungen der Beethoven-Sinfonien 1863/64, so ergibt sich daraus ein nur scheinbarer Widerspruch. Denn aus den Mitteilungen an seinen Verleger Breitkopf & Härtel geht Liszts „eindeutige Absicht [her]vor, in seinen Bearbeitungen dem Notentext des Originalwerks bis in die kleinsten Einzelheiten getreu zu folgen“⁵. Daß diese Bearbeitungen schließlich „Partition de piano“ überschrieben wurden und ausführliche Angaben zur Instrumentation enthalten — sie primär dazu dienten, Beethovens Sinfonien „zu verbreiten und allgemeiner zugänglich zu machen“⁶ — hebt sie deutlich von den Klavierbearbeitungen der Septette von Beethoven (1840, R. 127) und Hummel (1848, R 172) ab.

Bei der erwähnten Komposition Emilie Mayers handelt es sich um das *Quintetto für 2 Violinen 2 Viola und Violoncello*, das sich in der Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, im umfangreichen Nachlaß der Komponistin erhalten hat. Bei der autographen Partitur (mit Stimmen) handelt es sich jedoch wahrscheinlich um eine spätere Reinschrift, die leider keine Datumsangabe enthält. Zudem fehlt entgegen der Bemerkung im Liszt-Brief ein Widmungsvermerk. Inwieweit die Quintett-Partitur denn auch das Ergebnis einer Revision darstellt, muß offen bleiben. Zumindest weisen einige signifikante Unterschiede zwischen dem im Brief mitgeteilten Anfang des Scherzos und der Partitur auf eine solche hin.

¹ Zur Biographie vgl. die Darstellung von Martina Sichardt, *Auf den Spuren einer vergessenen Komponistin: Emilie Mayer (1821–1883)*, in: *Komponistinnen in Berlin*, hrsg. von Bettina Brand u. a., Berlin 1987. Dort auch ein Werkverzeichnis, zusammengestellt von Karola Weil, S. 173–178.

² Nach einer in der Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, befindlichen Abschrift ist diese Empfehlung, die in Zusammenhang steht mit einer Aufführung durch Loewe in Stettin, abgedruckt in: ebd., S. 168.

³ An dieser Stelle sei Herrn Kurt Oppel (Siedelsbrunn) für das Einverständnis zur Erstveröffentlichung herzlich gedankt.

⁴ Dorothea Redepenning, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, Hamburg 1984 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 27), S. 15.

⁵ *Franz Liszt. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* II, Bd. 17: *Liszts Transkriptionen der Symphonien Beethovens für Klavier* [Sinfonien Nr. 1–4], vorgelegt von Imre Mezö u. a., Kassel und Budapest 1992, S. XIV

⁶ Liszts Vorwort zur Ausgabe, ebd., S. 2.

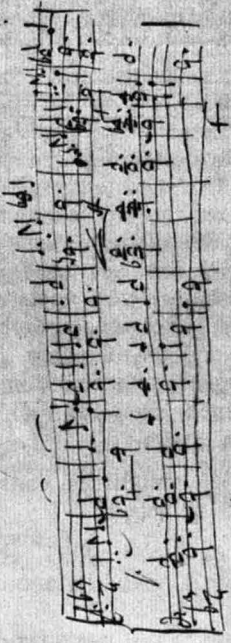
ich secht Samjuntien,

Das so unterfuchst an, packst
 Garstet in Drott, welcher se
 so Kleinheit und mir ja wesen,
 habe ich erst bei meiner Nichte
 in Wegwar in deren Tagen erhalten,
 und bitte se Deber. Die Verpackung
 meiner köpferigen Danken, Das Lesen
 entschuldigens je welen. Das Lesen
 dieser Danken hat mir viel Taten
 gewirkt - und noch mehr verspreche

Ihren ästhetischen Klang und steht
 auf den hohen Claren, erheben
 hat nicht mit längerer Zeit von
 allen Ansehens-Verwicklungen
 abgewendet. Hauptsachen Sie es
 et also nicht, Verichte Langweilheit,
 wenn ich Ihnen so bekräftigt
 ausgesprochenen Wunsch: Ihr Günstig
 für die Transport zu überlegen: mit
 erfüllt, und Leistungen Sie die
 Versicherung der anfertigen, Probefahrt
 mit solchen Ihnen verbleibt,

persönlich dankend
 ergeben
 F. König
 Meyers & Co. in N.

ich mich von dem Körper.
 Stellen wie zum Beispiel:



bekunden ein menschlichen Vermögen
 im welcher Sie auch hochwürdigen
 Kapellenorte mit Recht bescheidenheit!
 Ob die Dämon der Sünden der Schandname,
 und die ~~offenbar~~ ächte aller Lust
 lebende Entschloß sein wird, bleibt
 dahingestellt —
 Die Unmöglichkeit der besten Rede
 und in anderen Musikgattungen, mit

Sehr Geehrte Componistinn,

Ihr so vortrefflich ausgearbeitete[s] Quintett in D moll, welches Sie so freundlich sind mir zu widmen, habe ich erst bei meiner Rückkehr in Weymar in diesen Tagen erhalten, und bitte Sie daher die Verspätung meines aufrichtigen Dankes, bestens entschuldigen zu wollen. Das Lesen dieses Werkes hat mir viel Interesse gewährt — und noch mehr verspreche ich mir von dem Hören.

Stellen wie zum Beispiel:

The image shows two staves of musical notation for a piano quintet in D minor. The first staff begins with a piano introduction marked 'p'. The second staff continues the piece and ends with 'etc.'.

bekunden ein musikalisches Vermögen um welches Sie manch hochnäsiger Kapellmeister mit Recht beneiden könnte! — Ob Sie dafür der Schlendrian des Pedantismus, und die oftmalen unter aller Critik stehende Critik loben wird, bleibe dahingestellt —

Die Unmöglichkeit Orchester Werke und insbesondere Streichquartette, mit ihrem unentbehrlichen Klang und Colorit auf dem trokenen Clavier wiederzugeben hat mich seit längerer Zeit von allen Arrangemens-Versuchungen abgewendet. Mißdeuten Sie es also nicht, Verehrte Componistin, wenn ich Ihren so liebenswürdig ausgesprochenen Wunsch: Ihr Quintett für das Piano-forte zu übertragen: nicht erfülle, und genehmigen Sie die Versicherung der aufrichtigen Hochschätzung mit welcher Ihnen verbleibt,

freundlichst dankend und
ergeben

F. Liszt

Weymar 8^{ten} Mai 58.

BERICHTE

Frankfurt a. M., 12. bis 14. November 1992:

Alte Musik im 20. Jahrhundert

von Wolfgang Rathert, Berlin

Veranstaltet vom Paul-Hindemith-Institut und der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt a. M. fand unter der Leitung von Peter Cahn und Giselher Schubert ein Symposium statt, dessen Thematik ebenso heikel wie reizvoll war: Der Begriff der „Alten Musik“ in seinen Wandlungen und Rezeptionsformen in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts erwies sich eigentlich von vornherein als unauslotbar, da er Praxis und Wissenschaft, Aufführungstheorie und Rezeptionsgeschichte gleichermaßen umfaßt. So ließ sich auch Ludwig Finscher in seinem Eröffnungsvortrag „Was ist Alte Musik“, der von der Entstehung der „Ancient Music“ im England des 18. Jahrhunderts bis zur Problematik der ‚authentischen‘ Aufführung alter (und inzwischen auch älterer und neuerer) Musik das ganze Spektrum der Fragen anriß, nicht auf eine Definition ein. Der Verlauf der Veranstaltung wurde von drei großen Themenblöcken strukturiert, nämlich der Aufführungs- und Editionspraxis (Referate von Robert Hill, Michael Zimmermann und Martin Staehelin), der kompositorischen Rezeption (Referate über Distler, Hindemith, Reger, Strawinsky und Goeyvarts von Friedhelm Krummacher, Günther Metz, Susanne Shigihara, Thomas Kabisch und Hartmut Möller sowie über die *Ars Gallica* von Renate Groth) und der historiographischen Differenzierung des Begriffs der Alten Musik bei Guido Adler und Hugo Riemann (Referate von Wilhelm Seidel und Wolfgang Rathert); den Abschluß bildeten Albrecht Riethmüllers Anmerkungen zu Blochs *Geist der Utopie* sowie Michael Zimmermanns kritisches Resümee über das „Altern der Alten Musik“. Zusammenfassend ließe sich vielleicht sagen, daß allen Vorträgen — sei es, daß sie sich mit der gegenwärtig dominierenden, rationalistisch-positivistischen Interpretationspraxis alter Musik, der Ästhetisierung alter Musik in der Geistes- und Wissenschaftsgeschichte nach dem 1. Weltkrieg oder den diversen Aneignungen von Modellen älterer Kompositionstechnik und schließlich dem kontroversen Bild der Alten Musik in der Musikwissenschaft selbst befaßten — explizit oder implizit das Problem des Historismus zugrunde lag. Die mittlerweile unheimliche ‚Karriere‘ der Alten Musik im 20. Jahrhundert ist wohl als ein primärer Reflex der Wirkung des Historismus zu deuten, sei es als Bewußtheit der Unausweichlichkeit des Geschichtlichen oder als dessen Leugnen und dem Rückzug in eine idealisierte Vergangenheit des ‚Authentischen‘. Und so scheint der Dialog zwischen Praxis und Wissenschaft angesichts der Tendenz einer ahistorischen Ver selbständigung und -festigung der Interpretationskultur erforderlicher denn je, ob er wirklich besteht oder zustande kommen wird, ließ freilich auch diese Veranstaltung offen.

Salzburg, 1. bis 3. Dezember 1992:

Hermeneutik im musikwissenschaftlichen Kontext

von Thomas Hochradner, Oberschützen

Hermeneutische Verfahrensweisen zur Vergegenwärtigung, Absicherung musikwissenschaftlicher Ergebnisse einzusetzen, gehört zu den Alltäglichkeiten der fachspezifischen Forschung. Eine umfassend strukturierte oder auch nur informative theoretische Auseinandersetzung über die Möglichkeiten und Tragweite musikbezogen angewandter Hermeneutik fehlt indessen, so daß sich die Referenten der Salzburger Tagung — um das Präliminare ihrer Aufgabe wohl

wissend — auf ein noch unbestelltes Feld wagten. Die Vortragenden waren paarweise aufgefordert, je eine musikwissenschaftliche Teildisziplin nach den für sie geltenden hermeneutischen Fragestellungen zu prüfen. Der vom Veranstalter initiierte organisatorische Ablauf, immer ein erstes einschlägiges Referat mit einem Antwortreferat zu verbinden, das auf die Thesen des vorangegangenen Beitrags kritisierend und erweiternd einging, brachte lebendigen Fluß auch in die nachfolgende Diskussion, wo in der Regel mit einer Replik des Erstreferenten begonnen wurde.

Vielleicht läßt sich sagen, daß dort, wo der Konsens der Vortragenden stark zum Tragen kam, am deutlichsten in der Musikphilologie (die das Ziel einer „Quellenpublikation“ zugunsten der „Werkpublikation“ aufgab), ein hermeneutischer Ansatz bereits durchgebildet und exemplarisch erprobt ist. Andere Fachbereiche tasten den ihnen eigenen hermeneutischen Problemstellungen in Fallstudien oder Literaturrezeption entgegen. Je verschieden ausgerichtete interpretatorische Ansätze erschweren einen Vergleich zwischen den einzelnen Disziplinen, wie ihn eine Klassifizierung von historisch bezogenen Positionen zutage fördert. Diskussionsbeiträge über die Voraussetzungslosigkeit und Autorenintention (Analyse) standen etwa der Frage nach dem Telos semantischer Verfahren (Semantik) gegenüber. Zu spüren war auch eine Unsicherheit in der thematisch bedingt komplizierten Terminologie und bisweilen der den Ausführungen zugrundeliegenden Definition (die Frage „Was ist Hermeneutik?“ wurde unterschiedlich beantwortet), wengleich sich solche Reibeflächen im Gespräch meist in Wohlgefallen auflösten.

Die einzelnen Fachbereiche vertraten M. Zimmermann — M. Angerer (Ästhetik), S. Mauser — H. Danuser (Interpretation), H. W. Heister — A. Weismann (Soziologie), H. de la Motte — W. Gruhn (Psychologie), M. H. Schmid — G. Schubert (Philologie), G. W. Gruber — W. Gratzner (Analyse), H. Krones — P. Schleuning (Semantik) und F. Födermayr — G. Gruber (Vergleichende Musikwissenschaft). Ihre Beiträge legten Standorte dar, die — ganz im Sinne des veranstaltenden Instituts für musikalische Hermeneutik an der Hochschule Mozarteum — reichliches Material für eine künftige Methodendiskussion abwerfen. Mit dem abschließenden Symposiumsbericht (in der Reihe *Schriften zur musikalischen Hermeneutik*) darf also weit mehr als eine interessante Bilanz erwartet werden.

BESPRECHUNGEN

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie. Volume quarto JE-MA. Diretto da Alberto BASSO. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese (1989). XIII, 747 S.

Der in acht Bänden und mit einem Anhangband seit 1985 erschienenen Enzyklopädie, für die Alberto Basso als Herausgeber verantwortlich zeichnet, gingen seit 1983 vier Bände Sachteil voraus. Mit dieser Edition liegt die neueste Musiklexikon-Edition nach Grove vor. Die Trennung von Sach- und Personenteil, so wie sie das *Riemann-Lexikon* in seiner letzten Ausgabe praktizierte, bewährt sich in dieser wesentlich umfangreicheren Edition ebenfalls, da sie ohne Zweifel der Übersichtlichkeit dienlich ist. Besonders angenehm sind im Personenteil die in Tabellenform gedruckten Werkverzeichnisse, die ihre Vorbilder im Grove haben. Leider ist dieses Prinzip nicht bei allen Komponisten beibehalten, so daß bei vielen das sehr mühsame Lesen klingendruckter Werkverzeichnisse unumgänglich ist.

Ein internationaler Gelehrtenkreis verfaßte die einzelnen Beiträge, wodurch Kompetenz und Aktualität gewahrt sind. Als ein besonders beeindruckendes Beispiel sei auf den Telemann-Artikel verwiesen, von Werner Menke verfaßt, der Telemanns Werke im annähernd 70 Seiten umfassenden Verzeichnis in Tabellenform nach Gattungen geordnet (667–735) vorstellt. Da das TWV noch nicht vorliegt, hat der suchende Leser hier erste Orientierungshilfen an der Hand.

(Mai 1993)

Dieter Gutknecht

Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988. Bericht. Hrsg. von Hanspeter BENNWITZ, Gabriele BUSCHMEIER, Georg FEDER, Klaus HOFMANN und Wolfgang PLATH. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur/Stuttgart: Franz Steiner Verlag (1991). 355 S., Notenbeisp. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jahrgang 1991. Nr. 11.)

Im Februar 1991 wurde der letzte Notenband der neuen Mozart-Ausgabe der Öffentlichkeit übergeben, und auch die Neue Bach-Ausgabe nähert sich ihrem vorläufigen Abschluß. In dieser Phase ist es von besonderem Reiz zu erfahren, mit welchen Schwierigkeiten eine solche Auswahl ‚echter‘ Werke verbunden ist. Der Schwerpunkt des Bandes liegt bei den ‚etablierten‘ Gesamtausgaben der ‚großen‘ Komponisten Bach, Haydn und Mozart. Sie reichen in ihrer editorischen Tradition weit ins 19. Jahrhundert zurück und können somit auf einen vermeintlich vertrauten Bestand bauen. Trotzdem muß auch ein Unternehmen wie die Neue Mozart-Ausgabe mit einer weiteren Zunahme der *Incerta* kämpfen. Wolfgang Plath nennt für Mozart mittlerweile 600 gegenüber bloß 301 der 6. Auflage des KV (S. 208) In bewährter Rigorosität stellt Georg Feder die „vier philologischen Säulen der historischen Musikwissenschaft“ (S. 72) an den Beginn seines Beitrages, was Klaus Hofmann zu der Bemerkung veranlaßte, daß offensichtlich die philologischen Überlieferungskriterien bei Bach wie bei Haydn und Mozart weit im Vordergrund der Diskussion stehen. Mit Recht vermag er darauf zu verweisen, daß die Wurzeln dafür im ursprünglichen Konzept dieser Gesamtausgaben liegen, die „als Denkmälerausgaben für einen ganz bestimmten Meister, der nach allgemeiner Überzeugung weit über sein Umfeld hinausragt“ (S. 109), begonnen wurden. Darauf gründet sich sein Plädoyer für ein verstärktes Bemühen um eine wissenschaftliche Stilkritik, die sich auch, wie Barry S. Brooks Beitrag zur „internal analysis“ bei Pergolesi zeigt, erfolgreich der Hilfe des Computers bedienen kann, was wiederum von Joachim Schlichte mit sympathischer Hartnäckigkeit demonstriert wurde. Ganz andere Schwerpunkte zeigt der Beitrag von Martin Just zur Frage der Autorschaft bei der Josquin-Überlieferung, die zwangsläufig wegen der weit unsicheren Überlieferungslage auf Methoden der Stilkritik zurückgreifen muß. Trotz der wiederholten Plädoyers für den Einsatz statistischer Methoden bleibt nach der Lektüre des Bandes der Eindruck, daß zur Beantwortung von Echtheitsfragen keine Faust-

regeln gegeben werden können, sondern, und das machen die vielen eingestreuten Fallstudien deutlich (wie ein Krimi liest sich Wolfgang Plaths vergnüglicher Beitrag zu den angeblichen Mozart-Kanons), daß mangels gesicherter Alternativen die Antworten zu einem großen Teil auf den langjährigen Erfahrungen der Herausgeber und Bearbeiter beruhen, die ihre Entscheidungen in den jeweiligen Bänden zur Diskussion stellen. So könnte man diesen Band, der zudem mit ausführlichen Bibliographien zu den einzelnen Themen versehen wurde, auch als eine Anleitung zur verständnisvollen Lektüre Kritischer Berichte bezeichnen.

(März 1993)

Christian Berger

Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett. Band 4. Werke. Massine — Piccinni. Hrsg. von Carl DAHLHAUS und Sieghart DÖHRING. München-Zürich. Piper (1991). XX, 794 S.

Der vierte Band der *Enzyklopädie des Musiktheaters* wurde unversehens gleichsam zu einem Gedenkbuch für den während der Endredaktion des dritten Bandes verstorbenen spiritus rector dieses musiklexigraphischen Jahrhundertwerks, Carl Dahlhaus, der noch wenige Tage vor seinem Tod vom Krankenbett aus die Konzeption der Folgebände sowie arbeitsorganisatorische Fragen diskutierte. Nunmehr bleibt es Sieghart Döhring und seinem Thurnauer Mitarbeiterstab allein überlassen, diese auf acht Bände projektierte, u.U. aber doch noch zu erweiternde Enzyklopädie zu betreten und nach dem vorgegebenen Zeitplan und Konzept zu vollenden.

Der vierte Band präsentiert sich in gleich opulenter Form wie die (1986, 1987 und 1989) publizierten Bände 1–3. Auch inhaltlich löst er wiederum die Erwartungen ein, die die Musik- und Theaterwelt von Anfang an mit diesem imposanten wissenschaftlichen Unternehmen verband. Als Reaktion auf die „in den letzten Jahren rapide angewachsene Musiktheaterforschung“ sowie auf die in ihrer Gesamtheit inzwischen weitaus offenere Musiktheaterpraxis kommt es im vierten Band sogar zu „behutsamen Erweiterungen“, was den Umfang und die Anzahl der Artikel betrifft. So enthält dieser Band ca. 350 Werkmonographien (von Léonide Massines Ballett *Gaîté pa-*

risienne bis Niccolò Piccinnis Tragédie-lyrique *Iphigénie en Tauride*), deren einheitliche Gliederung (Angaben zur Besetzung, Uraufführung, Entstehung, Handlung, Dramaturgie bzw. Choreographie, Wirkungsgeschichte sowie zum Text- und Notenmaterial) sich offensichtlich bewährt hat. Das reiche Bildmaterial (Szenenbilder und Figurinen), ausgestattet mit knappen, instruktiven Bildlegenden, ist hervorragend geeignet, zusätzliche Informationen zur Aufführungs- und Institutionsgeschichte zu liefern. Vieles, was sich verbal nur ungenügend mitteilen läßt, wird durch diese Visualisierung im eigentlichen Sinne des Wortes einsichtig.

Die Standardisierung der Texte auf eine präzise, sachliche sprachliche Diktion läßt noch genügend Freiraum für eine durchaus individuelle und lebendige Vermittlung der Fakten durch die 130 an diesem Band beteiligten Autoren. Die Fülle und Konzentration der notwendigen und auch erwarteten Informationen halten den Benutzer dieser Enzyklopädie keineswegs davon ab, vom reinen Nachschlagen einzelner ihn interessierender Fakten spontan zur Lektüre des jeweiligen Gesamttextes zu einem Werk überzugehen. Auch wer sich zunächst gleichsam intentionslos in den voluminösen Band versenkt, wird davon so schnell nicht mehr loskommen; und das gilt sowohl für den Fachwissenschaftler, den Theaterpraktiker wie für den am Musiktheater interessierten Laien. Denn fortlaufend stößt man hier auf unbekannte Titel, auf Sujets und dramatisierte Stoffe, die man vielleicht von anderen, bekannteren Bearbeitungen her kennt, oder man macht unter den 114 in diesem Band berücksichtigten Komponisten und Choreographen nähere Bekanntschaft mit Namen, die man vielleicht irgendwann schon einmal gehört hat. Das alles macht dieses Lexikon für einen breiten Benutzerkreis auch zu einer überaus spannenden Lektüre.

Die Auswahl der zu berücksichtigenden Werke und deren jeweilige quantitative Gewichtung im Gesamtrahmen der Enzyklopädie gehören sicher zu den schwierigsten Aufgaben der Herausgeber. Diesbezügliche Einwände sind gleichsam naturgemäß, ebenso wie im Laufe der Zeit notwendig werdende Detailkorrekturen. Im übrigen ermöglicht die über viele Jahre hinweg sich erstreckende Publikationsfolge der Bände eine kontinuierliche

Aktualisierung der Werkliste, wenn man auch, aufgrund ungenügenden Quellenmaterials im Einzelfall auf die Aufnahme so mancher interessanter Titel nach wie vor verzichten müssen, um den wissenschaftlichen Standard dieser Enzyklopädie zu halten.

Auch die Zurückhaltung hinsichtlich einer wertenden Beurteilung der Werke sowie der weitgestreckte konzeptionelle Rahmen werden mit Sicherheit diese Enzyklopädie über Jahrzehnte hinaus zu einem unentbehrlichen Nachschlagewerk und Ratgeber in Sachen Musiktheater machen. Allein schon die Einbeziehung bisher — wenigstens von seiten der Forschung — vernachlässigter historischer und nationaler Sonderformen des Musiktheaters (etwa des Melodrams, des Balletts und der Pantomime oder der Zarzuela) sowie modernerer theatralischer Formen (wie des Musicals in seinen vielfältigen Ausprägungen oder der Funkoper) werden ohne Frage eine stimulierende Wirkung auf zukünftige wissenschaftliche und theaterpraktische Unternehmungen ausüben.

Die nach Autoren (Komponisten bzw. Choreographen) vorgenommene alphabetische Gliederung der (nunmehr insgesamt sechs vorgesehenen) Werk-Bände bündelt die zeitlich und gattungsmäßig unterschiedlichsten Bühnenwerke zusammen. Da folgt auf Domenico Mazzocchis Favola boschereccia *La catena d'Adone* von 1626 Richard Meales Zweiakter *Voss* von 1986, auf Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* von 1642/43 Douglas Stuart Moores *The ballad of Baby Doe* von 1956. Da finden sich allein 41 Operetten von Jacques Offenbach, wie auch Artikel zu jüngsten Werken des Ballettheaters, etwa zu John Neumeiers *Matthäus-Passion* von 1981. Das alles vermittelt einen ungemein farbigen und lebendigen Eindruck von den vielfältigen theatralischen Aktionen im Laufe der Geschichte. Es ist frappierend zu sehen, welch hohen Anteil an dieser Entwicklung einerseits unbekannt (nicht zuletzt auch aus dem ost- und nordeuropäischen Raum stammende) und andererseits zeitgenössische Werke haben. So entsteht sicher ein objektiveres Bild der europäischen Musiktheatergeschichte (alle genuin außereuropäischen Gattungen des Musiktheaters sind zunächst nicht berücksichtigt) als es die bisherige Musiktheaterliteratur vermittelte. In der Werkauswahl der Enzyklopädie spiegelt

sich aber auch der heute mancherorts zu verzeichnende Trend zur Rezeption von Historischem und Entlegenem wider, womit diese Publikation neben der Geschichte letztlich auch unsere eigene Zeit dokumentiert.

Man darf hoffen, daß die nächsten Bände der Musiktheater-Enzyklopädie ebenso zügig erscheinen wie die bisherigen. Das in den Werk-Bänden dokumentierte reiche Material wird erst mit dem geplanten Register-Band voll auszuschöpfen sein. Die schließlich noch vorgesehenen beiden Sachteil-Bände bieten dann sicher eine willkommene komplementäre historische Darstellung der seit 400 Jahren immer wieder und heute vielleicht mehr denn je faszinierenden Welt des Musiktheaters.

(Mai 1993)

Winfried Kirsch

BASIL SMALLMAN: The Piano Trio. Its History, Technique, and Repertoire. Oxford: Clarendon Press [1990] VIII, 230 S., Notenbeisp.

Obwohl das Klaviertrio neben dem Streichquartett unstrittig zu den führenden Kammermusik-Gattungen und Besetzungen gehört und von Haydn und Mozart bis zu Ligeti und Rihm bedeutende Werke geschrieben worden sind, die diese Besetzung verwenden, ist die gattungsbezogene Literatur außerordentlich dürftig, sieht man von einzelnen monographischen und komponistenbezogenen Darstellungen ab. Schon allein diese Tatsache macht das Erscheinen des Buches von Basil Smallman, emeritierter Musikwissenschaftler an der Universität Liverpool, sinnvoll und notwendig. Aber Smallmans Studie füllt nicht nur eine schmerzhaft Lücke, sie tut dies auf nachahmenswert unprätentiöse Weise und weiß Epochen- und Detailanalyse — schließlich geht es um mehr als 200 Jahre abendländischer Musikgeschichte — auf geschickte Weise miteinander zu verbinden. Smallman gliedert sein Buch in fünf historisch abgegrenzte Kapitel: Je eines gilt Haydn und Mozart, Beethoven und Schubert, der deutschen Romantik (hier vor allem Mendelssohn, Schumann und Brahms), den nationalen Schulen (mit detaillierteren Darstellungen der Klaviertrios von Berwald, der französischen Spätromantik, etwa Franck, Fauré und Chausson, von Smetana und Dvořák, Tschairowsky und Rachmaninow) und dem 20. Jahrhundert

(hier stellt Smallman die Trios von Ravel, Martinů, Schostakowitsch, Ives und Alexander Goehr in den Mittelpunkt des Kapitels, und hier wird auch die Ausrichtung auf den englischen Leser besonders deutlich, erwähnt Smallman ja zahlreiche Klaviertrios englischer Komponisten, die hierzulande wenig oder kaum bekannt sind) Eingeschoben hat der Autor eine Art ‚Zwischenspiel‘, in dem er „Some Aspects of Technique“ abhandelt: Hier geht es um die vielbeschworene Klangbalance zwischen Tasteninstrument und Streichinstrumenten, aber auch um spezifisch satztechnische Fragestellungen, die Smallman bevorzugt an den Trios von Beethoven exemplifiziert.

