

Heinrich Hüschen (1915–1993)

von Detlef Altenburg, Detmold/Paderborn

Im Alter von 78 Jahren verstarb am 20. Juli 1993 Heinrich Hüschen in Bad Oeynhau-
sen. Von einem 1986, drei Jahre nach seiner Emeritierung, erlittenen Schlaganfall
erholte er sich nur für kurze Zeit noch einmal vor seinem 75. Geburtstag, den er 1990
im Kreise von Freunden, Kollegen und Schülern feiern konnte, bevor vielfältige Rück-
schläge die Hoffnung auf eine Besserung zunichte werden ließen.

Heinrich Hüschen wurde am 2. März 1915 im niederrheinischen Moers geboren. Er
besuchte dort das humanistische Gymnasium und studierte nach dem Abitur an den
Musikhochschulen und Universitäten Köln und Berlin Schulmusik und evangelische
Kirchenmusik sowie Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte. In der Kirchen-
musik war er Schüler von Michael Schneider und Fritz Heitmann. Seine Lehrer im
Fach Musikwissenschaft waren Ernst Bücken und Karl Gustav Fellerer in Köln sowie
Arnold Schering und Gotthold Frotscher in Berlin. Heinrich Hüschen zählt zu jener
Generation, der der Zweite Weltkrieg wertvolle Jahre des Lebens geraubt hat: Dem
erfolgreichen Abschluß der Studien — staatliche Chorleiter- und Organistenprüfung
(1940), Staatsexamen für das künstlerische Lehramt an Schulen (1941) und Promotion
(1943) mit einer Dissertation über den Musiktraktat des Bernhard Bogentanz — folgte
nicht die schnelle Karriere, sondern die Einberufung zum Militärdienst.

Nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft holte ihn Karl Gustav Fellerer 1948
als Assistenten an das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln. Mit
großem Engagement beteiligte sich Heinrich Hüschen am Aufbau der Bibliothek und
leitete fast ein Jahrzehnt lang das Collegium musicum. 1955 habilitierte er sich mit
einer Schrift über *Textkonkordanzen im Musikschrifttum des Mittelalters*. Nach der
Ernennung zum außerplanmäßigen Professor im Jahre 1961 wurde er 1964 als Ordina-
rius für Musikwissenschaft an die Philipps-Universität Marburg berufen. Im Winter-
semester 1957/58 übernahm er neben seiner Kölner Lehrtätigkeit die Lehrstuhlvertre-
tung in Heidelberg, im Wintersemester 1967/68 und im Sommersemester 1968 neben
seinem Marburger Lehramt die Lehrstuhlvertretung in Frankfurt/Main. 1970 folgte er
dem Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Köln und kehrte
in die Domstadt zurück. Dort leitete er dreizehn Jahre lang das Musikwissenschaft-
liche Institut. Als selbstverständliche Verpflichtung gegenüber jener Institution, der er
einen wesentlichen Teil seiner Ausbildung verdankte, verstand er es, daß er daneben
ab 1971 das Fach Musikwissenschaft auch an der Musikhochschule Köln im Studien-
gang Schulmusik vertrat.

Den Schwerpunkt der Forschungsgebiete von Heinrich Hüschen bildete die Musik-
theorie und Musikanschauung des Mittelalters und der Renaissance. Neben zahlrei-
chen Aufsätzen in Fachzeitschriften, Jahrbüchern, Handbüchern und Festschriften
verfaßte er zu diesem Gebiet mehr als einhundert der einschlägigen Artikel der Enzy-
klopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Das Spektrum reicht von Perso-
nenartikeln wie *Albertus Magnus*, *Augustinus*, *Conrad von Zabern*, *Hrabanus Maurus*,

Jacobus von Lüttich, Notker Balbulus und Thomas von Aquin über die grundlegenden Ordensartikel Benediktiner, Dominikaner, Franziskaner und Jesuiten bis hin zu den großen Sachartikeln Ars musica, Harmonie, Melodie (begriffsgeschichtlich), Musik sowie Universität und Musik.

Seit 1955 war Heinrich Hüschen Mitglied der Musikgeschichtlichen Kommission für die Herausgabe der Denkmalreihe *Das Erbe deutscher Musik* und seit 1959 Beauftragter der Musikgeschichtlichen Kommission für das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv in Kassel. Von 1962 bis 1980 gehörte er dem Redaktionskomitee der *Acta musicologica* an. Als erster Deutscher wurde er 1968 mit der Dent-Medaille der Royal Musical Association London ausgezeichnet. Zu seinem fünfzigsten und zu seinem fünfundsiebzigsten Geburtstag wurde er mit einer Festschrift geehrt.

So unverkennbar Heinrich Hüschen auf der einen Seite den Typus des stillen, hochsensiblen, mehr in der Zurückgezogenheit wirkenden Gelehrten verkörperte, so sehr liebte er auf der anderen Seite die ausgelassene Geselligkeit der traditionellen Kölner Institutsfeste im Karneval. Er war ein akademischer Lehrer, der Vorlesungen und Seminare sowie die Betreuung seiner Studenten nicht als lästige Pflicht betrachtete, sondern als den Mittelpunkt seiner Tätigkeit. Seine umfassende musikalische und wissenschaftliche Kompetenz, sein Interesse an interdisziplinären Fragestellungen und seine Akribie waren für seine Schüler eine stete Herausforderung. Mit der Lauterkeit seiner Gesinnung, seiner persönlichen Bescheidenheit, seiner selbstlosen Hilfsbereitschaft und seinem hohen wissenschaftlichen Ethos war er ihnen ein Vorbild

Alfredo Casella und Gustav Mahler

von Dietrich Kämper, Köln

„Casella hat uns gelehrt, die Augen offenzuhalten, und er hat uns gelehrt, daß politische Grenzen wenig oder gar nichts mit Kunst zu tun haben“¹ Mit diesen Worten hat Luigi Dallapiccola das Wirken eines Mannes gewürdigt, der zu den einflußreichsten Persönlichkeiten des europäischen Musiklebens im frühen 20. Jahrhundert gehörte. Nicht allein als Pianist, Pädagoge, Schriftsteller und Organisator, sondern auch als Komponist zeichnete sich Alfredo Casella durch internationalen Weitblick und durch eine geradezu proteische Wandlungsfähigkeit aus. Selten hat sich im Werk eines einzigen Musikers eine solche Vielzahl unterschiedlicher, ja gegensätzlicher stilistischer Strömungen und Tendenzen widergespiegelt wie in den Kompositionen dieses Italieners, der erst um 1920, als fast Vierzigjähriger — nach langen Jahren der „peregrinazioni stilistiche“² —, zu vollständiger Assimilation von Fremdeinflüssen und zu

¹ Luigi Dallapiccola, *Casella maestro*, in: ders., *Parole e musica*, hrsg. v. Fiamma Nicolodi, Mailand 1980, S. 337

² Massimo Mila, *Itinerario stilistico*, in: *Alfredo Casella*, hrsg. v. Fedele d'Amico u. Guido M. Gatti, Mailand 1958, S. 32.

endgültiger schöpferischer Eigenständigkeit fand. Den entscheidenden Grund für diesen langwierigen Prozeß der Selbstfindung hat Casella im Vorwort zu seiner Autobiographie selbst genannt: Ziel dieses Lebensberichts sei es, der Nachwelt zu dokumentieren, „in quale duro e difficile ambiente“ die italienischen Komponisten der sog. 1880er Generation sich zu bewähren hatten, um zu ihrem künstlerischen Ziel zu gelangen: „creazione di uno stile ad un tempo italiano per il suo spirito ed attuale per il linguaggio sonoro“³.

Geboren 1883 in Turin, war Casella in einem hochmusikalischen Elternhaus aufgewachsen. Entscheidende Eindrücke vermittelten die Klavierstunden der Mutter, einer ausgebildeten Pianistin, und die häuslichen Kammermusikabende des Vaters, in deren Programmen die Streichquartette Haydns, Mozarts und Beethovens im Mittelpunkt standen. Die Neigung der Eltern galt — höchst ungewöhnlich im Italien des ausgehenden 19. Jahrhunderts — der Sinfonik und Kammermusik; hierin ist ohne Zweifel eine wichtige Erklärung für die späte Hinwendung Casellas zum Musiktheater zu sehen. „La mia prima educazione musicale infatti, fu di natura puramente strumentale e sonatistica, ed è solamente assai più tardi che si sviluppò in me il gusto teatrale“⁴. In dieselbe Richtung wies die Freundschaft des Vaters mit Giuseppe Martucci, der mit der Mehrzahl seiner Kompositionen die instrumentalen Traditionen der italienischen Musikgeschichte fortführte und dessen Konzerte im Turiner Teatro Regio Casella die Begegnung mit dem Klang des modernen Sinfonieorchesters (Beethoven, Wagner) ermöglichten.

Derselbe Martucci, die führende Persönlichkeit im damaligen Turiner Musikleben, gab den Eltern schon frühzeitig den Rat, ihren Sohn zur Fortsetzung seiner Studien ins Ausland zu schicken. In der Tat schienen das allesbeherrschende „ambiente di diletantismo e di mediocrità spirituale“⁵ sowie vor allem die Unzulänglichkeit der Musikausbildung im Italien jener Jahre keine Zukunftsperspektiven zu bieten. So reisten Mutter und Sohn — dieser hatte soeben das 13. Lebensjahr vollendet — im Jahre 1896 nach Frankreich, um sich hier nach dem Tode des Vaters eine neue Existenz aufzubauen. Für fast zwei Jahrzehnte wurde Paris nun zur zweiten Heimat Casellas. Hier erlebte er den Aufbruch einer Neuen Musik im Jahrzehnt zwischen Debussys *Pelléas* und Strawinskys *Sacre*, hier wurde er als Schüler Gabriel Faurés und in engem Kontakt zum Kreis um Maurice Ravel und die 1910 gegründete „Société Musicale Indépendante“ selbst zum Mitstreiter jener musikalischen Avantgarde, die der französischen Hauptstadt eine führende Rolle im damaligen europäischen Musikleben sicherte.

Für die meisten jungen Musiker aus den süd- oder osteuropäischen Ländern — den Spanier Manuel de Falla, den Rumänen George Enescu und die Ungarn Béla Bartók und Zoltán Kodály — bedeutete die Hinwendung zu Frankreich die einzige Möglichkeit, sich von der um 1900 mehr und mehr als lähmend empfundenen Hegemonie der deutschsprachigen Musikkultur zu befreien. Etwas von dieser „antigermanischen“ Grundstimmung klingt noch in den musikkritischen Artikeln der Florentiner Zeit-

³ A. Casella, *I Segreti della Giara* [Autobiographie], Florenz 1941, S. 7 u. 130.

⁴ Ebda., S. 25, Anm. 1

⁵ Ebda., S. 34.

schrift *La Voce*, in bilderstürmerisch-radikaler Überspitzung auch in den musikalischen Manifesten der Futuristen nach. Im Gegensatz dazu blieb Casella in seiner ästhetischen und kompositorischen Orientierung überraschend vorurteilsfrei, tolerant und weltoffen. Trotz zunehmender Integration in das französische Musikleben — in engem Kontakt zur Kompositionsklasse Faurés und in immer intensiverer freundschaftlicher Verbindung zu Ravel und den „Apaches“ — verschmähte der junge Italiener keineswegs das Studium der zeitgenössischen sinfonischen Musik deutsch-österreichischer Provenienz, insbesondere von Richard Strauss und Gustav Mahler. Damit stellte er sich in deutlichen Gegensatz zu seinen französischen Zeitgenossen, bei denen die Gattungen Sinfonie und Sinfonische Dichtung in nur geringem Ansehen standen und schließlich zu völliger Bedeutungslosigkeit herabsanken.

Der Wunsch, nach kompositorischen Anfängen im Bereich des kurzen Klavierstücks (u. a. *Pavane* op. 1, *Toccata* op. 6) sich größeren musikalischen Formen zuzuwenden, führte Casella zu immer intensiverer Auseinandersetzung mit der Sinfonik Mahlers, der zu Recht als der Vollender der großen sinfonischen Tradition des 19. Jahrhunderts in der Nachfolge Ludwig van Beethovens und Anton Bruckners galt. Schon seit Jahren hatte er sich für diesen großen, in Frankreich noch völlig unbekanntem Komponisten begeistert; die Partituren der Mahler-Sinfonien kannte er längst auswendig. Während in seiner ersten Sinfonie (*h*-moll, 1906) noch Einflüsse von Johannes Brahms und Enescu vorherrschten, wurde hinter der zweiten Sinfonie (*c*-moll, 1908/09) der Riesenschatten Mahlers deutlich sichtbar. Auch wenn Casella selbst eine Reihe weiterer Fremdeinflüsse für den sinfonischen Stil dieses Werkes nannte (Strauss, Nikolaj Rimskij-Korsakow, Milij Balakirew)⁶, so erwies sich doch die Orientierung an Mahler als letztlich dominant. Pate stand in diesem Fall vor allem Mahlers *Zweite*, ein Werk, das auch in den späteren Beziehungen Casellas zu dem Wiener Komponisten eine herausragende Rolle spielen sollte. Besonders auffallend ist eine bisher nicht beachtete entstehungsgeschichtliche Parallele zur *Zweiten* Mahlers. Bis in das Jahr 1910 führte das Werkverzeichnis Casellas den ersten Satz seiner zweiten Sinfonie als ein separates Werk unter dem Titel *Prologo per una tragedia* Bezeichnenderweise trug denn auch die sinfonische Endfassung dieser Komposition das von allen Sätzen jüngste Entstehungsdatum: Paris, 2. November 1910⁷. Ähnlich hatte auch Mahler den ersten Satz seiner *Zweiten* ursprünglich als selbständige Sinfonische Dichtung mit dem Titel *Totenfeier* konzipiert, bevor er ihn als Eröffnungssatz in seine *Auferstehungssinfonie* integrierte.

Die Orientierung eines jungen, in Frankreich lebenden italienischen Komponisten an der Sinfonik Mahlers war im frühen 20. Jahrhundert eine ungewöhnliche und höchst überraschende Erscheinung, die sich keinem der gängigen musikgeschichtlichen Klischees einfügen wollte. Casella selbst kam im späteren Rückblick auf diese Jugendjahre zum Bewußtsein, wie sehr er sich damit in scharfen Gegensatz zu den

⁶ Ebda., S. 114.

⁷ Virgilio Bernardoni, *La sinfonia op. 12 e la genesi dell'idea sinfonica nel primo Casella*, Referat beim „Primo incontro di studi del fondo Alfredo Casella“, Venedig, Mai 1992 (Druck in Vorb.).

musikalischen Strömungen seiner französischen Umgebung gestellt hatte. So urteilte Claude Debussy noch 1916 abfällig: „Ne nous essoufflons plus à écrire des symphonies, pour lesquelles nous tendons nos muscles sans résultat bien appréciable. Au besoin, préférons-leur l'opérette“⁸. Casella gab schließlich selbst die Erklärung für seine damalige „Oppositionshaltung“: Obwohl er bereits viele Jahre in Frankreich gelebt und dort auch seine musikalische Ausbildung abgeschlossen habe, sei er doch aufgrund seiner „natura italiana“ schon damals, nicht zuletzt dank der schon früh gewonnenen anti-impressionistischen Grundeinstellung, gegen Einflüsse des französischen Ambiente „immun“ gewesen. In dieser Selbstinterpretation klingt ein wichtiger Grundgedanke der späteren Schriften Casellas an: der Gedanke des Kampfes der 1880er Generation italienischer Komponisten gegen die überholten Positionen des Impressionismus; allein dieser Kampf könne den Weg zu einer wahrhaft modernen und zugleich national-eigenständigen Musiksprache öffnen. Die Auseinandersetzung mit dem Impressionismus trat bekanntlich erst nach 1910 in ihre entscheidende Phase (Malerei des Kubismus, Arnold Schönbergs Wende zur Atonalität, Strawinskys *Sacre*), und erst 1918 konnte Jean Cocteau mit den bekannten Worten „Assez de nuages, de vagues, d'aquariums, d'ondines et de parfums de la nuit“⁹ das Ende einer ganzen Epoche proklamieren. Umso mehr überrascht es, daß Casella schon vor 1910 in der Orientierung an der Sinfonik Mahlers ein „Gegenmittel“ („antidote“) gegen die impressionistische „Infektion“ zu finden hoffte — eine „Infektion“, die es mit allen Mitteln zu überwinden galt.

Im April 1909 kam es zu einer ersten persönlichen Begegnung zwischen Mahler und Casella. Eine gemeinsame Wiener Bekannte — vermutlich Bertha Zuckermandl, die Schwester Sophie Clemenceaus — hatte das Treffen vermitteln können, da sich Mahler, auf der Rückreise von seiner zweiten Saison an der New Yorker „Met“, für kurze Zeit in Paris aufhielt. Mahler empfing den jungen italienischen Kollegen sehr freundlich und war überrascht und bewegt zugleich, daß dieser seine Sinfonien so gut wie auswendig beherrschte. Casella seinerseits bewahrte seit jener Pariser Begegnung „una delle più nobili impressioni che mi abbia mai prodotto un musicista“¹⁰. Bei aller Vorsicht und Zurückhaltung in seiner späteren Beurteilung dieser „arte potente e geniale ma anche disuguale“ betonte er stets den großen Einfluß Mahlers, vor allem in Fragen der Instrumentation, in der dieser ihm um vieles näherstehe als sein früheres Vorbild Richard Strauss¹¹.

Die Pariser Begegnung des Jahres 1909 bildete den Auftakt zu einer Phase mehrjähriger intensiver Propagandaarbeit für das sinfonische Werk Mahlers. Daß dieser am 17. April 1910 im Rahmen der Pariser „Concerts Colonne“ die französische Uraufführung seiner *Zweiten* dirigieren konnte, war in erster Linie den Bemühungen Casellas zu verdanken, der dieses Unternehmen gegen unzählige Widerstände durchsetzen konnte. Überschattet wurde die Aufführung durch das offen bekundete Desinteresse namhafter

⁸ Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*. Introduction et notes de François Lesure. Edition revue et augmentée, Paris 1987, S. 268.

⁹ Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*, in: *Œuvres complètes de Jean Cocteau*, Bd. 9, Lausanne 1950, S. 26.

¹⁰ Casella, *I Segreti*, S. 126.

¹¹ Ebd., S. 127

französischer Komponisten gegenüber Mahler. Alma Mahler-Werfel berichtet in ihren *Erinnerungen*: „Plötzlich sah ich mitten im zweiten Satz von Mahlers Zweiter Sinfonie, wie Debussy, Dukas und Pierné sich erhoben und weggingen. Dies war deutlich genug . . . Der Erfolg beim Publikum konnte Mahler nicht über die Bitternis hinweghelfen, von den bedeutendsten französischen Komponisten dermaßen mißverstanden, ja mißachtet worden zu sein“¹². Casella hatte wenige Wochen vor dieser Aufführung einen Einführungsartikel veröffentlicht, der das französische Publikum auf die „absolute Freiheit der Form“ sowie „Reichtum und Vielfalt des Einfalls“ der Mahler-Sinfonie vorzubereiten suchte. Dieser Artikel Casellas, der einen Ehrenplatz in der frühen musikkritischen Mahler-Literatur beanspruchen kann, hat nicht zuletzt in der italienischen Mahler-Rezeption des 20. Jahrhunderts große Bedeutung erlangt. Casella erläutert hier insbesondere den Verlauf des ersten Satzes in einer Weise, die den konventionellen Konzertführerstil weit hinter sich läßt und die eine tiefe Einführung in den „gedankenmusikalischen Gang“ der Sinfonie bezeugt. Vor allem der kurze Passus, mit dem er den Anfang der Durchführung des ersten Satzes resümiert, verrät kluges Verständnis für die Idee dieser Musik, die Mahler selbst als „das titanenhafte Ringen eines in der Welt noch befangenen, kolossalen Menschen mit dem Leben und Schicksal“ umschrieben hat: „A poco a poco il furore dell’inizio si placa ed ecco levarsi nei violini il secondo tema in do maggiore. Segue un breve episodio di calma, di sogno, ma di nuovo i bassi sordamente minacciano, seguendo il ritmo del principio. La battaglia ricomincia“¹³.

Noch im gleichen Jahre 1910 entstand Casellas Bearbeitung der *Siebenten* Mahlers für Klavier zu vier Händen. Diese Arbeit Casellas, die vom Verlag einem für die gleiche Besetzung verfertigten Klavierauszug der *Sechsten* durch Alexander von Zemlinsky an die Seite gestellt wurde, hat gleichfalls in der Mahler-Rezeption eine nicht unbedeutende Rolle gespielt. So wurde die Sinfonie in dieser Fassung im ersten Konzert des von Schönberg geleiteten Wiener „Vereins für musikalische Privataufführungen“ am 29. Dezember 1918 gespielt (Pianisten: Eduard Steuermann und Ernst Bachrich). Auch in späteren Konzerten des Vereins, der ja in der Verbreitung neuerer sinfonischer Werke durch vierhändige Klavierfassungen seine besondere Aufgabe sah, stand diese Bearbeitung Casellas noch mehrere Male auf dem Programm¹⁴. Schließlich hat Casella zu der anlässlich von Mahlers 50. Geburtstag von Paul Stefan herausgegebenen Festschrift einen kurzen Beitrag verfaßt, in dem er Mahler als den einzigen Musiker begrüßt, „der die wahre Tragweite der Ode an die Freude erfaßt hat“. Im Mittelpunkt dieser kurzen Grußadresse stehen Sätze, in denen der Italiener ein sehr persönliches Bekenntnis abgelegt: „Die Bekanntschaft mit den Sinfonien Mahlers war das wichtigste und ent-

¹² Alma Mahler-Werfel, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, hrsg. v. Donald Mitchell, Frankfurt-Berlin-Wien 1980, S. 198f., vgl. auch Henry-Louis de la Grange, *Gustav Mahler Chronique d'une vie*, Bd. III, Paris 1984, S. 685–688.

¹³ Alfredo Casella, *Gustav Mahler et sa deuxième symphonie*, in: *S.I.M., Revue musicale mensuelle* 6, 1910, S. 240f., ital. *Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Stagione concertistica 1949–50*, Programmheft zum Konzert am 9. April 1950; Auszüge in deutscher Sprache in: Kurt Blaukopf, *Mahler Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*, Wien 1976, S. 270; Auszüge in frz. Sprache in: de la Grange, *Gustav Mahler*, S. 685f.

¹⁴ Walter Szmolyan, *Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins*, in: *ÖMZ* 36 (1981), S. 84; ders., *Bemerkungen zum Schönberg-Verein*, ebda., S. 156. — Vgl. ferner Roman Vlad, *Casella: Il trascrittore*, in: *Alfredo Casella*, Mailand 1958, S. 127; Susan M. Filler, *Alfredo Casella and Mahler's Seventh Symphony*, in: *The Seventh Symphony of Gustav Mahler A Symposium* (Paris 1989), hrsg. v. James L. Zychowicz, University of Cincinnati 1990, S. 135–146.



SIEBENTE SYMPHONIE

VON

GUSTAV MAHLER.

KLAVIERAUSZUG ZU VIER HÄNDEN

ARRANGIERT

VON

ALFREDO CASELLA.

Eigentum der Verleger für alle Länder.
Aufführungsrecht vorbehalten.
ED. BOTE & G. BOCK,
BERLIN W. 8.
Königliche Hofmusikalienhändler
Copyright including right of performance 1909
by Ed Bote & G Bock.

scheidendste Ereignis meiner künstlerischen Bildung, und ich behaupte, daß es nicht erlaubt ist, über die moderne Sinfonie zu sprechen, wenn einem die Schöpfungen Mahlers nicht vertraut sind. Ich meine, daß diese so reiche, so mächtige, so ausdrucksvolle und mannigfaltige Kunst, die selbst die denkgemäße Resultante aus der Kunst Beethovens und Wagners ist, sehr beträchtliche Folgeerscheinungen zeitigen wird, die man jetzt nur mutmaßen kann¹⁵.

Im Jahre 1909 entstanden zwei Orchesterkompositionen Casellas, die der Komponist selbst als Meilensteine auf dem Wege zu einer national-eigenständigen und zugleich modernen italienischen Musiksprache ansah: Die *Suite C-dur* und die Rhapsodie *Italia*. Bei der Suche nach einem Verleger wandte sich der Komponist auch an Gustav Mahler mit der Bitte um Hilfe. Dieser schickte die beiden Casella-Partituren mit einem Empfehlungsschreiben an Emil Hertzka, und so öffneten sich dem außerhalb Frankreichs noch weitgehend unbekanntem Italiener die Tore der renommierten Wiener Universal Edition. Dankbar schrieb Casella an das Verlagshaus: „Je vous retourne le traité signé, et lundi je vous enverrai la partition de la *Suite*. Je suis très content de vous céder mes œuvres, et j'espère que vous en serez récompensé“¹⁶. Der damit gelungene Durchbruch der jungen italienischen Komponistengeneration im internationalen Musikverlagswesen war für Casella ein besonderer Grund lebenslanger Dankbarkeit gegenüber Mahler — umso mehr, als es sich hier um zwei Kompositionen handelte, denen er höchste Bedeutung für die eigene Entwicklung beimaß. Große Genugtuung bereitete ihm der Gedanke, daß die Rhapsodie *Italia*, obwohl in einem ganz vom Impressionismus beherrschten Umfeld entstanden, dennoch zu einem so entschieden anti-impressionistischen Werk geraten war: „Nulla vi è infatti di più lontano dal debussismo di quella architettura già così lineare e monumentale“¹⁷. Mit diesen beiden Orchesterwerken — so resümiert Casella — habe sich in seinem Bewußtsein zum ersten Mal klar und deutlich der einzuschlagende Weg abgezeichnet — jener Weg, der nach langer und mühsamer Suche schließlich zu seinem „stile definitivo“ geführt habe.

Im September 1910 reiste Casella nach München, um der legendären Uraufführung der *Achten* Mahlers, der *Sinfonie der Tausend* beizuwohnen. Ein letztes Mal hatte er hier Gelegenheit zu einem Gespräch mit Mahler. Dieser bekundete seine Absicht, baldmöglichst das New Yorker Amt aufzugeben und an die Wiener Hofoper zurückzukehren. Er verband diese Absicht mit dem Wunsch, Casella als seinen Stellvertreter bzw. Assistenten („sostituto“) nach Wien zu berufen. Der Tod Mahlers vereitelte diese Pläne. Anfang Mai 1911 erfuhr Casella von der Erkrankung Mahlers und von seinem Sanatoriumsaufenthalt in Neuilly. Der sich rapide verschlechternde Gesundheitszustand ließ jedoch eine erneute persönliche Begegnung nicht zu. Ausdrücklich hatte Mahlers Schwiegervater Karl Moll von einem Besuch am Krankenbett abgeraten: „à quoi bon, vous ne verriez qu'un mouriant“¹⁸. Am 11. Mai 1911 wurde Mahler als bereits Todkranker im Orientexpress nach Wien transportiert, wo er am 18. Mai starb.

¹⁵ Gustav Mahler *Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen*, München 1910, S. 89.

¹⁶ Brief Casellas an die Universal Edition, 10. Juni 1910 (Venedig, Fondazione G. Cini, fondo Alfredo Casella)

¹⁷ Casella, *I Segreti*, S. 131

¹⁸ Alfredo Casella's *Festrede beim Mahlerfest in Amsterdam*, in: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920), S. 418.

Schon unmittelbar nach der Rückkehr aus München im Herbst 1910 hatte Casella den Versuch unternommen, Mahlers *Achte* im Pariser Trocadéro zur Aufführung zu bringen. Dieser Plan wuchs sich schließlich zu dem ehrgeizigen Projekt eines zehnteiligen Konzertzyklus aus: In einer Art „Musterschau“ sollten dem Pariser Publikum ausgewählte Meisterwerke der Sinfonik des 19. und 20. Jahrhunderts vorgestellt werden. Dieser Konzertzyklus, der im Jahre 1911 im Briefwechsel mit der Universal Edition mehrfach Gegenstand der Erörterung war und der unter Casellas alleiniger Leitung stand, sollte nicht zuletzt auch für Mahlers Sinfonien ein Forum bieten. Nach verheißungsvollem Beginn mit Beethovens *Neunter* nahm die Entwicklung jedoch bald einen immer ungünstigeren Verlauf, so daß der Zyklus nach dem fünften Konzert abgebrochen werden mußte¹⁹. Die tiefe Enttäuschung über das Scheitern dieses Projektes bestärkte Casella in der schon länger gehegten Absicht, zum nächstmöglichen Zeitpunkt nach Italien zurückzukehren. Schon das im Pariser *Figaro* erschienene Futuristische Manifest des Jahres 1909 hatte große Hoffnungen auf eine baldige Erneuerung des italienischen Musiklebens in ihm geweckt. Die bevorstehende Gründung des römischen Augusteo schien die daran geknüpften großen Erwartungen zu bestätigen. So nahm das Scheitern des Trocadéro-Projekts letztlich doch noch eine positive Wendung: es entschied über das „definitivo orientamento“ seines Lebens, die Rückkehr in die italienische Heimat²⁰.

Die persönlichen Kontakte zu Mahler und die inzwischen auch vertraglich fixierten Beziehungen zur Wiener Universal Edition ließen Casella schon früh in immer engere Verbindung zum Schüler- und Freundeskreis Mahlers treten. Im März 1912 dirigierte Bruno Walter im römischen Augusteo die von der Universal Edition verlegte *Suite C-dur*. Schon 1910 hatte Willem Mengelberg, der seit 1903 zum engsten Zirkel der Mahler-Pioniere zählte, den jungen italienischen Kollegen nach Amsterdam eingeladen. Hier dirigierte Casella am 1. Dezember 1910 im Concertgebouw die Uraufführung seiner *Zweiten Sinfonie* sowie der *Suite C-dur* und der Rhapsodie *Italia*. In einem Brief an Emil Hertzka berichtete er von dem „très grand succès“ dieses Abends²¹. Auch durch musikkritische Beiträge erfuhr Casella aus dem Kreis der Mahler-Freunde nachhaltige Förderung. Als er im Jahre 1920 Wien besuchte, wurde er von Paul Stefan als ein Musiker begrüßt, der auch in schwieriger Zeit stets internationale Kontakte gepflegt habe und der trotz der engstirnigen Feindbilder des ersten Weltkriegs unbeirrt für Mahler und Schönberg eingetreten sei²².

Der 1914 ausbrechende erste Weltkrieg hatte tiefe Gräben in die kulturellen Wechselbeziehungen zwischen den romanischen und den germanischen Ländern Europas gerissen. Unüberhörbar antigermanische Akzente in vielen Artikeln Debussys²³ bereiteten das Klima für die Gründung einer „Nationalen Liga zur Verteidigung der franzö-

¹⁹ Casella, *I Segreti*, S. 141

²⁰ Ebda., S. 142.

²¹ Brief Casellas an Emil Hertzka, 11. Dezember 1910 (Venedig, Fondazione G. Cini, fondo Alfredo Casella).

²² Paul Stefan, *Ravel und Casella*, in: *Der Merker* 11 (1920), S. 467–470; ders., *Alfredo Casella — unser Gast*, in: *Musikblätter des Anbruch* 2 (1920), S. 546f.

²³ C. Debussy, *Monsieur Croche*, Stuttgart 1974, S. 231 (Artikel vom 11. März 1915): „Das Glück unserer Waffen muß seinen unmittelbaren Widerhall im nächsten Kapitel der Geschichte unserer Kunst finden; wir müssen endlich begreifen, daß der Sieg dem französischen Musikbewußtsein die notwendige Befreiung bringt“

sischen Musik", die kulturelle Autarkie, gepaart mit latenter Fremdenfeindlichkeit, auf ihre Fahnen schrieb. Im Gegensatz dazu hat sich Casella auch während dieser Jahre seine Toleranz und Offenheit bewahrt, hierin geistig verwandt dem ihm befreundeten Maurice Ravel, der seinen Beitritt zur „Nationalen Liga" beharrlich verweigerte: „Es wäre . . . gefährlich für die französischen Komponisten, systematisch die Produktion ihrer ausländischen Kollegen zu ignorieren und so eine Art nationaler Sippschaft zu bilden. Unsere Tonkunst, gegenwärtig so reich, würde bald entarten und sich in veralteten Formeln einengen. Für mich bedeutet es wenig, daß zum Beispiel Herr Schönberg österreichischer Nationalität ist. Er ist darum nicht weniger ein Musiker von hohem Wert, dessen hochinteressante Forschungen einen glücklichen Einfluß auf gewisse alliierte Musiker und bis zu uns gehabt haben"²⁴ Es war und blieb Casellas feste Überzeugung — auch seine Rückkehr nach Italien im Jahre 1915 änderte daran nichts —, daß wahre Kunst nur im Geiste internationaler Zusammenarbeit gedeihen könne, ohne ängstliche Rücksichtnahme auf nationale Grenzen. „La bellezza non conosce patria . . . Anzi si può dire che il concetto di bellezza è ‚eterno‘ e quello di patria ‚transitorio‘ . . ."²⁵

Ein wichtiger Beitrag zur Wiederaussöhnung der ehemals verfeindeten Nationen Europas war das Amsterdamer Mahlerfest des Jahres 1920, geleitet von dem Mahler schon zu Lebzeiten eng verbundenen Dirigenten Willem Mengelberg. Niemand anderem als Alfredo Casella fiel die ehrenvolle Aufgabe zu, vor den hier versammelten internationalen Gästen die Festrede zu halten. Erleichtert darüber, daß die Bezeichnungen „alliés, ennemis et neutres" nun endlich bedeutungslos geworden seien, resümierte Casella in dieser in Französisch vorgetragenen Ansprache noch einmal seine Beziehungen zu Mahler. Als Antwort auf die Frage, wie denn ein junger italienischer Komponist die von der eigenen so grundverschiedene Kunst Mahlers verstehen und lieben könne, gab Casella eine kurze Skizze der musikalischen Entwicklung der Jahrzehnte seit 1890. Während Deutschland, gebeugt von der gewaltigen Last seiner großen Musikgeschichte, und auch Italien, das seine Kräfte einseitig auf die Entwicklung des Musiktheaters konzentriert habe, mehr und mehr in den Hintergrund getreten seien, habe Europa das Aufblühen einer jungen russischen (Modest Mussorgskij) und französischen Musik (Debussy) erlebt; in beiden habe sich ein Ausweg aus der Krise der Jahrhundertwende gezeigt. Zu den bisherigen drei musikalischen Komponenten Rhythmus, Melodie und Harmonie sei eine außerordentlich wichtige vierte hinzugetreten: die Klangfarbe. Gerade in diesem Punkt sei Mahler — trotz der schweren Erblast, die er auf seinen Schultern trage — zu einem „frère aîné" der neuen Komponistengeneration geworden: als „le merveilleux poète des timbres, le génial inventeur des nouvelles sonorités, le chercheur inlassable des rapports sonores inconnus"²⁶ Hierin — so Casella — sehe er die eigentliche Größe Mahlers, weniger in bestimmten „préoccupations philosophiques" in der Nachfolge einer Ästhetik der „Tondichtung".

²⁴ Zitiert nach Hans Heinz Stuckenschmidt, *Maurice Ravel. Variationen über Person und Werk*, Frankfurt/M. 1966, S. 207f.; vgl. auch Stefan, *Ravel und Casella*.

²⁵ A. Casella, *La nuova musicalità italiana*, in: *Ars Nova* II/2, Januar 1918, S. 3 (Reprint Neapel 1992, hrsg. v. Francesca Petrocchi).

²⁶ *Festrede beim Mahlerfest in Amsterdam*, S. 418.

Casellas Begegnung mit der Sinfonik Mahlers ist mehr als nur eine der vielen Stationen der „peregrinazioni stilistiche“, die der italienische Komponist in seiner Jugendzeit durchlief. Den Einfluß Mahlers lediglich als ein weiteres Beispiel für die proteische Assimilationsfähigkeit Casellas zu verbuchen, wäre zweifellos eine unzureichende Interpretation. Sicher steht auch die Beziehung zu Mahler im Zusammenhang mit der bekannten Maxime Casellas, ein junger italienischer Musiker müsse „ogni conquista tecnica straniera“ sorgfältig studieren und sich aneignen, bevor er seine individuelle Persönlichkeit entfalten könne. Doch geht die Orientierung an Mahler in ihrer Bedeutung weit über die Funktion eines solchen „Initiationsritus“ hinaus. Die Amsterdamer Festrede, gehalten zu einem Zeitpunkt, an dem Casella bereits seinen „stile definitivo“ gefunden hatte, beweist eine dauerhafte, über den musikgeschichtlichen Augenblick hinausreichende Wertschätzung des großen Wiener Sinfonikers. Und so war es sicher mehr als die bloße Höflichkeit eines Geburtstagsgrußes, als Casella 1910 schrieb: „Die Bekanntschaft mit den Sinfonien Mahlers war das wichtigste Ereignis meiner künstlerischen Bildung . . .“.

Die französische Symphonie im 20. Jahrhundert

von Peter Jost, München

Seit längerem gilt Hector Berlioz als derjenige Komponist, der erstmals der Instrumentation den Rang des kompositorisch Substantiellen verlieh. Von französischer Seite wird dies insbesondere für die Symphonie, die nach allgemeiner Anschauung angesehenste und anspruchsvollste Gattung der Instrumentalmusik, hervorgehoben. Und so schwingt in der nachfolgenden Formulierung Georges Migots, mit der Berlioz zum ersten Symphoniker im eigentlichen Wortsinn erklärt wird, ein unüberhörbarer Ton von Nationalstolz mit, der im verständlichen Bemühen fußt, dem auch in Frankreich übermächtig wirkenden „Beethoven-Erlebnis“ eine eigenständige, französische Traditionslinie entgegenzustellen:

„Mit Berlioz, in seiner *Symphonie fantastique*, ist die Symphonie endgültig zu einem Werk geworden, das nur noch mit dem Orchester ausgeführt werden kann, denn es war Berlioz, der es als erster gewagt hat, ausschließlich orchestral mit allen instrumentalen Klangfarben, die als Ausdrucksmittel benutzt werden, zu denken“¹

¹ „C'est avec Berlioz, en sa *Symphonie fantastique*, que la symphonie est vraiment devenue définitivement une oeuvre ne pouvant être exécutée autrement qu'à l'orchestre, car c'est Berlioz qui, le premier, a osé penser uniquement orchestre avec tous les timbres instrumentaux utilisés, eux aussi, comme moyens expressifs“ (Georges Migot, *Lexique de quelques termes utilisés en musique avec des commentaires et des développements pouvant servir à la compréhension de cet art*, Paris 1946, S. 210), Migot selbst hinterließ als Komponist insgesamt dreizehn Symphonien. — Diese eigene Traditionslinie wurde trotz der radikal neuen Form der *Symphonie fantastique* im Zuge der Beethoven-Rezeption begründet, da sich Berlioz' symphonisches Hauptwerk als Dokument seiner Beethoven-Auseinandersetzung, speziell mit der *Eroica*, interpretieren läßt, wie zuletzt Carl Dahlhaus nochmals unterstrich (*Zur Wirkungsgeschichte von Beethovens Symphonien*, in *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hrsg. v. Hermann Danuser, Laaber 1988, S. 228 ff.).

Ähnlich wie die Beethovensche Symphonie, die Carl Dahlhaus als „zirkumpolar“ charakterisiert hat², erfuhr auch die Berliozsche keine unmittelbare Weiterentwicklung und wurde in ihrer epochemachenden Bedeutung erst nach dem Tode des Komponisten erkannt. Diese äußere Parallelität darf jedoch nicht den Blick für den andersartigen, ja konträren Verlauf der Gattungsgeschichte in den beiden angesprochenen Kulturräumen verstellen. Auch französische Autoren konzedieren, daß, sieht man einmal von Berlioz' Beiträgen und wenigen Einzelwerken wie etwa Bizets (erst nach der Uraufführung 1935 bekannt gewordener) *C-dur-Symphonie* (1855) ab, vor 1870 keine bedeutenden Symphonien französischer Komponisten entstanden. Erst nach dieser Zäsur, der Berlioz' Tod (1869) vorausging, kann von einer „Erneuerung der Symphonie“ gesprochen werden³, die nicht nur qualitativ hochstehende Werke hervorbrachte, sondern auch die Entwicklung eigenständiger Traditionslinien dieser Gattung in Frankreich in Gang setzte. Das dadurch gestiegene Selbstbewußtsein belegt sehr anschaulich Hugues Imberts Replik auf Felix Weingartners geschichtlichen Abriß⁴, in dem Berlioz seiner Bedeutung nach zwar ausführlich gewürdigt wird, andere französische Komponisten jedoch allenfalls am Rande auftauchen.

Einen Markstein für die Erneuerung der französischen Symphonie setzte die vor allem von Camille Saint-Saëns vorangetriebene Gründung der Société Nationale de Musique am 25. Januar 1871, deren Mitglieder sich unter der nachgerade berühmt gewordenen Devise „Ars gallica“ als eine ausschließlich der zeitgenössischen (Instrumental-)Musik gewidmete Konzertgesellschaft zusammenschlossen. Diese Rückbesinnung auf die nationale künstlerische Eigenständigkeit steht natürlich in direktem Zusammenhang mit dem soeben verlorenen Krieg. Bestrebungen, der übermächtigen Oper anspruchsvolle Konzertmusik gegenüberzustellen, hatten sich bereits durch die Concerts Colonne, Lamoureux und namentlich durch die berühmten Concerts Pasdeloup (seit 1860) deutlich manifestiert, in denen Instrumentalmusik in Sonatenform — Trios, Quartette, Quintette und eben auch Symphonien — dargeboten wurde. Im Mittelpunkt standen dabei aber zunächst die deutschen Klassiker, insbesondere Beethoven. Erst mit den Konzerten der Société Nationale de Musique wurde ein breiteres Publikum auf aktuelle französische Musik, namentlich von Camille Saint-Saëns und César Franck, später auch von Vincent d'Indy, aufmerksam gemacht. Die starre Gattungshierarchie, an deren Spitze in Frankreich die Oper ebenso unangefochten wie im deutschsprachigen Raum die Symphonie stand, widersetzte sich allerdings noch lange solchen Versuchen, die Instrumentalmusik, vor allem die in Sonatenform, zu nobilitieren. Rückblickend schreibt Julien Tiersot kurz nach der Jahrhundertwende:

„Es ist wahr, daß die Symphonie in Frankreich als Übungsarbeit angesehen wurde und daß die Gattung lange Zeit nur durch die Verpflichtungen der Rompreis-Stipendiaten in Erscheinung trat. Eine gut geschriebene Symphonie galt offenbar als höchstes Zeugnis für die Begabung der jungen, von der Akademie ausgezeichneten Komponisten“⁵

² Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), S. 125.

³ So etwa bei Jean-Paul Holstein, *Le renouveau de la symphonie française (1870—1900)*, Diss. Paris 1978.

⁴ Felix Weingartner, *Die Symphonie nach Beethoven*, Berlin 1898; Hugues Imbert, *La Symphonie après Beethoven. Réponse à M. Felix Weingartner*, Paris 1900.

⁵ „Il est vrai que la symphonie était considérée en France comme un travail d'école que, pendant longtemps, le genre ne se manifesta guère que par des «envois de Rome». Une symphonie bien écrite étant, semble-t-il, l'épreuve suprême du talent des jeunes compositeurs couronnés par l'Académie“ (Julien Tiersot, *La Symphonie en France*, in: *ZIMG* 3 [1902], S. 393).

Tatsächlich war das Reglement des Rompreises, auf dessen Erringung der Lehrplan des Pariser Conservatoires unverkennbar abgestimmt war, von beträchtlichem Einfluß auf die öffentliche Geringschätzung der Symphonie: Im Hauptwettbewerb um den Preis sollte nämlich eine „scène lyrique“ vorgelegt werden, was dementsprechend auch im Kompositionsunterricht im Vordergrund stand. Erst für die Rompreis-Stipendiaten gehörte es zum vorgeschriebenem Arbeitspensum, im zweiten Jahr eine viersät-zige Symphonie oder ein wenigstens zweiteiliges symphonisches Werk abzuliefern⁶. Niemand mußte diese Gattungshierarchie seinerzeit schmerzlicher erfahren als Saint-Saëns, der vor 1870 wohl als einziger französischer Komponist von Rang die verfeimten „germanophilen“ Gattungen der Kammermusik und Symphonik pflegte. Umgekehrt blieb in Deutschland die Symphonie noch lange die Gattung, die in entscheidender Weise Größe und Genie eines Komponisten zu dokumentieren hatte. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang der Tagebucheintrag Cosima Wagners vom 30. Oktober 1871:

„R[ichard] erzählt, in der *Musikalischen Zeitung* habe gestanden, ein Beweis dafür, daß er (R.) kein wirklicher Musiker sei, das sei, daß er sich nie auf das Gebiet der Symphonie gewagt habe“⁷

Wenn im folgenden versucht wird, die gattungsästhetische und -geschichtliche Entwicklung der französischen Symphonie im 20. Jahrhundert anhand einiger ausgewählter Aspekte zu skizzieren, so kann sich dies nur als Beitrag für die übergeordnete Aufgabe einer noch zu schreibenden allgemeinen Gattungsgeschichte symphonischer Musik verstehen⁸. Die Beschränkung auf eine einzelne nationale Entwicklung — „französisch“ wird hier allerdings auf die Werke und deren Kulturraum und keineswegs auf die Herkunft oder Nationalität der Komponisten bezogen — mutet auf den ersten Blick befremdend an, da die musikalische Moderne sehr stark von internationalem Austausch und supranationalen Tendenzen geprägt scheint. Die Verbindungen und Gemeinsamkeiten der europäischen Musikgeschichte, wie sie sich bezüglich der Symphonie etwa in der (freilich verschieden starken) Tendenz der dreißiger Jahre zur

⁶ Vgl. dazu Renate Groth, *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1983 [= *BzAfMw* 22], S. 216f. Sogar Claude Debussy vermerkte (im Jahre 1903) diesen Zusammenhang: „Man beklagt sich über die geringe Zahl an Symphonien, die Frankreich gegenüber anderen Ländern aufzuweisen habe; ist dafür nicht vielleicht der Rompreis mit verantwortlich? Wenn ich für Statistiken etwas übrig hätte, fiel mir der Beweis nicht schwer, daß die gesamte, oder fast die gesamte symphonische Musik keinen offiziellen Stempel trägt“ (*Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. v. François Lesure, aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler, Stuttgart 1974, revidierte Neuausgabe 1982, S. 180).

⁷ Wagner bezog sich auf eine in den *Signalen für die musikalische Welt* (29, 1871, S. 712) erschienene Notiz aus dem veröffentlichten Nachlaß des Dichters (und Ex-Musikers) Otto Ludwig, wo es u. a. heißt. „R. Wagner hat die Geschicklichkeit nicht errungen, musikalische Gedanken musikalisch zu verarbeiten. Um diesem Mangel, der bei einer Symphonie unfehlbar zu Tage kommen müßte, nicht eingestehen zu müssen, leugnet er lieber die Berechtigung der Symphonie (der Instrumentalmusik)“ Nach den Aufzeichnungen Cosimas soll Wagner die Bemerkung mit den Worten kommentiert haben, „nun [...] möchte ich wissen, wer eine Symphonie geschrieben hat, außer Beethoven! Wie albern, aus der eigensten Individualität eines Menschen einen Gattungsbegriff zu machen, als ob jeder so eine Symphonie schreiben müßte“ (Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. I. 1869–1877, ediert u. kommentiert v. Martin Gregor-Dellin u. Dietrich Mack, München/Zürich 1976, S. 454f.).

⁸ Eine solche Gattungsgeschichte ist unter der Autorschaft von Christoph von Blumröder und Wolfram Steinbeck im Rahmen des von Stefan Kunze begründeten und von Siegfried Mauser fortgeführten *Handbuchs der musikalischen Gattungen* als Band 3: *Symphonische Musik im 19. und 20. Jahrhundert* projektiert (voraussichtlicher Erscheinungstermin Laaber 1998).

Rehabilitation der in den zwanziger Jahren heftig abgelehnten Gattung zeigen, sollen natürlich keineswegs negiert werden. Doch wie bereits die besondere Ausgangslage der Symphonie in Frankreich andeutet, ist deren Entwicklung — und zwar, wie sich zeigen wird, bis zur Gegenwart — so stark von spezifisch nationalen Traditionen und Vorstellungen beeinflusst, daß sie sich angemessen nur als besondere Teil-Geschichte innerhalb der generellen Gattungshistorie beschreiben läßt⁹.

Eine solche, systematisch orientierte Studie legitimiert sich auch insofern, als die bisher vorliegenden Beiträge zur Thematik sich entweder auf kurze Einzelwerkbeschreibungen oder -analysen in chronologischer Folge¹⁰ oder auf zusammenfassende Übersichten¹¹ beschränken; lediglich für den Zeitraum 1900—1914 befindet sich eine amerikanische (!) Dissertation, die auch die Gattungstheorie und -ästhetik mit einbezieht, in Vorbereitung¹².

1 Begriff und Verständnis

Das Interesse an der Gattung hatte in Frankreich nach der zunächst zwiespältigen, dann aber sehr rasch begeisterten Aufnahme von Saint-Saëns' 3. *Symphonie* (1885/86) und Francks *d-moll-Symphonie* (1886—1888) spürbar zugenommen. Erneuerungsversuche dieses so lange geringgeschätzten Gebietes der Orchestermusik sind vor dem Ersten Weltkrieg mit den beiden ersten Symphonien Vincent d'Indys (G-dur op. 25, 1886, und B-dur op. 57, 1902/03), mit Chaussons *B-dur-Symphonie* (1889/90), mit den ersten vier Symphonien von Guy Ropartz (*a-moll*, 1894/95; *f-moll*, 1900; *E-dur* 1905; *C-dur*, 1910), mit Paul Dukas' *C-dur-Symphonie* (1896), mit den vier Symphonien Albéric Magnards (*c-moll*, 1889/90; *E-dur*, 1892/93; *b-moll*, 1895/96; *cis-moll*, 1911—13) und mit der 1. *Symphonie* Albert Roussels (1904—06) verbunden. Dabei fällt die wegweisende Funktion von Francks Meisterwerk auf, die allein schon an der Dominanz der direkten (d'Indy, Chausson und Ropartz) und indirekten Franck-Schüler (Magnard und Roussel als Schüler d'Indys) abzulesen ist. Ein wesentliches Moment dieser Erneuerungsbestrebungen gründet sich in der Tat auf die „klassizistische“ Ausrichtung Francks, namentlich dessen Bach- und Beethoven-Begeisterung, die er seinen Schülern im Hinblick auf die Gewichtung der Form weitergab. Nach der

⁹ Es ist bezeichnend, daß selbst in Hermann Danusers *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984 (= *Neues Handbuch des Musikwissenschaft* 7) — übrigens bislang die einzige deutschsprachige Gesamtdarstellung, in der die französische Musik des 20. Jahrhunderts ihrer Bedeutung nach angemessen berücksichtigt wird — in gattungsgeschichtlichen Abschnitten (wie etwa *Symphonik und Konzert* in Kap. III 1932—1950, S. 219ff.) vielfach auf interne nationale Gliederungen zurückgegriffen wird.

¹⁰ So auch die von Emile Vuillermoz, *La Symphonie*, in: *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925, sous la direction de L[adislas de] Rohozinski*, tome 1, Paris 1925, S. 323—388, sowie die weiter unten genannten französischen Formen- und Kompositionslehren.

¹¹ Jean Maillard et Jacques Nahoum, *Les symphonies d'Arthur Honegger*, Paris 1974, Kap. *La symphonie en France des origines à la mort d'Honegger*, S. 14—30 [S. 30 Tabelle zur Chronologie von 1900 bis 1955]; Jean Maillard et Tolia Nikiprowetzky, *La musique symphonique*, in: *La face cachée de la musique française contemporaine*, Paris 1979 (= *La revue musicale* 316—317), S. 111—120; Alain Pâris, *La Symphonie française de 1918 à nos jours*, in: *Le Courrier musical de France* (1979), Nr. 67, S. 91—94, Nr. 68, S. 137—139.

¹² Brian Hart, *The Symphony in France in Theory and Practice, 1900—1914*, Diss. Univ. of Indiana, Bloomington, voraussichtlich 1994.

Institutionalisierung des Franck-Erbes in der Gründung der Schola cantorum (1894 unter der Leitung d'Indys) spielte Francks Symphonie als das Modell einer modernen Symphonie in der Kompositionslehre eine bedeutsame Rolle und beeinflusste so auf entscheidende Weise die Vorstellungen von der Gattung in Frankreich überhaupt. Kernelement der Modernität war die zyklische Form bzw. die Verwendung von zyklisch wiederkehrenden Motiven und Themen im Geiste Beethovens¹³. Ein weiteres Element der Modernität — und in gewisser Weise auch Ausdruck der französischen Tradition der dreiteiligen Opersinfonie des 18. Jahrhunderts — war dagegen die Dreisätzigkeit (das mittlere *Allegretto* vereinigt auf sehr kunstvolle Weise den langsamen Satz und das Scherzo der traditionellen Symphonie). Francks außergewöhnliche Idee einer tonal gedoppelten Exposition des Kopfsatzes fand hingegen keine Nachahmung, selbst d'Indy sah sich gezwungen, seine Skepsis gegen diese Konstruktion zum Ausdruck zu bringen¹⁴.

Die seit etwa der Jahrhundertwende deutlicher werdenden Anzeichen einer neuen Krise der Symphonie sind dagegen kaum zu leugnen. Die umwälzenden Entwicklungen vollzogen sich unverkennbar (wieder) auf dem Gebiet der Oper¹⁵. Zwar wurden sowohl im deutsch- als auch im französischsprachigen Raum weiterhin in unverminderter Dichte Symphonien geschrieben, veröffentlicht und aufgeführt, jedoch fällt die Zurückhaltung gerade der bedeutendsten Komponisten der Zeit auf. Der Anspruch der großen Form (der in Mahlers Symphonien durch monumentale Ausdehnung und vielfältige Mischformen bis hin zur Liedsymphonie gewahrt ist) wurde nun vielfach durch die Reduktion der Besetzung zur Kammersymphonie aufgegeben bzw. in Frage gestellt.

Für Debussy, der das Genre ebenso wie Ravel und Fauré aus seinem reifen Schaffen ausklammerte, stellte die Symphonie den Inbegriff akademischer Musik dar, in der die Formpostulate die Gedankenfreiheit behindern, wie er 1903 anlässlich der *1. Symphonie* von Guy Ropartz schrieb¹⁶. Noch deutlicher verwarf Debussy schon zwei Jahre zuvor die Gattung im Zusammenhang mit einer Aufführung der *1. Symphonie* op. 14 des d'Indy-Schülers Georges Witkowski.

„Mir scheint, daß seit Beethoven der Beweis für die Sinnlosigkeit der Symphonie erbracht wurde. []

Die wahre Lehre Beethovens lautet also nicht, an den alten Formen festzuhalten und gewissenhaft die Füße in seine frühen Fußstapfen zu setzen. Man muß durch die offenen Fenster auf den freien Himmel schauen können — doch mir will scheinen, als ob man sie nahezu für alle Zeiten verschlossen hielte, die paar genialen Glücksfälle auf diesem Gebiet sind nur eine kümmerliche Entschuldigung für die strebsamen und gekünstelten Übungsstücke, die man aus Gewohnheit Symphonien nennt“¹⁷

¹³ In der Biographie seines Lehrers bezeichnet d'Indy die „forme cyclique“ sogar ausdrücklich als „base de l'art symphonique moderne“ (*César Franck*, Paris 1908, S. 151). Unlängst betonte Serge Gut vor allem die Modellfunktion von Beethovens 5. Symphonie für Franck in seinem Beitrag *Y a-t-il un modèle beethovénien pour la symphonie de Franck?*, in: *Revue Européenne d'Études Musicales* 1 (1991) [= Numéro special. César Franck 1822–1890], S. 59ff.

¹⁴ Vgl. Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale. Deuxième livre — seconde partie*, rédigé par Auguste Séricyx d'après les notes prises aux Classes de Composition de la Schola cantorum en 1901–1902, Paris 1948, S. 161.

¹⁵ Vgl. den Abriß Theo Hirsbrunners, *Das Musikleben in Frankreich zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, in: *Vom Schweigen befreit 3. Internationales Komponistinnen-Festival Kassel*, 12.–16. 5. 1993: Lili Boulanger 1893–1918 [Katalogredaktion: Roswitha Aulenkamp-Moeller, Christel Nies], S. 25–27.

¹⁶ Vgl. *Monsieur Croche*, S. 108.

¹⁷ *Monsieur Croche*, S. 27f.

Der oben zitierte Eingangssatz (im Original: „Il me semblait que, depuis Beethoven, la preuve de l'inutilité de la symphonie est faite“) hat große Berühmtheit erlangt; immer wieder, bis in die jüngste Zeit hinein, glaubten französische Komponisten, die trotz dieses Verdikts Symphonien schrieben, sich rechtfertigen zu müssen¹⁸.

Die Vorbehalte gegen die Symphonie von seiten der „Debussyisten“, denen zu Debussys Zeiten noch ihre Wertschätzung der „Franckisten“ im Umkreis der Schola cantorum gegenüberstand, generalisierten und verstärkten sich beträchtlich nach dem Ersten Weltkrieg. Die Erfahrung des Krieges schien den Bruch mit der deutschen Musiktradition nachgerade zu verlangen — und insbesondere die an die Sonatenform gebundene Symphonie galt immer noch als besonders deutsch¹⁹. Vincent d'Indy's *3. Symphonie* (1917) mit dem Beinamen *De bello gallico* läßt sich geradezu als der Versuch interpretieren, die Gattung im nachhinein zu „französisieren“ und damit für die Nachkriegszeit zu retten, was angesichts der engen Verbundenheit des Wagner- und Beethoven-Verehrers mit der deutschen Musikkultur leicht erklärbar ist.

Die Tendenz zur strikten Ablehnung der „deutschen“ Spätromantik zugunsten einer Rückbesinnung auf die nationale französische Tradition war bei der Pariser Avantgarde dieser Zeit, namentlich bei den Komponisten der sogenannten Groupe des Six, besonders stark ausgeprägt. In seiner berühmten, im nachhinein als Manifest der Gruppe dienenden Aphorismensammlung *Le Coq et l'Arlequin* (1918) stellte Jean Cocteau den eng mit der Formation verbundenen Altmeister Erik Satie als Vorbild für eine aus dem französischen Geist erneuerte Musik dar. Die schroffe Abgrenzung gegen die Spätromantik umfaßte in dieser Sicht auch den Impressionismus Debussys als gewissermaßen letzte Ausformung des „wagnérisme“. Die Radikalität, mit der hier ein Neuanfang unter Leugnung der Tradition des 19. Jahrhunderts proklamiert wurde, machte auch vor Beethoven, dem noch vor dem Weltkrieg zweifellos angesehensten deutschen Komponisten, nicht mehr halt. Einer der Cocteauschen Aphorismen bringt die Absage an das Sonatensatz-Modell der Beethoven-Tradition, mit der ohne direkte Nennung die Symphonie als repräsentativste und bedeutungsvollste Gattung ganz besonders getroffen wird, auf den Punkt:

„Beethoven ist langweilig, wenn er fortspinnt, Bach nicht, weil Beethoven die Form und Bach den Gedanken entfaltet. Die meisten Leute glauben das Gegenteil“²⁰.

Bereits zuvor und völlig unabhängig von diesen ästhetischen Leitlinien empfand etwa Charles Koechlin den Gedanken an die „retour à l'ancienne symphonie prébeethovenienne“ kürzerer Dauer in bezug auf seine eigene Kammermusik dieser Zeit als sehr

¹⁸ Als Beispiel sei hier auf Henri Dutilleux' Stellungnahme zu Debussy aus dem Jahre 1962 verwiesen: „Je devrais avoir mauvaise conscience au moment où j'écris ces lignes. Je devrais ressentir une terrible impression de culpabilité: ai-je si mal compris la leçon, étant de ceux qui ont osé ... qui osent encore écrire des symphonies? [...] Eh bien, malgré tout, j'espère ne pas être coupable d'hérésie envers la pensée de Debussy — musicien français — et je m'explique. Ce que dit Debussy, il le dit en 1901, à une époque qui voit surgir d'un peu partout d'énormes constructions, lesquelles obéissent toutes à la même conception d'architecture préfabriquée, tuant la poésie et la magie“ (zit. nach: Pierrette Mari, *Henri Dutilleux*, Paris 1988, S. 181).

¹⁹ Ein gewisses Indiz für diese Einschätzung liefert gerade Debussy, der „die symphonische Durchführungstechnik“ der „deutschen Denkart“ zuordnete (*Monsieur Croche*, S. 240).

²⁰ „Beethoven est fastidieux lorsqu'il développe, Bach pas, parce que Beethoven fait du développement de forme, et Bach du développement d'idée. La plupart des gens croient le contraire“ (Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique* [1918], avec une préface de Georges Auric [1978], Paris 1979, S. 49).

nützlich²¹; die Idee der Orchestration originaler Kammermusik setzte er später, im Jahre 1926, tatsächlich für seine *1. Symphonie* um, die nichts anderes als die Orchesterversion seines *2. Streichquartetts* op. 57 (1911–1915) darstellt.

In dieser Umbruchszeit setzte jedoch auch eine positive Umwertung des Symphonie-Begriffs ein. Arthur Honegger stand trotz seiner Zugehörigkeit zu den „Six“ deren (nach außen proklamierten) Ästhetik sehr skeptisch gegenüber²² und bekannte sich auf seinem langen Weg zur Symphonie zu den formalen und ästhetischen Traditionen und Ansprüchen der Gattung²³. Immerhin gab jedoch auch er zur Erläuterung des Untertitels *Symphonie mimée* von *Horace victorieux* an, Symphonie sei „im weitesten Sinne zu verstehen als ein Werk, das aus mehreren kontrastierenden und doch zusammengehörenden Orchestersätzen besteht“²⁴.

