

Bernd Baselt (1934–1993)

von Günter Fleischhauer, Halle

Am 18. Oktober 1993 verstarb Bernd Baselt. Sein Tod traf seine Freunde, Mitarbeiter und Studenten völlig unvorbereitet, da nur ein kurzer Krankenhausaufenthalt vorangegangen war. Bis zum Ende des Studienjahres 1992/93 war er seinen vielfältigen Verpflichtungen als Hochschullehrer und Leiter des Instituts für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, ferner als Präsident der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft (u. a. mit der Durchführung der Wissenschaftlichen Konferenz der 42. Händel-Festspiele im Juni 1993) mit der ihm eigenen Umsicht und fachlichen Kompetenz nachgegangen.

Bernd Baselt wurde am 13. September 1934 in Halle geboren. In seiner Heimatstadt studierte er an der Hochschule für Musik und Theater (1953–1955) und zugleich (1953–1958) an der Alma mater halensis Musikwissenschaft bei Max Schneider, Walther Siegmund-Schultze und weiteren akademischen Lehrern. Hier promovierte er 1963 mit einer zweibändigen Dissertation *Der Rudolstädter Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)* und signalisierte damit einen Schwerpunkt seiner künftigen Forschungstätigkeit, die der Musikgeschichte Mitteldeutschlands galt. Später erschienen inhaltsreiche Aufsätze z. B. über den Leipziger Thomaskantor Johann Schelle (1648–1701), über Friedrich Wilhelm Zachow (1663–1712), der seit 1684 als Organist an der hallischen Marienkirche wirkte, sowie Editionen von Werken dieser und anderer mitteldeutscher Komponisten.

1975 habilitierte sich Bernd Baselt mit seiner Arbeit *Die Bühnenwerke Georg Friedrich Händels — Quellenstudien und Thematisches Verzeichnis*. Damit schuf er die Basis für seine bedeutendste und international bekannteste Publikation, das dreibändige (in den Jahren 1978, 1984 und 1986 erschienene) *Thematisch-systematische Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels (HWV)*, in welchem diese nicht nur akribisch aufgelistet, sondern auch mit detaillierten Bemerkungen zur Entstehung und Überlieferung, zu gattungs- und werkspezifischen Merkmalen kommentiert wurden. Viele profunde Aufsätze zum Leben und Schaffen Händels, der zentralen Forschungsthematik Baselts, wurden in Fachzeitschriften und Konferenzberichten des In- und Auslands veröffentlicht und bestimmen das gegenwärtige und künftige Händel-Bild wesentlich mit. In Würdigung seiner außerordentlichen Verdienste um die internationale Händel-Forschung wurde Bernd Baselt Mitglied und Vorsitzender des Editorial Board der Hallischen Händel-Ausgabe, war er von 1987 bis 1991 Vizepräsident, von 1990 bis 1991 Wissenschaftlicher Sekretär und seit 1991 Präsident der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft, Internationale Vereinigung e. V.

Entscheidende Impulse erhielt auch die Telemann-Forschung von Bernd Baselt. Ihm ist zu danken, daß verschiedene Opern des gebürtigen Magdeburger Meisters und Händelfreundes ediert und danach vielerorts aufgeführt wurden. Neben weiteren Editionen von Vokalwerken, wichtigen Aufsätzen zur Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik, zur Geschichte der Oper im 19. Jahrhundert verfaßte er auch Lexika-Artikel und subtile Einführungen — u. a. zu einigen Werken von Carl Orff.

Menschliche Integrität war ein Kennzeichen seiner Persönlichkeit. Gewissenhaft und verantwortungsvoll leitete Bernd Baselt seit 1982 das Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität in Halle. Die Berufung zum ordentlichen Professor erfolgte 1983. Kontinuierlich hielt er in Vorlesungen und Seminaren die Studenten zur Arbeit an den Quellen an und behandelte gern Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Seiner wissenschaftlichen Produktivität, Kompetenz und Bedeutung entsprechend wurde er mit zahlreichen Ämtern und Aufgaben betraut — außer den bereits genannten war er Präsidiumsmitglied des Landesmusikrates Sachsen-Anhalt, Mitglied der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Leiter der Strukturkommission der Gesellschaft für Musikforschung und Vorstandsmitglied der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft.

Voller Bewunderung und Dankbarkeit stehen wir, seine Freunde und Kollegen, Mitarbeiter und Studenten, vor dem umfangreichen Opus des Verstorbenen, der in seinen Werken und in unserem ehrenden Gedenken fortleben wird.

„Wer dieses nimbt in acht!“ Heinrich Schütz und die „Chor Music“ von Andreas Hammerschmidt

von Michael Heinemann, Berlin

I.

Um 1650, auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Produktivität, den die Publikation der *Geistlichen Chormusik* wie die Sammelbände der *Symphoniae sacrae II* und *III* bezeichnen, war Heinrich Schütz' Rang als musikalische Autorität unumstritten. Man schätzte seinen jahrzehntelanger Erfahrung entstammenden Sachverstand und suchte sein Urteil bei zahlreichen Fragen der Musikerbesoldung, der Organisation von Stadt- und Hofmusiken wie nicht zuletzt auch bei Problemen von Akustik und Bautechnik¹. Seine internationale Reputation in dieser Zeit schließlich belegt die Anfrage des Warschauer Hofkapellmeisters Marco Scacchi, in jenem Streit Stellung zu beziehen, den dieser mit dem Danziger Organisten Paul Siefert seit Beginn der 1640er Jahre ausfocht und der, nur scheinbar eine Provinzposse, eine musiktheoretische Dis-

¹ Vgl. etwa Hans Rudolf Jung, *Ein unbekanntes Gutachten von Heinrich Schütz über die Neuordnung der Hof-, Schul- und Stadtmusik in Gera*, in: *BzMw* 4 (1962), S. 17ff.; ferner *Heinrich Schütz. Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931, passim.

kussion in weiten Teilen Europas auslöste². Doch nicht nur Scacchi wollte Schütz auf seiner Seite wissen; in ähnlicher Weise bemühten sich auch etliche andere Komponisten, mit einer Widmung oder empfehlenden Worten des sächsischen Kapellmeisters die Bedeutung ihrer Werke zu unterstreichen und damit zugleich deren Verbreitung zu fördern.

Andreas Hammerschmidts *Chor Music, V und VI Stimmen auff Madrigal Manier*, dem fünften Teil der *Musicalischen Andachten*, stellte Schütz 1653 gar ein längeres Gedicht voran, das seine Wertschätzung insbesondere dieses sich zunächst im Titel an seine *Geistliche Chormusik* anlehnenen Werks des Zittauer Kantors nachdrücklich belegt:

„Auff
Herrn Andres Hammerschmieds
Chor-Music.

Ich ließ auch meinen Chor im Anfang also spielen /
 Mein Hammerschmied, als ich die Music vor mich nam.
 Daher gelang es mir / daß ich darauff bey vielen /
 (Ich rühme mich zwar nicht) doch auch ein Lob bekam.
 Und wolte GOTT das die / die Meister wolten heissen / 5
 In solcher Music-Art / erst weren abgericht /
 Was gilts wir würden uns auff bessern Ruhm befleissen /
 Als sonst mit schlechten Lob / zum Nachteil oft geschicht.
 Fahrt fort / als wie ihr thut / der Weg ist schon getroffen /
 Die Bahn ist auffgesperrt / ihr habt den Zweck erblickt. 10
 Es wird ins künfftge mehr von euch noch seyn zuhoffen /
 Weil ihr schon allbereit so manchen Geist erqvickt.
 Wer dieses nimbt in acht der wird nach vielen Zeiten /
 Bekleiben / wenn die Welt auch schon zu trümmern geht /
 Und Ihm in der Music ein wahres Lob bereiten / 15
 Denn dieses ist der Grund / darauff das ander steht.

Aus guter Affection und
 Freundschaftt gestellet
 Von
 Heinrich Schützen.“³

Nach den eher beiläufigen Bemerkungen von Hans Joachim Moser, der in diesen Alexandrinern eine „spürbar kühle Gönnerschaft“ Schütz' gegenüber seinem „wich-

² Vgl. zum Streit zwischen Marco Scacchi und Paul Siefert: Carl Dahlhaus, *Cribrum musicum. Der Streit zwischen Scacchi und Siefert*, in: *Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Referate der Kieler Tagung 1963*, hrsg. von dems. u. Walter Wiora, Kassel 1965 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 16), S. 108ff., sowie Hellmut Federhofer, *Marco Scacchis Cribrum musicum (1643) und die Kompositionslehre von Christoph Bernhard*, in: *Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag*, hrsg. von Horst Heussner, Kassel 1964, S. 76ff.

³ Andreas Hammerschmidt, *Chor Music, V und VI Stimmen auff Madrigal Manier*, Leipzig 1653, S. [3] (= *Musicalische Andachten* 5); hier zitiert nach einer Reproduktion der entsprechenden Seite des Erstdrucks in: *Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern*, zusammengestellt und erläutert von Richard Petzoldt, Kassel 1972, S. 79.

tigsten Vervolkstümlicher“⁴ erkennen wollte, und einem kaum weniger marginalen Hinweis Otto Broddes⁵ war es erst Martin Gregor-Dellin, der dem Lobgedicht größere Aufmerksamkeit schenkte und einige durch fehlerhafte Übertragungen entstandene Mißdeutungen zu korrigieren wußte⁶. In seiner Interpretation betonte er die Schlußwendung „Ihm“ — in der demonstrativen Großschreibung zweifellos auf Gott zu beziehen (Z. 5) — „in der Music ein wahres Lob bereiten“, sei der „Zweck“ (Z. 10), zugleich der „Grund“, auf dem „das ander“ (Z. 16), nämlich „alles andre“⁷, ruhe.

Die theologische Überhöhung einer einzelnen Passage, zu der Gregor-Dellin nicht nur an dieser Stelle und nicht als einziger in der Literatur zu Schütz neigt, greift hier jedoch zu kurz, verkennt die autobiographischen, musiktheoretischen und zeitkritischen Anspielungen Schütz' und ist überdies nur durch einen engen Rückbezug des Demonstrativums in der letzten Zeile auf den unmittelbar zuvor apostrophierten Sachverhalt zu stützen. Ließe sich zwar — wenngleich nicht ohne Mühe — der Interpretationsansatz Gregor-Dellins insofern festigen, als auch das verweisende Pronomen der Zeile 13 den vorangehend angesprochenen, ebenfalls kerygmatisch gedeuteten „Zweck“ (Z. 10) bestätigte, so bleiben doch die Bezüge, die Schütz mit „solcher Music-Art“ (Z. 6) wie auch dem „also“ der ersten Zeile herstellt, unbestimmt. Offensichtlich zielt Schütz hier auf die nicht näher differenzierte Kompositionstechnik der nachfolgenden Motetten Hammerschmidts; damit erscheint es mindestens denkbar, daß auch die beiden Demonstrativpronomen der letzten Verse erst innerhalb dieses erweiterten Kontextes zu verstehen sind.

Die Parallele, die Schütz in den einleitenden Versen zwischen seinen eigenen kompositorischen Anfängen, den neunzehn italienischen Madrigalen, und der *Chor Music* Hammerschmidts zu ziehen versucht, ist jedoch nicht als arrogante Attitüde dem jüngeren Kollegen gegenüber mißzuverstehen: als hätte Schütz schon sein erstes Opus weit über die Vielzahl der Werke des um 1653 bereits ebenso arrivierten wie erfolgreichen Zittauer Kantors stellen wollen⁸. Vielmehr apostrophiert er hier die Verbindung von kontrapunktisch streng regeltem Satz und „madrigalischer Manier“, die ehemals in der Schule Giovanni Gabriellis zu lernen war und nun kaum zufällig im Titel von Hammerschmidts Motettensammlung wieder aufscheint. Erst in einer subjektiven, durch den Text begründeten und mitunter riskanten Auslegung eines nichtsdestoweniger unverbrüchlichen Regelwerks dokumentierten die Schüler Gabriellis zumeist mit der Publikation eines Madrigalbuches ihre kompositorische Emanzipation, und in ähnlicher Weise, wie Schütz sich mit seinem ersten Opus das Lob der italienischen Kollegen erwarb⁹, bestätigt er nun Hammerschmidt die souveräne Beherrschung des

⁴ Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 2. Aufl. 1954, S. 178.

⁵ Otto Brodde, *Heinrich Schütz. Weg und Werk*, Kassel 2. Aufl. 1979, S. 179.

⁶ Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München 1984, S. 263ff.

⁷ Ebda., S. 265.

⁸ Vgl. das Werkverzeichnis Hammerschmidts bei: Adam Adrio, Art. *Hammerschmidt*, in: *MGG* 5, Kassel 1956, Sp. 1428ff.; ferner zu Hammerschmidts Beziehungen zu Schütz: Werner Breig, *Schütz' Osterkonzert „Christ ist erstanden“ SWV 470, seine Kasseler Ersatz-Symphonia und Hammerschmidts „Dialogi“ von 1645*, in: *Schütz-Jb* 6 (1984), S. 52ff.

⁹ Schütz berichtet in seinem Schreiben an Kurfürst Johann Georg I., einem autobiographischen Memorial vom 14. Januar 1651, daß sein „Erstes Musicalisches Wercklein, in Italianischer sprache, mit sonderbahrem lobe, der damahls fürnembsten Musicorum zu Venedig“ daselbst erschienen sei; zit. nach Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 209f.

Metiers, nichts weniger als eine Handwerklichkeit, die ihrerseits jedoch als Basis letztlich aller Musik unabdingbar sei.

Immer wieder hatte Schütz die Notwendigkeit betont, sich als Grundlage jeglichen Komponierens mit den Regeln des Kontrapunkts, wie sie etwa von Zarlino und Artusi überliefert und noch 1643 von Marco Scacchi erneut zusammengestellt worden waren¹⁰, vertraut zu machen, und dabei wiederholt auf seine eigene Ausbildung bei Giovanni Gabrieli verwiesen¹¹. Seine ausführliche Ermahnung, sich zunächst im „Stylo ohne den Bassum Continuum“ zu üben und dabei die zu einer „Regulirten Composition nothwendigen Requisite“¹² zu erlernen, findet sich bekanntlich in den Vorbemerkungen der *Geistlichen Chormusik*, auf deren traditionsgebundene Faktur Hammerschmidt in seiner *Chor Music* ebenso rekurriert wie auch Schütz in seinem vorangestellten Lobgedicht. Doch wäre es verfehlt, in der Aufforderung, sich am Überkommenen zu orientieren, einen antimodernistischen Zug Schütz' erkennen zu wollen. Lediglich auf die allen musikalischen Stilen — sosehr sie in den Systematisierungsversuchen Donis, Scacchis, Kirchers wie noch Christoph Bernhards und Angelo Berardis sich unterscheiden mochten — gemeinsame Fundierung in einem durch fixierte Regeln gesteuerten, „klassischen“¹³ Tonsatz wollte er hinweisen; nicht zuletzt deswegen, um dieselben Wurzeln zwischenzeitlich stark differenzierter kompositorischer Verfahren in Deutschland und Italien zu unterstreichen, integrierte er in seine *Geistliche Chormusik* sehr bewußt eine Motette Andrea Gabrielis. Doch war es nicht Modisches schlechthin, das er inkriminierte; wogegen er sich wandte, war Diletantismus in jedweder Form: Zunächst solle man, so Schütz, sich in „solcher Music-Art“ (Z. 6), im „Studio Contrapuncti“¹⁴ üben, ehe man sich mit mangelhaften Adaptationen anderer kompositorischer Verfahren letztlich eher zum Gespött der Kollegen mache, „als were dieselbige [lößliche deutsche Nation] zu der Edlen Musik Kunst so gar ungeschickt / (wie es dann gewißlich an solcher Beschuldigung bey etlichen Ausländischen nicht ermangelt)“¹⁵. Schütz rät, sich auf die Grundlagen des kontrapunktischen Satzes zu besinnen, empfiehlt 1648 die Lektüre eines avisierten, jedoch nicht mehr erschienenen Kompositionslehrbuches von Marco Scacchi¹⁶, das „insonderheit uns Deutschen auch sehr zuträglich und nutzbar wird seyn können“¹⁷.

¹⁰ Marco Scacchi, *Cribrum Musicum ad triticum Syferticum*, Venedig 1643.

¹¹ Vgl. Schütz' Brief an Christoph Schirmer von 1648, in dem er sich zustimmend zu Marco Scacchis Ausführungen äußert: „[...] quod hoc simili modo (quo Dñus Marcus Scacchius in C[r]ibro suo Dñum Syfertum) ego in juventute mea a bone memoriae Johanne Gabriele, Preceptore meo quoque fuerim instructus ac institutus“; zit. nach Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 189. Vgl. ferner das emphatische Lob Gabrielis in Schütz' Vorrede zu seinen *Symphoniae sacrae I*, Venedig 1629 (Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 104).

¹² Heinrich Schütz, Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, zit. nach Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 193.

¹³ Im Vorwort zur *Geistlichen Chormusik* verweist Schütz auf „Alte und Newe Classicos Autores“ und die Musterhaftigkeit von deren Werken (Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 195); er übernimmt den Begriff vermutlich aus Scacchis *Cribrum musicum*, dort auf Palestrina, Morales, Sweelinck, Anerio u. a. bezogen (vgl. Dahlhaus, *Cribrum musicum*, S. 109).

¹⁴ Schütz, Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, S. 195.

¹⁵ Heinrich Schütz, Vorrede zu *Symphoniae sacrae II*, zit. nach Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 179.

¹⁶ Die Auffassung Joseph Müller-Blattaus, Schütz' Hinweis beziehe sich auf die Kompositionstraktate Christoph Bernhards (*Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhards*, Kassel 2. Aufl. 1963, S. 2f.), wurde von Bruno Grusnick (Art. *Christoph Bernhard*, in: *MGG* 1, Kassel 1949, Sp. 1787) sowie zeitgleich von Friedrich Blume (Art. *Angelo Berardi*, in: *MGG* 1, Kassel 1949, Sp. 1671) korrigiert.

¹⁷ Schütz, Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, S. 195f.

Keineswegs beabsichtigte Schütz aber, klassizistische oder gar regressive Strömungen zu forcieren. „Fahrt fort“, ermuntert er Hammerschmidt unmißverständlich (Z. 9). Sinn und Zweck der Übung im kontrapunktischen Satz habe dieser erkannt; auf solcher Grundlage sei nicht nur weiterzuarbeiten, sondern könne man auch andere Stilmomente assimilieren. (Schütz selbst hatte nur wenige Jahre vorher mit dem dritten Band seiner *Symphoniae sacrae* [1650] eine eindrucksvolle Synthese heterogener Gestaltungsmittel demonstriert.)

Nicht nur kann es so dem, der „dieses nimbt in acht“ (Z. 13), gelingen, Werke zu schaffen, die ihren Urheber überdauern, die, „wenn die Welt auch schon zu Trümmern geht“ (Z. 14), „noch bleiben“, wie Otto Brodde und mit ihm Martin Gregor-Dellin das altertümliche „bekleiben“ liest¹⁸. Zugleich schwingt in diesem mit „bekleben“ nahverwandten Wort die Bedeutung von „wurzeln“, „keimen“ und „anwachsen“ mit¹⁹, was in diesem Kontext kaum weniger als die Möglichkeit meint, neue Gestaltungsmittel verfügbar zu machen — durch den Rekurs auf traditionelle Techniken. Den „Grund“ (Z. 16) in der Musik, die „Fundamenta in dieser Profession“²⁰, bezeichnet der kontrapunktische Satz, auf dem alle anderen kompositorischen Verfahren basieren. Nicht anders hatte Giulio Cesare Monteverdi die „Seconda prattica“ seines Bruders Claudio auf die Grundlagen des strengen Satzes rückzubeziehen gewußt²¹, und nicht zuletzt im auffälligen Singular „das ander“ (Z. 16) klingt etwas von dieser Gegenüberstellung verschiedener Praktiken nach.

So verstanden, wird Schütz' Lobgedicht zu Andreas Hammerschmidts *Chor Music* zu einer poetisch verdichteten Zusammenfassung seiner kompositorischen Grundsätze, die er ungleich ausführlicher in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik* 1648 darlegte; fünf Jahre später schien seine Mahnung kaum weniger aktuell.

II.

Rücksichtlich der freundlichen Worte, die Schütz der *Chor Music* seines Kollegen voranstellt, wie auch einer häufig betonten Nähe dieser Motettensammlung zu seiner *Geistlichen Chormusik*²² überrascht die Vielfalt von Gestaltungsmitteln, die Hammerschmidt in diesem fünften Teil seiner *Musicalischen Andachten* zu disponieren weiß. Keineswegs beschränkt er sich darauf, fünf- und sechsstimmige Sätze in bewußt archaisierendem Stil vorzulegen und einem zunehmend verbindlicheren Ideal von Vokalpolyphonie Palestrinascher Provenienz zu folgen. Zwar wahrt er mit zahlreichen

¹⁸ Brodde, *Schütz*, S. 179 und Gregor-Dellin, *Schütz*, S. 264.

¹⁹ Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, Art. *bekleiben*, in: *Deutsches Wörterbuch* 1, Leipzig 1854, Reprint München 1984, Sp. 1419.

²⁰ Schütz, Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, S. 194.

²¹ Vgl. Giulio Cesare Monteverdi, *Dichiaratione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madregali*, in: Claudio Monteverdi, *Scherzi musicali a tre voci*, Venedig 1607; „Per cotali ragioni halla detta seconda & non nova; ha detto prattica & [non] Theorica percioche intende versar le sue ragioni intorno al modo di adoperar le consonanze & dissonanze nel atto prattico. [...] Chiamaralla seconda prattica in quanato al modo di adoperarla, che in rispetto al origine si potrebbe dir prima.“ Hier zit. nach: Sabine Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musikalischen Denkens*, Pfaffenweiler 1989 (= *Musikwissenschaftliche Studien* 2), S. 135f. u. 141.

²² Vgl. Johannes Günther Kraner, Art. *Andreas Hammerschmidt*, in: *New GroveD* 8, S. 76; hier auch weitere Literaturverweise. Die in diesem Kontext annoncierte Dissertation Kraners — *Andreas Hammerschmidt. Studien zu kirchlichem Vokalwerk, Biographie und Lokalgeschichte* — war bibliographisch nicht nachzuweisen.

(Quint-)Imitationen, Rücksicht auf die Struktur von Tonart und Modus sowie noch im Verzicht auf einen selbständigen Generalbaß essentielle Momente kontrapunktischen Komponierens, doch sind nicht wenige Motive, die einer einzelnen Motette zugrundeliegen, offensichtlich bereits harmonisch konzipiert. Während Schütz sich um eine homogene Faktur seiner *Geistlichen Chormusik* mühte, vielleicht sogar eine zyklische Anlage des Sammelbandes intendierte und möglicherweise auch aus diesem Grund einige, teilweise mehrere Jahrzehnte vorher entstandene Motetten überarbeitete²³, stehen in Hammerschmidts *Chor Music* Sätze unverkennbar konventionellerer Machart neben solchen, deren motivische Struktur und Form von jüngeren Prinzipien geprägt ist. Dies sei am Beispiel einiger Motetten dieser Sammlung gezeigt, wobei vorzugsweise solche gewählt wurden, zu denen Parallelvertonungen von Heinrich Schütz (*Geistliche Chormusik* 1648) sowie Johann Hermann Schein (*Fontana d'Israel — Israelis Brünlein* 1623) vorliegen und somit um so leichter Vergleiche hinsichtlich Aufbau und Kompositionstechnik möglich werden²⁴.

Noch am ehesten scheint Hammerschmidt in seiner Vertonung des Jeremia-Verses „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn“ (Jer. 31, 20) Traditionen der Motettenkomposition klassischer Vokalpolyphonie aufzugreifen, indem er mit einem Paar von Oktavimitationen (Cantus II — Tenor, Cantus I — Bassus) den Tonsatz aus einer Mittellage heraus entfaltet. Doch beherrscht er diese Technik, zu Anfang einer polyphonen Komposition ein Motiv einzuführen und mit dessen Imitation einen Modus zu konstituieren, nurmehr unvollkommen. Die Beantwortung des eingangs vorgestellten Gedankens ist inkonsequent; offen bleibt, ob ein authentischer *a*-Modus oder — wie sich letztlich erweisen wird — eine plagale Variante auf *E* den Tonsatz fundiert. Auch die frühe Einführung einer am motivischen Geschehen nicht beteiligten Stimme (Altus) wirkt im Kontext strenger kontrapunktischer Satztechnik mindestens ungewöhnlich; sie erscheint jedoch notwendig, um zwischen dem weiten Abstand der Außenstimmen klanglich zu vermitteln (T. 3), mehr aber noch, damit bereits von Beginn an eine harmonische Orientierung gegeben sei, die bei der wenig geschickten Imitation des ersten Motivs im Oktavabstand ausbleibt, letztlich jedoch schon durch den Generalbaß geleistet wird. Weniger als mangelnde kompositorische Kompetenz Hammerschmidts wird an dieser Stelle sein bereits gebrochenes Verständnis traditioneller vokalpolyphoner Kompositionstechniken deutlich: Hätte man es im 16. Jahrhundert als hinreichend erachtet, wenn sich erst im Verlauf der ersten Imitationen Tonart und Modus kristallisierten, so scheint es nun notwendig, gleich zu Anfang harmonische Beziehungen zu definieren, und dies nicht nur durch die Akkorde eines Continuo-Instruments. Dessen häufig kritisierte Funktion, gegebenenfalls unvollständige Harmonien zu komplettieren, ignorierte Hammerschmidt offenkundig in einer Satztechnik, die eine Verwendung des Generalbasses zumindest nach den Vorgaben der

²³ Vgl. Jutta Schmoll-Barthel, *Sammlung oder Zyklus? Die Disposition der „Geistlichen Chormusik“ von Heinrich Schütz*, in: *Mf* 45 (1992), S. 233ff.

²⁴ Die *Chor Music* Hammerschmidts liegt bislang nicht in Neuauflage vor, die hier vorgestellten Spartierungen wurden vom Verfasser nach einem Exemplar des Originaldrucks im Pfarrarchiv Mügeln angefertigt. Zu den Parallelvertonungen einzelner Motetten durch Schütz und Schein sei auf die entsprechenden Bände der *Neuen Schütz-Ausgabe* bzw. *Neuen Schein-Ausgabe* verwiesen.

The image displays a musical score for the beginning of the piece 'Ist nicht Ephraim' by Andreas Hammerschmidt. The score is written for a choir and instruments, featuring six staves. The lyrics are in German and are distributed across the vocal parts. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is divided into two systems, each containing six staves. The lyrics are as follows:

System 1:

- Staff 1: Ist nicht E-phra - im mein teu -
- Staff 2: Ist nicht E - phra - im mein teu - rer Sohn, ist nicht
- Staff 3: Ist nicht E - phra - im, E - phra - im mein
- Staff 4: Ist nicht E - phra - im mein teu - rer Sohn,
- Staff 5: Ist nicht E - phra - im mein

System 2:

- Staff 1: rer Sohn, ist nicht E - phra - im mein teu - rer
- Staff 2: E - phra - im mein teu - rer Sohn, ist nicht E - phra -
- Staff 3: teu - rer Sohn, ist nicht E - phra - im, ist nicht
- Staff 4: ist nicht E - phra - im, ist nicht E - phra - im mein
- Staff 5: teu - rer Sohn, ist nicht E - phra - im,

At the end of the second system, there are three measures marked with a '6' and a bar line, indicating a six-measure rest or continuation.

Notenbeispiel 1: Hammerschmidt, *Ist nicht Ephraim* (Anfang)

Musiktheoretiker nicht zuließ²⁵. Gleichwohl wollte er — möglicherweise lediglich aus praktischen oder merkantilen Erwägungen²⁶ — weder gänzlich auf einen Basso continuo verzichten noch aber auch den Anfang seiner Motette in einer antikisierenden Weise für einen Augenblick harmonisch unbestimmt lassen (s. NB 1, S. 8).

Die für die Eingangstakte gewählte Faktur wie den gemessenen Duktus variiert Hammerschmidt im Verlauf dieser Motette kaum; bei nur geringer satztechnischer Dichte ist jedoch auch das harmonische Spektrum, das er disponiert, schmal. Zugunsten eines sehr homogenen, mitunter fast glatten und uniformen Tonsatzes verzichtet er auf die Möglichkeit, etwa mittels unterschiedlicher Stimmgruppierungen klangliche Kontraste zu erzielen, weitestgehend. Zu einer dichten Interpretation des Textes, wie sie in eindrucksvoller Weise Johann Hermann Schein mit seiner Vertonung im *Israelsbrünnlein* vorgelegt hatte, sind die Gestaltungsmittel, auf die Hammerschmidt sich hier beschränkt, nur wenig geeignet. Auffällig ist jedoch sein Versuch, mit der (wörtlichen) Wiederholung eines Teiles — „darum bricht mir mein Herz gegen ihm, daß ich mich sein erbarmen muß“ — die schlichte Reihung einzelner textlich-musikalischer Abschnitte zu durchbrechen und eine formal befriedigendere Lösung zu visieren. Auch die Idee, die letzten Worte des Verses, die das zuvor Gesagte als indirekte Rede ausweisen — „spricht der Herr“ —, in homorhythmischem Satz und Dreiermetrum vom Corpus der Motette abzusetzen, dürfte in einem ausgeprägten Bewußtsein, Kompositionen hinsichtlich ihrer Form zu strukturieren, begründet sein. Doch ist die Textpassage hier zu kurz, als daß sich bei Hammerschmidt — wie auch in den Parallelvertونungen Scheins und Schütz'²⁷ — selbst mit mehrfachen Wiederholungen der drei Worte ein eigenständiger Schlußabschnitt konstituieren ließe.

Die in dieser Vertonung beobachteten satztechnischen Phänomene, die Hammerschmidts Verständnis der Komposition von polyphonen Motetten beleuchten, lassen sich auch in seiner Fassung der Verse 5 und 6 des 126. Psalmes, einer häufig verwendeten Textvorlage, nachweisen. Wieder beginnt er mit einer paarigen Imitation (Tenor — Bassus; Cantus I — Altus), diesmal, genauer noch Konventionen beachtend, im Quintabstand; und wieder fügt er eine letztlich redundante Stimme ein (Cantus II). Bewußter auch organisiert er den Chorsatz, variiert nicht nur in diesen Eingangstakten Besetzung und Stimmenzahl vielfach und behält sich die klangliche Fülle des vollbesetzten Chores zunächst vor (s. NB 2, S. 10).

Im Vergleich mit den ungleich bekannteren Vertonungen dieser Psalmverse von Johann Hermann Schein und Heinrich Schütz fällt wiederum Hammerschmidts Zurückhaltung auf, mehr als eng benachbarte Tonstufen zu verwenden. Auch chromatische Wendungen, die zu disponieren allein der Eingangsworte wegen nahe gelegen hätte und die unschwer als *Passus duriusculi* im Sinne einer musikalisch-rhetorischen Figurenlehre zu legitimieren waren, nutzt er nicht, wiewohl er in gleicher Weise wie Schein, der in nahezu überreicher Weise den Anfang seiner Vertonung dieser Verse mit

²⁵ Vgl. Heinrich Schütz, Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, S. 194f.

²⁶ Heinrich Schütz: *Musicalia ad Chorum Sacrum, Das ist: Geistliche Chor-Music [...] Worbey der Bassus Generalis, auff Gutachten und Begehren, nicht aber aus Nothwendigkeit / zugleich auch zu befinden ist.*

²⁷ Heinrich Schütz, *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn?*, aus: ders., *Psalmen Davids Sampt Etlichen Moteten vnd Concerten. Erster Theil. Opus Secundum*, Dresden 1619 [Nr 19 = SWV 40].

The image displays a musical score for a chorale setting. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line (Soprano) and a lute line (Basso Continuo). The second system includes a vocal line (Alto) and a lute line. The lyrics are in German and are written below the notes. The lute line uses figured bass notation, which includes numbers (6, 5, 6, #, 6, 6) and sharp signs (#) to indicate fingerings and accidentals. The music is written in a common time signature (C) and features a mix of treble and bass clefs.

System 1:

- Vocal (Soprano): die mit Thrä - nen se - - -
- Vocal (Alto): die mit Thrä - nen
- Vocal (Tenor): die mit Thrä - nen
- Vocal (Bass): Die mit Thrä - nen se - - - - en,
- Lute: Die mit Thrä - nen se - - - - en, die mit
- Figured Bass: 6 5 6 # 6 6

System 2:

- Vocal (Soprano): - en, mit Thrä - nen se - - - - - en, die mit
- Vocal (Alto): die mit Thrä - nen se - - - - en, die mit
- Vocal (Tenor): se - - - - en, die mit Thrä - nen se - - - - en,
- Vocal (Bass): die mit Thrä - nen se - - - - en,
- Lute: Thrä - nen se - en, die mit Thrä - nen se - - -
- Figured Bass: 6 5 6 # 4 # 5 # #

Notenbeispiel 2: Hammerschmidt, *Die mit Thränen seen*, aus: *Chor Music 1652*, Nr. XVII

O dul - cis - si - me Je - su, o sua vis - si - me Je - su,
 O dul - cis - si - me Je - su, o sua vis - si - me Je - su,
 O dul - cis - si - me Je - su, o sua vis - si - me Je - su,
 O dul - cis - si - me Je - su, o sua vis - si - me Je - su,
 O dulcis - si - me Je - su, o sua - vis - si - me Je - su,
 O dulcis - si - me Je - su, o sua - vis - si - me Je - su,

o dulcissime, suavissime, mitissime, dulcissime
 o dulcissime, suavissime, mitissime, dulcissime
 o mitissime Jesu, o dulcissime Jesu, dulcissime, suavissime, mitissime, dulcissime,
 o mitissime Jesu, o dulcissime Jesu, dulcissime, suavissime, mitissime, dulcissime,
 o mitissime Jesu, o dulcissime Jesu, o dulcissime, suavissime, mitissime, dulcissime,
 o mitissime Jesu, o dulcissime Jesu, o dulcissime, suavissime, mitissime, dulcissime,

Notenbeispiel 3: Hammerschmidt, *O dulcissime Jesu*

Dissonanzen und exaltierten Verzierungen schmückt, im Titel seines Werks auf italienische Vorbilder rekurriert, wo man sich derartige Gelegenheiten, ausdrucksstarke Passagen einzuflechten, kaum hätte entgehen lassen²⁸.

Es ist jedoch nicht nur das Einzelwort, von dem ausgehend Hammerschmidt seine Motette konzipiert. Zwar findet auch er für „Tränen“ und „sæn“ prägnante musikalische Formeln, doch zielt er stärker darauf, mittels der Gegenüberstellung in Faktur und Affekt deutlich geschiedener, kadenzuell beschlossener Abschnitte großräumige Strukturen zu entwickeln. So gestaltet er nicht nur die Partien, in denen von den Freuden des Erntens die Rede ist, mit blockhaftem Chorsatz im Dreiertakt, entsprechend — und ebenso kaum ungewöhnlich — die Teile, wo die Mühsal des Säens geschildert wird, klanglich reduziert; mehr aber noch ist ihm daran gelegen, durch Textwiederholungen annähernd gleich umfangreiche Abschnitte zu gewinnen, die, einander kontrastierend in Gestus und Satztechnik, indes verbunden durch motivische Varianten, einen vielfältig gegliederten, doch geschlossenen Aufbau der Komposition gewährleisten.

Die Madrigal-Manier, die Hammerschmidt im Titel seiner *Chor Music* annonciert, zeigt sich vielleicht am deutlichsten in den beiden Kompositionen mit lateinischem Text, die er in diese Sammlung aufnahm. In der hier vorgestellten Motette verzichtet er auf Exposition und Imitation eines musikalischen Motivs; das musikalische Material der Eröffnungstakte bilden zwei terzverwandte Dreiklänge, deren Verbindung zu einem Topos der Musiksprache jener Zeit geworden war, wo der Text Worte von Wonne und freudiger Verzückung bot²⁹ (s. NB 3, S. 11).

Hammerschmidt beschränkt sich indes nicht darauf, dieses Motiv lediglich zu Beginn der Motette zu verwenden, sondern wiederholt es im weiteren Verlauf mehrfach, stets zu Beginn eines neuen Abschnittes; in der Schlußpartie — mit den Worten „Da Jesu te amare“ — disponiert er etliche Vorhalte, so daß Anfang, Ende und einige zentrale Partien des Stückes durch intensivere Harmonik hervorgehoben werden. Ferner entwickelt er aus dem chromatischen Halbton, der bei der Aufeinanderfolge der beiden Dreiklänge fast notwendig in einer Stimme erscheint, ein selbständiges kleines Motiv, das zusätzliche Kohärenz stiftet (s. NB 4, S. 13).

Die insbesondere im Kontext der *Chor Music* auffällige Chromatik wie auch die harmonische Vielfalt dieser Motette dürften weniger auf den Inhalt des Textes als auf dessen lateinische Fassung zurückzuführen sein. Die Häufung der superlativischen Attribute in der Anrede Jesu etwa inspiriert Hammerschmidt zu einer Parlando-Führung des Chores, die in den Kompositionen mit deutschem Text dieser Sammlung ohne Parallele ist. Die fremdsprachige, zudem nicht-liturgische Vorlage scheint ihm die Verwendung von kompositorischen Gestaltungsmitteln nahegelegt, vielleicht gar

²⁸ Heinrich Schütz, *Die mit Tränen säen*, aus: ders., *Psalmen Davids...*, Dresden 1619 [Nr. 21 = SWV 42]; Parallelvertmung in: ders., *Musicalia ad Chorum Sacrum. Das ist: Geistliche Chor-Music. Erster Theil. Opus Undecimum* [Nr. 10 = SWV 378]. Johann Hermann Schein, *Die mit Tränen säen*, aus: ders., *Fontana d'Israel, Israelis Brunnlein [...] auff eine sonderbare anmutige Italian-Madrigalische Manier*, Leipzig 1623 [Nr. 3].

²⁹ Vgl. Moser, *Schütz*, S. 273; ferner die Anfänge von Heinrich Schütz, *Wie lieblich sind deine Wohnunge[n]*, aus: ders., *Psalmen Davids...*, Dresden 1619 [Nr. 8 = SWV 29], sowie ders., *O süßer, o freundlicher, o gütiger Herr Jesu Christ*, aus: ders., *Erster Theil Kleiner Geistlicher Concerten. Opus Octavum*, Dresden 1636 [Nr. 4 = SWV 285].

O dul - cis Je - su, Je - su, Je - su.
 O dul - cis Je - su. O dul -
 O dul - cis Je - su. Je - su, o dul - cis Je - su, Je - su,
 O dul - cis Je - su, o dul - cis Je - su, Je - su, Je - su,
 O dul - cis Je - su, o dul - cis o

b # #

Je - su dulcis - si - me, da cor - di me - o,
 cis Jesu, Jesu, Je - su, Je - su, Je - su, Je - su dulcis - si - me, da cor - di me - o. Te
 Je - su, Je - su, Je - su, Je - su dulcis - si - me, da cor - di me o, me - o. Te
 o Je - su, Je - su dulcis - si - me, da cordi me - o. Te
 Je - su, o Je - su, Je - su dulcis - si - me, da cordi me - o, te te

b # 4 #

Notenbeispiel 4: Hammerschmidt, *O dulcissime Jesu* (S. 4)

erst erlaubt zu haben, die er sich bei der Vertonung von deutschen Texten versagte. Weniger der Mangel an geeigneten Mustern, an denen er sich bei der Komposition von Versen in seiner Muttersprache hätte orientieren können, als vielmehr nachgerade gattungsspezifische Konventionen, die auch einen Heinrich Schütz zu einer Reduktion satztechnischer Mittel in seiner *Geistlichen Chormusik* veranlaßten, ja schließlich zu einer Überarbeitung eigener Werke bewegten, vermögen die erhebliche Differenz zu begründen, die nicht nur Hammerschmidts deutschsprachige Motetten von seinen Vertonungen lateinischer Texte scheidet.

Zugleich zeichnet sich ab, daß Hammerschmidts Kompositionen dann gelungen wirken, wenn die Vorlage einen Gedanken enthält, der, gegebenenfalls in unterschiedlichen Nuancen, wiederkehrt und so auch musikalisch die Kondensierung eines mehrfach zu verwendenden Motivs ermöglicht; somit kann nicht nur ein Strukturmoment des Textes in der Musik aufgenommen, sondern zugleich eine formale Abrundung erzielt werden, die andernfalls nurmehr künstlich, etwa durch (ritornellartige oder responsoriale) Wiederholungen einzelner Teile erreichbar war. Dort aber, wo auf das musikalische Material von Chorälen zurückgegriffen wird, erscheint es besonders naheliegend, einem Haupttext, der seine Substanz aus dem Cantus firmus bezieht, ein frei gewähltes Motiv gegenüberzustellen, das durch seine vielfältigen Wiederholungen eine Geschlossenheit der Komposition bewirkt.

Dies kompositorische Prinzip verwendet Hammerschmidt vielleicht am glücklichsten in einer „Vater unser“-Vertonung seiner *Chor Music*, vermutlich kaum zufällig dem einzigen Stück der Sammlung, das Carl von Winterfeld für wert befand, in einem Beispielband wiederabzudrucken³⁰. Ehedem festzustellende Reflexe motettischer Kompositionstechniken des 16. Jahrhunderts fehlen hier gänzlich; vielmehr alternieren jeweils drei Stimmen in engem akkordischen Satz, melodisch rückgebunden an den Choral „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“, mit frei imitatorischen Einwüfen eines Duos in komplementärer Lage. Zu Beginn eines Abschnitts, in dem eine neue Bitte vorgetragen wird, hat gelegentlich eine fünffache Imitation des Dreiklangsmotivs mit der „Vater“-Anrede Platz; an seinem Ende können alle Stimmen zu nachdrücklichem Ruf in akkordischem Satz gebündelt werden (s. NB 5, S. 15).

Die Kehrseite dieses Verfahrens, eine textgebundene Komposition auch musikalisch formal befriedigend zu gestalten, aber ist der Verzicht auf eine intime Deutung des Einzelwortes, wie bereits Friedhelm Krummacher, der dieser Komposition eine eingehende Beschreibung widmete, konstatierte: „So bedingen sich die verschachtelte Textkombination und die satztechnische Vereinfachung in der konzerthaf kleingliedrigen Gesamtanlage dieser Stücke. [...] Diese Kompositionsweise enthält in der Reduktion der figürlichen Wortexplikation, in aller verflachenden Ausgleichung zugleich die Ansätze einer neuen Art des Komponierens“³¹.

³⁰ Wiederabgedruckt bei Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Tonkunst*, Bd. 2, Leipzig 1845, Reprint Hildesheim 1965, Nr. 115.

³¹ Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel 1978 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 22), S. 67

O Vater, o Vater, o Vater al-ler
 O Vater, o Vater, Vater al-ler
 O Va-ter aller From-men, ge-hei-li-get werde dein Nam',
 O Va-ter aller From-men, ge-hei-li-get werde dein Nam', o Va-ter al-ler
 O Va-ter aller From-men, ge-hei-li-get werde dein Nam'.
 6 5 4 # 6 5

From-men, ge-hei-li-get werde dein Nam', o Vater,
 From-men, ge-hei-li-get werde dein Nam', o Vater,
 ge-hei-li-get werde dein Nam', o Vater aller Frommen, ge-hei-liget werde
 From-men, o Vater, o Vater aller Frommen, ge-hei-liget werde
 O Vater, o Vater, o Va-ter, o Vater, o Vater, o Vater,
 4 # 6 6 # 6 b

Notenbeispiel 5: Hammerschmidt, *O Vater aller Frommen*, aus *Chor Music 1652*, Nr. XXVI

III.

„Weile dann zuspühren daß in dieser Arth meines fünfften Theiles, die vornehmsten Italienischen und Teutsche Componisten ihre Meisterstücke mit lieblichen Inventionen, Fugen und ContraFugen rühmlich erwiesen, und mir des hochberühmten Schützens Meinung in seiner Chor-Music an dem Leser wohlgefallen...“³²: Nachdrücklich betont Hammerschmidt im Vorwort seiner *Chor Music* seine Übereinstimmung mit Schütz in kompositionstechnischen Fragen, und nicht wenige Passagen seiner Bemerkungen scheinen unmittelbar von den ungleich detaillierteren Ausführungen, wie sie der Dresdner Hofkapellmeister 1648 zu Beginn seiner *Geistlichen Chormusik* formuliert hatte, übernommen zu sein. Zudem sind seine einleitenden Worte von einer schon in Schütz' Vorrede unverkennbaren Tendenz geprägt, das eigene Komponieren als einem traditionellen Regelwerk entsprechend auszuweisen, dessen Verbindlichkeit auch für die italienischen Komponisten außer Frage stehe. Beide — Hammerschmidt ebenso wie Schütz — erachteten es um die Mitte des 17. Jahrhunderts offensichtlich als notwendig, Werksammlungen vorzulegen, die bewußt konservative Züge tragen und im Œuvre eines jeden — insbesondere zum Zeitpunkt der Veröffentlichung — einen ungewöhnlichen Platz einnehmen: Mit den fast zeitgleich publizierten Sammelbänden der *Symphoniae sacrae II* und *III* hatte Schütz ähnlich deutlich wie Hammerschmidt mit seinen 1645 vorgelegten *Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele* dokumentiert, daß sie sich auch auf andere, modernere Satztechniken verstanden und keineswegs beabsichtigten, sich im weiteren lediglich auf ein konventionelles und relativ wenig flexibles kompositorisches Verfahren zu beschränken. Die Orientierung an einem engen Regelwerk des Kontrapunkts ist demnach eher regulative Idee als striktes Postulat, dem Hammerschmidt schon in seiner *Chor Music* nur bedingt folgte.

Daß Schütz diesem Werk des Zittauer Kantors einige empfehlende Zeilen voranstellte, dürfte jedoch weder mit seinen vielfältig belegten Charakterzügen von Generosität noch freundlicher Unterstützung eines Kollegen allein zu begründen sein, der sich vielleicht nur vordergründig oder aus Opportunismus den in der Vorrede der *Geistlichen Chormusik* dargelegten Prinzipien anschloß. Vielmehr gewinnt es den Anschein, als diene die emphatische Proklamation strenger Satztechnik dem Ziel, bestimmte Kompositionstechniken zu wahren, respektive erneut zu legitimieren. Was gefährdet, vielleicht gar grundsätzlich in Frage gestellt schien, war — insbesondere in Dresden — die Zukunft der „deutschen“ Musik schlechthin, da an der sächsischen Residenz zunehmend Musiker und Kapellmeister aus Italien engagiert wurden. Von Kurfürst Johann Georg II. schon lange vor dessen Thronbesteigung protegiert, begründeten sie in Dresden eine Tradition italienischer Oper, die Schütz' vielfältige Bemühungen um ein deutschsprachiges Musiktheater ablösten und rasch obsolet machten. Doch auch auf dem Gebiet der Kirchenmusik drohte die traditionsgebundene deutsche Musik verdrängt zu werden, die zu stärken sich Schütz allerdings vergeblich um eine Verpflichtung Christoph Bernhards bemühte, obgleich er dessen Honorar teilweise

³² Andreas Hammerschmidt, [Vorrede zur] *Chor Music*.

selbst hätte stellen wollen³³. Auch seine vehement artikulierte Empörung, wieder beim sonntäglichen Gottesdienst die musikalische Leitung zu übernehmen, zudem im Wechsel mit einem italienischen Kollegen, ist ein beredtes Zeugnis von der Krise, in die er die „deutsche“ Musik gleiten sah: Mit der Preisgabe deren Primats stand jedoch auch seine eigene, bislang unangefochtene Spitzenstellung zur Disposition, zugleich ein Teil seines Lebenswerkes³⁴. In diesem Kontext erscheint es dann kaum zufällig, daß Schütz die *Geistliche Chormusik* dem Rat der Stadt Leipzig sowie dem Thomanerchor widmete, konnte er doch annehmen, daß man dort stärker als am Dresdner Hof sein Anliegen einer eigenständigen deutschen Kirchenmusik teilen würde. Vermutlich mit derselben Intention ließ auch Hammerschmidt, dessen Werke bis dahin stets in Freiberg und Dresden verlegt worden waren, seine *Chor Music* in Leipzig publizieren.

So stellen Schütz' *Geistliche Chormusik* mit ihrer Vorrede und im Anschluß daran Hammerschmidts *Chor Music* samt den Begleitschriften den Versuch dar, Möglichkeiten der Vertonung deutscher liturgischer Texte zu definieren. Der Rekurs auf die tradierten satztechnischen Grundlagen wurde einerseits notwendig, um auch für die protestantische Kirchenmusik ein Maß von Qualität zu garantieren, das für die katholischen Komponisten die Orientierung an Werken Palestrinas verbürgte. Andererseits hätte der Verzicht auf die gesicherte Basis eines überkommenen Regelwerks und eine simple Adaption neuerer italienischer Techniken einer eigenständigen deutschsprachigen Kirchenmusik gänzlich jene Daseinsberechtigung entzogen, die Schütz mit seinen Kompositionen ebenso wie mit Zuschriften zu Werken gleichgesinnter Kollegen zu wahren suchte.

³³ Brief Schütz' an Christian Reichbrodt vom 19. August 1651, in: Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 227

³⁴ Brief Schütz' an Jacob Weller vom 21. August 1653, in: Müller, *Schütz. Briefe/Schriften*, S. 239.

Köthen oder Leipzig? Zur Datierung der nur in Leipziger Quellen erhaltenen Orchesterwerke Johann Sebastian Bachs¹

von Martin Geck, Witten

Generationenlang ist die Forschung davon ausgegangen, daß Bach seine bedeutenden Orchesterwerke im wesentlichen in derjenigen Schaffensperiode komponiert habe, die ihm von Berufs wegen unmittelbaren Anlaß dazu bot: in der Köthener Kapellmeisterzeit. Auf solchem common sense hat noch Heinrich Bessler gegründet, als er im Jahre 1955 eine detaillierte Binnen-Chronologie des Köthener Instrumentalschaffens vorlegte². Dies geschah überwiegend ohne Berücksichtigung des Quellenbefundes,

¹ Dieser Beitrag steht im Zusammenhang mit einer Einführung in Bachs Orchesterwerke, die ich für ein demnächst erscheinendes, u.a. von Yoshitake Kobayashi herausgegebenes japanisches Bach-Lexikon geschrieben habe. — Alfred Dürr danke ich für freundlichen Gedankenaustausch.

² Zur *Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs*, in: *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage*, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig 1955, S. 115ff.

d.h. vor allem auf stilkritischem Wege und unter der stillschweigenden Voraussetzung, daß der Zeitrahmen ‚Köthen‘ prinzipiell nicht zur Disposition stünde, lediglich im Blick auf die Endfassung der *Orchesterouvertüre in D-dur* BWV 1069 nach Leipzig hin offen sei.

In der Folgezeit hat sich diese geschlossene Vorstellung vom Köthener Kapellmeister als Komponisten seiner Orchesterwerke als nicht haltbar erwiesen, und zwar zunächst hinsichtlich der Entstehung der *Brandenburgischen Konzerte*. Ulrich Siegele hat 1957 angedeutet, daß eine frühe Fassung des 3. *Brandenburgischen Konzerts* möglicherweise vor 1714, jedenfalls in Weimar entstanden sein könnte³. Johannes Krey hat 1961 eine Frühfassung des 1. *Brandenburgischen Konzerts* in das Jahr 1716 verlegt⁴. Der Autor selbst hat 1970 die *Brandenburgischen Konzerte* nach „Altersschichten“ untersucht und in diesem Zusammenhang Frühfassungen des ersten, dritten und sechsten Konzerts hypothetisch in die Zeit um 1713 verlegt — also vor Bachs ausdrückliche Beschäftigung mit Vivaldi⁵.

Später wurde der Köthener Rahmen auch nach Leipzig hin gesprengt. 1975 ist von Rudolf Eller nachdrücklich dargelegt worden, daß man die kompositorische Tätigkeit des Leipziger Bach nicht an der Elle seiner Kantoratspflichten messen dürfe, vielmehr ernsthaft den Spuren nachgehen müsse, die auf Bachs Aktivitäten außerhalb seiner Dienstverpflichtungen hinweisen⁶. Christoph Wolff hat 1978 seiner Einschätzung Ausdruck gegeben, daß sich „der scheinbare Kontrast Köthener Kapellmeister / Leipziger Kantor“ zunehmend „verflüchtigt“⁷. In der Folgezeit hat man sich zunehmend der Tatsache ‚entsonnen‘, daß außer den *Brandenburgischen Konzerten* keines der bedeutenden Orchesterwerke Bachs in Quellen Köthener Herkunft vorliegt, die Werküberlieferung vielmehr erst in Leipzig einsetzt. Vor allem durch Hans-Joachim Schulze ist dieser Sachverhalt quellenkritisch aufgearbeitet und 1981 zusammenfassend gewürdigt worden⁸.

³ Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhäusen-Stuttgart 1975, S. 153. — Der Hinweis wurde aufgegriffen von Arthur Mendel in: *NBA* I, Bd. 14, *Kritischer Bericht*, Kassel 1963, S. 106f.

⁴ Johannes Krey, *Zur Entstehungsgeschichte des ersten Brandenburgischen Konzerts*, in: *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*, Leipzig 1961, S. 337ff.

⁵ Martin Geck, *Gattungstraditionen und Altersschichten in den Brandenburgischen Konzerten*, in: *Mf* 23 (1970), S. 139ff. — Meine Datierungen, die ich nicht in allen Details der Begründung, wohl aber im Sinne einer Gesamthypothese über die spezifischen Potenzen Bachs vor 1714 aufrecht erhalte, sind, wenn ich richtig sehe, überwiegend mit distanzierter Zustimmung aufgegriffen worden. Stärkster Kritiker war Rudolf Eller, welcher meint, um 1713 habe Bach noch nicht die notwendige Kompetenz gehabt, um Werke auf dem Niveau der älteren der *Brandenburgischen Konzerte* zu schreiben. Vgl. *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Peter Ahnsehl u. a., Leipzig 1981; darin: Hans-Joachim Schulze, *Johann Sebastian Bachs Konzerte — Fragen der Überlieferung und Chronologie* (dort u. a. S. 16 und Diskussionsbeitrag S. 21, sowie Diskussionsbeitrag Eller S. 19). — Gegen eine allzu frühe Datierung speziell des 3. *Brandenburgischen Konzerts* wandte sich mit Entschiedenheit auch Werner Breig, *Zur Chronologie von J. S. Bachs Konzertschaffen*, in: *AfMw* 40 (1983), S. 97ff. — Was das von mir angeführte philologische Indiz der altertümlichen Akzidentenschreibung angeht, so ist dieses zeitweilig mit einem Fragezeichen versehen, neuerdings aber durch Y Kobayashi wieder bestätigt worden: Yoshitake Kobayashi, *Some methodological reflections on the dating of Johann Sebastian Bach's early works*, in: *Tradition and its future in music*, Report of SIMS 1990 Osaka, hrsg. von Y Tokumaru u. a., Osaka 1991, S. 110.

⁶ Rudolf Eller, *Gedanken über Bachs Leipziger Schaffensjahre*, in: *Festschrift Werner Neumann (= Bach-Studien 5)*, hrsg. von Rudolf Eller und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1975, S. 7ff.

⁷ Christoph Wolff, *Probleme und Neuansätze der Bach-Biographik*, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Leipzig 1981, S. 26.

⁸ Vgl. den in Anm. 5 genannten Aufsatz Schulzes.

Mit Entschiedenheit hat neuerdings vor allem Christoph Wolff auf die Karte ‚Leipzig‘ gesetzt. Die Quintessenz seines 1985 für *Early Music* geschriebenen Beitrags über Bachs Leipziger Kammermusik lautet zwar nicht *expressis verbis*, jedoch tendenziell: Was von der Quelle her nicht direkt in die Köthener Zeit weist, ist vorrangig Bachs Tätigkeit für das Collegium musicum, d. h. den Jahren zwischen 1729 und 1741, zuzuordnen — es sei auf quellen- oder stilkritischem Wege⁹. Dieselbe Spur verfolgt Wolff in der gerade erschienenen deutschen Neubearbeitung der *Bach-Artikel* aus *The New Grove*¹⁰, deren Erscheinen der eigentliche Anlaß zu meinem Beitrag ist: Wolffs neueste Chronologie der nur in Leipziger Quellen überlieferten Orchesterwerke wirft so viele Fragen auf, daß mir eine Stellungnahme notwendig erscheint. Da ich eine Debatte über Grundsatzfragen anregen, nicht aber über Details streiten möchte, konzentriere ich mich bei der Skizzierung einer Gegenposition auf sechs exponierte Orchesterwerke, anhand derer sich der Sachverhalt auch Nichtspezialisten gut verdeutlichen läßt.

Für diesen Sektor diskutiere ich am folgenden die Datierungen, die Wolff in seinem dem Bach-Artikel von 1993 beigegebenen *Werkverzeichnis* (S. 251 u. S. 253) bzw. im Haupttext (S. 181) vorschlägt, Werk für Werk:

- *Violinkonzert a-moll* BWV 1041: um 1730
- *Violinkonzert E-dur* BWV 1042: vor 1730
- *Ouvertüre C-dur* BWV 1066: vor 1725 (im Haupttext: um 1725)
- *Ouvertüre h-moll* BWV 1067: 1738/39 (im Haupttext: um 1739)
- *Ouvertüre D-dur* BWV 1068: um 1731 (im Haupttext: um 1730)
- *Ouvertüre D-dur* BWV 1069: 1729—41 (Im Haupttext: nach 1730)

Violinkonzert a-moll BWV 1041

Bereits dieses erste Beispiel zeigt eine Symptomatik, die für den gesamten hier zur Diskussion stehenden Quellenbefund charakteristisch ist. Der originale Stimmensatz (St 145), von Bach und seinem Schreiberkreis stammend, läßt sich zwar eindeutig „um 1730“ datieren und insofern mit Bachs Tätigkeit für das Collegium musicum gut in Verbindung bringen. Indessen zeigt die von einem Anonymus angefertigte Stimme der 2. Violine typische, von Bach dann korrigierte Kopierfehler, die darauf hinweisen, daß zumindest Teile der Vorlage in *g-moll* standen¹¹. Somit kann lediglich die *b e - k a n n t e* Fassung auf etwa 1730 datiert werden. Was davor liegt, wissen wir bisher nicht.

⁹ Christoph Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, in: *Early Music* 13 (1985), S. 165ff.

¹⁰ Chr. Wolff, E. Eugene Helm, Ernst Warburton u. a., *Die Bach-Familie*. Aus dem Englischen von Christoph Wolff und Bettina Obrecht (= *The New Grove. Die großen Komponisten*), Stuttgart und Weimar 1993.

¹¹ *NBA VII*, Bd. 3, *Kritischer Bericht* von Dietrich Kilian, abgeschlossen von Georg von Dadelsen, Kassel 1989, S. 17.

