

Dragotin Cvetko (1911—1993)

von Rudolf Flotzinger, Graz

Am 2. September des vergangenen Jahres verstarb in Ljubljana (Laibach, Slowenien) Dragotin Cvetko, vielen als seinerzeitiger Leiter des Organisationskomitees des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses 1967 persönlich, den meisten Fachkollegen als Doyen der südslawischen Musikwissenschaft immerhin dem Namen nach bekannt. Er war am 19. September 1911 in Vučja vas bei Ljutomer geboren, hatte 1936/37 an der Philosophischen Fakultät bzw. am Konservatorium Ljubljana seine Diplome erworben und nach weiteren Studien in Prag 1937/38 mit einer Dissertation über Probleme der allgemeinen Musikerziehung und Musikausbildung 1938 in Ljubljana zum Dr. phil. promoviert. Anschließend lehrte er bis 1943 an der Musikhochschule Ljubljana; vom September 1943 bis Ende des Krieges war er im Befreiungskampf tätig. Anschließend kehrte er als Lehrer der Musikgeschichte und -theorie an die Musikhochschule zurück. 1962—81 war er der erste Lehrstuhlinhaber für slawische und allgemeine Musikgeschichte sowie Vorstand der von ihm gegründeten Abteilung für Musikwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der Universität Ljubljana, 1970—72 Dekan der Fakultät. Wichtiger als diese Karriere ist jedoch zu veranschlagen, daß er damit nicht nur für sich den Anschluß an die internationale Musikwissenschaft vollzog, sondern praktisch das Fach im damaligen Jugoslawien einführte und in der Folge durch Ausbildung geeigneter Persönlichkeiten zu verbreiten half. Als er 1981 emeritiert wurde, zog er sich nicht von der Forschung zurück, aber hinterließ ein wohlbestelltes Haus. So war er auch bis zuletzt und über die inzwischen wiedererrichteten Grenzen hinweg eine unbestrittene Vaterfigur. Seit 1967 war er korrespondierendes, seit 1970 ordentliches Mitglied der Slowenischen Akademie der Wissenschaften, seit 1968 korrespondierendes Mitglied der Serbischen (Beograd) und seit 1979 auch der Kroatischen Akademie der Wissenschaften (Zagreb). An der Slowenischen Akademie (Ljubljana) konnte er schließlich 1980 noch ein musikwissenschaftliches Forschungsinstitut schaffen und an diesem bereits mehrere international besetzte Symposien (über Gallus, Oper in Slowenien, Klassik in Slowenien) durchführen. Seine Mitgliedschaften in (musik-)wissenschaftlichen Vereinigungen des In- und Auslandes oder seine Mitarbeit an internationalen Forschungsvorhaben aufzuzählen, würde eine stattliche Liste ergeben, kann aber unterbleiben: wiederum träte zum Vorschein, daß er als *der jugoslawische Fachvertreter* galt.

Hatte sich Cvetko anfänglich mehr für Probleme der Musikerziehung und -theorie interessiert, arbeitete er sich schrittweise in musikhistorische Fragestellungen ein, wobei naheliegenderweise slowenische, südslawische und mitteleuropäische Gesichtspunkte im Vordergrund standen. Dabei ging es ihm nicht nur um zeitgemäße Forschungsprinzipien wie Quellenstudium, Fragen der Periodisierung oder interethnische Vergleiche, sondern auch um eine gezielte Öffnung seiner Heimat und um möglichste Propagierung der Forschungsergebnisse. Dies ist an den relativ vielen Übersetzungen in sog. Weltsprachen (u. a. *Musikgeschichte der Südslawen* 1967 und 1975,

Jacobus Gallus-Monographien 1972 und 1991) ebenso zu ersehen wie daraus, daß er seine Schüler stets animierte, Ergänzung ihrer Kenntnisse und Bereicherung des Horizonts im Ausland zu suchen, wie ihn selbst nach dem Krieg Studienaufenthalte nach Prag, Wien, München, Paris und den USA geführt hatten, wie er Kontakte zu Kollegen in aller Welt knüpfte, Kongresse besuchte sowie bei Symposien referierte und an zahlreichen Universitäten Gastvorlesungen hielt. Mit dieser Tätigkeit, ja seiner gesamten Haltung hat er für die nachkommenden Generationen ein Vorbild abgegeben, ihnen mit den von ihm ins Leben gerufenen Publikationsorganen (*Muzikološki zbornik* ab 1965, *Monumenta artis musicae Sloveniae* seit 1983) sowohl Möglichkeiten eröffnet als auch Ziele gesteckt. Nicht nur seine persönlichen Freunde und einheimischen Schüler, die gesamte Kollegenschaft hat Grund zur Trauer. Als Trost wird sein Werk bleiben. Über dieses und sein Leben informieren näher die Laibacher Akademie-Almanache (*Letopis. Slovenske Akademije Znanosti in Umetnosti / Yearbook of the Slovenian academy of Sciences and Arts*, bes. Jg. 1968, S. 31–38, und 1970, S. 17, 35–38) sowie die umfassende, bis 1991 heraufgeführte Bibliographie seines Schülers Jože Sivec (*Bibliografija znanstvenega in publikcisticnega opusa akademika Dragotin Cvetka*, in: *Muzikološki zbornik / Musicological annual XXVII*, 1991, S.5–34). Zum 70. Geburtstag waren ihm die Bände XVII/1–2 der *Muzikološki zbornik* als Festschrift gewidmet gewesen. Sein letztes Buch über Slavko Osterc konnte er noch vollenden, das von ihm noch mitgeplante Symposium zum *Barock in Slowenien* im Herbst dieses Jahres sollte er nicht mehr erleben.

Richard Strauss' Skizzen zu den „Metamorphosen“ und ihre Beziehung zu „Trauer um München“

von Birgit Lodes, München

Gegen Ende des zweiten Weltkrieges schrieb der achtzigjährige Richard Strauss eine „Studie für 23 Solostreicher“, die *Metamorphosen*, welche am 25. Januar 1946 in Zürich unter Leitung von Paul Sacher uraufgeführt wurde. Bereits zwei Jahre nach dem Tode des Komponisten veröffentlichten Ludwig Kusche und Kurt Wilhelm eine Abhandlung über einige Skizzen zu diesem späten Werk¹. Die Thesen der beiden Autoren hallten in den folgenden Jahrzehnten in den meisten Studien zu den *Metamorphosen* nach. In der vorliegenden Arbeit können nach einer Untersuchung aller zu den *Metamorphosen* niedergeschriebenen handschriftlichen Quellen² neue

¹ Ludwig Kusche und Kurt Wilhelm, Die «Metamorphosen» von Richard Strauss. Zur Entstehungsgeschichte des Werkes, in: *Schweizerische Musikzeitung* 91 (1951), S. 51ff.

² An dieser Stelle möchte ich den Nachkommen von Richard Strauss, dem Besitzer des zweiten Skizzenbuches zu den *Metamorphosen* (Mus. fm II-5) und der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek herzlich dafür danken, daß sie mir das entsprechende Material zur Verfügung gestellt und die Erlaubnis zur Veröffentlichung erteilt haben.

Einblicke in die Entstehung dieses Werkes gewonnen werden, die nicht nur zur Revision der frühen Erkenntnisse von Kusche und Wilhelm führen, sondern insbesondere auch Relevanz für Analyse und Verständnis des fertigen Werkes haben.

Da bislang die Quellen zu den *Metamorphosen* noch nirgendwo zusammengestellt wurden, soll zunächst ein Überblick mit knapper Inhaltsbestimmung und chronologischer Einordnung gegeben werden.

Die frühesten Skizzen finden sich im Skizzenbuch Trenner 134³ (fortan: Tr. 134), Seite 86 bis 99. Ausgehend von der Idee des ersten Themas entwickelt Strauss auf Seite 86ff. und wieder auf Seite 90ff. die Themen II und V⁴. Er versucht hier, den groben Verlauf des ganzen Werkes zu skizzieren: In beiden Verlaufsskizzen dient jeweils ein bewegter, in e-Moll ansetzender Teil (das spätere Thema VI) als kontrastierender Mittelteil (S. 88 bzw. S. 94). Alle Themen sind bereits bei ihrer ersten Skizzierung an ihre endgültige Tonart gebunden (siehe z.B. Notenbeispiel 6)⁵.

Die unmittelbare Fortsetzung⁶ dieser Skizzen erfolgt im Skizzenbuch Mus. fm II-5⁷. Strauss erprobt in diesem Skizzenbuch die verschiedenen Möglichkeiten der Zusammenstellungen der in Tr. 134 bereits erfundenen Themen (vgl. u. *Metamorphose der Themen*) und entwickelt die restlichen Themengestalten IV, III und VII. Eine „Trauer um München“ überschriebene Skizze findet sich auf den Seiten 78/79.

Die letzten und umfangreichsten Skizzierungen (siehe Abbildung 1, S. 236) fanden im Skizzenbuch Mus. Mss. 9986 (Bayerische Staatsbibliothek München) statt⁸. Aus diesem dritten Skizzenbuch hat Strauss in das Particell geschrieben (erschließbar aus der Ausführlichkeit der Skizzen und der problematischen Überleitung vom zweiten zum dritten Thema).

Das Particell zu den *Metamorphosen* war bis vor kurzem unbekannt. Es wurde erst im Jahre 1990 von Günther Weiß in der Schweiz wieder aufgefunden und daraufhin von der Bayerischen Staatsbibliothek München (Signatur: Mus. ms. 20864) erworben. Besonders bemerkenswert ist die auf dem Kopf der ersten Seite von Strauss geschriebene Angabe *Metamorphosen. / Andante. / Andante (für 2 Violinen, 2 Bratschen, 2 Celli 1 Contrabaß) / Richard Strauss*, die den ursprünglichen Plan einer Besetzung mit sieben

³ Heute im Richard-Strauss-Archiv in Garmisch. Numerierung nach Franz Trenner, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss*, Tutzing 1977 (= *Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München* 1).

⁴ Die Numerierung vorkommender Themen entspricht der Auflistung bei Wilfried Brennecke, *Die Metamorphosen-Werke von Richard Strauss und Paul Hindemith*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 103 (1963), S. 129ff. und S. 197ff.; siehe Thementabelle im Anhang.

⁵ Die wichtige Bedeutung der harmonischen Disposition steht im Einklang mit Strauss' Kompositionspraxis in früheren Werken, vgl. z. B. Charlotte E. Erwin, *Richard Strauss's Presketch Planning for Ariadne auf Naxos*, in: *MQ* 67 (1981), S. 348ff.; Bernd Edelmann, *Tonart als Impuls Strauss'schen Komponierens*, in: *Musik und Theater im „Rosenkavalier“ von Richard Strauss*, hrsg. von Reinhold Schlötterer, Wien 1985 (= *Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung* 22), S. 61ff.; Bryan R. Gilliam, *Strauss's Preliminary Opera Sketches: Thematic Fragments and Symphonic Continuity*, in: *19th Century Music* 9 (1985), S. 177ff.

⁶ Auf den Seiten 1 bis 3 und 6 bis 9 notiert Strauss das in Tr. 134 skizzierte noch einmal, wobei einige der wenigen Erweiterungen und Veränderungen bereits in Worten in der vorausgehenden Aufzeichnung angegeben sind.

⁷ Dieses zweite Skizzenbuch zu den *Metamorphosen* befindet sich in Privatbesitz, ein Mikrofilm kann in der Bayerischen Staatsbibliothek München unter der Signatur Mus. fm II-5 eingesehen werden.

⁸ Zum Inhalt dieses Skizzenbuches siehe Günter Brosche und Karl Dachs, *Richard Strauss Autographen in München und Wien. Verzeichnis*, Tutzing 1979, S. 25ff.

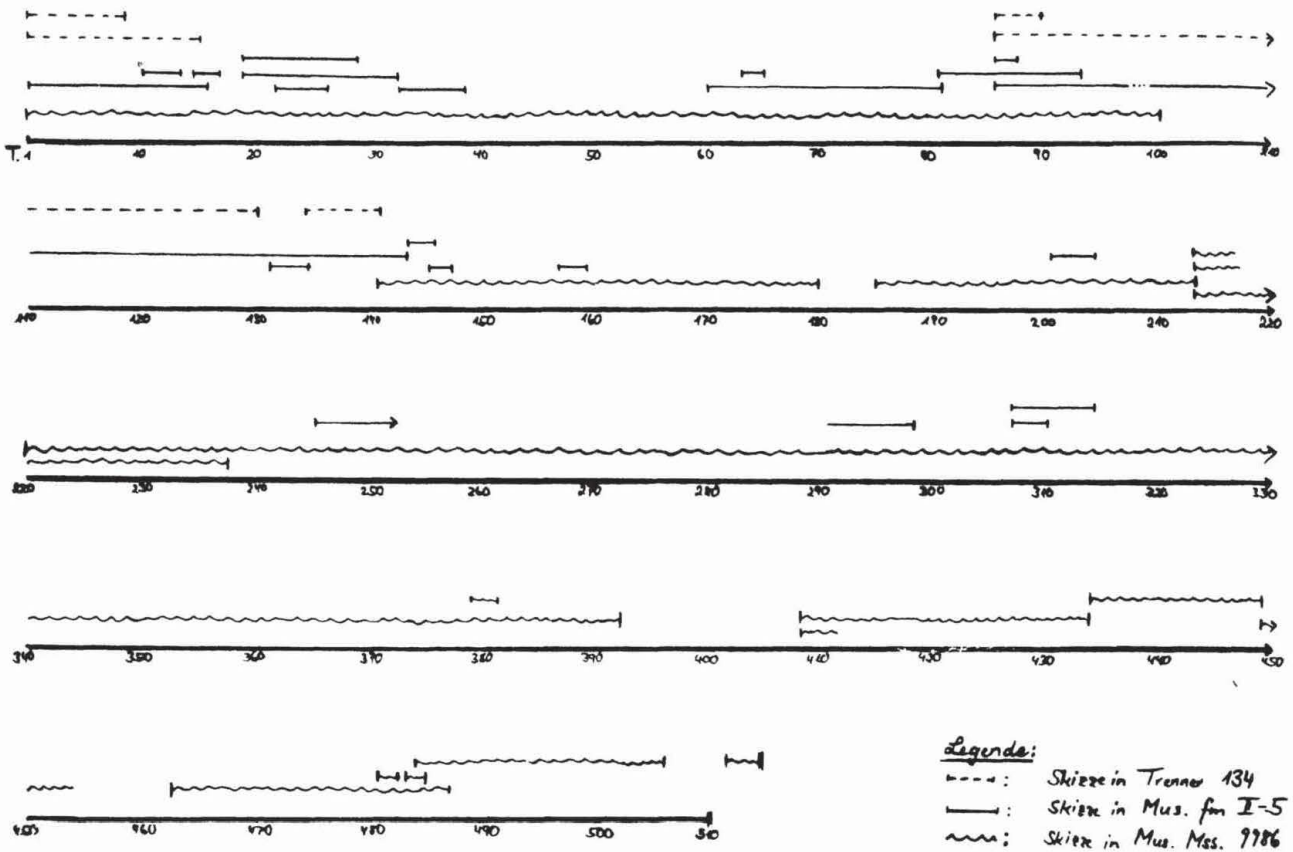


Abbildung 1: Zuordnung der Skizzen zum fertigen Werk

Solostreichern nahelegt⁹. Das Particell, am unteren Rand der letzten Seite von Strauss 31. März [!] 1945 datiert, diente schließlich als Vorlage für die bekannte Fassung der *Metamorphosen* für 23 Solostreicher¹⁰. Der im Particell fast vollständig niedergeschriebene musikalische Satz wird in der Partitur mit Hilfe von Verdopplungen und Oktavierungen klanglich kunstvoll aufbereitet.

Obwohl sich die zeitliche Aufeinanderfolge der Skizzen zu den *Metamorphosen* in den drei beschriebenen Skizzenbüchern etablieren ließ, ist eine genaue Datierung der Quellen nicht zweifelsfrei möglich. Können wir zumindest über den Beginn der Arbeit an den *Metamorphosen* Genaueres erfahren? Aus dem Quellenstudium läßt sich festhalten, daß Strauss mit der Skizzierung der *Metamorphosen* begonnen hat, nachdem die Skizzen zum ersten Satz der zweiten *Sonatine Es-dur* für sechzehn Blasinstru-

⁹ Mein herzlicher Dank gilt Herrn Professor Weiß, der mir eine Kopie des Particells zur wissenschaftlichen Betrachtung überlassen hat. Der vorliegende Artikel stellt einen gerafften Auszug meiner Zulassungsarbeit mit dem Titel *Richard Strauss' Metamorphosen. Neue Erkenntnisse zur Entstehung des Werkes* dar, die im April 1991 an der Hochschule für Musik in München eingereicht wurde. Eine ausführlichere Würdigung des Particells erfolgt demnächst an anderer Stelle.

¹⁰ Da ich das Autograph, welches in Besitz von Paul Sacher in Basel ist, nicht einsehen konnte, diente als Grundlage der Partiturstudien die 1946 bei Boosey & Hawkes erschienene Taschenpartiturausgabe.

mente, o. op. 143 (Drucktitel: *Symphonie für Bläser*)¹¹ abgeschlossen waren. Ob dies jedoch gleich im Frühjahr 1944 oder erst einige Monate später geschah, läßt sich nicht mehr feststellen¹². Es bleibt also weiterhin wahrscheinlich, daß Strauss — wie allgemein angenommen wird — erst im Sommer 1944, nachdem ihn ein Kompositionsauftrag Paul Sachers, für das Collegium Musicum Zürich ein Streicherstück zu schreiben, erreicht hatte, mit der Komposition der *Metamorphosen* begann. Dennoch kann aber nicht ausgeschlossen werden, daß er bereits im Frühjahr 1944 aus eigenem Antrieb begonnen hat, an einer Komposition — vielleicht für eine kleinere Besetzung — zu arbeiten, die er später für den Kompositionsauftrag verwendete.

Trauer um München

Kusche und Wilhelm stellten in dem eingangs erwähnten Artikel über die Entstehungsgeschichte der *Metamorphosen* mehrere Stadien der Genese des von ihnen als „Hauptthema“ bezeichneten zweiten Themas aus den Skizzen vor (Tr. 134, S. 86 und S. 90/91; Mus. fm II-5, S. 2; vgl. Notenbeispiel 6, Takt 5ff., und Notenbeispiel 7) und kommentierten diese folgendermaßen:

„Noch immer fehlt das punktierte Absteigen, der eigentliche Charakter dieser Melodie. Wie kam es zu diesem endgültigen, das Werk bestimmenden Einfall? Durch eine Notierung, die sich einige Seiten nach der vierten Skizze findet, können wir ahnen, wie der Meister dazu kam. [...] Nun sind wir in der Lage, schwarz auf weiß nachzuweisen, wem diese Trauer galt. Die Notierung im zweiten Heft, die fragmentarisch und unausgeführt ist, trägt von des Meisters Hand die Überschrift: *Trauer um München*.

Hier findet sich zum erstenmal, wenn auch noch anders aufgeschrieben, der punktierte «Eroica»-Charakter:



Aus der Trauer um München also entstand dieses Motiv. Das ist eindeutig. Denn wenige Seiten später findet sich die fünfte, endgültige Skizze. Sie enthält das «Eroica-Thema» und das zweite Hauptthema.“ (S. 54)

Die Skizze *Trauer um München* (siehe Notenbeispiel 1, S. 238) wird von Kusche und Wilhelm als maßgebliches Entwicklungsstadium des zweiten Themas der *Metamorphosen* vorgestellt. Gründe für diese Zuweisung sind für die beiden Autoren musikalischer Natur (v. a. die Punktierung), und sie ergeben sich angeblich auch aus der Anordnung der Skizzen in den Büchern. Seit dieser Veröffentlichung wurde *Trauer um*

¹¹ Strauss hat das Skizzenbuch Tr. 134 gleichzeitig von vorne (S. 170) und von hinten (S. 125–101) mit Skizzen zu diesem Satz beschrieben, welcher am 14. Februar 1944 im Particell beendet wurde. Die Skizzen zu den *Metamorphosen* finden sich im freigeblienen Mittelteil.

¹² Wie auch Trenner (S. VII) und Gilliam (Bryan R. Gilliam, *Richard Strauss's Daphne: Opera and Symphonic Continuity*, Diss. Harvard 1984, S. 40) bemerken, hat Strauss öfters ältere Skizzenbücher, die noch unbeschriebene Blätter enthielten, hervorgeholt und beschrieben.

Trauer um München.

Max J. Jotera Musikhaus, Freiburg i. B.

Notenbeispiel 1: Trauer um München (Skizzenbuch Mus. fm II-5, S. 78/79)

München in vielen Abhandlungen über die *Metamorphosen* als wichtige Skizze zu diesem Alterswerk herausgestellt¹³.

Auf der Grundlage einer Untersuchung des Inhalts und der Chronologie der Quellen zu den *Metamorphosen* kann die Fehlinterpretation dieser Skizze nun korrigiert werden: Das dort skizzierte Thema stellt nicht einen Vorläufer des zweiten Themas der *Metamorphosen* dar. Es wurde erst niedergeschrieben, als das zweite Thema in seiner endgültigen Gestalt (mit lombardischem Rhythmus) bereits feststand. Die Skizze *Trauer um München* war nicht für die *Metamorphosen* bestimmt, sondern für den Minore-Mittelteil des Walzers *München. Ein Gedächtniswalzer für großes Orchester*. Zweite Fassung, o. op. 140.

Dies geht aus musikalischen Charakteristika und aus der Anordnung der Skizzen eindeutig hervor:

In den Skizzen zu den *Metamorphosen* ist das thematische Material von Anfang an immer im geraden 4/4-Takt (C) notiert, und bereits die ersten Entwürfe zum zweiten Thema (siehe Notenbeispiel 6, Takte 5ff., und Notenbeispiel 7) weisen — im Gegensatz zum Beginn der Skizze *Trauer um München* — eine differenzierte harmonische Gestaltung und eine bewegte Baßlinie auf. In seiner endgültigen rhythmischen, melodischen, harmonischen und artikulatorischen Gestalt ist das zweite Thema auf den Seiten 18 und 23 des zweiten Skizzenbuches zu den *Metamorphosen* (Mus. fm II-5,

Notenbeispiel 2: Thema II im Skizzenbuch Mus. fm II-5, S. 18 und S. 23

¹³ Ernst Krause, *Richard Strauss. Gestalt und Werk*, Leipzig 2. Aufl. 1975, S. 468; Norman M. Del Mar, *Richard Strauss. A Critical Commentary on his Life and Works III*, London 1972, S. 428; Erich H. Müller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis III*, Wien 1974, S. 1314; Brennecke, S. 131; Brosche/Dachs, S. 26; Hermann Danuser, *Über Richard Strauss' «Metamorphosen»*, in: *Festschrift Hans Conradin zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Volker Kalisch, Ernst Meier, Joseph Willmann und Alfred Zimmerlin, Bern 1983 (= *Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft* 33), S. 179; Stephan Kohler, *Von der Fähigkeit zu trauern. Zu Richard Strauss' Metamorphosen o. op. AV 142*, in: *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, Basel 1986, S. 58.

siehe Notenbeispiel 2, S. 239) notiert. Die lombardische Punktierung ist bereits hier, zeitlich vor der Skizze *Trauer um München*, gefunden¹⁴.

Der Rhythmus der diatonisch absteigenden Linie in der Skizze *Trauer um München* wurde bisher als erstes Auftreten der lombardischen Punktierung („wenn auch noch anders aufgeschrieben“) des zweiten Themas der *Metamorphosen* herausgestellt. Der Rhythmus ♪♪♪♪♪ hat jedoch allenfalls optisch, nicht aber musikalisch eine Ähnlichkeit mit einem punktierten oder lombardisch punktierten Rhythmus: Es handelt sich vielmehr nur um eine Abphrasierung jedes zweiten Achtels einer durchlaufenden Achtelbewegung, welche durch den Phrasierungsbogen und zusätzlich durch eine Verkürzung des zweiten Achtels auf den Wert einer Sechzehntel angezeigt wird. Von einer ‚Punktierung‘ kann keine Rede sein.

Die Skizze *Trauer um München* stellt also eindeutig keine Vorlage des zweiten Themas der *Metamorphosen* dar. Vielmehr läßt sich anhand von harmonischen, metrischen und motivischen Entsprechungen und anhand der weiteren Aufzeichnungen im Skizzenbuch Mus. fm II-5 zeigen, daß Strauss die Skizze *Trauer um München* als Gedanken für einen Minore-Mittelteil zu seinem Walzer *München* aufschrieb.

Diesen G-dur-Walzer (*München. Ein Gelegenheitswalzer für Orchester*, o. op. 125; Fertigstellung: 3. 1. 1939) hatte Strauss für einen Film *München* geschrieben, der jedoch kurzfristig von Hitler und Goebbels verboten worden war. Programmatisches Hauptmotiv des Walzers sind die G-dur-Hornrufe ‚München‘, welche ab dem fünften Takt rhythmisch verkürzt werden (siehe Notenbeispiel 3).

Lebhaftes Walzertempo

VI

1.+2. Hr

Vc+Kb

Mün - chen! Mün - chen! Mün - chen

Notenbeispiel 3: *München*, Takt 1–9

Strauss hatte den Walzer als Auftragskomposition zu einer Zeit geschrieben, als München für ihn noch die glückliche, unversehrte Vaterstadt war. Seit 1943 jedoch war die Stadt häufig Bombenangriffen ausgesetzt; große Teile der Stadt waren nun zerstört. Strauss faßte den Plan, einen Mittelteil trauriger Stimmung „Minore — in Memoriam“ einzufügen. So entstand der Walzer *München. Ein Gedächtniswalzer für großes Orchester*. Zweite Fassung, o. op. 140. Die Partitur wurde am 23. Januar 1945 beendet.

¹⁴ Sie erscheint auch auf den Seiten 27, 29, 61/62. — In Übertragungen aus den Skizzen stehen editorische Zusätze in eckigen Klammern. Allein die Halsung von Akkordtönen wurde gegebenenfalls ohne Kennzeichnung ergänzt, da in Strauss' Notierung häufig nur Ober- und Unterstimmen, nicht aber die Mittelstimmen eines Akkordes mit einem Notenhals versehen sind.

In der Skizze *Trauer um München* hat Strauss den ersten Gedanken zu diesem Minore-Teil festgehalten: Metrum (Dreivierteltakt) und Tonart (g-moll, Minore des in G-dur stehenden *München*-Walzers, erste Fassung) stimmen mit dem Walzer überein¹⁵. Der aus dem Dur-Teil der Komposition bereits bekannte programmatische München-Ruf ist zentrales Motiv der Skizze (vgl. Notenbeispiel 3). Nachdem der Ruf über die Länge von zwei Takten hinweg erklingen ist, wird er wie zu Beginn des Dur-Teils diminuiert.

Der in der Skizze *Trauer um München* notierte thematische Einfall verändert sich noch bis zu seiner endgültigen Gestalt im Mittelteil des *München*-Walzers. Einige Stationen hat Strauss im Skizzenbuch Mus. fm II-5 festgehalten.

The image shows a handwritten musical score for two systems. The first system consists of five staves: a treble clef staff with a melody, a bass clef staff with accompaniment, a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment, and a bass clef staff with further accompaniment. The second system consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. The score is marked with a bracketed number [91] in the top right corner.

Max Lioters Musikhaus, Freiburg i. B

Notenbeispiel 4: Skizzenbuch Mus. fm II-5, Seite 91, erste und zweite Akkolade

Auf Seite 91 skizziert Strauss in den ersten beiden Takten den Übergang vom Dur-Teil zum neuen Minore-Teil, anschließend versucht er den Beginn des Minore-Teils zu entwerfen. Nach wie vor beherrscht der ausgeterzte München-Ruf, zuerst ganztaktig, dann diminuiert, die Skizze. Entsprechend der Skizze *Trauer um München* hat Strauss zunächst den ganztaktigen München-Ruf nur einmal notiert, wohl nachträglich eingefügte Wiederholungszeichen fordern ein zweites Erklingen. Auch der un-

¹⁵ Norman del Mar erwähnt die Skizze *Trauer um München* und den Walzer *München* unmittelbar nacheinander, ohne jedoch deren Verwandtschaft zu entdecken: „For the moment this [= die Skizze *Trauer um München*] got no further as Strauss had another idea [= zweite Fassung des Walzers *München*]“ (del Mar, S. 422).

beweglich auf G verharrende Baß ist aus *Trauer um München* bekannt. Die absteigende Achtelfolge jedoch, die an das zweite Thema der *Metamorphosen* erinnert hatte, ist nicht mehr vorhanden: Sie wurde durch eine absteigende Linie in Vierteln ersetzt¹⁶, welche im Durteil des *München-Waltzers* eines der Hauptthemen darstellte.

Einige Seiten später notiert Strauss den Beginn des Minore-Teils ein weiteres Mal in diesem Skizzenbuch (S. 98, überschrieben „Klage“; siehe Notenbeispiel 5). Diese Aufzeichnung entspricht bereits weitgehend der endgültigen Fassung¹⁷.

Notenbeispiel 5: Skizzenbuch Mus. fm II-5, S. 98

Nicht zuletzt weist bereits die Anordnung der Skizzen im Skizzenbuch Mus. fm II-5 darauf hin, daß Strauss die Skizze *Trauer um München* als ersten Einfall für die Erweiterung des *München-Waltzers* niedergeschrieben hat: Das Skizzenbuch Mus. fm II-5 enthält bis Seite 77 fast nur Skizzen zu den *Metamorphosen*¹⁸. Im zweiten Teil dieses Buches jedoch, ab der Skizze *Trauer um München* (S. 78/79), arbeitet Strauss fast aus-

¹⁶ Möglicherweise hat Strauss die ursprünglich vorgesehene Achtelbewegung als freie Verkleinerung des in Vierteln schreitenden Themas aus dem Hauptteil verstanden.

¹⁷ Fast der gesamte Minore-Mittelteil des *München-Waltzers* ist auf den folgenden Seiten skizziert. In der Partitur finden sich hierzu nur wenige Änderungen bzw. Zusätze, allein die Überleitung zum Dur-Teil unterscheidet sich deutlicher von der Skizze. Auf Seite 112 des Skizzenbuches (unten) kann Strauss schließlich den Fortgang des Dur-Teils der Komposition nur noch andeuten, da bis zu dieser Stelle das Skizzenbuch bereits von hinten her beschrieben war.

¹⁸ Mit Ausnahme der Seiten 33/34 und 53–55.

schließlich an dem *München-Walzer*. Das Vorhandensein einer weiteren Skizze (S. 85–88) zu den *Metamorphosen* in diesem Teil läßt darauf schließen, daß Strauss eine Zeitlang gleichzeitig am *München-Walzer* und an den *Metamorphosen* arbeitete¹⁹.

Die Skizze *Trauer um München* ist aus Strauss' intensiver Beschäftigung mit den *Metamorphosen* hervorgegangen. Hieraus erklärt sich die melodische Verwandtschaft der Skizze zum zweiten Thema der *Metamorphosen*, welche Anlaß zu der hartnäckigen falschen Deutung gegeben hat. Metrum und Harmonik grenzen diese Skizze eindeutig von den Skizzen zu den *Metamorphosen* ab und weisen — ebenso wie der vorkommende München-Ruf — auf die beabsichtigte Verwendung im *München-Walzer* hin. Im Laufe der Ausarbeitung dieses Gedankens verlieren sich schließlich die Bezüge zum zweiten Thema der *Metamorphosen*.

Welche Bedeutung hat diese veränderte Zuordnung der Skizze *Trauer um München* für ein Verständnis der *Metamorphosen*? Seit dem Aufsatz von Kusche und Wilhelm ist es üblich, die Zerstörungen in München, die in Strauss Gefühle der Trauer hervorriefen, als unmittelbaren biographischen Beweggrund für die *Metamorphosen* zu sehen. Häufig wird ein konkretes Ereignis, die Zerstörung des Münchner Hoftheaters (2. 10. 1943), als Anstoß für die Skizzierung von *Trauer um München* und damit für die *Metamorphosen* genannt²⁰.

Auch wenn es aus gutem Grund zur Zeit in der Musikwissenschaft wenig geschätzt wird, biographische Gegebenheiten in den Mittelpunkt einer Werkbetrachtung zu stellen, erscheint es im Falle der *Metamorphosen* in der Tat sinnvoll, die persönliche Situation des Komponisten anzusprechen. Eine enge Verknüpfung der *Metamorphosen* mit der Hoftheaterzerstörung ist jedoch chronologisch problematisch²¹. Auch haben wir aufgrund der Zuordnung der Skizze *Trauer um München* zum *München-Walzer* keinen Hinweis mehr auf eine direkte programmatische Vorlage zu den *Metamorphosen*. Hingegen wissen wir, daß Strauss zur Zeit der Entstehung der *Metamorphosen* in keiner guten psychischen Verfassung war. Nicht nur sah er sich im zwischenmenschlichen Bereich einer drohenden Zerstörung des von ihm Erlangten gegenübergestellt²², sondern aus seiner Sicht war auch sein ganzes künstlerisches Lebenswerk in Frage gestellt:

¹⁹ Auch auf den Seiten 117–119 findet sich eine Verlaufsskizze zu den *Metamorphosen*. Diese ist jedoch von hinten her eingetragen und steht in zeitlicher Nähe zu den Skizzierungen auf den Seiten 16 und 17 dieses Skizzenbuches.

²⁰ Strauss schilderte in zahlreichen Briefen seinen Kummer über die Zerstörung des Münchner Hoftheaters (vgl. Briefe an seine Schwester Johanna Rauschenberger im Oktober 1943, an W. Schuh, 8. 10. 1943, an Karl Böhm, 2. 11. 1943, an W. Thomas, 16. 10. 1944).

²¹ Strauss hat frühestens ab Beginn des Jahres 1944 Entwürfe zu den *Metamorphosen* im ersten Skizzenbuch skizziert (siehe Fußnote 11), die Skizze *Trauer um München* findet sich sogar erst im zweiten dieser Bücher. Eine unmittelbare zeitliche Korrelation zur Hoftheaterzerstörung kann also nicht vorliegen.

²² Er machte sich existentielle Sorgen um seinen Sohn und dessen Familie, seine Frau und seine Haushälterin (vgl. z. B. Briefe an Franz und Alice Strauss, 14. 9. 44, 15. 9. 44; an V. Ursuleac, 29. 10. 44; an K. Böhm, 17. 11. 44; Briefe an Franz Strauss, 3. 9. 43; an J. Gregor, 10. 1. 45; an K. Böhm, 11. 1. 45; an J. Gregor, 6. 2. 45; an W. Schuh, 8. 3. 45 und Briefe an Franz und Alice Strauss, 9. 9. 44; an V. Ursuleac, 29. 10. 44; an J. Gregor, 10. 1. 45; an F. Fiala, 11. 2. 45).

„Ich bin in trauriger Verfassung, komme mir vor wie ein lebendig Begrabener! Zu denken, daß man seit über fünfzig Jahren für ein großes Publikum gedachte Bühnenwerke geschaffen, die bewiesen haben, daß sie keine Tageserscheinungen sind und deren steigende Zugkraft und durch unermüdlische künstlerische Arbeit bis zu hoher Vollendung gelangte Darstellung die Hoffnung erwecken konnte, daß sie noch ein halbes Jahrhundert weiter am Leben bleiben würden, diese Werke noch bei Lebzeiten des Schöpfers stumme Makulatur — das ist ein trauriges Los. [...] und ich zermartere mir den Kopf und sehe keine Hoffnung.“ (R. Strauss am 1. 4. 45 an Rudolf Hartmann; zitiert nach: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, hrsg. von Franz Grasberger in Zusammenarbeit mit Franz und Alice Strauss, Tutzing 1967, S. 435).

Diese in vielen Zeugnissen zum Ausdruck kommende Niedergeschlagenheit, die nicht zuletzt dazu führte, daß Strauss sein kompositorisches Schaffen als abgeschlossen betrachtete²³, mag zunächst nur als Selbstmitleid angesichts des Zerrinnens des eigenen künstlerischen Glanzes erscheinen. Strauss trauert jedoch nicht nur um den persönlichen Ruhm. Da er sich als maßgeblicher Vertreter der großen klassischen Musiktradition sieht, ist die Tatsache, daß seine Werke nicht mehr aufgeführt werden, für ihn unmißverständliches Anzeichen des Unterganges der deutschen Musik und Kultur im allgemeinen. So schreibt er an Heinz Tietjen (25. 11. 1944): „Dieser 16. August war mit Ihren Bayreuther ‚Meistersingern‘ das letzte Aufflackern deutscher Opernkultur. Seit dem 1. September fängt die seit 2 Jahrhunderten gedeihende Blume der deutschen Musik zu verdorren an, ihr Geist ist in die Maschine gefangen gesetzt und ihre Hochblüte, die deutsche Oper, für immer geknickt, ihre Heime größtenteils in Schutt und Asche, oder wenn nicht ganz verschlossen, schon zum Teil zum Kino degradiert (Wiener Städtische Oper)“²⁴.

Diese tiefgehende Trauer, die Strauss angesichts des Zerbrechens der eigenen künstlerischen Karriere, einhergehend mit der Vorstellung des Untergangs der klassisch-romantischen Musiktradition, rückhaltlos empfindet, spiegelt sich in den *Metamorphosen* wider: In diesem Werk erschließt Strauss einen in dieser Tiefe und Endgültigkeit bisher von ihm nicht gekannten Ausdrucksbereich der Trauer und Resignation, der nicht zuletzt in dem eigentümlichen Formaufriß²⁵ der Komposition zutage tritt. Ohne eine programmatische Person als unverfänglichen Mittler des Affekts zwischen sich und sein Werk zu stellen²⁶, bezieht Strauss unverhüllt Stellung.

²³ „Mit Capriccio ist mein Lebenswerk beendet und die Noten, die ich als Handgelenksübung [...] jetzt noch für den Nachlaß zusammenschmiere, haben keinerlei musikgeschichtliche Bedeutung.“ (Strauss am 8. 10. 43 an W. Schuh; zitiert nach: Richard Strauss, *Briefwechsel mit Willi Schuh*, Zürich 1969, S. 50f.).

²⁴ *Der Strom der Töne*, S. 431f.; vgl. auch Briefe an Karl Böhm, 17. 11. 44, und an Manfred von Mautner Markhof, 24. 11. 44. Am 1. September 1944 waren die Opernhäuser geschlossen worden.

²⁵ Näheres bei Danuser

²⁶ Hierzu der Vorwurf Adornos: „Nicht aber sind die Details, die Ausdrucksregungen, die des kompositorischen Subjekts, sondern solche latenter dramatis personae. Sie werden nachgeahmt oder erfunden; keineswegs sind die Affekte, wie die Beethovenschen, die des Ichs selber, welches das Ganze trägt. Durch die Zwischenschaltung psychologischer Figuren, deren Emotionen die Musik sich aneignet, werden diese schwächer, wie die im Spiegel reflektierte Lichtquelle; die Flachheit des Affekts, die arglose Hörer an Strauss ärgert, stammt daher.“ (Theodor W. Adorno, *Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1964*, in: ders., *Musikalische Schriften I—III*, Frankfurt 1978, S. 570).

Metamorphose der Themen

Metamorphosen — dieser Titel des Werkes gibt uns bis heute Rätsel auf. Viele verschiedene Überlegungen wurden bereits eingebracht. Ein verbreiteter Erklärungsversuch weist gerne auf eine mögliche Verbindung zu Goethes *Metamorphosen*lehre hin. Strauss' Interesse an Literatur war in seinen späten Lebensjahren besonders ausgeprägt. Bislang unbemerkt, wiewohl sehr naheliegend, blieb eine enge Parallele des Strauss'schen Werkes zu Ovids *Metamorphosen*: So wie dort die Schluß-Pointe einer jeden Geschichte eine Verwandlung ist, enthüllt auch das zweite Thema der *Metamorphosen* am Ende des Werkes in einer kontrapunktischen Gegenüberstellung seine Beziehung zum Trauermarschthema aus Beethovens *Eroica* (überschrieben „In memoriam“). Die Möglichkeit einer bewußten Bezugnahme des humanistisch gebildeten Strauss auf Ovids Werk wird durch folgende Zusammenhänge unterstrichen: Strauss' eigener Aussage zufolge ging er bei der Komposition der *Metamorphosen* nicht von Beethovens Trauermarsch aus, sondern folgte zunächst „gewissermaßen unbewußt“ „den Spuren Beethovens“²⁷. Anhand der Skizzen läßt sich in der Tat nachvollziehen, daß ihm die Verwandtschaft der beiden Themen — und damit auch die Möglichkeit einer Verwandlung — erst im Laufe des Entstehungsprozesses bewußt wurde. Da Strauss ebenso die Verwendung des Titels *Metamorphosen* erst spät im Entstehungsprozeß festlegte²⁸, liegt es nahe, daß die Idee, diese beiden Themen wie in Ovids *Metamorphosen* am Ende der Komposition zueinander in Beziehung zu setzen, den Titel des Werkes ‚*Metamorphosen*‘ motivierte.

Abgesehen von literarischen Bezügen wurde in der musikwissenschaftlichen Literatur auch in musikalisch formalen Besonderheiten des Werkes eine Verbindung zum Titel gesehen. Insbesondere wird seit der von Willi Schuh verfaßten trefflichen Kritik der Uraufführung²⁹ immer wieder die besondere Behandlung der Themen in der fertigen Komposition mit dem Titel ‚*Metamorphosen*‘ verknüpft: Die durch Substanzgemeinschaft untereinander verbundenen Themen werden ständig neuen Umbildungen unterzogen. Durch eine Beschäftigung mit den Skizzen läßt sich diese analytische Feststellung unterstreichen und erweitern. Im folgenden soll der Begriff der Metamorphose der Themen auf drei verschiedenen Ebenen angewandt und aufgezeigt werden: Themengeneese, Substanzgemeinschaft der Themen und Themenbehandlung.

Der Prozeß der Themengeneese kann anhand der frühen Skizzen zu den *Metamorphosen* (Skizzenbücher Tr. 134 und Mus. fm II-5) nachvollzogen werden. Die dort notierten Stadien der beiden ersten Themen machen deutlich, daß Strauss in einem mehrstufigen Verwandlungsprozess aus einer sehr knappen Idee jeweils eine längere thematische Gestalt gewinnt, ohne grundlegend neues melodisches oder harmonisches Material zum primären, in der Tonart bereits feststehenden Einfall hinzuzu-

²⁷ Vgl. Krause, S. 470.

²⁸ In den Briefen spricht er vor der Fertigstellung des Werkes nur von einem „Streicher Adagio“ und nennt keinen genauen Titel. Unmittelbar über die Noten schreibt Strauss den Titel *Metamorphosen* erst auf dem Kopf des Particells. Allein auf dem Aufkleber zum Skizzenbuch Mus. fm II-5 findet sich die Aufschrift ‚*Metarmophosen*‘ [sic], welche wohl erst später hinzugefügt wurde.

²⁹ Willi Schuh, *Richard Strauss' „Metamorphosen“*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 86 (1946), S. 80ff.

fügen. In erster Linie werden rhythmische Änderungen vorgenommen, Teile des Themas (bisweilen auf anderer Tonstufe) wiederholt, und, sofern nötig, harmonische Details ausgefeilt (vgl. z. B. Notenbeispiel 6 und die Thementabelle im Anhang). Der hier deutlich werdende Prozeß der Erweiterung eines Kerngedankens kann sinnfällig als ‚Metamorphose‘ angesprochen werden. Er ist jedoch nicht nur für die *Metamorphosen* charakteristisch, sondern vielmehr für Strauss' Themengewinnung im allgemeinen. Der Komponist selber hat diesen Prozeß in dem bekannten Essay *Vom melodischen Einfall* (ca. 1940) mit Worten beschrieben³⁰.

Willi Schuh, Wilfried Brennecke und Hermann Danuser haben bereits nachdrücklich darauf hingewiesen, daß zahlreiche Themen der *Metamorphosen* durch Substanzgemeinschaft verbunden sind, was eine besondere Eigenart dieses Werkes ist. Die Skizzen zeigen, daß die Beziehungen zwischen einzelnen Themen zunächst noch enger waren als in der endgültigen Fassung des Werkes. Dies sei anhand zweier Beispiele gezeigt:

The image displays two systems of musical notation for 'Adagio'. The first system shows two staves (treble and bass clef) with a tempo marking 'Adagio'. Theme I begins in the treble clef with a piano (*p*) dynamic, while Theme II begins in the bass clef with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system continues the notation, showing the development of Theme II, and ends with the abbreviation '[etc.]'.

Notenbeispiel 6: Erste Aufzeichnung der Themen I und II, Skizzenbuch Tr. 134, S. 86

Die Verwandtschaft zwischen erstem und zweitem Thema (bekannt ist die Beziehung des letzten Taktes des zweiten Themas, Takt 16, zu dem Themenkopf des ersten³¹) ist

³⁰ „Nach meiner eigenen Erfahrung bei schöpferischer Tätigkeit zu urteilen, fällt mir ein Motiv oder eine zwei- bis viertaktige Phrase unmittelbar ein. Ich bringe sie zu Papier und erweitere sie gleich zur 8-16- oder 32taktigen Phrase, die selbstverständlich nicht unverändert bleibt, sondern nach kürzerem oder längerem «Abliegen» allmählich zu der endgültigen Gestalt ausgearbeitet wird, die auch der strengsten und blasiertesten Selbstkritik standhält.“ *Richard Strauss. Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, München 1989, S. 165.

³¹ Es handelt sich hierbei um eine rhythmische Entsprechung; auch sind die Stimmführungen von Ober- und Unterstimme identisch, wobei die Melodie zur Baßstimme wurde und umgekehrt.

während der Entstehung des zweiten Themas besonders deutlich. Bereits in der zweitaktigen Kernidee zum zweiten Thema spielt der fallende Halbtonschritt auf den Zählzeiten 1 und 3 des zweiten Thementaktes eine wichtige Rolle (Tr. 134, S. 86; siehe Notenbeispiel 6). Dieser bildet in der gleichen Skizze zwei Takte vorher auch das Ende des ersten Themas (in der Endgestalt des ersten Themas wird dieser fallende Halbtonschritt rhythmisch verbreitert).

Tr. 134

Mus.fm II-5

Notenbeispiel 7: Thema II im Skizzenbuch Tr. 134, S. 90/91 und im Skizzenbuch Mus. fm II-5, S. 2

In einigen frühen Skizzierungen des zweiten Themas (Tr. 134, S. 90/91; Mus. fm II-5, S. 2; siehe Notenbeispiel 7) schreitet die Baßlinie in Halbtönen aufwärts (*es — e — f — ges — g — gis/as — a*) und bildet somit die Umkehrung des Baßverlaufes im Themenkopf von Thema I. In der endgültigen Gestalt des zweiten Themas ist die Baßfortschreitung in Halbtönen nur noch im zweiten Thementakt zu erkennen. Schließlich erinnert die in Mus. fm II-5, S. 2 notierte aufsteigende Achtelbewegung im zweiten und vierten Thementakt an die Achtelbewegung des ersten Themas, die zur Zeit der Entstehung dieser Skizze in einer ähnlich zickzackartigen Bewegung verlief.

Das sogenannte dritte Thema hat eine enge Beziehung zu Thema II, wie anhand eines Vergleiches der Themen in früheren Gestalten deutlich wird (siehe Notenbeispiel 8, S. 248). Auch weist dieses Thema Parallelen zu Thema VII auf.