Besonders bemerkenswert erscheint mir, daß es Smallman gelingt, die Gattungsentwicklung des Klaviertrios jeweils vor dem Hintergrund allgemeiner Formentwicklung darzustellen; er stellt das Trio in den jeweiligen ästhetischen, kompositionstechnischen wie aufführungspraktischen Zusammenhang und weiß mit wenigen Bemerkungen oft überraschende, aber durchaus einleuchtende Querverweise zur Oper, zu Symphonie und Konzert, zur romantischen Klavierminiatur und natürlich zum Streichquartett einzuschieben; man spürt in diesem Buch nicht nur die Vertrautheit des Autors mit seinem Gegenstand, sondern auch die Fähigkeit, konventionelle Denkschemata zu verlassen. Smallmans Sprache ist bildkräftig und präzise, und sieht man einmal ab von der allzu ‚englisch‘ ausgerichteten Gewichtung des Kapitels zum 20. Jahrhundert, so vermag das Buch seine Intention — eine knappe, historisch fundierte Einführung in die Geschichte und den Werkbestand der Gattung Klaviertrio zu geben — auf erfreuliche Weise zu erfüllen.

(Juni 1993)

Wulf Konold

HERMANN DANUSER (Hrsg.): *Musikalische Interpretation*. Laaber: Laaber-Verlag (1992). 469 S., 149 Abb., 2 Farbtafeln, 83 Notenbeisp. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 11.)

Erst spät wurde der Band *Musikalische Interpretation* in die Konzeption des *Neuen Handbuch(s) der Musikwissenschaft* aufgenommen (Danuser, Vorwort), obwohl bereits das alte Handbuch einen von Robert Haas ver-

faßten Band *Aufführungspraxis der Musik* (nicht: *Musikalische Aufführungspraxis*, wie der Herausgeber anführt) enthielt. Hermann Danuser liefert in Vorwort und umfangreicher Einleitung (S. 1–72) eine Rechtfertigung seiner Begriffswahl sowie inhaltliche Erläuterungen zum „neuen“ Terminus. Beredt werden vom Autor alle terminologischen Facetten ausgebreitet und argumentativ dingfest gemacht. Die Antike wurde nicht mitbehandelt, „da die erhaltenen Zeugnisse eine andere als eine historische Interpretation nicht zulassen“ (Vorwort). Dies wirkt nicht überzeugend, da auch für das Mittelalter z. T. eine ähnliche Quellenlage besteht, da prinzipiell auch für spätere Epochen eine „historische Interpretation“ erforderlich ist.

Der viele Jahre an der Schola Cantorum Basiliensis tätig gewesene Thomas Binkley ist der Verfasser des Mittelalterteils (S. 73–138). Die Annäherung an die Musik des Mittelalters heute sieht Binkley (S. 73) als einen Vorgang der „Komposition rückwärts“, als „Rezeption rückwärts“ in Form der Markowschen Kette, die einen stochastischen Prozeß benennt, dem alle nicht streng determinierten Vorgänge mit einer Zufallskomponente eigen sind. Seine aus praktischem Musizieren und wissenschaftlichem Reflektieren gewonnenen Ansätze führen informativ in das so fern liegende Musizieren ein. Kenntnisreich behandelt Lorenz Welker die Musik der Renaissance (S. 139–215), indem er Probleme der Besetzung, der Tonhöhe, des Tempos und Tactus, von Musik und Text und die Formen der Schriftlosigkeit (Improvisationen, Diminutionen) eingehend darstellt. Die Musik der Generalbaßzeit behandelt Silke Leopold (S. 217–270), wobei sie auf Quellen zur Aufführungskunst, das Neuartige des Musizierens in Italien und Frankreich im Konzert und vor allem in der Oper in ausgewogener Ausführlichkeit und Gründlichkeit eingeht. Allerdings wurden dabei so wichtige Bereiche wie z. B. das Generalbaßspiel schlechthin und das Instrumentarium wenn dann nur gestreift, die aufführungspraktischen oder, um in der vorgeschlagenen Terminologie zu bleiben, interpretatorischen Probleme des Schützchen — mit Ausnahme eines kurzen Eingehens auf die Rezitativ-Ausführung — und des J. S. Bachschen Werkes überhaupt nicht thematisiert.

Das letzte Kapitel (S. 271–444) — „Die Musik von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart“ — wird durch Danusers grundlegende und ausführliche Darstellung einer „Vortragslehre und Interpretationstheorie“ (S. 271–320) eingeleitet. Thomas Seedorf widmet sich kenntnisreich den Bereichen „Oper und Vokalmusik“ und ferner der „Orchestermusik“ (S. 321–359). Siegfried Mauser stellt äußerst praxisnah die „Klavier- und Kammermusik“ dar (S. 360–400) und beschließt den Band mit der subtilen Betrachtung der „Tendenzen nach 1945“ (S. 415–423). Martin Elste offeriert in kompetenter Kennerschaft die „Technische Reproduktion“ (S. 401–414) auf Tonträgern. Jedem Kapitel ist — wie in den anderen Bänden des *Neuen Handbuchs* — ein umfangreiches Quellen- und Literaturverzeichnis beigegeben. Leider ist die Bildqualität der Abbildungen selten zufriedenstellend zu nennen, da viele Details nicht erkennbar sind. Neben einigen Merkwürdigkeiten — 1.) Bildkommentar S. 15: „... nahm Mauricio Kagel in seinem Werk *Musik für Renaissance-Instrumente* (1966) die technische Unbedarftheit der frühen Instrumente zum Anlaß einer verfremdenden Komposition“; 2.) die mehrmalige Verwendung des längst überholten Begriffs der „Terassendynamik“ (Mauser, S. 370; ferner S. 377, 380) — regt der Band zu vielerlei Nachdenken über Gesagtes, aber auch Nicht-Gesagtes an.

Über die Terminologie, und da vor allem über die unterschiedliche Verwendung des Begriffs „Interpretation“ (hermeneutisch-theoretisch, aufführungspraktisch — im Sinne Danusers) oder nicht doch besser „Aufführungspraxis“ wäre meines Erachtens eine intensive Diskussion zu führen. Danuser versteht unter Interpretation im Bereich Alter Musik die Deutung aufführungspraktischer Gepflogenheiten, für die Musik seit der Wiener Klassik — da seitdem „das Bewußtsein musikalischer Autonomie ... zu keimen begann“ (S. 301) — die hermeneutisch-theoretische Darstellung. Beide verhalten sich zueinander wie „Text und Lektüre“, wobei eine Leseart die „Erkenntnis der komponierten Struktur- und Formzusammenhänge“, die andere die „Klangrealisation des vorangestellten musikalischen Sinnes“ (S. 301) liefert. Diese Darstellung scheint die Vorstellung zu suggerieren, daß ein „beseeltes“ Musizieren in der sogenannten

Alten Musik nicht vorgelegen habe, da noch nicht interpretiert worden sei. Einem ausübenden Musiker die vermeintlich bestehende Unterscheidung von Aufführungspraxis und Interpretation in diesem Sinne zu verdeutlichen, dürfte äußerst problematisch sein, da dieser doch wohl zu allen Zeiten nicht nur ‚executor‘, ‚objektiver‘ Darsteller gewisser Konventionen war, sondern kraft umfassender Potenz seiner Kunst all das subjektiv dargeboten hat, was seiner Meinung nach die Musik enthielt. Wie sonst sind die zahllosen Belege zu verstehen, die von der durch den musikalischen Vortrag bewirkten Ergriffenheit des Hörers berichten? Nach dieser Sicht meint Aufführungspraxis die zu allen Zeiten notwendige Beachtung musik-praktischer und -ästhetischer Gepflogenheiten und die subjektiv-individuelle ‚Verklanglichung‘ der der Musik innewohnenden Emotionen. Unter Aufführungspraxis lediglich eine Art Propädeutik des rekonstruktiven Musizierens Alter Musik zu verstehen, bedeutet ferner, dem Wandel in der heutigen Ausführung dieses Repertoires nicht umfassend Rechnung zu tragen, da es gegenwärtig abermals mit Mitteln und im Sinne der Entstehungszeit (der musikalischen Zeugen) ebenfalls „interpretiert“ wird.

(Mai 1993)

Dieter Gutknecht

PETER LE HURAY: Authenticity in performance. Eighteenth-century case studies. Cambridge-New York-Port Cester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1990) XVI, 193 S.

Gerade im englischen Sprachraum erscheinen immer wieder Arbeiten, die sich mit dem Authentizitätsproblem bei der Rekonstruktion der Alten Musik auseinandersetzen. Verwiesen sei auf die Aufsatzsammlung *Authenticity and Early Music* hrsg. von Nicolas Kenyon oder die umfangreichen Beiträge in der Zeitschrift *Early Music*, die 1984 eine Diskussion zum Thema „The limits of Authenticity: a discussion“ veranstaltete und deren Ergebnisse veröffentlichte.

Von dieser terminologischen Diskussion distanziert sich Peter le Huray insofern, als in seiner Veröffentlichung eine konkrete Hinwendung zum praktischen Musikbeispiel eingeschlagen wird und für ihn „Authenticity“,

wie es scheint, kein grundsätzliches Problem darstellt. Er zielt mit seinem Authentizitäts-Ansatz auf rein praktische Propädeutik, die zur Verklanglichung von Musik schlechthin vonnöten ist, wenn er definiert: „The search for an ‚authentic‘ interpretation, therefore, is not the search for a single hard and fast answer, but for a range of possibilities from which to make performing decisions“ (S. 4)

An elf Musikwerken erläutert le Huray seine Suche nach authentischen Aufführungsgewegen, die er aus zeitgenössischen Hinweisen und anderen gewinnt (von Bachs *c-moll-Präludium* bis Beethovens *Mondscheinsonate*). Auf diese Weise wird einerseits ein Weg aufgezeigt, sich um eine adäquate Wiedergabe alter Musik zu bemühen, andererseits aber der fatale Glaube an eine ‚Authentizität‘ nicht in Frage gestellt.
(Mai 1993) Dieter Gutknecht

Historische Aufführungspraxis im heutigen Musikleben. Konferenzbericht der XVII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 8.–11. Juni 1989. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein [1990] 96 S., Abb. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 42.)

Seit 1975 erscheinen die *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts* und liegen bis jetzt in 45 Heften vor. Jedes Heft dokumentiert die seit 1975 durchgeführten Tagungen im Kloster Michaelstein bei Blankenburg/Harz, auf denen in ausgewählten Themen das Problemfeld Aufführungspraxis behandelt wurde. Mit dieser Veröffentlichungsreihe liegt ein Konvolut von Aufsätzen zu speziellen Problemen einzelner Komponisten (Telemann, Fasch, Händel, C. Ph. E. Bach, J. S. Bach), aber auch zu allgemeinen Fragestellungen vor (Instrumentarium, Streichbogen, Quellen usw.) vor

Eine die *Studien* flankierende Veröffentlichungsreihe sind die *Beihefte* zu den *Studien*, die mittlerweile in 12 Heften vorliegen. Diese *Beihefte* enthalten die Beiträge der jeweils seit 1980 im November durchgeführten instrumentenbaukundlichen Tagungen. Sieben Hefte *Sonderbeiträge zu den Studien* beinhalten Einzelstudien zu instrumentenbaukundlichen und aufführungspraktischen Fragen. Auf 29

Positionen beläuft sich die Anzahl der *Dokumentationen — Reprints*, worunter Faksimilia z. B. von David Kellners *Treulicher Unterricht im General-Baß*, Andreas Werckmeisters *Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln Wie der Bassus Continuus*, Telemanns *Matthäus-Passion* von 1754 und andere mehr zu finden sind. Seit 1988 erscheint jeweils ein *Jahrbuch*, das die Veröffentlichungspalette des *Instituts für Aufführungspraxis — Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein* abrundet. Diese Fülle an Veröffentlichungen mag einerseits Ausdruck der zahlreichen Aktivitäten des Instituts sein, liefert andererseits aber darüber hinaus eine reiche Quelle von Diskussionsgrundlagen und Informationen zu aufführungspraktischen Fragen, wie sie keine andere Publikationsreihe zur Zeit bietet.

(Mai 1993) Dieter Gutknecht

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

Der vorliegende zweite Band der neuen musikwissenschaftlichen Reihe aus Irland beschäftigt sich in erster Linie mit irischen Themen. Wie ungewohnt das ist und wieviel Nachholbedarf der mitteleuropäische Leser bei diesem durch und durch europäischen Thema hat, macht jeder einzelne Beitrag dieser Publikation deutlich. Schon deshalb lohnt die Lektüre. Der Themenblock „Musik und Kirche“ bezieht sich in freier Auslegung auf das Verhältnis zwischen Musik und religiösem Ausdruck, unabhängig von konfessionellen Fragen.

Von immensem Interesse dürften die zwar spekulativen, aber nicht aus der Luft gegriffenen Gedanken Patrick Brannons zur Suche nach Überresten der keltischen Liturgie des Mittelalters sein. In einem Vergleich zwischen musikalischen Handschriften im Besitz des Trinity College, Dublin, mit zeitgenössischen Beispielen aus Salisbury kommt er zu dem Erkenntnis, daß zumindest bei den Festtagen für die irischen Heiligen Patrick, Brigid und Canice (Kenneth) Spuren des verloren geglaubten Ritus zu finden sind.

Nóirin Ní Riains Beitrag über religiöse Lieder in der ethnologischen Tradition führt den Leser, der glaubte, über europäische religiöse

Musik schon alles zu wissen, in eine völlig neue Welt.

Ähnliche Erfahrungen macht, wer sich mit nationalen Musiktheorien des 19. Jahrhunderts befaßt, im hervorragenden Beitrag von Joseph Ryan, dem lediglich entgegenzuhalten ist, daß es keineswegs, wie behauptet wird, in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts einen kreativen Mangel unter irischen Komponisten gab. Die schlecht dokumentierte irische Musikgeschichte mag zu diesem Irrglauben führen.

Stirnrunzeln verursacht auch der Beitrag von Anne Murphy, der sich dem 1981 komponierten Requiem *Ultima Rerum* des irischen Komponisten Gerard Victory (geb. 1921) widmet. Allzu stark religiös orientiert deutelt die Autorin an einem Werk herum, dessen polytheistischem Gehalt eine polystilistische Musik entspricht; die jedoch kaum Erwähnung findet.

Zwei Beiträge erscheinen erstmals in englischer Sprache: Breandán O Madagáins ursprünglich irischer Beitrag aus der Ethnologie und Harry Whites 1990 im *Km/b* erschienene Studie über Heinrich Bawerunge und den Cäcilianismus in Irland (mit Schönheitsfehlern in der Bibliographie). Insgesamt beweist die Publikation, daß Europas musikalische Landkarte um ein Land mit Geschichte erweitert werden muß.

(April 1993)

Axel Klein

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

Wer sich schon einmal mit einem gattungsgeschichtlichen Teilbereich von Weihnachtsmusik beschäftigt hat, mag sich dabei gefragt haben, ob es nicht sinnvoll wäre, den Spezifika weihnachtlicher Musik einmal explicit und in einem größeren Rahmen analytisch nachzugehen. Helmut Loos hat nun mit seiner Bonner Habilitationsschrift diesen Versuch erstmalig unternommen, und das Ergebnis ist praktisch eine Geschichte der Weihnachtsmusik vom Mittelalter bis in unsere Tage, das heißt ein informatives Handbuch über die vielfältigen auf das Weihnachtsfest bezogenen musikalischen Erscheinungsformen: von den gregorianischen Weisen bis zu den *Sieben*

Weihnachtsliedern von Richard Trunk von 1930, von den mittelalterlichen lateinischen und volkssprachigen Weihnachtsspielen bis zu Hindemiths Operneinakter *The long Christmas Dinner*, von Perotins Organum *Viderunt omnes* bis zu Giselher Klebes *Weihnachtsoratorium* von 1989. Die Schrift bietet sich somit als ein grundlegendes Nachschlagewerk für alle jene an, die sich zukünftig musikpraktisch oder musikwissenschaftlich mit irgendeiner Form von Weihnachtsmusik beschäftigen.

Bei einer solch fülligen Materialaufbereitung und einer derartigen gattungsmäßig und historisch übergreifenden Anlage des Buches liegt es gleichsam auf der Hand, daß die einzelnen Werkbesprechungen recht unterschiedlich dimensioniert ausfallen und daß so manche Aussagen sich deskriptiv auf das jeweilige äußere kompositorische Erscheinungsbild beschränken. Der intendierte Überblickscharakter der Ausführungen ist durchweg deutlich, und es hieße, diese Grundintention der Schrift verkennen, wollte man faktische Einwände, Korrekturen und Ergänzungen auflisten, wie sie von den Spezialisten der einzelnen Gattungsbereiche sicher mehrfach vorzubringen sind. Es bleibt der zukünftigen Forschung überlassen, das Phänomen Weihnachtsmusik auf der hier erstellten Basis punktuell analytisch weiter zu reflektieren (wie der Verfasser am Schluß seiner Schrift auch selbst vermerkt). Anregungen hierzu bieten die Ausführungen von Helmut Loos direkt und indirekt in vielfältiger Weise.

Die im Titel der Schrift thematisierten *Grundzüge der Geschichte weihnachtlicher Musik* sind eng verwoben mit einem breit gefächerten Kontext der einzelnen Weihnachtskompositionen. So geht Loos im Zuge seiner an sich historischen Aufbereitung des Werkrepertoires auch immer wieder auf Fragen der Funktionalität von Weihnachtsmusik im liturgischen und kirchlichen Rahmen bzw. im Zuge der profanierten bürgerlichen Musikkultur ein. Dabei gilt es vor allem, konfessionelle, regionale sowie zeit- und ideengeschichtliche Bedingungen festzumachen und „Weihnachtsmusik (jeweils) als Zeugnis der allgemeinen kulturellen Lage“ (S. 328), das heißt auch im Spannungsfeld von Kirche und Konzertsaal sowie von Kunstmusik und Volksmusik zu sehen.

Ausgangspunkt vorliegender Monographie ist „die Beobachtung, daß sich zu Weihnachten eine ganz spezifische Musik ausgebildet hat, die assoziativ untrennbar mit dem Fest verbunden ist. Wie sich solche Idiome ausgebildet haben, ist die in dieser Arbeit behandelte Fragestellung“ (S. 2) Was nun etwaige durchgängige Stil- und Ausdrucks-konstanten in diesem komplexen Erscheinungsbild „Weihnachtsmusik“ betrifft, so konzidiert der Verfasser eingangs selbst, daß es nicht Ziel seiner Arbeit sei, „zu einer Typisierung der Weihnachtsmusik zu gelangen, da diese sich der üblichen Kategorisierung musikalischer Gattungen entzieht.“ (S. 2f.), und so reduzieren sich auch die spezifischen Kennzeichen im wesentlichen auf eine mehr oder weniger in Erscheinung tretende strukturelle Einfachheit, eine melodiose Volkstümlichkeit und vor allem auf einen pastoralen Charakter (6/8-Metrum mit spezifischer Notenwertgruppierung, Terz- und Sextenparallelführung etc.) Hinzu kommt, daß Weihnachten offensichtlich gern auch als „Anlaß vorzugsweise traditionsbezogenen Komponierens“ (S. 327) genommen wurde. So macht Loos im Verlauf seiner Ausführungen auch immer wieder auf Traditionslinien innerhalb des Werkrepertoires aufmerksam, zieht Verbindungsfäden von einer zur anderen Komposition und konstatiert mehrfach „Einflüsse“ von Seiten früherer kompositorischer Lösungen innerhalb des jeweiligen Genres. Dahinter steht natürlich auch eine spezifische kompositions-geschichtliche Theorie.

Die Untersuchungen konzentrieren sich im wesentlichen auf im deutschsprachigen Raum entstandene Weihnachtsmusik (Pastorale, Kantaten, Oratorien, Weihnachtsmessen, Klavierlieder, Singspiele u. a. m.); die Entwicklung in den übrigen europäischen Ländern wird in Exkursen mehr summarisch abgehandelt. Die Schrift vermittelt Kenntnis über viele heute so gut wie unbekannte Werke (in einem Anhang zusätzlich Datenmaterial und Textwortlaut von ca. 20 ausgewählten Werken des 18. und 19. Jahrhunderts). Sie setzt ihr Schwergewicht auf die Entwicklung seit dem 18. Jahrhundert, auf den Säkularisierungsprozeß der Weihnacht und den sich daraus ergebenden Formen der nunmehr außerhalb der Kirche stehenden bürgerlichen Weihnachtsmusik. Sie bereitet damit ein Forschungsfeld auf, das zur weiteren

Bearbeitung und vor allem zur Vertiefung der Sachverhalte ansteht. Der Verfasser ist sich dessen auch selbst bewußt, wenn er am Schluß seiner Ausführungen bescheidenerweise schreibt: „Allerdings wirft die vorliegende Arbeit mehr Fragen auf, als beantwortet werden“ (S. 328) (Juni 1993)

Winfried Kirsch

Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters I. Hrsg. von Michael BERNHARD. München. Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften [1990]. 109 S. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 8.)

Der Band, dem weitere gleichartige folgen sollen, enthält — vom Herausgeber — eine (willkommene) Aufschlüsselung der Traktate in Coussemakers *Scriptores* (*Clavis Coussemakeri*) analog der vorausgegangenen *Clavis Gerbertina*, eine Synopse der Überlieferungen des 11. Kapitels in Frutolfs *Breviarium* und die ebenfalls kommentierte Edition eines (anschließend noch zu erörternden) Textes sowie — von Bernhold Schmid — die Edition zweier aus Süd- oder Ostdeutschland stammender Traktate des 15. Jahrhunderts, und wird durch Register der Handschriften, Autoren, Incipits und Termini erschlossen.

Natürlich ist diese Publikation insgesamt zu begrüßen und nützlich, doch scheint einzelnes fragwürdig. Mag es noch hingehen, daß in *Clavis Coussemakeri* z. B. auf die jahrzehntelange Diskussion der *Quatuor principalia* kaum hingewiesen wird, so wäre zur Auffassung des Textes „*Quomodo organice modular*“ als eines Textes zur Klangschritt-Lehre (im Sinne von H. H. Eggebrecht und Kl.-J. Sachs) die (meines Erachtens viel wahrscheinlichere) Alternative zu erwägen gewesen, daß es sich um eine Intervallumkehrungslehre (ähnlich der von H. Sowa in *ZfMw* 1933 herausgegebenen) handelt. Ebenso wäre die in *RISM B III 1* und *3* nachgewiesene Parallelüberlieferung in Wien Cpv 787, f. 59v, zu berücksichtigen gewesen.

Der Musiktraktat aus Clm 26812 ist so, wie ihn Bernhold Schmid darbietet, sprachlich keineswegs so unproblematisch wie in der Einleitung (S. 81) versichert wird. Schon am Anfang (S. 82) ist verkannt, daß Satz 1 nur ein

Nebensatz ist und sich mit dem Hauptsatz 2 zu einem Satzgefüge ergänzt und daß bei „ac bonorum destruccione esse confirmavit“ etwas fehlt oder nicht stimmt. Ebenso ist in Cap. I (S. 83) (um nur noch ein weiteres Beispiel anzuführen) die Zusammengehörigkeit von 20 und 21 (Korrespondenz der Konjunktionen licet und tamen) nicht wahrgenommen oder zumindest durch die Interpunktion desavouiert. Freilich sind derartige Mängel hier nicht allzu gravierend. Eher wäre (und das betrifft natürlich nicht nur die vorliegende Publikation) darüber nachzudenken, ob und inwieweit es nach den Arbeiten von Kl.-J. Sachs über die Contrapunctus-Lehre und über die Pfeifenmensurtraktate methodisch noch an der Zeit ist, Traktate, die so offensichtlich einer Vielzahl gleichartiger Texte angehören wie die hier edierten, isoliert zu behandeln. Dennoch sei anerkannt, daß diese Edition nützlich und zu begrüßen ist, und zwar nicht nur als Publikation eines bisher nicht umstandslos zugänglichen, interessanten Textes, sondern auch aufgrund der Querverweise und weiteren Leistungen des Textbearbeiters (selbst wenn sich die Editionscommentare schon mit Hilfe des HmT noch optimieren ließen)

(Mai 1993)

Wolf Frobenius

GÜNTHER MICHAEL PAUCKER. *Das Graduale Msc. Lit. 6 der Staatsbibliothek Bamberg. Eine Handschriften-Monographie unter besonderer Berücksichtigung des Repertoires und der Notation.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag [1986] 259 S. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft Band 30.)

Gegenstand dieser (bereits 1984 als Tübinger Dissertation vorgelegten) sorgfältig durchgeführten und übersichtlich präsentierten Studien ist eine zwar seit langem bekannte und editorisch vielfach ausgewertete, aber zuvor weder inhaltlich vollständig erschlossene noch paläographisch eingehender untersuchte Regensburger Handschrift des ausgehenden zehnten Jahrhunderts mit Gesängen der Messe. Sie ist wie die meisten liturgischen Gesangbücher des frühen Mittelalters schwierig zu klassifizieren. Zusätzlich zu dem Graduale, als das man sie pars pro toto zu bezeichnen pflegt, umfaßt sie ein umfangreiches Sequentiar sowie ein Tropar, und letzteres enthält

wie viele frühe Repräsentanten dieses unscharf umrissenen Buchtyps nicht nur Propriumstropen und tropierte wie untropierte Ordinariumsgesänge, sondern (als ein Vorgänger des erst später sich herausbildenden Prozeptionale) auch Antiphonen, Hymnen und Versus, sowie Gesänge der sogenannten „Missa graeca“ und eine — lokale und ‚aktuelle‘ — Version der als „Laudes regiae“ bezeichneten liturgischen Herrscherakklamationen.

Vergleichende Untersuchungen zum Repertoire all dieser Gattungen bilden den zweiten Teil von Pauckers Arbeit. Sie ergeben im Bestand wie in den Lesearten Übereinstimmungen mit älteren Handschriften aus Sankt Gallen und Einsiedeln einerseits, mit ungefähr gleichzeitigen Handschriften des südostdeutschen Raumes andererseits. Frappante Unterschiede zu späteren Quellen aus Sankt Emmeram, insbesondere im Bereich der Tropen, verbieten es dagegen, die älteste uns vollständig erhaltene Musikhandschrift aus Regensburg als frühestes Zeugnis oder gar als Gründungsdokument einer kontinuierlichen lokalen Tradition zu betrachten. Genauere Aussagen über die Stellung der Handschrift in der Überlieferung einzelner Gesänge oder Gruppen von Gesängen wären nur aufgrund eines Vergleichs der melodischen Aufzeichnungen selbst möglich, für den Pauckers umfassende (für die noch nicht innerhalb des *Corpus Troporum* edierten Tropen verständlicherweise nicht lückenlose) Dokumentation der Konkordanzen eine solide Grundlage abgibt.

Ein erster Teil der Arbeit bietet eine äußere Beschreibung des Codex und ein Resümee dessen, was über seine Herkunft, seinen späteren Gebrauch und seine Entstehungszeit bekannt ist.