Violinkonzert E-dur BWV 1042

Partitur (P 252) und Stimmen (St 146), welche die maßgebliche Quelle darstellen, sind von dem augenscheinlich für Carl Philipp Emanuel Bach arbeitenden Kopisten Hering durch den in den Stimmen befindlichen Eintrag „1760“ genau datiert. Angesichts dieser Quellenlage besteht kein Anlaß, für die Entstehung des Werks das Datum „vor 1730“ anzugeben. Dieses Datum muß Wolff auf rein stilkritischem Wege gewonnen haben: Das *E-dur-Konzert* wirkt weniger reif als das in *a-moll* und kann deshalb kaum später als dieses entstanden sein. Da Wolff jedoch beide Konzerte als „im Zusammenhang mit Bachs Collegium musicum stehend“ (S. 181) qualifizieren will, kommt er zu dieser schwer nachvollziehbaren Datierung. Noch 1985 hatte er in *Early Music* das *E-dur-Konzert* als das ältere bezeichnet und (S. 170) immerhin die Möglichkeit eingeräumt, daß es — gemeinsam mit anderen Werken, die nur in posthumer Handschriften aus dem Umkreis Bachs erhalten sind — „at Cöthen or earlier“ komponiert worden sein könnte. Nach meiner Auffassung sagt die Quellenlage nichts über Entstehung und Verwendung des Konzerts aus; eine Leipziger Entstehungszeit liegt nicht einmal nahe.

Innerhalb einer Reihe von sieben Transkriptionen bereits vorliegender Konzerte, zu der u. a. das 4. *Brandenburgische Konzert* gehört, hat Bach die beiden *Violinkonzerte* in *E-Dur* und *a-moll* um 1740 zu Klavierkonzerten (BWV 1054 und 1058) umgearbeitet — möglicherweise um sie innerhalb seines Collegium musicum selbst aufzuführen. Wären die originalen Fassungen für Solovioline, wie es Wolff annimmt bzw. nahelegt, erst um 1730 entstanden, so läge nicht mehr als ein Jahrzehnt zwischen Komposition und Bearbeitung. Bevor man eine solche kurze Zeitspanne als plausibel akzeptierte, wüßte man gern den Grund dafür, daß Bach in diesen beiden Fällen nicht *ältere*, also etwa aus dem Weimarer oder Köthener Fundus stammende Konzerte für die speziellen Zwecke des Collegium musicum neu bearbeitet hätte, sondern neuere, die dann ja bereits im Original für dieses Collegium entstanden sein müßten. Werner Breig stellte sich in einer 1979 erschienenen Arbeit über Bachs Beitrag zur Entstehung des Klavierkonzerts immerhin die Frage, ob die Komposition von Konzerten für Melodieinstrumente eine „Aufgabenstellung“ darstelle, „der Bach in der Zeit seiner Collegium-musicum-Praxis [tendenziell] ferngerückt“ sei¹².

Ouvertüre C-dur BWV 1066

Nach Meinung Wolffs, „entstand [sie] als früheste bereits um 1725“. Die Originalstimmen (St 152) verweisen in der Tat eindeutig in diese Zeit, doch das besagt nichts über die Entstehung des Werks, zumal Bach 1725 noch kein Collegium musicum leitete, vielmehr vor allem mit der Komposition von Kantaten, Motetten und Passionen be-

¹² Werner Breig, *Johann Sebastian Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts*, in: *AfMw* 36 (1979), S. 44. Auf die vor allem von Breig und Wilfried Fischer erforschte Geschichte der nur als Klavierkonzerte erhaltenen, ursprünglich für ein oder mehrere Melodieinstrumente komponierten Konzerte gehe ich hier nicht ein.

schäftigt war. Unter stilkritischem Aspekt paßt das Werk, sofern man überhaupt eine Datierung wagen will, kaum schlechter im Sinne Besslers und Grüss' in „die frühe Köthener Zeit“¹³ als in die Leipziger.

Ouvertüre h-moll BWV 1067

Die Originalstimmen (St 154) lassen sich zuverlässig in die Jahre 1738/39 datieren. Damit ist für Wolff auch das Entstehungsdatum gegeben: Er bezeichnet die *Ouvertüre* wegen ihrer „hybriden Mischung von Concertoelementen und Suitenform sowie der extrem virtuosen Verwendung der Traversflöte“ als das „wohl späteste Orchesterwerk Bachs überhaupt“ (S. 181). Nach meiner Auffassung wissen wir bisher von Bachs Leben und Schaffen nicht genug, um Wolffs Datierung einfach übernehmen zu können. Auch erscheint mir die Mischung von Konzert und Suite in der Zeit nicht singulär zu sein: Horst Büttner hat diesem Thema seine — in den Ergebnissen veraltete, doch von der Problemstellung her interessante — Dissertation über *Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* gewidmet¹⁴. Indessen schafft Wolffs Charakterisierung der *h-moll-Ouvertüre* immerhin eine Basis, um über eine späte Entstehungszeit des Werks zu diskutieren. Das aber erscheint auch aus grundsätzlichen Überlegungen notwendig: Die Orchestersuite mit ihrem bunten Divertissement — ich spreche von ihr, nicht von der Klaviersuite — ist ihrer Herkunft nach eine Repräsentations- und Gebrauchsgattung, die es besonders schwer macht, Prinzipien autonomen Komponierens im Sinne stringenter motivisch-thematischer Arbeit zu verfolgen, wie sie Bach im Laufe seines Schaffens immer wichtiger werden. Verallgemeinert man Werner Breigs Einschätzung, „daß Bach [in puncto Konzertschaffen] eine einmal gefundene Lösung nicht wieder aufgegeben hat“¹⁵, auch nur gelinde, so muß man fragen, was Bach zu einer Zeit, in welcher er zu seinem Spätwerk ansetzt, an dieser Gattung noch gereizt haben könnte. Vielleicht war es die genannte kompositorische Idee — doch hätte er sie nicht bereits in Köthen oder in der frühen Leipziger Zeit verwirklichen können?

Wenn man eine Entstehungszeit „um 1739“ in Erwägung zieht, was ich in diesem speziellen Fall für nicht abwegig halte, sollte man auf den biographischen Kontext eingehen, der in meinen Augen für eine späte Entstehung — zumindest der vorliegenden Fassung — sprechen könnte. Wie einige der Sonaten der Reihe BWV 1030 bis 1039 belegen¹⁶, hat sich Bach um diese Zeit intensiv mit Werken für Flöte beschäftigt. Peter Schleuning bringt dies, sicher nicht ohne Berechtigung, mit Carl Philipp Emanuel Bachs Berufung an den Hof des Kronprinzen und späteren preußischen Königs Friedrich II. im Jahre 1738 in Zusammenhang¹⁷. Er weist ferner darauf hin, daß auch

¹³ NBA VII, Bd. 1, *Kritischer Bericht* von Heinrich Bessler unter Mitarbeit von Hans Grüss, Kassel 1967, S. 13.

¹⁴ Horst Büttner, *Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns* (= Veröffentlichungen der Niedersächsischen Musikgesellschaft 1), Wolfenbüttel 1935.

¹⁵ Diskussionsbeitrag in: *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, S. 19.

¹⁶ Ich nenne diese Sonaten hier pauschal, weil ich sonst die Überlieferung jeder einzelnen Sonate diskutieren müßte.

¹⁷ Peter Schleuning, *Johann Sebastian Bachs »Kunst der Fuge«. Ideologien — Entstehung — Analyse*, München und Kassel 1993, S. 85ff.

Vater Johann Sebastian augenscheinlich an Kontakten zu dem neuen Stern am Fürstehimmel Europas gelegen war. Daß sich speziell die *h-moll-Ouvertüre* am Potsdamer Hof vortrefflich ausgemacht hätte, versteht sich von selbst.

Ouvertüre D-dur BWV 1068

Die Originalstimmen (St 153) verweisen deutlich in die Zeit um 1730. Ob es sich um eine Wiederaufnahme oder Neukomposition für das Collegium musicum gehandelt hat, ist besser zu beurteilen, wenn *BWV 1069* in die Diskussion einbezogen wird. Wie auch im Fall von *BWV 1069* wäre übrigens einmal grundsätzlich zu klären, in welchem Umfang Bach in seinem Collegium musicum im Zimmermannschen Kaffeehaus überhaupt Trompeten und Pauken eingesetzt hat.

Ouvertüre D-dur BWV 1069

Die wichtigste Quelle ist ein Stimmensatz (St 160), der erst nach Bachs Tod — um 1755 — von Christian Friedrich Penzel nach Beständen der Thomasschule angefertigt wurde. Wolffs Datierung der Komposition auf „1729—41“ ist — ebenso wie die im Haupttext vorgeschlagene: „nach 1730“ — quellenkritisch ohne jede Stütze, angesichts der Differenziertheit seiner diesbezüglichen Angaben auch nicht als Druckfehler, vielmehr nur damit zu erklären, daß er das Werk *unbedingt* mit Bachs Tätigkeit für das Collegium musicum in Verbindung bringen will, die er in diesen Zeitraum verlegt. Doch immer da, wo wir Zusammenhänge allzu engagiert konstruieren wollen, unterlaufen uns leicht gedankliche Fehlschaltungen — wie Wolff in diesem Fall: Er selbst nennt (S. 181) den Kopfsatz der *Ouvertüre* als Beispiel für „die Übertragungen von reinen Instrumentalwerken in den Vokalbereich“ und verweist ausdrücklich darauf, daß dieser Satz in die *Kantate* BWV 110, „Unser Mund sei voll Lachens“, eingegangen ist; diese *Kantate* datiert er, wie es dem — wohl endgültigen — Forschungsstand entspricht, auf den 25. Dezember 1725. Angesichts dieses Sachverhalts ist es jedoch unmöglich, die Entstehung der *Ouvertüre* später als 1725 anzusetzen.

Demgemäß hatte Wolff in *Early Music* das Entstehungsdatum noch mit „c1725, 1729—41“ angegeben. Doch selbst die erstere Datierung ist nicht aussagekräftig. Besseler und Grüss veranlaßt der Quellenbefund zu der — in meinen Augen nicht unberechtigten — Annahme, es müsse eine Frühfassung des Werks ohne Trompeten und Pauken existiert haben¹⁸.

An dieser Stelle sei auf eine *allgemeine* Erfahrung im Umgang mit der Musik Bachs hingewiesen, welche besagt, daß fast jedes seiner Werke eine lange Geschichte hat, von der wir nur Ausschnitte kennen. Ob bestimmte Ausschnitte den Anfang

¹⁸ Wie Anm. 13, S. 90.

darstellen, ist bis zum Erweis des Gegenteils jeweils tunlichst zu bezweifeln¹⁹. Alle in auf den Quellenbefund läßt sich eine Datierung ohnehin niemals stützen; anderenfalls müßten wir — um ein beliebiges Beispiel zu nennen — die Entstehung der *Kantate* BWV 4, „Christ lag in Todesbängen“, nicht in Bachs Frühzeit, sondern nach Leipzig verlegen²⁰. Solch einseitige Zugangsweisen überwunden zu haben, ist ein Fortschritt der neueren Bachforschung, welcher nicht aufgegeben werden darf.

*

Ich ziehe ein Fazit: Vorerst sticht die Karte ‚Collegium musicum‘ nicht mehr als die Karte ‚Köthen‘. Ehe wir nichts genaueres über die Leipziger Aktivitäten Bachs wissen, ist es nicht sinnvoll, dem Köthener Bach die meiste Orchestermusik ‚wegzunehmen‘, um sie stattdessen pauschal dem Bach des Leipziger Collegium musicum ‚zuzuweisen‘. Die Solokonzerte passen sehr wohl in den Umkreis der *Brandenburgischen Konzerte*, die Ouvertüren vortrefflich in ein höfisches Umfeld.

Ohne mich den Anregungen Wolffs verschließen zu wollen, kann ich die Konturen eines Leipziger Bach, der in größerem Maß Ouvertüren und Konzerte neu komponiert hätte, noch nicht erkennen; statt dessen sehe ich drei charakteristische Tendenzen. Zum einen setzt Bach in seiner frühen Leipziger Zeit alles daran, Ouvertüren- und Konzertsätze in seine Kirchenkantaten zu integrieren. Der Vorgang als solcher ist bekannt; jedoch hat man vielleicht noch nicht genügend gewürdigt, was er für Bachs Schaffenssystematik bedeutet und vor welchem soziologischen Hintergrund er zu verstehen ist. Zum anderen bleibt Bach über Köthen hinaus der Sonate für ein oder mehrere Melodieinstrumente und (obligates) Cembalo treu; ich bin in meinem Beitrag auf diesen von der Überlieferung her überaus komplizierten Sachverhalt nicht eingegangen, weil ich mir seine philologische Durchdringung auf engem Raum nicht zutraue²¹. Zum dritten zeigt sich beim Umgang mit der Konzert- und selbst Ouvertürenform eine Konzentration auf Tasteninstrumente: Das beweisen nicht nur die vermutlich für das Collegium musicum angefertigten Bearbeitungen älterer Solokonzerte, sondern auch die konzertanten Orgelpartien in den Kantaten des 3. Jahrgangs sowie die einzelnen Teile der *Clavier-Übung* mit ihren Konzerten, Ouvertüren und Suitensätzen für Klavier oder — im Falle des *Präludiums* BWV 552 — für Orgel allein.

Diesen drei Tendenzen wohnt etwas Gemeinsames inne: die Transformation des am Weimarer und Köthener Hof entwickelten Konzert- und Suitengedankens in Bereiche traditionell bürgerlicher Musikpflege einerseits und in einen zunehmend autonomen, gattungsübergreifenden Stilwillen andererseits. Ob dazu Neukom-

¹⁹ In diesem Sinne spricht übrigens auch Wolff (S. 181) von „verlorenen Kompositionen, die vermutlich der Köthener Zeit angehören“, nämlich „Leipziger Werken, die deutliche Bearbeitungsspuren zeigen“, zum Beispiel *BWV 1052, 1053, 1060* und *1064*. Auf die hier behandelten „Original“-Werke will er entsprechende Vermutungen jedoch augenscheinlich nicht ausdehnen.

²⁰ Übrigens ist es höchst sinnvoll, daß Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff diesem Werk in ihrem *Bach Compendium, Vokalwerke 1*, Leipzig 1985, S. 237ff., eine a- und eine b-Nummer gegeben haben: Das erinnert uns — pars pro toto — immer daran, daß wir keineswegs wissen, wie stark Bach in Leipzig an der Frühfassung geändert hat und ob wir diese in der erhaltenen b-Fassung noch leidlich authentisch vorfinden.

²¹ Dankbar genannt seien diesbezügliche Arbeiten zu Bachs Köthener / Leipziger Kammermusik u. a. von Ulrich Siegele, Hans-Joachim Schulze, Hans Eppstein und Robert L. Marshall.

positionen von Konzerten und vor allem Ouvertüren passen, sei dahingestellt, muß jedenfalls von Fall zu Fall im einzelnen untersucht werden — und dies innerhalb des Gesamtzusammenhanges von Überlieferung, Verwendungsmöglichkeit und stilistischer Besonderheit sowie im Kontext des sich wandelnden Selbstverständnisses Bachs als Komponisten.

Annäherung und Widerspruch. Grieg-Rezeption im Schaffen Karg-Elerts

von Thomas Schinköth, Leipzig

Vorbemerkung

Das 1843 gegründete Leipziger Konservatorium erlangte im 19. Jahrhundert internationale Bedeutung. Schon kurze Zeit nach seiner Eröffnung galt es für künftige Musiker vieler Länder als Anziehungspunkt. Unter den ausländischen Studenten bildeten die Norweger bis 1883 mit 113 Immatrikulierten eine gewichtige Gruppe¹. Im Zusammenhang mit Grieg ist in der musikhistorischen Literatur auf Bedeutung und Folgen der „Leipziger Schule“, deren Klassen sich alsbald zu Zentren sorgfältig behüteter Traditionen festigten, für die norwegische Kunstentwicklung hingewiesen worden². Dagegen scheint nahezu unbeachtet, daß zum Teil intensive und fruchtbare Impulse im ersten Drittel unseres Jahrhunderts in umgekehrter Richtung wirkten, also von Skandinavien auf Leipzig, von Edvard Grieg, Johan Svendsen und Christian Sinding — mit unterschiedlichem Gewicht — auf Walter Niemann (1876—1951), Sigfrid Karg-Elert (1877—1933) und, bedingt, Wilhelm Weismann (1900—1980). Neben einer allgemeinen Empfänglichkeit der Leipziger für die skandinavische Ausdruckskunst sind deutliche Unterschiede hinsichtlich Tendenz und Wirkung der Rezeption zu bemerken. Während Niemann als Komponist nordische Bezüge vor allem durch Satzüberschriften, Titel und programmatische Vorwürfe suggerierte und dabei über vage Äußerlichkeiten kaum hinausgelangte (wesentlich dagegen sind Niemanns historische Erörterungen), waren für Karg-Elerts kompositorische Entwicklung norwegische Handschriften, namentlich Werkkriterien Griegs, neben einer Fülle anderer Einflüsse, von stilprägender Relevanz.

Karg-Elert besaß, in jungen Jahren mehr spontan und widersprüchlich als im letzten Lebensjahrzehnt, die Neigung, Ausdrucksmittel verschiedener Komponisten anzunehmen. Absicht der Näherung war es, mittels analytischer Brille über ‚Vorbilder‘

¹ 1883 wurde in Oslo durch Ludvig Mathias Lindeman und dessen Sohn Peter Lindeman das erste Konservatorium eingerichtet. Damit nahm der Zustrom norwegischer Studenten in Leipzig ab.

² Vgl. Joachim Reisaus, *Grieg und das Leipziger Konservatorium. Untersuchungen zur Persönlichkeit des norwegischen Komponisten Edvard Grieg unter besonderer Berücksichtigung seiner Leipziger Studienjahre*, Diss. Leipzig 1988.

musikalische Zeit-Raum-Dimensionen zu bewältigen. Aus vielerlei stilistischen Mitteln der älteren und jüngeren europäischen Musik fügte sich ein ‚vermischter Geschmack‘, der konträre Züge annehmen konnte. Bei Griegs Klavierwerken, vor allem den *Lyrischen Stücken*, beobachtete Karg-Elert, quasi als komponierender Essayist, Kriterien der Formbeherrschung, des äußerst sparsamen Umgangs mit motivischen Impulsen. Am überzeugendsten gelangen in dieser Hinsicht einsätzigte Arbeiten für Tasteninstrumente: sowohl bei Karg-Elert als auch bei Grieg. Deutliche Affinität zu Ausdruckshaltungen, die gemeinhin mit „impressionistisch“ bezeichnet werden, rückte Karg-Elert ab von der für Leipzig schwerwiegenden Reger-Nachfolge³. Er wurde sogar zum Außenseiter der behüteten städtischen Kompositionstradition, indem er sich, besonders mit der Absicht klangfarblicher und harmonischer Sensibilisierung und Eigenwilligkeit, von César Franck, Felix Alexandre Guilman und Alexander Skrjabin inspirieren ließ, das in Frankreich zu Ansehen gelangte Kunstharmonium als Soloinstrument wählte oder sich für Schönberg interessierte.

Bis 1920 entstandene Werke bereiteten hinsichtlich ihrer stilistischen Einordnung erhebliche Schwierigkeiten. Es ist wesentlich einfacher, kompositorische ‚Ahnen‘ zu benennen, die (von Stück zu Stück häufig mit unterschiedlicher Akzentuierung) Pate gestanden haben. Erst im letzten Lebensjahrzehnt gelangte Karg-Elert zu stilistischer Abgeklärtheit: Diese läßt fast den Eindruck eines (vorbildlosen) eigenen Stils aufkommen.

Grieg und Karg-Elert: Biographische Spurensuche

Daß Karg-Elert zeitlebens eine zwar schwankende, jedoch niemals versiegende Verbundenheit zur Person und zur Kunst Griegs empfunden hat, ist nicht zuletzt auf verwandte psychische und physische Veranlagungen zurückzuführen. Wenn Karg-Elert 1903 Griegs „höchst merkwürdiges Doppelwesen“ beschrieb⁴, so bemerkte er ein Phänomen, das ihn selbst immer wieder in Spannungen versetzte und zu tiefen inneren Widersprüchen führte. „Täglich erlebte ich an mir den Kampf meiner Doppelnatur, dem Erbteil meiner ausgesprochen polar gerichteten Eltern; sei es in religiösen, politischen oder künstlerischen Angelegenheiten“⁵.

Wie bei Grieg führte eine ungewöhnlich früh ausgeprägte Sensibilität schon in Kinderjahren zu erheblichen Konflikten mit der Lebenswelt. Als Schüler galt er als die „stete Not“ seiner Lehrer, als zwar „begabter, aber fauler und ständig unaufmerksam“, gar als „einer der schwer zu erziehendsten Schüler“⁶. Mehrmals war ihm die Suspendierung vom Unterricht wegen „ungebührlichen“ Verhaltens angedroht worden. Im Alter von 15 oder 16 brach er freiwillig die Schule ab, da er die Forderungen (oder war es Zucht?) nicht mehr ertragen konnte. (Ähnliche Eindrücke werden in Griegs Lebenserinnerungen geschildert⁷.)

³ Vgl. Günter Hartmann, *Die Orgelwerke von Sigfrid Karg-Elert (1877–1933)*, Bd. 2, Bonn 1985, S. 660 und 662.

⁴ Sigfrid Karg-Elert, *Edvard Grieg. Biographisch-kritische Skizze*, in: *Die Musik-Woche* 1903, S. 226ff.

⁵ Paul Schenk, *Sigfrid Karg-Elert. Eine monographische Skizze mit vollständigem Werkverzeichnis*, Leipzig [o. J.], S. 6.

⁶ Hartmann, Bd. 1, S. 44.

⁷ Vgl. Reisaus.

Die Folgen der Geschehnisse und Empfindungen in den jungen Jahren, zu denen auch die ständige Rastlosigkeit im Elternhaus gehörte, waren zeitlebens akut: Zu einer ausgeglichenen, mit sich einigen Natur vermochte sich der Künstler nie zu entwickeln. Daraus resultierte, wie bei Grieg, die Neigung, mit biographischen Fakten spontan und willkürlich umzugehen, Akzente zu verschieben, Zusammenhänge und Details zu manipulieren. Klärende Dokumente, die die spärlichen und unzuverlässigen Aussagen revidieren oder wenigstens erhellen könnten, fehlen, sind verlorengegangen, nicht auffindbar oder schwer zugänglich⁸. Karg-Elert hat diese Situation selbst heraufbeschworen, beaufsichtigte er doch die Entstehung der meisten zu Lebzeiten gedruckten Arbeiten, wenn er sich nicht gar als — ungenannter — Mitautor an der eigenen Lebensbeschreibung beteiligt hatte⁹. Kaum ein Faktum kann ohne Kommentar, ohne Einschränkung wiedergegeben werden. So bedürfen auch jene Überlieferungen, die Karg-Elerts Beziehungen zu Grieg betreffen, wägender Distanz.

Bereits Zeitpunkt und Hintergründe der ersten Begegnung des Norwegers und des jungen Wahlleipzigers sind lediglich zu mutmaßen: Sie fand in der Messestadt offensichtlich noch vor der Jahrhundertwende, wahrscheinlich 1896¹⁰, statt, möglicherweise durch Vermittlung Carl Reineckes¹¹. Grieg soll sich Kompositionen des gerade Zwanzigjährigen angesehen und diese mehreren Musikverlagen angeboten haben. Es ist aber auch gut möglich, daß sich Karg-Elert bei der Korrespondenz mit Verlegern (unbefragt?) nur des Namens Griegs bedient hatte¹². Eine andere Überlieferung besagt, Grieg habe eine Reihe eigener Klavierwerke mit Karg-Elert studiert, angetan von dessen pianistischen Fähigkeiten: Genannt werden die *Ballade* op. 24 von 1875/76, das *Klavierkonzert a-moll* und die *Kammermusiken mit Klavier*¹³. Darüber hinaus soll Grieg dem jungen Künstler geraten haben, „sich ausschließlich der Komposition zu widmen“, also „Komposition als Hauptfach, das Klavier als Nebenfach zu betreiben“¹⁴.

In diesem Zusammenhang wird gern auf einen sich anbahnenden Bruch mit dem seinerzeit keineswegs unbekanntem Franz-Liszt-Schüler Alfred Reisenauer (1863—1907) hingewiesen, der Karg-Elert „einseitig auf pianistisches Studium“ weisen wollte¹⁵. Dem steht die Mitteilung gegenüber, daß Karg-Elert Reisenauer frühestens 1900 kennenlernte, als dieser ihn, nach öffentlichem Vorspiel des Griegschen *Klavierkonzertes* am Leipziger Konservatorium, in die neugegründete Meisterklasse in Magdeburg aufnahm¹⁶. Möglich wäre allerdings auch, daß die erwähnte, vermutlich durch Reinecke zustande gekommene Begegnung von Grieg und Karg-Elert nicht 1896, sondern erst zu einem späteren Zeitpunkt, um 1900/01 stattgefunden hatte. Ebenso wenig nachweisbar bleibt Griegs vermeintlicher Vorschlag, Karg-Elert solle seine Vor-

⁸ Eine kritische Auseinandersetzung mit den biographischen Fakten leistet Hartmann.

⁹ Kargs Mitwirkung ist vor allem bei folgenden Schriften erwiesen: Schenk, *Monographische Skizze*; Hans Avril, *Verzeichnis der Werke von Sigfrid Karg-Elert mit einer monographischen Skizze*, Berlin 1908.

¹⁰ 1896 weilte Grieg mehrere Male in Leipzig, wo er u. a. mit Johannes Brahms zusammentraf.

¹¹ Unter Carl Reineckes Leitung wurden mehrere Werke Griegs im Leipziger Gewandhaus aufgeführt.

¹² Vgl. Hartmann, S. 50ff. und Schenk, S. 12.

¹³ Schenk, S. 11

¹⁴ Ebda. und Hartmann, S. 48.

¹⁵ Schenk, S. 11

¹⁶ Vgl. Hartmann, S. 48 und dazugehörige Anmerkungen.

namen in „nordische Schreibweise“ verändern, um „semitischem Verdacht“ zu begegnen¹⁷. Gesichert ist lediglich, daß sich Karg-Elert ab 1901 Sigfrid (statt: Siegfried) schrieb.

Neben biographischen Aussagen setzen bestimmte Wertungen, die sich in Karg-Elerts Lebensbeschreibungen finden, kritischen Abstand voraus. Gern hat der Komponist einige seiner bis 1910 entstandenen Werke (darunter die *Sieben skandinavischen Weisen* op. 28 und die *Charakteristischen Stücke* op. 32) als „Grieg-Plagiate“ bezeichnet, die er sogar für nichtig erklären wollte. Er ging noch weiter: Über Paul Schenk ließ er 1927 mitteilen, er könne „heute Grieg seiner Primitivität wegen leider nicht mehr ausstehen“. Im gleichen Atemzug wurde die Aussage relativiert. Karg-Elert habe niemals vergessen, „wieviel er musikalisch oder persönlich diesem Meister [Grieg]“ verdanke, „der ihm das wahre Wesen der Komposition als »Ausdruck einer sich selbständig fühlenden Persönlichkeit« offenlegte und ein tiefgehendes Studium der bisher stark vernachlässigten Klassiker nahe legte“¹⁸.

Ein Bruch mit dem Norweger hat in Wirklichkeit nie stattgefunden. Karg-Elert hat von Grieg, seinen kompositorischen und wörtlichen Äußerungen, das Wesentliche und Entscheidende erfahren, das Größe und Bedeutung eines kreativen Künstlers ausmacht: Eigenwilligkeit, auch wenn diese über einen ‚vermischten Geschmack‘, über stilistische Mittel anderer Komponisten erworben wurde.

Exkurs: Leipziger Grieg-Rezeption

Daß sich Leipzig zwischen 1880 und 1930 zu einem führenden deutschen Zentrum der Grieg-Rezeption entwickeln konnte, ist wesentlich auf das Wirken des Musikverlegers Max Abraham (1831—1900) zurückzuführen¹⁹. Beginnend 1863 mit den *Vier Klavierstücken* op. 1, ließ er die wesentlichen Kompositionen des Norwegers bei C. F. Peters drucken. 1889 wurde ein Generalkontrakt abgeschlossen, der dem Peters-Verlag das Erstveröffentlichungs-Recht der Werke Griegs sicherte. Durch Abrahams Verbindungen, Vermittlungskünste und Überzeugungskraft kamen jedoch auch wichtige Aufführungen Griegscher Kompositionen zustande: in der Leipziger Alberthalle und im Gewandhaus (darunter 1887 und 1888 die Uraufführungen der *Klaviersonate* op. 45 und der ersten *Peer-Gynt-Suite* op. 46), aber auch in Konzertsälen vieler anderer europäischer Städte. Zu bedeutenden, in Leipzig wirkenden Künstlern unterhielt Grieg, von Abraham eingeführt, fruchtbare Kontakte (etwa zu Arthur Nikisch, Heinrich von Herzogenberg, Julius Klengel).

In Leipzig tätige Musikschriftsteller legten im erwähnten Zeitraum grundlegende Interpretationen und Entwicklungsbeschreibungen skandinavischer Tonkunst vor. Zu nennen sind vor allem die Schriften von Walter Niemann: *Die Musik Skandinaviens* (1906); *Grieg* (mit Gerhard Schjelderup, 1908); *Silbelius* (1917); *Die nordische Klavier-*

¹⁷ Ebd., S. 50 und 804. Vgl. dagegen Schenk, S. 11

¹⁸ Ebd., S. 12.

¹⁹ Vgl. Hella Brock, *Edvard Grieg*, Leipzig 1990, S. 340ff. und *Edvard Grieg. Briefe an die Verleger der Edition Peters 1866—1907*, hrsg. von Elsa von Zschinsky-Troxler, Leipzig 1932.

musik (1918)²⁰. Hermann Kretzschmar zeichnete als Herausgeber von Werken Griegs bei C. F. Peters verantwortlich; außerdem nahm er Kompositionen des Norwegers in seinen *Führer durch den Konzertsaal* auf²¹. Karg-Elert schrieb 1903 für die *Musik-Woche* biographische und analytische Skizzen über Grieg und Sinding²², die vor allem interessante Ansätze stilistischer Charakteristik bieten. Auch Weismanns Artikel über die Liedkunst Griegs, 1932 in der *Zeitschrift für Musik* gedruckt, bringt aufschlußreiche stilistische Analysen und emotionale Deutungen zur musikalischen Handschrift des Norwegers²³.

In den ersten drei Dezennien unseres Jahrhunderts entstanden in Leipzig verstärkt Kompositionen, deren Ausdrucksabsichten, bisweilen allerdings mit der Gefahr der Veräußerlichung, skandinavischem ‚Stimmungskreis‘ verpflichtet wurden. Die Vorstellungen von dem ungewöhnlich anziehenden Nordischen trafen sich im „Tief-Schwermütigen“, „Melancholischen“, „Mystisch-Träumerischen“²⁴. Werktitel, Satzüberschriften und programmatische Vorwürfe sollten jeden Zweifel an der imaginären Quelle zerstreuen. „Im düstren, schweren Ton einer nordischen Ballade“ stellte sich der Komponist Niemann den zweiten Satz seiner *Nordischen Sonate* op. 75 vor. Ähnliche Assoziationen wollte er mit der *Nordischen Heide* aus den *Balladen* op. 81 wecken, deren Klangfarbe „nordisch düster und schwer“ zu wirken habe. Dem Stück vorangestellt ist zudem eine „poetische Idee“: „Das düstere Grauen einer unheimlichen Mordstelle unterbricht die Erinnerung an altes frohes Jagdleben“²⁵. Karg-Elert überschrieb die achte seiner „leichten, instruktiven Charakterskizzen“ aus dem *Dekameron* op. 69 mit *Conte norvégien*²⁶. 1903 bereits hatte er als op. 32 eine Folge *Charakteristischer Stücke* mit den Teilen *Nachruf*, *Fabel*, *Finnmärkische Tanzweise*, *Nordlicht*, *Gnom*, *Schnitter*, *Epos* veröffentlicht und ein Jahr später als op. 28 die *Sieben skandinavischen Weisen*.

Grieg und Karg-Elert: Analytische Spurensuche

Halling

Die norwegischen Bauertänze waren zur Zeit Griegs „nicht bereits etwa zu bloßen Formtypen herabgesunken“, sondern sie lebten „noch in allen Tälern und entlegenen Sennhütten“. Zu ihnen wurde „wirklich getanzt, [. . .] mit Ausdauer und unter erschwerenden Umständen“²⁷. Der *Halling*, dessen Name von dem südnorwegischen

²⁰ Sämtlich bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

²¹ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, bes. Bd. 1, Leipzig 1919, S. 502ff. und Bd. 2/1, S. 443 sowie Fortsetzung durch Hans Mersmann, *Die Kammermusik*, Bd. 4, Leipzig 1930, S. 20ff.

²² Karg-Elert, *Edvard Grieg. Kritisch-biographische Skizze*, in: *Die Musik-Woche* 1903, S. 299f.; ders., *Christian Sinding. Biographie und Erläuterung seiner Werke*, ebda., S. 359ff.; ders., *Gottfried Grunewald. Eine kritische und biographische Skizze*, ebda., S. 306ff.

²³ Wilhelm Weismann, *Edvard Grieg als Liederkomponist*, in: *ZfM* 9 (1932), S. 765ff.

²⁴ Walter Niemann, *Die Musik Skandinaviens. Ein Führer durch die Volks- und Kunstmusik von Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland bis zur Gegenwart*, Leipzig 1906, S. 6f.

²⁵ Edition Peters No. 3752, 2. Umschlagseite.

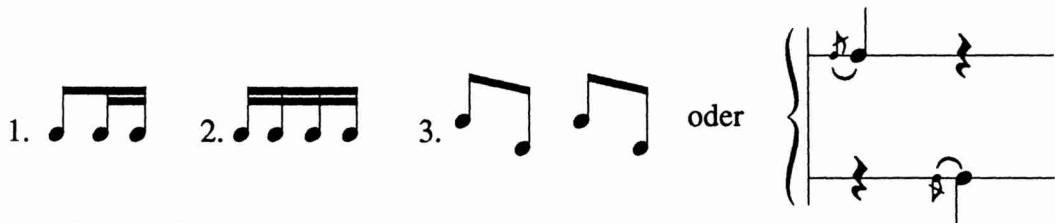
²⁶ *Dekameron. Eine Suite (a-moll) von zehn leichten, instruktiven Charakterskizzen für Klavier zu 2 Händen mit genauer Vortrags-, Fingersatz-, Pedal- und Metronom-Bezeichnung*, Gebrüder Hug & Co. Leipzig und Zürich [o. J.], S. 18f.

²⁷ Niemann, *Die Musik Skandinaviens*, S. 61.

Hallingdal herrührt, hatte wie der *Springtanz* elementare Bedeutung. Er galt als „Kraft- und Gewandtheitsprobe des Burschen“, der ein ebenso strenges wie kompliziertes Tanzreglement zu befolgen hatte. „Gemütlich im gehenden Schritt beginnt er, plötzlich schnellt er empor, dreht sich, mit einem Fuße an die Dachbalken stoßend, in gewaltigem Luftsprung herum und, in Position auf einem Beine herabfallend, kauert er sich, um sich selbst wirbelnd, auf einem Fuße, springt in die entgegengesetzte Zimmerecke und beginnt, wenn er noch Atem hat, von neuem“, schrieb Niemann 1906²⁸.

Grieg fand den *Halling*, als er ihn in drei Versionen in op. 38, 47 und 71 der *Lyrischen Stücke* aufnahm, noch in seiner bodenständigen Ausdruckskraft vor. Die melodischen und rhythmischen Impulse spiegeln unmanipuliert natürliche Vitalität. Der Komponist entlehnte sie, ohne zusammenhängend wörtlich zu zitieren, Ludvig Mathias Lindemans ab 1853 erschienener Sammlung älterer und neuerer, für Klavier bearbeiteter *Bergmelodien*²⁹.

Abgesehen von dem charakteristischen metrischen Zweimaß sind Griegs vermutlich zwischen 1880 und 1901 entstandenen *Halling*-Stücken bestimmte motivische Urzellen gemeinsam: 1. eine Sechzehntel-Achtel-Figur; 2. eine Sechzehntelgruppe; 3. eine zäsursetzende Achtel- bzw. Sechzehntelformulierung.



Notenbeispiel 1

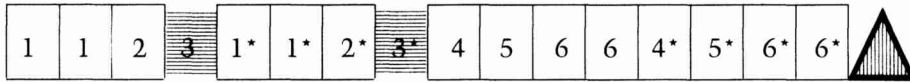
Die rhythmische und gestische Qualität dieser strukturellen Impulse bleibt weitgehend unverändert. Durch lineare oder imitatorisch versetzte Aufeinanderfolge der Urzellen, die hinsichtlich ihrer Tonhöhen-Strukturen (Intervallik, Bewegungsrichtung, Lage, Oktavbereich) sowie Artikulation und Dynamik gewandelt, nicht aber durch motivisch-thematische Arbeit entwickelt werden, entsteht motorischer Puls. Motivische Zäsuren gliedern diesen in strophenartige Klammern, bei op. 38 Nr. 4 von 16 + 12 + 4 Takten (Vgl. die Abbildung, S. 30.).

Während Grieg in der skizzierten frühesten der drei *Halling*-Versionen die motivischen Impulse, imitatorisch und gespiegelt, der linken und rechten Hand zugeordnet hat, erhält bei op. 47 Nr. 4 allein die Oberstimme eine melodisch-rhythmische Profilierung durch die obengenannten Urzellen.

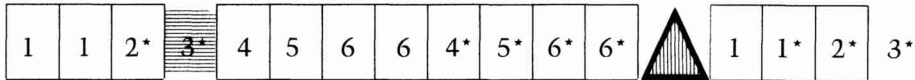
²⁸ Ebda., S. 61f.

²⁹ Ludvig Mathias Lindeman, *AEldre og nyere Norske Fjeldmelodier samlede og bearbejdede for Pianoforte*, 14 Hefte, Kristiana 1853ff. Eine ergänzende Reprint-Ausgabe erschien Oslo 1983.

Takt: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17/18



Takt: 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31/32 33 34 35 36



Unterschiedliche Ziffern markieren Motivbildung von unterschiedlichem Tonhöhen-Ausgangspunkt

* gibt Oktavierung (Veränderung des Oktavbereichs) an

Allegro marcato

Allegro

Notenbeispiel 2: Grieg, *Halling*, op. 38 Nr. 4; Grieg, *Halling*, op. 47 Nr. 4

(Aus EP 3100a. Abdruck mit Genehmigung von C. F. Peters, Frankfurt.)

Die fortlaufend sich abspulenden, verschieden zusammengesetzten und in einzelnen Gliedern transportierten Impulsketten werden an drei Stellen durchbrochen. Dadurch entstehen wiederum strophische Klammern, ohne daß aber motivisch-thematische

Arbeit stattfindet. Trotz dynamischer Reduktion nimmt die Bewegung gegen Ende an Intensität zu: Die motivischen Impuls-Kombinationen werden zu mehrtaktigen Sechzehntel-Folgen verdichtet, bis der motorische Sog nach kurzem Ritardando abbricht. Unterlegt ist die Oberstimme mit einem Bordunband, das durch regelmäßige, mit Hilfe von Vorschlägen verstärkte Neuansätze metrisch akzentuiert wird. Die Tonhöhe des Quintborduns bleibt während des gesamten Stückes konstant.

Der dritte *Halling*-Tanz aus den *Lyrischen Stücken*, op. 71 Nr. 5, erscheint zunächst als dramaturgisch komplizierteste Version: Er beginnt mit einem eintaktigen Vorhang und endet mit einem zweitaktigen Nachhang. Beide Floskeln sind durch Generalpause vom übrigen musikalischen Ablauf getrennt. Der eigentliche Hauptteil, der durch Wiederholung besonderes Gewicht erhält, wird außerdem von Rahmenabschnitten umgeben, deren Taktverhältnis dem ‚goldenen Schnitt‘ entspricht. Dennoch läßt sich das gesamte musikalische Geschehen, wie bei den vorangegangenen Versionen, auf die bekannten Urzellen zurückführen, die, einem Baukasten gleich, die Komposition speisen.

Der zweiten, transparentesten Variante (aus op. 47) verwandt ist die Aufspaltung in zwei Ebenen: in Bordunband (linke Hand) und Oberstimmen-Motivik (rechte Hand). Allerdings werden die Ostinati nicht mit unerbittlicher Konsequenz vom Anfang bis zum Ende geführt. Sie wandeln sich im Hauptteil, ohne ihre Intensität zu verlieren, in Intervallstruktur und Bewegungsrichtung, nehmen melodische Eigenschaften an, führen Impulse der Oberstimme fort. Punktierte Rhythmik schafft Konturen, die zugleich eine strukturelle Urzelle begründen, die in den ersten beiden *Halling*-Versionen noch nicht vorhanden ist und gleichermaßen die obere und untere Ablaufebene durchpulst.

The image displays four musical notation examples, numbered 1 through 4, illustrating rhythmic motifs. Example 1 shows a single eighth-note pair on a treble clef staff. Example 2 shows a pair of eighth notes on a treble clef staff. Example 3 is a two-staff system (treble and bass clefs) showing a complex rhythmic pattern with accents and slurs. Example 4 shows a treble clef staff with a rhythmic motif featuring a dotted quarter note and an eighth note, with an accent mark.

Notenbeispiel 3: Grieg, *Halling*, op. 71 Nr. 5 — Motivimpulse

(Aus EP 3100a. Abdruck mit Genehmigung von C. F. Peters, Frankfurt.)

Karg-Elerts 1904 als Nr. 2 der *Skandinavischen Weisen* veröffentlichte *Halling*-Komposition steht Griegs gleichnamigen Werken nahe. Die vier Urzellen werden, in ihrer charakteristischen Substanz unangetastet, aufgegriffen und ausgelotet. Motivisch-thematische Entwicklung findet auch bei Karg-Elert nicht statt. Dramaturgische Prozesse entstehen durch Impuls-Kombinationen, deren Bestandteile jedoch vielfältiger und in dichter Folge als bei Grieg gewandelt werden. Ostinati sind auf ein erdenklich kleines Maß beschränkt oder wenigstens ihrer Unerbittlichkeit entledigt, in den Unterstimmen etwa durch diatonische und chromatische Bögen. Motorische Be-

wegung wird gebrochen, erhält profiliertere Gestalt. So wird das gestische Gleichmaß aufeinanderfolgender charakteristischer Achtel-Sechzehntel-Motive gleich zu Beginn durch Krebsbildung erschüttert, wodurch sich der Eindruck struktureller Kurzgliedrigkeit verstärkt.

M.M. ♩ = 112.
Allegro grazioso.

Piano.

Notenbeispiel 4: Karg-Elert, *Halling*, Beginn

(Aus EP 3811. Abdruck mit Genehmigung von C. F. Peters, Frankfurt.)

Die Krebsvariante findet sich bereits in den norwegischen Halling-Weisen, wie die Aufzeichnungen Lindemans beweisen, aber auch in Griegs op. 38.

Notenbeispiel 5: Lindeman, *Norske Fjeldmelodier*, Bd. I/2, *Halling*

Daß Karg-Elert die Veröffentlichungen des namhaften norwegischen Musikethnologen gekannt und studiert hat, ist zwar biographisch nicht ausdrücklich zu belegen, aber wahrscheinlich ob der analytischen Befunde: Die Sammlungen Lindemans waren um die Jahrhundertwende auch in Deutschland erreichbar und dem an skandinavischer Musik Interessierten geläufig. Niemann, der mit Karg-Elert und Grieg bekannt war, hat zudem in seinen Abhandlungen über norwegische Kunst auf sie aufmerksam gemacht³⁰.

³⁰ Niemann, *Musik Skandinaviens*, S. 59.

Wie Grieg in der dritten Halling-Version beginnt Karg-Elert mit einem Vorhang, der dem zäsursetzenden Viertel-Impuls aus op. 38 Nr. 4 nahesteht. Varianten dieser Struktur sind darüber hinaus als Strukturglieder im gesamten Werkverlauf von Karg-Elerts Halling präsent. Sie verlieren jedoch im Zusammenhang und durch entsprechende Häufigkeit ihre ursprünglich stark gliedernde Wirkung; sie nehmen Bewegung auf, statt zu trennen. Dynamik und Artikulation, bei Grieg wie bei Karg-Elert detailliert notiert, vertiefen die Prägnanz der motivischen Formulierungen: Vor allem jedoch sind sie von dramaturgischer, von formbildender Konsequenz.

Karg-Elerts Halling könnte, sieht man von einer gewissen Fülle an modulatorischer Bewegung ab, den *Lyrischen Stücken* Griegs zugesellt werden, ohne daß ein stilistischer Bruch zustande käme. Allerdings ist auf prinzipielle Rezeptionsunterschiede hinzuweisen: Griegs innige Verbundenheit mit den überlieferten Quellen reduziert sich nicht auf philologisch-stilistische Interessen. Sie resultiert aus der Verbindung mit einem Kulturkreis, den der Komponist als Lebensausdruck empfand, als tief verwurzelte geistige und emotionale Kraft. Karg-Elert dürfte diese ‚von innen heraus‘ bestimmte kulturelle Verwobenheit in ihrer Selbstverständlichkeit nur bedingt nachvollziehbar und als kompositorisches Anliegen kaum erstrebenswert, geschweige denn sinnvoll gewesen sein. Analytische Befunde, so verwandt sie in struktureller Hinsicht erscheinen, sind also zu relativieren, ohne daß Karg-Elerts Bezug zur norwegischen Musik bagatellisiert, gar der Oberflächlichkeit bezichtigt werden kann. Aber diese – quasi ‚von außen‘, vom Blickwinkel des Beobachters geprägte – Rezeption

Gemessen und feierlich M. M. $\text{♩} = 72$

(mit Verschiebung)

Allegretto

p la melodia ben tenuta

Ped.

Notenbeispiel 6: Karg-Elert, *Nachruf*; Grieg, *Melodie*, op. 47 Nr. 3

(Aus EP 3100 und EP 3811. Abdruck mit Genehmigung von C. F. Peters, Frankfurt.)

nordischer Empfindungs- und Ausdruckswelt ist nicht identisch mit dem Traditionsverständnis eines Komponisten, der in Norwegen und damit in und mit einem bestimmten Kulturkreis aufwuchs und dort wesentliche Lebenszeit verbrachte.

Nachruf

Spätestens 1903 komponierte Karg-Elert, in der Tonart des Griegschen Klavierkonzertes, einen *Nachruf*, der die *Sieben charakteristischen Stücke* (op. 32) eröffnet³¹. Der Beginn der Komposition erinnert an die *Melodie* aus Griegs *Lyrischen Stücken* (op. 47 Nr. 3), deren erste Takte Karg-Elert knapp drei Jahrzehnte später in der *Polaristischen Klang- und Tonalitätslehre*, seinem theoretischen Hauptwerk, zitiert³². Verwandt ist der rhythmische Puls, ist die Ausdrucksgestik dreier (bei Grieg punktierter) Viertelwerte und eines dreiteiligen Achtelwechslers: Der Norweger ordnete sie dem 6/8-, Karg-Elert dem 2/8-Metrum unter.

Strukturelle Verwandtschaften lassen sich bis in Details bemerken. So kehrt die Oberstimmen-Motivik der *Melodie* tongleich im ‚Alt‘ des *Nachrufs* wieder. Auch das dramaturgische Prinzip ist ähnlich: Unablässig wird die motivische Formulierung der Stückanfänge abgespult; im Werkverlauf tritt keine grundsätzlich neue, dem Beginn widerstrebende Motivzelle hinzu. Während Grieg aber die charakteristischen Gesten der ersten beiden Takte in ihrer Abfolge so gut wie nicht verändert, zerspleißt Karg-Elert Motivimpulse. Er sucht neue Anordnungen, gruppiert um, verändert Intervallstrukturen, bildet melodische und rhythmische Varianten der Urzellen. Chromatik wird — auf viel engerem Raum als bei Grieg — zum harmonischen Regulativ der Binnenarchitektur.

Gnom

Keine einzige Formulierung Griegs wurde von Karg-Elert unreflektiert übernommen. Beim *Gnom*, dem fünften der *Charakteristischen Stücke*, scheinen Entlehnungen aus den *Lyrischen Stücken* des Norwegers gegenüber eigenen Formulierungen gar untergeordnete Bedeutung zu erlangen. Sie wirken weitaus weniger augen- und ohrenfällig als bei den Kompositionen *Halling* und *Nachruf*. Oftmals sind sie nur noch gestische Spuren, äußerst knapp gefaßte Reminiszenzen, etwa im Abschnitt nach dem ersten Doppelstrich (T. 32ff.). Impulse lieferten die in Sekundschritten absteigenden akkordischen Achtelketten und die auf- und abpurzelnden Zweiunddreißigstel-Achtel-Floskeln aus dem *Zug der Zwerge* (*Lyrische Stücke*, op. 54 Nr. 3). Der 5/8-Takt verstärkt mit seiner asymmetrischen Architektur den Eindruck des Skurrilen und Stolpernd-Polternden, der bereits durch Satzüberschrift, strukturelle Kurzgliedrigkeit und melodische Zick-zack-Bewegung suggeriert wird. Die Baß-Ostinati aus dem *Zug der Zwerge* gingen in den ersten Abschnitt von Karg-Elerts *Gnom* ein. Als weitere Inspirationsquelle diente Griegs *Halle des Bergkönigs*.

³¹ Karg-Elert hat ausdrücklich einer Neuausgabe dieser Sammlung im Jahre 1928 zugestimmt.

³² Karg-Elert, *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre*, Leipzig [o. J.].

Allegro moderato

Grieg, *Zug der Zwerge*, op. 54 Nr. 3

Schneller (M.M. ♩ = 208)

Vc. Kb. *p pizz.*

Karg-Elert, *Gnom*

Grieg, *In der Halle des Bergkönigs*

Karg-Elert, *Gnom*

Grieg, *Zug der Zwerge*

Notenbeispiel 7

(Aus EP 3100a und EP 3811. Abdruck mit Genehmigung von C. F. Peters, Frankfurt.)

Der Furioso-Abschnitt (T. 84ff.) gründet auf Strukturen aus den kantablen Passagen des *Zuges der Zwerge* (erstmalig bei Grieg T. 71–74). Sie werden von Karg-Elert, verkleinert, noch einmal in den letzten acht Takten des Stückes aufgegriffen.

Karg-Elert, *Gnom*, T. 84ff.

Karg-Elert, *Gnom*, *Schlußpassage*

Grieg, *Zug der Zwerge*, T. 71ff.

Notenbeispiel 8 (Aus EP 3100a und EP 3811. Abdruck mit Genehmigung von C. F. Peters, Frankfurt.)

Am Hardanger Fjord

Karg-Elerts kompositorische Handschrift bildete sich — wie oben schon erwähnt mit unterschiedlichem Gewicht — als ‚Misch‘-Stil aus musikalischen Details mehrerer Komponisten. Neben ‚nordische‘ Impulse traten, namentlich ab 1910, zahllose andere Einflüsse, denen sich Karg-Elert öffnete, etwa die Schönbergs, der Russen und Franzosen des 19. Jahrhunderts, der ‚älteren‘ Sakralmusik der Francoflamen, Italiener und Deutschen. Im Sinne von Wolfgang Rihm strebte Karg-Elert nach ‚Transformation‘, nicht nach ungebrochener ‚Tradition‘: „Indem etwas durch mich hindurchgeht, ist es etwas anderes geworden. Ein in den Mund genommener Tonfall ist Bestandteil meiner Sprache“³³. Dieser Vorgang, das Aufgreifen musikalischer Details aus dem Schmelztiegel der Weltkunst, wird in Karg-Elerts op. 101 transparent, einer Sammlung tendenziös unterschiedlicher *Porträts* älterer und jüngerer Komponisten. Der übergreifende Titel dieser Stücke für Kunstharmonium meint geistige und stilistische Selbstverständigung und Selbstklärung durch karikierende Annäherung und Distanz und damit eine Fähigkeit, die Karg-Elert, nach eigener Aussage, seit Kindesalter an geprägt hat. Zusammengestellt sind *Porträts* von Palestrina bis Schönberg, Mozart bis Reger, Händel bis Skrjabin. Bemerkenswertes dieser Komponisten der fernerer oder jüngerer Vergangenheit wird nicht zur Synthese gefügt, sondern isoliert kommentiert. Gelegentliche Unkenntlichkeit der reflektierten Originale läßt ebenso Haltung spüren wie sarkastische Überspitzung oder ‚objektive‘ Näherung. Karg-Elert artikulierte mit dieser Zusammenschau deutlich, wer und was ihm als wesentlich oder unwesentlich erschien. Er stellte unmißverständlich Verwandtschaft und Widerspruch dar. Grieg war ihm wichtig. Des-

³³ Hans-Klaus Jungheinrich, *Einer an und für sich? Zwölf Fragen an Wolfgang Rihm*, in: *Lust am Komponieren, Musikalische Zeitfragen* 16, Kassel u. a. 1985, S. 16.

halb wurden Charakteristika seiner Handschrift ohne ironische Seitenhiebe, wie er sie mit dem chromatisch überfrachteten Stück über Grieg formulierte, porträtiert.

Der Hardanger Fjord, jener Landstrich im Südwesten Norwegens, der Grieg bestens vertraut war, diente atmosphärischer Inspiration. Die Dramaturgie ist überschaubar. Drei Abschnitte werden gereiht, bei der zweiten Abfolge untereinander vertauscht. Jedem dieser Abschnitte liegen, wiederum in eigener Lesart, charakteristische Motivimpulse aus Werken Griegs zugrunde. Der Quintbordon, der zu den elementaren Strukturen norwegischer Musik gehört, grundiert die *Allegro giocoso*- und *Allegro fresco*-Abschnitte: im Zusammenklang, wo Halling-Motivik strukturelle Impulse liefert, als Wechselschritte, wo der *Halle des Bergkönigs* nahestehende Floskeln die Oberstimme prägen.

Konturen aus *Solvejgs Lied* bestimmen die *Andante malinconico*-Passagen.

The image displays two musical staves. The top staff is titled 'Allegro fresco' and is in 2/4 time. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is characterized by eighth-note patterns and rests, with a dynamic marking of *f* (forte) and a fermata over the final measure. The bottom staff is titled 'Andante malinconico' and is in 4/4 time. It features a bass clef and a key signature of one flat. The melody is slower and more melodic, with a dynamic marking of *fz rustico* (forzando rustico) and a fermata over the final measure.

Notenbeispiel 9: Karg-Elert, *Am Hardanger Fjord*

(Aus EP 3811. Abdruck mit Genehmigung von C. F. Peters, Frankfurt.)

Oberflächlich betrachtet, scheinen Karg-Elerts *Porträts* den, ebenfalls für Klavier entstandenen, *Masken* op. 59 von Niemann nahezustehen. Beide Musiker haben sich, komponierend, in jeweils einem Stück ihrer Sammlung mit Grieg auseinandergesetzt und dabei, werkübergreifend (Niemann) oder abschnittsweise (Karg-Elert), auf Halling-Gestik bezogen. Die Machart aber weist deutlich verschiedene Tendenzen auf. Niemann schrieb mit den *Masken*, die er selbst als „Charakterstücke“ bezeichnete und durch wörtlichen Vorspann ausdrücklich in die Nähe von Robert Schumanns *Carnaval* gerückt wissen wollte³⁴, betont schlichte ‚Genrestücke‘. Man ist geneigt, diese einer-

³⁴ Niemann schreibt als Anmerkung zum Inhaltsverzeichnis: „Das Werk läßt sich seiner Anlage nach als geschlossenes zyklisches Ganzes und eine Art kleinen »Neuen Carnevals«, wie auch in Auswahl einzelner Nummern zum Vortrag bringen“.

seits als ‚biedermeierliche Salonstücke‘ zu bezeichnen, andererseits Vorbilder in der französischen Clavecin-Musik des 17./18. Jahrhunderts zu suchen. Einige mehr äußerliche Spuren verweisen auf Ravel und Debussy. Eine Wertung, eine Position ‚für‘ oder ‚wider‘, ist mit diesen ausschließlich ‚beschreibenden‘ Musikstücken nicht verbunden. Dieser Art unverbindlicher Betrachtung, der zudem oft originelle Züge fehlen, stehen Karg-Elerts *Porträts* gegenüber: Nicht der globale Eindruck imitierender Näherung konnte bewußt oder unbewußt erwirktes Anliegen sein, sondern der sezierend-kreative Umgang mit charakteristischen Werkstrukturen, der letztlich zu stilprägender Dominanz führte.

*Annäherung, Eigenständigkeit und Eigenwilligkeit:
Karg-Elerts kompositorischer und musikpublizistischer Umgang
mit Griegs Schaffen*

1903 veröffentlichte Karg-Elert in der Zeitschrift *Die Musik-Woche* neben Aufsätzen über Gustav Mahler, Gottfried Grunewald und Christian Sinding eine biographisch-kritische Skizze über Grieg. Die Fakten zu Lebenshintergründen beruhen überwiegend auf persönlichen Informationen des Norwegers und sind deshalb mit Fragezeichen zu versehen. Das Interessante und Wesentliche der Studien ist der Versuch des Sechszwanzigjährigen, Wesenszüge von Griegs Handschrift auf den Punkt zu bringen: „Unter den Charaktertypen moderner Musiker tritt das außerordentlich scharfgezeichnete Profil des nunmehr 60jährigen G r i e g markant hervor. Wohl nur sehr wenige unserer Komponisten, vergangener und gegenwärtiger Zeit, haben einen derart deutlich-eigenen Stil, daß oft ein winziges Motiv, e i n charakteristischer Intervallschritt, eine einzige Harmoniefolge genügt, um sicher auf den Autor schließen zu können. Hier liegt der Schwerpunkt seines Schaffens, die Stärke seiner Kraft. Die Anzahl seiner Werke ist nicht bedeutend, auch blieb er der großen Form der Sinfonie, des Oratoriums und der Oper fern, seine Kompositionen sind vielmehr originell, charakteristisch als monumental [. . .], der große Wurf, der Lapidarstil fehlt ihm; seine Sprache ist eng begrenzt aber umso prägnanter. Man möchte sagen: er ist ein kluger Redner, weil er — wenig Worte macht, diese aber in einer bisher ganz unerhörten Weise spricht. Und dennoch ist Grieg kein Verstandeskomponist, kein schlaue berechnender, spekulativer Kopf, er ist — ein Genie, dem »just der Schnabel hold gewachsen«, der sein Liedlein lustig in — seiner Tonart trällert“³⁵. Schon bei den frühen Liedern op. 2, 4, 5, 9 und 10 beobachtete Karg-Elert das für Grieg charakteristische, „höchst merkwürdige Doppelwesen“ von „modernem Inhalt“ und „alter überlieferter Form“, eine Polarität, die die „eminente Meisterschaft des Norwegers“ ausmache³⁶. Karg-Elert lag es allerdings fern, die mit „alt“, „überliefert“ gemeinten Urprinzipien von Strophenlied und Variation als „konservativ“ zu kritisieren, waren sie doch jene dramaturgischen Mittel, die Karg-Elert als „elementar“ erachtete und als Komponist selbst am überzeugendsten zu

³⁵ Karg-Elert, *Grieg*, 1903, S. 226.

³⁶ Ebd., S. 227

handhaben vermochte: Wie Grieg scheiterte Karg-Elert an sinfonischen Großformen, an durchkomponierten Abläufen, die mit der ausgeprägten Neigung zur ‚minimal music‘ nicht beherrschbar wurden.