Der Begriff der Metamorphose läßt sich nicht nur auf Genese und Substanzgemeinschaft der Themen, sondern insbesondere auch auf die Art ihrer Behandlung anwenden. Die thematischen Gestalten, die von Brennecke als Themen 1–7 vorgestellt wurden, kommen in den *Metamorphosen* selten in ihrer vollkommenen Gestalt vor. Meist wird nur ein charakteristischer Baustein des Themas herausgenommen und

The image displays musical notation for three themes, labeled II, III, and VII, arranged in two systems. Each system contains three staves. The first system shows Theme II (marked 'espr.'), Theme III, and Theme VII. The second system shows Theme II, Theme III (with triplets), and Theme VII. The notation includes treble clefs, various note values, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel 8: Synopse zur Themenmetamorphose: Thema II nach Mus. fm II-5, S. 2; Thema III nach Mus. fm II-5, S. 46; Thema VII in der Endgestalt

steht in der Art eines ‚pars pro toto‘ als Repräsentant für das ganze Thema. Diese Bausteine werden kaum in der klassischen Art der thematisch-motivischen Arbeit entwickelt oder fortgesponnen. Sie werden vielmehr auf verschiedenste Weise mit Bausteinen anderer Themen aneinandergereiht (= horizontal verbunden) oder kombiniert (= vertikal verbunden), wodurch sich eine schillernde Vielzahl an melodischen Gestalten und Themenkombinationen ergibt.

In der Partitur lassen sich beide Arten der Zusammenstellung — melodische und kontrapunktisch-kombinatorische — häufig finden. An dieser Stelle sollen einige Beispiele aus den Skizzenbüchern aufzeigen, wie intensiv Strauss die Möglichkeiten neuer Themenzusammenstellungen ausgelotet hat. Nur einen Teil der zahlreichen Möglichkeiten hat er schließlich in die Partitur übernommen.

A) Themenzusammenstellung in der Horizontalen

Neue melodische Gestalten stellt Strauss vor allem in den frühen Skizzen zusammen. Das vierte Thema beispielsweise fügte er aus Elementen der bereits bestehenden Themen I (erster Thementakt) und V zusammen (siehe Notenbeispiel 9): Zum Zeitpunkt des ersten Auftretens von Thema IV (Mus. fm II-5, S. 12) gleichen sich Thema IV und V noch rhythmisch; den von Thema I übernommenen Themenkopf hat Strauss harmonisch geringfügig umgedeutet. Auch nachdem die Gestalt des vierten Themas bereits gefunden ist, sucht Strauss noch nach weiteren Zusammenstellungen von Elementen der Themen I, IV und V (vgl. Mus. fm II-5, S. 39, 40, 41 und 42).

Notenbeispiel 9: Thema V aus Tr. 134, S. 95; Thema IV aus Mus. fm II-5, S. 12

Auf die viertaktige Grundgestalt des dritten Themas läßt Strauss auf Seite 46 im Skizzenbuch Mus. fm II-5 zunächst den Themenkopf des ersten Themas in augmentierter Form folgen und wiederholt erst daraufhin die viertaktige Gestalt des dritten Themas auf anderer Tonstufe (siehe Wiedergabe der Oberstimme in Notenbeispiel 8). Drittes und siebtes Thema fließen auf Seite 73/74 dieses Skizzenbuches ineinander. Ähnliches geschieht auf Seite 86f. mit dem siebten und dem zweiten Thema³².


Strauss wendet häufig bei der Ausarbeitung eines Gedankens die Technik der Wiederholung von ganzen Takten oder Phrasen, oft auf anderer Tonstufe, an. Dies zeigt sich schließlich an der syntaktischen Gestalt der verschiedenen Themen der *Metamorphosen*: Die achttaktigen Themen III, IV³³ und V bestehen aus einem Viertakter,

³² Hier kommen gleichzeitig melodische und kombinatorische Zusammenstellungen vor.

³³ Thema IV wird erst im Particell zur achttaktigen Gestalt erweitert: Da das dritte Thema im Particell und in der Partitur einen Ganzton tiefer als in den Skizzen steht, liegt auch das sich unmittelbar anschließende Thema IV um einen Ganzton zu tief und stimmt nicht mit dem weiteren Verlauf des Werkes zusammen. Aus diesem Grunde werden die vier thematischen Takte des vierten Themas um einen Ganzton höher wiederholt.

der auf anderer Stufe wiederholt wird. Auch im zweiten, sechsten und siebten Thema kommt eine Wiederholung von Themenmaterial auf einer anderen Tonstufe vor. Diese Wiederholungen sind in kaum einem Fall bereits von Anfang an Bestandteil der Themen, sondern treten erst im Laufe der mehrfachen Skizzierungen zu den Themen hinzu. Sie stellen eine Sonderform des oben beschriebenen kompositorischen Vorgangs dar, melodische Themenbausteine blockhaft zusammenzustellen.

B) Themenkombination in der Vertikalen

Zahlreiche und immerfort wechselnde kontrapunktische Kombinationen der thematischen Gestalten gelten als eines der Hauptcharakteristika der *Metamorphosen*. Erstaunlicherweise spielt jedoch die Verbindung von zwei vollständigen Themen dabei nur eine geringe Rolle. Ein Gutteil der polyphonen Wirkung der *Metamorphosen* beruht auf dem Phänomen, daß ein fortlaufendes Thema von kleinen, häufig nur ein- oder halbtaktigen Wendungen ‚kontrapunktiert‘ wird, welche in der Manier des ‚pars pro toto‘ einen echten thematischen Kontrapunkt suggerieren. Scheinkontrapunkte dieser Art treten zu jedem Zeitpunkt des Entstehungsprozesses, meist sogar erst im Particell oder in der Partitur, zum Satz hinzu. So sind zum Beispiel alle Einwüfe des Themenkopfes des sechsten Themas, die ab Takt 488 im Particell und in der Partitur notiert sind, in der letzten Skizzierung (Mus. Mss. 9986, S. 92–94) noch nicht vorhanden. Sie lassen in diesem Abschnitt neben Thema II eine weitere thematische Ebene anklingen und verleihen dem in der Skizze homophonen Satz polyphone Mehrschichtigkeit³⁴. Auch das absteigende lombardisch punktierte Motiv aus dem zweiten Thema fügt Strauss an mehreren Stellen erst in der Partitur ein (z. B.: T. 27f. und T. 31f.: Vla. 1; T. 459–464 in der Umkehrung: Vla. 1, Vc. 4, Vc. 3, Vc. 4). Desgleichen geschieht in den Takten 66/67 und 69/70 mit Abspaltungen von Thema IV (bzw. V) und von Thema VII (siehe Violine 1 / Violine 4 und Viola 2 / Violoncello 1), die im Particell noch nicht notiert sind. Selbst die Achtelfigur , die bereits in sehr frühen Skizzen ein wesentliches Erkennungszeichen des ersten Themas ist (z. B. Tr. 134, S. 90), kontrapunktiert erstaunlicherweise erst in der Partitur das zweite Thema (Takt 11, 13, 17)³⁵.

Die Tatsache, daß thematische Bausteine häufig erst in einem späteren Entwicklungsstadium als Scheinkontrapunkt zum Satz hinzutreten, verdeutlicht, daß Strauss die kontrapunktischen Bildungen in den *Metamorphosen* nicht rational konstruierte oder strukturbestimmend an den Anfang der Genese der Komposition stellte. Vielmehr wird durch das Hinzufügen von thematischen Bausteinen der Eindruck einer vielschichtig-polyphonen Struktur nur klanglich suggeriert. Dies wird auch an den

³⁴ Zum Satzzusammenhang: Das sechste Thema durfte in der Reprise nicht mehr in voller Gestalt erklingen. Bereits während des fünften Themas war der Lauf der Reprise in Takt 432 durch eine Generalpause jäh unterbrochen worden. Für das sechste und siebte Thema bleibt im trauernden Abgesang der Coda (Takt 434ff.) kein Platz mehr: Allein der Themenkopf des sechsten Themas findet noch Verwendung, teils als Baustein der fortwährend von Thema zu Thema changierenden Melodie (T 440, T 445, T 475, T 478), teils als motivische Begleitfigur (T 488ff.).

³⁵ Obwohl die Achtelfigur an dieser Stelle in der melodischen Führung etwas von der Figur in T 2, 4 und 8 abweicht, wird sie aufgrund der Entsprechung des prägnanten Rhythmus', der instrumentalen Klangfarbe (ein Violoncello) und der melodischen Struktur (gebrochene Akkorde mit wenigen verbindenden Leit- bzw. Nebentönen) als Element des ersten Themas weitergehört.

kanonischen Bildungen — einer Sonderform dieser kombinatorischen Zusammenstellungen — in den *Metamorphosen* deutlich: Das siebte Thema trat anfangs zur Klangverstärkung immer ausgetertzt auf (Mus. fm II-5, S. 59, 60, 63, 72, 74, 75). Später (ab Mus. Mss. 9986, S. 37) sieht Strauss von den Terzen ab, und die Melodie erfährt durch kanonische Führung einen Widerhall. Der Kanon dient ebenso wie die kombinatorischen, scheinpolyphonen Zusätze von thematischen Bausteinen als Mittel einer klanglichen Intensivierung des melodischen Geschehens³⁶.

Richard Strauss erreicht in den *Metamorphosen* mit verhältnismäßig wenig Material unter Zuhilfenahme von verschiedenen Techniken der Erweiterung, der Umformung und der Zusammenstellung eine große Wirkung: Er geht im Rahmen der Genese der Themen gerne von einer kurzen Idee aus und erweitert diese in mehreren Ausarbeitungsschritten zu einer syntaktisch überzeugenden längeren thematischen Gestalt. Dabei stellt, entgegen der bisherigen Annahme, die Skizze *Trauer um München* jedoch kein frühes Stadium eines Themas aus den *Metamorphosen* dar, sondern ist ein erster Entwurf zum Minore-Mittelteil des Walzers *München*. In den *Metamorphosen* sind zahlreiche der Themen durch Substanzgemeinschaft untereinander verbunden, was in einem frühen Stadium der Komposition häufig deutlicher zu erkennen ist als in der Endfassung. Strauss bedient sich kaum der Technik der thematisch-motivischen Arbeit im herkömmlichen Sinne, sondern reiht ökonomisch einzelne Themenbausteine zu immer neuen melodischen Gestalten aneinander (wobei die Wiederholung, auch auf anderer Tonstufe, eine wichtige Rolle spielt) und fügt einzelne thematische Bausteine in der Art eines Scheinkontrapunkts einem thematischen Melodiezug hinzu. Das Ergebnis dieser Prozesse, das fertige Werk, erscheint uns jedoch nicht als inhaltslos oder unwahr³⁷, denn es spiegelt die besondere Situation, in der es entstanden ist, wider. Richard Strauss trauert — nicht nur um München, sondern auch um das Zerschneiden einer langen geistigen und kulturellen Tradition, auf deren Weiterführung sein Lebenswerk ausgerichtet war³⁸.

³⁶ Vgl. hierzu auch die langen kanonischen Führungen T 213—T 246. Auf die besondere Charakteristik von Kanonbildungen bei Strauss geht auch Reinhold Schlötterer ein: *Komödie als musikalische Struktur*, in: ders. (Hrsg.), *Rosenkavalier*, S. 30ff.

³⁷ Vgl. die Vorwürfe Adornos, S. 569ff., auszugsweise wiedergegeben in Anm. 26.

³⁸ Seit dieser Artikel im Juli 1991 zur Veröffentlichung eingereicht wurde, ist ein englischsprachiger Beitrag von Timothy L. Jackson (*The Metamorphosis of the Metamorphosen: New Analytical and Source-Critical Discoveries*, in: *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*, hrsg. von Bryan Gilliam, Durham 1992, S. 193ff.) zum Thema erschienen, der leider nicht mehr berücksichtigt werden konnte.

Anhang

Thementabelle zu den *Metamorphosen* nach Brennecke, S. 133

Wortmusik — Tonmusik

Ein Beitrag zur Wagner-Rezeption von Arnold Schönberg und Stefan George*

von Thomas Schäfer, Hamburg

Nur das lied ergreift die seele.
Stefan George

Einleitung

Die produktive Rezeptionsästhetik — d e r Bereich der Rezeptionsforschung also, der insbesondere nach ästhetischen Gesichtspunkten die Rezeptionshaltungen der Künstler selbst in den Mittelpunkt rückt — ist in den verschiedenen Kunstdisziplinen erst

allmählich als ein eminenter Faktor innerhalb der Rezeptionsforschung hervorgetreten. Nach dem Verständnis der literarischen Hermeneutik kann das Werk nicht abgesehen von seiner Wirkung hinlänglich verstanden werden. Die vorhandenen Rezeptionsdokumente sind in einem ersten Schritt auf die Werke selbst hin zu prüfen; allein mit diesem Verfahren scheint es möglich, die Aussagen der Dokumente am Text zu prüfen. Nur wenn die historische Folie sowie das — zunächst schlicht biographische — Umfeld des Künstlers zur Zeit der Werkentstehung stets präsent bleiben, „ist es möglich, das zu verfolgen, was man als die Konfiguration eines Werkes in seiner Geschichte bezeichnen könnte“¹. Es soll hier — und sei es auch nur aus heuristischer Absicht — auf der Einheit von Leben und Werk insistiert werden. Das Werk wird mithin auf seine Wurzeln befragt, der Werkbegriff als ein unveränderlich Konstantes aufgelöst und einer stark die produktiven Rezeptionshaltungen der Künstler akzentuierenden Analyse zugeführt.

Es sollen im folgenden die produktiven Rezeptionshaltungen zweier Künstler aus verschiedenen Kunstdisziplinen zu ein und demselben Werk konfrontiert werden. Sowohl Stefan Georges als auch Arnold Schönbergs Verhältnis zu Richard Wagner ist bisher kaum ausführlich und eingehend untersucht worden. Zunächst werden die Wagner-Einflüsse auf George betrachtet, dann die Bedeutung Wagners für Schönberg hinzugezogen. Dabei bedarf das Verhältnis Georges zur Musik, sein spezielles zu Wagner, einer eingehenderen Darstellung deswegen, weil gemeinhin von bestimmten Rezeptionshaltungen Georges der Musik gegenüber nicht ausgegangen wurde, Einflüsse Wagners auf Georges ästhetische Haltung bisher gar im Bereich des Unwahrscheinlichen angesiedelt waren. Erstaunlicherweise nicht wesentlich besser sieht die Situation bei Schönberg aus: auch dort wurde umfassend die Bedeutung Wagners nicht hinreichend untersucht, wenngleich sie für Schönberg stets explizit hervorgehoben wurde.

Mittels einer vergleichenden Text-Betrachtung und der semantisch-musikalischen Analyse sollen in beiden Fällen produktive Rezeptionshaltungen beschrieben werden — und dies mit Hilfe des Werkes Wagners, das unbestritten auf die künstlerische Moderne Einfluß hatte wie wohl kaum ein anderes: *Tristan und Isolde*. In welcher Weise Wagners Musikdrama ausgestrahlt haben könnte, soll wiederum lediglich an einem Werk exemplifiziert werden. Dabei stehen Arnold Schönbergs *Fünfzehn Gedichte aus „Das Buch der Hängenden Gärten“* von Stefan George op. 15 für hohe Stimme und Klavier im Zentrum der Betrachtung.

Stefan George und Richard Wagner

Entscheidend sind für uns die Jahre, bevor George und sein Kreis eine zunehmend verhärtete Position gegenüber der Musik einnahmen; namentlich sind in diesem Kontext

* Für wertvolle Anregungen und hilfreiche Diskussionen darf ich Dr. Michael Philipp und Friedrich Geiger M. A. recht herzlich danken.

¹ Klaus Kropfinger, *Probleme der musikalischen Rezeptionsforschung*, in: *NZfM* 135 (1974), S. 742.

insbesondere die Frühjahre des Dichters zu beleuchten. Denn wie sich zeigen wird, hat George nicht erst durch die reichhaltigen Beziehungen zum französischen Symbolismus wichtige Erfahrungen mit der Musik gemacht. Womöglich ist die Hypothese auch gar nicht einmal unzutreffend, daß eine rigide Abkehr von der Musik als einer prägenden, hohen Kunst — und vor allem einer der Dichtkunst „ebenbürtigen“ — zusammenfällt mit der Bewältigung von Georges biographischer wie künstlerischer Krise. Sicherlich ist Wolfgang Ostoffs These zuzustimmen, daß eine zunehmend „kritische Einstellung des Dichters zur Musik primär von substantiellen »musikalischen« Kriterien der Dichtung selber bestimmt war“². Dennoch soll bereits hier ein Hinweis Claude Davids eingeschaltet werden, auf den im weiteren noch genauer einzugehen sein wird. David hatte geäußert, daß Georges „schöpferische Krise“ nach Fertigstellung des *Algabal* so lange dauerte wie die unglückliche und unerfüllte Liebe zur Jugendfreundin Ida Coblenz³. Die Divergenz von streng ästhetischer und biographischer Bewertung offenbart sich bereits an dieser Stelle — ihr wird noch häufiger zu begegnen sein.

Schon als Gymnasiast besuchte George regelmäßig das Großherzogliche Hoftheater in Darmstadt. Dort erlebte der Schüler „nicht nur unsere Klassiker und Shakespeare, sondern auch die Opern Wagners und anderer Komponisten in guter Darbietung“⁴. Die Präferenz Wagnerscher Musikformen macht sich früh bemerkbar; die Neigung zu mythischen, mystischen Stoffen und zu einer Musik, die geradezu suggestiv stark emotional bindet, bedarf umso mehr einer Erwähnung, weil die Wagnerbegeisterung Georges während seiner ersten Kontakte zu den französischen Symbolisten somit nicht allzu unerwartet auftrat. Das Jahr 1889 kann wohl diesbezüglich als ein Schlüsseljahr angesehen werden. Als George in diesem Jahr nach Paris kam, schloß er sich dem Dichterkreis um Stéphane Mallarmé an. Wie eng Symbolismus und Wagnerismus miteinander verbunden waren, bedarf kaum mehr einer gesonderten Erwähnung⁵. Es kann in der Tat davon ausgegangen werden, „daß die um Mallarmé versammelten Dichter begeisterte Wagnerianer waren“⁶.

Die vorhandenen Quellen, die Aufschluß geben könnten über ein weitgehend differenziertes Wagner-Bild Georges, sind äußerst spärlich — auf die ins Werk selbst verweisenden, die dann verständlicherweise nicht bloß affirmativ, sondern werkimmanent zu betrachten sind, wird später eingegangen. George hat, anders als die Symbolisten, die Dichtung Wagners sicherlich niemals wirklich als große poetische Leistung verstanden. Affiziert war George wohl eher von zweierlei: von der ins Rauschhafte versetzenden Musik und der Modernität, die Wagner in Frankreich viel eher verkörperte als in Deutschland. Nur einmal hat George in unveröffentlichten Notizen zur Wirkung Wagners auf die Franzosen Stellung genommen. Der Grund für die Wagnerbegeisterung, so George, deuten wir die folgenden Worte richtig, läge sehr

² Vgl. Wolfgang Osthoff, *Stefan George und »Les deux musiques«*. Tönende und vertonte Dichtung im Einklang und Widerstreit, Stuttgart 1989, S. 6.

³ Vgl. Claude David, *Stefan George. Sein dichterisches Werk*, München 1967, S. 103.

⁴ Friedrich Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, Berlin 1930, S. 13.

⁵ Vgl. dazu ausführlich Kurt Jäckel, *Richard Wagner in der französischen Literatur*, 2 Bde, Breslau 1931 und 1932. Des weiteren Michael Zimmermann, „Träumerei eines französischen Dichters“ *Stéphane Mallarmé und Richard Wagner*, München und Salzburg 1981 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten* 20).

⁶ Albrecht Dümmling, *Umwertung der Werte. Das Verhältnis Stefan Georges zur Musik*, in: *Jb. d. Staatl. Inst. f. Mf. Preuß. Kulturbesitz* 1981/82, S. 11.

viel mehr im verborgenen Unbewußten, als in den „handgreiflichen“ Texten oberflächlich aufscheinen mag: „die naive freude brunst und die erdgeborene lust in der musik“ seien die wahren — und wesentlichen — Gründe für ein rechtes Wagnerverständnis⁷. Dieses einzig überlieferte Zeugnis, das zweifellos eine gewisse Ambivalenz zum Ausdruck bringt, wird allerdings durch weitere Sekundärquellen ins rechte Licht gerückt. Wenngleich sich George in Aufsätzen oder Gedichten explizit nicht weitergehend zu Wagner bekannt hat, findet sich dennoch unter seinen Abschriften französischer Dichtung auch Mallarmés *Hommage à Wagner*⁸. Dümling vermutet wohl zu Recht, daß George dieses Gedicht kaum abgeschrieben hätte, „wenn es nicht seinen Empfindungen entsprochen hätte“⁹. Mallarmés und Baudelaires Wagner-Auffassung entspringen dem gleichen Grundverständnis von der Kunst Wagners, dessen musikdramatische Wirkung auf das paralysierte französische Theater gerade in intellektuellen Kreisen als die Verheißung galt. Es bedurfte zur Grundlegung des Wagnerismus in Frankreich zunächst des berühmten Briefes Baudelaires an Wagner sowie des umfangreichen Essays zum *Tannhäuser*, ehe nicht nur die Literatenkreise auf die wegweisenden Inhalte in der gänzlich neuen Auffassung des Gesamtkunstwerkes zunehmend aufmerksam wurden. Baudelaire reizte am *Tannhäuser* eben die kühne Verschränkung von Rausch und Verfeinerung der Sinne, von dämonischem Gestus und asketischer Haltung, von artifiziellen Paradiesen und realer Wirklichkeit. Baudelaire schrieb in dem besagten Brief an Wagner vom 17. Februar 1860 dem Komponisten gerade die Eigenschaften zu, die für George als entscheidend zitiert wurden:

„Dann noch etwas anderes: ich habe oft ein Gefühl ganz seltsamer Natur erlebt: den Stolz und die Freude, zu verstehen, mich durchdringen, forttragen zu lassen, eine wahrhaft sinnliche Wollust, die jener gleicht, in die Lüfte zu steigen oder auf dem Meere gewiegt zu werden“¹⁰

George fühlte sich in dieser frühen Phase den französischen Wagner-Anhängern auf verschiedenste Weise verbunden. *Die Zeichnungen in Grau* gehen nach Claude David auf Baudelaire zurück, die *Hymnen* dagegen haben starke Impulse von Mallarmé empfangen¹¹. Im Zusammenhang mit der von Albert Saint-Paul erwünschten Übersetzung der *Hymnen* ins Französische hat sich George, neben der betonten Problematik einer Übertragung, auch explizit zu Wagner bekannt. Saint-Paul möge, so George, doch auf das deutsche Original zurückgehen, um die musikalische Kraft der Texte recht erfassen zu können. Am 9. Januar 1891 schrieb George an Saint-Paul: „Enfin si vous ne lisez pas l'original comment pouvez-vous supposer comme j'ai profité des préceptes du grand Maître Wagner.“ Und weiter heißt es dort: „Enfin si vous ne lisez pas l'original, vous ne pourrez pas jouir de mon amour pour le Maître-Chanteur qui nous a enseigné les deux musiques“¹². Die „deux musiques“ lassen sich wohl mit einigem

⁷ Siehe *Stefan George und der Symbolismus. Eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, [Katalog] Stuttgart 1983, Kat.-Nr. 192, S. 91.

⁸ Vgl. dazu Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George*, Düsseldorf und München ²1968, S. 212. — Mallarmés Gedicht erschien erstmals in der *Revue Wagnérienne* vom 8. Januar 1886.

⁹ Dümling, *Umwertung*, S. 12.

¹⁰ Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe 7*, hrsg. von F. Kemp und C. Pinchois, München 1983, S. 10.

¹¹ Vgl. David, S. 67

¹² Beide Zitate nach *Stefan George/Leben und Werk. Eine Zeittafel*, hrsg. von Hans-Jürgen Seekamp et al., Amsterdam 1972, S. 18.

Recht auf Wagner selbst beziehen¹³. Mit diesem Verständnis hatte George wahrscheinlich auf die den Wagnerschen Texten immanente Klanglichkeit hinweisen wollen. Der „Ton-Dichter“ Richard Wagner schien für George eben dieses Beziehungsgeflecht von Dichtung und Musik als „les deux musiques“ entscheidend zu verkörpern. Die *Hymnen* geben Zeugnis davon, gleiches kann wohl auch für *Pilgerfahrten* und *Algabal* konstatiert werden¹⁴.

Wie stark Wagner-Anklänge auch in späteren Werken aufzuspüren sind, hat erstmals Wolfgang Osthoff in systematischer Weise ausführlich dargestellt. Osthoffs Nachweise vermögen unsere Argumentation einer Einwirkung Wagnerscher Idiome auf das Werk selbst zu stützen¹⁵.

Abgesehen von dem Klang im Wort, der Dichtung als Klang — und damit verbunden: Wort- und Tonmusik im Sinne von „les deux musiques“ —, zeigen sich aber noch weitere Gemeinsamkeiten zwischen Wagner und George, die in den „Semiramis-Liedern“¹⁶ in besonderer Weise auffällig werden. Im *Tristan* wie in den „Semiramis-Liedern“ ist eine größtmögliche Zurücknahme der äußeren Handlung festzustellen, die innere Handlung dagegen dominiert vollständig. Doch auch, wer meint, in dem tatsächlich Gesagten die Wahrheit zu finden, wird sich getäuscht sehen, denn nicht zu Unrecht ist häufig darauf verwiesen worden, daß nur der das Werk verstünde, der zwischen den Zeilen wahrzunehmen verstehe, die Zeichen also dechiffrieren könne. Besonders im *Tristan*, aber unzweifelhaft auch im *Buch der hängenden gärten*, offenbart sich eine subtil ausgearbeitete Dramaturgie des Verschweigens — „tönendes Schweigen“. Das Rätselhafte und das Verschlüsselte, das Nicht-Eindeutige ebenso wie das Un-Einsehbare sind also vermutlich die entscheidenden Kategorien beider Werkinterpretationen.

*Arnold Schönberg und Richard Wagner*¹⁷

Schönbergs Wiener Umkreis war prädestiniert für eine apologetische Wagner-Vermittlung. Bevor allerdings die tiefe Prägung durch Gustav Mahler zum Tragen kam, war zunächst Schönbergs einziger Lehrer, Alexander Zemlinsky, der Wegbereiter zu Richard Wagner. Schönberg hat seiner späteren amerikanischen Schülerin und Biographin Dika Newlin gegenüber geäußert, daß er im Alter von 25 Jahren bereits alle Wagner-Opern zwanzig- bis dreißigmal gehört habe¹⁸. Hans Heinz Stuckenschmidt berichtet dazu weiter:

„Wenn er 1893 unter Zemlinskys Einfluß gekommen ist, so muß er in den Jahren bis 1899 zwanzig bis dreißig Aufführungen des *Ring*-Zyklus, des *Tristan*, der *Meistersinger*, des *Parsifal* und vermutlich noch anderer Wagnerwerke besucht haben. Das sind zweihundert Opernabende! Eine erstaunliche Ziffer, die aber glaub-

¹³ So etwa bei Dümling, *Umwertung*, S. 21f. sowie S. 35, Anm. 47. Konträr dazu Osthoff, S. 252ff.

¹⁴ Siehe dazu Osthoff, S. 279ff.

¹⁵ Vgl. dazu insbesondere die von Osthoff aufgedeckten *Götterdämmerungs*- und *Parsifal*-Verweise; Osthoff, S. 125f.

¹⁶ Ida Coblentz hatte, was George sehr gerne hörte, die betreffenden Gedichte so genannt. Vgl. dazu etwa Boehringer, S. 61, oder Seekamp, S. 43.

¹⁷ Vgl. zu diesem Abschnitt auch: Werner Breig, *Schönberg und Wagner: Die Krise um 1910*, in: *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1986, S. 42–48.

¹⁸ Vgl. dazu Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben-Umwelt-Werk*, München und Mainz 1989, S. 32. Siehe auch Dika Newlin, *Schoenberg Remembered*, New York 1980, S. 137 und 147.

würdig erscheint, wenn man in Schönbergs Werken der damaligen Zeit die Stichflamme erkennt, mit der Wagners Harmonik und Melodiebildung frühere Prozeduren und Formen wegbrennt"¹⁹.

Bereits in Schönbergs op. 1 — *Zwei Gesänge* für Bariton und Klavier nach Gedichten von Karl von Levetzow — ist der Wagner-Niederschlag im Werk deutlich nachzuvollziehen. Die chromatischen Alterierungen lassen gerade bezüglich der Harmonik eine starke Auseinandersetzung erkennen. Aber auch die Vortragsbezeichnungen verweisen auf Wagner: *steigernd, breit, sehr zurückhaltend, leidenschaftlich bewegt, sehr breit mit großem Ausdruck*. Das dritte Lied aus op. 3, *Warnung* nach Richard Dehmel, offenbart wie keines der übrigen frühen Lieder den Wagner-Bezug. Die eindeutigen Anklänge an *Tristan und Isolde* im Mittelteil des Liedes — unverkennbar die *Tristan*-Chromatik — haben aber neben der progressiven Tonsprache noch eine weitere Quelle: Schönberg beendete die *Warnung* am 7. Mai 1899²⁰, zu eben dieser Zeit lernte er aber auch Mathilde Zemlinsky kennen, die Schwester Alexander Zemlinskys und spätere Ehefrau des Komponisten. Stuckenschmidt schließt ohne Umschweife, daß man getrost alles, was die Dehmellieder dieser Jahre an erotischer Glut ausdrücken"²¹, auf die große Liebe zu Mathilde Zemlinsky zurückzuführen habe.

Zweierlei ist hier nun von Interesse: zum einen kann beobachtet werden, daß schon im Frühwerk das Lied von Schönberg als die Gattung gewählt wird, in der sich die kompositionstechnischen Neuerungen erstmalig niederschlagen. Zum anderen ist für uns gerade die zweite Beobachtung von Belang, daß Schönberg als Reflex auf sein großes Liebeserlebnis mit Mathilde Zemlinsky nicht irgendein Werk Richard Wagners als Folie setzt, sondern eben *Tristan und Isolde*. Namentlich wenn Schönbergs persönliche wie künstlerische Krise voll zum Ausbruch kommt — die Jahre 1907 und 1908 stehen dafür ein —, ist eine erneute Hinwendung zum Werk Wagners in eben dieser zweifachen Form zu konstatieren.

Wer die Schriften Schönbergs zu Rate zieht, um weitere Aufschlüsse über den unmittelbaren Wagner-Einfluß zu erfahren, der wird sich zunächst einmal mit dem *K o m p o n i s t e n* Wagner auseinanderzusetzen haben. Über die Meta-Ebene einer „persönlichen“ Beziehung beider Œuvres hat Schönberg sich weitgehend ausgesprochen. Dennoch sollen die wesentlichen Schriften zumindest überblicksartig herangezogen werden²².

Entscheidend für eine Beurteilung von Schönbergs Textwahl und -verständnis ist sicherlich der erstmals im Almanach *Der Blaue Reiter* erschienene Aufsatz *Das Verhältnis zum Text*, in dem auch die „George“-Lieder explizit Erwähnung finden — dazu ausführlicher später. Für Schönberg, das wird schnell deutlich, zählte Wagner immer zu den Größen der Musikgeschichte, er nennt ihn in einem Atemzug mit Brahms, Beethoven und Mozart; in dem großen Bekenntnis *Nationale Musik* führt Schönberg

¹⁹ Ebda.

²⁰ Vgl. Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 3.

²¹ Stuckenschmidt, S. 38.

²² Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch Frankfurt/M. 1976 (= *Gesammelte Schriften* 1). Im folgenden werden lediglich der betreffende Aufsatz und die Seitenzahl nachgewiesen.

Wagner als einen seiner Lehrmeister an²³. Zuvor war die Rede von Zemlinsky als dem Wegbereiter für Schönbergs Wagner-Auffassung; neben Zemlinskys ist jedoch auch Gustav Mahlers Einfluß gar nicht hoch genug einzuschätzen. Über Mahlers Wagner-Rezeption und die besondere Affinität zum *Tristan* hat jüngst Constantin Floros erhellende Thesen formuliert und besonders Mahler als einen „enthusiastischen Bewunderer“ Richard Wagners akzentuiert²⁴. Und da Mahler auch als Dirigent an der Wiener Hofoper in der Zusammenarbeit mit Alfred Roller neue Maßstäbe setzte und viele Wagner-Opern leitete, hat Schönberg durch seine Bewunderung für Mahler nicht zuletzt auf diesem Vermittlungswege entscheidende Anregungen erfahren. In der Prager Gedenkrede für Mahler erinnert Schönberg ein Gespräch über den *Lohengrin*, das er mit Mahler einst geführt habe, als er den tieferen Sinn der Dichtung nicht zu erfassen vermochte. Mahler habe ihm zur Klärung verholfen und Schönberg anschließend den Rat erteilt, vor den „Wahrhaft-Großen“, zu denen Wagner unzweifelhaft zu zählen sei, „niemals den Respekt zu verlieren“²⁵. Schönberg hat stets diesen Respekt vor den „Wahrhaft-Großen“ und deren Meisterwerken bewahrt. Nicht nur Wagners das Musiktheater revolutionierende Leitmotiv-Technik verdiene „eine ästhetische Bewertung höchsten Ranges“²⁶, sondern besondere Beachtung erlange gerade die Harmonik, die mit Wagner einen „Wandel in der Logik“, der musikalischen Logik, zur Folge hatte. „Jedoch“, so Schönberg weiter, „wurde ein solcher Wandel unumgänglich, als sich gleichzeitig eine Entwicklung anbahnte, die mit dem endete, was ich die *Emanzipation der Dissonanz* genannt habe“²⁷. Für das tonal nicht mehr gebundene Komponieren, das um 1908 mit den „George“-Liedern etabliert wurde, ist der Begriff der „Emanzipation der Dissonanz“ von entscheidender Bedeutung.

„Gleich von Anfang an unterschieden sich diese Stücke von aller vorhergehenden Musik, nicht nur harmonisch, sondern auch melodisch, thematisch und motivisch. Aber die charakteristischen Merkmale dieser Stücke *in statu nascendi* waren ihre äußerste Ausdrucksstärke und ihre außerordentliche Kürze. [...] Später entdeckte ich, daß unser [Schönbergs, Bergs, Weberns; TS] Formgefühl recht hatte, als es uns zwang, äußerste Gefühlsstärke durch außergewöhnliche Kürze auszugleichen“²⁸.

Die Form als Kategorie war also im atonalen Komponieren zunächst deswegen ein Problem, weil die formbildende Funktion der Harmonie wegfiel. Große Formen ließen sich auf diese Art nicht mehr realisieren — Schönberg und Webern haben explizit immer wieder auf die eminente Bedeutung des Liedes in dieser Umbruchsphase hingewiesen. Nur mit Hilfe eines Textes oder eines Gedichtes ließen sich noch größere Formen ermöglichen²⁹.

Aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang auch Schönbergs *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten*. Zum *fis-moll-Quartett* op. 10, das bekanntlich in seinen

²³ Schönberg, S. 253.

²⁴ Vgl. Constantin Floros, *Neue Thesen über Mahlers Zehnte Symphonie*, in: *ÖMZ* 48 (1993), H. 2, S. 74. Siehe bes. S. 74–76.

²⁵ Schönberg, *Mahler*, S. 20f.

²⁶ Schönberg, *Brahms, der Fortschrittliche*, S. 42. — In diesem Aufsatz analysiert Schönberg auch mehrere Leitmotive aus *Tristan und Isolde*: das „Todestrank-Motiv“ und das „Befehls-Motiv“ sowie die „Traurige Weise“ (III. Aufzug, 1. Szene).

²⁷ Schönberg, *Komposition mit zwölf Tönen*, S. 73.

²⁸ Ebda., S. 74.

²⁹ Dazu Arnold Schönberg, *Komposition mit zwölf Tönen*, S. 74 sowie Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 57f.

letzten beiden Sätzen mit zwei Gedichten Georges — *Litanei* und *Entrückung* — die konventionelle Streichquartettform aufbricht, hatte Schönberg in einem Programmheftbeitrag zur Uraufführung vermerkt:

„Bei einer vollkommenen Verschmelzung von Musik mit einem Gedicht wird die Form dem Umriss des Textes folgen. Wagners Leitmotivtechnik hat uns gelehrt, wie solche Motive und andere Phrasen so zu verändern sind, daß sie jeden Wechsel der Stimmung und des Charakters in einem Gedicht ausdrücken“³⁰.

Hier wird gesagt, worauf es vor allem ankommt: auf die „vollkommene Verschmelzung von Musik“ und Textvorwurf; diese nur prädestiniert die musikalische Form. Soweit zu sehen ist, kommt Schönberg in seinen Schriften nur ein einziges Mal auf die „emotionale“ Bedeutung der Musik Wagners zu sprechen. In *Wie man einsam wird*, einem Vortrag gehalten 1937 während eines Schönberg-Festivals in Denver (Colorado), schrieb Schönberg von den „harmonischen, formalen, orchestralen“, aber auch — und das bedarf ob seiner Singularität der Betonung — von den „emotionalen Neuerungen“ der Wagnerschen Musik³¹. Kein Werk Wagners entspricht sicherlich den drei Zuweisungen derart kongenial wie *Tristan und Isolde*: harmonisch, formal sowie vom emotionalen Gehalt her.

Zum biographischen Hintergrund

Sowohl *Das buch der hängenden gärten* als auch die „George“-Lieder gelten jeweils einer einzigen Frau. George schrieb die „Semiramis-Lieder“ für Ida Coblenz, Schönberg sein Opus 15 für Mathilde Schönberg. Aber auch schon Wagners *Tristan und Isolde* steht ein für ein geradezu existentiell erfahrenes Liebeserlebnis³². Die Parallelität ist erstaunlich: Wagner, George und Schönberg befanden sich gleichermaßen biographisch wie künstlerisch in Ausnahmesituationen. Es scheint so, als bedeuteten die Werke einen nicht mißzuverstehenden Reflex auf diese existentiellen Krisen.

Stefan George und Ida Coblenz

„Seeleneinklang, tiefes gegenseitiges Verstehen“ waren Ausdruck einer großen Liebe, der einzigen im Leben des Dichters, „die für George Entscheidendes bedeutete — es war ein symbolischer Vorklang seines ganzen Schicksals“³³. Wer den Briefwechsel zwischen George und Ida Coblenz liest, der vermag zu verstehen, wie schmerzlich die Unerfülltheit dieser Liebe für George gewesen sein muß. Zu Beginn der 1890er Jahre war George ein „Verzweifelnder“³⁴, der auch in seiner Kunst neue Ausdrucksformen suchte, nicht nur die in dieser Zeit entstehenden Prosa-Arbeiten zeigen dies.

³⁰ Schönberg, *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten*, S. 419.

³¹ Schönberg, *Wie man einsam wird*, S. 354.

³² Bereits die *Wesendonck*-Lieder — besonders *Im Treibhaus* und *Träume* — bilden bekanntlich eine Vorstufe zum *Tristan*.

³³ Georg Peter Landmann, *Zur Einführung*, in: *Stefan George — Ida Coblenz. Briefwechsel*, hrsg. von G. P. Landmann und Elisabeth Höpker-Herberg, Stuttgart 1983, S. 5.

³⁴ Ebda., S. 6.

Die gesamte Beziehung zwischen George und Ida Coblenz in allen Einzelheiten nachzuvollziehen, scheint weder möglich noch sinnvoll, vielmehr soll eine Akzentuierung der entscheidenden Phase stattfinden. George hat im Rückblick Sabine Lepsius gegenüber geäußert, daß Ida Coblenz die einzige in seinem Leben gewesen sei — „und die war meine Welt“³⁵. Aber Ida Coblenz hatte — so erstaunlich dies scheinen mag — die tiefe Zuwendung Georges zu ihr nicht gespürt, dabei litt George doch ganz offenbar „an der uneingestanden und unerwiderten Liebe“³⁶. Hatte Ida Coblenz denn davon nichts zu ahnen vermocht? Es befremdet doch einigermaßen, wenn Ida Coblenz rückblickend berichtet, so sehr sie auch Georges Dichtungen bewundert und geliebt habe, so wenig habe sie sie in Verbindung zu ihrer eigenen Person gebracht³⁷. Aber ist denn *An Menippa*³⁸, ist denn der *Erkenntag*³⁹, sind denn die Verlaine-Übertragungen, sind *Rückkehr*, *Entführung* und *Blumen*⁴⁰, sind nicht endlich die „Semiramis-Lieder“⁴¹ eindeutig und unzweifelhaft so zu verstehen? Ida Coblenz indes hatte die Werbungen Georges nicht verstehen können, nicht verstehen wollen. In ihrer Naivität ging sie gar so weit, daß sie George Liebesbriefe eines Verehrers zeigte und ihn dann um Rat fragte. Die Antwort Georges, datierend vom 20. November 1892, also im ersten Jahr ihrer beider Freundschaft, ist von besonderem Interesse deshalb, weil er hier — anstatt seine persönliche Betroffenheit offen zutage treten zu lassen — mit einem Gleichnis aus Wagners *Siegfried* entgegnet:

„im roman von Siegfried und Brünhild:

da sie den skalden einmal gefragt so meint er eh er rät. es ist zu wissen ob Brünhild wenn sie den gedanken an S. aufgeben muss dadurch gebrochen wird oder geläutert? — ob Er sie so erfüllen kann dass jede andre leidenschaften und streben sie gern aufgibt wenn er es befähle — und es wäre ein jammer wenn Sie um irgend etwas (der leiseste verdacht muss weit fliehen) umworben sein sollte als um ihrer herrlichen gaben willen“⁴².

Die zitierte Passage macht deutlich, wie stark George sich in dieser Zeit mit Wagner auseinandergesetzt haben mag. Für diese verstärkte Wagner-Rezeption ist Ida Coblenz zu einem nicht unbeträchtlichen Teil verantwortlich. Ihr bis heute unveröffentlichtes autobiographisches Roman-Fragment *Daija*⁴³, soviel Ungereimtheiten und zugestandene erzählerische Fiktion darin auch enthalten sein mögen, geben uns weiteren Aufschluß über diese Haltung.

³⁵ Vgl. Sabine Lepsius, *Stefan George. Geschichte einer Freundschaft*, Berlin 1935, S. 37

³⁶ Landmann, S. 10.

³⁷ Vgl. Ida Dehmel, *Der junge Stefan George. Aus meinen Erinnerungen*. Zit. nach *Stefan George — Ida Coblenz. Briefwechsel*, S. 78. — Der Erstabdruck erfolgte im *Berliner Tageblatt* Nr. 306 vom 1.7.1935 und Nr. 308 vom 2.7.1935 (Abendausgabe).

³⁸ Zitiert wird nach: Stefan George, *Gesamt-Ausgabe seiner Werke*, Berlin 1928 ff. — Band- und Seitenzahl beziehen sich im folgenden auf die genannte Ausgabe. Hier: GA III, S. 34.

³⁹ GA III, S. 12.

⁴⁰ GA IV, S. 61–63.

⁴¹ GA III, S. 87ff.

⁴² *Stefan George — Ida Coblenz: Briefwechsel*, Brief Nr. 18, S. 38. Ida Coblenz zitiert dieselbe Passage in ihren *Erinnerungen*; vgl. ebda., S. 80.

⁴³ Das Typoskript umfaßt 171 maschinenbeschriebene Seiten, ab S. 162 a werden Passagen aus Daijas Tagebüchern zitiert. Beide Fassungen, die „Urschrift“ wie das Typoskript befinden sich im Richard-Dehmel-Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg [ohne Signatur]. — Siehe dazu auch den Katalog zur Ausstellung *Ida Dehmel. 1870–1942*, hrsg. von Elisabeth Höpker-Herberg, Hamburg 1970, Kat.-Nr. 15. — Frau Dr. Höpker-Herberg dankt der Verf. einige wichtige Hinweise zu Ida Coblenz.

Daija zieht den Freund und Verehrten Alphons Bertrand, der in großen Zügen Stefan George entspricht, aus Verzweiflung über ihre eigene bedrängende Situation — sie wird auf für sie verwirrende Weise umworben von dem jungen Carl Georg — in ihr Vertrauen, eben so, wie Ida Coblenz sich George unvorsichtigerweise anvertraut hatte.

„Plötzlich empfand Daija ihre innere Unruhe als kaum noch tragbare Qual. Sie musste endlich einem Deuter des Lebens ihr Herz öffnen. Sie fragte sich in ihrer Not nicht, ob Bertrand der Richtige sei, sie zu beraten, und wen sonst hätte sie ins Vertrauen ziehen sollen? [...] Und Daija sprach. [...] Schliesslich, da ihre Worte ihr nicht genügten, reichte sie ihrem Gefährten den Brief, den sie diesen Morgen empfangen hatte. Er las langsam und sehr eindringlich, dann fragte er: »Sind Sie überzeugt, dass dieser Mann Sie wirklich kennt? Dass er alle Ihre Möglichkeiten ahnt? Dass seiner Bezauberung durch Ihre äussere Erscheinung nicht eine Unfähigkeit, Ihr inneres Wesen zu erfassen, gegenübersteht? — Geben Sie mir jetzt keine Antwort. Lassen Sie mich heute Abend noch Ihnen schreiben.«

Sein Brief verriet den Zwiespalt, in den Daijas Bekenntnis ihn gestürzt hatte; er empfand Misstrauen gegen den ihm Unbekannten. Aber noch etwas anderes klang aus seinen Worten: zum ersten Mal liess er Daija seine eigene Empfindung für sie ahnen. Er sprach von dem Jammer, der es sein würde, wenn ein anderer Wunsch, als der[,] sie glücklich zu machen, um sie würde.

Wenige Tage später sandte er Daija ein wehmütig resignierendes Gedicht. Dann reiste er früher ab, als es seine Absicht gewesen war⁴⁴.

Damit ist der eigentliche Bruch zwischen Daija und Alphons Bertrand — der zwischen Ida Coblenz und Stefan George — vollzogen. Die enttäuschenden Ausläufer ließen die langen gemeinsamen Spaziergänge in den Hintergrund treten, der August 1894 war nicht mehr einzuholen. Wohl in dieser Zeit hatte George Ida Coblenz zweimal aus den *Hängenden gärten* vorgelesen. Wie sensibel George auf jede Regung Ida Coblenz' geachtet haben mußte, beweist eine Überlieferung Robert Boehringers, nach der George bei der zweiten Lesung im Hause von Luise Brück in dem Gedicht *Wenn ich heut nicht deinen leib berühre* das Wort „Leib“ durch ein anderes ersetzt habe, „meinend, das Wort habe ihr beim ersten Vorlesen missfallen [...]“⁴⁵. Später hat George das betreffende Wort wieder eingesetzt.

Daß die Liebesgedichte in dem *Buch der hängenden gärten* dieses existentielle — und einmalige — Erlebnis spiegeln, reflektieren und auch brechen, davon kann wohl ohne größere Mutmaßung ausgegangen werden.

Arnold Schönberg, Mathilde Schönberg und Richard Gerstl

Schönberg war um das Jahr 1907 herum — ähnlich wie George zu Beginn der 1890er Jahre — einer zunehmenden Vereinsamung, zunächst künstlerisch, dann aber auch persönlich, ausgesetzt. Zu beobachten ist eine Konzentration von verschiedenen Konfliktherden. Schönberg befand sich künstlerisch an einer Grenzscheide, der zum atonalen Komponieren, fand jedoch noch nicht den alles entscheidenden Ausdruckswillen und suchte diesen verstärkt in der bildenden Kunst; der zutiefst verehrte Gustav Mahler verließ nach einigen Querelen Wien und ging nach Amerika; in der 1901 geschlossenen Ehe mit Mathilde Zemlinsky war es schon früh zu Spannungen gekommen, die

⁴⁴ Typoskript, S. 94f.