Der dritte Teil von Pauckers Buch behandelt Notationsbesonderheiten der Handschrift. Teils werden Ergebnisse vorausgehender Forschungen zusammengefaßt, teils neue Beobachtungen vorgetragen. So untersucht Paucker beispielsweise sämtliche Fälle, in denen im Regensburger Graduale abweichend von anderen Quellen eine gedehnt vorzutragende aufsteigende Zweitongruppe nicht durch einen eckigen Pes wiedergegeben ist, sondern stattdessen durch zwei schräg übereinander gestellte Virgae. Aufgrund des erhobenen und ausführlich dokumentierten Befundes vermag

er die Verwendung dieser Sonderform befriedigend zu erklären. Sie tritt nur auf, wenn der dem Anfangston der dargestellten Zweitongruppe vorausgehende Ton nicht höher ist als dieser, sondern (in 75% der Fälle) tiefer oder (in 25% der Fälle) gleichhoch. Nicht ausreichend begründet erscheinen mir dagegen die Kriterien für die „Bewertung“ solcher Eigenarten der Neumenschrift, die Aspekte des rhythmischen Vortrags betreffen. Hier ist die Rede von „Schwächen“ der Handschrift oder von „Ungenauigkeiten“ des Schreibers, von „Unzuverlässigkeit“ und Mangel an „Konsequenz“, von einer „Verwechslung“ oder „wahlloser Vermengung“ von Zeichenformen. Diese eine differenzierte Interpretation von Neumenvarianten verstellenden Urteile sind weitgehend — auch in der Formulierung — aus älteren Arbeiten übernommen und gründen sich auf Lehrmeinungen, denen der Autor verblüffend unkritisch vertraut.

Ein unschätzbare Hilfsmittel bei der Arbeit mit der inzwischen auch in einer Fotoreproduktion zugänglichen Handschrift (*Monumenta Palaeographica Gregoriana*, Band 2) bieten das detaillierte Inventar und mehrere Register, die diese zwar nicht erschöpfende und kaum mit Überraschungen aufwartende, aber zuverlässige und nützliche Handschriften-Monographie abschließen.
(Juni 1993)

Andreas Haug

ROBERTUS DE HANDLO: Regule and JOHANNES HANBOYS: Summa. A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and indices verborum and nominum et rerum by Peter M LEFFERTS. Lincoln-London. University of Nebraska Press (1991). X, 404 S. Notenbeisp. (Greek and Latin Music Theory.)

Wohl jedem, der sich für die Musikgeschichte um 1300 interessiert, sind die Musiktraktate von Handlo (1326) und Hanboys (um 1375) als Zeugnisse bekannt, die wichtig, aber nicht ohne weiteres einzuordnen sind. Zwar konnten M. Bent und P. M. Lefferts Handlo und den von ihm zitierten Johannes de Garlandia mit englischen Notationen in Zusammenhang bringen und ist überhaupt mit einer spezifisch englischen Orientierung von Handlo und Hanboys zu rechnen (der Name des letzteren lautet in Wirklichkeit wohl Hauboy, und seinen

Traktat datiert Lefferts in Weiterführung einer These von Br. Trowell überzeugend auf um 1375 — also ein Jahrhundert früher als bisher), doch sind die von ihnen zitierten Autoren damit noch keineswegs befriedigend eingeordnet und bleiben ein Problem der Musikgeschichtsschreibung.

Die zu besprechende Publikation registriert überaus sorgsam in Einleitung und Apparat, was hierzu bekannt geworden ist; stärker zu berücksichtigen wäre allenfalls die Franco-Diskussion gewesen. Hingegen bleibt die in ihr enthaltene Edition gelegentlich sogar hinter Coussemaker zurück (so schreibt sie den Schluß der Ausführungen des Jacobus de Naveria zum Hoquetus einem Autoren Copais zu, statt das überlieferte „copiis“ oder „corpus“ in „certius“ zu emendieren), und auch ihr Druckbild ist weniger übersichtlich (viel gebracht hätte es schon, wenn die Namen der jeweils angeführten Autoren hervorgehoben worden wären) Als Interpretationsvorschlag des nicht immer leicht zu verstehenden Textes ist die beigefügte Übersetzung (deren opulenter Fußnotenapparat den Text und den Forschungsstand zu jeder einzelnen Stelle durch Querverweise bestens erschließt) höchst willkommen; alle künftigen Textauslegungen werden sich an ihr zu messen haben.
(Mai 1993)

Wolf Frobenius

Berliner Lautentabulaturen in Krakau. Beschreibender Katalog der handschriftlichen Tabulaturen für Laute und verwandte Instrumente in der Biblioteka Jagiellońska Kraków aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Hrsg. von Dieter KIRSCH und Lenz MEIEROTT. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: B. Schott's Söhne (1992). XXXIV, 432 S.

Die Geschichte der Berliner Manuskripte, die heute in der Biblioteka Jagiellońska in Kraków aufbewahrt werden, ist relativ gut bekannt — sie wurde mehrmals, allerdings nicht fehlerfrei, dargestellt (vgl. z. B. Peter J. P. Whitehead, *The Lost Berlin Manuscripts*, in *Notes* 33, 1976, Nr. 1, S. 7–15; Nigel Lewis, *Paperchase. Mozart, Beethoven, Bach the Search for their Lost Music*, London 1981) Von den 57 handschriftlichen Tabulaturen für Laute, Gitarre und verwandte Zupfinstrumente aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, die sich vor

dem Zweiten Weltkrieg im Besitz der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek Berlin befanden und die 1978 von Wolfgang Boetticher im *RISM B/VII* zusammengestellt wurden, wurden dreißig zwischen 1940 und 1945 in Schlesien (Schloß Fürstenau/Książ, dann Kloster Grüssau/Krzyszów) ausgelagert. Diese Tabulaturen galten nach 1945 als verschollen (so noch Boetticher in *RISM*); sie wurden Mitte der 1970er Jahre wiedergefunden — nachdem andere in Krakau gelagerte Berliner-Quellen entdeckt worden waren — und mit unveränderten Berliner Signaturen gekennzeichnet.

Der Quellenkatalog ist Ergebnis der von D. Kirsch und D. Maierott seit 1984 geführten Studien zu diesem Thema; er berücksichtigt alle derzeit in der Biblioteka Jagiellońska aufbewahrten handschriftlichen Tabulaturen aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin. Weil Boetticher selbstverständlich nicht überall genauere Angaben über die verschollenen Handschriften anführen konnte, bieten die Autoren mit anerkannter Akribie Beschreibungen der Manuskripte unter Berücksichtigung des geschätzten oder eingezeichneten Datums, der Gesamtblattzahl, der Zahl und Provenienz der Schreiber, der Heftungsmerkmale, Wasserzeichen und Tinten, ferner der Angaben zum Tabulaturverlust, zum Einband mit eventuellen Besitzvermerken, zur Blattgröße und Folierung usw., wobei viele Einzelheiten (z. B. Format, Leseart) in einigen Details von den Angaben Boettichers im *RISM* abweichen. Die Beschreibung ist jeweils um einen interessanten, kompetent verfaßten Kommentar ergänzt, und alle im Katalogteil dargestellten Tabulaturen sind mit jeweils einer Beispielseite abgebildet. Ein ausgezeichnet angelegtes Register, welches Besetzungsarten und Instrumententypen sowie Personennamen und Textanfänge beinhaltet, wird mit Sicherheit künftige Forschungen erleichtern; es ist jedoch zu bedauern, daß Textanfänge etlicher in den Tabulaturen enthaltener Vokalkompositionen sowie Werke für Tasteninstrumente nicht aufgenommen wurden; dasselbe betrifft auch Namen von Autoren der jeweils zitierten Sekundärliteratur, was angesichts der mangelnden Gesamtbibliographie ein wesentliches Hindernis bei der Suche nach einem bestimmten Titel darstellt. Die Literatur müßte um folgen-

de Titel ergänzt werden: zu Bakfark (Mus. ms. 40598) — Piotr Poźniak, „Czarna krowa“ czy „O guardame las vacas“?, in: *Muzyka* 31, 1986, Nr. 3; Péter Király, *Bakfark Bálint adománylevele*, in: *Magyar Zene* 1987, Nr. 1; ders., *Działalność Walentego Bakfarka w Polsce*, in: *Muzyka* 33, 1989, Nr. 3; zum Dusiaci (Mus. ms. 40153) — Maria Szczepańska, *Z folkloru muzycznego XVII wieku*, in: *Kwartalnik Muzyczny*, 1933, Nr. 17/18.

Im Unterschied zu Boetticher bemühen sich die Autoren um Konkordanzbestimmungen, obwohl diese verständlicherweise erst ein erster Schritt in die gewünschte Richtung sind; hier wird künftige Forschung sicherlich noch detaillierte Ergebnisse erarbeiten. Der Katalog enthält mehr als 2400 manuell, mit größter Sorgfalt angefertigte Incipits. Dabei wurde „eine weitgehend exakte handschriftliche Tabulaturkopie einer Umschrift in moderne Notation vorgezogen, da jene die Musik und ihre spieltechnischen Details angemessener mitteilt“ (S. XIII). Dies ist eine durchaus richtige Festlegung, obwohl sich darüber streiten läßt, ob sie die Konkordanzbestimmungen erleichtern und beschleunigen wird. Gemäß ihren Grundsätzen räumen die Autoren den aufführungspraktischen und spieltechnischen Aspekten viel Platz ein (Angaben zu Fingersätzen und Spielmanieren, Verzierungen, u. a. die vom Schreiber eingesetzten spieltechnischen und dynamischen Anweisungen); ferner gaben sie die Art des erforderlichen Instruments an (demselben Zweck dient auch die in der Einleitung angeführte Beschreibung der Instrumententypen und deren Stimmungen), wie auch Anmerkungen zum künstlerischen Niveau des einzelnen Werkes, zu seinem musikalischen Charakter und Schwierigkeitsgrad, womit sie ein enges Zusammenwirken von Musikpraxis und Musikwissenschaft dokumentierten (der Katalog ist in der *Schriftenreihe der Hochschule für Musik* erschienen). Bedauerlicherweise blieb man inkonsequent, indem man die heute zugänglichen kritischen Ausgaben nicht beachtete und die Literatur auf ein Minimum beschränkte (gedruckte Quellen sind lediglich mit Autorennamen und Erscheinungsjahr angeführt); der praktische Musiker wird gezwungen sein, in den entsprechenden *RISM*-Bänden ständig mühevoll zu blättern.

Trotz der kleinen Schönheitsfehler wird dieser notwendige und lange ersehnte Katalog seine Aufgabe sicherlich gut erfüllen, indem er der Lautenpraxis wie auch der Lautenforschung und Musikwissenschaft umfangreiches Untersuchungsmaterial liefert. Gemeinsam mit den Autoren kann man die Hoffnung hegen, daß ein angemessener Teil des wiedergefundenen Repertoires in Neueditionen zugänglich gemacht wird.

(Mai 1993) Ryszard J. Wiczorek

GÖTZ POCHAT: *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt [1990] 434 S., Abb. (Forschungen und Berichte des Institutes für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz. Band 9.)

Ikongraphische Interpretation ist immer der Gefahr einer unzulässigen Gleichsetzung von Bild und Wirklichkeit ausgesetzt. Zu Recht macht Götz Pochat schon zu Beginn darauf aufmerksam und versucht, durch Einbeziehung von zeitgenössischen Zeugnissen unterschiedlichster Provenienz größere Klarheit über die Relation zwischen Darstellung und zu erschließender Realität zu gewinnen. Daß eine solche Untersuchung — wie es im Umschlagtext heißt — zumindest im weiteren Sinn „ein Buch für Musikforscher“ sein soll, kann trotz der primär kunsthistorisch orientierten Fragestellung nicht geleugnet werden. Musikalische Sachverhalte werden allerdings zumeist weiträumig umgangen, wird dennoch einmal bei einer Bildinterpretation musikalische Terminologie herangezogen, erweist sich Götz Pochat nicht gerade als Experte. So spricht er stets von Figuren, die Posaune spielen, obwohl deren Instrumente allenfalls als einfache Langtrompeten bezeichnet werden können. Das Verdienst Pochats liegt allerdings ohnehin woanders: Nicht nur für die Frühgeschichte religiöser Spiele sowie der Laude, sondern ebenso für die Entwicklung der Bühne bringt er zahlreiche neue Aspekte bei, die letztlich auch aufführungspraktische Konsequenzen haben dürften. Die Bearbeitung einer dermaßen umfangreichen Materialsammlung verlangt bereits Respekt. Die ausgesprochen klare sprachliche Diktion, verbunden mit redaktioneller Sorgfalt, ermöglicht auch dem Nicht-Kunsthistoriker ein tieferes Eindringen

in diesen Forschungsbereich. Als problematisch erweist sich dabei lediglich die nicht immer logische Gliederung in Einzelkapitel, deren Unterkapitel mitunter nur aus den lebenden Kolumnentiteln erschlossen werden können. Hinzu kommt, daß die Kapitel in sich nicht immer auf gleicher Gliederungsebene stehen. Hieraus resultieren unter Umständen Probleme bei kursorischer Lektüre oder bei der Suche nach speziellen Zwischenergebnissen, zumal im Inhaltsverzeichnis nur die Großkapitel aufgelistet sind. Man ist entsprechend häufig auf das insgesamt sorgfältige Register angewiesen. Ähnlich inkonsequent behandelt Pochat lateinische oder italienische Zitate, die zwar zumeist, aber nicht immer, auch in Übersetzung vorgelegt werden. Wenn Galeazzo Bentivoglio allerdings im Vorwort der *Favola d'Orfeo* Polizians die Stanzen desselben im Italienischen als „vage“ bezeichnet, so meint er damit sicherlich nicht, wie Pochat übersetzt, „vage“ (S. 226), sondern natürlich „lieblich“. Bei Zitaten aus älteren Traktaten wird immer ersichtlich, ob sie diesen selbst oder sekundären Quellen entnommen sind. Jedenfalls läßt das Literaturverzeichnis zahlreiche Titel, aus denen zitiert wurde, unberücksichtigt. Daß man Literatur, die 1961 bzw. 1965 erschienen ist, wohl besser nicht mehr als „jüngste Forschungen“ bezeichnen sollte (S. 71), versteht sich von selbst. Die in aller Regel gut nachvollziehbaren Bildinterpretationen und Schlußfolgerungen werden jedoch von diesen kleinen Nachlässigkeiten in keiner Weise berührt. Für Theaterhistoriker und -praktiker hat Götz Pochat entsprechend ein die Grundlagenforschungen von Alaleona, Molinari oder Zorzi zusammenfassendes Standardwerk geschaffen, in welchem zahlreiche neue Aspekte zu einem ausgewogenen Bild des Renaissancetheaters führen.

(April 1993)

Reinmar Emans

Beiträge zur musikalischen Quellenforschung. Protokoll-Band Nr. 2 der Kolloquia im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 1988, 1989 und 1990. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus. 309 S., Abb.

Drei Kolloquien (1988, 1989 und 1990) in Bad Köstritz lieferten das Material für den Band, eine Sammlung von Beiträgen ganz un-

terschiedlicher Relevanz. Klaus Bulling beantwortet die Frage nach einem Jenaer Studium Heinrich Schützens klar negativ. Eberhard Möller breitet in drei Studien wichtiges Material zu dem von ihm entdeckten frühesten literarischem Zeugnis Schützens — einem Kondolenzgedicht von 1603 —, zu den reichlich überlieferten Dokumenten zu Schützens letztem Lebensjahr, Tod und Nachwirken im Schrifttum des 17. und 18. Jahrhunderts und zum Weimar-Kasseler Hofmusiker Christian Herwich aus. Adolf Wattys Hinweis auf die handschriftliche Kopie eines Schützkonzertes (SWV 317), vielleicht eine Frühfassung, und auf Tabulatur-Abschriften von SWV 22, 24, und 37 in Regensburger Manuskripten findet sich — unter Auslassung der Mitteilung und Bewertung eines handschriftlichen Schenkungseintrages in den Regensburger Stimmbüchern der *Symphoniae sacrae III* — wieder abgedruckt im *Schütz-Jahrbuch 1992*.

Detlef Döring stellt, in Auswertung der Protokollbände der Leipziger Gelehrten-Gesellschaft „Collegium Gellianum“, die Rolle der Musik, Caspar Zieglers, auch Johann Rosenmüllers, in dieser Vereinigung sachlich und ernüchternd dar. Detlef Ignasiak geht den Anregungen des Königsberger Dichterkreises um Heinrich Albert auf Georg Neumark und dessen *Fortgepflanzter Musicalisch-Poetischer Lustwald*, 1657, nach. Gewinnbringend ebenso die Arbeiten Klaus-Peter Kochs zum Verhältnis Schütz/Scheidt, zu Scheidts Beziehungen zur Fruchtbringenden Gesellschaft (vor allem Gueintz, Schottel und Werder), der Hinweis auf das von ihm angelegte Scheidt-Werke-Verzeichnis und ganz besonders auf die Berliner Tabulatur-Handschrift Mus. ms. 40056 (derzeit in Krakau), von Caspar und Johannes Plotz, die Aufschlüsse gibt über die Schülerschaft wenigstens eines dieser beiden aus Brieg/Schlesien stammenden Organisten bei Scheidt in Halle und die Identifizierung des Johannes Plotz mit dem in Leutschau (Zips/Slowakei) 1641–1648 als Organist gleichen Namens nahelegt, der dort zwei Tabulaturbände hinterließ. (Vgl. auch K.-P. Kochs Aufsatz im *Schütz-Jahrbuch 1992*) Arbeiten mit genealogischer Materialsammlung zu den Thüringer Familien Schütz von Ingeborg Stein und Udo Hagner sollten Fach-Genealogen zur Weiterarbeit animieren.

Wolfgang Stolze berichtet über die Dedikationen der Scheidt-Drucke zwischen 1620 und 1650; er und Udo Hagner steuern Beiträge zur dörflichen Musikpraxis im 17. Jahrhundert in Thüringen, sowie zu Hinweisen auf Musik und Musikanten in rechtshistorischen Quellen bei. Christian Ahrens weist auf die Bedeutung von „Verkaufsanzeigen von Musikinstrumenten als musikhistorische Quelle“ hin. Ein Bericht Ute Omonskeys über ihre Hallenser Dissertation zu einer Sammelhandschrift des 17. Jahrhunderts in Neustadt/Orla und zwei kleine Praktikantenarbeiten beschließen den Band.

Die alljährlich im Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz stattfindenden Kolloquien zu Quellenfragen (mit dem Akzent auf Schütz und sein Umfeld) werden weitere Bände ermöglichen. Sowohl der inhaltlichen Profilierung als auch der redaktionellen Betreuung sollte künftig dabei große Aufmerksamkeit gewidmet sein.

(Mai 1993)

Wolfram Steude

ROBERT BARCLAY: The Art of the Trumpet-Maker The Materials, Tools, and Techniques of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Nuremberg. Oxford: Clarendon Press [1992]. XI, 186 S., Abb. (Early Music Series 14.)

Das Thema dieses Buches ist besonders unter zwei Gesichtspunkten interessant: Zum einen genoß der Nürnberger Trompetenbau früher einen hervorragenden Ruf, ja besaß teilweise eine Art Monopolstellung, zum anderen — und im Zusammenhang hiermit — besteht heute im Zeichen der historisierenden Aufführungspraxis natürlich ein erhebliches Interesse an der Erforschung der damaligen Herstellungstechnik. Barclay ist gerade unter diesem Gesichtspunkt der prädestinierte Autor: Seit vielen Jahren baut er selbst Trompeten der alten Art.

Die zentralen Kapitel seiner Monographie, wie sie der Untertitel andeutet — Materialien, Werkzeuge, Herstellungstechniken — werden ergänzt durch eine weniger gewichtige, teils fehlerhafte historische Einführung in das Nürnberger Messinggewerbe allgemein sowie in die Nürnberger Trompete als Typ, ihre Ent-

wicklung und ihre Hersteller. Am Ende des Bandes stehen Überlegungen über die Bedeutung des Nachbaus. Es geht unter anderem um die Frage, ob es überhaupt Sinn hat, heute alte Originalinstrumente zu benutzen. Die Bestimmung der Museumsstücke als Militär- oder Kirchentrompeten ist nicht immer klar, alte Instrumente wurden oft verändert und so fort.

Die ausführlichen technischen Kapitel beruhen auf Quellen unterschiedlicher Verlässlichkeit: alte Bücher, alte Instrumente (die Arbeitsspuren zeigen!), Erfahrungen aus der eigenen Werkstatt, neuere Sekundärliteratur. Auch Informationen, die nicht aus Nürnberg stammen, wurden berücksichtigt. Alles das ist legitim, da es keine alten Nürnberger Lehrbücher des Trompetenbaues gibt. Die gründliche und vernünftige Benutzung dieser Quellen spricht dafür, daß Barclay der historischen Wahrheit recht nahe gekommen ist. 107 sorgfältig gewählte Abbildungen (Fotos und Zeichnungen) erleichtern das Verständnis.
(Mai 1993) Dieter Krickeberg

Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht. Hrsg. von KLAUS HORTSCHANSKY Hamburg-Eisenach. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner [1991]. 264 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster Band 1.)

Die 12 Beiträge dieses Bandes gehen auf ein Kolloquium gleicher Thematik zurück, zu dem 1989 das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Münster einlud. Die von Musikwissenschaftlern, Romanisten und einem Kunsthistoriker gemeinsam bestrittene Tagung verstand sich vor allem als Beitrag zu der von der deutschen Musikwissenschaft eher stiefmütterlich bedachten Librettoforschung. Dementsprechend widmete sich die Mehrzahl der Beiträge weniger den Problemen des Wort-Ton-Verhältnisses von heroischen Rollentypen des 18. Jahrhunderts als dessen Voraussetzung durch das Libretto. Der von Roland Galle (*Über den Helden im Drama des 17 und 18. Jahrhunderts*) überzeugend beschriebene Wandel des heroischen Ideals in der französischen klassizistischen Tragödie vom stoischen Helden Corneilles über die jansenitische Neubewertung des leidenschaft-

lichen Helden bei Racine bis zum mitleidfähigen, kompromißbereiten Heros der Tragödien Voltaires ist zweifellos geeignet, ähnliche Verschiebungen in der Heldencharakteristik innerhalb der italienischen und französischen Oper des 18. Jahrhunderts zu kennzeichnen. So korrespondieren zum Beispiel wesentliche Aspekte in Manfred Lentzens Erörterung verschiedenen Stadien der Behandlung des Armida-Stoffes (z. B. üppige varietà barocker Figurenkonstellationen und Affektkonfrontationen bei Giovanni Palazzi; Bemühungen um Ausgleich zwischen raison und passion sowie lineare Handlungsführung bei Calzabigi; psychologisch begründete, klimaxartig voranschreitende Handlung bei Marco Coltellini) mit den Ausführungen Galles. Auch Albert Giers Analyse des *Orlando furioso* — Libretti von Grazio Braccioli als Einpassung der epischen Vorlage von Ariost in die zeitgenössische Diskussion über die Liebe als paradoxe passion kann als Beleg für den historischen Übergang vom Vernunft- zum Leidenschaftsdrama gelten. Und Klaus Hortschansky verweist in seinem Beitrag (*Der tragische Held in der italienischen Oper am Ende des 18. Jahrhunderts*) u. a. treffend auf den Einfluß von Voltaires Dramen auf die *La morte* — Libretti von Simone Antonio Sografi und die damit verbundene Hinwendung zu einem „realen“ Heroismus, dessen Helden sich an Stelle der intriganten Kreuz- und Querverbindungen bei Metastasio im offenen schonungslosen Parteien-Konfrontationen gegenüberstehen und echte Entscheidungen aus der Reflexion ihrer Verstrickung in Schuld und Leidenschaft zu ziehen wissen.

Helen Geyer (*Die Sterbeszene im Oratorium des 18. Jahrhunderts*) verweist hingegen auf die vorbildhafte Wirkung von Klopstocks Drama *Der Tod Adams* für eine neue, szenisch-realistische Todesdarstellung im italienischen *Dramma sacro* der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, die z. B. im *Grande Balthassar* von Giovanni Valentini und in *Cimarasos Assalone* durch die Kopplung von Todesszene und Wahnsinn Parallelen zur Formkonzeption der von Silke Leopold analysierten Wahnsinnszenen in Händels dramatischen Werken aufweisen. Silke Leopold betont in ihrer Studie (*Wahnsinn mit Methode — Die Wahnsinnszenen in Händels dramatischen Werken und ihre Vorbilder*) treffend die Singularität der

Händelschen Wahnsinnsszenen gegenüber den zeitgenössischen Vertonungen und macht es wahrscheinlich, daß Händel für deren exklusive Formkonzeption auf Prinzipien der Mad-Songs aus der Restoration Period zurückgriff. Der kunsthistorische Beitrag von Jürgen Meyer zur Capellen (*Der Held in der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts*) lädt dazu ein, nach ähnlichen rokokoaartigen Reduzierungen und Simplifizierungen der Heldenposen in der Oper des 18. Jahrhunderts zu fragen, wie sie offenbar die venezianische Malerei des Spätbarocks beherrschten und überhaupt künftig die oft behaupteten aber selten genauer dargestellten Zusammenhänge zwischen dem heldischen Gestenrepertoire der bildenden Kunst und der Oper zu prüfen.

Dem Librettotyp Metastasio und seiner im 18. Jahrhundert überragenden Ausstrahlung sind vor allem die Beiträge von Helga Lühning (*Metastasio „Semiramide riconosciuta“*) Reinhard Wiesend (*Metastasio Alexander-Herrscherfigur und Rollentypus*) Manuel Carlos de Brito (*Die Metastasio-Rezeption in Portugal*) und Anselm Gerhard (*Rollenhierarchie und dramaturgische Hierarchien in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*) gewidmet. Helga Lühning hebt anhand von Prinzipien der Stilmischung, Handlungsführung und Handlungsfülle die Nähe der *Semiramide riconosciuta* zur Dramaturgie von Kriminalgeschichten hervor. De Brito führt den von ihm detailliert nachgewiesenen portugiesischen Metastasio-Kult neben seiner Funktion als *instrumentum regni* u. a. auf das Versagen der Bemühungen um ein aufgeklärtes nationales Theaterschaffen zurück. Reinhard Wiesend unterstreicht am Beispiel des *Alessandro nell'Indie* das ambivalente Rollenverhältnis zwischen der zentralen Heldenfigur des Alessandro, die als ideeller Mittelpunkt der Oper die *versi sciolti* der Recitative beherrscht und dem in den Arien ästhetisch dominierenden ersten Paar (Poro und Cleofide). Auf ganz ähnliche Ambivalenzen in der dramaturgischen Relation zwischen heroischer Hauptgestalt und den weiteren Figuren macht Anselm Gerhard in seinem gewichtigen Aufsatz anhand der Rolle der *seconda donna* (Barce) in *Metastasio Attilio Regolo* aufmerksam. Wobei sein Beitrag eine hier kaum andeutbare differenzierte Optik auf unterschiedliche Schichten konstitutiver Hierarchien der *seria* entfaltet, die von

Korrespondenzen zwischen der optisch-räumlichen Figurengliederung und ihrer Gewichtung im dramatischen Gesamtzusammenhang bis zu Relationen zwischen Vers-, Arien- und Tonartenstrukturen reicht.

Ist die Geschichte der *Opera seria* im 18. Jahrhundert generell wesentlich auch eine Geschichte der Synthese von klassischer französischer Tragödie und italienischer Oper, so belichtet Susanne Oschmann (*Gedankenspiele — Der Opernheld Friedrichs II. von Preußen*) die spezifische Variante dieser *Liaison* in den Libretti Friedrichs II. und ihre Motivation durch die philosophischen, pädagogischen und staatspolitischen Ambitionen des Herrschers.

Der Band wird durch eine von Claudia Maria Lutzmann zusammengestellte Auswahlbibliographie zum Thema abgerundet, die sich für die weitere Librettoforschung als sehr hilfreich erweisen dürfte.

(Juni 1993)

Hartmut Grimm

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.