Auch die Benennung der sechs Kammermusikwerke von Darius Milhaud, die zwischen 1917 und 1923 entstanden, kann in diesen Zusammenhang eingeordnet werden. Die Titelgebung *Symphonie pour petit orchestre* erläuterte der Komponist später wie folgt:

„Ich hatte anfangs in der Tat eine etwas eigenartige Auffassung von der Symphonie [] Damals interessierten mich besonders die Probleme des kleinen Orchesters, das sich — bei jedem Werk anders — aus Soloinstrumenten zusammensetzt. Ich habe demnach das Wort ‚Symphonie‘ nicht in seinem klassischen, sondern in seinem etymologischen Sinn verwendet. Meine Symphonien haben daher nichts mit der klassischen Symphonie zu tun; es sind sozusagen ‚Miniaturesymphonien‘“²⁵

Milhaud greift also bewußt auf frühere, vorklassische Entwicklungsstadien der Symphonie zurück, in der sie einerseits als Ouvertüre benutzt und verstanden wurde, andererseits die erst mit Haydn und Mozart sich endgültig vollziehende Trennung von Kammer- und Orchestermusik noch nicht gegeben war. Insbesondere die letzte dieser Kammersymphonien, in der Oboe und Violoncello vier Singstimmen (S, A, T, B) umrahmen, welche jedoch textlos wie Instrumente eingesetzt sind²⁶, läßt sich als nachdrücklicher Gegenentwurf zu den großen Bekenntnissymphonien des 19. Jahrhunderts interpretieren. Die Absage an die Ausrichtung der Linie Beethoven — Mahler durch den Verzicht auf einen Singtext und damit auf eine „Botschaft“ expressis verbis könnte kaum schärfer ausfallen. In der Benennung *Symphonie* schwingt natürlich auch ein ironisches Moment im Hinblick auf die Erwartungshaltung des Konzertpublikums mit: So waren die auf ein abendfüllendes Werk eingestellten Zuhörer der Pariser Premiere seiner ersten *Symphonie pour petit orchestre* nicht durch die Musik an sich, sondern durch die kammermusikalische Besetzung und die frappierende Kürze aller

²¹ Brief an den Verleger Jacques Durand vom 16. Dezember 1916, in *Charles Koechlin 1867–1950. Correspondance* (= *La revue musicale* 348–350), Paris 1982, S. 29f.

²² Vgl. Harry Halbreichs Charakterisierung Honeggers: „il est le moins «Six» des Six“ (*Arthur Honegger Un musicien dans la cité des hommes*, Paris 1992, S. 374).

²³ Vgl. Peter Jost, *Den ästhetischen Anspruch in seiner „ganzen Schwere und Strenge“ erfüllen. Arthur Honeggers Weg zur Symphonie*, in: *Das Orchester* 40 (1992), S. 430ff.

²⁴ Zit. nach Willy Tappolet, *Arthur Honegger*, Zürich 1954, S. 54.

²⁵ Claude Rostand, *Gespräche mit Milhaud*, Hamburg 1954, S. 75.

²⁶ Ob Milhaud die *Symphonies vocales* (1894) des Franck-Schülers Auguste Chapuis, eine Anzahl textloser Stücke für Frauenstimmen, als Modell benutzte, ist nicht bekannt; mögliche Vorbilder könnten aber auch Debussys *Sirènes* (aus den *Nocturnes*, 1897–1899) und Georges Enescos *3. Symphonie* (1916–1921) gewesen sein.

drei Sätze geradezu schockiert²⁷. Milhaud nahm solche Mißverständnisse offenbar bewußt in Kauf, denn wo andere Komponisten sich mit *Sinfonietta* oder gar noch unverbindlicher mit *Suite* behelfen, beharrte er — im von ihm selbst erläuterten älteren Sinne — auf *Symphonie*.

Einen in vielen Zügen vergleichbaren Fall bieten die 1918 komponierten *Symphonies d'instruments à vent* Strawinskys an, die durch ihre Besetzung, Dauer und Struktur eine nicht minder deutliche Absage an die traditionelle Symphonieform formulieren²⁸. Der Originaltitel ist tatsächlich wörtlich als *Symphonien* (in der ursprünglichen Bedeutung von „Zusammenklänge“) von *Blasinstrumenten* zu verstehen, womit sich auch die an sich ungewöhnliche Pluralform der Titelgebung erklären läßt. Auch in seiner *Symphonie de psaumes* tritt die Benennung als Analogon zu geschichtlich sehr frühen Stadien — etwa Giovanni Gabrielis und Heinrich Schütz' *Symphoniac sacrae* — auf, da es sich um eine kantatenartige Folge von geistlichen Chorsätzen handelt²⁹.

Beide Komponisten, Strawinsky wie Milhaud, hat dieser Versuch, den traditionellen Symphoniebegriff gleichsam von der Ästhetik des 19. Jahrhunderts zu reinigen, keineswegs davon abgehalten, in späterer Zeit traditionelle, d. h. mindestens äußerlich nach dem Sonatenprinzip organisierte Symphonien zu schreiben. In bezug auf Strawinsky ist die *Symphonie en ut* zu nennen, die trotz des französischen Titels größtenteils bereits im amerikanischen Exil (im Winter 1939/40) entstand. Diese Rückkehr zur Tradition hebt allerdings die früheren Bestrebungen keineswegs auf, denn ganz bewußt knüpft der Komponist hier sowohl an verschiedene Stilmomente als auch an einzelne Werke aus der Geschichte der Gattung an: „Bewahrung von Tradition ist nicht mehr das Fortführen einer unmittelbar gegebenen Linie, sondern Aneignung von Geschichte“³⁰. Aufbau, Struktur sowie Charakter erinnern an die Symphonie zur Zeit Haydns, als diese noch von ideologischen „Belastungen“ frei war.

Angesichts des Kontrastes der zwölf großen Symphonien (1939—1961) hinsichtlich Besetzung, Dauer, struktureller Komplexität und des musikalischen Anspruchs zu den bereits genannten sechs kleinen Kammersymphonien verwundert nicht die Feststellung, Milhaud habe zwei sehr unterschiedliche Aspekte der Symphonie gepflegt³¹. Schon durch die erneut mit Nr. 1 beginnende Zählung läßt der Komponist keinen Zweifel aufkommen, daß diese Symphonien nichts mit den früheren kammermusikalischen Werken zu tun haben. Er selbst gab später an, er habe die Symphonie — und gemeint ist hier die anspruchsvolle Großform im Sinne der Wiener Klassik — für ein Werk der Reife gehalten und daher beschlossen, mit dieser bis zu seinem fünfzigsten Jahr zu warten³².

Dieses so unterschiedliche Verständnis des Terminus Symphonie in beiden Werkserien läßt sich zumindest teilweise aus der inzwischen veränderten Situation der

²⁷ Darius Milhaud, *Noten ohne Musik. Eine Autobiographie*, München 1962, S. 64f.

²⁸ Vgl. Egon Voss, *Strawinskys Symphonien*, in: *Über Symphonien. Beiträge zu einer musikalischen Gattung (Festschrift Walter Wiora zum 70. Geburtstag)*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1979, S. 175ff.

²⁹ Ebd., S. 184.

³⁰ Ebd., S. 189.

³¹ Rémi Jacobs, *La symphonie*, Paris 1983, S. 124.

³² *Gespräche mit Milhaud*, S. 75.

Gattung in Frankreich erklären. Die um 1920 totgeglaubte Symphonie hatte seit Beginn der dreißiger Jahre einen neuen Aufschwung erlebt — französische Kritiker und Musikologen sprechen von einer zweiten „Erneuerung der Symphonie“. Als Eckdatierung gilt das Jahr 1930, in dem das Jubiläum des 1880 gegründeten Boston Symphony Orchestra den Anlaß zur Entstehung und Aufführung von bedeutenden Symphonien lieferte. Neben Strawinskys *Symphonie de psaumes* sind dies Sergej Prokofjews 4. *Symphonie* (die letzte seiner drei „Pariser Symphonien“), vor allem aber Arthur Honeggers 1. *Symphonie* und Albert Roussels 3. *Symphonie*. Die Entscheidung dieser in Frankreich anerkannten in- und ausländischen Komponisten, der Bostoner Bestellung von Orchesterwerken mit einer Symphonie zu entsprechen, und deren durchweg begeisterte Aufnahme bei Kritik und Publikum trugen erheblich dazu bei, daß in der Folgezeit das Ansehen der instrumentalen Großform wieder stieg. Auch wenn sie noch kaum ein Dutzend Jahre zuvor dem überlieferten Gattungsmodell nur wenig abgewinnen konnten, erblickten viele Komponisten in dem im 19. Jahrhundert erlangten Repräsentationsanspruch der Symphonie oder aber auch — wie speziell im Falle Honeggers — in der ihr seit Beethoven zugeordneten Humanitätsidee wieder eine reizvolle Aufgabe oder gar Herausforderung.

In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wurden beide Symphonie-Begriffe, sowohl der etymologische, d. h. der im ursprünglichen Sinne von „zusammenklingen“ bzw. „Zusammenklang“, als auch der „klassische“, der im engeren Sinn an die Sonatensatzform anknüpfende, weiterverfolgt. Die Symphonie hatte nun selbst für die Nachkriegsavantgarde den ehemals so fest verbundenen Ruch des Akademisch-Konservativen abgestreift — sogar Pierre Boulez verfaßte 1947 eine allerdings später verlorengegangene Symphonie³³ — und galt durchaus als mögliches Experimentierfeld. Als Belege mögen hier so konträre Ausformungen gelten wie einerseits Olivier Messiaens großangelegte *Turangalila-Symphonie* (1946–1948) und andererseits die im Rahmen der sogenannten *Musique concrète* entstandene *Symphonie pour un homme seul* (1949–1950), die Pierre Schaeffer zusammen mit Pierre Henry in mehreren Versionen ausarbeitete. Am Anfang stand dabei das Projekt einer Symphonie — im Sinne von „ensemble de sons“ —, die sich nur aus menschlichen Geräuschen (wie atmen, gehen, schreien, lachen) zusammensetzte. Bei der weiteren Ausarbeitung traten dann aber auch Sprechgesang, einzelne Orchesterinstrumente wie Geige und Trompete, Schlagzeug und ein präpariertes Klavier hinzu: Aus der *Symphonie de bruits humains* wurde die eigentliche *Symphonie pour un homme seul*, wobei es nicht um die Gegenüberstellung von Geräuschen und musikalischen Klängen, sondern um deren Synthese oder zumindest deren größtmögliche Annäherung geht³⁴. Anstelle der drei oder vier Sätze der klassischen Symphonie treten etwa ein Dutzend kurzer Sequenzen (anfangs 22, dann auf 14, in der revidierten Fassung von 1966 auf 12 Kurzsätze reduziert), deren Titel sich auf musikalische Formen oder Teile beziehen. Der Titel *pour un homme seul* erklärt sich aus der ausschlaggebenden Intention Schaeffers, mechanische Geräu-

³³ Vgl. Pierre Boulez, *Werkstatt-Texte*, Frankfurt 1972, S. 19 bzw. 21

³⁴ Vgl. die Projektbeschreibungen und Werkerläuterungen in: Pierre Schaeffer, *L'oeuvre musicale, textes et documents réunis par François Bayle*, Paris 1990, S. 39ff. und 72f.

sche als Pendant zur Musik zu vermeiden: „Ich dachte an das Organische und das Lebendige. Der Mensch allein muß seine ‚Symphonie‘ in sich selbst finden, nicht nur, indem er abstrakt Musik entwirft, sondern indem er sein eigenes Instrument darstellt“³⁵.

Auf der anderen Seite stehen Konzeptionen wie die der *1. Symphonie* Henri Sauguets, der sogenannten *Symphonie expiatoire* („Symphonie der Sühne“, 1944–1945), die sich in der moralisch-humanitären Idee — das Werk ist ausdrücklich den unschuldigen Opfern des Krieges gewidmet — an Beethoven anschließt, ohne jedoch an dessen musikalischen Formanspruch anknüpfen zu wollen. Knapp vierzig Jahre später, nachdem weitere Symphonien entstanden waren (Nr. 2 *Allégorique: Les saisons*, 1959; Nr. 3 *I.N.R.*³⁶, 1955; Nr. 4 *Symphonie du „troisième âge“*, 1971), bejahte der Komponist die Frage nach der Aktualität der Gattung unter der Bedingung, „daß man kein Sklave des Beethovenschen Modells bleibe“, und definierte die Symphonie weniger als Form denn als „Geisteshaltung“ („esprit“) im Sinne einer „glücklichen Verbindung von Form, Idee und Instrumentation“³⁷. Ausdrücklich bezieht er die Symphonie auf sein eigenes Leben³⁸, bezeichnet sie als Selbstbesinnung und als Spiegel der eigenen Persönlichkeit und sieht sie — hinsichtlich der Sphäre von Intimität und Innerlichkeit — dem Streichquartett gleichgestellt³⁹: Die zur Gattungstradition von der Wiener Klassik bis zu Mahler gehörende kommunikative Öffnung zur Gemeinschaft, zur Welt hin, wie sie vor allem von Paul Bekker betont wurde⁴⁰, erscheint hier radikal ins Gegenteil verkehrt.

Henri Dutilleux scheute bei der Benennung seiner *1. Symphonie* (1951) weniger die Gefahr, mit der Bezeichnung *Symphonie* an den von Beethoven gesetzten hohen musikalischen (und ethischen) Ansprüchen gemessen zu werden, wie dies Sauguet tat, als vielmehr, ein mögliches Mißverständnis beim Publikum zu provozieren, das unter diesem Titel eine ganz bestimmte, festgefügte Form — nach dem Modell der Beethoven- bzw. Franck-Tradition — verstand⁴¹. Bei der *2. Symphonie* (1957–1959) bezog sich die Skepsis vor allem auf den Beinamen *Le double*, der sich sowohl auf das „doppelte“ Orchester (neben dem großen Symphonieorchester ist ein solistisch besetztes Kammerorchester vorgeschrieben) als auch auf die oft in der Literatur thematisierte „doppelte Persönlichkeit“ des Menschen bezieht. Der Titel soll jedenfalls „poetisch“ verstanden werden, als assoziativer Anknüpfungspunkt für verschiedene Bezugsebenen; Dutilleux fürchtete allerdings, daß dieser Beiname allzu einseitig literarisch aufgefaßt werden könnte und erwog zumindest zeitweise die Streichung von Gattungsbezeichnung und Untertitel zugunsten von *Concerto pour deux orches-*

³⁵ „Je pensais à l’organique et au vivant. L’homme seul devait trouver sa symphonie en lui-même, non pas seulement en concevant abstraitement la musique, mais en étant son propre instrument“ (ebda., S. 39).

³⁶ Die *3. Symphonie* war ein Auftragswerk des belgischen Rundfunks, dessen Kürzel INR (für „Institut national belge de radiodiffusion“) lautet; entsprechend bezeichnete Sauguet auch die drei Sätze *Impetuosamente*, *Nobilmente*, *Risoluto*.

³⁷ Jean-Paul Holstein, *Les symphonies*, in: *Henri Sauguet L’homme et l’oeuvre*, sous la direction du compositeur Pierre Ancelin (= *La revue musicale* 361–363), Paris 1983, S. 208.

³⁸ „Chacune de mes symphonies est un »moment de ma vie«“, ebda., S. 209.

³⁹ „La symphonie, pour moi, c’est quand »je parle à la musique«, c’est une réflexion, un miroir de la personnalité, comme le quatuor à cordes, tout le contraire de Mahler“, ebda., S. 210.

⁴⁰ Paul Bekker, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin 1918.

⁴¹ Mari, *Dutilleux*, S. 39.

tres⁴². Doch auch diese Bezeichnung schien ihm zu mißverständlich, da die beiden Orchester keineswegs in der Manier des barocken Concerto grosso, als festgefügte, gegenübergestellte Blöcke agieren, sondern in freier Form unter ständig wechselnden Kombinationen von Soli und Tutti untereinander kontrastieren, aber auch miteinander verschmelzen; die Bezeichnung *Symphonie* stellte insofern nur das kleinere Übel dar. Konsequenterweise hat Dutilleux, um derartigen Problemen aus dem Weg zu gehen, seither auf diesen Gattungsbegriff zugunsten poetischer Titel verzichtet.

Der sich im Laufe des 20. Jahrhunderts verschärfende Zwiespalt zwischen Werkindividualität und Gattungsbindung, bei dem ja bereits die Benennung eine gewisse Rolle spielt, ist allerdings im allgemeinen nicht so stark wie von Dutilleux empfunden worden. Gerade Komponisten, die sich mehr der humanistischen Idee der Symphonie als den überlieferten Formmodellen verpflichtet fühlten, betrachteten die „Unterwerfung“ unter den Gattungsbegriff keineswegs als Hemmnis für die individuelle Entfaltung ihrer musikalischen Konzepte. Unter den zeitgenössischen Komponisten gilt dies insbesondere für Marcel Landowski. Für ihn stellt die Symphonie, wie es François Fabiani ausdrückte, „den bevorzugten Ort zum Ausdruck eines Glaubensbekenntnisses“ („profession de foi“) dar⁴³. Auf rein musikalischer Ebene diente dagegen die Symphonie als die geeignete Gattung, den erreichten Punkt des kompositorischen Weges als Zusammenfassung bzw. Kulminationspunkt früherer Techniken und Ideen in repräsentativer Form zum Ausdruck zu bringen, wie es etwa bei André Jolivet, der erst relativ spät zur Symphonie gelangte, der Fall ist (was insbesondere für die 1. [1953] und 3. *Symphonie* [1963] gilt⁴⁴).

Wie dieser kurze Überblick zeigt, wird weithin bis heute die Symphonie in Frankreich — sehr viel ungebrochener als etwa im deutschsprachigen Raum — als eine besondere, von anderen Formen der Instrumental- bzw. der Orchestermusik herausgehobene Gattung verstanden und auch gepflegt. Sieht man von der Krisenzeit etwa von 1910 bis 1930 ab, in der das Bedürfnis nach kammermusikalischer Verkleinerung einerseits und nach Befreiung von der deutschen Musikherrschaft andererseits die Symphonie auch in Frankreich obsolet erscheinen ließ, ist die besondere Ausstrahlungskraft, das „Auratische“ des Begriffs, im Gegensatz zur allgemeinen Entwicklung⁴⁵, praktisch kaum außer Kraft gesetzt worden. Zu dieser besonderen Situation mag auch die Ausdehnung des Begriffs auf eine Zusammenstellung mehrerer, aber gleichartiger Teile beigetragen haben. Solche Zusammenstellungen nach dem Modell der barocken Suite, für die die schon erwähnte *Symphonie pour un homme seul* ein extremes Beispiel bietet, finden sich sehr häufig in den Werkkatalogen französischer Komponisten; zu erinnern wäre etwa an Koechlings *Symphonie d'Hymnes* (1936, Kom-

⁴² Ebda., S. 51f.

⁴³ François Fabiani, *Catalogue raisonné et analytique*, in: Marcel Landowski. *Le musicien de l'espérance*, sous la direction de Pierre Ancelin (= *La revue musicale* 372–374), Paris 1984, S. 100.

⁴⁴ Vgl. Hilda Jolivet, *Avec ... André Jolivet*, Paris 1978, S. 218 u. 255f.

⁴⁵ Vgl. Alfred Beaujean, *Die Symphonie nach Mahler oder die Demontage des Auratischen*, in: *HifiStereophonie* 15 (1976), S. 611ff.

bination von fünf z. T. viel früher entstandenen selbständigen Orchesterwerken⁴⁶) und an die *Seven Stars Symphony* op. 132 („Suite“ von sieben Porträts zeitgenössischer Filmstars), aber auch etwa an Jolivets *Symphonie de danses* (1940). Selbst auf Operausschnitte zum Konzertgebrauch wird der Begriff gelegentlich angewandt (so z. B. bei der *Symphonie de Moÿtségur* [1987] nach der gleichnamigen Oper von Marcel Landowski). Andererseits begründet ein Komponist wie Alain Bancquart — der vielleicht derzeit rühmrigste Symphonien-Komponist Frankreichs (Nr. 1–5, 1975–1990, ferner eine frühe *Symphonie en trois mouvements*, 1965, eine *Symphonie de chambre*, 1980 und eine *Symphonie concertante*, 1981) — die Benennung *Symphonie* damit, daß es mittels seiner ausgefeilten Technik der Mikrotöne wieder möglich sei, „große musikalische Dauern zu umschließen“ („ré-investir les grandes durées musicales“)⁴⁷. Dahingestellt bleiben muß freilich, inwieweit bei dieser auf die geschlossene Prozessualität der Form abzielenden Benennung der von Hermann Danuser im Zusammenhang mit der Diskussion um eine mögliche Restitution des überkommenen Gattungskanons geäußerte Gedanke zugrundeliegt, daß „im Unterschied zu einem individualisierenden oder abstrakten Titel“ die „eingebürgerten Gattungsbezeichnungen“ „nicht erläuterungsbedürftig sind“ und somit gilt: „Wer heute eine Symphonie schreibt, braucht allenfalls zu rechtfertigen, daß er es tut, weniger jedoch darzulegen wie“⁴⁸.

Eine Spezialität des französischen Kulturraums ist über die Verwendung der Orgel in Orchestersymphonien (wie bereits in Saint-Saëns' 3. *Symphonie* von 1885/86) hinaus die Übertragung des Symphonie-Begriffs auf die Solo-Orgelmusik, die ihren Ursprung in dem Bestreben hat, bereits durch die Benennung den Anspruch des Symphonischen zum Ausdruck zu bringen⁴⁹. Diese Übertragung steht in engem Zusammenhang mit der Entwicklung des Instruments, insbesondere mit den bahnbrechenden Cavallé-Coll-Orgeln. Charles Widor, der übrigens auch insgesamt vier Orchestersymphonien komponierte, verwendete 1876 erstmals *Symphonie* als Titel für ein Orgelwerk und markierte damit die Verlagerung von der Kirchen- zur Konzertmusik für sein ehemals fest mit der Liturgie verbundenes Instrument. Mit seinen und den Orgelsymphonien seiner Schüler wurde eine bis heute in Frankreich anhaltende Tradition begründet.

2. Gattungsschnittpunkte

Nach der pragmatisch ausgerichteten Definition Michael Zimmermanns gehören „zwei Musikstücke“ dann „derselben Gattung an, wenn sie nach ihrer Besetzung,

⁴⁶ Daß bei dieser Zusammenstellung die *Hymne à la vie* (ursprünglicher Titel *Choral. Final de la Suite „Les Saisons“* op. 69, 1918/19) mit ihren Chorpartien auf Texte des Komponisten, die die Hoffnung auf Frieden artikulieren, das Finale bildet, knüpft allerdings in gewisser Weise an Beethovens 9. Symphonie an (vgl. Jean Guieysse, [Charles Koechlin.] *L'oeuvre d'orchestre*, in: *Musiciens de France. La génération des grands symphonistes*, textes réunis et adaptés par Paul-Gilbert Langevin [= *La revue musicale* 324–326], Paris 1979, S. 156).

⁴⁷ Persönliche Mitteilung (Brief vom 22. Februar 1993).

⁴⁸ Hermann Danuser, *Ein Außenhalt für den „Weg nach Innen“? Zum Gattungsproblem der jüngsten Musik*, in: *Kongressbericht Bayreuth 1981*, hrsg. v. Hellmut-Christoph Mahling u. Sigrid Wiesmann, Kassel 1984, S. 186.

⁴⁹ Die starke Orientierung an der Orchestersymphonie versuchte jüngst Johannes Groß-Hardt (*Die französische Orgelsymphonie des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1991) nachzuweisen.

ihrer Länge und ihrem gesellschaftlichen Ort (bzw. dem Publikum, an das sie sich richten) in der Meinung der Zeitgenossen geeignet waren, einander Konkurrenz zu machen" ⁵⁰. Legt man diese Bestimmung zugrunde, wird das schon angesprochene weite Spektrum des Symphonie-Begriffs in Frankreich überdeutlich. Selbst zeitnah entstandene Werke, die mit *Symphonie* betitelt sind, wie etwa Milhau's *Symphonies pour petit orchestre* und Roussels 2. *Symphonie* (B-dur op. 23, 1919–1921) oder Marcel Mihalovicis *Symphonies pour le temps présent* (op. 48, 1944/45) ⁵¹ und Messiaens *Turangalila-Symphonie* gehören von der Besetzung und der Dauer her unterschiedlichen Gattungen an.

Selbst im Unterricht der Schola cantorum, wo man es am ehesten erwartet hätte, wurde die Symphonie keineswegs umstandslos mit einer Orchestersonate gleichgesetzt (was neben einem mehr oder weniger verbindlichen, an Beethoven bzw. Franck orientierten Formmodell auch einen gewissen Rahmen für Besetzung und Dauer impliziert). Vielmehr betonte Vincent d'Indy die Bedeutung der einzelnen Orchesterinstrumente, indem er unter Symphonie „eine ausschließlich orchestrale Komposition“ verstand, „wo jedes Instrument seiner Eigenart gemäß eine bedeutende und gleichrangige Rolle spielt“ ⁵².

Wie Georges Migot, für den Berlioz die frühere Identität von Sonate und Symphonie in bezug auf Form und Faktur überwunden hat (vgl. das Eingangszitat), spricht sich auch d'Indy in der bei Theoretikern und Praktikern umstrittenen Frage dafür aus, daß sich die Symphonie durch ihre Gewichtung der einzelnen Instrumente bzw. Instrumentengruppen von einer schematischen Übertragung des Sonatenprinzips für Soloinstrumente abhebe; als zusätzliche Faktoren führt er die „Mannigfaltigkeit der Solopartien“ („multiplicité des parties recitantes“) und die „Vielfalt der Orchesterklangfarben“ („varieté des timbres orchestraux“) ⁵³ an. Andererseits wurde immer wieder auf die nahe Verwandtschaft ⁵⁴ oder gar Identität ⁵⁵ von Sonate und Symphonie hingewiesen. Angesichts der Vielfalt der Erscheinungsformen und der großen Spannweite des Begriffs weichen allerdings die meisten theoretischen Abhandlungen (Musikgeschichten, Kompositions- und Formenlehren) einer — zumindest für den Zeitraum der neueren Musikgeschichte seit der Französischen Revolution — verbindlichen, allgemeingültigen Definition aus; stattdessen wird meist ein kurzer geschichtlicher Abriss anhand beispielhafter französischer Meisterwerke geboten, ein Abriss, der selbstverständlich immer von Berlioz ausgeht und über Saint-Saëns und Franck weitergeführt wird. Der eigentliche Gattungsbegriff der Symphonie scheint zugunsten eines Kanons von möglichen Erscheinungsformen aufgelöst. Wenn dagegen die Merkmale der (mitt-

⁵⁰ Michael Zimmermann, *Von der Polyphonie der Musikgeschichte*, in: *Mf* 30 (1977), S. 166.

⁵¹ Wie bei Strawinsky deutet auch hier die Pluralform auf das etymologische Verständnis des Begriffs: „Le mot ‚Symphonies‘, ici, n'est pas entendu dans son sens formel, mais dans son sens original. pluralité de voix“ (Vorspann der gedruckten Partitur, Paris 1951, o. S.).

⁵² „La Symphonie dont il est ici question consiste donc en une composition exclusivement orchestrale, où chaque instrument, suivant sa nature, joue un rôle d'importance égale aux autres“ (*Cours de composition* II/2, S. 100).

⁵³ Ebd., S. 104.

⁵⁴ „A point de vue purement architectural, la sonate et la symphonie sont soeurs“ (Vuillermoz, *La symphonie*, in: *Cinquante ans de musique française de 1875 à 1925*, S. 323).

⁵⁵ „Sonate d'orchestre: tel devrait être le titre attribué à la symphonie“ (Albert Bertelin, *Traité de composition musicale*, vol. 2, Paris 1931, S. 288).

leren) Symphonien Beethovens, die etwa im deutschsprachigen Raum bis zu Mahler zweifellos als Inbegriff der Symphonie galten, auch heute noch als verallgemeinernde Norm vorgeführt werden, mutet dies seltsam anachronistisch an⁵⁶.

Der hohe Stellenwert solistischer Partien in der Symphonie, der bei d'Indy zu erkennen ist, weist eine lange Tradition auf. Von der in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris besonders beliebten konzertanten Symphonie, deren Ausstrahlung sich ja bereits Mozart nicht entziehen konnte, läßt sich über Berlioz' *Harold en Italie* (1834) mit eingebundener Solo-Bratsche ein Bogen schlagen bis zu Edouard Lalos 2. *Violinkonzert*, der *Symphonie espagnole* (1873) und Saint-Saëns' schon erwähnter *Orgel-Symphonie*. In d'Indys 1. *Symphonie* ist hingegen getreu den eigenen Lehrprinzipien das Klavier als Orchesterinstrument behandelt; den Unterschied zum Klavierkonzert hat der Komponist angesichts einer unverkennbaren Annäherung beider Gattungen (das Solokonzert wurde immer „symphonischer“) selbst betont. Noch bei Messiaen ist diese Überschneidung sehr deutlich, welche der Komponist selbst eingestand: „Der Part des *Solo-Klaviers* ist von solcher Bedeutung, und seine Ausführung erfordert einen so außerordentlichen Virtuosen, daß man sagen könnte, die *Turangalila-Symphonie* sei ein Konzert für Klavier und Orchester“⁵⁷. Andererseits begegnen immer wieder Werke, die trotz ihrer primären Werkbezeichnung „Symphonie“ (meist in der Benennung *Symphonie concertante*) unzweideutig als Solokonzerte angelegt sind; zu nennen wären hierbei etwa die *Symphonie g-moll op. 25* (1927) für Orgel und Orchester von Marcel Dupré, die seinerzeit sehr populäre *Symphonie concertante* für Klavier und Orchester (op. 82, 1931) von Florent Schmitt oder die *Symphonie concertante pour hautbois et orchestre à cordes* (1948/49) von Jacques Ibert, aber auch Werke aus jüngerer Zeit wie etwa Serge Nigg's *Mirrors for William Blake* (1978), das im Untertitel als *Symphonie pour orchestre et piano* ausgewiesen ist. Bei reduzierter Besetzung wie in den schon erwähnten Kammersymphonien Milhauds oder auch in der *Petite symphonie pour orchestre de chambre* (1943) von Guy Ropartz ist die Neigung zur solistisch-konzertanten Verwendung der Instrumente ohnehin stark ausgeprägt. Die schon in den zwanziger Jahren verstärkte Hinwendung zur französischen Musik des 18. Jahrhunderts führte, auch in Anlehnung an oder Auseinandersetzung mit dem barocken Concerto grosso, zu Besetzungskombinationen einzelner Soloinstrumente mit kleineren Tutti-Ensembles, wofür hier Frank Martins *Petite symphonie concertante* für Cembalo, Harfe, Klavier und zwei Streichorchester eintreten mag, die trotz der Schweizer Herkunft des Komponisten zu dieser französischen Linie gehört.

Solche neoklassizistischen Orientierungen führten vielfach — auch bei Komponisten „großer Symphonien“ — zu Werken, die durch die Bezeichnung *Sinfonia* oder *Sinfonietta* den geistigen Anschluß an die französische Symphonie des 18. Jahrhunderts ausdrücken sollten. In dieser Werkbezeichnung verbindet sich die Norm der Dreisätzigkeit mit der aus der italienischen Opernsinfonie übernommenen Folge

⁵⁶ So beispielsweise im Artikel *Symphonie*, in: *Dictionnaire de la musique*, sous la direction de Marc Vignal, Paris 1987, S. 788f.

⁵⁷ Einführungstext, zit. nach: Klaus Schweizer, *Olivier Messiaen. Turangalila-Symphonie*, München 1982 (= *Meisterwerke der Musik* 32), S. 66.

schnell-langsam-schnell⁵⁸ und der gegenüber dem großen Symphonieorchester des späten 19. Jahrhunderts reduzierten Besetzung, bei der die Streicher durch nur wenige, höchstens zweifach besetzte Bläser ergänzt werden oder sogar allein als Streichorchester agieren wie beispielsweise in Roussels *Sinfonietta* op. 52 (1934). Des weiteren scheint auch eine gewisse Transparenz der Satzstruktur und ein vorherrschender gelöst-heiterer Ton bestimmend zu sein. Dieses Kriterium war vermutlich der ausschlaggebende Faktor zur Benennung von Francis Poulencs viersätziger *Sinfonietta* (1947), die sowohl die Ausdehnung als auch die Besetzung einer klassischen Symphonie (etwa der Wiener Klassik) aufweist. Der Anerkennung als eigener Gattung stehen freilich die Geschichte der Sinfonietta, d. h. ihre Rolle als Vorform der „eigentlichen“ Symphonie im 18. Jahrhundert, ihre Ausklammerung im „symphonischen“ 19. Jahrhundert und ihre Renaissance als Neben- und Ausweichmodell zur großen Symphonie im 20. Jahrhundert, entgegen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt zu der Frage der Gattungsüberschneidungen betrifft die Gegenüberstellung bzw. Abgrenzung von Symphonischer Dichtung und Symphonie als Repräsentanten der „musique à programme“ und der „musique pure“. Die relativ starke Unterscheidung beider Gattungen im deutschsprachigen Raum, die ungeachtet gegenseitiger Beeinflussung mindestens bis zur Jahrhundertwende allgemein üblich war und auch noch lange darüber hinaus wirkte, erklärt sich einerseits durch die erbitterten Auseinandersetzungen zwischen „Neudeutschen“ und „Konservativen“, andererseits durch den allenfalls ephemeren Erfolg von echten Mischformen wie der Programm-Symphonie (etwa Werke von Liszt und Joachim Raff oder später von Richard Strauss). Eine solche deutliche Unterscheidung wurde zwar auch von der Franck-Schule und namentlich von d'Indy verkündet, in der Praxis jedoch keineswegs dogmatisch gehandhabt. Für d'Indy war die Symphonie (über die Gattung als solche hinaus) die wichtigste Ausformung, quasi der Repräsentant, des Symphonischen, das er in Gegenüberstellung zum Dramatischen für ein Grundprinzip musikalischer Ausdrucksformen hielt. Nur so ist seine Abgrenzung der Symphonie von jedem literarischen oder poetischen Programm, jeder szenischen oder pantomimischen Darstellung sowie jeder Kundgebung von Worten, kurz von allen Faktoren des Dramatischen⁵⁹, zu erklären. Für ihn war diese Abgrenzung um so notwendiger, als sich die Existenz vielfältiger Mischformen nicht leugnen ließ. Es handelt sich also eher um eine ideelle, reinen Orientierungszwecken dienende Klassifizierung. Ohnehin hatte er, um etwa Chorsymphonien wie Beethovens *Neunte* zu „retten“, die Hinzufügung von Singstimmen im Sinne eines zusätzlichen orchestralen Mittels („moyen orchestral supplémentaire“) als symphonisch und damit legitim erklärt, sofern sich die beiden Klangfarbenarten miteinander mischen⁶⁰.

Eines der bedeutendsten Werke in dieser Hinsicht stellt Roussels *1. Symphonie Le Poème de la Forêt* (1904–1906) dar, welche versucht, das Modell der zyklischen

⁵⁸ Hierzu vgl. Barry S. Brook, Art. *Symphonie*, B. *Die Entwicklung der Symphonie im 18. Jahrhundert, IV Frankreich*, in: MGG 12, Kassel 1965, Sp. 1823ff.

⁵⁹ Vgl. *Cours de composition* II/2, S. 100.

⁶⁰ Ebda.

Symphonie der Franck-Schule mit der Symphonischen Dichtung des Impressionismus zu verbinden, ja sogar die beiden seinerzeit scharf gegenübergestellten ästhetischen Leitlinien (in Frankreich nach den jeweils führenden Vertretern „d'indyisme“ und „debussysme“ genannt) miteinander zu versöhnen⁶¹. Das Programm⁶² bezeugt die nachdrücklich betonte Affinität des Werks zum Aufbau einer herkömmlichen Symphonie: 2. (*Renouveau*), 3. (*Soir d'été*) und 4. Satz (*Faunes et Dryades*) nehmen die Funktionen eines traditionellen Kopfsatzes, eines nachfolgenden langsamen Satzes und eines Rondo-Finales ein. Der 1. Satz (*Forêt d'hiver*) entpuppt sich als *Prélude* zum folgenden *Allegro* (de facto handelt es sich also um ein dreisätziges Oeuvre mit vorangestelltem Einleitungsteil). Die Einheit des Werks verbindet sich unmittelbar mit der programmatischen Absicht, indem das zyklische Hauptthema in seinen Wandlungen die verschiedenen Aspekte des (den Jahreszeiten unterworfenen) Waldes widerspiegelt⁶³.

Gattungsmäßig schwer einzuordnen ist auch Debussys fast zu gleicher Zeit entstandenes dreiteiliges Orchesterstück *La Mer* (1903–1905), das den Untertitel *Trois esquisses symphoniques* trägt. Schon bei der Uraufführung wurde die formale Affinität zur Symphonie festgestellt⁶⁴ und bis heute vielfach bestätigt⁶⁵. Debussy bedient sich tatsächlich genuin symphonischer Verfahren, um die Einheit des Werks abzusichern, insbesondere durch die Verwendung eines zyklischen Themas. Dennoch scheint der Untertitel nicht nur aufgrund der bekannten Vorbehalte Debussys gegen die Gattung der Symphonie gewählt worden zu sein, sondern auf eine freie, ungezwungene Handhabung symphonischer Prinzipien zu verweisen; eine vorbehaltlose Zuordnung zur Symphonie, wie sie in der französischen Literatur öfters begegnet, dürfte jedenfalls nicht ohne Probleme sein. Andererseits ist die Programmatik der Einzelsätze (*De l'aube à midi sur la mer*, *Jeux des vagues*, *Dialogue du vent et de la mer*) nur sehr allgemein und unverbindlich umgesetzt: „Rauschen des Meeres — besonders in den großen ‚Klangwogen‘ des 2. Satzes (T. 153) —, glitzerndes Spiel der Wellen, Heulen des Windes im 3. Satz — mehr wird sich in *La Mer* nicht benennen lassen“⁶⁶; die Distanz zur Symphonischen Dichtung der Linie Berlioz — Liszt — Strauss ist ebenso deutlich.

⁶¹ Dom Angelico Surchamp, *Albert Roussel et les formes musicales*, in: *Albert Roussel. Musique et esthétique*, textes réunis et édités par Manfred Kelkel, Paris 1989, S. 194f.

⁶² Von Roussel als Beilage in seinem Brief an Guy Ropartz vom 2. Februar 1922 auf dessen Bitte hin (für eine von Ropartz dirigierte Aufführung in Straßburg) mitgeteilt; abgedruckt in: *Albert Roussel, Lettres et écrits*, textes réunis, présentés et annotés par Nicole Labelle, Paris 1987, S. 217f.

⁶³ Wörtlich schreibt Roussel in seiner programmatischen Notiz: „En évoquant l'image de la Forêt dans le cadre de la symphonie classique, l'auteur a cherché surtout à traduire les sentiments de tristesse, de joie, de calme, de grandeur, que suggère la nature sous ses différents aspects. Un thème général traverse l'oeuvre. Exposé à la fin du prélude, par un cor et une trompette, développé dans *Renouveau*, il est simplement rappelé par son rythme dans *Soir d'été* et reparaît à la fin du dernier morceau“ (ebda.).

⁶⁴ So schreibt selbst der Debussy-Freund und -Biograph Louis Laloy „Les trois parties de l'oeuvre ont le rôle et la forme d'un premier mouvement, d'un scherzo, et d'un finale de symphonie“ („*La Mer*“ *Trois esquisses symphoniques de Claude Debussy*, in: *Bulletin français de la S.I.M.* 4 [1908], S. 211).

⁶⁵ Vgl. z. B. Wolfgang Dömling, *Claude Debussy: La Mer*, München 1976 (= *Meisterwerke der Musik* 12), besonders S. 24; ausführlich berücksichtigt neuerdings die noch unveröffentlichte Studie von Brian Hart „*La Mer*“ and the Meaning of the Symphony in Early Twentieth-Century France (Vortrag beim AMS National Meeting in Pittsburgh am 5. November 1992) diesen Gesichtspunkt.

⁶⁶ Dömling, *La Mer*, S. 25.

Einen Parallellfall stellt Honeggers 3. *Symphonie*, die *Symphonie liturgique* (1945/46), dar. Der Komponist selbst gab die Tradition Beethovens und damit der großen Bekenntnissymphonien als maßgeblich an. Wie seinem ausführlichen Werkkommentar⁶⁷ zu entnehmen ist, liegt dem Werk ein detaillierter dramatischer Inhalt zu Grunde, der als eine Art „Programm“ interpretiert werden kann; der Gesamttitel wie auch die einzelnen der Tradition der Messe bzw. Requiem-Vertonungen entlehnten Satzbezeichnungen (*Dies irae*, *De profundis clamavi* und *Dona nobis pacem*) deuten an, daß es um existentiell-religiöse Dinge geht:

„Ich wollte in diesem Werk die Auflehnung des modernen Menschen gegen die Flut der Barbarei, der Dummheit, des Leidens, des Maschinismus, der Bürokratie symbolisieren, die seit einigen Jahren auf uns einstürmt. Ich habe in der Musik den Kampf dargestellt, der im Herzen der Menschen zwischen dem Ausgeliefertsein an blinde, ihn umstrickende Mächte und dem Drang nach Glück, Friedensliebe und dem Gefühl der göttlichen Zuflucht ausgetragen wird. Meine Symphonie ist, wenn man so will, ein Drama, das sich zwischen drei Personen — wirklichen oder symbolischen — abspielt: dem Unglück, dem Glück und dem Menschen. Es sind dies ewige Themen. Ich habe versucht, sie zu erneuern“⁶⁸

Titel bzw. Untertitel von Symphonien sind in der Regel nicht deskriptiv, sondern assoziativ, wenn man so will: „poetisch“ im Sinne Robert Schumanns, gemeint. Dies gilt auch für die meisten Symphonien, die einen konkreten Bezug auf außermusikalische Ereignisse oder Personen aufweisen, sei es im Sinne einer Anregung zur Niederschrift, sei es als Widmung wie etwa in Maurice Emmanuel's 1. *Symphonie* von 1919 mit dem Titel *Symphonie en mémoire d'un aviateur tué à la guerre*.

Gelegentlich finden sich jedoch auch konkretere und ausführlichere verbale Zusätze wie etwa in der schon erwähnten 1. *Symphonie Jean de la Peur* von Marcel Landowski. Vorangestellt ist dem Werk ein Gedanke Luc Dietrichs aus dem *Dialogue de l'Amitié* mit Lanza del Vasto: „Wer so klein ist, daß er sogar keine Furcht empfindet, bleibt für immer in der Schutzhülle seiner kleinen Gestalt“ („Celui qui est si petit qu'il ne conçoit même pas la crainte, restera à jamais dans la gaine de la petitesse“). Thema der Symphonie ist die existentielle Angst des Menschen, der hier — als Ausdruck seines allgemeinen Zuschnitts — *Jean* benannt ist. Die Einzelsätze markieren verschiedene Stadien im Umgang mit dieser Ur-Angst, wie sie sich in den Kurzkomentaren des Komponisten zu der gedruckten Partitur (Paris 1949) ablesen lassen:

1. „Denn die Angst, die sich erhob und Jean anblickte, entstand aus den Mysterien der Welt“ („Car elle naquit des mystères du monde, la Peur qui se dressa et regarda Jean“)
2. „Und Jean dachte, die Angst zu vernichten, indem er die Mysterien tötete“ („Et Jean pensa détruire la Peur en tuant les mystères“)

⁶⁷ Mitgeteilt von Bernard Gavoty in: *La Symphonie Liturgique d'Arthur Honegger. Propos recueillis*, in: *Revue des Jeunes Musicales de France* 3 (1948), S. 2ff. (wiederabgedruckt in der Neuausgabe der Taschenpartitur, Edition Eulenburg Nr 1518, hrsg. v Herbert Schneider, London/Mainz 1986, S. XIII f., deutsche Übersetzung S. Vff.).

⁶⁸ „J'ai voulu, dans cet ouvrage, symboliser la réaction de l'homme moderne contre la marée de barbarie, de stupidité, de souffrance, de machinisme, de bureaucratie qui nous assiège depuis quelques années. J'ai figuré musicalement le combat qui se livre dans son coeur entre l'abandon aux forces aveugles qui l'enserrent et l'instinct du bonheur, l'amour de la paix, le sentiment du refuge divin. Ma symphonie est un drame qui se joue, si vous voulez, entre trois personnages, réels ou symboliques: le malheur, le bonheur et l'homme. Ce sont des thèmes éternels. J'ai tâché à les renouveler ...“ (ebda., S. 4).

3. „Aber allmählich erhob sich eine andere Angst, und diese Angst blickte ihn von innen an“ („Mais lentement une autre Peur se leva, et cette Peur là le regardait du dedans“).

Die Schlußfolgerung, es handle sich um ein programmatisches Werk, liegt nahe — François Fabiani bezeichnete es denn auch unumwunden als „poème symphonique d'inspiration métaphysique“⁶⁹. Andererseits entspricht das Werk der zyklischen Formtradition, insbesondere durch die vielfältige Funktion des ersten Themas, mit dem, vorgetragen von Piccoloflöte und Harfe, der Kopfsatz beginnt. Durch die bedrohlich wirkende engschrittige Wendung im 2. Takt (Notenbeispiel 1):



Notenbeispiel 1: *Allegro moderato*, erstes Thema, T. 1—3

wird der Hörer den Gedanken unter Berücksichtigung der verbalen Hinweise als Symbol der Angst auffassen, zumal diese Formel auch bei und nach der Exposition des zweiten Themas ostinat wiederholt wird. Tonal versetzt taucht es mehrfach im — für eine Symphonie ungewöhnlichen — *Adagio*-Finale, einer großangelegten Steigerung in Variationenform, auf; dessen am Beginn vorgestelltes choralartiges Hauptthema zeigt indes unübersehbare Affinitäten zum Eingangsgedanken des 1. Satzes durch die Tendenz zur Tonrepetition und den engen Intervallen der Vierteltriolen (Notenbeispiel 2):



Notenbeispiel 2: *Adagio*, Hauptthema, T. 2—6

Der Grundgedanke der Symphonie wird also sowohl unverändert über längere Strecken und Entwicklungen hinweg beibehalten als auch mit neuen Motiven bzw. thematischen Formungen konfrontiert, die durch große Ähnlichkeiten aus Teilen seiner selbst abgeleitet erscheinen. Insofern läßt sich dieser Grundgedanke auch als Symbol der gleichbleibenden, aber Entfaltungen und Entwicklungen bedingenden Zeit interpretieren⁷⁰. Der Komponist selbst führte zu diesem Werk aus:

„Ein bestimmtes Gefühl, eine bestimmte Situation ergeben wieder eine bestimmte Musik und führen sie herbei ... Eine Gestalt ruft durch ihre Denkweise, ihre Empfindung, ihre Sensibilität eine bestimmte musikalische Umsetzung hervor — und ganz natürlich

⁶⁹ Fabiani, *Catalogue*, S. 100.

⁷⁰ Ebd., S. 101.

ergibt sich eine Atmosphäre, wo die Reminiszenzen konkreter werden. Es ist dies die Folge einer bestimmten Art des Fühlens, meiner eigenen Sensibilität“⁷¹.

Die Gattungszuordnung bleibt auch durch diese Aussage, die einerseits den außermusikalischen Bezug bekräftigt, andererseits insgesamt jedoch keine konkreten Relationen benennt, weiter unbestimmt. Es handelt sich zwar unbestreitbar um eine programmgebundene Symphonie, die Distanz jedoch etwa zur Programmsymphonie *Le Poème de la Forêt* von Roussel ist unverkennbar.

Von solchen verbalen Zusätzen aus ist der Weg nicht mehr weit zur unmittelbaren Textintegration. Symphonien mit Chor- und Soli-Mitwirkung sind allerdings in Frankreich schon seit den symphonisch-dramatischen Werken von Berlioz (neben der *Symphonie fantastique* betrifft dies *Harold en Italie*, 1834 und *Roméo et Juliette*, 1838⁷²) ungleich selbstverständlicher als im deutschsprachigen Raum, wo Beethovens *Neunte* bis zu Mahler hin als der große und im eigentlichen Sinne unwiederholbare Ausnahmefall galt. Auf seine eigene Weise setzte dann Félicien David mit seinen beiden *Ode-symphonies* (*Le désert*, 1844 und *Christophe Colomb*, 1847) diese Tradition fort. Wie schon an anderer Stelle erwähnt, schloß ja selbst die klassizistisch orientierte Schola cantorum Singstimmen trotz der grundsätzlichen Forderung einer „musique pure“ für die Symphonie nicht aus. Ein Werk wie die 3. *Symphonie* für Soli, Chor und Orchester des Franck-Schülers Guy Ropartz (1905/06), die seinerzeit bei der Uraufführung am 11. November 1906 ungeheures Aufsehen erregte, verstieß denn auch keineswegs gegen die ästhetischen Regeln der „Franckisten“, sondern begeisterte Publikum wie Kritik sowohl durch den Ernst des Singtextes als auch durch die ungewöhnliche Form. Der von Ropartz selbst für die drei Teile der Symphonie — Sätze sind es im herkömmlichen Sinne nicht — verfaßte, relativ umfangreiche Text⁷³ konfrontiert einzelne stimmungsvolle Naturbilder (Sterne, Himmel, Meer, Wald etc.) mit dem nach Lebenssinn suchenden, sich nach Liebe, Frieden und Gerechtigkeit sehnenen Menschen; Gaston Carraud faßte diese Botschaft mit den Worten zusammen: „Der Verfasser führt hier ein moralisches Konzept der Welt und des Lebens vor“⁷⁴. In allen drei Teilen werden zunächst die leitenden Gedanken vom Chor oder von den Solisten vortragen, um dann das Feld dem quasi kommentierenden Orchester⁷⁵ und somit der nach eigenen Gesetzen ablaufenden „musique pure“ zu überlassen, lediglich am Ende des letzten Teiles tritt der Chor zur Schlußhymne erneut in Erscheinung.

Ropartz' *Symphonie* — die sich äußerlich dem Prinzip der *Symphonie-Kantate* annähert — wurde von vielen Zeitgenossen als religiöse Musik aufgefaßt; in Milhauds

⁷¹ „Un certain type d'émotion, de situation, se retrouve et amène une certaine musique ... Un personnage, de par sa pensée, son sentiment, sa sensibilité, appelle une certaine traduction musicale — et naturellement se crée un climat où les réminiscences se précisent. C'est le résultat d'une façon de sentir, de ma sensibilité propre“ (ebda., S. 103).

⁷² Dagegen hat die *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) an der spezifischen Idee Berlioz' des symphonischen „drame instrumentale“ keinen Anteil (Wolfgang Dömling, *Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke*, Stuttgart 1979, S. 7).

⁷³ Wieder abgedruckt in Fernand Lamys *Biographie J. Guy Ropartz. L'homme et l'oeuvre*, Paris 1948, S. 47–49.

⁷⁴ „L'auteur y expose une conception morale du monde et de la vie“, zit. nach Lamy, S. 47

⁷⁵ „... les voix parlent les premières et expriment les idées génératrices: la joie dans la nature, le doute et la haine dans l'homme, la loi dans la nature; le commentaire est confié aux instruments“ (René Dumesnil, *Renaissance de l'école française au XIX^e siècle*, in: *La musique des origines à nos jours*, ouvrage publié en collaboration sous la direction de Norbert Dufourcq, préface de Claude Delvincourt, Paris 1946, S. 352).

3. *Symphonie* (1946) ist die Verbindung zum Sakralen dagegen eindeutig, denn der Symphonie ging ein Auftrag zu einem *Te Deum* (der dessen Tradition zur erfolgreichen Beendigung einer Schlacht bzw. eines Krieges aufgriff) voraus. Nach eigener Aussage ist das Werk aus der Notwendigkeit einer mehrteiligen Hinführung auf den Kern und Höhepunkt zu entstanden, aber auch als Gegengewicht zu der Vertonung des nur wenig Text umfassenden Lobgesangs⁷⁶. Es handelt sich demnach um einen Schnittpunkt von traditioneller Kirchenmusik einerseits und symphonischem Ablauf andererseits (wie er zuvor wohl nur in Mendelssohns *Lobgesang-Symphonie* auftrat).

3. Form

Von allen Bestimmungsmerkmalen der Gattung scheint die Mehrsätzigkeit dasjenige, das in der französischen Symphonie die stärkste Berücksichtigung fand. Nur in ganz wenigen Fällen treten „echte“ einsätzliche Symphonien auf, d.h. Kompositionen, die keine verdeckte Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit (in der Tradition der Lisztschen Symphonischen Dichtungen) aufweisen. Ein Beispiel dafür stellt Jacques Iberts zwar schon 1931 entstandene, aber erst posthum 1963 aufgeführte *Symphonie marine* dar. Es handelt es um eine knappe symphonische Skizze von großer thematischer Einheitlichkeit. Die formale Gliederung verzichtet bewußt auf spürbare Einschnitte: das Grundtempo wird nur leicht abgeändert, das Ostinato der nicht konzertant verwendeten Instrumente Klavier (Akkorde) und Harfe (Glissandi) illustriert durchgehend die rastlose Wellenbewegung; die verwendeten Motive gehen als Varianten auseinander hervor, auf einen wirklichen Kontrast — sieht man von dynamisch exponierten Stellen ab — verzichtet Ibert. Trotz seiner Benennung steht dieses Werk demnach in größtem Gegensatz zu den überlieferten Formmodellen der Symphonie.

Der weitaus größte Teil der französischen Symphonien seit dem Ende des 19. Jahrhunderts weist erwartungsgemäß drei oder vier Sätze auf. Zweisätzliche Symphonien einerseits, Werke mit fünf Sätzen andererseits (wie sie gelegentlich auch schon im 19. Jahrhundert begegnen) spielen insgesamt jedoch eine deutlich untergeordnete Rolle; sie sind zwar auch als Reduktions- bzw. Erweiterungsformen des traditionellen Musters anzutreffen, die Begründung für solche formalen Abweichungen ergibt sich freilich in den meisten Fällen aus einer außermusikalischen Werkidee. So ist Marcel Landowskis 3. *Symphonie* (1964) aus zwei Sätzen (*Grave* und *Allegro deciso*) aufgebaut, die beide der Sonatensatzform mit ihren drei Formabschnitten Exposition, Durchführung und Reprise entsprechen, wobei dieses Muster im 2. Satz ungleich deutlicher als im langsamen Kopfsatz hervorscheint. Da beiden Sätzen auch die, allerdings gelegentlich stark erweiterte, Grundtonart *h*-moll gemeinsam ist, somit also Form und Tonalität als Gegensätze wegfallen, wird der für einen sinnvollen Zusammenhang notwendige Kontrast über das verschiedene Grundzeitmaß hinaus wesentlich von der Instrumentation getragen. Der Komponist, der diesen Kontrast betonte, gab dazu an: „Die Instrumentation ist in ihren weiten Linien wie ein Konzert für Orchester gehand-

⁷⁶ *Gespräche mit Milhaud*, S. 76.

habt, wo die verschiedenen Instrumentengruppen abwechselnd den ersten Rang einnehmen. Im *Grave* zu Beginn haben Streicher und das Schlagwerk die bestimmende Rolle inne, im abschließenden *Allegro* tun dies Holz- und Blechbläser sowie einmal mehr das Schlagwerk"⁷⁷. Die poetische Idee des Werks gibt sich — so im weiteren Kommentar des Autors — als Versuch kund, die Weite der Erdräume, real wie in den Träumen vorgestellt, sinnbildlich zum Ausdruck zu bringen — daher der Beiname *Les Espaces* dieser Symphonie. Dazu soll auch die jeweils relativ ausgedehnte, weiträumige Thematik beitragen. Von grundlegender Bedeutung ist jedoch die durchgängige „pulsion musicale“ (umgesetzt durch ostinate, gleichförmige Rhythmen), die denselben Formablauf, den des Sonatensatzes, bedingte.

Charles Tournemire verzichtet hingegen in seiner fünfsätzigen 7. *Symphonie* op. 49 (1919–1922), die den Untertitel *Les danses de la vie* trägt, ganz auf die traditionelle Sonatenform. Die thematisch-formale Konturierung der Einzelsätze wird hier durch entsprechende Rhythmen, die die einzelnen Tänze charakterisieren, ersetzt. Die religiös motivierte Programmatik der Komposition, die vom Komponisten tatsächlich choreographisch, also zur Bühnenvorstellung ablaufend intendiert war, versucht die Menschheitsentwicklung im Hinblick auf die Suche nach Gott umzusetzen. Was dieses Werk von einer bloßen Suite von Tänzen unterscheidet, ist die für die französische Symphonie insgesamt typische zyklische Bindung durch das von Beginn an exponierte Grundintervall einer verminderten Quarte (*f-h*), die im Verlauf der Komposition vielfach sequenziert, z. T. zur Quarte verändert, immer wieder auftaucht und sich als Basis der Einzelsätze entpuppt; durch die jeweils spezifische harmonische Verankerung erhält das Grundintervall unterschiedliche, der Werkidee entsprechende Anmutungsqualitäten. Tournemires Symphonie ist eines der im Ganzen seltenen Beispiele von motivisch geschlossenen symphonischen Beiträgen, die auf das Modell der Sonatenform ganz verzichten.

Werke mit mehr als fünf Sätzen sind dagegen ausgesprochen selten und legitimieren sich ebenfalls nur durch eine besondere Werkidee. Der bekannteste Fall dürfte die schon mehrfach erwähnte zehnsätzige *Turangalîla-Symphonie* Messiaens darstellen. Das formale Modell des Sonatensatzes findet sich hier gewissermaßen auf das gesamte Werk übertragen: Satz VIII läßt sich zwanglos als Durchführungsteil für die vier zyklischen Werkthemen bezeichnen — der einzige Satz, den Messiaen ausdrücklich von einer Einzelaufführung ausschloß. Teildurchführungen begegnen indes auch in anderen Sätzen, die meist Überlagerungen mehrerer traditioneller Formtypen (neben der Sonaten- auch Lied- und Variationsform) aufweisen. Die durch die „Liebesthematik“ legitimierte Distanz zur herkömmlichen Gattungsnorm der Symphonie demonstrieren überdies die quasi thematisch aufgewerteten, „kontrapunktisch“ zu den Themen- und Motivkomplexen eingesetzten verschiedenen Rhythmen bzw. Rhythmusabläufe (Messiaens „personnages rythmiques“ und „rythmes non-rétrogradables“⁷⁸).

⁷⁷ „L'instrumentation est, dans ses grandes lignes, conçue comme un concerto pour orchestre où les groupes d'instruments ont tour à tour la première place. Dans le *Grave* initial, les cordes et percussions ont une voix prépondérante; dans l'*Allegro* conclusif, c'est le tour des cuivres, des bois et, une fois de plus, de la percussion“ (zit. nach: *Guide de la musique symphonique*, sous la direction de François-René Tranchefort, Paris 1986, S. 408).

⁷⁸ Hierzu ausführlich Messiaens Einführungstext, S. 60ff.

Wie schon angedeutet, besteht der größte Teil der französischen Symphonien der letzten hundert Jahre aus drei oder — weniger häufig — vier Sätzen. Die konventionelle Satzfolge eines schnellen Kopfsatzes, eines langsamen Mittelsatzes bzw. bei viersätzigen Werken noch eines zusätzlichen Scherzo-Satzes und eines schnellen Finales wird überraschend selten abgeändert, und wenn, dann aus einer besonderen Werkidee heraus wie etwa in Henri Tomasis *Symphonie du tiers monde* (1967), die nach eigenen Angaben von einem Brief Hector Berlioz' (über die notwendige Änderung der Lage der Armen) und von Aimé Césaires Drama *Une Saison au Congo* (1966) angeregt wurde. Die Komposition beginnt mit einem langsamen Satz (*Lent*: Spiegelbild der elenden Lage in Zentralafrika bzw. in der ganzen Dritten Welt), dem ein in die Mitte versetzter Kopfsatz (*Allegro furioso*: Revolte gegen die Zustände) und ein abschließender Scherzo-Satz (*Scherzando et Allegro giocoso*: Hoffnung auf eine neue, gerechtere Zeit) folgen.

Bei der Gruppe der dreisätzigen Symphonien sind trotz des äußerlich gleichen Aufbaus die Werke, die der Satzfolge nach Francks *d-moll-Symphonie* folgen (Mittelsatz als Komprimierung der traditionellen Binnensätze *Adagio / Andante* und *Scherzo*) von denen zu unterscheiden, die sich am frühen Haydn bzw. der Vorklassik oder noch weiter zurückgreifend an der französischen Opernsinfonie — in schon erwähnten Einzelfällen wie in Strawinskys *Symphonies d'instruments à vent* sogar an noch früheren Epochen — orientieren. Für diese letztgenannte Dreisätzigkeit ist es charakteristisch, daß nur der Eingangssatz dem Sonatensatzmodell, dem oft der „Beethovensche Dualismus“ der Thematik noch fremd ist, folgt. Bei den anderen dreisätzigen Symphonien ist die Verbindung zur Viersätzigkeit nach dem Muster Beethovens bzw. der deutschen romantischen Musik viel stärker als zu den äußerlich gleich gebauten Symphonien, die bewußt die Tradition des 19. Jahrhunderts umgehen wollen. So steht etwa Honeggers *1. Symphonie* (3 Sätze; 1930) Roussels *3. Symphonie* (4 Sätze; 1929) sehr viel näher als Milhauds *1. großer Symphonie* (3 Sätze; 1939). Am Schaffen der Schule César Francks ist der Übergang zwischen Drei- und Viersätzigkeit sogar unmittelbar abzulesen. Selbst d'Indy gab nach der ersten dreisätzigen Symphonie von 1886 bei seinem zweiten Gattungsbeitrag der Viersätzigkeit den Vorzug. Offenbar war die in Francks *Symphonie* modellhaft vorgefundene — und von der Schola cantorum als Norm gelehrte — Bindung durch zyklisch benutzte Themen bzw. Motive von ungleich größerer Bedeutung als die Verschmelzung der überlieferten Binnensätze zu einem einzigen Mittelsatz. In d'Indys *2. Symphonie B-dur op. 57* (1902/03) gewinnt die zyklische Rundung am Schluß, die in virtuoser Manier nicht nur die beiden in der langsamen Einleitung des Kopfsatzes vorgestellten Hauptthemen, sondern auch alle anderen Themen bzw. Motive samt Abwandlungen der vorangegangenen Sätze wiederaufnimmt und mit sich selbst wie auch mit dem thematischen Material des Finales kontrastiert und kombiniert, einen derartigen Stellenwert, daß man von der Durchdringung verschiedener formaler Abläufe sprechen kann: dem der sukzessiven thematischen Arbeit nach der Sonatenform und dem der Variation, die sich immer wieder auf die Ausgangsgestalt zurückbezieht. In einer Aufführungskritik zu diesem Werk strich Paul Dukas diesen Sachverhalt besonders heraus, wobei er die Spannweite der möglichen und denkbaren Formen innerhalb der Gattung sehr hoch ansetzte:

„Im übrigen können alle Formen bequem in den weiten Rahmen einer Symphonie eingebracht werden, und nichts deutet darauf hin, im Gegensatz zur Meinung vieler Kritiker und Musiker, daß diese Form vollkommen entwickelt sei [...] Der Irrtum aller Neoklassiker liegt genau darin, der Form unabhängig von der Werkidee einen Wert zuzusprechen“⁷⁹.