⁴⁵ Boehringer, S. 63.

1907 oder 1908 (nachdem sie bereits schon 1906, nach der Geburt des Sohnes, ihren Anfang genommen hatten⁴⁶) eskalierten. Schönberg hatte diese kritische Phase in dem bereits zuvor zitierten Vortrag *Wie man einsam wird* folgenderweise beschrieben:

„Ich beschloß, mich nicht entmutigen zu lassen. [...] Ich hatte für jedes Werk kämpfen müssen. Ich war von der Kritik in höchst unverschämter Weise beleidigt worden, ich hatte Freunde verloren, und ich hatte absolut jeglichen Glauben an das Urteil meiner Freunde eingebüßt. Und ich stand fast allein gegen eine Welt voller Feinde“⁴⁷.

Der Sommer 1908 endete dann im Fiasko: die Schönbergs verbrachten ihre Ferien, genau wie im Jahr zuvor, gemeinsam mit dem eben verheirateten Alexander Zemlinsky in Traunstein. Auch ein Freund der Familien Zemlinsky und Schönberg, der junge Maler Richard Gerstl, war zugegen. Mindestens seit 1907, vermutlich aber schon um das Jahr 1905 herum, hatte Gerstl zunehmend Kontakt zum Hause Schönberg⁴⁸. Gerstl war es auch, der Schönberg im Malen Anweisungen erteilte und ohnehin ein interessierter, interessanter Gesprächspartner war. Verhängnisvoll allerdings war die Beziehung Gerstls zu Mathilde Schönberg, der Gerstl ebenfalls Malunterricht gab und die ihm Modell saß. Dümling vermutet, daß im Herbst 1907 bereits die Ehe Schönbergs zerbrochen sei, „denn zwischen dem 1. September und dem 17. Dezember notierte der Komponist in sein III. Skizzenbuch zum ersten Mal das Augustin-Zitat aus dem 2. Satz seines 2. *Streichquartetts*: »Alles ist hin«“⁴⁹. Ein Brief Viktor Krügers an Gertrud Schönberg, Schönbergs zweite Frau, schildert trotz einiger Gedächtnisfehler den entscheidenden Vorfall in Traunstein:

„Aber ein Ereignis aus Schönbergs Leben will ich Ihnen mitteilen, [...] da ich der einzige Augenzeuge dieses Ereignisses war. Es handelt sich um Schönbergs erste Gattin Mathilde. Ein erschütterndes Drama, das den großen Menschen Schönberg zeigt [...] Dann später, ich glaube ein oder zwei Sommer später [1908; TS], waren wir wieder um ihn am Traunsee versammelt, aber diesmal wohnte ich in einem kleinen Häuschen ganz nahe bei ihm. [...] In einem anderen Häuschen wohnte Webern, in einem anderen Heinrich Jalowetz und D. Horwitz [...] und außerdem der Maler Kerzl [Gerstl], den Schönberg zu sich eingeladen hatte. [...] Eines Nachts hörte ich unter meinem Fenster Schönbergs Stimme: »Krüger, kommen Sie schnell herunter!« [...] Schönberg brachte nur die Worte heraus: »Meine Frau ist mit Kerzl davon. Kommen Sie mit mir nach Gmunden, wir müssen sie finden.« [...] Am zweiten Morgen war ich auf der Fahrt nach Wien und direkt nach der Liechtensteinstraße — Schönberg öffnete die Türe, und als er mich sah, streckte er nur den Arm aus, um zu verhindern, daß ich eintrete. Seine Worte klangen wie von einem anderen Menschen, als er hervorstieß: »Meine Frau ist hier. [...] Wegen der Kinder bleiben wir zusammen«“⁵⁰

Die in dieser Zeit entstandenen Kompositionen Schönbergs sind tiefster Ausdruck dieser Krise, deren Spuren in den Werken auffindbar sind. Bevor die „George“-Lieder weitgehend voranschreiten, wengleich die Nummern 4, 5 und 3 bereits im März 1908 entstehen, wird das 2. *Streichquartett* in *fis*-moll op. 10 beendet, das Schönberg trotz aller erschütternden Vorkommnisse seiner Frau widmet. Besonders die beiden letzten

⁴⁶ Vgl. Stuckenschmidt, S. 88.

⁴⁷ Schönberg, *Wie man einsam wird*, S. 347

⁴⁸ Stuckenschmidt, S. 88, geht von 1907 aus, Dümling dagegen nennt das Jahr 1905. Siehe dazu Albrecht Dümling, *Die fremden Klänge der hängenden Gärten*, Phil. Diss., München 1981, S. 282, Anm. 515.

⁴⁹ Dümling, *Die fremden Klänge*, S. 161.

⁵⁰ Zit. nach: Arnold Schönberg 1874–1951 *Lebensgeschichte in Begegnungen*, hrsg. von Nuria Nono-Schoenberg, Klagenfurt 1992, S. 48f.

Sätze sind hierbei für uns von Belang, weil sie als eingeführten Vokalpart Dichtungen von George heranziehen. Der dritte Satz, er trägt das Enddatum 11. Juli 1908, verwendet die *Litanei*⁵¹:

Tief ist die Trauer,
 die mich umdüstert,
 Ein tret ich wieder
 herr! in dein haus..

Lang war die reise,
 matt sind die glieder,
 Leer sind die Schreine,
 voll nur die qual. [...]

Gluten im herzen,
 lodern noch offen,
 Innerst im grunde
 wacht noch ein schrei..

Töte das sehnen,
 schließe die wunde!

Nimm mir die liebe,
 gieb mir dein glück!

Tiefe Trauer verbunden mit einem unverkennbaren Erlösungsgedanken werden in diesem Gedicht offenbar. George griff dabei offenkundig⁵² auf Wagners *Parsifal* zurück, wo es in den Versen 434 und 435 heißt: „Nimm mir mein Erbe, / Schliesse die Wunde.“ Nicht undenkbar ist, daß Schönberg diese markante Stelle des Amfortas aus dem II. Aufzug des *Parsifal* geläufig war und er sich durch die ihm bekannte Musik und deren Inhalte, vermittelt durch die Georgesche Dichtung, angezogen fühlte.

Der letzte Satz — nach Georges *Entrückung* — vollzieht dann endgültig diesen merkwürdigen Vollzug der Loslösung aller irdischer Bindungen, der tatsächlichen Trennung von Leib und Seele, und gleichzeitig sind diese beiden Sätze das irreversible Fortschreiten auf dem Weg zu einer neuen Tonsprache, die in den „George“-Liedern ihren manifesten Ausdruck finden. Über die existentielle Krise findet Schönberg erneut zu Wagner.

Die Semantik in Musik und Text

„Ich war vor ein paar Jahren tief beschämt, als ich entdeckte, daß ich bei einigen mir wohlbekannten Schubert-Liedern gar keine Ahnung davon hatte, was in dem zugrunde liegenden Gedicht eigentlich vorgehe. Als ich aber dann die Gedichte gelesen hatte, stellte sich für mich heraus, daß ich dadurch für das Verständnis dieser Lieder gar nichts gewonnen hatte, da ich nicht im geringsten durch sie genötigt war, meine Auffassung des musikalischen Vortrags zu ändern. Im Gegenteil: es zeigte sich mir, daß ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar vielleicht tiefer erfaßt hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre. Noch entscheidender als dieses Erlebnis war mir die Tatsache, daß ich viele meiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben [...]. So hatte

⁵¹ GA VI/VII, S. 148f.

⁵² Vgl. Osthoff, S. 126, Anm. 80, sowie S. 176ff.

ich die Schubert-Lieder samt der Dichtung bloß aus der Musik, Stefan Georges Gedichte bloß aus dem Klang heraus vollständig vernommen⁵³.

Dieser längere Textauszug mag gestattet sein, weil er verschiedene Gesichtspunkte in Schönbergs Textverständnis offenlegt — aber doch auch gleichzeitig Wesentliches verschweigt. Zunächst ist dieser Aufsatz zu verstehen als ein Bekenntnis zur Freiheit der Musik von außermusikalischen Bindungen, doch gleichzeitig darf diese Freiheit nicht mißverstanden werden als eine Abwendung vom Poetischen. Denn die Vorstellung, daß Schönberg, „berauscht vom Anfangsklang der ersten Textworte“, seine Lieder zu Ende komponiert habe, darf schlechterdings nicht wörtlich verstanden werden⁵⁴. Vielmehr ist darauf abzuheben, daß der Komponist, nach eigener Aussage, trotz — oder gerade wegen — dieser intuitiven Wahrnehmungsart, „den wirklichen Inhalt“ der Gedichte erfassen konnte. „Wirklicher“ und „poetischer“ Inhalt sollen in dieser Interpretation offenbar nicht in Einklang kommen. Wenn Schönberg Georges Gedichte „bloß aus dem Klang heraus vollständig vernommen“ habe, dann darf diese Äußerung sicherlich nicht dazu verleiten — was freilich immer wieder fälschlicherweise getan wurde, um den Komponisten gegen den Dichter auszuspielen —, Klang gegen Inhalt zu setzen. Es ist gänzlich undenkbar, daß Schönberg in den „George“-Liedern nicht auf nuanciertere Weise auf den Textvorwurf reagiert, eine Einheit von Klang und (poetischem) Inhalt angestrebt hätte.

Dieser Eindruck wird bestärkt durch Schönbergs eigene Gewichtung der „George“-Lieder innerhalb seines Schaffens. Im Programmzettel zur Uraufführung der Lieder am 14. Januar 1910 im Ehrbarsaal in Wien hatte Schönberg dezidiert hervorgehoben:

„Mit den Liedern nach George ist es mir zum erstenmal gelungen, einem Ausdrucks- und Form-Ideal nahe-zukommen, das mir seit Jahren vorschwebt. Es zu verwirklichen, gebrach es mir bis dahin an Kraft und Sicherheit. Nun ich aber endgiltig diese Bahn betreten habe, bin ich mir bewußt, alle Schranken einer ver-gangenen Ästhetik durchbrochen zu haben [...]“⁵⁵.

Weder allein der Klang der kurzen, rhythmisch strengen Lyrik Georges verbunden mit einer bildstarken Sprache⁵⁶ noch die extreme Formstrenge allein dürften Schönbergs Textwahl beeinflußt haben, sondern eben die Einheit von Klang und Form — Wort- und Tonmusik spielen hierbei eine wesenhafte, sich gegenseitig bedingende Rolle —, die die äußere Handlung bändigen und die existentiellen Erfahrungen als den „wirklichen“ Inhalt aufscheinen lassen. Das Schicksal der Liebe ist viel stärker exemplifiziert als ihre Geschichte: „einspruchslos verbleibt sie unter einem Bann“⁵⁷.

⁵³ Schönberg, *Das Verhältnis zum Text*, S. 5.

⁵⁴ Wie verschieden allerdings die Rezeptionshaltungen sein können, hat Robert Boehringer in seiner Schrift *Das Leben von Gedichten* zu beschreiben versucht. Bedenkt man, daß beim Zuhören laut vorgetragener Lyrik der Leser durch-aus auch gleichzeitig sein eigener Zuhörer sein kann, so ergibt sich (wohl nur) auf dieser Ebene eine erstaunliche Korrespondenz zu Schönbergs rein klanglicher Auffassung von Lyrik und dem Verweilen auf dem entscheidenden inneren Klang der Lyrik. Boehringer hatte geäußert: „Wer still zuhört, kann ganz anwesend sein; er kann aber auch abirren, bei einem Vers verweilen und darüber die folgenden überhören; irgendeine Stelle kann ihm eine Erinnerung herauf-rufen, über die er das Zuhören vergißt.“ Robert Boehringer, *Das Leben von Gedichten*, Breslau 1932, zit. nach der 5. Aufl. Stuttgart 1980, S. 14.

⁵⁵ In: Katalog zur *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974*, hrsg. von Ernst Hilmar, Wien 1974, Kat.-Nr. 120, S. 201.

⁵⁶ So Martin Sterns Interpretation für Schönbergs Affinität zu den Gedichten Georges. Vgl. Martin Stern, „*Poésie pure*“ und *Atonalität in Österreich: Stefan Georges Wirkung auf Jung-Wien und Schönberg*, in: *Die Österreichische Literatur*, hrsg. von Herbert Zeman, Teil 2, Graz 1989, S. 1464.

⁵⁷ Theodor W. Adorno, *Zu den Georgeliedern*, in: *Gesammelte Schriften* 18, Frankfurt/M. 1984 (= *Musikalische Schriften* V), S. 412.

Das Schicksal als solches ist auch dann noch bestimmend, wenn zu bedenken ist, daß die Komposition der „George“-Lieder nicht in chronologischer Folge ablief und selbst die Planung zu einem Zyklus nicht von vornherein gedacht war⁵⁸.

Hellmut Kühn hat bereits 1971 darauf aufmerksam gemacht, daß das Vorspiel zum ersten Lied — *Unterm Schutz von dichten blättergründen* — der Form nach mit dem Beginn des *Tristan*-Vorspiels übereinstimme⁵⁹. Die zweitaktige Phrase, die um ihren Zentralton „E“ kreist, bricht nach Takt 2 unvermittelt ab. Obgleich die einstimmige Linie sekundartig vom *gis* zum *g* abwärts geführt wird, kann doch nicht von einer Lösung gesprochen werden, da die Fortführung — bei Wagner ist der Dominantseptakkord Kulminationspunkt dieser Steigerung — untersagt wird. Statt der „Exclamatio“-Sexte bei Wagner setzt Schönberg eine None, die im zweiten Ansetzen zu einer übermäßigen Duodezime ausgeweitet wird⁶⁰. Selbst die lösende, seufzerartig fallende Sekunde wird jetzt vermieden, statt ihrer kommt die Kleinterz: erneutes Ansetzen und erneutes Verstummen. Der Eindruck eines sequenzartigen Vorgangs wird aber bei der dritten Exposition sowohl in der Binnen- wie der Außenstruktur durch den *sf* gesetzten Orgelpunkt *E* vermieden. Über diesem Orgelpunkt erscheint in Oktavlage das erste Motiv in Augmentation.

Mäßig (♩ ca 54) ♪

Notenbeispiel 1: I/T. 1—7

Zitiert nach der Schönberg-GA, s. Anm. 58, mit freundlicher Genehmigung von B. Schott's Söhne, Mainz

Es ergibt sich in den ersten sieben Takten eine Formanlage, die in ihrer intervallvariierenden Arbeit bei Schönberg mit der motivverwandlenden im Rahmen einer Tonart bei Wagner korrespondiert⁶¹. Doch die Motiv- und Formbetrachtung ist nur der eine Teil einer Interpretation, hervorzuheben ist zudem, daß Schönberg bereits im Vorspiel zum ersten Lied, somit also in der Eröffnung des Zyklus', idiomatisch auf den *Tristan*

⁵⁸ Zur Chronologie der „George“-Lieder, auf die hier nur zu verweisen ist, vgl. *Arnold Schönberg: Lieder mit Klavierbegleitung*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Mainz—Wien 1990 (= *Sämtliche Werke* Abteilung I: Lieder, Reihe B, Bd. 1/2, Teil 2), sowie von demselben Herausgeber den dazugehörigen *Kritischen Bericht*, Textteil, Mainz—Wien 1989, S. 42ff.

⁵⁹ Hellmut Kühn, *Hans Sachs und die „insgeheim gesellschaftliche Phantasmagorie“ — Zur Kritik einer Idee von Theodor W. Adorno*, in: *Richard Wagner — Werk und Wirkung*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1971 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 26), S. 152.

⁶⁰ Hier bereits zeigt sich deutlich die exponierte Verwendung charakteristischer Dissonanzen wie Sekunden, Septimen und später Tritoni.

⁶¹ Vgl. auch Kühn, S. 153.

rekurriert, was die intendierte zyklische Anlage unterstreicht. Bemerkenswert ist aber auch, daß schon in der Motivanlage selbst dieser ersten sieben Takte bereits in nuce die Nicht-Erfüllung, oder zunächst besser: die Unmöglichkeit einer Erfüllung der Liebe durch den zweimaligen Phrasenabbruch und die bleibende intervallische Spannung angedeutet werden. Und zudem kann mittels der Evozierung des *Tristan*-Vorspiels das Setzen des eigentlichen *Tristan*-Akkords an der entscheidenden Stelle im neunten Lied — das zweifellos den inhaltlichen Höhepunkt bedeutet — schon vorbereitet werden.

In den folgenden „Liedern“ wird die Ambiguität zwischen Unsicherheit — man beachte etwa den zu Beginn des zweiten Liedes arpeggierten Akkord des Klaviers, der in seiner Großterzschichtung als ein vagierender Akkord⁶² für diese Unsicherheit steht — und einer bestimmten, verlangenden Absicht deutlich: Aber „mein traum verfolgt nur eines“⁶³. Diese Traumvision ist ein weiteres Indiz dafür, daß die innere Handlung gegenüber der äußeren eindeutig dominiert, ganz so wie im *Tristan*, wo selbst der rauschhafte zweite Akt, Sinnbild einer an Expressivität nicht mehr zu überbietenden erotischen Spannung, lediglich ein Imaginationsprodukt ist: Tristan und Isolde einziger explizit körperlicher Kontakt ist ein Kuß auf die Stirn (der freilich fatal endet, weil Melot diese Handlung zum Eingreifen nötigt). *Als neuling trat ich ein in dein gehege*⁶⁴ erwähnt erstmalig die Begegnung der Liebenden, der Fürst tritt dann mit reglosen und brennenden Lippen⁶⁵ zweifelnd ein „In anderer herren prächtiges gebiet“ — so prächtig, wie König Markes Gebiet, in das der Vasall Tristan unvermittelt eintritt? Die klarere Orientierung spiegelt sich in der stark integrativen Textur des Klaviersatzes, im rhythmisch harmonierenden Zusammenkommen von Text und Musik. Die deutlich zu spürende aufkommende Gefahr wird erst realisiert, als der Fuß bereits das fremde Terrain betreten hat — *colla parte* gehen in diesem vierten Lied Gesangsstimme und Klaviersatz, die ostinate Faktur betont den Gegensatz der gleichzeitig reglosen, aber brennenden Lippen, der Gestus ist *etwas drängend*, dann aber zum Ende hin (Takt 19 ff.) *zurückhaltend* und vom *piano* zum *pianissimo* diminuierend. Der Ausdruck wird aber sogleich wieder zurückgenommen. Das sechste „Lied“⁶⁶ — *Jedem werke bin ich fürder tot* — spricht nicht allein von dem egozentrischen Verlangen zu dienen, sondern offenbart zudem eine dem *Tristan* erstaunlich nahe Nachtsymbolik: im Sinne der deutschen Frühromantik verstanden als die mystische Einheit von Liebe, Nacht und Tod. Verhaßt ist die trügerische, tückische Tagwelt, die das „Wonne-reich der Nacht“⁶⁷ nur blenden kann und Durchgang ist für das letzte Ziel der Liebenden; wenn „der kalte morgen droht“, heißt es bei George, sind die „bilder“ verschwunden, „die in schöner finsternis gediehen“⁶⁸. Wie wenig Sehnsucht und Erfüllung in Einklang kommen können, mag die rhythmische Heterogenität in *Angst*

⁶² Zum Terminus der vagierenden Akkorde vgl. bes. die etwa zeitgleich zu den „George“-Liedern entstandene Harmonielehre von Schönberg (Wien 1911 [hier: Nachdruck der 7. Auflage Wien 1986]), S. 310ff.

⁶³ George, GA III, S. 104. — Im folgenden wird nur noch die Seitenzahl angegeben.

⁶⁴ S. 104.

⁶⁵ S. 105.

⁶⁶ S. 106.

⁶⁷ *Tristan und Isolde*, II/2. Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 7, hrsg. von Wolfgang Golther, Berlin o.J., S. 42.

⁶⁸ Vgl. dazu etwa Novalis, *Hymnen an die Nacht*, in: *Schriften* 1, Stuttgart 1960, S. 131f.

und hoffen wechselnd mich beklemmen⁶⁹ verdeutlichen: Gesangsstimme und Klavier gehen ständig gegeneinander, große Intervallsprünge in der Gesangsstimme (vorwiegend Sexten, Septimen und Nonen) geben dem Verlangen Ausdruck, dessen Beschleunigung — der viermalige Versbeginn mit dem erklärenden „dass“ mag den drängenden Impetus verdeutlichen — durch die zunehmende Zurücknahme des Tempos konterkariert wird. Zwischen dem folgenden achten und dem sich anschließenden neunten „Lied“ läge die Erfüllung, fände sie statt. Deutlich ist die Zäsur nach dem achten „Lied“ zu bemerken, bis im zweiten Teil die Kurve bis zur Trennung fällt (die zeitliche

14 - Tempo 15 16
 - büh - re? Küh - lung spren - ge mir, dem

17 18 19
 Fie - ber - hei - ßen, der ich wan - kend drau - ßen

20
 leh - - - ne.

linke Hand immer gleich stark bis

zum Schluß

Notenbeispiel 2: VIII/T. 14-19 resp. 20
 Zitiert nach der Schönberg-GA, s. Anm. 58, mit freundlicher Genehmigung von B. Schott's Söhne, Mainz

⁶⁹ S. 106.

Carl Dahlhaus hat in seiner werkimmanenten Analyse des neunten „Liedes“ auf dieses stilbildende Phänomen hingewiesen: „Gerade dem funktionslosen, aus dem tonalen Kontext herausgebrochenen Akkord aber wächst motivische Bedeutung zu [...]“⁷⁴. Alterierter und reiner Quartenaakkord stehen jeweils am Ende des Vorder- wie des Nachsatzes, so wie auch Quartenaakkorde den zweiten und vierten Takt bestimmen. Die Takte 5 und 6 sind im Grunde eine Sequenz des Nachsatzes, beenden das Vorspiel und setzen den entscheidenden Reflex: den *Tristan*-Akkord.

Langsam (♩ ca 52)

1 2 3 4

5 6 poco rit. - -

Var. NS

5 6 „Tristanakkord“

(2 Ob.)
(Vc., EH)
(Klar., Fag.) bzw.
(Klar., Fag.)

Notenbeispiel 4: IX/T. 1-6

Zitiert nach der Schönberg-GA, s. Anm. 58, mit freundlicher Genehmigung von B. Schott's Söhne, Mainz

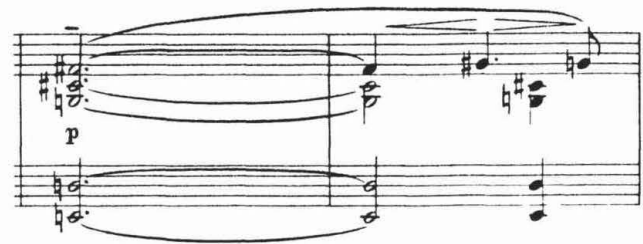
⁷⁴ Carl Dahlhaus, *Schönbergs Lied „Streng ist uns das Glück und spröde“*, in: *Zur musikalischen Analyse*, hrsg. von Gerhard Schuhmacher, Darmstadt 1974 (= *Wege der Forschung* 257), S. 411. Die Orthographie im Titel wurde der hier gebräuchlichen angeglichen.

Bereits in der melodischen Wendung des Anfangsmotivs ließe sich das „Blick-Motiv“ vermuten, selbstverständlich nicht in seiner Originalgestalt, aber mit der markanten aufsteigend rhythmisierten Linie und der fallenden Sekunde ist sie diesem durchaus ähnlich. Wie bei Alban Bergs Einsatz des *Tristan*-Akkordes in der *Lyrischen Suite* vereint dieser Akkord „Leidens-“ und „Sehnsuchts-Motiv“, die für die derzeitige Handlungssituation mehr als charakteristisch sind. Dabei ist wichtig, daß das gesamte neunte „Lied“ auf Variationen dieser Motive basiert: „Die Grundlage des Satzes bilden nicht Zeilen, die aneinandergesetzt und gruppiert, sondern Motive, die variiert und entwickelt werden“⁷⁵. Das erklärt auch, warum die Faktur primär thematisch-motivisch und nicht melodisch bestimmt ist; so sind etwa die Takte 9 bis 11 rhythmisch bezogen auf die erste Phrase der Exposition (Takte 1/2), diastematisch dagegen auf die zweite Phrase (Takte 3/4), wie ohnehin das sechstaktige Vorspiel nicht als Vorausnahme der Gesangsstimme zu deuten ist, sondern die Gesangsstimme als Variation auf die Exposition bezogen werden muß — was freilich die Gewichtung dieses Vorspiels wesentlich verstärkt⁷⁶.



Notenbeispiel 5: IX/T. 7–11

Zitiert nach der Schönberg-GA, s. Anm. 58,
mit freundlicher Genehmigung von
B. Schott's Söhne, Mainz



9 10 11
was ver - mocht ein kur - - zer Kuß? Ei - nes
f
etwas flüchtiger

⁷⁵ Dahlhaus, *Schönbergs Lied*, S. 414.

⁷⁶ Vgl. Dahlhaus, *Schönbergs Lied*, S. 414.

„Was vermocht“ — schließlich — „ein kurzer kuss?“, ein kurzer Kuß auf die Stirn gar? Der Rest ist Erinnerung, Reflexion und Sich-Versenken in den einen Augenblick. Das lange Klaviervorspiel des zehnten „Liedes“ (Takte 1 bis 10 in langsamen Halben) hat mit den elementaren Expositionen des ersten und neunten Liedes nicht viel gemein, es steht an dieser Stelle, weil es der halben leeren Seite in Georges Druckausgabe musikalisch zu entsprechen versucht⁷⁷. Soll durch die konsonanteste Harmonik des gesamten Zyklus' gar in diesem Niemand-Raum noch einmal eine mögliche Erfüllung angedeutet werden? *Als wir hinter dem geblühten tore*⁷⁸ ruft dann noch einmal konkret den einzigen Augenblick leitmotivisch in Erinnerung. „Ich erinnere dass wie schwache rohre / Beide stumm zu beben wir begannen / Wenn wir leis nur an uns rührten“. Richard Wagner hat dieses Beben in seiner programmatischen Erläuterung zu *Tristan und Isolde* so beschrieben:

„Von der schüchternsten Klage des unstillbaren Verlangens, vom zartesten Erbeben bis zum furchtbarsten Ausbruch des Bekenntnisses hoffnungsloser Liebe durchschreitet die Empfindung alle Phasen sieglosen Kampfes gegen die innere Glut, bis sie, ohnmächtig in sich zurücksinkend, wie im Tode zu verlöschen scheint“⁷⁹.

Als ein großes Adagio hat Adorno das elfte „Lied“ bezeichnet⁸⁰. Der Abgesang läßt eine Todesahnung aufkommen, sphärisch und auseinanderreißen verhallt der Klaviersatz in seinen Schlußtakt (Takte 21 bis 24) im Nichts.

21 ppp 22 23 24

So ver - blie - best du mir lang zu Sei - - ten.

Notenbeispiel 6: XI/T. 21—24

Zitiert nach der Schönberg-GA, s. Anm. 58, mit freundlicher Genehmigung von B. Schott's Söhne, Mainz

Erinnerung und Bewußtwerdung des Scheiterns bestimmen das zwölfte und dreizehnte Lied — *mit bewegtem Ausdruck* und *Sehr langsam* vorzutragen, häufig zudem durch ritardierende Vortragsanweisungen aufs äußerste gedehnt und reduziert. Hier —

⁷⁷ Vgl. S. 108.

⁷⁸ S. 109.

⁷⁹ Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, in: *Dichtungen und Schriften* 4, S. 105.

⁸⁰ Vgl. Adorno, S. 416.

wie in den restlichen „Liedern“ — manifestiert sich deutlicher als nie zuvor, was Adorno treffend die „Reduktion auf die Andeutung des Wesentlichsten“ genannt hat⁸¹. Wie die Figurationen (Takte 4/5) im dreizehnten „Lied“ die Desintegration verdeutlichen, so symbolisiert die häufige Tritonusverwendung einmal mehr die Trennung der Liebenden. Das kürzeste und komprimierteste „Lied“ ist das vierzehnte, ein echtes „Herbstgedicht“, das die irreversiblen Folgen vor Augen führt⁸². Sicherlich ließe sich hier von einem extrem komponierten Text sprechen, der in seinem Duktus starke Affinitäten zur musikalischen Prosa Schönbergs⁸³ sowie zu Wagners Versprosa aufweist. Das letzte Lied ist als Epilog von resignativer Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung zu verstehen, wie sie besonders im elften „Lied“, dem großen Adagio, vorgefunden wurden: ein zutiefst verstörter Kommentar zum Geschehenen. Das Klavier beginnt mit einem letzten Vorspiel, das in thematischer Arbeit zwei Hauptmotive vorstellt. Das epilogische Verständnis jenseits der „Stimmung“ ließe sich auch musikalisch nachvollziehen. Schönberg verwendet hier noch einmal nahezu alle wesentlichen Intervalle, rhythmischen Besonderheiten und eine ausgeprägte Chromatik, um die Stationen der inneren Handlung leitmotivisch zu rekapitulieren: der trochäische Rhythmus verweist auf das dritte „Lied“, die Figurationen in den Takten 19/20 auf die Takte 3/4 des dreizehnten, die exponierten fallenden Septimen und Nonen in den Takten 22, 24 und 26 auf die „Lieder“ sieben und neun, die Chromatik der Takte 23/24 erinnert an das erste Lied (Takte 13/14) sowie an die „Grundstimmung“ des achten.

Schönbergs Schluß bleibt offen, die Quartanen stehen ein für die unentschiedene Haltung des Endes: hier herrscht zwar ein „Ausdruck ungemilderter Trauer“⁸⁴, der Freitod des Fürsten⁸⁵ läßt sich aber nur erahnen. Vielleicht eine zu starke These, aber womöglich ließe sich sagen — gestützt besonders durch das Vorspiel des ersten „Liedes“, den Einsatz des *Tristan*-Akkordes im neunten und den offenen Schluß am Ende des Zyklus' —, daß sowohl bei George wie bei Schönberg eine Negation des *Tristan* sich vollzogen hat, eine Negation, die dann auch fernab jeglicher Hoffnung persönliche Geschichte spiegelt. Somit eine Zurücknahme gewissermaßen der schlußendlichen Erlösung, Zurücknahme auch der Liebestod-Konzeption, weil eine solche metaphysische Ausweichung weder intendiert noch in dem Kunstverständnis Schönbergs und Georges angelegt scheint. Schönberg hat allein durch die Auswahl gerade dieses überaus dichten Textabschnittes der Georgeschen Dichtung eine klare — und zugleich symptomatische — Interpretationslinie vorgegeben: der in jeder Hinsicht offene Schluß ist dafür deutlichstes Zeichen.

★

⁸¹ Ebda., S. 414. Der Schlußvers läßt erneut aufhorchen: „Bereit ist unser warmes blut zu schlürfen.“ Die Verwendung des Wortes „schlürfen“ ist merkwürdig; auch Isolde verwendet es in ihrem großen Schlußmonolog („Soll ich schlürfen, / untertauchen?“).

⁸² Reinhold Brinkmann hat unter Form- und Ausdrucksgesichtspunkten eine umfangliche Analyse dieses „Liedes“ vorgelegt. Siehe Reinhold Brinkmann, *Schönberg und George. Interpretation eines Liedes*, in: *AfMw* 26 (1969), S. 1–28.

⁸³ Zum Terminus der „Musikalischen Prosa“ vgl. Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 46), bes. S. 125–144.

⁸⁴ Adorno, S. 415.

⁸⁵ Siehe „Stimmen im strom“, George, GA III, S. 122.

Große, bedeutende Kunstwerke haben seit jeher starke Rezeptionsschübe auszulösen vermocht. Diese besondere Rezeptionshaltung, ob produktiv oder passiv, ist aber gleichzeitig ein äußerst schwer zu erklärendes Phänomen. Wie kommt es tatsächlich, daß etwa Goethes *Werther* derartige Folgen haben konnte? Wie ist es zu erklären, daß bestimmte Kunstwerke in einer mehr oder minder konkret zu bestimmenden Zeitspanne verstärkt Verbreitung finden, zum Topos werden — und wie wäre dies vom produktionsästhetischen Standpunkt her zu beurteilen? Warum konnte Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* im Wien der Jahrhundertwende einen geradezu unerhörten Rezeptionsschub bewirken, während diese Schrift heute nahezu vergessen ist? Und wie steht es dann mit der Kunst als Spiegel der Gesellschaft, wie mit der Kunst in ihrer Zeit? Martin Heidegger hat in seinem für jegliche moderne Kunsttheorie wichtigen Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes* versucht, auch derartigen Fragen näherzukommen. Entscheidend ist für unsere Betrachtung wohl die Frage, inwieweit das Kunstwerk ein „Weltverständnis“ erzeugen kann. Richard Wagner hat, dies die These, im *Tristan* erst eine bestimmte, von Schopenhauer freilich stark inspirierte Erfahrung der Liebe „ins Werk gesetzt“ (Heidegger), ein „Weltverständnis“ erst eröffnet. Mit Wagner erfährt der *Tristan*-Stoff eine gänzlich neue Liebeskonzeption, in der der Tod nicht mehr nur Scheitern und die Tragik des wirklichen Endes bedeutet, sondern als Liebestod Erlösungscharakter erhält. „So wäre denn das Wesen der Kunst dieses: das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“⁸⁶. Womöglich darum wurde dieses ins Werk gesetzte Verständnis zum Topos einer Epoche. Damit ist freilich keine bloße „Abschilderung des Wirklichen“⁸⁷ gemeint, keine zu etablierende und wieder zum Aufleben gebrachte Nachahmungsästhetik. Um die Jahrhundertwende herum ist ein solch ausgesprochener Rezeptionsschub dieses *Tristan*-Topos' zu beobachten. Und dies nicht nur im Bereich der Musik, sondern ebenso in der Literatur wie in der Kunst, wofür zahlreiche Forschungsergebnisse sprechen.⁸⁸

Die spezifische Rezeption dieses Topos' durch Schönberg und George läßt sich folglich als eine Art Stellungnahme verstehen. In der Modifikation, der dieser Topos unterworfen wird, die gleichsam eine Nicht-Erfüllung darstellt, ist demnach ein bedeutendes Zeugnis zweier Lebensläufe im Reflex auf ein „Weltverständnis“ zu erkennen.

⁸⁶ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: *Holzwege*, Frankfurt/M. 1977 (= GA I. Abt., Bd. 5), S. 21.

⁸⁷ Ebd., S. 22.

⁸⁸ Verwiesen sei hier lediglich auf die einschlägigen Arbeiten zu Thomas Manns Novelle *Tristan* (1903), zu Alban Bergs *Lyrischer Suite* und Gustav Mahlers *10. Sinfonie* sowie zu Melchior Lechters „Tristanfenster“ (1896).

KLEINE BEITRÄGE

Wagenseil in Dresden

von Wolfgang Reich, Dresden

Wer mit Ausdauer alte Aktenbestände umwälzt in der Hoffnung, Spuren eines bestimmten historischen Sachverhalts zu entdecken, wird für seine Mühe gelegentlich mit Funden belohnt, die weitab von der verfolgten Spur liegen. Allerdings muß er sie auch zu schätzen wissen. Das Konvolut *Varia, das Theater, die italienische Oper, die musikalische Kapelle und die Musik betreffend. 1680—1784* im Bestandskomplex *Locat 383* des Sächsischen Hauptstaatsarchivs Dresden gehört zum Kernbestand der Akten, die über die Musikpflege am Dresdner Hof und über das Wirken der Neuberin in Sachsen Auskunft geben und ist von vielen diesbezüglich interessierten Forschern studiert worden. Unbeachtet scheint dabei bis heute ein für Dresden peripheres Dokument geblieben zu sein, das unter dem Gesichtspunkt der Wiener Musikgeschichte durchaus von Interesse ist; möglicherweise hat die — wenngleich niedrige — Sprachbarriere den Zugang zu ihm erschwert.

Die Rede ist von einem Schreiben, mit dem sich am 12. Juni 1738 der Dresdner *Directeur des plaisirs*, Kammerherr Heinrich August von Breitenbach, beim Kabinettsminister Graf Brühl unter anderem für den „Wiener Compositeur Wagenseiler“ verwendet (a.a.O., fol.219—220). Die betreffende Passage lautet:

„Monseigneur,
je ne me flatterois point d'obtenir le pardon, de ce que j'ose interrompre les grandes et serieuses occupations de Votre Excellence pour des bagatelles, si j'avois moins de connoissance de Ses généreux et admirables sentiments.

Le compositeur de Vienne, Mr Wagenseiler au désespoir depuis son retour de Moritzbourg et de se voir frustré de l'espérance de jouer devant leurs Majestés, m'a fait comprendre avec toute la politesse possible, sans rien demander positivement cependant, que sa bourse à proportion de sa petitesse avoit reçu de furieux échecs pendant son séjour de Dresde. Je sçais bien, que ces sortes de discours ne s'adressent aux pauvres saints comme moi, que dans les intentions de les redire à Vous, Monseigneur, comme au Grand Protecteur des orphelins de la musique, afin qu'Elle daigne plaider leur cause auprès de Notre Auguste Maître. Si Votre Excellence juge à propos de le faire, peu de chose, je crois, pourroit le consoler et le tirer d'affaire.“

Daß der kaiserliche Hofscholar Georg Christoph Wagenseil zu einer Zeit, da seine berufliche Zukunft in Wien ungesichert schien, gewisse Hoffnungen auf Dresden gerichtet zu haben scheint, ist der Forschung bisher verborgen geblieben. (Den in biographischer Hinsicht aktuellen Forschungsstand repräsentiert die ausführlich dokumentierte Wagenseil-Monographie von Helga Scholz-Michelitsch, Wien 1980.) Wagenseils Dresdner Fiasko gehört in den folgenden historischen Kontext: Am 9. Mai 1738 fand in Dresden der solenne Vermählungsakt der erstgeborenen Prinzessin Maria Amalia mit König Karl von Sizilien statt. (Der König war bei den Zeremonien durch einen Gesandten vertreten; das Beilager wurde erst in Neapel vollzogen.) Die dem Rang dieses dynastischen Ereignisses angemessenen Festlichkeiten füllten die erste Hälfte des Monats Mai nahezu aus und dürften neben vielen „Personen von Stand“ auch auswärtige Musiker angezogen haben, die auf eine Gelegenheit hofften, sich bei Hofe auszuzeichnen. Die Vermutung drängt sich auf, daß auch der in Wien noch unbestellte Wagenseil von dieser Hoffnung nach Dresden getrieben wurde. Offenbar fehlte es ihm in Dresden aber an einem einflußreichen Fürsprecher, der ihm den Zutritt zum inneren Zirkel des Hofes hätte vermitteln können. Der einstige Fux-Schüler Zelenka — falls er die erste Kontaktperson des Fux-Schülers Wagenseil war — konnte ihm diesen Dienst jedenfalls nicht leisten, denn er stand wohl selbst im Schatten der königlichen Gunst.

Nachdem Maria Amalia nach Italien aufgebrochen war, mußte sich Friedrich August II. den verworrenen polnischen Angelegenheiten zuwenden und zum Reichstag nach Fraustadt reisen. Nach seiner Rückkehr verfügte sich die ganze Herrscherfamilie mit dem engeren Hofstaat am 6. Juni nach Moritzburg, um dort „die angenehme Sommer-Saison“ zu verbringen, wie der Hof- und Staatskalender berichtet. Falls Wagenseil, wie oben angenommen wurde, schon Anfang Mai nach Dresden gekommen war, muß er die ganze Zeit über — sehr zum Schaden seiner Börse — in der Stadt ausgeharrt haben, um vielleicht in Moritzburg endlich zum Zuge zu kommen. Auch diese Hoffnung wurde, wie sich zeigte, enttäuscht, und so blieb Wagenseil nur noch der Hilferuf an den Herrn von Breitenbauch, der für seine den Musikern gegenüber verständnisvolle Amtsführung bekannt war. Ob sein Anliegen überhaupt bis zu Friedrich August durchgedrungen ist, muß dahingestellt bleiben; jedenfalls enthält das zitierte Aktenstück, im Gegensatz zu vergleichbaren Vorgängen, keinen Vermerk über eine Zahlungsanordnung.

Für Wagenseil, dem ein prekäres Verhältnis zur Haushaltsökonomie nachgesagt wird, muß die bald nach dem Dresdner Mißerfolg erhaltene Berufung zum Wiener Hofkomponisten eine Rettung aus höchster finanzieller Bedrängnis gewesen sein. Im übrigen mag man es als eine späte künstlerische Rehabilitierung des Meisters in Dresden verstehen, daß nach dem Ende der Ära Hasse seine Klavierkonzerte einen bevorzugten Platz in der Kammermusikpflege des sächsischen Hofes errangen, wovon noch heute eine reiche Handschriftenüberlieferung in Dresden zeugt.

Zur Klaviersonate von Sándor Veress

von Andreas Traub, Bietigheim

Das Œuvre von Sándor Veress (1907—1992) ist nicht so bekannt, wie es bei dem „bedeutendsten ungarischen Komponisten der Generation nach Bartók und Kodály“, der auch Lehrer von György Ligeti und György Kurtág, Heinz Holliger und Roland Moser war, zu wünschen ist¹. Dies rechtfertigt aber nicht die Zurückhaltung, die unvermutete Auffindung eines entscheidenden frühen Werkes mit Schweigen zu übergehen, der *Klaviersonate* von 1929, die der Komponist verloren glaubte². Veress wollte sein gültiges Œuvre ausdrücklich mit dem *Ersten Streichquartett* von 1930—31 eröffnen³; gelegentlich äußerte er aber, wie Heinz Holliger berichtet, die *Klaviersonate* könne, wenn sie denn noch vorhanden sei, unbeschadet der Stellung jenes „Opus I“ auch als gültiger Beginn betrachtet werden. Bartók habe sich, so berichtete Veress, sehr für das Werk interessiert; worauf sich dies im einzelnen bezog, kann nur vermutet werden. Der Sonate kommt insoweit zentrale Bedeutung zu, als sie das einzige Werk von Veress, der selber Pianist war, für Klavier allein von formal hohem Anspruch und entsprechender Ausdehnung ist; ihr gegenüber hat die *Sonatine für Klavier* von 1932 zurecht den diminutiven Titel⁴.

Die Sonate hat drei Sätze: *Allegro molto* (253 Takte), *Sostenuto poco rubato con passione* (54 Takte), *Allegro robusto* (235 Takte). Der erste Satz folgt der Sonatenhauptsatzform nur äußerlich, da zwischen Haupt- und Seitensatz in der Exposition keine Stufendifferenz besteht und

¹ Die vorläufig beste Übersicht über das Œuvre von Veress bietet das Lexikon *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns Werner Heister und Wolfgang Sparrer, überholt und teilweise irrig ist das Verzeichnis in: *Sándor Veress — Festschrift zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Andreas Traub, Berlin 1986, S. 258—261. Das Zitat stammt von György Ligeti, *Neue Musik in Ungarn*, in: *Melos* 16 (1949), S. 5—8, dort S. 6.

² Hier ist mit Hochachtung und Dankbarkeit Ilse Doráti-von Alpenheim zu nennen. — Die Drucklegung des bislang nur handschriftlich vorliegenden Werkes ist zu wünschen.

³ John S. Weissmann, *The String Quartets of Sándor Veress*, in: *Miscellanea del Cinquantenario Edizioni Suvini Zerboni*, Mailand 1978, S. 130—145.

⁴ Demgegenüber erschien die *Sonatine für Violine und Klavier* von 1933 dem Komponisten einmal in solchem Licht, daß die Sonate für dieselbe Besetzung von 1939 als „Zweite“ gezählt werden konnte.

die Reprise der Exposition genau entspricht, abgesehen von einer Stelle, an der aber auch keine Stufendifferenz auftritt, und abgesehen von der Coda. Angemessener ist es daher, von einer dreiteiligen Form zu sprechen (T. 1—88, 89—164, 165—253). Am Ende sowohl des ersten wie des zweiten Teils kommt es zu einer Beruhigung der Musik, in T. 87—88 mit *heses-as-f-g* auf dem Zentralton des Satzes, in T. 162—163 mit *b-a-fis-as* diesen einkreisend, aber nicht zu ihm hindrängend. Die fulminante Coda (*Vivace*, T. 246—253) reißt den Verlauf dagegen zum Tritonuston *cis*. Der zweite Satz ist eine zweiteilige (T. 1—21, 22—54) Entfaltung eines einzigen klagenden Melodiegestus; der dritte ist ein dreiteiliges Rondo (T. 1—109, 110—171, 172—235), das aus der Bewegung von *g* und *d* heraus mit einem *D*-Klang schließt.

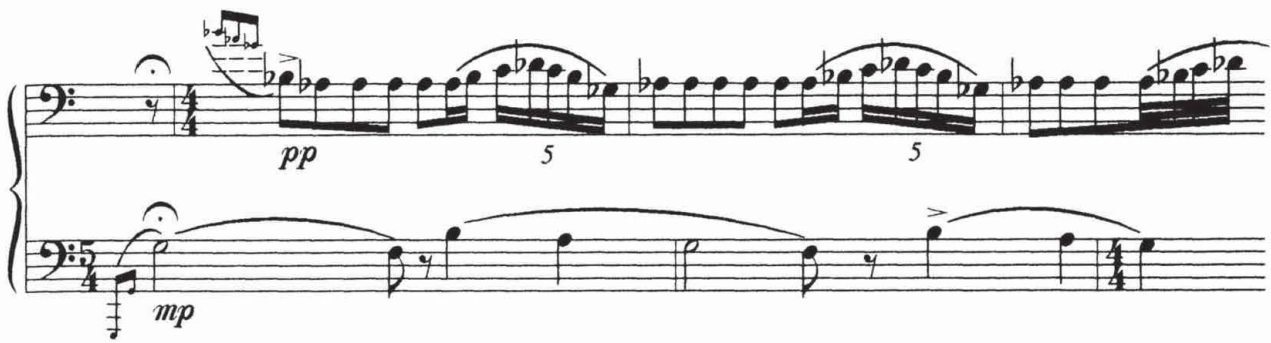
Im folgenden sei die Betrachtung in vorläufiger, nicht methodisch abgesicherter Weise auf die Tonordnung konzentriert. Da der Tonsatz bei Veress von modaler Melodik und Kontrapunktik, nicht von Klangkonstellationen, ausgeht, kann sich dieser Ansatz als fruchtbar erweisen.

Die Intervalle, aus denen das Material im ersten Satz geformt wird, sind der Tritonus *g-cis* und die von ihm umgriffene verminderte Quart *gis-c*. Der Tritonus wird mit den Halbtonstufen über und unter *g* verbunden, die verminderte Quart fallend in der Intervallfolge Halbton-Halbton-Ganzton durchmessen; dabei kann die Ganztonstufe über *c* einbezogen werden. Diese beiden Prägungen bestimmen den Formteil des Hauptsatzes (T. 1—59, Notenbeispiel 1).

Notenbeispiel 1

Die breit angelegte Melodik des Seitensatzes (T. 60—79) wird vom Tritonus *f-h* bestimmt, zu dem die Halbtonstufe über *h* hinzutreten kann (Notenbeispiel 2, S. 277).