Den besten Kompositionen Griegs wie Karg-Elerts liegt ein Minimum an musikalischen Strukturen zugrunde. Wenige strukturelle Impulse, die oftmals nur aus einigen Tönen oder einer einzigen charakteristischen rhythmischen Formulierung bestehen, genügen als musikalischer Vorrat. Sie werden kombiniert, zu unterschiedlichen Struktur-Gruppen gefügt, im Werkverlauf umgruppiert, aber ohne daß in der Regel gestische Qualitäten gewandelt werden. Tonhöhen-Varianten und Transpositionen verändern nicht die Strukturimpulse an sich. Motivisch-thematische Durchführung im ‚klassischen Sinne‘ findet normalerweise nicht statt, an deren Stelle treten andere dramaturgische Mittel: Reihungsprinzipien mit unterschiedlichen Impuls-Kombinationen, Repetition motivischer Urzellen und mehrfache Sequenzbildung, Dynamik, Artikulation und Phrasierung mit übergreifend-formbildender Relevanz. Der ‚Klangwert‘ des Einzeltones und der Tonbeziehungen wird von Karg-Elert genau kalkuliert und bleibt nicht dem Zufall, der momentanen Befindlichkeit des Spielers überlassen. Er entspricht der *Logik* musikalischer Zusammenhänge, die keineswegs allein Tonhöhen, Intervallstrukturen und Harmonik, sondern auch Phrasierung und — von „logischer Phrasierung“ und „harmonischer Folge“³⁷ abhängig — die „Behandlung der Pedale“ des Klaviers regelt³⁸. Einigen Kompositionen Karg-Elerts kommt in diesem Sinne didaktische Bedeutung zu³⁹. Bedeutungsvolle und folgenreiche Anschauung boten die musikalischen Arbeiten Griegs.

Die meisten strukturellen Urimpulse, die Griegs und Karg-Elerts Kompositionen speisen, sind, trotz ausgeprägter Neigung zur Charakterkunst, nicht werkspezifisch. Sie vermögen mannigfaltige Aussagen zu transportieren, indem sich der musikalische Kontext ändert. Die Achtel-Sechzehntel-Floskel beispielsweise zählt, über die Halling-Kompositionen hinaus, zu Griegs häufigsten Formulierungen. Sie ist, mehr oder weniger pronociert, Teil von zwölf *Lyrischen Stücken*, darunter *Berceuse*, *Erotik*, *Melancholie*, *Heimweh*, *Französische Serenade* und *Aus jungen Jahren*. Auf die Quellen aus Lindemans *Bergmelodien* wurde hingewiesen. Interessant ist aber auch, daß die bei Grieg und Karg-Elert bemerkte Formulierung zu den Grundelementen struktureller Modelle von Werken Georg Philipp Telemanns gehören, die sich auf polnische und hanakische Einflüsse beziehen lassen (Polonez-Grundrhythmen)⁴⁰. Bereits nachgewiesen werden konnten Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten von einzelnen Abschnitten Telemannscher Musik und Notaten in schwedischen Quellen (z. B. *Ternstedt-Codex* und *Blidström-Codex*)⁴¹. Auch ist der Kontakt des Komponisten zu

³⁷ Karg-Elert, *Skandinavische Weisen. 7 Vortragsstücke für Pianoforte*, Leipzig 1904, S. 2. Dort heißt es u. a. „Beide Pedale verändern mehr qualitativ als quantitativ den Ton, aus diesem Grunde lasse man sich nur in seltenen Fällen von dynamischen Zeichen zum Pedalgebrauch beeinflussen, vielmehr sei der Phrasierungsbogen und die harmonische Folge die Richtschnur zur richtigen Behandlung der Pedale“

³⁸ Karg-Elert verweist auf seine Broschüre *Nützliche Ratschläge über die Behandlung und richtige Anwendung der Klavier-Pedale*, [o.J.].

³⁹ Vgl. Hartmann, *Orgelwerke* und Schenk.

⁴⁰ Klaus-Peter Koch, *Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk*, Teil 2, *Begegnung und Umsetzung*, in: *Magdeburger Telemann-Studien VIII*, Magdeburg 1985, S. 8ff. Vgl. auch Koch, *Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk*, Teil 1, *Dokumentation*, in: *Magdeburger Telemann-Studien VI*, Magdeburg 1982.

⁴¹ Ebd., S. 3 und 28f.

Persönlichkeiten aus skandinavischen Gebieten dokumentarisch belegbar. Zu untersuchen bleibt allerdings, ob möglicherweise konkrete Impulse norwegischer auf polnische (Volks-)Musik und über diesen Umweg auf Telemann gewirkt haben. Neben strukturell-motivischen sind auch dramaturgische Prinzipien (Kurzgliedrigkeit, Kombination von Urzellen, strophische Gliederung etc.) bei Werken Griegs und polnisch/hanakisch beeinflussten Kompositionen oftmals verwandt.

Karg-Elerts 1903 als „biographisch-kritische Skizze“ veröffentlichte Anmerkungen fanden wesentliche Entsprechungen in einem Aufsatz von Wilhelm Weismann, der fast drei Jahrzehnte später, 1932, publiziert wurde. Auch Weismann bezog grundsätzliche Aussagen zur charakteristischen Handschrift Griegs auf die Lieder des Norwegers, wobei er zu prinzipiell gleichen Ergebnissen wie Karg-Elert gelangte. Allerdings untermauerte er dramaturgische Beobachtungen durch die von Alfred Heuß (1877–1934) als ureigene Entwicklung gehandelte, tatsächlich aber bis auf E. T. A. Hoffmann zurückgehende ‚Strophenlied-Theorie‘⁴². Heuß, der mit ihm bekannte Niemann sowie Sinding dürften Weismann auf die Kunst Griegs ausdrücklich hingewiesen haben. Die Studienzeit am Leipziger Konservatorium bei Karg-Elert (1921–1923) sollte nicht überbewertet werden: Sie verlief voller Spannungen, und Weismann suchte sich außerhalb des „exzentrischen Zirkus“ Karg-Elerts lebensprägende Anregungen⁴³. (Oder übertrieb Weismann in seinen Tagebüchern in ähnlicher Weise wie Grieg? Immerhin enthalten Kompositions-Manuskripte Weismanns, die während der Studienzeit in Leipzig entstanden sind, Widmungsworte für Karg-Elert⁴⁴. In den gleichen Manuskripten findet sich aber auch eine lakonische Bemerkung Weismanns über Karg-Elerts vermeintliche Unfähigkeit, musikalische Themen, namentlich Fugen-Themen, zu formulieren. Damit wird, wenn auch nicht wörtlich, Karg-Elerts stilistische Eigenart angesprochen.)

Nachbemerkung

Griegs und Karg-Elerts Beziehungen ergeben sich zwar aus günstigen lokalen, psychologischen und ästhetischen Konstellationen, darüber hinaus spiegeln sie jedoch grundsätzliche Erscheinungen in der Musikentwicklung am Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts, die letztlich zu jenem neuen Raum-Zeit-Bewußtsein geführt haben, welches die Avantgarde unseres Jahrhunderts zu theoretischen und kompositorischen Konzeptionen herausforderte. Carl Dahlhaus weist auf die komplexen Zusammenhänge von ‚Exotismus‘, ‚Folklorismus‘ und ‚artifizieller‘ europäischer Kunst als Zeitproblem auf unterschiedlichen Ebenen hin⁴⁵. Ausschlaggebend ist nicht die „ur-

⁴² Vgl. u. a. Alfred Heuß, Briefe an Wilhelm Weismann, Musikbibliothek der Stadt Leipzig [Nachlaß Wilhelm Weismann, unpaginiert]: „Prinzip dabei: Jede Strophe mit individuellem Geiste auf Grund der Urmelodie erfassen, wobei es vorkommt, daß man selbst die Urmelodie wieder variiert, indem man eben nachträglich auch die komponierten Urverse nochmals faßt. So kann es kommen, daß die eigentliche Urmelodie überhaupt nicht mehr r e i n vorhanden ist“ Vgl. weiter Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Schriften zur Musik*, Berlin und Weimar 1988, S. 249–251.

⁴³ Weismann, *Tagebücher und Briefe*, Musikbibliothek der Stadt Leipzig [Nachlaß Wilhelm Weismann]. Zu den lebensprägenden Anregungen gehörten vor allem die Madrigale Monteverdis und Gesualdos.

⁴⁴ Ebda.

⁴⁵ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1989 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), S. 252ff.

sprüngliche ethnische Substanz", die sich ohnedies aus dem unkommentierten Notentext nicht eindeutig bestimmen läßt. Gewisse „Elemente, Gebilde und Strukturen" repräsentieren „keineswegs immer eine Nation insgesamt und ausschließlich sie", sie „wandern" vielmehr „durch ganz Europa"⁴⁶, zeichnen gleichsam ethnische Strukturen unterschiedlichen nationalen Ursprungs, oder sie verweisen gar auf verwandte Wurzeln. Zu solchen übergreifenden strukturellen Erscheinungen, die zwar als ‚folkloristische‘, ‚exotische‘, ‚nationalmusikalische‘ Indizien in Anspruch genommen werden, sich aber nicht als national-spezifisch erweisen, gehören der Quintbordon, modale Melodik (vor allem mit lydischer Quarte) und einige rhythmische Floskeln wie die erwähnte Achtel-Sechzehntel-Figur.



Grieg, op. 17 Nr. 1 (Aus EP 3100c. Abdruck mit Genehmigung von C. F. Peters, Frankfurt.)

Tempo di marcia, $\text{♩} = 108$

PIANO I

Bartók, *Mikrokosmos II* (*Triólák léd hangsorban*)

Notenbeispiel 10

Erst durch Titel, Satzüberschriften und poetische Vorwürfe werden ethnische Elemente lokal deutlicher bestimmt: Deren Ursprünge reichen zum Teil bis zur Herausbildung selbständiger instrumentaler Gattungen zurück.

Ausschlaggebend ist in der Musikentwicklung des 19. Jahrhunderts also nicht ‚ethnische Authentizität‘, sondern die „Differenz von der artifiziellen Musik Europas und die Funktion, die sie als Abweichungen von der Norm innerhalb des europäischen

⁴⁶ Ebda., S. 254.

Systems erfüllen“⁴⁷. Die — etwa in den Volksmusik-Bearbeitungen Griegs zu analysierende — Divergenz von modal organisierter Melodik und, vom ‚Bearbeiter‘ hinzugefügter, oft engräumiger Alterationsharmonik hat in der Endkonsequenz zu einer Fortentwicklung der tonalen Harmonik bis an deren Grenzen und „deren Zerfall“ geführt⁴⁸. Karg-Elerts Kompositionen spielen nicht zuletzt vor diesem Hintergrund, quasi vermittelnd, eine bemerkenswerte Rolle. Vor allem aber hat Karg-Elert wesentlich zu einer theoretischen Fundierung der harmonischen Phänomene beigetragen: mit der heftig umstrittenen, von Fritz Reuter und Paul Schenk modifizierten *Polaritätstheorie*⁴⁹.

Strawinskys Auseinandersetzung mit der Sonatensatzform: Der Kopfsatz der „Symphony in Three Movements“

von Volker Rülke, Berlin

1. Einleitende Überlegungen zum Titel des Werkes

Nennt ein Komponist, und noch dazu ein musikgeschichtlich so versierter wie Strawinsky, eine Komposition ‚Symphonie‘, dann verbinden sich mit diesem Titel kraft der Gattungstradition bestimmte Ansprüche und Erwartungen. Zunächst wird mit dieser Gattung generell ein hoher Kunstanspruch verknüpft. Eine Symphonie ist immer ein Chef d’œuvre. Man erwartet eine mehrsätzigige Komposition für Orchester, an der eine gewisse Strenge der Formung beobachtet werden kann. Enger gefaßt erwartet man im Anschluß an die Wiener Tradition die Auseinandersetzung mit der Sonatensatzform als einer Musik, die von der Idee der Integration von Kontrasten auf verschiedenen Ebenen in einen einheitlichen dynamischen Prozeß bestimmt ist. Eine Symphonie muß illustrativer Elemente nicht vollständig entraten, diese dürfen aber keine konstitutive Bedeutung haben. Der Gehalt des Werkes darf sich in der Illustration nicht erschöpfen. Diese allgemeinen Normen der Gattungstradition haben auch im 20. Jahrhundert ihre Gültigkeit behalten und sind auf je verschiedene Weise von den Komponisten reflektiert worden. Eine dezidierte Anknüpfung an die Tradition hatte Strawinsky mit der *Symphonie en Ut* von 1940 verwirklicht. Daß diese Anknüpfung in der *Symphony in Three Movements* nicht mehr so ungebrochen wie im vorausgegangenen Werk vollzogen ist, läßt sich schon am Instrumentarium ablesen, dem Klavier und

⁴⁷ Ebda., S. 257

⁴⁸ Ebda., S. 259.

⁴⁹ Vgl. Anm. 32.

Harfe hinzugefügt sind. Der Zusatz ‚in drei Sätzen‘ scheint zunächst nicht mehr als das Fehlen eines Scherzosatzes oder eines Äquivalentes anzuzeigen. Über diesen vordergründigen Sinn hinaus kann er als Hinweis auf den Zusammenhang der Sätze untereinander gelesen werden: Die Symphonie ist eigentlich erst der Zyklus aller drei Sätze.

Dieser Anspruch, den der Titel erhebt, wird von verschiedenen Äußerungen Strawinskys abgeschwächt¹. So bemerkt er, das Stück sei treffender mit „Three Symphonic Movements“ betitelt. Damit wäre sowohl der Anspruch des Symphonischen als auch des Zyklischen zurückgenommen. Weiterhin fällt der Nachdruck auf, mit dem Strawinsky auf illustrative Momente aufmerksam macht, nicht ohne deren Bedeutsamkeit gleichwohl wieder zurückzunehmen. Dies ist um so erstaunlicher, als das Vorhandensein illustrativer Momente Strawinskys offizieller Ästhetik widerspricht und eine Analyse der Partitur wohl kaum imstande wäre, die Vielzahl der Vorgänge, die abgebildet sein sollen, herauszufinden und einem Hörer einsichtig zu machen. Diese Äußerungen haben den unvoreingenommenen Blick auf das Werk bis jetzt eher verstellt als begünstigt.

Im folgenden soll gezeigt werden, wie Strawinsky die mit dem Titel des Werkes verbundenen Ansprüche einerseits erfüllt, sie gleichzeitig aber auch enttäuscht. Die Analyse geht davon aus, daß die Sonatensatzform dem ersten Satz als Modell zugrunde liegt; als Modell freilich, das nicht einfach übernommen, sondern vielfach modifiziert und von anderen formalen Vorgängen überlagert wird. Die Art und Weise der Behandlung verändert die Sonatensatzform in ihrer Substanz und greift über den Rahmen eines Satzes hinaus. Die Reprise erscheint so verkürzt und in wesentlichen Zügen derart verändert, daß sie kein Gleichgewicht zu Exposition und Durchführung bilden kann. Daraus resultiert eine Schiefelage, die vom dritten Satz wieder aufgefangen wird. Indem Bezüge zwischen dem ersten und dritten Satz benannt werden, die den Charakter eines Systems von Verflechtungen annehmen, soll der zyklische Charakter der Symphonie herausgestellt werden. Ausgehend von diesem zyklischen Charakter und der spezifischen Schiefelage des Kopfsatzes erscheint der dritte Satz als eine Wiederaufnahme des Kopfsatzes, quasi als eine Art Reprise auf höherer Ebene. Ist das Heranziehen der Sonatensatzform als Modell, das die Grundlage der Interpretation bildet, gattungsgeschichtlich einleuchtend, so haftet ihr doch der Charakter einer dem Kunstwerk bloß äußerlichen, dogmatischen Voraussetzung an. Die Fruchtbarkeit dieser Voraussetzung muß der Gang der Analyse erst erweisen.

2. Zur Kompositionsweise: Montage als Prinzip

Eine wichtige, ja konstitutive Rolle für den Tonsatz spielt in der *Symphony in Three Movements*, wie in Strawinskys Œuvre überhaupt, das Prinzip der Montage. In sich geschlossene, voneinander mehr oder weniger unabhängige Einheiten werden miteinander kombiniert. Ihnen eignet oft ein ausgesprochen statischer Charakter; vielfach

¹ Igor Strawinsky/Robert Craft, *Dialogues and A Diary*, London 1968, S. 50ff.

beruhen sie auf Feldern harmonischen Stillstandes oder auf Ostinati und sperren sich gegen ihre Entwicklung. Der Begriff des Komponierens nähert sich durch dieses Verfahren der ursprünglichen Bedeutung des lateinischen ‚componere‘ (= ‚zusammenstellen‘). Das ‚Zusammenstellen‘ geschieht horizontal und vertikal in zwei wesentlichen Formen: dem Übereinanderlegen verschiedener Schichten, die zum Teil je eigenen Strukturprinzipien gehorchen, und dem Aneinanderreihen blockartig voneinander getrennter Abschnitte. An die Stelle einer durch das Mittel der motivisch-thematischen Arbeit folgerichtig erscheinenden Entwicklung tritt das eher statische und unvermittelte Nacheinander von in sich geschlossenen Blöcken. Die Montage-technik steht von vornherein in einem Widerspruch zur Sonatensatzform, die zumindest seit Beethoven wesentlich eine Entwicklungsform ist. Strawinskys Technik der Blockbildung mit ihrer Vorliebe für diskontinuierliche Abläufe zeigt dabei eine gewisse Affinität zur Collage oder zur Schnittechnik des Films. Als Beispiel sei eine Stelle aus dem ersten Satz angeführt: Im ersten Takt nach Ziffer 74 wird in den Klarinetten ein neuer Gedanke eingeführt, dessen Verarbeitung die Grundlage des folgenden längeren Abschnittes bildet. Seine Einführung wird aber bei Z. 75 unterbrochen durch die unvermittelte Wiederholung der ersten beiden Takte des gerade vorhergehenden Horn- und Klaviersatzes bei Z. 73. Danach wird die bereits begonnene Einführung, nunmehr durch den Klaviersatz angereichert, wiederholt und fortgesetzt. Der Einwurf bei Z. 75 erscheint wie von außen hineingezwängt, so, als ob die begonnene Einführung des neuen Gedankens abgeschnitten, der Einwurf hineingeklebt und dann, nach kurzer Irritation, mit der Einführung fortgefahren würde. Ganz ähnliche Stellen, in denen gerade Gehörtes unvermittelt interpoliert wird, sind bei Z. 62 und Z. 95 zu finden.

Die Montage disparater Elemente zu einem einheitlichen Ganzen ist nicht nur als Moment der abgeschlossenen Komposition, sondern schon in der Entstehungsgeschichte zu beobachten. Die ersten beiden Sätze entstanden unabhängig voneinander und zu verschiedenen Zwecken. Der erste Satz wurde im Sommer 1942 komponiert; das Particell der Reinschrift ist mit dem 15. Oktober 1942 datiert². Er war nach dem Zeugnis von Alexander Tansman als „sinfonisches Werk mit konzertantem Klavierpart“ geplant³. Der zweite Satz entstand 1943 als einzig fertiggestellter Teil der Musik zu dem Film *Das Lied der Bernadette* von Franz Werfel. 1945 schließlich überarbeitete Strawinsky die vorliegenden Sätze und fügte den dritten hinzu, um dem Auftrag der New York Philharmonic Society für eine Symphonie zu entsprechen. Sie wurde am 24. Januar 1946 unter seiner Leitung vom New York Philharmonic Orchestra uraufgeführt⁴. Die Montage spielt aber auch im Schaffensprozeß selbst eine gewichtige Rolle: Wie Craft mitteilt, wurde der erste Satz in einzelnen, in sich geschlossenen, vollständigen Abschnitten komponiert⁵. Dabei fing Strawinsky in der Mitte des Satzes an, er ging gewissermaßen von innen nach außen vor. Offensichtlich stand in dieser ersten schriftlich fixierten Phase des Kompositionsprozesses weder die Gestalt des ganzen Satzes noch der Ort einzelner Abschnitte bei ihm fest. Die Ab-

² *Strawinsky. Sein Nachlass. Sein Bild*, hrsg. vom Kunstmuseum Basel/Paul Sacher Stiftung [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung], Basel 1984, S. 132.

³ Alexandre Tansman, *Igor Stravinsky*, Paris 1948, S. 283.

⁴ Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Work*, 2. Auflage London 1979, S. 428.

⁵ Vera Strawinsky/Robert Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, London 1979, S. 370f.

schnitte seien hier nochmals mitgeteilt, weil sie einen verblüffenden Einblick in das Ausmaß der Montagetechnik und in Strawinskys Kompositionsweise überhaupt geben. Es handelt sich um folgende Abschnitte:

1. von Z. 71 — 2. Takt nach Z. 80
2. vom Auftakt zu Z. 59 bis Z. 70
3. überraschenderweise eine Skizze zum Anfang des dritten Satzes,
Z. 142 — Z. 148
4. Z. 34 — Z. 56
5. Z. 61 — Z. 93⁶
6. Anfang der Symphonie
7. Ende des Satzes

3. Strukturelemente

Zu den Reaktionen auf den Zerfall der romantischen Harmonik an der Wende zum 20. Jahrhundert zählt das Experimentieren mit den Möglichkeiten neuer Tonleitern, teils solchen aus anderen Kulturkreisen, teils künstlich geschaffenen. Eine dieser neuen Leitern ist die oktatonische Skala, die alternierend Halbton- und Ganztonschritte aneinanderreihet. Mit Hilfe dieses Strukturprinzips lassen sich insgesamt drei verschiedene, je achttönige Skalen ableiten.



Notenbeispiel 1

Die oktatonische Leiter hat in der russischen Musik eine besondere Tradition. Ihre Verwendung konnte auch bei Scriabine, bei Strawinskys Lehrer Rimskij-Korsakov und vereinzelt sogar schon bei Glinka nachgewiesen werden⁷. Seit Bergers grundlegendem Aufsatz ist die Bedeutung der Oktatonik für Strawinskys gesamtes Schaffen, also in allen drei üblicherweise voneinander getrennten Perioden — russische, neoklassizistische und serielle Periode —, bekannt⁸. Schon bei Berger wird die *Symphony*

⁶ Craft teilt leider nicht mit, in welcher Weise die ersten beiden Abschnitte von Z. 59 bis zum zweiten Takt nach Z. 80 in dieser Skizze auftauchen.

⁷ Jurij Cholopov, *Symmetrische Leitern in der Russischen Musik*, in: *Mf* 28 (1975), S. 379ff.

⁸ Arthur Berger, *Problems of Pitch Organization in Stravinsky*, in: *Perspectives of New Music* 2 (1963), S. 11ff.; die Diskussion der Oktatonik steht im Zentrum des Buches von Pieter van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven 1983.

in *Three Movements* als Beispiel für den Gebrauch der oktatonischen Skala aufgelistet, und van den Toorn hat eine eingehende Analyse der oktatonischen Struktur des Kopfsatzes bis Z. 38 vorgelegt⁹. Strawinsky hält sich nicht sklavisch an den vorgegebenen Tonvorrat, vielmehr ist eine Abstufung der Rigidität des Gebrauches zu beobachten. Beim Konstatieren der fundamentalen Bedeutung der Oktatonik als Prinzip der Tonhöhenorganisation und der sich daraus ergebenden Berechtigung einer Analyse ihres Gebrauches darf allerdings nicht stehengeblieben werden. Der bloße Aufweis der oktatonischen Struktur hat keinen höheren Stellenwert als etwa die harmonische Analyse eines tonalen oder die reihentechnische Analyse eines dodekaphonen Werkes; eher ist ihr Nutzen geringer zu veranschlagen. Statt sich mit der Analyse der oktatonischen Organisation zu bescheiden, wäre diese für die Betrachtung des Werkes erst fruchtbar zu machen. Im folgenden soll der oktatonische Aspekt als ein Moment in der Formanalyse aufgehoben werden und damit dieser Forderung Genüge getan werden.

Die Oktatonik eröffnet Strawinsky eine verblüffende, an sich widersprüchliche Möglichkeit: die des Gebrauchs ‚tonaler‘ Akkorde ohne Funktionalität. Strawinsky schreibt Klänge, die dieselbe Gestalt wie tonale Akkorde haben, deren funktionale Bedeutung aber gekappt ist. Der Zusammenhang mit der von der Tradition verbürgten konventionellen Bedeutung der Akkorde ist freilich nicht völlig gelöst. Auf eine vertrackte Weise scheint diese vielmehr hindurch, weil die Erinnerung an die tonale Bedeutung der einzelnen Klänge nicht aus dem Bewußtsein gelöscht werden kann, weder aus dem des Hörers, noch — vermutlich — aus dem des Komponisten. Eine Entsprechung findet diese eigentümliche Verwendung ‚tonaler‘ Akkorde ohne Funktion in der Konstruktion der Sonate ohne Entwicklung mit den Mitteln der Montage. Das Paradox des Gebrauchs ‚tonaler‘ Akkorde ohne funktionale Bedeutung findet seinen Niederschlag in einer Äußerlichkeit der schriftlichen Interpretation, den Anführungszeichen, mit denen Begriffe versehen werden, die Funktionsharmonik implizieren. Diese auch im folgenden gesetzten Anführungszeichen haben keineswegs nur den Sinn bequemer Verständigung, sondern verdeutlichen recht genau den eigentümlichen Status dieser Klänge bei Strawinsky. Man ist gehalten, solche Anführungszeichen gewissermaßen auch beim Hören zu setzen.

Unter den Akkorden, die sich aus den Möglichkeiten der Oktatonik ergeben und die Anklänge an Tonalität in sich aufgespeichert haben, treten zwei besonders hervor: Akkorde mit gleichzeitiger großer und kleiner Terz sowie Septakkorde. Die handgreiflich tonalen Implikationen solcher Akkorde sind die einer Mischung der Tongeschlechter Dur und Moll bzw. eine untergeschobene dominantische Funktion. Zu diesen beiden Elementen ‚Dur/Moll‘-Terz und ‚Dominantseptakkord‘, die direkt aus der Oktatonik abzuleiten sind und die auch in anderen Werken Strawinskys, etwa der *Psalmensymphonie*, eine ähnliche Funktion haben, tritt als drittes konstitutives Element des Tonsatzes eine Terz-Oktav-Konstellation. Die Grundform dieser Konstellation besteht aus dem Intervall einer kleinen Terz, die in verschiedenen Oktavlagen gesetzt ist (siehe Notenbeispiel 2a). Aus ihr leitet sich eine oft gebrauchte Figur aus kleiner Terz

⁹ van den Toorn, S. 351ff.

und Oktave ab, zu der zwei wesentliche Varianten hinzutreten. Zum einen wird gelegentlich die kleine Terz durch die große ersetzt, zum anderen wird durch das Fortfallen des ursprünglichen Grundtones die Terz durch eine Sexte ersetzt (siehe Notenbeispiel 2b). Diese Terz-Oktav-Konstellation wird in sukzessiver und simultaner Form verwendet; häufig werden ostinatoartige Figuren aus ihr gewonnen (siehe Notenbeispiel 2c). Sie ist eines der wichtigsten konstruktiven Elemente der Exposition und fast ununterbrochen präsent. Alle drei benannten Strukturelemente — ‚Dur/Moll‘-Terz, ‚Dominantseptakkord‘ und Terz-Oktav-Konstellation — lassen sich auf die Terz als Grundintervall zurückführen.



Notenbeispiel 2

...

Zu den Eigentümlichkeiten des Strawinskyschen Tonsatzes gehört sein Umgang mit der Oktave, genauer das Ausnutzen der Möglichkeiten, die die Oktavversetzung bietet. Normalerweise findet sich ein melodischer Verlauf gleichzeitig in mehreren Instrumentalstimmen in verschiedenen Oktavlagen¹⁰. Strawinsky macht nun regen Gebrauch von der Möglichkeit, Scheinstimmen zu erfinden, die sich aus dem Wechsel der Oktavlagen ergeben. Das Ergebnis dieses mit großer Virtuosität gehandhabten Verfahrens ist eine an Nuancen reiche Ausdifferenzierung des Orchesterklanges, die desto schwerer greifbar ist, als sie sich eben nicht auf eine eindeutige Stimmführung zurückführen läßt. Als Beispiel für dieses Verfahren möge eine Stelle aus der Mitte des ersten Satzes dienen. Zwei Takte vor Z. 62 setzt ein neuer, zweitaktiger Gedanke ein, der auf einem zweistimmigen Tonsatz beruht. Die Grundform der Oberstimme liegt in der 1. Violine und der Bratsche. Durch die Oktavversetzung einzelner Töne wird aus dieser Form der Oberstimme eine Klarinettenfigur mit einem Ambitus von fast drei Oktaven abgeleitet, die die Mitte zwischen Verdoppelung und neu hinzutretender Stimme hält¹¹. Bei dieser Möglichkeit der Erfindung einer neuen Stimme bleibt es aber nicht, sondern die Klarinettenstimme wird im weiteren Verlauf immer neu modifiziert.

Die simultane Form der Terz-Oktav-Konstellation gehört zum Grundvorrat der Figuren des romantischen Klaviersatzes und wird namentlich in Klaviermusik virtuosens Zuschnittes oft verwendet. Die Figur scheint geradezu von der Klaviatur aus gedacht worden zu sein. Das lenkt den Blick auf die Rolle des Klaviers überhaupt. Seine

¹⁰ Aus diesem Grunde wird um der besseren Lesbarkeit willen im folgenden darauf verzichtet, die genaue Oktavlage der je bezeichneten Töne anzugeben, so daß also jeweils von Tonqualitäten statt von absoluten Tonhöhen die Rede sein wird.

¹¹ Vgl. zur Dialektik von Oktavverdoppelung und Mehrstimmigkeit bei Strawinsky: Schönberger/Andriessen in: *Confronting Stravinsky*, hrsg. von Jann Pasler, Berkeley, Los Angeles, London 1986, S. 207ff.

Bedeutung ist nicht so sehr im Vordergrund der Komposition als konzertierendes Instrument und Widerpart des übrigen Orchesters zu sehen, so, als ob die Symphonie ein verkapptes Instrumentalkonzert wäre, sondern vielmehr im Hintergrund als Quelle der Inspiration. Das Klavier ist sicherlich ein unverzichtbarer und wesentlicher Bestandteil der spezifischen Klanglichkeit der Symphonie, wie dies auch von anderen Orchesterwerken Strawinskys, etwa der *Psalmensymphonie*, gilt. Dies begründet allein aber noch kein besonderes Hervortreten als konzertierendes Instrument. Für eine nicht-konzertante Rolle des Klaviers spricht zunächst die Einschätzung der Skizzen durch Robert Craft¹²: Einige der Passagen, in denen das Klavier in der Endfassung hervortritt, sind zunächst ohne dieses Instrument geplant gewesen, darunter sehr markante, wie bei Z. 39ff., Z. 76ff. und Z. 8ff. Gegen eine solche entwicklungsgeschichtliche Argumentation ist der prinzipielle Einwand vorzubringen, daß wegen der Möglichkeit eines Wandels der Konzeption nur die Endgestalt des Werkes zu betrachten sei. Aber gerade diese Endgestalt legt eine nicht-konzertante Sicht nahe. Das Klavier wird als eine besondere Farbe des Instrumentariums verwendet; solistisch tritt es nur im Abschnitt Z. 38ff. und im Fugato im letzten Satz (Z. 170ff.) in Erscheinung, sonst ist es als ein Moment unter anderen in den Gesamtklang eingebunden. Eine große Bedeutung, die es vor allen anderen Instrumenten auszeichnet, hat das Klavier aber als Quelle der Inspiration. Das gilt zunächst direkt von manchen Figuren wie beispielsweise der Terz-Oktav-Konstellation, die ihren Ursprung in den Gegebenheiten der Tastatur und der pianistischen Technik zu haben scheinen. Dann hat der Klavierklang aber auch als eine Art akustisches Ideal tiefe Spuren in Tonsatz und Orchesterbehandlung hinterlassen. Der Orchesterklang erscheint mit der Vorliebe für trockene, kurze, z. T. abgerissene Klänge geradezu als am Klavierklang ausgerichtet.

4. Formanalyse

a. Übersicht

Der Kopfsatz ist bei konstantem Grundschlag (Viertel = 160 M. M.) durch Wechsel des Metrums in fünf Abschnitte geteilt:

- I. Z. 1 — 38
- II. Z. 38 — 88
- III. Z. 88 — 97
- IV. Z. 97 — 105
- V. Z. 105 — Schluß

Der Formverlauf sei zunächst in einem kurzen Überblick dargestellt. Bis Z. 38 erstreckt sich die Exposition eines Sonatenhauptsatzes, die selbst dreiteilig angelegt ist: bis Z. 21 Hauptsatz, Z. 21—34 Seitensatz, Z. 34—38 Schlußsatz. Die Exposition ist

¹² Strawinsky/Craft, *Pictures and Documents*, S. 370f.

mit großem konstruktivem Aufwand konzis geformt und erweckt den Eindruck von Folgerichtigkeit und Geschlossenheit. Wesentliche Momente der Integration sind die weithin dominierende Terz-Oktav-Konstellation, die konsequente oktatonische Organisation und die Ostinatobildungen. Der Abschnitt von Z. 38—Z. 88 vertritt die Stelle einer Durchführung. Er ist insgesamt freier gearbeitet. Nacheinander werden verschiedene neue Modelle aufgestellt, die je verarbeitet werden. An die Stelle der Ostinati, die den Zusammenhalt der Exposition garantieren, treten Tonrepetitionen und eine Motorik, die oft komplementäre Rhythmik verwendet. Bei Z. 88 beginnt die stark verkürzte Reprise, an die sich ab Z. 105 eine Coda anschließt, die das in der Reprise zunächst ausgesparte Material des Anfangs der Symphonie verwendet. Für eine solche Gliederung sprechen auf den ersten Blick die Geschlossenheit der Exposition, die merklich lockerere Gestaltung der Durchführung, schließlich die deutliche Abhebung des Beginns von Reprise und Coda durch die Verwendung von Transpositionen bekannten Materials. Diese Einleitung wird im wesentlichen von zwei widerstreitenden formalen Erscheinungen überlagert. Das ist zunächst in der Exposition die von van den Toorn vorgeschlagene¹³, auf einer Äußerung Strawinskys¹⁴ basierende Interpretation des Anfangs des Satzes als Folge von Introdution, Überleitung und Beginn des A-Teiles bei Z. 7. Gewichtiger ist dann die zweite Überlagerung in der Reprise bei Z. 97, wo der Beginn der Durchführung wiederaufgenommen wird, als stelle sie den Seitensatz dar. Die Reprise des Seitensatzes entfällt und wird durch diese Passage ersetzt. Dadurch wird die Reprise eines wesentlichen Momentes beraubt, und der ganze Satz gerät in eine eigenartige Schiefelage, die vom dritten Satz wieder aufgefangen wird. Problematisch ist schließlich die Stellung der Durchführung insgesamt. Mit den Rahmenteilen ist sie nur locker verbunden, nach Maßgabe der Tradition auf eine nur äußerliche Weise. Sie nimmt das Material der Exposition nicht oder nicht wesentlich auf, wodurch, wieder nach Maßgabe der Tradition, der Sinn der Form beschädigt wird. Strawinsky verwirklicht die Umriss der Sonatensatzform auf eine Art und Weise, die deren Sinn zwar widerspricht, aber zu einer originellen Lösung führt¹⁵.

b. Die Exposition

Die Symphonie wird mit einem dreitaktigen, signalartigen Unisono-Gedanken eröffnet, der in nuce wesentliche Elemente des Tonsatzes enthält. Er beruht auf dem zweimal wiederholten kleinen Nonsprung *g—as*, dessen Ambitus zunächst durch ein Glissando auf den weißen Tasten des Klaviers und danach mit den zusätzlichen Tönen *f* und *des* aufgefüllt wird. Drei Elemente lassen sich isolieren, die je ihre eigene Bedeutsamkeit haben: das Glissando, die Oktatonik, die Tritonusspannung *g—des*.

Offen zutage tritt die motivische Bedeutung des Glissando über die weißen Tasten des Klaviers. Zwei Momente sind an ihm zu unterscheiden: die Form der Skalenbewe-

¹³ van den Toorn, S. 351.

¹⁴ Strawinsky/Craft, *Dialogues*, S. 52; Strawinsky spricht von der Ableitung der „Rumba“ des dritten Satzes aus der Einleitung zum ersten Satz (Hervorhebung d. Vf.).

¹⁵ Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangt auch Steven Walsh, der die Nähe zu anderen Werken der neoklassizistischen Periode, insbesondere zum *Concerto für zwei Klaviere* hervorhebt. Steven Walsh, *The Music of Stravinsky*, London 1988, S. 195ff.

gung überhaupt und die Verwendung des auf C-dur bezogenen diatonischen Materials. Neben der direkten Verarbeitung Z. 2ff. gibt es Formen, die offenkundig auf den Anfang Bezug nehmen: Flöten im ersten Takt vor Z. 6, Violinen u. a. bei Z. 19. Dann sind die mannigfaltigen Formen von Skalenausschnitten von ihm abzuleiten. Die beiden umfangreichen Stellen sind die der höheren Streicher in umgekehrter Bewegungsrichtung vom letzten Takt vor Z. 3 bis Z. 5 und die der unteren Schicht des Tonsatzes von Z. 16 bis Z. 21. Die außer dem Glissando verwendeten Töne der Anfangsfigur *g, as, f* und *des* sind Teil der oktatonischen Skala des Bereiches I (siehe Notenbeispiel 1). Zusammen mit der Diatonik des Glissandos ist damit auf engstem Raum ein Beispiel für die von Berger eingeführte Kategorie „diatonic-octatonic interaction“ gegeben und so das Organisationsprinzip des Tonsatzes eingeführt¹⁶. Das am wenigsten handgreifliche Element, das dennoch zu struktureller Bedeutsamkeit erhoben wird, ist die latente Tritonusspannung *g-des*. Die Tritonusspannung gehört zu den wesentlichen Eigenschaften des oktatonischen Materials und wird im Seitensatz wiederaufgenommen. Sie bildet in der Kombination von ‚G-dur‘ und ‚Des-dur‘ dessen Ausgangspunkt. Wenn die prägnante Eröffnungsgeste auch erst in der Coda explizit wiederauftaucht, so bildet sie doch das strukturelle Zentrum des Satzes, das in der Form von Anspielungen stets präsent ist.

Der folgende Tonsatz bis Z. 2 kombiniert zwei Schichten — die untere im wesentlichen in Posaunen und Tuba, die obere in Holzbläsern und Trompeten, beide auf den leichten Taktzeiten von den Streichern verstärkt —, die sich jeweils aus Terzen und deren Oktavversetzungen zusammensetzen und damit Varianten der Terz-Oktav-Konstellation sind.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The notation consists of chords and individual notes with accidentals. The first section, labeled 'Zi 1', spans the first two measures. The second section, labeled 'Zi 2', spans the next three measures. The chords are primarily triads and dyads, with some chromatic alterations. The bass line often features a low octave of the notes in the treble line.

Notenbeispiel 3

Die obere Schicht besteht ausschließlich aus kleinen Terzen und kreist um die Terz *f—as*. Sie verwendet Töne aus dem oktatonischen Bereich I, wobei zu den bekannten Tönen der Anfangsgeste noch der Ton *e* hinzutritt. Die untere Schicht basiert auf der diatonischen C-dur-Tonleiter, die um den Ton *as* ergänzt wird. Die entstehenden Akkorde enthalten überwiegend das oktatonische Element ‚Dur/Moll‘-Terz und bis auf zwei Ausnahmen jeweils kleine Sekunden. Die Schärfung des Klanges durch die kleine Sekunde ist wohl auch der Grund für die Ergänzung des Tonmaterials der unteren Schicht durch den Ton *as*, der dissonierend gegen das *g* der Oberstimme gesetzt ist. Die Instrumentation dieser Akkorde ist ein glänzendes Beispiel für Strawinskys Tech-

¹⁶ Berger, S. 12.

nik der Bildung von Scheinstimmen (s. o. unter 3. *Strukturelemente*). Im weiteren Verlauf bis Z. 5 wird das Material modifiziert, wobei das Prinzip des Gegeneinandersetzens einer oktatonischen und einer diatonischen Schicht beibehalten wird. Das Signal des Anfangs wird dem diatonischen Material angepaßt und in das Derivat eines Quartenaakkordes (*d—g—c—f*) umgebildet (zwei Takte nach Z. 3). Die folgende überleitende Passage (ab Z. 5) läßt sich im oktatonischen Material als ein recht genaues Äquivalent zur diatonischen Modulation verstehen, die sich die Zugehörigkeit eines Akkordes zu verschiedenen Regionen zunutze macht. Die Töne *cis—e—g—b*, die die Grundlage des Abschnittes bilden, gehören sowohl dem Ausgangsbereich I als auch dem Zielbereich III an. Eine eindeutige Zuordnung ist erst durch einen Einwurf der Flöten möglich (ein Takt vor Z. 6), der die Skala des Bereichs III durchläuft. Der nächste Abschnitt von Z. 7—Z. 13 baut auf dem steten Alternieren von Dreivierteltakt und Viervierteltakt auf und beruht ohne Ausnahme auf dem oktatonischen Bereich III. Hier kann die paradoxe Stellung zur Tonalität beobachtet werden. Die ‚dominantische‘ Funktion der Septakkorde von ‚C-dur‘ und ‚Es-dur‘ ist als Streben der Klänge noch spürbar, sie wird durch deren andauernden Wechsel aber neutralisiert. Im folgenden Abschnitt von Z. 13—Z. 16 wird der bisher ausgesparte Bereich II exponiert. Wiederum wird der Zielbereich durch das Ausnutzen der Zugehörigkeit von Tönen zu verschiedenen Bereichen erreicht, in diesem Falle durch die Töne *a* und *c*, aus denen die untere Schicht in beiden Abschnitten besteht. Auch dieser Abschnitt hält sich bis auf gelegentliche Anleihen beim Bereich III (Töne *e* und *b*) konsequent an den Vorrat eines oktatonischen Bereiches.

Nachdem nun alle drei Bereiche der Oktatonik durchschritten sind, wird der erste Teil wiederaufgenommen. Wie dort sind deutlich zwei Schichten unterschieden. Die untere durchläuft in unausgesetzter Bewegung die C-dur-Skala, die obere verwendet Töne aus dem Bereich I. Die Wiederaufnahme des ersten Teiles des Hauptsatzes ist deutlich, nicht bloß wegen der abstrakten Kombination: diatonische untere Schicht/oktatonische obere Schicht (Bereich I), sondern auch wegen des Anknüpfens an die Melodik von Z. 1ff. in der oberen Schicht. Sie führt dann bei beibehaltener diatonischer Skala in den Unterstimmen zum Wechsel der Dreiklänge von ‚E-dur‘ und ‚Cis-dur‘. Durch die Einführung des ‚Cis-dur‘ bzw. ‚Des-dur‘ wird sowohl der Seitensatz vorbereitet, in dem der ‚Des-dur-Akkord‘ eine ausgezeichnete Rolle spielt, als auch auf die Anfangsgeste angespielt.

Der Hauptsatz ist dreiteilig angelegt und bildet eine Art Bogenform aus. Seine Rahmenteile sind miteinander verknüpft und umschließen einen Mittelteil (Z. 7—Z. 13), mit dem sie jeweils durch überleitende Passagen verbunden sind. Der Hauptsatz steht im wesentlichen im Viervierteltakt, mit Ausnahme des Mittelteils, in dem sich Dreivierteltakt und Viervierteltakt stetig abwechseln. Auf weiten Strecken des Hauptsatzes ruht die untere Schicht auf den Tönen *a* und *c*, z. T. in Form von Ostinati. Eine bedeutende Rolle spielt die Terz-Oktav-Konstellation. Im ersten Teil wird sie in simultaner Form verwendet (Akkorde bei Z. 1, Skalen der oberen Streicher bei Z. 3 und Z. 4), in der Überleitung ab Z. 5 bildet sie zusätzlich zur bekannten Form in den Klarinetten in sukzessiver Form in Hörnern und Trompeten das motivische Material dieses Abschnittes. Diese Überlagerung von simultaner und sukzessiver Form wird beibehal-

ten. Aus der sukzessiven Form wird die Ostinatobewegung des Basses gewonnen; die simultane Form liegt modifiziert den oberen Streichern zugrunde, die ab Takt 1 nach Z. 8 hartnäckig die Töne *g* und *b* festhalten. Auch die zweite Überleitung und der letzte Teil des Hauptsatzes basieren auf der Terz-Oktav-Konstellation.

Der Seitensatz beginnt mit Z. 21 und endet bei Z. 34. Die wichtigsten Merkmale, die ihm zur Einheit verhelfen und ihn gleichzeitig vom Hauptsatz absetzen, sind das nunmehrige Vorherrschen eines am Anfang zum Dreihalbetakt tendierenden Dreivierteltaktes an Stelle des bisherigen Viervierteltaktes und die ostinatoartig beibehaltenen Töne *g*, *h* und *d*, die an die Stelle von *a* und *c* treten. Die Behandlung der Oktatonik ist insgesamt freier, wobei keine diatonischen Schichten mehr verwendet werden. Die formale Gestaltung ist einfacher. Nach drei einleitenden Takten, die in formaler Hinsicht der Eröffnungsgeste korrespondieren, werden zwei Abschnitte aneinandergereiht (Z. 22ff. und Z. 29ff.). Der ganze Seitensatz basiert auf dem oktatonischen Bereich I, in den gelegentlich Akkorde aus dem Bereich II eingeblendet werden (letzter Takt vor Z. 30, Zählzeit 3; zwei Takte vor Z. 31, Zählzeit 3 und letzter Takt vor Z. 31). Ein neues Element des wiederum in Schichten organisierten Tonsatzes ist die bereits gegen Ende des Hauptsatzes vorbereitete Verwendung paralleler Dreiklänge. Den Kern des musikalischen Materials bildet die Gegenüberstellung von ‚G-dur‘ in der unteren und ‚Des-dur‘ und ‚Es-dur‘ als Hauptdreiklänge in der oberen Schicht. Die Kombination von ‚G-dur‘ und ‚Des-dur/Es-dur‘ wird im dritten Satz wieder aufgenommen (siehe unten): Für die Rückführung des Tonvorrates auf den oktatonischen Bereich I bietet sich eine Hilfskonstruktion an, die der klanglichen Realisierung der Stelle wohl gerecht wird. Die parallelen Dreiklänge fungieren in der Art einer Mixtur zu der Oberstimme, so daß beide Schichten als zum Bereich I zugehörig begriffen werden können. Der zweite Abschnitt des Seitensatzes (Z. 29ff.) ist mit dem ersten Teil durch die ostinatoartige Beibehaltung der Töne *g*, *h* und *d* verbunden. Hier ist sie aber eingewoben in die in verschiedenen Oktavlagen erklingende und bis zum Ende des Seitensatzes beibehaltene Terz *e—g*, womit wiederum eine Beziehung zum Hauptsatz geknüpft wird.

Bei Z. 34 beginnt der Schlußsatz, der durch den Wechsel der Taktart zum Zweihalbetakt und den Fortfall der ostinaten Achtelbewegung der Töne *g*, *h* und *d* wiederum deutlich vom Seitensatz unterschieden ist. Von dieser ostinaten Figur bleibt nur die Terz *h—d* übrig, die in vielfach vergrößerten Werten den Streichersatz beherrscht. Der Schlußsatz ist eine Transposition des überleitenden Abschnittes von Z. 13 bis Z. 16 um eine große Sekunde aufwärts. Er beruht wie jener auf der Terz-Oktav-Konstellation und auf Oktatonik (hier Bereich I). Die im wesentlichen genaue Transposition wird gelegentlich um fremde Töne angereichert; die Tondauern werden im Prinzip verdoppelt, die Vergrößerung ist aber recht frei behandelt. Der letzte Akkord des Schlußsatzes ist keine Transposition der Überleitung mehr. Damit ist die Exposition abgeschlossen. Die einzelnen Abschnitte der Exposition sind vielfältig miteinander verknüpft und gleichzeitig sinnfällig voneinander abgehoben. Die Tonhöhenorganisation hält sich konsequent an die Oktatonik. Die oktatonische wie die metrische Konstruktion geht mit der formalen einher und kann als Mittel der formalen Organisation verstanden werden.

c. Durchführung und Reprise

Die Durchführung weicht in vielem von der Exposition ab. Sie wird beherrscht vom Prinzip der Reihung verschiedener Abschnitte, die nicht in dem Maße aufeinander bezogen sind wie in der Exposition. Nacheinander werden verschiedene Modelle aufgestellt, die verarbeitet werden. Mit ihnen wird jeweils neues Material eingeführt, das nicht in der Art mit der Exposition verbunden ist, daß man von einer Durchführung bereits exponierter Gedanken sprechen kann. Die Durchführung gehorcht im wesentlichen nicht den Regeln der Oktatonik, wiewohl immer wieder kleine Segmente oder größere Abschnitte auf sie zurückzuführen sind. Von großer Bedeutung für die Gestaltung und Durchführung sind die bereits benannten collageartigen Verfahrensweisen (s. o. 2. *Zur Kompositionsweise: Montage als Prinzip*). Zusammengehalten wird die Durchführung vor allem durch die rhythmische Organisation. Im ersten Teil (bis Z. 69) pulsieren fast ununterbrochen gleiche Folgen von Sechzehntelnoten, oft als Tonrepetition; im zweiten Teil verläuft die Bewegung in Achteln; schließlich werden beide Modi der Bewegung kombiniert (ab Z. 76).

Der Beginn der Durchführung schließt an die Exposition an. Er verwendet die bekannte Terz-Oktav-Konstellation mit den Tönen *d* und *h*, auf denen schon der Schlußsatz basiert. Auch der Beginn des neuen Modells, das vom Klavier als neue Klangfarbe exponiert wird, knüpft an Bekanntes an. Es entwickelt sich aus einer rhythmisch pointierten Version der Terz-Oktav-Konstellation und verwendet auch sogleich die ‚Dur/Moll‘-Terz (*h*, *d* und *dis*). Aber weder die Ganztonmelodik noch die Fortsetzung in den Streichern kann auf Material der Exposition zurückgeführt werden, ebenso wenig wie der Nachsatz in den Holzbläsern. Die Ganztonmelodik und die Chromatik in der 2. Violine brechen hörbar aus den Möglichkeiten oktatonischer Linienführung aus. Dieses Modell wird nun auf mannigfache Weise verarbeitet, wobei immer wieder neue Prägungen episodentartig aneinandergereiht werden (z. B. Z. 45ff., Z. 50ff., Z. 52ff.). Die Führung dieser Gedanken ist, verglichen mit der in der Exposition herrschenden Konzentration, eher schweifend und locker, beinahe zufällig. Bei Z. 58 wird dieses Material verlassen, und es beginnt eine Überleitung, die zu einem neuen Modell führt. Diese Überleitung basiert vor allem auf Tonrepetitionen und bildet erstmals wieder konsequent Oktatonik aus (Bereich II).

Das neue, zweitaktige Modell wird mehrfach wiederholt und collageartig behandelt, indem Teile jeweils fortgelassen oder wiederholt werden. Dieser Teil der Durchführung wird in scharfem Kontrast durch Akkordschläge des ganzen Orchesters beendet (Z. 69). Die Stelle scheint ganz vom Klavier her gedacht zu sein. Der Klaviersatz mit dem charakteristischen Springen der linken Hand und dem mehrfachen Anschlagen des Akkordes wird auf das Orchester übertragen. Der Akkord selbst ist nicht auf Oktatonik zurückführbar, sondern erscheint als Ableitung aus dem Quartakkord *fis—h—e—a—d* mit Alterationen der Randtöne. Nach diesen Akkordschlägen ändert sich der Bewegungsmodus der Durchführung. Er verlangsamt sich um die Hälfte von der Sechzehntelnote zur Achtelnote als kleinstem Wert. Der folgende Teil der Durchführung bekommt dadurch ein fast statisches Gepräge. Die Quarte ist im weiteren Verlauf der Durchführung ein hervortretendes Intervall und tritt zunächst an die Stelle der bis

jetzt vorherrschenden Terz. Dies gilt von der „*dolce*“-Phrase der Oboe (Z. 71), mit deren Niederschrift die erste Skizze des Satzes beginnt¹⁷, und dem folgenden Abschnitt bei Z. 73, wo dem Hornsatz (*b—f—c*) und dem Unterstimmenkomplex in Baßklarinette und Klavier (*as—des—ges*) Quartensfolgen zugrunde liegen. Der letzte Abschnitt der Durchführung (ab Z. 76) nähert sich wieder der Exposition. Er kann bis Z. 84 auf Oktatonik zurückgeführt werden (Bereich II), wenn dem Tonsatz die Stimme des 2. Fagotts zugrunde gelegt wird, zu dem das 1. Fagott in der Art einer Mixtur, also analog zum Verfahren im Seitensatz, mit parallelen großen Septimen hinzutritt. Ab Z. 84 bedient sich die Schicht in den Violinen der bekannten Elemente Terz-Oktav-Konstellation und ‚Dur/Moll‘-Terz.

Mit Z. 88 setzt unvermittelt die Reprise ein. Sie bringt eine genaue Transposition des Abschnittes von Z. 7 bis Z. 13 um einen Ganzton aufwärts. Auch die Überleitung wird um einen Ganzton aufwärts transponiert (Z. 94—Z. 97), die Transposition ist aber leicht verändert. Bei Z. 97 wird die Wiederholung der Exposition abgebrochen und stattdessen mit dem Beginn der Durchführung fortgefahren. Da schon der Schlußsatz der Exposition auf einer Transposition des Abschnittes von Z. 13 bis Z. 15 um einen Ganzton aufwärts beruhte, wird folglich nicht nur die Überleitung zitiert, sondern eben auch auf den Schlußsatz angespielt. Damit ergibt sich ein organischer Übergang zum an sich höchst überraschenden Beginn der Durchführung. Er fungiert als Ersatz für den Seitensatz, der auch tatsächlich wegfällt. Durch diesen Kunstgriff erscheint die formale Organisation in einem seltsamen Zwielficht. Im nachhinein bietet sich die Interpretation an, die ganze Exposition selbst als Hauptsatz aufzufassen, der dann die Durchführung als Seitensatz gegenübergestellt wird. Da die Wiederaufnahme der Durchführung freilich bald, bei Z. 102, wieder abgebrochen wird, bleibt von dieser Möglichkeit, den Satz zu erfassen, nur das Zwielficht übrig, das von der Reprise ausgeht. Der Abschnitt von Z. 102 bis Z. 105 ist eine Variante der ersten überleitenden Passage in der Exposition ab Z. 5. Die Coda (ab Z. 105) holt das in der Reprise ausgelassene Material des Hauptsatzes nach und übernimmt damit auch Reprisenfunktion. Die Eröffnungsgeste erscheint um eine Quint aufwärts transponiert und in Originalgestalt. An sie schließt sich die Vergrößerung der ersten sieben Akkorde an, unterlegt vom rhythmischen Pulsieren des Anfangs der Durchführung. Bis auf den Seitensatz erscheinen alle Abschnitte der Exposition auch wieder in Reprise und Coda.

5. Beziehungen zum dritten Satz

Der dritte Satz stellt auf verschiedenen Ebenen eine Wiederaufnahme des ersten Satzes dar. Diese Wiederaufnahme geschieht nicht durch das explizite Zitieren von Motiven oder Themen des ersten Satzes, wie etwa in Strawinskys *Symphonie en Ut*, sondern durch verborgene Beziehungen. Die Fülle dieser Beziehungen ist aber zu groß, als daß sie auf einen Zufall zurückgeführt werden könnte. Einleuchtender wird die These vom Zusammenhang der Sätze untereinander, wenn man die Entstehungsgeschichte be-

¹⁷ Strawinsky/Craft, *Pictures and Documents*, S. 370.

denkt. Der letzte Satz wurde 1945, also erst drei Jahre nach Abschluß der Arbeit an der Erstfassung des Kopfsatzes, komponiert. Dabei betrieb Strawinsky eine Art ‚Resteverwertung‘. Der Entwurf des ersten Abschnittes des Satzes bis Z. 148 steht an dritter Stelle der Skizzen zum Kopfsatz¹⁸. Vermutlich erinnerte sich Strawinsky bei der Durchsicht des liegengebliebenen Satzes an die ausgeschiedene Passage und übernahm sie als Ausgangspunkt des letzten Satzes. Dieser Abschnitt bedient sich denn auch mehrerer aus dem ersten Satz bekannter Elemente, nämlich der Terz-Oktav-Konstellation und der ‚Dur/Moll‘-Terz (Z. 142, Z. 144, Z. 146ff.). Die Terz-Oktav-Konstellation spielt im folgenden keine so ausgezeichnete Rolle mehr wie im ersten Satz, das oktagonische Element ‚Dur/Moll‘-Terz tritt aber desto häufiger auf (Z. 152–Z. 154; Z. 156–Z. 159, Z. 184, Z. 188, Z. 194). Eine weitere prominente Rolle spielt die rhythmisch pointierte Streicherfigur, die mit ihren scharfen Repetitionen den Abschnitt von Z. 7–Z. 13 beherrscht. In verschiedenen Formen kann diese scharf abgerissene Tonrepetition, mit der der Satz auch beginnt, beobachtet werden: zunächst im vierten und fünften Takt des Satzes, dann bei Z. 157–Z. 159, in verschiedenen Varianten bei Z. 164–Z. 168, schließlich bei Z. 182–Z. 184. Auch auf das auskomponierte Glissando wird zurückgegriffen, einmal durch längere ansteigende Skalenbewegung (einen Takt vor Z. 146, Z. 159 und einen Takt vor Z. 161) und explizit bei Z. 157 und Z. 163, einem oktagonischen Block (Bereich I). Eine gewichtige Wiederaufnahme ist die des Tempos des ersten Satzes beim „*alla breve*“ (zwei Takte vor Z. 170), das bis zum Ende der Symphonie beibehalten wird.

Die bedeutsamste und umfangreichste Wiederaufnahme von Material des ersten Satzes ist die des Seitensatzes in der von Strawinsky so sogenannten „Rumba“¹⁹. Sie hat dieselbe harmonische Substanz wie der Seitensatz: die Gegenüberstellung von ‚G-dur‘ einerseits und ‚Des-dur/Es-dur‘ andererseits. Die entsprechenden Stellen sind Z. 152–154; Z. 161–Z. 163 und der lange „Rumba“-Block Z. 187–Z. 194. Überblickt man den ganzen Satz, so stellt sich heraus, daß sich bis auf das Fugato (ab zwei Takte vor Z. 170), mit dessen Beginn aber immerhin des Tempo des ersten Satzes aufgenommen wird, kaum eine Stelle findet, die nicht durch mindestens ein Element auf den Kopfsatz zurückgreift. Wenn dieser Zusammenhang aber tatsächlich gegeben ist und man weiterhin die sich aus der Unvollständigkeit der Reprise ergebende Störung des Gleichgewichtes im Kopfsatz zusammen mit der prominenten Stellung bedenkt, die dem Kern des musikalischen Materials eben dieses weggefallenen Seitensatzes im letzten Satz zukommt, kann man in einem genauen Sinn davon sprechen, daß der letzte Satz eine Art Reprisesfunktion hat.