Die einige Jahre zuvor, 1896, entstandene 3. *Symphonie* op. 11 Albéric Magnards bestätigt durch ihren Aufbau Dukas' Einschätzung. Sie weist einen zweigeteilten Kopfsatz auf: eine *Introduction* mit einem zentralen zyklischen Thema und einen nachfolgenden Hauptteil (hier *Ouverture* benannt) — ein Modell, das an sich auf eine lange Tradition seit der Wiener Klassik zurückblicken kann. Das Besondere besteht jedoch darin, daß es sich bei diesem am Ende des Kopfsatzes wiederkehrenden Introductionsthema nicht um ein einfaches Motiv oder, wie oft in den Symphonien der deutschen Romantik, um ein liedhaftes Gebilde handelt, sondern um einen durch die Aussparung der Terz bewußt archaisierenden Choral (Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3: Choralthema der 3. *Symphonie* Magnards

Dieser Symphoniebeginn wird im weiteren Verlauf mehrfach in die Außensätze eingeflochten, zumal in deren Durchführungsteilen. In starker Abgrenzung zu den eigenen Themen dieser Sonatensätze (*Ouverture* und *Finale*) bleibt das Choralthema auch dann, wenn es nur in Fragmenten zitiert wird, unverändert, ja scheint sogar die Wandlungen der anderen Themen zu bestimmen, wie etwa im Fugato des Durchführungsteiles im Kopfsatz.

Die zunächst noch ungewöhnliche Einführung von gattungsfremden Satz- oder Formmodellen, die sich in Magnards Symphonien mit Choral und Fuge⁸⁰ zeigt, wurde später geradezu zum Markenzeichen der Symphonien Honeggers, fand aber auch bei Milhaud u. a. Komponisten Eingang in die Gattung. Während sich der traditionsbewußte, genauer: sich auch zur deutschen Tradition bekennende Honegger um eine Belebung des an sich starren Sonatensatzschemas bemühte, läßt sich Milhauds Vorgehen in den jeweiligen Kopfsätzen seiner Symphonien für großes Orchester eher als ein inneres Aushöhlen der Form beschreiben. Äußerlich entsprechen die Symphonien bei-

⁷⁹ „Au reste, toutes les formes peuvent jouer à l'aise dans le vaste cadre d'une symphonie, et rien ne semble indiquer, contrairement à l'opinion de beaucoup de critiques et de musiciens, que cette forme soit complètement évoluée [...] L'erreur de tous les néo-classiques est précisément d'attribuer une valeur à la forme indépendamment des idées“ (*La deuxième symphonie de Vincent d'Indy* [1904], in: *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, Paris 1948, S. 610).

⁸⁰ Auf Anraten Guy Ropartz' ersetzte Magnard die komponierte Fugenfolge (*Fugues*) im 2. Satz der 2. *Symphonie* durch eine Folge von Tänzen (*Danses*), vgl. Jean Maillard, [Albéric Magnard.] *Les quatre symphonies. Étude analytique*, in: *Musiciens de France. La génération des grands symphonistes*, S. 96.

der Komponisten mutatis mutandis der traditionellen Reprisesform, wobei die Zäsuren zwischen den Formteilen relativ deutlich markiert sind. Honegger entwickelt nun aber — wohl nach dem Vorbild von Schumann und Brahms — das Schema insofern weiter, als er die Funktionen der einzelnen Teile vertauscht oder miteinander koppelt. So räumt er in den Reprises der Kopfsätze seiner ersten drei Symphonien neuerliche Durchführungen von thematischen Motiven ein; im Eingangssatz seiner 5. *Symphonie* erhält dagegen der Durchführungsteil eine doppelte Funktion, in dem erst hier — wie genau genommen allerdings erst in der Reprise deutlich wird — der zweite thematische Komplex des Satzes exponiert wird. Es scheint tatsächlich, wie es Hans-Peter Rösler formulierte, daß der Reiz von Honeggers Symphoniesätzen „geradezu in der Spannung zwischen der äußeren Exponierung ‚klassischer‘ Formen und deren — oft sehr subtiler — gleichzeitiger Negierung“⁸¹ besteht.

Obwohl die meisten der Symphonien für großes Orchester von Milhaud die „Beethovenische“ Viersätzigkeit aufweisen (in der 2. *Symphonie* gar zur Fünfsätzigkeit erweitert), unterstrich Milhaud von Anfang an die Negierung der romantischen Tradition zugunsten eines ideellen Anknüpfens ans 18. Jahrhundert, im Hinblick auf seine 1. *Symphonie* berief er sich sogar ausdrücklich auf die „Mozart'sche Form“⁸². Wie die Konsequenzen einer solchen Konzeption aussehen, demonstriert gerade diese Symphonie unzweideutig: Das Schema des Sonatensatzes wird im ersten Satz zu einer zweiteiligen Gestalt reduziert, im zweiten Satz ist der Durchführungsteil so extrem verkürzt, daß er seine eigentlich zentrale Bedeutung einbüßt. In den Reprises seiner Symphoniesätze folgt er dem Prinzip, keine Formteile notengetreu zu wiederholen, und wandelt Reihenfolge, Harmonik oder auch Instrumentation der Themen und Motive bei jeder vollständigen oder teilweisen Wiederholung ab⁸³. Nicht der thematische Kontrast der exponierten Themen, sondern die von Milhaud selbst öfters bezeugte melodische Entfaltung steht bei Milhaud im Vordergrund. Daher kann die Feststellung durchaus auch auf die großen Symphonien übertragen werden, die im Hinblick auf seine Kammersymphonien formuliert wurde: Milhaud setze „ein Nebeneinander unterschiedlicher thematischer Gestalten, unvermittelt, doch nicht in schroffem Wechsel, da jeder Satz einheitlichen Charakter trägt und die musikalischen Gestalten nur verschiedener Ausdruck eines Charakters sein sollen“⁸⁴.

Wird hier nur noch der äußere Formrahmen des traditionellen Symphonie-Schemas gewahrt, so bricht in den Werken der nachfolgenden Generation auch dieser Rahmen auseinander. So benutzt Dutilleux' 1. *Symphonie* von 1951 in ihren vier Sätzen zwar überlieferte Formen (Passacaglia — Scherzo — Intermezzo — Finale in Variationenform), gerade der Kern der tradierten Symphonie, der Sonatensatz des symphonischen Allegros mit seinem im Mittelpunkt stehenden Durchführungsteil, bleibt jedoch unberücksichtigt. In großem Gegensatz zu dem Aufbau thematischer Kontraste sind alle

⁸¹ Hans-Peter Rösler, *Nicht mehr — noch nicht* Anmerkungen zu den Symphonien von Arthur Honegger und Allan Pettersson, in *Allan Pettersson Jahrbuch* 1987, S. 38.

⁸² *Gespräche mit Milhaud*, S. 76.

⁸³ Vgl. ausführlich die Formanalysen von Ralph James Swickard, *The Symphonies of Darius Milhaud. An Historical Perspective and Critical Study of their Musical Content and Form*, Diss. Univ. of California, Los Angeles 1973.

⁸⁴ Reiner Zimmermann, *Zum Begriff des Sinfonischen in den Kammersinfonien [einschließlich Sinfonien für Kammerorchester] des 20. Jahrhunderts*, Diss. Leipzig 1968, S. 69.

vier Sätze monothematisch aufgebaut; die Formidee dieser Symphonie, wie sie Dutilleux selbst erläuterte, entfernt sich deutlich von dem überlieferten Schema:

„Des weiteren [neben dem Aufbau aller Sätze auf nur einem Thema] liegt eine Art Symmetrie in dem Sinne vor, daß der erste und zweite Satz sowie der dritte und vierte Satz zusammenhängen. Aber es handelt sich um eine gegensätzliche Symmetrie, denn zu Beginn des Werks entwickelt sich die Musik von der Stille zu einem großen Forte nach einem langen Crescendo, während der Verlauf im letzten Teil umgekehrt ist: Rückkehr zur Stille“⁸⁵

4. Tonalität und Harmonik

Bildet in der deutschen Symphonik und Kammermusik die motivisch-thematische Arbeit nach allgemeinem Verständnis ein wichtiges Gattungskriterium, so unterstreichen französische Komponisten und Kritiker immer wieder den Vorrang des Melodischen. Nun müssen Melodie und Thema nicht unbedingt in dem scharfen Kontrast zueinander stehen, wie es etwa von Ferruccio Busoni oder in August Halms Antithese von einer „melodisch-polyphonen“ und einer „harmonisch-thematischen“ Kultur gesehen wurde. Gerade in den Symphonien Arthur Honeggers, der sich ebenfalls zur Priorität des Melodischen (als typisch französischem Element) bekannte, sind sowohl melodisch-polyphone Entfaltung als auch harmonisch-thematische Prozessualität enthalten. Andererseits kann indes die Gewohnheit, in diesen Gattungen unabhängig von der Form und der Entwicklung der musikalischen Grundgedanken von „Themen“ zu reden, nicht den Sachverhalt überdecken, daß das Melodische ein horizontales, das Thematische jedoch ein vertikales Denken und demzufolge entsprechende Satz- und Werkkonzeptionen implizieren. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß André Gédalge als einflußreicher Kontrapunktlehrer am Pariser Conservatoire (u. a. waren Ravel, Koechlin, Florent Schmitt, Milhaud, Honegger und Ibert seine Schüler) großen Wert auf Melodien legte, die nicht auf eine harmonische Begleitung angewiesen sind. Im Gegensatz zu den harmonisch zurechtgestutzten Volkslied- oder zumindest volksliedhaften Themen in deutschen Symphonien entwickelte sich in Frankreich eine lange Tradition von „Themen“ auf der Basis von Volksliedern aus verschiedenen Provinzen, die ihre oft dem dur-moll-tonalen System widersprechenden (etwa modalen) Wendungen behielten, wie es etwa in Maurice Emmanuel's 2. *Symphonie* (1929), der *Symphonie bretonne*, der Fall ist.

Schon von diesen Voraussetzungen her steht die Entwicklung im deutschen Sprachraum, d. h. die radikale Umwälzung der harmonischen Struktur zu Atonalität und Zwölftontechnik bei Schönberg und seinen Schülern, im Gegensatz zu derjenigen Frankreichs. Während in den Sonatensätzen der Schönberg-Schule — die um 1920 als führende Bewegung in der „Neuen Musik“ des deutschen Sprachraums rezipiert

⁸⁵ „De plus il y a là une sorte de symétrie, en ce sens que le premier et deuxième mouvements s'enchaînent et le troisième et le quatrième mouvements également. Mais il s'agit d'une symétrie a contrario, car au début de l'oeuvre la musique sort du silence et aboutit à un grand forte après un long crescendo alors que dans la dernière partie le processus est inversé: on retourne au silence“ (Henri Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons. Entretien avec Claude Glayman*, Paris 1993, S. 70)

wurde⁸⁶ — die thematische Arbeit intensiviert wurde, um den Wegfall des tonalen Kontrasts und Ausgleichs zu kompensieren, entwickelte sich in Frankreich die Polytonalität als harmonisches Modell vergleichbarer Ausstrahlung und Bedeutung wie Atonalität und Dodekaphonie. Obwohl Strawinsky und Koechlin zeitlich vorangingen, ist die Polytonalität in besonderer Weise mit Milhaud verbunden. In seinen 1923 veröffentlichten Aufsätzen *Polytonalité et Atonalité* und *L'Évolution de la musique à Paris et à Vienne*⁸⁷ versuchte er die unterschiedliche Entwicklung der „Pariser“ und der „Wiener Schule“ aus den jeweiligen nationalen Traditionen abzuleiten: Polytonalität als Konsequenz der Diatonik und damit letztlich des in Frankreich vorrangigen melodisch-horizontalen Denkens, Atonalität als Folge der Chromatik und damit des entsprechenden harmonisch-vertikalen Denkens deutscher Tradition.

Daß die polytonale Technik gerade in Frankreich so erfolgreich und beliebt wurde, selbst von an sich eher konservativen, an einer Grundtonalität festhaltenden Komponisten wie Roussel in seinen beiden letzten Symphonien passagenweise angewandt wurde, scheint tatsächlich Milhauds Herleitung zu bestätigen. Allerdings muß man auch berücksichtigen, daß der Einfluß der Schola cantorum und ihrer Hochschätzung der Sonatensatzform und damit auch implizit des damit verbundenen harmonischen Modells nach 1920 merklich zurückging. Ein Werk wie die 2. *Symphonie* Elsa Barraines von 1938 erscheint daher nicht nur durch die genaue Entsprechung des Kopfsatzes gegenüber dem Sonatensatzmodell, sondern vor allem durch die traditionelle harmonische Disposition der Themen, die nur geringfügige Erweiterungen des überkommenen dur-moll-tonalen Systems zuläßt, reichlich verspätet, ja anachronistisch. Nach einem viertaktigen *Adagio*-Abschnitt, der zu Ende der Exposition wieder aufgenommen wird und auch in der Durchführung anklingt, stellen die Violinen ein viertaktiges Thema vor (durch Liegeton auf fünf Takte erweitert), dessen klare Grundtonart c-moll nur durch clusterartige Akkorde der Bläser eingetrübt erscheint. Regelmäßig ertönt das Seitenthema (Takt 4ff. nach Ziffer 5) in Es-dur, allerdings auch hier mit einer Trübung, da im zweiten Takt ges statt g notiert ist. Die Beethoven-Nähe des Werks frappiert an dieser Stelle besonders, da wie in dessen 5. *Symphonie* gleichzeitig zum Vortrag des Seitenthemas der Kopf des Hauptthemas im Baß erklingt. Kaum verwundern kann es daher, daß in der verkürzten Reprise dieses Seitenthema ganz selbstverständlich nach C-dur, wie es dem Schema entspricht, versetzt ist. Auch daß das *Finale* nach einem *Marche funèbre* (in erweitertem g-moll) in gelöstem C-dur abläuft, dürfte unmittelbar auf Beethoven zurückverweisen. Sicherlich kann die Dukas-Schülerin Barraine mit dieser formal und harmonisch sehr traditionsgebundenen Symphonie nicht als repräsentativ für das Schaffen ihrer Zeit gelten. Ihre deutliche Annäherung an Beethoven (die auch bei Roussel oder Honegger unverkennbar ist, doch dort ungleich subtiler in dem jeweils eigenen Stil und der jeweiligen Werkkonzeption aufgehoben erscheint) mag dennoch als Indiz für eine in den dreißiger Jahren veränder-

⁸⁶ Der Begriff der „Neuen Musik“ wurde von Paul Bekker u. a. zunächst auf Schönberg, in den späten zwanziger und dreißiger Jahren jedoch mehr und mehr auf Hindemith und Strawinsky (als Repräsentanten von Neuer Sachlichkeit und Neoklassizismus) bezogen, vgl. Christoph von Blumröder, Art. *Neue Musik*, in *HmT* (1980), S. 3f

⁸⁷ Neudruck in: Darius Milhaud, *Notes sur la musique. Essais et chroniques*, textes réunis et présentés par Jeremy Drake, Paris 1982, S. 173ff., 193ff.

te Haltung sein, die ja die schon vermerkte zweite Erneuerung der Symphonie zeitigte. Folgte dem französischen Beethoven-Kult der Vorkriegszeit⁸⁸ eine massive Ablehnung in der Nachkriegszeit (nicht nur, aber in besonderem Maße in Frankreich) wie sie sich u. a. im Ergebnis der Umfrage von 1927 bei zeitgenössischen Komponisten niederschlug⁸⁹, so zeichnete sich um 1930 eine neue Affinität zu dem überlieferten Gattungskanon des 19. Jahrhunderts, insbesondere zu den sonatensatzgebundenen Formen, ab. Dies gilt in beschränktem Maße selbst für Komponisten der Avantgarde der zwanziger Jahre, auch wenn hier vielfach die Idee der „reinen“ Musik im Vordergrund stand und demzufolge der „ideenbelastete“ Beethoven als Anknüpfungspunkt in der Wiener Klassik ausgeklammert wurde; wie schon angedeutet, läßt sich ja etwa Milhauds Verhältnis zur Symphonie als Weg von der Absage zur Wiederannäherung beschreiben. Die Konsequenz dieses „Klassizismus“ (der, obwohl gerade in der französischen Literatur als Einheit betrachtet, im Grunde vom sogenannten „Neoklassizismus“ der zwanziger Jahre zu trennen wäre⁹⁰) war nicht zuletzt die Prolongierung der bereits überwunden geglaubten Tonalität. Die Neigung zur Beibehaltung oder Wiedereinführung einer verbindlichen Grundtonart schließt freilich die der Funktionsharmonik — wie im Beispiel von Elsa Barraines *2. Symphonie* — nicht automatisch ein. Selbst in Roussels *3. Symphonie* in g-moll, in der diese Funktionsharmonik über weite Strecken hinweg, zumindest im Hinblick auf den Wechsel von Tonika- und Dominantfeldern, noch bewahrt ist, deutet sich durch die Einführung von leiterfremden Tönen bzw. das Übereinanderschichten mehrerer Funktionen das Aufbrechen des konventionellen tonalen Systems an. So ist das zweitaktige Begleitmodell für das Hauptthema des Kopfsatzes, die Linie *as-g-fis-g*, so harmonisiert, daß sich auf den ersten beiden Tönen Tonika (unter Ausschluß der Terz *b*) und Subdominante (zunächst vertreten durch den unvollständigen neapolitanischen Sextakkord *c-as*, dann durch *c-es*), auf dem dritten Ton Tonika und Dominante überlagern (Notenbeispiel 4).



Notenbeispiel 4: Beginn des *Allegro vivo* der *3. Symphonie* Roussels

Die Schönbergsche Zwölftontechnik, die in Frankreich erst nach dem Zweiten Weltkrieg durch das Engagement René Leibowitz' größeren Kreisen bekannt wurde, fand in

⁸⁸ Vgl. die ausführliche Darstellung bei Leo Schrade, *Beethoven in France. The Growth of an Idea*, New Haven u. London 1942, dt. als: *Beethoven in Frankreich. Das Wachsen einer Idee*, Bern/München 1980.

⁸⁹ Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Mainz 1972, S. 11f.

⁹⁰ Zur Problematik und zeitlichen Ausdehnung der Begriffe „Neoklassizismus“ bzw. „néo-classicisme“ (dem eigentlich im Deutschen „Neoklassik“ entspricht) sei auf das Kap. *Anfänge des Neoklassizismus* in: Danuser, *Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 146ff. verwiesen.

der Symphonie nur geringe — und meist auf die frühen Nachkriegsjahre beschränkte — Verwendung. Zu nennen wären neben den eigenen Beiträgen von Leibowitz die ersten beiden Symphonien seines Schülers André Casanova (1949 und 1951/52). Der Schwerpunkt der „strengen“ Dodekaphonie wie auch des davon in den fünfziger Jahren abgeleiteten Serialismus lag jedoch unverkennbar auf Gattungen der Kammermusik und dem Lied. Der Leibowitz-Schüler Serge Nigg benutzte die Technik in seiner *Jérôme Bosch-Symphonie* (1958/59) in sehr freier Form, d. h. zwölftönige Reihengestalten werden hier nur noch als ein Mittel unter mehreren anderen (freitonale, atonale und gelegentlich sogar tonale) für bestimmte Passagen benutzt; ein ähnlich freier Umgang ist auch in den Symphonien von Pierre Ancelin anzutreffen.

Die Symphonien der unmittelbaren Gegenwart, die sich über literarisch-poetische Anbindungen wiederum verstärkt der Weltanschauungsmusik des 19. Jahrhunderts zuwenden, wie sie bereits in den Symphonien von Honegger und Landowski rehabilitiert wurde, bieten in harmonischer Hinsicht eine Vielfalt, die sich einer eindeutigen Klassifizierung zu entziehen droht. Der zunehmende Individualismus, der im Gegensatz zu anderen Ländern in Frankreich sehr stark durch die zahlreichen Schulen, Gruppen und Vereinigungen der Komponisten gebremst wurde, wirkt sich in den letzten drei Jahrzehnten natürlich auch auf das Symphonieschaffen aus. Im allgemeinen ist zwar die konventionelle Tonalität aufgegeben, gerade in der so traditionsbelasteten Gattung der Symphonie finden sich dennoch verhältnismäßig viele Passagen oder gar Satzteile, die den Bezug auf einen Grundton bewahren, wie es z. B. in den Beiträgen Sauguets und Landowskis oder auch in Florent Schmitts 2. *Symphonie* op. 137 von 1958 der Fall ist. Aber selbst in atonal organisierten Werken können einzelne tonale Akkorde oder Felder im Dienste des Ausdrucks dieselbe Funktion einer deutlichen Hervorhebung einnehmen wie ehemals Cluster oder atonale Elemente im tonalen Rahmen. Sonderfälle, wie Alain Bancquarts Versuch, die Tradition der Gattung über mikrotonale, rhythmisch streng gegliederte Komplexe (anstelle der früheren thematisch-harmonischen Organisation) zu wahren, gehören ebenfalls in dieses Bild zunehmender Individuation, die „Rückfälle“ in frühere Stadien (eben auch der Harmonik) nicht ausschließen muß.

5. Instrumentation

Wenn zu den Merkmalen des in der Wiener Klassik ausgebildeten Symphonietypus nach der Viersätzigkeit und der vorwiegend homophonen Struktur als dritter Punkt die „völlig selbständig gewordene instrumentale Art“⁹¹ gezählt wird, so bezieht sich diese Formulierung in erster Linie auf die genuin instrumentale Faktur des Tonsatzes als endgültige Abgrenzung gegenüber der Opernsinfonie, von der sich die Orchestersymphonie als selbständiger Zweig abgespalten hatte. Die Instrumentation, obwohl durch die sukzessive Verstärkung des Bläserapparates zunehmend an Bedeutung ge-

⁹¹ Siegfried Günther, *Wandlungen der Sinfonie*, in: *Musica* 13 (1959), S. 354.

winnend, erreichte zunächst in der deutschen Beethoven-Nachfolge (bei Schumann und Brahms gegenüber Schubert sogar wieder an Gewicht verlierend) nicht den Rang eines konstitutiven Faktors, den sie erst, nicht zuletzt durch den Eindruck von Wagners Orchesterbehandlung, in Bruckners, vor allem aber in Mahlers Symphonien bekam. In Frankreich markierte Berlioz sowohl praktisch durch seine eigenen Symphonien als auch theoretisch durch seine berühmte Instrumentationslehre den Ausgangspunkt für eine ungleich gewichtigere Einstufung dieses Elementes, die ja sogar noch, wie bereits zitiert, in d'Indys Symphonie-Definition ihre Spuren hinterlassen hat. Bis ins 20. Jahrhundert hinein profitierte die französische Orchestermusik von zahlreichen spieltechnischen Verbesserungen (besonders zur Ausführung von Trillern), während spezifische Neuentwicklungen wie das Sarrusophon — dem Widor vergeblich den Vorzug vor dem Kontrafagott einräumte⁹² — oder die Kontrabaßklarinette keinen Eingang in die Symphonik fanden. Selbst das Saxophon erscheint nur selten in französischen Symphonien, selbst wenn diese Affinitäten zum Jazz zeigen.

Ab etwa 1910 gewann das Schlagwerk zunehmende Bedeutung, während die Streicher und Bläser bis zur solistischen Besetzung — unter dem nun zeitgemäßen Ideal einer transparenten Klanglichkeit — zurücktraten. Glockenspiel, verschiedene Becken- und Trommelarten, Xylophon, Kastagnetten, aber auch exotische Instrumente wie Tomtoms bereicherten von nun an die Klangfarbenpalette selbst in Werken mit sonst normaler Orchesterbesetzung. In André Jolivets *2. Symphonie* (1959) sind vier Ausführende für das Schlagwerk vorgeschrieben, wobei jeder zwischen vier und sieben verschiedene Instrumente zu bedienen hat. In Niggs *Jérôme Bosch-Symphonie*, eine der insgesamt seltenen Werke mit „Riesenbesetzung“, zu denen auch Tournemires *6. und 7. Symphonie* und Messiaens *Turangalîla-Symphonie* zu rechnen sind, ist diese Zahl gar auf sieben gesteigert. Eine weitere wichtige Gruppe stellen die Tasteninstrumente dar; fanden Klavier und gelegentlich Orgel als Orchesterinstrumente bereits Ende des 19. Jahrhunderts Eingang in die Symphonie, so traten später Celesta und in einigen Fällen auch Ondes Martenot hinzu. Die gesteigerte Bedeutung des Schlagwerks, zu dem manchmal auch Klavier und Celesta in geräuschnahem Einsatz gezählt werden müssen, spiegelt diejenige des Rhythmus als klanglichen Faktors (zumal bei Ostinato-Rhythmen in wechselnder Instrumentation) wider. Weitgehende Ausnahme blieb indes auch der Einsatz von elektronischen Klangerzeugern.

Im Zentrum des Berlioz-Erbes steht für die französische Symphonik jedoch die Originalität der Klangkombinationen, die für eine starke Tendenz zu solistischer Behandlung der Instrumentengruppen mitverantwortlich ist. Den Kulminationspunkt bilden die zahlreichen kleinbesetzten oder gar kammermusikalischen Formationen. Dabei ergeben sich vielfach sehr reizvolle Klangkombinationen wie in den sechs *Kammersymphonien* Milhauds oder auch in der *Symphoniette* Jean Martinons von 1936, die für Streichorchester, Harfe, Klavier und Pauken geschrieben ist. Mit abnehmendem Einfluß der Schola cantorum bzw. der Wirkung der Franck-Schüler und entsprechend verstärkter linear-polyphoner Satzkonzeption gewinnen die Aufspaltung einer Stimm-

⁹² Charles Marie Widor, *Technique de l'Orchestre moderne, faisant suite au Traité d'instrumentation et d'Orchestration de H. Berlioz*, Paris 1904, Neuaufl. o. J., S. 54.

linie auf mehrere Instrumente bzw. umgekehrt die Verdichtung verschiedener Stimmen in demselben Instrument wie beispielsweise in Paul Le Flem's 3. und 4. *Symphonie* (1967, 1972)⁹³ an Gewicht.

Daß die Instrumentation auch symphonische Funktion (im Sinne einer zielbestimmten Anlage) für das Werkganze übernehmen kann, beweist deren originelle Behandlung in der 6. *Symphonie* (1943) von Alexandre Tansman, einem jener in Paris zwischen den Weltkriegen wirkenden ausländischen Komponisten, die unter der Bezeichnung „École de Paris“ zusammengefaßt werden. In kontinuierlicher Steigerung wird der erste Satz nur von Bläsern, Klavier und Schlagwerk, der zweite dagegen von den Streichern ausgeführt, denen noch ein solistisches Streichquartett („quatuor à cordes-concertino“) hinzugefügt ist. Erst im dritten Satz tritt das gesamte Orchester in Erscheinung, das im Finalsatz noch durch den Einsatz eines Chores erweitert wird.

6. Zusammenfassung

Die Vielfalt der exemplarisch angeführten Kompositionen läßt eine konkrete Bestimmung der französischen Symphonie mit normierenden Merkmalen kaum zu und scheint daher der vorliegenden Skizzierung einer nationalen gattungsgeschichtlichen und -ästhetischen Entwicklung entgegenzustehen. Andererseits kann der Einfluß nationaler kompositorischer und ästhetischer Eigenarten auf das eigenständige französische Symphonieschaffen des 20. Jahrhunderts, dessen entscheidende Grundlagen in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts geprägt worden sind, nicht geleugnet werden. Folgende Punkte lassen sich abschließend festhalten:

1. Die Gattung der Symphonie im 20. Jahrhundert wurde zwar in Frankreich nicht so kontinuierlich gepflegt wie etwa in England, Skandinavien oder in den slawischen Ländern, doch weist ihre Geschichte auch keine so radikalen Brüche (vor allem 1910—1920 und um 1950) wie in den deutschsprachigen Ländern auf. Der verhältnismäßig weit gefaßte Begriff selbst ist aufgespalten in einen ursprünglichen des Zusammenklingens — auch im übertragenen Sinn des Zusammenstellens von Gleichartigem — und in den konventionellen eines anspruchsvollen mehrsätzigen Orchesterwerks. Allerdings bilden die Grenzen beider Anschauungen sowie zu benachbarten konzertanten oder programmgebundenen Gattungen keine scharfen Konturen aus.
2. Die von César Franck nach Beethovens Vorbild konsequent ausgeführte zyklische Form wurde unter d'Indy als Modell normiert und auch von der Schola cantorum fernstehenden Autoren akzeptiert. Ähnliches gilt für den kaum bestrittenen Kern der Symphonie, den meist eröffnenden Allegro-Satz, der allerdings nicht unbedingt dem überlieferten Sonatensatzschema folgen muß. Als keineswegs verbindlich erweisen sich die in der deutschen Symphonie (zumin-

⁹³ Vgl. dazu die Ausführungen von Geneviève Bernard-Krauß, *Hundert Jahre französische Musikgeschichte in Leben und Werk Paul Le Flems*, Diss. Tübingen 1988, S. 131f.

dest bis etwa 1950) selbstverständlichen Faktoren thematischer Prozessualität und ideell-weltanschaulicher Gehalte.

3. Melodisch-polyphone Entfaltung (verbunden mit einer hier nicht näher erörterten Aufwertung der Rhythmik) ersetzt in der französischen Symphonie zunehmend die herkömmliche thematisch-harmonische Satz- bzw. Werkkonzeption. Damit wird gleichzeitig die Instrumentation nicht mehr als bloßer Klangfarbenfaktor, sondern als substantielles Element in Anspruch genommen. Beide Punkte, der Vorrang des Melodischen und das starke Gewicht der Instrumentation, haben als Fortführung spezifisch französischer Traditionslinien wachsende Bedeutung erlangt, zumal nach der bewußten Abkehr von deutscher Musik seit dem Ersten Weltkrieg.

In der Gegenwart scheint die Symphonie diese nationale Spezifik immer mehr einzubüßen, wie die erwähnte Konzeption Alain Bancquarts demonstriert, die sich mit modernen Kompositionsmitteln dem Verständnis der Symphonie als großangelegter Entwicklungsform anschließt. Dem durch die Aufführungspraxis unterstützten ungebrochenen hohen Ansehen der Symphonie tut dieser Verlust an nationaler Eigentümlichkeit indes keinen Abbruch — im Gegenteil: Hatte doch das französische Konzertpublikum nach sehr kurzen deutschfeindlichen Phasen in den Nachkriegszeiten sehr rasch wieder der deutschen Konzertmusik und deren Inbegriff, den Symphonien von Beethoven, Schumann und Brahms, zugejubelt, wovon die eigene Symphonik nicht nur profitierte, sondern worunter sie gerade in Fällen noch unbekannter Werke auch litt. So klagte Florent Schmitt bei der ersten Wiederaufführung von Mag-nards 3. *Symphonie* nach dem Ersten Weltkrieg nach seinem Lob für den Mut des Dirigenten Albert Wolff angesichts der Frage, ob sich dieser auch der Symphonie von Paul Dukas erinnere: „Aber, werden Sie sagen, was wird das Publikum von dieser Lawine französischer Symphonien sagen, dieses gute französische Publikum, das nur Ohren hat für Beethoven, Brahms, Tschaikowsky, kurz, nur für das, was germanischen Wesens ist“⁹⁴. Die in den letzten hundert Jahren ausgebildete Eigenständigkeit der französischen Symphonie konnte demnach trotz erfolgreicher Aufführungen einzelner Werke kaum etwas daran ändern, daß die Bezeichnung nach wie vor in erster Linie mit Kompositionen der deutschen Beethoven-Tradition assoziiert wurde. Insofern ist es gar nicht ausgemacht, daß Albert Lavignac in seiner nachfolgenden Formulierung — hier zur Hinführung ans Wesen der musikalischen Komposition benutzt — ein französisches Beispiel vor Augen bzw. Ohren hatte:

„Y a-t-il quelque chose de plus grandiose que l'émotion produite par une belle symphonie?“⁹⁵

⁹⁴ „Mais, direz-vous, que pensera le public de cette avalanche de symphonies françaises, lui qui n'a d'oreilles que pour Beethoven, Brahms, Tschaikowsky; bref, uniquement ce qui est d'essence germanique, ce bon public français ...“ (Florent Schmitt, *Les Concerts*, in: *Le Temps*, 16. November 1929, S. 3).

⁹⁵ Albert Lavignac, *La musique et les musiciens*, Paris 1895, nouvelle édition entièrement refondue, Paris 1956, S. 306. — Die vorliegende Studie geht im Kern auf ein 1990/91 wahrgenommenes Forschungsstipendium zurück, das von Prof. Dr. Wolf Frobenius (Saarbrücken) betreut wurde, dem an dieser Stelle für seine Anregungen und kritischen Hinweise gedankt sei.

KLEINE BEITRÄGE

Ein unbeachtetes Stammbuchblatt von Johann Hermann Schein

von Eberhard Möller, Zwickau

Seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts wird es besonders unter der akademischen Jugend Deutschlands üblich, Stammbücher zu führen. Diese stellen Erinnerungsbücher dar, in die sich zumeist Verwandte, Freunde, Lehrer, Gönner bzw. bewunderte und angesehene Persönlichkeiten mit Denksprüchen, Wappen, Emblemen, Porträts, Zeichnungen oder — wenn auch relativ selten — kurzen Tonstücken eintragen. Für kultur- und personengeschichtliche Untersuchungen sind die uns überlieferten Stammbücher wichtige Quellen¹

1911 wies Arno Werner erstmalig auf die handschriftliche „Fuge“ von Johann Hermann Schein in einem Album aus den Beständen der Bibliothek Wernigerode hin². Die unvollständige Angabe läßt vermuten, daß Werner das Autograph nicht selbst eingesehen hat. Auch die auf dieser Quelle beruhende Notiz im Nachtrag zu Robert Eitners *Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*³ hat die Musikforschung bisher nicht veranlaßt, jener Spur nachzugehen. So fehlt in dem bisher einzigen vorliegenden Schein-Werkverzeichnis⁴ jeglicher diesbezügliche Hinweis. Nähere Recherchen ergaben, daß es sich bei dem betreffenden Album um ein Stammbuch handelt, das als Teil der ehemaligen Stolberg-Wernigerödischen Handschriftensammlung seit 1948 in der Universitäts- und Landesbibliothek Halle aufbewahrt wird⁵.

Der Scheinsche Eintrag enthält jedoch nicht nur die von Werner erwähnte Komposition, sondern noch ein weiteres Werk. Interessant ist ein Vergleich mit den beiden anderen großen „S“. Während Heinrich Schütz bei den bisher ermittelten Stammbucheinträgen auf Notenzitate vollständig verzichtet, sind solche für Samuel Scheidt nachzuweisen.

Der Besitzer des zu untersuchenden Stammbuches Valentin Rottschütz ist 1608 Student der freien Künste in Leipzig⁶. Für dieses Jahr lassen sich auch die frühesten Eintragungen feststellen, die spätesten erfolgen 1642. Der *liber amicorum* in der Abmessung von 18,5 x 15,0 cm enthält 108 Blätter in gepreßtem Pergamentumschlag, auf dessen Vorderseite sich die Initialen V R. G. (= Valentinus Rottschütz Gorlicensis)⁷ befinden. Neben zahlreichen Texteintragungen enthält er auch Figuren und Kostümzeichnungen, hinzu kommen mathematische Skizzen. Eine große Anzahl eingeklebter Kupferstiche verdeckt teilweise die älteren Handschriften. Erwähnenswert ist die launige Äußerung des Görlitzer Violinisten Gosman Ahll. „lustig biß in ewigkeit vnd 14 tage darüber“⁸. Die berühmtesten Einträger sind jedoch Martin Opitz und Johann Hermann Schein. Ersterer hat während seines Studiums in Frankfurt/Oder am 18. Februar 1618 zwei Sprüche niedergeschrieben. Beide wurden bereits mehrfach veröffentlicht⁹.

¹ Nähere Einzelheiten dazu bei: Jörg-Ulrich Fechner, *Stammbücher als kulturhistorische Quellen*, München 1981 (= *Wolfenbütteler Forschungen* 11).

² Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 44.

³ Robert Eitner, *Quellen-Lexikon* 11, *Nachträge und Miscellaneen*, Graz 1960, Nr. 2.920.

⁴ *NGroveD* 16, London 1980, S. 616ff.

⁵ Vgl. Hildegard Herricht, *Die ehemalige Stolberg-Wernigerödische Handschriftenabteilung*, Halle 1970 (= *Schriften zum Bibliotheks- und Bücherwesen in Sachsen-Anhalt*).

⁶ Georg Erler, *Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig 1559—1809*, 1 Bd., Leipzig 1909, S. 378.

⁷ *Signatur Zm* 27, Bl. 89.

⁸ Bl. 81.

⁹ Erstmals in: *Euphorion* 6 (1899).

Im Sommersemester 1608 bezieht der zweiundzwanzigjährige Johann Hermann Schein die Leipziger Universität, um freie Künste und Jurisprudentia¹⁰ zu studieren. Ein Jahr später, am 14. August 1609, also zeitgleich mit der Veröffentlichung seines Erstlings *Venus Kränzlein*, entsteht jener Eintrag. Schein hat sich für die ungewöhnliche Form von zwei Musikstücken entschieden. Die umfängliche Niederschrift läßt vermuten, daß Rottschütz und Schein sich persönlich nahe stehen. Auch dürften bei Rottschütz gute Musikkenntnisse vorausgesetzt werden.

Wie in Drucken und Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts vielfach anzutreffen, trägt Schein seinen vierstimmigen Satz getrennt nach Stimmen an den vier gegenüberliegenden Seiten des Blattes ein. Die Mitte des Blattes enthält einen textlosen Kanon und zwar in der ebenfalls im 16. Jahrhundert anzutreffenden Form des Kreiskanons. Es wird als „Fuga in vnisono post tempus vnum et dimidium. 4. voc.“¹¹ bezeichnet. Dort befinden sich weiterhin ein griechischer Text und einige Abkürzungen in Form von Grußbuchstaben¹². Beide Eintragungen lassen sich vorerst nicht vollständig entschlüsseln.

Dem zweiteiligen vierstimmigen Satz, der harmonisch schon an den späteren Kantionalstil Scheins erinnert¹³, wird der lateinische Text „Qui fit, quod nymphae formam mea Musica gestas? Nymphula ceu verbis, sic ego, sic ego, fallo sonis“ (Etwa: „Wie wird es sein, wenn du, Nymphe, meine Musikform als Neuigkeit verbreitest? So wie ich das Nymphlein mit Worten täusche, so täusche ich mit Tönen.“) unterlegt.

Die Widmung hat folgenden Wortlaut:

Monumentulum amicitiae Jan-Her-
mani Schein Grünhainiensis Misni,
[]¹⁴ L.L.^[15] Studiosi inscrtum Lipsiae die
14. Augusti. Ao 1609
MPria

(Ein Andenken der Freundschaft von Jan-Hermann Schein
aus Grünhain in Meißen, der gegebenen Gesetze eingeschrie-
bener Student, Leipzig, den 14. August 1609
mit eigener Hand)

Das von Schein ausgefüllte Stammbuchblatt ist der erste Nachweis dieser Art für den Komponisten. Beide Eintragungen, die vermutlich in Eile entstanden und niedergeschrieben wurden, lassen nicht unbedingt ein großes Talent erkennen. Sie sind jedoch Ausdruck der freundschaftlichen Haltung eines Komponisten, den wir heute zu den Großen des frühen 17. Jahrhunderts zählen.

¹⁰ *Leichpredigt* [...] des [...] Johann = Herman/Scheins [...] von [...] JOHANNE HÖPNERO [...] Leipzig [1630].

¹¹ Daneben der lateinische Spruch: „Et genus et formam Regina pecunia donat“ („Und die Abstammung und die reine Form stellen ein Vermögen dar“).

¹² I. T. D. S. N. C. I. AE.

¹³ Der nicht an den üblichen Ambitus der Singstimmen anknüpfende Satz (vgl. besonders den Baß) läßt auch eine vokalinstrumentale Ausführung zu. Der Tenor darf keinesfalls eine Oktave tiefer ausgeführt werden, da sich sonst Quintparallelen ergeben.

¹⁴ Zwei unleserliche Buchstaben.

¹⁵ L. L. = Legum latorum.

1. Qui fit

J.H. Schein

Qui fit, quod Nym - phae for - mam me - a mu -

Qui fit, quod Nym - phae for - mam me - a mu -

Qui fit, quod Nym - phae for - - -mamme - a mu -

Qui fit, quod Nym - phae for - mam me - a mu - si -

si-ca ge - - - - stas? Nym - phu - la ceu ver-bis

si-ca ge - - - stas? Nym - phu - la ceu ver-bis

si-ca, mu - si - ca ge - - stas? Nym - phu - la ceu ver-bis

ca ge - - - stas? Nym - phu - la ceu ver-bis

sic e - go, sic e - go fal - lo so - - - nis.

sic e - go, sic e - go fal-lo so - - - nis.

sic e - go, sic e - go fal - lo so - - - nis.

sic e - go, sic e - go fal - lo so - - - nis.

2. Kanon

J.H. Schein



Notenbeispiel 2

Zur Geschichte der Veröffentlichung und zur Rezeption von Beethovens Liedern op. 52

von Axel Beer, Münster/W.

Beethovens Jugend- und Gelegenheitsarbeiten, eingestreut zwischen die großen Schöpfungen des Meisters und von deren Schattenwurf überdeckt, finden hinsichtlich ihrer Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte heute wenig Beachtung. Daß aber die Zeitgenossen, die das Werden des Gesamtwerkes Stück für Stück verfolgen konnten, einer jeden einzelnen Komposition mit Aufmerksamkeit und Spannung entgegensahen, bedarf keines Beweises — entsprechenden Wert besitzen deren Aussagen zu den Umständen der Entstehung wie der Veröffentlichung auch kleinerer Arbeiten des Meisters.

Mit seinen *Acht Liedern* op. 52, die im Juni 1805, nur wenige Wochen nach der *Violinromanze* op. 50 und der *Waldsteinsonate* op. 53, im Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir erschienen¹, hatte Beethoven ein Heft zusammengestellt, dessen Teile ausnahmslos früheren, im Einzelfall sogar noch den Bonner Jahren angehören. Wie manche andere Opera, etwa die im Januar des Jahres veröffentlichten *Sonatinen* op. 49², mag man sie gewissermaßen als Einschub in die „aktuelle“ Produktion einstufen. Dies ist uns heute bewußt, doch sei bezweifelt, ob der damalige Musikfreund (und -konsument) in diesen Dingen ebenso wohl informiert war wie wir, ausgerüstet mit so detailreichen philologischen Forschungsergebnissen, es heute sind.

Das Manuskript der Lieder hatte Beethoven seinem Bruder Johann³ zusammen mit einer noch älteren Komposition zur freien Verfügung überlassen. Ferdinand Ries, mutmaßlich von Johann darum gebeten, setzte Simrock in Bonn von der Möglichkeit, die Arbeiten zu erwerben, am 13. September 1803 in Kenntnis:

„Auch können Sie jetzt 8 Lieder von Beethoven und ein Präludium, die er seinem jüngsten Bruder für einige Gefälligkeiten schenkte, kaufen. Er fordert 200 Thlr. [...] Er machte sie vor 4 Jahren“⁴.

Man sollte nicht übersehen, daß Johann van Beethoven es war, der, in den Besitz der Werke gekommen, die Bedingungen stellte, nicht etwa der Komponist! Dieser hatte sich ja immerhin

¹ Vgl. die diesbezüglichen Angaben in Georg Kinsky, *Das Werk Beethovens*, hrsg. von Hans Halm, München-Duisburg 1955, S. 118, 123 und 125.

² Kinsky-Halm, S. 116.

³ Nicht Karl, wie irrtümlich in Kinsky-Halm, S. 122, mitgeteilt; vgl. Helga Lühning, *Beethoven Werke*, Abteilung XII, Band 1: *Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung* (Kritischer Bericht), München 1990, S. 7 (Fußnote 4).

⁴ Zit. nach Erich H. Müller, *Beethoven und Simrock*, in: *Simrock-Jahrbuch* 2 (1929), S. 10–62, hier: S. 26. Simrock erwarb die Sammlung nicht, sondern begnügte sich in zeitüblicher Weise mit einem Nachdruck, den er schon 1806 herausgab.

schon zwei Jahre zuvor über die ohne sein Zutun erfolgte Veröffentlichung der „fatalen alten Sachen“ beklagt⁵ und hätte wohl kaum (kennt man auch manche abrupte Kehrtwendung in seinen Ansichten) einen solch stattlichen Preis (fast ein halber Jahreslohn für einen Orchester-musiker) für wenig bemerkenswerte Kompositionen gefordert. Im Gegensatz zum jungen Ries, der sein, wenn auch nicht ganz zutreffendes, Wissen um das Alter der Lieder freimütig mitteilt⁶, tat Johann van Beethoven, verständlicherweise bedacht darauf, aus der seltenen Gelegenheit gutes Kapital zu schlagen, alles, um in der Öffentlichkeit eventuelle Zweifel am Wert und an der Aktualität der in seinen Besitz gelangten Kompositionen des Bruders gar nicht erst aufkommen zu lassen. Unter diesem Gesichtspunkt verdient eine bisher übersehene Brief-stelle Beachtung. Thadé Weigl, der, ein vielbeschäftigter Bruder des nicht unwichtigen Kom-ponisten Joseph Weigl, unter anderem auch als Chef des k. k. Hoftheater-Musik-Verlags fungier-te⁷, schlug Nikolaus Simrock, dem Verleger und Konkurrenten in Bonn, mit dem er seit späte-stens Mitte des Jahres 1802 in sehr dichtem Briefwechsel stand, am 15. November 1803 ein Ge-schäft vor:

„Beethoven hat 8 neue Lieder componirt. Alles buhlt darum. — Ich werde selbe wahrscheinlich erhalten, aber sie kosten viel Geld. — Wollen Sie selbe mit mir kauffen? — um 8 Louis d'Or sollen Sie selbe von mir erhalten“⁸

„Neue Lieder“ habe Beethoven komponiert! Fast überliest man den Satz ohne zu stutzen, doch fragt es sich, wer eigentlich wem nicht ganz reinen Wein einschenkte — Weigl, sicher von der Richtigkeit dessen, was er Simrock wissen ließ, überzeugt, war sich eines guten Geschäfts schon ziemlich sicher, da er sonst nicht seinen Kollegen in Bonn zur gemeinsamen Investition aufgefordert hätte. Dagegen wird Johann van Beethoven aus den erwähnten, durchaus nachvoll-ziehbaren Gründen kaum bemüht gewesen sein, die ganze Wahrheit über die Werke zu verbrei-ten, die sein Bruder, dessen künstlerisches Gewicht stetig zunahm, aus dem ‚Nähkästchen‘ hervorgeholt hatte. „Neu“ mußten die Kompositionen schon sein, um das verwöhnte Wiener Publikum und die zahlreichen Verleger in eine solche Spannung versetzen zu können, daß „alles“ um die vermeintlich jüngsten Offenbarungen des Meisters „buhlte“ Denn, so die nüch-terne Erkenntnis, wie sie Beethovens heute so gut wie vergessener Zeitgenosse Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783—1860) seinem Verleger Peters gegenüber einmal unverblümt in Worte faßte: „Gute Waare darf nicht alt werden“⁹ Johann van Beethoven war ohne jeden Zweifel überzeugt davon, allein aufgrund des Namens ihres Urhebers gute „Ware“ in den Händen zu haben, und entsprechend wird er tatkräftig daran beteiligt gewesen sein, die Stimmung in Wien anzuheizen. Vermutlich brachte ihm der Verkauf des Manuskripts guten Gewinn, und so konn-te es ihm auch ziemlich gleichgültig sein, daß der Kritiker der Leipziger *Allgemeinen musika-lischen Zeitung* (zumal im Vergleich mit der zuvor besprochenen *Kreutzer-Sonate*) entgeistert ausrief:

„diese acht Lieder? Ist das möglich? Es muss doch wol, da es wirklich ist! Wenigstens stehet sein [Beethovens] Name gross auf dem Titel gestochen, der Verleger ist angegeben, die Lieder sind in Wien, dem Wohnorte des Komp. herausgekommen, sie führen sogar die Nummer seines neuesten Werkes — — Begreif' es, wer es kann, dass von einem solchen Manne etwas so durchaus Gemeines, Armes, Mattes, zum Theil sogar Lächerliches — nicht nur kommen kann, sondern sogar i n s P u b l i k u m gebracht werden mag“¹⁰

⁵ Beethoven an Breitkopf & Härtel, September 1803, zit. bei Alfred Christlieb Kalischer, *Beethovens Sämtliche Briefe*, Band 1, Berlin-Leipzig 1906, S. 120.

⁶ Die Angabe „vor 4 Jahren“ mag sich auf eine von Beethoven vorgenommene Zusammenstellung der Lieder in der heute geläufigen Anordnung um das Jahr 1799 beziehen; vgl. H. Lühning, S. 7

⁷ Vgl. zu ihm und zu seinem Verlagsunternehmen Friedrich Slezak, *Beethovens Wiener Originalverleger*, Wien 1987, S. 52—54.

⁸ Weigl an Simrock, Wien 15. November 1803 (unveröffentlicht; Stadtarchiv Bonn, Musikverlag Simrock 112). Es haben sich insgesamt 16 Briefe Weigls an Simrock erhalten, von denen 13 den Jahren 1802 und 1803 angehören.

⁹ Justus Johann Friedrich Dotzauer an Peters, Dresden 2. Januar 1821 (unveröffentlicht; Staatsarchiv Leipzig, Musikverlag Peters Nr. 495). Peters hatte zum Verdruß Dotzauers eine bereits erworbene Komposition lange Zeit nicht veröffentlicht.

¹⁰ *Allgemeine musikalische Zeitung* 7, 28. August 1805, Sp. 772. Sperrung original.

Fast scheint es, als sei der Rezensent über den Weg, der zur von Beethoven gar nicht selbst betriebenen Herausgabe führte, im Bilde gewesen. Zumindest konnte und wollte er seinen Eindruck nicht verhehlen, daß die Lieder die Höhe dessen bei weitem nicht erreichten, was man von Beethoven mittlerweile gewohnt war

Später, im Jahre 1830, begegnet im Wiener *Allgemeinen Musikalischen Anzeiger* auf der Grundlage tiefgreifend gewandelter Voraussetzungen ein vollkommen andersartiges Urteil:

„Selbst in Kleinigkeiten spricht sich das Genie aus, und der herrliche Beethoven, besonnen wie alle großen Männer, hat jede Bagatelle mit dem Stempel des seinigen bezeichnet. Unter den acht vorliegenden Liedern hat jedes seine Vorzüge“¹¹

Beethovens nunmehr als vollendet vorliegendes Gesamtschaffen befand sich nicht mehr im Zustand des Entstehens, seine Werke mußten sich nicht mehr durchsetzen, niemand brauchte um sie zu „buhlen“ Die Mechanismen des Alltäglichen, die den Warencharakter, den Marktwert und die Verkäuflichkeit einer neuen musikalischen Arbeit im zunehmend schnellebigeren Musikleben bestimmten, beeinflussten nun, und zwar in sicherlich noch gesteigertem Maße, das Schaffen anderer. Das, was ehemals unter dem Gesichtspunkt des Hervorbringens wenn auch überdurchschnittlicher Erzeugnisse der Tonkunst begriffen worden war, verstand man nun in seiner Gesamtheit als Vermächtnis und erhob es auf die Ebene der Klassizität. Und es nimmt nicht wunder, daß viele von denen, die nicht nur im Musikleben und dem zugehörigen Marktgefüge zu bestehen hatten, sondern auch ihre eigenen Interessen gegenüber den über jeden Zweifel erhabenen und jenseits jeder Kritik angesiedelten Klassikern zu verteidigen gezwungen waren, sich zur Wehr setzten. Zu ihnen zählt auch der schon genannte, zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht ohne Grund als Cellist und Komponist beliebte Justus Johann Friedrich Dotzauer, der, und damit stand er keineswegs allein, gegen die „Anbeterey Beethovens“ anrannte¹², denn diese war es schließlich, die die Vergänglichkeit der eigenen musikalischen Produktion mit aller Entschiedenheit vor Augen führte.

¹¹ *Allgemeiner Musikalischer Anzeiger* 2, 4. September 1830, S. 140, den Haslinger-Nachdruck betreffend.

¹² Justus Johann Friedrich Dotzauer an Ignaz Franz Castelli, Dresden 6. November 1839 (unveröffentlicht; Österreichische Nationalbibliothek Wien, Autogr. 79/24-1).

BERICHTE

Loveno di Menaggio, 3. bis 6. Mai 1993:

Die Entdeckung Amerikas und die Eroberung Mexikos auf der europäischen Opernbühne

von Jens Rosteck, Paris

Im Anschluß an die vielbeachtete Fünfhunderjahrfeier von Kolumbus' Expeditionen und als Nachhall auf ein Symposium in Washington 1988 (*Repercussions of 1492*) sowie auf ein Round-Table-Gespräch anlässlich des letzten IMS-Kongresses in Madrid (1992) versammelte Jürgen Maehder (FU Berlin) Diskussionsteilnehmer aus beiden Kontinenten zu einem Colloquium in der deutsch-italienischen Kulturinstitution Villa Vigoni am Comer See. Im Mittelpunkt des intensiv geführten Austausches standen drei Themenkreise: die Skizzierung einer Rezeptionsgeschichte der Inbesitznahme Amerikas aus europäischer Sicht anhand ausgewählter Bühnenerwerke des 17. bis 20. Jahrhunderts, die den Editionsbericht von vier "Operas for 1992" mit einschloß; die Frage nach den Repräsentationsformen der Bühnenfiguren Kolumbus, Montezuma und Cortés unter ästhetischen, historischen und operntheoretischen Aspekten wie auch im Hinblick auf eine komparative Librettoforschung; schließlich die „amerikanische Reaktion“ auf die Vereinnahmung des Kontinentes durch europäische Musikdramen. Die letztgenannte, kritische Sichtweise vertrat Malena Kuss (Denton/Texas), deren Referat auf eine Definition des „Andersartigen“ als stoffgeschichtliche Kategorie zielte, wobei sie sich auf die Terminologie von Tzvetan Todorov und Alejo Carpentier (*Barockkonzert*) bezog. Ramón Polinski (Laval/Québec) vervollständigte solche Überlegungen mit Ausführungen zur musikalischen Konstruktion des „Fremden“.

Die Beiträge von Gérard Loubinoux (Clermont-Ferrand), Michele Girardi (Mantua) und Daniela Tortora (Bologna) galten den verschiedenartigen Ausprägungen der Montezuma-Figur bei Giusti/Vivaldi, Paisiello und Galuppi. Gloria Staffieri (Rom) und Alessandro Roccatagliati (Ferrara) unterzogen die „Colombo“-Libretti Ottobonis und Romanis einem detaillierten Vergleich. Emilio Sala (Urbino) wies nach, daß Pixérécourts seinerzeit weitverbreitetes Kolumbus-„mélodrame“ einen entscheidenden Einfluß auf die Rezeption der Entdeckerfigur in Opern des 19. Jahrhunderts ausübte. Annegret Fauser (Paris) interpretierte daraufhin Félicien Davids „odesymphonie“ *Christophe Colomb* als Ausdruck saint-simonistischen Gedankengutes, während Luca Zoppelli (Lecce) unter Zuhilfenahme soziologischer wie struktureller Kriterien auf Alberto Franchettis *fin-de-siècle*-Beitrag (1892) einging. In der jüngeren Operngeschichte wich die Tradition einer Verklärung und Überhöhung des Seefahrers differenzierteren, vielfach verfremdeten Darstellungsweisen. So konnte der Berichterstatter in seiner Analyse zeigen, daß Darius Milhaud und Paul Claudel 1930 die *Vita Kolumbus'* mit den Mitteln der „epischen“ Oper in die Rezitation eines Lebensberichtes in Buchform überführten und mit der Parallelisierung der Amerika-Überfahrt zum Neuen Testament eine deutliche Paraphrase der Heilsgeschichte evozierten. War für Claudels *Colomb* eine Karikatur der mexikanischen Gottheiten noch unverzichtbarer Bestandteil seiner Definition von „Nouveau Monde“, so zeichneten sich in anderen Bühnenerwerken der Neuzeit doch behutsamere Annäherungen an das sog. „Heidentum“ ab. Ivanka Stoianova (Paris) demonstrierte mit ihrer Bewertung von Wolfgang Rihms Artaud-Adaption *Die Eroberung von Mexiko* (1991), daß das Aufeinanderprallen von zwei einander gänzlich fremden Kulturen auch im Konflikt heterogener musikalischer Sphären seinen Niederschlag finden kann. Der Kongreßleiter wies auf eine authentische, ursächlich mittelamerikanische Quelle, das Quiché-Tanzdrama *Rabinal-Achí*, hin und schilderte deren mittelbaren Einfluß auf Egon Wellész' kaum bekannte Oper *Die Opferung des Gefangenen* (1926).

Die Vielfalt der damit zur Sprache gekommenen Beiträge unterstrich den enormen Perspektivenreichtum der angeschnittenen Themenschwerpunkte und die Notwendigkeit einer interdisziplinären wie interkontinentalen Rezeptionsforschung — zwingende Voraussetzung, um dem komplexen Gegenstand musikdramatischer Amerika-Wahrnehmung gerecht zu werden.

Thurnau, 1. bis 3. September 1993:
Internationales Richard Wagner-Symposium *Lesearten — Spielarten*

von Peter Jost, München

Nach dem Symposium *Wagnerliteratur — Wagnerforschung* von 1983 lud die Wagner-Gesamtausgabe zu ihrer zweiten Wagner-Tagung nach Thurnau ein, wo das dortige Forschungsinstitut für Musiktheater als Mitveranstalter fungierte. Das von Christa Jost zusammengestellte Programm spannte einen weiten Bogen von der Editionsphilologie über die Aufführungspraxis und Theatertheorie bis zum Themenschwerpunkt *Wagner in Rußland und russische Wagner-Inszenierungen*. Erklärtes Ziel war es unter dem Titel *Lesarten — Spielarten*, Philologen, Interpreten und Theaterexperten zusammenzuführen, um das Phänomen Wagner von möglichst vielen Seiten her zu beleuchten, wobei sich die unbestreitbare Spannung zwischen Notentexttreue und Inszenierungsfreiraum bei heutigen Aufführungen der Bühnenwerke als besonders fruchtbarer Diskussionspunkt erwies. Direkte Verbindungen zwischen Les- und Spielarten dokumentierten bereits die Beiträge von Egon Voss (München) über *Aufführungspraktische Konsequenzen der „Tristan“-Philologie*, wobei es vor allem um zwei vom Komponisten selbst autorisierte Striche in der Partitur ging, und Christa Jost (München) über die *Neuausgabe der „Walküre“* und die Frage, ob dort die von Heinrich Porges überlieferten Wagner-Anweisungen von den Proben zu den Bayreuther *Ring*-Aufführungen berücksichtigt werden sollten. Ralf Wehner (Leipzig) stellte einen *anderen „Paulus“*, nämlich die unbekannte Frühfassung des Mendelssohnschen Oratoriums und die damit verbundenen philologischen Probleme, vor. Matthias Wendt (Düsseldorf) erläuterte die Rolle der Korrekturfahnen für die Schumann-Gesamtausgabe unter dem Titel *Der Komponist als Korrektor*. Nach einem allgemeiner ausgerichteten Überblick zur *Geschichte des Tempo rubato im 18. und 19. Jahrhundert* (Gerhart Darmstadt, Hamburg) berichtete David Kram (Adelaide, Epsom/UK und Wuppertal) von den Proben zur *Meistersinger*-Aufführung nach dem Text der neuen Gesamtausgabe. Mit den Beziehungen Wagners zur deutschen Gesangspädagogik des 19. Jahrhunderts befaßten sich in einem Doppelreferat Thomas Seedorf und Bernd Göpfert (beide Freiburg i. Br.), wobei Wagners Ideen zu einem „deutschen Bel Canto“ zum einen im Hinblick auf ihre Voraussetzungen in der damaligen Sängerpraxis und zum anderen auf ihre Auswirkungen beleuchtet wurden. Die Wagner-Rezeption in Rußland wurde sowohl auf den unmittelbaren Eindruck und Einfluß als auch auf die Praxis von späteren Wagner-Inszenierungen hin untersucht. Dem ersten Aspekt widmeten sich Olga Lossewa in ihrem Referat über *Die russische Presse über Wagners Konzerte 1863 in St. Petersburg und Moskau* und Dorothea Redepenning (Hamburg) über *Wagner und die russische Opernästhetik*, wobei die Auseinandersetzung im Zusammenhang mit der nationalen russischen Oper, insbesondere des sogenannten „Mächtigen Häufleins“, im Vordergrund stand. Über *„Tristan und Isolde“ auf der Petersburger Bühne* berichtete Marina Godlevskaja (St. Petersburg), wobei die dort vorgestellte *Tristan*-Inszenierung Wsewolod Meyerholds von 1909 unter theatertheoretischem Aspekt auch von Anna Porfirjeva (St. Petersburg) behandelt wurde. Unmittelbar daran anschließend, erläuterte Rosamund Bartlett (Oxford) *Avant-Garde Wagner Productions in Moscow, Leningrad and Khar'kov 1918—1940*. Die Abkehr vom Realismus dieser Aufführungen bildete die Überleitung zum Vortrag Hans-Peter Bayerdörfers (München), der zum Thema *Wagner und die Theatertheorie der Moderne* Anknüpfungs- und Reibepunkte des Symbolismus vor allem des französischen Sprachraums aufzeigte. Konzentriert auf das theoretische Hauptwerk *Oper und Drama*, versuchte

Siegfried Mauser (Salzburg) nachzuweisen, daß das Problem der *Tendenzen zur geschlossenen und offenen Form in Wagners Dramentheorie*, d. h. der Widerspruch zwischen dem Postulat der Einheit von Zeit, Ort und Handlung und dem der möglichst breiten Versinnlichung, nur über die Musik gelöst werden kann. Schließlich nahm John Deathridge (Cambridge) Isoldes Liebestod im dritten Akt des *Tristan* zum Anlaß weitgespannter psychologisch-kulturgeschichtlicher Betrachtungen. Bleibt noch nachzutragen, daß als Chairmen der vier Sektionen Wolfgang Plath (Augsburg), Jens Malte Fischer (München), Sieghart Döhring (Thurnau) und Albrecht Riethmüller (Berlin) gewonnen werden konnten und daß die Veröffentlichung der Vorträge analog zum ersten Wagner-Symposium vorgesehen ist.