Aus der verminderten Quart ist er so abzuleiten: Der oberste Ton, Ansatz der fallenden Bewegung, steht um einen Halbton tiefer (und das einbegriffene *c* verbindet die Ordnungen), und die Halbtonschritte werden zu Ganztonschritten geweitet. Der tiefste Ton ist aber nicht mehr Zielton der Bewegung, sondern dessen große Untersekunde, so daß zwischen den Zieletönen *gis* und *g* wiederum Halbtonbeziehung besteht. Diese spiegelt sich im Verhältnis der Seitensatzmelodik zu einer mit ihr verbundenen dreigliedrigen (A-B-A') Volksliedmelodik mit der sechsstufigen Tonordnung *ges-as-b-c-des-es*, deren Zielton *as* gleichsam die „andere Seite“ der Stufe *gis* in der verminderten Quart ist. Im Schlußabschnitt (T. 80—88) wird der Tritonus zur verminderten Quart



Notenbeispiel 2

f-g-as-heses mit dem Zielton *g* zusammengezogen. Die Tonordnungen verhalten sich also wie folgt zueinander:

<i>cis</i>	<i>fis g as</i>		
	<i>gis</i>	<i>ais</i>	<i>h c (d)</i>
	<i>f g a</i>		<i>h (c)</i>
	<i>f g as heses</i>		

Die durch den Tritonusprung bewirkte Aufspaltung des Zentraltons *g* in die beiden Halbtönenstufen im Ansatzmotiv (T. 1, linke Hand) und die Schlußwendung von der großen Untersekund aus stehen sich als polare Bewegungsmomente gegenüber. Zugleich wird deutlich, daß Veress zwischen Ganzton und „Doppelhalbton“ genau unterscheidet.

Aus der Einschränkung auf zwei Viertongruppen, deren zweite noch zwei Varianten hat (von denen eine letztlich nur eine Kleinterztransposition ist) und um einen Ton erweitert werden kann, und aus der Polarität von Tritonus und verminderter Quart geht der Tonsatz hervor.

In den ersten sechs Takten (Notenbeispiel 1) werden, läßt man die bei Veress allerdings stets wichtigen Vorschläge beiseite, die Töne *cis* und *fis* des Hauptmotivs verdoppelt, und dem *fis* wird ein zum *as* des Motivs symmetrisches *e* vorangestellt. Mit der folgenden, das Hauptmotiv abschließenden Sext *eis-cis* wird der Ansatz einer übergreifenden, zum eröffnenden Tritonusprung polaren Linie erreicht, die über die Wiederholung des *cis* (T. 3) und *dis-e-fis* zum *g'* (T. 6) führt. Ersetzt man in dem fallenden Motiv (T. 6–7) den Anfangston *c* durch *cis*, so ergibt sich die dazu symmetrische Ganzton-Halbtönen-Folge. Sie ist eine für Veress zentrale Tonordnung, und Formungen wie dies fallende Motiv sollten von ihr aus als Hintergrund erfaßt werden⁵.

Dieser Satzbeginn zeigt exemplarisch, wie Veress einen Tonsatz intervallisch auf einen Zentralton ausrichtet. Zum Vergleich sei die *Antifona* aus dem 1978 vollendeten *Glasklängespiel*, einem Chorlieder-Zyklus nach Gedichten von Hermann Hesse genannt. Ihr liegen die ineinander verschränkten Gedichte *Tempel* und *Die Zypressen von San Clemente* zugrunde⁶. Der Tonsatz ist auf eine mit dem Zentralton *g* beginnende Zwölftönenreihe ausgerichtet. In T. 1–3 entfaltet er sich instrumental über dem festgehaltenen Fundament:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>ais</i>	<i>dis</i>	<i>h</i>	<i>cis</i>	<i>fis</i>	<i>f</i>	<i>e</i> ...
G											

Später beginnt über einem Quartseptklang auf dem Unterquintton *C* eine Reihenvariante auf der Oberquint, deren Beginn, der Ganztonschritt *d'—e'*, mehrfach wie distanzschaffend wiederholt wird (T. 15–18).

⁵ In der Paul Sacher Stiftung (Basel) befindet sich ein Skizzenbuch von Veress, in dem unter „Tonleiter“-Studien zum fünften Satz des 1986 vollendeten *Orbis tonorum* für Kammerensemble an herausgehobener Stelle die Ganzton-Halbtönen-Ordnung steht.

⁶ Etwa in: Hermann Hesse, *Die Gedichte* (st 381), Frankfurt/M. 1977, S. 150 und S. 153.

Dann setzen die Singstimmen des dreistimmigen Männerchors mit dem Vers „Wenn der gestürzte Gott, von Schatten überschauert“ ein, und bei dem zentralen Wort „Gott“ wird auch der Zentralton wieder erreicht:

1	3	1	3	2	5
d	e	d	e	dis	g
„Wo der gestürzte Gott“					
f	_____				
b	_____				
C	_____				

Dem entspricht strukturell das Erreichen von *g'* in T. 6 der *Klaviersonate*.

Im Seitensatz werden die breit ausgespannte Melodik und die volksliedhafte *Tempo giusto*-Melodik miteinander verbunden, zwei — durch Halbtondistanz voneinander abgesetzte — Artikulationen des intervallisch-strukturell Gleichen. Die Artikulationsdifferenz zeigt sich in der Notierung: Während die *Tempo giusto*-Melodik im gleichbleibenden 4/4-Takt aufgezeichnet ist, wechselt die Taktvorzeichnung in der anderen Schicht, und beim Übereinanderverschneiden der Schichten entsteht eine „taktfreie“ Achtelpause. Die Angaben *mp con sonore* bei der freien und *pp* bei der *Tempo giusto*-Melodik weisen darauf hin, daß letztere wie aus einer gewissen Distanz — „aus der Ferne“ — in den Tonsatz hineinklingt (und dann auch verklingt, T. 70). Diese Schichtung fehlt im dritten Teil des Satzes (T. 212—220); die *Tempo giusto*-Melodik dringt im Mittelteil so massiv und bestimmend in den Tonsatz ein (T. 134—150), daß sie in der zuvor beschriebenen Weise nicht mehr erscheinen kann. Die Seitensatz-Melodik erklingt im dritten Teil *ff molto sonore* und wird von einer wie sie selbst auf *g* (und nicht auf *as*) zentrierten Bewegung in laufenden Oktavparallelen begleitet.

Im ersten Satz des *Ersten Streichquartetts* zeigt sich im Seitensatz dieselbe freie, in fallenden Bögen ausschwingende Melodik; auch hier wird sie durch eine eigene Vorzeichnung großräumiger Takte von der Begleitung abgesetzt. Diese setzt aber das vorherige Geschehen fort, so daß der rhythmische Zusammenhang im Hintergrund gewahrt bleibt; einen gänzlichen Umschlag wie in T. 60 der *Klaviersonate* gibt es dort nicht. Schon in einigen (für ungültig erklärten) Frühwerken von Veress läßt sich beobachten, daß der Seitensatz in einer Sonate einen grundsätzlich anderen Bewegungscharakter haben soll als der Hauptsatz; dort wird ein Tempowechsel vorgeschrieben.

Der Mittelteil wird zunächst allein von der Hauptsatz-Motivik bestimmt. Dabei wird aus dem Ansatzmotiv durch die Verwendung gleichmäßiger Achtel eine Ostinatofigur, wie es schon in T. 3 angedeutet ist (vgl. Notenbeispiel 1). Der Tonsatz fällt stufenweise:

Ostinato:	<i>g cis as fis</i>	Melodiefloskel:	<i>c h ais gis</i>
	<i>f es f h</i>		<i>f e es d</i>
	<i>f h ges e</i>		<i>as g f e</i>
	<i>b gis a e</i>		

Hier (T. 121) setzt mit *a'-b'-ces''* eine Bewegungsumkehr ein, die zum Höhepunkt (T. 133) führt: Im Fortissimo erklingen die *Tempo giusto*-Melodik aus dem Seitensatz auf *B* und darüber die Melodiefloskel des Hauptsatzes in der Tonordnung *h-c-d-es(-f)*. Zwischen beiden Schichten besteht die Halbtondistanz *b-h*. Darüber hinaus steht *B* in Kleinterzdistanz zum Zentralton *G*, symmetrisch zum Zentralton *E* des zweiten Satzes, in dem dann als Konsequenz des Melodiegestus *e-d-cis* die dem *B* entsprechende Stufe als *Ais* erscheint⁷. Die Tonordnung der Melodiefloskel wiederum zeigt den regelmäßigen Ganzton-Halbton-Wechsel. In T. 162—163 schließt die Wendung *b-a-fis-as* den Mittelteil ab, zwar *ritardando molto*, doch mit zwei Achteln und zwei Vierteln rhythmisch dem Ansatzmotiv entsprechend.

Der Klagegestus des zweiten Satzes wird durch die zweigliedrige, die Kleinterzdistanz ermesende Seufzerfigur *e-d d-cis* ausgedrückt, die durch Ausholen zu *f* und *g*, dem Zentralton des ganzen Werkes, erweitert werden kann. Mit der von *ais* aus aufsteigenden Umkehrung (T. 22 und 35) schließt sich der Kleinterzzirkel. Das Material ist bis zum äußersten, der Verbindung eines Ganz-

⁷ Die Orthographie ist bei Veress stets bedeutungsvoll, vgl. Andreas Traub, *Eine Anmerkung zur Fuge in C-dur (BWV 547) von Johann Sebastian Bach*, in: *Sándor-Veress-Festschrift*, S. 217—224, dort S. 218.

tons mit einem Halbton verknüpft, zugleich erscheint es als Zitat: Eine Quelle dieses Satzes läßt sich mit einiger Sicherheit ausmachen, die *Fuge XIV in fis-moll* aus dem Ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach (BWV 859). Im Fugensubjekt werden dort die sieben chromatischen Stufen von Ansatz- zu Quintton ohne die Halbtonstufe über ersterem in drei Dreitongruppen der Struktur Ganzton-Halbton exponiert (*fis-gis-a, gis-ais-h, ais-his-cis*), und das Kontrastsubjekt ist die als Seufzerfigur artikulierte Umkehrung (T. 4–5: *cis-h-ais, h-a-gis*; viermal: *fis-e-dis, e-d-cis* etc.). Von diesem Vorbild aus erschließen sich die echohafte Imitation und die strenge Kanonik (T. 11–21) bei Veress: Der Kunstanspruch des zum Vorbild genommenen Tonsatzes wird gewahrt, und zugleich der Gestus freier Klagemelodik! József Ujfalußy nannte Veress zurecht einen „poeta doctus“⁸.

Zwei Vergleiche sind aufschlußreich, mit dem *Threnos in memoriam Béla Bartók* von 1945 und mit dem anderthalb Jahre vorher entstandenen *Sancti Augustini Psalmus contra partem Donati*. Im *Threnos* erscheint die Seufzerfigur nicht im Kleinterz-, sondern im Quartrahmen: *e-d cis-h*. Damit kommt entscheidend eine pentatonische Struktur ins Spiel, und das Werk beginnt mit der Wendung *e-d-h*. Die bestimmende Intervallik ist nicht mehr Halbton-Ganzton, sondern Ganzton-kleine Terz, und damit wird ein völlig anderer Hintergrund eröffnet⁹. In der *Klaversonate* ist die Quart (wenn die kleine Terz erweitert wird) vermindert: *f-cis* (T. 3) und *ais-d* (T. 22), und dies stimmt mit dem zweiten Motiv im Hauptsatz des ersten Satzes überein.

Im Ansatz, dem Aufbau eines Klanges, hier des Oktavklanges *E*, dort des Quintoktavklanges auf *F*, aus dem die Melodik hervorgeht, gleicht der Satzbeginn dem des *Psalmus*. Ist aber hier der Ton *e* bereits erster Ton der Melodik, zieht sich der Klang gleichsam zur Melodik zusammen, so setzt diese dort auf dem Halbton unter *f* an; sie geht also aus einer (zunächst durch Tonwiederholung festgehaltenen) Intervallspannung hervor, die in der Bewegung *d-e-f-es-d-c* gelöst wird. Es entsteht ein melodischer Bogen im Quartrahmen, der den Anruf „Omnes qui gaudetis de pace . . .“ trägt.

Die Melodik wird von einem Klangband begleitet, das mit dem Terzseptklang *h-dis-ais* beginnt; dem fallenden Melodiegestus steht die schärfste Klangspannung gegenüber. (Der Ton *ais* ist hier nicht durch den Kleinterzzirkel zu vermitteln.) Melodik und Klang sind, wie zumeist bei Veress, unabhängige Schichten, die intervallisch, nicht harmonisch aufeinander bezogen sind, und stets hat die Melodik den Vorrang. Dies entsprang einer grundsätzlichen, vom Studium sowohl der ungarischen Volksmusik wie der klassischen Vokalpolyphonie getragenen Wendung vom harmonisch-klanglichen Komponieren zum intervallisch-linearen. Im Frühwerk werden Kompositionen oft von Klangkonstellationen bestimmt, so ein *Klaviertrio* von 1924 von der Folge *b-moll — es-moll — H-dur* und ein (unvollständiger) Sinfoniesatz von 1926(?) von *e-moll — f-moll — Es-dur*.

Im Refrain des dritten Satzes erscheint die Melodik im Quartrahmen (Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3

Bei der Wiederholung schließt sie aber auf *dis* statt auf *d*, und es folgt als Zwischensatz ihre Inversion von *cis* aus. Damit sind die strukturell wichtigen Positionen markiert. *G-Cis* öffnet den Kleinterzzirkel, dem die Coupletmelodik zugehört (T. 54, Notenbeispiel 4), und *es* (= *dis*, unter Berücksichtigung der richtungsmäßigen und graphischen Differenz) trägt als eine Art Orgelpunkt den Mittelteil des Satzes (T. 110–171).



Notenbeispiel 4

⁸ Sándor Veress-Festschrift, S. 12.

⁹ Dazu Sándor-Veress-Festschrift, S. 52–53 und S. 95.

Da die Melodik dort von der Terz *b-des* bestimmt wird, zeichnet sich die „volksliedhafte“ Quint-Kleinterz-Struktur *es-b-des* ab. Sie steht dem Refrain polar gegenüber, und der Kleinterz-zirkel vermittelt zwischen beiden Ordnungen. Kehrt der Refrain nach dem Mittelteil wieder, so wird der Ton *b* als Zeichen der „Gegenposition“ festgehalten, und es kommt zu einer breiten Entfaltung der Refrainmelodik, die direkt, ohne Einfügung eines weiteren Couplets, zum Schluß führt.

Methodisch wäre zuerst ein Vergleich mit Bartóks *Klaviersonate* von 1926 erforderlich, umso mehr, als dort derselbe Kleinterzzirkel, auf *E* statt auf *G* zentriert, zu beobachten ist; auch in der Öffnung zu quartbestimmter Melodik zu Beginn des Schlußsatzes sind beide Werke direkt vergleichbar. Ein zweiter Vergleich wäre mit dem *Ersten Streichquartett* von Veress selber durchzuführen, das wie die *Klaviersonate* in *G* steht. So könnte der Ausgangspunkt seines Œuvres genauer bestimmt werden. Abgesehen davon wäre die *Klaviersonate* im Rahmen ihrer Gattung und deren Geschichte in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts zu sehen. Vorerst mag es genügen, das Werk angezeigt zu haben.

Carl Heinrich Grauns Abschied von Braunschweig im Jahre 1735. Ein bisher unbekannter Brief

von Martin Blindow, Münster

Carl Heinrich Graun, der 1725 mit einundzwanzig Jahren als Tenorsänger durch die Vermittlung des Hofdichters Johann Ulrich König von Dresden nach Braunschweig wechselte, hat am Hoftheater des Herzogs den wichtigsten Grundpfeiler für seine spätere beachtliche Karriere gelegt. Schon nach zwei Jahren zum Vizekapellmeister mit demselben Gehalt wie der Kapellmeister Schürmann ernannt, erwarb er sich durch seine Kompositionen hohes Ansehen. Das wichtigste Ereignis für ihn wurde die Aufführung seiner italienischen Oper *Lo specchio della Fedeltà* im Juni 1733 anlässlich der Vermählung der Braunschweigischen Prinzessin Elisabeth Christine mit dem damaligen Kronprinzen Friedrich von Preußen. Das Ansehen, das er bei Friedrich erwerben konnte, führte dazu, daß er möglichst schnell in preußische Dienste treten wollte. Wie dieser Wechsel sich vollzog, welche Umstände dazu führten und wer die treibende Kraft war, wird in der Fachliteratur unterschiedlich dargestellt. Werner Freytag¹ behauptet, Graun habe erst nach dem Tode des Herzogs Ludwig Rudolph Braunschweig verlassen können, was nahelegt, daß Graun auf die Genehmigung des Herzogs angewiesen gewesen sein soll. Noch detaillierter äußert sich Carl Mennicke: Graun sei „um seine Zustimmung überhaupt nicht befragt worden“, seine Entlassung sei einem „Fußtritt gleichgekommen“². Friedrich Chrysander bringt Grauns Weggang mit der vom Herzog vorgesehenen Auflösung der Kapelle in Verbindung³, spricht also auch von einer Entlassung durch den Herzog.

Ein aufgefundenener handschriftlicher Brief Grauns aus dem Nachlaß des damaligen Kapellintendanten zwingt aber zu einer Revision der bisherigen Darstellungen⁴. Obwohl der Brief keine Datierung von Grauns eigener Hand aufweist, läßt er sich doch zeitlich genau bestimmen: Ein Hofbeamter notierte die Vorlage des Briefes für den 22. Februar 1735, also fast eine Woche vor dem Tode des Herzogs. In diesem Dokument bittet Graun nicht um seine Entlassung, sondern teilt dem todkranken Fürsten seinen Wechsel zum preußischen Hof mit und begründet

¹ Werner Freytag, Art. *Graun*, in: *MGG* 5, Kassel 1956, Sp. 711.

² Carl Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker*, Leipzig 1906, S. 456.

³ Friedrich Chrysander, *Geschichte der Braunschweigisch-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper*, in: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, 1. Bd., 1863, Nachdruck Hildesheim 1966, S. 286.

⁴ Für den Hinweis auf den Brief dankt der Verfasser Herrn Dr. Leopold Schütte.

seinen Schritt mit der für ihn unbefriedigenden Stellung am Braunschweiger Hof, der Aussichtslosigkeit, in naher Zukunft die Leitung der herzoglichen Kapelle übernehmen zu können und dem Hinweis, daß Herzog Ludwig Rudolph selbst ihn öfter nach Berlin geschickt habe, „um Ihre Hoheit mit meiner erlernten Musique unterthänigst auffzuwarten.“ Kronprinz Friedrich berichtete im Oktober 1733 seiner Schwester, daß Graun anderthalb Jahre vor seinem Schreiben an den Herzog um eine Anstellung in Berlin nachgesucht hatte. Der junge Graun argumentiert in seinem Brief sehr selbstbewußt als ein Künstler, der seinen Wert kennt und seine Forderungen zu stellen und zu vertreten weiß. Sein Wechsel nach Ruppin zum Kronprinzen wurde von ihm selbst initiiert. Der Brief dokumentiert aber auch, daß in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Musiker, wenn sie eine höhere Stellung erreicht hatten, nicht total von ihren adligen Dienstherrn abhängig waren, sondern selbst ihre Berufsverhältnisse mitbestimmen konnten.

Daß der Brief im Nachlaß der Familie von dem Bussche-Münch liegt, hängt damit zusammen, daß ein Mitglied dieser westfälischen Adelsfamilie in Braunschweigischen Diensten stand und den handschriftlichen Brief Grauns zusammen mit einigen anderen Akten der herzoglichen Kapelle in sein Familienarchiv aufnahm. Philipp von dem Bussche genannt Münch (1690—1773) trat 1711 als Leutnant in die Dienste des Herzogs von Braunschweig, wurde Oberschenk in Wolfenbüttel und übernahm um 1733 das Intendantenamts bei der Hofkapelle⁵. Er bat im April 1735, bald nach dem Tode des Herzogs Ludwig Rudolph, um seine Entlassung als Kapellintendant wohl aus Ärger über das Vorgehen des Hofes bei der beabsichtigten Reduzierung und die damit verbundenen Entlassungen der Musiker⁶. Bis 1753 lebte Philipp von Münch, der unverheiratet blieb, noch als Hofbeamter in Braunschweig und zog sich dann auf sein Gut Benkhausen im Mindener Land bei Lübbecke zurück⁷.

[Unbekannte Handschrift]

Der Vice-Capelmeister Graun in p[unct]o der von
des Cron-Printzen in Preußen königl[icher] Hoheit ihme ange-
tragenen
und von ihme angenommenen Dienste.
Praes[entatum] d[en] 22t[en] Febr[uar] 1735
[Handschrift Graun]
Dem Durchlauchtigsten
Fürsten und Herrn
Herrn Ludewig Rudolph
regierenden Hertzog zu Braun-
schweig Lunenbourg
unterthänigst

Durchlauchtigster Hertzog
Gnädigster Fürst und Herr
Ew[re] Hochfürstl[iche] Durchl[au]cht haben vor einiger
Zeit, auff Ansuchen Ihro Königl[ichen] Hoh[eit] des Cron-
Printzens von Preußen, mir gnädigst befehlen
laßen, nacher Berlin zureisen, um Ihre Hoheit
mit meiner erlernten Musique unterthänigst
auffzuwarten, es ist solches von mir zu unter-
schiedenen mahlen geschehen, habe auch die hohe

⁵ Leopold Schütte, *Zur Geschichte des Rittergutes Benkhausen*, in: *An Weser und Wiehen. Beiträge zur Geschichte und Kultur einer Landschaft*. Festschrift für Wilhelm Brepohl, Minden 1983, S. 204. Hier wird 1734 als Antrittsjahr angegeben. Chrysander, S. 283, nennt den 26. März 1733.

⁶ Chrysander, S. 283f.

⁷ *An Weser und Wiehen*, S. 204.

Gnade gehabt Ihro königl. Hoheit besonders zu-
gefallen, so daß Selbige mir dero Dienste
allergnädigst antragen laßen, solche An-
tragung habe so schlechterdings nicht ausschlagen
können, maaßen ich in Betrachtung gezogen,

daß Ew. Hochfürstl. Durchl. noch biß dato mit
einem CapellMeister versehen, an deßen Dire-
ction und Composition Sie ein gnädigstes Gefal-
len bezeigen, ich habe weiter überlegt, daß meine
beste Zeit, in welcher subjecta von meiner pro-
fession ihr bestes in der Welt machen müßen,
bloß mit den Titel eines Vice Capell Meisters,
und eines Gehaltes, das jährl. seinen richtigen
Ausgang hat, zu bringen müßen; So habe, um
meine zeitl. Wohlfahrt nicht zu wiederstreben,
nicht anders gekonnt, als die von Ihro königl. Hoheit
mir gethane sehr profitable Offerten zu acce-
ptiren; doch weil mir Ew[re] hochfürstl[iche] Durchl[aucht]
als meines Gnädigsten Hertzogs hohes und gnä-
diges Gefallen, mit welchen Sie meine bißhero
gemachte Musique stets unterstütztet, jeder Zeit
im Sinne liegt, so habe mich unterthänigst erkühnen
wollen, Ew:hochfürstli.Durchl. folgendes fürzu-

tragen:Ew:hochfürstl.Durchl. haben doch zu Dero Plaisir
von der Musique gröstantheils die 2 jährlichen Meßen aus-
gesetzt, ich offerire mich also jede Meße eine neue von
mir componirte Opera zulieffern, dieselbige auffzu-
führen, und auch mit zu recitiren, folg[lich] allemahl zu
rechter Zeit bey denen Proben zuerscheinen, imgleichen
Serenaden Oratoria und dergleichen mir zugeschickte
Sachen jederzeit zu componiren. Dabey verspreche
mir aber, daß Ew: hochfürstl.Durchl. mir Dero Gnade
sowohl als meine bißhero gehabte pension mir gnädigst
wiederfahren und reichen laßen werde; für
solche hohe Gnade erstrebe

Ew: hochfürstl. Durchl.
meines Gnädigsten Hertzogs
unterthänigster Knecht
C[arl] H[einrich] Graun.

(Staatsarchiv Münster, Benkhausen 9898)



Vorläufiger Antrag
 Quärig der Schrift und Lese

Herrn Johann H. Völk. haben wir einige
 Quä, auch auch Aussehen Ihrer Schrift, daß ich Ihnen
 Heutzutage ein wenig, mir Quärig zu befehlen
 lassen, was für Etwas zu wissen, um Ihre Schrift
 mit mir zu lesen. Mühselig unter Leitung
 aufzuwarten, ob ich nicht, bleibt es mir zu
 wünschen, was ich nun schon sehr auf die
 Quä gefestigt. Ihre Schrift, welche oben
 gefaltet, so daß alle die mir von Ihnen
 allgemaint & auftragen bei Ihnen! Bitte An,
 was ich sehr zu pflichtungsbereit muß anzufügen
 können, nach dem ich in Erwartung gezogen,

(Faint bleed-through text from the reverse side)
 Herr Johann H. Völk
 Herrn Ludewig Rudolph
 anquärig der Schrift
 Johann Lüneburg

April 22 C. Feldt
 1795

Fragen: Ein Jossling H. Voss. haben sich zu Voss Jossling
 vor ihr Musique geschickheit in 2. istliche Mysterien aus,
 gischt, ist Offiziere und als in 2. istliche Mysterien aus,
 eine Composition Opera Jossling, in 2. istliche Mysterien
 lassen und sind mit 2. recitieren, abg. alt. und 2.
 ersten Jossling, in 2. Prober Jossling, in 2.
 Serenade Othorie in 2. singliche mit 2. gischt
 lassen in 2. Jossling 2. componen. Voss Jossling
 mir aben, Voss Jossling H. Voss. mit 2. istliche
 Jossling als mir 2. istliche Jossling person und gischt
 vordesagen und voss Jossling. voss, Jossling
 Jossling Jossling Jossling Jossling Jossling Jossling

Ein Jossling H. Voss
 in 2. istliche Mysterien

in 2. istliche Mysterien
 C. A. Gram.

Voss Ein Jossling H. Voss. was bei 2. istliche mit
 einem Capellmeister angehen, an in 2. istliche
 ction und Composition in 2. istliche Mysterien
 den Jossling, ist 2. istliche Mysterien abg. alt. und 2.
 best. Jossling, in 2. istliche Mysterien abg. alt. und 2.
 Jossling ist best. in 2. istliche Mysterien abg. alt. und 2.
 best. mit 2. istliche Mysterien abg. alt. und 2.
 und 2. istliche Mysterien abg. alt. und 2.
 dinstung Jossling, Jossling in 2. istliche Mysterien
 einem Jossling. Voss Jossling mit 2. istliche Mysterien
 nicht andel Jossling, alle in 2. istliche Mysterien
 nur gischt Jossling profitable Jossling Jossling
 ptiren; Voss, weil in 2. istliche Mysterien abg. alt. und 2.
 all in 2. istliche Mysterien abg. alt. und 2.
 Jossling Jossling, in 2. istliche Mysterien abg. alt. und 2.
 Jossling Jossling, in 2. istliche Mysterien abg. alt. und 2.
 in 2. istliche Mysterien abg. alt. und 2.
 wollen, Ein Jossling H. Voss. folgendes Jossling

BERICHTE

Dresden, 2. bis 4. Oktober 1993:

Kolloquium der 7. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik

von Detlef Gojowy, Unkel

Unter dem Thema „Musik und Sprache“ standen mehrere Musikveranstaltungen des Jahres, z. B. auch die „Brünner Exposition der Experimentalmusik“ — als theoretischer Vorwurf erwies es sich wohlgeeignet, doch uferlos. Bei dem traditionell die Dresdner Avantgardetage begleitenden Kolloquium, das von praktischen Demonstrationen zur Lautmusik von der Gruppe Josef Anton Riedls (München) eingeleitet wurde, sprachen Helga de la Motte (Berlin) über *die Emanzipation der Musik vom Sprachcharakter*, Frank Schneider (Berlin) über den „redenden“ Klang — *eine musikalische Sehnsucht!*; Sabine Sanio (Berlin) stellte einige Überlegungen zum paradoxen Charakter ihrer Beziehung zwischen Musik und Sprache an, Christoph Šramek (Berlin) *Überlegungen zur Syntax in der neuen Musik* unter dem Stichwort *Zwischen Turmbau zu Babel und Pflingstwunder*. Christoph von Blumröder (Freiburg) verfolgte *Stationen der Musik als Sprache*. Am zweiten Tag folgten Referate von Albrecht Riethmüller (Berlin) *Musik — eine Fremdsprache?*, Werner Klüppelholz (Siegen) *Zu einigen Sprachphänomenen in der Musik der Gegenwart* (darunter des in Dresden anwesenden Vinko Globokar), von Jan Maegard (Kopenhagen) über „die non-diskursive Logik der musikalischen Ausdrucksweise“, und Friedbert Streller reflektierte, an das Zitat „O Wort, du Wort, das mir fehlt“ aus Schönbergs *Moses* anknüpfend, über *Sinn und Unsinn einer Semantik musikalischer Sprachmittel*. In Umkehrung des Generalthemas, *Musik eine Sprache*, untersuchte der Berichterstatter die Musikalisierung von Sprache bei Janáček und Filippo Tommaso Marinetti, Gisela Nauck (Berlin) reflektierte *Sprachverlust — Sprachwerdung*, Marion Saxer (Frankfurt) Morton Feldmans Kritik am Sprachcharakter der Musik. Ein Roudtable am dritten Tag vereinte die Komponisten Reiner Bredemeyer (Berlin), Gloria Coates (München), Vinko Globokar (Paris) und Friedrich Goldmann (Leipzig) unter der Moderation von Gerhard Müller (Berlin). Felicitas Nicolai (Dresden) faßte ihr Thema *Verlorene Sprache — gefundene Musik* existenzphilosophisch, Brunhilde Sonntag (Nordkirchen) bezog ihre Beobachtungen zu *Chaostheorie und ihre Widerspiegelung in musikalischer Sprache* auf das Werk Gottfried von Einems, Diether de la Motte (Wien) bezog in seinen Essay *Auf Wiederhören* Gesänge Hildegards von Bingen ein. Ein Abschluß-Roundtable vereinte unter Leitung von Hanns-Werner Heister (Herleshausen), Gerd Rienäcker (Berlin), Hans G. Mehlhorn (Leipzig) und Dieter Schnebel (Berlin) mit Erwägungen über die Wortbehandlung bei Strawinsky, Kreativitätstraining in Schulklassen und allgemeine ästhetische Theoreme.

Brünn, 4. bis 6. Oktober 1993:

Internationales musikwissenschaftliches Kolloquium „Stadt und Region als Schauplätze des Musikgeschehens“

von Achim Heidenreich, Mainz

Der vom Organisationsteam unter Vorsitz Jiří Vysloužil thematisch offen formulierte Titel des Kolloquiums verband zwei Schwerpunkte miteinander. In den Referaten der ersten beiden Tage wurden die Aktivitäten verschiedenster Institutionen und Persönlichkeiten des mitteleuropäischen Musiklebens in ihrer jeweiligen regionalen und Überregionalen Ausprägung und Wirkung beleuchtet. Alois Hábas 100. Geburtstag war der Anlaß, sich am dritten Tag mit biographischen und kompositionsgeschichtlichen Aspekten seines Schaffens zu beschäftigen.

Klaus Hortschanskys (Münster) Versuch einer Typologisierung der *Musikrezeption in der Stadt im 18. Jahrhundert* und Volker Kalischs (Pfullingen) Fragen nach einer für die Musikwissenschaft nutzbaren, soziologisch hergeleiteten Theorie der Stadt und des Landes problematisierten das Tagungsthema am ersten Vortragstag, den Jiří Fukač und Jiří Vysloužil mit einführenden Referaten in musikhistorische Gegebenheiten Mährens und Brünns eröffneten. Die vielfältigen Erscheinungsformen des ländlichen, städtischen und höfischen Musiklebens dieser Region veranschaulichten die Referate von Eva Drlíková, Jana Dvořaková, Jan Trojan und Miloš Štědroň (alle Brünn) sowie von Undine Wagner (Halle). Jitka Bajgarová-Brabcová (Prag) ergänzte die Thematik durch ihren Beitrag über *Städtische Musikzentren in Mähren und Österreichisch-Schlesien*. Am Beispiel der Berliner Singakademie erläuterte Luba Ballová (Bratislava) historische Formen der Organisation des städtischen Musiklebens. Auf die Bedeutung der Klöster hinsichtlich des Musiklebens wies Stanislav Tesař (Brünn) hin, über die Musikpflege der Deutschordens-Komturei Freudenthal berichtete Leopold Kantner (Wien). *Musik im Pleinair* betrachtete Rudolf Pečman (Brünn). Thomas Hochradner (Oberschützen) erhellte *die dunklen Jahre des Johann Joseph Fux*; Miroslav K. Černý beschrieb Einflüsse des städtischen und ländlichen Milieus auf die Künstlerpersönlichkeit Antonín Dvořáks. Das Musikleben Vorpommerns und Greifswalds, insbesondere den Einfluß böhmisch-mährischer Musik und Musiker, erläuterten Ekkehard Ochs und Lutz Winkler (beide Greifswald). Zdeňka Pilková (Prag) verdeutlichte die Wechselbeziehungen zwischen Dresden und Nordböhmen am Beispiel der Residenzkapellen. Als „multikulturellen Modellfall des Spätabsolutismus“ beschrieb Hermann Jung (Mannheim) den Mannheimer Hof im 18. Jahrhundert. Die Lebensbedingungen der Thurnermeister, der Vorläufer der Stadtpfeifer, schilderte Karl Schnürl (St. Andrä-Wördern). Einen Abriß des Musiklebens der Stadt Ljubljana um 1900 gab Primož Kuret (Ljubljana). Torsten Fuchs und Widmar Hader (beide Regensburg) sowie Hubert Reitterer (Wien) referierten über die lexikographische Problematik einer national ausgerichteten Biographik und Historiographik. Die Bemühungen um ein lebendiges tschechisches Musikleben in Wien im 19. und 20. Jahrhundert beschrieb Marie Brandeis (Wien). Dem Werk Leoš Janáčeks waren die Überlegungen der den ersten Themenkomplex abschließenden zwei Referate gewidmet, was gleichzeitig ein Vorausblick auf die Tagung im Herbst 1994 war, die einen Schwerpunkt auf Janáčeks Schaffen legen wird. Nors Josephson (Neustadt/Weinstraße) betrachtete die Zyklusbildung in dessen späten Werken hinsichtlich der Frage nach Janáčeks Weltanschauung; die Aufführung der *Glagolitischen Messe* auf dem IGNM-Fest in Genf 1929, insbesondere die Problematik der in der Partitur an das Ende gesetzten Introdution, beschrieb Jakob Knaus (Bern).

Das Hába-Kolloquium eröffnete Horst-Peter Hesses (Salzburg) Erläuterung der mikrointervallischen Musiktheorie, diesen Bereich hatte auch Jaroslav Jiránek (Prag) zum Thema. Die kompositorischen Früchte von Hábas Berliner Zeit 1920—1923 referierte Jaroslav Smolka (Prag). Der Hába-Biograph Jiří Vysloužil untersuchte dessen Beziehung zur orientalischen Musik. Alois Piňos (Brünn) stellte Beispiele für die lebendige Hába-Rezeption zeitgenössischer tschechischer Komponisten vor.

Pszczyna (Pleß), 8. und 9. Oktober 1993:

Telemanns Spuren in Schlesien

von Monika Lustig, Blankenburg

Die Problematik der nationalen Stile in Telemanns Werk sind immer wieder Gegenstand von musikwissenschaftlichen Konferenzen. Das Bemerkenswerte der von der Telemann-Gesellschaft e. V. und dem Museum Pszczyna veranstalteten Konferenz war, daß für diese Begegnung jener Ort gewählt wurde, in welchem Telemann nach eigenen Aussagen „die polnische und hanakische Musik, in ihrer wahren barbarischen Schönheit“ kennenlernte: die oberschlesische Stadt Pszczyna

(Pleß), in welcher Aufenthalte Telemanns während seiner Zeit als Hofkapellmeister des Grafen Erdmann II. von Promnitz (von 1704 bis 1707) belegt sind.

In seinem Hauptreferat stellte Klaus-Peter Koch (Halle/Bergisch-Gladbach) die Bedeutung der polnischen für die deutsche Musik vom 16. bis 18. Jahrhundert, insbesondere für Telemanns Werk dar. Weitere Vorträge beschäftigten sich u. a. mit dem Volkslied in der Umgebung von Pleß (Karol Bula/Katowice), mit dem Polonaisen Telemanns (Martin Ruhnke/Erlangen) und Christoph Graupners (Oswald Bill/Darmstadt) sowie mit dem Schloß Pleß zu Telemanns Zeit (Jan Kruczek/Pszczyna). Janusz Ziembinski, Direktor des Schloßmuseums Pszczyna, berichtete über die seit 1979 jährlich veranstalteten Musikfeste „Abende bei Telemann“, in dessen Rahmen auch die diesjährige Konferenz stattfand.

Am zweiten Konferenztag konnten Referate vorgetragen werden, welche nicht in die vorgegebene Generalthematik gehörten. Es erfolgten u. a. Ausführungen über einen bislang unbekanntes Brief Telemanns (Joachim Kremer/Kiel), zu der *Matthäuspassion* von 1754 (Carsten Lange/Magdeburg) sowie zu der Problematik „J. S. Bach und Polen“ (Leon Markiewicz/Katowice).

Rom, 21. bis 23. Oktober 1993:

Mozart, Paisiello, Rossini und die Opera buffa

von Pierluca Lanzilotta, Monopoli/Genua

Die Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom veranstaltete, in Zusammenarbeit mit der Società Italiana di Musicologia, ein italienisch-deutsches Colloquium mit dem angegebenen Titel. Es war das achte der von Friedrich Lippmann, dem Leiter der Abteilung, organisierten Colloquia, die einen hervorragenden Ruf genießen und die musikwissenschaftlichen „Schulen“ Italiens und Deutschlands enger zusammenführen. Die Lebhaftigkeit der Diskussionen unterstrich die Bedeutung auch dieser Tagung.

In einem öffentlichen Vortrag umriß Pierluigi Petrobelli (Rom) die wechselvolle Geschichte des Verhältnisses zwischen Mozart und der Opera buffa. Paolo Gallarati (Turin) hob die Genauigkeit der Prosodie in den *Nozze di Figaro* hervor. Eine der spätesten Operen buffe Cimarosas (*Amor rende sagace*) wurde von Giovanni Carli Ballola (Rom) behandelt, während Francesco Degrada (Mailand) einen Einfluß von Cimarosas *Le donne rivali* auf Mozarts *Lo sposo deluso* wahrscheinlich machte. Bei Silke Leopold (Detmold) ging es um die Einwirkung des Librettos von Sartis *Fra i due litiganti il terzo gode* auf das Libretto der *Le nozze di Figaro*.

Ein inhaltsreicher Beitrag Friedrich Lippmanns (*Paisiello und Mozart in der Opera buffa*) präsentierte einen sorgfältigen Vergleich der beiden Stile; Marina Mayrhofer (Neapel) widmete sich Bläserensätzen in Klavierkonzerten Mozarts und Opernarien Paisiellos. Letzterem gewidmete Referate boten ebenfalls Francesco Paolo Russo (Rom) und Daniel Brandenburg (Rom): Der Italiener befaßte sich mit *Il re Teodoro in Venezia*, der Deutsche spürte der Entstehungsgeschichte der Farsa in Neapel ab Mitte des 18. Jahrhunderts nach. Reinhard Wiesends (Bayreuth) Beitrag beinhaltete eine gattungsgeschichtliche Darstellung des italienischen Opernduetts im späten 18. Jahrhundert.

Volker Scherliess (Lübeck) widmete sich dem Thema *Rossini und die Opera buffa*. Gerhard Crolls (Salzburg) Ausführungen galten einer Opera buffa mit dem Titel *Rossini in Neapel*, Zürich 1935 (Text: Hans Adler, Musik: Bernhard Paumgartner). Sabine Henze-Döhring (Marburg) steuerte interessante Beobachtungen zu Rossinis *La Cenerentola* bei. Eine gründliche Gegenüberstellung von Moscas und Rossinis Vertonungen von Anellis *Italiana in Algeri* war Ziel des Referats von Paolo Fabri (Ravenna). Den Abschluß bildete Wolfgang Marggrafs (Weimar) Bewertung der einzigen Opera buffa des jungen Verdi, *Il finto Stanislao*.

Tübingen, 23. bis 27. Oktober 1993:
Internationales Čajkovskij-Symposium

von Kadja Grönke, Kiel

Zu Čajkovskijs 100. Todestag organisierte Thomas Kohlhase (Tübingen) in enger deutsch-russischer Zusammenarbeit ein wissenschaftliches Symposium, das im Rahmen eines Internationalen Čajkovskij-Fests die Arbeit der *Neuen Gesamtausgabe* fördern sollte. Arkadij Klimovickij (St. Petersburg) betonte die russische Čajkovskij-Verehrung der Jahrhundertwende. Inna Barsova (Moskau) beschäftigte sich mit Bezügen zu Gustav Mahler, Valerij Smirnov (St. Petersburg) mit denen zu Stravinskij. Marek Bobéth (Berlin) behandelte die Wechselwirkung zwischen Čajkovskij und seinen Zeitgenossen. Valentina Rubcova (Moskau) widmete sich *Čajkovskij und der russischen Kultur*, während Dieter Lehmann (Leipzig) sich dem Verhältnis „insbesondere zu Richard Wagner“ näherte. — Daß die deutsche Kultur Čajkovskij beeinflußt hat, vermochte Tat'jana Frumkis (Moskau/Leipzig) an „deutschen Vorbildern von Čajkovskijs Harmonielehre“ nachzuweisen. Izalij Zemcovskij (St. Petersburg) verwies mit seinem Beitrag *A Case of Cantilena-Narration Phenomenon* auf die „European Melosphere“. — Über die Čajkovskij-Rezeption in Japan berichtete Minoru Morita (Sendai), während Susanne Dammann (Kiel) die deutsche Čajkovskij-Rezeption zum Anlaß „problemgeschichtlicher Untersuchungen“ nahm. — Zentrum der russischen Čajkovskij-Forschung ist das Museum in Klin, über das Galina Belonovič (Klin) referierte. Aus seinen Archiven stellten Polina Vajdman (Klin) unbekannte Kompositionsentwürfe und Ljudmila Korabel'nikova (Moskau) die Briefe vor. Auch die *Neue Gesamtausgabe* schöpft aus diesem Archiv, wie Thomas Kohlhase (Tübingen) in seinem Bericht zu dem auf dem Symposium präsentierten ersten Band (6. *Sinfonie*) erläuterte. — Das Studium der Quellen wird das herkömmliche Čajkovskij-Bild revidieren, wie die Beiträge zum Bühnenschaffen zeigten. Daß die Musik über herkömmliche Inszenierungen weit hinausweist, belegten Sigrid Neef (Berlin), die ein verändertes Kategoriensystem für die Oper anregte, und Petra Bockholdt (Würzburg), die eine differenzierte Analyse der Ballettpartituren forderte. Am Beispiel von *Eugen Onegin* widmete sich Kadja Grönke (Kiel) der Verflechtung entstellungsgeschichtlicher, musikalisch-analytischer und dramaturgischer Details. Irina Gorjunova (Moskau) trug Bemerkungen zur russischen Inszenierungsgeschichte bei, und Lucinde Lauer (Berlin) ging am Beispiel von Tomskijs Ballade aus *Pique Dame* gattungsgeschichtlichen Verzweigungen nach. — Valerij Erohin (Kolomna) behandelte die Modernität von Čajkovskijs Harmonik, Anthony Holden (London) die Umstände von Čajkovskijs Tod, und Henry Zajackowski (Mansfield) reflektierte über Čajkovskijs *Suppressive-propulsive Compositional Technique and His Repressed Feelings*. Alexander Poznansky (New Haven) schließlich eröffnete einen Seitenblick auf Modest Mussorgski.

Regensburg, 26. und 27. Oktober 1993:

Kolloquium „Die Musik in der Ersten Tschechoslowakischen Republik (1918—1938)“

von Klaus-Peter Koch, Halle/S.

Im Rahmen der Deutsch-Tschechischen Musiktage vom 24. bis 30. Oktober 1993 fand in Regensburg ein musikwissenschaftliches Kolloquium statt. Wissenschaftler aus Tschechien, Österreich und dem Gastgeberland Deutschland nahmen den 75. Jahrestag der Gründung der CSR zum Anlaß, um ihre Forschungsergebnisse über die oben genannte Problematik vorzustellen und sich darüber auszutauschen. Von Bedeutung war einerseits, daß objektiv und versachlicht die Vielschichtigkeit des Musiklebens einschließlich des Verhältnisses zwischen der tschechischen und sudetendeutschen Musik diskutiert wurde und andererseits, daß sich erfreulicherweise auch die junge Generation, Doktoranden wie Diplomanden, mit fundierten Beiträgen, auch was den

deutschen Anteil an der Entwicklung der tschechoslowakischen Musik betrifft, beteiligten. Zwei Grundreferate, aus deutscher (Klaus-Peter Koch/Halle-Bergisch-Gladbach: *Aspekte musikkultureller Beziehungen der verschiedenen Ethnien in der Ersten Tschechoslowakischen Republik*) und tschechischer Sicht (Jiří Fukac/Brno: *Die Musik im Kulturraum Tschechoslowakei: Zum Problem der allzu späten Bewußtwerdung einer natürlichen Pluralität*), verdeutlichten die Komplexität und Differenziertheit des musikalischen Geschehens. Auch aus den folgenden Impulsreferaten gingen letztere hervor. Die punktuellen Studien machten bewußt, wieviel Forschungsarbeit noch notwendig ist, um dieses bisher recht vernachlässigte Thema aufzuarbeiten. Es sprachen Referenten zum Musikleben der Deutschen in Aussig (Martin Knechtel/Daun), zur Musikästhetik (Petr Vit/Prag), über das zweisprachige Volkslied in Mähren (Pavel Klapil und Jana Synková/Olmütz), über die deutschen Musikzeitschriften (Torsten Fuchs/Regensburg), zum Karlsbader Orchester (Jaromir Fiala/Pilsen), über die Rezeption alter Musik (Undine Wagner/Halle), über eine Oper von Zemlinsky (Mikulás Bek/Prag), über den deutschsprachigen Rundfunk (Eckhard Jürgens/Schwelm), zum mährisch-schlesischen Orgelbau (Anton Schindler/Olmütz), zur auf dem Jazz beruhenden neuen Musik (Marie Brandeis/Wien) und über den Brünner Deutschen Bruno Weigl (Lenka Schellongová/Brno). Ein Roundtable schloß das äußerst ertragreiche Kolloquium.

Rheinsberg, 11. bis 14. November 1993:

2. Schostakowitsch-Symposion

von Detlef Gojowy, Unkel

War das erste Symposion 1992 an der Musikakademie Rheinsberg dem Thema „Legende und Wahrheit“ über Leben und Werk des russischen Meisters gewidmet, so folgte das diesjährige unter gleicher Zielsetzung („die Musik dieses Komponisten von dem politischen Schutt zu befreien, der jahrzehntelang darauf aufgehäuft wurde“) dem Leitthema „Schostakowitsch und die zweite Generation“.