6. Zur Proportion

Von mehreren Werken Strawinskys konnte nachgewiesen werden, daß in ihnen die Gestaltung dem Prinzip der Ausbildung einfacher Proportionen folgt²⁰. Ausgangs-

¹⁸ Ebda., S. 370.

¹⁹ Strawinsky/Craft, *Dialogues*, S. 52.

²⁰ B. M. Williams, *Time and the Structure of Strawinsky's Symphony in C*, in: *MQ* 59 (1973), S. 355ff.; Kramer in: *Confronting Stravinsky*, S. 174ff.

punkt dieser Arbeiten ist die *Musikalische Poetik* Strawinskys, in der er unter ausdrücklicher Bezugnahme auf Pierre Suwtschinsky den Unterschied zwischen ontologischer und psychologischer Zeit als den zwischen physikalisch meßbarer und subjektiv erlebter Zeit entwickelt und für sein Werk die Präferenz der ontologischen Zeit beansprucht²¹. Legt man die bisher dargestellte formale Organisation zugrunde, so lassen sich einfache Proportionen als eine besondere Dimension des musikalischen Kunstwerkes auch in der *Symphony in Three Movements* feststellen. Ermöglicht wird der Aufweis dieser Proportionen durch den Umstand, daß ein einheitlicher Grundschlag von Viertel = 160 M. M. bzw. Viertel = 80 M. M. im ganzen Satz ununterbrochen durchgehalten wird. Die exakte Länge jedes Abschnittes läßt sich also in Vielfachen der Grundschläge ausdrücken. Es ergeben sich dabei folgende Längen: Für die Exposition 513 Grundschläge, die sich aufteilen in 288 + 161 + 64 Schläge (Hauptsatz, Seitensatz, Schlußsatz); für die Durchführung 693 Schläge; für Reprise und Coda zusammengenommen 349 Schläge, die sich zusammensetzen aus 233 und 116 Schlägen. Daraus ergibt sich das Verhältnis von 9 : 5 : 2 für die einzelnen Abschnitte der Exposition. Die Exposition selbst steht zur Durchführung und zur Reprise im Verhältnis 3 : 4 : 2. Die Reprise schließlich ist doppelt so lang wie die Coda. Zusätzlich zu dieser Gliederung teilen die Akkorde bei Z. 69 den ganzen Satz im Verhältnis 3 : 2. Die Abweichungen von den mathematisch exakten Längen sind zu klein, als daß man von einer zufälligen Übereinstimmung der Längen mit den Proportionen sprechen könnte.

In der folgenden schematischen Übersicht werden die tatsächlichen Längen angegeben. Die Zahlen in den Klammern bieten die mathematisch exakten Längen, dort wo sie von den tatsächlichen abweichen. Die Zahlen in den eckigen Klammern bezeichnen die Proportionen.

		[9]	288						HS
		·							
		[5]	161	513	[3]	SS	Exposition		
[3]	935	:	(160)	(519)					
	(936)	[2]	64		:	SchLS			
		-----	422						
		-----	18	693	[4]	Akkorde	Durchführung		
		-----	253				(Z. 69)		
		-----	119						HS
[2]	620	[2]	233	349	[2]	(SS)	Reprise		
	(624)	}	(232)	(346,5)					
		·	114						
		[1]	116						Coda

²¹ Igor Strawinsky, *Schriften und Gespräche I, Erinnerungen. Musikalische Poetik*, Mainz 1983, S. 187ff.

7. Folgerungen über den formalen Status der Sonatensatzform

Die bisher vorgeführte Analyse bestand in wenig mehr als der Anwendung der von der Formenlehre bereitgestellten Schemata auf die *Symphony in Three Movements*. Sein Recht hat dieses Verfahren daran, daß Strawinsky im Grunde analog vorgeht: Die Sonatensatzform in ihrer tradierten Gestalt wird von ihm vorausgesetzt und nicht eigentlich entwickelt. Strawinsky sucht den Eindruck zu vermeiden, daß die Form sich quasi naturhaft aus dem Gegenstand ergibt, und betont stattdessen die äußerliche Setzung der Sonatensatzform, die jederzeit dem Eingriff des Komponisten offenzustehen scheint. Die solcherhand bereitgestellte Form wird damit nicht erfüllt, sondern beschädigt. Das Komponieren Strawinskys wendet sich dabei polemisch gegen den Prozeßcharakter der Sonate zugunsten einer eher statischen Form. Die Beschädigung der Sonate setzt denn auch in der Durchführung an, die traditionell als entscheidend vom Entwicklungsgedanken beherrscht angesehen wird. Indem Strawinsky im wesentlichen darauf verzichtet, bereits exponiertes Material zu verarbeiten, entzieht er der Durchführung die Funktion, die ihr eigentlich zukäme. Zusätzlich resultiert aus der Montagetechnik der Eindruck der Diskontinuität. Die Schnittstellen zwischen blockhaften Abschnitten werden nicht versteckt, sondern nach außen gekehrt. Damit wird der Eindruck eines durchgehenden Prozesses verhindert. Demzufolge wirkt der Eintritt der Reprise auch nicht als Resultat der Durchführung, sondern so, als erfolge ein Ruck auf eine andere Ebene²². An dieser Stelle, die konstitutiv für den Sinn der Sonatensatzform ist, geht Strawinsky in seiner Deformation wohl am weitesten. Die Summe aller dargestellten Beschädigungen führt zu einer Veränderung der Sonatensatzform in ihrer Substanz. Es gehört zu Strawinskys schöpferischem Ingenium, auf diese Veränderung mit der untergründigen Anknüpfung im dritten Satz zu reagieren und den Gedanken der zyklischen Einheit so auf originelle Weise zu realisieren.

Die Sonatensatzform wird durch diese Veränderung aber nicht destruiert, sondern sie ist durch ihre Deformation hindurch realisiert. Sie ist stets mitzudenken, da man ohne ein Bewußtsein der zugrundeliegenden Form auch der Beschädigungen nicht gewahr werden kann. Eine adäquate Rezeption müßte sich der Spannung zwischen Erfüllen und Abweichen bewußt werden. Dies geschieht in einem Akt der ästhetischen Reflexion, die insofern ein zentrales Moment der Auffassung des Werkes ausmacht²³. Ebenso hat die Betrachtung der Dimension der proportionalen Gliederung ihren Ort in der Reflexion und kann nicht im unmittelbar sinnlichen Vollzug erfolgen. Damit soll nicht gesagt sein, diese Musik wirke nicht unmittelbar. Das Gegenteil ist der Fall²⁴. Sie ist aber offen für ästhetische Reflexion, und erst in dieser entfaltet sich der ganze Reichtum des Gebildes. Wenn eine solche, ästhetische Reflexion erheischende Vielschichtigkeit eine besondere Qualität des musikalischen Kunstwerkes ist, die es vor anderen auszeichnet, so gehört die *Symphony in Three Movements* zu Strawinskys bedeutendsten Werken.

²² Immerhin sind die beiden aneinanderstoßenden Blöcke durch die Instrumentation miteinander verbunden, so daß dieser Ruck nicht völlig unvermittelt erscheint.

²³ Vgl. Rudolf Stephan, *Zur Deutung von Strawinskys Neoklassizismus*, in: ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz 1985, S. 243ff., insbes. S. 248.

²⁴ So schreibt z. B. Walsh, es sei „the most physically violent and exciting music even Strawinsky had written for thirty years“ Walsh, S. 196f.

BERICHTE

Mainz, 13. und 14. November 1992:

Kolloquium „Tanzdramen/Opéra-comique“ der Gluck-Gesamtausgabe

von Gabriele Buschmeier, Mainz

Auf dem von der Gluck-Gesamtausgabe in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz veranstalteten Kolloquium referierten und diskutierten ca. 25 Musikwissenschaftler über grundlegende, im Zusammenhang mit der Edition der Abteilungen Opéra-comique und Tanzdramen der Gluck-Gesamtausgabe stehende Fragen.

Der erste Halbttag war dem Komplex Tanzdramen gewidmet (Leitung: Klaus Hortschansky). Bruce Alan Brown (Los Angeles) referierte über Probleme von Autorschaft und Chronologie der Wiener Ballette im Schwarzenbergischen Archiv zu Český Krumlov, Gerhard Croll (Salzburg) knüpfte daran an mit Überlegungen zur Echtheit Gluck zugeschriebener Ballette. Einen Quellenneufund, nämlich einen anonym überlieferten Stimmensatz der Kurzfassung des *Don Juan* stellte Dagmar Neumann (Wien) vor. Auch Klaus Hortschansky konnte über Quellenneufunde zu *Le Festin de Pierre* und *Alexandre et Roxane* aus dem Münsterland berichten und bestätigte damit einmal mehr, daß besonders im Bereich der Tanzdramen bei weitem nicht alle Quellen erfaßt sind. Die drei Referentinnen, die den ersten Kolloquiums-Halbttag abschlossen, verließen den engeren Themenbereich Gluck zugunsten allgemeiner Probleme und Fragen der Tanzästhetik im 18. Jahrhundert: Sibylle Dahms (Salzburg) beschäftigte sich mit den ‚Tanzdramen‘ Angiolinis und Noverres und deren Gattungsspezifika. Hannelore Unfried (Wien) demonstrierte ihre Überlegungen zur Tanzästhetik im Stilwandel des 18. Jahrhunderts auch mit praktisch vorgeführten Beispielen und Monika Woitas (München) betonte die seit dem Barock gewandelten Raum- und Bewegungskonzepte im Tanztheater des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Im Zentrum des zweiten Halbttags standen Themen zur Opéra-comique (Leitung: Christoph-Hellmut Mahling). Daniela Philippi (Mainz) eröffnete diesen Problemkreis mit einer Bestandsaufnahme der Quellenlage von Glucks Opéras-comiques. Mit Fragen zur Gattungstypologie des 1775 in Paris aufgeführten „Opéra-ballet“ *Cythère assiégée* beschäftigte sich Michel Noiray (Paris). Thomas Betzwieser (Berlin) setzte sich mit der unterschiedlichen Funktion des Vaudeville in Wien und Paris sowie mit dem Aspekt der Doppeltextigkeit auseinander. Herbert Schneider (Heidelberg) knüpfte daran an mit Analysen zu den solistischen Gesängen, und die Verfasserin vorliegenden Berichts beendete das Kolloquium mit Bemerkungen zur Finalbildung in Glucks Wiener Opéras-comiques.

Budapest, 19. bis 22. März 1993:

International Conference of Liszt-Societies

von Gerhard J. Winkler, Eisenstadt

Die Ungarische Franz-Liszt-Gesellschaft (Liszt Ferenc Társaság), Budapest, veranstaltete aus Anlaß ihres hundertjährigen Bestehens einen internationalen Kongreß der Liszt-Gesellschaften. Repräsentanten von insgesamt zwölf Gesellschaften aus Europa, Kanada und den USA folgten der Einladung. Die Zusammenkunft fand in der Alten Musikakademie statt, die Sitz der Liszt-Gesellschaft und des Budapester Liszt-Museums und -Forschungszentrums ist. Die ehemalige letzte Budapester Stadtwohnung Liszts grenzte unmittelbar an den Musiksaal, in dem die Sitzungen des Kongresses abgehalten wurden. Die Veranstaltung wurde eröffnet vom Präsidenten

der Ungarischen Liszt-Gesellschaft, Béla Bartók jr., der auf die wechselvolle hundertjährige Geschichte der Institution hinwies. Der größte Teil der Kongreßbeiträge hatte das Wirken der jeweiligen Liszt-Gesellschaft, die jeweilige Tradition der Liszt-Pflege bzw. den Abschnitt aus Liszts Biographie, auf den sich die jeweilige Tradition gründet, zum Inhalt. In der dem Anlaß entsprechenden buntgemischten Reihe der Vorträge sind jene hervorzuheben, die Relevanz für die Liszt-Forschung haben oder den Forschungsstand auf einem Sektor der Liszt-Forschung haben oder den Forschungsstand auf einem Sektor der Liszt-Forschung dokumentierten (Es scheint für das in seiner Gesamtwertung noch ‚unfertige‘ Phänomen Liszt bezeichnend zu sein, daß sich diese Beiträge zwanglos in eine Folge von Vorträgen unterschiedlichster Zielsetzungen einfügten): Alan Walker (Hamilton/Canada), der aus der Arbeit am dritten Band seiner großen Liszt-Biographie berichtete, präsentierte ein bislang unbekanntes, in Kanada entdecktes originales Liszt-Porträt von Paul von Joukowsky aus dem Jahr 1883; Detlef Altenburg (Detmold) sprach über Liszt und das Erbe der Weimarer Klassik; Michael Saffle (Blacksburg/USA) präsentierte neue Ergebnisse der amerikanischen Liszt-Forschung; neue Forschungsergebnisse konnten zur Vorgeschichte von Liszts Ungarischen Rhapsodien (Benedikt Jäker, Detmold) und zur Entstehungsgeschichte von Liszts Zigeunerbuch (Bettina Berlinghoff, ebenfalls Detmold) vorgestellt werden. (Dieser Komplex wurde vervollständigt durch das Referat von Bálint Sárosi, Budapest, das die *Ungarischen Rhapsodien* aus der Sicht eines ungarischen Ethnomusikologen beleuchtete.) Leslie Howard (England), führte einen bislang unbekanntem Entwurf einer Schlußpassage von *Mosonyi* aus den *Historischen Ungarischen Bildnissen* selbst am Klavier vor, und Dezső Legány, der Doyen der ungarischen Liszt-Forschung, wurde bei seinem Referat zum "dämonischen Liszt" von seinem Sohn am Klavier eindrucksvoll unterstützt. Neben einem abwechslungsreichen Konzertprogramm, das den Kongreß begleitete, fanden in seinem Rahmen auch eine Buchpräsentation (der 2. Band des von Mária Eckhardt herausgegebenen Katalogs der ehemaligen Liszt-Bibliothek im Budapester Liszt-Museum) und eine Liszt-Uraufführung (Orchesterfassung von *À la Chapelle Sistine*) in der Matyás-Kathedrale statt.

Istanbul, 12. bis 16. April 1993:

Internationales Kolloquium „Musikarchäologie in der Ägäis und Anatolien“

von Ellen Hickmann, Hannover

Was Musikarchäologie sei, scheint weniger denn je eindeutig zu definieren. Was man derzeit darunter versteht, gaben die Referate dieses Kongresses zu erkennen. Dankenswerterweise wurde er, von der Mimar Sinan Universität Istanbul ausgerichtet, vom Deutschen Archäologischen Institut, Abteilung Istanbul, veranstaltet, und zwar in Zusammenarbeit mit verschiedenen Institutionen wie dem Französischen Institut für Anatolische Studien, Istanbul und der Study Group on Music Archaeology im ICTM.

In der ersten Referatgruppe, Musikkulturen Alt-Anatoliens, der Ägäis und angrenzender Gebiete bis Mesopotamien und Ägypten gewidmet, überschritten die Interpretationen häufig die Grenze zu rein ikonographischer Betrachtung erhaltener Musikszener, was kein Nachteil sein muß; doch verschwimmen dabei leicht die Ziele musikarchäologischer Bemühungen — die Beschäftigung mit sehr alten Dokumenten des Musizierens ist bei weitem nicht immer unter Musikarchäologie zu subsumieren.

In der zweiten Abteilung erschienen Beiträge über musikalische Quellen und Traditionen am Ende des Byzantinischen und zu Beginn des Osmanischen Reiches sowie deren Tradierung z. T. bis in die Gegenwart, z. B. anläßlich von Erörterungen rezenter Musik der Südwesttürkei. Nach heutigem, weit verbreitetem Sprachgebrauch ist auf Forschungsarbeiten in Archiven und Bibliotheken durchaus der Terminus „Archäologie“ anzuwenden; doch sollte man solchen Arbeiten wirklich einen Platz in einem Symposium über Musikarchäologie zuweisen? Könnte es

nicht geschehen, daß niemand sie hier sucht und findet, so daß man sie nur allzu leicht übersieht? Angesichts der teils hervorragenden Qualität dieser Referate, deren einige bisher Unentdecktes erstmalig zur Sprache brachten, wäre das äußerst bedauerlich. Und schließlich: die alte Frage, wie weit die Erforschung autochthoner Musik der Welt ihren Ursprung und ihre Entwicklung zu erhellen vermöge, hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur Gründung und zur Begründung der Vergleichenden Musikwissenschaft Anlaß gegeben. Bezeichnet man in metaphorischer Maskierung die Bemühungen um die vermeintlichen Ursprünge als „Archäologie der Musik“, so mißversteht man Arbeitsweise und Zielsetzungen heutiger Musikarchäologen. Diese befassen sich, bewußt positivistisch, mit Zeugnissen der Musik und des Musizierens, die, möglichst verbürgt, aus archäologischen Grabungen stammen, eben mit Bodenkunden (Artefakte einzelner oder mehrerer Klanggeräte, schriftliche Dokumente wie Tontafeln, Schriftrollen, Inschriften und durchaus auch Musikszenen), die das Arbeitsfeld des Archäologen ausmachen. Sie werden unter Anwendung von Methoden der Archäologie und Musikwissenschaft in verschiedenen Arbeitsschritten untersucht und interpretiert, u. a. mit dem Ziel, auf Original oder Replikat Klänge und Tonfolgen hervorzubringen, um überlieferte Notationen von Melodien und Rhythmen zu rekonstituieren. So zurechtgerückt kann musikarchäologisches Arbeiten zur Verlängerung der Musikgeschichte nach rückwärts führen und die Musikethnologie um eine historische Dimension erweitern. Auf diese Weise kann auch der Sinn dafür entwickelt werden, daß „Anfänge“ durchaus faßbar gemacht werden können, „Ursprünge“ indes nicht.

Zerbst, 15. und 16. April 1993:

Fasch und die Musik im Europa des 18. Jahrhunderts

von Martin Czernin, Wien

Am 15. April 1993, dem 305. Geburtstag Johann Friedrich Faschs (1688—1758), eröffnete die Internationale Fasch-Gesellschaft eine internationale wissenschaftliche Konferenz. Nachdem eingangs über *Stand und Perspektiven der Fasch-Forschung* berichtet (R. Pfeiffer) und J. F. Fasch als *Europäer seiner Zeit* definiert worden war (G. Bimberg), bemühten sich Wissenschaftler aus 12 Ländern, in ihren Referaten dem Leben und Werk J. F. Faschs und der Musik seiner Zeit näher zu kommen. Von analytischer Seite kamen dabei vor allem Faschs Aneignung der Vivaldischen *Concertoform* (G. Küntzel), sein *Concerto* in F-Dur (J. Youngblood), seine *Airs* (H. Platt), sowie die deutsche Tasteninstrumentenmusik (M. Sears) zur Sprache. Musikhistorisch galt das Interesse seiner erst 1992 als Abschrift wiederentdeckten *Hohen Messe für 2 Chöre und 2 Orchester* (R. Dittrich), seinen Ouvertüren (E. West), seinen Beziehungen zu den Zeitgenossen C. H. Graun (N. Reglin), Chr. Graupner (A. McCredie), G. F. Händel bzw. G. Ph. Telemann (W. Kreyszig) und J. D. Zelenka (S. Oschmann), sowie der Weiterentwicklung seiner Musik und der des 18. Jahrhunderts bis in unsere Zeit (G. Geldenhuys).

Neben diesen Themenschwerpunkten kamen aber auch Probleme der Edition seiner Werke (B. Clark), deren Ausgaben in russischen Bibliotheken (I. Konson), die Biographie seines Sohnes Carl Friedrich Christian (R. Fuhrmann), sowie als musikhistorischer Rahmen die Musik des 18. Jahrhunderts in Bulgarien (J. Kujumdshiev), Danzig (J. Gudel) bzw. Spanien (D. G. Fraile) und der frühen norddeutschen Reformsynagogen (E. Seroussi) zur Sprache, bevor zum Abschluß *Fasch und die deutsche Seele* beleuchtet wurden (A. Scheibler).

Dresden, 24. und 25. Mai 1993:
Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss

von Ewa Burzawa-Wessel, Halle/S.

Das Symposium wurde veranstaltet von der Dresdner Hochschule für Musik, der Internationalen Draeseke-Gesellschaft und den Dresdner Musikfestspielen mit Unterstützung der Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat.

Siebzehn Referenten boten mit ihren Ausführungen einen breiten Überblick über das Schaffen der Komponisten, die im Gefolge Richard Wagners und als Zeitgenossen von Richard Strauss ihre eigene, letztlich doch epigonenhafte Identität suchten und ihrerzeit eine beachtliche, jedoch kurzlebige Popularität genossen.

Den Rahmen für Werkanalysen und Komponistenporträts bildeten Vorträge von Hans John und Hildegard Herrmann-Schneider über die Spielpläne der Dresdner und Münchener Hofoper mit besonderer Berücksichtigung der postwagnerschen Kompositionen wie auch Gerd Rieneckers Auseinandersetzung mit dem Neo-Verismo in Deutschland. Felix Draeseke, dessen Todestag sich nun zum 80. Male jährt, sein Opernwerk und seine Wagner-Adaption wurden zum Thema der Referate von Helmut Loos und Friedbert Steller. Tiefgründig analysiert wurden die Szenentypen und Topoi in der österreichischen Oper zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Susanne Rode-Breyman) und die Behandlung der Rezitative bei Wilhelm Kienzl (Hartmut Krones) wie auch der Begriff der komischen Oper am Beispiel des Operschaffens von Peter Cornelius, Ingeborg von Bronsart, Eduard Lassen und Alexander Ritter (James A. Deaville). Mit den Textgestaltungen des „Gudrun“-Themas in der Oper des 19. Jahrhundert setzte sich sehr anschaulich Alan H. Krueck auseinander. Die Vorträge von Peter Ackermann, Peter Andraschke, Hans-Joachim Bauer, Sieghart Döhring und Ewa Burzawa-Wessel brachten umfangreiche Darstellungen des Operschaffens und der Künstlerpersönlichkeiten von Franz von Holstein, Hugo Wolf, August Bungert, Johann Joseph Abert und Siegfried Wagner, während die einzelnen Werke von Edmund Kretschmer (*Die Folkunger*), Max von Schillings (*Mona Lisa*) und Ignacy Paderewskis (*Manru*) durch Eberhard Kremtz, Matthias Brzoska und Michael Heinemann tiefgehend recherchiert wurden. Ob diese Beiträge einen Einfluß auf die weiteren Schicksale der einzelnen Werke und Komponisten ausüben würden, ist mehr als fraglich. Von zweifelloser Bedeutung ist allerdings die Erinnerung an diese teils vergessene Komponistengeneration und Epoche der Operngeschichte, die noch manchen anregenden Stoff in sich birgt.

Bratislava 24. bis 26. Mai 1993:
Methoden der musikalischen Werkvermittlung

von Achim Heidenreich, Mainz

Zum nunmehr zehnten „Symposium junger Musikwissenschaftler“ trafen sich auf Einladung von Oskár Elschek Studenten und Promovenden aus dem Gastgeberland Slowakei, der Tschechischen Republik, aus Polen, Ungarn, Österreich, der Bundesrepublik Deutschland und aus den USA in Bratislava. Den „jungen Musikwissenschaftlern“ wurde vom Institut für Musikwissenschaft der Comenius Universität Bratislava in Zusammenarbeit mit der Slowakischen musikologischen Assoziation ein Tagungsrahmen bereitet, in dem sie Arbeitsschwerpunkte vorstellen und gleichzeitig Erfahrungen auf einem international besetzten Podium sammeln konnten. Ein Round-table gab Gelegenheit zum Gespräch über Inhalt und Organisation des Studiengangs Musikwissenschaft in den verschiedenen Ausprägungen der jeweiligen Länder und Institute.

Die Referate wurden chronologisch geordnet zu fünf Blöcken zusammengestellt. Das zeitliche Spektrum der Themen reichte vom Mittelalter bis in die Gegenwart; aufgrund ihrer Vielzahl

können nicht alle genannt werden. Zuzana Czagányová (Bratislava), Ágnes Papp (Budapest) und Gábor Kiss (Budapest) untersuchten die musikalischen Varianten des Kyrie im Mittelalter. Paweł Gancarczyk (Warschau) betrachtete das *Glogauer Liederbuch* „als Zeugnis einer geschichtlichen Gemeinschaft“. Inszenierungsprobleme von Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* besprach Katarina Vazanová (Bratislava). Lucia Chvátilová und Ladislav Švestka (beide Prag) gaben einen Einblick in die Bestände italienischer Opern-Partituren vom Ende des 17. Jahrhunderts im böhmischen Krummauer-Archiv. Jörn Edler (Mainz) veranschaulichte die Wechselbeziehung zwischen Antonio Caldaras *La Concordia de' Pianeti* und der Faszination von Kopernikus' Planetarium auf die Zeitgenossen. Anna Ryszka und Piotr Maculewicz (beide Warschau) referierten über in Polen aufbewahrte Kirchenmusik von Johann Adolph Hasse. Vincenc Mašek (1755—1831) Bearbeitungen italienischer Opern für Klavier untersuchte Jiří Mikuláš (Prag). Editionsprobleme am Beispiel der als Quellen zu einer Werkausgabe herangezogenen Skizzen Karol Szymanowskis (1882—1937) thematisierte Agnieszka Chwilek (Warschau). Über Gattungs- und Tonalitätsprobleme in Bartóks erstem Klavierkonzert sprach David Schneider (USA). Achim Heidenreich (Mainz) verglich Paul Hindemiths und Bertolt Brechts pädagogische Konzepte miteinander. Vladimír Zvara (Prag) betrachtete das Libretto zu Ján Cikkers 1962 uraufgeführter Oper *Auferstehung*. Der Einsatz der Videotechnik in der Musikdidaktik war das Thema von Alena Janičiková (Nitra).

Arolsen, 5. und 6. Juni 1993:

Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert

von Martina Janitzek, Frankfurt a. M.

Als Fortsetzung der Tagung 1992 „Musiktheatralische Formen in kleinen Residenzen“ fand die zweite wissenschaftliche Tagung im Rahmen der Arolser Barock-Festspiele statt. Die offenen und verdeckten Einflüsse der italienischen Oper an den Opernhäusern in Dresden und Leipzig deckte Norbert Dubowy (Rom) auf. Leipzig und Dresden vertraten verschiedene Formen der italienischen Oper in Mitteldeutschland am Ende des 17. Jahrhunderts. An der deutschsprachigen öffentlichen Oper wurden Stoff und Struktur der italienischen Oper rezipiert, während an der höfischen Oper, an der Sänger aus Italien angestellt waren, eine transformierte Kopie der italienischen Oper gepflegt wurde. Einen Ausblick auf *Die Weißenfeller Oper 1682—1736 und ihre Beziehungen zu anderen Bühnen* bot Klaus-Peter Koch (Halle/Saale). Enge Verbindungen zu Leipzig, Braunschweig (Wolfenbüttel) und Hamburg, an deren Häuser Wiederaufführungen einzelner Opern stattfanden, wurden unterstützt durch den intensiven Austausch von Sängern und Instrumentalisten, die aus Dresden, Weimar und Umgebung nach Weißenfels gingen oder von dort an andere Opernhäuser wechselten. *Georg Philipp Telemanns Oper „Der Sieg der Schönheit“ in Braunschweig* hatte sich Ute Poetzsch (Magdeburg) zum Thema gemacht. Sie ging detailliert auf die bearbeiteten Partien bzw. neu komponierten Arien für die Braunschweiger Version ein. Julia Liebscher (München) legte als Kontrapunkt zu den spezifischen Ausführungen anderer Referenten einen Überblick über das *Barocke Musiktheater-Repertoire am Hoftheater München* dar, wobei sie den Begriff des Barock bis ans 19. Jahrhundert heranzuführte, um die Kontinuität der musiktheatralischen Formen aufzuzeigen. Der unterschiedlichen Bedeutung von Dramatik in den Huldigungsmusiken für den thüringischen Meininger Hof um 1710/20 ging Konrad Küster (Grafenhausen) nach. Mit der deutschsprachigen Serenata als Gelegenheitsdichtung beschäftigte sich Wolfgang Hirschmann (Fürth) und bot mit seinem Beitrag eine Begriffsbestimmung der Serenata von ihrem Ursprung her als glückwünschendes Freudengedicht mit einer extrem starken Strukturvariabilität, aber festgelegter Funktion. In den lebhaften und anregenden Diskussionen wurde den Fragen der Gattungsterminologie (Serenata, Cantata, Huldigungsmusiken), der Abgrenzung von Nord-, Mittel- und Süddeutschland und deren unter-

schiedlichen (historischen, konfessionellen und verwandtschaftlichen) Voraussetzungen für einen Austausch nachgegangen.

Eine Brücke zum Festivalthema „Kultur der Niederlande“ schlug Annemarie Clostermann (Hamburg) mit ihrem Beitrag *Niederländische Musikimpressionen aus der Zeit Wilhelms von Oranien — auf der Suche nach möglichen musikalischen Einflußlinien zwischen den Niederlanden und Mitteleuropa*. Sie widerlegte das Vorurteil, nach Jan Pieterszoon Sweelinck habe es keine bedeutende niederländische Musik bzw. Komponisten mehr gegeben, und ging auch auf das noch nicht erforschte Gebiet der niederländischen Nationaloper, die im 17. Jahrhundert gegründet wurde, ein.

Michaelstein, 11. bis 13. Juni 1993:

21. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts

von Christoph Großpietsch, Herdecke

Die mit 21 Referaten sowie Konzerten voll ausgefüllte Internationale Arbeitstagung war zwei Themenbereichen vorbehalten: der Entwicklung der Ouvertürensuite des 17. und 18., sowie bedeutenden Interpreten des 18. Jahrhunderts.

Die Ouvertürensuite ist bislang relativ wenig musikhistorisch untersucht worden. Martin Ruhnke (Erlangen) stellte mit Blick auf die Telemann-Rezeption in seinem Eröffnungsreferat die besondere Kunstfertigkeit, die Telemann in seinen Suitensätzen beherrschte, heraus. Denselben Komponisten behandelten die aufschlußreichen Referate von Mitarbeitern des Magdeburger Telemann-Zentrums, die sich der Satzanlage bzw. bestimmten Satztypen der Ouvertürensuiten widmeten, im einzelnen der Finalgestaltung (Carsten Lange), der Chaconne (Ute Poetzsch) sowie den Furies-Sätzen (Wolf Hobohm). Auch die alte, immer wieder neue Frage nach der *assimilation of national styles and genres in Telemann's orchestral suites* (Karen Trinkle, St. Louis) wurde auf der Michaelsteiner Arbeitstagung angesprochen. Natürlich mußte das Spektrum der ausgewählten Suitenkomponisten willkürlich erscheinen. Immerhin: In Michaelstein konnte man einiges erfahren über Erlebach, der als einer der ersten die Kurzform „Ouvverture“ für „Ouvertürensuite“ verwendete und über den Bernd Baselt (Halle/S.) referierte. Graupner, der achtzig handschriftliche Ouvertürensuiten hinterließ, wurde in den für ihn typischen deskriptiven Sätzen von Christoph Großpietsch vorgestellt. *Jakub Golabeks Partita für Bläser* war Ausgangspunkt für Karol Bulas (Kattowice) Untersuchung einer *Übergangsform vom Barock zur Klassik* — hier also die Suite-Divertimento-Nähe als aufschlußreicher Grenzbereich. Zur Rezeption der Hornschen Suiten hatte Ladislav Kacic (Bratislava) einen Beitrag verfaßt. Einigen Aspekten zur Ornamentik des Eröffnungssatzes wandte sich schließlich Hans Größ zu.

Der zweite Themenblock: die Interpreten des 18. Jahrhunderts. Höchst aufschlußreich war das Grundsatzreferat Dieter Gutknechts (Köln) über Nähe und Distanz der Begriffe „Interpretation“ und „Aufführungspraxis“. Verschiedene Komponisten-Virtuosen des 17. und 18. Jahrhunderts wurden dann am zweiten Tag vorgestellt; angefangen mit Ernst Kubitscheks (Innsbruck) Beitrag über Biber, des weiteren ein Referat zu Pisendels entscheidendem Einfluß auf die Dresdner Musikpraxis, dargestellt von Manfred Fechner (Jena). Marianne Rönez-Kubitschek (Innsbruck) befaßte sich in einem umfassenden, musikalisch umrahmten Beitrag mit einem weiteren Geigenvirtuosen: *Das Geigenspiel Giuseppe Tartinis und seiner Schule*. Hartmut Krones (Wien) wandte sich in einem thematisch geschickten Coup gleich beiden Themenblöcken zu: *Gottlieb Muffat — Virtuose und Suitenkomponist*. Einen wohlthuend provokativen Titel wählte Ernst Suchalla (Fröndenberg) für seinen Vortrag über ein weitgehend unbekanntes Schulwerk: *Georg Simon Löhleins Clavier = Schule: ein Ärgernis für Carl Philipp Emanuel Bach?* Am spanischen Horizont zeigte das Wirken des Nicht-Spaniers Farinelli Früchte, jenes

Kastraten, der sowohl in der Musik als in der Politik reussierte: Guido Bimberg (Halle/S.) befaßte sich mit *Farinelli und die Oper im Spanien des 18. Jahrhunderts*. Abschließend sei auf die beiden Referate der tschechischen und slowakischen Referentinnen besonders hingewiesen, die sich den Interpreten in Böhmen und in Preßburg widmeten: Zdenka Pilkova (Prag) sprach über *Die böhmischen Interpreten des 18. Jahrhunderts im Spiegel von Dlabancz' Lexikon*; Darina Múdra (Bratislava) hatte einen Beitrag vorbereitet über das Thema: *Die Preßburger Interpreten als Komponisten in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*. In den Diskussionsrunden, an denen auch Frieder Zschoch, Willi Maertens, Hans-Joachim Schulze, Günter Fleischhauer und Willi Reich mitwirkten, wurden weitere Fragen aufgeworfen.

Berlin, 16. bis 22. Juni 1993:

Internationaler Kongreß für traditionelle Musik

von Bernd Schabbing, Hamburg

Innovatives und Aktuelles fand sich im Programm der Weltkonferenz des International Council for Traditional Music. Max-Peter Baumann, Leiter des internationalen Institutes für traditionelle Musik Berlin, und sein Team hatten für die 400 Teilnehmer ein breit gefächertes Programm zusammengestellt. Die Themen reichten von „Musik und Tanz im sich verändernden Europa“ über „Ethnomusikologie zuhause“ bis zu methodologischen Fragen wie der Emics-Etics-Diskussion und der Computeranwendung in der Ethnomusikologie.

Besonderes Interesse fand „The World Music Navigator“, ein im Endstadium der Entwicklung stehendes Computerprogramm, das zur Vermittlung von Musikethnologie im Unterricht dienen soll. Daniel Neumann von der Universität Washington hat 1992 begonnen, das für Apple Macintosh konzipierte Programm zu entwickeln und zu komplettieren. Mit Hilfe einer elektronischen Weltkarte bietet es die Möglichkeit, eine Region oder ein Land auszuwählen. Hierzu folgt dann ein kurzer Filmbeitrag mit Musik, der durch einen begleitenden Text erläutert wird. Außerdem kann über den Bildschirm auf Fachartikel zurückgegriffen werden, die im Programm gespeichert sind.

Auch der neu vorgestellte Videofilm „Introduction to Chinese Musical instruments“ (140 Minuten) von Yang Mu, Universität Melbourne, Australien, ist zum Einsatz in der Lehre entwickelt worden. Er zeigt — nach Instrumentenkategorien geordnet — traditionelle Instrumente Chinas. Zur Darstellung gehören die visuelle Vorstellung des Instrumentes und das Vorspielen seiner Grundskalen sowie die Demonstration grundlegender Spielarten. Im Anschluß folgt ein kurzes Solostück, das die verschiedenen Aspekte des jeweiligen Instrumentes zeigt. Der Film ist mit Kommentaren in Englisch versehen und mit einem Beiheft ausgestattet.

Gerhard Kubik berichtete über die Rückkehr des Berliner Phonogramm-Archives, das nach der Auslagerung nach Leningrad im Rahmen der Wiedervereinigung 1991 wieder nach Berlin zurückgegeben wurde. Eine Erfassung und Sichtung des Bestandes (zirka 20.000 Walzen) läuft zur Zeit, ein Katalog sämtlicher Aufnahmen sowie eine Überspielung der Walzen auf CompactDisc ist in Planung.

Rochester, USA, 17. bis 20. Juni 1993:

Feminist Theory & Musik II: A Continuing Dialogue

von Eva Rieger, Neu-Eichenberg

In den Vereinigten Staaten wird feministische Musikforschung seit etwa zehn Jahren institutionell betrieben. Mit Hilfe der Psychoanalyse, der Linguistik und nun auch des Poststrukturalismus werden theoretische Überlegungen angestellt; es fehlt aber noch weitgehend an der

Konsolidierung theoretischer Grundbegriffe und Strukturen. Diese aufzuarbeiten war das Ziel der Tagung. Geboten wurden in den achtzig Vorträgen weniger methodologische oder erkenntnistheoretische Erörterungen als vielmehr eine breite Auswahl an Themen verschiedenster Couleur; von Rameau bis Pfitzner, von Queen Elizabeth I bis zu Prince, von musikpädagogischen und -ethnologischen Fragestellungen bis hin zur Film- und Rockmusikanalyse.

Es geht längst nicht mehr um das Bild der statischen Beherrschung eines Geschlechts über das andere, sondern um ein Gewebe psychosozialer Beziehungen, das in unserer Identität und unserer Kultur eingeschrieben ist. Selbst Komponisten wie Schönberg, dem Misogynie schwerlich vorzuwerfen ist, waren in der Mann/Frau-Dualität befangen. Jennifer Shaw wies anhand des Oratoriums *Die Jakobsleiter* nach, daß er sich bemühte, geschlechtsneutral vorzugehen, dennoch aber der Vorstellung des „Ewigweiblichen“ anhing. Sanna Pederson zeigte, wie der im deutschen Schrifttum entstandene Begriff der „absoluten Musik“ von dem Populären, dem Fremdländischen und dem Weiblichen abgespalten und Letztere als „unreine“ Kategorien behandelt wurden. Einige Vorträge galten biographischen Aspekten, so Judith Tick, die am Beispiel der Komponistin Rebecca Clarke eine biographische Verortung suchte, die zwischen der „Frau als Ausnahme“ und der „Frau als Geschlechtswesen“ liegt. Ist das Geschlecht nur ein Faktor unter anderen wie z. B. Rasse und Klasse? Susan Cook zeigte anhand der schwarzen Bluessängerin Billie Holiday, wie sich Diskriminierungen überlagern (schwarz/weiblich) und Fragen des Repertoires und der Bühnenpräsentation beeinflussen.

1995 findet die Nachfolgetagung in Kalifornien statt: ob dann mehr Teilnehmer(innen) aus Deutschland dabei sind? (In diesem Jahr waren es ganze zwei, eine davon aus Ostdeutschland). Leider ist kein Tagungsbericht vorgesehen, so daß es problematisch bleibt, sich über die Entwicklung zu informieren. Daher sei auf zwei wichtige Neuerscheinungen verwiesen, die eine breite Einführung in die musikalische Geschlechterforschung ermöglichen: Marcia J. Citron: *Gender and the Musical Canon*. Cambridge 1993, und Ruth Solie (Hg.): *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley et al. 1993 (u. a. mit Beiträgen von Carolyn Abbate und Leo Treitler).

Köln, 18. und 19. Juni 1993:

Internationale Konferenz Joseph Haydn

von Robert von Zahn, Köln

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln und das Joseph Haydn-Institut (JHI), Köln, veranstalteten die Internationale Konferenz zu drei Themenbereichen im Universitätsmusiksaal: 14 Referenten behandelten die Themenbereiche „Streichquartett“ und „Kleinere geistliche Werke“; hinzu trat eine Roundtable-Diskussion zu „Problemen der Haydn-Rezeption“

Nach der Begrüßung durch Klaus W. Niemöller eröffnete Horst Walter (JHI, Köln) die Tagung mit einer Übersicht über die in Wien gedruckten Streichquartette der Jahre 1780 bis 1800. Er ermittelte etwa 100 Ausgaben mit 338 Quartetten und skizzierte das Anwachsen eines neuen Liebhaberpublikums sowie das dynamische Wiener Musikverlagswesen; Pleyel war vor Haydn, Gyrowetz und Hoffmeister der am meisten gedruckte Quartettkomponist. Hubert Unverricht (Mainz) widmete sich der einzigen Quartettserie von Carl Ditters von Dittersdorf und widmete die Einschätzung Dittersdorfs als Schnellschreiber. Den gegenüber Haydn und Pleyel weit schwächeren zeitgenössischen Erfolg dieser Quartettserie führte er auf ihre Singularität zurück. Auch Klaus W. Niemöller schritt zur Ehrenrettung eines Verkannten und zeigte analytisch das beachtliche kompositorische Niveau Pleyels anhand zweier Streichquartette aus dessen op. 9. Den ersten Satz von op. 9,1 vermittelte er akustisch durch eine Computersimulation. Hartmut Krones (Wien) beobachtete die unterschiedlichen Sonatenhauptsatzformen im Streichquartett-

schaffen von neun Zeitgenossen Haydns, um zu zeigen, daß kein Komponist einem Schema zuzuordnen ist. Gerhard Winkler (Eisenstadt) untersuchte die Finalgestaltung von Haydns Es-dur Quartett op. 33,2 und erwies durch Heranziehung der Schlußsätze von *Sinfonie 46* und *45* die besondere experimentelle Bedeutung des „Treibhausklimas“ am Esterházy-Hof für Haydn. Die von Ludwig Finscher (Heidelberg) geleitete Sektion wurde von László Somfai (Budapest) beschlossen, der seine Erfahrungen mit einer akustischen Umsetzung der Quartett-Bände innerhalb der Kölner Gesamtausgabe *Joseph Haydn Werke* auf CD mit dem Budapester „Festetics Quartet“ vortrug.

Die von Klaus Hortschansky (Münster) geleitete „Kirchenmusik“-Sektion begann mit Überlegungen von Marianne Helms (JHI, Köln) zum Bestand und zur Ordnung von Haydns kleineren geistlichen Werken. Aus einer systematischen Ordnung der Werke nach ihrer kirchlichen Bestimmung entwickelte sie den geplanten Aufbau dieser Bände in der Gesamtausgabe. Otto Biba (Wien) erörterte die Voraussetzungen der Entstehung und Überlieferung von Haydns kleineren Kirchenmusiken und führte hierbei aus, daß Haydn bereits Mitte der fünfziger Jahre als Organist beim Grafen Haugwitz Verantwortlicher einer Kirchenmusik war. Daß seit den 1770er Jahren kaum ein Werk überliefert ist, führte er auf die Josephinischen Reformen zurück, die der Praxis die Verwendungsmöglichkeit entzogen. Bruce C. MacIntyre (Brooklyn NY) vermittelte einen Querschnitt durch die Wiener Salve Regina-Vertonungen, um Haydns Besonderheiten zu würdigen, worauf James Webster (Ithaca NY) zeigte, daß Haydns *Salve Regina g-moll* der grundlegenden Tendenz Haydns dieser Jahre entspricht, ein ganzes Werk in einem durchkomponierten Zyklus auf den Schluß hin auszurichten. Leopold Kantner (Wien) untersuchte in seinem Referat Verwendung, Besetzung, Beeinflussung und Besonderheiten von Haydns Hymnen.

Aufsehenerregend war die quasi sektionsexterne Präsentation neuer Dokumente durch Dexter Edge (Cardiff), die beweisen, daß Haydn um 1755 zu den „Extra bestellten Musici“ der Hofmusikkapelle gehörte. Im abschließenden „Rezeptions“-Roundtable diskutierten Klaus W. Niemöller, Ludwig Finscher, Gernot Gruber (München), Friedrich Heller (Wien) und Jiří Sehnal (Brno) mit Georg Feder (Köln) über dessen Ablehnung von Einflüssen der „Rezeptionsideologie“ auf historisch-kritische Ausgaben.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

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

Nachtrag Sommersemester 1993

Heidelberg. Wolfgang Gersthofer: Pros: Die opera buffa von Pergolesi bis Rossini.

Nachtrag Wintersemester 1993/94

Bonn. Prof. Dr. Günther Massenkeil: Doktorandenseminar.

Dortmund. Prof. Dr. Martin Geck: Geschichte der deutschen Musik I — Musikgeschichte als Ideengeschichte: Franz Schubert — S: Grundfragen der Musikpsychologie — Ober-S: Melancholie und Musik (14-tgl.). □ Prof. Dr. Werner Abegg: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (1) — S: Das Wort in der Tondichtung — der Ton in der Wortdichtung: Versuch einer ästhetisch-semiotischen Problemfeldbestimmung. □ Dr. W. Raschke: S: Geschichte der Pop-Musik. □ Dr. Ulrich Taddey: S: Einführung in die systematische Musikwissenschaft.

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

Frankfurt. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Lehrbeauftragt. Dr. Wolfgang Gersthofer: Pros: Die Sinfonien von Johannes Brahms — Pros: Richard Strauss' Opern vom „Guntram“ bis zur „Frau ohne Schatten“ □ Lehrbeauftragt. Dr. Susanne Grossmann-Vendrey: Die Oper nach Gluck und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Greifswald. Nico Schüler: S: Grundlagen und Anwendungen des Computers in Musikwissenschaft und Musikpädagogik (1) — S: Probleme der Kammermusikentwicklung im 20. Jahrhundert.

Halle. Prof. Dr. Werner Braun: Gustav Mahler, Leben und Werk (mit Seminar) — Musik der Reformationszeit.

Hamburg. Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Helmut Rösing: Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft (1) — Pros: Musik fremder Kulturen — Ü/P: Geschichte, Methoden und Aufgabengebiete der Musikpsychologie (3) — Haupt-S: Funktionelle Musik in den Medien — Fallbeispiele zur angewandten Musikpsychologie.

Leipzig. Doz. Dr. Michael Märker: Block-S: Bachs Weihnachtsoratorium (gem. mit Prof. Dr. Martin Petzold) (1). □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel: Das klassische Streichquartett — Arnold Schönberg — S: Mozarts „Zauberflöte“ — S: Besprechung neuester musikwissenschaftlicher Arbeiten.

Mainz. Dr. Heinz Dieter Sommer: Ü: Praxis und Musikwissenschaft: Gustav Mahler. □ Josef Heinzelmann: Ü: Editionspraktische Übungen am Beispiel des SIG. FAGOTTO von Jacques Offenbach (gem. mit Robert Didion).

Regensburg. Dr. Keith Falconer: S: Studien zu den Choralhandschriften Regensburger Bibliotheken (mit Ü). □ Priv.-Doz. Dr. Petra Bockholdt: Beethovens Kammermusik — S: Beethovens Klaviersonaten — S: Leoš Janáček (Schwerpunkt: Instrumentalwerke) — Kolloquium zu aktuellen musikwissenschaftlichen Themen 14-tgl.) — Ü: Josquin des Prés (14-tgl.).

Rostock. Prof. Dr. Wilhelm Büttemeyer: S: Musik und Zeitbegriff.

Wien. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Lehrkanzel für Musikgeschichte. Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 1. Antike — Ars antiqua — Methodik der wissenschaftlichen Arbeit. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 3: Palestrina — Wiener Klassik — Musikgeschichte 5: Weihnachtsmusik. Entstehung, Repertoire, Verfall — Musikgeschichte 6: Aufführungsgeschichtliche Fallstudien I: Rudolf Kolisch — Doktorandenkolloquium (gem. mit Dr. Markus Grassl).

Lehrkanzel für Musikgeschichte. Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 2: Ars nova — 16. Jahrhundert — Musikgeschichte 6: Das Spätwerk Johann Sebastian Bachs. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 4: Wiener Klassik—Gegenwart — Musikgeschichte 5: Johann Joseph Fux, Gradus ad Parnassum. Komposition und Theorie — Doktorandenkolloquium (gem. mit Dr. Markus Grassl).

Sommersemester 1994

Augsburg. Lehrbeauftragt. Dr. Friedhelm Brusniak: Pros: Das Oratorium von etwa 1750 bis 1850 — Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: „Französisch“ und „italienisch“ in der Kompositionsgeschichte des 14. bis 18. Jahrhunderts — Haupt-S: Josquin Desprez (3) — Pros: Tanzkompositionen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert (Analyse) — Ober-S: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1). □ Lehrbeauftragt. Dr. Johannes Hoyer: S: Orlando di Lasso (1530/32—1594) — Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525—1594): Leben und Werk im Vergleich — Ü: Historische Satzlehre: Kontrapunkt I (Palestrinasatz). □ Prof. Dr. Wolfgang Plath: S: Stil — Stilkritik — Echtheitskritik. □ Dr. Erich Tremmel: S: English Musical Renaissance — der englische Weg ins 20. Jahrhundert — Ü: Musikpaläographie I: Weiße Mensuralnotation.

Bamberg. Prof. Dr. Marianne Bröcker: Einführung in die Musikkulturen der Mongolei — S: Musik deutscher Siedler in Osteuropa — S: Ethnomusikologie und Medien — Ethnomusikologische Analyse an ausgewählten Beispielen — S: Dokumentation zum Volkstanz in Franken II. □ Prof. Dr. Martin Zenck: Oper und Musiktheater des 20. Jahrhunderts: von Richard Strauss' „Elektra“ (1908) bis zu Nonos „Prometeo“ (1990) — S: Alban Berg: „Wozzek“ Oper nach Georg Büchner (1921) — Pros: J. S. Bach: Werk und Bearbeitung — Haupt-S: Die literarische, musikalische und philosophische Existenz Don Juans.

Basel. Prof. Dr. Wulf Arlt: Grundfragen des Liedes und der Liedgeschichte — Dialogvorlesung: Musik, Kultur und Gesellschaft im Paris des hohen und späten Mittelalters (1) (gem. mit Prof. Dr. Achatz von Müller) — Kolloquium zur Vorlesung (1) — Grund-S: Übungen zur Musik des Mittelalters — Paläographie der Musik II: Modale und mensurale Aufzeichnungsweisen des 13. und frühen 14. Jahrhunderts — Haupt-S: Der Einzugsang der römischen Liturgie als Repräsentation: Funktion, Sprache, Musik (gem. mit Prof. Dr. Rudolf Brändle, Prof. Dr. Fritz Graf, Prof. Dr. Achatz v. Müller) — Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musik (n. Vereinbarung). □ Prof. Dr. Max Haas: Ars Musica in der Wissenschaft des Mittelalters — Seminar zur Vorlesung. □ Priv.-Doz. Dr. Lorenz Welker: Orlando di Lasso — Grund-S: Übungen zur Geschichte des Violinkonzerts. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Schlüsselszenen aus den Opern von G. Verdi („Aida“) bis B. A. Zimmermann („Die Soldaten“) — Haupt-S: Analyse der drei letzten Mozart-Sinfonien (Es-dur KV 543, g-moll KV 550, C-dur KV 551). □ Lic. phil. Matthias Schneider: Übungen zur Motette des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Dr. Joseph Willmann: Arnold Schönberg (Übung) — Adorno-Lektüre (Übung). □ Dr. Dominique Muller: Historische Satzlehre I: Grundfragen des Komponierens im 13. und 14. Jahrhundert.

Bayreuth. Musikwissenschaft. Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Vom Concerto zur Symphonie — Haupt-S: Beethoven-Deutungen — Pros: Heinrich Schütz, Die Kleinen geistlichen Konzerte — S: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Dr. Hans-Joachim Bauer: Symphonien von Gustav Mahler

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. Sieghart Döhring: Geschichte des Musiktheaters II (nach 1800) — S: Paris als Drehscheibe der Oper im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Susanne Vill: Epochen europäischer Theatergeschichte VI: Das Theater der Gegenwart — Pros: Materialien zum Theater der Gegenwart — Pros: Einführung in die Theaterwissenschaft — S: Verfilmungen von Dramen William Shakespeares. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Komponist und Librettist in der Oper nach 1945. □ Marion Linhardt, MA. Pros: Antike Stoffe auf dem Theater der Neuzeit. □ Dr. Rainer Franke: Pros: Textgestalt und musikalische Struktur in „Salome“ von Richard Strauss. □ Dr. Markus Engelhardt: Pros: 800 Jahre Bayreuth — Musiktheater in der Markgrafenstadt. □ Gunhild Oberzaucher-Schüller: Pros: Russische und Sowjetische Ballett-Avantgarde. □ Dr. Gerald Florian Messner: Pros: Die griechische Tragödie im zeitgenössischen Gewand — Pros: Wiener Zaubertheater. □ Dr. Manuela Jahrmärker: Pros: Die Grand-Opéra auf der Bühne: Pariser Livrets de Mis en Scène. □ Sven Friedrich: Pros: Wunschbild und Wirklichkeit. Die Aufführungen der Werke Richard Wagners zu seinen Lebzeiten. □ Prof. Dr. Sieghart Döhring, Prof. Dr. Susanne Vill, Dr. Hans-Joachim Bauer, Dr. Markus Engelhardt, Dr. Rainer Franke, Dr. Manuela Jahrmärker, Marion Linhardt MA, Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Dr. Thomas Steiert: Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters.

Berlin. Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar. Prof. Dr. Tibor Kneif: Geschichte der Orgelmusik — Pros: Frescobaldi — Haupt-S: Französische Orgelmusik zwischen Franck und Alain — Koll: Sigfrid Karg-Elert. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Richard Wagner — Die Musikdramen — S: Die Selbstparodie der Oper in der Opera buffa des Settecento — Haupt-S: Richard Wagner, „Der Ring des Nibelungen“ — Ober- und Doktoranden-S: Methodenprobleme der Opernforschung — Kurs: Computernotensatz II: Zur Praxis der kritischen Edition (gem. mit Ulrike Feld). □ Prof. Dr.

Albrecht Riethmüller: Zur Methodik der Analyse von Musikwerken — Pros: Die Melodie: Begriff, Lehre, Modelle (gem. mit Dr. Michael Maier) — S: Musicals nach Shakespeare — Ober- und Doktoranden-S: Hector Berlioz. □ Dr. Thomas Betzwieser: S: Analysetexte von Komponisten. □ Dr. Bodo Bischoff: S: Tod und Todesdarstellung in der Musik: Zur Ideengeschichte eines Grundproblems menschlicher Erfahrung und ihrer gestalteten Transformation in Dichtung und Komposition. □ Christa Brüstle MA: Pros: Antonín Dvořák. □ Ulrich Krämer MA: Pros: Bachs Söhne — Kurs: Paläographie. □ Dr. Michael Maier: Pros: Felix Mendelssohn Bartholdy, Orchesterwerke. □ Dr. Susanne Oschmann: Pros: W. A. Mozarts Opere serie und die Gattungskonventionen. □ Dr. Michael Wittmann: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: Trecentomusik — S: Louis Spohr

Institut für Musikwissenschaft. Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. Josef Kuckertz: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Afro-amerikanische Musik: Ausgewählte Formen und ihre Entwicklung — Haupt-S: Analyse von Video-Dokumenten der Musik australischer Aborigines — Pros: Musik der Indianer des nordamerikanischen Südwesten — Ü: Literatur zur Tanzethnologie. □ Gerd Grupe: Grund-Kurs: Transkription I — Pros: Afrikanische Musik in Beispielen. □ Dr. Gabriele Braune: Grund-Kurs: Instrumentenkunde — Pros: Literatur und Schallaufnahmen zur arabischen Musik.

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. Hermann Danuser: Musikbiographik: Geschichte, Typen, aktuelle Perspektiven — Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Strawinskys Kammermusik — Haupt-S: Übungen zur Vorlesung — Koll: Musikästhetik nach Adorno. □ Prof. Dr. Gerd Rienacker: Das „romantische“ Orchester; Modalitäten der Orchestration in Partituren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts — Haupt-S: Brecht und das Musiktheater — Haupt-S: Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts — Pros: Heinrich Schütz' „Geistliche Chormusik“ — Koll: Bayreuther Dramaturgie II. □ Dr. Annegret Fausser: Pros: Der Orchestergesang in Frankreich im 19. und frühen 20. Jahrhundert. □ Dr. Hermann Gottschewski: Pros: Die Edition von Musikwerken des klassischen Repertoires — historische und aktuelle Perspektiven — Ü: Analyse-Übung: Formbildung in Kleinformen des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Brigitte Kruse: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts — S: Werkanalyse. □ Dr. Andreas Mertsch: Pros: Der sinfonische Zyklusgedanke im 19. Jahrhundert — Pros: Der Beethoven-Bezug in Richard Wagners Schriften. □ Dr. Hans Nehrling: Pros: Rhetorik und Musik — Pros: Bibliographische Grundlagen der Quellenkunde. □ Tobias Plebuch: Pros: Musik der Reformation. □ Dr. Bernhard Powleit: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: Zum Verhältnis von Ausdruck und Konstruktion in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts — Pros: Musikästhetik II (Hegel, Hanslick). □ Prof. Dr. Christian Kaden: Methodologie der Musikanalyse — Pros: Stumpf, Abraham, Hornbostel, Sachs: Die Berliner Vergleichende Musikwissenschaft — Haupt-S: Das Musikleben im 18. Jahrhundert — Koll. Empirische Musiksoziologie. □ Dr. Dr. Volker Kalisch: Pros: Natur in der Musik — Musik in der Natur — Pros: 1300: Epochenschwelle zwischen „ars antiqua“ und „ars nova“? □ Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Akustik der Musikinstrumente 1. Blasinstrumente — Pros: Musikästhetik des 18. Jahrhunderts — Haupt-S: Psychologische Modelle der Musikwahrnehmung — Koll. Anfertigung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Einführung in Wahrscheinlichkeitsrechnung und Statistik für Geisteswissenschaftler — Haupt-S: Methoden der empirischen Musikurteilsforschung — Ü: Arbeiten mit dem Statistikpaket SPSS. □ Prof. Dr. Jürgen Elsner: Einführung in die Musikethnologie II — Die Musikkultur des Jemen — Haupt-S: Geist und Werden der Musikinstrumente — Forschungs-S: Musikethnologie — Ü: Musikethnologische Transkription. □ Dr. Angelika Jung: Pros: Regionale und soziale Differenzierungen der Musik in Usbekistan. — Ü: Alte Notationen der Musik im Orient. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Rockmusik II — Musik als Industrie II — Haupt-S: Theorie und Methode der Popmusikforschung — Forschungs-S: Musik im sozialen Gebrauch. □ Dr. Monika Bloß: Ü: Übungen zur Rockmusik-Vorlesung von Prof. Wicke — Pros: Madonna und Prince: Geschlechtskonstruktionen und Geschlechterverwirrungen. □ Dr. Konstanze Kriese: Pros: Heroes; Theoretische und empirische Zugänge zum Starkult in der Rockmusik, Teil I und II.