Detmold, 3. bis 5. September 1993: Wissenschaftliches Kolloquium der Weber-Gesamtausgabe

von Gabriele Buschmeier, Mainz

Bei dem von der Detmolder Weber-Arbeitsstelle veranstalteten Kolloquium wurden einem erfahrenen Kreis von Editoren aktuelle Editionsprobleme der Gesamtausgabe, die einmal sämtliche Werke, Tagebücher, Briefe und Schriften Carl Maria von Webers enthalten soll, vorgestellt. In drei Kolloquien — bestehend aus Referaten, Koreferaten von Teilnehmern der benachbarten Gesamtausgaben Schumann und Brahms sowie anschließender interdisziplinärer Diskussion — ging es um folgende Komplexe: 1. Konzeption der Ausgabe der Briefe, Tagebücher und handschriftlichen Dokumente Webers (Eveline Bartlitz, Dagmar Beck, Joachim Veit, Gerd Nauhaus), 2. Edition der Meßkompositionen Webers am Beispiel der beiden Dresdner Messen (Dagmar Kreher, Bernhard Appel), 3. Edition der Werke für Blasinstrumente am Beispiel des Klarinettenquintetts (Joachim Veit, Michael Struck).

In der von Hanspeter Bennwitz geleiteten ersten Kolloquiumsrunde stellten die Mitarbeiter von Brief- und Tagebuchausgabe ihr Editions-konzept einer Integration von Briefen und Tagebüchern in jeweils jahrgangsweise gemeinsamen Bänden anhand des „Probemonats 1810“ exemplarisch vor und präsentierten es den Kolloquiumsteilnehmern in einem zur Tagung erschienenen, über 100 Seiten starken, detaillierten und sehr informativen Programmbuch. Die erfreulicherweise interdisziplinär und zum Teil kontrovers geführte Diskussion brachte die Erkenntnis, die zunächst in Betracht gezogene Einbeziehung der Dokumente nicht zuletzt wegen der Fülle des Materials ebenso noch einmal zu überdenken wie die Aufnahme von Gegen- und Drittbriefen sowie den Umfang von Kritischem Apparat und Kommentaren.

In Teil II und III des Kolloquiums wurden unter der Leitung von Gerhard Allroggen die in Detmold erarbeiteten Editionsrichtlinien für die Werkausgabe exemplarisch an den zur Zeit in Arbeit befindlichen Editionen der Meßkompositionen und des *Klarinettenquintetts* zur Diskussion gestellt, wobei vor allem die Vertreter der bereits einige Jahre älteren „Schwestereditionen“ wichtige Beiträge leisten konnten. Die Quellenlage für die mit einem Computerprogramm übertragenen Meßkompositionen ist zwar relativ übersichtlich, doch wurde deutlich, daß gerade das Vorhandensein von autographen Partituren und autorisierten Abschriften für die Edition problematisch sein kann. Die Edition des *Klarinettenquintetts* erweist sich vor allem deswegen als überaus kompliziert, da dieses im langen Entstehungsprozeß von Weber selbst sowie u. a. auch von Bärmann mehrfach überarbeitet wurde und in der Folge nichtautorisierte Mischfassungen entstanden.

Linz, 15. bis 19. September 1993: Bruckner-Symposium

von Christa Brüstle, Berlin

Das Internationale Brucknerfest in Linz bietet traditionell den Rahmen für ein Bruckner-Symposium, das 1993 dem Thema *Entwicklungen — Parallelen — Kontraste. Zur Frage einer „österreichischen Symphonik“* gewidmet war. Die Suche nach „Kriterien einer Begriffsbestimmung ‚österreichischer Musik‘ bzw. ‚österreichischer Symphonik‘“ (Kommentar zum Symposium) war zwar von kritischen Einwänden begleitet, dies ist aber weniger der Skepsis gegenüber der Frage an sich zuzuschreiben als vielmehr der Vorsicht gegenüber der Tendenz, das „Österreichische“ allzu leichtfertig zu konstatieren.

Als Hintergrund für die Bestimmung des „Österreichischen“ sollten die Kriterien „gemeinsame Geschichte“, „Abstammung“, „Sprache“ weniger betont werden, riet Moritz Csáky (Graz-Wien), da die ethnische Vielfalt, das Musikkulturelle im Zuge der im 19. Jahrhundert sich entwickelnden Urbanisierung (Wien, Budapest, Prag) von großer Bedeutung sei. Wenn die Kunst in Österreich so mannigfache internationale Einflüsse aufweist, daß das „Österreichische“ letztlich nur als undefinierbare Summe dieser Einflüsse bezeichnet werden kann, wie der Kunsthistoriker Walter Krause (Wien) einsichtig machte, so paßte dazu der Vorschlag des Philosophen Günther Pöltner (Wien): die Befragung der Kunst nach dem „Österreichischen“ sei ein gangbarer Weg. Dem Germanisten Hans Höller (Salzburg) zufolge gibt es ästhetische Besonderheiten der österreichischen Literatur im 19. Jahrhundert, diese sind aber relativierbar, wie die Diskussion im Anschluß an sein Referat zeigte, da z. B. darauf hingewiesen wurde, daß Stifter eigentlich kein Österreicher sei.

Konnten Andrea Harrant und Elisabeth Maier (beide Wien-Linz) durch die Präsentation rezeptionsgeschichtlicher Quellen (Tagespresse, Gedichte) ein Bild von der Einordnung Bruckners zwischen „heimatverbundenem Bauern“ und „genuin deutschem Symphoniker“ vermitteln, so gelang es Rudolf Stephan (Berlin), *Franz Schmidt als Symphoniker* neu zu beleuchten.

Wolfram Steinbeck (Bonn) bezweifelte die Aktualität der Frage nach dem „Österreichischen“ in der Musik („Ist sie nicht längst bei den Akten?“). Er hielt es zwar für sinnvoll, die Besonderheiten der Musik in Österreich zu untersuchen, aber die Frage nach einer österreichischen Symphonik solle zugunsten der Erforschung der Entwicklung der Musik als Instrumentalmusik (in Europa) preisgegeben werden. Erich Wolfgang Partsch (Wien) gab zu bedenken, daß analytische Untersuchungen von Kompositionsprozessen oder stilistischen Eigenheiten Merkmale des „Österreichischen“ zutage fördern könnten. Vorsicht sei geboten bei den Versuchen, Musik und Landschaft interpretatorisch zu verbinden, wie Gernot Gruber (München) unter anderem darlegte.

Aufschlußreich war die Umfrage, die Gerda Lechleitner (Wien) zur unterschiedlichen Wahrnehmung von Volksmusikanklängen in symphonischer Musik durchgeführt hatte. Wie sehr man bei der Suche nach „nationalen“ Eigentümlichkeiten in der Musik angesichts der Musik in Schwierigkeiten gerät, belegte Jarmila Gabrielová (Prag), die kompositorische Parallelen zwischen Dvořák, Schubert und Bruckner aufzeigte. Hans-Joachim Hinrichsens (Berlin) neue Thesen zu *Franz Schuberts symphonischem Spätwerk* schlossen sich erweiternd an. Einen anderen Bereich berührten die Darlegungen zu Bruckners Beethovenrezeption von Josef H. Lederer (Graz). Bernhard A. Kohl (Stuttgart) referierte über Johann Nepomuk David in Linz zwischen 1920 und 1924.

Gustav Mahler und Alban Berg standen im Zentrum des Vortrags von Constantin Floros (Hamburg). Die drei für ihn wichtigen Aspekte des „Österreichischen“ waren erstens der Traditionsbezug, zweitens die Idiomatik der Musik (v. a. Ländler-, Walzer-, Tanzcharakter) und drittens das Faible für Verschlüsselungen.

Abschließend wurde im Round Table die Frage *Ist das „Österreichische“ ein Rezeptionsphänomen?* diskutiert.

Prag, 24. bis 26. September 1993: Meyerbeer-Editionskonferenz

von Reiner Zimmermann, Dresden

Die erste Editions-konferenz zu Fragen der Neuausgabe von Werken Giacomo Meyerbeers veranstaltete das Meyerbeer-Institut e. V., Sitz Thurnau, gemeinsam mit der Tschechischen Akademie der Wissenschaften in Prag. Seit Gründung des Instituts befassen sich seine Mitglieder mit diesem für die Rückkehr Meyerbeers ins Repertoire der internationalen Opernbühnen so wichtigen Problem, denn die heute kaum noch verliehenen Aufführungsmaterialien sind für moderne Interpretationen unbrauchbar geworden. Seit den Bemühungen der Paderborner Arbeitsgruppe (W. Kühnhold, H. Möller und P. Kaiser) um *Robert-le-Diable*, die eine Reihe von bisher kaum bekannten, für die Uraufführung in Paris 1831 gestrichenen Teilen entdeckten, wird immer wieder das Editionsprinzip beraten: Vollständigkeit aller überlieferten Teile oder bühnenpraktischen Ausgaben. Obwohl Meyerbeer jeweils zur Uraufführung seinen Werken eine bestimmte Fassung gab, komponierte er bekanntlich mehrere Varianten. In Prag diskutierten S. Döhring (Thurnau), J. Mongrédién und N. Wild (Paris), C. Toscani (Milano), K. Döge (Richard-Wagner-Ausgabe), M. Pospíčil (Prag), R. Zimmermann (Dresden), die Paderborner Gruppe und weitere Teilnehmer die Praktikabilität einer Ausgabe, die heutigen Interpreten genügend Kenntnisse über das Werk durch umfangreiches Quellenmaterial zur Verfügung stellen muß, sie aber durch eine unpraktische Editionsweise nicht verwirren darf. Daher stand der Meyerbeersche Werkbegriff im Mittelpunkt. Erfahrungen auch bei anderen Komponisten belegen die ständige, selten abgeschlossene Beschäftigung mit den Werken. In Zusammenarbeit mit dem Verlag Ricordi soll zunächst spielbares Material neu hergestellt werden, während die historisch-kritische Ausgabe parallel zu den Bühnens Fassungen erarbeitet wird. Die Konferenz machte am Rande deutlich, welche Probleme durch die Unzugänglichkeit mancher, 1945 aus Berlin ausgelagerter Quellen entstehen. Dennoch ist das Meyerbeer-Institut zuversichtlich, nicht nur in den nächsten fünf Jahren einige der Hauptopern vorlegen zu können, sondern auch durch das politisch in Bewegung geratene Feld des verlagerten Kulturguts bei der von Sabine Henze-Döhring fortgeführten Herausgabe der Briefwechsel zu neuen Erkenntnissen zu kommen.

Freiburg i. Br., 27. September bis 1. Oktober 1993: Musik als Text

von Beate Hiltner, Leipzig

In einzigartiger Verbindung zur fünfhundert Jahre alten Tradition Freiburgs mit Münster und Universität steht seine Beziehung zu den Humanisten, die als Bauherren, Cosmographen und Intellektuelle weitreichende Zeichen hinterließen.

Der 11. Internationale Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung bezog diese Verbindungen ein: Galt es doch, das Thema *Musik als Text* hinsichtlich der Bezeichnung des Notentextes im Gegensatz zu dessen klanglicher Darstellung zu definieren, in Schriftlichkeit und Mündlichkeit auszuleuchten, in humanistischer Art Nachbardisziplinen wie Philologie, Philosophie und Ästhetik eindringen zu lassen, zu variieren, zu provozieren und gewohnte Gedankengänge zu verlassen.

Es ist an solcher Stelle unmöglich, sämtliche Referenten auch nur per Namen aufzuzählen. Es finden sich an dieser Stelle Gedanken und Reminiszenzen zu den angebotenen Schwerpunktthemen. In Symposien, Kolloquien und freien Referatsreihen wurden in dieser einen Woche ungefähr 180 Vorträge angeboten. Das Hauptsymposium mit der Nummer I stand unter der Überschrift *Text — eine Kategorie für die Musikwissenschaft* und wurde unter anderem durch die

Professoren Hermann Danuser, Freiburg (*Der Text und die Texte. Aspekte der Pluralisierung einer Kategorie*), Friedhelm Krummacher, Kiel (*Text im Text. Über Sprachvorlage und Vokalmusik*), Ludwig Finscher, Heidelberg (das eigentliche Grundsatzreferat: *Intertextualität in der Musikwissenschaft*), Helga de la Motte-Haber, Berlin (*Musikalische Übersetzungen*), Michael Zimmermann, Berlin (*Die Partitur — Text oder Kommando?*) sowie Siegfried Mauser, Salzburg (*Text und Rezeption*) im Disput mit Karlheinz Stierle, Konstanz, grenzübergreifend und universal diskutiert.

Als Ergebnis dieses wichtigen Richtlinien-Tages wurde der Noten- als auch Verbaltext als Form höchster Rationalität (Stierle) zu den Begriffen *Werk — Sinn — Autor* gestellt (Krummacher). Der Instanzenweg *Werk — Autor*, im Fremdgebiet der empirischen Literaturwissenschaft seit 1973 abgesichert durch Norbert Groeben, sei durch Intertextualität auch jenseits begrifflicher Sprache verständlich. Mit klaren Worten die intellektuellen Zusammenhänge der Kategorie *Intertextualität* scharf zu treffen und herauszustellen gelang beispielgebend Ludwig Finscher, der den Begriff als "relationship between texts" in Form eines Interpretationsmodelles entwickelte, jedoch vor einer ausschließlichen Anwendung warnte. Er zeigte anhand dieses theoretischen Modelles vier Formen auf, worauf *Intertextualität* konkret anwendbar ist: Nämlich 1. Komponieren nach Modellen (z. B. Ludwig van Beethovens *Fünfte Sinfonie*), 2. Ineinander- und Auseinander-Komponieren (z. B. Gustav Mahlers *Zweite* und *Dritte Sinfonie*), 3. kontinuierliches Arbeiten eines Komponisten an einer Gattung sowie 4. Parodietechnik. Der darauf folgende Vortrag von Helga de la Motte-Haber beschäftigte sich mit den neuen Ansätzen der poststrukturalistischen Diskussion in der Textlinguistik. Die Annäherung an das Modell Intertextualität war verbunden mit der für Laien, Konzertbesucher, Musikgymnasiallehrer und selbst Quartettmusiker kaum nachvollziehbaren Forderung, bei gedanklicher Arbeit den musikalischen Schichten zu entsprechen. Michael Zimmermann siedelte die Partitur eher charmant denn militant zwischen Text und Kommando an. Der Diskussionsbeitrag Siegfried Mausers rundete dieses fundamentale erste Symposium durch strukturelle und dialektische Ideen ab. Mauser brachte das Gesagte und vorher in manchem Exkurs aus den Fugen Geratene focussierend zusammen, indem er seine beiden Thesen *Musik als Sprache* und *Partitur als Text* in fremde Bezüge stellte sowie sich selbst ins beste Licht rückte, indem er propagierte: „Notenlesen schadet nie!“

An allen den darauffolgenden Konferenztagen gab es parallel drei oder zuweilen vier Abteilungen, die selbst ein Weltrekordler im Treppensteigen nicht geschafft hätte. Einige Schwerpunktkreise waren: Ältere Musiktheorie, Musiktheorie vor 1945, Text, Mittelalter/Renaissance, Oper des 18. Jahrhunderts, Oper des 19. Jahrhunderts, Ethnomusikologie, Notation/Edition. Christian Kaden eröffnete mit dem Vortrag *Kontext als Text — eine Parodie?* den Vormittag der Klanggestalten, Rituale, intermodaler Effekte und ganzheitlich-kosmographischer Gedankengänge, welche einen Bezug zur kosmographischen Tradition des Ortes heraufbeschworen. Angenehm für Rezipienten und Vortragende war die Form einer munter zusammengefügten Arbeitsgruppe. Hier fand besondere Beachtung das Referat von Walter Salmen, Freiburg, der über eine Begrüßungsmotette für Karl V. sprach. Diese Motette wurde im 16. Jahrhundert mit „magna turba“ aufgeführt und soll damals durch den Pomp und Lärm auf kaum eine konzentrierte Hörbereitschaft im Umfeld diese letzten vom Papst in Bologna gekrönten Kaisers gestoßen sein. Mit Behutsamkeit setzte er diese Ausführung zu einem Erlebnis, als nämlich diese Motette *Martia terque quater* in der Hofburg in Wien zu hören gewesen sein soll. Und zwar auch diesmal nicht mit dem gebührenden Prunk, sondern als Begleitmusik für frohgemut Schmausende. Die Situation soll gewisse geräuschintensive Parallelen mit der eingangs erwähnten Aufführung gehabt haben.

Im Kernpunkt aller Ausführung und sicher daher nicht ohne Grund auf einen Mittwoch um die runde Stunde des Mittags gelegt, stand das Hauptreferat von Karlheinz Stierle, Konstanz, der als Philologe über *Text als Werk und Vollzug* sprach. Er stellte die Frage, ob ein musikalisches Werk Textcharakter habe. Über seine Definition der Wiederholbarkeit eines Kunstwerks, die das Phänomen *Werk* konstituiert, verglich er den Fluß der Rede und den Fluß der Töne, die allein eben noch kein Werk ausmachten, sondern erst die Möglichkeit einer Wiederholung.

Seine beiden Thesen „jede Urschrift ist schon eine Abschrift“ und „das Abwesende und die Negation sind nicht auszudrücken durch die Musik“ bezeugen, daß er als Philologe und Germanist ebenso fähig ist, musikalische Sachverhalte zu antizipieren. Mit seiner sich durch Metaphern auszeichnenden Rede („Sprache ist die Nabelschnur, die die Rede an den Urheber zurückbindet“) baute er ein aktiv-synthetisierendes Verständnis für die Kategorie *Rede* auf und war selbst der ideale Prototyp dafür. Die wesentlichen Zusammenhänge interdisziplinär zu begreifen, wurde als die wichtigste Aufgabe konstitutioniert, ebenso wie es die in und um Freiburg wirkenden Humanisten vorlebten.

Im Jahre 1993 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

zusammengestellt von Axel Beer, Münster/W.

Vorbemerkung

Von den nicht aufgeführten Instituten konnte keine Auskunft erlangt werden. Erwähnt sei noch, daß von den hier aufgelisteten rund 100 Arbeiten 47 der Dissertationsmeldestelle nicht bekannt waren. Z. Zt. sind 1.017 Arbeitsprojekte erfaßt.

Nachtrag 1991

Münster. Barbara Meier: Geschichtliche Signaturen der Musik bei Mahler, Strauss, Schönberg.

Nachtrag 1992

Dortmund. Matthias Kruse: „Frisch gesungen“: Studien zur Geschichte des Schulmusikbuches in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Hamburg. Cornelia Petersen: Das Liedschaffen Maurice Ravels.

Rostock. Manfred Fechner: Studien zur Überlieferung der Instrumentalkonzerte von G. Ph. Telemann, J. D. Heinichen, J. G. Pisendel, J. F. Fasch, G. H. Stölzel, J. J. Quantz und J. G. Graun. Untersuchungen an den Quellen und Thematischer Katalog. □ Franziska Seils: Das geistliche Vokalwerk Johann Wilhelm Hertels (1727—1789) — ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

1993

Augsburg. Thomas Krettenauer: Felix Mendelssohn Bartholdys Liederspiel „Heimkehr aus der Fremde“ op. 89 — Voraussetzungen, Entstehungsgeschichte, Stil und Rezeption.

Basel. Leermeldung.

Bayreuth. Leermeldung.

Berlin. *Freie Universität, Fachrichtung Historische Musikwissenschaft.* Martina Helmig: Ruth Schönthal, ein kompositorischer Werdegang im Exil. □ Ulrich Krämer: Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen. □ Jens Rosteck: Darius Milhauds experimenteller Beitrag zur französischen Literaturoper am Beispiel der Claudel-Vertonung „Christophe Colomb“ und „L'Orestie d'Eschyle“. □ Barbara Zuber: Gesetz und Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns.

Berlin. *Freie Universität, Fachrichtung Vergleichende Musikwissenschaft.* Leermeldung

Berlin. *Humboldt-Universität.* Christiane Müller: Jugenalter und populäre Musik — theoretische Aspekte und empirische Studien zur Funktion und Bedeutung des Musikgebrauchs für die Identitätsbildung am Beispiel einer Gruppe vierzehnjähriger Mädchen. □ Frank Mundt: Überlegungen zu J. S. Bachs lebensgeschichtlichem Wandel am Ende der 1730er Jahre. □ Michael Rauhut: Beat in der DDR 1964—72 — Politische Koordination und alltägliche Dimension. □ Andre Ruschkowski: Studien zur Ästhetik elektronischer Musik.

Berlin. *Technische Universität.* Farhad Abbassian-Milani: Zusammenhänge zwischen Satz und Spiel in den „Essercizi“ (1738) des Domenico Scarlatti. □ Martha Brech: Analyse elektroakustischer Musik mit Hilfe von Sonagrammen.

Bern. Gabriella Hanke Knaus: Aspekte der Schlußgestaltung in den sinfonischen Dichtungen und Bühnenwerken von Richard Strauss. □ Hanspeter Renggli: Die frühe Gluck-Rezeption in Frankreich. Ästhetische, kompositionstechnische und gattungsgeschichtliche Aspekte.

Bochum. Martin Dürrer: Altitalienische Lauden — Das einstimmige Repertoire der Handschriften Cortona, Biblioteca Comunale Ms. 91 und Florenz Ms. B.R. 18.

Bonn. Lothar Bleeker: Anglikanische Kirchenmusik und Arminianismus, ca. 1625—1640. Eine Untersuchung der im Wirkungsbereich von John Cosin (Durham Cathedral und Peterhouse College, Cambridge) entstandenen Kirchenmusik. □ Bettina Gratzki: Die reine Intonation im Chorgesang. □ Ewald Henseler: Untersuchungen zu den Quellen und kommentierte Bibliographie zur katholischen Kirchenmusik in Japan (ab 1865). □ Jörn Peter Hiekel: Untersuchungen zu Bernd Alois Zimmermanns ‚Requiem für einen jungen Dichter‘ □ Horst Hodick: Johannes Klais (1852—1925) Ein rheinischer Orgelbauer und sein Schaffen. □ Marion Lienig: Das ‚Album zur Geschichte der musikalischen Zustände der Stadt Bonn vom 4. Jahrhundert bis auf unsere Zeit. Gesammelt und aufgestellt von A. Velten. 1862‘ □ Elmar Siepen: Untersuchungen zur Geschichte der Rockmusik in Deutschland am Beispiel der Gruppe CAN. □ Marie Maud Thomas: La musique de chambre de Gabriel Fauré. Une Étude de style. □ Michael Tunger: Joseph Friedrich Doppelbauer (1918—1989). Leben und Werk, mit Studien zu den Ordinariuskompositionen und einem Verzeichnis des Gesamtwerks.

Chemnitz-Zwickau. Leermeldung

Detmold/Paderborn. Vera Funk: Gemischte Klavierkammermusik mit Bläsern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Quartette, Quintette und Werke für sechs und mehr Instrumente in Original und Bearbeitung.

Dortmund. Ulrich Tadday: Die Anfänge des Musikfeuilletons. Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800.

Duisburg. Anja Wehrend: Frühe Kantatenkompositionen der Herrnhuter Brüdergemeine. Ihre musikalische und theoretische Bedeutung für das Gemeindeleben zwischen 1739 und 1760.

Eichstätt. Leermeldung.

Erlangen/Nürnberg. Leermeldung.

Frankfurt a. M. Hochschule für Musik. Leermeldung.

Frankfurt a. M. Musikwissenschaftliches Institut. Helmut Bartel: Heinrich Adam Neeb. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Frankfurts. □ Claus-Steffen Mahnkopf: Gestalt und Stil. Zur Morphologie der Musik Arnold Schönbergs zwischen 1905 und 1907, insbesondere der Ersten Kammersymphonie op. 9. □ Christoph Schmidt: Komposition und Spiel. Zu Iannis Xenakis. □ Eva-Maria Hanau: Musikinstitutionen in Frankfurt am Main 1933—1939. □ Wolfgang Krebs: Die lateinische Evangelien-Motette des 16. Jahrhunderts. Repertoire, Quellenlage, musikalische Rhetorik und Symbolik.

Freiburg i. Br. Michael Belotti: Die freien Orgelwerke Dietrich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien. □ Klaus Döge: Dvořák. Leben — Werke — Dokumente. □ Hermann Gottschewski: Theorie und Analyse der musikalischen Zeitgestaltung. Neue Wege der Interpretationsforschung, gezeigt an Welte-Mignon-Aufnahmen aus dem Jahre 1905. □ Beate Heinel: Die Zauberoper. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte anhand ausgewählter Beispiele von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. □ Eckhard John: „Musikbolschewismus“ Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918—1938. □ Klaus

Miehling: Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik. □ Mirjam Schadendorf: Humoristische Formkonzeption in der Symphonik Gustav Mahlers.

Gießen. Dieter Demuth: Das idealistische Mozart-Bild (1785—1860).

Göttingen. Joachim Brügge: Untersuchungen zum Personalstil W. A. Mozarts. Kompositionen mittels „Modell“ und „Typus“ am Beispiel von KV 525, „Eine kleine Nachtmusik“ □ Knut Eckhardt: Das Verhältnis von Klangfarbe und Form bei Egon Wellesz.

Graz. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Leermeldung.

Graz. Institut für Musikwissenschaft. Anita Mayer-Hirzberger: Die Musik der Jugendbewegung in Österreich bis zum zweiten Weltkrieg.

Halle. Birgit Heise: Zu Darstellungen von Musikinstrumenten bzw. musizierenden Personen in und an sächsischen Kirchen von 1230 bis 1600. □ Dr. Eberhard Möller: Neue Ergebnisse zur Schützforschung (Habilitationsschrift).

Hamburg. Esther Beyer: Die musikalische Entwicklung in der frühen Kindheit. Eine Fallstudie. □ Ursula Mikliss: Die liturgische Musik von Camille Saint-Saens. □ Deborah Hochgesang: Die Opern Hans Werner Henzes im Spiegel der deutschsprachigen, zeitgenössischen Musikkritik bis 1966. □ Ute Schacht-Pape: Das Messenschaffen von Alessandro Scarlatti. □ Susana Zapke: Das Antiphonar von Santa Cruz de la Serós. XII. Jh.

Hannover. Hochschule für Musik und Theater. Leermeldung.

Heidelberg. Ada Gehann: Die Solokonzerte G. B. Sannmartinis und ihr oberitalienischer Umkreis.

Hildesheim. Leermeldung.

Innsbruck. Kurt Drexel: Musikwissenschaft und NS-Ideologie. Dargestellt am Beispiel der Universität Innsbruck von 1938—1945.

Karlsruhe. Ruth Melkis-Bihler: Pierre-Octave Ferrond (1900—1936). Ein Beitrag zur französischen Musikgeschichte.

Kiel. Kadja Grönke: Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Sostakovic. □ Joachim Kremer: Das protestantische Kantorat im 18. Jahrhundert in Norddeutschland. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs.

Köln. Hochschule für Musik. Leermeldung.

Köln. Musikwissenschaftliches Institut. Susanne Cramer: Johannes Heugel (ca. 1510—1584/85) — Studien zu seinen lateinischen Motetten. □ Thomas Giebisch: Das „Take off“ als Kompositionsprinzip bei Charles E. Ives. □ Arno Semrau: Studien zur Typologie und zur Poetik der Oper in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Kyo-Chul Chung: Studien zu P'ansori. Ein Beitrag zu Geschichte, Wesensstruktur und Gestaltungsprinzipien des koreanischen Epengesangs. □ Rolf Wichert: Studien über Anleitungen zum bewußten Hören von Musik. □ Regina Randhofer: Untersuchungen zu Psalmen in einstimmigen vokalen Überlieferungen. Ein Vergleich jüdischer und christlicher Traditionen. □ Manfred Albus: Das Orgelschaffen Wolfgang Stockmeiers und die avantgardistische Orgelmusik. □ Julia van Hees: Luigi Dallapiccolas Bühnenwerk „Ulisse“

Leipzig. Leermeldung.

Mainz. Dieter Backes: Die Instrumentation und ihre Entwicklung in Anton Bruckners Sinfonien. □ Elke Seipp: Die Ballettwerke von Darius Milhaud: Untersuchungen zur Psychologie und Bedeutung im Rahmen der französischen Ballettkunst als „Zeitkunst“ (1910—1960). □ Manfred Wittelsberger: Die Orgelbauerfamilien Engers und Schlaad in Waldlaubersheim bei Bingen: Ein Beitrag zur Orgelbaugeschichte am Mittelrhein.

Marburg. Leermeldung.

München. Institut für Musikwissenschaft. Marion Brück: Die langsamen Sätze in Mozarts Klavierkonzerten. □ Stephan Hörner: Mozarts Werke für Harmonie-Ensemble. □ Cornelia Preißinger: Die vier ersten Gesänge op. 121. Betrachtungen zu vokalen und instrumentalen Gestaltungsprinzipien im Werk von Johannes Brahms.

Münster. Hans Gerd Brill: Die Gitarre in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Oliver Heidemann: Luigi Cherubini — Les Abencérages, ou l'Étendard de Granade. Untersuchungen zur Operngeschichte des französischen Empire. □ Ralf Jäger: Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert. □ Rainer Killich: Adriaan Poirters: „Het Pelgrimken van Kevelaer“ — Rekonstruktion historischer Kevelaerer Wallfahrtsgesänge aus dem 17. und 18. Jahrhundert. □ Sabine Kreter: „Alles auf Hoffnung“: Bobrowski-Vertonungen von Rainer Kunad. □ Magdalene Saal: Gustav Adolph Merkel (1827—1885). Leben und Orgelwerk. □ Heike Sauer: Die Darstellung von politischer und gesellschaftlicher Realität in den Opern der Jahre 1961—1971 am Beispiel der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik.

Oldenburg. Wolfgang Meyberg: Untersuchungen zur Musiktherapie bei Kindern. Basiskonzepte, Fallstudien und Praxismodelle im klinischen Bereich. □ Eberhard Nehlsen: Wilhelmus von Nassauen. Studien zur Rezeption eines niederländischen Liedes im deutschsprachigen Raum vom 16. bis 20. Jahrhundert.

Osnabrück. Sung-Mo Moon: Die Schulmusikerziehung Süd-Koreas nach Ziel, Inhalt und Methode und der europäische Einfluß in der Zeit der Lehrpläne (seit 1955).

Regensburg. Leermeldung.

Rostock. Leermeldung.

Saarbrücken. Margit Erfurt-Freund: Friedrich Heinrich Himmel (1765—1814). Zur Gattungsproblematik deutschsprachiger Bühnenwerke in Berlin um 1800. □ Thomas P. Woll: Zeitgenössische Musik in Mexiko unter besonderer Berücksichtigung der elektroakustischen Musik.

Salzburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Lilo Gersdorf: Marie Angelique Diderot und „Les Leçons de Clavecin et Principes d'Harmonie“ von Anton Bemetzrieder.

Siegen. Wieland Reich: Mauricio Kagel, Sankt-Bach-Passion — Kompositionstechnik und didaktische Perspektiven.

Tübingen. Werner Bodendorff: Die kleinen Kirchenwerke Franz Schuberts. □ Joachim Niebel: Die Bearbeitungen Max Regers. Untersuchungen zu einem Phänomen zwischen Komposition und Interpretation. □ Ulrike Schilling: Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel. Mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke.

Wien. *Institut für Musikwissenschaft:* Martin Czernin: Das Breviarium Monasticum Codex 290 (183) der Bundesstaatlichen Studienbibliothek in Linz. □ Ewald Felber: Das gitarrebegleitete Kunstlied in der Zeit um Schubert. □ Stefan A. Ferencak: „Lepa Si, Lepa Si, Roza Maria“ (Schön bist Du, schön bist Du, Rose Maria). Ein Beispiel historischer Volksmusikforschung. □ Alexandra Hettergott: Die Sprechgesangstimme im „Pierrot Lunaire“ op. 21 von Arnold Schönberg. □ Elisabeth Hilscher: „...von jeder Kunstepoche ein Bild zu schaffen...“ Eine Biographie der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich. □ Fumiko Niijima: Zum mittelalterlichen Musikleben im Benediktinerstift Nonnberg zu Salzburg. □ Wilhelm Sinkovicz: Paul Hindemiths Liederzyklus „Marienleben“ und seine beiden Fassungen als Beispiel für den Stilwandel der Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Wien. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Leermeldung.

Würzburg. Frank Heidelberger: Carl Maria von Weber und Hector Berlioz. Studien zur französischen Weber-Rezeption.

Zürich. Thomas Gartmann: „... daß nichts an sich jemals vollendet ist“. Untersuchungen zum Instrumentalschaffen von Luciano Berio. □ Bernhard Hangartner: Missalia Einsidlensia. Studien zu drei neuemierten Handschriften des 11./12. Jahrhunderts. □ Claudia de Vries: Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Ihr Weg als Interpretin zwischen Tradition und Individualität.

BESPRECHUNGEN

MARIKO TERAMOTO/ARMIN BRINZING: *Katalog der Musikdrucke des Johannes Petreius in Nürnberg. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1993) XVIII, 232 S. (Catalogus Musicus XIV.)*

Die von den weltweit arbeitenden Ländergruppen des Répertoire International des Sources Musicales (RISM) erstellten Kataloge der heute noch nachweisbaren gedruckten und handschriftlichen Musikalien vom 16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts scheinen immer mehr auch zum Ausgangspunkt von speziellen Bibliographien — wie thematische Kataloge, Verlags- und Gattungsverzeichnisse u. a. — zu werden, reduzieren sie doch in erheblichem Maße die eigene, zeitaufwendige Vorarbeit dazu, nämlich die Suche nach den Werken selbst.

Der vorliegende, aus einer Dissertation von Mariko Teramoto entstandene Katalog greift aus der Fülle des RISM-Materials die kleine, aber höchst wichtige und interessante musikrelevante Produktion des Nürnberger Druckers Johannes Petreius (um 1497—1550) heraus, die zwischen 1536 und 1550 nachzuweisen ist. 16 Musikdrucke, zwei Theoretica, zwei nicht-musikalische, aber Musikbeispiele enthaltende Schulbücher, eine Kirchenordnung mit liturgischen Gesängen.

Die Musikdrucke bildeten aber nur eine schmale Sektion innerhalb der ungemein produktiven Tätigkeit von Petreius. Seit 1524 dürfte er etwa 800 Drucke aus „nahezu allen Bereichen der Wissenschaften und schönen Künste“ herausgebracht haben (Einleitung S. XIV)

Die in chronologischer Folge aufgeführten Drucke umfassen eine bunte musikalische Mischung: Messen, Motetten, deutsche, italienische und französische weltliche Lieder, deutsche und lateinische Kirchengesänge sowie zwei Lautentabulaturen. Die Beschreibungen der Drucke und eines jeden einzelnen Stücks enthalten in akribischer Ausführlichkeit alle nötigen Informationen: vollständiges Titelzitat, Format, Umfang, Inhaltsaufzählung mit Stimmenanzahl und Namen der aus der Quelle entnommenen oder ermittelten Komponisten, handschriftliche und gedruckte Konkordanzen,

Nachdrucke, Neuausgaben und Faksimiles, Vorlagen für die Intavolierungen, Literaturnachweise und alle Fundorte mit ihrem Standort innerhalb der Bibliothek. In einem Anhang werden alle Vorreden und Widmungstexte der Drucke vollständig im Faksimile wiedergegeben. Die namentlich genannten Widmungsträger werden zwar mit ihrer formalisierten Schreibweise in der Beschreibung festgehalten. Man vermißt jedoch einige biographische und das Umfeld absteckende Worte über sie; auch sind die insgesamt nur acht Namen registermäßig nicht erfaßt

Nützlich sind die beigegebenen Musikincipits aller Stimmen für die bisher in keiner Ausgabe nachgewiesenen anonymen Stücke. Gewünscht hätte man sie sich allerdings auch für jene Stücke, für die lediglich eine, oft nicht so leicht zugängliche andere zeitgenössische handschriftliche oder gedruckte Quelle und weder eine Neuausgabe noch ein Werkverzeichnisnachweis angegeben werden konnte. Auch in anderen Katalogen wird leider in diesen Fällen ebenfalls meist auf ein Musikincipit verzichtet, obwohl es so einfach gewesen wäre, es anzuführen.

Der vorliegende Katalog ist auf der Basis eines großen und weitgestreuten Vergleichsmaterials an Handschriften und Drucken erstellt worden und bringt viele wichtige, ergänzende und hin und wieder auch korrigierende Details zur Überlieferung der verschiedenen Exemplare eines Drucks, zum Komponisten und zum Stück selbst.

Die einzelnen Stücke innerhalb eines Drucks sind zitierfreundlich durchnummeriert und mehrere Register, nach Komponisten, Textanfängen, Bibliotheken und ihre ausgewerteten Quellen, sowie ein Ausgaben- und Literaturverzeichnis ermöglichen eine problemlose Handhabung des Katalogs.

(September 1993)

Gertraut Haberkamp

GERTRAUT HABERKAMP/MARTIN SEELKOPF: *Musikhandschriften katholischer Pfarreien in Franken, Bistum Würzburg. Thematischer Katalog. München. G. Henle*

Verlag 1990. XXXXII, 344 S. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen. Band 17.)

Die Region Franken wird in der Literatur nicht zu Unrecht als „Herzstück deutscher Musikbegabung“ bezeichnet, da dort eine Fülle schöpferischer Musiker des 18. und 19. Jahrhunderts ihre Heimat hatten. Der vorliegende Katalog belegt nun die blühende Pflege instrumentalbegleiteter katholischer Kirchenmusik der vergangenen beiden Jahrhunderte in dieser Gegend. Seit 1977 hat Martin Seelkopf z. T. vergessene Notensammlungen in Pfarrkirchen des Bistums Würzburg aufgespürt und zusammengetragen sowie vorhandene Inventare, Kirchenrechnungen und ähnliche Archivalien durchforstet. Die Ergebnisse dieser Forschungen stellt er in dem sehr informativen, knapp dreißig Seiten umfassenden, einleitenden Beitrag „Die instrumental begleitete Kirchenmusik im ländlichen Bereich des katholischen Unterfranken“ vor.

Seelkopf gibt einen Überblick über die Entwicklung des Repertoires von ersten Anfängen zu Ende des 16. Jahrhunderts über eine kontinuierliche Ausbreitung seit den 1660/70er Jahren bis zum Ende der Tradition um die Zeit des Ersten Weltkrieges. Bemerkenswert ist über den gesamten Zeitraum die Pflege instrumentalbegleiteter Kirchenmusik auch in zahlreichen kleinen Dörfern, der hohe Repertoireanteil einheimischer Komponisten und bei der Frage der Ausführenden die große Bedeutung der Lehrerschaft, die zusammen mit den Tümmern der größeren Ortschaften die Hauptträger der Kirchenmusik waren.

Der Katalog von Gertraut Haberkamp umfaßt auf ca. 300 Seiten, geordnet nach Komponisten die Handschriften der erfaßten Bestände. Die Titelaufnahmen entsprechen bekannter RISM-Qualität mit Notincipit, originaler Titelfassung, Aufzählung der Sätze und Einzelstimmen, Maße und Datierung des Manuskriptes, Bemerkungen über Aufführungsdaten, Besitzer- und Schreibervermerke, alte Signaturen u. ä. Ergänzt wird der Handschriftenkatalog durch ein Verzeichnis der älteren Drucke mit Bestandshinweisen. Ein Register nach Titeln und Textanfängen sowie eines nach Namen und Orten bieten weitere Benutzungsmöglichkeiten, so daß auch eine Zusammenführung der Bestände nach Orten möglich wird.

Der Katalog bildet somit ein gewichtiges Dokument zur Erforschung der Kirchenmusik-

pflege, der die Ergebnisse bisher bestehender Einzeluntersuchungen bestätigt und ergänzt. Ähnliche Untersuchungen können zur Nachahmung nur empfohlen werden.

(Oktober 1993)

Gabriela Krombach

DENIS HERLIN: Collection musicale François Lang. Catalogue. [Paris]: Klincksieck 1993. 301 S., Abb. (Domaine musicologique 13.)

In einem wahren Sammelrausch trug der 1908 geborene französische Pianist François Lang in zehn Jahren eine Musikaliensammlung zusammen, die im jetzt von Denis Harlin katalogisierten Bestand 1354 Nummern ausmacht und im Studienzentrum der nordfranzösischen Abbatte Royaumont verwahrt wird. Es ist kaum vorstellbar, welche Dimensionen die Kollektion angenommen hätte, wäre Langs Sammel-eifer nicht 1943 durch seine Verhaftung und Deportation nach Auschwitz, wo er Anfang 1944 ums Leben kam, so jäh beendet worden. Durch das Pariser Antiquariatshaus Legouix, aber auch auf seinen Konzertreisen, namentlich in London und Wien, erwarb Lang große Teile musikalischer Nachlässe (Debussy, d'Indy), das Angebot fast kompletter Antiquariatskataloge oder Restbestände älterer Bibliotheken (Madame Pompadour u. a., die dankenswerterweise durch Reproduktionen der Exlibris dokumentiert sind). Es entstand so ein Fonds, der zwar Musikalien- und Theoretikerdrucke seit dem frühen 17. Jahrhundert und aus einem geographisch und gattungsmäßig breitgestreuten Bereich vereinigt, doch auch nicht die speziellen Interessengebiete seines ehemaligen Besitzers verleugnet: französische Oper seit Lully und Klaviermusik des 18. und 19. Jahrhunderts. Hier ist neben einem repräsentativen Querschnitt auch mancher bedeutende und seltene Erst- und Frühdruck zu finden. Der Katalog erschließt somit einen neuen Fundort für viele ältere Drucke (die Sammlung ist in den gedruckten RISM-Bänden noch nicht berücksichtigt) sowie solche des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Im optisch sehr ansprechend gestalteten Band wird der Bestand in alphabetischer Reihenfolge der Autoren knapp beschrieben, wobei zu den bibliographischen Angaben (mit ergänzten Datierungen) Identifizierungen per RISM oder Werkverzeichnis sowie detail-

lierte und oft höchst aufschlußreiche Angaben über Provenienz und Besitzvermerke treten.

Was Lang an handschriftlichem Material zusammengetragen, ist ein zwar kleines, aber feines Corpus: Unter den 28 Manuskripten befinden sich (mitunter in den betreffenden thematischen Katalogen unbekannt) Autographen von Schubert, Weber, Mendelssohn, Clara und Robert Schumann, Berlioz, Liszt (teils mit auf Reger vorausweisenden roten Vortragsbezeichnungen), Brahms, Fauré, Debussy, Strawinsky, Germaine Tailleferre (eigens für Lang komponierte Kadenz zu Haydn- und Mozart-Konzerten) u. a. Auch die Beschreibung der Manuskripte ist sehr knapp gehalten und leider oft unzuverlässig (Autographe sind nicht immer, z. T. erst im großzügigen Faksimile-Anhang, als solche gekennzeichnet), bisweilen wäre ein Incipit hilfreich gewesen, da die Angabe von Werkverzeichnissen offenbar nur partiell angestrebt war. Auch gibt es dem Benutzer gelegentlich Rätsel auf, daß Sammelhandschriften nicht als ganze, sondern in ihren Bestandteilen beschrieben werden. Über den erstaunlichen Umstand, daß auf drei zusammenhängenden Seiten Autographen von Mendelssohn, Cherubini und Neukomm vereinigt sind, hätte man gerne Näheres erfahren. Auch das bedauerlicherweise einzige Register (Namen ehemaliger Besitzer) ist nicht von kleinen Schönheitsfehlern frei. Bei „M. Edelman“, der einen Druck Carl Maria von Webers von 1823 besaß, kann es sich kaum um den 1794 guillotinierten Johann Friedrich gehandelt haben.

(August 1993) Nicole Schwindt-Gross

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

In der vorliegenden Dissertation hat Jürgen Blume ein Thema von enormer Breite und Vielschichtigkeit bearbeitet. Die aus franziskanischen Kreisen des 13. Jahrhunderts stammende Stabat-mater-Dichtung, die später als Sequenz und als Hymnus Eingang in Messe und Offizium gefunden hat, schildert das Leiden Mariens unter dem Kreuz ihres Sohnes.

Seit rund fünfhundert Jahren hat der nahegehende Text immer wieder Komponisten inspiriert, und so lassen sich anhand der Geschichte dieser Vertonungen gleichzeitig manche stilistischen Entwicklungen von der Mehrstimmigkeit vor 1500 bis in die Gegenwart nachvollziehen. Diese Entwicklungen konnten natürlich nicht ausschließlich unter autonom musikalisch-künstlerischen Aspekten erfolgen, denn wie alle anderen für den Gottesdienst geschaffenen Werke stehen auch die Stabat-mater-Vertonungen in mehr oder weniger ausgeprägter Abhängigkeit von der kirchenmusikalischen Gesetzgebung. Darüber hinaus hat die Nähe zu bestimmten Gattungen (Motette, Kantate oder Oratorium) zahlreiche Werke beeinflusst, regionale Besonderheiten wie das „Sepolcro“ bildeten sich heraus, und nicht zuletzt hat die jeweilige Zweckbestimmung einer Komposition — ob für den liturgischen, den Andachts- oder den Konzertgebrauch — ihre Auswirkungen gehabt. All diese Tatsachen lassen das Thema in ganz besonderer Weise interessant erscheinen.

Blume hat eine überraschend große Zahl von Beispielen ermittelt und damit den Beweis erbracht, daß das Repertoire an Stabat-mater-Vertonungen weit umfangreicher ist als bisher aus den Studien von Carl Heinrich Bitter oder Paul Mies bekannt. Annähernd 150 dieser Werke stellt der Autor näher vor, wobei es sich von selbst versteht, daß nicht jede Komposition in gleicher Ausführlichkeit besprochen werden kann und muß. Die Auswahl der für die Analyse herangezogenen Beispiele ergibt ein insgesamt durchaus repräsentatives Bild; selbstverständlich wurden alle bekannten Vertonungen berücksichtigt, und darüber hinaus wird der Leser auf manches unbeachtete Werk neugierig gemacht. Kompositionen, denen übersetzte oder paraphrasierte Texte zugrundeliegen, wurden in die Betrachtungen einbezogen. Die Aufteilung der Arbeit auf zwei Bände mit dem eigentlichen Textteil im ersten und den Anmerkungen sowie zahlreichen Notenbeispielen im zweiten Band ist nicht unbequem, auch wenn man auf diese Weise stets gleichzeitig mit beiden Bänden arbeiten muß.

An Anfang stehen Erörterungen über Herkunft, Struktur und Überlieferung des Textes. Die anschließenden Kapitel untergliedern den Stoff nach historischen, regionalen und ande-

ren Gesichtspunkten (also z. B. „Englische Polyphonie vom 14. bis zum 16. Jahrhundert“, „Neapel“, „Das Sepolcro im Stift Kremsmünster“, „Stabat-mater-Vertonungen im 20. Jahrhundert“) Dabei ist der Kapitel-Aufbau immer der gleiche: Nach einer allgemeinen Einführung in den jeweiligen Bereich folgt eine Besprechung der zugehörigen Musikbeispiele; diese Erörterungen schließen in der Regel eine Analyse der Form und des Text/Musik-Verhältnisses, Hinweise zu den Entstehungsumständen der Werke und zur Biographie ihrer Komponisten sowie gegebenenfalls eine ästhetische Bewertung ein. Auf die Dauer wirkt der stereotype Aufbau des Buches etwa ermüdend, zumal auch die zahllosen Tabellen, in denen der Verfasser die Formverläufe einzelner Sätze dargestellt hat, nicht immer von höchstem Informationswert sind.

Die im 19. Jahrhundert entstandenen Kompositionen betrachtet Blume vor allem unter den beiden Aspekten „Palestrina-Renaissance und Cäcilianismus“ sowie „Kantatenhafte und oratorische Stabat-mater-Vertonungen“, wobei er die ersteren als künstlerisch degeneriert verurteilt und in letzteren eine zunehmende Loslösung von kirchlicher Bindung erkennt. Vielleicht hätte die Einbeziehung zu einer der Rheinbergerschen Komposition an dieser Stelle zu einer differenzierteren Betrachtung führen können.

Die Qualität der Arbeit wird im besonderen durch eine Reihe von sprachlichen Schwächen und äußeren Schönheitsfehlern beeinträchtigt. So widersprechen sich die Feststellungen, daß das Stabat mater von Clari als „Sequenz zum Fest der Sieben Schmerzen“ — also für die Messe — bestimmt war und „als Andachtsmusik nach der Messe musiziert wurde“ (Bd. I, S. 87); die als das „erste nicht-kirchenmusikalische Stabat mater“ angesehene Komposition von Steffani sollte besser als *nicht-liturgisch* bezeichnet werden (Bd. I, S. 70 und 85); das Alessandro Scarlatti den „glatten unproblematischen Stil der Generation Pergolesis“ vermied, ist angesichts seiner Lebensdaten kaum verwunderlich (Bd. I, S. 101), und ebenso wenig können Formulierungen überzeugen wie „Terz- und Sextparallelen und kurze Phrasen bringen die herzliche Anteilnahme im Duett Nr. 3 zum Ausdruck“ (Bd. I, S. 104) oder „Dominantseptimenakkorde mit tiefererterter

Quinte und neapolitanische Sextakkorde zeigen, daß Quilici die Materie beherrscht und niveaullvoll anzuwenden weiß“ (Bd. I, S. 182). Die Vornamen des Komponisten Hiller lauten *Johann Adam* und nicht „Johann Abraham“ (Bd. I, S. 111), der Verfasser der Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster heißt *Altman*, nicht „Altmann“ Kellner (Bd. I, S. 104 und Bd. II, S. 269), die Zitierung von Bibliotheken geschieht völlig uneinheitlich sowie teils mit, teils ohne RISM-Siglen, und mehrere der in den Fußnoten abgekürzt erwähnten Schriften tauchen im Literaturverzeichnis überhaupt nicht auf (u. a. von den Autoren S. Borris-Zuckermann, Subirá/Cherbuliez, H. Osthoff, W. Stockmeier). Eine gründlichere Durchsicht von Manuskript und Druckfahnen hätte sicherlich manchen Fehler vermeiden und vielleicht auch noch Bezeichnungen wie „Westberlin“ oder „D-ddr-Bds“ ausmerzen können.

Ergänzend möchte der Rezensent außerdem auf die in der Hamburgischen Staatsbibliothek verwahrten Abschriften einiger seltener, von Blume anderenorts nachgewiesener Stabat-mater-Kompositionen (z. B. von Antonio Brunetti, Ligniville und Persichini) hinweisen. (September 1993) Wolfgang Hochstein

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

Seit 1989 findet alljährlich in Salzburg während der Festspielzeit ein wissenschaftliches Symposion statt, dessen jeweilige Thematik in einem engen Bezug zu den Festspielen und ihrem Repertoire steht. Die zahlreichen Beiträge des Symposions 1991 über „Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater“ liegen nun in einem korpulenten Sammelband vor, der nichts Geringeres als ein theatergeschichtliches Kompendium geworden ist. Die Auseinandersetzung mit zentralen Erscheinungsformen des Theaters, deren Wurzeln zum Teil bis

in die Antike zurückreichen, eröffnet der Forschung ein beinahe unübersehbar weites Feld, was sich auch in dem breiten Themenspektrum des Bandes widerspiegelt. Es reicht von den altägyptischen Mysterienspielen bis hin zu aktuellsten Welttheater-Konzeptionen, auch Überlegungen zur Mythologie außereuropäischer Kulturen werden einbezogen, wenngleich der größte Teil der Beiträge der abendländischen Kultur gelten.

Fast die Hälfte der 56 Referate ist musikbezogenen Themen gewidmet, was angesichts der „starke[n] Affinität von Welttheater [...] und Musik“, auf die Ulrich Müller in seinem grundlegenden Eingangsreferat verweist, kaum verwundert. Auch hier ist die thematische Spannweite groß, sie führt von den mittelalterlichen Mysterienspielen bis zu Gottfried von Einems Oper *Tullifant* aus dem Jahre 1990.

Dem Zufall ist es wohl zu verdanken, daß sich innerhalb der musikhistorisch orientierten Beiträge einige Schwerpunkte herausgebildet haben, die nicht unwesentlich dazu beitragen, dem Band thematisches Profil zu verleihen.

Vier Referate sind Mozarts *Zauberflöte* gewidmet, von denen vor allem das von Stefan Kunze die Bedeutung des „Welttheater“-Begriffs im Kontext von Mozarts Oper kritisch hinterfragt. Eine zweite Referatsgruppe gilt Richard Wagner und vor allem dem *Ring der Nibelungen*. Die Aischylos-Bezüge, die Dieter Bremer darstellt, sind schon verschiedentlich erörtert worden, erhellender ist dagegen die Interpretation der zahlreichen Erzählungen im *Ring* im Lichte neuerer Mythos-Theorien, die Irene Erfen vorlegt. Auf die Bedeutung Calderóns für Wagners musikedramatisches Denken macht Gerhard Heldt — leider in vielen Punkten allzu pauschal — aufmerksam. „Die Geburt des Festspielgedankens aus dem Geist der Bäderkur“ versucht Matthias Theodor Vogt mit nicht immer zwingenden Argumenten, aber auf sehr originelle und und anregende Weise zu begründen. Vier weitere Beiträge sind dem *Theatrum mundi* von Carl Orff gewidmet, von denen einer über eine Orff-Lesung während des Symposiums berichtet. Eine letzte, besonders große Referatsgruppe schließlich umfaßt Beiträge zur Oper des 20. Jahrhunderts (u. a. zu Albéric Magnards *Guecoer*, Prokofjeffs *Der feurige Engel*, Strawinskys *The Rake's Progress*, Ligetis *Le Grand Macabre* und Messiaens *Saint François d'Assise*).

Gerade die Buntheit und der Perspektivenreichtum der Beiträge gewähren eine Fülle anregender Einblicke in die im Titel genannten Theaterformen, deren musikhistorische Bedeutung geradezu zwingend vor Augen geführt wird. (Daß viele Aspekte unbehandelt bleiben, Wolfgang Rihms Rückgriff auf das Theater Artauds etwa, hängt mit der offenen Konzeption der Salzburger Symposien zusammen, die fast ausschließlich aus „freien Referaten“ bestehen.)

Eine bibliophile Glanzleistung ist der im schlichten Computersatz erstellte, recht fragil gebundene Band nicht. Im Rezensionsexemplar sind die Seiten 605f. und 111f. vertauscht, bei der Textredaktion ließen die Herausgeber ansonsten einige Sorgfalt walten. Den weiteren Bänden der Reihe wäre im übrigen ein Register zu wünschen, das dem Leser die sinnvolle Benutzung des reichlich entfalteten Materials erleichtern würde.
(September 1993)

Thomas Seedorf

Geschichte der italienischen Oper Systematischer Teil. Band 6: Theorien und Techniken, Bilder und Mythen. Hrsg. von Lorenzo BIANCONI und Giorgio PESTELLI. Laaber· Laaber-Verlag (1982). 496 S., Abb.

Mit dem Erscheinen des sechsten Bandes der von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli herausgegebenen *Geschichte der italienischen Oper* liegt nunmehr der „Systematische Teil“ dieses weit ausholenden und anspruchsvollen Projektes vollständig in deutscher Übersetzung vor. Im Gegensatz zu den beiden vorangegangenen Bänden, deren Beiträge jeweils um ein thematisches Zentrum gruppiert sind, zeigt der Abschlußband eine gewisse thematische Buntheit, die wohl darauf zurückzuführen ist, daß in ihm alle bislang noch nicht behandelten Aspekte zur Sprache kommen sollten.

„Poetiken und Polemiken“ von den Anfängen der Oper bis zum frühen 20. Jahrhundert stellt Renato Di Benedetto in seinem detailgenauen Beitrag vor. Ein Vorzug der deutschen Ausgabe gegenüber der italienischen Ausgabe ist die Veröffentlichung von Carl Dahlhaus' Anmerkungen zur „Dramaturgie der italienischen Oper“ in der Originalsprache, zumal das Idiom des großen Forschers, der hier eine Summe sei-

ner langjährigen Auseinandersetzung mit der italienischen Oper zieht, sich der Übersetzung in andere Sprache geradezu versperrt. Die Relation von „Metrik und Form“ untersucht Paolo Fabbri und gelangt bei seinem Gang durch die Operngeschichte bis zur jüngsten Gegenwart. Sehr essayistisch geraten ist der Beitrag von Marzio Pieri über „Oper und Literatur“, dessen vielfältige Verweise und Anspielungen wohl nur höchstversierte Romanisten oder intime Kenner der italienischen Literatur nachvollziehen können. Die Spuren der „Verbreitung und Popularisierung der Oper“ verfolgt Roberto Leydi in seiner ethnologisch ausgerichteten Studie, in der er u. a. den „Mythos des ‚Volkstümlichen‘“ kritisch hinterfragt. Der Schlußbeitrag von Giovanni Morelli unternimmt den schwierigen Versuch, „Die Oper in der Nationalkultur Italiens“ darzustellen.

Ergänzt werden die Texte durch zwei Abbildungsteile, von denen vor allem die ikonographische Studie zur Aufführungs- und Deutungsgeschichte des *Rigoletto* interessante Einblicke in historische Verstehensprozesse bietet, während die „Streiflichter auf die Bilderwelt der Oper“ etwas zu beliebig ausgefallen sind.

Die Übersetzung von Claudia Just und Paola Riesz ist zu großen Teilen gut lesbar, wenngleich die Umwandlung typisch italienischer Wendungen nicht immer vollkommen gelungen ist. Bei der Anpassung des Anmerkungsapparates an die Bedürfnisse deutschsprachiger Leser hat man sich einige Mühe gegeben und den ursprünglichen Nachweisen verschiedentlich Hinweise auf deutsche Ausgaben oder Übersetzungen hinzugefügt, dies allerdings insgesamt nicht sehr konsequent und keineswegs vollständig. Busonis *Abbozzo di una nuova estetica della musica* etwa erschien zwar zu Lebzeiten des Verfassers in italienischer Übersetzung, ist aber in deutscher Sprache geschrieben und zuerst veröffentlicht worden.

(September 1993)

Thomas Seedorf

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

„Musique en France“ heißt nicht „Musique française“, wie Marcelle Benoit im Vorwort

ausdrücklich betont. Die Musik, in Frankreich zu betrachten, sie in der Vielfalt der Erscheinungen und Einflüsse zum Gegenstand zu machen, ist die Aufgabe, die sich die Herausgeberin gestellt hat. Dazu wurden auf diesem Gebiet ausgewiesene Spezialisten versammelt — James R. Anthony, Jean Mongrédien, Herbert Schneider, Nicole Wild, die Mitarbeiter des Centre de Musique Baroque de Versailles und viele andere —, die ihr Wissen über das immense, zum großen Teil nicht ganz einfach zugängliche Material zusammentrugen. In welchem aktuellem Forschungskontext sich das Projekt ansiedelt, läßt sich nicht zuletzt an dem Umstand ablesen, daß das Interesse an diesem Gebiet vor allem seit den 60er Jahren stetig zugenommen hat und etwa ein Viertel der in der Bibliographie zusammengetragenen Literatur nicht älter als zehn Jahre ist. Allein schon die Zahlen sprechen für sich bei diesem großangelegten und überaus ehrgeizigen Unternehmen. In insgesamt um die 2500 (sämtlich namentlich gezeichneten) Einträgen und mit einer systematisch geordneten ‚Auswahlbibliographie‘ von fast 2000 Titeln wird hier versucht, in Lexikonform ein breitangelegtes Bild des Musiklebens im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts zu zeichnen und gleichzeitig systematisch sachlichen Zugriff zu ermöglichen. Dieses — bisher konkurrenzlose — Anliegen führt zu einer Artikelkonzeption, die sich von anderen Musiklexika in einigem unterscheidet: Viel Wert wurde offensichtlich darauf gelegt, auch die Quellen zu erschließen. Zentrale Werke (Kompositionen wie Schriften) erhalten eigenes Gewicht vor allem dadurch, daß sie außerhalb der Personalartikel selbständig besprochen werden. Auch sind zeitgenössische Traktate, Pamphlete, Essais, aber auch die wichtigen Enzyklopädien und Lexika als Stichworte erfaßt. Darüber hinaus gibt es Artikel zu den wichtigsten Handschriften, Sammlungen etc. In zahlreichen Sachartikeln sind spezielle Fachtermini zu Form, Gattung und Ästhetik besprochen. Auffällig ist allerdings die Uneinheitlichkeit der Artikel, besonders was die quellenerschließenden Hinweise angeht. Beispielsweise sind Handschriften meist sehr detailliert nachgewiesen: nicht nur mit der Bibliothek, in der sie sich befinden, sondern sogar mit der dortigen Signatur, manchmal findet man aber auch nur die Bibliothek (wie etwa im Fall des Ms. Amelot). Besonders für Leser, die

auf diesem Gebiet nicht zuhause sind, mag das hin und wieder zu Verwirrung führen, denn Gründe für die oft unterschiedliche Anlage sachlich vergleichbarer Artikel erschließen sich nicht ohne weiteres. So sind etwa zwei Drittel der Artikel über Rameaus Opern mit einem Anhang zu Editionen von Textbuch und Musik, sowie zeitgenössischen Besprechungen der Werke (etwa in Periodica) versehen, das restliche Drittel nicht (der Vergleich legt nahe, daß dies in der Entscheidung der Autoren lag: die ersteren sind alle von Sylvie Bouissou, die übrigen von anderen Autoren). Den insgesamt relativ knapp gehaltenen, auf möglichst präzise Information abzielenden Artikeln sind in den meisten Fällen bibliographische Hinweise beigegeben, so daß man von hier aus auch einen Einstieg in die wissenschaftliche Diskussion finden kann. Abgerundet wird das Lexikon durch einen differenzierten, systematisch aufgefächerten Indexapparat, der den Zugriff auf die einzelnen Stichworte erleichtert: Die vier Rubriken „Namen“, „Werke“ (sowohl musikalische als auch im weitesten Sinne theoretische), „Begriffe“ und „Musikleben“ sind ihrerseits noch weiter spezifiziert, so daß man von den unterschiedlichsten Vorgaben aus fündig werden kann. Entstanden ist zum einen ein (trotz wie immer im Detail möglicher Einwände) überaus nützlich und fundiertes Nachschlagewerk, zum anderen aber auch — nicht zuletzt dank der zahlreichen und teilweise sogar farbigen Abbildungen — ein schönes Buch.