Aus dieser kamen die Petersburger Komponisten Boris Tiščenko (*1939, ein Schüler Schostakowitschs) und Sergej Belimov (*1952) mit Werkstattgesprächen und Aufführungen zu Worte. Bernd Feuchtner (Berlin) referierte über das Bild Schostakowitschs aus der Sicht seines Weggenossen Rudolf Baršaj, dessen Memoiren er derzeit zu Papier bringt, der Berichterstatter über Schostakowitsch und die Avantgarde (darunter Sofja Gubajdulina, Galina Ustvolskaja und Edison Denisov). Die Schostakowitsch-Biografin Sofja Chentova (St. Petersburg) reflektierte in einem mit eigenen musikalischen Beiträgen illustrierten Vortrag Schostakowitschs Verhältnis zu Bach. Ulrike Liedtke (Berlin) stellte auf den Hintergrund ihrer Forschungen zur DDR-Musikgeschichte die Frage nach möglichen deutschen Nachfahren von Schostakowitsch, um sie letztlich zu verneinen. In einem Mitternachtsgespräch („Kein Handlungsbedarf?“) prallten schließlich östliche und westliche Auffassungen zur Aufgabe der Musikwissenschaft unvermittelt aufeinander: Sollte ein Schostakowitsch, also einer christusähnlichen Kultfigur gewidmetes Kolloquium andere Komponisten, und mögen sie seine Schüler gewesen sein, überhaupt in Betracht ziehen? Zwischen byzantinischer und lateinischer Hemisphäre gibt es offenbar weiterhin viel Gesprächsbedarf.

Münster, 19. November 1993:

Symposium „Zeitauffassung und Zeitstrukturen in der Musik des 20. Jahrhunderts“

von Laurenz Lütteken, Münster

Wenn eine Universität zum Jubiläum der sie beheimatenden Stadt nicht etwa eine wissenschaftliche Publikation, sondern eine Komposition in Auftrag gibt, so ist ein bemerkenswerter Sonder-

fall bezeichnet, der Beachtung verdient. Die Universität Münster hatte die beiden neuen Klavieretuden György Ligetis als Geburtstagsgeschenk erkoren und in einem fulminanten Konzert uraufführen lassen.

Dieses Konzert war Anlaß für ein kleines Ligeti-Fest in Münster, in das auch eine von Klaus Hortschansky (Münster) organisierte Tagung eingebettet war. Angeregt durch ein Hauptproblem von Ligetis Musik ging es um *Zeitauffassung und Zeitstrukturen in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Zum Auftakt stellte Peter Cahn (Frankfurt/M.) die seltsam invarianten Taktangaben in Paul Hindemiths Werk der zwanziger Jahre vor: Musik, die auf fest fixierte Taktvorzeichnungen verzichtet und, innerhalb eines konstant pulsierenden Grundschlages, die zeitgliedernden Qualitäten des Taktes gleichsam aufhebt. Die Unterscheidung zwischen ontologischer und psychologischer Zeit, die der russische Philosoph Pierre Souvtchinsky im Blick auf die Musik seines Freundes Igor Strawinsky formulierte, stand im Mittelpunkt des Referates von Hermann Danuser (Berlin). Dabei ergab sich abschließend die Pointe, daß ausgerechnet die schärfsten Kritiker Strawinskys, nämlich die Serialisten, in ihrer absoluten Determinierung zeitlicher Verläufe zu den Vollstreckern von Souvtchinskys Postulat einer ontologischen Zeitauffassung wurden. In die ganz unmittelbare Nähe Ligetis stieß dann Peter Petersen (Hamburg) vor, der in einer subtilen Strukturanalyse vor allem zum ersten Satz von Béla Bartóks *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* die raffinierte Loslösung von temporaler und tonaler Schicht des musikalischen Textes vor Augen führte. An Hand der Examensarbeit des jungen Stockhausen konnte Petersen dann demonstrieren, zu welcher gravierenden Mißverständnissen eine vor klassisch-romantischem Hintergrund erfolgte Analyse führen kann. Bernd Alois Zimmermanns Zeitphilosophie exemplifizierte Klaus Hortschansky an Hand des späten Cellokonzertes *en forme de »pas de trois«*, das er im Gegensatz zu Zimmermanns eigenen Beteuerungen auf seine allusiv heraufgeschworenen Momente werkkonstitutiver Gattungsmuster zurückführte.

Abschließend diskutierte Hartmut Möller (Rostock) die komplexen zeitlichen Strukturen im 1987 fertiggestellten Streichquartett (für neun Quartette) *infinite to be cannot be infinite; infinite antibe could be infinite* mit der ahnungsvollen opus-Zahl 33 von Horatiu Radulescu. Der in Paris lebende Rumäne legt seinen Kompositionen eine Grundschicht außerordentlich komplizierter und gelehrter Berechnungen zu Grunde, die dem jeweiligen Werk eine ebenso vielschichtige zeitliche wie auch zahlhafte Struktur verleihen. Durch die Anwesenheit des Komponisten kam es dabei zu einer lebhaften Diskussion, in der vor allem György Ligeti für eine Trennung von intelligiblen und sensuellen Schichten plädierte und nachdrücklich vor einer Verwechslung eines konstruktiven „Sub-Textes“ mit dem Artefakt selbst warnte.

London, 27. und 28. November 1993:
Konferenz „Handel in the 1730s“

von Guido Bimberg, Halle

Nun schon zum dritten Mal trafen sich die Händel-Forscher aus aller Welt in London zu einer Konferenz. Wissenschaftler aus Großbritannien, den USA, Kanada, Frankreich, Japan und Deutschland hatte das London Handel Institute zur Diskussion von Händels Leben und Schaffen in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts eingeladen — eine Zeit, die allgemein als Händels Übergang vom Operschaffen zum Oratorium angesehen wird. Zu Beginn gab es eine aufschlußreiche Einführung in die politisch-soziale und geistig-kulturelle Situation in England dieser Zeit. Der britische Historiker Jeremy Black erläuterte die von England als politische Bedrohung und kulturelle Herausforderung verstandene Konfrontation mit dem Kontinent.

In den musikwissenschaftlichen Referaten wurde die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung von Ethos und Pathos in den späten Händel-Opern (Reinhard Strohm), auf den philosophischen Impetus der Händelschen Oratorientexte am Beispiel von John Drydens *Ode in Honour of St. Cecilia's*

Day (Ruth Smith) und anhand der Rivalität der Primadonnen Bordoni und Cuzzoni in Händels *Alessandro* (Richard King) auf den bekannten Einfluß des Londoner Theaterlebens auf die Opernkomposition verwiesen. Auch das tänzerische Moment in mehreren Händel-Opern verdankt Händel unmittelbaren aufführungspraktischen Anregungen, die Sarah McCleave anschaulich am Repertoire der Sallé darlegte.

Rein kompositorisch-musikalischen Fragen waren die Beiträge zum Kompositionsprozeß des *Poro* (Graham Cummings), der *Chandos Anthems* (Graydon Beeks) und der Schaffensbeziehungen zu Telemann (William Gudger) gewidmet. Mit Bezug auf den politischen Hintergrund zur Ausländer-Situation der italienischen Künstler in London analysierte John Roberts die Adaptionen der Rezitative von Vinci in Händels Londoner Pasticci. Howard Serwer stellte die italienischen Besetzungen für die verschiedenen Aufführungen von *Esther* als Besonderheit dar. Händels *Oratorio* von 1738 wandte sich Donald Burrows in einer ausführlichen Analyse und historisch-kritischen Betrachtung zu und charakterisierte es als „Benefit Pasticcio“.

Greifswald/Gdansk, 28. November bis 3. Dezember 1993:

Musica Baltica — interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum

von Nico Schüler, Greifswald

Herausragende Greifswalder musikwissenschaftliche Arbeiten sind vor allem mit den Namen Hans Engels und Walter Vetter verbunden, inhaltlich dabei hauptsächlich durch Forschungen zur Geschichte der Pommerschen Musik und Musikkultur geprägt (in diesem Sinne der Eröffnungsvortrag von Ekkehard Ochs, Greifswald). Schon damals begann man hier, nicht nur „Gipfelpunkte“, sondern auch „Täler“ der Musikgeschichte zu erforschen. Seit 1990 existiert wieder ein auf Pommern bezogenes Forschungsprojekt, das nun aber in Beziehung zum gesamten Ostseeraum steht. War die 1992 mit gleichem Generalthema stattgefundene Konferenz von der Teilnehmerzahl begrenzt, so erweiterten die Veranstalter, diesmal neben dem Greifswalder Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik auch das Institut für Deutsche Musik im Osten e. V. (Bergisch Gladbach) und die Musikakademie „S. Moniuszko“ Gdansk, den Rahmen; ebenso wurde eine thematische Einengung vermieden. Diese Breite, die von Analysen des Musiklebens in einzelnen Städten über regionale Betrachtungen bis zur Quellenforschung reichte, dokumentierte sich auch äußerlich in der Aufteilung der Referate auf zwei Tagungsorte, Greifswald und Gdansk.

Betrachtungen des Musiklebens einzelner Städte betrafen neben Greifswald und Riga vor allem Gdansk. Besonders hervorzuheben wären dabei u. a. Vorträge von Friedhelm Krummacher (Kiel) über den Danziger Marienkapellmeister B. Erben, Peter Andraschke (Freiburg) zu Eichendorffs *In Danzig*, Danuta Popinigis (Gdansk) über *Formtypen der weltlichen Renaissance-Polyphonie in der Musik der Danziger Kapellmeister (Rivulo, Zangius, Hakenberger)* oder Sigrid Palm (Greifswald) über *Das Danziger Musikleben in den Rezensionen von Carl Fuchs*. Mit ihrem Referat *Johann Balthasar Christian Freißlich (1687—1764) — Analytische Ansätze zu seinem Kantatenschaffen in Sandershausen* skizzierte Karla Neschke (Leipzig) nicht nur interessante Ergebnisse der Untersuchungen zu Freißlichs Kantatenschaffen, sondern stellte auch die Beziehung zu seinem späteren Wirkungsort Gdansk her. Mehrere Beiträge zum Schaffen von zeitgenössischen Gdanker Komponisten offenbarten die Schwierigkeit zu analysieren, wie sich der musikkulturelle Einfluß des Ostseeraums nicht nur äußerlich, sondern z. B. auch direkt im musikalischen Material in Neuer Musik bemerkbar machen kann.

Zu den regionalen bzw. interregionalen Forschungsbeiträgen gehörten u. a. jener zu Gluck im Ostseeraum von Gerhard Croll (Salzburg) oder der Vergleich des Musiklebens der Hansestädte im Ostseeraum im 17. Jahrhundert von Burkhard Busse (Wismar), ebenso Untersuchungen zur Geschichte russisch-deutscher (Natalia Gliantseva und Wladimir Gurewitsch, St. Petersburg), deutsch-schwedischer (Folke Bohlin, Lund), englischer (Ewan West, Oxford) und litauischer (u. a.

Jurate Landsbergyte, Vilnius) (Musik-/Kulturbeziehungen. Musikermigrationen im Ostseeraum waren Gegenstand der Vorträge von Jens Henrik Koudal (Bronshøj) und Lutz Winkler (Greifswald). Einige andere Beiträge zeigten die Notwendigkeit einer regionalen, historischen Differenzierung der Terminologie (z. B. der Begriff „Pommern“ und dessen historisch differenzierte, durch politischen Wandel bedingte Unterbegriffe, also historisch-regionale Einengungen).

Die komplexen interregionalen Wechselbeziehungen mit den verschiedensten Querverbindungen im Ostseeraum verdeutlichten die auf große Resonanz gestoßenen Beiträge zum Polnischen Tanz im Ostseeraum des 17. und 18. Jahrhunderts von Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) und zur Geschichte der Musikinstrumente im Ostseeraum am Beispiel der „Streichleier von Gdansk“ von Ryszard Wieczorek (Poznan). Weiterhin seien hier für viele andere Referenten stellvertretend Gerd Rienäcker (Berlin) mit seiner Studie zur *Kunst des feinsten Übergangs — Gedanken zur Orchestration in Jean Sibelius' 4. Sinfonie*, Helmut Loos (Chemnitz-Zwickau) mit einem Vortrag zu *H. Dorn und seinen Beziehungen zu Schumann und Wagner* und Jiří Fukac (Brno) hervorgehoben.

War die Quellenforschung in viele o. g. Beiträge integriert, so basierten gänzlich auf ihr (wichtig als Anregung zum stärkeren Austausch der Quellen und weiterer Forschungsergebnisse) die Vorstellung der *Raritäten der Bibliothek PAN in Gdansk* durch Joachim Gudel (Gdansk) und der Beitrag von Ute Schwab (Kiel) *Musiksammlungen in Schleswig-Holstein. Inhalte und Notwendigkeiten der Zusammenarbeit im Ostseeraum*.

Wenn auch der Diskurs durch die gegebene thematische Breite z. T. erschwert wurde und literatur- und kunsthistorische Aspekte noch stärker hätten einbezogen werden können, so darf doch auf eine sehr erfolgreiche Konferenz zurückgeblückt werden, der weitere spezialisiertere Greifswalder Tagungen folgen sollten.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übung, Koll = Kolloquium.

Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

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

Nachtrag Sommersemester 1994

Augsburg. Prof. Dr. Wolfgang Plath: S: Übungen zur Editionstechnik. □ Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1).

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Musikalisch-dramatische Konventionen in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts — Mittel-S: Quellen und Texte zur Barockoper — Mittel-S: Das Buxheimer Orgelbuch: Entstehung, Bestand, Notation — Kolloquium zu aktuellen Forschungsthemen.

Essen. Prof. Dr. Matthias Brzoska: S: Musik und Zeit — S: E. T. A. Hoffmann. Komponist und Literat — S: Die Messe. □ Dr. Annegret Fauser: S: Die französische Oper des Fin de Siècle — S: Richard Wagner. □ Dr. Tomi Mäkelä: S: Klangschichtungen und lineare Konstruktion im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Friedhelm Onkelbach: S: Zur Klavier- und Kammermusik von Robert Schumann. □ Dr. Claus Raab: Orientalismus, Exotismus, Folklorismus in der Musik — S: Die Finalgestaltung in zyklischen Instrumentalwerken —

Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Udo Sirker: Musikgeschichte im Überblick (Von den Anfängen bis um 1600) — Zur Opernentwicklung im 19. Jahrhundert (mit Ü). □ Prof. Dr. Horst Weber: S: Geschichte des Klavierliedes — S: Einführung in die Musikwissenschaft — S: Emigranten in Kalifornien 1933—1945. □ Prof. Dr. Matthias Brzoska/Dr. Claus Raab/Prof. Dr. Horst Weber: Aspekte der Musikgeschichte — S: Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten.

Frankfurt/Main. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Dr. Andreas Ballstaedt: S: Die Kantaten J. S. Bachs — S: Lektüre und Interpretation musikästhetischer Schriften des 18. Jahrhunderts.

Freiburg. Prof. Dr. Christoph Wolff: Block-S: Clavier- und Orgelmusik um 1700.

Halle. Prof. Dr. Günter Fleischhauer: Das Vokalmusikschaffen G. Ph. Telemanns (1681—1767) — Die Sinfonik in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts — Haupt-S: Analysen ausgewählter Werke L. v. Beethovens — Doktoranden-Kolloquium. □ Prof. Dr. Hans-Peter Reinecke: Hauptströmungen der Musikwissenschaft (mit S). □ Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze: Das Vokalwerk J. S. Bachs bis zum Beginn der Leipziger Zeit. □ Priv.-Doz. Dr. Karin Zauft: Musik- und Theaterkonzepte in den musik-dramatischen Werken von Igor Strawinsky □ Doz. Gerd Domhardt: Polyphonie in der neuen Musik — Haupt-S: Aspekte der Analyse Neuer Musik, T.2. □ Dr. Edwin Werner: Instrumentenkunde. □ Dr. Kathrin Eberl: Musikgeschichte im Überblick, T II/2 (mit Pros). □ Dr. Undine Wagner: Musikgeschichte im Überblick, T. I/2 (mit Pros) — Pros: Einführung in die Musikanalyse.

Leipzig. Dr. Wolfgang Gersthofer: Pros: Haydns „Londoner“ Sinfonien.

Marburg. Dr. Annegrit Laubenthal: Methoden der musikalischen Analyse — Pros: Exemplarische Werkanalysen — S: Studien zu den Sinfonien Haydns — Ü: Quellen und Musik des Trecento.

Regensburg. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Allgemeine Musikgeschichte — Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert — Pros: Johann Sebastian Bach, Die Brandenburgischen Konzerte — S: Die Symphonische Dichtung — Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (gem. mit Prof. Dr. David Hiley).

Wintersemester 1994/95

Augsburg. Lehrbeauftragt. Dr. Friedhelm Brusniak: S: Das Tenorlied. □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: Das Deutsche Lied im 19. Jahrhundert: Schubert-Schumann-Brahms-Wolf — Haupt-S: Die Joseph Haydn gewidmeten Streichquartette von W. A. Mozart (3) — Pros: Chopin (Analyse) — Ober-S: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1). □ Lehrbeauftragt. Dr. Johannes Hoyer: Pros: J. S. Bachs Johannespassion und ihre Tradition — Ü: Historische Satzlehre: Kontrapunkt II. □ Lehrbeauftragt. Karl Huber M. A.: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Dr. Erich Tremmel: S: Instrumentenkunde: Aerophone — Ü: Musikpaläographie II: Tabulaturen.

Bamberg. Prof. Dr. Marianne Bröcker: S: Einführung in die Instrumentenkunde — Musik der Türkei — S: Musikalisches Brauchtum im Winterhalbjahr in Franken (Vorbereitung für Feldforschung) — S: Ethnomusikologie und Medien II. □ Prof. Dr. Martin Zenck: Oper der 30er Jahre — S: Angewandte Musikwissenschaft: Musikkritik — Die Konzerte der Bamberger Symphoniker in der Saison 94/95 — Pros: Musik der italienischen Renaissance (Pflichtseminar: Methoden der musikalischen Analyse) — Haupt-S: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit.

Basel. Musikgeschichte. Prof. Dr. Wulf Arlt: Forschungssemester. □ Prof. Dr. Anne Shreffler: Neue Musik und ihre Institutionen, 1870 bis zur Gegenwart — Übungen zur Vorlesung — Grund-S: Analytische Ansätze zu den Opern Mozarts — Haupt-S: Verdi neu gesehen. □ Prof. Dr. Max Haas: Zur Überlieferung von Musik im Mittelalter (mit Ü) — Grund-S: Übungen zur Schule von Notre Dame. □ Priv.-Doz. Dr. Annegrit Laubenthal: Musik am Hofe der Margarethe von Österreich — Übungen zur Vorlesung. □ Lic. phil. Martin Kirnbauer: Ü: Mozarts „Don Giovanni“ eingerichtet für Harmoniemusik — eine Einführung in die Instrumentenkunde des 18. Jahrhunderts. □ Lic. phil. Matthias Schneider: Ü: Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky. □ Dr. Joseph Willmann: Ü: Paläographie der Musik III: Mensurale Aufzeichnungsweisen des 14. und 15. Jahrhunderts — Lektüre zur Musikästhetik. □ Dr. Dominique Muller: Historische Satzlehre II: Kompositions- und Stilmerkmale im französischen Liedsatz vom 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert.

Ethnomusikologie. Dr. R. Canzio: Historical Perspectives in Ethnomusicology (14-tgl.) — General Theory of Rhythm (14-tgl.).

Bayreuth. Musikwissenschaft. Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Musik und Musikleben seit 1830 — Haupt-S/S: Poesie und Musik: Liedzyklen von Robert Schumann — S: Kolloquium für Examenskandidaten — Pros: J. S. Bach, Die Brandenburgischen Konzerte. □ Dr. Hans-Joachim Bauer: Pros: Symphonien von P. I. Tschaikowsky □ Alexander Dick: Pros: Der Kritiker und die Gesellschaft: Zur Rolle der Musikkritik seit J. A. Hiller (mit praktischen Übungen). □ Dr. Rainer Franke: Pros: Johannes Brahms, Werke für Klavier.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. Sieghart Döhring: Geschichte des Musiktheaters III (nach 1900) — S: Die Wahnsinnszene. □ Prof. Dr. Susanne Vill: S: Die Konstruktion des Fremden in der darstellenden Kunst. Exotismus, Phantasmagorie, virtuelle Welten — S: Faust-Varianten — Pros: Lektüre theater- und musiktheatertheoretischer Texte. □ Dr. Gerald Florian Messner: Pros: „Wer fängt die Regenbogenschlange“ — Performance-Workshop-S: Einige Legenden der Uraustralier übersetzt in relevante zeitgenössische Darstellungsidee — Pros: Sogenannte Wirklichkeit und ihre Darstellung: Konzepte und ihre darstellerische Realisation im präcolumbianischen Mesoamerika. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Hauptwerke der russischen Oper im 19. und frühen 20. Jahrhundert I. □ Prof. Dr. Sieghart Döhring, Prof. Dr. Susanne Vill, Dr. Hans-Joachim Bauer, Dr. Rainer Franke, Marion Linhardt M. A., Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Dr. Thomas Steiert: Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters.

Berlin. Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar. Prof. Dr. Tibor Kneif: Geschichte der Orgelmusik II — Pros: Die Streichquartette Mozarts — Haupt-S: Buxtehude — Kurs: Transkriptionsübungen zum Jazzrock. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Musik und Politik — Pros: Franz Schubert — Haupt-S: Aufgaben und Methoden der Musikwissenschaft heute (gem. mit Prof. Dr. Josef Kuckertz) — Ober- und Doktoranden-S: Die Lehre vom Ethos der Musik. □ Dr. Thomas Betzwieser: Pros: Triosonate des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Bodo Bischoff: Pros: Die drei letzten Sinfonien Wolfgang Amadeus Mozarts (KV 543, 550 und 551) — Pros: Der Musikkritiker Robert Schumann. □ Christa Brüstle M. A.: Pros: Die Schriften von August Halm. □ Dr. Ulrich Krämer: Pros: Johannes Brahms und die Variation — Kurs: Einführung in die Editionstechnik. □ Dr. Michael Maier: Pros: Joseph Haydn: Londoner Symphonien — Kurs: Einführung in die musikalische Akustik. □ Dr. Susanne Oschmann: Pros: Das italienische Madrigal des 16. Jahrhunderts — Pros: Bearbeitung und Instrumentation. □ Dr. Michael Wittmann: Pros: Paul Hindemith — Pros: Die Musik im 17. Jahrhundert.

Institut für Musikwissenschaft Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. Josef Kuckertz: Musikinstrumente Zentral- und Ostasiens — Haupt-S: Musikalische Werke im Kontakt westlicher und asiatischer Traditionen — Pros: Volksmusik-Instrumente in Europa — Haupt-S: Aufgaben und Methoden der Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Riethmüller). □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musiktraditionen des südostasiatischen Festlands — Haupt-S: Tanz und Tanztheater Japans auf Video-Dokumenten — Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft — Ü: Gesänge in Bali. □ Gerd Grupe: Grund-Kurs: Einführung in die musikalische Akustik — Transkription II.

Berlin. Humboldt-Universität. Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Hermann Danuser: Grundzüge einer Musikgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg — Haupt-S: Die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik 1946—1966 — Pros: Michael Praetorius: „Syntagma musicum“ — Koll: Musikwissenschaft und „cultural studies“. □ Dr. Annegret Fauser: Pros: Beginnings or endings. Was leistet feministische Musikwissenschaft? (gem. mit Tobias Plebuch). □ Hermann Gottschewski: Pros: Franz Liszt (als Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten) — Experimente am Yamaha-Diskflügel (1) — Nancarrow-Studies (gem. mit Tobias Plebuch). □ Dr. Brigitte Kruse: Haupt-S: Werkanalyse — Pros: Musik im Exil. □ Dr. Andreas Mertsch: Pros: Klassizismus beim späten Claude Debussy. Einführung in die musikwissenschaftliche Analyse — Pros: Zeichenhafte und nichtzeichenhafte Aspekte von Musik. Probleme einer musikalischen Semiotik. □ Dr. Hans Nehrling: Pros: Einführung in die Paläographie der Musik. □ Dr. Bernhard Powileit: Pros: Musikästhetik (Pythagoreer, Platon, Aristoteles) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. Beobachtungen zu musikhistorischen Umbrüchen. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Motette, Messe, Chanson, Madrigal 1320—1600 — Haupt-S: Hanns Eisler, Hollywood-Elegien (Probleme der Liederanalytik) — Pros: Mozart, Don Giovanni (Probleme der Operanalytik) — Koll: Bayreuther Dramaturgie III.

Musiksoziologie/Sozialgeschichte der Musik. Prof. Dr. Christian Kaden: Forschungsfreisemester. □ Dr. Dr. Volker Kalisch: Pros: Anthropologische Zugänge zur Musik — Pros: Musik bei Festen und Feiern.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Instrumentalakupistik II — Haupt-S: Grundfragen der musikbezogenen Kognitionspsychologie — Pros: Empirische Untersuchungen zum Musikerleben — Koll: Anfertigung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Rainer Kluge: Musikinstrumentenkunde — Haupt-S: Analyse und Klassifikation von Melodien — Ü: Informatik für Geisteswissenschaftler — Ü: Computerunterstützung musikwissenschaftlicher Arbeiten.

Musikethnologie. Prof. Dr. Jürgen Elsner: Einführung in die Musikethnologie I — S: Forschungsseminar Musikethnologie — Haupt-S: Zum geschichtlichen Sinn der Musikinstrumente — Pros: Die Musikkultur des Jemen — Ü: Musikethnologische Transkription. □ Dr. Angelika Jung: Pros: Traditionelle Musik im persischsprachigen Raum Asiens (Iran, Afghanistan, Tadshikistan) — Pros: Musikästhetik im vorderen Orient und Mittelasien zwischen 14. und 19. Jahrhundert.

Populäre Musik. Prof. Dr. Peter Wicke: Geschichte der populären Musik — Musik als Industrie I — Haupt-S: Theorie und Methode der Popmusikforschung — Pros: Musik im sozialen Gebrauch. □ Dr. Monika Bloß: Frauen in Rock und Pop (mit Ü) — Pros: Madonna und Prince: Geschlechterkonstruktion über populäre Musik — Ü: Geschichte der populären Musik (Übungs-S zur Rockmusikvorlesung von Prof. Dr. Peter Wicke).

Berlin. *Technische Universität.* Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Theorie der Fuge — Haupt-S: Das Weihnachtsoratorium — Haupt-S: Titel: Musiktheater (Referat-Seminar). □ Prof. Dr. Helga de la Motte: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts I — Haupt-S: Die instrumentale Klangfarbenkomposition — Pros: Beethoven: Die Symphonien. □ Dr. Michael Zimmermann: Ü: Formenlehre und Analyse — Ü: Satzlehre III: Cantionalsatz und basso continuo — Ü: Musikästhetik — Ü: Mensuralnotation — Ü: Satzlehre I: Die Anfänge des Kontrapunktes. □ Dr. Clemens Goldberg: S: John Dunstable und die Contenance Angloise. □ Dr. Janina Klassen: Pros: Musik der Renaissance — Pros: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken und Darstellungsformen. □ Dr. Reinhard Kopiez: Pros: Der kompositorische Schaffensprozess — Ü: Notationskunde: Tabulaturen.

Berlin. *Hochschule der Künste. Fachbereich 8 (KWE 1).* Prof. Dr. Wolfgang Burde: Tendenzen der Neuen Musik im 20. Jahrhundert — Pros: Einführung in die musikalische Analyse — Kolloquium für Examenskandidaten — Haupt-S: Aribert Reimann: Die Opern. □ Prof. Dr. Peter Rummenhöller: Musik des 20. Jahrhunderts I: Die „klassische Moderne“ — Haupt-S: Beethovens Klaviermusik — Haupt-S: Programm-Musik — Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten. □ Wiss. Mitarb. Christoph Henzel: Pros: Die Sinfonie im 18. Jahrhundert — Pros: Die Musik des 16. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftragter. Dr. Beatrix Borchert: Pros: Johannes Brahms. Leben und Werk. □ Lehrbeauftragter. Dr. Josef Kloppenburg: Pros: Musik und Manipulation. □ Lehrbeauftragter. H. v. Loesch: Pros: Höranalyse und Formenlehre I.

Fachbereich 8 (KWE 2). Prof. Dr. Elmar Budde: Haupt-S: Methoden der musikalischen Analyse. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Musik und Musikleben des 20. Jahrhunderts — Haupt-S: Hindemiths Streichquartette — Haupt-S: Metaphysische Musikästhetik von Arthur Schopenhauer zu Carl Fuchs — Pros: Tristan und Isolde. □ Prof. Dr. Dieter Schnebel: Haupt-S: Musik und Abschied — Ü: Schuberts Großformen — Koll: Schnebels Werke aus den letzten Jahrzehnten. □ Prof. Dr. A. Simon: Pros: Musik in Afrika. □ Gastdoz. M. Supper: Pros: Musik und Mathematik. □ Wiss. Mitarb. Werner Grünzweig: Pros: Kurt Weill als Instrumentalkomponist. □ Wiss. Mitarb. Susanne Fontaine: Pros: Bohuslav Martinů: Ausgewählte Werke der Pariser Jahre (1923—1940) — Pros: Lektürekurs: Texte zur Musikästhetik. □ Lehrbeauftragter. Dr. Gottfried Eberle: S: Stil- und Werkkunde für Tonmeister. □ Lehrbeauftragter. Dr. Ellinore Fladt: Pros: Kirchenmusik. □ Lehrbeauftragter. Chr. Wassermann-Beirão: Pros: Die Commedia dell'arte in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.

Fachbereich 7 Musiktheorie. Prof. Dr. Patrick Dinslage: Forschungssemester. □ Prof. Dr. H. Fladt: Modales Komponieren im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. A. Richenhagen: Studien zur Tonartenlehre im 16. Jahrhundert. □ Prof. Ingeborg Pffingsten: Theorie der musikalischen Form II: Musikalische Syntax im theoretischen Schrifttum des 18. bis 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Heinrich Poos: Tristan und die Folgen.

Bern. Prof. Dr. Victor Ravizza: Das Oratorium der Romantik — S/AG: Alban Berg, Wozzeck. Werkbeschreibung, Dramaturgie und Inszenierung (gem. mit T. Hoffmann) — Kolloquium. □ Dr. Thomas Schacher: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (1) — Musikgeschichte I (1). □ Dr. Hanspeter Renggli: Pros: Vivaldis Concerti — Musikgeschichte III (1). □ Dr. Dominique Muller: Ü: Stilschichten im französischen Liedsatz des 15. Jahrhunderts. □ Dr. Josef Willmann: Mittelalterliche Mehrstimmigkeit in Schweizer Klöstern. Periphere Quellen des 14. Jahrhunderts.

Bochum. Prof. Dr. Christian Ahrens: Zur Geschichte der besaiteten Tasteninstrumente und ihrer Musik — Pros: Skandinavische Volksmusik — Projekt-S: Zur Geschichte des Harmoniums (II) — Ober-S: Theorie und Praxis des Solokonzerts im ausgehenden 18. Jahrhundert (gem. mit HD Dr. Michael Walter). □ Prof. Dr. Werner Breig: Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ — Pros: Lektüre musiktheoretischer Texte des 17. und 18. Jahrhunderts — Haupt-S: Richard Wagners musikdramatische Konzeption. □ Projekt-Mitarb. Dr. Andreas Mielke: Pros: Einführung in die Melodielehre. □ Dr. Dörte Schmidt: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Projekt-S: Musikleben in der Zeit der Weimarer Republik (II). □ Doz. Dr. Michael Walter: Pros: Guido von Arezzo — Pros: Theodor W. Adorno: Philosophie der Neuen Musik — Haupt-S: Zu Existenz, Art und Begründung des musikalischen Kunstwerks — Koll: Methoden der Musikwissenschaft. □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Geschichte des Walzers — Pros: Das zweite Thema in Mozarts Sonatenhauptsätzen.

Bonn. Dr. Reinhold Dusella: Pros: Musikalische Rhetorik am Beispiel der „Deutschen Evangelienprüche für das Kirchenjahr 1623“ von Melchior Franck — Pros: Einführung in die Analyse serieller Kompositionen. □ Prof. Dr. Erik Fischer: Musikgeschichte I: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance — Pros: Texte zur Musikästhetik — Haupt-S: Musik im 20. Jahrhundert I: Schlagwerk-Kompositionen und -Improvisationen — Oberseminar: Aktuelle Forschungsprobleme der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Siegfried Kross: Musikalische Akustik — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Haupt-S: Gattungstypik und Bildlichkeit ausgewählter Kantaten von J. S. Bach. □ Prof. Dr. Günter Massenkeil: Doktoranden-seminar. □ AMD Walter Mik: Pros: Die Liedform: Vom Volkslied zum Sinfoniesatz. □ Prof. Dr. Emil Platen: Haupt-S: Paul Hindemith — Doktorandenseminar. □ Dr. Susanne Rode-Breymann: Pros: Einführung in die musikalische Paläographie — Pros: Österreichische Musik des Barock — dargestellt an Werken von Johann Heinrich Schmelzer, Heinrich Ignaz Franz von Biber und Johann Joseph Fux. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Schubert als Symphoniker — Pros: Schuberts „Winterreise“ — Haupt-S: Wagners „Tristan und Isolde“ — Oberseminar zu aktuellen Forschungsproblemen.

Bremen. Dr. Karin Bartels: S: Heinrich Schütz und seine Zeit. □ Prof. Dr. Günter Kleinen: S: Grundfragen und Perspektiven heutiger Musikdidaktik — S: Die musikalische Ballade vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert — S: Musikpsychologie. Grundlegende Experimente und Theorien — Die gesellschaftlichen Grundlagen der Musik. Einführung in die Musiksoziologie. □ Prof. Klaus Mävers: S: Komponisten im Exil. Eisler-Weill-Hindemith. □ Prof. Dr. Eva Rieger: Forschungsfreisemester. □ Dr. Wolfgang Schoenke: S: Die Ballade unter semiotisch-musikalischen Gesichtspunkten.

Chemnitz/Zwickau. Prof. Dr. Helmut Loos: Musikgeschichte 17./18. Jahrhundert — S: Musik nach 1945 — S: Beethovens Missa Solemnis. □ Doz. Dr. Eberhard Möller: S: Formenkunde Analyse I — S: Formenkunde Analyse II — Volksliedkunde. □ Doz. Dr. Johannes Roßer: S: Geschichte und Formenwelt des Choralvorspiels — Haupt-S: Mozarts „Zauberflöte“ — S: Zum kompositorischen Schaffen Paul Hindemiths — Orgelbau im sächsischen Raum.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. Gerhard Allroggen: Allgemeine Musikgeschichte — S: Musik und Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns. □ Prof. Dr. Silke Leopold: S: Mozarts Klavierkonzerte — Pros: Tanz und Tanzmusik in der Renaissance. □ Friedhelm Flamme: Ü: Theorie und Praxis des Generalbaß- und Partiturspiels. □ Joachim Steinheuer: Pros: Exotismus in der Musik des 17.–20. Jahrhunderts — Ü: Italienisch für Musikwissenschaftler. □ Dr. Walter Werbeck: Ü: Die Konzertouverture im 19. Jahrhundert. □ Hans-Josef Winkler: Ü: Historischer Tonsatz: 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Gerhard Allroggen/Prof. Dr. Arno Forchert/Prof. Dr. Silke Leopold/Prof. Dr. Dietrich Manicke: Kolloquium über aktuelle Forschungsprobleme.

Dortmund. Prof. Dr. Martin Geck: Ober-S: Beethovens späte Quartette. □ Prof. Dr. Werner Abegg: Geschichte der Oper (mit S). □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: Aspekte der Raumgestaltung in der Neuen Musik (mit S) — S: Liedanalyse unter Berücksichtigung verschiedener Epochen. □ Dr. Reinhard Fehling: S: Musikanalyse/Musikkritik. □ Dr. Achim Hofer: S: Einführung in die Musikpsychologie. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Artrock. □ Dr. Ulrich Tadday: S: Einführung in die systematische Musikwissenschaft — S: Der romantische Bruch in der Musik des 19. Jahrhunderts.

Dresden. Prof. Dr. Hanns-Werner Heister: Haupt-S: Frühe Stufen der Musikentwicklung. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte 19. Jahrhundert — Entwicklungslinien der Sinfonik im 19. Jahrhundert — Pros: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten — Haupt-S: Probleme der biographischen Forschung dargestellt am Beispiel C. Ph. E. Bachs. □ Dr. Horst Hodick: S: Einführung in die Akustik — Ü: Einführung in die Instrumentenkunde. □ Dr. Gerhard Poppe: Frühe Instrumentalmusik und ihre Notation — S: Theodor W. Adorno: Ausgewählte Schriften zur Musik (Lektüre).

Düsseldorf. Prof. Dr. Helmut Kirchmeyer: Kulturgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert.

Eichstätt. Prof. Dr. Karlheinz Schlager: Musik im Mittelalter I: Der einstimmig überlieferte Gesang (Choral, Lied und Minnesang) — S: Handschriften- und Notationskunde — Franz Schubert: Die Winterreise — Ein Eichstätter Musiknachlaß (Herkunft, Hintergrund, Buch- und Notenbestand, Katalogisierung, Ausstellungskonzept). □ Frau Regina Bauer: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft.

Erlangen-Nürnberg. Dr. Andreas Haug: Pros: Einführung in die liturgische Musik des frühen Mittelalters — Mittel-S: Adornos Beethoven-Interpretationen. □ Dr. Wolfgang Hirschmann: Pros: Lektüre ausgewählter musiktheoretischer Texte des 11. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Timothy Jackson (Gast-Dozent): Mittel-S: Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. □ Prof. Dr. Fritz Reckow: Terminologie der Musik: Grundlagen und Zielsetzungen begriffsgeschichtlicher Arbeit in der Musikwissenschaft — Mittel-S: Geschichte, Methoden und Praxis musikalischer Lexikographie — Mittel-S: Aufzeichnungsweisen ein- und mehrstimmiger Musik im frühen Mittelalter (Notationskunde I: Neumen und Umfeld) — Pros: Franz Schubert. □ Dr. Thomas Röder: Pros: Die Symphonischen Dichtungen von Franz Liszt. □ Priv.-Doz. Dr. Gerhard Splitt: Die späten Opern von Richard Strauss — Mittel-S: Musiktheater in Deutschland zwischen 1918 und 1933 — Pros: Die Musikästhetik Schopenhauers II. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Musik der Renaissance (Musikgeschichte III) — Witold Lutoslawski und die Musik in Polen nach 1945 — Mittel-S: Die französische Chanson im 15. und 16. Jahrhundert — An der Erziehungswiss. Fakultät: Musikgeschichte I — Ü: Gattungsgeschichte. □ Prof. Dr. Fritz Reckow, Priv.-Doz. Dr. Gerhard Splitt, Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Koll. zu aktuellen Forschungsthemen und Doktoranden-Koll.

Frankfurt/Main. Prof. Dr. Adolf Nowak: Geschichte der Musikästhetik II: 18. bis 20. Jahrhundert — Pros: Heinrich Schütz: Musikalische Exequien — Pros: Johannes Brahms: Ein deutsches Requiem: — S: Zur Vorlesung „Zur Geschichte der Musikästhetik II“ — S: Die Symphonische Dichtung. □ Prof. Dr. Winfried Kirsch: Orlando di Lasso und seine Zeit — S: Quellenkunde und Editionstechnik zum Werk Orlando di Lassos — Ober-S für Examenskandidaten: Besprechung neuerer musikwissenschaftlicher Arbeiten — Koll: Zur Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters (gem. mit Ulrike Kienzle M. A.) — S: Semiotik der Oper (gem. mit Ulrike Kienzle M. A.). □ Ulrike Kienzle M. A.: Pros: Einführung in die Arbeitstechniken der Musikwissenschaft. □ Doz. Dr. Peter Ackermann: Musik und Gesellschaft im 15. Jahrhundert — Pros: Paul Hindemith. Die frühen Werke — S: Jacques Offenbach — Ober-S: für Doktoranden und Examenskandidaten. □ Lehrbeauftr. Dr. Andreas Ballstaedt: S: Edgard Varèse. □ Lehrbeauftr. Dr. Eric Fiedler: Pros: Die Entstehung der schwarzen Mensuralnotation. □ Lehrbeauftr. Dr. Wolfgang Krebs: Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Kammermusik für Klavier und Streicher im 19. Jahrhundert. □ Lehrbeauftr. Dr. Robert Lug: S: Hoher und „volkstümlicher“ Stil in der Trovèrekunst.

Frankfurt/Main. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Herbert Schneider: Ludwig van Beethoven — S: Die Sinfonien von Beethoven — S: Lektüre und Interpretation musiksoziologischer Texte — Koll: Besprechung wissenschaftlicher Arbeiten. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. Peter Cahn: Pros: Die Kammermusik von Paul Hindemith. □ Lehrbeauftr. Dr. Eric Fiedler: Pros: Die Klangwelt des Mittelalters: Die Musik des 13. und 14. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftr. Heinz-Jürgen Winkler: Einführung in die Musikwissenschaft.

Freiburg i. Brsg. Dr. Markus Bandur: Pros: Anton Webern. Musikalisches Denken-Analyse-Rezeption. □ Dr. Michael Beiche: Pros: György Ligeti. Aspekte seines Schaffens. □ Priv.-Doz. Dr. Christoph von Blumröder: Haupt-S: Robert Schumann — Doktorandenkolloquium. □ Dr. Sabine Ehrmann: Pros: Stationen der Chormusik im 20. Jahrhundert. □ Nils Grosch M. A.: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Der Komponist Hanns Eisler (1898—1962). Analyse, Biographie, Philologie. □ Priv.-Doz. Dr. Konrad Küster: Das deutschsprachige Kunstlied — Haupt-S: Zweiter Weltkrieg und Musik — Haupt-S: Bach, Präludien und Fugen für Orgel — Pros/Lektürekurs: Quantz und seine Zeit. □ Dr. Albrecht von Massow: Pros: Johann Sebastian Bach, „Chromatische Fantasie und Fuge d-moll“ (BWV 903). □ Dr. habil. Christoph Michel: Haupt-S: Ein „Athen der Künste?“ (Wieland). Tendenzen der Kooperation von Dichtung und Musik im späten 18. Jahrhundert. □ Rainer Schmusch M. A.: Tutorat: Hector Berlioz. □ Dr. Thomas Seedorf: Pros: Die barocke Triosonate. □ Matthias Thiemel M. A.: Pros: Der Interpretationsvergleich und die Probleme der technischen Reproduktion von Musik. □ Dr. Meinrad Walter: Pros: Musikalisch-theologische Analyse ausgewählter Kirchenkantaten J. S. Bachs. □ Matthias Wiegandt M. A.: Pros: Musikalischer „Konservatismus“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Musikschrifttum, Ideologien, Kompositionen.

Freiburg i. Ue. Prof. Dr. Luigi Tagliavini: L'œuvre de Giuseppe Verdi — Pros: Récitatif et air: Analyses (1) — S: Die Oper nach Wagner und Verdi (1) — La notation mensuraliste du Moyen Age (gem. mit Ass. François Seydoux). □ Gastprof. Dr. Max Lütolf: Tradition und Innovation in der Musik des Mittelalters.

Gießen. Prof. Dr. Peter Andraschke: Die Musik im 17. und 18. Jahrhundert — Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft — Pros/S: Liederzyklen des 19. und 20. Jahrhunderts — Pros/S: Grundlagen der Analyse I: Notation und Analyse. □ Wiss. Mitarb. Ulrich D. Einbrodt: Pros: Einführung in die Geschichte der Rock- und Popmusik. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: Geschichte des Jazz III: Vom Free-Jazz bis zur Gegenwart — S: Zur Theorie und Praxis der musikalischen Improvisation — Projekt: Kulturelles Rollenspiel im Fernsehen: Untersuchungen zur Ideologie und Ökonomie der volkstümlichen Musik — S: Musikwissenschaftliches Seminar — Kolloquium. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: Pros: Einführung in die Neue Musik — Pros: Empirische Forschungsmethoden — S: Musikpsychologie: Musik als Sprache — S: Examenskolloquium. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Musikgeschichte im Überblick — Pros: Einführung in die Musikästhetik — Pros: Analysen von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts — S: Postmoderne. □ Prof. Dr. Winfried Pape: S: Zur Problematik der Analyse von Videoclips — Pros/S: Populäre Musik: Problematik des Musikmachens im Unterricht — S: Konzepte musikalischen Lehrens und Lernens. — S: Musikpädagogisches Seminar — Kolloquium. □ Wiss. Mitarb. Klaus Scheuer: Pros/S: Grundlagen der musikalischen Analyse II: Jazz und Populärmusik.

Göttingen. Prof. Dr. Rudolf Maria Brandl: Einführung in die schwarzafrikanische Musik — Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft — Ü: Klangbeispiele zur schwarzafrikanischen Musik — Haupt-S: Methoden der Vergleichenden Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Ü: Sebastian Viridung: Musica getuscht (Lektüre) — Haupt-S: Ludwig van Beethovens Missa solemnis — Doktoranden-Kolloquium. □ Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Notationskunde III (Mensuralnotation) — Ü: Analyse von Werken der älteren Musikgeschichte. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Pros: Systematik der Musikinstrumente. □ Prof. Dr. Klaus Hofmann: Haupt-S: Die Motetten Johann Sebastian Bachs. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Michael Tippett (* 1905) — Grundzüge seines Schaffens. □ Dr. Manfred Bartmann: Pros: Angewandte musikalische Klanganalyse. □ Dr. Joachim Reitz: Ü: Musik und Wirtschaft (II). □ Prof. Dr. Wolfgang Boetticher: Musik der Spätrenaissance: Das Zeitalter Orlando di Lassos — Doktoranden-Kolloquium. □ Prof. Dr. Ursula Günther: Kolloquium: Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Doktoranden-Kolloquium.

Graz. Prof. Dr. Rudolf Flotzinger: Einführung in die Musikwissenschaft — Musikhistorisches S — Musikwissenschaftliches Pros III — Privatissimum für Erasmus-Studenten — Kolloquium für Dissertanten. □ Doz. Dr. Josef-Horst Lederer: Musikgeschichte III: Klassik-Romantik — Übungen an Tonbeispielen (1) — Einführung in die Notationskunde — Kolloquium für Diplomanden. □ Dr. Werner Jauk: Systematisch-musikwissenschaftliches S: Methodik II. □ Lehrbeauftr. Dr. Alois Mauerhofer: Musikethnologisches Pros: Musikalische Strukturanalyse — Musikethnologisches S: Volksliedkunde oder Singforschung? □ Dr. Ingrid Schubert: Musikwissenschaftliches Pros I: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik. □ Lehrbeauftr. Mag. Dieter Zenz: Einführung in die musikalische Analyse (1). □ Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Die Entfaltung des Bläserorchesters von Gossecs „Symphonie militaire“ bis zu Pendereckis „Pittsburgh Overture“.

Graz. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Ausgewählte Kapitel aus Jazz und Populärmusik 5: Musikalische Strukturanalysen. Jazzgeschichte 1. □ Prof. Dr. Otto Kolleritsch: Das aufgesprengte Kontinuum ... Über die Geschichtsfähigkeit der Musik — Grundbegriffe zur kritischen Musikästhetik und Wertungsforschung — Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Musikanthropologie III (Musik und Medizin) — Musikethnologie I (Deutschsprachige Volksliedforschung) — Das Blasmusikverlagswesen (gem. mit Ass. Dr. Bernhard Habla). □ Prof. Dr. Johann Trummer: Einführung in Grundfragen der Aufführungspraxis, am Beispiel von Johann Sebastian Bachs Messe in h-moll — Konversatorium zur Einführung in Grundfragen der Aufführungspraxis II (gem. mit Ass. Dr. Ingeborg Harer und Ass. Dr. Klaus Hubmann). □ Ass. Dr. Ottfried Hafner: Peter Rosegger (1843—1918) im Kontext der volksmusikalisches-kulturellen Strömungen seiner Zeit. □ Prof. Dipl. Ing. Heinz Hönig, Prof. Dr. Franz Kerschbaumer, Prof. Dr. Otto Kolleritsch, Prof. Dr. Wolfgang Suppan (gem. mit Dr. Bernhard Habla und Dr. Ottfried Hafner), Prof. Dr. Johann Trummer (gem. mit Dr. Ingeborg Harer und Dr. Klaus Hubmann): Dissertanten- und Magistranden-Seminar.