Berlin. Technische Universität. Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Gershwin — Haupt-S: Chor fugen im 19. Jahrhundert — Haupt-S: Streichquartette von Mendelssohn Bartholdy — Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber: Systeme musikalischer Sinngebung — Haupt-S: Komponisten analysieren fremde Werke — Lied und Melodram im 19. Jahrhundert — Doktorandenkolloquium. □ Dr. Janina Klassen: Pros: Musik der „ars nova“ — Pros: Konzertbegleitende Publikation, Schwerpunkt: „Verbannte Musik“ □ Dr. Reinhard Kopiez: Haupt-S: Ästhetik und Poetik, Vertonungen freirhythmischer Lyrik — Pros: Die Stimme als Instrument — Ü: Lektüre zum Haupt-S. □ Lehrbeauftragt. Dr. Clemens Goldberg: Pros: Bach — Schostakowitsch: Präludium und Fuge op. 87

Berlin. Hochschule der Künste. Fachbereich 8 (KWE 1). Prof. Dr. Wolfgang Burde: Die kompositorische Entwicklung György Ligetis — Haupt-S: Johann Sebastian Bach und die Entwicklung der Konzertform — Pros: Einführung in die musikalische Analyse — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Peter

Rummenhüller: Die Epochen der abendländischen Musikgeschichte. Geistesgeschichtliche und kulturhistorische Kriterien ihrer Abgrenzung und Kennzeichnung — Haupt-S: Die Klaviere des 18. Jahrhunderts — Kielklaviere, Clavichorde, Hammerklaviere. Ihr Bau, ihre Geschichte, ihre Stimmung, ihre Musik — Haupt-S: Der Sonatenhauptsatz. Geschichte und Wesen einer instrumentalen Form — Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten. □ Wiss. Mitarb. Christoph Henzel: Pros: Die Opern Rossinis. □ Lehrbeauftr. Dr. Beatrix Borchert: Pros: Komponistinnen II. □ Lehrbeauftr. Dr. Josef Kloppenburg: Pros: Filmische Visualisierung von Kunstmusik. □ Lehrbeauftr. H. v. Lösch: Pros: Formenlehre und Höranalyse II.

Fachbereich 8 (KWE 2). Prof. Dr. Elmar Budde: Musik des Mittelalters (gem. mit Prof. Dr. Rainer Cadembach). □ Prof. Dr. Rainer Cadembach: Haupt-S: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft für Schulumusik und DME — Haupt-S: Beethovens letzte Quartette — Koll. Musik und Musikanschauung Ernst Peppings. □ Prof. Dr. Dieter Schnebel: Forschungssemester □ Prof. Dr. W. Kinderman: Musikgeschichte 1830—1910 — Haupt-S: Musik und Kitsch (gem. mit Werner Grünzweig) — Haupt-S: Sinfonien Gustav Mahlers — Ü: Beethovens Streichquartette. □ Prof. Dr. Arthur Simon: Pros: Klangkonzeptionen und Gestaltungsprinzipien in traditionellen Musikkulturen an ausgewählten Beispielen (v. a. aus Asien, Melanesien, Afrika u. a.). □ Doz. M. Supper: Pros: Geschichte und Ästhetik der Computermusik. □ Wiss. Mitarb. Werner Grünzweig: Pros: Sprachkomposition um 1960: Schnebel — Kagel — Ligeti. □ Wiss. Mitarb. Susanne Fontaine: Pros: „Der Effekt des Gedichts auf fast lauter junge Zuhörer ... ist höchst merkwürdig“ — Vertonungen zu Goethes Faust (in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg). □ Lehrbeauftr. Dr. Gottfried Eberle: S: Stil- und Werkkunde für Tonmeister □ Lehrbeauftr. Dr. Ellinore Fladt: Pros: Kirchenmusik. □ Lehrbeauftr. Ch. Wassermann Beirão: Pros: Das französische Sololied seit dem 17. Jahrhundert.

Fachbereich 7 Musiktheorie. Prof. Dr. Patrick: Das wohltemperierte Klavier Johann Sebastian Bachs — Harmonischer Kontrapunkt/Kontrapunktische Harmonik. □ Prof. Dr. A. Richenhagen: Zarlinos Kompositionslehre. □ Prof. Ingeborg Pflingsten: Theorie der musikalischen Form I: Musikalische Syntax im theoretischen Schrifttum des 18. bis 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Heinrich Poos: Beethovens Spätwerk (Opus 101—135).

Bern. Prof. Dr. Victor Ravizza: Musik der Renaissance (1) — S: Dichtung und Musik bei Johannes Brahms (gem. mit Prof. Thomke) — Notationskunde: Die musikalische Schrift zur Zeit der Renaissance — Kolloquium nach Vereinbarung. □ Dr. Thomas Schacher: Pros: Mozarts Klaviersonaten — Musikgeschichte IV □ Dr. Hanspeter Renggli: Ü: Analyse ausgewählter Beispiele des 19. Jahrhunderts (1) — Musikgeschichte II. □ Dr. Gabriella Hanke Knaus: Ariadne auf Naxos: Die Zusammenarbeit von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal. □ Dr. Cristina Hospenthal: Tradition und Innovation: Musik in der Kirche des Mittelalters. □ Dr. André Baltensperger: Experimentelle Musik in Frankreich seit 1945. □ Prof. Dr. Jürgen Hunckemöller: Jazz-Rezeption in Europa (Blockveranstaltung nach Vereinbarung). □ Dr. Josef Willmann: „Postmoderne“ avant la lettre: Busoni als Komponist.

Bochum. Prof. Dr. Christian Ahrens: Zur Geschichte der Orgel und der Orgelmusik — Haupt-S: Erik Satie — Pros: Musik des Balkans — Pros: Glottophone — Projekt-S: Zur Geschichte des Harmoniums. □ Prof. Dr. Werner Breig: Beethovens Streichquartett op. 131 — Haupt-S: Probleme von Beethovens Spätwerk — Pros: Die Messe im 19. und 20. Jahrhundert. □ Doz. Dr. Michael Walter: Geschichte und Systematik der Musikkritik — Haupt-S: Funktionsweisen von Populärmusik: Queen — Pros: Ästhetik und Geschichte der Filmmusik — Pros: Mozarts Violinsonaten. □ Dr. Martin Dürer: Pros: Die Musik des Trecento. □ Dr. Maria Kostakeva: Pros: Igor Strawinsky □ Dr. Dörte Schmidt: Pros: Übungen zur musikalischen Analyse — Projekt-S: Oper in der Zeit der Weimarer Republik (gem. mit Dr. Brigitta Weber). □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation — Pros: Third Stream Jazz.

Bonn. Dr. Reinhold Dusella: Pros: Richard Strauss: „Alpensinfonie“/„Instrumentationslehre“ — Pros: Harmonielehren im Überblick. □ Prof. Dr. Erik Fischer: Geschichte der russischen Oper — Pros: Musik und Politik — Haupt-S: Funktionen der Musik in der „Erlebnisgesellschaft“ — Doktorandenseminar. □ Prof. Dr. Siegfried Kross: Musikgeschichte IV (1830—1910) — Einführung in die Musikpsychologie — Haupt-S: Probleme des erzählenden Liedes — Doktorandenseminar □ Prof. Dr. Günther Massenkeil: Doktorandenseminar. □ AMD Walter L. Mik: Pros: Die Motette im 16. und 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Emil Platen: Haupt-S: Richard Wagner: „Die Meistersinger von Nürnberg“ — Doktorandenseminar. □ Dr. Susanne Rode-Breymann: Pros: Glucks „Orpheus und Euridike“ — Pros: Produktive Rezeption alter Musik in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Geschichte des Klavierkonzerts im 18. Jahrhundert — Pros: Einführung in die musikalische Analyse — Haupt-S: Beethovens „Fidelio“ — Doktorandenseminar

Bremen. Carlos Fariñas: Musik auf Kuba. □ Prof. Dr. Günter Kleinen: Grundzüge einer interkulturellen Musikpädagogik — Asiatische Einflüsse auf die Musik in Europa und Nordamerika — Anatolische Musik in Bremen. □ Dr. Andreas Lüderwaldt: Musikkulturen Ostasiens. □ Prof. Dr. Eva Rieger: Die Kompo-

nistin im 20. Jahrhundert — Die musikalische Frühromantik — Koll: Theoretische Grundlagen der Frauenforschung.

Chemnitz-Zwickau. Prof. Dr. Helmut Loos: Musikgeschichte II (12. bis 17. Jahrhundert) — S: Geschichte der Symphonischen Dichtung — Pros: J. S. Bach — Oratorische Werke. □ Doz. Dr. Eberhard Möller: Heinrich Schütz — S: Robert Schumann und das Sololied — S: Formenkunde/Analyse II. □ Doz. Dr. Johannes Roßner: Einführung in den Orgelbau — S: Klaviermusik der Romantik — S: Europäische Orgellandschaften — Pros: Das Instrumentalkonzert im 18. und 19. Jahrhundert. □ Karla Kepsch: S: Instrumentenkunde. □ Manfred Kepsch: S: Populärmusik.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. Gerhard Allroggen: Zum Problem der kleinen Form in der Musik — Pros: Die Anfänge der zyklischen Maßvertonung. □ Prof. Dr. Detlef Altenburg: Geschichte der französischen Oper I — S: Die Symphonien Gustav Mahlers — Pros: Das Liedschaffen Franz Schuberts — Ü: Musiktheorie im 14. Jahrhundert, Lektüre ausgewählter Schriften. □ Prof. Dr. Arno Forchert: S: Vom musikalisch Schönen, Hanslick und Kant (gem. mit Prof. Dr. Schupp). □ Prof. Dr. Silke Leopold: Allgemeine Musikgeschichte IV — S: Literaturoper im 19. Jahrhundert. □ Dr. Walter Werbeck: Ü: Historischer Tonsatz im 16. Jahrhundert. □ J. Steinheuer: Pros: Geschichte der Motette — Ü: Paläographische Übung: Mensuralnotation. □ F. Flamme: Ü: Theorie und Praxis des Generalbaß- und Partiturspiels. □ Heinz-Jürgen Winkler: Ü: Historischer Tonsatz: 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Gerhard Allroggen/Prof. Dr. Detlef Altenburg/Prof. Dr. Arno Forchert/Prof. Dr. Silke Leopold/Prof. Dr. Dietrich Manicke: Kolloquium über aktuelle Forschungsprobleme.

Dortmund. Prof. Dr. Martin Geck: Geschichte der deutschen Musik II — Musikgeschichte als Ideengeschichte: Schönberg und Eisler — S: Das Klavierlied des 19. Jahrhunderts — Ober-S: Humor in der Musik (14-tgl.). □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: Einführung in die Neue Musik. □ Prof. Dr. Werner Abegg: Claudio Monteverdi. □ Dr. W. Raschke: S: Geschichte des Beat. □ Dr. Ulrich Taddey: S: Geschichte der Motette.

Dresden. Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte 18. Jahrhundert — Pros: Musiktheoretische Hauptwerke von 1600 bis 1750 — Pros: Das Sololied bei Franz Schubert — Pros: Der Briefwechsel Goethe-Zelter als musikhistorische Quelle. □ Prof. Dr. Hanns-Werner Heister: Einführung in die Musiksoziologie. □ Dr. Felicitas Nicolai: Musikgeschichte 20. Jahrhundert. □ Dr. Hendrik Starfinger: Einführung in die Musikpsychologie. □ Dr. Gerhard Poppe: Ü: Methoden der Musikanalyse — Pros: Dresdener Hofkirchenmusik in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Düsseldorf. Prof. Dr. Helmut Kirchmeyer: Ausgewählte Kapitel der mittelalterlichen Musikgeschichte.

Eichstätt. Prof. Dr. Karlheinz Schlager: W. A. Mozart: Lebensstationen und Werkauschnitte — Musikgeschichte im Überblick — S: W. A. Mozart: Die Zauberflöte — S: Das Offizium: Ein- und mehrstimmige Musik zum Stundengebet. □ Frau Regina Bauer: Pros: Original und Bearbeitung — Pros: Musik der Zweiten Wiener Schule.

Erlangen. Dr. Andreas Haug: Pros: Echoeffekte in Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts — Mittel-S: Hymnus und Hymnar im Mittelalter. □ Dr. Wolfgang Hirschmann: Pros: Die Klaviersonaten von Joseph Haydn. □ Prof. Dr. Fritz Reckow: "Ars antiqua" und "Ars nova" (Musikgeschichte II) — Mittel-S: Probleme der Musikgeschichte im 13./14. Jahrhundert: Gattungen, Satzweisen, Quellen, Notationsverfahren, Themen der Theorie (Musikgeschichte II) (3) — Mittel-S: „Musikalische Rhetorik“: Geschichte und Leistung eines musiktheoretischen und musikästhetischen Orientierungsmodells — Kolloquium zu aktuellen Forschungsthemen. □ Dr. Thomas Röder: Pros/Ü: Übungen zum Cinquecento-Madrigal — Pros/Ü: Übungen zur Sinfonie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Gerhard Splitt: Mozarts Opernästhetik — Pros: Einführung in die Musikästhetik Hegels und Schopenhauers.

Frankfurt/Main. N. N.: Geschichte der Musikästhetik: Mittelalter und frühe Neuzeit — Pros: John Cage — S: Augustinus: "De musica" — Descartes: "Musicae compendium" — Haupt-S: Komposition in der Spätphase der Tonalität: Reger und Pfützer. □ Prof. Dr. Winfried Kirsch: Das Oratorium im 19. Jahrhundert — Pros: Übungen im Musikhören — S: Das einaktige musikalische Lustspiel (gem. mit Ulrike Kienzle MA) — Haupt-S: Geschichte und Theorie des Musikverstehens (gem. mit Ulrike Kienzle MA). □ Prof. Dr. Lothar Hoffmann-Erbrecht: Die Musik der Frühromantik — Ober-S für Examenskandidaten und Doktoranden. □ Doz. Dr. Peter Ackermann: G. P. da Palestrina — S: Analytische Studien zur Musik Palestrinas — Ober-S für Magistranden und Doktoranden — Haupt-S: Die Madrigale Claudio Monteverdis (gem. mit Dr. Andreas Ballstaedt). □ Dr. Andreas Ballstaedt: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — J. S. Bach und die Parodie. □ Lehrbeauftr. Dr. Eric Fiedler: Pros: Instrumentenkunde. □ Lehrbeauftr. Dr. Wolfram Knauer: Pros: Einführung in die Jazz-Geschichte. □ Lehrbeauftr. Dr. Wolfgang Krebs: Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Beethovens frühe Klaviersonaten.

Frankfurt/Main. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Herbert Schneider: Die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts — Pros: Einführung in die Analyse — S: Robert Schumann — Kolloquium für Doktoranden. □ N. N.: Ludwig van Beethoven — Ü: Beethovens Skizzenbücher und kompositorischer Schaffensprozeß — P: Schubert und der Wanderer — S: Wagners Musikdramen vom Tristan zum Parsifal. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. Peter Cahn: S: Die Sinfonien Anton Bruckners — Kolloquium für Doktoranden. □ Lehrbeauftr. Dr. Eric Fiedler: Ü: Einführung in die Mensuralnotation — Pros: Die Motette des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftr. Dr. Susanne Grossmann-Vendrey: Geschichte der Oper im 19. Jahrhundert.

Freiburg i. Brsg. Priv.-Doz. Dr. Christoph von Blumröder: Haupt-S: Johannes Brahms. □ Prof. Dr. Rolf Dammann: Grundlinien abendländischer Musiktheorie — Haupt-S: Beethoven: Klaviersonaten (Auswahl) — Pros: Mattheson, „Der Vollkommene Capellmeister“ (1739) — Pros: Bestimmungsversuche musikalischer Kunstwerke. □ Priv.-Doz. Dr. Konrad Küster: Musikgeschichte 1550–1770 — Haupt-S: Mozarts Werdegang als junger Komponist — Symphonische Dichtung von Liszt bis Strauss — Pros: Schütz, Psalmen Davids. □ Dr. Markus Bandur: Die Sprache der Musikwissenschaft. Analysevokabular, Musikterminologie und Lexikographie. □ Dr. Sabine Ehrmann: Pros: Kompositorische und interpretatorische Monteverdi-Rezeption im 20. Jahrhundert — Pros: Boethius, „De institutione musica“ Lektüreseminar □ Dr. Albrecht von Massow: Pros: Schuberts Klaviersonaten D. 958–960. □ Dr. Thomas Seedorf: Pros: Musik und Vers. □ Nils Grosch: Pros: Einführung in das Studium der populären Musik HipHop, Rap, Techno. □ Matthias Wiegandt: Pros: Vom Umgang mit Orchesterpartituren.

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. Luigi F. Tagliavini: L'oeuvre de clavier de W. A. Mozart — Pros: Analyse de sonates — S: Programm Musik. □ Dominique Muller: Lully et les débuts de l'opéra français. □ François Seydoux: Einführung in die Neumenkunde.

Gießen. Prof. Dr. Ekkehard Jost: Geschichte des Jazz — S: John Cage — S: Systematische Aspekte der Neuen Musik — S/Koll. Musik und Gesellschaft. □ Prof. Dr. Peter Andraschke: Pros: Béla Bartók — S/Pros: Sinfonie mit Texten. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Pros: Einführung in die Musiktheorie — Pros: Mozart als Opernkomponist — S: Postmoderne in der Musik — S: Musikgeschichte der Stadt Leipzig. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: Pros: Kognitive Musikpsychologie — Pros: Szenische Funktionen von Musik — Pros/S: Musikalische Analyse I — S: Chaostheorie und Nichtlinearität in akustisch wahrnehmungspsychologischen und kompositorischen Prozessen. □ Prof. Dr. Winfried Pape: Pros/S: Musikpädagogische Forschung — S: Vergleichende Musikpädagogik — S: Lied und Singen im Unterricht — Musikpädagogisches Seminar/Kolloquium. □ Wiss. Mitarb. Ulrich Einbrodt: Pros: Einführung in die Geschichte der Rock- und Popmusik. □ Wiss. Mitarb. Klaus Scheuer: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft.

Göttingen. Prof. Dr. Martin Staehelin: Musikgeschichte von 1450 bis 1550 — Ü: Musik- und stilgeschichtliches Repetitorium (1) — Ü: Analyse von Werken der älteren Musikgeschichte — Haupt-S: Deutsche Quellen des 16. Jahrhunderts. □ Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Allgemeine Musiklehre (1) — Ü: Der „Critische Musicus“. Musikalisches Schrifttum des 18. Jahrhunderts (1). □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Pros: Grundkonzepte afrikanischer Musikgestaltung (Schwerpunkt: Zimbabwe). □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Haupt-S: Das vokale Spätwerk Robert Schumanns — Doktoranden-Kolloquium. □ Prof. Bálint Sárosi: Stil und Repertoire der Zigeunermusikanten im karpatischen Raum (mit Ü) — Pros: Transkription und Analyse der instrumentalen Volksweise. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Das historische Klangbild. Aspekte der Aufführungspraxis im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Werner Keil: E.T.A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller — Haupt-S: Musikanschauungen der Frühromantik. □ Dr. Joachim Reitz: Ü: Musik und Wirtschaft. Untersuchungen der Verflechtung auf berufskundlicher Grundlage. □ Prof. Dr. Wolfgang Boetticher: Das Spätwerk Ludwig van Beethovens — Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Ursula Günther: AW: Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten.

Graz. Prof. Dr. Rudolf Flotzinger: Musikwissenschaftliches Pros III — Die erste Wiener Schule — Kolloquium für Dissertanten. □ Doz. Dr. Josef-Horst Lederer: Musikgeschichte II — Übungen an Tonbeispielen (1) — Notationskunde: Weiße Mensuralnotation — Kolloquium für Diplomanden — Colloquium musicum. □ Dr. Werner Jauk: Einführung in die systematische Musikwissenschaft — Systematisch-musikwissenschaftliche Spezialvorlesung. □ Lehrbeauftr. Dr. Alois Mauerhofer: Musikethnologie I — Musikethnologie II. □ Dr. Ingrid Schubert: Musikhistorisches Pros I. □ Lehrbeauftr. Mag. Dieter Zenz: Musikwissenschaftliches Pros II: Analyse (1). □ Prof. Dr. Franz Födermayr: Die Musik des nahen Ostens in islamischer Zeit.

Graz. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dipl.-Ing. Heinz Hönig: Verarbeitungsalgorithmen in Akustik und Computermusik — Elektronische Klangerzeugung — Musikalische Akustik — Technische Grundlagen der Elektronischen Musik. □ Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Jazzgeschichte 4 — Formen der Populärmusik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Otto Kolleritsch: Musiksoziologie 2 — Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik. □ Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Musikanthropologie 2 (Musik und Politik)

— Über Querverbindungen zwischen Musikanthropologie, Musikpsychologie und Musikästhetik — Blasmusikgeschichte (gem. mit Ass. Dr. Bernhard Habla). □ Ass. Dr. Ottfried Hafner: Musik- und Kulturgeschichte der Steiermark im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Zoltán Falvy: Zwischen Österreich und Ungarn: „Pannonische“ Musikgeschichte. □ Prof. Dipl.-Ing. Heinz Hönig, Prof. Dr. Franz Kerschbaumer, Prof. Dr. Otto Kolleritsch, Prof. Dr. Wolfgang Suppan (gem. mit Ass. Dr. Bernhard Habla und Ass. Dr. Ottfried Hafner), Prof. Dr. J. Trummer: Privatissima für Doktoranden und Magistranten.

Greifswald. Dr. Lutz Winkler: Musikgeschichte im Überblick von Haydn und der Wiener Klassik bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert (gem. mit Ekkehard Ochs) — Einführung in die Musikwissenschaft sowie in die Musikgeschichte der frühen Hochkulturen Chinas, Griechenlands und Roms — Volksliedkunde (1) — S: Zur Entwicklung des klavierbegleiteten Sololiedes im 19. Jahrhundert — Beethovens Klaviersonaten (3) — Einführung in die Kognitive Musikwissenschaft (gem. mit Nico Schüler) (1). □ Ekkehard Ochs: Zur Sinfonik Schostakowitsch' (3). □ Dr. Sigrid Palm: Instrumentenkunde (gem. mit Prof. Dr. Rainer Kluge) (1) — S: Musikästhetische Anschauungen der Antike (1). □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Ars nova und francoflämische Vokalpolyphonie — S: Analyseseminar Chorwerk Johannes Brahms. □ Bernd Fröde: S: Aspekte der Populärmusik (1). □ Dr. Christa Nauck-Börner: S: Psychologische Grundlagen des Musiklernens. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Ausgewählte Probleme der Musikästhetik im 19. Jahrhundert.

Hamburg. Prof. Dr. Wolfgang Dömling: Die Musik des 16. Jahrhunderts (1) — Haupt-S: Musik und Sprache in mittelalterlicher Polyphonie — S: Meßkompositionen im 14. und 15. Jahrhundert — S: Lektürekurs Musiktheorie (1) — S: Seminar für Examenskandidaten (1). □ Prof. Dr. Constantin Floros: Ü: Notationskunde I (Quadrat- und Modalnotation) (3) — Haupt-S: Zwölftonmusik (3) — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: Pros: Einführung in die historische Auführungspraxis — S: Die „Petersburger“ Musikhandschrift II — Haupt-S: Die Dresdner Hofmusik und Johann Adolf Hasse — S: Seminar für Magistranden und Doktoranden. □ Dr. Annette Kreuziger-Herr: Pros: „... Raum schaffen für anderes Hören“ Das Werk Luigi Nonos (1924–1990) — S: „Der Effekt des Gedichts auf fast lauter junge Zuhörer (...) ist höchst merkwürdig“; Vertonungen zu Goethes Faust. □ Dr. Dorothea Redepenning-Holle: S: Sergej Prokofiev als Opernkomponist (3) — Ü: Musorgskijs Liedschaffen (1). □ Prof. Dr. Peter Revers: Pros: Geschichte der Etüde. □ Prof. Dr. Wolfgang Hochstein: Haupt-S: Die Dresdner Hofmusik und Johann Adolf Hasse.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Vladimír Karbusický: S: Musik und Malerei: Ästhetik und Semiotik, Überschneidungen und Differenzen. □ Prof. Dr. Hans-Peter Reinecke: „Gesamtkunstwerk“ als Mentalitätengeschichte musikindizierter „Begeisterung“ in Kultur und Politik des 19. und 20. Jahrhunderts (1) — S: Schaubühnen kultureller Inszenierung: „Kriegstheater“, „Tonkunst“, „Turnkunst“, „Baukunst“ (1). □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Ü/P: Tonstudioteknik (3) — Haupt-S: Der Raum in der Musik. Akustische, psychologische, ästhetische Konzepte (3) — S: Kolloquium zu aktuellen Fragen der Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft. □ Dr. Uwe Seifert: Pros: Musikalische Informatik I. □ Prof. Dr. Andreas Beurmann: Pros: Geschichte der Klaviermusik von 1500–1900 unter besonderer Berücksichtigung der Wechselwirkungen zwischen Werk und Instrument. □ Dr. Wolfgang Schiffner: Ü: Tonstudioteknik und Musikproduktion. □ Prof. Dr. Peter Petersen: Forschungsfreisemester.

Hannover. Prof. Dr. Klaus-Ernst Behne: Akustik und Geschichte der Musikinstrumente (gem. mit Prof. Dr. Ellen Hickmann und Dr. Johannes Barkowsky) (1) — Pros: Musikalische Sozialisation (gem. mit Dr. Johannes Barkowsky) — Haupt-S: Filmmusik — Koll: Aktuelle musikpsychologische Forschung (gem. mit Dr. Johannes Barkowsky) (1). □ Prof. Dr. Arnfried Edler: Grund-S: Betrachtung ausgewählter Opern von Gluck und Mozart — Haupt-S: Olivier Messiaen (gem. mit Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeier) — Begriff, Vorgeschichte und Entfaltung der „Wiener Klassik“ — Lektürekurs: Texte aus musikalischen Zeitschriften zwischen 1770 und 1830. □ Prof. Dr. Renate Groth: Block-S: Wagner in Frankreich. □ Dr. Hans Haase: S: Geistliche Tastenmusik und mehrstimmige Kirchenliedbearbeitungen seit dem 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Ellen Hickmann: S: Zeitgenössische Komponisten und Weltmusik (gem. mit Prof. Reinhard Febel) — Kompakt-S: Musik im Umkreis Indiens (Indien, Pakistan, Nepal, evtl. Afghanistan) — S: Fremde Musik verstehen. □ Dr. Wolfgang Horn: S: Die „Musikalischen Gattungen“ in der katholischen Liturgie von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert — Ü: Orgel- und Lautentabulaturen. □ Prof. Dr. Günter Katzenberger: Musik im Nationalsozialismus (1) — S: Französische Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert — S: Erarbeiten einer Biographie. □ Prof. Dr. Peter Schnaus: S: Die Musik des frühen 20. Jahrhunderts — Formenlehre IV: Zur Formgeschichte seit Beethoven (1) — S: Musikanschauung und Komposition der Stilwende um die Mitte des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Gerhard Schumann: Musik an der Wende zum 20. Jahrhundert — S: Liedkunde: Das Kunstlied von Mahler bis zur Gegenwart.

Heidelberg. Prof. Dr. Matthias Bielitz: J. S. Bach II: Die späteren Werke. □ Prof. Dr. Ludwig Finscher: Probleme einer Gattungsgeschichte der Musik — S: Der frühe Beethoven — Pros: Einführung in die Werk-

interpretation — Doktoranden-Kolloquium. □ Priv.-Doz. Dr. Akio Mayeda: S: Robert Schumanns Klavierwerke: Text und Interpretation (4, 14-tgl.). □ Dr. Gunther Morche: Pros: Französische Cembalomusik 1680—1730. Couperin, Rameau und ihre Zeitgenossen — S: Lasso und Palestrina. □ Dr. Thomas Schipperges: Pros: Die Musik der Juden in ihrem europäischen Zeitalter. □ Dr. Lorenz Welker: Pros: Einführung in die Mensuralnotation (Notationskunde) — S: Francesco Cavalli.

Hildesheim. Wiss. Mitarb. Dr. Jürgen Arndt: Aaron Copland und Dimitri Schostakowitsch im Vergleich (Projekt). □ Lehrbeauftragt. Dr. Ulrich Bartels: S: Die Sinfonien Gustav Mahlers. □ Wiss. Mitarb. Claudia Bullerjahn: Picasso und die Musik (Projekt, gem. mit Dr. Angela Ziesche). □ Wiss. Mitarb. Andreas Hoppe: Das musikalische Rezeptionsverhalten blinder Jugendlicher (Projekt). □ Wiss. Mitarb. Dr. Hans-Joachim Erwe: Pros: Die Musik der Beatles — Haupt-S: Hör-Kaleidoskop. □ Prof. Dr. Werner Keil: Die Musikulturen Asiens — Pros: Analytische Harmonielehre — Doktorandenkolloquium. □ Prof. Heinz-Christian Schaper: Grundlinien der Musiklehre.

Innsbruck. Prof. Dr. Tilmann Seebaß: Europäische Musikgeschichte von 1450 bis 1750 — Pros: Einführung in die Musikethnologie — Konversatorium. □ Dr. Rainer Gstrein: Musik in England im 17. Jahrhundert — Pros: Populärmusik II. □ Dr. Monika Fink: Pros: Geschichte der Musikerziehung — S: Musik im Totenritual. □ Dr. Kurt Drexel: Pros: Instrumentenkunde. □ Dr. Stefan Engels: Einstimmige weltliche Musik (11.—13. Jahrhundert) — Notation I. □ Dr. Gerlinde Haid: Jodeln in Europa (mit Ü).

Karlsruhe. Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: S: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts — Kolloquium für Doktoranden und Magisteranwärter □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Die Wiener Klassik — Die Musik des Mittelalters — S: Karlheinz Stockhausen. Die Entwicklung seines Denkens und seines Werkes bis heute — S: Händel in Italien. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Schlüsselszenen aus Opern von G. Verdi („Aida“) bis B. A. Zimmermann — Instrumentenkunde II — S: Analyse der drei letzten Mozart-Sinfonien (Es-dur KV 543, g-moll KV 550, C-dur KV 551). □ Priv.-Doz. Dr. Peter Michael Fischer: Elektronische Musik/Computermusik. Struktur und Aufbau — S: Von der Tape Music zur Computermusik □ Dr. Ruth Melkis-Bihler: S: Orpheus in der Musikgeschichte — Grund-Kurs: Historische Satzlehre. □ Dr. Stefan Klöckner: S: Die Musik der Notre-Dame-Epoche.

Kassel. Prof. Dr. Klaus Kropfänger: Richard Wagner — S zur Vorlesung — S: Lektürekurs: Ferruccio Busonis „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ und Arnold Schönbergs Annotationen — S: Vergleichendes Hören. □ Dr. Thomas Phleps: S: Musiksoziologie — Entwürfe, Fragestellungen, Arbeitsbereiche — S: Aspekte der Rockmusikgeschichte.

Kiel. Priv.-Doz. Dr. Christian Berger: Italien um 1600. □ Prof. Dr. Friedhelm Krummacker: Felix Mendelssohn in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts — Ü: Mendelssohns oratorische Werke — S: Die Messen von Josquin Desprez. □ Dr. Siegfried Oechsle: S: Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Grundprobleme der Musikästhetik am Beispiel Eduard Hanslicks — S: Hanslick als Musikkritiker und Musikhistoriker — S: Salonmusik. □ N. N.: Übung zur Musikgeschichte. □ Priv.-Doz. Dr. Christian Berger, Prof. Dr. Kurt Gudewill, Prof. Dr. Friedhelm Krummacker, Prof. Dr. Heinrich W. Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ Dr. Carmen Debryn, Prof. Dr. Kurt Gudewill, Prof. Dr. Friedhelm Krummacker, Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Heinrich W. Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer, Dr. Michael Struck: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tgl.).

Köln. Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Die „neue Musik“ nach 1600 — Pros: Die Kantaten von J. S. Bach — Haupt-S: Die Vokalpolyphonie zwischen Dufay und Palestrina. □ Prof. Dr. Hans Schmidt: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert — Haupt-S: Das romantische Klavierlied — Ü: Tabulaturen. □ Prof. Dr. Jobst Fricke: Die Rolle der Gehörfunktion bei Aufnahme und Wiedergabe von Musik — Pros: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft — Haupt-S: Kognitive Musikwissenschaft — Koll: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Bernd Enders: Music Software — Überblick, Stand der technischen Entwicklung, Forschungsprojekte — Haupt-S: „Music as a gradual process“ — Ausgewählte Werke der minimal music — Ü: Die elektronische Klangzeugung mit dem Analogsynthesizer — Koll: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Robert Günther: Die Musik entlang der Seidenstraße als Brücke zwischen den Kulturen in Ost und West — Pros: Die traditionelle Musik Japans im Spiegel der europäischen Fachliteratur — Haupt-S: Die Zukunft der Ethnomusikologie. Hoffnungen, Ausichten, Dispositionen — Koll für Examenkandidaten. □ Priv.-Doz. Dr. Peter Gülke: Richard Wagners „Parsifal“ Summe und Aufbruch. □ Priv.-Doz. Dr. Veit Erlmann: Die Musik im südlichen Afrika. □ Peer Sitter: Pros: Populäre Musik vom Kaiserreich bis zum Ende der Weimarer Republik — Ü: Einführung in die Arbeit mit Musik-Software I. □ Dr. Manuel Gervink: Pros: Musik in den USA (mit Ü). □ Dr. Kyo-Chul Chung: Pros: Einführung in die Arbeit der Musikethnologen. □ Uwe Pätzold MA: Pros: Musik in Kampfkunst und Sport anhand ausgewählter Beispiele. □ Prof. Dr. Leo Danilenko: Ü: Grundlagen der digitalen

Verarbeitung von Ton- und Bildsignalen. □ Dr. Herfrid Kier: Ü: Musik in den Medien I — Ü: Musik in den Medien II.

Köln. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Dietrich Kämper: Die Sinfonien Gustav Mahlers — Pros: Jazz-Einflüsse in der europäischen Kunstmusik bis ca. 1930 — Haupt-S: Die Klaviersonate des frühen 19. Jahrhunderts — Kolloquium für Schulmusik-Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert — Pros: Geschichte des Sonatensatzes von C. Ph. E. Bach bis Beethoven — Pros: Musikästhetik im 19. Jahrhundert: Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen“ — Haupt-S: Mendelssohns „Elias“ □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Die „Neue Musik“ nach 1600. □ Prof. Dr. Jobst Fricke: Psychoakustik und die Klangcharakteristik der Musikinstrumente. □ Prof. Dr. Robert Günther: Die Musik entlang der Seidenstraße als Brücke zwischen den Kulturen in Ost und West. □ Dr. J. Eckhardt: Musikberufe in Deutschland. □ Dr. Norbert Bolin: „De harmonia coelesti“ Musik im Zeitalter kollektiver Mentalität (Musikgeschichte I: 16./17. Jahrhundert) — S: Figur und Affekt. Die Kompositionen von Heinrich Schütz — Kolloquium für Examenskandidaten.

Leipzig. Prof. Dr. Hans Größ: Geschichte der Motette II: Von Dufay bis Josquin Desprez — Die Konzerteform J. S. Bachs. □ Prof. Dr. Hans Joachim Köhler: Bedingungen und Formen musikalischer Kreativität — S: Robert Schumann: Der Komponist als Pädagoge. □ Doz. Dr. Michael Märker: Grundkurs Musikgeschichte II: Von 1750 bis 1830 (4 mit S) — Zur Vertonung dialogischer Texte in der Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Systematische Musikästhetik — Kitsch in der Musik als ästhetisches und soziales Problem (mit S) — S: Max Webers musiksoziologische Texte — S: Musik und Medien (1) — Forschungs-S: Systematische Musikwissenschaft (1). □ Dr. Thomas Schinköth: Jüdische Musiker in den Musikulturen Europas und Amerikas im 19. und 20. Jahrhundert — Grundkurs Musikgeschichte IV: Von 1910 bis zur Gegenwart (4 mit S). □ Dr. Winfried Schrammek: Aspekte einer Kulturgeschichte der Musikinstrumente. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel: Franz Schubert — S: Zur Musikgeschichte Leipzigs (gem. mit Doz. Dr. Michael Märker) — Pros: Einführung in die musikalische Analytik: Lyrik und Musik — S: Zur Geschichte und Methodik des Faches: Hugo Riemann und seine Zeitgenossen. Lektüre und Besprechung ausgewählter Texte. □ Dr. Christoph Sramek: S: Oper live. □ Doz. Dr. Reinhard Szeskus: Geschichte des Oratoriums, der Kantate und der Passion I — Schostakowitsch und Chatschaturjan — S: Die Oratorien Georg Friedrich Händels — S: Nationale Besonderheiten in der europäischen Musik.

Mainz. Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling: Georg Friedrich Händel — Pros: Programm-Musik im 19. und 20. Jahrhundert — S: Die Opern und Oratorien Händels — Ober-S: Doktorandenkolloquium: Richard Wagner: Tristan und Isolde. Interpretation, Quellen und Rezeption (in Verbindung mit der Neuinszenierung des Staatstheaters Mainz; gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Ruf, Prof. Dr. Manfred Schuler, Dr. Ursula Kramer). □ Prof. Dr. Friedrich-Wilhelm Riedel: Palestrina und seine Zeit — S: Die Gestaltung der dramatischen Szene in der heroischen Oper um 1800 — Ober-S: Übungen zur vergleichenden Stilkunde (für Examenskandidaten) — Ü: Historische Musikinstrumente und ihre Spielpraxis. □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Musikgeschichte des Mittelalters — S: Musik der Ars nova — S: Prokofjew und Schostakowitsch — Ober-S: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Kristina Pfarr: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und musikwissenschaftliche Arbeitsweise. □ Dr. Daniela Philippi: Pros: Kompositionen für Orgel aus dem 20. Jahrhundert. □ Stefan Münch: Ü: Musiktheorie. □ Dr. Helmut Pöllmann: Pros: Problemgeschichte des Komponierens I: Mittelalter bis Spätbarock — Ü: Musik und Medien I: Grundlagen des Musikhörens. □ Dr. Frank Wankmüller: Ü: Computer im Studium und danach (gem. mit Carola Böhm).

Marburg. Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Carl Maria von Weber — Pros: zur Vorlesung (Freischütz) — S: Musikalischer Futurismus — S: Musikerbriefe: ihre Edition und musikwissenschaftliche Bedeutung (quellenkundliches Seminar). □ Prof. Dr. Martin Weyer: Die fünf neuen Bundesländer — musikgeschichtlich betrachtet — S: Olivier Messiaen. □ Dr. Lothar Schmidt: S: Josquin Desprez. □ Dr. Joachim Reitz: S: Musik und Wirtschaft.

München. Prof. Dr. Theodor Göllner: Original und Bearbeitung — Haupt-S: Die Trienter Codices (3) — Pros: Frühe Mehrstimmigkeit — Oberseminar. □ Prof. Dr. Rudolf Bockholdt: Hölderlin-Vertonungen — Ü: Besprechung neuerer Literatur über Johann Sebastian Bach — Ü: Bruckners Messen und Te Deum — Kolloquium. □ Prof. Dr. Jürgen Eppelsheim: Händels Concerti grossi op. 3 und op. 6 — Haupt-S: Harmoniemusik von Haydn, Mozart und Beethoven (3) — Ü: Instrumentenkunde für Musikhistoriker — Absolventenseminar. □ Dr. Reinhold Schlötterer: Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe: Das Orchesterlied bei Strauss und seinen Zeitgenossen. □ Dr. Bernd Edelmann: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Ü: Palestrinasatz II (3) — Ü: Harmonik des 18. und 19. Jahrhunderts (3) — Ü: Das italienische Madrigal vor Monteverdi — Ü: Von der Fantasia zur Fantasie. □ Dr. Rudolf Nowotny: Ü: Mozarts Salzburger Sinfonien. □ Dr. Fred Büttner: Ü: Satztypen in der Musikgeschichte — Ü: Quellen zu Tanz und Tanzmusik im Mittelalter (gem. mit J. Nowaczek und Bernt). □ Dr. Franz Körndle: Ü: Grundkurs: Satzlehre — Ü: Die Münchner Hofkapelle im 16. Jahrhundert. □ Dr. Claus Bockmaier: Pros: Einführung in die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts — Ü: L. v. Beethoven, Sonaten für Klavier und Violine. □ Dr. Issam El-Mallah: Ü: Afrikani-

sche Elemente in arabischen Musikkulturen. □ Dr. Bernhold Schmid: Ü: Grundlagen der Mensuralnotation. □ Dr. Wolf-Dieter Seiffert: Ü: Die „Aurnhammer“-Sonaten für Klavier und Violine von Mozart. Quellenkritik, Textkritik, Edition, Werkgestalt. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: Der Komponist György Kurtág. □ Judith Kaufmann: Ü: Generalbaß II. □ M. Zöbele: Ü: Partiturspiel.

München. *Musiktheaterwissenschaft.* Prof. Dr. Jürgen Schläderer: Die Erfindung der Oper — Pros: Aktuelle Münchner Operninszenierungen — Haupt-S: Fidelio-Inszenierungen. □ Dr. Julia Liebscher: Pros: Geschichte der Opernrie — Pros: Die Antike im Musiktheater des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Jens Malte Fischer: Haupt-S: Projekt Wahnfried III — Richard Wagner: Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert. □ Dr. Monika Woitas: Pros: Formen des Tanztheaters — Pros: Klingende Dekoration, „Textbuch“ oder Zeitstruktur? Funktionen der Ballettmusik. □ Dr. Barbara Zuber: Pros: „Lachende Erbschaft der Oper“: Jacques Offenbachs Operetten — Koll: Übungen zur Opernkritik.

Münster. Prof. Dr. Heiner Gembris: Kognition und Emotion in der Wahrnehmung von Musik — Haupt-S: Anglo-Amerikanische Forschung zur Musiktherapie (Lektüre-Kurs) — Pros: Zum Verhältnis von Musikpsychologie, Musiktherapie und Musikästhetik. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: Georg Friedrich Händel — Haupt-S: Die Motette des 15. und 16. Jahrhunderts — Musikalische Grundbegriffe des 18. Jahrhunderts (II) (gem. mit Dr. Axel Beer). □ Prof. Dr. Winfried Schleppehorst: Musik für Tasteninstrumente bis zum 17. Jahrhundert — Haupt-S: Übungen zur Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts — Pros: Quellen zur Geschichte des Orgelbaus — Ü: Einführung in die Formenlehre. □ Dr. Axel Beer: Pros: Geschichte des Streichquartetts — Franz Schubert — Ü: Gewußt wo? Einführung in die musikalische Literatur □ Dr. Jaroslav Buzga: Haupt-S: Die Oper in Ostmitteleuropa im 19. und 20. Jahrhundert. □ Dr. Ralf Jäger: Pros: Musik am Hofe des Sultans. □ Dr. Laurenz Lütteken: Pros: Telemanns Vokalwerk — Musik und bildende Kunst im 15. Jahrhundert (gem. mit Thomas Weigel). □ Dr. Diethard Riehm: Ü: Musikgeschichte im Überblick II — Orgel- und Lautentabulaturen. □ Michael Schwarte: Pros: Musikdramatik des 18. und 19. Jahrhunderts (Einführung in die Formen der Oper II).

Oldenburg. Abt: Ü: Erik Satie. □ Prof. Dr. Walter Heimann: Wissen über Musiklernen — Fakten oder Fiktion. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: Fanny und Felix Mendelssohn. □ Lehrbeauftr. Kim: Pros: Musik in Ostasien. □ ARat Niels Knolle: Live Elektronik. □ Lehrbeauftr. Bernhard Mergner: S: Kontinuität und Transformation von Gestaltungsmitteln in der afro-amerikanischen Musik. □ Wolfgang Meyberg: Pros: Musiktherapie und Schamanismus. □ Wiss. Mitarb. Thomas Münch: Pros: Medienbesitz und Musikkonsum bei Kindern und Jugendlichen — S: Geschichte der Musikindustrie. □ Lehrbeauftr. Heike Müns: Pros: Die Musik der Deutschen in Ost-, Mittel- und Südosteuropa seit etwa 1850. □ Peter Ostendorf: Ü: Film-musik. □ Prof. Dr. Fred Ritzel: Pros: Populäre Musik und die Nazis — S: Soziale Botschaften und Musik im DEFA-Film der 80er Jahre. □ Wolfgang Rumpf: Ü: Rundfunkjournalismus. □ Prof. Dr. Peter Schleunig: Ü: Schumanns Album für die Jugend und Kinderszenen — Pros: Streichquartette um 1800 — S: Bachs weltliche Kantaten. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: Einführung in die Musikalische Akustik, Instrumentenkunde und Neue Musiktechnologie — Ü: MIDI Programmierung von Klang und Licht — S: Musik und Gewalt. □ Lehrbeauftr. Cornelis Teeling: Pros: Große Unbekannte und unbekannte Größen? Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Peter Vollhardt: Ü: Musiktheater für Kinder und Jugendliche. □ Lehrbeauftr. Axel Weidenfeld: Musikgeschichte im Überblick: 18. Jahrhundert.

Osnabrück. Prof. Dr. Sabine Giesbrecht-Schutte: Ü: Debussys Bedeutung für die Entwicklung der französischen Musik — S: Theodor W. Adorno: Philosophie der neuen Musik — S: Zur Idee des Poetischen bei Robert Schumann. □ Dr. Stefan Hanheide: Musikgeschichte des Abendlandes II: Vom Ende des Barock bis zum 20. Jahrhundert — S: Sachsen-Thüringen als musikgeschichtlicher Raum — S: „Musik und Ethik“ als Unterrichtsmodell für die gymnasiale Oberstufe. □ Prof. Walter Heise: S: Einführung in die Musikpädagogik — S: Zur Problemgeschichte von Musikpädagogik und Musiktechnik. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: S: Analyse ausgewählter Beethoven-Sonaten (II) — S: Adornos Beethoven-Fragment. □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt: S: Opernfilm versus Filmoper — S: Was man unter „Verstehen von Musik“ versteht. □ N.N.: S: Fragen der Populärmusik.

Regensburg. Prof. Dr. David Hiley: Die Britische Musik im 20. Jahrhundert — Aktuelle Fragen der Choralforschung — Ü: Notationskunde (mit Tutorium). □ N.N.: Allgemeine Musikgeschichte — Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert — S: Die Symphonische Dichtung — Johann Sebastian Bach, die Brandenburgischen Konzerte. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Die Kantaten von J. S. Bach.

Rostock. Prof. Dr. Karl Heller: Musikgeschichte II: Vorklassik und Wiener Klassik — S/Ü zur Vorlesung — Haupt-S/S: Musik und Musikleben in den Städten Norddeutschlands im 17. Jahrhundert — Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ AORat Dr. Hartmut Möller: Grundfragen der Musikgeschichte (mit Lektürekurs) — S: Das Liedschaffen Robert Schumanns — Pros: Quellenkunde: Einstimmigkeit im Hohen und Späten Mittelalter (einschl. Rostocker Liederbuch) — Ü: Musiktheorie und Komposition in der Musik der Gegenwart (gem. mit Julio Estrada). □ Walpurga Alexander: Pros: Zur Gattungsgeschichte des Streichquartetts bei Haydn, Mozart und Beethoven. □ Prof. Dr. Wilhelm Büttemeyer: Einführung in die Musikästhetik am Beispiel zeitgenössischer Musik.

Saarbrücken. Prof. Dr. Werner Braun: Geschichte des Barockliedes — Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft — S: Vokale Gesellschaftskunst 1570—1630 — Doktorandenseminar (gem. mit Prof. Dr. Wolf Frobenius). □ Prof. Dr. Wolf Frobenius: Mikrotonale Musik im 20. Jahrhundert — Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 — S: Analysemethoden für Musik der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Jürgen Böhme: Kurs: Allgemeine Musiklehre — Geschichte der Musik (Epochenüberblick). □ Dr. Markus Waldura: Pros IV: Die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Ingeborg Maaß: Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik. □ Stefan Fricke: Kurs: Akkordeon in der neuen Musik.

Salzburg. Doz. Dr. Sibylle Dahms: Operngeschichte des 20. Jahrhunderts — Seminar für Diplomanden. □ Dr. Wolfgang Gratzner: Pros: Streitfall Musik: Kontroversen im 20. Jahrhundert. □ OPræm. Dr. Rupert Gottfried Frieberger: Pros: Gregorianik. □ Dr. Andrea Lindmayr: Pros: Weiße Mensuralnotation. □ Dr. Thomas Hauschka: Pros: Musikalische Satzlehre II — Ü: Übung zur Musikalischen Satzlehre II. □ Dr. Gerhard Walterskirchen: PK: Theorie und Praxis des Generalbaßspiels. □ Prof. Dr. Horst-Peter Hesse: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft IV □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: S: Alban Bergs „Wozzek“ □ Prof. Dr. Gernot Gruber: S: Frühe Werke Franz Schuberts — Musikgeschichte Österreichs von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart — Seminar für Diplomanden und Doktoranden. □ Dr. Stefan Engels: Die Musik der russischen Kirche. □ Doz. Dr. Ernst Hintermaier: S: Editionstechnik. □ Dr. Donald Roy Boomgarden: Westernmusik. □ Dr. Gerlinde Haas: Einführung in die Volksmusik Österreichs. □ Dr. Gerhard Eduard Winkler: Pros: Musikanalyse.

Salzburg. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Wolfgang Roscher: Musikästhetik und Musikphilosophie: Ausgewählte Kapitel von Nietzsche, Bloch, Adorno und Gadamer (gem. mit HAss. Mag. Dr. Christoph Khittl) — Grundlagen der Improvisation: Zum Verhältnis von Improvisation und Komposition in der Musikgeschichte — Vergleichende Kulturgeschichte: Profan- und Sakralkultur als Pole in der Musikgeschichte — Dissertanten-S: Musikalische Rezeptionsästhetik und Rezeptionsdidaktik (gem. mit HAss. Mag. Dr. Christoph Khittl) — Fachdidaktik IVB: Ü: Integrationsmodelle musikalischer Bildung. „Numerus“ und „affectus“ als Pole der Musikvermittlung (gem. mit HAss. Mag. Dr. Christoph Khittl und HAss. DDDr. Wolfgang Mastnak). □ HAss. Mag. Dr. Christoph Khittl: Pros: Einführung in die Technik wissenschaftlichen Arbeitens — Fachdidaktik Ib: Pros: Einführung in Theorie und Praxis des Musikunterrichts. Modelle der Unterrichtsplanung. □ HAss. Mag. DDDr. Wolfgang Mastnak: S: Fachdidaktik IIIb: Musikalische Rezeption: Lieben und Hassen, Leben und Sterben als Grunderfahrungen in der Musik.

Siegen. Prof. Rolf Agop: Instrumentenkunde und musikalische Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Hermann J. Busch: Musikgeschichte im Überblick II — S: „Kinderszenen“ — Kindheit und Jugend in der Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts. □ Dr. Rolf Großmann: S: Grundlagen der Computeranwendung in Musikpraxis und Medienkunst. □ Prof. Dr. Johannes Heinrich: S: Werke der Bildenden Kunst als musikalische Quellen. □ Prof. Dr. Werner Klüppelholz: S: Einführung in die Musikpsychologie. □ Dr. Otto Schumann: S: Instrumentalkunde des Spätbarock — S: Geschichte der Musikpädagogik.

Tübingen. Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (Musikgeschichte II) — Das Lied im 19. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. Walther Dürr und Doz. Dr. August Gerstmeier) — Pros: Notationskunde — Ü: Die ältesten deutschen Instrumenten-Traktate (I) — S: Kolloquium für Doktoranden und Magistranden. □ Prof. Dr. Ulrich Siegele: S: Ausgewählte Fugen des Wohltemperierten Klaviers I von Johann Sebastian Bach — S: Das musikalische Werk — Voraussetzungen seiner Wirkung — S: Die Kunst der Choralbearbeitungen: 40 Variationen für Orgel über „Vater unser im Himmelreich“ von J. U. Steigleder (1627) (4). □ Doz. Dr. August Gerstmeier: Die Sonate im 17. Jahrhundert — S: Kompositionen von Clara Schumann und Fanny Hensel. □ Prof. Dr. Thomas Kohlhasse: S: Die Streichquartette von Šostakovič. □ Prof. Dr. Alexander Sumski: Instrumentenkunde II (1). □ Dr. Andreas Traub: Ü: Alban Berg: Lieder op. 14 (1) — Pros: Einführung in den gregorianischen Choral. □ Dr. Hartmut Schick: Ü: Claudio Monteverdi. □ Dr. Geneviève Bernard-Krauß: Ü: Französische Philosophen, Enzyklopädisten, Musiker und Theoretiker im 18. Jahrhundert.

Wien. Prof. Mag. Dr. Franz Fördermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft II — Einführung in die Ethnomuskologie II — S: Die Musik Südasiens II — S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr. Walter Pass: S: Musikgeschichte III — Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar — S: Wiener Tanzkompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (gem. mit Lektor Prof. Dr. Eberhard Würzl) — S: Zur Musiktheorie des späten Mittelalters (gem. mit Lektor Dr. Walter Kreyszig und Lektor Dr. Heinz Ristroy) — S: Handschriftliche Grundlagen für Musikwissenschaftler (gem. mit Prof. Dr. Winfried Stelzer) — Josef Matthias Hauer — S: Dissertanten- und Diplomandenkolloquium. □ Prof. Doz. Dr. Theophil Antonicek: S: Musik in der österreichischen Dichtung und Literatur (mit Ü) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Prof. Doz. Dr. Herbert Seifert: Ü: Historischer Tonsatz: Kontrapunkt — Einführung in die Methoden der Analyse II — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Prof. Dr. Franz

Kerschbaumer: Jazz II. □ Doz. Dr. Gerhard Kubik: Die Musik Schwarzafrikas I. □ Doz. Dr. Leopold Kantner: Giuseppe Verdi: Leben und Werk II — Joseph Haydn: Kirchenwerke — Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Prof. Elisabeth Haselauer: Musiksoziologisches Seminar I — Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Doz. Dr. Oskar Elschenk: Ü: Analytische Verfahren der Musikwissenschaft — Einführung in die Theorie und Methoden der Musikwissenschaft. □ Doz. Dr. Ernst Hilmar: Zu den Operetten von Johann Strauß (1). □ Doz. Dr. Manfred Angerer: S: Neue Musik: Moderne, Avantgarde, Postmoderne — Musik und Gewalt — Formen und Probleme des Instrumentalzyklus — Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Dr. Karl Schnürl: Notationskunde III: Mensuralnotation (mit Ü). □ Dr. Herwig Knaus: Musikgeschichte III. □ Dr. Martha Handlos: Probleme der Wechselbeziehung Musik und Lyrik im 18. bis 20. Jahrhundert. □ Prof. Lothar Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts II. □ Dr. Dietrich Schüler: Die Schallaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft II: digitale Formate. □ Mag. Dr. August Schmidhofer: Ethnomusikologische Übungen IV (mit Ü). □ Dr. Gerhard Stradner: Ü: Einführung in die historische Instrumentalkunde II. □ Dr. Eva Dietrich: Einführung in die Geschichte der Musikästhetik II. □ Dr. Heinz Ristory: Ü: Der Strukturwandel in der Mensuraltheorie des 14. Jahrhunderts II. □ Mag. Dr. Walter Kreyszig: Ü: Zur Kompositionstheorie um 1500. □ Dr. Helmut Kowar: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsseminar

Wien. *Hochschule für Musik und darstellende Kunst.* Prof. Dr. Gottfried Scholz: S: Stilistische Vielfalt in der österreichischen Musik nach 1945 (gem. mit Dr. Gerold W. Gruber) — S: Musikalische Strukturanalyse II und III (gem. mit AssProf. Mag. Walter Schollum) — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. Gerold W. Gruber und Dr. Margareta Saary). □ Dr. Gerold W. Gruber: S: Zum Phänomen der sogenannten E- und U-Musik in der Musikgeschichte — musikanalytisch betrachtet. □ Prof. Dr. Friedrich C. Heller: Musik der 50er Jahre (Ring-Vorlesung) (gem. mit Ass. und LB) — Allgemeine Repertoirekunde für Musikpädagogen 2 — S: Sprechen über Musik (Musikwissenschaftliches Privatissimum) — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Ass. und LB). □ Dr. Cornelia Szabo-Knotik: Einführung in die Musikgeschichte 2 — 19. Jahrhundert. □ Dr. Christian Glanz: S: Geschichte der Messe (Musikwissenschaftliches Privatissimum) — Renaissance und 17. Jahrhundert — S: Musiktheater im 20. Jahrhundert. □ Dr. Manfred Permoser: Musik nach 1945 — S: Musik als gesellschaftliches Anliegen: Kunst und Kunstverständnis im 20. Jahrhundert. □ Dr. Peter Revers: S: Schwerpunkt Lieder (Gustav und Alma Mahler, Zemlinsky). □ Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Systematische Ansätze und Geschichte der Musiksoziologie — Musiksoziologische Reflexion und musikalische Praxis — S: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und ihre pädagogische Relevanz. — S: Diplomanden- und Doktorandenseminar (gem. mit Prof. Kurt Blaukopf). □ AssProf. Mag. Elena Ostleitner: S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik — S: Frau und Musik (Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin). □ Prof. Dr. Desmond Mark: S: Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation (Forschungsseminar) — S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ Dr. Alfred Smudits: S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis — Aufführungspraxis der Vokalmusik II — S: Vergleichende Interpretationskritik (Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts) — S: Symbolik und Rhetorik in der Musik des 18. Jahrhunderts — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Ass.). □ Dr. Bernhard Trebuch: Claudio Monteverdi und seine Zeit II.

Würzburg. Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Deutsche Symphonien zwischen den beiden Weltkriegen — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Ü: Musik und Lyrik im 20. Jahrhundert — Ü: Monteverdi (Grundkenntnisse in ital. Sprache erforderlich). □ Prof. Dr. Martin Just: Die Motette im 15. und 16. Jahrhundert — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Haupt-S: Debussy's Instrumentalwerke — Ü: Quellenstudien zur Musik der Renaissance. □ Priv.-Doz. Dr. Petra Bockholdt: Bach und der protestantische Choral — Ü: Ausgewählte Werke von Benjamin Britten. □ Prof. Dr. Christian Hannick: Ü: Einführung in die slavische Notation II. □ Dr. Frank Heidlberger: Ü: György Ligeti — Musikhistorischer Kurs: Musik seit 1918.

Zürich. *Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Max Lütolf: Zur Geschichte der Musik von Leonin bis Philippe de Vitry (1) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft II (1) — Notationen im 13. und 14. Jahrhundert — S: Claudio Monteverdi. □ Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn (beurlaubt). □ Dr. Dorothea Baumann: Ü: Historische Instrumentenkunde (1). □ Peter Bürl: Ü: Jazz — Annäherung an die „klassische“ amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts (1). □ Dr. Bernhard Hangartner: Pros: Gregorianischer Choral: Einführung in die Semiologie — Mensural- und Tabulaturenotationen des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Christoph Ballmer: Pros: Analyse ausgewählter Musikwerke des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Akio Mayeda: Robert Schumann (1). □ Peter Wettstein: Ü: Analytisches Musikhören II (1) — Kontrapunkt II.

Musikethnologie. Dr. Akio Mayeda: Die Musik des Kabuki-Theaters. □ Daniel Rüegg: Pros: Einführung in die Musikethnologie II (gem. mit Matthias Stöckli) — Hören außereuropäischer Musik II.

BESPRECHUNGEN

Les instruments de musique à Bruxelles et en Wallonie. Inventaire Descriptif. Liège: Mardaga (1992). 521 S., Abb.