(September 1993)

Dörte Schmidt

FRED BÜTTNER. *Klang und Konstruktion in der englischen Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Erforschung der Stimmtauschkompositionen in den Worcester-Fragmenten. Tutzing: Hans Schneider 1990. 304 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 47.)*

Die Musik des Mittelalters übt eine merkwürdige Faszination auf unsere Zeit aus. Dabei schwankt die Rezeption zwischen der Suche nach den Wurzeln der gegenwärtigen abendländischen Musik und dem sinnlichen Reiz einer fremden, uns für immer verschlossenen Welt. Fred Büttner bemüht sich in seiner Münchner

Dissertation von 1988 um die Vermittlung im Sinne des ersten Weges und rückt dabei ein bisher eher vernachlässigtes Thema ins Zentrum seiner Untersuchung. Für die englische Musikgeschichte des 13. und 14. Jahrhunderts steht seit langer Zeit die Sichtung des meist nur in Form von Fragmenten überlieferten Werkbestandes im Vordergrund. Um so dringender ist eine analytische Auseinandersetzung mit dem Repertoire. Aber kann mit dem seit den 50er Jahren erschlossenen Repertoire der Worcester-Fragmente „die englische Mehrstimmigkeit des späten 13. Jahrhunderts“ (S. 9) erfaßt werden? Peter Lefferts hat 1986 mit *The English Motet of the 14th Century* eine Arbeit zum folgenden Jahrhundert vorgelegt. Büttner erwähnt sie auch in seinem Literaturverzeichnis, nimmt aber die dort enthaltenen Anregungen und Literaturhinweise, etwa zu den Motetten *Balaam* und *Thomas gemma*, nicht zur Kenntnis. Doch geht es ihm nicht allein um die Musik des 13. Jahrhunderts. Vielmehr will er darstellen, wie sich aus der Klanglichkeit des Organums Tonalität und Takt-Metrik herausbilden, ein Bemühen, das am Ende des Buches sogar in einer entsprechenden linearen Skizze gipfelt (S. 284). Dieser Entwicklungsgedanke bestimmt den Gang seiner Argumentation in einer Weise, daß immer wieder ganz nebenbei auch andere grundlegende Entwicklungstendenzen „erklärt“ werden. Das reicht von der detaillierten Darstellung eines kompositorischen Arbeitsprozesses (S. 91) über die Konkretisierung des Geschichtsbildes, das Anonymus IV uns überliefert hat (S. 34f.), der geschichtlichen Entwicklung der Motette und des weltlichen Liedes (S. 191) bis hin zum cantus-firmus-freien Satz des 14. Jahrhunderts (S. 265). Diese oft oberflächlichen Darstellungen komplexer Sachverhalte werden dann ärgerlich, wenn Büttner sich zu völlig unbegründeten Werturteilen hinreißen läßt (S. 265 zu Guillaume de Machaut). Aber auch der analytische Zugriff wird von jenem Bild bestimmt. Der Anfang des zweistimmigen Conductus *Sederunt* bringt mit seinen ausschweifenden Oberstimmen-Melismen in vielfältiger Weise den Klangraum, der von der Unterstimme nur angerissen wird, zur Entfaltung. Wenn Büttner dieses vielschichtige Geschehen auf eine Folge von Gerüstintervallen verkürzt, wird deutlich, daß in dieser Darstellung andere Aspekte, wie die Melodiebildung und dann eben auch das

Miteinander von Melodiebildung und Mehrstimmigkeit im Rahmen des zeitgenössischen „Bezugssystems“ (S. 184), nämlich der Modalität, keinen Platz haben. Hat die Vielschichtigkeit des neuen Liedes von St. Martial in der Mehrstimmigkeit von Notre-Dame wirklich keinerlei Spuren hinterlassen — und sei es auch nur in der analytischen Betrachtungsweise (vgl. W. Arlt: *Nova cantica. Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10, 1986, S. 13—62)?

Büttner scheint den umgekehrten Weg gewählt zu haben. Die Fülle von Beispielen, die von Schütz über Mussorgski bis zur Filmmusik eines Tiomkins reichen, fordern den Verdacht heraus, daß Büttner sich dem Phänomen des Klanges im 13. mit den Ohren des 20. Jahrhunderts nähert. So kennzeichnet er schließlich die „Polarität zweier Klangstationen“, die das drei- und vierstimmige Organum des 13. Jahrhunderts wie auch das stilisierte Glockengeläut der angeführten Beispiele prägt, als „tonalitätstiftende Eigenschaft“ (S. 184). Andererseits steht die „Konstellation von Quint-Oktav-Klängen“ in Chopins *Marche funèbre* aus op. 35 der vertrauten Kadenzharmonik gerade entgegen und verleiht „dem Satz eine archaische Schicksalhaftigkeit“ (S. 145f.) Dem Pendeln zwischen zwei Klängen fehlt gerade dasjenige Moment, das für die Ausbildung der Tonalität grundlegend ist, nämlich der spannungsreiche wie klärende Gegenpol der Subdominante. Zum anderen, und das führt wieder zurück zur Problematik einer solchen Geschichtsdarstellung, resultiert die klangliche Polarität im Organum aus Momenten der einstimmigen Melodiebildung. Dabei benennt Büttner das entscheidende analytische Werkzeug, nämlich die von Smits van Waesberghe (*A Textbook of Melody*, Rom 1954) beschriebene Gegenüberstellung von Grund- und Gegenklang. Aber Büttner verkennt die Herkunft dieses Modells aus der Einstimmigkeit. Seine Beschreibung der ouvert-clos-Beziehung im dreistimmigen *Benedicamus-Domino* (S. 59ff.) wäre weit schlüssiger, wenn er auf die dafür entscheidende Ganztonbeziehung zwischen den Schlußtönen *a* und *g* des Triplums einginge. Das *d* im Duplum bildet nur die Unterquinte dazu, während der Reiz der ouvert-Bildung auf *a* noch dadurch klanglich gesteigert wird, daß dieses *a* eine

None zum liegenden *g* des Tenors bildet. Auch hier werden in Büttners Beschreibung die klanglichen Ereignisse für sich genommen, ohne daß der Einfluß der Melodiebildung ausreichend mit einbezogen würde.

Es mag mit dieser Ausrichtung auf das Geschichtsbild zusammenhängen, daß Büttner erst nach zwei Dritteln des Gesamtumfanges zu seinem eigentlichen Thema, den Stimmtauschkompositionen der Worcester-Fragmente, kommt. Im Zentrum steht dabei die dreistimmige Motette *Ave magnifica maria* — jedenfalls verspricht dies die Überschrift. Büttner beginnt auch mit dem genannten Stück, führt dann aber immer weiter zu anderen Beispielen, bis er unter dieser einen Überschrift mit durchaus wechselnden Schwerpunkten nahezu das ganze Repertoire abgehandelt hat, einschließlich der verwandten Montpellier-Motetten und des zugehörigen Trouvère-Liedes. Dabei gelingen ihm mit Hilfe seiner analytischen Beobachtungsgabe wirkliche Entdeckungen, wie neben der vollständigen Rekonstruktion jener Alleluia-Motette auch diejenige der Motette *Sol in nube tegitur* (S. 231ff.). Aber solche „Perlen“ werden leider in einer wenig konzisen Argumentationskette versteckt, in der Büttner seine gründlichen Kenntnisse des Repertoires und seiner Querverbindungen allzu breit vorführt und es dem Leser oft schwer macht, zu folgen oder gar den Überblick zu behalten. Schon ein Verzeichnis der behandelten Stücke, das zumindest einige Angaben zur Quellenlage enthielte, wäre eine größere Hilfe gewesen als jener völlig undifferenzierte Index, der *Ein Heldenleben* (R. Strauss) und *En mai qu'nest la rosee* nebeneinander stellt. Auch fällt in der Argumentationsweise ein Bruch auf, wenn Büttner gegen Ende des letzten Kapitels zur Musik des Kontinents überleitet. Die Schlüsse, die er aus den Beobachtungen zur Satztechnik der englischen Stimmtauschmotetten zieht, diskutiert er sehr vorsichtig und abwägend. Diese Vorsicht läßt er dann aber beiseite. Zwar bringt auch dieser letzte Abschnitt eine Fülle wertvoller Einzelbeobachtungen, aber Büttner entwertet sie wieder, wenn er sie dem Leser als „Beweise“ für seine Sicht der Musikgeschichte unterschieben möchte. Die Musik des 13. Jahrhunderts sollte und kann auch viel mehr für sich selbst sprechen. Davon zeugt nicht zuletzt die

Begeisterung für das Thema, die aus dieser Arbeit immer wieder herauszuspüren ist.
(September 1993) Christian Berger

VIVECA SERVATIUS: *Cantus Sororum. Musik- und liturgiegeschichtliche Studien zu den Antiphonen des birgittinischen Eigenrepertoires. Nebst 91 Transkriptionen. Stockholm. Almquist & Wiksell International 1990. 343 S., Abb. (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia. Nova series 12.)*

V Servatius veröffentlicht im vorliegenden Werk 91 im 14. Jahrhundert zusammengetragene Antiphonen der Liturgie der Birgitten-Schwester (Ordo Sancti Salvatoris), des *Cantus Sororum*, und untersucht sie unter verschiedenen Gesichtspunkten. Die Edition basiert auf dreizehn Manuskripten und sechs Fragmenten, entstanden zwischen 1450 und 1530, aus verschiedenen Teilen Europas.

Der 1. Teil der Dissertation beschäftigt sich mit historischen und liturgischen Aspekten des *Cantus Sororum*, seinen Charakteristika im Vergleich zu anderen mittelalterlichen Liturgien, sowie mit Fragen der Verfasserschaft. Der Begriff Antiphon, seine Geschichte und aufführungspraktische Fragen werden diskutiert. Die Quellen werden vorgestellt und die Notation untersucht. Sämtliche Varianten sind, zusammen mit den Transpositionen und Akzidentien in den edierten Quellen, sorgfältig in Tabellen notiert.

Von den untersuchten Antiphonen sind 55 außerhalb des *Cantus Sororum* nicht nachweisbar; sie können birgittinisch (Centonisationen oder Originalkompositionen) genannt werden; die meisten von ihnen wurden von Petrus Olavi komponiert. Die restlichen Antiphonen sind entweder Adaptionen oder entstammen dem Gemeingut.

Im 2. Teil der Dissertation werden — ausgehend von der Handschrift Stockholm KB A 84 als Hauptquelle — die 91 Antiphonen in diplomatischer Transkription wiedergegeben, unter der die Varianten anderer Quellen notiert sind.

Nicht zuletzt durch die Edition der bislang weitgehend unbekannteren Antiphonen des *Cantus Sororum*, einer der bekanntesten Liturgien des schwedischen Mittelalters, leistet diese Arbeit einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Offiziumsantiphonen.

(August 1993)

Jutta Lambrecht

ADALBERT ROTH: *Studien zum frühen Repertoire der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV (1471—1484). Die Chorbücher 14 und 51 des Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana 1991. 660 S., 60 Abb. (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea acta monumenta 1.)*

Die Biblioteca Apostolica Vaticana bewahrt in ihrem Fondo Cappella Sistina zwei großformatige Chorbücher auf, die als die ältesten erhaltenen aus dem ehemaligen Archiv der päpstlichen Kapelle gelten (Haberl datierte sie in die Jahre des Pontifikats Sixtus' IV [1471—1484], wobei er 1481 als terminus post quem annahm)

Adalbert Roth versucht in seiner Studie, einer erweiterten, überarbeiteten Fassung seiner 1982 der Universität in Frankfurt/Main eingereichten Dissertation, Provenienz und Entstehungszeit der beiden Chorbücher zu ermitteln. Beide Chorbücher sind danach als Einheit aufzufassen, da CS 14 und das Hauptkorpus von CS 51 (CS 51 Hk) von zwei zusammenarbeitenden Schreibern (α und A) kopiert wurden und die beiden Kodizes zu 90% aus derselben Sorte Regalpapier bestehen. Sie enthalten 29 vollständige und drei unvollständige Ordinariumszyklen sowie fünf Ordinariumssätze (von Dufay, Busnois, Caron, u. a.); das Repertoire hat einen singulären Charakter.

Anhand vieler Beispiele äußerlicher und inhaltlicher Art (wie z. B. Papier, Tinte, Schreiber, Initialen, Repertoire) beweist Roth, daß die beiden Handschriften kaum Gemeinsamkeiten mit anderen der päpstlichen Kapelle haben. Ihm zufolge sind beide Chorbücher unter Zeitdruck an einem Ort zusammengestellt worden, wo die Buchmalerei in Blüte stand und man über mehrere Miniaturen verfügen konnte. Dies muß zu einem bestimmten Anlaß geschehen sein; hier nimmt Roth die Ikonographie zu Hilfe: So behauptet er, daß der in zahlreichen Initialen im Profil gezeigte bärtige König eine Karikatur Ferrantes I., des Königs von Neapel (1458—1498), sei; die bislang nicht beachteten Buchstabenfolgen unter einigen der Profile deutet er als Stiftervermerke (S. 261—263): eine Theorie, die bereits kurz nach dem Erscheinen des Buches von F. Warmington bestritten wurde (vgl. Rezension des vorliegenden Buches durch M. P. Brauner in *JAMS* 46, 1993, S.

306—312). Roth kommt zu dem Schluß, daß die beiden Bücher in Neapel für die Pilgerreise Ferrantes I. im Februar 1475 nach Rom angefertigt wurden.

Den umfangreichen Kapiteln „Beschreibung und Analyse“ und „Provenienz und Datierung“ folgen u. a. ein Lagen- und ein Werkkatalog und Anhänge mit Dokumenten aus dem Archivio di Stato di Mantova und dem Archivio Segreto Vaticano und mit Anmerkungen zu zwei weiteren zeitgenössischen Handschriften, VERONA 755 und ROM SP B 80. 60 ganzseitige Bildtafeln runden den Band ab.

Roths Arbeit liest sich über weite Strecken sehr mühsam; schuld daran sind u. a. seine umständliche Ausdrucksweise und seine Bemühungen, für beschriebene Sachverhalte geeignete Worte zu kreieren: Wortschöpfungen wie „paraliturgesch“, „isolierte kodikologische Einheit“ oder „präexistente Einzellage“ muten eigentümlich an.

Bedauerlicherweise blieb die in den neun Jahren zwischen Einreichung und Veröffentlichung der Arbeit erschienene Literatur nahezu unberücksichtigt (S. 17). Auch hätte eine Straffung der Studie sicherlich gut getan. So hätte vieles in den Kapiteln über „Beschreibung und Analyse“ gekürzt werden können, da es dem Adressatenkreis längst bekannt ist. Unbestritten bleibt dennoch der Wert dieser Arbeit für die Renaissance-Forschung, nicht zuletzt, weil sie, wie die ersten Reaktionen (s. o.) zeigen, die Diskussion über Datierung und Provenienz dieser beiden ältesten Gebrauchs-Chorbücher im Großfolioformat wieder neu entfacht hat.

(September 1993)

Jutta Lambrecht

CARL DAHLHAUS: *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Translated by Robert O. GJERDINGEN. Princeton, New Jersey: Princeton University Press (1990). XV, 389 S., Notenbeisp.

Die Frage, ob es vernünftig ist, wissenschaftliche Publikationen über 20 Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung kommentarlos und ohne Ergänzung zu übersetzen, kann sich kaum in krasserer Form stellen als nach der Lektüre der vorliegenden Übersetzung von Carl Dahlhaus' *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Kassel etc. 1968). Denn

nicht nur wird dem englischsprachigen Leser nichts von der sich nach Erscheinen des Buches entflammenden inhaltsreichen Diskussion zwischen Bernhard Meier und dem Autor vermittelt (die sogar Dahlhaus „in peripheren Punkten“ zur Rücknahme von Thesen bewog, siehe *Mf* 1976, S. 300—303), sondern er wird auch glauben gemacht, daß die vorliegende Schrift der Weisheit letzter Schluß sei — nirgendwo ist das Erscheinungsjahr der deutschen Ausgabe vermerkt, lediglich ihre 1965/66 erfolgte Annahme der „inaugural dissertation“ erscheint dokumentiert. Dabei ist gerade in den letzten beiden Jahrzehnten eine Vielzahl von Ergebnissen zutage getreten, die Meiers Beharren auf seinem „historischen Standpunkt“, und hier insbesondere seine Ablehnung einer allzu großzügigen Sicht „authentisch-plagaler Gesamtmodi“, rechtfertigen. Einige Vermerke im Apparat oder im Vorwort des Übersetzers hätten dem unbefangenen Leser zumindest die notwendigen Literaturverweise geben können.

Zudem hätte man sich einen deutschsprachigen Korrektor leisten müssen (unter anderem spricht schon die erste Fußnote vom „Vorhandensein zusammenschleißenden Momente“ — sic! — und „ideeler“ Rekonstruierbarkeit), der Wortteilungen als solche erkennt und nicht auch in die Mitte der Zeile übernimmt (z. B. S. 339, Anm. 2 und 8). Und daß kaum mehr jemand des Altgriechischen (falsche Schreibweisen und fehlende Akzente!) mächtig ist, scheint auch in Amerika bittere Realität zu sein.

(September 1993)

Hartmut Krones

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.

Wohl kein anderer Zeitpunkt hat der Entwicklung der Musik so einschneidende notationstechnische Neuerungen gebracht wie die Jahrhundertwende um 1600, wobei jedoch Veränderungen in der Notenschrift immer Hand in Hand mit einem Wandel in der Musik gingen. Das grundsätzlich Neue war in diesem Fall die Tatsache, daß erstmals auch Aspekte der Aufführung allmählich zum notierten Bestandteil

einer Komposition wurden. So möchte diese Arbeit in erster Linie Herausgeber wie Ausführende der Musik jener Epoche ansprechen, denen somit ein Nachschlagewerk für Edition und Aufführungspraxis an die Hand gegeben wird, welches die Entwicklungen in der Notenschrift vor dem Hintergrund der jeweiligen aufführungspraktischen Tradition aufzeigt.

Ausgewertet wurden dafür neben zeitgenössischen musiktheoretischen Schriften vor allem Musikeinzeldrucke italienischer Verleger. Dabei sind von Wolf die wesentlichen Wandlungen der Notation in den Jahrzehnten um 1600 beschrieben worden, wie die tiefgreifenden Änderungen der Takt-, Tempo- und Mensurvorschreibungen, in denen sich althergebrachte Zeichen in neuer Verwendungsart mit den Möglichkeiten neu eingeführter Zeichen und verbaler Anweisungen vermischt.

Zur Generalbaß- und Begleitproblematik bringt Wolf eine Besprechung der unterschiedlichen neuen Arten von Begleitstimmen (Antonio Banchieri unterschied hier 1609 zwischen „Fantasia“, „Intavolatura“, „Spartitura“ und „Basso seguente“), wobei insbesondere die Auswirkungen der jeweiligen Notation auf den Begleitsatz hervorgehoben werden; die Wahl der Begleitung schien dabei aber wohl weniger von der Art der Komposition bestimmt zu sein, sondern lag vielmehr in der persönlichen Entscheidung des Komponisten begründet.

Der letzte Teil beschäftigt sich schließlich mit den neu aufkommenden Aufführungsbezeichnungen wie Lautstärkehinweise, Besetzungsangaben, Bindebögen, Verzierungen und Verzierungszeichen, Vorzeichensetzung und *musica ficta*, wie mit Transpositionsangaben, wobei aber auch auf die oft sehr unterschiedliche Behandlung einiger Notationszeichen hingewiesen wird.

Eine Wiedergabe von Vor- und Nachworten zu Musikdrucken, Ausschnitte aus musiktheoretischen Schriften, sowie zahlreiche Notenbeispiele runden den zweiten Band dieses für einen an der Aufführungspraxis der Musik um 1600 Interessierten unentbehrlichen Nachschlagewerks ab.

(August 1993)

Rainer Heyink

WALTER BERNHART: *„True Versifying“*. Studien zur elisabethanischen Verspraxis und

Kunstideologie. Unter Einbeziehung der zeitgenössischen Lautenlieder. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993. VII, 401 S., Notenbeisp. (Studien zur englischen Philologie. Neue Folge. Band 29.)

Die hier vorgestellte philologische Studie entstammt eigentlich dem Rahmen jener Untersuchungen, die sich mit der Rezeption humanistischer Bestrebungen im elisabethanischen England und der Diskussion um das Dichtungsverständnis jener Zeit beschäftigen.

Dabei befaßt sich diese Abhandlung vor dem Hintergrund, daß die zeitgenössischen Theoretiker Probleme der Metrik und des Verses in den Vordergrund stellten, mit Fragen der Versifikation und der Rhythmusauffassung jener Epoche. Insbesondere wird die Entwicklung, Auseinandersetzung und das letztendliche Scheitern der Experimente mit quantifizierenden Metren verfolgt, die von ihren Verfechtern als einzige Form des „true versifying“ eingestuft wurden. Doch waren die englischen Experimente mit quantifizierenden Versen im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert nur ein Teil einer gesamteuropäischen Bewegung, die auf der Basis humanistischer Interessen darum bemüht war, in den jeweiligen Landessprachen und Nationalliteraturen die Prinzipien der antiken Verspraxis nachzuahmen.

Methodisch wurde dabei die Silbenbehandlung in den quantifizierenden Experimenten mit jener in der zeitgenössischen Liedliteratur, den elisabethanischen *Airs* etwa eines John Dowland und Thomas Campion verglichen, zumal die theoretischen Zeugnisse der Zeit einen sehr engen Zusammenhang von Musik und Dichtung herstellten und besonders auf einer Identität von Vers- und Musikrhythmik bestanden. Diese aus Sicht der Philologie erfolgte Betrachtungsweise ermöglicht so bemerkenswerte Einblicke in den Aufbau des englischen Lautenlieds, weshalb diese Studie auch in der Musikwissenschaft Beachtung verdient. Die wichtigsten Themenkomplexe der Untersuchungen waren dabei das Verhältnis der sprachlichen Silbendauern zu den Notendauern in den *Airs* — ein für die Zeitgenossen ganz entscheidender Aspekt des Wort-Ton-Verhältnisses —, die Relation von Akzent und Silbendauer in den quantifizierenden Gedichten und ihren Vertonungen, wie das Wechselverhältnis zwischen dem rhythmischen Verlauf der Sprache und

einem übergeordneten Zeitmaß (tactus und Takt), wobei sich herausstellte, daß die Vorstellungen der quantifizierenden Metrik mit dem tactus-Prinzip eng verwandt sind.

Die Studie schließt mit einem Überblick über die kunstideologischen Strömungen der Zeit unter dem Gesichtspunkt, inwieweit diese in den unterschiedlichen Versbehandlungen im elisabethanischen Schrifttum ihren Niederschlag gefunden haben.

(August 1993)

Rainer Heyink

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

Während die Teile zwei und drei des *Syntagma Musicum* von Michael Praetorius sicher zu den meistzitierten musiktheoretischen Werken des frühen 17. Jahrhunderts gehören, ist der erste (und zugleich umfangreichste) Band dieses Werkes bisher kaum rezipiert worden. Dies mag zum Teil an der schon äußerlich schwierigeren Zugänglichkeit des Bandes liegen, ist er doch als einziger in lateinischer Sprache verfaßt und zudem mit griechischen und hebräischen Zitaten durchsetzt. Aber auch der Inhalt dieses in der Literatur oft als „Musikgeschichte“ bezeichneten Bandes erscheint von geringerem Interesse als die an der Musikpraxis orientierten anderen beiden Bände.

Dietlind Möller-Weiser eröffnet eine ganz neue Sichtweise auf diesen Band. Die zahlreichen Zitate des Alten Testaments, der Kirchenväter sowie — in den Kapiteln über die weltliche Musik — der Autoren der klassischen Antike sind nur zu dem Zweck zusammengetragen, um die Musik — geistlich wie weltlich — gegen die Angriffe von Seiten der damals auch in Norddeutschland (z. B. Brandenburg) Fuß fassenden Calvinisten zu verteidigen. Praetorius versucht nachzuweisen, daß die Orgel, die instrumentalbegleitete Musik, ja selbst die Doppelchörigkeit bereits im Alten Testament belegt sind und die oft vertonten lateinischen Texte schon von den Kirchenvätern bezeugt werden. Weder die Texte noch große, prächtige Besetzungen sind also „papistisch“ und daher

auch in den Gottesdiensten der neuen Kirche bedenkenlos und mit Nutzen zu verwenden. Der erste Band des *Syntagma* dient damit als Legitimation der Musikpraxis, die dann in den beiden anderen Bänden näher behandelt wird.

Diese Deutung wird von Möller-Weiser mit zahlreichen Beispielen und Zitaten als auch durch Vergleiche mit anderen konfessionellen Streitschriften aus jener Zeit mehr als hinreichend belegt. Aufschlußreich — auch zum Verständnis der anderen beiden Bände des *Syntagma* — sind die Ausführungen Möller-Weisers zur Zitiertechnik Praetorius' — Vieles nämlich zitiert Praetorius — auch entgegen seiner Angaben — nicht direkt, sondern entlehnt es wiederum ungenannten Sekundärquellen, als deren wichtigste für den 1. Band Theodor Zwingers *Theatrum Humanae Vitae*, Basel 1587, identifiziert werden konnte.

Leider leidet die überaus interessante Arbeit Möller-Weisers stellenweise sehr unter formalen Mängeln. Dazu gehören neben der etwas unglücklichen Gliederung, die häufige Inkonsistenzen fast unvermeidbar machte, zahlreiche sprachliche und typographische Mängel. Das Lesen dieser Arbeit wird dadurch mitunter recht mühsam, aber es lohnt sich, diese Mühe auf sich zu nehmen.

(August 1993)

Uwe Wolf

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

Heinrich Schütz gehört trotz mehrerer Biographien aus den 1980er Jahren (Gregor-Dellin, Köhler, Krause-Graumnitz, Civra) immer noch zu den großen Unbekannten der Musikgeschichte. So ist es verdienstvoll, wenn Michael Heinemann den schwierigen Versuch unternimmt, „den gegenwärtigen Forschungsstand zur Biographie Schütz' zusammenzufassen und in Bezug zu politischen und kulturgeschichtlichen Ereignissen seiner Zeit zu setzen“.

Im 1. Teil werden in Chronikform alle entscheidenden biographischen, werk- und zeitgeschichtlichen Ereignisse ausführlich dargestellt. Freilich fragt man sich hier gelegentlich, ob solche naturwissenschaftlichen Entdeckungen, wie z. B. die Begründung der Wahrscheinlichkeitsrechnung, Erwähnung finden sollten.

Der 2. Teil besteht aus sechs sich voneinander abhebenden, unterschiedlich langen und in ansprechender sprachlicher Diktion gehaltenen Kapiteln. Heinemann akzentuiert einerseits die zentrale Bedeutung der *Symphoniae Sacrae*, andererseits wird der „Hofkapellmeister“ als der Komponist von höfischer Festmusik hervorgehoben. Dabei werden verschiedentlich verschollene Gelegenheitskompositionen dem Sagittarius zugesprochen, obwohl dafür keine eindeutigen Beweise vorliegen. Spannend liest sich die als sicher angenommene Beteiligung des Posthumus Reuß bei den *Exequien*. Auch wenn Posthumus „der lieben Music deromassen affectionirt“ (Burckhard Großmann, 1623) war, lassen die vom Autor nicht herangezogenen neueren Forschungsergebnisse von Breig und Johnston sowie die Leichenpredigt von Richter (1636) diesen Schluß nicht zu. In der Vorrede zu den *Symphoniae Sacrae II* betont Schütz selbst, daß er seine Arbeit nicht mit fremden Federn schmücken wolle. Heinemanns Vergleich mit der Praxis von Malerwerkstätten ist für Schütz undenkbar. Überhaupt hat der Verfasser eine Vorliebe zu Analogien mit der Malerei (vgl. das Kapitel „Der Maler und der Komponist“). Ein vermutlich nicht von Rembrandt geschaffenes und lange Zeit als ein Schützporträt angesehenes Bild bot dafür den methodischen Ausgangspunkt.

Trotz neuerer Erkenntnisse (u. a. von Steudel), daß es sich bei der „in den Schawplatz“ gebrachten „Sing Comoedi Dafne“ nicht um eine Oper handeln könne, hält Heinemann an der wohl von Gottsched überlieferten Opernlegende fest und meint, daß sei eine „Frage der Konvention“. Im übrigen ist eine Bekanntschaft zwischen Opitz und Schütz für 1625 noch nicht anzunehmen. Auch dürfte eine ursprüngliche Wiederverwendung der Musik von Peri aus dem Jahre 1597 kaum zur Debatte gestanden haben.

Einem einzelnen Forscher ist es heute kaum möglich, die umfangreiche und oft an versteckter Stelle publizierte Spezialliteratur zu Schütz zu überblicken. So erklären sich evtl. die nachfolgend genannten Fehler: Die Stadt Chemnitz übte nicht die Vormundschaft über die Schütz-töchter aus. Die 2. Auflage des Becker-Psalters (1640) erschien nicht in Freiberg. Das vollständige Textbuch von August Buchners *Orpheus*

und *Euridice* ist überliefert. Diese und andere Ungenauigkeiten sollten bei der Erarbeitung einer weiteren Schützbiographie, die Michael Heinemann als Taschenbuch vorlegen will, beseitigt werden. Im übrigen macht die gut gebildete, mit differenzierenden Bibliographien und vollständigem Werkverzeichnis sowie exaktem Personenregister versehene Ausgabe in der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* einen optisch ansprechenden und leserfreundlichen Eindruck.

(September 1993)

Eberhard Möller

Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen 10.–14. November 1985. Vorgelegt von Anne Ørbaek JENSEN und Ole KONGSTED. Kopenhagen. Engstrøm & Sødring 1989 326 S., Abb., Notenbeisp.

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUMMACHER, Stefan KUNZE und Wolfram STEUDE. 10. Jahrgang 1988. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. 146 S.

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUMMACHER, Stefan KUNZE und Wolfram STEUDE. 11. Jahrgang 1989. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989 138 S.

Die drei Publikationen zeigen das Ausmaß, in dem man sich in den letzten Jahren mit Heinrich Schütz, seiner Ausstrahlung nach Skandinavien und seinen deutschen Schülern oder Nachfolgern befaßt hat. Wirft man außerdem einen Blick auf die von Renate Brunner für das *Schütz-Jahrbuch 1989* erarbeitete, 301 Titel umfassende Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1976–1985, die entsprechende Bibliographien für die Zeiträume von 1672–1925, 1926–1950 und 1951–1975 fortsetzt, so ist man vollends von der Vielfalt der einschlägigen Forschungen überzeugt. Diese können, was die hier angezeigten Neuerscheinungen angeht, nicht kritisch gewürdigt, sondern nur kursorisch genannt werden.

Eine erste Themengruppe beschäftigt sich mit der Biographie von Schütz sowie seinen Beziehungen zu Dänemark; hier finden sich u. a. Beiträge über Heinrich Schütz' Nachkommen sowie seine Tätigkeit als Pate (Eberhard Möller), zum Wirken von Schütz in Kopenhagen (Ole Kongsted), zu seinen Dänemarkreisen (Wolfram Steude) und seinen Kompositionen für das „große Kopenhagener Beilager“ von 1634 (Niels Martin Jensen, Werner Braun, Maria R. Wade). Ein weiterer Themenkreis ist speziellen Quellenfragen gewidmet, z. B. den *Kleinen Geistlichen Konzerten* von Schütz (Werner Breig), den Autographen Matthias Weckmanns (Alexander Silbiger), einem Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Schneidemann (Katrin Kinder), den Weimarer Noteninventaren von 1662 (Eberhard Möller).

Zahlreiche Referate der Kopenhagener Tagung beschäftigten sich mit dem italienischen Madrigal und seinem Einfluß auf Schütz, Grabbe, Nielsen, Pedersen (Paolo Emilio Carapezza, Wolfram Steinbeck, Heinrich W. Schwab, Hans Eppstein, Jens Peter Jacobsen). Weitere stilkritische Arbeiten gelten dem motettischen und madrigalischen Prinzip zur Schützzeit (Wolfram Steinbeck), Schütz und seinen Schülern unter dem Aspekt „Spätwerk und Moderne“ (Friedhelm Krummacher), den *Psalmen Davids* (Denis Arnold), den *Musikalischen Exequien* (Werner Breig) sowie dem phantastischen Stil in Buxtehudes Instrumentalmusik (Eva Linfield und Christine Defant) (September 1993) Martin Geck

MICHAEL TALBOT: *Tomaso Albinoni. The Venetian Composer and His World. Oxford: Clarendon Press 1990. VI, 308 S., Notenbeisp.*

Zehn Jahre nach der in deutscher Sprache veröffentlichten Abhandlung über das Leben und Werk von Tomaso Albinoni (Adliswil 1980) hat der Liverpoolscher Musikwissenschaftler seine Komponisten-Monographie in einer erweiterten Fassung veröffentlicht. Dabei hat die langjährige intensive Auseinandersetzung mit dem Schaffen Albinonis ebenso wie die Berücksichtigung neu erschlossener Quellen den Verfasser zu noch differenzierteren Beurteilungen geführt; der vorliegende Band dürfte lange als ein Standardwerk der Albinoni-Forschung gültig bleiben.

Das einleitende Kapitel beschreibt Albinonis hohes Ansehen bei den Zeitgenossen, wobei der Komponist in Italien hauptsächlich wegen seiner Opern, im nördlichen Europa aber wegen seiner Instrumentalmusik geschätzt wurde; nach einer Periode des Vergessenseins vollzog sich die „Wiederentdeckung“ Albinonis vor allem im Zusammenhang mit der Vivaldi-Renaissance des 20. Jahrhunderts. Ein Kapitel über den Lebenslauf des „Dilettante veneto“, wie Albinoni sich zeitweise selbst nannte, rundet den biographischen Teil ab. Im Zentrum der Studie stehen dann detaillierte Analysen des musikalischen Stils sowie Untersuchungen der verschiedenen von Albinoni gepflegten Gattungen. Ungeachtet der Tatsache, daß sich seine Musik in ihren einzelnen Komponenten kaum von den Werken der Zeitgenossen unterscheidet, hat die besondere Mischung dieser Elemente bei Albinoni zu einem ganz persönlichen Stil geführt („In fact, the basic melodic, harmonic, rhythmic, and instrumental ingredients of Albinoni's music are all shared with his contemporaries; his originality begins to manifest itself only at the stage when those ingredients start to be mixed and combined.“ S. 44). So gehört sein Sinn für formale Ausgewogenheit oder sein ausgeprägtes Gefühl für die melodische Linie bei relativ einfacher Tonika-Dominant-Harmonik zu den besonderen Eigentümlichkeiten der musikalischen Sprache des Komponisten.

Albinonis Instrumentalwerke der verschiedenen Schaffensphasen, seine Kantaten und die wenigen erhaltenen Opern werden ausführlich analysiert, ergänzt um Ausführungen zum Opernwesen in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts und um Inhaltsangaben einiger Libretti. Auch auf das Problem der Echtheit mancher Werke, die unter Albinonis Namen überliefert sind, geht der Autor ein. Den Anhang des Bandes bildet ein systematischer Katalog von Albinonis Werken, gefolgt von einer Auflistung moderner Editionen. Den Verzicht auf die musikalischen Incipits der Werke erklärt der Verfasser mit dem Hinweis auf einige thematische Werkverzeichnisse (unter anderem in Remo Giazottos Albinoni-Monographie von 1945). Trotzdem hätte ein auf den neuesten Stand gebrachter thematisch-systematischer Katalog zur Vervollkommnung der fundierten Studie beitragen können.

(August 1993)

Wolfgang Hochstein

ALFRED DÜRR: *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung*. München. Deutscher Taschenbuchverlag/Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag (1988). 152 S., Abb., Notenbeisp.

Niemand anders als der Autor wäre besser in der Lage gewesen, die verschiedenen Fassungen der *Johannespassion* von 1724, 1725, 1728 bzw 1732 und ca. 1749 vorzustellen, die inzwischen im *Bach Compendium* als D 2 a-d bezeichnet werden, wobei die dritte Fassung dort erklärtermaßen unter dem Jahr 1732 geführt wird. Insgesamt stellen die umfangreichen Abschnitte „Zur Entstehung der einzelnen Fassungen“ (S. 13–26) und „Zur Überlieferung“ (S. 27–43) eine imponierende Summe der für das spezielle Werk einschlägigen Bach-Philologie dar. Das schließt selbstverständlich nicht aus, daß an der Erhellung von Details fortlaufend weitergearbeitet wird. So hat sich beispielsweise Klaus Hofmann in Jg. 1991 von *Musik und Kirche* noch einmal mit der Genese des Rezitativs Nr 33 beschäftigt, der Dürr S. 138ff. einen eigenen Exkurs gewidmet hat. Ich referiere den Vorgang im folgenden, weil er mehr über den Sinn philologischer Arbeit besagt als die bloße Aufzählung vieler Einzelheiten.

Nr. 33 der heute aufgeführten Fassung der *Johannespassion* enthält das Evangelistenrezitativ: „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke, von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen“ Dieses Detail des Passionsberichtes fehlt beim Evangelisten Johannes und wurde deshalb nach Matthäus eingefügt, denn nur so erhielt das nachfolgende Arioso seinen Sinn: „Mein Herz Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt, die Erde bebte“ Beobachtungen an der für die Erstaufführung von 1724 bestimmten Continuo-Stimme haben Arthur Mendel, den Herausgeber der *Johannespassion* in der *Neuen Bach-Ausgabe*, zu der Meinung kommen lassen, daß dieses siebentaktige Rezitativ ursprünglich noch nicht vorhanden war, an seiner Stelle vielmehr ein anderer dreitaktiger Abschnitt gestanden hat, nach Mendels Vermutung die wesentlich kürzere Parallelstelle aus Markus („Und der Vorhang im Tempel zerriß“). Dürr schließt sich dieser Vermutung an, weist aber zugleich darauf hin, daß in der

Markus-Parallele weder vom Beben der Erde noch vom Sprengen der Felsen die Rede ist, so daß das anschließende Arioso, das ja gerade auf diese Einzelheiten Bezug nimmt, gedanklich in der Luft hängen muß. Eben das, so meint er, habe Bach gestört und veranlaßt, in der 2. Fassung den kurzen Markus- durch den längeren Matthäustext zu ersetzen. Klaus Hofmann geht nunmehr noch weiter: Er hält es für möglich, daß Bach der ganze Sachverhalt von vornherein problematisch erschienen ist und er das Rezitativ nach Markus bereits während der Arbeit an der Erstfassung gestrichen hat.

Das wiederum paßt gut zu der vom Rezensenten 1991 geäußerten Vermutung, Bach habe 1724 keinen Librettisten an der Hand gehabt, der ihm die Brockes-Passion auf routinierte Weise an Leipziger Verhältnisse angepaßt hätte, sondern einen Neuling, mit dem zusammen er die einzelnen Nummern geradezu Schritt für Schritt erarbeitet und gegebenenfalls auch wieder verworfen hätte: den jungen Picander.

Den Hauptteil der Arbeit füllt die „Werkeinführung“ (S. 44–133) Dürr behandelt hier den „Text“, die „Komposition“ (gegliedert nach Bibelwortvertonung, Choralsätzen, Chören sowie Arien und Ariosi), „Probleme der Großform“ und gibt „Hinweise zur Aufführungspraxis“ Ausführlich setzt er sich in diesem Zusammenhang mit den Versuchen von Smend, Moser, Weiss und Chafe auseinander, im Aufbau der *Johannespassion* ein symmetrisch gebautes „Herzstück“, grundlegende formale und tonartige Ordnungen usw. nachzuweisen. (Klaus Hofmann hat dazu im Blick auf die Arien inzwischen einen neuen interessanten Vorschlag gemacht.) Dürr empfiehlt in diesem Punkt — wie Werner Breig und der Rezensent — Aufgeschlossenheit und Vorsicht zugleich. Einerseits ist es unübersehbar, daß Bach in großformalen Symmetrien gedacht hat; hierüber nachzudenken, bereichert unser Wissen über Bach. Andererseits zeigen die bisher vorliegenden, zum Teil sich widersprechenden oder zumindest sich nicht ergänzenden Versuche, großformale Ordnungen zu rekonstruieren, wie leicht man auf Abwege bloßen Spekulierens kommen kann. Wesentlich ist es, von Gattung zu Gattung und Werk zu Werk zu differenzieren: Die *Goldberg-Variationen* eignen sich als esoterisches Klavierwerk für solche Spekulationen nun einmal besser als eine Pas-

sion, deren formale Gestaltung vermutlich schon im Stadium der Entstehung vielen Kompromissen unterworfen war — Kompromissen, von denen Bach im Voraus wußte, daß er sie bei jeder neuen Aufführung, die jeweils geradezu eine Neubearbeitung war, abermals eingehen würde.

Alfred Dürrs Einführung in die *Johannespassion* ist ein Standardwerk der Bachforschung und wird es sicher auf lange Zeit bleiben.

(August 1993)

Martin Geck

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

Nachdem in den vorhergehenden Bänden der Mozart-Bibliographie bereits über 10000 Titel verzeichnet wurden, erhöht sich mit der neuesten Zusammenstellung die Zahl nun sprunghaft auf über 13000. Dies ist natürlich vor allem eine Folge des Mozartjahres 1991, das eine Flut von Arbeiten und Arbeitchen — mehr als ein Drittel der über 3000 für die Jahre 1986 bis 1991 verzeichneten Titel — hervorgebracht hat.

Die überwiegende Anzahl der erfaßten Beiträge finden sich in Konzert- und Opernprogrammheften, in Ausstellungskatalogen, in Symposiums- und Tagungsberichten, in Tageszeitungen sowie in Werksausgaben; sicher dürfte ein weiterer großer Teil sogar erst für 1992 verzeichnet werden. Auch renommierte Buchverlage wollten vom Mozartjahr profitieren und brachten etwa die Briefe Mozarts in neuer Zusammenstellung, bewährte Biographien in zweiter Auflage (z. B. A. Kolb, Nr. 1407) und wieder mal Anekdoten heraus oder ließen beispielsweise die Frauengestalten um Mozart und in seinen Opern analysieren.

Die Masse der angezeigten Arbeiten und Themen ist — wie immer — verwirrend, und aufgrund des bloßen Titels läßt sich das Wichtige vom Unwichtigen, die neuen Erkenntnisse, Fragestellungen und Zusammenhänge vom soundsovielten allgemein und populären Aufguß kaum herausfinden. Und es dürfte sicher ungerecht und leichtfertig sein, bei eigenen Forschungen Beiträge außer acht zu lassen nur aufgrund ihres Standorts und Umfangs, etwa in

den zahlreichen ausgewerteten Tageszeitungen (z. B. *Neue Zürcher Zeitung*, *Sunday Times*, *Die Presse*, *Die Welt*, *Profil*, *Le Soir*, *Süddeutsche Zeitung*, *Stern*, *Capital*, *Rheinischer Merkur*, *Wochenpresse* u. a.), in *Reader's Digest* (Nr. 14) oder in *Autotouring* (Nr. 2065), um nur einige zu nennen. Vielleicht könnte gerade hier ein neuer und interessanter Aspekt beleuchtet werden? Oder würde es sich lohnen, einen der vielen verzeichneten, nur im Manuskript in der Internationalen Stiftung Mozarteum aufbewahrten Beiträge einzusehen, etwa den Vortrag vom deutschen Finanzminister Theo Waigel über *Mozart und das Geld* (Nr. 2748)?

Zwar könnte eine kurze Bewertung der einzelnen Beiträge von Nutzen sein, dürfte aber aufgrund der Menge kaum zu bewältigen sein, zumal viele Arbeiten sicher nur mit ihrem Titel vorliegen, ohne daß die Bearbeiter der Bibliographie sie selbst einsehen können.

Nützlich wären aber auf jeden Fall kurze Stichworte zum Inhalt, so wie es hin und wieder, aber leider zu selten, geschehen ist. Was kann man beispielsweise bei den folgenden Beiträgen über Mozart erwarten. *Rovereto, culla di musica* (Nr. 522), *L'hôtel de Guines: un „château“ oublié en banlieue* (Nr. 553), *Die Potemkinsche Stadt* (Nr. 564), *L'ode de la postérité* (Nr. 675), *Kitsch und Kunst* (Nr. 1262), oder in den jeweils nur eine Seite umfassenden Beiträgen von Claudio Casini (Nr. 500-535), um nur einige zu nennen (vgl. auch Nr. 216, 219, 228—231, 286 etc.).

Oder könnte sich vielleicht Wichtiges unter Titeln verbergen wie: *Mozart and the Wolf Gang* (Nr. 493a), *Een man om van te houden* (in *Knack*, Nr. 1041), *Wolf-Schülerbuch, Musik 5. Schülerbuch für die 5. Jahrgangsstufe der Hauptschule* (Nr. 1062), *Millionen-Erbe* (in *Capital*, Nr. 752), *Das Millionending das aus dem Dunkel kam* (in *Autotouring*, Nr. 2065), *Kopfstücke* (Nr. 2048), *Desperados der Liebe* (Nr. 1622) und andere mehr.

Sehr wünschenswert — für den weniger Sprachkundigen — wäre aber auf jeden Fall eine konsequentere Übersetzung vor allem osteuropäischer, aber auch skandinavischer Titel. Diese lassen sich oft nur erahnen und werden ohne Übersetzung und Stichworte zum Inhalt leicht übergangen: z. B. Nr. 495 (*Chlapec ze Salcburku*), 1050 (*Så kom Trollflöjten till*, 1117 (*Att sjunga Mozart — en utmaning*), 1410 (*Hang-*

szerkezelés és textúra W. A. Mozart érettkori zongoratrióiban) und andere. Das weltweite Spektrum der erfaßten Arbeiten ist zwar beachtlich. Aber ohne Übersetzung gehen sie leider etwas unter, vor allem Arbeiten in besonders entlegenen Sprachen wie Afrikaans (Nr. 1234)

Natürlich ist es utopisch, Vollständigkeit einer Bibliographie zu Mozart zu erreichen, über den in aller Welt nachgedacht und geschrieben wird. Es ist ein mühseliges und langwieriges Unternehmen, von vielen Zufällen und vor allem aber auch von der Zuarbeit der einzelnen Autoren abhängig. Die Vielfalt der ausgewerteten Zeitungen ist zum Beispiel erstaunlich. Dennoch sind einige, auch größere und selbständige Beiträge den Bearbeitern der Bibliographie entgangen. Das ist um so verwunderlicher, da diese Beiträge fast alle in einer 1991 erschienenen und unter Nr. 2516a auch im vorliegenden Band aufgeführten Bibliographie enthalten sind. Vielleicht wurde diese Bibliographie in letzter Minute — und darauf deutet die a-Nummer — ohne Auswertung eingefügt. Alle fehlenden Titel hier zu nennen würde den Rahmen sprengen, daher stellvertretend nur einige: *Briefe*, Hrsg. H. Wandrey, Zürich 1988; *W. A. Mozart Idomeneo. Texte, Materialien, Kommentare*, Hrsg. A. Csampai und D. Holland, Reinbek 1988; Esther Cavett-Dunsby, *Mozart's variations reconsidered* [] London 1989; G. Pestelli, *La musique classique. L'époque de Mozart et de Beethoven*, Paris 1989; M. Parouty, *Mozart — Amadeus: von Gott geliebt*, Ravensburg 1991; *Mozart no Rio de Janeiro Oitocentista*, Rio de Janeiro 1991 (Ausstellungskatalog). Kurioserweise ist auch der Beitrag *Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg: Geschichte, Gegenwart, Aufgaben der Zukunft* (Redaktion: W. Rehm), Salzburg 1989, in der vorliegenden Bibliographie — zu Recht oder zu Unrecht? — nicht zu finden.

Doch wie gesagt, die Anzahl der erfaßten Beiträge ist imponierend und die fehlenden werden halt als Nachtrag in der nächsten Fünfjahresbibliographie angezeigt. Angelegt ist die Bibliographie wie bisher alphabetisch nach Autoren, mit genauem bibliographischen Zitat und detailliertest aufgeschlüsselt im Register nach Personen, Orten, Sachen und KV-Nummern. Warum im Register das Stichwort

Mozartkugel (schamhaft?) ausgelassen wurde, ist nicht einzusehen, wurden doch zahlreiche Beiträge zu ihrem 100jährigen Geburtstag erfaßt (z. B. Nr. 380, 2062, 2109, 2594, 2604, 2605) (Ist das Manuskript unter Nr. 2371 tatsächlich von 1981, oder sollte es 1991 heißen?)

Gewidmet ist dieser Band der Mozart-Bibliographie dem verdienten und langjährigen Mitarbeiter an den vorhergehenden Bibliographien, Otto Schneider (August 1993)

Gertraut Haberkamp

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

„Kurzum Papier und Wasserzeichen spielen für die Bestimmung der Entstehungszeit der einzelnen Werke bei Mozart bei weitem nicht die Rolle, wie sie etwa Spitta für die Chronologie der Werke Bachs erkannt und — vielleicht zu weitgehend — genutzt hat.“ Mit diesem apodiktischen Urteil schloß Alfred Einstein im Jahre 1936 den kurzen Passus über Papiersorten bei Mozart im Vorwort zu der von ihm betreuten Neuauflage des Köchel-Verzeichnisses ab. Der Spruch verfehlte seine Wirkung nicht. Das mußte beinahe dreißig Jahre später noch Wolfgang Plath erfahren, als er 1964 öffentlich vom unklaren Selbstverständnis der Mozart-Forschung infolge der Vernachlässigung von Grundlagen gesprochen und gefordert hatte, die Krise mittels methodisch-systematischer Quellenforschung zu überwinden. „sein Lohn war ihm gewiß“ Nochmals knapp drei Jahrzehnte mußten vergehen, ehe heute Einsteins Fehlurteil als aufgehoben und eine der Forderungen Plaths als erfüllt angesehen werden kann. Das Verdienst dieser wissenschaftlichen Ruhmestat — ihr Ausnahmerang rechtfertigt das hohe Wort — kommt dem in Oxford am All Souls College lehrenden, englischen Musikologen Alan Tyson zu. Er hat in jahrelanger Kärnerarbeit den Großteil der Mozartschen Autographe Seite für Seite untersucht, ihre Papiersorten bestimmt, ihre Wasserzeichen beschrieben und

so allmählich die materiellen Grundlagen geschaffen, um die Entstehungsdaten der Werke Mozarts genauer und gültiger als bisher, ja in vielen Fällen endgültig bestimmen zu können.

Niedergelegt sind Tysons Untersuchungsergebnisse zur Gänze im jüngst publizierten Wasserzeichen-Katalog, einem Doppelband im Rahmen des Supplements der *NMA*. Während Tyson in seinen verstreuten Studien (seit 1987 in Buchform greifbar) einzelne Befunde in größeren Zusammenhängen dargestellt und bewertet hatte, handelt es sich bei dem Katalog um eine nüchterne Präsentation von Daten. So merkwürdig es klingen mag: anders als die Studien in dem erwähnten Buch läßt sich der Katalog, den man schon jetzt getrost ein Standardwerk wird nennen dürfen, streng genommen nicht rezensieren. Denn um das verantwortungsbewußt tun zu können, müßte man halbwegs auf der Höhe des Wissens über die Fakten sein, um die es hier geht. Wer aber außer Tysons hat sich überhaupt nur auf den Weg zu dieser Höhe gemacht? Nicht mehr als eine Bekräftigung des Vertrauens, das man in Tysons wissenschaftliche Integrität setzen muß (und darf), kann da der Vergleich mit Angaben etwa aus Kritischen Berichten der *NMA* oder mit kursorischen Aufzeichnungen sein, die der Rezensent im Laufe seiner Arbeit an einem Großteil der Mozart-Überlieferung zu den Wasserzeichen gemacht hat. Ein begründbarer Widerspruch trat nicht zutage. Somit bleibt im folgenden lediglich die Aufgabe einer kurzen Anzeige über den Aufbau der Bände zu leisten.

Tyson breitet in einer konzisen Einleitung die wichtigsten Informationen über die Papierherstellung, die Wasserzeichen, die Merkmale der Papiersorten, auf denen Mozart seine Werke notiert hat, und über seine Untersuchungsmethoden aus (vermutlich nicht ganz ohne angelsächsischen Humor ist es zur Bildung der Termini „Rastrologie“ für die Kunde von der Notenpapier-Rastrierung und „Selenometrie“ für die „Mondvermessung“ in „tre lune“-Papieren gekommen). Einzelbemerkungen zu den Papieren und ihren Wasserzeichen, hauptsächlich zu deren Herkunft und Verwendungszeitraum in Mozarts Werkstatt, schließen sich an, ehe im Hauptteil dieses ersten Bandes die 113 eruierten Wasserzeichen in den Autographen Mozarts mit ihren Fundstellen nachge-

wiesen werden. Der zweite Band enthält in größtmöglicher Genauigkeit die Abbildungen sämtlicher Wasserzeichen. Alle auf einer bestimmten Papiersorte notierten Werke oder Werkteile sind auf diese Weise jeweils zusammengefaßt, und die Gesamtheit dieser Zusammenfassungen bildet die Quelle für wertvolle Auskünfte zur Entstehungszeit der Kompositionen. Auf dem Fundament der Arbeit Tysons, welche die bisherige Chronologie der Werke Mozarts in wesentlichen Teilen umgeworfen hat, wird die Forschung das Gebäude einer neuen Chronologie aufzubauen haben. Dessen Statik verspricht um vieles solider zu werden als diejenige so mancher Luftschlösser der Vergangenheit.

(Dezember 1993)

Ulrich Konrad

HARALD SCHÜTZEICHEL (Hrsg.) Mozarts Kirchenmusik. Mit Beiträgen von M. Haselböck, W. Kirsch, J. Krutmann, F. K. Praßl, F. W. Riedel, M. G. Schneider Freiburg i. Br. Verlag der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg (1992). 143 S. (Tagungsberichte der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg.)

Im April des Mozartjahres 1991 veranstaltete die Katholische Akademie der Erzdiözese Freiburg eine Tagung, die sich mit dem kirchenmusikalischen Schaffen des Komponisten beschäftigte. Der vorliegende Band vereinigt die seinerzeit gehaltenen Referate und ergänzt diese um zwei bereits anderweitig veröffentlichte Beiträge.

Friedrich W. Riedel betrachtet Mozarts Sakralmusik unter dem Blickwinkel verschiedener kirchenmusikalischer Traditionen, die hierin ihren Niederschlag gefunden haben; der Autor ordnet das vertonte Repertoire nach seiner liturgischen Zugehörigkeit und unternimmt außerdem den Versuch, Rückschlüsse auf Mozarts persönliche Glaubenshaltung zu ziehen. Der Aufsatz von Martin Haselböck stellt den Wiederabdruck des Vorworts zu seiner Ausgabe Mozartscher Orgelwerke dar (Universal Edition, Wien 1979), und die Ausführungen von Johannes Krutmann über Mozarts Litaneien gehen auf einen Artikel für die Zeitschrift *Musica Sacra* zurück (111. Jg., 1991). Trotz der mehrfach bezeugten Wertschätzung Mozarts

für die Orgel ist die Zahl seiner „eigentlichen“ Kompositionen für dieses Instrument bekanntlich gering, und so bezieht Haselböck auch die Werke für Orgelwalze sowie Fragmente und Transkriptionen in seine Betrachtung ein. In Mozarts vier Litaneien, die heute eine wenig beachtete Gruppe innerhalb seines Schaffens darstellen, zeigen sich mit der Klassifizierung in „brevis“ und „solemnis“ sowie in der Entwicklung hin zur sinfonischen Durchkomposition ähnliche Tendenzen wie gleichzeitig in der Meßvertonung. Eine aufschlußreiche Darstellung der Rezeptionsgeschichte Mozartscher Kirchenmusik im Spannungsfeld zwischen Romantik und kirchenmusikalischer Reform des 19. Jahrhunderts hat Winfried Kirsch unternommen; dieses Spannungsfeld war geprägt vom „Widerstreit zwischen Kunst und Kultus, zwischen Autonomie und Funktionalität der Musik“ (S. 99). Die beiden verbleibenden Aufsätze befassen sich mit der Verwendbarkeit Mozartscher Kirchenmusik im heutigen Gottesdienst. Martin G. Schneider als evangelischer Theologe und Kirchenmusiker verweist auf die Probleme bei der Integration dieser Werke in den evangelischen Gottesdienst, und Franz Karl Praßl hat mit besonderem Blick auf die Situation in Österreich untersucht, wie sich die örtlichen Traditionen, die Einflüsse der kirchenmusikalischen Gesetzgebung und die Erneuerung der Liturgie nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil auf die Pflege Mozartscher Messen in der kirchenmusikalischen Praxis ausgewirkt haben.

Auch wenn der vorliegende Band kaum mit wirklich neuen musikwissenschaftlichen Erkenntnissen aufwarten kann, mag er doch als ein Indiz für die Aktualität von Mozarts Kirchenmusik gelten. Einige Druckfehler (z. B. auf S. 42, 44, 47) hätten sich bei genauerem Korrekturlesen sicherlich vermeiden lassen.
(August 1993) Wolfgang Hochstein

JOANNA GOLDSTEIN: A Beethoven Enigma. Performance Practice and the Piano Sonata, Opus 111. New York-Bern-Frankfurt-Paris: Peter Lang (1991). XX, 309 S., Notenbeisp. (American University Studies: Series XX Fine Arts. Volume 2.)

Der Ansatz, das „Rätsel“ eines Klavierwerkes durch minutiöse Beschreibungen von Inter-

pretationen einiger „großer“ Pianisten lösen zu können, erscheint hier in unglaublich naiver Form, dafür aber nachgerade exzessiv durchgeführt. Nach einer eingehend dargestellten „Method of critical listening“ erfahren Einspielungen von Beethovens Opus 111 durch Alfred Brendel, Arturo Benedetti Michelangeli und Vladimir Ashkenazy ihre Analyse, aus der Goldstein dann ihre Schlüsse zieht: z. B. „Without disavowing current performance style, therefore, it seems most appropriate to adopt more moderate tempos in both movements“ (S. 265). Autoren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts werden vorher zwar bisweilen befragt, dabei jedoch ungemein fehlerhaft aus amerikanischer Sekundärliteratur zitiert — dafür erscheinen Jean-Paul Sartre und Aaron Copland als Zeugen für die Undeutlichkeit und Unbestimmtheit musikalischer Notation. Deutschsprachige Titel sind entweder ganz eliminiert (das sieht dann so aus: Daniel Türk. Rothschild 6) oder schlecht übersetzt (Edward Hanslick, *The Beautiful in Music*), was dazu führt, daß in der Bibliographie tatsächlich keine vor 1899 erschienene Veröffentlichung aufscheint (im übrigen auch keine einzige deutschsprachige Publikation)

Behauptungen wie „From 1600—1820, A¹ was more than a half-tone lower than the A¹ (440 or 442) of today“, „Haydn, Mozart, and Beethoven generally accepted French terminology“ (weil „largo was the slowest tempo“) oder „The cause of instrument might have occurred only because that particular instrument was available and not because its timbre was the composer's ideal (this is particularly true of the Baroque Period, approximately 1600—1750)“ mögen unkommentiert wiedergegeben werden — sie disqualifizieren sich wie zahllose andere von selbst.

(September 1993)

Hartmut Krones

E. T. A. Hoffmann's Musical Writings. Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism. Edited, annotated, and introduced by David CHARLTON. Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1989). XVI, 476 S.

Während Hoffmanns erzählerisches Werk schon im frühen 19. Jahrhundert ins Französische übersetzt und in Frankreich intensiv rezi-

piert worden ist, steht es im angelsächsischen Sprachraum schlecht um seine Präsenz, zumindest wenn man von den bekanntesten Erzählungen einmal absieht. Insofern war eine Ausgabe, die erstmals in größerem Umfang Hoffmanns Musikkritiken und Musikerzählungen dem englischsprachigen Publikum zugänglich macht, längst überfällig. Charlton hat von den 58 Musikrezensionen Hoffmanns, die Friedrich Schnapp 1968 im letzten Band der (bis heute maßgeblichen) Winkler-Ausgabe vorgelegt hatte, alle größeren und einige der kleineren Rezensionen, zum Teil gekürzt, übersetzt, was etwa 75 % des originalen Textkorpus entspricht. Hinzugefügt sind die *Kreisleriana* und *Jacques Callot* (aus den *Fantasiestücken*) sowie *Der Dichter und der Komponist* (aus den *Serapions-Brüdern*). Weitere Musikerzählungen Hoffmanns (z. B. *Ritter Gluck*) hat der Herausgeber mit Rücksicht auf bereits existierende englische Übersetzungen aber nicht aufgenommen.

Die Texte sind üppig kommentiert und mit ausführlichen Einleitungen versehen; die Herausgeber-Zutaten mit Verzeichnissen und Index umfassen zusammen rund 50 % des ganzen Buches. So gesehen hätte eine Straffung des Kommentars hingereicht, um bei gleichem Gesamtumfang alle Hoffmannschen Musikerzählungen bieten zu können.

Die Übersetzung folgt recht wortgetreu dem Original, ohne allerdings zu versuchen, den spezifisch hoffmanesken Stil zu bewahren. Aus dem wunderbar ungelungenen, die Assoziation an den *Werther* auslösenden Titel *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* wird dann ein schlichtes „Kapellmeister Johannes Kreisler's Musical Suffering“ Mitunter gibt eine Fußnote zu schwierigen Begriffen das deutsche Wort oder eine Erläuterung.