Der beziehungsvolle Titel vereinigt acht Beiträge von Mitarbeitern des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen, die Georg von Dadelsen, dem langjährigen Direktor des Instituts, zum 70. Geburtstag gewidmet sind. Durch Entgegenkommen des Verlages Breitkopf & Härtel konnte der 1988 überreichte Privatdruck in seiner jetzigen Form erscheinen.

Kirsten Beißwenger untersucht die *Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*. Da die Autographe nicht original datiert sind, werden vor allem papierkundliche Kriterien und Schriftuntersuchungen herangezogen. Walthers Notenhandschriften lassen sich vier Schriftstadien zuordnen. Bachsche Kompositionen gehören vor allem dem 3. Stadium (ca. 1714–1717) an. Alfred Dürr berichtet *Über Forkels Vorlagen zum Druck des Wohltemperierten Klaviers I*. Es handelt sich weitgehend um Fakten, die bereits im Kritischen Bericht V/6.1 der *NBA* mitgeteilt wurden. Dürr kommt mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zu dem Ergebnis, daß

Forkel für seine Druckausgabe eine Quellen-Gruppe benutzt hat, die vor allem durch die Walthersche Abschrift P 1074 repräsentiert wird. Reinmar Emans stellt *Überlegungen zur Genese der Kantate Du Hirte Israel, (BWV 104)* an. Von dem erstmalig 1830 veröffentlichtem Werk fehlt die Kompositionspartitur. Mit Sicherheit läßt sich annehmen, daß deren 1. Satz in der Originalpartitur noch keine Bläserstimmen enthielt. Emans nennt überzeugende Fakten für seine Hypothese, wonach der 1. Satz dieser Kantate eine Parodiefassung des 2. Satzes der verschollenen Promotionskantate *Siehe der Hüter Israel* (BWV Anh. 15) sein könnte. Als instrumentaler Eröffnungssatz wäre weiterhin eine frühe Kompositionsniederschrift der *Sinfonia* BWV 1046 denkbar. Bettina Faulstich gibt Auskunft *Über Handschriften aus dem Besitz der Familie von Ingenheim*. Durch glückliche Umstände gelangten zwei Musikhandschriften und ein Brief von Johann Christoph Friedrich Bach aus dem Besitz der einst im schlesischen Schloß Reisewitz aufbewahrten Sammlung in die Stadtbibliothek Hannover. Es handelt sich dabei um eine Carl Philipp Emanuel Bach fälschlich zugewiesene *Triosonate c-moll*, deren erster und letzter Satz jedoch von Karl Friedrich Abel komponiert wurden. Mit dem anderen Werk liegt eine bisher unbekanntes *Klaviersonate D-dur* von J. C. F. Bach vor. Klaus Hofmann schreibt über *Notentextprobleme in Bachs Sechs Präludien für Anfänger auf dem Clavier (BWV 933–938)*. Die ausschließlich aus der nachbachschen Zeit überlieferten Quellen sind „*allem Anschein nach entstellt überliefert*“. Das wird von Hofmann an den Präludien Nr. 1, 4 und 5 überzeugend demonstriert.

Yoshitake Kobayashi berichtet über die Teilung des Bachschen Erbes. Der Darstellung Forkels über die Aufteilung der Notenbestände ist nach Kobayashi kein großes Vertrauen zu schenken. Möglicherweise waren auch weibliche Familienangehörige bezüglich vorhandener Noten erbberechtigt. Frieder Remppl äußert sich zur *Musik aus Johann Sebastian Bachs Alltag. Textkritische Bemerkungen zu den drei Trauungschorälen BWV 250–252*. Die drei Choräle, die zu jener Musik gehören, denen Bach einen Teil seiner Nebeneinkünfte verdankt, liegen in vier- und fünfstimmiger

Form vor. Bei der Frage nach der zeitlichen Begrenzung beider Versionen kommt Remppl zu dem Ergebnis, daß BWV 251 fünfstimmig konzipiert sein müsse, während die beiden anderen Vokalsätze ursprünglich vierstimmig angelegt sein könnten. In seinem glänzend geschriebenen Beitrag *Bach und die Zahl 13 Marginalien zu einem Randthema* zeigt Matthias Wendt, wie weit die Methoden der Numerologen betrieben werden können.

Insgesamt enthält die Festschrift eine Fülle neuer Erkenntnisse über Bachs Werk. Ebenso wichtig sind jedoch die zahlreichen weiterführenden Überlegungen und Impulse für die künftige Bachforschung.

(Mai 1993)

Eberhard Möller

Händel-Jahrbuch. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. 37. Jahrgang 1991. 2. Auflage. Schriftleitung: Bernd BASELT Redaktion. Siegfried FLESCHE und Frieder ZSCHÖCH. Köln. Studio. Medienservice und Verlag Dr Ulrich Tank [1992]. 221 S., Notenbeisp.

Händel-Jahrbuch. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. 38. Jahrgang 1992. Schriftleitung: Bernd BASELT Redaktion. Bernd BASELT und Siegfried FLESCHE. Köln. Studio. Medienservice und Verlag Dr Ulrich Tank [1992]. 201 S., Notenbeisp.

„How are the mighty fall'n — so lautet eine Zeile aus dem Text des *Funeral Anthem*, Händels Begräbnismusik für die 1737 verstorbene Königin Caroline; unsere schnelle Zeit scheint über die gewaltigen politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen, die mit dem Sturz der ehemals Mächtigen auch in diesem östlichen Teil Deutschlands die Grundlagen für eine freiheitlich-demokratische Lebensqualität schufen, so rasch hinwegzueilen, daß man sich manchmal fragen muß, ob die Menschen wirklich dieses neue Lebensgefühl richtig zu schätzen wissen, das ihnen Weltoffenheit, Gleichberechtigung unter allen Völkern der Erde und den Mut zur individuellen Gestaltung ihres persönlichen Lebens garantiert.“ Diese eindringlichen Worte eröffnen den Rechenschaftsbericht über die Tätigkeit der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft 1990/91, den Bernd Baselt abgegeben hat; nachzule-

sen sind sie im Anhang des im ansprechenden Gewand unter neuer verlegerischer Betreuung erschienenen *Händel-Jahrbuchs 1992*. Die Lektüre des Textes, der vordergründig kaum etwas, im Kern allerdings sehr viel mit Händelforschung und -verständnis zu tun hat, so sie beide in unserer Gesellschaft einen Wert darstellen und nicht bloß eine beliebige Erscheinung sein sollen, empfiehlt sich: Seine Ehrlichkeit ist vorbildhaft.

Freilich bemißt sich die Qualität der beiden Bände nicht, jedenfalls nicht allein an der moralischen Integrität der Schriftleitung, sondern am Ertrag der in ihnen gesammelten Studien. Bei diesen handelt es sich überwiegend um Referate, gehalten anlässlich zweier Konferenzen im Rahmen der Händel-Festspiele Halle (Saale) von 1990 und 1991. Die erste war den „dramatisch-szenischen Aspekten in der Musik Georg Friedrich Händels“ gewidmet, die zweite der Wirkungsgeschichte Händels, insbesondere bei Mozart und ‚der‘ Wiener Klassik. Dort ging es darum, das Verhältnis von musikalischen Formelementen und dramaturgischen Erfordernissen in Händels Opern und Oratorien genauer zu beschreiben, hier die Bedeutung eines Repertoires an ‚alter Musik‘ für Komponisten des späteren 18. Jahrhunderts zu klären. Das erste Thema erbrachte, wohl gerade weil es zu allgemein formuliert worden war (dem arg strapazierten Modewort „Aspekt“ täte eine Schonfrist gut), eher an Einzelwerken orientierte Spezialuntersuchungen; einige von ihnen, wie diejenigen über den italienischen und über den französischen Einfluß auf Händels Operndramaturgie (Ellen T. Harris, Herbert Schneider) wird auch der Nicht-Fachmann mit Gewinn lesen. Bei der Behandlung des zweiten Themas erweist sich der originelle Beitrag von Klaus Hortschansky („Zwischen Klassizismus und Originalgenie. Zu Mozarts Beschäftigung mit Händel und Bach“) als besonders förderlich, nicht weil neues Quellenmaterial, sondern eine weitblickende Schau der biographischen, sozialen und geistigen Voraussetzungen für Mozarts Wiener Beschäftigung mit den beiden großen Vorbildern geboten wird. Insgesamt ist das Jahrbuch 1992 konzentrierter ausgefallen, im Vergleich zu seinem Vorgänger nun wohl wegen der schärferen Themenformulierung. Freie Forschungsbeiträge, Kleine Berichte, Informationen so-

wie kommentierte Hinweise auf neue Händel-Literatur, Notenausgaben und Schallaufnahmen ergänzen den Hauptteil des Bandes. Dem neuen Geist, der sich in diesen Jahrbüchern ankündigt und behauptet, möchte man, frei nach Händel, das eine vor allem wünschen: „It shall reign for ever and ever“.
(März 1993) Ulrich Konrad

Gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale Fachkonferenz in Eichstätt vom 13.10. bis 15.10.1988. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT. Tutzing: Hans Schneider [1992]. 152 S., Abb., Notenbeisp. (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Band 7.)

Wenn man sich auch insgeheim fragt, welches denn eigentlich die nicht-gesellschaftsgebundene instrumentale Unterhaltungsmusik des 18. Jahrhunderts sein könnte, wird man dennoch den Überlegungen mit Gewinn nachgehen können, die auf der Internationalen Fachkonferenz des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Katholischen Universität Eichstätt angestellt wurden. Die Referate kreisen um den zentralen Begriff *Divertimento*, seine Formen, Besetzungen, Funktionen und Aufführungspraxis und schließen selbstverständlich die sachverwandten Begriffe *Serenade*, *Kassation*, *Notturmo*, *Finalmusik* und *Feldparthie*, auch *Divertissement* und *Avertissement* ein. Hubert Unverricht umreißt in seinem Einleitungsvortrag das Problemfeld, das Ludwig Finscher in seiner Feingliederung zu beschreiben unternimmt; bemerkenswert ist dabei sein Ansatz, den scheinbar chaotischen Gebrauch der Termini in biographisch eingrenzbarer Zusammenhänge zu ordnen. Walter Salmen und Herbert Seifert steuern eine Menge von Quellenbeobachtungen literarischer und ikonographischer Herkunft bei, die Funktionen der Unterhaltungsmusik an Universität und Hof erhellen.

Einen ungewöhnlich engagierten Vorstoß unternimmt Nicole Schwindt-Gross, indem sie versucht, anhand satztechnischer Kriterien Heinrich Christoph Kochs „Gegenüberstellung ‚Ergötzung des Ohres‘ im *Divertimento* hie und ‚Nahrung für den Geist‘ in der klas-

sischen Kammermusik da" dingfest zu machen. Die mit erheblichem analytischen Aufwand betriebene Untersuchung dürfte aber letztlich daran scheitern, daß die als Beweismaterial herangezogenen Satzteile zu wenig kontrastierende Elemente enthalten, so daß die Gegenposition einer puren ‚Ergötzung des Ohres‘ ungenügend belegbar zu sein scheint; dies könnte ein symptomatisches Ergebnis für die Gattungsdiskussion überhaupt sein. (Ob das sinnliche Ergötzen tatsächlich so sehr von raumakustischen Bedingungen — bei meist ja sehr kleinen Besetzungen — abhängt, wie die Autorin annimmt, bleibe dahingestellt.) Die ebenfalls analytisch angelegte Studie von James Webster mündet in die Feststellung, „man müßte die Divertimenti als reizende, kleine Meisterwerke eines schon großen Haydns verstehen — und genießen“; dem kann nicht widersprochen werden.

Eine Fundamentalfolge der Aufführungspraxis löst Wolf-Dieter Seifert mit der immer wieder als alternativ verstandenen Besetzungsfrage Violoncello oder Violone/Kontrabaß wie einen gordischen Knoten und ist damit ganz sicher auf der richtigen Spur: „Solange der Baß durch irgendein Baßinstrument repräsentiert wird, erfüllt die ‚Baßo‘ genannte Stimme ohnehin ihre Funktion“.

Einem singulären satztechnischen Befund widmet sich Manfred Hermann Schmid. Leider verschleiert er die richtige und ästhetisch durchaus belangvolle Beobachtung einer scheinbaren Periodenverschiebung in Mozarts KV 614 unter unnötig auftrumpfenden Taktzählungsweisen. Über die einschlägigen Quellen aus den böhmischen Ländern berichtet Rudolf Pecman, wobei wichtige terminologische Fragen anklingen, wenn er von „Umgangsgenre“ spricht und damit an Heinrich Besslers auf Martin Heideggers philosophischer Terminologie beruhende Dichotomie Umgangsmusik und Darbietungsmusik erinnert. Einen Glücksfall der Quellenüberlieferung behandelt Robert Münster mit dem überlieferten Oeuvre des Münchner Stadtmusikers Georg Augustin Holler (1744—1814), das ein bemerkenswert geschlossenes Bild der „anspruchlosen Unterhaltung in Bereichen des bürgerlichen Lebens“ bildet. Vielleicht verbirgt sich hier die wichtigste Mitteilung der Konferenz, zugleich der eigentliche Gegenpol aus

Schwind-Gross' Untersuchung: wirklich unbedeutende Musik.

Der Wert des gediegen hergestellten Konferenzberichtes beruht darin, ein wesentliches Kapitel der Frühgeschichte der Wiener Klassik materialreich im Detail zu diskutieren. Ein Register hätte die Erschließbarkeit begünstigt, eine Nachricht über die Beiträger wäre willkommen gewesen.

(April 1993)

Hans Grüß

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

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts erscheinen Periodika, die Mozarts Biographie und Werk gewidmet sind. Eher kurzlebige Unternehmen überwiegen, und manche Publikation ist nie über die Grenzen einer ‚Gemeinde‘ hinaus bekannt geworden. Ernsthaftige Reihen hatten nicht selten mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen, wie das *Mozart-Jahrbuch* beweist, das sich erst im dritten Anlauf nach Versuchen von Hermann Abert (1923—1929) und Erich Valentin (1941—1953) etablieren konnte. Nun eröffnet Manfred Hermann Schmid ein neues Forum für Mozart geltende Studien. In einem knappen Vorwort weist er vieldeutig darauf hin, an die Tradition des erwähnten ersten *Mozart-Jahrbuchs* von Abert anknüpfen zu wollen. Es lohnt sich, Aberts programmatische Ausführungen von damals nachzulesen und sich wichtiger Sätze zu erinnern: „Seine [scil. des Jahrbuchs] Spalten stehen jedem offen, der irgendeinen Beitrag zu einer reineren und volleren Erkenntnis der Mozartschen Kunst beisteuert. Es möchte auf diese Weise allmählich alle, denen es mit Mozarts Kunst wirklich ernst ist, in eine nähere geistige Beziehung zueinander bringen, einer schädlichen Zersplitterung der Kräfte vorbeugen, und jedem Freunde Mozarts mit der Zeit ein willkommener Berater und Führer werden. Daß die in seinen Blättern niedergelegte Arbeit wissenschaftlichen Charakter trägt, wird man ihm wohl nicht verübeln. Ernste Hingabe an einen großen Künstler verlangt von selbst nach einer exakten und reinlichen Methode.“ Das ist ein hoher Anspruch, den zu stellen Mut und Selbstbewußtsein, den zu erfüllen nicht geringe geistige Kraft erfordert. Nachdem Abert ihm mit seinem wissenschaftli-

chen Werk so beeindruckend genügt hat, gibt es kaum eine Rechtfertigung für nachlässigeres Bemühen. Insofern hat sich Schmid für sein Vorhaben das richtige Vorbild genommen.

Man kann dem ersten Band der *Mozart Studien* das gute Gelingen ohne Zögern bescheinigen. Für die Beschreibung scharfer Konturen, die eine Abgrenzung dieses Periodikums von den anderen Organen der Mozart-Forschung ermöglichen würde, ist es noch zu früh. Charakteristisch für den Eröffnungsband ist zum einen die begrüßenswerte Konzentration auf werkbetrachtende Arbeiten, zum anderen der starke Anteil an Beiträgen, die dem Denken von Thrasybulos Georgiades verpflichtet sind (was die geistige Selbständigkeit des einen oder anderen Autors gelegentlich doch etwas beeinträchtigt). Wenigstens auf einige Studien sei besonders hingewiesen. Martin Just verfolgt in einer gründlichen Analyse der beiden Fassungen des langsamen Satzes zum *Streichquartett* KV 156 den „Wandel von der Welt des stilisierten Affektes zum lebendigen, nuancierten Ausdruck des leidenden Menschen“. Dem ‚Rondo‘ KV 382 gilt der überzeugend geführte Nachweis von Manfred Hermann Schmid, Mozart habe in diesem Stück ein fremdes Thema vokaler Herkunft benutzt. Die „dramatischen Strukturen“ in *Don Giovanni*, ihre Anlage durch Da Ponte und ihre musikalische Realisierung durch Mozart, beschäftigen Konrad Küster in einer klug angelegten Untersuchung. „Von Modellen und Rastern“, vom an Mozarts Werken lernenden Schubert handelt Walther Dürrs materialreicher Aufsatz (als schlagendes Beispiel für Schuberts Mozart-Adaption wäre noch der *Klaviertriosatz* D 28 im Autograph mit dem Kopfsatz des B-dur-Trios KV 502 zu vergleichen; vgl. dazu auch die demnächst erscheinende Dissertation von Hans-Joachim Hinrichsen). Hilfreich ist die Zusammenstellung von Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken in den Jahrgängen 1 bis 25 (1798–1823) der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* durch Gertraut Haberkamp. Die Fortsetzung dieser bibliographischen Arbeit ist angekündigt; nicht nur auf sie, sondern auch auf die folgenden Ausgaben der *Mozart Studien* darf man gespannt sein. (April 1993)

Ulrich Konrad

AXEL BEER: *Heinrich Joseph Wassermann (1791–1838). Lebensweg und Schaffen. Ein Blick in das Musikleben des frühen 19. Jahrhunderts. Hamburg-Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner [1991]. 268 S. Abb. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 2.)*

Heinrich Joseph Wassermann gehört zu den Namen, mit denen man auf den ersten Anhieb wenig oder gar nichts verbindet. Die spärliche Sekundärliteratur vermittelt kaum mehr als Basisdaten — aber was sagt das schon aus über den Werdegang eines Musikantensohns aus der Rhön, der, aus kleinen Verhältnissen stammend, in Fulda und bei Spohr in Gotha studierte, um dann als Geiger, Dirigent und Komponist seinen Lebensunterhalt zu verdienen, der zwar erfolgreich, aber kein Star war, Wien nie, Paris nur einmal besuchte und es sich dann nicht leisten konnte, dort zu konzertieren. Genau dieser Lücke der Musikgeschichtsschreibung nimmt sich Axel Beer an. Geradezu spannend beschreibt er die „kleine Carrière“ Wassermanns, der bei seinen wechselnden Engagements am Meininger Hof, in Zürich, in Donaueschingen und schließlich in Basel den Traum vom sozialen Aufstieg und dem künstlerischen Durchbruch träumte.

Aus einer Fülle von Quellenmaterialien, u. a. einem gut erhaltenen Briefnachlaß, gewinnt der Autor ein fein gezeichnetes Bild, das (natürlich) in erster Linie sozial- und rezeptionsgeschichtlich konzipiert ist. Ohne die Mediokrität Wassermanns beschönigen oder widerlegen zu wollen, geht es ihm um Lebensbedingungen, Existenzkampf, künstlerische Entwicklung und Karriere eines Durchschnittlichen, in dessen Leben die großen Namen, bis auf den verehrten Lehrer Spohr, fehlen, die großen Zentren des Musiklebens im frühen 19. Jahrhundert nicht oder kaum berührt wurden. Die sorgsame biographische Aufarbeitung wird durch eine detailliert beschriebene Auflistung des schöpferischen Werks (Kompositionen für Violine, Gitarre, Orchester, Männerchor sowie Lieder) ergänzt. In der knappen und treffenden Darstellung, die der Gefahr, eine Randfigur zu überhöhen oder zu überschätzen nie erliegt, besteht eine wesentliche Qualität der Arbeit.

(März 1993)

Marianne Betz

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

Die als Dissertation vorgelegte umfangreiche Studie über Loewes Oratorien geht weit über den vorgegebenen Forschungsbereich hinaus und leistet einen wichtigen Beitrag zur Oratorienkomposition des 19. Jahrhunderts. Dies um so mehr, als Loewes Oratorien „zumindest ein Jahrzehnt lang (von 1830 bis 1840) im Mittelpunkt [der] im 19. Jahrhundert ständig aktuellen, zugleich höchst brisanten Auseinandersetzung zum Verhältnis von Oper und Oratorium standen“ (S. 268f.). Die Komposition der 18 Oratorien (hierin übertrifft er sogar Friedrich Schneider mit 16 Werken) durchzieht Loewes ganzen Lebensweg von vor 1821 bis 1864, wobei das erste, das *Geistliche Oratorium* nur rudimentär erhalten ist und das letzte *Der Segen von Assisi* unvollendet blieb.

Die ersten drei Kapitel der Arbeit befassen sich mit einer kritischen Würdigung der bisherigen Loewe-Forschung, der Darstellung der Quellsituation und einer dezidierten Beschreibung der einzelnen Oratorien. Sie dienen also gewissermaßen der Ausbreitung des Materials. Kapitel 4 bis 6 bringen eine Zusammenfassung und Auswertung der gewonnenen Erkenntnisse. Für das dritte und umfassendste Kapitel mit der Einzeluntersuchung der 18 Werke, wählt der Verfasser die chronologische Reihenfolge und listet von der Entstehung über die Analyse von Text und Musik bis zur Uraufführung und Aufnahme des Werks alles Wissenswerte auf. Besonders wertvoll ist hierbei die Auswertung aller verfügbaren Schriften, einschließlich Rezensionen zum jeweiligen Werk, angefangen von Loewes Selbstbiographie bis hin zur breitgefächerten musikhistorischen Spezialliteratur, etwa von Schering, J. Smend, Ph. Spitta, Bulthaupt und den Loewe-Spezialisten Anton, Runze, Wellmer bis in die Gegenwart (Sietz, Massenkeil, Kirsch) hinein. Hinzu kommen umfangreiche eigene Quellenstudien des Verfassers.

Bereits hier kristallisiert sich heraus, wie stark Loewe, bei dem „sich nur in wenigen Bereichen eine Entwicklung . . . [des] . . . Kompositionsstils verifizieren läßt“ (S. 290), von seinen Librettisten abhängig ist. Unter ihnen nimmt der Stettiner Historiker und Schulkol-

lege Ludwig Giesebrecht mit neun Texten eine hervorragende Stellung ein, obwohl sein Stil von der Kritik immer wieder als „so dunkel, verworren, geschraubt und widerhaarig“ (S. 278 u.ö.) getadelt wird. Loewes außergewöhnlicher Textabhängigkeit — „er war ‚großenteils von der Gnade des Textes abhängig‘“ (S. 283 nach Sietz) — ist denn auch ein eigener Abschnitt (S. 312f.) gewidmet. Außerdem erhebt die Fachkritik immer wieder den Vorwurf des Opernhaften (*Die Zerstörung Jerusalems, Gutenberg, Huss*), der Trivialität (mit Schumanns Schlagwort von der „Pedanterie der Einfachheit“, S. 144), des „Genrehaften“ (*Huss, Palestrina*), was Schering zu dem Terminus „balladisches Oratorium“ inspirierte (S. 313f.), wie überhaupt die Verwendung zahlreicher solcher Termini die Unsicherheit in der Klassifizierung des Oratoriums im 19. Jahrhundert dokumentiert.

Doch gab es auch ein positives Echo. Aufführungen in Berlin wie *Die Zerstörung Jerusalems* im Opernhaus unter Spontini (mit dreihundert Mitwirkenden) und vieler Werke in der Berliner Singakademie sorgten in diesen Jahren für lebhaftere Diskussionen. Neu ist die Schaffung reiner Männerchor-Oratorien (*Die eherne Schlange, Die Apostel von Philipp*), mit der auf Anregung Kefersteins und A. B. Marx', aber auch des preußischen Königs Friedrich Wilhelms IV. „vermutlich eine Marktlücke“ gefüllt wurde; eine Idee, die Richard Wagner mit seinem *Liebesmahl der Apostel* aufgriff (S. 318). Später wurde es um die Oratorien Loewes erheblich stiller, sie erschienen auch nur selten im Druck.

Kapitel 4 bis 6 dienen der Auswertung des im vorangegangenen Teils der Studie ausgetretenen umfangreichen Materials. Der vierte Abschnitt „Loewes Auseinandersetzung um die Theorie des Oratoriums“ basiert auf einer erst kürzlich entdeckten, zwar knappen, aber sehr wichtigen Abhandlung zur Theorie des Oratoriums aus Loewes eigener Feder. Sie bildet eine Ergänzung zu den Ausführungen seiner Librettisten Gustav Nicolai und Giesebrecht, dient vor allem aber als eine Rechtfertigung gegenüber den kritischen Äußerungen der Fachwelt. Zusammen mit vielen in Abschnitt 3 bereits passim gestellten Überlegungen liefert dieser Abschnitt einen wesentlichen Beitrag zur „gattungsästhetischen

Kontroverse in der Oratorientheorie des 19. Jahrhunderts" (vgl. Winfried Kirsch in Fs. Günther Massenkeil 1986). Im fünften Kapitel befaßt sich der Verfasser zusammenfassend mit Loewes Oratorienstil: mit den Chören, Arien, Rezitativen, dem Choral, den Instrumentalstücken, sowie mit Loewes „Leitmotivtechnik" in klarer Abgrenzung zu Wagner.

Es hätte der umfangreichen Arbeit zum Vorteil gereicht, wenn eine Straffung des 3. Kapitels vorgenommen worden wäre durch Übernahme aller allgemeinen Äußerungen über ästhetische, musikhistorische, formengeschichtliche und kompositionsimmanente Wertungen in die Kapitel 4 und 5. Dadurch hätten sich häufige Wiederholungen von Zitaten (die bis zu dreimal erscheinen) und von eigenen Überlegungen des Verfassers leicht vermeiden und der Umfang der Studie ohne Substanzverlust um mindestens ein Drittel reduzieren lassen. Indessen mindert das nicht den unschätzbaren Wert dieser Arbeit.

(Mai 1993)

Christiane Bernsdorff-Engelbrecht

MARKUS ENGELHARDT: *Verdi und andere. Un giorno di regno, Ernani, Attila, Il corsaro in Mehrfachvertonungen. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani [1992]. XII, 387 S.*

Die italienische Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird im allgemeinen Bewußtsein vor allem mit den Namen Rossinis, Bellinis, Donizettis und dem des frühen Verdi verbunden; erst in den letzten Jahren sind auch die Opern Saverio Mercadantes eingehender gewürdigt worden (wenn auch nicht im deutschen Sprachraum), doch gab es neben diesen herausragenden Komponisten noch viele weitere Exponenten der italienischen Oper, die zu ihrer Zeit Rang und Namen besaßen und an der Entwicklung der Gattung teil hatten: Michele Carafa, Vincenzo Fioravanti, Francesco Morlacchi, Giovanni Pacini und viele andere, über deren Operschaffen die von Philip Gossett bei Garland betreute Reihe *Italian Opera 1810–1840* einen repräsentativen Überblick zu vermitteln vermag. Aufschluß über Gattungskonventionen, personalstilistische Eigenheiten oder innovative Momente verspricht insbesondere die Untersuchung von Opern, die auf demselben Libret-

to beruhen oder zumindest dasselbe Sujet behandeln. Studien dieser Art liegen für die Opera seria des 18. Jahrhunderts vor, was naheliegend ist, bedenkt man etwa die enorme Wirkungskraft einiger Libretti Metastasios, die — wengleich immer wieder überarbeitet und aktualisiert — teilweise noch im 19. Jahrhundert vertont wurden. Auch im Ottocento finden sich Fälle von Mehrfachvertonungen, einigen von ihnen hat sich Markus Engelhardt in seiner Arbeit über *Verdi und andere* zugewandt.