Greifswald. Dr. Lutz Winkler: Einführung in die Musikwissenschaft: Musikgeschichte der frühen Hochkulturen (China, Griechenland, Rom) — Musikgeschichte im Überblick: Renaissance, Barock — Musikalische Volkskunde (1) — S: Zur Entwicklung des klavierbegleiteten Sololiedes im 19. Jahrhundert (3). □ Ekkehard Ochs: S: „Sinfonik Gustav Mahlers“ (3). □ Dr. Sigrid Palm: Instrumentenkunde (1) — Formenlehre (1) — S: Musikästhetische Anschauungen der Antike (1) — S: Zur Musikästhetik im 19. und 20. Jahrhundert (1). □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Zum Schaffen von Felix Mendelssohn-Bartholdy — S: Zur Dramaturgie des „Ring des Nibelungen“ — S: Zu Alban Bergs „Wozzeck“. □ Bernd Fröde: Ausgewählte Aspekte der Populärmusik. □ Dr. Christa Nauck-Börner: Musik in Film und Fernsehen — Musikalische Präferenzen und Sozialisation.

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Constantin Floros: Haupt-S: Der Impressionismus in der Musik (3) — Pros: Beethoven und seine Zeit (3) — S: Aktuelle Arbeiten der Doktoranden und Magistranden. □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: Haupt-S: Die Oratorien G. F. Händels — Pros: Einführung in die musikalische Terminologie — S: Die „St. Petersburger“ Musikhandschriften III — S: Seminar für Examenkandidaten. □ Prof. Dr. Peter Petersen: Musikgeschichte des 20. und 19. Jahrhunderts — Haupt-S: Berg-Büchner-Wedekind. Zum Problem der Literaturoper (3) — S: Aktuelle Arbeiten der Doktoranden und Magistranden — Ü: Werkanalyse I. □ Dr. Annette Kreutziger-Herr: Pros: Aspekte amerikanischer Musik im 20. Jahrhundert — Musikalische Informatik II: Computermusik: Ästhetik, Technik, Geschichte (in Zusammenarbeit mit der HfM). □ Priv.-Doz. Dr. Dorothea Redepenning: Ü: Lektüreübung: Richard Wagners Operschriften. □ Priv.-Doz. Dr. Peter Revers: S: Geschichte der „Komischen Oper“.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Helmut Rösing: Haupt-S: Musikkritik — Pros: Von „Rock around the clock“ bis „Anarchy in the U. K.“: Stationen der Rockmusik — S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft — Ü+P: Meinungsbildung und Werturteile in Sachen Musik. □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Haupt-S: Tonsysteme und Intonationspraxis. Akustische, psychologische, ethnomusikologische Aspekte (3) — S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft — Ü+P: Methodenlehre der Systematischen Musikwissenschaft (3). □ Prof. Dr. Andreas E. Beurmann: Pros: Geschichte der Klaviermusik von 1500—1900 unter besonderer Berücksichtigung der Wechselwirkung zwischen Werk und Instrument. □ Prof. Dr. Vladimir Karbusicky: Pros: Einführung in die musikalische Semiotik. □ Prof. Dr. Hans-Peter Reinecke: Hauptströmungen musikwissenschaftlichen Denkens (1) — S: Hauptströmungen musikwissenschaftlichen Denkens (1). □ Dr. Uwe Seifert: Haupt-S: Strukturmodelle der Musik und des musikalischen Gedächtnisses — Pros: Musikalische Informatik II: Computermusik: Ästhetik, Technik, Geschichte (in Zusammenarbeit mit der HfM).

Hannover. Prof. Dr. Klaus-Ernst Behne: Psychologie der musikalischen Wahrnehmung (gem. mit Dr. Johannes Barkowsky) — Pros: Musikalität und Entwicklung (gem. mit Dr. Johannes Barkowsky) — Haupt-S: Filmmusik-Musikfilm — Kolloquium: Aktuelle musikpsychologische Forschung (1). □ Prof. Dr. Arnfried Edler: Musik im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung — Grund-S: Mussorgski und die russische Musik des 19. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Ellen Hickmann) — Haupt-S: Bach in Leipzig — Lektürekurs: Theoretiker um Bach: Scheibe, Mizler, Marpurg (1) — Koll: Aktuelle musikhistorische Forschung. □ Prof. Dr. Ellen Hickmann: Musik in Lateinamerika — Musikethnologisches Kolloquium — S: Zeitgenössische Komponisten und Weltmusik (gem. mit Prof. Reinhard Febel). □ Prof. Dr. Günter Katzenberger: Pros: Zur Geschichte der Fuge — Haupt-S: Anton Weberns Bedeutung in der Neuen Wiener Schule — Literaturkunde: Das Lied im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Peter Schnaus: S: Programmusik im späten 19. Jahrhundert — S: Johann Sebastian Bach und die evangelische Kirchenmusik — Ü: Formenlehre I: Vom Mittelalter bis zum Frühbarock. □ Prof. Gerhard Schumann: Richard Wagner — S: Liedkunde: Das Kunstlied von Mozart bis Schubert. □ Rebecca Grotjahn: Musikgeschichte im Überblick II (1) — Kompakt-S: Frauen im Musikleben des 19. Jahrhunderts — Ü: Musikalische Analyse.

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bieltz: Musik in der Antike. □ Prof. Dr. Ludwig Finscher: Joseph Haydn — S: Mendelssohns Kammermusik mit besonderer Berücksichtigung der Autographe — Pros: Josquins Motetten — S: Musik im Faust — Faust in der Musik — Doktoranden-Kolloquium. □ Dr. Markus Kiesel: Pros: Die Oper als Betrieb. □ Priv.-Doz. Dr. Akio Mayeda: Schubert und Schumann: Aspekte der musikalischen Romantik (mit Ü) (4, 14-tgl.). □ Dr. Gunther Morche: Pros: Französisch-italienische Musikbeziehungen um 1700 — S: Musik in Mantua 1565—1627. □ N. N.: Paris, die „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ — Pros: Ludwig van Beethoven und das klavierbegleitete Lied — S: Christoph Willibald Gluck — Koll: Musikwissenschaftliche Neuerscheinungen. □ Dr. Thomas Schipperges: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Pros: Musik für Stimmen. Vokalkompositionen nach 1945.

Hildesheim. Dr. Jürgen Arndt: Pros: Anton Webern — Der Klang im Augenblick der Stille (4) — Pros: Theolonious Monk-Bebob Round Midnight (4). □ Dr. Ulrich Bartels: S: Große Pianist(inn)en des 20. Jahrhunderts — Ü: Gattungs- und stilgeschichtlicher Überblick über die Musikgeschichte nach 1600 (1) — Pros: Liederzyklen des 19. Jahrhunderts. □ Claudia Bullerjahn: Pros: Operette, Musical, Ballett, Tanztheater. □ Dr. Hans Joachim Erwe: S: Der Einfluß von Jazz und jazzverwandter Musik auf Komponisten des „klassischen“ Metiers — Pros: Musik im Hören kennengelernt. □ Andreas Hoppe: Pros: Äußerungen Jugendlicher zur Musikwahrnehmung im Vergleich. □ Prof. Dr. Werner Keil: Musikgeschichte — S zur Vorlesung (1) — E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller (1) — S: Musikanschauungen der Frühromantik — Doktoranden- und Examenskolloquium (1). □ Prof. Dr. Wolfgang Löffler: Pros: Einführung in die Musikinstrumentenkunde und musikalische Instrumentation. □ Prof. Heinz-Christian Schaper: Musiklehre in der Praxis — Pros: Grundlinien in der Musiklehre.

Innsbruck. Prof. Dr. Tilmann Seebaß: Die Musik Südasiens — S: Vokalmusik im 16. Jahrhundert — Konversatorium. □ Doz. Dr. Rainer Gstrein: Pros: Musiktheoretische Traktate im 18. Jahrhundert — Pros: Österreichische Populärmusik im 19. Jahrhundert. □ Doz. Dr. Monika Fink: S: Frau und Musik — Pros: Sozialgeschichte des Musikerstandes. □ Dr. Kurt Drexel: Pros: Tabulaturen und Geschichte des Notendrucks. □ Dr. Günther Andergassen: Schönberg, Webern, Berg.

Karlsruhe. Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: S: Vokalkompositionen von Claude Debussy und Maurice Ravel (mit Ü). □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Musik der Renaissance und des Frühbarock — Ludwig van Beethoven — S: Der Minnesang und seine Quellen — Übungen zur Musik des Mittelalters zur Zeit der Notre Dame Epoche (1200) — S: Felix Mendelssohn Bartholdy: Das symphonische Werk. □ Dr. Klaus Schweizer: Instrumentenkunde I: Holz- und Blechblasinstrumente — Die Sinfonien von Johannes Brahms — Seminar für Schulmusiker: Kompendium Musikpädagogik — S: Orchesterfarben. Orchesterwerke von Debussy bis Boulez (unter Einbezug der gleichnamigen TV-Produktion mit Michael Gielen und dem SWF-Sinfonieorchester). □ Doz. Dr. Ruth Melkis-Bihler: S: Was ist „gute Musik“? Ästhetische Wertung im Wandel — S: Giuseppe Verdi. □ Doz. Dr. Peter-Michael Fischer: Hören und Rezipieren von Neuer Musik/Elektronischer Musik — S: Erarbeitung von Kriterien: Vom Bruitismus zur Computermusik. □ Doz. Jörg Mainka: Ü: Übungen zur musikalischen Analyse. □ Dr. Stefan Klöckner: S: Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ (gem. mit Prof. Bernd Asmus) — Einführung in Geschichte und Theorie des Gregorianischen Chorals.

Kassel. Prof. Dr. Klaus Kropfinger: Richard Wagner II (mit Ü) — S: Theodor W Adornos Beethoven-Schrift — S: Seminar zu ausgewählten Kompositionen Luigi Nonos.

Kiel. Priv.-Doz. Dr. Christian Berger: Italien um 1600. □ Prof. Dr. Friedhelm Krummacher: Robert Schumann in seiner Zeit — Ü: Schumanns Liedwerk im Kontext der Gattungsgeschichte — S: Chanson-Lied-Madrigal. Weltliche Vokalmusik der Renaissance. □ Dr. Siegfried Oechsle: S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Heinrich W Schwab: Musikgeschichte zwischen Bach und Schubert — S: Analyse und Interpretation ausgewählter Quellen zur Vorlesung. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Musik und Biographie, Werk und Leben. Aspekte eines problematischen Verhältnisses — Thomas Manns „Doktor Faustus“ und Hans Henny Jahns „Fluß ohne Ufer“. Zwei fiktive Komponistenbiographien des 20. Jahrhunderts — Phantasien für Tasteninstrumente. □ Dr. Helmut Well: S: Zur Entstehung des Instrumentalkonzerts — Ü: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation. □ Priv.-Doz. Dr. Christian Berger, Prof. Dr. Kurt Gudewill, Prof. Dr. Friedhelm Krummacher, Prof. Dr. Heinrich W Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ Dr. Carmen Debryn, Prof. Dr. Kurt Gudewill, Prof. Dr. Friedhelm Krummacher, Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Heinrich W. Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer, Dr. Michael Struck, Dr. Helmut Well: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tgl.).

Köln. Prof. Dr. Hans Schmidt: Einführung in die Gregorianik — Haupt-S: Beethovens Symphonien — Paläographische Ü: Neumen. □ Priv.-Doz. Dr. Dieter Gutknecht: Haupt-S: Musik als Protest: Die deutsche Musikbewegung. □ N. N.: Paläographische Ü: Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Jobst P Fricke: Klangerzeugung — Pros: Phänomene des musikalischen Hörens — Haupt-S: Das Natürliche in der Musik — Kolloquium: Besprechung und Durchführung wissenschaftlicher Arbeiten in der Systemischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Leo Danilenko: Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik. □ Christoph Louven M. A.: Pros: Grundlagen der Musikpsychologie. □ Priv.-Doz. Dr. Veit Erlmann: Die Ästhetik des Ethno-Pop. □ Dr. Herfrid Kier: Ü: Musikvermittlung in den Medien.

Köln. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Dietrich Kämper: Die Sinfonie von den Anfängen bis zur Wiener Klassik — Pros: Die A cappella-Chorwerke von Johannes Brahms — Die Schriften Richard Wagners — Kolloquium für Schulmusik-Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte I: Mittelalter und Renaissance — Pros: Bachs weltliche Kantaten — Pros: Die Musiksoziologie Theodor W Adornos —

Haupt-S: Wagners „Meistersinger“. □ Prof. Dr. Klaus W. Niemöller: Die Entwicklung des Instrumentalkonzerts vom Barock bis zur Romantik. □ Dr. Norbert Bolin: Musikgeschichte II: Das 18. Jahrhundert — S: Die Opern Mozarts — S: Die Sinfonien Mozarts. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte III: Das 19. Jahrhundert. □ Dr. Manuel Gervink: Musikgeschichte IV: Das 20. Jahrhundert — S: Die sinfonische Orchestermusik 1900—1950. □ Prof. Dr. Jobst Fricke: Universelle Bedingungen in der Grammatik der Musik. □ Dr. Hans-Joachim Wagner: Jahrhundertwende-Jahrhundertende? Der italienische Verismo — Pros: Einführung in die Musikästhetik. Musikalischer Realismus. □ Dr. J. Eckhardt: Musik in den Medien zwischen Kommerz und Kulturpolitik.

Leipzig. Dr. Wolfgang Gersthofer: Pros: Das italienische Madrigal von Verdelot bis Gesualdo — Pros: Das Instrumentalwerk Anton von Weberns. □ Prof. Dr. Hans Größ: Alban Berg — S: Notationskunde. □ Dr. Birgit Heise: S: Musik und Musikinstrumente früher Kulturen. □ Prof. Dr. Hans Joachim Köhler: Robert Schumann — analytische Betrachtungen zum Klavierwerk. □ Doz. Dr. Michael Märker: Max Reger — S: Orgelmusik im 19. Jahrhundert — S: Die Historienkompositionen von Heinrich Schütz. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft — Idee und Realität romantischer Musik (mit S) — S: Ernst Kurths Musikpsychologie — S: Forschungsseminar „Musik und Zeit“ (1) — Kolloquium zu fachspezifischen Fragen. □ Dr. Thomas Schinköth: Musik und Musikpolitik im NS-Staat — Musikgeschichte im Überblick: 20. Jahrhundert — Pros zur musikalischen Analyse: Chormusik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel: Musik im Mittelalter. Eine Einführung (Musikgeschichte im Überblick I) — Pros: Einführung in die historische Musikwissenschaft — Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts — S: Bach-Analysen (gem. mit Doz. Dr. Michael Märker). □ Doz. Dr. Reinhard Szeskus: Musikgeschichte im Überblick: 17. und 18. Jahrhundert — Geschichte des deutschen Volksliedes — Die Sinfonien Felix Mendelssohn Bartholdys — S: Die Passionen Johann Sebastian Bachs. □ Frieder Zschoch: Einführung in die Editionstechnik.

Mainz. Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling: Joseph Haydn (Opern, Oratorien, Symphonien) — Pros: Werk und Ausführung im 18. Jahrhundert — S: Zur Geschichte der Oper 1750—1830 — Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Ruf, Prof. Dr. Manfred Schuler) — Ü: Zur Editionspraxis (gem. mit Rainer Mohrs). □ Prof. Dr. Friedrich-Wilhelm Riedel: Bruckner, Brahms und ihre Zeit — S: Das Requiem als Kompositionsgattung — Ober-S: Musikkritik im späten 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Musik im 14. und 15. Jahrhundert — S: Musik und Dichtung im Mittelalter von Otfrid von Weissenburg bis Hans Sachs (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Kleiber) — S: Arnold Schönberg. □ Achim Heidenreich M. A.: Ü: Notationskunde II. □ Hubert Kupper: Pros: Einführung in die systematische Musikwissenschaft — Ü: Einsatz von EDV in der Musik und Musikwissenschaft. □ Dr. Kristina Pfarr: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und musikwissenschaftliche Arbeitsweise. □ Dr. Daniela Philippi: Pros: Christoph Willibald Gluck. □ Dr. Helmut Pöllmann: Pros: Problemgeschichte des Komponierens II: Barock bis Romantik — Ü: Musik und Medien III: Musik im Rundfunk.

Marburg. Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Musikgeschichte im Überblick: Das 17. Jahrhundert — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (thematischer Schwerpunkt: Ludwig van Beethoven) — S: Die Triosonate — Kolloquium für Examenskandidaten und Promovierende. □ Prof. Dr. Martin Weyer: Paul Hindemith — S: Hindemiths sinfonische Musik: □ Bernd Appel: Einführung in die Editionstechnik am Beispiel der Schumann-Gesamtausgabe (14-tgl.). □ Priv.-Doz. Dr. Dorothea Redepenning: Bach-Bilder im 19. und 20. Jahrhundert (mit S) — Pros: Musorgskijs Opern — KO: „Postmoderne“ in der Musik. □ Lothar Schmidt: Musikästhetik im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert.

München. Prof. Dr. Theodor Göllner: Tradition und Fortschritt — Haupt-S: Die Bayerische Hofkapelle im 16. Jahrhundert (3) — Pros: Einführung in die Notenschrift des Mittelalters — Ober-Seminar. □ Prof. Dr. Rudolf Bockholdt: Beethovens Neunte Symphonie — Haupt-S: J. S. Bach, Dritter Teil der „Clavierübung“ (3) — Ü: Wenig bekannte Vokalkompositionen Beethovens — Kolloquium. □ Prof. Dr. Jürgen Eppelsheim: Streicher-Kammermusik der Wiener Klassik — Ü: Franz Schubert, Tänze für Klavier — Absolventenseminar. □ Dr. Reinhold Schlötterer: Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe: Tonarten als Charaktere und als Mittel der Komposition. □ Dr. Bernd Edelmann: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Ü: Palestrinasatz I — Ü: Einführung in den 4-stimmigen Satz: Bach-Choral — Ü: Das italienische Madrigal: Monteverdi und seine Zeitgenossen — Ü: Fragmente, vervollständigt. □ Dr. Rudolf Nowotny: Ü: Cl. Monteverdi: 8. Madrigalbuch (1638). □ Dr. Franz Körndle: Pros: Das Konzil von Trient und die Musik — Grund-Kurs: Satzlehre. □ Dr. Claus Bockmaier: Ü: Kompositionen J. S. Bachs aus seiner Weimarer Zeit — Ü: Gestaltung von Referaten zur Musik. □ Dr. Issam El-Mallah: Ü: Grundelemente der arabischen Musik. □ Prof. Dr. Horst Leuchtman: Ü: N.N. □ Dr. Christa Jost: Ü: Aspekte der Wagner-Philologie. □ Dr. Grave:

Ü: Einführung in die Informatik für Musikwissenschaftler. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: Frühe Atonalität. □ Judith Kaufmann: Ü: Generalbaß I: □ Jadwiga Nowaczek: Die Gagliarde als tanz- und musikhistorisches Phänomen.

München. *Musiktheaterwissenschaft.* Prof. Dr. Jürgen Schläder: Geschichte der Opernregie — Haupt-S: Händel-Opern auf der Bühne — Haupt-S: Musikalische Dramaturgie. □ Dr. Julia Liebscher: Pros: Werkanalyse Musiktheater — Pros: Der Opernregisseur Jean-Pierre Ponelle. □ Dr. Barbara Zuber: Pros: Einführung in die Musiktheaterwissenschaft — Pros: Übungen zur Opernkritik.

Münster. Prof. Dr. Maria-Elisabeth Brockhoff: Wagner und Verdi. □ Prof. Dr. Heiner Gembris: Entwicklung von Musikalität im Biographischen Verlauf — Haupt-S: Anglo-Amerikanische Forschung zur Musiktherapie II — Pros: Geschichte der psychologischen Ästhetik: Von Fechner zur Kognitionspsychologie. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Winfried Schlepphorst: Das Instrumentalkonzert bis zur Wiener Klassik — Haupt-S: Palestrina und die Folgen — Klaviermusik der Romantik — Ü: Kontrapunkt. □ Dr. Axel Beer: Pros: Unterhaltungsmusik im 19. Jahrhundert — Deutsches Schrifttum zur Musik des 16. und 17. Jahrhunderts — Musik an den fridericianischen Höfen — Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Ralf-Martin Jäger: Pros: Musikalische Schriftlichkeit. □ Dr. Laurenz Lütken: Ü: Die Mensuralnotation im 15. und 16. Jahrhundert. □ Dr. Diethard Riehm: Pros: Joseph Haydn — Ü: Musikgeschichte im Überblick I (bis 1600). □ Richard Rothe: Pros: Alban Bergs musikdramatisches Schaffen. □ Michael Zywiets: Pros: Schumanns Liederzyklen.

Oldenburg. Gustavo Becerra-Schmidt: Ü: Lateinamerikanische Musik. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S: Fanny und Felix Mendelssohn (gem. mit Prof. Dr. Peter Schleuning). □ Iwanoff: Ü: Theorie und Praxis abendländischer Musik des Mittelalters unter arabischem Einfluß. □ ARat Niels Knolle: Pros: Technik und Musik: Nein oder danke?! Überlegungen und Versuche zum musikalischen Gebrauch von Technik. □ Lehrbeauftragt. Bernhard Mergner: Pros: Musik in Schwarzafrika — Ü: Kompositionsprinzipien afro-amerikanischer Musik. □ Gerturd Meyer-Denkman: Pros: Was ist neu an der Neuen Musik? □ Wiss. Mitarb. Thomas Münch: Pros: Musik und Jugendkultur — Ü: Produktion einer Hörfunksendung. □ Eberhard Nehlsen: S: „Hört all' zusammen Jung und Alt!“ Populäre Lieder und Bänkelsänge aus vier Jahrhunderten. □ Prof. Dr. Fred Ritzel: Pros: Deutsche Werte, deutscher Klang: Soziale und musikalische Identitätsangebote in der neuen deutschen „Volksmusik“ — Pros: Die Geschichte des Filmmusicals im Überblick — S: Analyseübungen zu ausgewählten Filmmusicals — Pros: Spielfilme der DEFA. Analyse von Schlüsselfilmen unter filmästhetischen, politischen und sozialen Fragestellungen. □ Prof. Dr. Peter Schleuning: S: Johann Sebastian Bach: Weltliche Kantaten II — S: Politische Lieder: Der Kampf gegen das Kernkraftwerk in Wyhl 1975: □ Schulte-Hofkrüger: Pros: Kulturmanagement. □ Prof. Dr. Wolfgang Stroh: Pros: Weltmusik — Eine musikwissenschaftliche Einführung — S: Heilserwartung „Musiktherapie“ — Wie kann musiktherapeutisches Handeln begründet, überprüft und weiterentwickelt werden? □ Peter Vollhardt: Pros: ... u. a. Weills Broadway-Stücke. Erarbeitung von Dramaturgie und Arrangements für eine Musiktheater-Produktion im SS 95 (gem. mit Prof. Dr. Fred Ritzel). □ Lehrbeauftragt. Axel Weidenfeld: Pros: Musikgeschichte im Überblick: Das 18. Jahrhundert II.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: S: Die Musik der Beatles als zentrales Phänomen der englischen Beat- und internationalen Pop/Rockmusik. □ Prof. Dr. Sabine Giesbrecht: Ü: Übungen zur epochenspezifischen Zuordnung von Musik — S: Franz Schubert: Ausgewählte Streichquartette. Musikalische Analysen — S: Wilhelminismus in der Musik? (gem. mit Dr. Stefan Hanheide). □ Dr. Stefan Hanheide: Musikgeschichte im Überblick I — S: Die Idee der absoluten Musik und ihre Kritiker. Zur Ästhetik der klassisch-romantischen Instrumentalmusik. □ Prof. Walter Heise: S: „Die Winterreise“. Kompositionen von Schubert und Bredemeyer. □ Prof. Ingolf Henning: S: Analyse: Haydn-Divertimenti Hob. XVI. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: S: Schuberts Klaviermusik ab 1817 — S: Max Webers Musiksoziologie-Fragment. □ Prof. Dr. Hans Christian Schmidt: S: Funktionale Musik: wie funktioniert sie und welche Funktion erfüllt sie? — Einführung in die historische und systematische Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Stefan Hanheide).

Regensburg. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. David Hiley: Handschriftenstudien zu Chorbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts — Jean-Philippe Rameau (1683—1764): Komponist und Theoretiker — Pros: Die Messe im 16. Jahrhundert: Ordinariums- und Propriumszyklen-stilistische Entwicklung und liturgische Anwendung — S: Heiligen-Offizien des Mittelalters: Überlieferung und Kompositionsweise — Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (gem. mit Prof. Dr. Detlef Altenburg). □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Mozarts Kirchenmusik. □ Dr. Helen Geyer: Ü: Instrumentenkunde. □ N. N.: Pros: Die Musik der zweiten Wiener Schule — Ü: Die italienische Oper im 18. Jahrhundert.

Rostock. Prof. Dr. Karl Heller: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert — S: Richard Wagner: Von der romantischen Oper zum Musikdrama — Haupt-S: Johann Sebastian Bach und das Konzert für Tasteninstrumente — Kolloquium für Examenskandidaten (1) — Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ AO Rat Dr. Hartmut Möller: Das Verstehen von tonaler Musik (mit Ü) — S: Musik in Film und Video — Haupt-S: Arnold Schönberg (gem. mit Prof. em. Dr. Rudolf Eller) — Ü: Lektürekurs: Rudolf Kolisch, „Zur Theorie der Aufführung“ □ Dipl.-Musikwiss. Walpurga Alexander: Pros: Einführung in musikwissenschaftliche Arbeitsmethoden. □ Andreas Waczkat M. A.: Pros: Komponisten als Bearbeiter — Bearbeitung als Komposition — Ü: Tanz und Tanzmusik in Renaissance und Barock (1). □ Lehrbeauftr. Dr. Adelheid Krause-Pichler: Pros: Clara Schumann und Fanny Hensel. Zwei Komponistinnen im 19. Jahrhundert (1).

Saarbrücken. Prof. Dr. Wolf Frobenius: Edgar Varèse — Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 — S: Außenseiter der Musik des 20. Jahrhunderts (gem. mit Dr. D. Strauß) — Doktorandenseminar (gem. mit N. N.) — Aufführungspraktisches Kolloquium (Professoren und Dozenten der FR. Musikwissenschaft und der Musikhochschule). □ N. N.: Palestrina — Pros. III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik — S: Bachs Kantaten. □ Dr. Jürgen Böhme: Kurs: Allgemeine Musiklehre — Pros. IV: Das 19. Jahrhundert und seine Ausläufer — Geschichte der Musik (Epochenüberblick): (III) Das 19. Jahrhundert. □ Stefan Fricke M. A.: Pros. I: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Tobias Widmaier: Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk I (gem. mit Wolfgang Korb) — Kurs: Projekt: Regionale Musikgeschichte (gem. mit Stefan Fricke M. A. und Andreas Wagner). □ Ingeborg Maaß M. A.: Kurs: Malerei und Musik im 19. und 20. Jahrhundert (gem. mit Dr. Christoph Wagner).

Salzburg. Prof. Dr. Wolfgang Plath: Untersuchungen zur Schriftchronologie bei Mozart — S: Romantische Musikästhetik. □ Prof. Dr. Tilman Seebaß: Einführung in die Musikethnologie. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: S: Literaturoper nach 1945. □ Prof. Ulrich Dibelius: Pros: Musikkritik. □ Doz. Dr. Sibylle Dahms: Seminar für Dissertanten und Diplomanden. □ Dr. Andrea Lindmayr: Pros: Musikerin-Komponistin-Musikwissenschaftlerin: Frauen im Zentrum. □ Dr. Gerhard Walterskirchen: Pros: Einführung in das Studium der (historischen) Musikwissenschaft. □ Dr. Rupert Frieberger OPAem: Pros: Choralnotation. □ Dr. Thomas Hauschka: Pros: Musikalische Satzlehre I (mit Ü). □ Dr. Gerhard E. Winkler: Pros: Musikanalyse I. □ Kaspar Mainz: Praktikum zum historischen Tanz. □ Dr. Daniel Brandenburg: Giuseppe Verdis „Trilogie“: Rigoletto-II Trovatore-La Traviata. □ Dr. Stefan Engels: Troubadours-Trouvères-Minnesang. □ Dr. Wolfgang Gratzer: Pros: Geschichte des Jazz. □ Maîtrise en musique Edith Lalonger: Pros: Einführung in den Barocktanz. □ Dr. Gerhard Heldt: Pros: Praktische Operndramaturgie: Berufsfeld „Theater“ für Musikwissenschaftler.

Siegen. Prof. Dr. Hermann J. Busch: Musikgeschichte im Überblick III. □ Prof. Dr. Werner Klüppelholz: S: Neue Musik und ihre Didaktik. □ Dr. Otto Schumann: S: Klaviersonaten und Streichquartette aus dem Spätwerk Beethovens. □ N.N.: S: Musikalische Analyse. □ N.N.: Ü: Techniken der Bearbeitung.

Tübingen. Prof. Dr. Ulrich Siegele: Musikgeschichte III (1600— 1750) (3) — S: Zur ökonomischen Situation von Musikern im 17. und 18. Jahrhundert (3) — S: Die Musik für Clavecin von François Couperin (im Rahmen des Studium generale) (4). □ Prof. Dr. Thomas Kohlhasse: Russische Opern im späten 18. und 19. Jahrhundert. □ Dr. Hartmut Schick: Pros: Quellenkunde (Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten) — Ü: Texte zur Musikästhetik von Kant bis Busoni. □ Dr. Andreas Traub: Ü: Musiktheorie im 9. Jahrhundert: Hucbald (De harmonica institutione) und Musica enchiriadis. Vergleichende Lektüre beider Schriften — Ü: Béla Bartók, Streichquartette Nr. 4 und Nr. 5 (1). □ Dr. Geneviève Bernard-Kraus: Ü: Manierismus in der Musikgeschichte: Kompositionstechnik, Stil und Begriff. □ Prof. Dr. Alexander Sumski: Ü: Editionspraktikum.

Wien. Prof. Mag. Dr. Franz Fördermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft I — Einführung in die Ethnomusikologie I — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — Die Musik Indiens I — S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr. Walter Pass: Musikgeschichte I — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Wiener Tanzkompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (gem. mit Lektor Prof. Dr. Eberhard Würzl) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Zur Musiktheorie des hohen Mittelalters (gem. mit Lektor Dr. Walter Kreyszig und Lektor Dr. Heinz Ristory) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Byzantinische Musik (gem. mit Lektor Dr. Gerda Wolfram) — Franz Schubert II — Konversatorium zu den Vorlesungen — S: Dissertanten- und Diplomandenkolloquium. □ Prof. Doz. Dr. Theophil Antonicek: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar — S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Musik und Politik. Beispiele ihrer Wechselwirkung (mit Ü) — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Prof. Doz. Dr. Herbert Seifert: Ü: Historisch-musik-

wissenschaftliches Proseminar — Einführung in die Methoden der Analyse I — Musikwissenschaftliches Praktikum: Editionstechnik — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Doz. Dr. Leopold Kantner: Michael Haydn. Leben und Werk — Franz von Suppé. Leben und Werk — Dissertanten- und Diplomanden-seminar □ Prof. Doz. Dr. Christian Hannick: Die Musik der Ostkirchen. □ Prof. Doz. Dr. Jörg Stenzl: Musikgeschichte in Beispielen I: Musikgeschichte des Mittelalters vom Gregorianischen Choral bis zur Ars Nova. □ Prof. Dr. Elisabeth Haselauer: Dissertanten- und Diplomandenseminar □ Doz. Dr. Oskar Elscheck: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar — Stilkritische Verfahren der Musikwissenschaft — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar □ Doz. Dr. Ernst Hilmar: Aspekte in Arnold Schönbergs Werk bis 1920 (1). □ Doz. Dr. Manfred Angerer: Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar: Spätromantik-Impressionismus-Jugendstil-Frühe Moderne — Historischer Tonsatz: Romantische Harmonik — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Die Symphonie im 20. Jahrhundert — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Österreichische Kirchenmusik im späten 17. Jahrhundert — S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Dr. Karl Schnürl: Notationskunde: Einführung in Geschichte und Probleme (mit Ü) □ Hofrat Dr. Herwig Knaus: Musikalische Strukturanalyse I (mit Ü) □ Dr. Gerlinde Haas: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar — Musikwissenschaftliches Praktikum: Editionstechnik (1). □ Dr. Christa Harten: Musikwissenschaftliches Praktikum: Editionstechnik (1). □ Dr. Martha Handlos: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar □ Dr. Eva Diettrich: Musikgeschichte I. □ Prof. Lothar Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts I. □ Hofrat Dr. Dietrich Schüller: Die Schallaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft I. □ Mag. Dr. August Schmidhofer: Ethnomusikologische Übungen I: Quellenkunde (mit Ü). □ Dr. Michael Weber: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar: Ethnomusikologie. □ Dr. Gerhard Stradner: Ü: Spielpraxis und Instrumentarium bei alter Musik I. □ Dr. Heinz Ristory: Ü: Einführung in Musiktheorie und Notationspraxis des Mittelalters I: Die Polyphonie des 13. und 14. Jahrhunderts. □ Mag. Dr. Walter Kreyszig: Ü: Boethius als Wegbereiter des Humanismus. □ Lektor Anton Noll: Ü: Einführung in S_TOOLS.

□ Dr. Gerda Wolfram: Einführung in die byzantinische Musik und ihre Notation (mit Ü). □ DDr. Werner Zips: Populärmusik I: Rap, Rasta, Raggamuffin. □ Mag. Dr. Martin Czernin: Quellenkunde der einstimmigen Musik des Mittelalters I. □ Dr. Gerhard Scheit: Ü: Musik im Exil.

Wien. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Gottfried Scholz: Analytische Studien zur älteren Volksmusik (gem. mit Dr. Margareta Saary) — S: Termini der Musikgeschichte und ihre musikanalytische Relevanz (am Beispiel „Impressionismus“, „Symbolismus“ u. ä.) (gem. mit Dr. Gerold W. Gruber) — S: Musikalische Strukturanalyse II und III (gem. mit AssProf. Mag. Walter Schollum) — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. Gerold W. Gruber und Dr. Margareta Saary). □ Dr. Gerold W. Gruber: S: Kammermusik: Gattungen, Formen und Stile (17.–20. Jahrhundert). □ Prof. Dr. Friedrich C. Heller: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts — Musikgeschichte 3 — S: Sprechen über Musik (Musikwissenschaftliches Privatissimum 1) — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Ass.). □ Dr. Cornelia Szabo-Knotik: Einführung in die Musikgeschichte 1 Musikästhetik. □ Dr. Christian Glanz: S: Musik als Ausdruck. Allgemeine Repertoirekunde für Musikpädagogen 1 — Diplomandenseminar □ Dr. Manfred Permoser: S: Impressionismus-Rezeption in der Musikliteratur — Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts — Diplomandenseminar. □ Mag. A. Holzer: Von den Anfängen bis einschließlich Ars Nova — Musik der Jahrhundertwende (Musikwissenschaftliches Privatissimum). □ Dr. Peter Revers: S: Französische Musik im 19. und 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Probleme der Musiksoziologie. Einführung in die musiksoziologische Arbeitsweise (gem. mit aProf. Dr. Desmond Mark) — Einführung in die musiksoziologische Denkweise (gem. mit AssProf. Mag. Elena Ostleitner) — S: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und Möglichkeiten der pädagogischen Reflexion — S: Diplomanden- und Doktorandenseminar (gem. mit Prof. Kurt Blaukopf). □ AssProf. Mag. Elena Ostleitner: S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik — S: Frau und Musik (Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin) □ Prof. Dr. Desmond Mark: S: Musikrezeption und elektronische Medien (Forschungsseminar) — S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ Dr. Alfred Smudits: S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis — Aufführungspraxis der Vokalmusik I — S: Vergleichende Interpretationskritik (Musik des 18. Jahrhunderts) — S: Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie („Kirchentonarten“) — S: Neue Klänge und neue Welten in der Musik des 20. Jahrhunderts — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Mag. Stefan Jena).

Lehrkanzel für Musikgeschichte. Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 1. Von der Antike bis zu den Anfängen der Mehrstimmigkeit — Neue Musik in der zweiten Jahrhunderthälfte: Das Problem der Aufführung — S: Orpheus-Opern vom 16. bis zum 20. Jahrhundert — Diplomandenkolloquium (gem. mit Dr. Markus Grassl). □ Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 3: Barock und Wiener Klassik — S: Frühgeschichte der Instrumentalmusik.

Würzburg. Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit (9.—11. Jahrhundert) — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Ü: Die Kammermusik Hans Pfitzners — Ü: Die Opern Alessandro Scarlattis. □ Prof. Dr. Martin Just: Igor Stravinskij — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Haupt-S: Das Sonatenprinzip bei Schubert und Schumann — Ü: Das Organum der Notre-Dame-Epoche. □ Priv.-Doz. Dr. Petra Bockholdt: Heinrich Schütz: Einführung in sein Werk — Ü: Das Repertoire des Codex Calixtinus. □ Prof. Dr. Christian Hannick: Ü: Einführung in die byzantinische Musik: Notationskunde I. □ Dr. Frank Heidelberger: Ü: Texte zur mittelalterlichen Musiktheorie — Musikhistorischer Kurs: Die abendländische Musikgeschichte von den Anfängen bis etwa 1250. □ Dr. Beate Carl: Ü: Olivier Messiaen.

Zürich. Prof. Dr. Max Lütolf: Wandlungen des Musikverständnisses in Frankreich und Italien im 13. und 14. Jahrhundert (1) — Pros: Musikalische Aufzeichnungen der Antike und des Mittelalters: Ein- und frühe Mehrstimmigkeit — S: Ein- und mehrstimmige Musik im 12. und 13. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: Aspekte des Neuen in der Musik des 20. Jahrhunderts (1) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft I — S: Musikalische Zentren des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Dorothea Baumann: Ü: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1) — Musikalische Akustik. □ Dr. Zoltan Cserépy: Pros: Analyse ausgewählter Beispiele aus der Neueren Musik. □ Daniel Mouthon: Ü: Einführung in die Musikpädagogik. □ Dr. Bernhard Hangartner: Pros: Mensural- und Tabulaturnotation des 15. und 16. Jahrhunderts I.

Nach Redaktionsschluß eingegangen

Essen Werden. *Folkwang-Hochschule.* Prof. Dr. Matthias Brzoska: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft — Musiktheater in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — S: Beethovens Klaviersonaten. □ Dr. Annegret Fauser: S: Franz Schuberts Lieder □ Heinemann: S: Einführung in die Musiksoziologie. □ Dr. Toni Mäkelä: S: Musik für gemischte Spezialensembles ca. 1900—1930 — Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Claus Raab: S: Bach-Rezeption und Musik „im alten Stil“ — S: Original und Bearbeitung — S: Das Grotteske in der Musik. □ Prof. Dr. Sirker: V + S: Musikgeschichte im Überblick (Barock bis 20. Jahrhundert). □ V + Ü: Kompositionstechnische Verfahren der Neuen Wiener Schule und ihre Auswirkungen auf die Musik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Weber: S: Geschichte des Klavierkonzerts — S: Hanns Eisler — S: Kammermusik von Mendelssohn Bartholdy □ Brzoska/Raab/Weber: Aspekte der Musikgeschichte — S: Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten.

Salzburg. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Wolfgang Roscher: Einführung in die allgemeine Musikpädagogik. Musikpädagogik in der Krise-Problem — und zeitgeschichtliche Gesichtspunkte — Dissertanten-S: Formen und Fehlformen von Entwürfen musikalischer Bildung (gem. mit Ass. Mag. DDDr. Wolfgang Mastnak) — Fachdidaktik IVa: Ü: Interdependenzen musikalischer Produktion und Rezeption. Zur Musik des 20. Jahrhunderts im Unterricht (anlässlich des 100. Geburtstags von Paul Hindemith und Carl Orff sowie des 70. Geburtstags von Luciano Berio und Pierre Boulez) (gem. mit Ass. Mag. Dr. Christoph Khittl und Ass. Mag. DDDr. Wolfgang Mastnak) □ Ass. Mag. Dr. Christoph Khittl: Pros: Einführung in die Technik wissenschaftlichen Arbeitens — Pros: Fachdidaktik IIIa: Methoden des Musikunterrichts. Wege, Umwege und Irrwege heutiger Musikpädagogik — Einführungsphase des Schulpraktikums in Zusammenarbeit mit der Universität Salzburg. □ Ass. Mag. DDDr. Wolfgang Mastnak: Pros: Fachdidaktik IIa. Klangszene. Künstlerische Darstellung pädagogische Vermittlung, expressive Darstellung.

BESPRECHUNGEN

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

Nach dem 1977 von demselben Verfasser vorgelegten Inventar der Musikhandschriften des Königlichen Musikonservatoriums zu Liège (Lüttich) kam nun der Katalog der — wie der Titel besagt — „alten“ Musikdrucke heraus. Diese umfassen die vor 1800 erschienenen Musikdrucke, theoretischen Schriften und Libretti.

Das Musikonservatorium wurde zwar erst 1826 gegründet; es konnte aber durch zahlreiche Erwerbungen, vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und einige Schenkungen von privater Seite eine umfangreiche Bibliothek mit Musikalien vor allem des 18. Jahrhunderts aufgebaut werden. Viele der Werke oder Ausgaben sind bei *RISM* bisher nur mit wenigen Fundorten oder noch gar nicht verzeichnet.

Der Katalog ist zweigeteilt. Der größte Teil (S. 11—194) enthält in einem Alphabet die unter einem Verfasser oder die anonym überlieferten unter ihrem Titel eingeordneten Musikdrucke und theoretischen Schriften. Der kleinere Teil (S. 195—207) listet die Libretti auf: zunächst die ohne, dann die mit Textverfassern und schließlich die mit dem Inhalt der einzelnen Bände aufgeschlüsselten und vor allem in Amsterdam, Den Haag, Liège und Paris im 18. Jahrhundert gedruckten französischen Textbuchsammlungen.

Die Katalogeinträge sind zwar sehr kurz, geben aber die nötigen Identifizierungsmerkmale wie Titel, Ort, Verlag, Verlags- bzw. Plattennummer und gegebenenfalls die Unvollständigkeit eines Stimmensatzes wieder. Am Schluß eines Eintrags wird bei den Drucken einzelner Komponisten auf die *RISM*-Nummer der Reihe *Einzeldrucke vor 1800* verwiesen, der *RISM*-Standort der Sammeldrucke und der theoretischen Schriften über Musik wird nicht vermerkt.

Während die *RISM*-Bände der Theoretika meistens die Werke und den Standort Liège (**B Lc**) bereits aufführen, abgesehen von wenigen

Ausnahmen (z.B. Beauchamps, Bel, Burette, Fellus/Fell, Feyjoo y Montenegro, Gunn u.a.), ist in den *RISM*-Bänden der Sammeldrucke fast nie und in den *RISM*-Bänden der Einzeldrucke in überraschend vielen Fällen Liège noch nicht verzeichnet.

Darüber hinaus sind im vorliegenden Katalog auch Komponisten mit ihren Werken enthalten, die für *RISM* zu spät sind (nach 1770 geboren), z.B. Coppenneur, J. B. Cramer, Gatayes, Gioseffo (nicht Dominico) Giorgis, Luc Guenée, Peter Haensel und Pierre Rode.

Das Fehlen einer *RISM*-Nummer im vorliegenden Katalog könnte einen einmaligen und besonders wertvollen Druck vermuten lassen. In Wirklichkeit wurde die Angabe aber sehr häufig wohl einfach vergessen und der Fundort Lc ist auch in vielen Fällen in den *RISM*-Bänden (+ Supplemente) aufgeführt. So fehlen die *RISM*-Nummern für einzelne Drucke von J. L. Adam, Albrechtsberger, C. Ph. E. Bach, J. S. Bach, Bacquoy-Guedon, H. M. Berton, Bindernagel, Boccherini, Branche, Brivio, Bunte, Cambini, Camerloher, Campra, Clementi, Delange, Dussek, Graun, Grétry, Händel (H 1554, 88), J. Haydn (die ohne *RISM*-Nummer verzeichneten Stücke finden sich unter H 4071, 4639, 2561), Romberg, Steibelt, Vento, Vogel, Walther, Woldemar. Einige der anonymen Drucke sind ebenfalls bereits im neunten *RISM*-Band verzeichnet: Chanson sur l'air (S. 40) = AN 507, Ode (S. 143) = AN 2035, Suze (S. 180) = AN 2731, T + + + (S. 181) = IN 259. Ausgaben der Komponisten G bis L finden sich mit ihrem Fundort Lc auch im entsprechenden *RISM*-Supplementband, der aber für den vorliegenden Katalog wohl nicht mehr ausgewertet werden konnte.

Was den vorliegenden Katalog aber zur Fundgrube und wichtigen Ergänzung zu *RISM* macht, sind die dort bisher nicht verzeichneten Komponisten, Werke und Ausgaben, viele davon in Liège erschienen. Bei *RISM* fehlen beispielsweise die Komponisten Battu, Boival, A. Callegari, H. Hamal, Haslpock, G. Puppo, H. Renotte, V. F. Rey, Pierre Sody, P. Wachter. Bisher bei *RISM* nicht aufgeführte Ausgaben und Werke, viele davon in Frankreich verlegt, fin-

den sich unter den Komponisten Adrien, Aubert (op. 4), C. Ph. E. Bach (*Versuch*, 2. Ausgabe, Berlin 1762), Baldenecker (op. 3), Bedard (op. 49), F. Benda, Bertalotti, H. M. Berton, Billiard, Bindernagel, Blaise, Bruni, Call, Chalon, Chapelle, Cremont, Despreaux, Doisy, Dussek, Edelmann, Felix, Ferrari, Habeneck, Joly, Mozin (op. 2), Neubauer, Person, A. D. Philidor, Pieltain, Pleyel (einige Ausgaben sind auch für Rita Benton „unlocated“), Robson, Rolla, Senter (op. 2), Steibelt, Tartini, Traversa, Veichtner (op. 9), Vento (op. 1), Vidal, Viguerie (op. 5), Viotti, Weiskopf (op. 6), Widerkehr, J. Wolff. Die von Serafino Razza 1613 herausgegebene Auflage des *Libro primo delle Laudi spirituali* scheint bisher unbekannt zu sein, *RISM* verzeichnet lediglich die Auflage von 1563.

Auch unter den Libretti sind einige sehr seltene Ausgaben und sogar bisher nicht bekannte Werke verzeichnet, so etwa von J. Zach, J.-J. Fiocco, V. Ciampi, F. Conti und L. Leo.

Der Katalog ist im handlichen Format, zweispaltig und sehr übersichtlich gedruckt mit Leistentiteln und Überschriften im Fettdruck. Das Register am Schluß enthält leider nur die Namen der in den beiden Teilen bereits alphabetisch angeordneten Komponisten und Textdichter, nicht aber die der Verleger der Drucke und die der Komponisten der Libretti. Im Vorwort des Katalogs werden Herkunft und Aufbau des Musikalienbestands beschrieben.