Vorliegende Veröffentlichung basiert auf der systematischen Durchsicht von 109 Museen in Brüssel und Wallonien. Die drei Mitarbeiter an dem Unternehmen, Luce Moise, Luc Verdebout und Véronique Wintgens, förderten aus den Schausammlungen (und Magazinen?) insgesamt rund 2300 Musikinstrumente zutage. Die wissenschaftliche Leitung lag bei Malou Haine und Nicolas Meeüs. Ausgelassen wurde das Musée Instrumental in Brüssel, das über einen Bestand von 6000 Instrumenten verfügt und seine eigenen Kataloge erarbeitet.

Es entspricht allgemeiner Erfahrung mit Inventarisierungsarbeiten, daß Musikinstrumente in nahezu jedem Museum zu finden sind. Sie gerieten meist durch Schenkung oder Stiftung, zuweilen auch durch gezielten Ankauf, in die Häuser; wo sie nicht immer sachkundig registriert und gelagert wurden. Deswegen sind viele dieser Schallgeräte in unzulänglichem Erhaltungszustand, oft fehlt jede Information über Provenienz, Alter, Konstrukteur und, bei archäologischen und folkloristischen Objekten, über Funktion und Brauchzusammenhang. Der Band führt die heterogenen Bestände — Instrumente der komponierten Kunstmusik, zahlreiche der Militärmusik, des volkstümlichen Musizierens und Lärmmachens, archäologische Klangwerkzeuge, mechanische Musikinstrumente, Musikautomaten und (moderne) Plattenspieler — nach den einzelnen Museen und Orten in alphabetischer Reihenfolge geordnet auf und versieht die Stücke mit kurzen Texten. Zuerst wird der Instrumentenbauer genannt, darauf folgt eine kurze Beschreibung, die Sammlungsnummer und, wenn möglich, eine Herkunftsbezeichnung. Fotografien ergänzen diese Bestandsaufnahme.

Nicht genannt werden Kriterien für den Besuch eben dieser Museen, deren Bestände untersucht wurden. Naturwissenschaftliche oder kundliche wie technische Sammlungen wurden offenbar bewußt ausgelassen. In ihnen befinden sich indes nicht selten außereuropäische Instrumente, die hier allem Anschein nach

nicht berücksichtigt werden sollten. Das zeigt sich z. B. an der Bearbeitung des Musée d'Art et d'Histoire in Brüssel, dessen hochbedeutsame außereuropäische Abteilungen nicht gesichtet wurden. Man hat sich augenscheinlich nur mit dem eigenen kulturellen Umfeld befassen wollen. Angesichts der Objekt- und Typenfülle mußten die einzelnen Charakterisierungen kurz ausfallen, doch wären einige Ergänzungen unbedingt notwendig gewesen. So fehlen überall die Abmessungen, die besonders für die nichtgenormten Volksmusikinstrumente und für archäologische Gegenstände unabdingbar sind. Auch den Fotos wurde kein Maßstab beigegeben. Zeichnungen, die Konstruktion und Proportionen hätten verdeutlichen können, sind ebenfalls nicht vorhanden. Der Zeitpunkt der Bearbeitung wurde nicht vermerkt, ebensowenig der Erhaltungszustand der Instrumente. Derlei Angaben sind jedoch wichtig — Bestände wie Einzelstücke können sich durch Einwirkung von außen schnell ändern. Das Literaturverzeichnis ist sehr dürftig. Die übergreifende Klassifikation der Klangwerkzeuge, die bei einer solchen Erfassung ja immer einen lokalbedingt einzigartigen Bestand ausmachen, fehlt, desgleichen eine zusammenfassende Beschreibung und Bewertung der Stadt- und Landkulturen, denen diese Instrumente entstammen, und als deren besonders wertvolles Erbe sie in der Einleitung ausdrücklich akzentuiert werden. Ein Verzeichnis der Instrumentenbauer und ein sorgfältig angelegtes Register ergänzen den Katalog, der die instrumentenkundliche Literatur bei allen Einwänden bereichern wird, gehören doch veröffentlichte Bestandsaufnahmen zu den dringenden Desiderata und damit zu den Publikationen, deren es viel zu wenige gibt.

(Juni 1993)

Ellen Hickmann

Italianische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre. Hrsg. von F. Alberto GALLO, Renate GROTH, Claude V. PALISCA, Frieder REMPP. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.

XI, 418 S., *Notenbeisp.* (*Geschichte der Musiktheorie. Band 7.*)

In diesem neuen Band der *Geschichte der Musiktheorie* ist erkennbar, daß das Studium der Musiktheorie "la lezione della storia" gelernt hat. Die hier gesammelten vier Abhandlungen, die das weite Feld der italienischen Musiktheorie behandeln, und zwar den Zeitraum zwischen 1470 und 1710, haben alle eine diachronische Darstellung gemein, die sich bei drei Arten von Themen feststellen läßt. Sie tritt zuallererst bei der Analyse des Verhältnisses zwischen dem „theoretischen Interesse“ und der „praktischen Musik“ zutage, die von Renate Groth vorgeschlagen wird („Einleitung“, S. 1–6). Wenn bis zum 15. Jahrhundert die Theorie nur langsam hinterher kam (es wird hier der Ausdruck „nachhinken“ verwendet), so beginnt sie seit Tinctoris' *Liber de arte contrapuncti*, sich auf der praktischen Seite des musikalischen Faktors auszuwirken, wobei die Neuheit dieser Beziehung, die Gaffurio in seinen „syntaktischen Gesetzen“ formuliert hat, den Wendepunkt kennzeichnet: „In dieser Hinsicht begann für das Musikdenken eine neue Epoche, formierte sich etwas, was man — pointiert gesagt — als eine 'seconda teoria' bezeichnen könnte“ (S. 2). Zur nachfolgenden Etappe, in der es zu einem Verschmelzen von Elementen der Musiktheorie mit denen der Praxis der Komposition kommt, tragen die *Institutioni harmoniche* Zarlinos bei, eines Autors, an den die spätere Theorie des 17. Jahrhunderts anknüpft, wobei sie ihm den Rang des klassischen Theoretikers seiner Zeit verleiht.

Ein zweiter Aspekt dieser historischen Darstellung wird in der umfassenden Abhandlung Frieder Rempps bezüglich der *Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino* (S. 39–220) deutlich, die in die Kapitel „Musica theoretica and Musica practica“, „Das Tonsystem“, „Die Kontrapunktlehre“ und „Improvisation und Diminution“ unterteilt ist. Rempp hat bei dieser Gelegenheit sowohl die Vorbedingungen, die die Musiktheorie des 16. Jahrhunderts hinsichtlich ihres Sprachgebrauchs ab 1520/1530 und im Rahmen ihrer Verbreitung als Druckwerk kennzeichnen, als auch die Besonderheiten sorgfältig und klar untersucht, die sie von anderen zeitgenössischen Theorien in Frankreich, Deutschland und Spanien hinsichtlich ihrer Beziehung zur humanistischen Kultur und in

der Aufnahme der griechischen Musiktheorie unterscheiden.

Dieses letztere Element, das im übrigen den dritten Aspekt der historischen Darstellung beinhaltet und ihn vielleicht am meisten kennzeichnet, illustriert das ständige Vorhandensein von Hinweisen auf Autoren und Begriffe der griechischen Musiktheorie, deren eigentlicher „Mythos“ sich anscheinend, zumindest teilweise, durch eine derartige Aufnahme gebildet hat. Es ist sozusagen der rote Faden, der besonders die Abhandlungen F. Alberto Gallos, *Die Kenntnis der griechischen Theoretikerquellen in der italienischen Renaissance* (S. 7–28), und Claude V. Palisca, *Die Jahrzehnte um 1600 in Italien* (S. 221–306), miteinander verbindet. Der Beitrag Gallos, der seine Abhandlung dadurch erweitert, daß er Bezug auf Autoren der Spätantike nimmt (Censorinus, Macrobius, Martianus Capella, Boethius, Cassiodorus), umfaßt die Kapitel „Die mittelalterliche Tradition bis zum 15. Jahrhundert“, „Die venezianischen Bibliotheken und Giorgio Valla“, „Franchino Gaffurio und die Übersetzer aus dem Veneto“, „Die Wiederentdeckung der griechischen Theoretikerquellen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts“ In ihnen werden die drei hauptsächlichen Filter und Umgebungen dargelegt, durch die die Übertragung der griechischen Musiktheorie im Westen während des Mittelalters erfolgte: die Übersetzungen, die Kompendien und Kommentare in lateinischer Sprache, in die die Sammlung der griechischen Musikschriftsteller übersetzt wurde, die sich damals im 10. Jahrhundert in Byzanz gebildet hatte; die philosophischen Abhandlungen seit der Wiederaufnahme des *Timäus* von Platon, der angeblichen *Problemata* von Aristoteles und seiner *Politica*, die sich dem Interesse entsprechend sowohl in den Universitäten als auch an den Höfen verbreiteten; die medizinischen Kenntnisse, insbesondere die Behandlungslehre Galenos, der schon im *Conciliator* von Pietro d'Abano zitiert wird. Einem Kollegen des letzteren an der Universität Padua namens Pace da Ferrara gehörte das Manuskript I-Ma, gr. 859 (= 186 Mathiesen), der Codex Plutarchs, der den Text *De musica* umfaßte, der im Rahmen des Unterrichts von Massimo Planude kopiert wurde und nachfolgend Spuren einer Lektüre seitens Niccolò Leoniconos aufwies und schließlich in die Hände

Giovanni Vincenzo Pinellis gelangte, der einen Briefwechsel mit Zarlino und Mei unterhielt. An der Geschichte dieses Codex ist sehr gut der Verlauf erkennbar, den die Abhandlungen über die griechische Musiktheorie genommen haben; sie ist aber nicht nur eine Verbindung zum Thema des Aufsatzes von Palisca, sondern gibt auch dessen chronologischen Ablauf an, wobei die folgenden Themenbereiche behandelt werden: „Der Zusammenbruch der universalen Harmonie. Das Problem der Stimmung“, „Die humanistische Wiederbelebung der antiken Tonsysteme. Die Auflösung der Kirchentonarten“, „Die Neuordnung des Kontrapunkts und die verzierte Stil“, sowie „Peri und die Theorie des Rezitativs“. Die Überlegungen gehen hierbei vom antiken System der *tonoi* und seinen Verwicklungen aus und von der fortschreitenden Aufgabe der kirchlichen Weisen, die sich davon sehr stark unterschieden, wie dies Johannes Gallicus als erster feststellte, dem dann Giorgio Valla und Girolamo Mei folgten, die mit Lehren und Büchern aus dem Milieu des Veneto aufgewachsen waren, und zwar in Padua, wo Gallicus und Mei jeweils Student und Hörer gewesen waren, und in Venedig, wo Valla lehrte und ein direkter Kontakt zur byzantinischen Kultur bestand, der man die Bibliotheken verdankte, die Ambrogio Traversari, die Familie Barbaro und der Kardinal Bessarione sahen oder besaßen. Ebenfalls auf die „alten Griechen“ beziehen sich die Beobachtungen Peris und die Diskussion über die Theorie des Rezitativs, wo die Melodie schon längst dabei ist, sich vom Baß weg auf die „sprezzatura“ von Caccini hin zu entwickeln und sich andererseits einer Auflockerung und Pluralität der Normen des Kontrapunkts hingibt, wie dies die Untersuchungen, die Diskussionen und die Musik Artusis, Tigrinis, Galileis u. a. bezeugen.

Die Tradition der griechischen Theoretiker verliert sich auch nicht im 17. Jahrhundert, sondern taucht immer wieder auf, sei es in den Textzitate wie z. B. in den Hinweisen auf die Anthologie *Antiquae musicae auctores septem*, in der Meibom schon die „Regel“ hinsichtlich der Theoretiker unterlaufen hatte, ohne jedoch eine so radikale Auswahl wie Jahn zu treffen, sei es in den zahllosen Diskussionen über die Theorie und Praxis der Musik, die die Akademien propagieren: ein Umlauf von Ideen, die von Renate Groth in ihrer Abhandlung *Italie-*

nische Musiktheorie im 17. Jahrhundert (S. 307–379) meisterhaft rekonstruiert werden, in der die historische Analyse der Entwicklung des „Kontrapunkts“, der „Tonartenlehre“ und „Generalbaß“ von einem Kapitel mit homonymem Titel vorausgeht wird. Zu dieser Abhandlung, die für die Art ihrer Dokumentation und ihre Schärfe beispielhaft ist, noch eine Einzelheit hinzufügen zu wollen, nützlich um die Art und Weise und die Themen der Aufnahme Giovanni Battista Donis an der Accademia della Crusca aufgrund eines noch unbekanntes Textes aufzuführen, genügt es völlig, auf die Mischung der „modernen“ und „älteren“ Begriffe des soeben zusammengestellten Verzeichnisses der *„Vocaboli attenenti alla Musica“* (Ms. Firenze, Accademia della Crusca, IX, 280–281) hinzuweisen, wo neben „acuto“, „accento“, „accordo“, „archetto“, „aria“ und „ariosa“ auch Begriffe wie „aulo“, „auledo“, „apotome“ aufgeführt sind.

Zur äußerst nützlichen und überaus reichen Bibliographie, die Quellen und Literatur umfaßt, kann man noch einige weitere Abhandlungen und Bücher hinzufügen, die fast gleichzeitig mit dem Band oder kurz darauf erschienen sind: Don Harrán, *In Search of Harmony. Hebrew and Humanist Elements in Sixteenth-Century Musical Thought*, American Institute of Musicology, Hänssler 1988; Giuseppe Ottavio Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, hrsg. von Cesarino Ruini, Firenze, Olschki 1988 [„Studi e testi per la storia della musica“ 6]; Claude V. Palisca, *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*, New Haven and London, Yale University Press 1989; Donatella Restani, *L'itinerario di Girolamo Mei. Dalla „Poetica“ alla Musica, con un'appendice di testi*, Firenze, Olschki 1990; Girolamo Mei, *De modis*, hrsg. von Tsugami Eisuke, Tokyo, Keiso Shobo 1991; *A Correspondance of Renaissance Musicians*, hrsg. von Bonnie J. Blackburn, Edward E. Lowinski, Clement A. Miller, Oxford, Clarendon Press 1991.

Das Interesse, das das Buch erzeugt, kommt der Genauigkeit gleich, mit der es von Frieder Zamminer, der für die gesamte Serie verantwortlich ist, besorgt wurde. Dieser hat außer dem Vorwort auch die wertvollen Inhaltsverzeichnisse verfaßt, sei es das Personenregister und das Sachregister und Bezug auf die Abhand-

lung Gallos („Gedruckte und handschriftliche Quellen“, S. 29–34; „Literatur“, S. 35–38) genommen. Daneben hat er auch eine Zerlegung des gesamten Bandes, die auf der Zahl „vier“ beruht (Zahl der Aufsätze und der Kapitel, in die jeder davon unterteilt ist) vorgenommen, um gleichsam zu unterstreichen, unter Rückkehr zum System des Pythagoras, daß „die Zahl ein mächtiges Band ist, das die Dinge der Welt in perfekter Ordnung hält“ (Iambl. in *Nicom.* p. 10, 12 = Philolaus DK 44 B 23).
(Juni 1993) Donatella Restani

Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck. Hrsg. von Arnfried EDLER und Heinrich W. SCHWAB. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 230 S., Abb., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXXI.)

Der Band versammelt, als Zweitveröffentlichung, eine Auswahl von Vorträgen und Konzert-Kommentaren des 1982 veranstalteten Musikfests *800 Jahre Musik in Lübeck*. Lokal-musikgeschichte erscheint hier nicht auf ein verengt gefaßtes Konzept musikalischer Sozialgeschichte reduziert, sondern schließt Behandlung der Musik selber ein. Der methodische Vorzug ist allerdings mit einigen ideologisch bornierten, klerikalen und/oder konservativen Beiträgen teuer erkauft. Die Anordnung folgt der Chronologie. — Die Formel „cum hymnis et laudibus“ im Bericht Arnold von Lübecks über den dürftig begründeten Anlaß der Jahrhundert-Feier, einen Besuch Friedrich I. „Barbarossa“ 1181 in Lübeck, nimmt Fritz Reckow zum Ausgangspunkt für eine virtuose Skizze über mehrdimensionale Bezüge von Gotteslob und Herrscherlob. Gleich zweimal kommt die *Reformationszeit* mit *Musik* bzw. *Kirchengesang* vor. Bei Uwe Haensel werden Thema, Sache und Ziel nicht so recht klar, vielleicht auch, weil er lieber nicht genau hinschaut — er moniert etwa die „Anstößigkeit“ der „aus guten Gründen sich einer näheren Betrachtung entziehenden Faschingslieder“, bringt aber keine Belege. Skandalöser als ein solches Pudendum ist die beiläufig-selbstverständliche klerikale Beschlagnahme der Musik und Musikauffassung apropos der „Einmaligkeit“ des „Musikwerks“, „die nach damaliger Auffassung (nach heutiger übrigens auch) von nichts anderem herrührt als von der göttlichen Gnade“.

(Wenn schon, wäre selbige genauso gut auch für die Mehrmaligkeit z. B. mittels der Massenmedien die prima causa.) Weitaus lebendiger mit ihren sozialen und religiösen Auseinandersetzungen wird dieselbe Zeit in der Darstellung Wolf-Dieter Hauschilds, der z. B. berichtet, daß am Adventssonntag und Nikolaustag 1529 „das Volk im Predigtsaal des Doms [...] den Gottesdienst durch evangelische Lieder störte“. Für den Reformator Bonnus waren 1531 übrigens „anstößige Stellen“ solche, die in den vorreformatorischen Texten nicht mit den neuen Dogmen übereinstimmten.

Bei einem „Freundschaftsportrait“, dem Doppelportrait (1674) von Buxtehude und Reinken, erläutert Christoph Wolff den mehrfachen Sinn im Gefüge von fraternitas, sinnlicher und geistiger Liebe, fünf Sinnen und Musik. Einige aufschlußreiche Details zu den modellhaften „Abendmusiken“ in der Marienkirche bringt Kerala J. Snyder; die „historische Rolle“ als „Ratskirche“ bildete einen Ansatz für Emanzipations- und Säkularisierungstendenzen wie eben die Theatralisches einschließenden und „Sünden und Gottlosigkeiten, die unter der Gunst der Dunkelheit und des schwachen Lichtes ausgeübt werden“ (so ein Zeitgenosse 1752) nicht ausschließenden Konzertveranstaltungen. Den „stylus phantasticus“ in der hier einschlägigen Orgelmusik bei Buxtehude, Tunder und Bruhns erläutert Werner Breig. Struktur-, Sozial- und Ereignisgeschichte mit musik-ästhetischen Fragestellungen vermittelt Heinrich W. Schwabs farben- und detailreicher Überblick über das Verhältnis von Rats- und Hausmusik zwischen 1600 und 1800. Georg Karstädt ergänzt mit Informationen über die Musikerfamilie Kunzen im 18. Jahrhundert, und Arnfried Edler verbindet Institutions- und Gattungsgeschichte, wenn er über den *bürgerlichen Konzertbetrieb* im selben Jahrhundert handelt. Wilhelm Pfannkuchs akribische Chronologie des Musiktheaters von 1746 bis zur *Franzosenzeit* (1806) zeigt, daß damals noch, zumal seit den 1780ern, das Lübecker Repertoire mit einer gewissen Verspätung durchaus auf dem jeweils neuesten Stand war.

Ausgehend von der Annahme einer „offensichtlich überdurchschnittlichen Musikbegeisterung der Lübecker im 19. Jahrhundert“ entwickelt Wolfram Steinbeck eine ungewöhn-

lich differenzierte Erklärung und Bewertung des Prinzips Bearbeitung als einer Art vortech-nischen Vervielfältigung; dabei gelingt ihm, ohne daß er auf Kritik an Absurditäten wie Opern für Flöte solo verzichtet, da sogar eine Rettung des Verfahrens jedenfalls unter musik-pädago-gischen Aspekten. *Musik als Geschichte im Werk Thomas Manns* behandelt Friedhelm Krummacker vor allem anhand der *Buddenbrooks* und des *Doktor Faustus*.

Ansonsten scheinen, möglicherweise aus lokalpatriotischen Gründen, fürs 20. Jahrhun-dert Böcke zu Gärtnern gemacht. Bruno Grus-nick, seit 1928 Studienrat an der Ernestinenschule, und in der „Berneuchener Bewegung, die eine radikale Erneuerung unserer evange-lischen Kirche anstrebte“, strebt bei Hugo Distler vor allem durch Verschweigen eine Apologie an. Die gemeinsamen Hintergründe nach 1918 charakterisiert er anti-republika-nisch so: „Die damalige Jugend, abgestoßen von den subjektiven Unverbindlichkeiten einer als schal, morsch und müde empfundenen Gesell-schaft, verlangte für sich neue Verpflichtungen und Bindungen; nicht, weil sie sich zu schwach fühlte, sondern weil sie ein neues Gemein-schaftsethos ersehnte“. Mit „Jargon der Eigentlichkeit“ wäre das noch höchst freundlich benannt. Von einem kirchlichen Standpunkt aus kritischer über Distler urteilt Matthias Silesius Viertel (*Lübecker Komponisten des 20. Jahrhunderts — geistliche Musik*); wes Geistes Kind er ist, deutet sein Zitat von Otto Brodde (von dem das Konzept von Viertels Vortrag stammt) an, der 1965 ein Stück von Jens Roh-ner lobt, weil dessen Tonsprache darauf ver-zichtet, den Hörer „mit konstruierter Larmo-yanz oder pseudofuturistischen Geräuscheffek-ten zu schockieren“. Gegen solche Neuerungen und fürs Approbierte ist schließlich auch Klaus Matthias, der die (bis 1988 weitergeführte) *Musikgeschichte Lübecks im 20. Jahrhundert* nicht nur auf *Kirchenmusik und Konzert-wesen* reduziert, sondern überdies auch die angeblich „aufgezwungene“ authentische neue Musik am liebsten aus ihr ausgeschlossen sähe; als „anerkannte Werke“ spielt er provinzle-risch etwa Egks *Tentation* gegen Webers op. 6 und 10 oder „Experimente György Ligetis“ aus.

(April 1991)

Hanns-Werner Heister

ERIC CONTINI: Une ville et sa musique. Les concerts du Conservatoire Royal de Liège de 1827 à 1914. Conseil de la Musique de la Com-munauté française de Belgique. Liège: Pierre Mardaga 1990. 203 S., Abb.

Mit diesem Band veranstaltet der in Liège an-sässige Verlag Pierre Mardaga gewissermaßen ein Heimspiel. Der an der Universität und dem Konservatorium Liège ausgebildete Historiker und Pianist Eric Contini legt hier eine Unter-suchung zu den Konzerten des Königlichen Konservatoriums seiner Heimatstadt vor. Der Titel ‚Eine Stadt und ihre Musik‘ bezeichnet den umfassenden Anspruch, den Forschungs-vorhaben zur Lokalgeschichte mittlerer und kleinerer Orte häufig aufweisen. In der Tat dürfte der Band für den Lütticher Musiklieb-haber eine umfassende, dabei aber auch ver-gnügliche Lektüre darstellen, im Verlaufe de-ren alle Persönlichkeiten der Stadt, die mit Musik befaßt waren, Revue passieren. Jedoch kann Continis Buch auch über den lokalen Aspekt hinaus durchaus ein allgemeines Inter-esse beanspruchen, und zwar als Beispiel sorg-fältiger historischer Aufarbeitung von Doku-menten zum Konzertwesen einer mittleren Provinzstadt. Als Hauptstadt Walloniens erlebte Liège im 19. Jahrhundert durch seine heute darniederliegende Bergbauindustrie einen enor-men wirtschaftlichen Aufschwung, der sich u. a. auch im wachsenden Bedürfnis des von ihm profitierenden Bürgertums nach kulturel-ler Repräsentation äußerte.

Die behandelte Periode reicht von 1827, dem Jahr des Einweihungskonzertes des 1826 ge-gründeten Conservatoire Royal de Musique bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs 1914. So ist es interessant, aus der Perspektive eines Nebenschauplatzes zu verfolgen, wie sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts die soziologi-schen Voraussetzungen von Musikdarbietun-gen sowie die ästhetische Haltung des Publi-kums der Tonkunst gegenüber grundlegend verändern. Aus den die Entwicklung vorantrei-benden Musikhauptstädten wie Paris, London, Wien, Berlin oder Leipzig ‚schwappen‘ die Wo-gen der jeweiligen Aktualität mit einiger Ver-zögerung in die mittleren Städte über. Auch in Liège — wie anderswo — bemüht man sich, ‚à la mode‘ zu sein, wobei zwar einerseits die französische Musik eine gut verankerte Tradi-tion besitzt, andererseits der allgemeine Auf-

stieg der deutschen Musik, der sich ab der 2. Hälfte des Jahrhunderts auch außerhalb ‚Germaniens‘ (sprich Deutschlands und Österreichs) vollzieht, in gleicher Weise zu beobachten ist. Als wallonische Eigenheit dürfte der Umstand anzusehen sein, daß nach 1870 deutsche Musik nicht wie in Frankreich aus den Programmen verschwand. Offensichtlich fühlte man doch eher ‚belgisch‘ als daß man sich den französischen Bestrebungen nach Zurückdrängung der musikalischen Einflüsse von ‚outré-Rhin‘ hätte anschließen mögen.

Contini behandelt seinen Gegenstand erschöpfend — in gut französischer Tradition in zahlreichen Kapitel- und Unterkapitelverschachtelungen —, wobei die bei solchen Untersuchungen notwendigen statistischen Auswertungen erfreulicherweise in verbaler Kurzform zusammengefaßt werden. Gründliche Anmerkungen, Anhänge und Register vervollständigen den Text. Bei der selbst in großen Verlagen immer üblicher werdenden unprofessionell wirkenden Buchherstellung per Computer ist man froh, gelegentlich noch Bücher wie dieses lesen zu können, die traditionellen typographischen Qualitätsansprüchen gerechnet werden.

(Juli 1993)

Susanne Shigihara

GRANT O'BRIEN: Ruckers. A harpsichord and virginal building tradition. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sidney: Cambridge University Press (1990). XXII, 346 S., Abb. (Cambridge Musical Texts and Monographs.).

Die Literatur zu den Ruckers ist reich, und es sind nicht nur Spezialstudien, die erschienen sind. Dennoch ist mit dem Buch von Grant O'Brien eine neue Dimension erreicht. Es ist umfassend in dem Sinn, daß ein sehr hoher Prozentsatz denkbarer Aspekte diskutiert wird. O'Brien befaßt sich mit den Instrumentenbauern in biographischer Hinsicht, er beschreibt ihre Arbeitsbedingungen, er schildert sie als Bürger und Kaufleute. Er behandelt die Herstellungstechnik sowie Beschaffenheit und Datierung der Instrumente. Auch die Kompositionen, für die die Ruckers und die Couchet ihre Instrumente bauten, kommen ins Blickfeld. O'Brien ist — im Sinn einer modernen Instrumentenkunde — darauf bedacht, die inneren Beziehungen zwischen diesen Aspekten her-

vortreten zu lassen. Das betrifft etwa die Rationalisierung der Herstellungsverfahren, die auf kaufmännischen Erwägungen beruht, aber natürlich auch den weiten Bereich des Zusammenhangs zwischen den strukturellen Details der Instrumente und ihrer musikalischen Funktion. Darüber hinaus ordnet er die Instrumente der Ruckers in die Geschichte der Kielklaviere überhaupt ein, er gibt Mittel an die Hand, den Originalzustand der Instrumente zu ermitteln bzw. die Echtheit zu beurteilen, er schildert spätere Veränderungen wie das *ravalement*. 17 Anhänge enthalten unter anderem wichtige Dokumente. Zahlreiche Fotos und Zeichnungen verdeutlichen das Gesagte.

O'Briens Untersuchungen sind nicht nur vielseitig und gründlich, auch seine Methoden sind gut durchdacht, die Darstellung ist leicht faßlich. Seinem Buch kommen eigene Erfahrungen im Bau von Kielklavieren zugute. Seine Ideen zur Bestimmung der Tonhöhe gehen weit, sind aber sehr bedenkenswert. Zu Details seien einige Bemerkungen erlaubt. Daß der Arpichordium-Zug nur in *muselars* vorkommt, hat vermutlich auch folgenden Grund: Der Zupfpunkt liegt bei *muselar* und Harfe weiter in der Mitte als bei *Cembalo* und *Spinett*; der Arpichordium-Zug ebenso wie die Schnarrhaken der älteren Harfen — die bis tief in das 18. Jahrhundert hinein gebraucht wurden — erzeugen im Ausgleich dafür mehr Obertöne, einen helleren Klang. Zur Terminologie: O'Brien unterscheidet „fundamentals“ und „partials“, obwohl ja auch der Grundton zu den Teiltönen gehört. Und noch eine terminologische Bemerkung, wesentlich für eine der viel zu seltenen Arbeiten, die von der Praxis des Instrumentenbaus ausgehen: Auf Seite 54 wird gesagt, daß den alten Instrumentenbauern die Gesetze der Saitenlängen und -stärken zwar nicht mathematisch-physikalisch, wohl aber „intuitiv“ bekannt gewesen seien. Es scheint mir wichtig zu sein, zwischen „empirisch“ gewonnenen, aber eindeutigen und einfachen Zusammenhängen einerseits und komplexen, nur „intuitiv“ erfaßten Verhältnissen andererseits zu unterscheiden. Ein Irrtum liegt offensichtlich vor, wenn auf Seite 71 die Lage des Stimmstocks als „links“ bezeichnet wird. Übersehen hat O'Brien offenbar, daß die Teilung des Lautenzuges bei dem Andreas Ruckers-Cembalo des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg von 1637 bei *c¹/cis¹* liegt (nicht bei

f¹/fis¹). Doch ungeachtet solcher Randbemerkungen muß wiederholt werden: Hier liegt ein vom Stoff und von der Methode her grundlegendes, vorzügliches Buch vor.
(Oktober 1993) Dieter Krickeberg

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

Es handelt sich bei diesem Buch um einen Bericht über einen von der A. A. Brediusstiftung veranstalteten Kongreß zur byzantinischen Musikologie, dem weitere folgen sollen. Als Thema hatte man eine der immer noch umstrittensten Fragen der musikologischen Byzantinistik gewählt.

Christian Hannick skizziert einleitend die Forschungsgeschichte zur Frage der Rhythmik des byzantinischen Kirchengesangs, der allein schon die Lektüre lohnt. Gheorghe Chiobanu und Gerda Wolfram beschäftigen sich kritisch mit den Übertragungsmethoden von J. D. Petrescu und Egon Wellesz; Markos Dragoumis plädiert für die Methode Markos Vasileious. Reinhold Schlötterer weist in einem grundsätzlichen Beitrag auf die Grenzen der rhythmischen Interpretation des byzantinischen Gesangs hin und plädiert für „Versuche mit dem aktuellen Vollzug des Rhythmus“ (S. 64), bezweifelt jedoch, daß dieser Aufgabe westlich geschulte Musiker gewachsen seien. Jorgen Raasted untersucht das Verhältnis von unterlegten Texten zu präexistenten Melodien (seine dabei verwendete Zufalls-Methode dürfte nicht über jeden Zweifel erhaben sein).

Der Band enthält weiterhin Beiträge von Peter Weincke, Dimitrije Stefanović und Elena Tončeva. Letztere beschäftigen sich mit der slawischen Musik. Besonders hervorgehoben sei Tončevas kurzer Abriss des bulgarischen liturgischen Gesangs vom 9. bis zum 19. Jahrhundert. Insgesamt scheint mir der Band einen guten Einblick in die kurrente Diskussion zu geben, die mindestens ebenso durch die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Disziplin wie mit ihren Quellen geprägt ist.
(Juli 1993) Michael Walter

Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER in Zusammenarbeit mit Heinz-Jürgen WINKLER. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott 1992. 314 S., Abb., Notenbeisp. (Neue Studien zur Musikwissenschaft. Band V.)

Dem sich in der historischen Entwicklung ständig ändernden Phänomen „Motette“ widmet sich der vorliegende Sammelband, der zugleich als Konferenzbericht und Festschrift von Kollegen und Schülern zum 60. Geburtstag von Ludwig Finscher zu begreifen ist. Auf die von Helmut Hücke anfangs gestellte Frage „Was ist eine Motette?“ hin, der seine Kommentierung älterer und neuerer Musikschriftsteller und -wissenschaftler folgt und die die Problematik des Terminus aufzeigt, versuchen 13 weitere Beiträge spezifische Gegebenheiten darzulegen. Diese reichen vom Trecento bis zur Gegenwart, sie schließen Entwicklungen in Italien, den Niederlanden, Frankreich und Deutschland ein und verstehen die Motettengeschichte als Gattungs- und Sozialgeschichte. Interessant ist die verschiedenartige Herangehensweise der Verfasser, besonders wenn zwei Autoren zu ein und demselben Thema schreiben (etwa Kurt von Fischer und Ursula Günther zur Trecentomotette, Klaus Hortschansky und Martin Just zur Motette des späten 15. Jahrhunderts, Joshua Rifkin und Jaap van Benthem zu Josquins *Huc me sydereo*). Wesentlich ist die interdisziplinäre Anlage, so bezüglich Bild und Komposition (z. B. Hortschansky, Rifkin und Reinhold Hammerstein, dieser zu den niederländischen Bildmotetten des 16. Jahrhunderts), Philosophie/Religion und Musik, Dichtung und musikalisches Werk usw. Die detaillierte musikalische Analyse (van Benthem, Herbert Schneider, letzterer zu den französischen *Leçons de ténèbres*) steht neben dem historischen Abriss (Arno Forchert betr. Frühbarock, Rudolf Stephan zum 20. Jahrhundert), der Vergleich von Gattungen (Günther Morche — Motette und Madrigal, Peter Cahn — Motette und Concerto usw.) neben der Darstellung eines konkreten Entwicklungsstadiums der Motette (Cahn zur Motette *a voce sola*). Und immer wieder kristallisiert sich Josquin Desprez als eine zentrale Figur heraus (Rifkin, van Benthem u. a.), selbst noch im 20. Jahrhundert (Winfried Kirsch).

21 ganzseitige Abbildungen und die große Zahl von teilweise umfangreichen Notenbeispielen, darunter vollständige Motetten von Heinrich Isaac und Josquin, ermöglichen das Nachvollziehen der Darlegungen, und ein Personen- sowie ein Sach- und Werkregister erleichtern dem Leser den Zugang zu konkreten Informationen.

(Juli 1993)

Klaus-Peter Koch

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

SILKE LEOPOLD (Hrsg.): Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung. Kassel - Basel - London - New York-Prag (1992): Bärenreiter. 199 S., Notenbeisp.

BERNHARD MEIER: Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Kassel-Basel-London-New York-Prag (1992): Bärenreiter. 228 S., Notenbeisp., (Bärenreiter Studienbücher Musik. Herausgegeben von Silke LEOPOLD und Jutta SCHMOLL-BARTHEL. Band 1—3.)

Mit den vorliegenden drei Bänden hat die Studienbibliothek, die eine Art didaktisch aufbereiteter Musikwissenschaft anbieten will und die damit auf das didaktische Elend an den deutschen Hochschulen und Universitäten reagiert, einen guten Start gehabt. Die Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten von Nicole Schwindt-Gross ist eines jener Bücher, bei deren Lektüre man sich ständig darüber ärgert, daß man es nicht selber geschrieben hat, und darüber wundert, daß es nicht schon längst geschrieben worden ist: das Muster einer klaren, didaktisch ausnehmend geschickten, nüchtern, aber oft genug auch witzig geschriebenen Einführung in die musikwissenschaftlichen Arbeitsbereiche, die Quellen und das alltägliche Handwerk vom Bibliographieren bis zur Anlage einer wissenschaftlichen Arbeit. Freilich beschränkt sich die Darstellung — aus verständlichen Gründen — auf die Musik-Historiographie. Für diesen Bereich aber ist sie exemplarisch, und sie gehört in die Hand jedes angehenden Studenten der Musikwissenschaft und der Schulmusik und in die Hand jedes akademischen Lehrers, der Proseminare zu halten hat. Vielleicht findet sich bald ein Autor, der

ein entsprechendes Buch für die Systematische Musikwissenschaft und die Musikethnologie vorlegt? Es wäre eine dankbare, freilich auch eine anspruchsvolle Aufgabe, denn der Maßstab, den die Verfasserin gesetzt hat, ist hoch.

Zu einer ganz anderen „Textsorte“ gehört der von Silke Leopold betreute Sammelband. In 14 knappen Kapiteln und einer Einleitung und einem Schlußwort (beide von der Herausgeberin) werden allgemeine und spezielle Aspekte der Bearbeitung ziemlich umfassend dargestellt, mit einer Fülle von Beispielen und mit reichen Quellen- und Literaturangaben (die didaktischen „Käschtle“, die den Leser zum Weiterarbeiten ermuntern sollen, sind als graphisches Signet des Zeitalters des Computersatzes nicht nach jedermanns Geschmack, aber didaktisch wohl wirklich nützlich): Intavolierung als Bearbeitung, Cantus-firmus- und Parodie-Technik, Umtextierung und Entlehnung, Variation und Paraphrase, Lernen durch Bearbeitung, Pasticcio und Zweitfassung, Orchestrierung und reduzierte Besetzung, vokale Bearbeitung von Instrumentalmusik und umgekehrt, Bearbeitung als Auseinandersetzung mit der Tradition, parodistische Bearbeitung und schriftlose Formen der Bearbeitung.

Wie bei vielen Sammelbänden ähnlicher Art, so sind auch hier die Beiträge von unterschiedlicher Qualität, zum Teil auch nicht ohne kleine Schnitzer. Insgesamt aber ist der Band, schon wegen der Vielfalt der zur Sprache gebrachten Aspekte, sehr anregend zu lesen, und seinen Zweck als Einführung in einen sehr komplexen Gegenstand für den musikwissenschaftlichen Anfänger wird er sicherlich gut erfüllen (übrigens könnte er auch eine gute Grundlage für Seminare abgeben, in denen die Studenten dann auch an den notwendigen Korrekturen einzelner Beiträge lernen könnten).

Für Seminare geeignet könnte auch der Band von Bernhard Meier sein, zumal er sein kompliziertes und problemreiches Thema didaktisch ungemein geschickt angeht — die einleitende Darstellung des Modalsystems (oder besser der Modalsysteme) des 16. Jahrhunderts ist die beste Einführung in den Gegenstand, die sich denken läßt. In den Einzelanalysen ist die Übertragung des Ansatzes, den Meier in seinem schon klassischen Tonartenbuch entwickelt hat, von der Vokal- auf die Instrumentalmusik überzeugend gelungen; der Gang der Darstellung von einfacheren zu schwierigeren

Beispielen für jeden Modus macht die Einarbeitung leicht, und daß auch problematische Fälle behandelt werden — mit dem bei diesem Autor gewohnten analytischen Scharfsinn — ist besonders dankenswert. Offen bleibt allerdings für die Instrumentalmusik die Frage nach dem Geltungsbereich des Komponierens in Modus-systemen; und in diesem Zusammenhang ist es bedauerlich, daß die doch sehr differenzierte Gegenargumentation, die Harold Powers seit seinem Artikel *Mode* im *New Grove* entwickelt hat (zuletzt in dem jetzt hoffentlich endlich zum Druck gelangenden Vortrag "Is Mode real?"), sehr kurz und polemisch abgefer-tigt wird (zu den beiden gegensätzlichen, aber keineswegs einander ausschließenden Positionen vgl. auch jüngst Cristle Collins Judd, *Modal Types and Ut, Re, Mi Tonalities: Tonal Coherence in Sacred Vocal Polyphony from about 1500*, *JAMS* 45, 1992, S. 428—467). Hier liegt ein grundsätzliches Problem, das nur durch einen möglichst unvoreingenommenen Blick auf die Vielfalt der kompositorischen (und theoretischen) Phänomene entschärft werden kann. Meier selbst zeigt überzeugend, daß verschiedene Komponisten, wenn sie in modalen Systemen dachten, ganz verschiedenen Systemen anhängen und daß sie nicht ganz selten „Fehler“ in der Bestimmung der Tonarten ihrer eigenen Werke machten; von daher ist die Vermutung nicht abwegig, daß es Repertoire-teile gibt, die keinem dieser Systeme folgen. Die von Meier vehement postulierte Einheit von theoretischem und kompositorischem Denken dürfte auch für das 16. Jahrhundert kein abschließendes Gesetz gewesen sein. Einige kleinere Probleme schließen sich an: So wirkt die Erklärung von *mixtio* und *commixtio tonorum* in Instrumentalsätzen als Streben nach "varietas" (S. 145) nicht sehr plausibel, jedenfalls ohne Beleg nicht; es könnte sich ebensogut — bei der generellen Nähe vieler früher Instrumentalmusik zur Vokalmusik — um einfache Nachahmung von Verhältnissen in Vokalmusik handeln. Und das Kapitel über „Das Problem des Ausdrucks“ (S. 165ff.) ist zwar un-gemein anregend, aber auch besonders problem-geladen, wie schon die hier plötzlich metahistorisch werdende Begrifflichkeit andeutet (Ausdruck, Expressivität, Ästhetik). Alle Einwände wiegen jedoch leicht angesichts einer grundgelehrten, überaus ergebnisreichen und anregenden Abhandlung, die für unser Ver-

ständnis der Instrumentalmusik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts ähnlich fundamental ist wie Meiers Buch über die Tonarten der klas-sischen Vokalpolyphonie es war.

(August 1993)

Ludwig Finscher

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

Als führende Persönlichkeit in der Entwick-lung der *Ars nova*-Notation neben Philippe de Vitry war Johannes de Muris, der sich als Intel-lektueller mit Musiktheorie befaßte und der Musikpraxis wohl eher fremd gegenüberstand, Vorkämpfer einer neuartigen Verweltlichung des Musikschritftums; in seinen 1321 in Paris verfaßten *Notitia artis musicae* sah er die *Musica mensurabilis* nicht mehr als Abkömmling der *Musica plana*, des Gregorianischen Ge-sangs, sondern als Teil der *Musica speculativa*, jenes Teils der Musiklehre also, der sich mit den Proportionen der konsonierenden Interva-le befaßt. Daß bei de Muris die mathematisch-astronomische Forschung mit der musiktheo-retischen Hand in Hand ging, bestätigt auch seine *Musica speculativa*, die eine Abbreviation der *Institutio musica* des Boethius darstellt. Der komplette Text der *Musica speculativa*, der ausgewogen in zwei verschiedenen Fassungen überliefert ist, war seit seiner Abfassung für mehrere Jahrhunderte ein weitverbreitetes, vielbenutztes universitäres Lehrbuch und damit einer der meistüberlieferten Musiktraktate des Mittelalters, dessen Datierung von der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts bis in die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts reicht. Der Verdienst von Falkenroth besteht darin, beide Textfassungen, von denen die zweite eine stilistische Über-arbeitung unter Kürzung einiger Stellen der ersten darstellt, anhand je einer ausgewählten Leithandschrift synoptisch gegenüberzustellen, wobei ein ausgedehnter kritischer Apparat die zahlreichen Varianten aufgenommen hat.

Was der Leser jedoch vergeblich sucht, ist eine Art von informativer Einführung zum Traktat von de Muris, etwa seiner Stellung innerhalb seiner eigenen Schriften oder aber über ihre Bedeutung in der Musiktheorie seiner

Zeit allgemein. Stattdessen folgen ausführliche statistische Auswertungen über Variantenhäufigkeit und isolierte Lesarten, um einen Überblick über die Zusammengehörigkeit der Handschriften innerhalb der beiden Corpora zu gewinnen. Doch versteht es sich nicht von selbst, daß die *Musica speculativa*, der ungefragt eine wichtige Rolle im universitären Lehrbetrieb zukam, in ihren zahlreichen Abschriften unzählige Bearbeitungen und Eingriffe erfahren hat. So gesehen, konnte die in Tabellen, Grafiken und Diagrammen gipfelnde Analyse des äußerst umfangreichen Variantenmaterials auch das Beziehungsgeflecht unter den Handschriften gar nicht genau aufdecken, wie Falkenroth selbst zugibt (S. 27). Zudem drängt sich dabei die Frage auf, welchen Sinn nachweisbare Verwandtschaftsverhältnisse im Falle eines weitverbreiteten, universitären Lehrbuchs überhaupt haben können oder aber in diesem betreffenden Fall eigentlich haben sollen. Viel interessanter ist in dieser Hinsicht schon der vergleichsweise leider nur knapp aufgezeigte Überlieferungskontext, zeigt sich doch hier, daß der Charakter der Musik als Teil des Quadriviums zwar überwiegend immer noch eine wesentliche Rolle bei der Aufnahme des Traktats gespielt hat, hingegen sich andere Manuskriptanthologien eher unter dem Begriff der *scientia media* des Thomas von Aquin verstehen lassen. In dieser Hinsicht oder aber zu den insbesondere der Kurzfassung der *Musica speculativa* beigegebenen Kommentare hätte man sich eher weitere Ausführungen im Rahmen einer Dissertation gewünscht.

(Juli 1993)

Rainer Heyink

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

Die Magie erfreute sich im 16. Jahrhundert einer seit langem nicht mehr dagewesenen Renaissance, wobei sie eine Bedeutung erlangte, die teilweise bis zu einer Art von Universalphilosophie reichte. Selbst die Musik als von der Mathematik abgeleitete grundlegende Kunst verstand sich immer noch als Bestandteil der *septem artes liberales*, nicht zuletzt durch das wiederaufgekommene Interesse an zwei Themenbereichen der philosophisch-spekulativen Musiktheorie der griechischen

Antike; dies war neben der Lehre vom Ethos und den Affekten der Musik insbesondere die auf der eigentümlichen Verknüpfung von Musik und Zahl begründete pythagoreische und platonische Sphärenharmonie. In diesem Spannungsbereich zogen viele Philosophen provokative Zusammenhänge zwischen Musik und okkulten Wissenschaften.

In *Music in Renaissance Magic* beschreibt Gary Tomlinson einige dieser interessanten Verwicklungen, wobei sich seine Untersuchungen ungefähr in einer Epoche eingrenzen lassen, die durch zwei Schlüsselfiguren geprägt wurde, dem durch die Übersetzung und Beschäftigung mit den Schriften Platons hervorgetretenen Humanisten, Philosophen und Musiker Marsilio Ficino (1433—1499), der an der von Cosimo de' Medici gestifteten Platonischen Akademie in Florenz lehrte, sowie dem neuplatonischen Philosophen Tommaso Campanella (1568—1639). Insbesondere unter Ficanos Einfluß gelangte die Musik auch bei anderen Philosophen zu einer zu beachtenden Größe, der es sich zu widmen galt, während die Musiktheoretiker auch weiterhin die astrologischen und magischen Eigenschaften der Musik zu erklären versuchten.

Tomlinson bietet in seinem Buch dabei eine Interpretation von Ficanos astrologischen Gesängen, bespricht seine erst nach dem Tod einsetzende weite Verbreitung von musikalischer Epistemologie, analysiert die musikalischen Einflüsse im Mystizismus und beschreibt letzten Endes magische Prämissen, welche sich in musikalischer Ausdrucksweise um 1600 äußern, wobei sich seine Untersuchungen an musikalischen Beispielen leider nur im bescheidenen Umfang auf eine einzige Person beschränken: auf Claudio Monteverdi. Tomlinson nähert sich dem Themenbereich dabei sowohl von der subjektiven Ebene der hermeneutischen Geschichtswissenschaft als auch mit Hilfe von Michael Foucaults *Archéologie des sciences humaines*.

Im ganzen gesehen ein bemerkenswerter Beitrag zur Verbindung zwischen Kosmologie und musikalischer Kompositionstechnik um 1500 vor dem Hintergrund aufkommender Vertrautheit mit antikem Gedankengut, der den Zugang zu musikalischen Werken jener Zeit aus einem ganz anderen Blickwinkel ermöglicht.

(April 1993)

Rainer Heyink

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.)

Die Auseinandersetzung mit Monteverdis Opernspätwerk, die immer wieder aufgrund der immensen, stets komplizierter werdenden philologischen Probleme um die *Poppea* nur zaghaft und wie unter Vorbehalt zu den Werken selbst vordringt, wird in letzter Zeit stärker von einer Haltung geprägt, die man ‚produktiven Fatalismus‘ nennen könnte. Auch das britische Autorengespann Fenlon/Miller gewinnt aus dieser Einstellung eine fruchtbare Perspektive: Jenseits aller Fragen zur musikalischen Autorschaft (der Name Monteverdi macht sich daher in diesem Buch ebenso rar wie in der Überlieferung des Werkes selbst) wird die Frage verfolgt, wie die Oper vom zeitgenössischen venezianischen Publikum aufgenommen wurde, das ja über den Komponisten ebenfalls im dunkeln blieb. Und hier wiederum beschränken sich die Verfasser auf ideengeschichtliche Aspekte, die eine Hinwendung zum Librettisten Busenello und eine Vernachlässigung der Person Monteverdis sowie seiner mutmaßlichen Co-Autoren nur natürlich erscheinen lassen.

Die Rekonstruktion des intellektuellen Hintergrunds der Zuhörer (die übrigens ohne soziale Differenzierung als anonyme und von ihrem geistigen Horizont her homogene Gruppe literarisch und philosophisch durchweg höchstgebildeter Personen im Hintergrund bleiben) mündet in die These, daß es sich bei *Poppea* mitnichten um die Darstellung des Triumphs der Liebe (wie es der gängigen Meinung entspricht), sondern um ein moralisches Drama handelt.

Von Miller werden nach einer knappen Besprechung der vier in Frage kommenden antiken Quellen, die erneut Tacitus' *Annales* als Hauptquelle betonen, in instruktiver Weise die geistigen Marksteine rekonstruiert, die dem Libretto zugrundeliegen. Zum einen stellt er die vor allem in Venedig starke historiographische Schule des Tacitismus heraus, dessen Hauptziel es war, die hinter politischen Handlungen stehenden tatsächlichen Absichten zu demaskieren und mit Skeptizismus den äußeren Schein historischer Vorgänge zu durchdringen, nicht zuletzt indem sie mit ihrem späteren

Ergebnis konfrontiert werden. Zum anderen wird der Neostoizismus des späten 16. Jahrhunderts als Grundlage für *Poppea* und namentlich für den Seneca-Strang der Handlung benannt. Hier greift Miller auf die allgemein-europäische Lipsius- und Montaigne-Rezeption zurück, um den Topos der verstandesgesteuerten ‚constantia‘ im Gegensatz zur sinnvollen Welt des Scheines einzuführen. Und schließlich wird als Ideenfundus der Liebes- und Schönheitsbegriff der Accademia degli Incogniti (deren Mitglied Busenello war) erhellt, der mit seinen Idealen der hohen constantia-Liebe und der Kalokagathia das Kontrastbild zur auf äußerlichem Schönheits-Schein beruhenden Liebe *Poppeas* und *Neros* liefert und schon in den *Scherzi geniali* des Akademiemitglieds G. F. Loredano mit Bezug auf den *Poppea*-Stoff literarisch verarbeitet wurde.

Millers ideen- und stoffgeschichtliche Darstellungen liefern dem heutigen Rezipienten der *Poppea* zahlreiche nützliche Hintergrundinformationen, die es etwa erlauben, die in der Operngeschichte neue Hinwendung zum historischen Sujet einzuordnen, verschiedene ausladende Handlungsstränge wie die Seneca-Szenen über eine vordergründige dramaturgische Motivation hinaus zu verstehen, oder nicht zuletzt durch die Betonung der Tatsache, daß das zeitgenössische Publikum selbstverständlich immer *Poppeas* Ermordung durch Nero nach schon wenigen Jahren mitdachte, den auf der Bühne dargestellten Triumph der Liebe als Sieg der brüchigen, weil auf falschen Voraussetzungen basierenden Liebe zu begreifen — nicht als achselzuckendes „So ist es halt“, sondern als Appell seitens des Theaters als „moralischer Anstalt“.

Schwierigkeiten ergeben sich immer dann, wenn der ideengeschichtliche Ansatz monokausal auf alle Teile und Personen des Librettos angewendet wird, statt *Poppea* selbst als ein Ideen-Pasticcio anzusehen, das darüberhinaus noch andere Elemente verarbeitet: Wie verträgt sich z. B. die Stilisierung *Drusillas* zur wahren, unerschütterlich Liebenden und mithin zum moralischen Exempel, deren literarisches Vorbild rein und tugendhaft war, mit ihrer uneingeschränkten Mordbereitschaft aus Eigennutz bei Busenello? Wenn der Garten Sinnbild stoischer constantia ist, wie bei Seneca, warum schläft dann auch *Poppea* in einem

solchen? Teils noch problematischer wirken die direkten Übertragungen auf musikalische Phänomene. Ist es nicht vielleicht ein zu schneller Schluß vom tacitistischen Verfahren, mosaikartig historische Fakten nebeneinanderzustellen und sie aus der Distanz als Gesamtbild zu sehen, auf die mitunter blitzschnelle musikalische Kontrasttechnik, die Monteverdis Komponieren doch seit eh und je kennzeichnet (S. 20)?

Auch Fenlons ausführliche Anwendung der von Miller erörterten Grundlagen auf den Gang der Handlung, die im einzelnen viele erhellende und diskussionswürdige Beobachtungen und musikalische Erklärungen bietet (etwa die Deutung des „verqueren“ Madrigals *Non morir* der Famigliari als kontrastierende unstoische, ungeläutert-menschliche Undiszipliniertheit gegenüber dem heroisch-standfesten Seneca, S. 78), entgeht nicht immer der Gefahr, über das Ziel hinauszuschießen. Ottavias „Disprezzata regina“ trägt alle Merkmale eines Lamentos in direkter Arianna-Nachfolge; wird sie damit schon gleich zum Paradebeispiel für Nicht-Stoizismus (S. 63)? Wenn der Page beim Text „e son canzoni“ in bester Madrigalismus-Tradition vom Zweier- zum Dreiertakt wechselt, diminuiert er dann schon gleich ironisch Senecas Autorität (S. 65)? Bisweilen auch scheint die Interpretation Opfer ihrer Abhängigkeit von der rhythmischen Übertragungstechnik der erstaunlicherweise als „accurate“ bezeichneten Curtis-Ausgabe (S. 2) zu sein: Neros „In un sospir“ z. B. wird erst durch die Viertelung der Notenwerke ekstatisch (S. 59). Mit vielen plausiblen und wichtigen Detailbeobachtungen zeigt Fenlon aufs Neue Monteverdis Kunst der dramatischen Personencharakteristik. Doch hat es einen unmittelbaren Einfluß auf die konkrete musikalische Umsetzung, daß diese Personen zum Teil offenbar bestimmte philosophische Positionen und nicht einfach nur Menschen repräsentieren?

(Juli 1993) Nicole Schwindt-Gross

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

Der Untertitel „Ein Lautentabulaturdruck aus dem Jahre 1615“ zu Mays Abhandlung ist irreführend, weil diese lediglich die (kommentierten) Übertragungen der Lautenstücke enthält, nicht aber den Faksimile-Abdruck der Tabulatur selbst. (Letzterer ist laut May 1975 in Neuss erschienen.) Damit ist dem Leser ein Vergleich zwischen den Übertragungen und dem Original verwehrt.

Hiervon abgesehen, stellt die Abhandlung eine außerordentlich gewissenhafte und inhaltlich weit ausgreifende Arbeit von beträchtlichem Umfang dar (632 Seiten). Ziel ist, „die vielfältigen Beziehungen des Tabulaturbuchs Georg Leopold Fuhrmanns (TGG) zu Lautenisten, Komponisten und Sammlern von Lautenmusik in seiner Zeit aufzudecken“. Um „die Sammlung in den historischen Zusammenhang einzuordnen“, dienen vor allem die „detaillierten Quellenvergleiche“, sowohl mit TGG als auch untereinander. Hierbei gelingt es, „über Fuhrmanns Angaben hinaus die Autoren einiger Stücke zu identifizieren“. Die Bezeichnung „Gallo-Germanica“ im Titel von TGG bezieht sich „auf die beiden verschiedenen Arten der in der Tabulatur verwendeten Schriftzeichen“ und „auf die Herkunft des größten Teils der Stücke“ (unter den 184 Stücken stammen 47 von deutschen, 22 von französischen Autoren).

Am Beginn seines Buches setzt sich der Verfasser mit den „Problemen einer angemessenen Übertragung von Lautentabulaturen“ auseinander. Der „philologischen“ Methode steht die „musikalische“ gegenüber, „die den musikalischen Gehalt“ der Kompositionen erfassen und entsprechend wiedergeben soll. May bevorzugt die letztere Methode und notiert sie im Klaviersystem. Verdienstvoll ist der erstmalige Faksimile-Abdruck der ersten zwölf Seiten von TGG, die in der Neuss-Ausgabe fehlen (entnommen dem originalen Tabulaturbuch in der Bayerischen Staatsbibliothek). Deren Inhalt bilden Titel, Vorworte, Index, „Lobesgedichte“ und Anweisungen zur Intavolierungspraxis. Die 12. Seite ist die Seite 1 der Tabulaturensammlung, die somit — leider — das einzige Faksimile aus dem Tabulaturteil bleibt.

Wohl die interessantesten Untersuchungen erstrecken sich auf Intavolierungen Fuhrmanns von Vokal- und Instrumentalsätzen Hans Leo Haßlers. Auch hier ist ein Vergleich mit den Vorlagen nicht möglich, da May im Kommentar mit vagen Begriffen wie „variiert“ und

„reduziert“ arbeitet und, bei 14 z. T. ausgedehnten Chorsätzen, nur fünf kurze Stellen daraus synoptisch wiedergibt. (In ähnlicher Form hätte sich der Leser wenigstens ein vollständiges Beispiel gewünscht, wo er den Vergleich selbst vornehmen kann.) Ebenfalls nur knappe Vergleiche zwischen Orgel- und Lautensatz ergeben sich aus den synoptischen Übertragungen, die auf Intavolierungen Haßlerscher Orgelstücke basieren.

Die Abweichungen zwischen den Konkordanzen sind peinlich genau taktweise aufgeschlüsselt. (Um das Ganze zu straffen, wäre bei Abweichung einzelner Noten vielleicht eine summarische Zusammenfassung zweckmäßig gewesen; ist es doch oftmals unklar, ob es sich um eine Variante oder um einen Schreib- bzw. Druckfehler handelt.) Aufschlußreich sind eingeschobene Lebensdaten der Autoren und vor allem die stilkritischen Darlegungen. Relativ bescheiden fällt das Ergebnis der Suche nach „sicheren“ Quellen aus. Widersprüchliche Formulierungen, so die Aussage über zwei der wichtigsten Quellen, sind dem besonderen Anliegen des Verfassers kaum dienlich: „Bésards Lautenbuch [...] enthält die mit Abstand größte Zahl von Konkordanzen; Bésard selbst stellte für Fuhrmann eine wichtige Quelle dar“. Und: „KSLB (Kasseler Handschrift) ist sicher ebenfalls nicht als direkte Quelle anzusehen“. Vorher heißt es: „Alles in allem ist die Verwandtschaft zwischen den Lautenbüchern Fuhrmanns und Bésards evident.“

Wie May's Methode der „musikalischen“ Übertragung schon wissen läßt, stellen die Lautenstücke Musik dar, die — abgesehen vom Qualitätsunterschied — nicht nur gelesen, sondern gehört bzw. gespielt werden will. Dem praktischen Gebrauch des Notenteils steht der kleine Notenstich entgegen. Auf dem Klavier sind die Stücke einigermaßen ausführbar. Für den Lautenisten aber wären technische Hilfen bei schwierigen Stellen unentbehrlich. Da May sich um die wissenschaftliche Seite des Unternehmens so fleißig bemüht hat (und offensichtlich über die nötigen Kenntnisse im Lautenspiel verfügt), wäre eine praktische Ausgabe wenigstens der besten Stücke ein begrüßenswertes Angebot von seiner Seite.