Charltons einleitender Aufsatz "Hoffmann as a Writer" sowie seine Einführungen zu den *Kreisleriana* und *Der Dichter und der Komponist* erweisen ihn als profunden Hoffmann-Kenner; allerdings ist er mit der neueren deutschsprachigen Hoffmannforschung wohl weniger vertraut. Bei seinem Versuch, Hoffmann auch als Opernkomponisten zu würdigen, vermißt man daher die Kenntnis einschlägiger Arbeiten etwa Allroggens, Keils und Schläders, und selbst wenn man konzediert, daß Charlton in erster Linie nur Literatur heranzuziehen brauchte, die dem Musikschrift-

steller und seiner Musikästhetik gilt, erstaunt einen doch das Fehlen jeden Hinweises, z. B. auf die Arbeiten von Carl Dahlhaus.

Verglichen mit der Winkler-Ausgabe sind die Anmerkungen zu den *Kreisleriana* und *Der Dichter und der Komponist* dennoch hervorragend. Charlton hat hier nicht von älteren Ausgaben abgeschrieben, sondern sorgfältig neu recherchiert und bietet insbesondere zu im Text erwähnten Werken, Musiker- und Komponistennamen erschöpfende Auskünfte. Die Anmerkungen zu den Rezensionen dagegen folgen weitgehend der Ausgabe Schnapps, und die Notenbeispiele sind offensichtlich von der deutschen Ausgabe übernommen worden. Schnapps Nachwort, insoweit es die Quellenlage der Musikrezensionen und Hoffmanns Pläne zu weiteren Abhandlungen behandelt, ist von Charlton ebenfalls mitübersetzt worden. Charltons Edition ist in einer vorwiegend für Musikstudenten konzipierten Quellentext-Reihe erschienen. Dies mag eine Besonderheit entschuldigen, die den Rezensenten gleichwohl empfindlich gestört hat: zwischen dem Hoffmannschen Text und dem Kommentartext des Herausgebers findet keine äußerlich erkennbare Unterscheidung, etwa durch Wahl einer anderen Schrift, statt. Die Anmerkungen zum laufenden Text stehen sogar als Fußnoten am unteren Seitenrand, und demzufolge ist der (Hoffmannsche!) Text mit Fußnotenziffern durchsetzt, die jede Chance, die Erzählungen als Literatur unmittelbar auf sich wirken zu lassen, von vorneherein verhindern. Die vielen Querverweise auf andere Stellen, die mit der eben gelesenen in Beziehung gebracht werden können, geben dem Ganzen obendrein einen etwas schulmeisterlichen Ton.

Trotz dieser Einwände bleibt aber festzuhalten, wer sich, des Deutschen nicht mächtig, umfassend und aus „erster“ Hand über Hoffmanns Musikauffassung informieren will — und Hoffmann ist fraglos der wichtigste Vertreter der romantischen Musikästhetik — erhält mit Charltons Ausgabe die derzeit umfassendste (und gut kommentierte) Quellentextsammlung, die zu haben ist.

(August 1993)

Werner Keil

WOLFGANG RÜDIGER: *Musik und Wirklichkeit bei E. T. A. Hoffmann. Zur Entstehung*

einer Musikanschauung der Romantik. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989. 205 S. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 12.)

Das Forschungsinteresse an der Romantik und speziell an E. T. A. Hoffmann hat in den letzten Jahren beträchtlich zugenommen. Davon zeugen gut zwei Dutzend Dissertationen binnen 20 Jahren allein zum musikalischen Werk Hoffmanns (seinen Kompositionen, Musikkritiken und musikschriftstellerischen Arbeiten). Eine weitere, der Musikanschauung gewidmete Dissertation — sie wurde von Hans Heinrich Eggebrecht in Freiburg betreut — steht, zumal ihr Verfasser keine neuen Entdeckungen vorlegen kann, im Verdacht, überflüssig zu sein. Der Ansatz, mit dem Wolfgang Rüdiger antritt, ist ein sozialgeschichtlicher: er möchte „Hoffmanns Musikanschauung aus der politischen und sozialen Struktur seiner Zeit heraus“ (Vorwort) verstehen und Hoffmanns Werk sozialkritisch interpretieren als „Plädoyer für eine bessere Welt, deren Vorbilder die künstlerische, vor allem musikalische Gegenwart ist“ (S. 123). So neu ist dieser Ansatz freilich nicht (zumindest außerhalb der Historischen Musikwissenschaft), und ob er den Autor legitimiert, die gesamte musikologische Hoffmannsforschung der letzten Jahrzehnte einfach zu ignorieren (das Literaturverzeichnis enthält lediglich eine Arbeit eines älteren Eggebrecht-Doktoranden und ist ansonsten stark literatur- und sozialwissenschaftlich orientiert), bleibt zu bezweifeln.

Rüdiger geht von einer „Einheit der Musikanschauung in Hoffmanns gesamtem literarischem Werk“ aus (S. 2); prinzipiell erhalten daher Äußerungen in Briefen, Tagebuchnotizen, die Aussagen des für eine Musikzeitschrift arbeitenden Rezensenten und das, was der Dichter einer exzentrischen Romanfigur (Kreisler) in den Mund legt, gleichen Rang. Kernthese Rüdigers ist der Gedanke, alle Hoffmannschen Werke durchziehe eine einzige, auch sein eigenes Leben und seine Zeit beherrschende Grunderfahrung, nämlich die der „Zerrissenheit“ oder, in Hoffmanns Worten, die der „Duplizität des Daseins“. Sie zeige sich in der Heterogenität von Kunst und Justiz, dem Gegenüber von Künstler und Philister etc. und innerhalb der Musik selbst z. B. im Gegensatz von „hoher“ und „niederer“ Kunst.

Im ersten Hauptteil („*Ritter Gluck* — Die dichterische Grundlegung der Musikthematik“) beschäftigt sich Rüdiger einleitend mit Hoffmanns früher Erzählung *Ritter Gluck*, in der bereits alle wesentlichen Momente der Hoffmannschen Musikästhetik versammelt seien. Den Hauptteil der Darstellung („Zerrissenheit als Grundstruktur der Hoffmann-Zeit“) bilden je fünf biographische und zeitgenössische Lebensmomente, in denen „Zerrissenheit“ exemplarisch erfahrbar wird. Rüdiger behandelt hier u. a. Hoffmanns traumatische Jugenderfahrungen, seine demütigende Stellung als mittelloser, Privatstunden gebender Musiklehrer in Bamberg etc. Häufig begegnen einem plakative Kontraste (z. B. „In der Regel sind es die niedrigen Klassen, die ‚höhere‘ Musik, und die höheren Klassen, die ‚niedere‘ Musik favorisieren“, S. 159); ein modisch-linker, heute leicht antiquiert wirkender Jargon herrscht vor. Zur Sache, nämlich zu Hoffmanns Musikanschauung selbst, kommt Rüdiger erst im letzten Drittel seiner Dissertation („Musik als Einheit“). Hier hätte er seinen Ansatz originell weiterführen sollen, um zu prüfen, ob in Hoffmanns Denken „Zerrissenheit“ im Medium Musik abgebildet wird oder ob Hoffmann, einfach gesagt, zwischen musikalischen Dissonanzen und denen seiner Zeit Beziehungen gesehen hat. Vorarbeiten in dieser Richtung hat es in der jüngeren Hoffmannforschung bereits mehrfach gegeben, insbesondere im Zusammenhang mit dem Kreisler-Roman (Thomas Bourke). Doch auch hier zeigt sich Rüdiger in der einschlägigen Literatur nicht ausreichend bewandert, und so kommt es in diesem Teil zum allbekannten Dualismus von Leben und Kunst: auch wenn die Musik (und ihre Adepten) unter den Mißhandlungen durch dilettierende Philister leiden müsse, lasse sie doch „einen Vorschein von Versöhnung und Überwindung der Duplizität aufblitzen“ und antizipiere „in der Erinnerung an einen vergangenen Zustand der Harmonie die zukünftige Möglichkeit der Aufhebung von Widersprüchen“ (S. 38). Das klingt wie simplifizierter Adorno — ein Adorno-Motto steht denn auch der gesamten Arbeit voran —, bringt aber der Hoffmannforschung gar keinen, der Geschichte der Musikästhetik nur wenig Erkenntniszuwinn.

Rüdigers Arbeit ist, was das Äußere anbelangt, gut gegliedert und flüssig geschrieben; die Zahl der Druckfehler hält sich im Rahmen dessen, was man im Zeitalter der computergestützten Textverarbeitung hinzunehmen gewohnt ist. Es bleibt dem Autor immerhin zu danken, innerhalb der Geschichte der Musikästhetik auf die oft vernachlässigte sozialgeschichtliche Komponente nachdrücklich aufmerksam gemacht und Interpretationen zu Hoffmann, „die sich lediglich an der geistesgeschichtlichen Horizontalen entlangtasten“ (S. 129, gemeint ist Carl Dahlhaus) als unzulänglich zurückgewiesen zu haben.

(September 1993)

Werner Keil

TILL GERRIT WAIDELICH: *Franz Schubert. Alfonso und Estrella. Eine frühe durchkomponierte deutsche Oper. Geschichte und Analyse. Tutzing: Hans Schneider, 1991, 339 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, Band 7.)*

Der Untertitel bezeichnet Problemstellung und Problematik des Buches zugleich. Die 1821/22 entstandene und erst 1854 von Liszt in Weimar uraufgeführte — bis dahin also musikgeschichtlich „folgenlose“ — Oper soll vor dem Hintergrund der „Gattungsgeschichte der frühen durchkomponierten deutschen Oper“ betrachtet und dabei sollen auch die Gründe für das oft konstatierte „Versagen“ Schuberts auf dem Gebiet der Opernkomposition aufgezeigt werden.

In der reichhaltigen Materialsammlung zur Entstehungs- und Bearbeitungsgeschichte, die Waidelich zu diesem Zweck vor seinen Lesern ausbreitet, machen sich die Verluste des Textbuches der Oper und einer vermutlich von Schubert selbst korrigierten Partitur-Reinschrift negativ bemerkbar, da das Autograph und die in der ÖNB Wien wiederentdeckte, von Liszt verwendete Partitur (die als Stichvorlage für die alte Gesamtausgabe diente) viele Fragen offen lassen. Die durchaus einleuchtende Annahme, daß es sich bei *Alfonso und Estrella* um eine durchkomponierte Oper handele, läßt sich durch die Quellen nicht eindeutig belegen. Auch Liszt, der mit Schuberts Librettist Franz von Schober befreundet war, spricht nirgends von „durchkomponiert“ — dies war für ihn

auch nicht der entscheidende Aspekt, der ihm das Werk interessant machte. Indem Waidelich aber gerade diesen Begriff zum Eckstein seines Analysegebäudes macht und sogar den Begriff der „Durchkomposition“ bei Liedern mit einbezieht, verbaut er sich zum Teil den Blick auf näherliegende bzw. der Oper Schuberts vielleicht verwandtere Kunsterscheinungen. Die in *Alfonso und Estrella* festgestellte Tendenz zu größeren Szenenkomplexen und zur Verknüpfung von Formen ist wohl nicht allein für die deutsche durchkomponierte Oper der Zeit kennzeichnend. Charakteristisch für den deutsch-französischen Bereich scheint (überspitzt formuliert) das damit indirekt zusammenhängende, in der von Waidelich häufig konsultierten Moselschen Ästhetik angedeutete Verfahren des „Entlangkomponierens“ am Text bzw. ein Konzept, das er in Anlehnung an Dahlhaus als „musikalische Prosa“ bezeichnet, d. h. eine weniger rein musikalisch als vom Text her bestimmte Musiksprache. Gerade dies fehlt aber in Schuberts Oper fast völlig, was sicher wesentlich mit Schobers kontrastarmem, statisch-tableauxhaftem Text zusammenhängt, dem das dramatische Element beinahe gänzlich abgeht (wie Waidelich deutlich zu machen weiß). Liszt charakterisierte diese Oper als „lyrische Komposition“ und sprach angesichts der Abfolge geschlossener Gesangsstücke gar von „Singspiel“. Muß man also vielleicht doch von einer ganz anders gearteten Konzeption dieser Oper ausgehen?

Eine Begründung für die Lisztschen Titulierungen liefert Waidelichs systematisch geordnete Gesamtanalyse von Text und Musik des Werkes, die an vielen Stellen interessante musikalische Sachverhalte offenlegt. Die mit Quellenbeschreibungen und zahlreichen Dokumenten angereicherte, kenntnisreiche Studie verdient trotz mancher sprachlicher Mängel, etlicher eigenwilliger Urteile sowie bisweilen einer etwas ungenauen Begrifflichkeit als erweiterte Magisterarbeit große Anerkennung und ist als Grundlage weiterer Beschäftigung mit dem Werk bestens geeignet. Die Lektüre wäre allerdings erheblich müheloser, wenn nicht die Anmerkungen aus „technischen Gründen“ (?) am Ende des Haupttextes erschienen.

(Dezember 1993)

Joachim Veit

ANDREAS KRAUSE: *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form, Gattung, Ästhetik. Mit einem Geleitwort von Peter GÜLKE. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1992)*

Worin zeichnet sich Krauses 1992 erschienene Studie über tonale und motivische Verschränkungen in den Sonatenformen Schuberts, über assoziative oder diskursive Strukturen und über Melodie- und Themenbildung darin im besonderen aus? Da ist einmal der im Geleitwort von Peter Gülke verankerte Hinweis auf die „Tuchföhlung“ zwischen Grundfragen der Werkbetrachtung einerseits und Notentext beziehungsweise musikalischem Erlebnis andererseits. Die Ideen und Ausführungen zu letzterem kommen meiner Meinung nach zu kurz, tatsächlich werden aber verkrustete Schemata oder herkömmliche Erkenntnisse wie die zu den Satz-Tonart-Verhältnissen oder zur Struktur der Zusammenstellung der Klaviersonaten (besonders aus dem Jahr 1817) durch innermusikalische Gedanken gelockert und auf den Prüfstand gezogen. Der Ausgangspunkt dieser Untersuchung war, „anstelle der immer wieder feststellbaren Dominanz von Kopfsatzanalysen den Satzzyklus als die dem Sonatendenken Schuberts zugrundeliegende Formeinheit anzunehmen“ Aus dem „verbal-logischem Diskurs“ sollten Synthesen gewonnen werden, die an der Überlieferungsgeschichte vorbei herausfordernde Thesen provozieren.

Krause beleuchtet die Eigenarten der Arbeitsweise Schuberts und eruiert gleichfalls den biographischen Kontext hinsichtlich der Entstehung der Klaviersonaten sowie der Drucklegung der Werke. Dabei verfährt er teilweise etwas eingleisig, hätten doch in Kapiteln wie Schuberts „Formenrepertoire“ (S. 21) oder „Satzformen“ (S. 32) Hinweise auf die bereits erfolgte gattungsmäßige Neuorientierung der Klaviersonate bereits bei Mozart und deren erstem Niederschlag im Oktober 1784 mit der *Sonate c-moll* aufscheinen müssen. Tabellarisch findet der Leser aufgelistet, daß viersätzigte Werke in der Zeit nach 1824 dominieren (bei den dreisätzigten dieser Zeit handelt es sich um Divertimenti und die Klavierstücke D 946). Dieses Phänomen wird durch Untersuchungen zu Tonart, Tempo und Takt, Satzformen und dem dualistischen Themen-

kontrast der Sonatensatzform (Monothematik-Subthematik) festgemacht. Hier finden sich auch Gedanken zu Ausdehnungen des äußeren Formates und dem jeweiligen Korrelat hinsichtlich des skalen- und intervallgebundenen Materials mit seiner stoffmäßig teilweise extremen Verwandtschaft.

Mit Begriffen wie „Vollstrecker ästhetischer Prämissen“, „versprachlichte Diagramme“ oder „Klangaura“ hätte der Autor vorsichtiger hantieren sollen, sie benötigen zuweilen zu lange, um sich durch den Kontext sinnvermittelnd zu identifizieren. Da die Studie als Dissertation 1991 bereits eingereicht wurde, konnten neuere Überlegungen von Wandruszka (Laaber 1992) oder Kreutz nicht mehr berücksichtigt werden. Insofern sollte die Aufforderung Gülkes im Geleitwort zu „möglichen Attacca-Anschlüssen“ eine wünschenswerte Eigendynamik entwickeln.

Seinen sehr ausführlichen, auch logischen und systematischen Analysen zu den Klaviersonaten Schuberts hätte Krause möglicherweise noch glücklicher gedient, wäre er den Weg des mehrfach zitierten Clemens Kühn (*Zur Themenbildung Franz Schuberts*, Laaber 1988) weitergeschritten, der an anderem Ort demonstriert, wie die Sonatensätze trotz Normierpflicht, formalen Funktionsbeschreibungen und periodisch-analytischen Zertrümmerungen jenes „Licht, Eintrübungen und Grade von Helligkeit bekommen“, um so erst mit dem Innersten Schubertscher Themen korrelieren zu können.

(Januar 1994)

Beate Hiltner

LAWRENCE KRAMER. *Music as cultural practice, 1800—1900. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press (1990): XIII, 226 S., Notenbeisp. (California Studies in 19th Century Music 8.)*

Lawrence Kramer — Komponist und Professor für Musikwissenschaft an der Fordham University — hat nach *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After* (1984) eine weitere Publikation vorgelegt, die sich mit der Musik des 19. Jahrhunderts im Kontext musikalischer Hermeneutik beschäftigt. *Music as Cultural Practice* will nachweisen, daß musikalische Werke (1) eine diskursive, exakt zu

bestimmende und insofern einer kritischen Interpretation und analytischen Verfahren zugängliche Bedeutung besitzen, daß diese Bedeutungen (2) nicht außermusikalischen Ursprungs sind, sondern formaler Entwicklung und stilistischer Ausformung, d. h. der Struktur der Werke entspringen, und daß die Bedeutungen (3) Ausdruck des allgemeinen kulturellen Prozesses sind (Vorwort)

Methodischer Ausgangspunkt der Untersuchung ist nicht die bloße musikalische Analyse, sondern ein Methodeneklektizismus, der Forschungsergebnisse der Sprechakt-Theorie, der Psychoanalyse, des Post-Strukturalismus und der Rezeptionsästhetik einbezieht. Dem entspricht ein interdisziplinärer Ansatz: Literatur und Malerei werden exemplarisch beleuchtet, nicht um Parallelen oder vergleichende Analysen herzustellen, sondern um zu belegen, wie Musik auf allgemeine kulturelle Entwicklungen reagiert, einerseits Teil dieser komplexen Dynamik ist und andererseits darauf Einfluß nimmt. Die Dechiffrierung von Bedeutungen und Ausdrucksgehalten im kompositorischen Prozeß erscheint Kramer insofern möglich, als sich soziokulturelle Praktiken in der Bildung von Individuum und Gesellschaft als Konstituenten im musikalischen Werk niederschlagen.

Kramer dokumentiert die Spannbreite musikalischer Hermeneutik vorab anhand ausgewählter Beispiele der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts. Ludwig van Beethovens zweisätzige Sonaten op. 54, 78, 90 und 111 werden in ihrer dualen Form als Realisierung und zugleich als Kritik zentraler Aspekte der romantischen ästhetischen Theorie und Praxis interpretiert. Frédéric Chopins a-moll Präludium op. 28, 2 gilt aufgrund der Negation struktureller und textlicher Normen als im positiven Sinne ästhetischem oder analytischem Verstehen nicht zugänglich. Hier manifestiert sich ein Moment der Distanzierung von klassischen Formmustern, das sich in der bildkünstlerischen Erfindung eines Théodore Géricault oder E. Manet wiederfindet. Franz Liszts *Faust-Sinfonie* erscheint mit dem Goethe-Zitat als Thematisierung einer Vision von Weiblichkeit, die ins Ewige abhebt und damit zugleich die Frau aus der Historie ausschließt. Die expressive Rhetorik der Sinfonie wird als Idealisierung einer spezifischen Weiblichkeit verstanden, als Teil eines verbreiteten

kulturellen Ideals, das der Verfestigung vermeintlich sexueller Unterschiede zwischen Mann und Frau dient, d. h. letztlich der Verfestigung des Patriarchats. Demgegenüber firmieren Richard Wagners *Tristan und Isolde* und Hugos Wolfs *Ganymed* — in Beziehung gesetzt zu S. Freuds *Drei Essays zu einer Theorie der Sexualität* — als Dokumente eines grundlegenden Wandels in der kulturellen Bewertung der Sexualität. Abschließend diskutiert Kramer unter dem Titel „Als ob eine Stimme in ihnen wäre“ Musik, Erzählung und Dekonstruktion — mit einem Seitenblick auf Jacques Derridas Essay *Force and Signification* — das Finale aus Beethovens Streichquartett op. 18, 6 *La malinconia* und Teile aus Robert Schumanns *Carnaval* im Kontext des romantischen Ironie-Begriffs und seiner Dialektik von Realität und Illusion.

Über musikalische Hermeneutik und ihre Ergebnisse läßt sich trefflich streiten, und wer grundsätzliche Zweifel an ihren Prinzipien hegt, wird durch Kramers Buch kaum überzeugt werden: zu problematisch bleibt der Methodenpluralismus, zu subjektiv gefärbt bleiben trotz größten analytischen Aufwands die Urteile. Indes: gerade in der virtuos vorgebrachten subjektiven Schau auf die Musik des 19. Jahrhunderts liegt der besondere Reiz des Buches.

(Juli 1993)

Hans-Joachim Wagner

ANSELM GERHARD: *Die Verstädterung der Oper Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 491 S., Abb.

Der Begriff „Verbürgerlichung“, bezogen auf die Oper, hätte wegen seiner Pauschalität und Vieldeutigkeit in die Irre geführt — der wenig elegante, zu Beginn des Jahrhunderts geprägte (deutsche) Begriff „Verstädterung“ verdeutlicht das, worum es dem Autor bei der Untersuchung der ausgewählten Opern bzw. Libretti geht: nämlich in erster Linie um „tiefgreifende Veränderungen in den Wahrnehmungsmustern“ des Großstadtmenschen, die ihre unübersehbaren Spuren in der ‚Grand Opéra‘ hinterlassen haben, um ein verändertes Bewußtsein, das „nicht nur von den Veränderungen des Wirtschaftslebens, sondern auch

von der Revolution von 1789, den nachfolgenden Kriegen und vielleicht noch mehr vom irritierenden Erlebnis einer alle Sinne überwältigenden Großstadt geprägt" ist Er stellt die These auf, „daß die für Paris im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts komponierten Opern nur unter dem Druck neuer Wahrnehmungszumutungen Anschauungsformen ausdrücken konnten, die mit den historischen Vorläufern der ‚Grand Opéra‘ nichts mehr zu tun haben" Unter dieser rigoros klingenden Voraussetzung, die aber zu neuen, nicht schon längst vertrauten Perspektiven, Einsichten und Ergebnissen führt, werden so signifikante Aspekte wie „die Konvention des tragischen Ausgangs ebenso wie die Figur des entscheidungsunfähigen Helden, vor allem aber die als ‚tableau‘ bezeichnete Technik groß angelegter Chorszenen oder das Bild des Chors als zerstörerischer Masse" analysiert — und das mit dramaturgischem Scharfblick, mit psychologischer Hellsichtigkeit, unter bewußter Einbeziehung der gesellschaftlichen und politischen Hintergründe — und natürlich nicht zuletzt mit profunder Kenntnis der Libretti und Librettisten sowie der ausgewählten Opern und ihrer Struktur-Merkmale. Behandelt werden folgende Werke (u. a. der Librettisten Somma, Hugo, Jouy und vor allem Scribe) Rossini/*Le Siège de Corinth* und *Guillaume Tell*; Auber/*La Muette de Portici*; Meyerbeer/*Les Huguenots* und *Le Prophète*; Bertin/*La Esmeralda* und Verdi/*Les Vêpres Siciliennes* und *Un ballo in maschera*

Wer sich intensiv mit dem keineswegs nur historischen, sondern — wie sich hier erweist — faszinierend modernen Phänomen der Großen Oper und ihrer weiterwirkenden Einflüsse befassen will, kommt an Anselm Gerhards tieflorender, neue Einsichten vermittelnde Studie bzw. Darstellung nicht vorbei. Anmerkungen und Literaturverzeichnis sind außergewöhnlich umfangreich und spiegeln so die Komplexität des vielschichtigen Untersuchungsgegenstandes sowie die umfassende und gründliche Literaturkenntnis des Autors wider

(Januar 1994)

Hans-Jürgen Winterhoff

MARY A. CICORA. *From History to Myth. Wagner's Tannhäuser and its Literary Sources.*

Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris-Wien Peter Lang (1992) 217 S. (Germanic Studies in America. No. 63.)

Das Buch gehört zur Vielzahl jener Arbeiten über Wagner, die sich mit der Beschränkung auf das Teilmoment des Literarischen begnügen, wohl in der allerdings irrigen Annahme, damit dem Phänomen des Wagnerschen Musiktheaters auf die Spur kommen zu können — als wäre das Theatralische im Literarischen aufgehoben und als diene die Musik lediglich der Verstärkung dessen, was das Literarische besage! Das vorliegende Buch spiegelt darüber hinaus noch etwas vor, was es gar nicht ist, nämlich ein Buch über Wagner im engeren Sinne. Wagners *Tannhäuser* ist nur in einem der sechs Kapitel Gegenstand der Untersuchung, alle anderen nehmen nur hie und da Bezug darauf. Die ersten beiden Kapitel "The Tannhäuser Legend" und "The Legend of the Song Contest at the Wartburg" haben mit Wagner so gut wie nichts zu tun; sie handeln von Geschichte, also vom historischen Tannhäuser und vom Wartburgkrieg (sofern dieser als historisches Ereignis betrachtet werden kann). Da diese geschichtlichen Hintergründe für Wagners *Tannhäuser* keine Rolle gespielt haben, sind sie in einem Buch über die Quellen dieses Werks fehl am Platz. Um diese Quellen geht es allerdings genaugenommen auch nicht. Die Autorin macht gar nicht den Versuch, den tatsächlichen Quellen auf die Spur zu kommen. Nicht einmal die allgemein bekannten, die sich an die Namen Lukas und Bechstein knüpfen, hält sie einer Würdigung für wert, ganz zu schweigen von Autoren wie Eichendorff

Behandelt werden — und zwar Kapitel für Kapitel, als hätte das eine mit dem anderen nichts zu tun — die drei wohl berühmtesten literarischen Werke zum Thema Tannhäuser und Wartburgkrieg aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Tiecks *Der getreue Eckart und der Tannhäuser*, Hoffmanns *Der Kampf der Sänger* und Heines *Der Tannhäuser*. Dabei weiß die Autorin selbst, daß diese Werke, die Wagner selbstverständlich kannte, nur in eingeschränktem Maße Quellen für die Oper waren. Aber nicht einmal sie werden dem eingehenden Vergleich mit Wagners *Tannhäuser* unterzogen; die konsequente Untersuchungen détail unterbleibt, so daß weiter offen ist, wel-

che Rolle sie wirklich gespielt haben. Im Kapitel über Heine steht der lapidare Satz: "Wagner admired, and was influenced by, Heine" (S. 130). Den Beweis für die erste Behauptung bleibt die Autorin schuldig (sie muß ihn schuldig bleiben, weil er nicht zu erbringen ist), den für die zweite beschränkt sie auf die alles andere als neue, im Zusammenhang des Buchthemas überdies irrelevante Feststellung, Wagners in Paris 1840—1842 geschriebene literarische Texte seien von Heine beeinflußt (in welcher Weise verrät sie nicht). Hier wie so häufig versteckt sie sich hinter der Sekundärliteratur, als seien die meisten Dokumente zur Beziehung zwischen Wagner und Heine nicht allgemein zugänglich. Das ungeprüfte Übernehmen der Aussagen anderer, bedingt durch den kompilatorischen Charakter der Arbeit insgesamt, stimmt zusammen mit der Unbekümmertheit, mit der die Autorin offene Türen einrennt. So wird im Heine-Kapitel mehrfach ausgeführt, daß Heines Darstellungsweise ironisch sei. Auf die Idee aber, daß es vor allem dieses Stilmittel gewesen sein dürfte, das Wagner befremdete und das er nicht verstand weshalb im *Fliegenden Holländer* wie im *Tannhäuser* nicht die geringste Spur davon zu finden ist), kommt die Autorin nicht. Ihre Ausführungen belegen nachdrücklich, daß das Kapitel Wagner-Heine noch zu schreiben ist.

Das Kapitel über Wagners *Tannhäuser* ist ärgerlich. Zum einen kennt die Autorin das Werk nicht genau genug — sonst würde sie wohl nicht behaupten, die Unterschiede zwischen den Fassungen seien "negligible, for they are mostly musical ones" (S. 11) —; zum anderen ist ihre Methode der Betrachtung unzulänglich. Um *Tannhäuser* unter die Überschrift "From History to Myth" zu zwingen, betrachtet sie die Oper kurzerhand aus dem Blickwinkel von Wagners Abhandlung *Die Nibelungen* von 1848—1849 und *Oper und Drama* (1850—1851). Ihre — gelinde ausgedrückt — fahrlässige Begründung "the ideas that Wagner wrote down in *Oper und Drama* just might have been in his mind already at the time that he composed *Tannhäuser*" (S. 186) ist symptomatisch für die Schwäche der Arbeit.

(Juli 1993)

Egon Voss

Bruckner Jahrbuch 1984/85/86. Linz: Anton Bruckner Institut Linz und Linzer Veranstaltungsgesellschaft 1988. 180 S.

Bruckner Symposion. Anton Bruckner und die Kirchenmusik im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes in Linz 1985. Bericht hrsg. von Othmar WESSELY. Linz: Anton Bruckner Institut und Linzer Veranstaltungsgesellschaft 1988. 191 S.

Bruckner Vorträge Rom 1986. Bruckner-Symposion „Anton Bruckner e la musica sacra“ Bericht hrsg. von Othmar WESSELY. Linz: Anton Bruckner Institut 1987. 46 S., Notenbeisp.

Anton Bruckner Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Tutzing: Hans Schneider 1988. 278 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 20.)

THOMAS RÖDER: *Auf dem Weg zur Bruckner-Symphonie. Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen von Anton Bruckners Dritter Symphonie. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1987. 232 S., Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XXVI.)*

Die gescheite thematische Regie der Linzer Bruckner-Symposien macht deren Berichte in besonderer Weise zu Konzentrationspunkten, wogegen die Jahrbücher als bunt-zufällige Sammlungen ausschließlich auf Gewicht und Wert des einzelnen Beitrags angewiesen sind. Im Jahrbuch 1984/85/86 folgt einer Betrachtung über eine mögliche Bezugnahme im Finale der *Achten Sinfonie* (Takte 69ff.) auf Mozarts *Jupiter-Sinfonie* (Wilhelm Gloede), in der das Topische dieses Kontrapunkts etwas kurz kommt, eine Studie *Zur Ermittlung von Wesen und Deutung der symphonischen Musik Bruckners* (Bo Marschner), welche, umständlich wie ihr Titel, zwischen Floros, C. G. Jung und Rudolf Steiner kreuzend altvertraute Kalamitäten der Bruckner-Exegese benennt. Anschließend steht einer 1934 geschriebenen Notiz einer möglichen Bruckner-Nachkomm(in), die die prominente Abkunft der Unbescholtenheit ihrer Großmutter Berta Barghesi zuliebe ablehnt, eine ausführlich dokumentierte Untersuchung (Renate Bronner) gegenüber, die Bruckners „Fehltritt“ nicht nur mit frappierenden Fotos zweier möglicher Enkel (einer von ihnen seinerzeit Konzertmeister der Wiener Philharmoniker) zu belegen sucht. Zu weiteren aufschlußreichen Beiträgen gehören zwei über Bruckners letzten „Sekretär“ Anton

Meißner, die gut fundierte Vermutung, daß Bruckners über seinen Bayreuth-Besuch berichtender Brief an Wolzogen später zu datieren sei als bisher angenommen (Franz Scheder), eine Studie über Fritz von Uhdes in der Stuttgarter Staatsgalerie hängendes *Abendmahl* mit Bruckner als einem der Apostel und mehrere Artikel über Bruckner-Pflege in Leipzig, Linz, in der damaligen CSSR und in Amerika.

Gewichtig und viele Facetten des Themas berührend der Bericht über das der Kirchenmusik gewidmete Symposium von 1985. 15 Beiträge, von der Errichtung der Diözese Linz durch Joseph II. bis zum Verhältnis von Liturgie und Musik reichend, ergeben fast ein Compendium zum Thema. Zu denen, die den Horizont der bisherigen Kenntnisse erweitern, zählen analytische — herausragend derjenige von Elisabeth Maier zum *Choral in den Kirchenwerken Bruckners* — wie mehrere dem Umfeld gewidmete: Rudolf Flotzinger und Othmar Wessely behandeln mit der *Landmesse* bzw. *Oberösterreichischen Totenliedern* wenig beachtete Prägungen, Leopold M. Kantner, Walburga Litschauer und Otto Biba tragen Wichtiges zur Differenzierung unserer Vorstellungen von Kirchenmusik, Cäcilianismus etc. bei. Auffällig, wie manche Probleme, die es im Verhältnis dieses urfrommen Mannes zu Kirche und Kirchenmusik auch gab, ausgeschlossen bleiben. Bruckners demütige Einverständnisse hatten auch Gestehungskosten, der Freiheitsanspruch z. B., den das Format seiner Begabung gewissermaßen selbsttätig mitsetzt, vereinbarte sich schwerlich mühelos mit der gebotenen Devotion gegenüber dem oft potentatenhaften Bischof Rudigier; und die Frage, weshalb Kirchenmusik als Gegenstand seiner obersten Ehrgeize durch die Sinfonie verdrängt werden konnte, hätte manche Betrachtung weiter über solide Faktenarbeit hinausgeführt.

Einige Beiträge zum Symposium in Rom überschritten sich mit denen der Linzer Tagung, hierüber hinausgehend vor allem Othmar Wessely (*Historische Schichten in Bruckners Missa solemnis in b-Moll*) und Leopold M. Kantner mit dem *Versuch einer stilistischen Einordnung von Bruckners Te Deum*

*

Seit seiner bedeutenden Darstellung in den Sammelbänden *Die großen Deutschen* (1936)

hat sich Walter Wiora immer wieder mit Bruckner beschäftigt. Sinnvollerweise also gelten die Beiträge der dritten ihm gewidmeten Festschrift diesem Thema, abgeschlossen übrigens durch den Nachdruck einer der großen Studien des Jubilars: *Über den religiösen Gehalt in Bruckners Sinfonien*. Allzu direkten, die Spannweite zwischen geistlicher Musik und profaner Sinfonie verkürzenden Überbrückungen schiebt Wiora wohlüberlegt einen Riegel vor, nirgends das — nie explizit angesprochene — Problem verkleinernd, weshalb dieser Mann überhaupt Sinfonien komponierte.

Um einen „bescheidenen Beitrag“ wie der Herausgeber untertreibend meint (S. 1), handelt es sich bei dieser Festschrift keineswegs. Wie kein anderer Musikwissenschaftler seiner Generation hat Wiora fast alle bedeutenden Vertreter der nachfolgenden unmittelbar, zumindest aber mittelbar zu Schülern gehabt — nicht zuletzt davon profitiert der Band. Carl Dahlhaus nennt einleitend (*Zum 80. Geburtstag Walter Wioras*) die Reichweite von dessen Arbeit „in seiner Generation einzig“ dastehend; weil seine beiden Aufsätze zu dem Letzten von ihm Geschriebenen gehören, liest man die Schlußwendung, „daß es so viel Musik gibt, die unsere Liebe verdient“, mit besonderer Bewegung. Auseinandersetzung mit Constantin Floros regt Dahlhaus zu einer ebenso analytischen wie ästhetischen Betrachtung der programmatischen und der absoluten Momente an (*Bruckner und die Programmmusik Zum Finale der Achten Sinfonie*), welche zu den wichtigsten Beiträgen der letzten Jahrzehnte gehört, ein „klassischer“ Dahlhaus-Text, bedeutend auch darin, daß in ihm Gesichtspunkte und Ergebnisse von Bruckner-Deutungen aufgehoben erscheinen, welche heute nahezu verdrängt, dennoch selten wieder erreicht worden sind — u. a. Halm, Kurth, Korte. Interessant der nur ausschnittweise überlieferte Briefwechsel von August Halm und Heinrich Schenker über Bruckner (Hellmut Federhofer) mit Zeugnissen über den Improvisator („Er konnte es aber nicht“, Schenker) oder den von einem neuen thematischen Fund Besessenen. Nach Karl Gustav Fellerers kursorischer Übersicht über *Bruckner und die Kirchenmusik seiner Zeit* zählt Ludwig Finschers Untersuchung *Zur Stellung der „Nullten“ Symphonie in Bruckners Werk* zu den überaus gewichtigen.

Die „Zählung als zweite Symphonie wie der ganze Arbeitsaufwand lassen keinen Zweifel daran, daß Bruckner das Werk zu dieser Zeit (i. e. im September 1969) als vollgültig, in keiner Weise hinter der ersten Symphonie als zurückstehend betrachtete. Erst nach der Komposition der zweiten *c-moll-Symphonie* (als Nr 2 der gewohnten Zählung) schied er es aus der Zählung aus“ (S. 67) Die „seltsame Ambivalenz von Anullierung und Aufbewahrung für die Nachwelt“ (S. 69) wird durch Finschers Untersuchungen zwar nicht dezidiert begründet, jedoch triftig erklärt. Winfried Kirsch durchleuchtet die Schwierigkeiten des 150. Psalms (S. 81ff.) „Hier wird nicht nur die natürlich historisch bedingte Grundvorstellung von Vokalität angegangen; die ekstatische Freilassung des Ausdrucks, die uneingeschränkte Affirmation, der Totalitätsanspruch an das Material mußte den Zeitgenossen fraglos wie ein der Metaphysik dargebrachtes allzu großes Musikalisches Opfer erscheinen“ (S. 88) — bis hin zu dem, was Kirsch mithilfe eines gewagten Vergleichs verdeutlicht. „Ein Opernfinale könnte nicht schlüssiger sein in seiner Unschlüssigkeit“ (S. 97) In seiner Übersicht *Zur Berichterstattung über Anton Bruckner in deutschen Musikzeitungen von 1871 bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* präsentiert Hellmut Christoph Mahling imponierende Materialarbeit, ordnet anhand vorsichtig gehandhabter Rezeptionskonstanten und, in kluger Distanz zu statistischen Verfahrensweisen, des Risikos eingedenk, daß sich bestenfalls annähernd bestimmen läßt, wie repräsentativ der gewählte Ausschnitt sei. In einer beigegebenen zeitgenössischen Erläuterung der *Siebenten Sinfonie* (Hermann Genß) erfahren wir, „die Grundstimmung“ sei „vorwiegend pessimistisch“ Wendelin Müller-Blattau beschreibt *Chor- und Orchestersatz im Tedeum von Anton Bruckner*, und Adolf Nowak verflucht in einer konzentrierten Studie (*Die Wiederkehr in Bruckners Adagio*) analytische Beobachtungen mit ästhetischen Überlegungen und bleibt knapp vor Schlußfolgerungen hinsichtlich eines besonderen in dieser Musik artikulierten Zeitgefühls stehen — einer der bedeutenden Beiträge, wie der nachfolgende von Rudolf Stephan zu den kompliziert überlagerten Fassungen der *Vierten Sinfonie*, einem Komplex, worin das Procedere schöpferischen Gestaltens

nahezu gleich schwer zu wiegen scheint wie das Ergebnis. Den wichtigen Nachweis, daß Bruckner die Sonatenform nach älterem Verständnis als zweiteilig betrachtet und komponiert (S. 180), hat Stephan so vorsichtig wahrgenommen, daß die Tragweite des Sachverhalts nur eben angedeutet erscheint. Wolfgang Suppan handelt insgesamt weniger über *Anton Bruckner und das Blasorchester* als über das Blasorchester und Anton Bruckner, und Egon Voss beschließt die Reihe der Beiträge gewichtig mit der trotz mangelnder eindeutiger Beweise triftigen Vermutung, Wagner sei mit Bruckner nicht ganz ehrlich verfahren, die in der Literatur zumeist für bare Münze genommenen Freundlichkeiten hätten viel mehr dem Mitglied des Wiener Wagner-Vereins gegolten als dem Komponisten. Dieser interessierte Wagner kaum; sieben Jahre nach dessen Tod, dennoch gewiß nicht gegen seine Intention, schrieb Cosima über Bruckner, „das Zum-Genie-ausposaunt-Werden“ mache „ihn zu einem Einfaltspinsel“ — nicht besonders logisch, jedenfalls aber verächtlich gegenüber einem Manne, von dem sie einige Sinfoniesätze gehört hat und bei dem sie lieber „alljährlich eine Kantate, eine Festmesse, ein Tedeum“ bestellen würde „mit der Sicherheit, daß es sehr gut komponiert sein würde.“ „Von dem armen Organisten Bruckner aus Wien“ wurde in Wahnfried herablassend gesprochen.

*

„Es handelt sich herausgestellt, daß der materiale Bestand zu umfangreich und zu komplex ist, nach wie vor zu wenig detailliert gearbeitet, um den zahllosen Global-Spekulationen eine weitere hinzuzufügen“ (S. 228) — schon die Entschiedenheit, mit der Thomas Röder die Vorgehensweise in seinen *Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen von Anton Bruckners Dritter Symphonie* begründet, sichert ihnen in der Bruckner-Literatur der letzten Jahre einen eigenen Platz, und das Niveau der Einlösung sollte sie zur obligatorischen Lektüre für alle machen, die sich ambitioniert auf Bruckner einlassen. Das Buch liest sich nicht leicht; es darf sich nicht leicht und nicht ohne Gegenprüfung beim Notentext lesen lassen — einer Gewissenhaftigkeit wegen, die, wie immer der Verfasser einzelne Komplexe heraussuchen

muß, innerhalb dieser die Gegenstände sich nicht aussucht und sich gerade dort bewährt, wo sie vorgefaßte Meinungen in akribischen Analysen relativiert oder gar überführt; und dies geschieht unausgesetzt. Keine durchschlagende These, keine „Global-Spekulation“ also, die auch, indem sie die Fakten nach eigenem gusto sortiert, das Lesen erleichtern würde, sondern Detailarbeit, welche die übergreifenden Gesichtspunkte indessen nie aus den Augen verliert. Man erkennt es noch daran, daß Röder alle wichtigen Bruckner-Deutungen, gerade die älteren, gegenwärtig hält und gewissermaßen aufarbeitet — mit dem Ergebnis von Differenzierungen im Blick auf die verschiedenen Fassungen, Bearbeitungen etc. (nicht nur der *Dritten Sinfonie*), wie wir sie, etliche substantielle Beiträge aus letzter Zeit (R. Stephan, M. Wagner u. a.) nicht zu vergessen, so bisher nicht hatten. Wie wenig „work in progress“ als Gegenthese taugt — hierfür erscheinen die Motivationen der Fassungen zu breit gestreut — die u. a. mit dem Begriff „Originalfassung“ verbundene Vorstellung, ein (wenn oft auch unverwirklicht gebliebener) Idealbegriff des jeweiligen Werkes könne als Richtschnur dienen, die Etappen seiner Realisierung zu beurteilen, wenn nicht gar erlauben (wie geschehen), das vermeintlich Gelungenste aus verschiedenen Fassungen zu einer „besten“ wenn nicht „eentlichen“ zusammenzustückeln, wird man verabschieden müssen. Bei Bruckners Sinfonien befinden wir uns in einer ähnlichen Situation wie die Germanisten in bezug auf Hölderlins späte Hymnen. Der Bruckner, der die *Fünfte Sinfonie* hinter sich gebracht hat, verfährt mit neugewonnenen Erfahrungen nicht nur souveräner bei Passagen in der Dritten, in denen er auch gemäß früheren Maßgaben nicht ganz zurandegekommen war — seine Vorstellung von dem, was diese *Dritte Sinfonie* idealiter sein könne, hat sich verändert. Wie unterschiedlich die Anstöße zu erneuter Beschäftigung mit fertiggestellten Werken immer waren — einmal in Gang gebracht, konnte sie sich, auch, wenn pragmatisch orientiert, solcher Aufarbeitung nicht verschließen. In eine „Global-Spekulation“ verlängert hieße dies: nach jeder neukomponierten Sinfonie hätte Bruckner jede vorangegangene umarbeiten müssen. Dies mag verdeutlichen helfen, was Röder vielerorts, besonders anhand der

Final-Frage, deutlich macht: inwiefern die Vorstellung, Bruckner habe anhand virtuell auswechselbarer Einzellösungen letztlich an einer einzigen Sinfonie komponiert, grob vereinfacht. Nicht weniger unzulässig nach Röders Ergebnissen, nicht nur in bezug auf die Dritte, von „ Fassungen“ als klar gegeneinander abgrenzbaren Etappen oder Lösungen zu sprechen.

Auch das Bild des auf quadratische Metrik Versessenen differenziert sich — zugunsten eines keineswegs immer geschilderten Spannungsverhältnisses zwischen getreulich rezipierten Schulbuchvorstellungen und der musikalischen Erfindung; der komponierende Bruckner, beim Abzählen und Einteilen der Gruppen übrigens keineswegs sicher, kann sich den Regeln gegebenenfalls auch verweigern. Die Betrachtungen im Kapitel „Metrik“ (S. 159—176) reichen in ihrer Tragweite — das gilt grosso modo für alle — über den behandelten Gegenstand, die *Dritte Sinfonie*, hinaus.

Mit fast jedem Topos der Bruckner-Deutung wird man nach der Lektüre von Röders Arbeit vorsichtiger umgehen und den musikalischen Sachverhalten näher sein. Und wenn der Verfasser lieber den Vorwurf des mühevoll Deskriptiven auf sich nimmt, als durch eine — obzwar erleichternde — Markierung seiner Zeit bzw. durch Pointierung der Ergebnisse sich und den Leser in Gefahr zu bringen, an vermeintlich geringfügigen Einzelheiten vorbeizusehen, so trägt er auf seine Weise auch dem Umstände Rechnung, daß Partituren genau und bei ständiger Präsenz der wichtigen Gesichtspunkte zu lesen sehr schwer ist.

(September 1993)

Peter Gülke

Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den internationalen Gustav-Mahler-Kongreß. Hrsg. von Matthias Theodor VOGT Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1991). 545 S., Notenbeisp.

Fragment or Completion? Proceedings of the Mahler X Symposium Utrecht 1986. Edited by Paul OP DE COUL. The Hague: Universitaire Pers Rotterdam (1991) [= Mahler Studies 1]. 239 S., Notenbeisp.

A "Mass" for the Masses. Proceedings of the Mahler VIII Symposium Amsterdam 1988.

Edited by Eveline NIKKELS & Robert BECQUÉ. Rijswijk: Universitaire Pers Rotterdam (1992) [= Mahler Studies 2]. 208 S., Abb., Notenbeisp.

Unter den zahlreichen Mahler-Veranstaltungen der achtziger Jahre hebt sich der Hamburger Kongreß von 1989 allein schon durch die große Zahl der Teilnehmer, die zusammen das gesamte Spektrum der internationalen Mahler-Forschung abdecken dürften, hervor. Die insgesamt 34 Beiträge des Kongreßberichtes wurden in die thematischen Sektionen „Tendenzen der Mahler-Interpretation“, „Wirkungsgeschichte“ und „Musik und Text – Richtungen und Methoden der Mahler-Forschung“ eingeteilt. Der recht schmal ausgefallene erste Bereich, dem unter dem Titel *Die Schlamperei der Tradition* eine ausgedehnte Polemik gegen die heute herrschende Aufführungspraxis von Mahlers Symphonien von Hans Wollschläger vorangestellt ist, beschäftigt sich mit übergreifenden Gesichtspunkten vom Mahler-Bild Adornos über die Frage nach der materiellen Existenz Mahlers als Komponist bis zur Werkinterpretation im modernen Tanztheater. Den größten Raum nimmt die zweite Sektion ein, die sich wiederum in Beiträgen zu verschiedenen Wirkungsorten Mahlers (Ljubljana, Prag, Hamburg, Wien), zur Rezeption in verschiedenen Ländern Europas und in Amerika sowie zu konkreten Einflüssen auf Komponisten und Werke gliedert. Natürlich konnten die Referenten dieser Sektion nicht überall mit neuen oder gar aufsehenerregenden Erkenntnissen und Entdeckungen aufwarten, jedoch stößt man gerade in der zuletzt angeführten Unterabteilung auf durchaus interessante und wenig bekannte Rezeptionszusammenhänge wie etwa auf die enge Verbindung Josef Suks zu Mahler, die Vladimir Karbusicky auf sehr eindrucksvolle Weise aufzuzeigen vermag.

Die kleinere, aber musikwissenschaftlich zentrale dritte Sektion konzentriert sich auf Programmatik und Gehalt (Constantin Floros, Hermann Danuser, Bernd Sponheuer), Skizzenforschung (Stephen E. Hefling) und Instrumentation (Sander Wilkens, weitere Vorträge dazu von Rainer Riehn und Jürgen Maehder fehlen dagegen im Bericht), denen sich ergänzend Untersuchungen zu Mahlers Textumgang (Stefan Bodo Würffel) und zur chinesi-

schen Dichtungsvorlage zum *Lied von der Erde* (Kii-Ming Lo) anschließen. Insgesamt bietet der dem Andenken des früh verstorbenen Michael Mäckelmann gewidmete Sammelband zweifellos eine „umfassende Positionsbestimmung Mahlers aus interdisziplinärer Perspektive“ (Verlagstext auf dem Umschlag), wobei nicht zuletzt der relativ hohe Anteil an über die musikwissenschaftlichen Grenzen hinausgehenden Beiträgen und Themen die zukünftige Mahler-Forschung mitbestimmen dürfte.

Anders als der thematisch offene Hamburger Kongreß waren die beiden holländischen Tagungen von 1986 und 1988, deren lang erwartete Berichte nun ebenfalls als Eröffnungsbände der neuen, von Jos van Leeuwen herausgegebenen *Mahler Studies* vorliegen, jeweils einem einzigen Werk gewidmet. Für Mahlers Fragment gebliebene Zehnte Symphonie war die leitende Fragestellung, inwieweit Versvollständigungen bzw. Vollendungen berechtigt sein können, naheliegend. Die meisten Referenten nehmen dazu eine betont skeptische Haltung ein, die auch Deryck Cookes bekannte und zeitweise vielgespielte „Performing Version“ einschließt. Die insgesamt 20 Beiträge versuchen den adäquaten Umgang mit dieser unvollendeten Komposition von verschiedenen Seiten und Perspektiven her zu erhellen — manche auf grundsätzliche Art (Marius Flothuis, Ernst Hilmar), andere durch Rückverweise auf Mahlers Neunte (Mathias Hansen) oder durch den Vergleich mit Bruckners ebenfalls unvollendeter Neunter Symphonie (Cornelis van Zwol), die meisten indes durch Untersuchungen zur Entstehung der Zehnten (Jan Jongbloed) bzw. zur damaligen biographischen Situation Mahlers (Henry-Louis de la Grange, Eveline Nikkels) sowie zur Aufführungsgeschichte der verschiedenen Partituren (Susan M. Filler, Rudolf Stephan).

Mahlers Achte Symphonie gibt nach wie vor, insbesondere mit ihrer z. T. heftig kritisierten Kombination von Pfingsthymnus und Versen aus dem zweiten Teil des *Faust*, viele Rätsel auf — dies bezeugen die 14 Beiträge des Amsterdamer Symposiums sehr eindringlich. Das dennoch in letzter Zeit gewachsene Verständnis für die von Adorno als „symbolische Riesenschwarte“ abqualifizierte Komposition,

deren relativ einfache musikalische Struktur in Widerspruch zu Mahlers eigener Einschätzung als „Hauptwerk“ zu stehen scheint, erklärt sich indes auch daraus, daß man kulturgeschichtliche Faktoren, vor allem die Situation in Wien um die Jahrhundertwende, zusehends stärker berücksichtigt, wie es auch in einigen Referaten (Manfred Wagner, Alessandra Comini, Herta Blaukopf) der ersten Sektion („Vienna and Amsterdam 1900—1920“) der Fall war. Die zweite Sektion („Mahler's Eighth from Different Angles“) vereint verschiedene Ansätze zu Interpretation und Deutung des Werks (Mathias Hansen, Isabelle Werck, Peter Ostwald, Constantin Floros, Henry-Louis de la Grange, Eveline Nikkels), wobei Alexander von Bohrmanns Ausführungen zum Text bzw. zu Gemeinsamkeiten der beiden Textvorlagen dieser Symphonie besondere Beachtung verdienen. Der eigentliche kompositorischen Faktor bleibt schließlich die letzte Sektion („The Music of Mahler's Eighth“) vorbehalten, in deren Beiträgen (Theodore Bloomfield, Marius Flothuis, Donald Mitchell) nochmals die musikalischen Widersprüche und Probleme des Werks pointiert hervorgekehrt werden.

Nicht ersparen kann man den Herausgebern bzw. den zuständigen Verlagslektoren den Vorwurf, daß alle drei Mahler-Bände zahlreiche Trenn- und Orthographiefehler aufweisen, die das erträgliche Maß bei weitem überschreiten. (Dezember 1993)

Peter Jost

FRIEDHELM KRUMMACHER: *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1991 182 S., Notenbeisp.*

Eine Monographie über Mahlers *Dritte Symphonie* bedarf, trotz der starken Beachtung gerade dieses Werks (u. a. durch Adorno, Danuser, Floros und Eggebrecht) keiner Rechtfertigung. Seine Größe und tief problematische Gestalt veranlassen den denkenden Hörer zu stets neuer Besinnung. Krummachers Buch, das auch viel Verstreutes zusammenfaßt, wird wegen seiner offenbaren Qualitäten gewiß geneigte Leser finden. Im Zentrum steht die umfangreiche analytische Betrachtung der einzelnen Sätze, wobei schon durch die einzelnen Titel jeweils eine These aufgestellt wird — z. B. zum 3. Satz „Destruktion des Mo-

dells“ —, die dann durch die Darlegung als gerechtfertigt erscheinen soll. Es ist schade, daß abweichende Ergebnisse älterer Analysen nicht diskutiert werden, also etwa die Frage, wo im riesigen ersten Satz eigentlich die Einleitung endet, nach Takt 16, wie Krummacher (mit Danuser) meint, nach Takt 224 (Saathen), oder Takt 272 (Bekker und Floros), was immerhin auch durch den Doppelstrich in der Partitur nahegelegt wird. Bei seiner Analyse geht Krummacher von Mahlers bekanntem Dictum vom 27. Juli 1896 aus („dasselbe Gerüst, der gleiche Grundbau [] wie [] bei Mozart und [] Beethoven“, S. 22), ohne daß des Widerspruchs zu einem älteren Dictum („in nichts hält sie [die Symphonie] sich an die herkömmliche Form“) geachtet würde. Alle überlieferten Worte Mahlers lassen sich deuten, aber ganz wörtlich (oder gar als begrifflich exakt) dürfen sie sicher nicht genommen werden.

Krummacher ist überzeugt, daß das Werk „genau geplant“ (S. 130) worden ist, aber seine Genese, über die er auf Grund umfassender Quellenkenntnis handelt, legt doch eher das Gegenteil nahe: ein langsames allmähliches Reifen der Konzeption, was dazu geführt hat, daß das ursprünglich als Finale vorgesehene Lied („Das himmlische Leben“) diese Funktion erst in der nächsten Symphonie übernehmen konnte und dem ersten Satz eine sehr gewichtige Einleitung vorangestellt wurde. Diese beiden Vorgänge — dazu die Bedeutungssteigerung des jetzigen Finales — gehörten wohl zusammen und verändern den Charakter des Zyklus ganz entscheidend. (Aus der ‚fröhlichen Wissenschaft‘ wird eine sehr ernste.) Man wird dem Verfasser Dank dafür wissen, daß er sowohl die verstreuten Quellen der Symphonie (Skizzen, Manuskripte, Erstdrucke, S. 24—26, 48f.) als auch die „Titellisten“ (S. 176—182) zusammengestellt hat; zu ergänzen wären der Brief an Walter vom 2. Juli 1896 und Mahlers Programmnotizen zur Aufführung der Sätze 2, 3 und 6 durch Weingartner am 9. März 1897 (vgl. Floros 3, 94), — aber das letzte Wort ist auch hier noch nicht gesprochen.

Die Frage, ob die Konzeption des Zyklus grundlegend verändert wurde, ist jedenfalls noch nicht endgültig beantwortet. Dazu kommt die der Bedeutung der „Titel“ und Überschriften, die Mahler dann später, Jahre nach der ersten Aufführung von Einzelsätzen

(1896/97) aber vor der Uraufführung des Zyklus (1902) getilgt hat. Krummacher weist mit vollem Recht die schlichte programmatische Deutung von Floros mit dem Hinweis zurück, daß Mahlers Entscheidung, „keine einzige dieser Angaben in die gedruckte Partitur aufzunehmen“, zu akzeptieren sei (S. 21). Ist hier beim Komponisten nicht doch ein Umschwung seiner eigenen Meinung eingetreten? Des Verfassers Ziel ist der Nachweis, daß Mahler den Plan, „mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt auf(zu)bauen“ (S. 9), tatsächlich realisiert hat, diese (ästhetische) Welt nicht etwa das Abbild, sondern ein „Widerbild“ oder „Gegenbild“ der realen Welt (mit all ihren Widersprüchen) sei. Ob aus Mahlers Worten eine solche Differenzierung des „Bildes“ ableitbar ist, erscheint jedoch fraglich. Der Nachweis, daß die Symphonie am Ende ihrer Gattungsgeschichte einer „Fülle geschichtlicher Intonationen“ (S. 170) und der Integration der Idiome anderer Gattungen bedurft hätte, um noch einmal ein „Werk“ dieses Anspruchs zu realisieren, wird jedoch sicher von all den Lesern akzeptiert werden, die die geschichtsphilosophischen und ästhetischen Vorstellungen des Autors teilen.

(August 1993)

Rudolf Stephan

SANDER WILKENS: *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie. Quellen und Instrumentationsprozeß. Frankfurt-New York-London: C. F. Peters (1989). III, 310 S.*

Die Monographie Sander Wilkens' bietet die für die Interpretation des Mahlerschen Œuvres so dringend notwendige Aufarbeitung des Quellenmaterials, das unter dem zentralen Aspekt der instrumentalen Abweichungen zwischen den Fassungen analysiert wird. Im ersten Kapitel diskutiert er die ästhetischen Voraussetzungen für Mahlers Umarbeitungsprozeß: Ausgehend von Mahlers eigenen Äußerungen über musikalische Akustik, erörtert er zeitgenössische Aspekte der Instrumentation und Musikpsychologie. Der einen breiten Raum einnehmenden Quellenbeschreibung im 2. Kapitel folgt das eigentliche Hauptkapitel, in dem der Revisionsprozeß Mahlers an ausgewählten Beispielen verfolgt wird.

Wilkens gelangt hier zu dem Ergebnis, daß die Instrumentationsänderungen der 5. Sym-

phonie auf ein neues Klangideal Mahlers zurückzuführen sind und sie sich „im Zeichen einer Neuorientierung des Verhältnisses zwischen Farbe und Zeichnung vollziehen“. Damit benennt er jene Wandlung, die sich beispielsweise auch zwischen den *Wunderhorn*- und den anschließenden *Rückert-Liedern* nachvollziehen läßt. Er betont ganz richtig die Tendenz zum „analytischen“ Klangideal, zur Schärfung des Details und zum Wechselspiel zwischen monumentaler und kammermusikalischer Instrumentation, die exemplarisch die 3. Abteilung der 5. *Symphonie* prägt. Die resultierenden Beobachtungen beziehen jedoch nur in ungenügendem Maße die Ergebnisse der außerordentlichen Fülle seiner Einzeluntersuchungen ein. So mangelt es der sehr verdienstvollen Arbeit etwas an der Vermittlung zwischen Detail und übergeordneten Resultaten; dies vermögen auch die zusammenfassenden Abschnitte jeweils am Ende der einzelnen Unterkapitel nicht auszugleichen.

Nachdem die musikwissenschaftliche Interpretation der Musik Mahlers lange Zeit stark von der immerhin einst faszinierenden Deutung Adornos beeinflusst war, sind gerade verstärkte quellenanalytische Forschungen nötig, um erstarrte Interpretationsmuster zu revidieren. Insofern ist zu wünschen, daß in der Mahler-Forschung weitere Arbeiten entstehen, die auf einer so intensiven Quellenbeschäftigung basieren wie die vorliegende.

(August 1993)

Elisabeth Schmierer

GISELA SCHLÜTER TERRELL: *The Harold E. Johnson Jean Sibelius Collection at Butler University. A Complete Catalogue. Indianapolis, in: Rare Books & Special Collections, Irwin Library, Butler University 1993. XII, 101 S.*

Im Mittelpunkt der Arbeit des Musikwissenschaftlers und Musikbibliothekars Harold Edgar Johnson stand der Komponist Jean Sibelius: die Erforschung seines Lebens und Werks, das Aufspüren verschollener oder verllorener Kompositionen, ihr Sammeln und Bewahren sowie ihre Bekanntmachung. Noch zu Lebzeiten hatte Johnson seine reichhaltige Sibelius-Sammlung der Butler University in Indianapolis übergeben. Der von ihm selbst begonnene Katalog dazu blieb durch seinen plötzlichen Tod unvollendet.

Johnsons Sammlung bildet eine überaus wertvolle Ergänzung zur Sibelius-Sammlung in der Universität Helsinki, deren Katalog 1991 erschien. Während in Helsinki vor allem die Autographen, Skizzen und Abschriften, aber auch Korrekturfahnen und Drucke mit autographen Einzeichnungen aufbewahrt werden, sammelte Johnson jede Art von Ausgaben, darunter überwiegend Partituren, Tonträger (vor allem Schallplatten), Sekundärliteratur (Bücher, Aufsätze), Mikrofilme, Fotos und vieles mehr. All dies wird im vorliegenden Verzeichnis nach den einzelnen Sparten genauestens aufgelistet, mit Angabe des Entstehungs- und Erscheinungsjahrs, und in Registern nach Titeln, Textanfängen, Sachen und Namen aufgeschlüsselt.

Innerhalb der Ausgaben und Tonträger sind die Werke zunächst nach Opuszahlen, dann nach Werken ohne Opuszahl — jeweils angelehnt an Fabian Dahlströms vorläufiges Werkverzeichnis — die Sekundärliteratur sowie die Filme, Fotos u. a. nach Verfassern bzw. alphabetisch angeordnet. Miteinbezogen (und dies durch ein Sternchen angezeigt) wurde auch das in anderen Abteilungen der Bibliothek aufbewahrte oder der Johnson-Sammlung später eingefügte relevante Material. Ein informatives Vorwort zum Katalog gibt Auskunft über Sibelius' Œuvre und Johnsons Sammlertätigkeit.