Zur Vermeidung von Unklarheiten seien einige Berichtigungen angebracht: Abraham vgl. Grétry (*RISM* G 4288), Adimari ist der Herausgeber, vgl. Casini (C 1438), J. André vgl. Gyrowetz (G 5535), Benaut vgl. Grétry (GG 4261a), Delalande vgl. La Lande, J. Fodor, *Six duos*, vgl. Pleyel (P 4304 und 4235), Gebauer, *Ouverture*, vgl. Steibelt (S 4781), Janiewicz vgl. Yaniewicz, Porro, *Ouverture*, vgl. J. Ch. Vogel, Steibelt, *I. Symphonie*, vgl. Viotti (V 1722), Stumpff vgl. Grétry (G 3901), Viguerie, *Douze grands duos*, vgl. Pleyel, Walpurgis vgl. Maria Antonia Walpurgis (M 630), J. Gravrand, op. 3, hier ist fälschlich auf G 3618 verwiesen (vgl. G 3615). (November 1993) Gertraut Haberkamp

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

Das heute in der Biblioteca de Catalunya in Barcelona aufbewahrte umfangreiche kompositorische Schaffen des Jesuiten Padre Antonio (katalanisch Antoni) Massana (1890–1966) ist außerhalb Spaniens kaum bekannt und wird in den Lexika, wenn Massana überhaupt einen Eintrag erhalten hat, meist nur summarisch erwähnt.

Umso verdienstvoller ist der vorliegende, über 200 Werke der verschiedensten Gattungen auflistende Katalog, in dem, vermutlich erstmalig, eine Datierung der meist ohne Datum überlieferten Werke versucht wird.

Massana, Schüler u. a. von Enrico Granados und Felipe Pedrell und des Pontificio Istituto Superiore di Musica Sacra in Rom, wirkte zwar einige Jahre als Organist und Komponist in seiner Geburtsstadt Barcelona, verbrachte aber auch viele Jahre in Deutschland (1925–1936), Italien (1936–1939) und Südamerika (1949–1953).

Massanas kompositorische Tätigkeit begann bereits mit seinem sechzehnten Jahr und endete zwei Jahre vor seinem Tod; dies ist sehr anschaulich ablesbar an der chronologischen Werkliste im Katalog (S. 80–84). Sein Œuvre umfaßt neben drei Opern, sechs Oratorien, neun Kantaten und sechs in den Missionen spielende sogenannte „Drames missionals“ — alle über kastilische oder katalanische Texte — vor allem geistliche Gesänge, meist mit spanischen oder lateinischen Text, a-cappella oder mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung, aber auch zahlreiche Instrumentalwerke, z. B. eine Sinfonie, je ein Konzert für Violoncello und Klavier, Suiten, Märsche und verschiedene kammermusikalische Werke.

Der nach Gattungen bzw. Besetzung angelegte Katalog wird durch Register nach Namen, Titeln und Textanfängen sehr gut aufgeschlüsselt. In einer eigenen Liste (S. 85–89) sind auch die in der Biblioteca de Catalunya vorhandenen Drucke von Werken Massanas zusammengestellt. Die einzelnen Werkeinträge enthalten alle nötigen Angaben zum vorliegenden Material und zum Werk selbst. Es fehlen allerdings in vielen Fällen die Textanfänge der nur mit ihrem Gattungstitel verzeichneten Werke, z. B. der zahlreichen Hymnen (S. 50ff.). Ein kurzes Vorwort informiert über Leben und Werk Massanas und über die Erwerbung des Nachlasses durch die Bibliothek.

(November 1993) Gertraut Haberkamp

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

Der vorliegende Katalog ist die um vieles erweiterte, aber zugleich auch etwas reduzierte Fassung des 1982 von Oscar Mischiati unter demselben Titel, jedoch als „Editio minor“ veröffentlichten Verzeichnisses. Erweitert insofern, als die Drucke detailliert beschrieben werden mit Wiedergabe der vollständigen Titeltwortlaute, Widmungstexte, Vorreden, Titel und Textanfänge aller enthaltenen Stücke. In der „Editio minor“ sind die Ausgaben nur mit Kurztitel und den relevanten Stücken Breschianer Autoren aufgelistet. Reduziert insofern, als die in der „Editio minor“ verzeichneten Sammeldrucke verschiedener Komponisten und damit auch die in Frage kommenden Stücke weggelassen wurden. Ausnahmen bilden Sammeldrucke, die im Titel nur einen Verfasser nennen.

Beschrieben werden 428 Musikdrucke und 28 theoretische Schriften von insgesamt 59 Komponisten und Theoretikern, die in Brescia geboren sind oder hier gewirkt haben. Die meisten von ihnen sind mit ein bis drei Ausgaben vertreten; für einige wenige sind mehr als 10 Drucke aufgeführt, so von Costanzo Antegnati, Giovanni Contino (je 11), Leandro Gallerano (12), Luigi Taglietti (14), Biagio Marini (15), Valerio Bona (16), Antonio Mortaro (25), Giovanni Ghizzolo (27), Pietro Lappi (29) und herausragend Luigi Marenzio mit 123 Drucken. Die *Regola musice plane* von Bonaventura da Brescia sind mit 21 Ausgaben zwischen 1497 und 1550 verzeichnet, dazu kommen Traktate von Aiguino, Antegnati, Bona, Lanfranco und Verato.

Einige in der Breschianer Musikgeschichte auftauchende Namen sucht man in der Bibliographie vergeblich. So fehlt — auch in der „Editio minor“ Claudio Merulo, der immerhin neun Monate (1556/57) als Organist in Brescia tätig war, oder Carlo Baltezzi, Alfonso Caprioli, Giovanni Francesco Maffoni und Carlo Pallavicino, deren Werke allerdings nur in Sammeldrucke verschiedener Komponisten erschienen und somit nur in der „Editio minor“ zu finden sind.

Aufschlußreich, und ablesbar am Register der Verleger und Drucker, ist die Verbreitung der Werke Breschianer Komponisten. Die meisten Ausgaben erschienen in Venedig, Rom und Mailand, 13 ins Brescia selbst und nur 35 außerhalb Italiens: in Antwerpen (13), Nürnberg (9), Amsterdam (8), Königsberg (3) und je eine Ausgabe in Frankfurt/Main und London.

Außer der genauen Beschreibung der Drucke mit Wiedergabe der Vorreden und Widmungstexte werden auch sämtliche Fundorte und ihr Standort bei Eitner, *RISM* und in der „Editio minor“ angegeben. Und zwar sind die dort genannten Exemplare nicht blindlings übernommen worden, sondern wurden bereits für die „Editio minor“ meist aufgrund von Filmen überprüft. Dadurch entstand zugleich eine wertvolle, heute in der Civica Biblioteca Queriniana in Brescia aufbewahrte Filmsammlung all dieser Drucke (Vorwort S. VII).

Wie gewissenhaft und gründlich die vorliegende Bibliographie erstellt worden ist, zeigen — abgesehen von zahlreichen zusätzlichen, neuen Fundorten — vor allem die zwar bei Eitner, aber bei *RISM* — z.T. aus politischen Gründen — bisher nicht aufgeführten Unikate von Bona, Bondioli, Canale, Capello und Gallerano der Berliner Bestände in Krakau (Nr. 34, 40, 71, 76, 91, 128), von Marenzio aus ehemaligem Privatbesitz von Richard Wagener (Nr. 259) und Paolo Borghese (Nr. 276, 296) sowie Unikate aus anderen ehemaligen Beständen, wie Berlin, Graues Kloster (Nr. 97, Caprioli), Breslau (Nr. 131, Gallerano) und andere (Nr. 363, Mortaro, 387, Pasino).

Der Katalog, angelegt alphabetisch nach Komponisten und innerhalb eines Komponisten chronologisch oder nach Gattungen und sehr schön aufgelockert durch zahlreiche Faksimiles verschiedener Ausgaben, wird durch einige Register erschlossen: Verleger, Widmungsträger, Textverfasser, Komponisten in den wenigen verzeichneten Sammeldrucke, zitierte Bibliotheken, private und verschollene Bibliotheken, Abbildungen.

Ein Verzeichnis der Titel und Textanfänge fehlt. Das soll wohl in einem dritten Band zusammen mit den Sammeldrucke nachgeliefert werden, wobei der diesbezügliche Hinweis darauf im Vorspann etwas widersprüchlich ist: „Gli indici, che concludono i due tomi, troveranno sistemazione definitiva al termine del

terzo tomo (Antologie), con l'importante aggiunta del l'indice per incipit testuali" (S. XIV). In der englischen Version: „The indices, to be found at the end of vol. 2, contain the important addition of a text incipit index" (S. XVI).

Einige kleine Berichtigungen, die aber den Wert dieser vorbildlichen, typographisch sehr übersichtlichen und ansprechenden, mit einem informativen Vorwort von Ernesto Meli versehenen Bibliographie in keiner Weise schmälern, seien zum Schluß angebracht: Bei Nr. 120 fehlt der *RISM*-Standort (F 1475); bei Nr. 141 muß es heißen: *RISM* A I: G [statt C] 1785; Nr. 380 fehlt die nähere Bezeichnung zur Mainzer Bibliothek, die aber dem Bibliotheksregister zu entnehmen ist; im Verzeichnis der Bibliotheken ist unter Kassel fälschlich das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv statt der Murhardschen Bibliothek angegeben: der Standort Arnsberg muß richtig heißen: Herdringen bei Arnsberg (Nr. 181, 318, 425 und Bibliothekverzeichnis); das *RISM-Supplement* sollte, zur klaren Abgrenzung zur Hauptreihe und zur Vereinfachung der Suche, mit Doppelbuchstaben zitiert werden.

[November 1993]

Gertraut Haberkamp

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

In den Bibliotheken der drei Institutionen, deren Musikhandschriften im vorliegenden Band katalogisiert worden sind, haben sich umfangreiche Manuskriptbestände erhalten. Diejenigen von Ursberg stammen aus dem 1802 aufgehobenen Benediktinerinnenkloster Holzen sowie dem Gräflichen Haus Fischler-Treuberg, diejenigen von Donauwörth gehen auf einen Eigenkomplex verschiedenster Herkunft sowie auf die Benediktinerabtei Heilig Kreuz in Donauwörth zurück, und die Amberger Bestände schließlich sind an Ort und Stelle gewachsen.

Es liegen in diesen Manuskripten mannigfache kirchen- und kammermusikalische, auch symphonische Werke meist des vorgerückten 18. und des 19. Jahrhunderts vor, teils von Ver-

fassern mehr lokal bayerisch-schwäbischer (z.B. Franz Bühler), teils von Autoren durchaus überregionaler Bedeutung (Haydn, Mozart, u.v.a.) — besonders die Amberger Musikalien greifen über die engeren Grenzen ihres Entstehungsbereiches hinaus. Natürlich finden sich insgesamt in diesen Materialien manche Quellen, die aufgrund ihrer späten und peripheren Entstehung nicht von außergewöhnlichem Rang sind, und zweifellos gilt dieses Urteil auch für manche der darin enthaltenen Kompositionen. Und doch: Als Widerspiegelung von Repertoire-Zusammenstellungen und auch in ihren bloß durchschnittlich gewichtigen Teilen verdienen die Bestände das Interesse der Musikforschung. Übrigens kann der Band dann doch mit einigen veritablen Überraschungen aufwarten, so, durchweg im Donauwörther Material, mit einer einigermaßen geschlossenen Sammlung qualifizierter Klaviermusik des späteren 18. Jahrhunderts aus dem Privatbesitz des Donauwörther Abts Coelestin Königsdorfer sowie mit zahlreichen autographen Klavierstücken des Schumann-Freundes Ludwig Schuncke oder einem handschriftlichen *Figaro* Klavierauszug des Prager Mozart-Freundes Vinzenz Maschek, noch aus der Zeit vor 1800.

Der Katalog ist nach den üblichen Anlagekriterien der ganzen Reihe aufgebaut und im einzelnen angefertigt; er läßt damit kaum Wünsche offen, zumal ihm eine höchst willkommene Einführung in die Geschichte der Bestände sowie verschiedene ergänzende Übersichten (Schreiber, Wasserzeichen, Kurzverzeichnis der ebenfalls erhaltenen Musikdrucke, Literatur und Register) beigegeben sind. Er bildet einen vorzüglichen Beitrag zu jener Reihe von Katalogen, um deren Existenz die Musikforschung das Land Bayern nur beneiden kann.

(Oktober 1993)

Martin Staehelin

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

In ihrem Büchlein unternehmen der Verfasser und die Herausgeberin (die Gladbacher Bank) den Versuch, den 1991 verstorbenen Komponisten, Blockflötisten und Lehrer Friedrich Schmidtman (*1913) zu würdigen und „die Erinnerung an [ihn] . . . lebendig zu hal-

ten". Das letztere wird nötig sein, denn abgesehen von einem Artikel im Riemann-Lexikon erschienen über Schmidtmann, der in Mönchengladbach geboren wurde, sein Leben dort verbrachte und starb, nur zwei Publikationen, und diese beiden — wie die vorliegende — in seiner Heimatstadt.

Das Büchlein ist schön ausgestattet: es enthält auf den gesamten Band verteilt zahlreiche Abbildungen sowie im Anhang ein Werkverzeichnis Schmidtmanns. In ansprechender Weise erzählt der Verfasser den Werdegang des Komponisten, wobei die Schwerpunkte auf der Darstellung von Inhalt, Entstehung und Rezeption der drei Opern liegen, die 1949, 1952 und 1956 in Köln aufgeführt wurden.

Offenbar hat Schmidtmann durch die erste dieser drei Opern (*Der Steinbruch*) internationales Aufsehen erregt, weil man das Stück im Auslang als künstlerische Auseinandersetzung mit „dem Problem des Verbrechens auf Befehl“, also mit der jüngsten deutschen Vergangenheit ansah. Nur noch im Jahr 1959 (bei der Aufführung eines seiner Chorwerke) hat Schmidtmann einen ähnlichen Erfolg erlebt. An den beiden anderen Opern bemängelte man nämlich die „traditionelle musikalische Sprache (von der man sich allerdings kein Bild machen kann, da im Text von der Musik nur sporadisch die Rede ist), während weitere Opern sowie Orchesterwerke nicht beendet oder nicht aufgeführt wurden. Seit den 60er Jahren betätigte sich Schmidtmann vorzugsweise als Blockflötist und Lehrer an der Musikschule seiner Heimatstadt.

Ein wichtiger Teil des Nachlasses wird im Stadtarchiv Mönchengladbach aufbewahrt und steht zwecks Forschung zur Verfügung.

(Dezember 1993)

Michael Polth

GEORG FEDER: Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1987). X, 195 S. (Die Musikwissenschaft. Einführungen in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse ihrer Disziplinen.)

Die hier anzuzeigende Veröffentlichung ist, obwohl bereits im Jahre 1987 veröffentlicht, nur spärlich und mitunter nur in einseitiger Beurteilung rezensiert worden (aus der Sicht

des hauptberuflichen wissenschaftlichen Musikeditors dagegen sehr lesenswert und kenntnisreich von Alfred Dürr in *editio. Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft* 3/1989, S. 212—214). Wenngleich sie in musikwissenschaftlichen Neuerscheinungen seither immer häufiger zitiert wird, erscheint dieser Mangel ungerecht: zum einen schließt das Buch eine in der Musikwissenschaft bisher bestehende veritable Lücke — ihre Größe wird bei der Lektüre so richtig bewußt —, und zum anderen nimmt es durch die hohe Qualität ein, mit der es gestaltet ist.

Gewiß, ein „erschöpfendes“ Werk darf der Leser hier nicht erwarten, aber sein Untertitel und die Reihe der „Einführungen in die Musikwissenschaft“, in die es sich einfügt, fordern das auch nicht. Was der Verfasser auf weniger als zweihundert kleinformatigen Druckseiten darbietet, ist wirklich eine Einführung: den Darlegungen zur „Textkritik“, zur „Hermeneutik“ und zur „Editionstechnik“, die der Untertitel als die eigentlichen Bestandteile einer „Musikphilologie“ ausdrücklich nennt, gehen drei andere Kapitel voraus, die „Voraussetzungen“, „Begriffsbestimmung“ und „Grundlagen“ behandeln. Das mag in dieser Auflistung alles etwas abstrakt wirken, ist aber leicht verständlich, wenn man weiß, mit welcher Treue zur bewährten wissenschaftlichen Tradition und mit welcher Entschiedenheit der Verfasser den Begriff der „Philologie“ zunächst als einen, grundsätzlich dem Wort und der Sprache verpflichteten und im Zusammenhang damit auch geprägten Begriff versteht. Wenn von „Musikphilologie“ die Rede ist, dann muß also unausweichlich die Natur der Musik, bezogen auf die Sprache, zur Diskussion stehen, mithin die prinzipielle Verwandtschaft und Vergleichbarkeit von Musik und Sprache. Feders systematisch und historisch dargelegte und so auch mit zahlreichen Belegen bestärkte Überzeugung, daß die Nähe, ja Übereinstimmung der beiden Medien in wesentlicher Hinsicht gegeben sei, daß also Musik „eine Kunstsprache eigener Art“ (S. 5) sei, bildet die hauptsächliche Voraussetzung für sein Buch und alles, was darin folgt. Das gilt für das zu „Werk und Text“ Gesagte, es gilt vor allem auch für den schließlich ja auch in den Buchtitel erhobenen, sonst eher selten gebrauchten Begriff der „Musikphilologie“. Denn dieser schließt nicht nur die — heute in die Musikwissenschaft gerne als bloß positi-

vistisch verachtete — musikalische Textkritik in sich, sondern auch die Hermeneutik; ja Feder ordnet, und mit bedenkenswerten Argumenten, eine ganze Zahl weiterer Teildisziplinen der historischen Musikforschung seinem Verständnis der „Musikphilologie“ zu, wie etwa Aufführungspraxis, Instrumenten- und Bilderkunde, Musikleben, Rezeption, ja sogar musikwissenschaftliche Sekundärliteratur. Das wird vielleicht nicht jeden Lesers Beifall finden, aber wie immer man sich dazu stellen mag — es gehört dem Autor das große Verdienst, der Musikwissenschaft endlich wieder die Zusammengehörigkeit zumindest von Textkritik und Hermeneutik in der „Philologie“ in Erinnerung gerufen und sich gegen das Auseinanderfallen der beiden Teile in einerseits „Philologie“, andererseits Deutung gestellt zu haben.

Nach solchen propädeutischen Überlegungen und nach einer Erörterung, was eigentlich „Quellen“ seien, wird der Leser an jene schon genannten Kapitel geführt, die gewissermaßen den Hauptinhalt des Buches bilden. Sie sind, wenngleich ebensogut mit historischen und anderen Belegen dokumentiert wie die drei Eingangskapitel, zuweilen technischer ausgerichtet und so ein eigentliches kleines Handbuch geworden; Studierende der Musikwissenschaft werden Begriffe und Sachen, Probleme und Methoden dieser Musikphilologie an der Universität wohl nur selten so klar und übersichtlich dargestellt bekommen wie in Feders Buch.

Dies alles hier im Einzelnen zu referieren, ist unmöglich; es genüge zur „Textkritik“ der Hinweis, daß über Quellenlage, Konkordanzen, Quellenbeschreibung und -bewertung, „niedere“ Kritik (wie Feder die Textkritik im engeren Sinne bezeichnet) mit Quellenkollation, Quellenberücksichtigung und -wahl, Filiation usw., „höhere“ Kritik (also Quellenkritik und -einordnung im weiteren Sinne) mit Echtheitskritik, Datierungs-, Aufführungs-, schließlich Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte gesprochen wird. Vergleichbar breit sind die Ausführungen zur Hermeneutik, die aus einer sehr grundsätzlichen, zum Teil auch zum Philosophischen hin ausgeweiteten Diskussion, was Hermeneutik wolle, sei und könne, die Frage nach der Bedeutung des gegebenen Notentextes fließen läßt, ebenso diejenige nach der Bedeutung der Komposition selbst, wie sie sich aus

formaler und historischer Analyse bzw. aus weiteren andersartigen Erklärungsmethoden und -forderungen ergebe. Das Kapitel über „Editionstechnik“ behandelt die vielfältigen Ausgabentypen, also Faksimile-Edition, darauf folgende Zwischentypen bis hin zur Kritischen Ausgabe, diese selbst, schließlich auch Sonderformen wie die „Urtextausgabe“ usw. Der Autor beschließt seinen Text mit einem kurzen Kapitel „zur Geschichte der musikalischen Textkritik“, einem breiten Literaturverzeichnis sowie Namens- und Stichwortregistern.

Feders Text besticht zunächst durch ungewöhnlich reiche Fachkenntnisse: Hier äußert sich nicht nur der mit Quellen und Edition der Musik Joseph Haydns über lange Jahre hin vertraute Spezialist, der Feder ja ist, sondern ein Autor, der Übersicht über die ganze Musikgeschichte, ihre Probleme und ihre Quellen hat. Nicht weniger bemerkenswert sind jedoch die Kenntnisse, die der Verfasser von musikwissenschaftlicher Sekundärliteratur und von Literatur aus Nachbardisziplinen besitzt. Alle diese Qualitäten befähigen den Autor zu einer Klarheit der Darlegung und zu einer Freiheit des Urteils, wie sie in Werken unseres Faches nicht selbstverständlich sind; gewiß liegt darin auch das Vermögen des Autors begründet, das ihm so wichtige „Ganze“ der und an der Musikphilologie zu erkennen und im Blick zu behalten. Die gepriesenen Qualitäten verringern sich auch nicht dadurch, daß man an einzelnen Stellen gerne noch etwas Weiterführendes gelesen hätte, so beim Werkbegriff etwas zu Begriff und Sache der „res facta“ oder des „opus perfectum et absolutum“, bei den Notendruckern zu den Fachtermini der „Titel-“ und „Plattenaufgaben“, bei den Musikalieneinbänden zur Möglichkeit, Alter und Provenienz von frühen Einbandstempeln bestimmen zu können, oder bei der Editionstechnik etwas zum Sonderproblem der Ausgabe von Skizzen (einige weitere Wünsche hat auch Dürr a.a.O. angemeldet). Schließlich wird man lobend auch hervorheben, daß Feders Sprache ausgezeichnet verständlich ist und sich keinen Augenblick lang von den in den Geisteswissenschaften modischen Vernebelungstendenzen sprachlicher Formulierung verführen läßt.

Man braucht nicht durch Wände sehen zu können, um zu spüren, daß Feders Buch in seiner Ausrichtung auch persönlich-bekannt-

nishaften Charakter besitzt und sich gegen eine in den letzten Jahrzehnten, auch von bedeutenden Musikologen betriebene Art der Musikinterpretation wehrt, die sich gerne subjektiv-intellektualistisch äußert und dabei glaubt, keinen oder keinen hinreichenden Rückhalt in Quellen und Textkritik suchen zu müssen. Es tut unserem Fach zweifellos gut, daß Feder in seinem Buch mit Deutlichkeit eine andere Auffassung geltend macht.
(Oktober 1993) Martin Staehelin

RONALD T. OLEXY / JOSEPH P. METZINGER / LILA COLLAMORE / KEITH FALCONER / RICHARD RICE: *An Aquitanian Antiphoner: Toledo, Biblioteca capitular, 44.2. Printouts from an Index in Machine-Readable Form. A Cantus Index. Introduction by RUTH STEINER. Ottawa, Canada: The Institute of Mediaeval Music (1992). XXI, 185 S. (Musicological Studies. Vol. LV/1.)*

Die Handschrift 44.2 der Biblioteca capitular zu Toledo, ein gegen Ende des elften oder zu Beginn des zwölften Jahrhunderts entstandenes Antiphonar nicht genau geklärt Herkunft, ist mit ihrer an einer Blindlinie orientierten aquitanischen Notation eine der ältesten bekannten Quellen für die Gesänge des Offiziums mit diastematisch eindeutig lesbaren Aufzeichnungen der Melodien.

Ruth Steiners Einleitung zum Inventar dieses Antiphonars erörtert zum einen dessen Bedeutung als Dokument der Verdrängung des altspanischen Chorals durch den römisch-fränkischen im Zuge der christlichen „reconquista“ der iberischen Halbinsel und seine überlieferungsgeschichtlichen Beziehungen zu einem Breviarium der Kathedrale von Braga sowie zu dem von Cluny aus reformierten südfranzösischen Kloster Moissac. Diese Beziehungen sind offensichtlich komplex. So verweist das gruppenweise Auftreten von Konkordanzen auf eine gruppenweise Vermittlung der Gesänge in sogenannten „libelli“, losen Sammlungen geringeren Umfangs (etwa für einzelne Feste) die der Kodifizierung eines Repertoires in Form eines funktional organisierten liturgischen Gesangsbuches vorausgegangen sein dürfte.

Zum anderen erläutert die Einleitung die Prinzipien, nach denen das vorgelegte Inventar

aufgebaut ist. Dieses ist ein Ausdruck aus der Datenbank liturgischer Musikhandschriften, die unter der Leitung von Ruth Steiner an der Catholic University of America (Washington, D.C.) aufgebaut wird. Dabei werden vorrangig Handschriften mit Gesängen des Offiziums unter liturgischen wie musikalischen Gesichtspunkten in detaillierter Weise inhaltlich erschlossen. Bislang wurden in der Washingtoner Datenbank neben Toledo 44.2 die Antiphonare Bamberg lit. 25, Karlsruhe Aug. LX und Piacenza 65 inventarisiert.

Ein Hauptinventar erfaßt jeweils den vollständigen Gesangsbestand in der Anordnung der Handschrift. Angegeben werden in der ausgedruckten Version des Verzeichnisses: Blattnummer, Festtag, Gebetszeit, Gattung, Position innerhalb der Gebetszeit, Textincipit, Nummer des betreffenden Gesanges in René-Jean Hesberts *Corpus Antiphonarium Officii* sowie Konkordanzen innerhalb der zwölf in dieser Edition ausgewerteten Handschriften, Tonart und bei den Antiphonen die in der Quelle notierte Psalmtondifferenz. Zusätzlich werden folgende Indices geboten: Gesänge, die in den durch das *Corpus Antiphonarium Officii* erschlossenen Quellen nicht vorkommen (in dem aquitanischen Antiphonar in Toledo sind dies nicht weniger als 29 Invitatorien, 125 Responsorien und 280 von insgesamt 2092 Antiphonen), Antiphonen geordnet nach Tonart und Psalmtondifferenz („Tonary“), Invitatoriums-Antiphonen samt ihren Psalmtonen, Responsorien-Verse mit individuellen (also nicht modellgebundenen) Melodien, sowie alphabetisch sämtliche Gesänge nach Gattungen unterteilt, wobei (was hilfreich ist) die Responsorien-Verse auch separat erfaßt sind.

Daß die von Ruth Steiner mit sicherem Gespür für das wirklich Notwendige wie für das Durchführbare und souveräner Resistenz gegen alles Mögliche mit Computern darüberhinaus noch Mögliche konzipierten, und von ihrer Mitarbeitergruppe offensichtlich mit größter Sorgfalt erstellten Washingtoner Inventare höchst willkommene Instrumente für die Erforschung mittelalterlicher Offiziums-Traditionen darstellen, braucht kaum noch gesagt zu werden.

(November 1993)

Andreas Haug

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

Die Arbeit ergänzt die vorliegenden Beobachtungen zu diesem schon oft und eingehend untersuchten zweistimmigen Pariser Organum und weitet die Untersuchung aus auf Fragen seiner liturgischen Verwendung und der einstimmigen Grundlage der Komposition sowie auf deren spätere Überlieferung außerhalb des Zentrums Paris.

Das erste Kapitel ist dem Prozessionsgesang *Sedit angelus* und seinen Versen gewidmet, insbesondere dem Vers *Crucifixum in carne*. Körndles These, *Sedit angelus* sei „zunächst als Antiphon konzipiert und dann im Lauf der Jahrhunderte in ein Responsorium umgestaltet“ worden (S. 22), und seine Überlegung, „ob das *Crucifixum in carne* ein Tropus sein könnte“ (S. 47) gehen wohl von allzu eindeutigen Gattungsvorstellungen aus, um diesen formal und funktional mehrdeutigen Komplex liturgischer Musik verständlich machen zu können.

Das zweite Kapitel stellt zunächst aufgrund der bekannten Quellen die Funktion des Verses *Crucifixum in carne* innerhalb des Ablaufs der Prozessionen in Paris dar, behandelt dann vor allem die (in F und W₂ überlieferte) sogenannte Fassung P₂ des Organums und vergleicht sie mit der (nur in F vorkommenden) Fassung P₁.

Neue Erkenntnisse enthält vor allem das dritte Kapitel der Arbeit, in dem aufgrund zweier neuer Quellenfunde des Verfassers dem Weiterleben des Organums in Erfurt nachgegangen wird. Es bietet einen gut fundierten Beitrag nicht nur zu spätmittelalterlichen Musikgeschichte dieser Stadt, sondern in exemplarischer Weise auch zu den Umständen und Bedingungen der Präsenz einer mehrstimmigen Komposition aus dem hochmittelalterlichen Paris im deutschen Sprachraum während des späten Mittelalters. Eingehend beschreibt Körndle die insgesamt vier verschiedenen Erfurter Aufzeichnungen und erörtert Zeit und Ort ihrer Entstehung, Besonderheiten ihrer Notation und ihr Verhältnis zu den zentralen Überlieferungen der Komposition, um daraus Hinweise zu gewinnen auf den Weg, auf dem diese nach Erfurt gelangt sein mag, sowie auf die liturgischen Voraussetzungen, unter denen

sie dort aufgenommen und bis weit in die Neuzeit hinein verwendet werden konnte.

Ein hilfreicher mehrteiliger Anhang bietet eine detaillierte Quellendokumentation zum Vorkommen des einstimmigen *Crucifixum in carne* in Paris und im deutschsprachigen Raum sowie zu mehrstimmigen Fassungen des englischen, italienischen und deutschen Bereichs.

Über die „diplomatischen Nachschriften der originalen Aufzeichnungen“, die dem Leser als Notenbeispiele angeboten werden, wäre der Rezensent diskret hinweggegangen, hätte nicht der Autor ein derartiges „Nachahmen des mittelalterlichen Schreibprozesses“ als Weg „zu einer vorzüglichen Genauigkeit im Umgang mit den musikalischen Quellen“ angepriesen und unverdrossen verkündet: „Glücklicherweise bedarf dieses Verfahren heute keiner besonderen Begründung mehr“ (S. 6). Als ob es in der Wissenschaft ein Glück wäre, das eigene Vorgehen nicht mehr begründen, sich mit den Gegengründen anderer nicht länger abgeben zu müssen. Vielleicht wäre ja die Begründung des Verfahrens erkenntnisfördernder gewesen als dessen Resultate: Man vergleiche nur die erste Probe (S. 29/30) mit der im Faksimile zugänglichen Vorlage (*Paléographie musicale* Band XIX, fol. 102v), die ohnedies zur Hand nehmen muß, wer über Anzahl, Lage, Auszeichnung und Schlüsselung der Notenlinien, die genaue Position einzelner Notenzeichen oder die Silbenunterlegung Klarheit gewinnen, Fehler verbessern oder gar in den Genuß der „Ästhetik der Manuskripte“ kommen möchte, von der „ein wenig . . . anzudeuten“ (S. 6) diese Nachschriften obendrein für sich in Anspruch nehmen. (November 1993) Andreas Haug

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

Daß Jahrbücher ihrem Namen getreu regelmäßig und in jährlichem Abstand erscheinen, ist weniger selbstverständlich als es sein müßte, gibt es doch beispielsweise unter den musikwissenschaftlichen Annuaaria nicht eben

rühmliche Fälle, die den Umfang einer Jahresfrist höchst eigenwillig festlegen. Vor diesem Hintergrund nimmt sich die Tatsache des turnusgerechten Erscheinens der Schütz-Jahrbücher seit 1979 beinahe ungewöhnlich aus. Viel wichtiger und hervorhebenswert ist jedoch das gleichbleibend hohe Niveau dieses im Vergleich mit anderen derartigen Unternehmen noch jungen Periodikums; dessen qualitative Maßstäbe wurden nicht zuletzt von einem seiner Begründer und Mitherausgeber, dem unlängst verstorbenen Berner Ordinarius Stefan Kunze, gesetzt.

Der hier anzuzeigende 14. Jahrgang enthält sechs Beiträge, von denen drei Heinrich Schütz allein oder ihm doch mit zentraler Berücksichtigung gewidmet sind, während die restlichen sich dem weiteren musikalischen Umfeld dieses Komponisten zuwenden. Zunächst seien die letzteren kurz vorgestellt: Die Ergebnisse neuerer Studien über Leonhard Lechner macht Michael Klein bekannt. Besonders willkommen ist der Hinweis auf zwei bislang unbekannte biographische Zeugnisse zur Biographie (darunter ein anrührender autographischer Brief), hilfreich die beigegebene Lechner-Bibliographie. Den Verarbeitungen der „ut re mi fa sol la sol ut-Melodie“ im Œuvre Samuel Scheidts geht Klaus-Peter Koch nach. Als tiefere Ursache für die Verwendung dieses Materials über das bloß kompositionstechnische hinaus gerade in Kompositionen über den Text „In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum“ erwägt Koch unter anderem einen Zusammenhang mit den leidvollen Lebenserfahrungen Scheidts in den 1630er Jahren. Michael Belotti schließlich versucht in einer gründlichen stilkritischen Studie, die in den „Pelpliner Orgeltabulaturen“ unter der bekannten Namenskürzel „H. S. M.“ überlieferten Choralfantasien *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* und *Ein feste Burg ist unser Gott* doch als Werke Heinrich Scheidemanns auszuweisen, nachdem sie jüngst für Franz Tunder in Anspruch genommen worden sind.

Dem Bild von Schütz als Verfasser „theatralischer Musik“ fügt Judith P. Aikin einen wichtigen Mosaikstein hinzu. *Die Bußfertige Magdalena* lautet der Titel eines Librettos, dessen wohl von August Buchner stammender Text zusammen mit der Musik Schützens am 22. Juli 1636 im Dresdner Schloß zum Namenstag der „Hochgeborenen Fürstin und Frawen“ Mag-

dalena Sibylle, der Gemahlin des Kurfürsten, aufgeführt wurde. Der in der Biblioteka Jagiellońska zu Krakau aufgefundene Druck des Buchs ist Aikins Aufsatz im Faksimile beigelegt (von der Musik fehlt jede Spur). In seinem Bericht über neue Schütz-Quellen geht Adolf Watty auf vier unterschiedlich bedeutsame Entdeckungen in deutschen Bibliotheken ein, nämlich auf eine vermutlich frühe Version des Kleinen Geistlichen Konzerts *Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet* (SWV 317) in Kopie, auf Intavolierungen dreier *Psalmen Davids* (SWV 22, 24, 37) in der Tabulatur von Daniel Schmidt (1676) auf eine italienische Edition des *Oster-Dialogs* (SWV 443) aus dem frühen 20. Jahrhundert und zuletzt auf eine im Jahre 1831 eingerichtete lateinische Version des *Vater unser* (SWV 411). Den meisten Raum beansprucht Gerald Drebes mit einer auf vorzüglicher Quellenkenntnis basierenden Untersuchung zu „Schütz, Monteverdi und die »Vollkommenheit der Musik«“. Einmal abgesehen von der Frage, ob die Meinung, Komplizierung und Überbestimmtheit seien „vielleicht das Bemerkenswerteste an Schütz' Auseinandersetzung mit der an Monteverdi exemplifizierten Moderne“ in jeder Hinsicht zu überzeugen vermag, enthält die Analyse des Konzerts *Es steh Gott auf* (SWV 356) und der zum Vergleich herangezogenen Kompositionen Monteverdis wertvolle Beobachtungen.

(Oktober 1993)

Ulrich Konrad

VICTOR CROWTHER: *The Oratorio in Modena*. Oxford: Clarendon Press 1992. VII, 215 S. (Oxford Monographs on Music)

Auch in der Forschung zum Oratorium hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß die geschichtliche Entwicklung der Gattung weitgehend durch lokale Tradition geprägt ist. Dabei richtete sich das musikologische Interesse zunächst auf Zentren wie Rom und Florenz, während die bemerkenswerten Quellenbestände in Modena offenbar im „Outback“ des musikhistorischen Horizontes zu liegen schienen. Glücklicherweise ist es jetzt Victor Crowther gelungen, mit seiner Monographie einen ersten Beitrag zum barocken Oratorium am Hofe der Este in Modena vorzulegen. Wie der Autor selbst anmerkt, ist eine erschöpfende Darstellung der Modeneser Oratorien-Tradition schon

aufgrund der Fülle des Materials nicht möglich gewesen. Trotzdem vermittelt Crowther einen Überblick über das Repertoire und die Bedingungen seiner Entstehung. Dabei beschränkt sich der Verfasser sinnvollerweise auf die Regierungszeit von Francesco II. d'Este (1674—1694). Aus dem umfangreichen Musikalienbestand wählt er insgesamt 11 Oratorien unterschiedlicher Komponisten aus, darunter Werke von A. Stradella (*La Susanna* von 1681) und A. Scarlatti (*S. Teodosia* von 1685), aber auch von De Grandis, Vitali und Gianettini, die als Kapellmeister des Herzogs fungierten. Die getroffene Auswahl beschreibt einen Querschnitt des Oratorien-Schaffens der 80er und 90er Jahre des Jahrhunderts und ist qualitativ durch die Komposition Scarlattis dominiert, dessen neuartige Konzeptionen und Ideen einen Vorgriff auf spätere Entwicklungen darstellen. Die Zusammenstellung reflektiert darüber hinaus die wichtigsten Entwicklungstendenzen der Gattung, etwa in Richtung auf die dramatische Vereinheitlichung, Psychologisierung und Ausbildung neuer Formen bzw. Formenkombinationen. — Anzumerken bliebe, daß der Fußnotenapparat bisweilen etwas reichhaltiger hätte ausfallen dürfen. Nicht selten vermißt der Wissenschaftler auch den originalen Wortlaut einer Quelle. Kaum überzeugen schließlich kann der Versuch, den Niedergang der Oratorien-Tradition in Modena zu erklären. Dagegen dürften die am Rande erwähnten „local factors“ (S. 189) zu den Hauptursachen des Niederganges gehören. Hier hätte im übrigen eine Diskussion anderer Erklärungsmodelle (etwa E. J. Luins) stattfinden müssen. — Diese geringen Einwände sollen aber keineswegs die Bedeutung der Arbeit schmälern. Vielmehr stellt Crowthers Studie einen überaus wichtigen Beitrag zur Geschichte des Oratoriums dar.

(Dezember 1993)

Rafael Köhler

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

Der Diskussion um die Spannung von politischer Funktion und ästhetischem Anspruch

von Kunstwerken liegt letztlich das Problem der doppelten Bedeutung dieser Werke als historische Dokumente einerseits, überzeitlich wirksame ästhetische Gegenstände andererseits zugrunde. Die Idee, die höfische Kultur als eine Art Gesamtkunstwerk, als große Inszenierung zu begreifen, hat (vor allem im Zusammenhang mit der Figur des Sonnenkönigs) etwas Bestechendes, bietet sie doch für diesen Zusammenhang eine Synthesemöglichkeit besonderer Art. Überdies finden hier vor allem auch an interdisziplinären Zusammenhängen Interessierte ein besonders dankbares Terrain. Fast gleichzeitig erschienen im letzten Jahr zwei Publikationen, die diese Idee fruchtbar machen: Während Peter Burke es in *The Fabrications of Louis XIV* unternimmt, von hieraus eine Art monographischen Überblick zu geben, nutzte Fritz Reckow, der die Organisation der Atzelsberger Gespräche 1990 übernommen hatte, diese Chance, um die verschiedenen Perspektiven von Kunst-, Literatur-, Musik- und Architekturgeschichte in diesem Punkt zu bündeln. Werner Oechslin, dessen „Einführungsvortrag“ mit dem Thema „Fest und Öffentlichkeit“ eigentlich eher als eine Art Ausblick auf das kommende Jahrhundert der Aufklärung bis hin zur Revolution verstanden werden kann, interessiert sich mit Jacob Burkhard für den „wahren Übergang aus dem Leben in die Kunst“ (S. 13) und rollt die Diskussion um den „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ von hieraus noch einmal auf. Er problematisiert die Habermassche Konzentration auf Kommunikationsprozesse, weil dies seiner Ansicht nach zu Lasten einer angemessenen Würdigung der „Welt der Artefakte“ gehe (S. 10). Mit Recht weist Oechslin auf die ästhetisch-formalen Aspekte der Festkultur hin. Wie sehr dies im Sinne des 18. Jahrhunderts gedacht ist, zeigt nicht zuletzt die Zuordnung des Artikels „fêtes“ in der Encyclopédie zur Rubrik „beaux arts“. Die anderen vier Vorträge konzentrieren sich ganz auf die Zeit Ludwigs XIV. und nähern sich der „Inszenierung“ in ihren verschiedenen Erscheinungsformen. Lars Olof Larsson nähert sich Schloß und Garten von Versailles „als Schauplatz“ und verfolgt die Verquickung der verschiedenen Realitätsebenen, die in diesem Spiel von Form und historisch bedingter Funktion entstehen. Fritz Reckow spürt dem „inszenierten Fürsten“ in den vielfältigen Bedeutungsschichten der tragédie lyrique nach, vor

allem in Zusammenhang mit der Bedeutung des Prologs. Die „Rolle der Literatur in der höfischen Repräsentation“ und die historischen Bedingungen der Kriterien für eine künstlerische Bewertung (S. 105) problematisiert Volker Kapp, und Inke Anders beschäftigt sich am Beispiel des *Zelt des Darius* mit der Affektenlehre LeBruns. Und am Ende bündeln sich diese unterschiedlichen Herangehensweisen in einem Punkt, den auch Oechslein eingangs besonders betont hatte und der möglicherweise die avisierte Synthese zu leisten vermag: im Interesse am formalen Charakter der Festkultur.

(Oktober 1993)

Dörte Schmidt

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

Die Ausgabe basiert auf den Manuskripten in Oxford und Durham, und Konkordanzen, auch unvollständig erhaltene, sind einbezogen. Der Part der Lyra viol ist sowohl in Tabulatur als auch in Klavierübertragung gedruckt. Tabulaturdruck ist im Computersatz problematisch; hier scheint ein neues Programm zur Anwendung gekommen zu sein, dessen Bild erfreulicher ist als mir bisher vor Augen gekommene Beispiele, aber die Buchstaben (angeregt von französischen Vorbildern des 17. Jahrhunderts) sind im Verhältnis zu den Mensurzeichen zu klein und unplastisch und daher schwer lesbar.

Die Einleitung stützt sich ausschließlich auf Quellen und kommt ohne unfundierte Mutmaßungen aus. Der Herausgeber charakterisiert die fragmentisch-polyphone Spielweise der Lyra viol durch ein Shakespearezitat aus dem Prolog von *Henry V*: „Piece out our imperfections with your thoughts . . . Think when we talk of horses, that you see them“ (p. XX), was C. Ph. E. Bachs Formulierung um 150 Jahre vorwegnimmt: „Es kommen überhaupt bey der Musick viele Dinge vor, welche man sich einbilden muß, ohne daß man sie würcklich höret . . . Verständige Zuhörer ersetzen diesen Verlust durch ihre Vorstellungs-Krafft. Diese Zuhörer sind es, denen wir hauptsächlich zu gefallen suchen müssen.“ (*Versuch I, 2. Hptst., Abt. 3, S. 78*). Eine geistreiche Ausgabe für eine geistreiche, bisher fast unbekanntere Musik.

(Dezember 1993)

Annette Otterstedt

PETER HOLMAN: *Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court 1560—1690. Oxford: Clarendon Press 1993. XIV, 491 S., Abb., Notenbeisp. (Oxford Monographs of Music)*

Der Verfasser beschreibt die Geschichte des Violinspiels in England vom Beginn der Regierungszeit Elizabeths I. bis zum Ende der „King's Music“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Er geht dabei nicht nur chronologisch vor, sondern behandelt gleichzeitig in jedem Kapitel einen anderen Bereich, in dem Violininstrumente tätig waren (z. B. am Hof, im Theater und der Oper, in der Kammermusik, in der Kirche). Die Überschriften sind „nach Englischer Art“, d. h. in der Regel aus Zitaten entnommen und geben eine farbige Einstimmung zu den einzelnen Kapiteln.

Mit diesem Buch liegt das Ergebnis von nahezu 25jähriger Forschungstätigkeit vor. Der Verfasser besitzt eine überwältigende Quellenkenntnis, die nicht nur sein Spezialgebiet umfaßt, sondern auch Seitenblicke in die Gegend jenseits des Hortus conclusus der Violinisten, z. B. in die gleichzeitige Praxis des Blasinstrumentenspiels, zuläßt. Zu meiner Genugtuung fand ich auch den wichtigen Hinweis auf die enge Verbindung von englischen Musikern und Miniaturenmalern. In dieser Vielfältigkeit unterscheidet sich das Buch günstig von der Arbeit David Lasockis, der sich in ähnlich verdienstvoller Weise mit dem Blockflötenspiel befaßt, aber stets dort abbricht, wo die Blockflöte nicht mehr betroffen ist.

Obwohl der Autor in der Einleitung ausdrücklich davon Abstand nimmt, sich mit Eigentümlichkeiten und Spieltechnik der Instrumente selbst zu befassen, finde ich es bedauerlich, daß damit verbundene Problemkomplexe ausgeklammert werden. Es wäre sinnvoll gewesen, einige Thesen zumindest als offene Fragen zu formulieren, z. B. Überlegungen zu verschiedenen Stimmtönen von Violinen und Gamben, unterschiedlichen Umfängen — Adriano Banchieri gibt ein Instrument in B (nicht C oder B₁) als Baßvioline an, und bei der Abhängigkeit englischer Musiker von italienischen wäre eine Anmerkung zu diesem Thema wohl einen Satz wert — oder die Frage, wie die Idee entstand, Violinen mehrfach zu besetzen.

Überraschend ist die These, daß die englische Suite von Vorbildern auf deutschem Boden beeinflußt sei. Hier allein dem Hof von Bücke-

burg das Verdienst anzurechnen, erscheint mir jedoch ein wenig übertrieben. Gruppierungen von SSTTB anstelle von STTTB auf die zufällige Anwesenheit von Musikern zurückzuführen, oder die Präferenz von Tanzsätzen anstelle englischer Fancies damit zu erklären, daß die englischen Spieler Tanzmusiker waren, anstatt sie auf deutsche, den Fancies abgeneigte Hörerwartungen zurückzuführen, ist nicht historisch gedacht. Die Verwendung von zwei Discanten mag deutschen Anregungen zu verdanken sein, aber sie scheint mir eher aus der Bläsertradition zu stammen, und genügend Quellen belegen, daß Hörerwartung vor Musikerinkination rangierte. Auch kamen die englischen Musikanten keineswegs in ein leeres Land, sondern in einen Whirlpool unterschiedlicher Stile, und die jahrhundertelange europäische Indifferenz gegenüber englischer Musik zeigt, daß dieser wichtige Einfluß schon damals nicht erkannt wurde.

Diese und andere mögliche Einwände schmälern jedoch nicht das Verdienst des Buches, sondern entspringen dem Interesse an einer Diskussion.

(Dezember 1993)

Annette Otterstedt

Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs. Band 1, Teil 4: Vokalwerke IV. Hrsg. von Hans-Joachim SCHULZE und Christoph WOLFF. Leipzig-Frankfurt: C. F. Peters (1989). 575 S.