(Juni 1993)

Adolf Fecker

FÜRST LUDWIG VON ANHALT-KÖTHEN. *Werke. Die ersten Gesellschaftsbücher der Fruchtbringenden 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.)

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.)

Die Fruchtbringende Gesellschaft (1617—1680) war sowohl die erste als auch die größte der deutschen Sprachgesellschaften. Anfangs richtete sich ihr Bestreben vor allem auf die Pflege von höfischer Sprache und Kultur. In der Folgezeit hat sie darüber hinaus maßgeblich zur Reform der Sitten und Frömmigkeit, besonders zur Förderung von Literatur und Wissenschaft beigetragen. Ausgehend von der Reformation und Renaissance bestand das Hauptziel in einer neuen christlich-nationalen Kultur.

Mit dem 1. Band der Reihe II werden erstmalig seit dem 17. Jahrhundert die von dem ersten residierenden Oberhaupt der Fruchtbringenden Gesellschaft, Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen, verfaßten, herausgegebenen, übersetzten und kommentierten Texte vollständig veröffentlicht. Es handelt sich um die drei frühesten Gesellschaftsbücher von 1622, 1624 und 1628 sowie die auf die nur wenig bekannten italienisch-deutschen Beziehungen hinweisende Schrift *I capricci del bottaio Giovan Batista Gellis* (Florenz 1619).

Von größerer Bedeutung für den Musikwissenschaftler ist der 1. Band der Reihe I. Es werden Arbeiten aus der Frühzeit (1617—1626) dieser deutschen Sprachgesellschaft vorgelegt. Unter den mehr als 50 Briefschreibern und Verfassern von Beilagen bzw. deren Adressaten dürften in diesem Zusammenhang Augustus Buchner, Diederich von dem Werder und Martin Opitz von besonderer Bedeutung sein. U. a.

erfährt man Näheres aus der Vorgeschichte der Zusammenarbeit von Heinrich Schütz mit Martin Opitz für die *Dafne*.

Die jetzt auch in der Musikwissenschaft in größerem Umfang betriebene interdisziplinäre Zusammenarbeit dürfte durch die bisher erschienenen Bände eine wichtige Grundlage erhalten haben. Vorzüglich erarbeitete Sach- und Personenregister machen die Publikationsreihe zu einer leicht erschließbaren Quelle.

(Juli 1993) Eberhard Möller

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

Claudio Saracini gilt als ganz besonders merkwürdige Erscheinung unter den Monodisten. Seine Melodiewendungen sind oft so skurril, seine Harmonik so gewagt, daß man bisweilen geneigt war, ihn als stümperhaften Amateur abzutun. Wohl auch aus diesem Grund fehlte bisher eine neuere monographische Studie über Saracini.

Éva Pintér ist mit ihrer Dissertation angetreten, diesen Mangel zu beseitigen. Im biographischen Teil der Arbeit ist es ihr dank gründlicher archivalischer Studien gelungen, Saracinis Todesdatum präzise auf den 12. September 1630 festzulegen und damit die lediglich aus einer Präsenzerwähnung geschlossene vage Angabe „nach 1649“ zu ersetzen, die sich ohnehin mit Saracinis Werk (letzte Veröffentlichung 1624) nur schwer in Einklang bringen ließ. Allerdings ist es diesen archivalischen Studien auch zu verdanken, daß wir nun wissen, daß er am 1. Juli 1586, dem lexikalischen Geburtstag Saracinis, geborene Claudio Saracini aller Wahrscheinlichkeit nach nicht der Komponist war; und diese negative Feststellung ist bezeichnend für Pintérs Dissertation. Mit einer großen Skepsis gegenüber allem nicht Beweisbaren werden manche Annahmen zu Saracinis Biographie in das Reich der Legenden verwiesen, allerdings ohne daß neue Fakten das verlorengegangene Bild ersetzen. Pintérs oft berechtigte Kritik am nicht dokumentarisch Belegbaren treibt mitunter auch seltsame Blüten, so entwickelt sie z.B. für das Fehlen eines erhaltenen Exemplars des 4. Bu-

ches der *Musiche* die doch etwas gewagte These, dieses Buch sei möglicherweise nur geplant gewesen, jedoch nicht zur Ausführung gelangt. Die dafür vorgesehene Musik sei dann in das 5. und 6. Buch eingeflossen (S. 48f.).

Im analytischen Teil will Pintér nicht das Außergewöhnliche, sondern das durchaus zeit- und stiltypische an Saracinis Kompositionen aufzeigen und den Nachweis von „bewußter und wägender kompositorischer Arbeit, deren Anwesenheit beim Oeuvre von Claudio Saracini so oft in Abrede gestellt wurde“ (S. 293) führen. Es wird zumindest partiell der Versuch einer Ehrenrettung unternommen. Allerdings ist es auch Pintér nicht möglich, verschiedene Einzelphänomene, insbesondere der Rhythmik, zu erklären, so daß sie in solchen Fällen auf die bereits von Peter Laki vorgebrachte These einer „deskriptiven“ Notation zurückgreift; eine bei einem Sängerkomponisten ja nicht unwahrscheinliche Möglichkeit.

Eine Lösung des Widerspruches zwischen „wägender kompositorischer Arbeit“ auf der einen Seite und niedergeschriebener Improvisation auf der anderen bleibt auch Pintér schuldig. Einige der satztechnischen Härten kann Pintér gegenüber der älteren Literatur mit dem Hinweis auf besondere Notationsgewohnheiten erklären, die sich auch bei anderen Zeitgenossen finden. Andere Auffälligkeiten und satztechnische Simplizitäten (nicht endenwollende Dezimparallelen, chromatische Gänge in Oktaven etc.) bleiben unerklärt (oft auch unerwähnt), so daß letztendlich Saracinis Bewertung als Stümper nichts Überzeugendes entgegengesetzt wird. Der Rezensent hätte sich gewünscht, daß der Frage nachgegangen wird, inwieweit die aufgezeigten Ansätze kompositorischer Arbeit wirklich einer Improvisation entgegenstehen.

Der zweite Band der Arbeit bietet eine Edition der nachweisbaren Kompositionen Saracinis. Die Edition ist gut gemacht, teilweise aber etwas überkritisch. Modernisierungen der Notation (etwa \sharp statt \natural) hätten nicht jedesmal einzeln angemerkt werden müssen, vor allem nicht — wie häufig geschehen — im Notenbild (Note mit Kreuz vor und Auflösungszeichen über der Note).

(Juni 1993)

Uwe Wolf

PETER ALLSOP: *The Italian "Trio" Sonata. From its Origins Until Corelli. Oxford: Cla-*

rendon Press [1992]. IX, 334 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

Nur wenige andere musikalische Gattungen sind durch die Persönlichkeit eines einzelnen Komponisten so nachhaltig geprägt worden wie die barocke Triosonate, als deren exempla classica die Sammlungen op. 1 bis 4 von Arcangelo Corelli gelten. Die normative Wirkung, die von diesen Werken ausging, führte dazu, daß die rund 70 Jahre umfassende Entwicklung der Gattung bis zum Erscheinen von Corellis Opus 1 (1681) in der Musikgeschichtsschreibung so gut wie ausschließlich als teleologisch ausgerichtete „Vorgeschichte“ dargestellt wurde. Und so sehr auch immer wieder die Leistungen einzelner Komponisten wie Biagio Marini oder Giovanni Legrenzi hervorgehoben wurden, so betrachtete man ihre Werke doch häufig im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Ausprägung des Corellischen Stils. Ein wesentlicher Grund für diese enge Betrachtungsweise war ohne Zweifel die mangelhafte Kenntnis des erstaunlich großen Repertoires, dessen gründliche Sichtung und ausführliche Darstellung nun Peter Allsop, anknüpfend an William S. Newmans Studien zur *Sonata in the Baroque Era* unternommen hat. Grundlage seiner Arbeit sind zum einen sämtliche überlieferten Drucke, in denen Triosonaten enthalten sind (also auch gemischte Sammlungen, in denen etwa Instrumentalwerke neben Vokalkompositionen stehen), darüber hinaus aber auch Handschriften, die insbesondere für die Überlieferung der römischen Tradition von großer Bedeutung sind.

Der Betrachtung von regionalen Entwicklungen und der Leistung einzelner Komponisten, die den größten Teil des Buches ausmacht, stellt Allsop sinnvollerweise vier Kapitel voran, die übergreifende Fragen und Probleme behandeln. Allsop setzt die regionalen Eigenheiten in Beziehung zur politischen Situation Italiens im Seicento, verweist auf gesellschaftliche Funktionen von Instrumentalmusik, behandelt verschiedene Besetzungstypen, vor allem aber bemüht er sich um terminologische Klarheit — sofern dies für eine Zeit, in der viele Begriffe synonym verwendet wurden, überhaupt möglich ist. So divergieren die Vorstellungen darüber, was eigentlich eine Triosonate sei, im Lauf der Gattungsgeschichte ganz erheblich. Eine Sonate mit zwei Melodiestimmen und einer lediglich die Harmonie

stützenden Baßstimme wurde im frühen 17. Jahrhundert als Sonata a2 kategorisiert, ist also, obwohl drei Stimmen notiert sind, nach dem Verständnis der Zeit eine „Duosonate“. In Werken, die ausdrücklich den Hinweis „a3“ tragen, sind dagegen alle drei Stimmen an der imitatorisch-kontrapunktischen Entfaltung des Tonsatzes beteiligt, wobei die Continuo-Stimmen in der Regel die jeweils tiefste Stimme verdoppelten (oftmals in vereinfachter Weise). So sehr sich Sonaten a2 aber satztechnisch auch von solchen a3 unterscheiden, so gibt es doch viele strukturelle Gemeinsamkeiten, die es rechtfertigen, sie als verschiedene Ausprägungen einer Gattung, der „Trio“-Sonate, zu verstehen.

Den „Regional Developments“ ist der umfangreiche zweite Teil des Buches gewidmet, dessen Ehrgeiz es ist, „nearly every known 'trio' composition of composers who began publishing instrumental music before 1681“ (S. VIII) vorzustellen. Angesichts eines sehr großen Repertoires erzwingt ein solcher Anspruch eine oftmals sehr allgemein gehaltene Darstellung, die nichtsdestotrotz stets von der souveränen Kenntnis des Autors zeugt. Obwohl Allsop sich immer wieder in Details verliert, gelingt es ihm, stilistische Charakteristika einzelner Komponisten plastisch herauszustellen und damit eine Basis für das große, Corelli gewidmete Schlußkapitel zu schaffen. Auf der Grundlage der Kenntnis der Vorgänger kann Corellis Leistung angemessen gewürdigt werden, und es wird deutlich, daß Corelli viele Eigenheiten älterer Komponisten gar nicht für sein eigenes Schaffen fruchtbar gemacht hat. Seine Triosonaten sind keineswegs die Synthese des Vorausgegangenen, wie häufig behauptet wurde; aus dessen Reichtum wählte Corelli nur einiges aus.

Eine fundamental neue Sichtweise ermittelt Allsops Buch nicht, vielmehr bündelt und ergänzt es aktuelle Forschungsansätze und -ergebnisse und verhilft dem Leser zu einem ublick über die Frühgeschichte der Triosonate. Wie alle Bücher, die von renommierten angelsächsischen Verlagen betreut werden, weist auch dieses eine exzellente Ausstattung auf, die die Freude an der Lektüre vergrößert. Um so mehr ist zu bedauern, daß nicht weniger als 235 Notenbeispiele unbequemerweise im Anhang nachzuschlagen sind, von denen etliche durchaus entbehrlich gewesen wären,

hätte Allsop sich dazu entschlossen, statt eine enzyklopädische Gesamtschau vorzulegen, einige zentrale Werke exemplarisch zu besprechen. Bedauerlich ist auch, daß alle nicht englischen Zitate nur in englischer Übersetzung erscheinen. Bei zahlreichen deutschen Texten geht auf diese Weise so manche Nebenbedeutung verloren. Zur deutschen Literatur scheint Allsop ohnehin kein sonderlich inniges Verhältnis zu haben, anders läßt sich die fehlende Auseinandersetzung mit so wichtigen Arbeiten wie Willi Apels Buch *Die italienische Violinmusik des 17. Jahrhunderts* (Wiesbaden 1983) oder Ludwig Finschers Aufsatz über *Corelli als Klassiker der Triosonate* (in: *Studi Corelliani* 2[1978]) kaum erklären; geradezu befremdlich scheint das Fehlen eines Hinweises auf die neue historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Corellis, die seit einigen Jahren im Laaber-Verlag erscheint, zumal Allsop in seiner Bibliographie ansonsten detaillierte Hinweise auf moderne Ausgaben der besprochenen Werke gibt.

(Mai 1993) Thomas Seedorf

Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Hrsg. von Wolfgang SCHMIEDER. 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1990. XLVI, 1014 S.

Das *Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs*, das Wolfgang Schmieder 1950 termingerecht zur 200. Wiederkehr des Bachschen Todesjahres veröffentlichte, wurde schon bei seinem Erscheinen „mit höchstem Respekt“ als „gewaltige Leistung“ gewürdigt (so Friedrich Blume in seiner Rezension in *Mf* IV, 1951, S. 226). Heute, im Zeitalter der Kopierautomaten und der Datenverarbeitung, steigert sich dieser Respekt zu bewunderndem Staunen über dieses Zeugnis des Forscherfleißes und der Beharrlichkeit eines Einzelgängers, der sich auch durch den kriegsbedingten Verlust (1943) des druckfertigen Manuskripts nicht entmutigen ließ, das Ganze aus verbliebenen Resten wieder zusammenzufügen.

Schmieders Katalog wurde zur Ausgangsbasis der durch den Impuls des Bach-Gedenkjahres angeregten neueren Bachforschung. Es liegt im Wesen solcher Datensammlungen, daß sie durch jedes neue Forschungsergebnis, für das sie selber erst die Voraussetzungen geschaffen

haben, an Aktualität verlieren. Während das Kernstück, die Nomenklatur der BWV-Nummern, sich fest in der Praxis einbürgerte, ließen vor allem die ebenso umwälzende wie weitreichende Revision der Chronologie der Leipziger Vokalwerke Bachs durch Georg von Dadelsen und Alfred Dürr, aber auch die Ergebnisse der Quellenforschung im Rahmen der Arbeiten zur *Neuen Bach-Ausgabe* sowie manche neuen Erkenntnisse bezüglich der Echtheit umstrittener Kompositionen und einige Neuentdeckungen Bachscher Originalkompositionen das Verzeichnis in vielen Detailangaben als überholt erscheinen. Um diesen Rückstand auszugleichen, hat der Herausgeber jahrzehntelang ergänzende und berichtende Forschungsergebnisse registriert, um sie 1985 in einer völlig überarbeiteten Neuausgabe des Verzeichnisses zu veröffentlichen. Obwohl die Druckvorlage zu diesem Zeitpunkt im wesentlichen fertiggestellt war, zögerte sich der Herstellungsprozeß des umfangreichen Bandes doch um weitere fünf Jahre hinaus. Dem hochbetagten Herausgeber, der 1990 starb, noch bevor sein opus ultimum an die Öffentlichkeit gelangt war, standen seinen Angaben zufolge in der Schlußphase der Arbeit die Herren Herbert Schiffels, Stefan Koch und Thomas Welke sowie das Ehepaar Kurt und Dorf Müller als wirksame Helfer zur Seite.

Die redaktionellen Arbeiten an der Neuausgabe waren 1985 grundsätzlich abgeschlossen, so daß der gerade in diesem Bach-Gedenkjahr erheblich angestiegene Informationsfluß „nur ausnahmsweise noch ergänzend berücksichtigt werden“ konnte. Die bis zum Redaktionsschluß bekannt gewordenen relevanten Forschungsergebnisse aber sind zuverlässig eingearbeitet und haben den Gesamtumfang dieses Stausees der Bachforschung auf über 1000 Seiten anschwellen lassen. Zu berücksichtigen waren dabei in erster Linie die vielen Neuerkenntnisse zur Chronologie, die die erste Ausgabe in den letzten Jahren besonders „alt“ erschienen ließen. Die Quellenangaben wurden wesentlich erweitert: über die Autographen hinaus sind nun auch die Abschriften von Bedeutung erfaßt und anhand einer Klassifizierung von 1 (Autographen) bis 6 (Verschollene Handschriften) übersichtlich dargestellt. In großem Umfang wurden auch die Literaturangaben ergänzt, wobei angesichts der Fülle der Publikationen, selbst wenn man nur die quel-

lenkundlich relevanten Veröffentlichungen berücksichtigt, eine — zwangsläufig subjektive — Auswahl unvermeidlich war. Trotzdem ist das neue BWV zur Zeit die reichhaltigste Fundgrube für Informationen über werkbezogene Literatur. Bedauerlich bleibt allerdings, daß — von Ausnahmen abgesehen — auf die oft wichtigen Beiträge in Bach-Jahrbüchern weiterhin nicht durch Titel- und Verfasserangaben, sondern nur durch das Sigel: BJ (mit Jahresangabe) hingewiesen wird.

Als neue Kategorie wurden Konzertrekonstruktionen mit der Zusatzsignatur R (z. B. BWV 1064 R) in das Verzeichnis einbezogen, jedenfalls soweit sie durch Veröffentlichungen in NBA VII/7 sanktioniert worden sind. Die Satznumerierung mehrsätziger Werke ist nun in den bislang abweichenden Fällen an die Zählweise der *Neuen Bach-Ausgabe* angepaßt, so daß in Zukunft — vor allem beim Bezug auf die Passionsmusiken — umständliche Konkordanzangaben entfallen können.

Neu aufzunehmen waren die seit 1950 bekanntgewordenen authentischen Kompositionen Bachs. Auf die ehemals den krönenden Abschluß bildende *Kunst der Fuge* mit der Nummer 1080 folgt nun unter BWV 1081 bis 1120 ein buntgemischtes Gefolge von 40 Nachzügeln unterschiedlicher Qualität. Allerdings zeigt sich bei deren Eingliederung ebenso wie bei der Umschichtung von Kompositionen, die inzwischen als unecht nachgewiesen wurden, die Problematik der Grundkonzeption des Schmiederschen Werkverzeichnisses.

Der Herausgeber hat seinerzeit alles was ihm an Informationen zugänglich war in bewundernswerter Weise erfaßt, nach Gattungen und Werkgruppen gegliedert und das solcherart Geordnete fortlaufend durchgezählt. Dabei bleiben im Endergebnis die Gattungsgrenzen unsichtbar; man sieht den Nummern BWV 524 und 525 nicht an, daß sie die letzte Vokalkomposition (*Quodlibet*) und das erste Instrumentalwerk (*Orgeltriosonate Es-dur*) des Verzeichnisses darstellen. Ein solches, einen einmaligen Ordnungszustand festhaltendes, kontinuierliches Numerierungsprinzip macht eine spätere Umgestaltung im Grunde unmöglich. Die lückenlose Zählung eines zufällig entstandenen, aber als absolut gesetzten Inventars bildet ein geschlossenes System, das weder Umstellungen noch Einfügungen erlaubt. Jede Ergänzung durch bloße Weiterzählung widerspricht

dem ursprünglichen, nach Werkgruppen ordnenden Prinzip; das gleiche gilt für Umschichtungen innerhalb des alten Bestandes. An der „systematischen Ordnung der Werke Bachs im neuen BWV“ wollte Schmieder aber „unter allen Umständen“ festhalten. Daraus ergibt sich generell eine gewisse Beharrungstendenz, die Deplaziertes möglichst an seinem Platz belassen will und — vor allem im Anhang — viel entbehrlich gewordenen Ballast mitschleppt. Wo aber Umsetzungen unumgänglich sind, hat der Herausgeber in vielen Fällen (bei etwa 150 der nunmehr rund 1400 BWV-Nummern) die praktikable fortlaufende Zählweise durch ein kompliziertes System von Zeichenkombinationen ersetzt, das generell in sich stimmig, aber in der praktischen Anwendung höchst umständlich erscheint.

Die Neuzugänge in das Verzeichnis einzugliedern genügt nun nicht allein die laufende Nummer. Die Nachzügler erhalten ihren Hauptstandort unter der Adresse von verwandten Kompositionen zugewiesen, welche ihren Platz jeweils am Ende des betreffenden Werkgruppenbereichs haben. So wurde das neuentdeckte, von Bach kompositorisch angereicherte *Suscepit Israel* aus einem Magnificat von Antonio Caldara als Bachsches „Werk“ anerkannt und zunächst auf den Namen BWV 1082 getauft, dann aber gewissermaßen vom *Es-dur* Magnificat (BWV 243a) adoptiert; es firmiert nun im Katalog unmittelbar hinter diesem unter der Signatur 1082/243a →. Das gleiche Prinzip gilt auch für Versetzungen innerhalb des Verzeichnisses. *Lobet Gott in seinen Reichen* (BWV 11) ist als Himmelfahrtsoratorium von den Kantaten unter die Oratorien befördert worden und in Zukunft unter BWV 11/249b → zu finden. (Dabei ergibt sich systembedingt das Kuriosum, daß die Paten-Komposition eine verschollene Huldigungskantate ist, die zum *Osterratorium* BWV 249 lediglich in Parodiebeziehung steht). Noch komplizierter geht es bei den *Incerta* zu. Nach dem Ordnungsprinzip des BWV kommt alles, was unter dem begründeten Verdacht unberechtigter Titelführung steht, in Anhang II, sozusagen in Untersuchungshaft, was aber der illegitimen Abkunft durch einen namentlich bekannten Erzeuger rechtskräftig überführt ist, wird in Anhang III verbannt. Demnach mußte die früher angezweifelte, inzwischen jedoch als Komposition von Johann Christoph Pez identifizierte *Missa a-moll* kon-

sequenterweise zu den falschen Messen in Anhang III geschickt werden und erhielt die Registriernummer Anh. II 24/Anh. III 167 →. Die aus solchen Verfahren resultierenden Zwänge führen in Extremfällen zu so hypertrophen Bildungen wie BWV 145 (Zusatz b)/ Anh. III 157 → oder BWV 1027 (Sätze 1a, 2a, 4a)/Anh. 46 →, bei deren Verwendung ein schlichter musikologischer Text leicht den Eindruck eines Kommentars zur Steuergesetzgebung hervorrufen könnte.

Der hohe Gebrauchswert des BWV beruhte bisher darauf, daß es, im Gegensatz zu anderen Werkverzeichnissen, durch die einfache durchlaufende Numerierung jede Bachsche Komposition mit ihrer individuellen „Opuszahl“ versah, von denen man viele bald auswendig wußte und zu denen sich in bestimmten Fällen (ich denke etwa an BWV 4, 56, 80, 106, 232, 1048 oder 1080) geradezu emotionale Bindungen entwickelten. Nun ist allerdings dieses Charakteristikum des BWV nicht völlig verloren gegangen: Der Hauptteil ist von Mehrfachsignaturen weniger betroffen und im übrigen dürfte die musikalische Praxis, ähnlich wie beim Köchel-Verzeichnis, die unhandlichen Neuerungen wahrscheinlich ignorieren. Sie wird wohl weiterhin, je nach Sichtweise aus Trägheit oder Treue, die ihr vertrauten natürlichen Zahlen zitieren und die Verwendung der komplizierten Chiffren den Musikphilologen überlassen.

Das *Bach-Werke-Verzeichnis*, das in gewissem Sinne als Kompendium zur *Alten Bach-Gesamtausgabe* die Erträge der Forschung bis zum Jahre 1940 festschrieb, ist durch die Überarbeitung auf einen aktuellen Stand gebracht worden. Den Anspruch, durch die Aktualisierung nun zum Handbuch der *Neuen Bach-Ausgabe* avanciert zu sein, kann es aufgrund seiner Konzeption, die von einem für Bach — aus heutiger Sicht — nicht zutreffenden Werkbegriff ausgeht, nicht erfüllen. Dieses Ziel hat sich ein anderes „analytisch-bibliographisches“ Projekt gesetzt, das noch nicht vollständig vorliegende *Bach Compendium*, das unter günstigeren Voraussetzungen beginnen und aus den Erfahrungen seines Vorläufers Nutzen ziehen konnte. Das BWV aber wird weiterhin gebraucht werden, im doppelten Sinne. Es hat den Vorteil der Vollständigkeit, versammelt an einem Platz unser grundlegendes bibliographisches Wissen über Bachs Werke und wird

stets vom Vorrecht der Erstgeburt profitieren, denn dem Bewußtsein der musikalischen Welt sind seine „Opuszahlen“, zumindest was den Kernbestand Bachscher Werke betrifft, fest eingepreßt.

Als Beitrag zur Vervollständigung sei hier noch eine Auswahl von Berichtigungen und Ergänzungen angefügt. In etlichen Fällen handelt es sich um Angaben zur Besetzung. So ist bei BWV 6/2 (S. 8) die ‚Viola‘ als Alternativstimme für ‚Ob.da caccia‘ zu ergänzen, bei BWV 96 (S. 156) ‚Tromba da tirarsi‘ durch ‚Trombone‘ zu ersetzen; in BWV 144/1 (S. 231) wären dem 1. Chor die duplizierenden Instrumente: ‚Viol.I, Ob.I- Viol.II., Ob.II- Va.‘ hinzuzufügen und bei 244/19 (S. 413) ‚Trav.I, II.‘ in ‚Flauto I, II.‘ zu ändern. Zu den Charakteristica der Frühfassung der *Matthäus-Passion* BWV 244b (S. 426) zählt auch die Besetzung von Nr. 30 mit ‚Basso solo‘ an Stelle von ‚Alto solo‘. Auf die Kongruenz des Chorals BWV 282 (S. 460ff.) mit dem Chorsatz von BWV 95/1 sollte hingewiesen werden. Das Incipit von BWV 1044/1 ist in Takt 2, 2. Zählzeit der Oberstimme rhythmisch falsch notiert (richtig sind 4 Sechzehntel). Die Bachs *Christe eleison* BWV 242 (S. 398) enthaltende *Messe in c-moll* BWV Anh. II 26 (S. 821) stammt nach Feststellung von H.-J. Schulze von Francesco Durante.

(Juni 1993)

Emil Platen

KIRSTEN BEISSWENGER: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1992). 451 S. (Catalogus Musicus XIII.)*

Die Dissertation Kirsten Beißwengers unternimmt den Versuch, die Notensammlung Johann Sebastian Bachs, das heißt, die fremden Werke, die sich in seinem Privatbesitz befanden, zusammenzustellen und sie somit als Bestand zu rekonstruieren. Ziel dieser Unternehmung ist es, sich ein genaues und möglichst umfassendes Bild davon zu machen, was Bach an Fremdeinflüssen aufgenommen hat und, für den Fall einer hinreichend genauen Datierung, ab wann die jeweiligen Vorbilder in sein Gesichtsfeld traten und ihre Wirkung entfaltet haben. Da eine zeitgenössische Auflistung nicht bekannt ist und der Bestand nach Bachs Tod geteilt bzw. zerstreut wurde, ist die Lösung dieser Aufgabe sehr schwierig und arbeitsaufwendig; realistischerweise wird man davon auszugehen haben, daß der Bestand nur partiell und nicht in

jedem Einzelfall mit hinlänglicher Sicherheit definiert werden kann. Voraussetzungen für ein Gelingen dieser anspruchsvollen Aufgabenstellung sind: gute Quellenkenntnis, Sicherheit im Umgang mit den diplomatischen Hilfsmitteln, minutiöse Erfassung minimaler Veränderungen einzelner Schreibereigenheiten, Wissen um die Überlieferungsgeschichte der einzelnen Bestände und Sammlungen — kurz gesagt: eine immense Detailkenntnis gepaart mit einem sicheren Überblick, der den Autor davor bewahrt, im Meer der vielen Einzelfakten unterzugehen.

Es wird das Verdienst der Autorin nicht schmälern, wenn zu konstatieren ist, daß diese Leistung nur erbracht werden kann, wenn man mitten in der Tradition der engeren Bachforschung steht — nicht von ungefähr ist diese Arbeit in Göttingen entstanden —, wenn man einen engen Kontakt zu den Wissenschaften hat, die über Jahrzehnte hinweg die Voraussetzungen geschaffen und den Apparat für die wissenschaftliche Arbeit bereit gestellt haben. Und von den vielen im Vorwort dankend erwähnten Persönlichkeiten seien nach der Lektüre vor allem vier hervorgehoben, deren geistige Vaterschaft sich aufdrängt: Georg von Dadelsen, Alfred Dürr, Christoph Wolff und Yoshitake Kobayashi.

Arbeiten, die der streng philologischen Methode verpflichtet sind — und die Autorin bekennt sich ausdrücklich dazu (S. 25) —, laufen nicht selten Gefahr, neben Detailversessenheit und Akribie, den übergeordneten, größeren Zusammenhang, die eigentliche historische Nutzbarmachung aus den Augen zu verlieren. Ansatzweise und vereinzelt muß dies auch hier konstatiert werden. Die Beschreibung der Besetzungsveränderungen, insbesondere die „Änderungen der instrumentalen Oberstimmen“ (S. 126—130), lassen keine spezifische Verfahrensweise Bachs erkennen, die im Rahmen des Themas fruchtbar gemacht werden könnte.

Dies sind aber Ausnahmen. Ihnen stehen Teile gegenüber, in denen Detailkenntnis und breites Sachwissen neue Perspektiven eröffnen oder bereits bestehende Hypothesen verifizieren bzw. falsifizieren. So etwa, wenn im Kapitel IV („Die Entstehungsgeschichte der Notenbibliothek“) belegt wird, daß Bach bis in seine späten Lebensjahre hinein sich auch modernen Vorbildern zugewandt hat (S. 67, 85, 100). Oder wenn im Zusammenhang mit dem

Passions-Pasticcio nach Reinhard Keisers *Markus-Passion* die Autorschaft Bachs für fünf Sätze wieder in Frage gestellt wird. In besonderer Weise beeindruckt die Erarbeitung einer differenzierten Beschreibung und zeitlichen Einordnung der Bachschen Handschrift während seines Weimarer Aufenthaltes (1708—1717). Es gelingt der Autorin, die Weimarer Jahre Bachs in drei unterscheidbare Schriftphasen zu unterteilen, womit auf der Basis diplomatischer Hilfsmittel eine bessere Datierung möglich wird. (Die geistige Nähe zu Y. Kobayashis Arbeit *Bemerkungen zur Spätschrift Johann Sebastian Bachs* tritt hier besonders deutlich in Erscheinung.)

Naturngemäß ist die Rekonstruktion von Bachs Notenbibliothek hypothetisch. Beißwenger unterteilt in drei Kategorien: 1. Der nachweisbare Bestand, 2. Werke, deren Zugehörigkeit quellenmäßig nicht gesichert ist und 3. auszuschließende Werke. Auch wenn in Zukunft die eine oder andere Ergänzung oder Berichtigung nötig sein sollte, so wird dies kaum etwas am Sinn und Nutzen dieser Arbeit ändern; sie ist für die Bachforschung als Grundlage weiterer wissenschaftlicher Arbeit hoch anzusetzen. Formale oder stilistische Einwände bleiben demgegenüber marginal: so etwa die unterschiedliche Abkürzung von Anonymus („An“ bzw. „Anon“), wobei unglücklicherweise ein übersehener Druckfehler auf den S. 332 zur dritten Variante „Ano“ führt oder wenn François (Couperin) teilweise ohne Cédille geschrieben wird (S. 279, 350, 351) im Gegensatz zu S. 403 und 420. Lesefehler bzw. stilistische Nachlässigkeiten wie auf den Seiten 59, 78 und 79 sind Ausnahmen. Ein umfangreicher Registerteil am Schluß des Bandes, ermöglicht einen guten Zugriff und erleichtert die Arbeit. Der Katalogteil ist mit Notenincipits und vielfältigen Angaben versehen. Es ist davon auszugehen, daß diese wissenschaftliche Arbeit in Zukunft häufig — zitiert oder ungenannt — Basis weiterer Forschungsbeiträge sein wird.

(Juni 1993)

Günther Wagner

212/15 eb S2
Mozart in Kursachsen. Hrsg. von Brigitte RICHTER und Ursula OEHME. Leipzig: Stadtgeschichtliches Museum 1991. Breitkopf & Härtel Wiesbaden. 171 S., Abb.

Unter der Fülle der im bzw. zum Mozartjahr 1991 erschienenen Literatur wurde die vorliegende Publikation bisher kaum beachtet. Die

in einem vorzüglichen Druck vorgelegte und mit reichem Bildmaterial ausgestattete Schrift enthält in 12 Beiträgen die wichtigsten Fakten und Informationen über die Besuche Mozarts von 1789 in Leipzig und Dresden. Darüber hinaus wird kaum bekanntes und unbekanntes Material vor allem zur sächsischen Mozartrezeption des 18. bis 20. Jahrhunderts mitgeteilt. In ihrem Beitrag *Mozart in der kurfürstlichen Residenz Dresden* geht Ortrun Landmann allen Spuren nach, die sich heute noch über den nur sechstägigen Dresdner Aufenthalt nachweisen lassen. So wird ausführlich über Mozarts Konzerte und seine Kontakte zu Dresdner Persönlichkeiten berichtet. Die nächste Station machte Mozart anlässlich seiner Reise nach Potsdam in Leipzig. Auch die Rückreise nach Wien sollte ihn noch einmal für einige Tage nach Leipzig führen. Johannes Forner recherchierte über das interessante Thema *Mozart und die Gewandhauskonzerte* und spannt dabei den Bogen bis in unsere Zeit. Hans-Joachim Schulze widmete sich dem Gegenstand *Mozarts Begegnung mit dem Leipziger Thomanerchor und den Motetten Johann Sebastian Bachs*. Historisch Belegtes und anekdotisch Überliefertes werden kritisch beleuchtet. Hier wäre noch Mozarts Treffen mit dem späteren Altenburger Stadtkantor Johann Friedrich Samuel Döring (1766—1840) nachzutragen. Brigitte Richter beschäftigte sich mit den *Erstaufführungen von Mozarts Opern auf dem Leipziger Theater des 18. Jahrhunderts*. Ebenfalls mit der Leipziger Theatergeschichte befaßt sich Fritz Hennenbergs Aufsatz *Ernst Lerts Mozart-Verständnis*. Hier wird das Wirken des Mahlerschülers und Leipziger Regisseurs gewürdigt. Katrin Sohl berichtet über *Mozart-Ehrungen im Spiegel der Leipziger „Illustrierten Zeitung“*. Als ein reizvolles Thema aus dem Bereich der bildenden Kunst erweisen sich die Untersuchungen von Karl-Heinz-Mehnert *Grafische Blätter von Max Slevogt und Hans Meid im Museum der bildenden Künste Leipzig*.

In je einem Beitrag setzen sich Klaus Gernhardt und Georg Ott mit dem Problem Mozart und die Tasteninstrumente seiner Zeit auseinander. Von großem dokumentarischen Wert ist die Studie von Ursula Walter über *Verschollen geglaubte Musikhandschriften der Familie Mozart im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig* mit der Erstveröffentlichung eines bisher unbekanntes Notenautographs von Mozart. Das

Thema Mozart und die Freimaurer ist der Gegenstand des abschließenden Beitrages *Mozarts musikalisches Albumblatt für einen Leipziger Logenbruder* von Brigitte Richter.

Der inhaltlich wertvolle und optisch ansprechende Druck erweitert unser Wissen über Mozarts Aufenthalt und Nachwirken im mitteleutschen Raum beträchtlich.

(Juli 1993)

Eberhard Möller

ANNEGRET HEEMANN: *Männergesangsvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur städtischen Musikgeschichte Münsters. Frankfurt a. M.-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1992). 369 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 74.)*

Heemann formuliert in ihrer Dissertation den Anspruch, mit der Arbeit einem „Desinteresse der Musikwissenschaft gegenüber der allgemeinen deutschen Sängerbewegung“ entgegenwirken zu wollen (S. 1). Im Mittelpunkt der Untersuchungen sollen Männergesangsvereine stehen.

Bei der Problematisierung von auftretenden Fragen (z. B. Vereinswesen sei „in seiner Struktur und in seinem Aussehen bis heute jedoch von der Forschung eher unberücksichtigt geblieben“ [S. 29] oder „Zentrale Novität“ des 19. Jahrhunderts sei das Vereinswesen [S. 4]) gelingt es Heemann allerdings nicht, Nachweise ihrer formulierten Hypothesen schlüssig zu bringen. Im Gegenteil, sie widerspricht sich oft. Bereits bei dem Vorwurf des Desinteresses der Musikwissenschaft ist dies ersichtlich (S. 1 und S. 48), einerseits die Behauptung, andererseits der Hinweis auf umfangreiche Literatur; oder die Aussage, erst im 20. Jahrhundert werde dem Phänomen des Männergesangswesens wissenschaftliches Interesse entgegengebracht (S. 31), dagegen: „Besonders im 19. Jahrhundert wird in der Literatur versucht, den Männergesang in seinem geschichtlichem Ursprung zu ergründen“ (S. 34). Es fehlt der Arbeit an innerer Logik. Immer wieder wird beim Lesen der Eindruck erweckt, daß die Autorin versucht, ihre Untersuchungen vorgefaßten Meinungen anzupassen. Insbesondere die Musikanalyse (z. B. S. 235) läßt an Tiefgründigkeit sehr zu wünschen übrig. Dies gipfelt in dem Schluß, daß die Männerchorkompositionen wenig ge-

haltvoll, insbesondere in musikalischer Hinsicht, gewesen seien (S. 228). Aber bei der Auseinandersetzung mit den Repertoires fallen neben den Namen von einheimischen Komponisten solche wie Schubert, Mendelssohn Bartholdy, Schumann sehr oft. Daß die Autorin im Kapitel zur Liedertafel in Münster vom Gründungsjahr schreibt (S. 159), ohne das Jahr (1822) zu nennen oder Behauptungen unreflektiert läßt, wie die konstruierte zur Übernahme mehrerer Chöre durch Grein und Treff (S. 176), ohne zu berücksichtigen, daß bis zu fast 40 Jahren zwischen den einzelnen Aktivitäten liegen, ist mehr als verwunderlich.

Hervorzuheben ist die Art der Anlage dieser Arbeit, die eine instruktive Übersicht anhand der Fülle des ausgewerteten Materials zu Geschehnissen der Vereinsbewegung in Deutschland, insbesondere Münsters gibt. Die 262 Seiten umfassende Darstellung bezieht sich auf den Zeitraum von 1809 (Gründung der Berliner Liedertafel) bis 1933 (Machtergreifung Adolf Hitlers). In neun Kapiteln geht die Autorin auf die äußeren Bedingtheiten der Vereinsentwicklung und die innere Verfassung der Männerchöre ein. Ein Anhang bietet umfangreiches Material zur weiteren Beschäftigung mit dem Thema „Männergesangsvereine“. Hervorzuheben sind die Notenbeispiele sowie das Quellen- und Literaturverzeichnis. Das unvollständige Abkürzungsverzeichnis läßt den Hinweis auf die Verwendung gängiger oder dudengerechter Abkürzungen vermissen. Außerdem wäre ein Siglenverzeichnis nützlich gewesen, um Anmerkungen immer eindeutig und benutzerfreundlich anzuordnen. Auf ein Namensregister hat die Autorin leider verzichtet.

(Juni 1993)

Torsten Fuchs

392 / 1993 / 107
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.

Die Publikation ist Teil einer ausgedehnten Schriftenreihe zur erstmaligen deutschen Publikation von Quellentexten zur russischen Musik. Stasov, von Haus Archäologe, Musik- und Kunstkritiker, beruflich Bibliothekar an der Petersburger Hofbibliothek, war nicht nur Chronist jener Gruppe russischer national orientierter Komponisten: Balakirev, Cui, Borodin, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, für die übrigens er die Bezeichnung „Mächtiges Häuflein“ prägte, sondern auch ihr Ratgeber — mitunter doch in Denkweisen befangen, die nicht allen ihren musikalischen Höhenflügen gerecht wurden, findet Sigrid Neef in ihrem einleitenden Essay. Der beigegebene Briefwechsel legt zu einigen Ausführungen Stasovs die Quellen dar, wodurch sich gelegentlich Gesagtes wiederholt. Stasovs Art zu denken und zu schreiben, läßt sich dank der sensiblen Übersetzung Bärbel Bruders bewundern. Faszinierend ist (wie auch in einem anderen Band der Edition Kuhn) die Gestalt Aleksandr Borodins in ihrer wissenschaftlich-künstlerischen Doppelbegabung, und als Kapitel russisch-deutscher Musikgeschichte immer wieder bemerkenswert, welche Rolle der Weimarer Hofkapellmeister Franz Liszt bei der Entdeckung der slawischen Musikkulturen spielte (für die er wohl aus seiner burgenländischen Heimat ein besonderes Ohr mitbrachte.) Daß das Schmähwort „links“ für alle innovatorische Musik nicht erst eine Erfindung der sowjetischen Nomenklatur war, und beinahe war das zu vermuten, erfahren wir nun dezidiert auf S. 177, wo der Musikkritiker Hermann Laroche dem „linken Flügel“ . . . Robert Schumann zurechnet! Das war 1874.

Die Transkription russischer Namen und Titel geschieht im allgemeinen nach Duden, aber bei manchen bibliographischen Angaben, zumal in den Fußnoten, wird die wissenschaftliche Transliteration unvermeidlich, und die gelingt nun nicht mehr richtig im Zeichen des unaufhaltsamen Computerfortschritts, der das dazu nötige diakritische Zeichen, das tschechische „Haček“ des Jan Hus, aus dem Umkreis der computerwürdigen Buchstaben längst eliminiert hat und, wie man hört, auch dem französischen Accent circonflexe zu Leibe rücken will — wann unser ä- und ü-Pünktchen an der Reihe sind, kann man nur bange mutmaßen.

Den Editionen des Verlages Kuhn möchte man Erfolg und Interesse wünschen in einer Umwelt, in der immer noch gilt „Slavica non leguntur“. Der russische Bär mag sich derzeit aus der Weltpolitik verabschiedet haben, doch in der Musik — angefangen bei Tschairowsky und Musorgskij bis hin zu Sofia Gubajdulina und Edison Denisov — wird man sich über seine enormen Kräfte nicht täuschen dürfen.
(Juli 1993) Detlef Gojowy

SUSAN YOUENS: *Hugo Wolf. The Vocal Music. Princeton: Princeton University Press (1992). XIX, 384 S., Notenbeisp., Abb.*

Susan Youens nähert sich Wolfs Vokalwerk aus unterschiedlichen Richtungen. Sie geht den Problemen Wolfs in dessen frühem Liedschaffen nach, die sich aus der Orientierung an Schumanns Werken ergeben (mit dem unvollendeten *Was soll ich sagen* als Schlüsselwerk); sie widmet sich dem Thema „Wolf und musikalischer Humor“, stellt einleuchtend Übereinstimmungen zwischen Wolfs Auffassung und Sigmund Freuds Ideen in *Der Witz* fest und kommt zu einer Differenzierung der Humoransätze Wolfs in seinen Mörike-, Eichendorff- und Goethe-Vertonungen. Dem *Italienischen Liederbuch* nähert sie sich über die Rolle der Frauengestalten, bestimmt daraufhin Wolfs Position in der Balladentradition (vor allem mit Blick auf die Carl-Loewe-Renaissance am Jahrhundertende) und bestimmt anhand des *Spanischen Liederbuchs* mit Hilfe von Parallelvertontungen der einzelnen Gedichte Wolfs Position im Lied nach 1850. Damit ist nicht einmal dem Anspruch nach ein ‚definitives‘ Bild Wolfs gezeichnet, sondern auf gleichem Raum ein viel farbigeres, aussagekräftigeres entwickelt, weil die Unterschiedlichkeit der Zugänge bereits selbst Informationscharakter hat und dieser auch sinnvoll genutzt wird.

Nicht nur in diesem systematischen Zugriff, sondern auch im Detail besticht Youens' Darstellung: in der Breite des Blickwinkels, den sie mit der Einbeziehung der zeitgenössischen Liedszene dem Betrachter erschließt, und ebenso in der Art ihrer textlichen Analysen, die den musikalischen als etwas Eigengesetzliches stets vorausgeht (dabei wird für das *Italienische* und *Spanische Liederbuch* jeweils auch bis auf die originalsprachigen Vorlagen zurückgegriffen; bis auf marginale Details wird für die deut-

schen Texte auch der Tonfall erstklassig erschlossen). Manches Detail mag überspitzt formuliert sein — ob etwa in *Abschied* der Walzer, der den Treppensturz des Kritikers begleitet, tatsächlich ein Wiener „local joke“ sei. Auch manche Generalisierung im Romantik-Bild als „teutonic“ läßt Fragen offen. Grundsätzlich nimmt man derlei als Teil eines farbigen Analysestils letztlich in Kauf.

Für den Schlußteil rückt Youens vom Systematischen ab und widmet sich dem Opernwerk Wolfs in einem detaillierten Überblick. So substanzreich die Ausführungen sind, geben sie dem Buch den Charakter einer lockeren Essay-Folge — den dieses zuvor an sich nicht hat.
(Juli 1993) Konrad Küster

270 / xxx
NICOLE LABELLE: *Catalogue raisonné de l'œuvre d'Albert Roussel. Louvain-la-Neuve: Département d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Collège Erasme [1992]. XII, 159 S. (Musica Neolovaniensia Studia 6.)*

Erst in jüngerer Zeit vermehren sich die Bemühungen, wissenschaftliche Werkverzeichnisse auch für Komponisten national beschränkten Ansehens zu erstellen. Zu diesen gehört sicherlich auch Albert Roussel (1869—1937): in Frankreich ein vielgespielter „Klassiker“ der Moderne, im Ausland — mit Ausnahme einiger weniger Orchesterwerke — mehr dem Namen als dem Schaffen nach geläufig.

Die Autorin des nun vorgelegten Verzeichnisses, die an der Universität Ottawa lehrende Dozentin Nicole Labelle, erwarb sich bereits durch die kommentierte Herausgabe der Schriften und Briefe (Paris 1987) bleibende Verdienste um Roussel. Ihre jahrelangen Bemühungen, alle werkgenetisch relevanten Fakten und Zeugnisse zusammenzutragen, lassen sich nur vor dem Hintergrund angemessen würdigen, daß sie fast ohne Vorarbeiten erfolgten.

Üblicherweise verfährt Labelle nach der Angabe des Titels und der Wiedergabe des Werk- bzw. Satzincipits (bei Orchesterwerken in voller Partitur, was das ungewöhnliche DIN A 4-Format erklärt) nach folgendem Schema: Kompositionsort und -datum; Handschriften („Manuscripts autographes“, welche allerdings auch Abschriften von fremder Hand auflisten); bei Vokalwerken: Textquelle; Besetzung; Widmungsträger; bei Bühnenwerken: Personen bzw. Rollen, Schauplätze und Handlungsver-

lauf; Ausgaben; Ur- bzw. Erstaufführung; gegebenenfalls Kommentar und Literaturangaben. Während die Beschreibungen der Autographe, die meist auch als Stichvorlage der Editionen dienen, sehr detailliert ausfallen, sind die Angaben zu den Textvorlagen und den oft wenig bekannten Autoren sehr dürftig, zumal der Kommentar in den meisten Fällen auf die vermutete Entstehungszeit der Musik beschränkt bleibt.

Erhöhen die nach Titeln, Gattungen, Chronologie und Verlagen geordneten Register sowie die auf Vollständigkeit (bis Oktober 1989) angelegte Diskographie den Gebrauchswert des Verzeichnisses beträchtlich, so erscheint die Anordnung der Werke selbst nicht unproblematisch. Die an sich denkbare Auflistung nach Opuszahlen verwirft Labelle aufgrund der großen Zahl (15) von ohne Opuszahlen veröffentlichten Werken einerseits und der Doppelbelegung von op. 44 andererseits. Die Alternative, streng chronologisch die Werke neu durchzunummerieren, führt hier zu einer seltsamen Inkonsequenz, indem Labelle den Hauptteil (Nr. 1–75) erst mit Roussels op. 1 beginnen läßt, die früheren Jugendwerke jedoch, soweit sie noch erhalten sind, in den Anhang (Nr. 76–84) verbannt. Die spätere Geringschätzung dieser Jugendwerke durch den Komponisten stellt für diese Anordnung sicherlich kein ausreichendes Argument dar.

Abschließend noch eine kleine Ergänzung zu der Gruppe der nicht erhaltenen Werke: In einem bei Sotheby's (Katalog 5./6. Mai 1988, Nr. 460) angebotenen Briefkonvolut Roussels erscheint ein wohl 1909 komponiertes Ballett, dessen Musik möglicherweise in die Symphonische Dichtung *Évocations* op. 15 eingegangen ist.

(April 1993)

Peter Jost

ARNOLD SCHÖNBERG: Das bildnerische Werk. Hrsg. von Thomas ZAUNSCHIRM. Klagenfurt: Ritter-Verlag (1992). 454 S.

Die vom Ritter-Verlag organisierte Ausstellung „Arnold Schönberg — das bildnerische Werk“ zeigt zum ersten Mal das fast vollständig im Familienbesitz befindliche malerische Gesamtwerk des Komponisten, das in der Schönbergrezeption eher im Hintergrund steht. Vereinzelt Ausstellungen und Publika-

tionen haben bisher nur punktuelle Ansätze zur Interpretation des bildnerischen Oeuvres Schönbergs gegeben.

Diese Ausstellung zusammen mit einem umfangreichen, kiloschweren Katalog soll als Beginn einer intensiveren Diskussion verstanden werden. Der vorliegende Katalog beinhaltet neben den Abbildungen der Werke Schönbergs und einem Dokumentenanhang drei aktuelle Aufsätze vom Herausgeber, von Susanne Neuburger und von John Russell, die sich der Frage, ob Schönbergs Bilder „verschlüsselte Botschaften des Unbewußten“ seien, stellen. Für Zaunschirm ist es wichtig, daß endlich einmal die Aussagen der Zeitgenossen Schönbergs und die Forschungsergebnisse der letzten Jahre ernsthaft ausgewertet werden. Denn eine Analyse, die sich mit der Frage befaßt, in welchem Verhältnis Schönbergs Malerei zum kunsthistorischen Kontext steht oder ob sie als Ausdruck seiner psychischen Zustände zu verstehen sind, führt zu keiner kritischen Interpretation. Er versucht vielmehr herauszufinden, worin die Eigenschaften bestehen, die den „konsumierenden Zugriff“ zum Werk verweigern.

Für den unvorbereiteten interessierten Ausstellungsbesucher vermag die Arbeit von Neuburger durch ihre Erläuterungen zu den Begriffen wie der Abstraktion, der Ornamentik, der Vision, der Augen und Hände einen konkreten Zugang zu dem bildnerischen Werk zu ermöglichen. Die Sentenz der Ausstellung hat John Russell treffend formuliert, in dem er die Bilder als eine „freie Autobiographie“ bezeichnet, die den glücklichen und enttäuschten Schönberg darstellt.

(April 1993)

Martina Srocke-Friedrichs

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

In dem Band sind 17 Beiträge einer Tagung (Salzburg 1991) vereinigt, deren historische Bandbreite von der Mozart-Rezeption Richard Strauss' bis in die Gegenwart des Mozartjahrs 1991 reicht (vgl. *Mf* 45/1992, S. 54f.). Die meisten der Beiträge beschäftigen sich mit jeweils

einer Person (bisweilen als Repräsentant einer breiteren, auch nationalen Strömung) und erweitern somit den Betrachtungsansatz Thomas Seedorfs (*Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im 20. Jahrhundert*, Laaber 1990) über Strauss (hier: Stefan Kunze), Busoni (Albrecht Riethmüller), Wolf-Ferrari (hier nicht vertreten) und Reger (Susanne Popp) sowie über Deutschland hinaus: Skandinavien und Frankreich (Friedhelm Krummacher, Theo Hirsbrunner) werden ebenso einbezogen wie die Sowjetunion (Wolfgang Gratzler), Pfitzner und Hindemith (Peter Cahn, Giselher Schubert) ebenso wie Schönberg und Strawinsky (Rudolf Stephan, Volker Scherliess); weitere Beiträge greifen aus etwa auf die Situation seit 1945.

Die Streuung der Themen erlaubt in deren Aufarbeitung keine einheitlichen Ansätze, und auf den ersten Blick mag es sonderbar wirken, daß Einzelbeiträge sich mit der Mozart-Rezeption auch solcher Komponisten befassen, für die die Relevanz Mozarts eher fraglich erscheint. Doch darin liegt ein wesentlicher Vorteil des Bandes: In den Beiträgen wird der traditionelle Ansatz, etwa Übernahmen im motivischen oder kompositionstechnischen Bereich festzustellen, mit neuen Gedankengängen überformt. In manchen Fällen ergibt sich ein Ertrag daher auch an unerwarteter Stelle, beispielsweise bei Betrachtung von Beziehungen zwischen *Don Giovanni* und Puccinis *Manon Lescaut* (Peter Revers — als wie veristisch ließ sich also schon *Don Giovanni* selbst interpretieren?) oder bei den Überlegungen, inwiefern man überhaupt von einer Mozart-Rezeption Bartóks sprechen könne (Peter Petersen). Mit der Summe dieser Detailstudien leistet der Band zweierlei: Zunächst bietet er im engeren Sinne ein Kompendium über den aktuellen Stand dieses eher noch jungen Forschungsthemas; daneben entsteht aus der Summe der verschiedenartigen Ansätze etwas geradezu Vorbildliches dafür, wie man musikalischen Historismus (oder allgemein: das Bewußtsein von Komponisten für historische Musik) erfassen könne und welche breite Basis sich für eine vergleichende Fortentwicklung der Erträge ergibt.

(Juli 1993)

Konrad Küster

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

Die kultische, kollektive und ideologische Verwendung von Musik ist so alt wie die Menschheit. Der *l'art pour l'art*-Gedanke des *fin-de-siècle* und Adornos *Kritik des Musikanten* stellen zwei unterschiedliche kritische Reaktionen auf eine Vereinnahmung von Musik für außermusikalische Zwecke dar, deren Tatsache sie damit aber indirekt bestätigen. Dies und die umfangreiche Literatur zum Thema Musik und Politik beweisen, daß das Fragezeichen im Titel von Helmut Brenners Buch *Musik als Waffe?* überflüssig ist. Niemand wird heute ernsthaft die Möglichkeit einer Verflechtung von Musik und Politik in Frage stellen. Wie weit die Relevanz dieses Thema bereits ins öffentliche Bewußtsein gedrungen ist, zeigt die Tatsache, daß „Musik und Politik“ schon seit geraumer Zeit ein fester Bestandteil der Lehrpläne an allgemeinbildenden Schulen ist. So ist es einigermaßen übertrieben, von einer „weitgehenden Verständnislosigkeit“ zu sprechen, die bei der „Inziehungbringung der Sachgebiete Musik und Politik vielfach anzutreffen ist“ (S. 18). Die Beschäftigung mit Musik und Politik an sich ist zumindest hierzulande weniger sensationell als Brenner es uns glauben machen möchte.

Brenners Arbeit, die ihren Entstehungsimpuls einem Forschungsprojekt zur Geschichte der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung Graz-Eggenberg verdankt, beabsichtigt zweierlei: Sie will eine Theorie der politischen Musikverwendung formulieren und diese dann am Beispiel des Musiklebens der Steiermark konkretisieren (S. 15). Sie gliedert sich demnach in zwei große Teile: Auf das Kapitel „Hypothesen zur politischen Musikverwendung“ (Kapitel 2) folgt eine Dokumentation der Geschichte des Steirischen Musikvereins (Kapitel 3). Dieser stelle eine wichtige Basis für das Steirische Musikschulwerk dar, das ab 1939 von den Nationalsozialisten als flächendeckende Musikorganisation mit dem Ziel aufgebaut wurde, das Musikleben der Steiermark im Sinne einer völkischen Musikerziehung zu monopolisieren, und das bis zur

Auflösung der Hochschule Eggenberg 1946 existierte (Kapitel 4–5).

Brenner unterscheidet drei Aspekte (Kap. 2), unter denen die politische Verwendung eines Musikstückes analysiert werden kann: die immanente Ebene (Text und Textbezug; musikalische Elemente; Symbolik; Kontext; Komponist/in; Ort der Aufführung; Musikorganisation), die tendenziellen Ebenen (Widerstand, Identitätsstiftung, Ablenkung/Verschleierung; Machtdemonstration) und die intentionalen Ebenen (Primär-, Post- und Präintention). Die anschauliche Vermittlung dieser überzeugenden Gliederung gelingt anhand zahlreicher Fallbeispiele. Kapitel 3 beleuchtet die führende Rolle vor allem des Konservatoriums des Musikvereins, von dem nach dem Verbot der Nationalsozialisten in Österreich wichtige Impulse der subversiven nationalsozialistischen Musikaarbeit ausgingen. Als verkappte nationalsozialistische Aktivität fungierte dabei das offene Singen, wobei die offiziellen Stellen die Möglichkeiten der politischen Einflußnahme durch Musik unterschätzen. In Kapitel 4 werden die ersten Maßnahmen geschildert, die die Nationalsozialisten nach ihrer Machtübernahme am 13. März 1938 ergriffen, um das Musikleben der Steiermark gleichzuschalten und möglichen Widerstand auszuschließen. Überzeugt von der großen Bedeutung der Musik für eine Erziehung im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie, begannen die Nationalsozialisten mit dem Aufbau des Steirischen Musikschulwerkes, das sich in drei Stufen gliederte. Die musikalische Breitenarbeit, die die Basis für die nationalsozialistische Feierkultur legen sollte, kam den Kreismusikschulen zu, die Ausbildung von Berufsmusikern war der Landesmusikschule vorbehalten. Die Spitze der Pyramide stellte schließlich die Hochschule Graz-Eggenberg dar, an der die Musiklehrausbildung stattfand und die an die politische Zuverlässigkeit des Lehrkörpers die höchsten Ansprüche stellte. Der Leser registriert mit Interesse, daß in Eggenberg u. a. Erich Schenk, Walter Kolneder, Karl Marx, Felix Oberboeck und Theodor Warner tätig waren, Persönlichkeiten also, die auch nach dem Kriege in Österreich und der Bundesrepublik Schlüsselstellungen innehatten. Anhand von Schriftdokumenten, Statistiken und reichem Bildmaterial gibt Brenner einen Einblick in die

Struktur und Arbeit dieser drei Bausteine des steirischen Musikschulwerkes, das auch am letztlich gescheiterten Versuch wesentlich beteiligt war, das im April besetzte Slowenien kulturell zu ‚germanisieren‘ (Kap. 5). Brenners Arbeit hat einen hohen dokumentarischen Wert. Sie bemüht sich um eine objektive Darstellung und enthält sich jeglicher Ideologiekritik. Ein Personenregister und ein sehr ausführliches Sachregister erlauben den gezielten Zugang zu einzelnen Fakten.