Engelhardts Buch dokumentiert die Erträge eines Forschungsprojekts, dessen Erkenntnisse zum Teil bereits in seine Dissertation über *Die Chöre in den frühen Opern Giuseppe Verdis* (Tutzing 1988) eingeflossen sind. Die hier zu besprechende Arbeit beschränkt sich auf vier Werke: *Un giorno di regno, Ernani, Attila* und *Il corsaro*, Opern, deren Sujets im Umkreis Verdis mehrfach vertont wurden. Ein wichtiges Ziel von Engelhardts Forschungen war die Lokalisation und Dokumentation der Quellen. Dies ist dem Autor offenbar vortrefflich gelungen, und wer immer sich mit den zum Vergleich herangezogenen Opern beschäftigen möchte, wird zukünftig dankbar auf die Kopien zurückgreifen, die Engelhardt für das Istituto Nazionale di Studi Verdiani in Parma angefertigt hat. Auch ein beträchtlicher Teil seiner eigentlichen Untersuchung selbst hat dokumentarischen Charakter, nicht zuletzt aufgrund der ungewöhnlich zahlreichen (und vorbildlich gesetzten) Notenbeispiele aus Werken von Komponisten ‚neben‘ Verdi, anhand derer man sich zumindest einen ersten Eindruck verschaffen kann. Engelhardt ging es indessen nicht nur um eine Dokumentation des Verdischen Umfelds, der Schwerpunkt seiner Untersuchung ist vielmehr ein Vergleich der eruierten Vertonungen mit der jeweiligen Oper Verdis, und hier, außerhalb des Bereichs der Philologie, zeigt die Arbeit fatale Mängel, da Engelhardt die methodischen Voraussetzungen solcher Vergleiche offenbar nicht genügend reflektiert hat.

Im Fall von *Un giorno di regno* weist Engelhardt zwei Vertonungen des Stoffes von Verdi nach, eine von Giuseppe Mosca (1812) und eine von Adalbert Gyrowetz' (1818). Von Moscas Opern ist nur das Textbuch überliefert, das aber offenbar ohne jeden Einfluß auf Felice

Romanis Libretti für das Werk von Gyrowetz blieb. Dieses hingegen wurde rund 20 Jahre später für Verdi grundlegend überarbeitet. Für einen Vergleich kommen also nur die Opern Gyrowetz' und Verdis in Betracht, doch ist fraglich, was ein solcher Vergleich nachzuweisen in der Lage ist.

Engelhardt selbst macht deutlich, daß Gyrowetz' Opernästhetik im späten 18. Jahrhundert verwurzelt ist, seine Musik sich also stilistisch grundlegend von der Verdis unterscheidet. „Doch die Erkenntnis vollkommen unvereinbarer stilistischer Systeme behindert weitere Fragen nicht, sie beflügelt sie“, behauptet der Autor (S. 32), ohne dann im folgenden jedoch sinnvolle Fragen zu formulieren und aussagekräftige Antworten zu geben. Engelhardt nimmt Verdis Werk als Maßstab, an dem er die Oper von Gyrowetz mißt. Daß diese stets unterlegen ist, verwundert kaum. (Warum Verdis *Un giorno di regno* ein eklatanter Mißerfolg war, erklärt Engelhardt allerdings nicht.)

Das problematischste Kapitel ist *Ernani* gewidmet. Die Werke, die Engelhardt zum Vergleich mit Verdis Oper heranzieht, sind entweder Fragment geblieben (Bellini), oder es ist von ihnen gar keine Musik überliefert (A. Mazzucato, A. Laudamo, V. Gabussi, aus dessen Werk zumindest zwei Stücke in einer Anthologie überlebt haben). Zu vergleichen gibt es also kaum etwas, ein mißlicher Umstand, den der Autor doch eine Fülle philologischer Marginalien auszugleichen versucht. Da zumindest einige Libretti der betreffenden Werke vorliegen, verlegt er den Schwerpunkt seiner Betrachtung auf das Verhältnis der Operndichtungen zum Drama von Victor Hugo, ohne aber jemals die Genauigkeit und eindringliche Dichte zu erreichen, die Leo Karl Gerhartz' immer noch vorbildliche Arbeit *Die Auseinandersetzung des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama* (Berlin 1968) auszeichnet.

Den methodischen Defiziten (die im übrigen in den beiden weiteren Kapiteln über *Attila* und *Il corsaro* nicht so gravierend hervortreten) steht ein Mangel an analytischer Genauigkeit zur Seite. Eine Ausweichung nach As-dur innerhalb eines F-dur-Stückes etwa erklärt Engelhardt als „erniedrigte Dominantparallele“ (S. 78) statt als Parallele der Moll-

Variante (tP). Auf diesem Hintergrund wird allerdings verständlich, wie der Autor dazu kommt, die simple Tonfolge D-dur — F-dur in einer *Attila*-Oper von Mosca als „äußerst kühn“ zu charakterisieren (S. 183). Auch sonst verunglückt ihm seine Darstellung sprachlich leider recht häufig: „Im ersten Finale hätten beide Komponisten dasselbe Versquantum zu bewältigen gehabt []“ (S. 41) — das ist die Sprache eines Buchhalters, die in einer Abhandlung, die sich mit Kunst befaßt, und sei sie noch so philologisch orientiert, nichts zu suchen hat.

(Juni 1993)

Thomas Seedorf

KONRAD SASSE: *Beiträge zur Forschung über Leben und Werk von Robert Franz (1815—1892)*. Bearbeitet und hrsg. von Edwin WERNER. Halle. Händel-Haus (1986). 96 S., Abb. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 4.)

Eine grundsätzliche Frage muß man schon vorausschicken, will man die erst 1986 publizierte Dissertation von Konrad Sasse über den Liederkomponisten Robert Franz aus dem Jahre 1962 aus heutiger Sicht beurteilen. Welchen Wert kann eine in der DDR entstandene wissenschaftliche Arbeit haben, deren Autor mit ihr zu akademischen Ehren gelangte, als der Kalte Krieg zwischen Mauerbau und Kuba-Krise gerade den Gefrierpunkt erreicht hatte? Diese Frage stellt sich im vorliegenden Fall um so dringender, als der Originaltitel der Dissertation noch *Beiträge zur Forschung über Robert Franz unter besonderer Berücksichtigung gesellschaftlicher Stellung und Erschließung dokumentarischer Materials* hieß. Denn die Analyse zu Franz' gesellschaftlicher Stellung ist nicht allein für den biographischen Teil von Bedeutung, die Erkenntnisse färben auch in den ästhetischen Urteilen über das Werk des Komponisten ab. Konrad Sasse kommt in bezug auf die Lieder von Robert Franz zu dem — keineswegs überraschenden — Schluß, daß Franz ein Kleinbürger blieb und seine Lieder die Produkte eines kleinbürgerlichen Geistes: „War am konkreten Einzelbeispiel eine Widerspiegelung der Probleme der zerrissenen, zerspaltenen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zu vermissen gewesen, so zeigen sich Tendenzen dieser Art aber doch im Hinblick auf die Vorliebe von Robert Franz auf das

Zwiespältige bei der Themenwahl im Gesamtwert: Was ihm als Gegensatz zwischen Empfindung und Situation in seiner Kunst bewußt war, darf wohl als gesellschaftliche Bindung angesehen werden, deren Ausdruck allerdings innerhalb der Grenzen kleinbürgerlichen Bewußtseins wesentlich an Profil verlor" (S. 43).

Auch Franz' künstlerische Anschauung, wie sie sich in den überlieferten Briefen kundtut, wird durch die marxistische Brille bewertet: „Ungeachtet aller Einschränkungen, die man gegen Franz' ästhetische Ansichten erheben kann, bleibt doch festzustellen, daß Robert Franz in seinen künstlerischen Anschauungen dem kapitalistischen Kunstbetrieb eine klare Absage erteilt hat" (S. 64).

Solche Forschungsergebnisse werden im postsozialistischen Zeitalter unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt naturgemäß völlig belanglos. Aus einem Grunde ist die Veröffentlichung der Dissertation im Rahmen der Reihe *Schriften des Händel-Hauses Halle* dennoch von einigem Interesse. Der Autor, der bis zu seinem Tode im Jahre 1981 dem Händel-Haus als Leiter vorstand, hatte Zugriff auf zahlreiche Dokumente, die im Westen lange Zeit nicht verfügbar waren, und die er in seiner Arbeit ausführlich zitiert. Durch die Primärquellen erhält der Leser bei der Lektüre trotz der marxistischen Sichtweise auf Leben und Werk des Komponisten einen erhellenden Blick auf die widrigen Umstände, unter denen der im Alter ertaubte Musiker seinen Beitrag zur deutschen Liedgeschichte geleistet hat.

(Juni 1993)

Bernhard Hartmann

STEVEN HUEBNER: *The Operas of Charles Gounod*. Oxford: Clarendon Press (1992). 314 S., Abb., Notenbeisp.

Charles Gounod ist als Komponist einer Faust-Oper und als Bearbeiter des Bachschen *C-dur Präludiums* aus dem *Wohltemperierten Klavier* ins Bewußtsein des Opern- und Konzertpublikums eingegangen. Dieser bemerkenswerten Reduktion seines Oeuvres entsprach bislang das fast gänzliche Fehlen einer Literatur mit wissenschaftlichem Anspruch zum »Thema Gounod«. Steven Huebner — Professor an der McGill Universität in Montréal — hat nun, zwei Jahrzehnte nach James Hardings Gounod-Monographie, den längst

fälligen Schritt getan hin zu einer angemessenen Würdigung des Komponisten.

Vor dem Hintergrund biographischer, gattungs- und sozialgeschichtlicher Fragestellungen geht Huebner der Bedeutung Gounods als Opernkomponist nach. Der Autor skizziert zunächst die Situation der Oper im Paris des 19. Jahrhunderts; eine Situation, die durch die Konkurrenz der Spielorte (Opéra, Opéra comique, Théâtre Italien, Théâtre Lyrique), die Konventionen und Gattungsnormen sowie die Struktur des Opernpublikums und dessen divergierende Erwartungshaltungen geprägt war. Daraus entwickelt er einen Bezugsrahmen, in dem Gounods kompositorischer Werdegang und die Entstehung seiner Opern beurteilt werden können.

Detaillierte Werkmonographien zu *Faust*, *Mireille*, *Roméo et Juliette* und *La Reine de Saba* und Überblickskapitel zu den opéras comiques (*La Médecin malgré lui*, *Philémon et Baucis*, *La Colombe*), den frühen Kompositionen für die Opéra (*Sapho*, *La Nonne sanglante*) und zum Spätwerk (*Cinq-Mars*, *Polyeucte*, *Le Tribut de Zamora*) bilden den zweiten, gewichtigsten Teil der Arbeit. Daß hier die Genese der einzelnen Werke in den Mittelpunkt gerückt wird — eine Genese, die als Transformationsprozeß, als Bearbeitung von Dramen bzw. Erzählungen mit Blick auf strukturelle Eigenheiten einer Opernkomposition und die Konventionen der Gattungen zu beschreiben ist — legt anschaulich die Entstehungsbedingungen der Gounodschen Opern und die ihre Produktion determinierenden Mechanismen dar.

Das abschließende Kapitel beschäftigt sich mit Fragen des Stils, mit Aspekten der Melodik, der Harmonik und der Form. Charles Gounod war für die Entwicklung der französischen Musik im 19. Jahrhundert von großer Bedeutung, und sein Einfluß auf spätere Generationen kann kaum überschätzt werden. Die französische Oper verdankt ihm ein neues Niveau der Textvertonung, eine Erweiterung der expressiven Möglichkeiten des Orchesters und die Herausbildung eines neuen Operntypus: des Drame Lyrique. Steven Huebner ist zuzustimmen, wenn er festhält: Gounods zentrale Bedeutung lag in „the restoration of a higher sense of artistic purpose to the French stage" (S. 283).

(April 1993)

Hans-Joachim Wagner

LARISSA KOWAL-WOLK: *Die Huldigungschöre in russischen Opern des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1992). 217 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 64.)*

Die Autorin läßt sich bei ihrer Untersuchung der Huldigungschöre (russ. Slawa-Chöre) in ausgewählten Opern von A. Borodin, M. Mussorgski, N. Rimsky-Korsakoff, C. Cui und P. I. Tschaikowsky von der Idee leiten, daß der Chor das russische Volk verkörpere und darin das „genuin Russische“, das „Volksstümliche“ zum Ausdruck komme (S. 11). Zweifellos avancierte das „Volk“ in der russischen Oper des 19. Jahrhunderts zu „dem“ Protagonisten der Opernhandlung, und zumal in den Slawa-Chören, einem Herzstück der Dramaturgie, das die Huldigung der Untertanen an den Zaren zum Inhalt hat, wird dieser Befund evident. Daß die Autorin das Augenmerk auf die Huldigungschöre lenkt und zudem detailliert aufzeigt, wie hier charakteristische metrische, melodische und harmonische Merkmale des russischen Volksliedes verarbeitet werden, ist verdienstvoll.

Problematisch wird ihre Argumentation indes, wenn der Aspekt der nationalen Identität zur Kategorie musikhistoriographischer Wertung erhoben wird: der „Grad des Russischen“ muß als Maß für die kompositorische Qualität herhalten. Die reine und ungefilterte Aneignung der russischen Volksmusik durch A. Borodin und M. Mussorgski repräsentiert für die Autorin eine höhere ästhetische Qualität als die Überformung russischer Tradition durch P. Tschaikowsky, N. Rimsky-Korsakoff und C. Cui. Wenn schließlich ethnisch begründete Unterschiede der Hörgewohnheiten eingeführt werden, Mussorgskis und Borodins Musik „eine fremde, nicht nachempfindbare Komponente“ für westliche Hörer beinhaltet und Tschaikowsky, Rimsky-Korsakoff und Cui unter dem Aspekt einer oberflächlichen Aneignung der Volksmusik dargestellt werden, „während das eigentliche Musikempfinden dieser Komponisten westlich orientiert ist“ (S. 204f.), dann ist der Schritt von einer nationalen Verankerung von Musik zu einer nationalistischen Fundierung ihrer Beurteilung nur mehr ein kleiner.

(April 1993)

Hans-Joachim Wagner

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

Christian Höltge beschäftigt sich in seiner 1992 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster angenommenen Doktorarbeit mit folgenden Liederzyklen: Peter Cornelius *Trauer und Trost* op. 3 (1854), Richard Wagner *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme mit Pianoforte-Begleitung* (Wesendonck-Lieder, 1857/58), Lothar Kempfer *Liebesbriefe* op. 15 (ed. 1895), Grete von Zieritz *Amore* (1927) und Fritz Köll *Gestalten und Schatten* (1955). Erklärtes Ziel des Autors ist es, „an Hand von Klavierliedern die Vielfalt an Möglichkeiten der musikalischen Umsetzung des Textgehalts darzustellen und zu versuchen, Entwicklungslinien und eventuelle Grundkonstanten dieser Form von Sprachvertonung herauszustellen“ (S. 1). Insofern ist keine Geschichte des Liederzyklus intendiert, sondern eine Typologie, die Klärung „grundsätzliche(r) Sachverhalte und Bedingungen von Sprachvertonungen in der Gattung Klavierlied“ (S. 2).

Dieses Unternehmen scheidet bereits am methodischen Aufbau der Arbeit: Zum einen sind die Analysekriterien und -kategorien zu vage, um den individuellen Charakter der Kompositionen auch nur annähernd erfassen zu können, zum anderen steht die ungleiche kompositorische Qualität der ausgewählten Zyklen einem sinnvollen Vergleich vorab entgegen. Der Versuch einer Typologie bleibt in wenig nutzbringenden Ansätzen stecken. Und wenn der Autor die Einzelanalysen mit einer „strukturellen Gesamtübersicht“ und die gesamte Arbeit mit einer „Gesamtdarstellung der Liederzyklen“ in tabellarischer Form beschließt, weiß der Leser nach der Lektüre nur wenig mehr über den weitgespannten Komplex der Sprachvertonung.

(April 1993)

Hans-Joachim Wagner

Johannes Brahms. An annotated bibliography of the literature through 1982 by Thomas QUIGLEY. With a foreword by Margit L. McCORKLE. Metuchen, N. J. — London: The Scarecrow Press, Inc. [1990]. XXXIX, 721 S.

Jede folgende Bibliographie zu einem Gegenstand hat den Vorteil, die Nachweise der vorhergehenden als Mindestbestand voraussetzen zu können. Jede neue ist die jeweilig vollständigste, wobei die absolut vollständige so illusorisch bleibt wie das druckfehlerfreie Buch. — Hier ist die Literatur bis zum Brahms-Gedenkjahr 1983 erfaßt. Wie es aber so häufig bei derartig aufwendigen Druckwerken vorkommt, liegt zwischen dem Abschluß der Titelaufnahme und der Veröffentlichung ein Zeitraum von acht Jahren. So vieles, was im Zusammenhang mit dem Brahms-Jahr entstanden ist und ebenfalls erst Jahre später herauskam, konnte mithin noch nicht auf dem hier erreichten Stand der Bibliographie aktualisiert werden.

Der Typ der „annotated bibliography“ ist deswegen so selten, weil er mit normalen bibliographischen Methoden der Titelerfassung nicht zu realisieren ist. Er setzt voraus, daß der Autor nicht nur den Titelnachweis ermittelt, sondern auch den Text vorliegen hat. Nur so ist zu bestimmen, was sich etwa hinter einem Titel wie „Zwei Brahmsbriefe“ (Nr. 1059) wirklich verbirgt. Ein derartiges Arbeitsvorhaben läßt sich also nur im Rahmen eines Forschungsprojekts durchführen. Wo die Auswertung der Literatur Gegenstand der Arbeit ist, läßt sich ihr Inhalt zugleich für ein derartiges Projekt festhalten. Thomas Quigley war Insidern als Mitarbeiter des Brahms-Werkverzeichnisses von Margit McCorkle bekannt, die auch das Vorwort zu dem Band geschrieben hat. Da dieses Ende 1982 redaktionell abgeschlossen wurde und 1983 erschien, dürfte darin auch der Grund für den Abschluß dieser Bibliographie vor dem Brahms-Jahr liegen.

Das eigentliche Problem einer derartig mit zusätzlichen Angaben versehenen Bibliographie liegt denn auch nicht in der reinen Titelerfassung und ggf. -überprüfung, sondern in der Fähigkeit des Autors, mehr oder weniger umfangreiche und komplexe Texte in einem kurzen Abstract angemessen zusammenzufassen. Wo dies den Autoren überlassen wird, ist ja oft allzu deutlich sichtbar, daß der Umfang

zur Bedeutung des Inhalts gelegentlich umgekehrt proportional ist. — Im Rahmen einer Rezension kann verständlicherweise nur in Stichproben nachgeprüft werden, wie weit die Abstracts die Inhalte angemessen darstellen. Bei der großen Sachkompetenz des Autors ist es daher beinahe selbstverständlich, daß man seinen knappen Inhaltsangaben große Zuverlässigkeit bescheinigen kann. Bevor man das arbeits-, zeit- und kostenintensive Instrument der Fernleihe in Bewegung setzt, kann das Nachschlagen in dieser Brahms-Bibliographie mithin einzugrenzen helfen, ob man einen allgemein gefaßten Titel für eine Untersuchung wirklich braucht.

Daß sich bei einem derartig umfangreichen Werk, namentlich bei für den Autor fremdsprachlichen Texten, doch gelegentlich eine Ungenauigkeit der Wiedergabe einschleicht, ist absolut unvermeidbar und schmälert den wissenschaftlichen Gebrauchswert einer solchen undankbaren, aber unerhört nützlichen Arbeit in keiner Weise.

(Mai 1993)

Siegfried Kross

Johannes Brahms im Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Helene Freifrau von Heldburg. Hrsg. von Herta MÜLLER und Renate HOFFMANN. Tutzing: Hans Schneider [1991]. 162 S., Abb. (Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge. Band XVII.)

Mit dem vorliegenden Band knüpfen die Herausgeber, Otto Biba und Kurt und Renate Hoffmann, sowie der Verlag an die 16bändige Briefausgabe der Deutschen Brahms-Gesellschaft an. Daß die Neue Folge aber in der Zählung dieser, in der Wirtschaftskrise der zwanziger Jahre eingegangenen Ausgabe fortfährt, ist bibliographisch wohl kein so glücklicher Gedanke, ungeachtet des noch so verdienstvollen Unternehmens. Gegenüber der Ausgabe des Briefwechsels zwischen Brahms und Herzog Georg in den *Beiträgen zur Musikwissenschaft* 20 (1978) enthält der jetzt vorgelegte Band auch die Briefe der Helene (Ellen) von Heldburg an Brahms. Damit liegt bis auf geringe Verluste jetzt fast die gesamte Korrespondenz mit dem Herzogspaar geschlossen vor.

Brahms kehrt hier stärker als sonst den durchaus gewandten und in den Umgangsformen der höfischen Gesellschaft bewanderten Briefschreiber hervor. Da kommen dann auch ganz gegen seine Gewohnheit Selbstbekenntnisse zustande, und sei es auch nur, um allzu gutgemeinte Gastfreundschaft auf höfliche Weise abzuwehren: „ich brauche absolute Einsamkeit, nicht sowohl um das mir Mögliche zu leisten, sondern um nur überhaupt an meine Sache zu denken. Das liegt an meinem Naturell, es ist aber auch sonst einfach zu erklären. — Wir ‚Kleinen‘ müssen nämlich früh einsehen, auf was wir traurig Verzicht zu leisten haben.“

An Faktischem bietet dieser Briefwechsel höchstens Details, etwa zu dem Zerwürfnis mit Bülow um die zweite Aufführung der 4. *Symphonie* in Frankfurt und dessen anschließende Demission in Meiningen. Erkenntnisgewinn ergeben daher vor allem die überaus sorgfältigen Kommentare, die etwa sämtliche Aufenthalte von Brahms in Meiningen oder in der Villa Carlotta am Comer See samt deren Umständen wie Wohnung, Aufführungen und deren Beteiligte dokumentieren. — Weniger glücklich ist dagegen die Einleitung formuliert (vgl. insbesondere S. 10, Abs. 2). Typographisch wenig glücklich scheint mir auch die reale Widergabe von Unterstreichungen zu sein. Das hätte man auch durch Kursivdruck oder Sperrung erreichen können und sollte es bei folgenden Bänden nicht fortsetzen.

Typographie und Ausstattung des Bandes bedürfen bei diesem Verlag keines besonderen Hinweises.

(Mai 1993)

Siegfried Kross

DENIJS DILLE: *Béla Bartók. Regard sur le passé. Études Bartókiennes. 1. Édité par Yves LENOIR. Louvain-La-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Collège Érasme [1990]. 448 S., Notenbeisp., Abb. (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres. Fascicule 72.)*

Der „regard sur le passé“ richtet sich, wie das Titellarrangement dekretiert, auf Béla Bartók, und doch meint er in gleicher Weise Denijs (= Denis) Dille; denn indem dieser regard auf den Menschen Bartók und seine

Musik zielt, trifft er den Inhalt der Lebensarbeit Dilles.

Als der 1904 geborene Flame 1922 Bartók'sche Musik kennenlernte, war dies für ihn ein Erlebnis, das ihn nie mehr losließ. So kam es 1937 auch zur persönlichen Begegnung mit dem Komponisten. Dilles Entschluß, sich schließlich in Ungarn niederzulassen, war abenteuerlich, konsequent und folgenreich. Der Belgier wurde zum primus movens der internationalen Bartók-Forschung.

Sein Hauptinteresse galt der Spurensicherung und der Forschungsorganisation. In Budapest gründete er 1961 das Bartók-Archiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und leitete es bis 1971. Zeitzeugen wurden von ihm interviewt und ermuntert, ihre Erinnerungen zu dokumentieren: Márta Ziegler (Bartók) und Ditta Pásztor (Bartók), Elza Bartók und Béla Bartók jr., Zoltán Kodály und Bence Szabolcsi . . .

Dille hat die Reihe der *Documenta Bartókiana* begründet, Faksimile-Nachdrucke der ethnomusikologischen Monographien Bartóks veranstaltet und Neuausgaben von dessen Kompositionen besorgt, hat in Büchern und Aufsätzen, in Vorträgen, Rundfunk- und Fernsehsendungen das Bewußtsein für die historische Bedeutung Bartóks geschärft. Dem Frühwerk widmete Dille seine besondere Aufmerksamkeit. Heute dürfte er, der eigentlich nie ein Mann der Zunft war, der beste Kenner des jungen Bartók sein. Sein *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904* (1974) zählt zu den Fixpunkten der Bartók-Forschung.

Der *Regard sur le passé* aber ist ein herausragendes Dokument zur Geschichte dieser Forschung. Der voluminöse Band, kompetent betreut von Yves Lenoir, präsentiert 21 zentrale Arbeiten Dilles sowie seine Interviews mit Bartók (1937) und Kodály (1963) und die von ihm angeregten Notizen Ditta Bartók-Pásztorys über die letzten Lebenstage ihres Mannes (1965). Die Wiederveröffentlichungen — meist in französischer Sprache, mit ungarischen, deutschen und englischen Textanteilen — sind korrigiert, kommentiert und aus eigenen Archivbeständen illustriert. Eine umfassende Bibliographie Dilles ergänzt den Band, mehrere Indices erschließen seinen Inhalt.

(Mai 1993)

Jürgen Hunkemöller

GARETH COX: *Anton Weberns Studienzeit. Seine Entwicklung im Lichte der Sätze und Fragmente für Klavier. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). 208 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 77.)*

Zwei Fragen sind es, die die vorliegende Arbeit veranlaßt haben dürften: die nach der Bedeutung der ersten Lehrer für Weberns Entwicklung als Musiker und die Beschreibung des Weges des Komponisten bis 1907 an Hand der erhaltenen Kompositionen (respective Tonsätze) für Klavier. Die Lehrer Edwin Komauer (1869—1943), Hermann Grädener (1844—1929) und Karl Nawratil (1876—1936) werden als Persönlichkeiten jedoch nicht recht greifbar, weil Cox das Umfeld, das sie geprägt hat, nicht beschreibt. Um etwas über Komauer zu sagen, bedürfte es wohl einiger Lokalforschung (in Klagenfurt) und Grädeners (musikalische) Bedeutung im Brahms-Umkreis erschlosse sich erst nach eindringender musikalischer Analyse, wobei immerhin Heinrich Schenkers (sehr anerkennende) Kritiken als Ausgangspunkt dienen könnten. In allen Fällen müßte der Akzent auf der Tätigkeit dieser Musiker vor 1905 liegen.

Cox' Besprechung der einzelnen Kompositionen des jungen Webern besteht jeweils aus einer Quellenbeschreibung (öfters mit Faksimilia), einer Entstehungsgeschichte und einer kurzen Analyse, sowie dem Versuch einer Einordnung in den Studiengang, über den selbst freilich nichts Überraschendes Neues bekannt wird. Immerhin ermöglicht die Arbeit einen bequemen Überblick.