Erstaunlich ist die Fülle und Vielseitigkeit von Johnsons Sammlergut. Innerhalb des 117 Opusnummern umfassenden Œuvre finden sich unter den Ausgaben nur sehr wenige Lücken, und die Diskographie mutet fast vollständig an, sofern ein Werk von Sibelius überhaupt in irgendeiner Form aufgenommen worden ist.

Der vorliegende Katalog ist ein weiterer wichtiger Baustein für das zur Zeit entstehende umfassende Werkverzeichnis von Fabian Dahlström, dessen neue Erkenntnisse, beispielsweise zur Entstehung eines Werks, bereits in Terrells Verzeichnis — mit Hinweis auf ihn — eingeflossen sind.

(September 1993)

Gertraut Haberkamp

JOST HERMAND: Beredte Töne. Musik im historischen Prozeß. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). 270 S. (Europäische

Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 51.)

Der an der University of Wisconsin in Madison (USA) lehrende Autor befaßt sich in den dreizehn Aufsätzen dieses Sammelbandes vornehmlich mit programmatischen Inhalten epochemachender Komponisten und Kompositionen (speziell) im deutschsprachigen Raum. Er spannt dabei einen Bogen von Bachs geistlichen Kantaten über die Revolutionsmusiken und Schlachtensymphonien der ausgehenden achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts, vor allem in ihrem Einfluß auf Beethoven, bis hin zu dem „großen Egomanen und genau kalkulierenden Theatraliker“ Richard Wagner und dem keineswegs „titanischen Übermenschen“ Gustav Mahler. Von hier aus eröffnet Hermand unorthodoxe und unkonventionelle Perspektiven auf den musikalischen Expressionismus und auf die Musik des 20. Jahrhunderts, deren Exponenten Alban Berg, Leoš Janáček, Arnold Schönberg, Kurt Weill, Hanns Eisler er in prägnanten, aussagekräftigen Analysen beleuchtet. In diesem Bereich liegen auch der zentrale Schwerpunkt und die substantielle Relevanz von Hermands Publikation, die sich durch eine fundierte Darstellung des Charakteristisch-Repräsentativen, durch treffsicheres Herausstellen von entwicklungsbedingten multikulturellen Querverbindungen und durch eine minutiöse Aufbereitung interdisziplinärer Quellen oder Zitate auszeichnet. Wenn etwa Hermand Wagners Bühnenweihfestspiel nicht als „Jahrtausendwerk“ schlechthin akzeptiert, sondern in der „aufs Höchste gesteigerten Poetisierung“ des *Parsifal*-Librettos den Ursprung späterer „völkischer oder ariosophischer Wahnvorstellungen“ aufdeckt, so mag das noch (wenigstens teilweise) dem ideologisierten Wagner-Bild gerecht werden. Mit dem Aufzeigen von Berührungspunkten in Wagners *Parsifal* zu den damals aktuellen Naturheilkundevorstellungen, zu ökologischen Fragestellungen und sogar zum Vegetarismus seiner Zeit begibt sich der Autor jedoch in Bereiche, die von der bisherigen Wagner-Forschung (zu Recht) ausgespart blieben. Vollends suspekt werden Hermands Ausführungen über „die vegetarische Botschaft“ von Wagners *Parsifal* allerdings, wenn diese in der dezidierten conclusio gipfeln: „Heutzutage könnte man fast sagen, daß der Vegetarismus und das Engagement, das Wagner dafür aufbrachte, noch das

Beste am Parsifal sind" (S. 87). Auch in seinem Aufsatz über den musikalischen Expressionismus identifiziert sich der Verfasser mit der antinomischen Aussage, daß Arnold Schönberg „in seinen persönlichen Anschauungen höchst ‚bürgerlich‘ blieb, [] jedoch in seinen expressionistischen Werken [] einen entscheidenden Anstoß zur Entbürgerlichung der Musik schlechthin lieferte" (S. 113). In ähnlicher Weise stellt Hermand die „bürgerlich-anti-bürgerliche Schnoddrigkeit" Bert Brechts und Kurt Weills heraus, die ihren eklatanten Ausdruck in der „genüßlichen Verhohnepiepelung der bürgerlichen Wohlstands-Ideologie" (S. 163) findet.

Treffsicher, kompetent und „intellektuell-ausgetüftelt" seziert Hermand die Strukturen, Paradigmen, Phänomenologien und Entwicklungsstadien der Neuen Musik von der „restaurierten ‚Moderne‘ im Umkreis der musikalischen Teilkulturen der fünfziger Jahre" bis hin zur „Musik, die (fast) keiner hören will", der Avantgarde, der Moderne und der Postmoderne. Der Autor zeichnet dabei mit fundierter Kenntnis der Materie und unter Einbeziehung einer Vielzahl eminenten Sekundärquellen den Weg der Musikentwicklung seit 1945 nach, indem er — ausgehend von den Restaurations-tendenzen der „Halbmoderne" im ersten Dazennium nach dem Zweiten Weltkrieg — die unter dem Einfluß von Schönberg, Varèse, Cage und Stockhausen fortschreitende Internationalisierung und den forcierten Elitarismus avantgardistischer Stilrichtungen als musikästhetische Parameter der Neuen Musik fest-schreibt. Er widmet dabei dem in den fünfziger Jahren „immer krasser werdenden Gegensatz zwischen E- und U-Musik" ebenso breiten Raum wie der „Normalität des Unnormalen" oder dem „konformistischen Nonkonformismus" in der „Documenta-" oder „Musikfest-musik", die — so Hermand — „aus Mangel an anderen Begriffen [. . .] als ‚postmodern‘ bezeichnet" (S. 238) werden. In der Ideologie-losigkeit sieht Hermand die einzige noch mögliche Ideologie dieses durch differente (se-rielle, elektronische, aleatorische oder stocha-stische) Stilkriterien geprägten musikalischen Modernismus.

Hermand hat sich mit den in diesem Band publizierten Aufsätzen zum Ziel gesetzt, kontextuelle Aspekte im Werk bestimmter Kom-ponisten in einzelnen musikalischen Stilrich-

tungen und Epochen aus mentalitätsgeschicht-lichem, politisch-historischem, ideologischem oder aus soziokulturellem Blickwinkel darzu-stellen. Er hat diese Zielsetzung nicht nur opti-mal erreicht, sondern mit seinem Sammelband ein Werk von hohem Informationswert, meth-odisch konsequenter Systematik und außer-gewöhnlichem Tiefgang vorgelegt. Terminolo-gische Neuschöpfungen des Germanisten Hermand — etwa wenn von „ehrpusseliger Bourgeoisie", von „novembrischem" Stil oder einer „ins Verblasene" tendierenden Musik (und von „Chorstudenten" als Synonym für „Korpsstudenten"?) die Rede ist — verleihen den oft eigenwilligen Formulierungen einen besonderen, originell-individuellen Akzent. In summa: ein lesenswerter Band und eine in-struktive Pflichtlektüre in Sachen Neue Musik. (Oktober 1993) Eugen Brixel

CONSTANTIN FLOROS: *Musik als Botschaft*. Wiesbaden. Breitkopf & Härtel (1989). 187 S., Notenbeisp.

Floros, der sich dem im Titel genannten Ge-dankenkreis bereits in seinen Brahms und Bruckner gewidmeten *Studien zur musikali-schen Exegetik*, in seinen *Sujet-Studien* über die *Eroica*, in seinem dreibändigen Werk über Gustav Mahler, in zahlreichen Aufsätzen und neuestens in einem Buch über den Zusammen-hang von Biographik und Werk bei Alban Berg genähert hat, legt hier eine Sammlung von Stu-dien zur Musik „von Beethoven bis Nono" vor, die man um so lieber liest, als die gediegene Ausstattung, die der Verlag der Veröffentli-chung hat zuteil werden lassen, sich angenehm von der heute vorherrschenden broschierten Einheitsaufmachung abhebt.

Einige der Beiträge sind Bearbeitungen be-reits erschienener Aufsätze und Vorträge, andere neu geschrieben. Über diesbezügliche Einzelheiten erhält der Leser leider keine Aus-kunft, obwohl es den Wert der Veröffentli-chung gewiß nicht gemindert hätte, die Quellen der wiederabgedruckten Texte offen-zulegen.

In einem gleichsam programmatischen Kapi-tel über „Die Angst vor der Tiefe" arbeitet Flo-ros auf knappem Raum heraus, wie man im Zeitalter Debussys ‚deutschen‘ Tiefsinn pole-

misch ‚französischer‘ Klarheit gegenübergestellt hat, und verteidigt ersteren mit der Frage: „Bedeutet unsere Angst vor der Tiefe in der Musik womöglich eine Angst vor uns selbst?“ (S. 23f.) In den anschließenden Essays über den „Beziehungszauber“ im *Ring* und über „Wagners Idee der Kunstreligion“ wirft er in diesem Sinne Licht auf Wagner als Ideen-Künstler.

Im Zentrum des Buches stehen Studien zu Schumann, Berlioz, Liszt, Strauss und Mahler, die in jeweils charakteristischen Variationen um das Thema „absolute und Programmmusik“ kreisen. Floros beleuchtet Kategorien wie „poetische Musik“, „Tondichtung“, „musikalische Epopöe“, „charakteristische Musik“, „malende Musik“, „instrumentales Drama“, „Erzählung innerer Vorgänge“, „esoterische Programmmusik“ usw. und bringt eine Fülle interessanter Belege für seine Generalthese, daß das einseitige Verständnis von Musik als ein Spiel „tönend bewegter Formen“ den Zugang zu ihr als einem „kommunikativen Phänomen par excellence“ (S. 9) verstelle.

In einem Kapitel über „Verschwiegene Programmmusik“ verweist Floros u. a. auf C. M. von Webers *Klavierkonzert in f-moll*, auf Schumanns, Mahlers und Tschaikowskys Sinfonik, auf Alban Bergs *Lyrische Suite* und sein *Kammerkonzert* sowie auf das Werk Anton Webers und zeigt „Wege zur semantischen Dechiffrierung“. — Gedanken zur Kunst Hans Werner Henzes, Luigi Nonos und Bernd Aloys Zimmermanns schließen den Band ab.

Ohne Floros wäre die musikwissenschaftliche Landschaft der Gegenwart um eine Region ärmer — um diejenige, in welcher die semantische Dimension von Musik ergründet und in ihrer Bedeutung gewürdigt wird. Freilich wird man die kategorischen Verfechter „absoluter Musik“ auf die Dauer nicht dadurch zum Überdenken ihrer Position veranlassen können, daß man mit immer neuen ‚Belegen‘ aufwartet: Nicht die Existenz eines semantischen Kontextes wird ja in der Regel bestritten, sondern seine Relevanz. Eine Annäherung der Standpunkte kann es in den Augen des Rezensenten nur geben, wenn beide Seiten darin übereinkommen, zwar mit wissenschaftlichen Methoden zu arbeiten, gleichwohl aber jeweils nicht mehr als Rezeption von Musik zu bieten. Innerhalb solcher Rezeption gibt es unterschiedliche Diskurse. Diese können und müssen nicht zur Deckung gebracht werden;

sie lassen sich jedoch produktiv aufeinander beziehen. Ziel müßte eine Vergegenwärtigung des Werks mit den Mitteln der Sprache sein, die sich mit einer aussagekräftigen Interpretation desselben auf dem Konzertpodium messen könnte.

(September 1993)

Martin Geck

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

„Quid est Musica? — Quid sit Musica?“ Unter diesem Titel unternahm es Walter Gieseler in der Festschrift für Heinrich Hüschen 1980, dessen Artikel „Musik. Begriffs- und geistesgeschichtlich“ aus *MGG* einer neuen Lektüre in kritischer, also auf Verstehen zielender Absicht zu unterziehen. Das Ergebnis ist ein Text, in dem Fragezeichen erlaubt, sogar erwünscht sind. Dieser Text ist ein mit Bedacht gewählter Einstieg in die von Walter Gieseler selbst besorgte Auswahlgabe seiner Aufsätze und gelungen in zweifacher Weise: zum einen als Beispiel für kritisch-produktive Lektüre, die sich der Autor erklärtermaßen auch für seine Schriften wünscht, zum zweiten als grundsätzliche Formulierung eines Standpunktes in bezug auf die Möglichkeit, sich über Musik zu äußern. Diese Aspekte verbinden die Beiträge des Bandes (der früheste stammt von 1971, der neueste ist für diesen Band geschrieben), die in thematischen Gruppen zusammengefaßt sind: Texte zur Musik, Texte zu Komponisten, Texte zur Musikpädagogik, Texte zur Person. Entstanden ist ein sehr persönliches Buch, das nicht von ungefähr mit einem „Interview mit Walter Gieseler“ (1984) schließt, in dem er im Gespräch mit Siegmund Helms in der Rückschau Leben und Arbeit reflektiert. Der Anhang ergänzt das Bild durch ein Kompositionsverzeichnis, ein Verzeichnis der Bücher und herausgegebenen Schriften und einen chronologisch geordneten Nachweis der Quellen der hier versammelten Schriften, der, so hofft der Autor im Vorwort, „etwas über die Entwicklung des Autors“ sagt (S. 7).

(September 1993)

Dörte Schmidt

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

Man mußte schon reichlich Glück haben, wollte man in der ersten Auslieferung des Lexikons *Komponisten der Gegenwart* einen bestimmten Gesuchten finden. Arg torsohaft wirkte die Lose-Blatt-Sammlung aus der edition text + kritik und schien in ihrer Komponistenvielfalt mehr von dem, was verschiedene Autoren anboten, als von einer gezielten Auswahl der Herausgeber, Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, bestimmt. Nach drei Nachlieferungen, die auch Musikern wie Karlheinz Stockhausen Artikel widmen, rundet sich das Bild doch in befriedigender Weise. Auf der Suche nach Informationen zu einem zeitgenössischen Komponisten ist der Griff zu den *KDG* nun mit einer annehmbaren Wahrscheinlichkeit von Erfolg gekrönt. So vermag das Konzept der Herausgeber auch vollkommen zu überzeugen. Die historische Spannweite der „Gegenwart“ reicht über die Moderne zurück bis zur letzten Jahrhundertwende (selbst zu Paul Dukas, 1865–1935) und schließt auch sogenannte „Rückwärtsgewandte“ des 20. Jahrhunderts nicht aus. Da mag man es hinnehmen, daß zu Komponisten wie Joseph Matthias Hauer, Arvo Pärt, La Monte Young und Philip Glass auch in der 3. Nachlieferung keine Einträge existieren. Die finden sich notfalls in anderen Lexika. Doch welche von diesen anderen verzeichnen schon Komponisten des Jahrgangs 1960, wie sie von den *KDG* vorbehaltlos berücksichtigt werden, ohne daß sichere Urteile über die Gültigkeit ihres Werkes gewagt werden könnten?

In der Regel finden sich zu jedem behandelten Komponisten eine Seite Biographie und eine Seite Werküberblick. Diese Abrisse werden durch in den Nachlieferungen mitgereichte historische und musikanalytische Werkdarstellungen, Notentafeln, Werkverzeichnisse, Auswahldiskographien und -bibliographien ergänzt. Diese ausführlichen Texte liegen bisher zwar nur zu wenigen Komponisten vor, vermögen aber zum Beispiel bei Sándor Veress (Autor: Andreas Traub) vollkommen zu überzeugen. Sechs Seiten Werkbesprechungen sprechen Bände und werden von zwei Seiten Notenbeispielen, einem siebenseitigen Werkverzeichnis, einer fünfseitigen Auswahlbibliographie und

einer Auswahldiskographie (von einem Titel) unterstützt. Wenige Fragen bleiben offen.

Manchen russischen Komponisten findet man nicht an der gewohnten alphabetischen Stelle, da sein Name aus dem Kyrillischen neu transliteriert wurde. Querverweise im Inhaltsverzeichnis geben Hilfestellungen. Doch wer einen bekannten Säbeltanzkomponisten als Khatschaturian — so z. B. die *MGG* — kennt, braucht schon ein sicheres Gespür, ihn ihm Lexikon als Chačaturjan nachzuschlagen. Das Inhaltsverzeichnis läßt ihn ohne Verweis im Stich. Findet er ihn dennoch, wird er durch insgesamt 46 informationsdichte Seiten aus der Feder Mario Biesolds entschädigt.

Bei vielen Artikeln, sowohl biographischen wie werkbetrachtenden, stört die mangelnde Distanz des Autors zum Komponisten. Die Trennung zwischen lexikalischer Information und Agenturprogrammtext scheint nicht immer klar zu sein. So haust das Wort „wichtig“ mit allen seinen Steigerungen hundertfach im Lexikon, ob es nun die Person selbst, ihre Stellung im Lande oder gar in der Welt, ihre Kollegen, ihre Lehrer oder andere meint. Auch inhaltsarme Angaben wie „erhielt zahlreiche Auszeichnungen“, „gab viele Workshops im In- und Ausland“ etc. könnten getrost in den Programmheften verbleiben.

Gelegentlich irritiert die Proportionierung von Artikeln, die der Frühzeit eines Komponisten wesentlich mehr Aufmerksamkeit widmen als den späteren Jahrzehnten; — mangels Literatur? So erfährt der Leser über Morton Feldmans Werke — „Sein Einfluß auf die jüngere Komponistengeneration ist kaum absehbar“ — einiges über sein Schaffen um 1950, über zwei spätere Jahrzehnte jedoch lediglich den Halbsatz: „Während er sich in den 60er und 70er Jahren auch großen Ensembles und dem Orchester zuwandte []“ Ähnlich ergeht es Earle Brown. Doch der bei weitem überwiegende Teil der Artikel ist ausgewogen gewichtet.

Mitunter fallen Unterlegungen soziologischer und politischer Autorenmeinungen auf, was wohl zu text + kritik gehört. Sie bleiben insgesamt moderat. Selten ernten die behandelten Komponisten negativ wertende Bemerkungen. Zu den Ausnahmen zählt Henk Badings, dessen holländisches NS-Vergangenheit von Hans Niewenhuis detailliert angesprochen wird.

Das Lexikon ist orthographisch hervorragend redigiert. Auf eine Reihe von inhaltlichen Ungenauigkeiten und Überholtheiten ist bereits anderenorts hingewiesen worden (Grone-meyer in *MusikTexte* 49/Mai 1993). Es ist der systembedingte Vorteil von Lose-Blatt-Lexika, daß mit den Nachlieferungen nicht nur ergänzt, sondern auch diskret Falsches ersetzt werden kann. So erfuhr Alban Bergs *Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern* eine Umdatierung von 1924/25 auf 1923/25, und Valentin Sil'vestrov wurde nicht mehr am 29. Mai, sondern am 30. September 1937 geboren. Auf diese Weise entwickeln sich die *KDG* ohne auffällige *addenda-et-corrigenda*-Nachsätze zu einem immer makelfreieren Nachschlagewerk. Das Werk wird, trotz zweier fast gleichzeitiger Konkurrenzpublikationen bei Metzler und der St. James Press, nach zwei bis drei weiteren Nachlieferungen verdientermaßen das Standardwerk seines Fachbereichs sein.

(Dezember 1993)

Robert von Zahn

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

Ein Symposium über die Beethoven-Rezeption des Schönberg-Kreises, wie es 1990 vom Grazer Institut für Wertungsforschung durchgeführt wurde, erscheint eigentlich durch die Klammer der beiden Wiener Schulen naheliegend. Daß es erst so spät unternommen wurde, mag seinen Grund in der bekannten Beethoven-Ferne der Neuen Musik haben. So sind auch die Verbindungen Beethovens zu den Komponisten der Zweiten Wiener Schule weder unmittelbar greifbar noch allzu dicht, sondern vielfach vermittelt und gebrochen.

Eine gute Zusammenfassung dieser Verbindungen bietet Constantin Floros („Zum Beethoven-Bild Schönbergs, Bergs und Weberns“), wobei er Vorbild-Funktionen Beethovens im „Geistigen“, „Artistischen“ und im Ethischen (in bezug auf Schönbergs politisch engagierte Musik am Beispiel seiner *Ode an Napoleon*) feststellt. Indem er sich allgemein für eine stärkere Berücksichtigung der „kompositionsgeschichtlichen Rezeptionsforschung“ einsetzt,

spürt der *Eroica*-Spezialist Peter Schleuning einem der wenigen unmittelbaren kompositorischen Einflüsse — von Beethovens 3. *Symphonie* auf Schönbergs *Streichquartett op. 7* — nach. Die Frage nach einer „Wiener Symbolik“ bezüglich der „musiksemantischen Traditionen“ beider Wiener Schulen wird von Hartmut Krones positiv beantwortet; inwieweit die behauptete Dominanz von „gestisch-theatralischen Elementen“ und das „Streben nach Inhaltlichkeit, Symbolik und semantischen Sinngebungen“ als spezifisch wienerisch bzw. österreichisch gelten können, muß allerdings offenbleiben. Als Korrektur zur gängigen Einschätzung der Schönbergschen Ästhetik versteht Karin Marsoner ihren mit Hinweisen auf die Einflüsse der produktionsästhetischen Ansichten Wagners und Friedrich von Hauseggers versehenen Beitrag über „Das Beethovenbild des Expressionisten Schönberg“ Rudolf Kollischs berühmten Aufsatz „Tempo und Charakter in Beethovens Musik“ und die davon abzuleitende Aufführungstheorie behandelt Regina Busch. Mit Wagners Vortragslehre beschäftigt sich Reinhard Kapp, der in seiner (auf Quellennachweise verzichtenden) Studie nachzuweisen versucht, daß „die Bezugnahme der Wiener Schule auf Beethoven durch Wagner vermittelt ist“ (S. 138).

Die nachfolgenden Beiträge — immerhin vier von insgesamt elf — beweisen, da sie keine oder nur sehr periphere Bezüge zur Zweiten Wiener Schule aufweisen, unabsichtlich, daß das Generalthema des Symposiums auch heute noch wenig attraktiv oder gar befremdend wirkt. Diese vier Beiträge von Ingeborg Harer („Beethoven und die ‚historische Aufführungspraxis‘“), Bodo Bischoff mit sehr detaillierten Ausführungen zu Schumanns erhaltener Dirigierpartitur von Beethovens 7. *Symphonie*, Siegfried Mauser („Zum Begriff des musikalischen Charakters in Beethovens frühen Klaviersonaten“) und Dieter Rexroth („Beethoven — Anstoß und Anregung. Zum Stellenwert der Beethovenschen Musik im heutigen Konzertleben“) tragen zwar zum positiven Gesamteindruck des Sammelbandes bei, erscheinen allerdings am falschen Ort bzw. unter falschem Signum. Abschließend führt der Herausgeber unter dem Titel „Ein Versuch über die Selbstbefreiung der Musik“ eindringlich vor, daß die Forderung der Zweiten Wiener Schule, Beetho-

vens Musik aus analytischer Kenntnis heraus aufzuführen, also „eine adäquate Interpretationsvorstellung aus der Kompositionsgeschichte zu begründen“ (S. 218), bis heute weitgehend uneingelöst geblieben ist.

(September 1993)

Peter Jost

HEINRICH HELGE HATTESEN: *Emanzipation durch Aneignung. Untersuchungen zu den frühen Streichquartetten Arnold Schönbergs. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1990). X, 434 S., 41 S. Anhang. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XXXIII.)*

Der Titel enthält eine These, die aus einem Text Schönbergs abstrahiert wurde (vgl. S. 425). Dem Versuch, sie als die Sache treffend zu erweisen, gilt die weitläufige analytische Untersuchung der (angeblich) „frühen“ Quartette. Als Frühwerk kann jedoch eigentlich nur das nachgelassene *Quartett D-dur* gelten, die beiden folgenden sind „reife“ Werke von hoher Originalität, deren Grundlagen hier übrigens treffend dargestellt werden. Als fruchtbar erweist sich die Einbeziehung der Fragmente, die Schönbergs Weg zum *Quartett op. 7* deutlicher werden lassen. Leider bleibt der Ausgangspunkt dieser Entwicklung außerhalb der Betrachtung, die *Verklärte Nacht op. 4*, aber diese ist eben kein Quartett, sondern ein Sextett. Wird hier nicht vielleicht ein zu enger Gattungsbegriff vorausgesetzt?

Die durchweg guten Analysen sind allerdings sehr ausführlich, die Notenbeispiele äußerst zahl- und umfangreich. (Vom *op. 7* mit seinen 1320 Takten nur 423 nicht abgedruckt, also weniger als ein Drittel! Auch die Edition der Fragmente, die schon die Gesamtausgabe bietet, ist an sich überflüssig.)

Als Leitfaden für die Darstellung dienen gern Äußerungen Schönbergs. Da diese aus verschiedenen Zeiten stammen, stellt sich eine zusätzliche Frage, die nach der Änderung resp. Entwicklung der Beurteilung seiner eigenen Werke.

(August 1993)

Rudolf Stephan

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

„A cultural biography“ — dieser Untertitel von Haileys beeindruckender Studie über Franz Schreker verspricht keineswegs zuviel, denn es gelingt ihm auf überzeugende Weise, Kulturkontext und Schaffen von Franz Schreker zu verknüpfen. Die oftmals weit ausholenden kulturgeschichtlichen Passagen nähern sich dabei einesteils einer Eigenständigkeit, die viel in einer Schreker-Biographie nicht zu erwartendes Material erschließt, werden andernteils aber in den Zusammenfassungen (z. B. am Ende des 5. Kapitels „A call to Berlin“) so auf Schreker perspektiviert, daß ihre Funktion im Diskurs eben gerade einer Schreker-Biographie jederzeit evident ist, weil Schrekers Schaffen dadurch in einen umfassenden Bezugsraum gestellt wird. Besondere Eigenart ist dabei, daß Hailey den Diskurs verschiedentlich über exemplarische Interpretationen sowohl von Schriften oder Rezensionen als auch von Werken der Schreker-Zeitgenossen führt, wie etwa Paul Bekkers *Studie zur Kritik der modernen Oper* im 4. Kapitel („A critical champion“), Alfred Heuss' 1921 in der *Zeitschrift für Musik* veröffentlichte Polemik gegen Schreker im 6. Kapitel („Years of success“) oder Kurt Strieglers Oper *Die Schmiede* in der Überleitung vom 11. („Der Schmied von Gent: the search for community“) zum 12. Kapitel („Exiles in a new age“). Kenntnisreich und bewundernswert treffsicher ausgewählt, interpretiert Hailey diese Beispiele als Stellvertreter kulturgeschichtlicher Entwicklungen.

Wie er hier das Besondere für das Allgemeine kultureller Entwicklungen sprechen läßt, so leitet er andererseits aus dem Allgemeinen, nämlich dem Bündel von zeitgenössischen Kritiken (die im übrigen als Teil der sehr guten Bibliographie auf den Seiten 404—409 verdienstvollerweise nachgewiesen sind), kulturhistorisch typische Argumentationsfiguren oder ästhetische Muster ab und mißverstet dieses umfangreiche Rezensionen-Material keineswegs als Reservoir von zitierbaren ‚Wahrheiten‘ über Schrekers Opern.

Die Studie basiert nicht nur auf einer überaus fundierten und akribischen Quellenrecherche (die sich im Hinblick auf das Werkverzeichnis niedergeschlagen hat und sich auch im 23seitigen, nahezu fehlerfreien, Index eindrucksvoll dokumentiert), sondern fügt aus allem Material ein höchst konturiertes Bild mit verschiedenen

Tiefendimensionen. Zum einen kommen dabei einzelne Aspekte von Schrekers Biographie zu einer qualitativ neuen Darstellung: etwa Schrekers Lehrertätigkeit, die Hailey im 3. Kapitel ("Vienna 1913: an *avant garde* comes of age") nicht allein als Ablösung der traditionellen Unterrichtsweise von Robert Fuchs und Hermann Grädener, sondern auch in ihrer Verschiedenheit zu der ebenfalls ganz neuen Unterrichtsweise Schönbergs kennzeichnet; Schrekers Berliner Situation, die bisher so umfassend noch nirgendwo dargestellt worden ist; die Differenzen zwischen Schreker und der Universal Edition, wobei Hailey auf beste Weise beider immense (mehrere hundert Briefe umfassende) Korrespondenz zusammenfaßt und bewertet; Schrekers künstlerische Reaktionen auf seine Rußland-Reise oder sein Interesse für den Film im 10. Kapitel ("The spirit of the times"). Zum anderen vermittelt Hailey die innere Konsequenz und schlußendliche Tragik von Schrekers Biographie, wobei die gerade in dieser Hinsicht offenkundige schriftstellerische Leistung Haileys nicht unerwähnt bleibe, der die 12 Kapitel seiner Studie (die durch Einleitung und das kluge Nachwort "A fitful renaissance: Schreker and post-war musical life" ergänzt sind) planvoll dergestalt aufbaut, daß sie in korrespondierendem Übertragungsmodus dem erfolgreichen Aufweg Schreckers und der sich zuspitzenden Krise seines Schaffens nach 1923 folgen.

Hailey, Kenner sowohl der Wiener als auch der Berliner Kultur-Szene zur Zeit Schrekers, bringt mit seiner Schreker-Biographie erneut eine Fülle von Materialien zur Erstveröffentlichung, was einiges Nachdenken auslöst: Warum interessiert es im deutschen Sprachraum niemanden, Briefwechsel, Archivmaterialien und weitere Quellenmaterialien endlich einmal zu veröffentlichen, wo doch mit ihrer Hilfe — wie Haileys Arbeit aufs beste beweist — viele Unschärfen in den Vorstellungen über die Kulturgeschichte der ersten Jahrhundertjahre endlich auch im Bewußtsein eines breiten Interessentenkreises korrigiert werden können?

(Juli 1993)

Susanne Rode Breymann

FRANC KRIZNAR: *Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete 1992. 180 S., Abb., Notenbeisp.

In Slowenien wirkte während des Zweiten Weltkriegs eine gutorganisierte Widerstandsbewegung, deren Anfänge bis April 1941 reichen (Jugoslawien wurde von Deutschen und Italienern am 6. April 1941 angegriffen). Im Rahmen dieser Bewegung entfaltete sich besonders nach der Kapitulation Italiens im September 1943 ein ansehnliches kulturelles Wirken. Zu den Partisanen gesellten sich damals zahlreiche Wissenschaftler, Künstler und Kulturschaffende. Beim Plenum für Kultur in der Bela Krajina (befreites Gebiet) im Januar 1944 wurde der aktive Kampf gegen den Okkupator mit dem Gewehr in der Hand und mit künstlerischem Schaffen beschlossen. In den militärischen Einheiten wurden Gesangschöre formiert, die bei Treffen mitwirkten, später auch bei Konzerten und Theatervorstellungen auftraten. Im Druck erschienen Liederbücher, Theaterstücke, pädagogische Literatur usw. Im befreiten Gebiet wirkte der Rundfunk *Osvobodilna fronta* (Befreiungsfront). Alle diese Errungenschaften, die in den schöpferischen, reproduktiven und in den Bildungsbereich reichen, werden vom Autor eingehend beschrieben und erörtert. Der Anhang umfaßt auch eine Bibliographie der slowenischen Komponisten aus dem Widerstandskampf (Bühnenstücke, Opern, Operetten, Vokal-, Instrumental- und Kammermusikwerke). Zu dieser Zeit waren 71 slowenische Komponisten tätig, es sind ihnen über 500 originale Kompositionen zu verdanken. Am Ende des Buches steht eine deutsche Zusammenfassung. Dem Text sind Tabellen, Notenbeispiele und geographische Karten beigelegt. Das Werk ist ein bedeutendes Dokument des kulturellen Wirkens im der schicksalsschweren Zeit des slowenischen Volkes, welches auch in diesem Bereich seinen Willen und sein Streben nach Existenzberechtigung bezeugt hat.

(September 1993)

Primož Kuret

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

Wer sich mit Luigi Nonos Quartett auseinandersetzt, hat es gleichzeitig mit einer — z. T. sehr emotional anmutenden — Diskussion zu tun, die beinahe unmittelbar nach dessen Ur-

aufführung einsetzt. Hermann Spree benutzt die in diesem Zusammenhang entstandenen Publikationen gleichsam als Stichwortgeber. Der Mystifizierung, die dieses Werk nach sich gezogen hat und die es teilweise geradezu esoterisch dem analytischen Zugriff zu entziehen suchte (vgl. vor allem die bisher einzige monographische Darstellung von Werner Linden), will Spree mit seiner Analyse vehement entgegenreten. ein ebenso ehrgeiziges wie begrüßenswertes Unternehmen. Der große Anspruch, der hier mitschwingt, ist zugleich aber auch das Problem dieses aus einer Examensarbeit hervorgegangenen Buchs. Daß Spree, selbst Komponist, sich vor allem für kompositionstechnische Aspekte des Werkes interessiert und sich hauptsächlich darauf konzentrieren will, ist legitim. Er entscheidet sich für eine Darstellungsweise, die gleichsam Takt für Takt das Stück in seinem Ablauf nachvollzieht, und verknüpft damit die sukzessive Überprüfung seiner Annahme, daß die Studierziffern der Partitur zugleich auch die binnenformale Untergliederung bezeichnen. Am interessantesten erscheint Sprees analytischer Ansatz in bezug auf die Tonhöhenorganisation des Werkes und die kompositionstechnische Bedeutung der „scala enigmatica“ Spree geht davon aus, daß diese Scala als Tonreservoir dient, aus dem mittels einer spezifischen intervallischen Ableitungstechnik Klänge gewonnen werden (so weit lesen wir ähnliches allerdings etwa auch bei Georg Friedrich Haas, den Spree nicht anführt) Den immer wieder unternommenen Versuch, die Tonhöhen-Prozesse in den einzelnen Abschnitten des Quartetts als bewußtes Changieren zwischen den Transpositionen der „scala enigmatica“ zu deuten, relativiert Spree ausdrücklich. „Dies ist nicht die Vorgehensweise Nonos, sondern deren Folge“ (S. 35). Damit hat er eine spannende Spur gelegt für die Verhältnisbestimmung von Materialdisposition (also der „scala“) und deren kompositorischer Bearbeitung, die er leider nicht in der Weise analytisch durchdenkt, die man sich gewünscht hätte. Vielmehr hat man teilweise den Eindruck, daß er sich in seiner eigenen Analyse verläuft bzw. ‚über die eigenen Füße stolpert‘ Nur ein Beispiel: Im Abschnitt 21 erläutert Spree, wie Nono durch intervallische Ableitung aus jeweils vier Tritoni (verteilt auf die vier Instrumente) Klänge montiert, „die

sich durch die spezifische Verknüpfungs- und Verschachtelungstechnik selber auseinander zu generieren scheinen“ (S. 76). Zu Recht vermutet Spree, daß bei diesem Vorgang Spiegelungen eine zentrale Rolle spielen. Er reduziert den Abschnitt auf die vorkommenden Klänge (Beispiel 52, S. 77) und gewinnt sechs Tritonusschachtelungen, die er als jeweils zwei aus zwei Tritoni zusammengesetzte verminderte Vierklänge deutet. Diese sechs Klänge stehen zueinander in Verbindung durch spiegelsymmetrische Verhältnisse. Und genau an dieser Stelle ‚stolpert‘ Spree: Er will durch die Setzung von „relativ willkürlich gewählten“ und „lediglich der Veranschaulichung“ dienenden (Anmerkung 150, S. 76) „Grundtönen“ der konstatierten Kleinterterschichtungen die spiegelbildliche Anlage der Klänge verdeutlichen, anstatt genauer auf die Architektur dieser (vielschichtigen) Symmetrien einzugehen, und kommt zu dem angesichts seines eigenen Beispiels offensichtlich zu kurz gedachten Schluß: „Die einander entsprechenden Paare (1/6, 2/5, 3/4) unterscheiden sich lediglich durch die Oktavlagen ihrer Töne bzw Tritoni“ (S. 76) Dem Problem der formalen Offenheit, des fragmentarischen Charakters in Nonos Quartett begegnet Spree mit der Unterscheidung der Gegensätze offen — geschlossen und fixiert — nicht fixiert. Dadurch schafft er sich eine Möglichkeit für den analytischen Zugriff ausgehend von der Vorstellung einer in ihrer Offenheit fixierten und damit kalkulierten Form. Jedenfalls: So grundsätzlich berechtigt Sprees Widerstand gegen analysefeindliche Mystifizierung ist, so schwierig ist die Erwiderung. Und so schließt Spree seine Arbeit fast poetisch mit dem Hölderlin-Wort, das (so der auf Aktualität zielende Hinweis des Autors) auch Mathias Spahlinger zehn Jahre später als Motto für sein Orchesterstück *Passage/Paysage* gewählt habe (was übrigens nicht stimmt, auch wenn's schön gewesen wäre): „Komm! ins Offene, Freund!“ (September 1993) Dörte Schmidt

GOTTFRIED MICHAEL KOENIG: *Ästhetische Praxis. Texte zur Musik. Band 1: 1954—1961.* Hrsg. von Wolf FROBENIUS, Sigrid KONRAD, Roger PFAU und Stefan FRICKE. Saarbrücken: PfaU-Verlag (1991). XI, 324 S. (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 1.1.)

GOTTFRIED MICHAEL KOENIG. *Ästhetische Praxis. Texte zur Musik. Band 2: 1962—1967* Hrsg. von Roger PFAU, Wolf FROBENIUS, Stefan FRICKE und Sigrid KONRAD. Saarbrücken: Pfau-Verlag (1992). VI, 409 S. (Quellentexte zur Musik im 20. Jahrhundert. Band 1.2.)

Die bisher vorliegenden Bände der *Texte zur Musik* des durch seine kompositionspraktische sowie theoretische und publizistische Arbeit über das Phänomen Elektronische Musik bekannt gewordenen Komponisten Gottfried Michael Koenig vermitteln einen instruktiven Einblick in die Idee, Praxis und Entwicklung dieser neuen Musik. Immerhin hat er von den ersten Stunden an das elektronische Studio des NWDR (heute WDR) in Köln als Mitarbeiter von Karlheinz Stockhausen aufgebaut und geprägt. Bisher nur verstreut und schwer zugängliches Material, vorwiegend Skizzen und Vortragsnotizen für Rundfunksendungen, Ferienkurse (etwa die für elektronische Musik schulebildenden in Bilthoven) oder Kongresse, wurde gesammelt und veröffentlicht. Die Herausgeber bemühten sich, im Sinne der Reihe *Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts* all das vorzulegen, was sie an Schriften Koenigs finden konnten, und gliederten das Material historisch: 1954—1961 und 1962—1967 Ein dritter Band (1968—1991) befindet sich in Vorbereitung.

Die historische Anordnung ermöglicht einen Einblick in den Werdegang von Überlegungen und Realisationen erster elektronischer Musik in Deutschland, dokumentiert den jeweiligen Stand der Technik, ihre Begrenzungen und Möglichkeiten, ihre theoretischen Voraussetzungen und kompositorischen Möglichkeiten und ihre jeweiligen perspektivischen Aspekte von den elektronischen Instrumenten, dem Trautonium und dem Bodeschen Melochord über den aus seriellen Überlegungen Stockhausens heraus genutzten Sinusgenerator und die daran anwendbaren seriellen Verfahren, bis zu computergesteuerten Möglichkeiten aleatorischer Spiele von Zufall innerhalb gegebener Grenzen. Mit klaren analytischen Konsequenzen zeichnet sich der Weg ab. Einer 1. Phase serieller Verfahren, die aus Schönbergs Tonhöhen regelnder Dodekaphonie und Weberns Verfahren, auch andere Parameter zuzuordnen, hervorwuchs und bald in jene Krise geriet, die sich vor allem nach dem Erlebnis entwickelte,

„als Cage in das noch seriell komponierende Europa kam, seine aleatorischen Stücke vorführte“ (II, S. 298) und als klar wurde, das „während der Komponist noch glaubt, seriell zu verfahren, die Resultate einen aleatorischen Charakter annehmen, weil die elektronischen Geräte nicht immer mit der Genauigkeit eingestellt werden können, die in der Partitur verlangt wird“ (II, S. 311), folgte eine „2. Phase elektronischer Musik“, die „durch den Übergang zur Automatisierung mittels Computer“ gekennzeichnet ist.

Immer wieder bricht der Doppelcharakter Koenigs als Naturwissenschaftler/Mathematiker und Musiker hervor, durchsetzt der mathematisch-konstruktive Aspekt die kompositorischen Belange, drängt ins Analytische von „Musik und Zahl“, von Klangbeschreibung, Neubetrachtung von „Material und Form“, das neue Einsichten in musikalische Prozesse initiiert, die für Fragen „neuer Musik“ generell von Bedeutung sind. Jedoch betont er immer wieder den praktischen Zusammenhang der akustischen und hörpsychologischen Probleme und beharrt darauf, daß Musik eine Sprache sei und daß ihre Sprachmittel (I, S. 281) „mehr bedeuten als ihr bloßes Ansich; sie überschreiten die Unmittelbarkeit des sinnlichen Phänomens“

Analyse eigener Werke und der anderer Komponisten, für die er wirbt, präzisieren die Aussagen, verdeutlichen die Ansichten des Autors im Moment ihrer Formulierung, aber auch in der Entwicklung des eigenen Denkens, dessen systematisch-statistischer Grundaspekt sich im 2. Band auch in der Aufgliederung eines Phänomens dem Erfassen für ein Computerprogramm nähert.

Immer wieder bewegt ihn das Verhältnis von instrumentaler und elektronischer Musik, die anfängliche Verwandtschaft und die spätere konsequente Trennung, die schon durch die Produktionsweise elektronischer Klangerzeugung bedingt ist und vom Komponisten immer wieder aufgehoben und durchbrochen wird. Der noch ausstehende Band wird sich intensiver mit den Problemen der instrumentaliserten Musikcomputer und -synthesizer beschäftigen müssen, die nicht nur in der Rockmusik inzwischen starke Verwendung fanden, über deren Anwendungsformen mit elektro-akustischen Mitteln in den vorliegenden Bänden noch keine Aussagen getroffen werden. Sie lie-

gen ja auch jenseits der seriellen Grundlagen deutscher elektronischer E-Musik, stehen mehr dem Ausgangspunkt der französischen Entwicklung im Sinne einer *Musique concrète* und ihrer elektronischen Verfahren nahe.

Die Herausgeber haben ihre Aufgabe vor allem darin gesehen, das Material aufzuspüren und zu sammeln, weniger redaktionell oder kommentierend einzugreifen oder Wiederholungen, die sehr oft eintreten, einzugrenzen. Der Autor fühlte sich offensichtlich selbst unsicher, wenn er im Vorwort (I, S. XI) vermerkt, daß ihm „die Unzulänglichkeiten mancher Texte, die ich instinktiv lieber unterdrückt oder überarbeitet hätte, zugunsten der dokumentarischen Vollständigkeit“ vergeben werden mögen. Dieser dokumentarische Wert als Quellenmaterial der Entwicklungsgeschichte der Elektronischen Musik ist das Besondere dieser Ausgabe; denn manches, was hier geschrieben ist, mag für einen Praktiker elektronischer Komposition heute nur noch wie eine ferne Erinnerung an Pionierzeiten der Entdeckung einer „Terra incognita“ wirken, längst überholt, aber doch zum Nachdenken über das musikalische Material, seine Erzeugung und Formung, anregend.

(September 1993)

Friedbert Streller

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

An Versuchen, die heute gebräuchliche Notenschrift zu reformieren, hat es nie gefehlt. Im zwanzigsten Jahrhundert sind Neuerungen oft aus der puren Not geboren, zeitgenössische Kompositionstechniken auf dem Papier darstellen zu können. Auf der anderen Seite schien vielen Musikern und Musiktheoretikern die Notenschrift auch zur Wiedergabe traditioneller Musik nur unvollkommen geeignet.

Zur letzteren Kategorie gehört der Komponist Albert Brennink. Nach eigenem Bekunden feilt er seit mehr als 30 Jahren an einer Notenschrift, die er „Ailler-Brennink chromatische Notation“ nennt. Zum ersten Mal hatte sich Brennink mit seiner Methode in den siebziger Jahren zu Wort gemeldet und sogar eine Stif-

tung zur Förderung der Notenschrift-Reform gegründet, die ihren Sitz in Kanada und der Schweiz hat. Jetzt ist bei der stiftungseigenen Edition Chroma der Band *Wohltemperierte Notenschrift* erschienen, in dem Brennink noch einmal sein System vorstellt und verkündet, daß „die nun vollständig entwickelte ‚Ailler-Brennink Chromatische Notation‘ der Musikwelt zur Benutzung freigegeben ist“ (S. 11).

Ziel seiner Reform ist es, das „Abspielen“ einer Komposition auf einem Tasteninstrument zu erleichtern. Außerdem: „Es geht hier um das Sichtbarmachen der Musik. Sichtbar gemacht wird der Verlauf jeder einzelnen Stimme in einem polyphonen Stück und das Verhältnis von Stimme zu Stimme (Stimmführung), sowie die genauen Intervall-Verhältnisse bei der Bildung von Akkorden“ (S. 10) Brennink betrachtet Akkorde als Summe chromatischer Intervalle und nicht als Ergebnis einer tonalen Entwicklung. Konsequenterweise benötigt er auch keinerlei Vorzeichen. In seiner Notation gibt es keinen Unterschied zwischen *fis* und *ges*. Das hat nicht nur für einen guten Geiger Folgen, der trotz des Siegeszugs der gleichschwebend temperierten Stimmung immer noch zwischen *fis* und *ges* unterscheidet, sondern für jeden Musiker, vom Sänger bis zum Pianisten. Denn es läßt sich nicht leugnen, daß eine verminderte Quart anders klingt als eine große Terz, obwohl sie in der „wohltemperierten“ Stimmung als Intervall aus ihrem harmonischen Zusammenhang gelöst identisch sind.

Möglicherweise erleichtert Brenninks System nach einiger Zeit der Übung das Verfolgen von Einzelstimmen innerhalb einer polyphonen Struktur, aber zugleich erschwert es, harmonische Zusammenhänge zu erkennen und schon beim Lesen nachzuvollziehen. Die Ailler-Brennink chromatische Notation funktioniert im Grunde nur dort, wo tonale Bezüge keine Rolle spielen — wie in den Werken von Brennink selbst, der in der Tradition der Wiener Schule komponiert.

(September 1993)

Bernhard Hartmann

JEAN-JACQUES NATTIEZ: Music and Discourse. Toward a Semiology of Music. Translated by Carolyn ABBATE. Princeton, NJ: Princeton University Press (1990). XV, 272 S., Notenbeisp.

V. KOFI AGAWU: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music.* Princeton, NJ: Princeton University Press (1991). X, 154 S., Notenbeisp.

Semiotische Ansätze haben sich in der Musikwissenschaft längst zu einer weitreichenden Diskussion mit hohem Reflexionsniveau gemauert. Jean-Jacques Nattiez' und V Kofi Agawus Bücher markieren zwei Pole des musikanalytischen Feldes, die sich geradewegs komplementär zueinander verhalten. Nattiez legte den ersten Band einer umfangreichen Semiotik vor, die als Ausarbeitung der *Fondements d'une sémiologie de la musique* von 1975 verstanden werden kann. In zwei Hauptkapiteln umreißt er das zukünftige Programm. Bestimmung von „Musik“ im weitesten Sinne, nämlich als „total social fact“, und Analyse des Diskurses über Musik, also Analyse der Analyse. Um es gleich vorwegzunehmen. in den meta-analytischen Betrachtungen, etwa zur Vielfalt in der Auslegung des *Tristan*-Akkords, liegt eine Stärke dieses Buches. Als theoretische Basis, aus der er alle argumentativen Strukturen ableitet, dient Nattiez das Modell einer Dreiteilung des musikalischen Kunstwerks. Die Essenz von Musik liegt demnach auf verschiedenen Ebenen verborgen. in den kompositorischen Prozessen, die das Kunstwerk hervorgebracht haben (poietische Ebene), in seiner materialen Erscheinung etwa als Notentext (neutrale Ebene) und in den interpretatorischen Akten, die es zum Klingen bringen, sowie im Akt der Wahrnehmung (beides zählt zur esthetischen Ebene) — in Konzeption und Begriffswahl lehnt er sich ausdrücklich an Jean Molinos Aufsatz *Fait musical et sémiologie de la musique* an, der 1975 in der Zeitschrift *Musique en jeu* (Heft 17) erschien und einen beachtenswerten kulturgeschichtlichen Wurf skizziert. Mit immer neuen Fragestellungen und in zahlreichen Diagrammen führt Nattiez vor, daß auf diesen drei Ebenen unterschiedliche Perspektiven an Musik herangetragen werden. Dem objektivistischen Purismus, der Musik nur im Notentext verbürgt sehen will, setzt Nattiez ein komplexes System kultureller Wirklichkeit entgegen. Er antwortet damit auch auf die Kritik, die ihm seine eigenen radikal strukturalistischen Analysen in früheren Jahren eingetragen hatten. Darüber hinaus räumt der Autor mit der Vorstellung auf, Mu-

sik würde auf einem unidirektionalen Weg als Botschaft des Senders „Komponist“ an den Empfänger „Hörer“ übertragen; das bekannte nachrichtentechnische Schaubild bedürfe einer Richtungsänderung des rechten Pfeils (S. 17):

Poietic Process Esthetic Process
 "Producer" → Trace ← Receiver

Nattiez' musikalisches Theorem dreier voneinander unabhängiger Instanzen, die eines je eigenen Analyseansatzes bedürfen, ist anschaulich, unmittelbar einsichtig und griffig. Es ist im wahren Sinne Grundlage für Analyse, lebt es doch von der scharfen Trennung seiner Bausteine. Doch auf der Suche nach dem Totalen der Musik schlägt die Methode auf das Ziel zurück. Das mag vor allem am dialektischen Charakter wissenschaftlicher Erkenntnisgewinnung liegen. Analysefähige Begriffe, die das Zerteilen erlauben, heben nicht die Notwendigkeit auf, die Synthese zu rekonstruieren. Musik entsteht im menschlichen Vollzug: beim Komponieren, Hören, Interpretieren, Analysieren. Es sind Nattiez' eigene Begriffe, die die Besonderheiten, ja auch das Ineinanderwirken dieser musikalischen Handlungen zu beschreiben erlauben. Denn die Begriffe von „poietic“ und „esthetic“ ziehen ihre argumentative Stärke aus zwei Bedeutungsebenen. Neben der Funktion, die Domäne des Komponisten von der des Hörers bzw Interpreten zu unterscheiden, bezeichnen sie allgemeine Formen inneren und äußeren Handelns: das „aktiv Schaffende“ und das „re-aktiv Wahrnehmende“ „Wahrnehmung“ ist allerdings in sich bereits ein komplexes Handlungsphänomen, das sich seinerseits aus aktiven und reaktiven Prozessen zusammensetzt. Alle diese Handlungsformen beziehen sich auf klangliche Strukturen, die in „Reinform“ nicht erlebt werden können.

Die doppelbödige Anlage des „Poietischen“ und des „Esthetischen“ — als personen-konzentrierte Handlungsräume und als allgemeine Handlungskategorien — ist zentral, liegt doch in ihr die ganze integrative Utopie des Geschäfts „Musik“ begründet. Auf welche Möglichkeiten des geistigen Vollzugs von musikalischem Zusammenhang, zur Poiesis auf seiten des Hörers richtet der Komponist sein Werk aus? Welche hintergründigen Bedingungen des Kunst-Schaffens, welche poietischen Dimen-

sionen des Komponisten also ist der Hörer in der Lage oder bereit, bei der Rezeption des Kunstwerks mit-zuvollziehen? Wie hört der Komponist sein eigenes Werk während der Komposition? Und wie reagiert er auf die in kritischen Kommentaren vorgetragene Wahrnehmung seiner Zeitgenossen? Wodurch zeichnet sich das Verhältnis von poetischen und esthetischen Akten beim Analysierenden als besonderer Kategorie des Hörers aus? Und was leistet in diesem Sinne der Interpret? J.-J. Nattiez' handlungsorientierte Termini weiterführend, bedürfte es zur Erfassung des "total social fact" Musik einer für historische und kulturelle Besonderheiten eingerichteten Kommunikationstheorie, die die jeweiligen Möglichkeiten und Grenzen, also den Konfliktstoff dieser Interaktionen beschreibt.

Nattiez vollzieht diesen Schritt nicht: "semiology is not the science of communication" (S. 15f.). Er spielt mit der Mehrdeutigkeit seiner Begriffe, ohne diese zu thematisieren, ja ohne die in ihnen eingelassenen Strukturen aufzudecken. Nattiez versteht es vielmehr, durch vielfache Einschränkungen und Abmilderungen seiner Kernsätze zu suggerieren, daß die Wirklichkeit die Rolle eines Korrektivs gegenüber der reinen Theorie spielt, so etwa als: "analysis of the neutral level is 'dirty'" (S. 174), ohne jedoch Spuren im Modell der semiologischen Tripartition zu hinterlassen. Tieferliegende Gründe ahnt man, wenn man auf einzelnen Formulierungen länger verweilt. Verbirgt sich hinter der Beschreibung des „Poietischen“ und des „Esthetischen“ als ent-subjektivierte „Dimensionen des Objekts der Analyse“ nicht doch eine Objektgläubigkeit, die weit hinter die eingangs vorgestellte Umkehrung des rechten Pfeils im kommunikativen Schaubild zurückfällt? Die Ausarbeitung der drei propagierten Analyseformen und vor allem konkrete Analysen werden da sicherlich Klärung bringen. Wir warten gespannt auf weitere Bände! Eines sei unbestritten: Das Buch regt in seiner Mischung aus Grundsätzlichkeit und Vagheit — zumindest beim Versuch einer Kritik — ungemein zur Schärfung der Gedanken und überdies in jedem Fall zur Reflexion über das eigene musikwissenschaftliche Tun an.

Wo Nattiez das Allgemeine der Musik sucht und das Besondere ihrer Dimensionen findet, sucht Agawu das Besondere eines ausgewähl-

ten Musikstils und findet zu einer Methode musikalischer Analyse, die auch auf der Ebene allgemeiner Musikbetrachtung von großem Interesse ist.

Agawu analysiert Instrumentalwerke Haydns, Mozarts und Beethovens, um ihre Individualität im stilistischen Rahmen dessen zu bestimmen, was wir als „musikalische Klassik“ bezeichnen. Sein semiotischer Ansatz ist zunächst zweifältig: 1. Analyse der Ausdrucksebene ("extroversive semiosis") und 2. Analyse des harmonischen Verlaufs ("introversive semiosis").

Zu 1. Die klare Eingrenzung des Untersuchungsobjekts erlaubt auch eine Präzisierung seiner tragenden kulturellen Bedingungen. Klassische Musik wurde geschrieben, um verstanden zu werden. Diese Prämisse leitet Agawu aus dem Umgang mit dem Paradigma „Sprache“ ab, der die musiktheoretischen Reflexionen aus dieser Zeit prägt. Daß es dabei um ein Verständnis als Spiel mit Bekanntem ging, erhellt aus den weiteren Analyseschritten. Agawu filtert aus den Werken einen Verlauf ("plot") musikalischer Ausdrucksmuster heraus, die er "topics" nennt. Sie reichen von einfachen Figuren wie „Fanfare“ oder „Mannheimer Rakete“ über rhythmische Patterns oder Satztypen („Marsch“, „Gavotte“) bis zu abstrakteren Gebilden wie „Sturm und Drang“, „Empfindsamkeit“ oder „Pastorale“. Der Komponist vermag mit ihnen eine werkspezifische Dramaturgie zu gestalten, da er sie in seinem Hörerkreis als allgemein bekannt voraussetzen darf. Es scheint gerechtfertigt, in diesem Sinne "topic" mit unserem Begriff des „Topos“ zu übersetzen. Ernst Robert Curtius' grundlegender Abhandlung *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* von 1948 zufolge stellte im antiken Lehrgebäude der Rhetorik die Topik das Vorratsmagazin sprachlicher Formeln, Bilder und Metaphern, die in einer Rede erwartet werden durften. Musikalische Topoi im Sinne Agawus nun erweisen sich gegenüber der allgemeineren Ausdruckskategorie des musikalischen „Gehalts“ als spezifische Ausdrucksgestalten, deren Wiedererkennbarkeit an klanglichen Einzelstrukturen (Intervalle, Rhythmen, Instrumentation) oder formalen Wendungen (auch die Sonatenform selbst kann gegebenenfalls zum Topos eines Werkes gerie-

ren) hängt. Sie lassen sich beliebig ausdehnen, fragmentarisieren, schichten u. a. m.

Zu 2.: Auch auf struktureller Seite richtet Agawu seine Analysen nach einer dynamischen Formvorstellung aus. Er rekurriert dabei im wesentlichen auf Schenkers Lehre von der „Kunst zu hören“. Der Schenkersche Ursatz teilt, Agawu zufolge, mit anderen „klassischen“ Analyseansätzen zu klassischer Musik, etwa von Ratner und Rosen, aber auch mit den Musiktheorien des 18. Jahrhunderts die Annahme einer den harmonischen Verläufen zugrunde liegenden rhetorischen Strategie. Agawu spricht von einem „beginning-middle-end paradigm“ — entsprechend einem einfachen Kadenzmodell T-S-D-T —, auf das sich die harmonische Syntax bezieht. Ganz in Nattiez' Sinne durchleuchtet Agawu den auf die kompositorischen Hintergründe gerichteten Blick in der Analyse klassischer Musik und deckt damit auch Grundpfeiler seiner eigenen analytischen Konstruktion auf.

Agawus semiotische Kunst besteht nun darin, daß die Originalität klassischer Musik in den Spielarten der Interaktion zwischen diesen verschiedenen musikalischen Prozessen ausgemacht wird: Dominanz, Konkurrenz, Entsprechung, Übereinanderlagerung, Auslöschung, Ineinanderverschmelzen u. a. m. können das Verhältnis von Ausdrucksdramaturgie zu harmonischer Logik bestimmen. „Playing with signs“ — das kompositorische Spiel mit Ebenen und Zeichen, ja mit der Zeichenhaftigkeit von Klängen überhaupt, findet sein Gegenüber im Spiel der Wahrnehmung. Indem sie das Konflikthaltige in der Prämisse, klassische Musik wurde geschrieben, um verstanden zu werden, nicht scheut, sondern vielmehr dessen Bedingungen in der strukturellen Vielseitigkeit und in der kulturhistorischen Einbettung des Kunstwerks zu fixieren sucht, legt Agawus Untersuchung einen wichtigen Schritt zurück auf dem Weg zum Verständnis von Musik im Vergleich kultureller Phänomene über historische Epochen hinweg.

(September 1993)

Elena Ungeheuer

Unterhaltungsmusik aus Österreich. Max Schönherr in seinen Erinnerungen und Schriften. Hrsg. von Andrew LAMB. New York-San Francisco - Bern - Frankfurt a. M. - Berlin - Wien-Paris: Peter Lang (1992). XVII, 262 S., Abb. (Austrian Culture. Volume 6.)

Max Schönherr — ein Leben für und mit der leichten Musik, so könnte der Untertitel von Lambs Publikation lauten. Der Herausgeber, selbst nicht vom „Fach“, nennt Schönherr „einen Mann, der auf seinem Gebiet einzigartig war“, nämlich in Praxis und Theorie „als führende Autorität“ auf dem umfangreichen und vielseitigen Gebiet der Unterhaltungsmusik in Österreich galt.

Der biographische Teil, der im Plauderton aufgezeichneten Rundfunkinterviews oder dem Briefwechsel mit dem Herausgeber entnommen ist, liest sich recht amüsant, was übrigens schon der farbenfrohe Einband vermuten läßt. Interessant sind die Berichte aus Schönherr's Tätigkeit am Rundfunk, wo er schon in der Anfangsphase der zwanziger Jahre ein Orchester gründete, aus dem dann das ORF-Symphonieorchester hervorging. Schönherr's Aufnahmen (Schallplatteneinspielungen) „haben wegen ihrer großen stilkritischen Genauigkeit die Bedeutung einer echten Dokumentation“ (Sachs). Aus allem spricht die Bescheidenheit eines Künstlers, der als Baßgeiger (!) begann, als hochbefähigter und vielbegehrter Dirigent, Arrangeur und schließlich als Wissenschaftler seinem Ideal, der „klassischen Wiener Unterhaltungsmusik“, immer treu blieb. Nach einem arbeitsreichen Leben hat er im Alter von 70 Jahren noch mit einer Mammut-Dissertation (816 Seiten!) über C. M. Ziehrer promoviert. (Schönherr wurde 1903 in Maribor geboren und starb 1984 in Baden bei Wien.)

Wissenschaftliches Niveau gewinnt der Band mit Schönherr's Abhandlungen, die fundierte Auskunft über Wesen und Geschichte seines Spezialgebietes geben, über Themen also, die in ihm einen gewissenhaften und warmherzigen Anwalt fanden. Naheliegenderes Thema (in: *Zur Entwicklung der österreichischen Unterhaltungsmusik*) ist die herbeigeredete Diskrepanz zwischen U- und E-Musik. Die Klärung der Lage ergibt sich aus Schönherr's profunder Sachkenntnis und praktischer Erfahrung: eine innige (und fruchtbare) Verflechtung beider Genres ist für ihn geradezu Selbstverständlichkeit. Zeugnisse einer — gelinde gesagt — Realitätsferne stellen Zitate aus der Feder Adornos dar: „Nach den unmittelbaren Nachfolgern von mentale Muff der Unterhaltungsmusik [...] Die leichte Musik ist, in gewissem Sinne, Bodensatz der musikalischen Geschichte.“ Der

Praktiker kontert: „Dennoch müßte man eigentlich diese ‚abscheulichen Ausgeburten‘ der leichten Musik (besonders der österreichischen) verstecken. Die angedeuteten Valeurs scheinen jedoch der bewußten Abwertung Adornos zu widerstehen, denn Bühnen- und Rundfunkbetriebe und Schallplattenfirmen sind emsig daran, sie zu produzieren, Lehár-Melodien immer wieder zu spielen und singen zu lassen.“ Im Aufsatz *Der Wiener Walzer und Strauß* wird das anliegende Problem ausführlich behandelt: „Das Quiproquo zwischen den Tanz-Walzer- und den Kunst-Walzer-Komponisten, des gegenseitigen Empfangens und Spendens Kehrseite“ setzt bei Lanner und Schubert ein, führt über Werk und Namen großer Komponisten bis in höchste Bereiche musikalischer Produktion (von Bruckner bis Schostakowitsch) und mündet schließlich in in Dichtung und bildende Kunst.