Trotz dieser Vorzüge ist das Gesamtkonzept dieses Buches unausgegoren. Das liegt zum einen daran, daß viele der in der Einleitung (Kap. 1) aufgeworfenen Fragen unbeantwortet bleiben. So geht Brenner der auf S. 14 aufgeworfenen Frage nach der heutigen Bedeutung des „l'art pour l'art-Status“ der Musik nicht weiter nach, und auch seine „Hauptfrage“ (S. 15), ob das System der politischen Funktionalisierung in der Steiermark zwischen 1938 und 1945 Strukturen aufweise, die über die NS-Zeit hinaus Gültigkeit haben, bleibt unbeantwortet. Der entscheidende Nachteil aber ist ein methodischer: Die beiden Hauptteile Theorie und Dokumentation bleiben, entgegen der in der Einleitung geäußerten Ankündigung, beziehungslos nebeneinander stehen. Brenner wendet seine Theorie auf den Gegenstand nicht an. Es bleibt dem Leser überlassen, die entsprechenden Querverbindungen herzustellen. Brenner wäre besser beraten gewesen, die Dokumentation, die ohnehin das Herzstück des Buches darstellt, getrennt zu veröffentlichen und in einem zweiten Buch seine Theorie der politischen Verwendung von Musik in erweiterter Form und unter stärkerer Einbeziehung der Sekundärliteratur nachzureichen.

(Juni 1993)

Andreas Eichhorn

HERMANN SCHERCHEN: Werke und Briefe. Hrsg. von Joachim LUCCHESI. Band I: Schriften 1. Berlin-Bern-Frankfurt a. M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften (1991). 292 S.

Seinem pädagogischen Antrieb folgend, hat der Dirigent und musikalische Universalist Hermann Scherchen seine vielfältigen Tätigkeiten durch Schriften ergänzt. Trotz zweier noch von Eberhardt Klemm betreuter Auswahlbände und trotz des materialreichen Ber-

liner Ausstellungskatalogs von 1986 (ediert von Hansjörg Pauli und Dagmar Wünsche) waren größere Teile des schriftlichen Nachlasses unveröffentlicht geblieben. Als Joachim Lucchesi, damals wissenschaftlicher Mitarbeiter der Akademie der Künste der DDR, mit der Arbeit an der achtbändigen Schriftenausgabe begann, existierten in Berlin noch zwei Kunstakademien, die beide ein Hermann-Scherchen-Archiv beherbergten. Mittlerweile stehen beide Akademien einschließlich ihrer Archive vor dem Zusammenschluß. Die Ausgabe dokumentiert somit — ihrem Urheber durchaus gemäß — den deutsch-deutschen Brückenschlag.

Der zu Scherchens 100. Geburtstag vorgelegte erste Band beginnt mit einem biographischen Essay, in dem der Herausgeber mit vollem Recht die pädagogische Motivation dieses dirigierenden Aufklärers in den Mittelpunkt stellt. Sollte man aber Scherchen als „politisch ignorant“ oder gar als ambivalent gegenüber dem NS-Staat abqualifizieren? Schon aus der Einleitung zum ersten Heft der 1920 von ihm begründeten Zeitschrift *Melos* geht sein Wille zu offener Diskussion, zu Gesetzen ohne Dogma, hervor. Diese Haltung sowie sein frühes Bekenntnis zu Schönberg haben ihn von Beginn an in strikten Gegensatz zu den Nazis gebracht.

Der Band enthält eine chronologisch geordnete Auswahl aus Scherchens Schriften, beginnend mit der zitierten *Melos*-Einleitung und endend mit einem Aufsatz aus den *Gravesaner Blättern*, erschienen im Todesjahr 1966. Die Kriterien der Textauswahl werden nicht genannt. Warum fehlen in diesem Band beispielsweise die Beiträge aus den *Musikblättern des Anbruch* oder der *Freien deutschen Bühne*?

Zu den bislang unveröffentlichten Texten gehört ein Schönberg-Vortrag, gehalten 1922 in Winterthur, in dem das Zerbrechen der Tonalität aus der Eigengesetzlichkeit des *Melos* hergeleitet wird. Aufschlußreich ist auch ein Bericht über seine russische Reise vom Frühjahr 1932, der trotz grundsätzlicher Sympathie Willkürmaßnahmen und die mangelnde Bildung des Publikums nicht verschweigt. Der Kommentar erläutert Eigennamen, jedoch nicht, für wen dieser Bericht entstand und warum er niemals gedruckt wurde.

Der umfangreichste Beitrag ist ein autobiographisches Fragment *Mein erstes Leben (1891—1950)*, das die bereits veröffentliche

Skizze *Aus meinem Leben* ergänzt. Das lesenswerte Fragment beginnt mit einem sehr persönlichen Bekenntnis zur Mutter und beschreibt sodann die Stufen der eigenen musikalischen Sozialisation. Eine Schlüsselstellung nimmt dabei die *Pierrot Lunaire*-Uraufführung ein, an der Scherchen maßgeblichen Anteil hatte. Aus dem Glauben an den musikalischen Fortschritt und der Hoffnung, Musik könne die Menschen verbessern, hat er in seinen Konzertprogrammen der zeitgenössischen Musik stets einen großen Stellenwert eingeräumt. Aus dieser aufklärerischen Utopie leitet Scherchen auch sein Engagement für die modernen Massenmedien Rundfunk und Fernsehen ab, die er bis zuletzt noch reformieren wollte.

Von winzigen Fehlern abgesehen (auf den Seiten 14 und 249 wird „Uraufführung“ mit Erstaufführung verwechselt) sind die knappen Anmerkungen sowie die von Pauli/Wünsche übernommene Zeittafel korrekt und nützlich. Auf die Folgebände darf man deshalb gespannt sein.

(Juli 1993)

Albrecht Dümling

SIGRID und HERMANN NEEF: Deutsche Oper im 20. Jahrhundert, DDR 1949—1989. Berlin-Bern-Frankfurt a. M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). 595 S.

Sigrid und Hermann Neef legen mit ihrer neuesten Publikation die erste grundlegende Gesamtübersicht zur Geschichte des Musiktheaters in der ehemaligen DDR vor (beide Autoren haben 1989 in Halle mit Spezialuntersuchungen zu diesem Thema promoviert). Das Handbuch dokumentiert 107 zwischen 1949 und 1989 entstandene Opern von insgesamt 32 Komponisten. Dabei beschränkt sich der Begriff »Oper«, der der Auswahl zugrunde liegt, nicht auf traditionelle Formen, sondern umfaßt Opern für Schauspieler und musikalisch-szenische Aktionen ebenso wie Radio- und Schulopern; unberücksichtigt bleiben hingegen Kinder- und Jugendopern.

Das Handbuch ist nach dem praktikablen, bereits in S. Neefs *Handbuch zur russischen Oper* erprobten Grundschema aufgebaut: Die ausgewählten Komponisten werden mit einer Biographie, einem Werkverzeichnis und einer Liste der Bühnenwerke vorgestellt. Die Präsentation der einzelnen Opern teilt Entstehung,

Uraufführung, Personen und Orchesterbesetzung mit. Die Skizzierung der Handlung und ein ausführlicher Kommentar bilden das Zentrum der Werkmonographien. Editorische Fragen, Literaturhinweise und Vermerke zu Rundfunk- und Plattenaufnahmen schließen die detaillierte Einführung ab.

Die Autoren skizzieren in einem einleitenden Essay „Geschichte. Nähe und Distanz“ die Geschichte der Oper in der ehemaligen DDR als Geschichte einer Gegenkultur, die die musikalisch relevanten Entscheidungen abseits und im Widerstreit zur offiziell verordneten Kunst-Doktrin bzw. Staatskultur gefällt hat. Indes versäumen die Autoren nicht, auch die Seite der Parteigänger und Wasserträger des Systems als Teil der Geschichte mit zu bedenken. Konsequenter werden Fragen der Gattung, der Librettistik und Operndramaturgie vor dem Hintergrund der Sozial- und Politikgeschichte beantwortet. Und folgerichtig ist das Handbuch mehr als ein bloßes Nachschlagewerk: Es ist eine erste allgemeine Musikgeschichte der DDR, die den Blick auf 40 Jahre Neue Musik lenkt, und zugleich deutlich macht, daß sich hier — trotz aller Widernisse — eine Musikkultur mit eigenständigen Traditionen ausbilden konnte.

(April 1993)

Hans-Joachim Wagner

Musik und Gedanke. Hanns-Eisler-Kolloquium zu Ehren des 90. Geburtstages. Konferenzbericht über die Kolloquien am 26. 3. 1988 in Halle und am 23. 4. 1988 in Michaelstein. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis 1989. 57 S. (Sonderbeitrag, Heft 8.)

Die Klassiker-Ehrungen in der DDR führten in regelmäßigen Abständen zu pflichtgemäßen Lippenbekenntnissen, seltener zu wirklicher Vertiefung und Aufarbeitung. Kaum anders war dies bei den Veranstaltungen, die 1988 zum 90. Geburtstag Hanns Eislers stattfanden. Der Bezirksverband Halle/Magdeburg des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler führte zwei Kolloquien durch, die sich dem „ersten deutschen proletarischen Komponisten“ unter kulturpolitischen und aufführungspraktischen Gesichtspunkten anzunähern versuchten.

Walther Siegmund-Schultze eröffnete das Kolloquium in Halle mit einem Bekenntnis zum sozialistischen Realismus, „der bei uns in den Diskussionen jetzt etwas zu kurz kommt“. Bei Eisler sah er ihn in seiner Bindung an die Tradition (vor allem an Mozart und Brahms) sowie in der Verbindung alter und neuer Techniken verwirklicht. Aufschlußreicher ist dagegen das Eingeständnis des Referenten, daß Eisler als „Hauptvertreter der Zwölftontechnik“ in der DDR lange „ziemlich abseits“ stand. Nach seinem Schönberg-Vortrag von 1955 habe Brecht nur durch einen Zwischenruf eine von oben empfohlene kritische Diskussion verhindern können.

Der Beziehung von Eisler und Adorno widmete sich Wilhelm Baethge, ohne die gemeinsame These von der Vergleichsgültigkeit des Materials gegenüber der Verfahrensweise in ihren Konsequenzen zu erfassen. Anders als Siegfried Bimberg mit Anmerkungen zu Eislers Eingriffen in Hölderlin-Texte stieß Bernd Baselt mit Gedanken zum Zusammenhang von Funktion und Material in den *Galilei*-Bühnenmusiken zu neuen Aspekten vor. Wenn Carlferdinand Zech allerdings abschließend einer künftigen Komponistengeneration in der DDR den stilistisch vielseitigen Eisler als Vorbild empfahl, so hat dies im Rückblick einen fast tragikomischen Beigeschmack.

Das Eisler-Kolloquium in der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein im Harz versuchte, Anregungen zur Aufführungspraxis zu geben, verstrickte sich dabei aber teilweise in Allgemeinplätze. Käthe Röschke beispielsweise stülpte den Gesangsstil Ernst Buschs dem gesamten Vokalschaffen Eislers über. Rainer A. Niephagen warf mit größerem Recht die Frage auf, wie die historische Distanz zu Eislers Chormusik interpretatorisch zu bewältigen sei. Claus Haake berichtete in diesem Sinne von Erfahrungen des Chores des Kombines VEB Chemische Werke Buna, der sich vom kämpferischen Gesangsstil Ernst Buschs mittlerweile gelöst und in der Auseinandersetzung mit anderen Schaffensperioden, beispielsweise dem *Woodbury-Liederbüchlein*, auch zu einem lyrisch-freundlichen, dadurch oft eindringlicheren Interpretationsstil gefunden habe.

Das schmale Bändchen ist ein Dokument einer Musikkultur, deren rasche Auflösung die Betroffenen 1988 nicht ahnen konnten. Während die kulturpolitischen Thesen heute nur

noch historische Bedeutung besitzen, sollten die aufführungspraktischen Überlegungen weitergeführt werden.

(Juli 1993)

Albrecht Dümmling

EVA-MARIA HOUBEN: Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner Verlag (1992). 291 S., Notenbeisp.

Die Autorin beruft sich auf den Philosophen Jean Gebser „auch auf die Gefahr hin, bereits ante festum in Verruf zu geraten“ (S. 17). Da besteht keine Gefahr. Wenn die Autorin in Verruf gerät, dann hat sie dies selbst zu verantworten. Das Buch behandelt überwiegend neue und neueste Musik. Was aber die Autorin eigentlich darstellen will, was ihr Thema, ihre These ist, wird dem Leser überhaupt nicht klar. Das liegt vor allem daran, daß sich kaum eigene Gedanken der Autorin finden lassen (und wenn doch, tendieren sie zur Banalität). Das Buch ist eine Aneinanderreihung von Zitaten oder zitierten Gedanken anderer. Es ist terminologisch unklar, was die Autorin unter „Zeit“, „Raum“ oder „Utopie“ versteht, die Analysen bleiben häufig vage. Daß Bach, Wagner und Mozart nach Peters- oder Eulenburg-Ausgaben zitiert werden statt nach den kritischen Ausgaben, ist symptomatisch für die fehlende sachliche und handwerkliche Konsistenz des Buches. Aus dem Impressum geht hervor, daß die Arbeit vom Fachbereich Kunst- und Musikpädagogik der Universität-GH Duisburg als Habilitationsschrift für das Lehrgebiet „Musikwissenschaft“ angenommen wurde: *Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas!*

(Juli 1993)

Michael Walter

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

Die Operette als eine zentrale Gattung des Musiktheaters ist ebenso wie das Musical in den letzten Jahren mehr und mehr ins Blickfeld wissenschaftlicher Untersuchungen getreten. Daß dabei vor allem Literaturhistoriker wegweisende Arbeiten vorgelegt haben — wie die Romanistin Tamina Groepper oder jüngst der Germanist Volker Klotz —, mag in der Tat-

sache begründet liegen, daß die Literaturwissenschaft im Gegensatz zur Musikwissenschaft ihre Vorbehalte gegenüber populären Genres bereits vor geraumer Zeit ablegen konnte und die inhaltliche Ausrichtung des Faches hin zur Unterhaltungskultur sich geöffnet hat.

Eine erste umfassende und zugleich richtungweisende musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Operette hat nun Michael Klügl vorgelegt. In seiner 1987 an der TU Berlin angenommenen Doktorarbeit beschäftigt sich der Autor mit dem dramaturgischen Zentrum der Operette: mit der Erfolgsnummer. Anhand ausgewählter „Modelle“ untersucht Klügl die Relation Erfolgsnummer — Dramaturgie und die Entwicklung von Operettengattung und Nummer. Unter der Devise „Frivolität und Protest“ werden das Singspiel Johann Adam Hillers mit der Erfolgsnummer Lied und die Opéra comique André Ernest Modeste Grétrys mit dem Chanson als Modelle des 18. Jahrhunderts diskutiert; unter der Devise „Subversion und Regression“ erscheint Jacques Offenbachs Opéra bouffe mit dem Couplet als Modell des 19. Jahrhunderts; schließlich behandelt das Kapitel „Zerfall und Normierung“ Formen der Operette bzw. deren Aufweichung in der Revue sowie den Schlager als Erfolgsnummer bei Paul Lincke und Victor Hollaender — damit ist das Modell des 20. Jahrhunderts umschrieben.

Je Modell bietet der Autor eine dezidiert dramaturgisch ausgerichtete Analyse; ferner fragt er nach der gesanglichen Interpretation und der Distribution, untersucht er die historischen und ästhetischen Hintergründe für die Entwicklung und Entstehung der einzelnen Genres. Darüber hinaus thematisiert Klügl den Konnex der Erfolgsnummer mit der ihr je gemäßen Tanzform: mit Walzer, Cancan und Shimmy.

Den analytisch richtungweisenden Aspekt seiner Arbeit hat der Autor selbst formuliert: „Das Neuartige der vorliegenden Untersuchung besteht darin, daß, trotz großer historischer Sprünge der Darstellung, durch alle drei Modelle hindurch Sinn und Kontinuität in der formalen Entwicklung der Erfolgsnummern transparent gemacht werden konnten. Das Neuartige besteht zudem in der methodischen Verknüpfung der Erfolgsnummer mit Genre und Dramaturgie der Operette“ (S. 199).

Auf dieser Grundlage gewährt Klügl's Arbeit einen ausgezeichneten Überblick über die Geschichte der Operette und ihre dramaturgischen Ausformungen. Allerdings entsteht bei aller positiven Bewertung und bei allem Respekt vor der Pionierleistung ein Unbehagen hinsichtlich des unterschwellig wirksamen Geschmacksurteils. Klügl schreibt die Geschichte der Operette als Zerfallsgeschichte, in der Operette und Revue des 20. Jahrhunderts das Ende bzw. den Ruin der Gattung darstellen. Hier erweist sich der methodische Ansatz als wenig fruchtbringend, denn die Suche nach Kontinuität und Entwicklungsstrukturen verstellt den Blick auf die historische Bedingtheit und jeweilige Eigenart des Modells, zumal der Operette im 20. Jahrhundert.

(Juli 1993)

Hans-Joachim Wagner

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

Norbert Linke arbeitet seit 1981 an dem vom Ministerium für Wissenschaft und Forschung des Landes NRW geförderten Projekt „Untersuchungen zur kompositorischen Arbeitsweise der Naturalisten“. Frucht des an der Universität Duisburg durchgeführten Vorhabens waren bisher eine Johann Strauß/Sohn-Monographie (Rowohlt Verlag, Reinbek 1982) und die Publikation *Musik erobert die Welt oder Wie die Wiener Familie Strauß die „Unterhaltungsmusik“ revolutionierte* (Herold Verlag, Wien 1987). Nun hat Linke eine dritte Veröffentlichung vorgelegt, die das vielfältige Quellenmaterial zum Ausbildungsgang und zur Kompositionsweise der Naturalisten systematisch erschließt und dabei das erklärte Ziel verfolgt, „Material und Leitlinien für eine Musiktheorie von unten nach oben bereitzustellen“ (Vorwort).

Im Zentrum der Untersuchung stehen die Naturalisten Joseph Lanner und Johann Strauß/Vater, zwei Komponisten, deren Schaffen in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der Tanz- und Unterhaltungsmusik im 19. Jahrhundert steht; Strauß' Söhne und Mitarbeiter — Johann, Josef und Eduard Strauß sowie Philipp Fahrbach — werden in die Darstellung

einbezogen. Linke legt sein Hauptaugenmerk auf zwei grundlegende Aspekte: zum einen beschreibt er den Prozeß der Werk-Genese als „Entfaltung von musikalischer Kreativität“ in einem fixierten Produktionssystem, das auf spezifische Verfahren abzielt, „mit denen ‚Endprodukte‘ ermöglicht werden können“ (S. 15) — nicht das fertige Opus steht folgerichtig im Zentrum, sondern die einzelnen Stufen seiner Entstehung; zum anderen untersucht er das Ausbildungssystem der Naturalisten, ein System, das umfassend mit der Produktion verknüpft war, insofern es — zunächst von der praktischen Übung in Ensembles und Orchestern ausgehend — dem Berufsmusiker handwerkliche Kenntnisse über das Notenkopieren, die Stimmenergänzung, das Arrangieren und Bearbeiten vermittelte; die Ausbildung war praxisbezogen und auf aktuelle Probleme gerichtet. Zudem kam in der Strauß-Familie die Idee des „kollektiven Komponierverfahrens“, des Teamworks hinzu. Alle Musiker des Strauß-Orchesters wurden in den Prozeß der Bearbeitung, der Instrumentierung und des Kopierens neuer Werke einbezogen: „der Probenraum wird zum Experimentierraum“, in dem das vorhandene Wissen aller Instrumentalisten in den Kompositionsprozeß einfloß, aber auch die direkte Durchführung von instrumentationstechnischen Änderungen und Verbesserungen ermöglicht wurde. Einerseits ergab sich für die jungen Komponisten bzw. Mitkomponisten so ein „sozialisierendes Lernfeld“ mit Ermutigung, Anregung und Lernförderung (S. 204), andererseits bot das Teamwork dem etablierten Komponisten den Vorteil der Arbeitserleichterung und schuf etwa Strauß/Sohn bei totaler Überlastung den zeitlichen Rahmen für das Komponieren von Operetten.

Gemessen an einer akademischen Ausbildung und einem Denken, das vom Ideal des klassisch-romantischen Genie-Begriffs bestimmt ist, könnten die vorgelegten Forschungsergebnisse einer moralisch-ästhetischen Verurteilung der Komponisten Strauß und Lanner das Wort reden und damit zugleich das Medium der Unterhaltungsmusik diskreditieren. Linke ist allerdings von einer solchen Beurteilung weit entfernt. Er setzt vielmehr nachhaltig den ‚zweiten Weg des Komponierens‘ als Alternative in sein Recht und plädiert für eine Aufnahme der Prinzipien in den heutigen Ausbildungskanon. Während

das akademische System auf die Regelbeherrschung zahlreicher Einzeldisziplinen abzielt und den Studenten zusehends vereinzelt, stellt die Ausbildung im Team, wie sie von Strauß und Lanner vorbildlich praktiziert wurde, einen wichtigen pädagogischen Neuansatz dar: Sie akzentuiert den sozialisierenden Aspekt des Lernens und wäre im Rahmen des Musikunterrichts an allgemeinbildenden Schulen nutzbringend einzusetzen; und nicht zuletzt ist das „kollektive Kompositionsverfahren als Belebung unseres Musiklebens“ zu bewerten (S. 205).

(Juli 1993)

Hans-Joachim Wagner

ROLAND EBERLEIN/JOBST P. FRICKE: *Kadenzwahrnehmung und Kadenzgeschichte — ein Beitrag zu einer Grammatik der Musik*. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Wien: Peter Lang (1992). 297 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 79.)

Die Abhandlung ist ein Versuch, den historischen Vorgang musikalischer Strukturbildung mit dem (psychologischen) Akt der Wahrnehmung zu verbinden und letzteren mit Hilfe experimentell abgesicherter Statistik zu begründen. Mit anderen Worten: ein Versuch, Musikgeschichte, Psychologie und Experiment übergeordneter Themenstellung dienstbar zu machen — ein beachtenswertes Unternehmen, dem Anerkennung nicht versagt werden kann. (Fricke: „Dieser Kreisprozeß — die Wechselwirkung von Produkten und Rezeption —, der sich im historischen Verlauf wie eine Spirale darstellt, impliziert immer die menschlichen Eigenschaften und Fähigkeiten.“) Rezeption, also der auditive Vorgang, bildet die Grundlage, auf der Eberlein in neun „Experimenten“ die Kadenzwahrnehmung kritischen Vergleichen unterzieht; „denn die kognitiven Kategorien und ihre Syntax, keineswegs identisch mit Begriffen und Regeln der Tonsatzlehren, werden von früherer Hörerfahrung abstrahiert und sind daher nur indirekt abhängig von den Regeln der Tonsatzlehre“.

Im ersten Teil des Buches („Die Grammatik der Musik — zur Einführung in die Kadenzwahrnehmung“) behandelt Fricke die Bedin-

gungen, die notwendig erfüllt sein müssen, „um einen musikalischen Ablauf als ‚sinnvoll‘ zu verstehen. Das bedeutet [...] aufgrund eines Eingehörtseins in ein System, ihm wie in einer gewohnten Sprache folgen zu können“. Im „Forschungsprojekt ‚Grammatik der Musik‘ [...] geht es darum, naturgegebene und erlernte Hörweisen der Musik auf ihre Leistungsfähigkeit hin zu prüfen [...], die Struktur der Musik hörend zu erfassen“. Hier wäre anzumerken, daß dem Sprachbereich entlehnte Ausdrücke wie ‚Syntax‘ und ‚Grammatik‘ musikalische Vorgänge zu weit in ebendiesen Bereich hineinrücken und damit die Gefahr heraufbeschwören, der Musik sprachabhängige, d. h. inadäquate Definitionen aufzuzwingen.

Im zweiten Teil wendet sich Eberlein zunächst der „Kadenzgeschichte und Kadenzwahrnehmung“ zu. Erstere behandelt sehr ausführlich den Werdegang der Schlußformel von der „Sextklangkadenz in der frühen Mehrstimmigkeit“ über die „Quintfallkadenz im 15. Jahrhundert“ bis zur „Kadenz als dreigliedriges Ereignis in der modernen Harmonielehre“ (IV—V—I). Wichtigste Erkennungsmerkmale der Kadenz sind infolge der neun Experimente „der Quintfall (im Baß) sowie der zur Oktave des Baßschultones aufsteigende Halbtonschritt“ (der Leitton und seine Auflösung). Ergänzend heißt es: „Primär hängt die Schlußwirkung, die einer Akkordfolge zugeschrieben wird, von früherer Erfahrung ab.“ Demnach werden tradierte Formulierungen, ausgewiesen als „komplexe Muster der Stimmenbewegung und simultanen Intervalle, [...] stets von neuem auditiv gelernt“ und, „mit dem Ereignis ‚Schluß‘ assoziiert, somit über Jahrhunderte“ weitervererbt. „Ähnlichkeit“ mit diesem Muster identifiziert „eine neue Klangfolge“ ebenfalls als Kadenz. Für Eberlein steht also fest, „daß wir es bei den Schlußformen in der Musik mit Klangfolgen zu tun haben, denen aufgrund entsprechender Erfahrungen eine bestimmte syntaktische Bedeutung innerhalb der Musik zugeordnet wird, nicht mit außermusikalisch begründbaren Naturgegebenheiten“.

Die Experimente wurden mit ca. 25 Versuchspersonen durchgeführt, von denen „alle eine mehrjährige Ausbildung an einem Instrument und fast alle [...] Unterricht in Kontrapunkt, Harmonielehre, Gehörbildung und Musikgeschichte gehabt haben“. (Nur selten

wurden Kinder und ungeschulte Hörer mit einbezogen.) Damit erhebt sich die Frage, ob mit so wenigen Versuchspersonen (in Experiment V dreifach aufgeteilt!) wirklich zuverlässige Ergebnisse erzielt werden können. Die überbetonte Abhängigkeit der Kadenzwahrnehmung vom Lernprozeß rückt das Ganze bedenklich in die Nähe eines Zirkelschlusses: Eine erheblich von der D-T-Kadenz abweichende Schlußformel kommt in der Literatur nicht vor, kann also auch nicht als schlußwirksam erfahren („gelernt“) werden; weil sie nicht als schlußwirksam erfahren wurde, kommt sie in der Literatur nicht vor usw. usf. — ein ungelöstes Problem?

Eberlein selbst meldet am Schluß gewisse Zweifel an der Zuverlässigkeit seiner Beobachtungen an, da die Akkordpaare (nur ein Experiment beschäftigt sich mit dreigliedrigen Kadenz!) „aus ihrem tonalen Kontext herausgerissen sind“, ihnen also die Attribute lebendiger Musik fehlen (Rhythmus, Ritardando, Akzentsetzung, „typische Ausschmückungen“, d. h. das melodische Element usw.). Dem kann der Rezensent nur zustimmen; bringt doch die elektronische Abstrahierung, in diesem Fall die Reduzierung auf ahistorische synthetische Klänge, neue Probleme mit sich.

Die Abhandlung ist auf die klassische Kadenz beschränkt, die immer in den 3-5-Akkord einmündet. Der Hinweis auf Schlußbildungen in anderen Bereichen hätte diese Eingrenzung wenigstens pro forma erweitert („latente“ Kadenz im Volkslied; 5-6-Akkord im Tango; Ausklingen athematischer Musik u. v. a. m.). Auch ist die Funktion (und somit die Erwartung) je nach Komponist und Stil verschieden — anders bei Mozart als bei Wagner, Reger, Schönberg; dazuhin differenziert das instrumentale „Chroma“ anstelle elektronischer Neutralisierung das Kadenzserlebnis nicht unerheblich.

Der verdienstvollen Schrift ist eine englische Übersetzung des Textes angefügt.

(Juni 1993)

Adolf Fecker

JAN LARUE: *Guidelines for Style Analysis. Second Edition. Michigan: Harmonie Park Press (1992). XII, 286 S., Notenbeisp. (Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music. No. 12.)*

Jan LaRues *Guidelines* sind 1970 in erster Auflage erschienen: ein Buch, das sich auf dem Gebiet der Stilanalyse vor allem als Lern-Handbuch profilieren will und eine Art ausführlich kommentierter Checkliste für die analytische Arbeit bietet, die von den Begriffen „sound, harmony, melody, rhythm, growth“ (dies anstelle von „form“) ausgeht. Abgesehen von minimalen Korrekturen wird der Hauptteil des Buches in fotomechanischem Nachdruck vorgelegt; als neue Bestandteile enthält der Band (abgesehen vom Vorwort) einen deutlich breiter gehaltenen Abschnitt „Conclusions“ im Rahmen des exemplifizierenden Analyse-Praxistests, technische Anweisungen zum Thema „Writing about music“ (begrenzt auf Formulierungen der englischen Sprache) sowie zwölf Zusätze, Präzisierungen und Exkurse zum alten Text. Mit diesem neuen Material bewahrt das Buch seinen bisherigen Charakter; auch die Probleme des Verfahrens, eine Analyse-Checkliste extern zu entwickeln, aber ihre differenzierte Anwendung auf Einzelwerke als Individualitäten aus ihr selbst heraus natürlich kaum erklären zu können, bleiben also bestehen. Als Lernender im deutschen Sprachraum wird es somit sinnvoller sein, etwa darauf zu hoffen, daß Clemens Kühns Buch *Analyse lernen*, dessen Erscheinen für Herbst 1993 angekündigt ist, sich mit Nicole Schwindt-Gross' *Musikwissenschaftliches Arbeiten* (1992) zu einem neuen, stärker differenzierenden Handbuch-Set kombinieren läßt.

(Juli 1993)

Konrad Küster

MARGARET J. KARTOMI: *On Concepts and Classifications of Musical Instruments. Chicago-London: The University of Chicago Press (1990). XIX, 329 S.*

Die wegweisende Arbeit über Musikinstrumente in ihrem religiösen und sozialen Umfeld, über ihren Symbolgehalt sowie ihre organologische Beschaffenheit und die sich aus diesen Komponenten ergebenden Klassifikationen in verschiedenen Zeitaltern und Kulturen bietet eine Fülle an Material. Sie gliedert sich in die drei großen Teile: „Über die Natur der Klassifikation von Musikinstrumenten (I)“, „Klassifikation in Gesellschaften mit schriftlicher Überlieferung (II)“ und „Klassifikation in Gesellschaften mit mündlicher Überlieferung

(III)“. Den Anfang bilden allgemeine Überlegungen zum Wesen der Klassifikation: Gruppen von Objekten zu klassifizieren ist ein Grundprinzip menschlicher Denkweise, hinter dem sich das Verlangen verbirgt, komplexe Strukturen zu ordnen, um sie zu verstehen. Die gewählten Unterscheidungsmerkmale sind kultur- und epochenspezifisch. So verrät die Konzentration auf akustische und morphologische Charakteristika der Musikinstrumente in der Einleitung von Mahillon (1893) die zeitgenössische rationale Betonung der objektiven Sichtweise, läßt aber historische, gesellschafts- oder aufführungsorientierte Merkmale außer acht.

Im zweiten Kapitel widmet sich die Autorin verschiedenen Klassifikationsmethoden. Sie greift Ansätze aus der Biologie und der Ethnologie auf, von Fächern, in denen man sich bereits eingehender als in der Musikwissenschaft mit Einteilungsverfahren beschäftigt hat. Kartomi stellt vier Formen vor: Taxonomie, Baumdiagramm, Paradigma und Typologie.

Das dritte Kapitel wägt absteigende Klassifikationen von der abstrakten zur spezifischen Ebene gegen aufsteigende Gruppierungen vom Detail zur Komplexität ab. Es verrät auch schon ein Ergebnis der nachfolgenden Untersuchungen: "natural, symbolic and culture emerging classification in societies oriented toward oral transmission — artificial, systematic and observer imposed classification prevailing in societies oriented toward literary transmission".

Als Klassifikationen in Gesellschaften mit schriftlicher Überlieferung werden Einteilungen angeführt aus China, Indien, Sri Lanka, Tibet, Java sowie der griechischen, arabischen und westlichen Welt. Eine erstaunliche Vielfalt an Klassifikationskriterien zeigt sich unter den mündlich tradierten Formen bei den Mandailing und Minangkabau auf Sumatra, den T'boli auf Mindanao, den Dan, Kpelle und Hausa in Westafrika, den 'Are'are auf den Salomonen sowie in finnisch-karelischen Taxonomien.

Eine eigene Wertung ihrer Arbeit nimmt die Autorin im Prolog vor: „Die Auswahl von Klassifikationsmodellen beschränkt sich notgedrungen auf eine begrenzte Anzahl. Unausgewogenheiten — auch innerhalb der angeführten Schemata — sind bei dem derzeitigen Forschungsstand unvermeidbar.“ Aber ihre Arbeit als "preliminary introduction" zu bezeichnen

ist von der Autorin leicht untertrieben, bietet sie doch einen umfangreichen Überblick der in zwischen der westlichen Welt zugänglichen Klassifikationsformen und richtet das Augenmerk auf die Notwendigkeit, sowohl bei der Feldforschung als auch bei der Bibliotheksarbeit die Studien zu Ethnoklassifikationen zu intensivieren.

(Juli 1993)

Gretel Schwörer-Kohl

10. 7. 92, XI. 96

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

Die Fülle von mittlerweile gesammelten und aufgezeichneten magyarischen Volksliedern zwingt zur Suche nach effektiven Ordnungssystemen, besonders zum ersten, um das Material überhaupt zu ordnen, zum zweiten, um strukturelle Tendenzen zu erkennen, zum dritten, um historische Prozesse zu verdeutlichen, zum vierten, um regionale Unterschiede herauszuarbeiten. Laszlo Dobszay und Janka Szendrei vom Institut für Musikologie der Ungarischen Akademie der Wissenschaften fassen in dem vorliegenden Katalog die gegenwärtigen Erkenntnisse zusammen, Erkenntnisse, die seit Bartók und Kodály von Schülern und Enkelchülern wie Pal Jardanyi, Lajos Vargyas, Benjamin Rajeczky, Pal Domokos oder eben den Herausgebern des Katalogs gewonnen worden sind. Eine Einleitung (L. Dobszay) diskutiert die zentralen Begriffe „Volkslied“ (soziologisch-quantitativ-ethnischer Aspekt, Existenzformen, historischer Gesichtspunkt), „Stil“ im Volkslied (als "musical output and musical taste springing from a particular historical and ethnographical constellation, distinguishable by more or less clear musical, and additionally also non-musical features", S. 30) und „Typus“ des Volksliedes, unterschieden nach Melodieverlauf, Verhältnis von Anfangs- und Schlußzeile, Silbenzahl, Kadenz usw. Von besonderem Wert in der Einleitung sind die Exkurse zur Genesis der Ordnungssysteme, die präzise Informationen zu den langzeitigen und gemeinschaftlichen Überlegungen bis zum heutigen Wissensstand vermitteln. Der Einleitung folgen die Kataloge der Typen von vier Stilen:

I dem psalmodischen Stil, II dem Klageliedstil, III dem alten Stil bei Liedern mit engem Melodieumfang, IV dem neuen Stil bei solchen Liedern. Jeder dieser Stile hat seine Charakteristika und läßt sich wiederum in Untergruppen verschiedener Ebene, letztlich in Typen klassifizieren. Für den Stil I lassen sich zwei Untergruppen mit insgesamt 65 Typen herausarbeiten, für Stil II 56 Typen, für Stil III sieben Untergruppen mit 186 Typen und für Stil IV ebenfalls sieben Untergruppen mit 531 Typen festmachen, wobei jeder Typ wiederum in Subtypen gegliedert werden kann, denen (oft mehrere) konkrete Liedmelodien zugestellt werden können. Anhand dieser Angaben läßt sich bereits feststellen, wie detailliert und differenziert heute die Kenntnisse über die Struktur der magyarischen Volkslieder sind, die weit über eine Grobeinteilung in Lieder alten und neuen Stils hinausgehen. Der Typus IV (B)/112 (S. 562f.) z. B. faßt Melodien geringen Umfangs des neuen Stils zusammen, deren erste Hälfte aus zwei Teilen besteht, wobei der letztere die Sequenz eine Sekunde höher zum ersten ist. Dieser Typus besteht aus fünf Subtypen, die sich wiederum durch spezifische Strukturmerkmale unterscheiden: Der Subtyp 2 setzt das Zeilenpaar (zweitaktiges Motiv und seine Sequenz) fort mit zwei dreitaktigen Motiven gleichen Rhythmus, wobei das letzte plagal in der Unterquarte endet (dazu gibt es einige Beispiele aus West-Transdanubien). Jedem der Kapitel zu den Stilen nun ist ein allgemeiner theoretischer Teil vorangestellt. Beispielsweise gibt ein solcher Teil zu dem Stil III Informationen zur Forschungsgeschichte, zum Terminus des "narrow compass", zur Tonalität, zu weiteren unterscheidenden Faktoren, zum Alter der Lieder, zu nichtstrophischen Vorläufern, zum Tonus peregrinus, zum Rufmotiv, zu antiphonalen Typen, zur Funktion u. v. m. An diesen theoretischen Teil schließen sich dann die detailliert beschriebenen Typen an, zu denen jeweils mehrere textierte Notenbeispiele exemplarisch zitiert werden. Den Band schließen mehrere Indizes ab: ein Silbenzahlindex mit Verweisen auf die zutreffenden Typen im Katalog, ein Kadenz-Index, ein Index der ersten Textzeilen, eine Synopsis der Seriennummern im Institutsarchiv mit den Ordnungsnummern im Katalog sowie ein Index mit den Sammelorten und den dort aufgezeichneten Liedtypen. Der Katalog ist ein Spiegel jahrzehntelanger

vorbildlicher Forschungsarbeit in Ungarn und ist für die Volksliedforschung auch in anderen europäischen Regionen von immensem Wert. (Juli 1993) Klaus-Peter Koch

Jazz und Komposition. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Band 2. Eine Veröffentlichung des Jazz-Instituts Darmstadt. Hrsg. von Wolfram KNAUER. Hofheim: Wolke Verlag (1992). 225 S., Abb., Notenbeisp.

Die aus der Improvisationspraxis erwachsenen Kompositionsprozesse, wie sie die europäische Kunstmusiktradition prägen, haben ein wechselvolles, schillerndes Gegenstück in den Jazz-Idiomen. Den kompositorischen Elementen in der Improvisationskunst Jazz nachzuspüren (wohlgemerkt: nicht den Improvisationssedimenten in Kompositionen) — dies war 1991 Leitthema des II. Darmstädter Jazzforums. Seiner Dokumentation dient der Band II der *Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*.

Die Existenz des Jazz-Instituts Darmstadt, das das Symposium ausrichtete, indiziert nicht nur die kulturelle Emanzipation des Jazz, sondern auch eine neue Stufe der Emanzipation forschungsorientierten Nachdenkens über ihn. Sind die Darmstädter Archive für die Forschung zum wichtigsten Informationspool in Deutschland geworden, so haben die Veranstaltungen des Instituts inzwischen Signalcharakter, indem sie Theorie und Praxis zu synchronisieren trachten.

Die Zusammensetzung des Symposiums von 1991 hat sich gegenüber der ersten jazzwissenschaftlichen Tagung im deutschen Sprachraum (Graz 1969) erheblich verändert. Gleichwohl erinnert der Teilnehmerkreis immer noch an „Kameradschaftstreffen eines Häufleins aufrecht Verschworener“ (Michael Sell, zitiert S. 209). Was in der etablierten Musikwissenschaft an gedanklicher Basisarbeit geleistet worden ist, wenn es um das Zueinander von Komposition, Improvisation und Interpretation als den drei Existenzweisen von Musik geht, blieb vermutlich darum so gut wie ungenutzt. Sind also Defizite im Grundsätzlichen nicht zu übersehen, sind auch die Werkstattberichte der Musiker nicht immer erhellend, so erweisen sich einige Fallstudien als um so ergiebiger. Befremdlich ist freilich die (unbewußte?) Einschränkung der Thematik auf die Szenerie der letzten 30 bis 40 Jahre.

Unter den 12 Beiträgen überzeugen besonders die von Dieter Glawischnig (*Mitteilungen aus der musikalischen Praxis*), Wolfram Knauer (*Charles Mingus. Jazzkomposition nach Ellington*), Gerhard Putschögl (*John Coltrane: Strukturelle Organisation als orale Komposition*) und J. Bradford Robinson (*Zur „Jazz“-Rezeption der Weimarer Periode*). Die übrigen Beiträge sind von Ran Blake, Ekkehard Jost, Hermann Keller, Ulrich Kurth, Lutz Neitzert, Bert Noglik und Peter Niklas Wilson sowie Hans Ulrich Engelmann (im Interview). — Bemerkenswert ist die rasche und zuverlässige editorische Arbeit. Auch sie zählt zur Bilanz des Darmstädter Instituts, mithin zur Bilanz seines Leiters Wolfram Knauer.

(Mai 1993)

Jürgen Hunkemöller

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

Mit dem hier vorliegenden dritten Band sämtlicher Motetten und Chansons Johannes Ockeghems — „optimus compositor ac dulcedinis accuratus exquisitor“ (Johannes Tinctoris) — konnte nunmehr die Edition seiner *Opera omnia* endgültig abgeschlossen werden. Seine hier aufgenommenen Werke sind in vielerlei Hinsicht Herzstücke in Ockeghems Schaffen. Die Messe war zwar maßgeblich für seinen Ruhm, doch auch dafür, daß man ihn als rein technischen Komponisten begriff; die Motetten hingegen sind ein Destillat mit einer Vielzahl von in ihnen verwendeten Techniken, wie viele Werke dieser Gattung er auch immer geschrieben haben mag.

Doch geben seine Kompositionen keinen Aufschluß über irgendwelche Gelegenheiten, die es uns erlauben, sie so genau zu datieren wie die an einen Anlaß gebundenen Werke anderer Komponisten. Sie scheinen für keine besonderen Gelegenheiten oder Feste entstanden zu sein, und da ihre Quellen zumeist aus spätem Jahren stammen oder posthum sind, können sie nicht verlässlich datiert werden. Das Bild, das wir von den Werken dieses hervorragenden Komponisten haben, wird also dadurch, daß wir die Umstände der Komposition nicht kennen, und durch die ungewisse

Chronologie verschleiert. Außerdem löst sich das Bild an seinen Ecken auf. In den letzten Jahren hat sich die Zahl der unzweifelhaften Ockeghem-Motetten auf die hier vorliegenden sechs reduziert, ohnehin herzlich wenig im Vergleich mit dem außerordentlichen Schaffen eines Dufay und Josquin in den ihn umrahmenden Generationen.

Doch ist es erfreulich, daß dabei höchst zweifelhafte, aber lange Zeit Ockeghem fest zugeschriebene Werke wie der oftmals in der Literatur herangezogene 36stimmige Kanon *Deo gratia* oder die Motetten-Chanson *Permanent vierge*, die ansonsten in keiner anderen modernen Edition zugänglich wäre, trotzdem aufgenommen wurden. Gleiches gilt auch für Ockeghems kürzere *Salve regina*-Vertonung in Ms. Cappella Sistina 46 und in dem 1520 in Venedig von Andrea Antico gedruckten *Motetti novi libro secondo*, wo sie einem Basiron zugesprochen wird, vermutlich Philippe Basiron, einem Zeitgenossen Ockeghems. In Ms. Cappella Sistina 46 ist die Zuschreibung durch spätere Bindearbeiten weitestgehend weggeschnitten worden, doch nur aufgrund der dabei noch erhalten gebliebenen Abkürzung „Io.“ galt es als ein Werk Ockeghems. Hingegen findet sich in einem vor den Restaurierungsarbeiten erstellten handschriftlichen Katalog von Rafele Panuzzi eine Zuschreibung dieses *Salve Regina* an „Bausseron“, auch bekannt als Johannes Bonnevin, der von 1514 bis 1542 Sänger der päpstlichen Kapelle war.

Hervorzuheben ist die im Anhang beigegebene vierstimmige Vertonung *Ergone conticuit* eines Johannes Lupi. Zwar kennt man die nach Ockeghems Tod erfolgten Ehrerbietungen literarischer Art, etwa von Guillaume Créatin oder von Jean Molinet, auf dessen französische Dichtung Josquin sein wohlbekanntes Deploration komponiert hat. Aber die auf einer Nanie von Erasmus von Rotterdam basierende, 1547 von Tielman Susato herausgegebene Vertonung ist doch eine Entdeckung in dieser in allen Belangen beispielhaften Edition. (Juli 1993)

Rainer Heyink

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.

Meßproprienzyklen waren in Deutschland während des ganzen 16. Jahrhunderts beliebt. Orlando di Lasso's Beitrag zu dieser Tradition, seine *Officia aliquot*, 1574 als dritter Teil des *Patrocinium Musicis* in München gedruckt, wird in dem vorliegenden Band zusammen mit einem Offizium *In Purificatione Beatae Mariae Virginis* sowie einer Anzahl anonym überlieferter Proprien aus Handschriften der Münchner Hofkapelle (Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms. 32 und Mus. Ms. 76) vorgelegt. Die anonymen Werke fanden Aufnahme in diesen Band der Lasso-Gesamtausgabe, weil Lassos Autorschaft aus verschiedenen Gründen für wahrscheinlich erachtet wird. Die Argumentation für die Autorschaft Lassos zeigt jedoch erneut, wie schwer eine Echtheitsdiskussion schlüssig zu führen ist; aber gerade auch deshalb erscheint der Abdruck der Stücke als ein Zur-Diskussion-Stellen angebracht, zumal im Falle Lassos die Menge der Incerta nicht so unüberschaubar ist wie etwa bei Haydn. Die Incerta werden in der Edition im Notenbild von den gesicherten Werken nur durch die Auflösung des Idem-Zeichens in der Textunterlegung unterschieden: bei gesicherten Werken erscheint der ergänzte Text kursiv, bei den ungesicherten gerade, aber in eckigen Klammern. Dieses Verfahren vermag kaum zu überzeugen. Eine echte optische Differenzierung wird hierdurch nicht erreicht (Kleinstich wäre sicher deutlicher) und die unterschiedliche Behandlung desselben Sachverhaltes dient nicht der Klarheit des Notenbildes.

Die Edition selbst bietet den Notentext in gut lesbarer, fehlerfreier Form. Die in den Quellen fehlenden choralen Teile wurden nach zeitgenössischen liturgischen Büchern, teilweise auch nach den *cantus firmi* der figuralen Teile, ergänzt. Im Kritischen Bericht wird eine Quellenbeschreibung sowie ein ausführliches Lesartenverzeichnis geboten. Leider sind die einzelnen Sätze nur im Lesartenverzeichnis, aber nicht in der Edition nummeriert. Teilweise unterschiedliche Titelformulierungen in Edition und Lesartenverzeichnis (z. B. Krit. Bericht: 25. *Antiphona In Die Purificationis Quinque Vocum: Lumen Ad Revelationem*, Edition: *In die Purificationis S. Mariae dum accendentur candelae/Antiphona*, Inhaltsverzeichnis: *Antiphona in die Purificationis S. Mariae dum accendentur candelae*) erschweren zusätzlich das Auffinden eines Stückes im Kritischen Bericht. Dies schmälert nicht den Wert der Aufgabe, erschwert jedoch die Benutzung auf unmögliche Weise.

(August 1993)

Uwe Wolf

Eingegangene Schriften

DOUGLAS ASHLEY: *Music Beyond Sound. Maria Curcio, a Teacher of Great Pianists*. New York-San Francisco-Bern-Baltimore-Frankfurt a.M.-Berlin-Wien-Paris: Peter Lang (1993). VI, 112 S., Abb. (American University Studies. Series XX Fine Arts, Volume 19.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 17.2: Kantaten zum 5. und 6. Sonntag nach Trinitatis (BWV 93, 88, 170 und 9)*. Hrsg. von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. XII, 123 S.

HELMUT BARTEL: *Heinrich Adam Neeb. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Frankfurts*. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 232 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Abb. (Beiträge zur Rheinischen Musikwissenschaft, Band 97.)

Willy von Beckerath — Gustav Ophüls. *Briefwechsel 1896—1926. Zeugnisse einer geistigen Freundschaft*. Hrsg. von Erika OPHÜLS. Kassel: Merseburger 1992. 477 S., Musikgeschichte. Heft 146.)

Bericht über das Internationale Symposium „Sergej Prokofjew — Aspekte seines Werkes und der Biographie“ Köln 1991. Hrsg. von Klaus Wolfgang NIE-MÖLLER. Redaktion: Silke SCHLOEN. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1992. 361 S., Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 175).

THOMAS BETZWIESER. *Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Régime. Studien zu einem ästhetischen Phänomen*. Laaber: Laaber-Verlag (1993). 455 S., Notenbeisp. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Band 21.)

BRUCE ALAN BROWN: *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon Press 1991. XVII, 525 S., Notenbeisp.

CLAUDE DEBUSSY: *Correspondance 1884—1918. Réunion et annotée par François Lesure*. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et des arts (1993). 399 S. (Collection Savoir: Cultures)

CHRISTOPH DOHR. *Musikleben und Komponisten in Krefeld. Das 20. Jahrhundert*. Kassel: Merseburger 1992. 640 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 144.)

BERNHARD FREVEL: *Funktion und Wirkung von Laienmusikvereinen im kommunalen System. Zur sozialen, kulturellen und politischen Bedeutung einer Sparte lokaler Freizeitvereine*. München: Minerva Publikation 1993. 257 S.

JOHANN JOSEPH FUX: *Sämtliche Werke. Serie I, Band 6: Missa humilitatis K 17*. Vorgelegt von Hellmut FEDERHOFER und Rosemary HILMAR. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1992. VIII, 60 S.

JOHANN JOSEPH FUX: Sämtliche Werke. Serie I, Band 7: Requiem K 51—K 53. Vorgelegt von Klaus WINKLER. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1992. IX, 187 S.

MARTIN GECK: Johann Sebastian Bach mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993. 158 S., Abb. (Rowohlts Monographien.)

MARTIN GECK: Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus. Stuttgart-Weimar: Metzler 1993. 476 S., Abb., Notenbeisp.

ANDRE-ERNEST-MODESTE GRETRY: Douze chapitres inédits des „Réflexions d'un solitaire“ Texte introduit, établi et annoté par Michel BRIX et Yves LENOIR. Louvain-la-Neuve: Dépt. d'archéologie et d'histoire de l'art/Namur: Presses universitaires 1993. 132 S., Abb. (Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Catholique de Louvain LXXX. *Musicologica Neolovaniensia. Studia 7* Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres des Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix, à Namur. Fascicule 75.)

CHRISTOPH E. HÄNGGI: G. L. P. Sievers (1775—1830) und seine Schriften. Eine Geschichte der romantischen Musikästhetik. Bern-Frankfurt a. M.: New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 264 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 92.)

EDUARD HANSLICK: Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Band I, 1. Aufsätze und Rezensionen 1844—1848. Hrsg. und kommentiert von Dietmar STRAUSS. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag (1993). 376 S.

PAUL HUBER * 1918: Kompositorisches Schaffen. Werkverzeichnis. Hrsg. von Max LÜTOLF und Bernhard HANGARTNER. St. Gallen 1993. 160 S.

DIETMAR JÜRGENS: Die Meßkompositionen Friedrich Kiels. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1993. V, 547 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 176.)

CHRISTIAN KADEN: Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1993). 248 S.

PETER KORFMACHER. Exotismus in Giacomo Puccinis „Turandot“ Mit einem Vorwort von Hans SCHMIDT Köln: Verlag Dohr (1993). 243 S., Notenbeisp.

STEFAN KUNZE: Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie. Laaber: Laaber-Verlag (1993). X, 321 S., 73 Notenbeisp., 71 Abb. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 1.)

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 24: Cantica, Responsorien und andere Musik für die Officia. Hrsg. von Peter BERGQUIST.

Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. XLII, 367 S.

ANDREAS LIEBERT: Die Bedeutung des Wertesystems der Rhetorik für das deutsche Musikdenken im 18. und 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 342 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 98.)

FABIAN R. LOVISA: Musikkritik im Nationalsozialismus. Die Rolle deutschsprachiger Musikzeitschriften 1920—1945. Laaber: Laaber-Verlag (1993). 434 S. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 22.)

Mozart-Jahrbuch 1992 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Rudolf ANGERMÜLLER, Dietrich BERKE, Wolfgang REHM. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum/Kassel-Basel-London-New York-Prag: Kommissionsverlag Bärenreiter 1993. 247 S., Notenbeisp.

La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quatro e Settecento, a cura di Claudio ANNIBALDI. Bologna: Il Mulino 1993. 285 S., Notenbeisp.

Piacenza, Biblioteca Capitolare 65. Printouts from an Index in Machine-Readable Form. A Cantus Index. Hrsg. von Keith GLAESKE, Keith FALCONER, Lila COLLAMORE, Richard RICE. Ottawa, Canada: The Institute of Mediaeval Music (1993). XIX, 178 S. (Musicological Studies. Vol. LV/2.)

GIACINTO SCELSE: Im Innern des Tons. Symposium Giacinto Scelsi Hamburg 1992. Im Auftrag der Philharmonie Hamburg hrsg. von Klaus ANGERMANN. Hofheim: Wolke Verlag (1992). 122 S., Notenbeisp. (Symposiumsberichte des Musikfestes Hamburg.)

BEVERLY JUNG SING: Geistliche Vokalkomposition zwischen Barock und Klassik. Studien zu den Kantatendichtungen Johann Gottfried Herders in den Vertonungen Johann Christoph Friedrich Bachs. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1992. 408 S., Notenbeisp. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 83.)

GISELA SCHEWE: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries. Kassel: Merseburger 1993. VI, 232 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 147.)

ROSWITHA SCHLÖTTERER-TRAIMER: Musik und musikalischer Satz. Ein Leitfaden zum Verstehen und Setzen von Musik. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1991. Band 1. Beschreibender Teil, 167 S., Notenbeisp. Band 2: Arbeitsteil, 133 S., Notenbeisp. (bosse musik paperback 45/1 und 45/2.)

PETER WILLIAMS: The organ in western culture 750—1250. Cambridge: Cambridge University Press (1993). XVII, 397 S., Abb. (Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Music.)

UWE WOLF: *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571—1630.* Kassel: Merseburger 1992. Band I: Darstellung. 294 S., Notenbeisp. Band II: Dokumentation. 210 S., Notenbeisp.

SUSAN YOUENS: *Die schöne Müllerin.* Cambridge: University Press (1992). VI, 123 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbook.)

ELSE YEO: *Eduard Baumstark und die Brüder von Zuccalmaglio. Drei Volksliedsammler.* Eingeleitet und hrsg. von Christoph DOHR. Köln: Verlag Dohr (1993). 192 S., Abb.

Zelenka-Studien 1. Unter Mitarbeit von Hubert UNVERRICHT hrsg. von Thomas KOHLHASE. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. 431 S., Notenbeisp. (Musik des Ostens. Band 14.)

CLAUDIA MAURER ZENCK (Hg.): *Ernst Krenek. Die amerikanischen Tagebücher 1937—1942. Dokumente aus dem Exil.* Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag (1992). 298 S., Abb. (Stichwort Musikgeschichte.)

Mitteilungen

Es verstarben:

am 23. Juni 1993 Dr. Hans-Christian MÜLLER, Dortmund,

im Juli 1993 Dr. Walter THOENE, Berlin,

am 2. September 1993 Dr. Dr. h.c. Dragotin CVETKO, Ljubljana,

am 30. Oktober 1993 Prof. Dr. Bernhard MEIER, Ammerbuch. Die deutsche Musikwissenschaft hat mit ihm einen international geachteten Gelehrten verloren. Als Schüler von Hermann Zenck und Wilibald Gurlitt kam er 1955 an das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Tübingen mit der Hauptaufgabe, die Unterweisung in den musiktheoretischen Grundfächern sowie im Gregorianischen Choral zu übernehmen. Die grundausbildende Lehre hat Meier zu einem hochrangigen Spezialistentum entwickelt. Es ging nicht nur um Kirchentonsarten, um Solmisation und die sogenannten Klauseln und ihre Anordnung, sondern um die Grunderkenntnis, daß historische Werke zunächst nach den für sie gültigen historischen Kategorien analysiert und beurteilt werden müssen. Der nicht nur in der Musikwissenschaft vorherrschenden Tendenz, im Kunstwerk vornehmlich auf das Fortschrittliche, das „schon“ zu verweisen, hielt er entgegen, daß die rechte Analyse zunächst von den überkommenen Grundprinzipien, von der handwerklichen Tradition auszugehen habe. Sein Buch über die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie (Utrecht 1974, englische Übersetzung 1988), ist inzwischen zu einem Standardwerk geworden. Den Erfolg seines jüngsten Buches „Alte Ton-

arten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts“ (Kassel 1993) hat er noch erlebt.

am 12. Dezember 1993 Dr. Eitelfriedrich THOM.

Wir gratulieren:

Professor Dr. Kurt BLAUKOPF am 15. Februar 1994 zum 80. Geburtstag,

Professor Dr. Hans Heinrich EGGBRECHT am 5. Januar 1994 zum 75. Geburtstag,

Professor Dr. Klaus-Jürgen SACHS am 29. Januar 1994 zum 65. Geburtstag.

*

Prof. Dr. Reinhard WIESEND (Bayreuth) hat im Oktober 1993 am Istituto di Storia della Musica der Universität Palermo Gastvorlesungen über Richard Wagner gehalten.

Prof. Dr. Detlef ALTENBURG, Detmold/Paderborn, hat einen Ruf auf die C-4-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg erhalten.

Kurt von FISCHER hat der Zentralbibliothek Zürich seine umfangreiche Korrespondenz geschenkt. Mit vielen bekannten Persönlichkeiten unseres Jahrhunderts stand er in Briefwechsel, unter anderem mit Alfred Cortot, György Ligeti, Sandor Veress und Wladimir Vogel. Die Schenkung bereichert die umfassende Briefsammlung der Zentralbibliothek auf musikalischem Gebiet.

Am 25. Oktober 1993 ist in Tübingen im Rahmen des „Internationalen Tschaikowsky-Festes“ die Tschaikowsky-Gesellschaft e.V./Tchaikovsky Society gegründet worden. Ihre wichtigste Aufgabe ist die Herausgabe und Förderung der Neuen Čajkovskij-Gesamtausgabe (Verlage Muzyka, Moskau, und B. Schott's Söhne, Mainz). Informationen: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V., Schulberg 2, D-72070 Tübingen, Telefon 07071/292380.

Das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig ist am 2. Dezember 1993 wieder gegründet worden. Es befindet sich in der Grimmaischen Straße 19 (neben der Nicolai-Kirche). Die Postadresse lautet: Postfach 920 — 04009 Leipzig.

Professor Dr. Wilhelm SEIDEL, Philipps-Universität Marburg, hat den an ihn ergangenen Ruf auf den Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft an der Universität Leipzig angenommen. Er lehrt seit dem Beginn des Wintersemesters 1993/94 in Leipzig.

Das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig veranstaltet am 27. Mai 1994 eine Arbeitstagung zum Thema „Musik und Musikwissenschaft an der Universität Leipzig seit 1945“.