(März 1993)

Rudolf Stephan

KATHRYN BAILEY: *The twelve-note music of Anton Webern. Old forms in a new language. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1991). XII, 462 S., Notenbeisp.*

Über Weberns Zwölfton-Werke noch Grundlegendes schreiben zu wollen, scheint angesichts der nicht mehr überschaubaren Literatur zu seiner Musik entweder vermessen oder naiv. Vermeintlich alles ist zu Webern gesagt, die Skizzenbücher sind von einem Heer von Spezialisten und eifrigen Promovenden bis in

den letzten Winkel durchleuchtet worden. Der Versuch einer zusammenfassenden Interpretation der dodekaphonen Werke, d.h. der Funktion der Zwölftönigkeit in Weberns Formdenken ist freilich bislang nicht geleistet worden: Kathryn Baileys umfangreiche Studie der Werke von op. 20 bis op. 31 (mit Ausnahme der Lieder op. 25 und 26) setzt hier an, und ihr ist nicht nur der bislang umfangreichste, sondern auch wichtigste Beitrag zur Webern-Forschung der letzten Jahre gelungen — ein Buch, das in der Tat eine neue Grundlage geschaffen hat.

Baileys Methode ist die des Historikers und Philologen; sie zeigt, wie produktiv die mittlerweile so gegensätzlich erscheinenden Ansätze der anglo-amerikanischen und deutschen Musikwissenschaft zu vereinbaren sind und verfügt über einen präzisen, sich jeden Jargons enthaltenden Stil, der die komplexen satztechnischen Zusammenhänge sprachlich klar und souverän (und nicht ohne ironische Untertöne gegenüber manchen Verirrungen speziell der deutschen Webern-Exegese) beleuchten kann. Bailey setzt, wie der Untertitel des Buchs näher ausführt, bei Weberns eigenem Verständnis seiner musikalischen (und musikgeschichtlichen) Ziele an, eine Erneuerung des klassischen Formenkanons mit Hilfe einer zeitgemäßen Technik zu erzielen. (Zu bedauern ist hier allenfalls, daß Bailey auf die historische Herleitung von Weberns dialektischem Formbegriff weitgehend verzichtet, also der Name Guido Adler nicht fällt.)

Noch einmal wird hier klar gemacht, daß die serialistische Webern-Rezeption nach 1945 auf einem außerordentlichen Mißverständnis beruht, denn der vermeintliche Avantgardist Webern war ein Klassizist, dem es um die Bewahrung eines überlieferten Formbewußtseins ging. Daß diese Formen extrem verhüllt wurden durch die Art ihrer satztechnischen Umsetzung, war in Weberns Vorstellungswelt ein Akt der Reinigung und Verdichtung, nicht aber der Auflösung, und Bailey demonstriert in ihrer philologisch-analytischen Vorgehensweise überaus eindrucksvoll den Umschlag dieses Formdenkens in eine abstrakte Form-Geometrie, die auf der wahrnehmbaren Außenseite nur als eine einzige Form, als Gleichheit der Formen, greifbar wird. Ihre Darstellung verläuft — in einer dem Gegen-

stand angemessenen Weise — querschnittartig: Es werden zunächst die Reihendispositionen und Kanonabläufe vorgestellt, dann die Einzelsätze der Instrumentalwerke hinsichtlich ihrer Formmodelle (Sonate, Variation, Rondo, drei- und zweiteilige Formen), und dann geschlossen die Kantaten, deren Formaufbau primär entweder von den metrischen Strukturen oder inhaltlichen Aussagen des Texts bestimmt wird. (Überaus hilfreich ist schließlich der umfangreiche Anhang, der eine genaue Übersicht der Reihenabläufe ermöglicht.)

Als Fazit ihrer genauen Untersuchung des Kompositionsprozesses anhand der Skizzen hält Bailey das absolute Primat von linearen und polyphonen Satzweisen ab der Symphonie op. 21 fest: Die Art der Zusammenklänge sei demgegenüber von Webern als nebensächlich betrachtet worden. Man mag dies als überspitzt zurückweisen, da die Reihendispositionen Weberns in der Vorliebe für Terzverbindungen deutlich harmonische Implikationen haben, und umschreibt nicht gerade der Anfang der Symphonie einen imaginären g-moll-Klangraum? Diese Anmerkungen sind nicht als Kritik, sondern als Weiterknüpfen gemeint, denn Bailey hat in kluger Beschänkung keine erschöpfende Behandlung aller Aspekte intendiert; sie hat jedoch — und dies erscheint dem Rezensenten als die größte Leistung der Studie — den Idealtypus, der Weberns Konzeption des musikalischen Satzes (und Denkens) zugrundeliegt, in einer für alle zukünftigen Diskussionen maßstabsetzenden Weise herausgearbeitet.

(April 1993)

Wolfgang Rathert

Edgard Varèse. Die Befreiung des Klangs. Symposium Edgard Varèse Hamburg 1991. Hrsg. von HELGA DE LA MOTTE-HABER. Hofheim: Wolke Verlag (1992). 191 S., Abb., Notenbeisp.

Rückblick auf die Zukunft (Musik-Konzepte 6), nun *Die Befreiung des Klangs*: Titel deutschsprachiger Veröffentlichungen kennzeichnen Edgard Varèse als vorausblickenden, ja radikalen Komponisten, stehen so in Bezug zu Vorgaben, die zu artikulieren Varèse selbst nicht müde wurde. Die Suche nach Erweiterung der musikalischen Ausdrucksmöglichkei-

ten hatte er zum Ansporn seines künstlerischen Schaffens gemacht. Inwieweit das insgesamt schmale Opus die eigenen Ansprüche bestätigt, ist vorwiegend in englischer Sprache wissenschaftlich diskutiert worden — und diese Tatsache hat die Herausgeberin veranlaßt, mit dem 1991 in Hamburg veranstalteten Symposium, dessen Beiträge im vorliegenden Band zusammengefaßt sind, bewußt eine Initiative zur verstärkten Berücksichtigung des „Außenseiters“ Varèse im Rahmen der deutschen Musikwissenschaft zu setzen.

In unterschiedlicher Gewichtung spannen sich zwei Konstanten durch die einzelnen Texte: der historisch fundierte oder ästhetisch überdachte Versuch, Varèses Werk mit der Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts abzustimmen, und die Frage nach tauglichen Verfahren zur adäquaten Analyse seiner Musik. Aber diese Musik scheint schwer faßlich, „verquer“, wie es einleitend H. de la Motte-Haber mit einer Vokabel, die Carl Dahlhaus zu gebrauchen liebte, beschreibt. Unmittelbar am Kern dieser Problematik steht H. Danusers Beitrag zur *Musik jenseits der Narrativität? Über Edgard Varèses Intégrales*. Ihm gelingt es, Varèses Komposition anhand eines nur dezentral wirksamen Phänomens, ihrem Erzählcharakter, im Maßstab einer musikgeschichtlichen Tangente zu betrachten, ohne aber ihre Eigenheit hintenanzustellen. Konzeptionell, inhaltlich und in der sprachlichen Abfassung beeindruckend fügen sich hier die Argumente ineinander.

Auch A. Riethmüller (*Offrandes, Hyperprism*) und K. Angermann (*Amériques*) behandeln Gesichtspunkte einzelner Werke. Varèses gesamtes musikalisches Schaffen haben hingegen die Ausführungen von R. Stephan, J. Stenzl, P. Decroupet, H. de la Motte-Haber, aus unterschiedlichem Blickwinkel auch die an der bildenden Kunst orientierten Betrachtungen W. Gruhns im Auge. Besonders der übersichtlich gestaltete Beitrag der Herausgeberin legt offen, daß Varèses Musik neben vermehrter musikgeschichtlicher Annäherung auch einer Untersuchung mit Methoden vergleichend-systematischer Musikwissenschaft bedarf. F. Gertichs auf Sonagramme gestützte Besprechung der Tonbandeinschübe in *Déserts* weist in diese Richtung.

Der — undankbaren — Aufgabe, Varèses Musiksprache anhand von Einzelbeispielen

mit jener anderer Komponisten des 20. Jahrhunderts analytisch-detailliert zu vergleichen, hat sich niemand unterzogen. Die beiden komparativ ausgerichteten Beiträge (K. Ebbecke, B. Hansen) bleiben in allgemeineren Aussagen zu Varèse und Cage bzw. Webern stehen. Aufgrund ihrer inneren Sperrigkeit bietet Varèses Musik tatsächlich kaum Gelegenheit, eine derartige Studie bis in Einzelheiten durchzuziehen — dennoch zeigt sich ein Defizit: Weder die oft angesprochene Singularität der Varèseschen Werke noch ihre Grenzen werden erschöpfend aufgedeckt, solange die kompositorische Anlage nicht auch im direkten Vergleich zu zeitgenössischen Stücken (nicht) festgemacht, das Andersartige darin ergründet ist. — O. Mattis' mit zahlreichen Dokumenten belegte Gedanken über einen allmählichen Wandel in Varèses nationaler Einstellung (der Aufsatz wurde in englischer Originalsprache übernommen) runden einen informativen, kohärent gefaßten Sammelband ab.

(Mai 1993)

Thomas Hochradner

Hindemith-Jahrbuch 1986/XV Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut Frankfurt/Main. Mainz-London - Madrid - New York - Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1990). 188 S., Notenbeisp.

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

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

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

Die letzten vier erschienenen Hindemith-Jahrbücher zeigen die großen Fortschritte der Hindemith-Forschung in den 80er Jahren, die vor allem dem unermüdlichen, zugleich aber von jeglicher Apologie sich fernhaltenden Wirken des Hindemith-Instituts und der Hindemith-Stiftung zu verdanken sind. Die Differenziertheit des heutigen Hindemith-Bildes, wie sie in den meisten der hier abgedruckten Aufsätze und Vorträge zum Ausdruck kommt,

wird der Vielschichtigkeit der historischen Erscheinung des Komponisten und seiner Musik gerecht und zeugt auch von der Überwindung des von Adorno entscheidend geprägten Bilds des „naiven“ Pseudo-Avantgardisten und späteren Reaktionärs Hindemith — eine Position, deren zeitbedingte ästhetische und geschichtsphilosophische Hintergründe nach nunmehr 30 Jahren ebenfalls sichtbar werden.

Die Jahrbücher 1986 und 1989 besitzen vor allem dokumentarischen Wert: Sie beschäftigen sich mit Hindemiths Aktivitäten und Entwicklung in den 30er Jahren bzw. im 1. Weltkrieg. Drei Beiträgen zu Hindemiths Einfluß auf das türkische Musikleben zwischen 1935 und 1937 stehen im Jahrbuch 1986 Andres Briners Untersuchung zum Ballett *Nobilissima Visione* und Wulf Konolds Analyse der *Symphonie in Es* gegenüber; das Jahrbuch 1989 enthält die aufschlußreiche Studie Friederike Beckers zu einer frühen Serie von satirisch-experimentellen Theaterstücken Hindemiths zwischen 1913—1920, den sog. „Dramatischen Meisterwerken“, und das Kriegstagebuch Hindemiths aus dem Jahr 1918, dessen beklemmend nüchterne Schilderungen der absurden Gleichzeitigkeit von Kriegsgreueln und Musizieren ein besonderes Licht auf die innere Biographie Hindemiths wirft.

Besonders ertragreich für die Erkenntnis der musikalischen Entwicklung Hindemiths sind die Jahrbücher 1987 und 1988, in denen die Referate zweier Hindemith-Symposien — einmal zum Frühwerk (veranstaltet in der Berliner Akademie der Künste), zum anderen zu Hindemiths Stellung in der Kulturgeschichte der Weimarer Republik (veranstaltet in der Mailänder Scala) — festgehalten sind. Dem frühen Hindemith widmeten sich, eingeleitet von Rudolf Stephans überlegenen Bemerkungen zu Eigenart und Abgrenzung dieses Frühwerks, u. a. Stephen Hinton (zur Frage des Expressionismus), Hermann Danuser (zu op. 9), Michael Zimmermann (über die Morgenstern-Vertonungen), Peter Cahn (zu op. 30), David Neumeyer (zum Bach-Einfluß in op. 11,5 und op. 31,4), Helga de la Motte (zur musikalischen Zeitvorstellung Hindemiths) und Klaus Ebbecke. (Ebbekes schöne Studie zu Hindemiths Reger-Rezeption macht schmerzhaft bewußt, welchen Verlust sein tragisch früher Tod im vergangenen Jahr für die jüngere deut-

sche Musikwissenschaft bedeutet.) Daß Hindemiths Frühwerk sich in seiner rapiden Entwicklung und Heterogenität nicht auf einfache Formeln wie „expressionistisch“ oder „archaisch“ reduzieren läßt, wird in diesem Band nachdrücklich offenbar.

Die Mailänder Tagung, deren deutsch- bzw. englischsprachige Referate im Jahrbuch 1988 nachzulesen sind, schließt an die Berliner Thematik — auch in den größtenteils wiederkehrenden Namen der Teilnehmern — nahtlos an: Darüber hinaus schreiben Ludwig Finscher (über die Kammermusik bis op. 25), Volker Scherliess (über Musik und Technik in den Zwanziger Jahren), Albrecht Dümling (über die Zusammenarbeit Hindemiths und Brechts), Dieter Rexroth (zu Trakls und Rilkes Bedeutung für Hindemith), Andres Briner und Giselher Schubert (zum *Cardillac*) sowie Wulf Konold und Jürgen Mainka.

Zusammenfassend darf gesagt werden, daß die Jahrbücher 1986 bis 1989 den hohen Standard der Hindemith-Forschung bezeugen und zugleich verdeutlichen, daß zu Hindemith noch längst nicht das letzte Wort gesprochen ist.

(April 1993)

Wolfgang Rathert

JOAQUIM HOMS: *Robert Gerhard i la seva obra. Barcelona. Biblioteca de Catalunya [1991]. 246 S., Abb.*

In Spanien, wo Musikwissenschaft kaum an Universitäten gelehrt wird, hat sich die fachspezifische wissenschaftliche Sprache wohl anders ausgeprägt, als wir zu lesen gewohnt sind. Kompetenz gründet aus einer persönlichen Beziehung des Autors zum besprochenen Komponisten, aus seiner praktischen Erfahrung mit dem zu bearbeitenden Material, eine wie immer geartete Distanz des Wissenschaftlers zum Forschungsvorhaben besteht selten. Jenes Buch, das Joaquim Homs über seinen Lehrer Robert Gerhard vorgelegt hat, zeigt jedenfalls diese direkte Zugangsweise und faßt unter weitreichendem Verzicht auf vergleichende Beobachtungen sowie ohne Anmerkungssystem Biographie und zahlreiche Werkbesprechungen, ein Verzeichnis der musikalischen Werke und etliche Schriften Gerhards zusammen. Gerhard (1896—1970) erweist sich als „Mainstream-Composer“ des

20. Jahrhunderts, der sich der Dodekaphonie, später serieller Technik, zuletzt elektroakustischer Komposition zuwandte, ohne jemals in einer der Sparten Vorreiter zu sein. Dennoch erhält das Werk des gebürtigen Katalanen durch seine Schülerschaft bei Schönberg in Wien und Berlin und seine mit Ende des Spanischen Bürgerkriegs 1939 erfolgte Emigration nach England eine europäische Dimension. Bewußt stellt aber der Autor die katalanische Komponente des Gerhardschen Schaffens heraus, wie auch die ausgewählten Texte fast durchwegs zunächst in katalanischer Sprache erschienen sind. Das Werkverzeichnis bietet nur marginale Ergänzungen zu der im *New Grove 7* veröffentlichten Liste (Art Susan Brashaw.) Im abschließenden Register aller Werktitel fehlen die Namen (bzw. Textanfänge) einiger Kompositionen.

(Mai 1993)

Thomas Hochradner

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

Der vorliegende 24. Band der *Studien zur Wertungsforschung* publiziert das beim steirischen Herbst 1990 veranstaltete Symposium „Die Musik Luigi Nonos“ Der Herausgeber markiert in der Vorbemerkung drei Aspekte. Es war vorgeplant als Darstellung der Raum/Zeit-Problematik, die „Nonos musikalische Intentionen mehr und mehr als räumliche Kraftfelder mit Stille und Klang, Statik und Mobilität“ begriff und „eine neue Dimension des Denkens“ eröffnete, „eines vom Ablauf der Geschichte neuen und unbeschädigten, im Reflex auf Raum und Zeit“ gerichteten. Aber real war das Symposium dann doch stark geprägt vom Gedanken an den unerwartet rasch verstorbenen, erst 60jährigen Komponisten und damit auch eine Retrospektive mit der Wertung „Nono heute“, weil das Humanitäre im Künstlerischen seiner Denkwelt und seines Schaffens eingebunden ist in dem sich verändernden Europa von heute nach dem Sturz der Sozialismus-Utopie im „Osten“ So wurde seine Persönlichkeit zum künstlerischen Symbol einer Epoche. Die daraus sich ergebenden Probleme und analyti-

schen Einsichten aus verschiedenen Blickwinkeln heraus bestimmen dann auch die hier veröffentlichten 14 Referate.

Oft aus persönlicher Bekanntschaft und Zusammenarbeit oder aus wacher sympathisierender Beobachtung seiner Entwicklung und seiner Stellung in der zeitgenössischen Musik wuchsen die Anmerkungen. Jörg Stenzl etwa suchte Nonos Stellung in der Musikgeschichte und seinen Anverwandlungen fürs Heute festzumachen. Tiefer in die ideologischen, ja politischen Hintergründe seiner kommunistischen Anschauungen und den daraus abgeleiteten ästhetischen Prämissen und Widersprüchen drang Hartmut Möller bei der Analyse der Entstehungsumstände und künstlerischen Prinzipien von *La fabbrica illuminata* und kommt unter Sichtung der „veränderten Hörgewohnheiten“ von Entstehungszeit und Heute zu dem Schluß, daß der Kommunist und Komponist in dem Werk die Spannung zwischen zwei Utopiekonzepten wirken ließ, dem klassenkämpferisch „orthodox-marxistischen“ Konzept und dem eines gebrochenen, die innere Kraft des Subjekts betonenden, das vor allem der Schlußteil mit dem Text des geistesverwandten Pavese offenbart. Von der Einstudierung dieses und anderer Nonoscher Werke berichtete Carla Henius. Der Klang-Zeitraum-Frage wandte sich Hans Peter Haller und am Beispiel des *Prometeo* Klaus Zehelein zu, dem Problem der Textbehandlung als phonetischem und semantischem Material Ivanka Stoianova. Von der bundesdeutschen Nono-Rezeption gab es äußerst aufschlußreiche Informationen und Einsichten von Hanns-Werner Heister.

Immer wieder wurde die Frage des Widerspruchs zwischen ästhetischem Anspruch und sozial-politischer Funktion erörtert (Friedrich Spangemacher, Niksa Gligo, Ivanka Stoianova) und ganz unterschiedlich Stellung bezogen. Klaus Huber meditierte als Komponist über den Impuls, den der italienische Avantgardist der zeitgenössischen Musik gab. Vielfältig wurde jenen Fragen nachgegangen, die dieser Meister aufriß, der — wie es in der Vorbemerkung heißt — „groß war in der Humanität mit dem unmittelbaren Engagement und in der Konsequenz des selbstgewählten ästhetischen Vorgehens“; in diesem Sinne sei er darin Mahler ähnlich.

(Mai 1993)

Friedbert Streller

Populäre Musik in Afrika. Hrsg. von Veit ERLMANN. Mit 10 Beiträgen von U. Bareis, W. Bender, J. Collins, V. Erlmann, W. Graebner, P. Kavyu, G. Kubik, J. Low, A. Simon, Ch. Waterman. Berlin: Museum für Völkerkunde (1991). 312 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde. Neue Folge 53. Abteilung Musikethnologie VIII.)

Zur Populärmusik liegen leider immer noch zu wenig fundierte ethnomusikologische Studien vor: Dieses Feld bleibt nach wie vor oft eher journalistisch-populärwissenschaftlichen Darstellungen überlassen. Umsomehr ist zu begrüßen, daß nach einer Kompilation von Aufsätzen zur traditionellen *Musik in Afrika*, 1983 herausgegeben von Artur Simon, nun in derselben Reihe ein Band zur populären Musik dieses Kontinents erschienen ist, in dem neben Originalbeiträgen auch einige Übersetzungen bereits publizierter englischsprachiger Aufsätze zusammengestellt sind. Sowohl in geographischer wie auch in methodischer Hinsicht wird hier ein breites Spektrum abgedeckt: von Sierra Leone (Wolfgang Bender) über den auf den arabischen Raum verweisenden Sudan (A. Simon) bis Südafrika, von sozialhistorischen und kulturwissenschaftlichen Ansätzen über philologische Textuntersuchungen bis zu detaillierten musikalischen Analysen, letzteres vor allem im Beitrag von Urban Bareis über „neo-traditionelle“ Musik in Ghana. Grundsätzliche methodische Fragen werden u. a. in Gerhard Kubiks umfassender Darstellung der Musik in Angola und in den Beiträgen von Veit Erlmann über südafrikanischen Zulu-Chorgesang und Chris Waterman über jùjú-Musik in Nigeria erörtert. Auf zwei beiliegenden CDs finden sich insgesamt 42 Musikbeispiele, darunter eigene Aufnahmen der Autoren. Bedauerlich ist allerdings, daß einige Regionen nicht vertreten sind, darunter für die neue Musik in Afrika so wichtige Länder wie Zaïre, Zimbabwe, Senegal und Mali. Wegen der Konzentration auf ältere Stile fehlen meist auch Informationen zu aktuellen Trends. Es bleibt zu hoffen, daß diese Lücken bald geschlossen werden können.

(April 1993)

Gerd Grupe

KI MANTLE HOOD: *The Evolution of Javanese Gamelan. Book III: Paragon of the Roaring Sea. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag „Heinrichshofen-Books“ (1988). 390 S. (Pocket-books of Musicology 64.)*

„Kangjeng Kyahi Guntur Laut“, „Erhabener Herr ‚Brüllende See‘“, so heißt ein altehrwürdiges orchesterartiges Musikinstrumentarium, dem im Sultanspalast von Yogyakarta (Java, Indonesien) als klanglichem Hoheitszeichen der Synastie großer Respekt gezollt wird. Ki Mantle Hood, der Nestor der amerikanischen Ethnomusikologie, hat dieses Ensemble als Emblem seiner mit dem vorliegenden dritten Band vollendeten *Evolution of Javanese Gamelan* gewählt.

Bereits bei Erscheinen des ersten Bandes (1980) ist vielfach Kritik laut geworden, die dem Autor suggestives Vorgehen ankreidet und gar im Vorwurf einer „science fiction“ gipfelt. Eine solche Kritik, die vielfach eine angemessene Rezeption dieses Werkes verhindert hat, übersieht meines Erachtens zweierlei: Die Entschlüsselung javanischer Musikgeschichte beruht — wie vielfach auch anderenorts — immer auf schriftlich fixierten und mündlich tradierten indigenen Dokumenten, in denen datierte, historisch gesicherte Fakten oft unlösbar mit einer mythologisierenden Perspektive der Darstellung verklammert sind. Bei aller notwendigen kritischen Distanz besteht allerdings kein Grund, solche Dokumente als Ausfluß eines kulturimmanenten Geschichtsverständnisses nicht ernstzunehmen. Überdies besteht in der Wissenschaft des 20. Jahrhunderts allzuleicht die Versuchung, den Entwurfscharakter einer „Evolution“, ihr Wesen als — durchaus veränderliches oder ersetzbares — Denkmodell herunterzuspielen oder gar zu ignorieren.

Als einer Summe der mehrere Jahrzehnte umfassenden intensiven Beschäftigung mit Theorie und Praxis javanischer Musik durchzieht dieses Opus auch sprachlich zweifellos ein besonderer persönlicher Affekt, der jedoch keineswegs die erforderliche Distanz des Wissenschaftlers aufhebt. Aus der Perspektive dieses dritten Bandes, der im Vorwort zu Band 1 als Grundlage einer Art „generativer Grammatik“ javanischer Musik avisiert worden ist, erscheinen jene beiden Vorgängerbände von

1980 und 1984 als eher einführende Studien aus historischem, kulturellem und soziologischem Blickwinkel (S. 10). Als Spiegel einer „vor-standardisierten Musikpraxis“, die die traditionelle javanische Musik zu einem Gipfel in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts emporgeführt hat, spürt Hood in den beiden Hauptteilen dieses Bands den Konzepten der traditionellen Komposition (Teil I, Kapitel 1—6) und der Gruppenimprovisation (Teil II, Kapitel 7—11) nach. Treffend unterstreicht er die fundamentale Komplementarität dieser beiden Begriffe, die auf neun strukturbildenden Ebenen in verschiedenem Maße ineinandergreifen: I. Tuning System, II. Mode, III. Colotomy, IV. Balungan, V Fixed Melody, VI. Instrumental-Vocal Idiom, VII. Local Style, VIII. Group Empathy, IX. Personal Style (S. 151 et passim). Daß diese analytischen Kategorien auf der Ebene lokaler Traditionen (VII) unterschiedlich gewichtet werden, kann an einem Beispiel leicht veranschaulicht werden: Für die musikalische Tradition Yogyakarta ist balungan („Gerüst[-Melodie]“) (IV) eine Abstraktion des „cantus firmus“ (V). Nach dem Verständnis der Musiker aus der Nachbartradition Surakarta sind beide Ebenen identisch; hier müßte man als V den von Sumarsam (*Inner Melody in Javanese Gamelan Music*, in: *Asian Music* 7[1], 1975, S. 3—13) geprägten Terminus „Inner Melody“ einfügen, deren Gestalt — ausgeprägter als das „balungan“-Skelett und doch geringer spezifiziert als ein instrumental-vokaler Idiom (VI) — im wesentlichen allein im „inneren Hören“ der Musiker existiert. Mit der auf allen diesen Ebenen nachweisbaren und klar aufgezeigten Komplementarität des scheinbar Widersprüchlichen, also mit einer fundamentalen Ambivalenz oder absichtsvollen Mehrdeutigkeit („ambiguity“) des grammatischen Regelwerks erkennt Ki Mantle Hood meines Erachtens das Lebensprinzip javanischer Kultur schlechthin.

Verschiedentlich hat man dieser Trilogie — unterschwellig als Vorwurf — eine gewisse Unzeitgemäßheit konstatiert. Mit Blick auf die zeitgenössische Praxis traditioneller Musik, in der durch eine zunehmende „Verschriftlichung“ des Lehrens und Lernens viele Möglichkeiten der Gruppenimprovisation un-

genutzt bleiben und gleichsam neutralisiert werden (S. 158), wie auch auf Tendenzen der „Neuen Musik“ (Teil III, Kap. 12), welche vielfach die strukturbildenden Ebenen traditioneller Musik bewußt außer Kraft setzen, ist dieses Diktum zweifellos zutreffend. Daher vermag ich mich — gerade angesichts dieses inhaltsreichen Finalbandes — dieser Beurteilung nur insofern anzuschließen, als das Zeitgemäße als dringend notwendige Korrektiv des Zeitgeistes — auch des wissenschaftlichen — immer brennend aktuell ist.

(Mai 1993)

Rüdiger Schumacher

LEOPOLD MOZART: Ausgewählte Werke I: Sinfonien. Vorgelegt von Cliff EISEN. Bad Reichenhall: Comes Verlag [1990]. XXIX, 102 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Band 4.)

Der 1990 erschienene vierte Band der *Denkmäler der Musik in Salzburg* präsentiert sich mit einer Auswahl aus den Sinfonien Leopold Mozarts. Die vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg herausgegebene Reihe war 1977 mit einem Band *Aufzüge für Trompeten und Pauken. Musikstücke für mechanische Orgelwerke* (damals noch im Katzbichler-Verlag) gestartet worden. „Musik, die in Salzburg, in Verbindung mit Stadt und Land und den hier tätigen Musikern entstand und aufgeführt wurde“ — so umriß Gerhard Croll damals die thematische Abgrenzung der als zeitlich und thematisch „zwanglos“ gedachten Reihe. Nach dem Michael Haydn gewidmeten dritten Band (*Ausgewählte Werke. 1*, Bad Reichenhall: Comes Verlag 1987) kommt mit Band 4 nun ein weiterer führender Musiker der fürsterzbischöflichen Hofkapelle des 18. Jahrhunderts zu Ehren.