Selbstverständlich sieht auch Schönherr qualitative Unterschiede, die angesichts der ständig zunehmenden Megatonnen leichter Musik wahrhaftig nicht zu übersehen sind. Wie umfangreiche Auflistungen in Programmen und Aufsätzen zeigen, handelt es sich bei ihm durchweg um hochwertige Unterhaltungsmusik, um charakteristische Instrumentalwerke (Suiten, Ouvertüren, Walzer, Märsche u. a.) ebenso wie um Meisterwerke der Operette. Über den geliebten und verehrten Lehár schreibt Schönherr im besonderen: „Das Ausarbeiten seiner Partituren ist ihm jederzeit ein leidenschaftliches Vergnügen, und dieses letzte instrumentale Ausfeilen führt er mit feinstem ästhetischen Geschmack zu einem zuhöchst reifen und künstlerischen Ende. Allein diese Tatsache hebt Lehár über nahezu alle Operettenkomponisten seiner Zeit hoch empor“ (in: *Die Instrumentation bei Lehár*)

Der Anhang des aufschlußreichen Buches, dessen englisches Original *Light Music From Austria* der deutschen Übersetzung angefügt ist, umfaßt Verzeichnisse der Kompositionen und Schriften Schönherr, eine Diskographie sowie Bilder aus seinem Leben.

(Juli 1993)

Adolf Fecker

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.)

Ein sehr anregendes, originell aufgebautes und erfreulich musiknahes Lehrwerk des musikalischen Satzes! Die Kluft zwischen Theorie und lebendiger Musik möchte Roswitha Schlötterer-Traimer überbrücken. So stehen im Blickpunkt des „beschreibenden Teils“ Analysen prägnanter Beispiele zum jeweiligen Lehrstoff, während der Arbeitsteil detaillierte Satzregeln und auf ihnen aufbauende Aufgaben bietet. Aber was steht denn nun genau wo? Den verkürzten Dominantseptakkord suche ich vergeblich in Band 1 und den verkürzten D79 vergeblich in beiden Bänden. Es gibt nur elementare Funktionszeichen, Generalbaßbezeichnung überwiegt. Die Termini Zwischendominante und Doppeldominante gibt es im Analysetext, ich finde sie aber nicht in den Literaturbeispielen und Aufgaben. Die Folge D S wird nie präzis verboten, S. 68 aber die Folge D S3 als „Außerordentliches, aus dem Rahmen fallendes“ bezeichnet – obwohl sie zur Bachzeit Normalsprache ist. Jedes normale (trockenere) Lehrwerk bemerkt zu *g h d eis*, daß hier Umkehrung und Alteration vorliegt von *eis gis h d*.

Aber schauen wir von diesen methodischen Schwachstellen zum Positiven. Welcher Lernende oder Studierende hat Noten aus allen Stilbereichen? Hier findet sich in Band 1 sehr viel, und den detaillierten Analysen möchte ich sorgfältige Leser wünschen. Kurios, aber einleuchtend und möglich der Kapitelaufbau. Kadenzierendes Volkslied, dann Wiener Klassik, folgend „Veränderungen der Satztradition im 19. Jahrhundert“ bis zu Strauss und Debussy und ganz kurzer Blick in die Werke der Väter der Neuen Musik. Zu Beginn wird am Volkslied klangliche Vorstellungskraft geschult. „Wir spüren“, „wir haben im Ohr“, „man erwartet hier“ usw. (Natürlich auch wieder gefährlich; gibt es nur Einheitsmodell?) Aber methodisch überwiegt doch das Positive, weil hier Tonsatz beim Hören ansetzt. Dann Klassik, aber damit es nicht gleich zu schwer wird ... Czernys Etüden. Und später nach Beethovens Durchführungsmodulation Köstlichkeiten in Schuberts Tänzen, die die Verfasserin aufspürt (wie mancher überhört solches)

und schön ins Licht rückt. Jeder Romantiker erhält seinen eigenen Scheinwerfer, auch das überzeugt und lehrt hören.

Keine Aufgaben im vierstimmigen Choral-satz, sondern Dreitonakkorde rechts und Baßstimme links. Klaviersatz also. Nicht das Schreiben also als angepeilte Schülertätigkeit, sondern gleich das Spielen, Hören. Natürlich äußerste Reduktion von Aufgaben nach Schubert, das ist seriös.

Abschließend ein kurzes, aber anregendes und sehr ansprechendes Kapitel über Musik der Generalbaßzeit. (Generalbaß-Choral, Rezitativ, Klaviermusik, Orchestermusik) Nur die Fuge sollte man streichen, zumal hier die Anregung zu eigenen Satzversuchen, wenn so wenig Raum dafür eingeräumt werden konnte.

Unterricht (auch Selbstunterricht ist durchaus möglich) nach diesem Buch ist musiknah, spannend, originell und „musikalisierend“ Musikverstehen ist sein Anliegen, weniger trockenes Regel-Befolgen. Und auch der musikbeflissene Laie wird hier gut betreut und geführt.

(Oktober 1993)

Diether de la Motte

ANTONIO ALEXANDRE BISPO: Grundlagen christlicher Musikkultur in der außereuropäischen Welt der Neuzeit. Der Raum des frühen portugiesischen Patronatsrechts. Roma. Consociatio Internationalis Musicae Sacrae 1989 2 Bände, 1020 S., Abb., Notenanhang. (Musices Aptatio. Jahrbuch 1987/88.)

Diese Publikation des Instituts für hymnologische und musikethnologische Studien e. V. (Köln/Maria Laach) umfaßt zwei umfangreiche Kapitel, denen eine Einführung vorausgeht, die der Diskussion grundsätzlicher Fragen der Erforschung der Musikkultur in der Welt portugiesischer Sprache sowie der Akkomodationsgeschichte im Rahmen missionarischer Bestrebungen gewidmet ist. Im ersten Kapitel setzt sich der Verfasser auf der Grundlage der historischen Quellen mit der Ursprungsfrage zahlreicher portugiesischer und der in Brasilien und dem ehemaligen portugiesischen Indien weiterlebenden iberischen Traditionen auseinander, die auf das in der Spätantike verchristlichte Brauchtum zurückgehen und Mythen des Altertums überliefern. Besondere Bedeutung wird der Untersuchung von Sinnbildern und Auffas-

sungen beigemessen, die auf das Weiterbestehen von musikwissenschaftlich relevanten Vorstellungen und Praktiken des Gnostizismus der ersten Jahrhunderte der Geschichte des Christentums auf der Iberischen Halbinsel sowie der mittelalterlichen christlichen und jüdisch-christlichen Mystik hindeuten. Auf Grund der dargestellten historischen Fakten, der tradierten Begrifflichkeit und der empirisch feststellbaren Übereinstimmungen im Menschen- und Weltbild trotz aller noch bestehenden Schwierigkeiten, die erst die fortschreitende Erforschung der mit den „Archonten des Lichts“ verbundenen Vorstellungen zu klären in der Lage sein wird, zeigt sich unzweifelhaft die Notwendigkeit einer Revision und Vertiefung bisheriger Auffassungen über die synkretistischen Kulte in Afrika und Lateinamerika. Unter diesem Gesichtspunkt muß die Publikation als ein Markstein in der epistemologischen Änderung der Synkretismusforschung und der Untersuchung der Musik im synkretistischen Rahmen angesehen werden. Die Vertiefung dieser Studien hat sich inzwischen ein anläßlich dieser Publikation gebildeter Arbeitskreis zur gnoseologischen Erforschung der Musik in tradierten synkretistischen Kultformen zur Aufgabe gemacht.

Das zweite Kapitel ist rein historischer Natur und umfaßt den Zeitraum, der vom Beginn der Entdeckungen bis zum Jahr der Gründung der Propaganda Fide (1622) reicht. Die eingehende Auseinandersetzung mit den Quellen, die Musikinstrumente erwähnen und andere Nachrichten von musikwissenschaftlichem Interesse vermitteln, erlaubt dem Verfasser den Entwurf eines zusammenhängenden Bildes der Musikgeschichte in Afrika, Asien und Brasilien. Unter diesem Gesichtspunkt kann die Publikation als eine Pionierstudie angesehen werden, da eine Musikgeschichtsschreibung im Gesamtrahmen des portugiesischen Sprachraumes begründet. Da verschiedene noch in Brasilien lebendige Traditionen dokumentarisch belegbare Bezüge zu den atlantischen Inseln und zur Wirkung der Portugiesen in Afrika und Asien aufweisen, wird eine Reinterpretation mehrerer Fakten vor allem der brasilianischen Volkskultur erforderlich. Mit den Ergebnissen der hier angestellten Untersuchungen und der noch offenen Fragen befaßte sich eine in Bonn und Maria Laach 1989 mit Teilnahme brasilianischer Volkskundler veranstaltete Tagung zu

den christlichen Musiktraditionen und zum Synkretismus, deren Beiträge und Diskussionen zur Veröffentlichung vorgesehen sind. Der Fortführung der in dieser Publikation vorgelegten Studien und aufgezeigten Forschungsansätze wird von einem 1985 von portugiesischen und brasilianischen Musikforschern gegründeten Institut für Studien der Musikkultur des portugiesischen Sprachraumes getragen, dessen Dokumentationszentrum in Brasilien eingerichtet wird.

(August 1993)

Armindo Borges

HELMUT SCHAFFRATH: *Einhundert chinesische Volkslieder Eine Anthologie. Unter Mitarbeit von Zhang ZUOZHI, Huang YUNZHEN, Wang SEN, Han BAOQIANG, Jiang MING-DUN, Ulrich FRANZKE und vielen anderen. Bern-Berlin-Frankfurt a. M.-New York-Paris-Wien. Peter Lang (1993). VI, 269 S., Notenbeisp. (Studien zur Volksliedforschung. Band 14.)*

In einem von der Volkswagen-Stiftung geförderten Projekt hat Helmut Schaffrath seit 1987 weit über 2000 chinesische Volkslieder zusammengebracht und sie in „computerlesbaren, automatisch analysierten und für Suchvorgänge verfügbaren Fassungen“ eingespeichert. Mit dem vorliegenden Buch werden „die bekanntesten Melodien europäischen Lesern verfügbar“ gemacht (Vorwort, S. 1). Für die Auswahl der Lieder, die Umschrift und eine erste Übersetzung der Texte zeichnen die chinesischen Mitarbeiter verantwortlich. Die nun gedruckten deutschen Texte hat Schaffrath in Zusammenarbeit mit seinen Lehrern am Institut für Chinesische Sprache in Bochum formuliert. Sie sind gut lesbar und reich kommentiert. Eine Übersicht der in den Liedern angesprochenen Themen bietet die Einleitung gleich zu Beginn (S. 3–7). Chinesischen Schriften ist das Verzeichnis der Liedgattungen entnommen (S. 7–9). Die Namen deuten eine Klassifikation nach Wortinhalt, Herkunft, Funktion oder Aufführungsweise der Gesänge an, und bei jedem Lied ist die Gattung neben dem Titel vermerkt. Insgesamt sind die Stücke in der Anthologie nach den Regionen ihrer Verbreitung erfaßt, doch regionaltypische Merkmale sind nirgendwo erwähnt. Infolgedessen fehlt für die Melodien ein Ordnungssystem; man

kann sie nur als Individuen zur Kenntnis nehmen. In China führt man sie mit bestimmten, uns fernstehenden Gesangstechniken auf, doch sollte uns „all dies [...] nicht von der Reproduktion“ der Lieder abhalten, wie Schaffrath auf Seite 10 vermerkt. Da er keinen „Lehrgang über chinesische Volkslieder“ anstrebt (S. 2), sei die Frage erlaubt, ob Nachsingen in Europa nicht am Ende einer profunden Neugestaltung gleichkommt.

(August 1993)

Josef Kuckertz

MARK EVERIST: *French 13th-Century Polyphony in the British Library. A Facsimile Edition of the Manuscripts Additional 30091 and Egerton 2615 (folios 79-94v). London: The Plainsong and Mediaeval Music Society (1988). XI, 71 S.*

Der Band enthält Reproduktionen der seit Friedrich Ludwig unter den Sigla *LoC* und *LoA* bekannten Quellen französischer mehrstimmiger Musik aus dem 13. Jahrhundert, deren Herausgabe für jeden, der sich mit mittelalterlicher Musik befaßt, kaum einer Rechtfertigung bedarf. Die Reproduktionen dürften qualitativ keinen Wunsch offen lassen.

Besonders wertvoll ist diese Ausgabe durch die Einführungen, die ja von dem wohl besten Kenner der französischen Musikhandschriften des 13. Jahrhunderts stammen und die grundlegend für jede weitere Beschäftigung mit der Musik des 13. Jahrhunderts sind.

Für *LoC* wird zunächst mit geradezu kriminalistischem Spürsinn die Geschichte der Handschrift nachgezeichnet (S. 1–4). Dann geht es um die Notation der Handschrift (S. 5–16): einem kurzen Literaturbericht folgen Ausführungen zu den ‚vorfranconischen‘ Theoretikern (Garlandia, Lambertus, Dietricus, Anonymus St. Emmeram, *Discantus positio vulgaris*, Anonymus 7 CS I und Amerus sowie Anonymus 4 CS I) und ihrer Chronologie, wobei an die Stelle der Vorstellung einer — durch jeweilige Einflüsse bezeugten — Aufeinanderfolge die einer gegenseitigen Kontamination tritt (hierzu anschließend), sodann Beobachtungen zum Gebrauch von Ligaturen, *plicae*, Pausen und zur Tenornotation in *LoC*, die sämtlich als unabhängig von den Theoretikern erwiesen werden. Ein dritter Abschnitt (S. 16–19) macht anhand des Dialekts ostfranzö-

sische Herkunft des Textschreibers von LoC wahrscheinlich. Bei der Datierung der Handschrift (S. 19–24) wird Pierre Aubrys Datierung der Motette *Venditores labiorum* zurückgewiesen und durch kodikologische Kriterien (insbesondere solche der Handschriftendekoration) ersetzt, wobei sich eine Datierung auf das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts ergibt. Bei der Sichtung des Repertoires (S. 24–30) wird dessen Einteilung durch Gordon A. Anderson als unhaltbar erwiesen.

Der zweite dieser Abschnitte weist allerdings logische Brüche auf, und die argumentative Funktion seiner Darlegungen ist nicht durchweg klar. Statt die diversen Forschermeinungen zur Theoretikerchronologie wirklich zu diskutieren, schließt Everist von ihrer Gegensätzlichkeit und von den Datierungsschwierigkeiten (die ihm mit Michel Huglos Zweifeln an der bisherigen Datierung des Anonymus St. Emmeram noch gewachsen scheinen; vgl. jedoch Jeremy Yudkins Neuausgabe, S. 32, sowie *Miscellanea mediaevalia XX*, Berlin-New York 1989, S. 348, Anm. 28) auf die Untauglichkeit der Vorstellung einer Chronologie und ersetzt sie durch die einer gegenseitigen ‚Kontamination‘ der Theoretiker in einer langen Experimentier- und Diskussionsphase, nach welcher sie in ihren Traktaten ihre divergierenden Fazits gezogen hätten (hierbei verweist Everist auf Ernest Sanders' Versuch, Anonymus 4 trotz wiederholter Erwähnung Francos zeitlich vor der *Ars cantus mensurabilis* anzusetzen). Doch wie abrupt auch immer diese Vorstellung eingeführt wird und für wie begründet man sie halten mag: wozu dient sie hier und wozu dienen überhaupt diese ganzen Erörterungen, wenn sogleich festgestellt wird, daß die Notation von LoC nicht von der Theorie abhängt? Diese Feststellung selbst freilich ist überzeugend und stellt eine wichtige Ergänzung des herkömmlichen Bildes dar, wonach sich der Charakter einer Mensuralnotation im engeren Sinn (d. h. einer Notation, bei der der Notenwert an der Note selbst bezeichnet ist) hier auf die Gestaltdifferenzierung der simplices beschränkt.

Auch die von LoA wird zunächst die Geschichte der Handschrift referiert (S. 42–45); dann geht es — nach einem Gesamtüberblick — um die Sonderstellung des Mittelteils (S. 46–50), um seinen Inhalt (S. 51–53) und dessen Anordnung (S. 53–57): Die Handschrift

enthält in ihrem ersten Teil ein Neujahrsoffizium und in ihrem dritten das Danielsspiel, die beide für Beauvais bestimmt sind; der hier reproduzierte mittlere Teil stammt, wie Everist dartut, aus Paris und ist mit der Notre-Dame-Handschrift *F* engstens verwandt, wenn auch nicht wie diese vom Grusch-Atelier dekoriert und in der Notation nicht völlig gleich. Er enthält Perotins vierstimmiges *Viderunt* und zwei dreistimmige Choralbearbeitungen, dann die dreistimmige Motette (359) *Veni doctor previe* — *VENI SANCTE SPIRITUS* (M 27), die mit ihren Haltetönen im Tenor einem St.-Martialtropus ähnelt und — so Everist — wohl deshalb bei den Choralbearbeitungen steht, dann fünf dreistimmige Conductus sowie drei in Partitur notierte, zu Conductus umfunktionierte Motetten und schließlich die nur in LoA überlieferte dreistimmige Choralbearbeitung *Gaude Maria* (05). Seine Einbeziehung in die Beauvais-Handschrift, die — der Bindung nach zu schließen — noch im 13. Jahrhundert erfolgt ist, wird erklärt als letzter Akt des fortschreitend verwässerten Vorhabens, das Neujahrsoffiziums mit einem Anhang liturgisch brauchbarer mehrstimmiger Gesänge zu versehen.

Beide Einführungen schließen mit einer Handschriftenbeschreibung und einer Konkordanz des Inhalts; den Schluß des Bandes bildet eine Bibliographie.

(September 1993)

Wolf Frobenius

JOHANN SCHELLE: Six Chorale Cantatas. Edited by Mary S. MORRIS. Madison: A-R Editions 1988. XXIV, 202 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Volumes LX and LXI.)

Die Kirchenkantaten des 1677 zum Thomaskantor in Leipzig gewählten Johann Schelle haben, obgleich Arnold Schering bereits 1918 auf ihre Bedeutung hingewiesen und einige Kantaten in *DDT* veröffentlicht hat, in der Forschung lange Zeit nur wenig Resonanz gefunden. Erst 1971 legte dann Alfred Dürr sechs weitere Kantaten für Baß, zwei Violinen und Basso continuo beim Bärenreiter-Verlag vor, die der Herausgeberin der zu besprechenden Ausgabe offenbar unbekannt geblieben sind. Im gleichen Jahr erschien Robert Murrays Dissertation über die deutschen Kirchenkantaten Johann Schel-

les, und Mary S. Morris promovierte mit einer Edition von vier Choralkantaten, der eine Analyse angeschlossen ist. Insofern bot es sich an, sie mit der vorliegenden Edition von Choralkantaten zu betrauen, wobei jedoch die erste Kantate *Ach, mein herzliebtes Jesulein* eigentlich nur ein choralfreies Duett darstellt. Im Vorwort gibt die Herausgeberin einen knappen Überblick über Leben und Werk Schelles, bei dem jedoch sehr schnell der Blickwinkel auf die Choralkantaten eingeengt wird. Zu jeder einzelnen der hier vorgelegten Kantaten folgt eine kurze Beschreibung und Interpretation. Die "Performance Notes" enthalten einige Informationen zur historischen Aufführungspraxis.

Aufschlußreich sind die anschließenden Bemerkungen zur Provenienz der primär in der Berliner Staatsbibliothek verwahrten Manuskripte. Breiteren Raum nimmt das Kapitel "Editorial Procedures" ein, vor allem wohl, weil deren Darstellung häufig recht umständlich gerät und für das 17. Jahrhundert typische Notationskonventionen viel zu ausführlich diskutiert werden (z. B. Bezifferung). Hier erfährt man auch die Kriterien für die Unterscheidung der den Notentext belastenden, typographisch differenzierten Einklammerungen. Ob in einer Ausgabe ausgeführte Textwiederholungszeichen wirklich kenntlich gemacht werden müssen, bleibt ähnlich fraglich wie die Durchstreichung von Taktstrichen zur Kennzeichnung eines Seitenwechsels der Vorlage. Die „Speziellen Anmerkungen“ werden unnötig dadurch aufgebläht, daß alle von der heutigen Konvention abweichenden Bezifferungen trotz der vorangegangenen Diskussion aufgelistet werden. So beziehen sich bei der Kantate *Christus, der ist mein Leben* immerhin rund 50% der Anmerkungen auf die Bezifferung. Ebenso belastet die Erwähnung aller Warnungsakzidentien unnötig den kritischen Apparat.

Der Notentext ist gut leserlich und sorgfältig eingerichtet, sieht man einmal von den zahlreichen Einklammerungen ab. Die ohnehin heute eher obsoletere Aussetzung des Generalbasses wirkt wenig inspiriert und ist auch nicht fehlerfrei (doppelte Sexten u. ä.). Für die Praxis hat Mary S. Morris dennoch eine brauchbare Grundlage vorgelegt. Ärgerlich bleibt im Notentext lediglich die inkonsequente Behand-

lung der Bezifferung — so sind in *Ach, mein herzliebtes Jesulein* die Ziffern orthographisch nicht modernisiert — sowie die Tendenz, Septakkorde der Dominante oder Zwischendominante durch Tilgung oder Änderung der in den Quellen vorgeschriebenen Bezifferung zu entschärfen (in *Christus, der ist mein Leben* beispielsweise in T. 18, 20, 63, 170 u. a. m.). Einige kleine Fehler, die dem Rezensenten bei der Durchsicht des Notentextes noch aufgefallen sind, hätten zumeist durch Vergleich mit Parallelstellen gefunden werden können. Nur einige seien genannt: *Christus, der ist mein Leben*: T. 72, Viola IV, 1.—3. Note wonach ergänzt?; T. 92, Cantus I, II, jeweils 2. Note wohl richtiger *gis'* bzw. *e'* (vgl. T. 100); T. 149, Continuo, Bezifferung gehört zur 3. Note; T. 205, Violino I: bei Ergänzung nach Tenore müßte 3. Note *cis''* sein; T. 215, Continuo, Tilgung der Bezifferung durch Vergleich mit T. 168 begründbar, *In dich habe ich gehoffet, Herr*, T. 143, Continuo, die Bezifferung gehört offenkundig erst zur 6. Note. Die Benutzbarkeit des Bandes ist jedoch durch diese Kleinigkeiten nicht gefährdet, da grundsätzlich die „Speziellen Anmerkungen“ Aufschluß über das gleichwohl nicht immer überzeugende Vorgehen der Emendatio gibt.

(Juli 1993)

Reinmar Emans

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 24: Kantaten zum 18. und 19. Sonntag nach Trinitatis. Hrsg. von Matthias WENDT. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990, XII, 201 S.*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 24: Kantaten zum 18. und 19. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Matthias WENDT. Kassel-Basel-London-New York 1991. 192 S.*

Die vorliegenden Bände enthalten die Edition und den Kritischen Bericht zu folgenden Kantaten: *Herr Christ, der einge Gottessohn* (BWV 96) und *Gott soll allein mein Herze haben* (BWV 169) — beide für den 18. Sonntag nach Trinitatis bestimmt — sowie *Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen* (BWV 48), *Wo*

soll ich fliehen hin (BWV 5) und *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (BWV 56); die drei letztgenannten Werke waren für den 19. Sonntag nach Trinitatis vorgesehen. Der Kritische Bericht geht außerdem auf die nur wenige Takte lange Skizze zu einer weiteren Kantate für den 19. Sonntag nach Trinitatis ein (BWV Anh. 2).

Die Kantate *Herr Christ, der einige Gottessohn* wurde bereits am 8. Oktober 1724 in Leipzig erstmals aufgeführt; für spätere Aufführungen hat Bach die instrumentale Besetzung geringfügig umdisponiert. Zwei Sätze der Kantate *Gott soll allein mein Herze haben*, deren erste Aufführung vermutlich am 20. Oktober 1726 stattgefunden hat, gehen auf ein verschollenes Instrumentalkonzert zurück (dasselbe diente später bekanntlich auch dem *Cembalokonzert E-dur* als Vorlage). In den Kantaten *Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen* und *Wo soll ich fliehen hin* stellt die konkrete Besetzung der Tromba-Partie — ob mit Horn, Zink, Natur- oder Zugtrompete — ein nach wie vor ungelöstes Problem dar. Die beiden Werke wurden nach letzten Erkenntnissen am 3. Oktober 1723 bzw. am 15. Oktober 1724 uraufgeführt. Die Überlieferung der bekannten „Kreuzstabskantate“, deren erste Aufführung am 27. Oktober 1726 angenommen wird, bietet keine größeren Schwierigkeiten, sieht man jedenfalls von der teilweise ungenauen Platzierung der Artikulationsbögen in Bachs Eigenschrift ab. — Bei allen edierten Werken konnte sich der Herausgeber auf die autographen Partituren und das originale Stimmenmaterial als die wichtigsten Quellen stützen.

Die Bände wurden mit zuverlässiger Gründlichkeit erstellt; einige Faksimilia machen die im Textteil erörterten Besonderheiten der Bachschen Handschriften deutlich. Der Kritische Bericht trägt bei der Beschreibung der Quellen und ihrer gegenseitigen Abhängigkeiten jede ermittelte Einzelheit zusammen, informiert über Entstehung und Verbreitung der Werke sowie über die verschiedenen Lesarten der Quellen und kommt zu interessanten Folgerungen z. B. hinsichtlich des Überlieferungsweges, den einzelne Handschriften genommen haben. Während die Notenbände der *Neuen Bach-Ausgabe* schon immer auf hohem editorischen und herstellungstechnischen Niveau standen, präsentiert sich nun endlich auch der

Kritische Bericht in moderner drucktechnischer Ausführung.
(September 1993) Wolfgang Hochstein

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten. Band 32.1 Ratswahlkantaten I. Hrsg. von Christine FRÖDE. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1992. XII, 231 S.*

Von den Kantaten, die Bach aus Anlaß der Ratswahlen in Mühlhausen und Leipzig geschaffen hat, haben sich sechs erhalten — eine davon allerdings nur fragmentarisch; vier weitere Kantaten sind durch Textdrucke nachgewiesen. Die Veröffentlichung der überlieferten Werke ist in zwei Bänden der *Neuen Bach-Ausgabe* vorgesehen. Der vorliegende erste Band enthält die Edition der Kantaten *Gott ist mein König* (BWV 71), *Preise, Jerusalem, den Herrn* (BWV 119) und *Ihr Tore zu Zion* (BWV 193).

Die Kantate *Gott ist mein König* mit der mehrhörigen Konzeption ihres Eingangssatzes entstand zum Ratswechsel am 4. Februar 1708 in Mühlhausen. Die Ausgabe bietet zunächst die Fassung nach der autographen Partitur und dem weitgehend erhaltenen Originalstimmensatz: Hier sind die Holzbläser sowie das als Fundament des Flötenchores dienende Violoncello im Kammerton, alle übrigen Stimmen einen Ganzton tiefer im Chorton notiert; die Streicher sind zwischen Trompeten- und Oboenchor und die Flöten zwischen Oboen und Singstimmen in die Partitur eingeordnet. Als Anhang folgt eine Wiedergabe der Kantate im Kammerton und in normalisierter Partituranordnung.

Aus der ersten Zeit von Bachs Thomaskantorat stammt die festliche, groß besetzte Kantate *Preise, Jerusalem, den Herrn*. Das Werk wurde am 30. August 1723 in Leipzig erstmals aufgeführt. Einige Anzeichen sprechen dafür, daß es sich bei dem als Französische Ouvertüre angelegten Einleitungssatz wie auch bei einigen der weiteren Sätze um Umarbeitungen anderer Kompositionen handeln könnte; konkrete Belege für solche Parodien konnten jedoch noch nicht ermittelt werden. Da das originale Stimmenmaterial verloren hat, basiert die Edition ausschließlich auf der autographen Partitur.

Von der Kantate *Ihr Tore zu Zion*, komponiert für den Leipziger Ratswechsel am 25. August 1727, haben sich lediglich die Stimmen für Sopran, Alt, beide Oboen, beide Violinen und Viola erhalten. Das Werk ging als Umarbeitung auf eine Namenstagskantate für August den Starken zurück (*Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter*, BWV 193a). Deren Musik ist aber ebenfalls verloren, so daß damit auch die Möglichkeit einer halbwegs zuverlässigen Rekonstruktion von *Ihr Tore zu Zion* entfällt; die Ausgabe gibt demzufolge nur den bruchstückhaften Befund der überlieferten Stimmen wieder

Das Erscheinungsbild des mit mehreren Facsimilia angereicherten Bandes schließt sich an den gewohnten Qualitätsstandard der Gesamtausgabe an.

(September 1993)

Wolfgang Hochstein

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Band 34: Kirchenkantaten verschiedener, teils unbekannter Bestimmung. Kritischer Bericht von Ryuichi HIGUCHI. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. 160 S.*

Nachdem die Edition der hier in Frage stehenden Kirchenkantaten schon vor einiger Zeit rezensiert worden ist (vgl. *Die Musikforschung* 43, 1990, S. 98–100), liegt der zugehörige Kritische Bericht nun ebenfalls zur Besprechung vor. Sowohl die Edition wie der Kritische Bericht gehen auf die Tübinger Dissertation des Herausgebers Ryuichi Higuchi zurück. Dessen Vorbemerkung datiert bereits vom Frühjahr 1982; Nachträge neueren Datums (vgl. S. 26, 33) hat der Verfasser nach Abschluß der Editionsarbeiten ergänzt.

Der Band behandelt insgesamt 15 Kantaten, darunter drei Trauermusiken, fünf Kantaten unterschiedlicher und sieben Werke unbekannter Bestimmung. Nicht mehr als sechs dieser Kantaten sind vollständig überliefert. Von der Kantate BWV 192 (*Nun danket alle Gott*) fehlt die originale Tenorstimme, und zu einer weiteren hat sich lediglich die Sinfonia erhalten (BWV 1045); die Existenz der übrigen sieben Werke wird nur durch literarische Zeugnisse (Textüberlieferungen) belegt oder anderweitig indiziert.

Im Falle der Kantaten *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* („Actus tragicus“, BWV 106),

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn (BWV 157), *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* (BWV 131), *Nun danket alle Gott* (BWV 192), *Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut* (BWV 117), *In allen meinen Taten* (BWV 97), *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (BWV 100) und der Sinfonia zu einer unbekanntenen Kirchenkantate (BWV 1045) werden die erhaltenen musikalischen Quellen detailliert beschrieben und in ihrer Bedeutung bewertet; Stemmata verdeutlichen die zwischen einzelnen Quellen ermittelten Abhängigkeiten. Genaue Ausführungen über die Herkunft der Texte, über Entstehung und Verbreitung der Kompositionen sowie über besondere Abweichungen zwischen den Quellen und dem edierten Notentext vermitteln ein umfassendes Bild von der Überlieferung eines jeden Werkes. Ebenso eingehend werden bei den Kantaten, deren Musik verschollen ist, die Quellen ihrer Texte oder alle weiteren Indizien, die auf die ehemalige Existenz eines Werkes schließen lassen, verzeichnet. Die verkleinerten Facsimile-Wiedergaben gedruckter oder handschriftlicher Texte, die sich zu einzelnen der hier erörterten Kantaten erhalten haben, runden den gründlich gearbeiteten, in seinem äußeren Erscheinungsbild allerdings recht antiquiert wirkenden Band ab.

(September 1993)

Wolfgang Hochstein

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI. Band 2: Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007–1012. Die vier Quellen in verkleinerter Wiedergabe. Facsimile-Beiband zum Kritischen Bericht von Hans EPPSTEIN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1991. 170 S.*

Die Edition und der Kritische Bericht der im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* erschienenen Cellosuiten sind in einem der vorangehenden Hefte dieser Zeitschrift besprochen worden (46. Jg. 1993, S. 109–110). Bekanntlich ist die Überlieferung der Bachschen Cellosuiten mit zahlreichen Problemen verbunden: Anders als bei dem „Schwesterwerk“ der Violinsuiten ist das Autograph verloren, und die vier erhaltenen Abschriften divergieren vor allem im Hinblick auf Artikulations- und sonstige Vortragszeichen erheblich. Da sich diese zahlreichen Abweichungen im Kritischen Bericht kaum

bzw. nur mit größter Akribie und subjektiver Ungenauigkeit beschreiben lassen, wurden alle vier Quellen in dem vorliegenden Faksimile-Band veröffentlicht. Quelle A, eine Kopie von Anna Magdalena Bach (ca. 1730), geht vermutlich auf die Reinschrift des Komponisten zurück, während die von Johann Peter Kellner um 1726 geschriebene Quelle B auf einer nicht identifizierten Vorlage basiert. Die Quellen C und D stammen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; ihnen liegt wahrscheinlich eine nichtautographe Zwischenquelle zugrunde.

Der Faksimile-Band bildet eine wichtige Ergänzung sowohl zur Edition wie auch zum Kritischen Bericht und sollte gemeinsam mit beiden benutzt werden. Jeder Forscher oder Interpret, der sich mit den Werken beschäftigt, kann sich nun leicht einen Eindruck von der uneinheitlichen Setzung von Artikulationsbögen oder dynamischen Vorschriften und den daraus resultierenden Problemen verschaffen.

Für die Wiedergabe in diesem Band, dessen Format jenem der Kritischen Berichte zur *Neuen Bach-Ausgabe* entspricht, mußten die Quellen etwa um die Hälfte verkleinert werden. Ergänzte Überschriften und Taktzahlen an den Seitenrändern sorgen für eine leichte Übersichtlichkeit und Orientierung. Der generelle Zustand der einzelnen Quellen erschwert in Verbindung mit der beträchtlichen Verkleinerung dann aber doch gelegentlich die Lesbarkeit: Auf S. 74 etwa sind die Notenlinien nicht mehr zu erkennen.

(September 1993)

Wolfgang Hochstein

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXIII, Band 1a: Messen 1—2. Hrsg. von James DACK und Georg FEDER. München: G. Henle Verlag 1992. XVI, 256 S.

Von den insgesamt rund 185 Messen, die unter dem Namen Joseph Haydns überliefert werden, gelten nur 12 (sowie ein Fragment) als zweifelsfrei echt; bei einer weiteren wird die Echtheit nicht ausgeschlossen. Im vorliegenden Band der Haydn-Gesamtausgabe werden hier von die *Missa brevis* in F-dur (Hoboken XXII:1), die sogenannte *Cäcilienmesse* in D-dur (Hoboken XXII:5) und, als zweifelhaftes Werk, die *Missa Rorate coeli de super* in G-dur (Hoboken XXII:3) vorgelegt.

Die *Missa brevis* schrieb Haydn wohl bereits als Siebzehnjähriger 1749/50. Später hatte er

die Komposition völlig aus den Augen verloren, bis sie ihm 1805 durch einen Zufall wieder in die Hände geriet. Zu dieser Zeit wurden — möglicherweise auf Haydns Veranlassung — Bläserstimmen hinzugesetzt. Diese sind der Edition im Kleinstich beigegeben.

Die bekannte *Cäcilienmesse*, die diesen Namen im übrigen zu Unrecht trägt, lautet doch die Überschrift auf einem Autograph-Fragment *Missa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae*, wurde, wie die Auswertung verschiedener autographischer Fragmente ergab, von Haydn offenbar 1766 begonnen, jedoch zumindest in ihrer heutigen Gestalt erst um 1773 vollendet.

In ihrer Echtheit zweifelhaft ist die *Missa Rorate coeli de super*. Nur auf einer der Quellen wird Haydn als Komponist genannt. Weitere Abschriften sowie einige Kataloge nennen Georg Reutter bzw. Ferdinand Arbesser als Komponisten. Zudem weist die Messe zahlreiche gravierende Satzfehler auf. Haydns Autorschaft wäre also ziemlich unwahrscheinlich, wenn das Werk nicht in beiden von Haydn stammenden thematischen Werkübersichten geführt würde. Deuten die Satzfehler auf eine besonders frühe Entstehung hin (noch vor der *Missa brevis*), oder handelt es sich, wie die Herausgeber zu bedenken geben, um eine — wie auch immer geartete — Gemeinschaftsproduktion des Kapellknaben Haydn mit seinem Lehrer Reutter? Hätte dann aber nicht der Lehrer das Werk gründlich durchkorrigiert? Diese Fragen sind wohl kaum zu beantworten. Die Entscheidung, das Werk in den Band aufzunehmen, jedoch durch den Abdruck im Anhang im Kleinstich auf die Problematik aufmerksam zu machen, erscheint daher als die einzig richtige.

Die Überlieferung ist bei allen Messen kompliziert. Ein vollständiges Autograph ist von keinem der drei Werke erhalten, die Zahl der Abschriften aber mitunter immens. Die Auswahl der zur Edition letztendlich herangezogenen Quellen ist nur teilweise im Kritischen Bericht begründet. Dies spart zwar sehr viel Platz, enthält dem an der Überlieferung der Werke interessierten Benutzer jedoch wertvolle Informationen vor.

Der Notentext entspricht dem von der Haydn-Ausgabe gewohnten Notenbild, ist gut lesbar und weitgehend fehlerfrei.

(August 1993)

Uwe Wolf

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

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

Kritische Berichte zu verfassen, gilt dem wissenschaftlichen Volksmund nach als ein Frondienst, sie zu lesen als eine Zumutung. Freilich soll man dem Volksmund nicht alles abnehmen. Denn die eingehende Beschäftigung mit zwei kürzlich erschienenen Bänden aus der fünften Abteilung der Schönberg-Ausgabe, Bänden, die unterschiedliche Materialien aus der Werkstatt des Komponisten kritisch kommentieren und zu einem Großteil auch edieren, bereitet dem willigen Leser ein unerwartetes intellektuelles Vergnügen. Der Inhalt dieser beiden Bände ist vielfältig: 18,1 enthält eine ausführliche Dokumentation der Werkgeschichte zum Chor *Friede auf Erden* op. 13 und zu den 1928/29 entstandenen Bearbeitungen dreier Volkslieder, dann den kritischen Bericht zu *Zwei Kanons* auf Texte des *West-östlichen Divans* von Goethe, zu op. 13 und den erwähnten Volkslied-Sätzen, sowie zu dreiunddreißig weiteren Kanons. Band 18,3 ist gefüllt mit zehn fragmentarischen Chorwerken, elf vollendeten und unvollendeten Kanons wiederum auf Sprüche des *Divans* und außerdem mit einem umfangreichen Corpus an kanonischen und kontrapunktischen Sätzen. In Anhängen werden jeweils Stücke bekanntgegeben, die erst nach Erscheinen der Hauptbände in Reihe A aufgetaucht sind.

Will man den musikalischen Inhalt der Bände charakterisieren, so sollte man dabei vor allem auf das Genre der Aufzeichnungen hinweisen. Überwiegend handelt es sich um Skizzen- und Entwurfsniederschriften, um Fixierungen von Vorgängen musikalischen Den-

kens. Hier ist Musik in der Hauptsache nicht in ihrem ‚Ist-Zustand‘, sondern in ‚Werde-Stationen‘ dokumentiert. Die Herausgeber ermöglichen dank der von ihnen geleisteten kritischen und analytischen Durchdringung der Quellen dem studierenden Auge und Ohr einen zwar nicht gerade leichten (das liegt in der Sache begründet), aber faszinierenden Zugang zur schöpferisch-konstruktiven Arbeit Schönbergs. Die Intensität des Denkens vermitteln, um nur ein besonders instruktives Beispiel zu nennen, etwa die Skizzen zum *Kanon* für Thomas Mann zum 70. Geburtstag (6. Juni 1945). Die kompositorische Schwerarbeit an diesem Stück wird denn auch vom Komponisten in der Widmung an den Dichter gebührend hervorgehoben: „Wahrscheinlich, um Ihnen meine Schätzung auf besondere Weise zu zeigen, habe ich es mir mit diesem *Kanon* besonders schwer, ja fast unmöglich gemacht“.

Nicht weniger aussagekräftig für Schönbergs Haltung als dieses Bekenntnis ist die Formulierung der Texte bzw. deren Wahl für seine Kanons. Auch hier muß ein Hinweis genügen: Die ‚Spruchkompositionen‘ nach Goethe zeigen in jeder Hinsicht, daß der Komponist die Verse im Blick auf Aussagen über sich, seine Person und seine geschichtliche Stellung ausgewählt hat. Sie legen Zeugnis ab von Schönbergs Selbsteinschätzung und seinem Verhältnis zu Welt. „Wer geboren in bö'sten Tagen, Dem werden selbst die bösen behagen“ heißt es da, oder: „Was klagst du über Feinde? Sollten solche je werden Freunde, Denen das Wesen, wie du bist, Im Stillen ein ewiger Vorwurf ist“. Die musikalische Sprache erlangt in diesen kurzen Stücken eine zum Teil frappierende Plastizität, wie etwa in der *Kanonmelodie* zum Spruch „Getretner Quark/Wird breit, nicht stark“.

Tadeusz Okuljar und Martina Sichardt haben zumindest mit diesen beiden ‚Nebenbänden‘, deren Zugehörigkeit zur Reihe B den voreiligen Leser auf eher akzidentellen Inhalt schließen lassen könnte, wertvolle Substanz gesichert und zugänglich gemacht. Daß Notentwurf und typographische Gestaltung keinen Wunsch offenlassen, gereicht der Sache zusätzlich zur Ehre.

(Dezember 1993)

Ulrich Konrad

Eingegangene Schriften

Altrussische Musik. Einführung in ihre Geschichte und Probleme. Hrsg. von Nina GERASIMOWA-PERSIDSKAIA. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1993. 184 S., Abb., Notenbeisp.

ELLIOTT ANTOKOLETZ/MICHAEL VON ALBRECHT (eds.): *International Journal of Musicology*. Vol. 1. Frankfurt a. M.-Berlin-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 379 S., Notenbeisp.

A Bach Tribute. Essays in Honor of William H. Scheide. Edited by Paul BRAINARD and Ray ROBINSON. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter/Chapel Hill, N. C.: Hinshaw Music, Inc. (1993). 243 S., Notenbeisp.

JÜRGE BAUR. Aspekte seines Schaffens. Hrsg. von Lutz-Werner HESSE, Armin KLAES und Arnd RICHTER. Wiesbaden-Leipzig-Paris. Breitkopf & Härtel (1993). 152 S., Abb., Notenbeisp.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770—1827). Fantasie für Klavier, Chor und Orchester c-moll, op. 80. Text von Christoph KUFFNER. Hrsg. von Clive BROWN. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1993). 66 S. (Partitur-Bibliothek 5230.)

HECTOR BERLIOZ: *New Edition of the Complete Works*. Volume 12b: Choral Works with Orchestra (II). Edited by David CHARLTON. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. XXXV, 234 S.

HANS-WERNER BORESCH: *Besetzung und Instrumentation. Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs*. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1993). IX, 223 S., Notenbeisp. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. Band 1.)

THOMAS CHRISTENSEN: *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: University Press (1993). XV, 327 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis.)

PHILLIP D. CRABTREE/DONALD H. FOSTER. *Sourcebook for Research in Music*: Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press: Clarendon Press 1993. XIII, 236 S.

WARREN DARCY: *Wagner's Das Rheingold*. Oxford: Clarendon Press 1993. VIII, 259 S., Notenbeisp. (Studies in Musical Genesis and Structure.)

ANDREAS EICHHORN: *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1993). 365 S., Abb., Notenbeisp. (Kasseler Schriften zur Musik. Band 3.)

Das Erbe deutscher Musik. Band 81. Abteilung Mittelalter, Band 18: *Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold*. Staatsbibliothek München Mus. ms. 3154. Zweiter Teil: Nr. 60—99. Hrsg. von Thomas L. NOBLITT. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. 322 S.

PAUL FEUCHTE/ANDREAS FEUCHTE: *Die Komponisten Eduard Franck und Richard Franck. Leben und Werk. Dokumente. Quellen*. Stuttgart-Hamburg: Eigenverlag 1993. 310 S., Abb.

Friedrich-Kiel-Studien. Band 1 Hrsg. im Auftrag der Friedrich-Kiel-Gesellschaft e. V. von Peter PFEIL. Köln: Verlag Dohr (1993). 157 S., Notenbeisp.

BETTINA GRATZKI: *Die reine Intonation im Chorgesang*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1993. 300 S., Abb., Notenbeisp. (Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 70.)

Handel Collections and their History Edited by Terence BEST. Oxford: Clarendon Press 1993. XVII, 250 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL. *Rinaldo*. Opera Seria in tre Atti HWV 7a. Hrsg. von David R. B. KIMBELL. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. L, 285 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 4/1.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL. *Klavierwerke I. Erste Sammlung von 1720. Die acht großen Suiten HWV 426—433*. Hrsg. von Rudolf STEGLICH. Neuausgabe von Terence BEST. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. XXVII, 113 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 1.)

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER. *Die Musikhandschriften der Pfarrkirche und der Musikkapelle Vils. Thematischer Katalog*. Innsbruck: Institut für Tiroler Musikforschung 1993. 551 S., Abb., Notenbeisp.

FELIX HOERBURGER. *Valle Popullore. Tanz und Tanzmusik der Albaner im Kosovo und in Makedonien*. Hrsg. von Thomas EMMERIG unter Mitarbeit von Adelheid FEILCKE-TIEMANN und Bernd REUER. Frankfurt a. M.-Berlin-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 286 S., Notenbeisp.

Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. *150 Jahre Musikhochschule 1843—1993*. Hrsg. von Johannes FORNER. Leipzig: Verlag Kunst und Touristik (1993). 272 S., Abb.

OTTO HOLZAPFEL. *Vierzeiler-Lexikon IV Schnaderhüpfel, Gesätzle, Gestanzeln, Rappeditzle, Neck-, Spott-, Tanzverse und verwandte Formen aus*

mündlicher Überlieferung — ein kommentiertes Typenverzeichnis. Band 4 O—S. Bern-Berlin-Frankfurt a. M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 218 S., Notenbeisp. (Studien zur Volksliedforschung 10.)

Katalog der Musikalien in der Schermer-Bibliothek Ulm. Beschrieben von Clytus GOTTWALD. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag (1993). XXVI, 185 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Ulm. Band 17.)

WARREN KIRKENDALE: *The Court Musicians in Florence. During the Principate of the Medici. With a Reconstruction of the Artistic Establishment.* Firenze: Leo S. Olschki Editore 1993. 752 S. („Historiae Musicae Cultores“ Biblioteca LXI.)

GOTTFRIED MICHAEL KOENIG: *Ästhetische Praxis. Texte zur Musik. Band 3: 1968—1991.* Hrsg. von Wolf FROBENIUS, Stefan FRICKE, Sigrid KONRAD und Roger PFAU. Saarbrücken: Pfaue-Verlag (1993). VII, 388 S. (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 1.3.)

ULRICH KONRAD: *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1992). 530 S., 21 Abb., 75 Schaubilder, Notenbeisp. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-Hist. Klasse, Dritte Folge, Nr 201.)

EDWARD LARKEY: *Pungent Sounds. Constructing Identity with Popular Music in Austria.* New York-San Francisco-Bern-Baltimore-Frankfurt a. M.-Berlin-Wien-Paris: Peter Lang (1993). XV, 341 S. (Austrian Culture. Vol. 9.)

HERMANN LAROCHE: *Peter Tschaikowsky. Aufsätze und Erinnerungen.* Ausgewählt, übersetzt und hrsg. von Ernst KUHN. Mit Texten zur Person Hermann Laroche aus der Feder von Modest Tschaikowsky und Nikolai Kaschkin sowie einem Originalbeitrag von Thomas Kohlhasse. Berlin: Verlag Ernst Kuhn (1993). 314 S.

RICHARD LEPPERT: *The Sights of Sound. Music, Representation, and the History of the Body.* Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press (1993). XVI, 316 S., Abb.

MARK LINDLEY: *Mathematical Models of Musical Scales. A New Approach.* Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1993. 308 S., Abb., Notenbeisp. (Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 66.)

HILDE MALCOMESS: *Die óperas minute von Darius Milhaud.* Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1993. 225 S. (Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 71.)

Music Theory and the Exploration of the Past. Edited by Christopher HATCH and David W. BERNSTEIN. Chicago-London: The University of Chicago Press (1993). XII, 561 S., Notenbeisp.

KURT MUTHSPIEL: *Alpenländische Volkslieder. Band II. 175 alpenländische Lieder aus Österreich, Bayern und Südtirol. Für gemischten Chor und andere Besetzungen.* Graz-Wien-Köln: Verlag Styria (1993). 192 S.

KLAUS HENNING OELMANN: *Edvard Grieg. Versuch einer Orientierung.* Egelsbach-Köln-New York: Verlag Hänsele-Hohenhausen (1993). 590 S., Abb., Notenbeisp. (Deutsche Hochschulschriften 485.)

MAX PADDISON: *Adorno's aesthetics of music.* Cambridge: University Press (1993). XII, 378 S.

JAMES PRITCHETT: *The music of John Cage.* Cambridge: University Press (1993). XIII, 223 S., Notenbeisp. (Music in the Twentieth Century.)

Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Felix MEYER. Winterthur: Amadeus-Verlag (1993). 329 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band 3.)

HELMUT REIS: *Natur und Harmonik.* Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1993. 492 S., Abb., Notenbeisp. (Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 67.)

MAGDALENE SAAL: *Gustav Adolph Merkel (1827—1885). Leben und Orgelwerk.* Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 460 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 101.)

WALTER SALMEN: „*Critiques Musicaus d'Artistes*“ Künstler und Gelehrte schreiben über Musik. Textauswahl, Interpretation, Kommentare. Freiburg i. Br.: Rombach 1993. 449 S. Notenbeisp.

UTE SCHACHT-PAPE: *Das Messenschaftern von Alessandro Scarlatti.* Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). XI, 290 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 102.)

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 6: Alfonso und Estrella. Teil a, Erster Akt. Vorgelegt von Walther DÜRR.* Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter-Verlag 1993. XXX, 286 S.

ROBERT SCHUMANN (1810—1856). *Symphonie Nr. 1 (Frühlings-Symphonie) B-dur, op. 38.* Hrsg.

von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1993). 153 S. (Partiturbibliothek 5261.)

UWE SEIFERT: Systematische Musiktheorie und Kognitionswissenschaft. Zur Grundlegung der kognitiven Musikwissenschaft. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1993. 296 S. (Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 69.)

CHARLES H. SHERMAN/T DONLEY THOMAS: Johann Michael Haydn (1737—1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works. Thematic Catalogues No. 17 Stuyvesant NY: Pendragon Press (1993). XIV, 385 S.

REINHARD STROHM: The Rise of European Music, 1380—1500. Cambridge: University Press (1993). XV, 720 S., Notenbeisp.

Studien zu Gottfried Webers Wirken und zu seiner Musikanschauung. Hrsg. von Christine HEYTER-RAULAND. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 103 S., Notenbeisp. (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte. Nr. 30.)

JUTTA STÜBER. Schuberts Quartett „Der Tod und das Mädchen“ Anleitung zur Intonationsanalyse. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1993. 296 S. (Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 68.)

JOHN TUCKE: A Case Study in Early Tudor Music Theory. Edited by Ronald WOODLEY Oxford: Clarendon Press 1993. IX, 164 S., 250 S.

JOHN TYRRELL: Janáček's Operas. A Documentary Account. London-Boston: Faber and Faber (1992). XXV, 405 S., Abb., Notenbeisp.

WOLFGANG VOLPERS: Giacomo Puccinis „Turandot“ Untersuchungen zum Text und zur musikalischen Dramaturgie. Laaber: Laaber-Verlag (1994). 213 S. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 5.)

ROBERT LAMAR WEAVER/NORMA WRIGHT WEAVER: A chronology of music in the Florentine theater, 1751—1800. Opera, prologues, farces, intermezzos, concerts, and plays with incidental music. Warren: Harmonie Park Press 1993. XXXVII, 996 S., Abb. (Detroit Studies in Music Bibliography. No. 70.)

SOLVEIG WEBER: Das Bild Richard Wagners. Ikonographische Bestandsaufnahme eines Künstlerkults. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). Band I: Texte, 319 S., Band II: Bilder, 177 S.

Weber-Studien. Band 1 In Verbindung mit der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe hrsg. von Gerhard ALLROGGEN und Joachim VEIT Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 283 S., Abb., Notenbeisp.

JOHANN SAMUEL WELTER (1650—1720): Das geistliche Werk. Kantaten, Magnificat, Kirchenlieder. Vorgelegt von Adreas TRAUB. München: Strube Verlag 1993. XXXIII, 210 S. (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Band 1.)

STEFAN WOLPE: Lieder mit Klavierbegleitung 1929—1933. Hrsg. und eingeleitet von Thomas PHLEPS. Hamburg: Peer Musikverlag/New York: Southern Music Publishing (1993). 401 S.

PAUL WRANITZKY: Oberon. König der Elfen. Singspiel in drei Akten. Libretto von Karl Ludwig Giesecke. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING und Joachim VEIT München: G. Henle Verlag 1993. Erster Halbband: XXV, 277 S., Zweiter Halbband: VII, S. 278—585. (Die Oper Band 4.)

HEINRICH ZWITTKOVITS: Die Pflege der zivilen Blasmusik im Burgenland im Spiegel der allgemeinen historischen Entwicklung (unter besonderer Berücksichtigung der Zwischenkriegszeit). Tutzing: Hans Schneider 1993. XXVII, 747 S., Abb. (Burgenländische Forschungen. Sonderband XII.)

Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie. Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag. Hrsg. von Hans-Werner HEISTER, Karin HEISTER-GRECH, Gerhard SCHEIT Band I: Musik/Geschichte. Hamburg: Von Bockel Verlag 1993. 246 S., Abb.

Mitteilungen

Es verstarben:

am 26. August 1993 Dr. Günther GERRITZEN, Krefeld-Bockum,

am 14. Dezember 1993 Dr. Ulrich TANK, Köln, er war von 1987 bis 1990 Schriftleiter dieser Zeitschrift,

am 14. Dezember 1993 Dr. Milan POŠTOLKA, Prag,

am 30. Januar 1994 Professor Dr. Walter KOLNEDER, Karlsruhe.

Wir gratulieren:

Professor Dr. Rudolf ELLER am 9. Mai 1994 zum 80. Geburtstag,

Dr. Rudolf ELVERS am 18. Mai 1994 zum 70. Geburtstag,

Professor Dr. Rolf DAMMANN am 6. Mai 1994 zum 65. Geburtstag.

*

Professor Dr. Renate GROTH hat sich im November 1993 an der Hochschule für Musik und Theater Hannover mit einer Schriftensammlung zur Geschichte der Musiktheorie habilitiert. Es handelt sich um das erste an einer Musikhochschule in Deutschland abgeschlossene Habilitationsverfahren.

Dr. Issam El-Mallah hat sich am 17. Januar 1994 an der Ludwig-Maximilians-Universität München für das Fach Musikethnologie habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Arabische Musik und Notenschrift*.

Doz. Dr. Klaus-Peter KOCH ist seit September 1993 Direktor des Instituts für Deutsche Musik im Osten, Bergisch Gladbach.

Auf eigenen Wunsch ist Dr. Joachim JAENECKE, seit Oktober 1993 Leiter der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek, ab 6. Dezember 1993 wieder nach Berlin in die Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin zurückgekehrt.

Dr. Klaus HOFMANN wurde zum Honorarprofessor der Georg-August-Universität Göttingen ernannt.

Professor Dr. Wolfgang DÖMLING, Hamburg, hat den an ihn ergangenen Ruf auf das Ordinariat für Musikwissenschaft an der Universität Wien (Nachfolge Wessely) abgelehnt.

Die Robert Schumann-Gesellschaft und Forschungsstelle, Düsseldorf, veranstalten im Rahmen des 5. Schumann-Festes in Düsseldorf vom 9.—10. Juni 1994 ein Symposium mit dem Thema „Robert Schumann und die französische Romantik“. Auskünfte geben die Robert Schumann-Gesellschaft, Bilker Str. 6, 40213 Düsseldorf und Prof. Dr. K. W. Niemöller, Musikwissenschaftliches Institut der Universität, 50923 Köln.

Das Institut für Aufführungspraxis, Michaelstein (Postfach 24, 38881 Blankenburg), veranstaltet zwei Arbeitstagungen: 10. bis 12. Juni 1994 „Die vokale Kammermusik im 18. Jahrhundert. Entwicklung, Verbreitung, Ausführung; 11. und 12. November 1994 „Zu Stimmungsfragen des 17 und 18. Jahrhunderts“

Ein Symposium zu Fragen der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa (1.: Symphonik, 2.: Musiksammlungen) findet vom 24. bis 27. Mai 1995 an der TU Chemnitz-Zwickau statt. Informationen über Professor Dr. Helmut LOOS, TU Chemnitz-Zwickau, Scheffelstraße 39, 08066 Zwickau.

Im Frühjahr 1990 ist die Tschechische Gesellschaft für Musikwissenschaft (Česká společnost pro hudební vědu) gegründet worden. Am 15. und 16. Dezember 1993 hat in Prag die erste Plenartagung und Konferenz stattgefunden — mit insgesamt 24 Beiträgen in drei Themenblöcken (Alte Musik bis 1800; Musik des 19. u. 20. Jahrhunderts; systematische Musikwissenschaft) und der Generaldiskussion über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Musikwissenschaft in der Tschechischen Republik.

Am Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin ist im November 1993 in der Trägerschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Mainz) eine Arbeitsstelle „Busoni-Editionen“ eingerichtet worden. Unter der Leitung von Prof. Dr. Albrecht Riethmüller soll eine kritische Ausgabe der Schriften und Briefe Busonis entstehen; außerdem sollen Kompositionen herausgegeben werden.

Im Rahmen eines Forschungsprojektes des Anton Bruckner Institutes Linz (ABIL) zur Erfassung der Originalhandschriften Anton Bruckners und zeitgenössischer Abschriften (Bearbeiter: Andrea Harrant und Erich Wolfgang Partsch) wurden bisher unbekannt Autographe entdeckt. So befinden sich in Wiener und oberösterreichischem Privatbesitz eine Jugendabschrift Bruckners der *Deutschen Messe „Hier liegt vor deiner Majestät“* von Michael Haydn, eine zeitgenössische Abschrift des *Afferentur regi* mit autographem Widmungsvermerk sowie ein Skizzenblatt zur *Achten Symphonie*. Weiterhin kamen Abschriften von Symphoniesätzen durch Victor Christ, einem Schüler Bruckners, zum Vorschein. Die Arbeiten an diesem zum Großteil abgeschlossenen Projekt werden fortgesetzt. Ziele sind ein Zentralarchiv aller Manuskripte (in Kopie bzw. Mikrofilm) sowie eine grundlegend erweiterte und revidierte Neuauflage des 1977 erschienenen Werkverzeichnisses. Informationen über Autographe werden erbeten an: Anton Bruckner Institut Linz, p/A Kommission für Musikforschung, Fleischmarkt 22, A-1010 Wien.

Die Othmar Schoeck-Gesellschaft ist im Begriff, die Werke des Schweizer Komponisten (1886—1957) in einer auf 24 Bände veranschlagten kritischen Gesamtausgabe zu versammeln. Der Subskriptionsprospekt ist erschienen, der erste Band wird im Herbst 1994 vorliegen. Die Editionsleitung, an der sich Wissenschaftler des In- und des Auslandes beteiligen, liegt in den Händen von Max Lütolf, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Zürich.

An die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung

Hiermit gebe ich mir die Ehre, Sie zu der Mitgliederversammlung 1994 der Gesellschaft für Musikforschung einzuladen, die am Samstag, dem 8. Oktober 1994, 10.00 Uhr s.t im Hörsaalgebäude der Universität Leipzig, Augustaplatz, stattfinden wird.

Tagesordnung

1. Feststellung der Tagesordnung
2. Fortsetzung der Wahl in das Amt des Präsidenten
3. Bericht Professor Hortschansky
4. Bericht des Schatzmeisters
5. Prüfungsbericht des Beirates und Entlastung des Vorstandes
6. Verabschiedung des Haushaltsplans 1995
7. Wahl der Rechnungsprüfer
8. Zeitschrift und Publikationen

9. Jahrestagungen

10. Fachgruppen und Kommissionen

11. Verschiedenes

Anträge zur Tagesordnung erbitte ich bis spätestens 31. August 1994 an die Geschäftsstelle, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel.

gez. Hortschansky

Zum Programm der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung gehören am 6. und 7. Oktober 1994 zwei wissenschaftliche Kolloquia. Sie werden sich den Themen „Musikwissenschaft in Deutschland nach 1945“ und „Klassizismus in der Musik“ widmen. Außerdem ist die Möglichkeit für den Vortrag von Referaten zu freien Themen gegeben. Zur Anmeldung dafür, bis spätestens zum 20. August 1994 an das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, GfM-Tagung, Grimmaische Str. 19, 04109 Leipzig, wird hiermit noch einmal aufgerufen.

Die Autoren der Beiträge

AXEL BEER, 1956 in Fulda geboren; studierte in Frankfurt/M. Musikwissenschaft; M.A. 1985; Dr. phil. 1987; seitdem wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Münster; zuletzt erschien von ihm: *Heinrich Joseph Wassermann (1791—1838). Lebensweg und Schaffen. Ein Blick in das Musikleben des frühen 19. Jahrhunderts*, Hamburg-Eisenach 1991

PETER JOST, 1960 in Diefflen/Saar geboren; studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Komparatistik in Saarbrücken; 1988 Promotion; 1988/89 Lehrbeauftragter ebenda; 1990/91 Stipendiat der DFG; seit 1991 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Richard Wagner-Gesamtausgabe in München; zuletzt gab er heraus: *Brahms als Liedkomponist*, Stuttgart 1992 und (zusammen mit Klaus Döge) *Dvořák-Studien*, Mainz 1994.

DIETRICH KÄMPER, 1936 in Melle (Niedersachsen) geboren; studierte Schulmusik und Musikwissenschaft in Köln und Zürich; 1963 Promotion, 1967 Habilitation; bis 1986 Professor für Musikwissenschaft an der Universität zu Köln, seit 1986 dasselbe an der Hochschule für Musik Köln.

EBERHARD MÖLLER, 1936 in Königssee/Thüringen geboren; studierte Musikwissenschaft und Musikerziehung in Jena, 1964 Promotion; 1993 Habilitation; seit 1959 Assistent, später Lektor an der Pädagogischen Hochschule in Zwickau; seit 1992 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Technischen Universität Chemnitz-Zwickau.