Der Band stellt seit der von Max Seiffert besorgten Auswahl-Edition von 1908 (DTB IX, 2) für Leopold Mozart die erste Werk-Ausgabe vergleichbaren Anspruchs dar, freilich vorerst eingegrenzt auf die Sinfonien. Für seine Herausgabe wurde mit Cliff Eisen ein Wissenschaftler gewonnen, der sich mit einer einschlägigen Dissertation von 1986 an der Cornell University und einer Reihe von Folgearbeiten als ein erstrangiger Spezialist für Leopold Mozart ausgewiesen hat. Eisen umreißt in einem materialreichen Vorwort die vielfältigen Probleme, die das Sinfonieschaffen des

Komponisten der Forschung — nicht zuletzt bezüglich der Abgrenzung gegenüber dem sinfonischen Frühwerk des Sohnes — aufgibt (Authentizität und Chronologie, Zur Stilistik u. a.) und bietet ein mit Akribie gearbeitetes Thematisches Verzeichnis der Leopold Mozart zugeschriebenen Sinfonien, das über Quellenlage, Nachweise in Katalogen, Neuausgaben und die Werknummern in allen früheren Verzeichnissen informiert. Im Notenteil werden sieben bisher nicht in Neuausgabe vorliegende Sinfonien Leopold Mozarts in vorbildlicher, den Richtlinien der *Neuen Mozart-Ausgabe* folgender Edition (mit Kritischem Bericht) vorgelegt; es sind die Sinfonien F 6, F 2, A 1, D 18, G 5, G 7 und D 26.

(März 1993)

Karl Heller

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe I, Band 3: Sinfonien 1761—1763. Hrsg. von Jürgen BRAUN und Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag [1990]. X, 223 S.

Von Haydns sieben Sinfonien aus den Jahren 1761 bis 1763 sind vier im Autograph erhalten und von Haydn selbst datiert: Sinfonie 7 (*Le Midi*) mit 1761, die Sinfonien 40, 12 und 13 mit 1763. Die drei anderen Sinfonien sind ebenfalls in dieser Zeit entstanden. Haydn war seit dem 1. Mai 1761 Ersterházy'scher (Vize-)Kapellmeister. Die Sinfonien sind speziell auf die Zusammensetzung und das hohe Leistungsvermögen dieses Ensembles abgestimmt.

Die Sinfonien *Le Matin* (Hob. I:6), *Le Midi* (I:7) und *Le Soir* (I:8) sind überwiegend getrennt voneinander überliefert; ihre enge Zusammengehörigkeit ergibt sich nicht nur aus den Titeln, sondern auch aus der im wesentlichen übereinstimmenden, auffälligen Besetzung mit konzertierenden Instrumenten. Unklar ist, ob sich Haydn bei der Komposition auf musikalische Vorbilder oder außermusikalische Anregungen gestützt hat. Die kleine dreisätzigige Sinfonie 9 (I:9) wird als Ouvertüre zu einem verlorenen Bühnenwerk oder einer Kantate diskutiert. Die Verschiedenartigkeit der drei Sinfonien 40 (I:40), 12 (I:12) und 13 (I:13) von 1763 belegt eindrucksvoll, daß Haydn auf keinen bestimmten Sinfonientyp festgelegt war. Die Fülle der Quellen, ihre Bewertung und Fragen der Aufführungspraxis werden diskutiert und erläutert. Somit liegt

ein Band vor, der sowohl den Wissenschaftler als auch den ausübenden Musiker über den heutigen Stand der Forschung umfassend informiert.

(Mai 1993)

Susanne Staral

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

Die Divertimenti für Blasinstrumente und die sechs Scherzandi für gemischtes Ensemble sind um 1760 entstanden. Die wenig verbreiteten Divertimenti (Hob. II:14, II:3, II:7, II:15, II:23, II:16 sowie zwei Werke zweifelhafter Echtheit) sind unterschiedlich besetzt: das erste für zwei Klarinetten und zwei Hörner, die folgenden vier für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte, das letzte für zwei Waldhörner, zwei Englischhörner, zwei Violinen und zwei Fagotte. Die sechs sogenannten Scherzandi für gemischtes Ensemble (Hob. II:33–38) hat Haydn vermutlich zu den Sinfonien gezählt. Die heute übliche Gattungsbezeichnung „Scherzando“ wurde schon 1765 in Breitkopfs Verkaufskatalog verwendet. In ihrer musikalischen Struktur sind die chorisch besetzten Scherzandi einander sehr ähnlich; die Zwitterstellung zwischen Sinfonie und Divertimento führte zu häufigen Umarbeitungen. Im Autograph erhalten blieb ein Fragment in Es-dur (Hob. II:24), das aus fünf als „Variatio“ bezeichneten Couplets besteht. Eventuell handelt es sich hierbei um das Fragment des Schlußsatzes einer verschollenen mehrsätzigen Komposition. Vorwort und Kritischer Bericht dokumentieren sachkundig und übersichtlich den aktuellen Forschungsstand.

(Mai 1993)

Susanne Staral

JOHANN MICHAEL HAYDN: *Ausgewählte Werke II: „Alma Dei creatoris“. Offertorium de Beata Maria Virgine für Baß und gemischten Chor, zwei Hörner (ad lib.), Streicher und Orgel. Klafsky III: 2. Vorgelegt von Ernst HINTERMAIER. Bad Reichenhall: Comes Verlag [1990]. IX, 20 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg, Einzelausgaben, Heft 6.)*

Johann Michael Haydns kleine kirchenmusikalische Gebrauchskomposition wird erst-

mals veröffentlicht. Der vertonte Text zählt nicht zu den liturgisch approbierten Texten. Er wurde im 18. Jahrhundert auch von Wolfgang Amadeus Mozart (KV 277 [272^a]) und Franz Joseph Aumann vertont. Haydns und Mozarts Vertonungen sind etwa gleichzeitig entstanden. Haydns Komposition lag spätestens 1776 vor; das Autograph ist verschollen. Das *Alma Dei creatoris* ist durch seinen konzertanten Charakter gekennzeichnet. Der Herausgeber informiert ausführlich über Quellenlage und Besetzungsfragen und legt das Werk in einer ansprechenden Ausgabe vor

(Mai 1993)

Susanne Staral

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 2. Der vierjährige Posten. Fernando. Vorgelegt von HAN THEILL. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag [1992] 295 S.*

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Lieder. Band 15, Teil a und b. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag [1988]. Teil a. XXXV, 186 S. Teil b. S. 188–356.*

Daß Schubert als Bühnenkomponist glücklich war, ist ungezählte Male festgestellt worden, und geradezu mit Lust wird immer wieder Eduard Hanslicks Verdikt über den *Fierabras* angeführt; dieser setze einen vollständigen „Kindheitszustand des Publikums“ voraus, „und ebenso vollständige Resignation des Komponisten auf alles, was Poesie, Geschmack und Zusammenhang heißt“. Die Erfahrungen, die man unlängst in Wien gerade mit dieser Oper des reifen Schubert machen konnte, erschweren aber inzwischen selbst dem Schubert-Skeptiker das gedankenlose Zitieren des Hanslickschen Urteils. Das bedeutet freilich nicht, daß die Singspiele und Opern Schuberts nicht doch problematisch seien. Ungeklärt ist nach wie vor die Frage, worin genau, auf den musikdramatischen Begriff gebracht, das Problem mit ihnen besteht. Sind Schuberts Bühnenkompositionen als solche einfach verfehlt, sind sie es etwa gemessen am Maßstab einer wie auch immer zu beschreibenden Opernästhetik des späten 18., frühen 19. Jahrhunderts, oder könnte nicht, zumindest in den späten Werken, den Komponisten Schubert eine völlig von der ‚Norm‘ dramati-

schen Komponierens abweichende Vorstellung vom ins Lyrische gewendeten musikalischen Drama geleitet haben? Wie dem auch sei: Die beiden jetzt im Rahmen der *Neuen Schubert-Ausgabe* von Han Theill mit vorbildhafter Sorgfalt herausgegebenen Singspiele, komponiert je während weniger Tage und Wochen im Schaffensrausch des Jahres 1815, können von solchen Überlegungen weitgehend unbehelligt bleiben. Sie stehen unter dem vielschichtigen Einfluß des in Wien seinerzeit so lebendigen Genres, sind weniger originär, sondern bekennen sich weitgehend zur herrschenden Konvention. Innerhalb ihrer Grenzen bewegt sich der Musiker Schubert dann aber doch mit einiger Selbständigkeit: Im Moment etwa, da die Protagonisten des *Vierjährigen Postens* im Quartett der vierten Szene plötzlich jeder „für sich“ (so die Regieanweisung) über Düvals prekäre Lage nachsinnen, stimmen sie einen Kanon im Einklang an — ein Augenblick der Entrückung (auch tonal), des inneren Dramas, der von Mozart (zweites *Così fan tutte*-Finale) und Beethoven (*Fidelio*) ebenfalls mit diesem Kunstmittel sinnfällig gestaltet worden ist. Den *Fernando* vermögen jedoch selbst vergleichbare musikalische Höhepunkte nicht für die Bühne zu retten; sein Libretto ficht selbst den Langmütigsten an.

Der umfangreiche vierzehnte Band der Lieder-Serie enthält zunächst die in den Jahren 1826 bis 1828 komponierten Lieder D 869—965 A (und zusätzlich die als undatierbar geltenden Stücke D 990—990 D), dann Schuberts Lieder für eine Singstimme mit Begleitung mehrerer Instrumente und schließlich Schuberts Bearbeitungen von eigenen Arien für Singstimme und Klavier. Walther Dürr, der Herausgeber dieses heterogenen Corpus, breitet in einem keine Fragen offenlassenden Vorwort jeweils die Werkgeschichte und allfällige Editionsprobleme aus. Die musikalischen Texte selbst sind, soweit dem Rezensenten zugängliches Quellenmaterial dieses Urteil erlaubt, sehr zuverlässig wiedergegeben. Das schließt vernünftige Angleichungen und Ergänzungen ein: So entspricht beispielsweise die Vereinheitlichung der Phrasierung im *Abschied* aus dem *Schwanengesang* (semprè stacc. im Klavier r. H.) oder in der *Taubenpost* (Begleitung T. 3ff. wie T. 1f.) wohl stärker den Intentionen Schuberts als die Versionen der entsprechenden Stellen in der be-

kannten Urtext-Edition von Dietrich Fischer-Dieskau und Elmar Budde. Was einem, unabhängig von der philologischen Betrachtung, angesichts der chronologischen Anordnung der Lieder in diesem Band wieder auffällt, ist die enge Nachbarschaft von todtrauriger Düsternis und dionysischer Lebenszugewandtheit in Schuberts lyrischem Schaffen. Wie oft nicht vernimmt man geradezu diametral entgegengesetzte musikalische Tonfälle, *Totengräber-Weise* und *Trinklied*? Aber wahrscheinlich sind das ja nur zwei Seiten derselben Medaille.

(April 1993)

Ulrich Konrad

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusik, Band 5: Streichquartette III. Vorgelegt von Werner ADERHOLD. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter [1989]. XXVII, 210 S.*

Der von Werner Aderhold vorgelegte Band der *Neuen Schubert-Ausgabe*, zugleich die Dissertation des Herausgebers an der Universität Tübingen, enthält mit dem *Quartettsatz c-moll* D 703, den Quartetten *a-moll* D 804 (*Rosamunde*), *d-moll* D 810 (*Der Tod und das Mädchen*) und *G-dur* D 887 die zentralen Steichquartettkompositionen Schuberts; eben jene Werke, die sich aus dem Schatten zu befreien suchten, den das übermächtige Vorbild Beethoven warf (immerhin entstanden die späten Schubert-Quartette ja zur selben Zeit wie die späten Werke Beethovens), und die es deshalb auch bei wohlmeinenden Interpreten schwer hatten. Nur das *a-moll* Quartett wurde zu Schuberts Lebzeiten vollständig öffentlich aufgeführt und in Druck gegeben; das *d-moll* Quartett erlebte wohl nur eine Privataufführung, vom *G-dur* Quartett wurde — wenn man die Berichte richtig liest — nur der erste Satz öffentlich aufgeführt. Das *d-moll* Quartett erschien immerhin schon 1831 im Druck und wurde im März 1833 in Berlin öffentlich gespielt, das *G-dur* Quartett wurde 1850 in Wien erstmals gespielt und erschien 1851 im Druck. Dem *c-moll* Satz schließlich verhalf Johannes Brahms 1867 zum Licht der Öffentlichkeit; er hatte das Autograph erworben, initiierte eine Aufführung und die Drucklegung im Jahre 1870.

Die Quellenlage der vier Quartette ist unterschiedlich: vom *c-moll* Satz und vom *G-dur*

Quartett hat sich das Partiturautograph erhalten, vom *a*-moll Quartett fehlen autographe Quellen, hier diente die Erstausgabe der Stimmen bei Sauer & Leidesdorf 1824 als Primärquelle, und vom *d*-moll Quartett gibt es nur ein Teilautograph (1. und Anfang des 2. Satzes), beim Rest des Quartettes mußte der Herausgeber auf die posthum erschienene Stimmenausgabe bei Czerny zurückgreifen.

Vergleicht man den jetzt — im bewährten, übersichtlichen Druck und sorgfältiger Ausstattung herausgegebenen — Band der *Neuen Schubert-Ausgabe* mit Serie 5, Band 12 der alten Gesamtausgabe, so gibt es wohl kaum Abweichungen oder Korrekturen im Notentext, deutliche Unterschiede dagegen in der Dynamik und Artikulation. Insbesondere der Unterschied zwischen Akzent und decrescendo-Gabel, in der alten Gesamtausgabe fast durchweg zugunsten eines ‚romantischen‘ Decrescendo interpretiert, macht in der neuen Gesamtausgabe Schuberts differenzierte Notation deutlich. Was Ergänzungen und Vorschläge des Herausgebers angeht, hat sich Aderhold außerordentlich zurückgehalten — mit guten Gründen. Ein umfangreicher Anhang der Quellen und Lesarten begründet die Entscheidungen des Herausgebers und deckt — zumal für den Praktiker — weite Bereiche dessen ab, was in größerer Ausführlichkeit der Kritische Bericht enthält, der — neuerer Praxis folgend — aus Kostengründen nicht mehr gedruckt, sondern lediglich in Manuskriptkopien in einigen zentralen Bibliotheken deponiert wird. Es bleibt zu hoffen, daß baldmöglichst auch die nach der neuen Gesamtausgabe redigierte Stimmenausgabe den Quartettensembles zur Verfügung stehen wird.

(Juni 1993)

Wulf Konold

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik, Abteilung 2. Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 7, Teil a. Tänze II. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag [1990]. XVIII, 137 S.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Kammermusik, Band 9: Tänze für mehrere Instrumente. Vorgelegt von Doris FINKE-HECKLINGER und Werner

ADERHOLD. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag [1991]. 76 S.

Der Schweizer Pianist und Komponist Robert Blum berichtet aus seiner Berliner Studienzeit, daß Ferruccio Busoni herablassend von Schubert als einem Ländlerkomponisten gesprochen und auf zaghaften Widerspruch des Schülers erzürnt das Zimmer verlassen habe. Wie immer man diese Einschätzung Schuberts im Blick auf Busoni bewerten mag, im Blick auf den Wiener Komponisten war sie gewiß schon damals doppelt schief: hinsichtlich Schuberts künstlerischer Bedeutung im allgemeinen und seiner Tanzkompositionen im besonderen. Inzwischen hat sich das Schubert-Bild gewandelt, und auch die vielen Walzer, Deutschen, Ecossaissen und Ländler wird wohl niemand mehr leichthin als quantité négligeable übergehen wollen. Mit dieser Feststellung werden die unterschiedlichen musikalischen Gewichte im gewaltigen Oeuvre Schuberts nicht geleugnet, die großen Liederzyklen oder die späte Kammermusik nicht umstandslos neben die Tanzsammlungen gestellt. Aber beim Lesen und Spielen der 209 Klaviertänze, deren Ausgabe Walburga Litschauer mit großer Umsicht besorgt hat, erweist sich immer wieder, daß Schubert trotz aller Modellhaftigkeit und Ausdruckstypisierung der Genres den einzelnen Beitrag mit oft ganz geringen musikalischen Mitteln — einer kleinen Akzentverschiebung, einer kurzfristigen harmonischen Ausweichung, einer unerwarteten Melodiewendung — zu individualisieren vermag. Ohnehin ist der Kunstverstand in dieser Unterhaltungsmusik überall spürbar, etwa in dem Bemühen um zyklische Bildungen, das sich nicht nur in der Tonartendisposition, sondern beispielsweise auch in der Anordnung und Variation der Auftakte erkennen läßt. Dagegen fällt das von Doris Finke-Hecklinger und Werner Aderhold vorgelegte Repertoire an Tänzen für mehrere Instrumente qualitativ ein wenig ab (was der schönen Ausgabe keinen Abbruch tut) Es handelt sich ohnehin um nur sechzehn Stücke des frühen Schubert aus den Jahren 1811/13 und 1816. Apart nehmen sich die drei vollendeten *Bläsermenuette* D 2 D für Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Trompete aus. Daß die weiteren drei Tänze dieser Reihe, die nur im Particell überliefert sind, nicht nur in der unvollständigen Fassung, was man erwartet, son-

dern auch in einer modernen Instrumentierung von Alexander Weinmann abgedruckt sind, stimmt eher bedenklich. Gehören solche Arrangements wirklich in eine kritische Gesamtausgabe?

(März 1993)

Ulrich Konrad

Eingegangene Schriften

Außereuropäische Lauten. Werkzeug & Kunstwerk. Rüsselsheim: Verlag Brigitte Fosshag (1992). 228 S., Abb.

CATALDO AMODEI: Cantate a voce sola 1685. A cura di Giuseppe COLLISANI. Trascrizioni di Daniela Geria. Firenze: Leo S. Olschki 1992. XXII, 137 S. (Musiche Rinascimentali Siciliane XIII.)

ERNST APFEL: Notenbeispiele zu Die Lehre vom Organum, Diskant. Kontrapunkt und von der Komposition bis um 1480. Zweite verbesserte und erweiterte Auflage und zweite verbesserte und erweiterte Auflage (Im Wintersemester 1991/92 noch einmal korrigierte Fassung). Saarbrücken: Universitätsbibliothek der Universität des Saarlandes 1992. 207 S.

ERNST APFEL: Notenbeispiele zu Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen. Dritte abermals verbesserte Auflage mit Übersetzungen aller hrsg. früheren Satzlehren und vierte abermals verbesserte Auflage mit Übersetzungen aller hrsg. früheren Satzlehren. Saarbrücken: Universitätsbibliothek der Universität des Saarlandes 1992. 208 S.

Ars Musica. Jahrbuch 1993. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts (1993) 144 S., Abb.

JOHANN SEBASTIAN BACH. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 17 1. Kantaten zum 4. Sonntag nach Trinitatis. Hrsg. von Yoshitake Kobayashi (BWV 185) und Kirsten Beisswenger (24, 177). Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. XII, 114 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 17 1. Kantaten zum 4. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Yoshitake KOBAYASHI (BWV 185) und Kirsten BEISSWENGER (BWV 24, 177). Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. 150 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Johannes-Passion BWV 245. Vorträge des Meisterkurses 1986 und der Sommerakademie J. S. Bach 1990. Stuttgart: Internationale Bachakademie/Kassel-Basel-London-New

York: Bärenreiter (1993). 207 S., Abb. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 5.)

J. S. Bach's „Das Wohltemperierte Clavier II“ A Critical Commentary by Yo TOMITA. Volume I. Autograph Manuscripts. a. Leeds: Household World Publishers 1993. 146 S.

JANE L. BALDAUF-BERDES: Women Musicians of Venice. Musical Foundations 1525–1855. Oxford: Clarendon Press 1993. XII, S. 305 S. (Oxford Monographs on Music.)

MAURICE BARTHÉLÉMY Catalogue des Imprimés Musicaux Anciens du Conservatoire Royal de Musique de Liège. Liège: Mardaga (1992). 219 S.

CHRISTIAN BERGER. Hexachord, Mensur und Textstruktur Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1992. 305 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXXV.)

FRANK BERGER. Gustav Mahler Vision und Mythos. Versuch einer geistigen Biographie. Stuttgart. Verlag Freies Geistesleben (1993) 292 S., Abb., Notenbeisp.

MICHAEL BERNHARD/CALVIN M. BOWER. Glosa maior in institutionem musicam Boethii. Editionsband I. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Kommission bei der Beck'schen Verlagsbuchhandlung 1993. LXXV, 358 S. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 9.)

GENEVIÈVE BERNARD-KRAUSS: Hundert Jahre französische Musikgeschichte in Leben und Werk Paul Le Flem. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993) XIV, 466 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 93.)

WALTER BERNHART: "True Versifying" Studien zur elisabethanischen Verspraxis und Kunstideologie. Unter Einbeziehung der zeitgenössischen Lautenlieder. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993. VII, 401 S., Notenbeisp. (Studien zur englischen Philologie. Neue Folge. Band 29.)

ANNE-ROSE BITTMANN: Die Kategorie der Unwahrscheinlichkeit im opernästhetischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien. Peter Lang (1992) 335 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 85.)

CHRISTOPH VON BLUMRÖDER. Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1993. VII, 193 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXXII.)

GIANMARIO BORIO: Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen

Musik. Laaber: Laaber-Verlag (1993). X, 209 S. (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 1.)

HANS-JOACHIM BRACHT: Nietzsche's Theorie der Lyrik und das Orchesterlied. Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1993). 265 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften.)

RAINER MARIA BRANDL/DIETHER REINSCH: Die Volksmusik der Insel Karpathos. Die Lyramusik von Karpathos. Eine Studie zum Problem von Konstanz und Variabilität instrumentaler Volksmusik am Beispiel einer griechischen Insel 1930–1981. Göttingen: EDITION RE (1992). 1. Halbband: Textband 320 S., 2. Halbband, Heft 1–6: Transkriptionen 457 S., 3. Musikbeispiele, 2 Kassetten. (Orbis Musicarum. Band 9.)

ALBERT BRENNINK: Wohltemperierte Notenschrift. Die Ailler-Brennink chromatische Notation. Ergebnisse und Schlussfolgerungen der Notenschrift-Reform durch die Chroma-Stiftung. Montreux-Victoria, Canada: Edition Chroma (1992). 95 S., Notenbeisp.

Briefe der Fruchtbringenden Gesellschaft und Beilagen: Die Zeit Fürst Ludwigs von Anhalt-Köthen 1617–1650. Erster Band 1617–1626. Unter Mitarbeit von Dieter MERZBACHER hrsg. von Klaus CONERMANN. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (In Kommission) (1992). 552 S., Abb. (Die Deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts. Fruchtbringende Gesellschaft. Reihe I, Abteilung A. Köthen. Band 1.)

Britten's Gloriana. Essays and Sources. Edited by Paul BANKS. Woodbridge: The Boydell Press/Aldeburgh: The Britten-Pears Library (1993). XI, 193 S. (Aldeburghs Studies in Music. Vol. 1.)

The Byrd Edition. Volume 6b: Gradualia I (1605). Other Feasts and Devotions. Edited by Philip BRETT. London-Boston: Stainer & Bell (1993). XXXIV, 181 S.

JOHANNIS CABANILLES (1644–1712). Opera omnia primo in lucem edita cura et studio Higinii ANGLES, pbri. (†) nunc eius exemplo adlaborata prosecutaque a Josepho CLIMENT, can. Volumen VII. Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1992. XXI, 292 S. (Secció de Música 36.)

Catàleg del Fons Antoni Massana de la Biblioteca de Catalunya. A Cura de Joana CRESPI. Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1992. 100 S. (Secció de Música 38.)

Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit. Die Dokumentensammlung Johann Jacob Heinrich Westphals. Hrsg. und kommentiert von Ernst SUCHALLA. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag 1993. 325 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 8.)

FRÉDÉRIC CHOPIN: Esquisses pour une méthode de piano. Textes réunis et présentés par Jean-Jacques EIGELDINGER. Paris: Flammarion (1993). 139 S., Notenbeisp.

Colloquium „Italien und Deutschland: Wechselbeziehungen in der Musik seit 1850“ (Rom 1988). Bericht. Hrsg. von Friedrich LIPPMANN. Laaber: Laaber-Verlag (1993). VIII, 290 S. (Analecta Musicologica. Band 28.)

NICHOLAS COOK: Beethoven. Symphony No. 9. Cambridge: University Press (1993). X, 133 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks.)

MERVIN COOKE/PHILIPP REED: Benjamin Britten. Billy Budd. Cambridge: University Press (1993). XII, 180 S. (Cambridge Opera Handbooks.)

DOMENICO CORRI: A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets, & c. From Operas in the highest esteem, and from other Works, in Italian, English, French, Scotch, Irish, & c. & c. In Three Books. A cura di Paola BERNARDI et Gino NAPPO. Tomo Primo: Arie e Duetti Italiani, V, 139 S.; Tomo Secondo: Arie e Duetti Inglesi, XVII, 83 S. (Associazione Clavicembalista Bolognese. Vol. 9/I, 9/II.)

Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Sous la direction de Marcelle BENOIT. Librairie Arthème Fayard (1992). XVI, 811 S., Abb.

JONATHAN DUNSBY: Schoenberg. Pierrot lunaire. Cambridge: University Press (1992). X, 84 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks.)

Erziehen mit Musik und Bewegung. Praxisanleitung zur musikalisch-rhythmischen Erziehung. Hrsg. von Catherine KRIMM-VON FISCHER. Freiburg-Basel-Wien: Herder (1992). 84 S., Abb.

RAINER FABICH: Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 384 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 94.)

GEORG FEDER. Filologia musicale. Introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche d'edizione. Bologna: Società editrice il Mulino (1992). 200 S.

IAIN FENLON/PETER N. MILLER. The Song of the Soul: Understanding Poppea. London: Royal Musical Association 1992. VIII, 96 S., Abb., Notenbeisp. (Royal Musical Association Monographs 5.)

REINHARD FLENDER: Hebrew Psalmody. A Structural Investigation. Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University 1992. 156 S. (Yuval Monograph Series IX.)

MATEU FLEXTA (1481?–1553?): La Viuda (Ensalada). Introducció i edició a càrrec de Ma. Carmen

GÓMEZ I MUTANÉ. Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1992. XXVIII, 36 S. (Secció de Música 41.)

Forschungsreferate 2. Folge. Mit Beiträgen von Dieter BORCHMEYER, Thomas PITTRUF, Eda SAGARRA und Peter SEIBERT 3. Sonderheft. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993. 220 S.

Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen. Werke. Die ersten Gesellschaftsbücher der Fruchtbringen Gesellschaft (1622, 1624 und 1628). Johannis Baptistae Gelli Vornehmen Florentinischen Academici Anmutige Gespräch Capricci del Bottaio genandt (1619) Erster Band hrsg. von Klaus CONERMANN Tübingen: Max Niemeyer Verlag (in Kommission) (1992) 474 S., 51 S. Anhang. (Die Deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts. Fruchtbringende Gesellschaft Reihe II, Abteilung A. Köthen. Band 1.)

German Romantic Partsongs. Selected, edited, and translated by Judith BLEZZARD. Oxford-New York. Music Department Oxford University Press (1993) VIII, 104 S.

WALTER GIESELER. Musik im Kopf. Gesammelte Aufsätze. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1993. 268 S., Notenbeisp. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 20.)

DETLEF GOJOWY. Arthur Lourié und der russische Futurismus. Laaber: Laaber-Verlag (1993) 326 S., Abb.

ANDREA GREWE. Monde renversé — Théâtre renversé. Lesange und das Théâtre de la Foire avec un résumé en français. Bonn: Romanistischer Verlag 1989 474 S. (Abhandlungen zur Sprache und Literatur Band 19.)

CHRISTOPHER HAILEY. Franz Schreker, 1878—1934. A cultural biography Cambridge: Cambridge University Press (1993) XX, 433 S., Abb., Notenbeisp.

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 20. Auslieferung, Herbst 1992. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT Stuttgart. Franz Steiner Verlag (1992)

CHRISTIAN HARNISCHMACHER. Instrumentales Üben und Aspekte der Persönlichkeit. Eine Grundlagenstudie zur Erforschung physischer und psychischer Abweichungen durch Instrumentalspiel. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993) 224 S. (Studien zur Musik. Band 6.)

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXIII, Band 1a: Messen 1—2. Hrsg. von James DACK und Georg FEDER. München: G. Henle Verlag 1992. XVI, 259 S.

Haydn-Studien. Band VI, Heft 3, Dezember 1992: HORST WALTER: Haydn-Bibliographie 1984—1990. München: G. Henle Verlag 1992. S. 173—239. (Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln.)

BRUCE HAYNES: Music for Oboe, 1650—1800. A Bibliography Berkeley, CA. Fallen Leaf Press (1992) XVIII, 432 S.

MICHAEL HEINEMANN: Heinrich Schütz und seine Zeit Laaber: Laaber-Verlag (1993). 315 S., Abb., Notenbeisp.

JAMES HEPOKOSKI: Sibelius. Symphony No. 5. Cambridge: University Press (1993). XI, 107 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks.)

DAVID HILEY: Western Plainchant. A Handbook. Oxford. Clarendon Press 1993. XCVII, 661 S.

Hindemith-Jahrbuch 1990/XIX. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut Frankfurt/Main. Mainz-London-Madrid - New York - Paris - Tokyo - Toronto: Schott (1993). 138 S.

Historische Aufführungspraxis im heutigen Musikleben. Konferenzbericht der XVII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 8.—11. Juni 1989. Teil 2. Redaktion: Günter FLEISCHHAUER, Walther SIEGMUND-SCHULZE, Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis-Kultur-, Forschungs- und Weiterbildungsstätte Michaelstein 1992. 127 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 43.)

ACHIM HOFER. Blasmusikforschung. Eine kritische Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1992). VII, 283 S.

MAXIMILIAN HOHENEGGER. Beethovens Sonata op. 57 im Lichte verschiedener Analysemethoden. Mit einem Vorwort von Karl Heinz FÜSSL. Frankfurt a. M.-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1992). 107 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 73.)

PETER HOLMAN: Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court 1540—1690. Oxford: Clarendon Press 1993. XIV, 491 S., Abb., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

WOLFGANG HORN: Berardi, Zelenka und Telemann oder: ein Witz verliert seine Pointe. Aus Anlaß des 225. Todestages von Georg Philipp Telemann. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts (1992). 8 S., Abb. (Dokumentationen, Reprints. Nr. 27.)

KEES VAN HOUTEN/MARINUS KASBERGEN: *Bach et le nombre. Une recherche sur la symbolique des nombres et les fondements ésotériques de ceux-ci dans l'œuvre de Johann Sebastian Bach.* Liège: Mardaga (1992). 295 S., Abb., Notenbeisp.

WOLFGANG HUFSCHEMIDT: *Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn? Zur Semantik der musikalischen Sprache in Schuberts WINTERREISE und Eislers HOLLYWOOD-LIEDERBUCH.* Saarbrücken: Pfau-Verlag (1993). X, 249 S., Notenbeisp.

ENGELBERT HUMPERDINCK: *Hänsel und Gretel. Märchenoper in drei Bildern nach der Dichtung von Adelheid Wette. Nach den Quellen neu herausgegeben von Hans-Josef IRMEN. Englische Textfassung und Einrichtung von Tom HAMMOND. Klavierauszug von R. KLEINMICHEL.* Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1992).

Die Inszenierung des Absolutismus. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV. Atzelsberger Gespräche 1990. Fünf Vorträge. Hrsg. von Fritz RECKOW. Erlangen 1992. 151 S., Abb. (Erlanger Forschungen. Reihe A Geisteswissenschaften. Band 60.)

LEOŠ JANÁČEK. Kritische Gesamtausgabe Reihe F/Band 2: Orgelkompositionen. Hrsg. von Miloslav BUCEK und Leos FALTUS. Praha: Editio Supraphon/Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. XXIV, 72 S.

Johann Friedrich Reichardt (1752—1814). Komponist und Schriftsteller der Revolutionszeit. Bericht über die Konferenz anlässlich seines 175. Todestages und des 200. Jubiläumjahres der Französischen Revolution am 23. und 24. September 1989 im Händel-Haus Halle. Hrsg. vom Händel-Haus Halle durch Konstanze MUSKETA unter Mitarbeit von Gert RICHTER und Götz TRAXDORF. Halle: Händel-Haus 1992. 128 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 8.)

Der junge Liszt. Referate des 4. Europäischen Liszt-Symposions Wien 1991. Hrsg. von Gottfried SCHOLZ. Redaktion: Cornelia SZABO-KNOTIK und Gerhard WINKLER. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1993. 144 S., Notenbeisp. (Liszt-Studien 4.)

Rudolf Kelterborn. Komponist, Musikdenker, Vermittler. Hrsg. von Andreas BRINER, Thomas GARTMANN und Felix MEYER. Zürich: Pro Helvetia/Bern: Zytglogge Verlag (1993). 154 S., Notenbeisp. (Dossier Musik 3.)

GOTTFRIED MICHAEL KOENIG: *Ästhetische Praxis. Texte zur Musik.* Band 2: 1962—1967. Hrsg. von Roger PFAU, Wolf FROBENIUS, Stefan FRICKE und Sigrid KONRAD. Saarbrücken: Pfau-Verlag

[1992] VI, 409 S. (Quellentexte zur Musik im 20. Jahrhundert. Band 1.2.)

FRANZ KÖRNDLE: *Das zweistimmige Notre-Dame-Organum „Crucifixum in Carne“ und sein Weiterleben in Erfurt.* Tutzing: Hans Schneider (1993). 239 S., Abb., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 49.)

Kopie oder Nachbau. Probleme und Tendenzen des Musikinstrumentenbaus. Bericht des 10. Symposions zu Fragen des Musikinstrumentenbaus. Michaelstein, 10.—11. November 1989. Hrsg. von Eitelriedrich THOM. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis 1992. 112 S. (Beiheft 12 zu den Studien der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts.)

D. W. KRUMMEL: *The Literature of Music Bibliography. An Account of the Writings on the History of Music Printing & Publishing.* Berkeley, CA: Fallen Leaf Press (1992). XIX, 447 S.

BERND LAROCHE: *Der fliegende Holländer. Wirkung und Wandlung eines Motivs.* Heinrich Heine — Richard Wagner — Edward Fitzball — Paul Foucher und Henry Revoil / Pierre-Louis Dietsch. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 208 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 95.)

ORLANDO DI LASSO: *Sämtliche Werke.* Neue Reihe, Band 23: *Offizien und Messproprien.* Hrsg. von Peter BERGQUIST. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. XLV, 356 S.

ORLANDO DI LASSO: *Il primo libro de motetti.* Einführung: Horst LEUCHTMANN. Peer: Alamire (1992). Superius, Tenor, Contratenor, Quinta pars, Bassus. (Facsimile editions of prints and manuscripts.)

ROBBERT VAN DER LEK. *Diegetic Music in Opera and Film. A similarity between two genres of drama analysed in works by Erich Wolfgang Korngold (1897—1957).* Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi 1991. 369 S., Abb., Notenbeisp.

NICHOLAS MARSTON: *Fantasia, Op. 17.* Cambridge: University Press (1992). XV, 115 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks.)

OSCAR MISCHIATI: *Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740. Opere di singoli autori.* A cura di Mariella SALA ed Ernesto MELI. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1992. Tomo I: XXII, 424 S., Tomo II: S. 425—909.

DIETLIND MÖLLER-WEISER. *Untersuchungen zum I. Band des Syntagma Musicum von Michael Praetorius.* Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1993). 214 S. (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 3.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791): Requiem für Soli, Chor, Orchester und Orgel d-moll (KV 626). Mozarts Fragment mit den Ergänzungen von Joseph Eybler und Franz Xaver Süssmayr Vervollständigt und hrsg. von H. C. ROBBINS LONDON. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1992). XII, 174 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791): Requiem für Soli, Chor, Orchester und Orgel d-moll (KV 626). Klavierauszug von Günter RAPHAELE und Christian Rudolf RIEDEL. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1991) 88 S.

MOZART: Kritische Berichte. Serie I Geistliche Gesangswerke. Werkgruppe 1, Abteilung 1. Messen. Band 5. Von Monika HOLL. Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter 1992. e/60 S.

MOZART: Kritische Berichte. Serie VIII Kammermusik. Werkgruppe 20, Abteilung 1 Streichquartette. Band 2. Von Ludwig FINSCHER und Wolf-Dieter SEIFERT. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1992). b/167 S.

Mozart-Studien. Band 2. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 1993. 304 S., Notenbeisp.

VEIJO MURTOMÄKI: Symphonic Unity The Development of Formal Thinking in the Symphonies of Sibelius. Helsinki: Veijo Murtomäki (1993). VIII, 339 S. (Studia Musicologica Universitatis 5.)

Musiktheatralische Formen in kleinen Residenzen. 7 Arolser Barock-Festspiele 1992. Tagungsbericht. Hrsg. von Friedhelm BRUSNIAK. Köln: Studio, Medienservice und Verlag Dr. Ulrich Tank 1993. 178 S.

Napoli e il teatro musicale in Europa tra sette e ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann. Hrsg. von Bianca Maria ANTOLINI und Wolfgang WITZENMANN. Florenz: Leo S. Olschki, 1993.

Die Orgel als sakrales Kunstwerk. Band I. Beiträge zur Orgelgeschichte im ehemals kurrheinischen Reichskreis und seinen Nachfolgestaaten. Hrsg. von Friedrich W. RIEDEL. Neues Jahrbuch für das Bistum Mainz. Beiträge zur Zeit- und Kulturgeschichte der Diözese. Sonderband 1991/92.

FELIP PEDRELL: Nocturns. Pròleg e càrrec de Francesc CORTÉS. Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1992. XVI, 42 S. (Secció de Música 39.)

PIERLUIGI PETROBELLI: Tartini, le sue idee e il suo tempo. Lucca: Libreria Musicale Italiana (1992) XI, 173 S., Abb. (Musicalia 5.)

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

CURTIS PRICE, JUDITH MILHOUS, ROBERT D. HUME: The Impresario's Ten Commandments. Continental Recruitment for Italian Opera in London 1763–64. London: Royal Musical Association 1992. VIII, 94 S. (Royal Musical Association Monographs 6.)

Das Problem Klarinette. Bauweise-Spieltechnik-Repertoire. Bericht über den 2. Teil des 12. Symposions zu Fragen des Musikinstrumentenbaus. Michaelstein, 22./23. November 1991. Hrsg. von Schorndorf: „Oboe-Klarinette-Fagott“/Michaelstein. Institut für Aufführungspraxis Michaelstein 1992. 80 S. (Beiheft 14/2 zu den Studien der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts.)

Rassegna Veneta di Studi Musicali. V–VI, 1989/90. Padova: Cleup Editore (1992) 421 S.

Répertoire International des Sources Musicales (RISM) B III⁴ The Theory of Music. Volume IV. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in Great Britain and in the United States of America. Descriptive Catalogue. Part I: Great Britain by Christian MEYER. Part II: United States of America by Michel HUGLO and Nancy C. PHILLIPS. München: G. Henle Verlag (1992). 43, 211 S.

rilm abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XXII (1988). Indexes to the abstracts. New York: RILM Abstracts (1993). S. 643–903.

GERHARD ROHLFS: Erinnerungen an Franz Liszt (Weimar 1871–1886). Neu hrsg., ergänzt durch Liszt-Briefe aus dem Rohlf's-Nachlaß des Museums Schloß Schönebeck, Bremen, und mit Anmerkungen versehen von Klaus REINHARDT. Hannover: Verlag Jan Reinhardt 1993. 33 S., Abb.

JULIAN RUSHTON: W. A. Mozart. Idomeneo. Cambridge: University Press (1993). X, 187 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Opera Handbooks.)

MICHAEL RUSS: Musorgsky: Pictures at an Exhibition. Cambridge: University Press (1992). XI, 99 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks.)

HANNU SALMI: „Die Herrlichkeit des deutschen Namens.“ Die schriftstellerische und politische Tätigkeit Richard Wagners als Gestalter nationaler Identität während der staatlichen Vereinigung Deutschlands. Turku: Turun Yliopisto 1993. 320 S. (Annales Universitatis Turkuensis. Ser. B Tom. 196.)

SUSANNE SCHAAL: Musica Scenica. Die Operntheorie des Giovanni Battista Doni. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 295 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 96.)

GISELA SCHLÜTER TERRELL: The Harold E. Johnson Jean Sibelius Collection at Butler Uni-

versity. A Complete Catalogue. Indianapolis, In: Rare Books & Special Collections, Irwin Library, Butler University 1993. XII, 101 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe B, Band 18,1. Chorwerke I. Kritischer Bericht zu Band 18A, Teil 1. Skizzen. Hrsg. von Tadeusz OKULJAR und Martina SICHARDT: Mainz: B. Schott's Söhne/Wien: Universal Edition 1991. XXXVI, 155 S.

ARNOLD SCHÖNBERG: Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke. Reihe B, Band 18,3: Chorwerke I. Fragmente von Chorwerken und Kanons. Skizzen. Hrsg. von Tadeusz OKULJAR und Martina SICHARDT: Mainz: B. Schott's Söhne/Wien: Universal Edition 1991. XXV, 169 S.

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUMMACHER, Stefan KUNZE (†), Eva LINFIELD, Wolfram STEUDE. 14. Jahrgang 1992. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. 115 S., Abb.

Seem a València. Encontres del Mediterrani: Comunicacions Seem a València-1, 6—8 setembre, 1991. València: Generalitat Valenciana 1992. 175 S.

Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza. Atti del III Convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana nel secolo XVII. Lenno-Como, 23—25 giugno 1989. A cura di Alberto COLZANI, Andrea LUPPI, Maurizio PADOAN. Como: Antiquae Musicae Italicae Studiosi 1993. 622 S., Notenbeisp. (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S.-Como 7.)

ALFRED SMUDITS/IRMGARD BONTINCK/DESMOND MARK/ELENA OSTLEITNER. Komponisten-Report. Zur sozialen Lage der Komponisten und Komponistinnen in Österreich. Wien: WUV-Universitätsverlag (1993). 129 S.

ANTONIO SOLER. Ausgewählte Klavieronaten. Nach Abschriften und der Erstausgabe herausgegeben und mit Fingersätzen versehen von Frederick MARVIN. München: G. Henle Verlag (1993). XV, 84 S.

CHRISTIAN SPRANG: Grand Opéra vor Gericht. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 1993. 319 S., Abb. (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht (UFITA). Band 105.)

HERMANN SPREE: „Fragmente — Stille, An Diotima“. Ein analytischer Versuch zu Luigi Nonos Streichquartett. Saarbrücken: Pfau-Verlag (1992). 157 S., Notenbeisp.

WLADIMIR STASSOW: Meine Freunde Alexander Borodin und Modest Mussorgski. Die Biographien. Mit 30 Briefen aus der Korrespondenz zwischen Wladimir Stassow und Mili Balakirew sowie einem Essay von Sigrid Neef. Hrsg. und mit ausführlichen

chronologischen Verzeichnissen der musikalischen Werke Borodins und Mussorgskis versehen von Ernst KUHN. Aus dem Russischen übersetzt von Bärbel BRUDER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn (1993). 315 S.

F. W. STERNFELD: The Birth of Opera. Oxford: Clarendon Press 1993. 266 S., Notenbeisp.

Strauß-Elementar-Verzeichnis (SEV). Thematisch-Bibliographischer Katalog der Werke von Johann Strauß (Sohn). Hrsg. vom Wiener Institut für Strauß-Forschung. Tutzing: Hans Schneider (1992). S. 221—298.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XVII: Frankfurter Festmusiken zur Geburt eines kaiserlichen Prinzen 1716 II. Serenata „Deutschland grünt und blüht im Friede“ Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. XXIV, 208 S.

VIKTOR ULLMANN: 26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt. Mit einem Geleitwort von Thomas MANDL. Hrsg. und kommentiert von Ingo SCHULTZ. Hamburg: von Bockel Verlag 1993. 139 S.

PHILIPPE VENDRIX: Grétry et L'Europe de L'Opéra-Comique. Liège: Mardaga (1992). 389 S.

PHILIPPE VENDRIX: L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle. Liège: Mardaga (1992). 374 S., Abb., Notenbeisp.

Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Hermann DANUSER und Günter KATZENBERGER. Laaber: Laaber-Verlag (1993). 419 S., Notenbeisp. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 4.)

Von der Vielfalt musikalischer Kultur. Festschrift für Joseph Kuckertz zur Vollendung des 60. Lebensjahres. Hrsg. von Rüdiger SCHUMACHER. Anif/Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser 1992. 617 S., 17 Abb., Notenbeisp. (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge. Nr. 12.)

RICHARD WAGNER. Sämtliche Briefe. Hrsg. im Auftrag der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud STROBEL (†) und Werner WOLF. Band V: September 1852—Januar 1854. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1993. 580 S.

STEPHEN WALSH: Stravinsky. Oedipus rex. Cambridge: University Press (1993). XI, 118 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks.)

HENDRIK VAN DER WERF: The Oldest Extant Part Music And The Origin of Western Polyphony. Rochester, N. Y.: Hendrik van der Werf 1993. Volume One: Observations, Conclusions and Hypotheses. XI, 227 S.; Volume Two: The Transcriptions. XXII, 216 S.

EDWIN WERNER: Das Händel-Haus in Halle. Geschichte des Händel-Hauses und Führer durch die Händel-Ausstellung. Halle: Händel-Haus 1992. 107 S., Abb.

Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall „Postmoderne“ in der Musik. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz 1993. 192 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 26.)

JOHN WILLIAMSON: Strauss. Also sprach Zarathustra. Cambridge: University Press (1993). X, 126 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks.)

Mitteilungen

Es verstarben:

am 7. Juni 1993 Dr. Werner BOLLERT, Bad Reichenhall.

am 20. Juli 1993 Professor Dr. Heinrich HÜSCHEN, Köln; ein Nachruf folgt.

am 18. Oktober 1993 Professor Dr. Bernd BASELT, Halle/Saale; ein Nachruf folgt.

Wir gratulieren:

Professor Dr. Denes BARTHA am 2. Oktober zum 85. Geburtstag,

Professor Dr. Karl Michael KOMMA am 24. Dezember zum 80. Geburtstag,

Professor Dr. Georg von DADELSEN am 17. November zum 75. Geburtstag,

Professor Dr. Bernhard MEIER am 15. Dezember zum 70. Geburtstag.

*

Professor Dr. Manfred Hermann SCHMID wurde am 29. März 1993 von der Musikgeschichtlichen Kommission e.V. (Sitz Kiel) zum Vorsitzenden gewählt.

HProf. Dr. Gernot GRUBER, Hochschule für Musik München, hat einen Ruf auf die Lehrkanzel für Musikwissenschaft an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg (Nachfolge Gerhard Croll) erhalten.

An der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Salzburg hat sich Dr. Ernst HINTERMAIER für das Fach Historische Musikwissenschaft (unter besonderer Berücksichtigung der Österreichischen Musikgeschichte) habilitiert. Titel der

(kumul.) Habilitationsschrift: „Studien zur Salzburger Kirchenmusik im 17., 18., und 19. Jahrhundert, unter besonderer Berücksichtigung der Musikpflege an der Salzburger Domkirche.“

Dr. Eberhard MÖLLER hat sich am 16. Juli 1993 an der Martin-Luther-Universität Halle Wittenberg mit einer Arbeit „Neue Ergebnisse zur Schützfor-schung“ für das Fach Musikwissenschaft habilitiert.

Ab 4. Oktober 1993 hat Dr. Joachim JAENECKE, vormals Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, die Leitung der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden als Nachfolger des 1992 in den Ruhestand getretenen Dr. Wolfgang Reich übernommen. Sein Amt als Präsident der AIBM-Gruppe Bundesrepublik Deutschland behält er bis auf weiteres bei.

Professor Dr. Hermann DANUSER, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau, hat den an ihn ergangenen Ruf auf den Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin zum Wintersemester 1993/94 angenommen. Den ebenfalls an ihn ergangenen Ruf als Professor of Music an die Stanford University, California, hat er abgelehnt. Die Tätigkeit als Wissenschaftlicher Koordinator der Paul Sacher Stiftung Basel behält er bei.

Professor Dr. Wulf ARLT, Basel, wurde in der ersten Arbeitssitzung vom 14. November 1992 der neugegründeten „Europäischen Mittelalterakademie“ (mit Sitz in Bonn) zu einem ordentlichen Mitglied (Fellow) gewählt.

Dr. med. Dr. phil. Lorenz WELKER hat sich am 27. Mai 1993 an der Universität zu Basel für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Musik am Oberrhein im späten Mittelalter Die Handschrift Strasbourg olim Bibliothèque de la ville C. 22.*

Am 28. und 29. Mai 1994 wird sich die musikwissenschaftliche Tagung der Arolser Barock-Festspiele dem Thema „Italienische Musikpflege an deutschen Fürstenhöfen des 18. Jahrhunderts“ widmen.

Vom 24. bis 26. August 1994 wird von der Alamire Foundation und der Katholieke Universiteit Leuven eine internationale Konferenz „The Age of Lassus“ veranstaltet. Kontaktadresse: Ignace Bossuyt, Prof. Musicology K. U. Leuven, Alamire Foundation, Blijde-Inkomststraat 21, B-3000 Leuven (Belgium).

An der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt wird ein Forschungsprojekt „Die populären französischen Melodien (Timbres/Vaudeville) und ihre Verbreitung in der europäischen Kultur (Musik, Theater, Lyrik) von 1600 bis 1815“ durchgeführt. Interessenten wenden sich an den Leiter des Projekts: Prof. Dr. Herbert Schneider, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Eschersheimer Landstraße 35, 60322 Frankfurt.

Am 3. Juni 1993 wurde eine „Internationale Jommelli-Gesellschaft Stuttgart e. V.“ gegründet. Vorsitzender: Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid, Stellv. Vorsitzender: Dr. Jochen Reutter.

Seit Herbst 1992 gibt es innerhalb der World Association for Symphonic Bands und Ensembles eine eigenständige Sektion Deutschland/Österreich. Generalsekretär: Eckhard Braun, Brunnenstraße 1, 34130 Kassel.

International Journal of Musicology heißt eine neue musikwissenschaftliche Zeitschrift. Herausgeber: Prof. Dr. Elliott Antokoletz und Prof. Dr. Michael von Albrecht, Kollegiengebäude im Marstallhof, Heidelberg.

1993 ist am Musikwissenschaftlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Richard-Wagner-Stiftung eine Arbeitsstelle eingerichtet worden, die — in Zusammenarbeit mit der Richard-Wagner-Gesamtausgabe München — ein Verzeichnis der Briefe von und an Richard Wagner vorbereitet. Das Briefverzeichnis soll als Grundlage für die Fortführung der Edition von Wagners Briefen dienen, aber auch unabhängig davon als Hilfsmittel für die Wagner-Forschung zur Verfügung stehen. Zur Durchführung dieses Projekts wird um Hinweise auf bisher unveröffentlichte Briefe von und an Richard Wagner sowie auf Editionen an entlegener Stelle (etwa in Tageszeitungen) gebeten. Informationen werden auf Wunsch vertraulich behandelt; die Respektierung etwaiger Publikationsvorbehalte pri-

vater Possessoren wird zugesichert. — Hinweise werden erbeten an: Musikwissenschaftliches Institut der Ruhr-Universität Bochum, Prof. Dr. Werner Breig, D-44780 Bochum.

Die von Hubert Unverricht in der Wolfgang Schmieder-Festschrift (Quellenstudien zur Musik, Frankfurt-London-New York: C.F. Peters 1972) beschriebenen vier Briefkopierbücher vom Dezember 1804 bis April 1816 des Musikverlags André in Offenbach galten eine Zeit lang als vermißt. Sie sind Ende April dieses Jahres im Hause André wieder aufgefunden worden und stehen damit Studienzwecken zur Verfügung. Nach Hinweisen der Familie Thomas-André sind auch die zeitlich folgenden Briefkopierbücher erhalten geblieben.

*

Zu Manfred H. Schmidts verdienstvoller Untersuchung über „Dürer und die Musik“ (*Mf* 2/93, S. 131 ff.) sei ergänzend mitgeteilt, daß es sich bei dem nicht identifizierten Cantus firmus der Tabulatur 4 (Beispiel 14—17) um die erste Zeile des Hymnus *A solis ortus cardine* handelt. Bei Rücktransposition nach d-Dorisch zeigt sich die übliche (originale) Fassung: *A solis ortus* [d f f g-a d] *cardine* [e-f-g f-e e]. Vielleicht gelingt es dem Verfasser zukünftig, nun auch für diesen Cantus im Umfeld Dürers eine spezielle Spielpraxis zu ermitteln, wie es im Falle des *Salve Regina* in so hervorragender Weise möglich gewesen ist.

Klaus Beckmann

Die Autoren der Beiträge

MICHAEL KUBE, 1968 in Kiel geboren; studiert Musikwissenschaft in Kiel; arbeitet an einer Dissertation über Paul Hindemith.

CLAUS RAAB, 1943 in Herrieden/Mfr. geboren; studierte Historische Musikwissenschaft und Musikethnologie an der Freien Universität Berlin; 1970 Promotion; 1971—72 Wissenschaftlicher Mitarbeiter für die Ausstellung „Weltkulturen und Moderne Kunst“ in München; seit 1972 Dozent für Musikwissenschaft an der Folkwang-Hochschule in Essen mit Aufgaben in der Hochschulleitung; Publikationen über Musik des 20. Jahrhunderts und afrikanische Musik.

PETER TENHAEF, 1953 in Geldern geboren; studierte Musikwissenschaft in Münster, 1982 Promotion; 1983—89 Akademischer Rat a. Z., 1990 wissenschaftlicher Angestellter in Regensburg, seit 1990 Lehrbeauftragter für Musikgeschichte an der Musikhochschule Detmold, Abt. Münster, seit 1992 auch an der Abt. Dortmund. Arbeitsschwerpunkte: Kirchenmusik des Barock, Romantik.

HORST WEBER, 1944 in Koblenz geboren; studierte Musikwissenschaft und Theaterwissenschaft an der Universität Wien, 1968 Promotion; 1970—72 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Göttingen, 1972—74 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft, 1975—78 Wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bonn, seit 1978 Professor für Musikwissenschaft an der Folkwang Hochschule Essen.

KLAUS GÜNTER WERNER, 1951 in Velbert/Rheinland geboren; studierte Schulmusik in Hamburg sowie Musikwissenschaft in Kiel; 1978 1. Staatsexamen, 1986 Promotion; Tätigkeit als Verlagslektor, Herausgeber und Musikkritiker, seit 1992 Lehrbeauftragter an der Universität Osnabrück, Abt. Vechta.