Der 4. Band des zunächst auf nur fünf Bände, inzwischen auf sieben Bände konzipierten *Bach Compendiums* enthält die Werkgruppen E: Lateinische Kirchenmusik — F: Choräle und geistliche Lieder — G: Weltliche Kantaten für Hof, Adel und Bürgertum — H: Vokale Kammermusik. Mochte die neue, an einer relativen Chronologie orientierte Werknumerierung des *Compendiums*, in dem bekanntlich Wolfgang Schmieders System nur in den Korkordanzlisten und — Nicht immer gleich gut auffindbar — bei den Titeln aufscheint, innerhalb der ersten beiden Bände aufgrund der ausgesprochen guten Forschungslage noch unmittelbar einleuchten, so sperren sich die in Band vier enthaltenen Kompositionen teilweise ein solches Ordnungsprinzip. Entsprechend haben sich die Herausgeber bei der Werkgruppe F

(Choräle und geistliche Lieder) zu einer alphabetischen Anordnung entschlossen, was grundsätzlich zu einer größeren Benutzerfreundlichkeit führt. Weswegen jedoch die Zählung nach F 213 und F 288, einem verschollenen, nur indirekt nachweisbaren Choralbuch, fortgesetzt wird, bleibt auch deswegen etwas räselhaft, weil F 288 eine weiteres Mal, nun korrekt eingeordnet unter der Überschrift *Verschollene Sammlungen* erscheint. Obwohl ihre Entstehungsgeschichte hinreichend erforscht ist, verstößt das *Compendium* ohne erkennbaren Grund bei der Behandlung der *h-moll-Messe* gegen das chronologische Prinzip: Unter E 1 findet sich deren letzte Fassung, unter E 2 hingegen der dem Dresdener Hof dedizierte Meßteil aus dem Jahre 1733. Chronologisch geordnet präsentiert sich Werkgruppe G, allerdings ist dieser Komplex noch mehrfach unterteilt nach Orten, Personenkreisen und Anlässen, ähnlich wie dies bereits in Bd. 3 mit den Kirchenstücken für besondere Anlässe geschah. Derartige Differenzierungen bedingen beispielsweise, daß B 31 *Höchsterwünschtes Freudenfest* in Band 3 behandelt wird, die Parodievorlage G 11 jedoch in Band 4. Worin sich kirchliche und weltliche Kantaten unterscheiden, ist nicht immer ersichtlich. So findet sich die bei Schmieder als BWV 198 gezählte Kantate *Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl* zwar wohl zu Recht unter den weltlichen Kantaten, obgleich sie in der Universitätskirche aufgeführt wurde und auch vom Anlaß her unter die Rubrik Kirchenstücke für Trauer- und Gedächtnisgottesdienst in Band 3 eingeordnet werden könnte, wo sich beispielsweise auch die nicht einmal vom Text her bekannte „Erste Köthener Trauermusik“ [B 21] befindet. Eine Erklärung, wie derartige Entscheidungen getroffen wurden, wäre dienlich. Analoges gilt für die verschollene „Promotions- und Ehrentags-Cantate“ *Siehe, der Hüter Israel*, vormals BWV Anh. 15, die in Band 3 untergebracht wird, obwohl Band 4 eine wohl geeignetere Rubrik „Für universitäre Veranstaltungen — Huldigungen“ enthält. In solchen und ähnlichen Fällen hat die funktionale Differenzierung eine unerwünschte Diffusion zu Folge, mit dem Ergebnis, daß nicht nur in einem Band geblättert und gesucht werden muß, sondern — Verweisen folgend — in mehreren. Bei aller editorischen Sorgfalt ist bei einem solchen Verfahren allerdings die Gefahr groß, daß notwendige Ver-

weise vergessen werden wie beispielsweise bei [G 12] *Steigt freudig in die Luft*, zu der genetisch auch G 38 gehört, was der Leser allerdings erst über den Zwischenschritt über G 35 in Erfahrung bringt. Problematisch erscheint dem Rezensenten der Verzicht auf Anmerkungen zur Echtheitskritik u. a. bei den beiden italienischen Kantaten *Non sa che sia dolore*, G 50, und *Amore traditore*, G 51, zumal auch innerhalb der Literaturliste beispielsweise Johannes Schreyers zugegebenermaßen apodiktische Abschreibung (*Beiträge zur Bach-Kritik*, II, Leipzig 1913, S. 50 bzw. 74) nicht aufgenommen wurde. Als Diskussionsgrundlage wäre die Angabe zu Echtheitszweifeln jedoch wichtig.

So einleuchtend es auch ist, daß die Herausgeber sich auf eine Literaturliste beschränken, zumal das Schmiedersche Verfahren der kompletten Auflistung den Leser allzu oft ins (beinahe) Leere laufen läßt, so haftet diesem selektiven Verfahren stets etwas Willkürliches an. Wenig plausibel mag es beispielsweise erscheinen, wenn dem Leser bei der zur *h-moll-Messe* gehörigen Literaturliste der für die Bestimmung der Messe wichtige Beitrag von Wolfgang Osthoff, *Das „Credo“ der h-moll-Messe: Italienische Vorbilder und Anregungen*, in: *Bach und die italienische Musik*, Venezia 1987 — sei es nun absichtlich oder unabsichtlich —, vorenthalten wird, zumal an anderer Stelle sogar auf Diskussionsbeiträge aus dem gleichen Band hingewiesen wird (S. 1623).

Natürlich können Quellenabhängigkeiten nicht immer im einzelnen überprüft werden, zumal bei den Kompositionen, für deren Quellen noch keine definitiven Filiationen in der *Neuen Bach-Ausgabe* vorliegen. Bei den Chorälen führt dies mitunter zu Fehlinformationen. So wird die Quelle Am. B 46II zu Recht als abhängig von Ms. R 18 angeführt. Bei einigen dann im Breitkopf-Druck von 1787 enthaltenen Variantenfassungen erweist sich die erstere Handschrift jedoch oftmals als Vorlage für den Druck (so bei F 189.1b, F 166.1b, 127.1b), müßte also bei diesen Fassungen als Vorlagenquelle gewertet werden, bei der vielleicht Kirnberger selbst nicht nur die Abschrift in Auftrag gegeben, sondern auch die darin gegenüber R 18 enthaltenen abweichenden Lesarten eingebracht haben könnte. Bei F 156 und F 101 haben sich falsche Melodiezuweisungen eingeschlichen. So handelt es sich bei F 156 nicht um die Umbildung der bei Johannes Zahn (*Die*

Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder) unter der Nr. 5819 angegebenen Melodie (korrekt wäre Zahn 5817). Die Melodievorlage für F 101 *Ich dank dir, lieber Herre ist Lob Gott getrost mit Singen*. Diese Kritik an einzelnen Punkten des Compendiums sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß mit diesem akribischen Werk eine ausgesprochen solide Grundlage für weitere Forschung vorliegt, die vor allem für Bachforscher von unschätzbarem Wert ist. Die nicht immer einfache Handhabung wird man dafür in Kauf nehmen müssen. Ob in gleicher Weise der Praktiker mit der Informationsflut zufriedenzustellen sein wird, oder ob er nicht doch lieber zu Altgewohntem greift, muß an dieser Stelle sicherlich nicht diskutiert werden.

(Dezember 1993)

Reinmar Emans

Johann Sebastian Bach: Johannes-Passion BWV 245. Vorträge des Meisterkurses 1986 und der Sommerakademie J. S. Bach 1990. Stuttgart: Internationale Bachakademie / Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter (1993). 207 S., Abb. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Band 5.)

Kein zweites der großen oratorischen Werke Johann Sebastian Bachs ist in jüngster Zeit derart reich mit monographischen Einführungen bedacht worden wie die *Johannes-Passion* BWV 245. Nach Alfred Dürr (1988) und Martin Geck (1991), die für ihre Arbeiten als Alleinautoren zeichneten, legt jetzt Ulrich Prinz als Herausgeber eine Sammlung von zum Teil umfangreichen Referaten vor, gehalten im Rahmen verschiedener Veranstaltungen der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Getreu dem Ziel dieser Akademie, die wissenschaftliche Beschäftigung mit bedeutenden Zeugnissen der Musikgeschichte nicht nur im engen Zirkel der Fachgelehrten stattfinden zu lassen, sondern sie vor das Forum einer interessierten Öffentlichkeit zu tragen, bieten die elf Vorträge weniger nur den Spezialisten angehende Detailuntersuchungen als vielmehr zusammenfassende, aus meist souveräner Kennerschaft geschöpfte Überblicksdarstellungen. Zwei Schwerpunkte sind gesetzt: Zum einen werden Themen aus dem Bereich der Theologie behandelt, so die Umriss einer Passionstheologie der Bachzeit (Lothar und Renate Steiger), Grundzüge johanneischer Theologie (Bernhard Hanssler) oder

die Passion Jesu aus der Sicht des Evangelisten Johannes (Peter Kreyszig). Zum andern behandeln Musikwissenschaftler vornehmlich Fragen der Werkgenese (Ulrich Prinz, Hans-Joachim Schulze) und des Kompositionsaufbaus (Christoph Wolff). Zwischen den Polen Theologie und Musik vermitteln Beiträge über Bachs Passionen als Musik im Gottesdienst (Martin Petzoldt) und Überlegungen zu der Frage, was Bach unternimmt, um das Typische des Johannesberichts musikalisch zu profilieren (Alfred Dürr).

Die Vorträge liefern eine ausgezeichnete Propädeutik zum Studium der *Johannes-Passion*, nicht selten auch Hinweise und Einsichten, die sich erst bei engerer Vertrautheit mit dem Werk ganz erschließen. Das Buch ist empfehlenswert, besonders auch für Studenten, die nach der Lektüre der profunden philologischen und analytischen Studien Dürrs und Gecks eine Erweiterung des theologischen Hintergrundes anstreben. Nebenbei bemerkt ist das aus der Walbaum Buch (Berthold) gesetzte und auf recht schwerem Papier gedruckte Buch typographisch schön gestaltet (allenfalls über die auf den Rand gesetzten Titel ließe sich geteilter Meinung sein), so daß man nicht nur des Inhalts wegen gerne in ihm liest.

(August 1993)

Ulrich Konrad

Gattungskonventionen der Händel-Oper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1990 und 1991. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Laaber: Laaber-Verlag (1992). 225 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie. Band 4.)

Der Bericht enthält die inhaltsreichen Vorträge, Kurzreferate und Diskussionsbeiträge der beiden Symposien, die mit ihren Generalthemen an die der vorangegangenen Tagungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1988 und 1989 anknüpfen (vgl. *Mf* 45, 1992, S. 315f.).

Zur Einführung in den ersten Themenkomplex — „Händels Opera seria als literarisch-musikalische Gattung“ — erinnert Hans Joachim Marx als Gesprächsleiter an den für das Drama per musica im Barockzeitalter verbindlichen Kanon literarischer, musikalischer und struktureller Formen und Figuren, an hier-

archisch geordnete Funktionen der agierenden Personen und deren emblematische Ausdrucksweise, um u. a. die Frage zu stellen, ob und „inwiefern tradierte Sinnbilder (Embleme) auf der Ebene des Sprachlichen wie des Musikalischen und Bildlichen in den Opern Händels noch wirksam gewesen sind“. Verschiedene Antworten hierzu bieten die fundierten Vorträge von Klaus Hortschansky über Norm und Innovation in Händels Operschaffen, von Sabine Henze-Döhring zur Gattungstradition der Oper *Ariodante* (HWV 33) und von Bernd Baselt, der einige gattungstypologische Besonderheiten in Händels Opern nach antiken Mythen und Dramen eruiert.

Unter der Gesprächsleitung des Karlsruher Generalintendanten Günter Könemann diskutieren und referieren zum zweiten Themenkomplex — „Händels Opera seria und das heutige Regietheater“ — aus ihren langjährigen Erfahrungen als Regisseur Jean-Louis Martinoty und Andrew Porter als Musikkritiker. Jacques Merlet verlangt, daß Regisseure auch die engen Verbindungen zwischen Musik und Rhetorik im 17. und 18. Jahrhundert kennen müssen. Unterschiedliche Ansichten über Humor und Ironie in Händels Libretti, Musik und heutigen Opersinszenierungen vertreten Otto Gossmann, Albert Scheibler und Ellen Kohlhäas, die ausführlich mehrere Etappen in der Rezeptionsgeschichte und Wiedergewinnung der Opern Händels für die Bühnen unserer Zeit beschreibt und dabei verschiedene Inszenierungstypen kennzeichnet. Über „Regiewillkür“ und „Werktreue“, sog. „Authentizität“ und „Gegenwartsnähe“ in einigen Bühneninszenierungen der Werke Händels im vergangenen Jahrzehnt handelt Gerhard Persché, dessen Reflexionen durch eine Liste der Besprechungen von 103 verschiedenen Aufführungen Händelscher Bühnenwerke in der Zeitschrift *Opernwelt* (von 1980 bis 1989) ergänzt werden.

Im Mittelpunkt des Symposiums 1991 stand erstmalig nur eine Oper Händels, die 1734 in London aufgeführte *Arianna in Creta* (HWV 32). Kenntnissreich informiert Judith Milhous über die damaligen Londoner Theaterverhältnisse. Das *Arianna*-Libretto und seine Vorlagen untersucht die italienische Literaturwissenschaftlerin Giovanna Gronda. Reinhold Kubik vergleicht die 3 Fassungen der Händelschen Vertonung — Erstkonzept 1733, Uraufführung und Wiederaufnahme 1734 — und stellt dabei

Überlegungen zum Werkcharakter derselben an. Weitreichende Einblicke in die musikalische Dramaturgie, die Tonarten-Struktur der *Arianna*-Partitur bietet Reinhard Strohm, und Ian Caddy fordert von den Sängern, barocker Interpretationspraxis folgend — in Auswertung verbaler und bildlicher Quellen sowie einiger Regieanweisungen im Libretto —, bei der szenischen Darstellung dem jeweiligen Textinhalt und Affekt entsprechende Gesten der Hände, Ellenbogen und Arme, stereotype Wendungen des Kopfes, Bewegungen der Augen und der Füße auszuführen. Differenziert wurden die gestischen, einige dramatische und dramaturgische Aspekte beim musikwissenschaftlich-theaterpraktischen Workshop realisiert, wie es Kubiks und Strohm's Bericht und Erläuterungen zur szenisch-musikalischen Gestaltung und Darstellung ausgewählter Szenen des 2. Aktes von *Arianna in Creta* dokumentieren. Zu den am Schluß des Berichts abgebildeten 25 Zeichnungen zuvor erklärter und demonstrierter Gesten und Gebärden vergleiche man die diesbezüglichen Anweisungen und bildlichen Zeugnisse, die bereits Franciscus Lang 1727 in seiner *Dissertatio de actio scenica . . . (Abhandlung über die Schauspielkunst . . .)*, übersetzt und hrsg. von Alexander Rudin, Bern und München 1975) bot.

(November 1993)

Günter Fleischhauer

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

Pierluigi Petrobelli ist nicht nur ein international anerkannter Verdi-Forscher, sondern auch ein profunder Kenner der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Sein besonderes Interesse gilt dabei seit den Anfängen seiner wissenschaftlichen Laufbahn dem Leben und Wirken Giuseppe Tartinis. Der vorliegende Band ist eine Art Resümee dieser Forschungen und enthält auch Beiträge aus den Jahren 1962 bis 1974, in denen Petrobelli Tartini biographisch und als Virtuosen, Komponisten und Theoretiker vorstellt. Da es sich um Artikel älteren Datums handelt, wurden sie für diese erneute Veröffentlichung leicht überarbeitet und in den bibliographischen Angaben ergänzt. Die Fülle der Informationen zu Tartini, die diese Einzelbeiträge enthalten, fügen sich hier so-

mit erstmalig zu einem Gesamtbild zusammen und bieten für jeden, der sich mit diesem Meister befassen will, einen sehr guten Einstieg in die Materie. Petrobellis anschauliche Darstellungsweise läßt das Buch zudem auch zu einem Lesegenuß werden und dürfte somit nicht nur das Fachpublikum ansprechen.

(Dezember 1993)

Daniel Brandenburg

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

Bisher war Robert Haas' Arbeit über *Gluck und Durazzo im Burgtheater* von 1925 gleichsam ein Einzelstück. Geht man die einschlägigen Biographien über Gluck durch, so zeigt sich schon bei einem Vergleich der Inhaltsverzeichnisse, daß man in der Beurteilung der Arbeiten für das Burgtheater unterschiedlicher Auffassung war. Einigkeit bestand weitgehend darüber, daß Glucks „Sprung nach Paris“ (Anna Amalie Albert) einen deutlichen Einschnitt zur Folge hat. Wie es sich allerdings mit der vielbeschworenen „Reform“ verhält, darüber gehen die Meinungen doch deutlich auseinander: Einstein sieht etwa das Stadium der „Entwicklung“ bis zum Ballett *Don Juan* reichend und danach die „Reform der Italienischen Oper“, Moser grenzt die „Vorbereitung“ (bis zu den Opéras comiques und den Balletten) von der „Erfüllung“ (die mit dem *Orfeo* beginnt — der allerdings ja zwei Jahre vor Glucks letzter Opéra Comique entstanden war) ab, Anna Amalie Abert faßt hingegen Opéra Comique, die Tanzdramen und die Opernreform bis Paris zusammen unter der Überschrift „Der Experimentator“. Bruce Alan Brown nimmt Glucks Arbeit am Wiener Burgtheater zum Anlaß einer grundlegenden Neubewertung der „Reform“ und ihrer Bedingungen in direktem Zusammenhang mit den Opéras Comiques und den Balletten. Damit eröffnet sich ein neuer Blick auf den Schritt nach Paris. Brown ist es geglückt, einen oftmals eher als peripher betrachteten Aspekt so fruchtbar zu machen, daß nicht nur das Gluck-Bild eine neue grundlegende Facette erhält, sondern darüber hinaus auch die Bedingungen des Komponierens von Opern im 18. Jahrhundert (das scheint mir in dieser Weise zum letzten Mal Klaus Hortschansky gelungen in seinem Buch über die

Parodietechnik]. Brown stellt das Ineinandergreifen der verschiedenen Aspekte der besonderen Arbeitskonstellation, in der sich Gluck in Wien befand, aufgrund ausführlichster Quellenstudien neu zu Diskussion: Nach einem Abriß der kulturpolitischen Situation zur Zeit Maria Theresias und der Theatersituation in Wien leuchtet er dazu historisch fortschreitend Glucks Wirkungskreise vor diesem Hintergrund aus. Brown verbindet die schon fast akribisch zu nennende Darstellung der historischen Fakten mit zahlreichen z. T. äußerst gelückten analytischen Betrachtungen zu einzelnen Aspekten der Werke in einer Weise, daß man aus der Lektüre dieses Buches durchaus einen Eindruck auch von der Musik, um die es hier geht, mitnehmen kann. Allerdings könnte die Detailarbeit in ihrer Fülle von Einzelinformationen Leser, die in der Materie nicht zu Hause sind, hin und wieder den Überblick kosten — allerdings geht das m.E. nie soweit, daß man die Lust am Weiterlesen verlöre. Abgerundet wird das Buch durch einen überaus nützlichen Anhang: eine Aufstellung der Ballette in Wiener Theatern zwischen 1752 und 1765, das Repertoire an Opéras Comiques in Wiener Theatern (1752—1765), eine Liste der offiziellen Positionen, die Gluck an diesen Theatern innehatte, sowie eine chronologische Übersicht über Kompositionen und die wichtigen Ereignisse von 1748 bis 1765. Dieses Buch hat alle Chancen, ein Standardwerk zu werden. (Dezember 1993) Dörte Schmidt

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

Der Inhalt dieses Konferenz-Berichtes wurde — mehr als für die Historiographie gut sein kann — von ideologischer Verfestigung und von den tagespolitischen Ereignissen bestimmt: Die Durchführung dieser in angemessener Bescheidenheit wohl eher als Tagung

oder Symposium zu bezeichnenden zweitägigen Vortragsfolge am 23. und 24. September 1989 lag wenige Wochen vor dem Fall der Berliner Mauer, der Redaktionsschluß am 31. 12. 1990 einige Monate nach der vollzogenen deutschen Einheit und die Fertigstellung und Auslieferung 1992 giel in die Zeit des schon mühsamer werdenden Vollzugs eben dieser nationalen Einheit.

Die Französische Revolution, die 1989 „ihr 200. Jubiläumsjahr feiern konnte und kurze Zeit später in ungeahnter Weise ihre Parallele in der Gegenwart finden sollte“, wie in der „Vorbemerkung des Herausgebers“ (S. 6) konstatiert wird, ursprünglich als Legitimation gedacht wurde nun wieder — quasi im geistigen Salto mortale — als Erkenntnisquelle für den politischen Wandel genutzt. So finden sich in dem kleinen Bändchen Wiederholungen dessen, was Jahrzehnte lang gegolten hat, neben sachlicheren Beiträgen. Zur Grotteske steigert sich die Abhängigkeit vom politischen Tagesgeschäft, wenn im Beitrag mit dem Titel *Opernbestrebungen bei Johann Friedrich Reichardt* festgestellt wird, daß die fraglichen Quellenbestände „sich im wesentlichen nicht auf dem Territorium der Deutschen Demokratischen Republik oder anderer Länder des „Rates für gegenseitige Wirtschaftshilfe“ befinden, sondern „in Verfügung des Preußischen Kulturbesitzes in Berlin-West“ und der Vorwurf, daß der „Forschung hier also enge Grenzen gesetzt“ seien (S. 65) in der — wohl später hinzugefügten — Anmerkung („Diese Kritik bezieht sich auf die Forschungsumstände zu dem Zeitpunkt, da das Referat gehalten wurde“), relativiert und gemildert werden soll.

Inhaltlich sind die 12 Beiträge wenig ergiebig; neues Quellenmaterial wird kaum erschlossen und die Deutungen und ästhetischen Bewertungen sind nicht neu und können nur selten überzeugen. Einige positive Ausnahmen seien erwähnt: der Vergleich Reichardts mit Carl Philipp Emanuel Bach (Hans-Günter Ottenberg), der Beitrag zu Reichardts Stellung am preußischen Hofe (Almut Feltz, verh. Teichert), der erkennen läßt, daß die Autorin ohne ideologischen Schnickschnack um ein aus subjektiver Überzeugung erwachsenden Meinungsbildes bemüht ist; ähnliches gilt für die Ausführungen von Franziska Seils und Andrea Palent.

(Oktober 1993)

Günther Wagner

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

Die *Mozart Studien II* gelten anders als der erste Band einem einheitlichen Thema: Abgesehen von Gertraut Haberkamps *Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken*, deren zweiter Teil hier erscheint (AMZ-Rezensionen 1829—1849), gelten alle Beiträge der Kirchenmusik; und sie sind (teils ganz offen) darauf abgestimmt, einander zu ergänzen. In eher lockerem Zusammenhang stehen Manfred Hermann Schmid's auf die *c-moll*-Messe zentrierte, aber Mozarts komplettes Messenwerk erfassende Betrachtungen über die Form der Kyrie-Sätze, August Gerstmeiers Vergleich der Gloria-Sätze in den *C-dur*-Messen KV 317 und 339 sowie Jochen Reutters Ausführungen darüber, wie Mozart in den textreichen Credo-Sätzen aus Ritornell- und Ostinato-Techniken heraus musikalische Geschlossenheit erreicht (erstaunlich weitgehend mit ‚Bachschem‘ Vokaleinbau, den Reutter aber eher auf Hasse zurückführt). Weitere Beiträge gelten Quellenfragen: Robert Münster berichtet über eine neuaufgefundene, ehemals Salzburger Fassung zur Motette *Exsultate, jubilate* (flankierend zu deren Edition), Petrus Eder OSB über Klavierauszüge aus dem Michael-Haydn-Umkreis. Eder schlägt dabei eine Brücke zum Beitrag Bernd Edelmanns, der das *Ave verum corpus* einer detaillierten Betrachtung unterzieht und in ihm eine auffällige Nähe zu Michael Haydn's *Lauda Sion* erkennt; und auf Michael Haydn läßt sich, wie Gerhard Croll darstellt, auch Mozarts Verwendung des Tonus *peregrinus* in *La Betulia liberata* zurückführen. Michael Haydn: Bei ihm erhält der Band (neben Mozart) somit einen zweiten personalen Schwerpunkt; in diesen fügt sich daher ein Beitrag organisch ein, in dem der Herausgeber über die Entstehungsgeschichte von Haydn's *Antiphonarium* berichtet (dank eines Quellenfundes kann sie klare Konturen erhalten).

Bewußtsein für den Kontext Mozartscher Kirchenmusik ist somit ein Brennpunkt dieses Bandes, der Vielfalt und Homogenität so glücklich koppelt (unschön ist lediglich die dilettantische Positionierung der Computer-Bindebögen in den Notenbeispielen). Tritt nicht aber die Rolle Michael Haydn's als Kern-Instanz für Mozarts Kirchenmusik-Vorstellungen etwas zu stark in Erscheinung? Reutters Beobachtungen

weiten zwar für die Frühzeit diesen Rahmen, auch die Wandlungen aber, die Christoph Wolff im späten Kirchenmusik-Œuvre Mozarts konstatiert (*Mozarts Requiem*, Kassel 1991, S. 38—41: gerade mit Blick auf *Ave verum corpus*), sollten langfristig in einer Gesamt-Überschau ihren Platz erhalten können.

(November 1993)

Konrad Küster

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

Gisela Schewes Ziel ist „eine Relativierung der überlieferten Meinungen“ (S. 194), denen zufolge Ferdinand Ries — schwankend zwischen epigonalem Klassizismus und romantischen Tendenzen — als eigenständiger Komponist kaum ernst genommen werden mußte. Die Verfasserin unterzieht daher sämtliche Streichquartette einer Analyse, um zu zeigen, „ob und wie es Ries gelingt, sein — mutmaßlich verschiedenen Stilebenen entliehenes — kompositorisches Material in Sonatenformen zu integrieren, deren musikalischer Prozeß den Prinzipien formaler Schlüssigkeit und satztechnischer Integration des Details folgt.“ (S. 8) Am Ende kann sie dem Komponisten eine deutliche Leistungssteigerung attestieren: „Während frühere Sonatenhauptsätze hinsichtlich der formalen Konsequenz und Stringenz des musikalischen Verlaufs oft einen unbefriedigenden Eindruck hinterlassen — dem Kopfsatz aus op. 70/Nr. 3 mangelt es an einer schlüssigen Vermittlung unterschiedlicher musikalischer Stilmitteln, in den ersten Sätzen aus op. 70/Nr. 1 und op. 126/Nr. 2 werden brillante Effekte bzw. großspurige Ausdrucksgebärden nicht von dem Formprozeß getragen —, so gelingen Ries nun überzeugende Konzeptionen.“ (S. 188) „In Ries' späten Quartetten wirken instrumentaltechnische, dynamische oder harmonische Effekte oder Stilmittel, die der Szene oder dem Rezitativ entlehnt sind (u.a.m.) kaum noch wie Fremdkörper im klassischen Gewand, da sie nun zur äußeren Funktion, Wirkung zu erzielen, innere übernehmen, also fest integrierte Momente des Formprozesses werden.“ (S. 189) Eine ähnliche

Verbesserung kann man der Verfasserin bescheinigen, deren Analysen im Laufe der Darstellung immer aussagekräftiger werden.

(Dezember 1993)

Michael Polth

HERMANN ULLRICH: Johann Chrysostomus Drexel (1758—1801). Leben und Werk. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Augsburger Dommusik. Augsburg: Bernd Wißner 1991. 610 S., Notenbeisp. (Collectanea Musicologica. Band 1.)

Mit seiner Monographie über den Komponisten Johann Chrysostomus Drexel legt Hermann Ullrich die aktualisierte Fassung seiner 1989 vorgelegten Dissertation vor. Wie bereits aus dem Untertitel hervorgeht, sucht der Autor hierbei unterschiedliche Themenbereiche zu verbinden. Aufgrund des methodischen Ansatzes begegnen dem Leser zwei sich wechselseitig ergänzende Hauptabschnitte. Im ersten ist akribisch die Biographie Drexels herausgearbeitet, wobei die Einbindung in die Musikpflege am Augsburger Dom besondere Berücksichtigung findet. Die hierbei zutage geförderten archivalischen Dokumente zeichnen ein durchaus plastisches Lebensbild und führen ein Stück Sozialgeschichte der Musik eindrucksvoll vor Augen. Nicht recht überzeugend will es scheinen, daß gerade im Blick auf die Entstehungsbedingungen von Musik grundsätzliche Erwägungen zur Problematik liturgischer Gebrauchsmusik ausgeklammert sind; auch betreffs der in der folgenden Werkbetrachtung etwas kümmerlich geratenen stilgeschichtlichen Einordnung wäre dieses Vorgehen plausibel und konsequent gewesen. Hier wie auch im nächsten Hauptabschnitt zeigt sich zudem eine Tendenz des Autors, aufgrund mannigfaltiger Details die übergeordneten Zusammenhänge zu vernachlässigen. Die analytische Strukturierung der Fakten erschöpft sich zumeist in der chronologischen Aufreihung bzw. der deskriptiv-statistischen Werkbetrachtung. In dem anschließenden Abschnitt erhält der Leser dann einen Überblick über das Œuvre des Komponisten und seine Überlieferung. Hier steht die liturgische Komposition im Vordergrund; nur wenige Instrumentalsätze und Vertonungen weltlicher Texte ergänzen diese Werktradition. Im wesentlichen sind es Textdarstellung und Besetzung, welche als Kriterien einer For-

mentypologie dienen und damit den Bestand der Kompositionen ordnen und gliedern.

Zu diesen beiden Hauptabschnitten tritt ein abschließender Teil, auf den die weitere Forschung auf dem Gebiet der regionalen Musikgeschichte Süddeutschlands gerne zurückgreifen wird. Es handelt sich um ein Werkverzeichnis, in dem die identifizierten Kompositionen Drexels mit Inzipit und Quellennachweisen aufgeführt sind. Eine standardisierte Titelzeile mit den wichtigsten Informationen hätte die Handhabung erleichtert, ebenso eine zusammenfassende Kommentierung.

Obschon der Autor die „Notwendigkeit einer Neubewertung der Augsburger Dommusik der Wende zum 19. Jahrhundert“ (S. 433) reklamiert, rechtfertigen die Ergebnisse ein solches Postulat wohl kaum. Eine Straffung der Darstellung und eine stärkere Gewichtung der Informationen hätte der Arbeit gut zugestanden. Mit einem Orts- wie Personenregister wird das teilweise ausgeglichen.

(November 1993)

Rafael Köhler

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

Der Verfasser vermehrt weniger die herrschenden Ansichten zur Entwicklung der romantischen Musikästhetik, als daß er sie an einer peripheren Figur, dem Literaten, Journalisten und Lexikographen Georg Ludwig Peter Sievers (um 1775 — um 1830), illustriert. Anhand der zahlreichen Beiträge des „Protagonisten“ in Zeitschriften (wie der *AMZ*) und im *Conservationslexikon* im Brockhaus-Verlag referiert Hänggi ausführlich dessen Meinungen und Ansichten zu Kunst, Schauspiel und Musik sowie die impliziten Voraussetzungen und Entwicklungen dieser Äußerungen, deren Originalität — wenn nicht in bestechenden Einsichten — so doch in einer seltsamen Mischung der verschiedenen Einflüsse besteht.

Ergänzt wird Hänggis Darstellung durch den Verweis auf weitere Autoren der *AMZ*, bei denen sich ab etwa 1800 deutliche Tendenzen zu einer romantischen Auffassung der Musik

abzeichnen. Insofern ist das Buch lesenswert. Was den heutigen Forschungsstand zum Thema „Klassische und Romantische Musikästhetik“ angeht (S. 13–19), so irrt der Verfasser allerdings.

(Dezember 1993)

Michael Polth

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

Die Problematik, die dem Thema dieser Arbeit innewohnt, läßt sich leicht abschätzen, wenn man sich vorab ein Zitat aus dem jüngeren musikwissenschaftlichen Schrifttum vergegenwärtigt: „Die Figurenlehre des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts ist . . . eine so zwiespältige, von Brüchen durchzogene Theorie, daß die Unbekümmertheit, mit der manche Historiker . . . die rhetorische Terminologie verwenden, weniger ein besonders ausgeprägtes als vielmehr ein vom gedanklichen Eifer blinden Historisierens ergriffenes geschichtliches Bewußtsein verrät“ (C. Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, 2. Teil, Darmstadt 1989, S. 140).

Wenn die vorliegende Arbeit mit ihrer Themenstellung eine weitreichende These aufstellt, die im folgenden nur schwer bewiesen werden kann, dann im wesentlichen aus zwei Gründen: Zum einen ist der historische Rahmen viel zu weit gesteckt, zum andern ist unter systematischen Gesichtspunkten der Terminus „Wertesystem der Rhetorik“ ausgesprochen problematisch. Zunächst zum historischen Rahmen.

Wenn man der Rhetorik Bedeutung für kompositorische Verfahren und musikästhetische Betrachtungen zubilligt, dann wegen der Nähe von Sprache und vertonter Sprache (Vokalmusik), die es erlaubt, im Analogieverfahren Erkenntnisse der einen Disziplin auf die andere zu übertragen. Mit der wachsenden Bedeutung reiner Instrumentalmusik, spätestens seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, hat die Rhetorik an Bedeutung eingebüßt. Schon die Art und Weise wie Johann Adolph Scheibe im *Critischen Musikus* formale Fragen gewichtet

und beantwortet, zeigt, daß er, im Gegensatz zu Johann Mattheson, ernsthaft nicht mehr von den Grundgedanken der Rhetorik sich leiten läßt, auch wenn das Vokabular teilweise noch daran erinnert. Insofern bedeutet der uneingeschränkte Einbezug des 19. Jahrhunderts eine schwer einlösbare Arbeitshypothese. Sichtbar wird dieser Rechtfertigungsdruck, wenn der Autor Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts wie beispielsweise Ludwig Rellstab und Johann Christian Lobe oder Bernhard Christoph Natorp (der ohne nähere Begründung auf die Vornamen Christian Ludwig hört) zu Worte kommen läßt und deren Äußerungen auf das „Wertesystem der Rhetorik“ bezieht. Natürlich kann man Rellstabs Formulierung vom „Werden, Seyn und Vergehen“ (S. 64) in Beziehung setzen zu Heinrich Christoph Kochs „Anlage, Ausführung, Ausarbeitung“ und damit „in eindeutiger Weise den Traditionszusammenhang zur älteren Rhetorik offenlegen“ (S. 45). Aber zu bedenken wäre hier wohl, ob die Art und Weise wie Musik entsteht („vom ersten, kleinen Keim . . . bis zur vollen Entwicklung und Ausführung“) etwa bei Lobe (S. 71) nicht viel mehr an einem biologisch beeinflussten Denkmodell als an der antiken Rhetorik sich orientiert. Und ähnlich verhält es sich, wenn die Äußerung Richard Wagners, daß ihm beim Komponieren alles aus „seiner Seele geflossen“ sei und es daher „auch wieder in die Seelen anderer überginge“, zum Anlaß genommen wird, ihn als „noch in der alten Tradition stehend“ zu bezeichnen, wobei der ausdrückliche Hinweis auf Christian Weise keinen Zweifel duldet, welche Tradition gemeint ist (S. 248/249).

Systematisch gesehen krankt die vorliegende Arbeit an der Diskrepanz zwischen dem Anspruch einer allgemeinen, allumfassenden Gültigkeit des Rhetorikbegriffs und dem Mangel an hinreichend präziser Definition. Wenn einzelne Bereiche, die üblicherweise der Rhetorik zugeordnet werden, wie Figurenlehre, Grammatik, Syntax, Klangrede etc. nicht isoliert, in ihrem historischen Geflecht präzisiert und zum Gegenstand der Untersuchungen gemacht werden, wenn der prinzipielle Unterschied zwischen Rhetorik (prosabezogen) und Poetik (versbezogen) in seiner Bedeutung für das Komponieren von Musik nicht deutlich genug herausgestellt wird, dann greift eine vage Allgemeinheit Platz, so etwa wenn Beethovens Sentenz „Von Herzen möge es wieder zu Herzen

gehen" „im Bedeutungszusammenhang der musikalischen Rhetorik gesehen" wird (S. 230/231). Es ist sicherlich legitim, einen immer wieder in Erscheinung tretenden Topos menschlichen Umganges mit Musik über die Jahrhunderte hinweg zu beobachten und darauf zu verweisen. Aber solch wiederkehrende Topoi können nicht Rechtfertigung sein, von einem Wertesystem zu sprechen. Der Begriff des „Wertesystems", der im Verlauf der Erörterung immer wieder erscheint und daher konsequenterweise in den Titel aufgenommen wurde, kann nicht, insbesondere wenn das Gewicht auf die zweite Worthälfte „-system" gelegt wird, durch Beschreibung einiger Topoi gerechtfertigt werden. So gerät der Autor in den Zwiespalt, entweder sehr allgemein zu bleiben oder Einzelheiten aufzulisten, die ihrerseits kein System konstituieren können; teilweise unterliegt er auch der Gefahr, historische Sachverhalte überzubewerten, um so die aufgestellte These zu rechtfertigen. Unter diesen Voraussetzungen wäre es sinnvoller gewesen, eine Verfallsgeschichte rhetorischer Kategorien im 18. und 19. Jahrhundert zu thematisieren.

So ist diese Arbeit eine reiche Sammlung von Zitaten, die von der Antike bis zum 19. Jahrhundert reicht und einen wie auch immer gearteten Zusammenhang zwischen Musik und Redekunst belegen will. Es mangelt aber an einer präzisen und differenzierten, zeitlich und sachlich enger gefaßten begründeten Erörterung. Dies klingt beim Autor selbst an, wenn er den rhetorischen Affekt-Topos („Si vis me flere") erörtert und feststellt: „Dabei soll der Schwerpunkt auf einer Dokumentation liegen, denn es würde den Rahmen dieses Kapitels sprengen, ihn differenzierter mit den sich ändernden ästhetischen Strömungen zu konfrontieren (S. 226).

(Oktober 1993)

Günther Wagner

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

Es gibt Bücher, die fesseln, obwohl ihr Thema einigermaßen peripher wirkt: sei es, weil ihr Autor glänzend zu schreiben versteht, sei

es, weil sich überraschend neue Perspektiven auf Altbekanntes eröffnen. Ein solches Buch hat Helmut Bartel, Chorleiter und Musiklehrer an einem Frankfurter Gymnasium, leider nicht geschrieben. Dabei hätte die erste Monographie über den 1805 in Oberhessen geborenen Heinrich Adam Neeb, der von 1831 bis zu seinem Tod 1878 in Frankfurt hauptsächlich als Chorleiter und (gefragter) Lehrer tätig war, genügend Gelegenheit geboten, reizvolle Einblicke in das Musikleben der ehemaligen Freien Reichsstadt oder in die Welt der bürgerlichen Gesangsvereine und Sängerkreise, in der Neeb einen geachteten Platz einnahm, zu geben. Bartel dagegen entledigt sich des Biographisch-Zeitgeschichtlichen auf knappen 18 Seiten.

Gleichwohl hat seine materialreiche Darstellung ihre Meriten: sie liegen in der vollständigen Übersicht über das musikalische Schaffen Neebes. Gestützt hauptsächlich auf die gründliche Sichtung des erhaltenen Nachlasses erstellt Bartel erstmals ein nach Werkgruppen sortiertes vollständiges Werkverzeichnis und bespricht auf rund 120 Seiten sämtliche Kompositionen, darunter, neben den quantitativ überwiegenden Chor- und Liedsätzen, auch vier Opern, drei Streichquartette und einige Klavierstücke. Neeb, ein versierter Praktiker und geschätzter Chorleiter, hielt sich als Komponist ganz in den Bahnen musikalischer Konvention; Originalität und satztechnische Komplexität waren seine Sache nicht. Den Vergleich mit Werken Schuberts oder Menselsohns muß Neeb jedoch zumindest im Falle einiger Lied- und Chorsätze nicht immer scheuen, wovon man sich dank der sechs im Anhang vollständig wiedergegebenen Kostproben selbst überzeugen kann. Abgedruckt hat Bartel auch einige schriftliche Notizen Neebes sowie einen Aufsatz des 21jährigen für die Zeitschrift *Caecilia* (mit der vielsagenden Überschrift *Warum hat Pythagoras die menschliche Seele eine Harmonie geheißen?*); diese Texte als „Theoretische Schriften" zu bezeichnen, erscheint allerdings etwas übertrieben.

Alles in allem liegt eine solide Spezialstudie vor, an der die Frankfurter Musikgeschichtsschreibung ebenso wenig wird vorbeigehen können wie die Geschichte des Männerchor- und Gesangsvereinswesens im 19. Jahrhundert. (November 1993)

Werner Keil

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.*

Zweifellos liegt der Schwerpunkt der umfangreichen Schrift auf dem Gebiet der Bildenden Kunst, wie der erste Satz im Vorwort verrät. „Ansatzpunkt für die vorliegende Arbeit war das Interesse an der Frage, welche Rolle die Musik für die bildenden Künste spielt.“ In Folge macht die Einleitung deutlich, daß sich kaum eine Persönlichkeit so ostentativ dazu anbietet, „Zusammenhänge und Abhängigkeiten zwischen Musik und Bildender Kunst im 19. Jahrhundert aufzuzeigen“, wie Richard Wagner, der somit als „Kristallisationsfigur“ in den Mittelpunkt rückt. Es handelt sich also weniger um ein Komponistenporträt im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern mehr um eine kunsthistorische Dokumentation, die an einem Musiker, nämlich an dem weit über seine Kunst hinausgreifenden Komponisten Wagner und an dessen Zeit und Nachwelt prägenden Künstlerpersönlichkeit das geplante Thema abhandelt. Dies dürfte in der gewissenhaften und inhaltsreichen Arbeit, die ungeachtet der Ausgangslage Kunst- wie Musikbeflissene angeht, weitgehend gelungen sein. (Beeindruckend die Bemühung der Autorin um eine „umfängliche, repräsentative Materialsammlung“, der allerdings Grenzen gesetzt sind „angesichts immer wieder neu auftauchenden Materials“.)

Die Rezeption eines Wagnerbildes kennt verschiedene Wege: Der Zeitgenosse fragte nach dem Erscheinungsbild des Mannes, der solche Wundertaten vollbringt bzw. in solchem Maße die Musikwelt schockiert. Heutigentags ist der Interessierte vornehmlich um das Charakterbild bemüht, das sich aus der mehr oder weniger von Eitelkeit und Egomane geprägten Physiognomie eruieren läßt. Ersterer tut sich leichter, da sein Orientierungswunsch am Äußeren haftet. Heute ist dieser Wunsch auf das „Interieur“, die Psyche konzentriert; und belastet durch das Wissen um Wagners nicht wegzudiskutierende Rolle, die er gespielt hat und spielt. Belastet auch durch das Wissen um die von ihm betriebene und — unter eifriger Mitwirkung Cosimas — ständig gesteigerte „Künstlerpropaganda“, die „das eigene Abbild geschickt zur Durchsetzung

von Person und Werk verwandt hat“ und damit verrät, „wie Wagner selbst sich sah und gesehen sein wollte“ (Günter Metken im Richard-Wagner-Handbuch). Obwohl mitverantwortlich für den „Künstlerkult“ — von Weber im Untertitel vermerkt — kann Wagner jedoch die negativen Folgen nicht voraussehen: „Der Wagnerismus wird im Selbstverständnis der Gründerzeit zum nicht mehr lenkbaren Moloch (!) einer materiell und ideell expandierenden Gesellschaft.“

Solveig Weber holt weit aus, um zum Ziel, zu den Bildern und ihrer Kommentierung zu kommen. In Band I beginnt sie mit „Wagners Verhältnis zu Bildender Kunst und Bildenden Künstlern“; dann geht sie zu den „bis heute geltenden Prototypen eines Musiker- und Menschenbildes“, nämlich Beethovens und Wagners, über. „Die klassischen Porträtgattungen“, aufgeteilt in „graphische“ und „plastische Formen“, bilden den Mittelpunkt des ersten Bandes mit ausführlichen Kommentaren zu den 328 (!) Abbildungen in Band II. (Für den Betrachter ist die Unterscheidung zwischen „authentischen“, d.h. nach dem lebenden Vorbild entstandenen und den nach Vorlagen gearbeiteten Bildnissen besonders relevant.) Augenfällig die (gewollte) Betonung, auch Überbetonung der physiognomischen Charakteristika Stirn, Nase, Kinn: Wagners Darstellung wird mehr und mehr zum „Herrscherbild“; und schließlich zum „Bild des Reformators“ (Luther!) — Es folgt „Die narrative Einkleidung des Wagnerbildes“ (Umgebung, Situation, Idee, Ideologie), „Ikonographische Einordnung und Auswertung“ schließen ab. Zu ergänzen wäre, daß Karikaturen — von der Autorin als „Kommentar zum bereits bestehenden Wagnerbild“ apostrophiert — häufig aufschlußreicher sind als seriös gemeinte Darstellungen. Erstere klammert Weber aus Raumgründen weitgehend aus, aber auch, „um nicht von ihrer ursprünglichen Zielsetzung abzuweichen“ (?).

Ihre verdienstvolle Arbeit beendet Solveig Weber mit dem Hinweis auf das Problem Bildender Kunst, „überragende Leistung und ‚irdische‘ Menschlichkeit in ihrer zwiespältigen und unauflösbaren Spannung zu vereinbaren“. Und speziell auf Wagner angewendet: „Die überwiegende Anzahl der angeführten Beispiele dokumentiert . . . die Fragwürdigkeit des ikonographischen Personenkults.“

(November 1993)

Adolf Fecker

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

Mahler, anthroposophisch bedeutet, also: ein Weltanschauungsbuch, das neuerlich die tiefe Wirkung von Mahlers Kunst bezeugt! Mahlers Werk wird als Dokument sowohl der die Welt prägenden Dualismen (Himmel und Erde, Licht und Finsternis, Leben und Tod) als auch der kosmischen Zeitwende des Gabriel-Zeitalters zum Michael-Zeitalter gelesen und gedeutet. Hierin sieht der Verfasser Mahlers „eigentliche“ Aktualität (S. 111). Es versteht sich, daß hierauf an dieser Stelle nicht einzugehen ist.

Der zweite Teil des Buches gilt den Sinfonien, wobei eine eigenartige Gruppierung „die imposanten Stationen einer biographisch-seelischen, wie auch künstlerisch-geistigen Lebensleistung sichtbar“ werden lassen soll (S. 135). Drei Werkkreise werden angenommen: 1.) vom Klagenden Lied bis zur IV. Sinfonie, 2.) V. und VI. Sinfonie, Rückertlieder, 3.) VII. bis X. Sinfonie, Lied von der Erde. Die Zusammen- und Gegenüberstellung von je einem Werk der 1. und 3. Gruppe — I./IX. Sinfonie, II. Sinfonie/Lied von der Erde, III./VIII, IV./VII. Sinfonie, Klagendes Lied/X. Sinfonie — sowie der beiden Sinfonien der 2. Gruppe bietet manches Interessante, ohne jedoch zu überzeugen. Als musikalische Gewährsleute figurieren R. Specht, P. Bekker, K. H. Wörner, K. Floros und selbstverständlich Bruno Walter, der bekanntlich im hohen Alter Anthroposoph geworden ist. Eine Beziehung zur gleichgesinnten Wagner- und Brucknerdeutung (H. Beckh, E. Schwesbich u. a.) wird nicht hergestellt.

[November 1993]

Rudolf Stephan

CARLERNST J. BAECKER: *Die Poetik des Lyrischen Klavierstücks um 1900.* Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang 1991. 182 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 42.)

Als Frankfurter Dissertation entstand dieser Band, der sich die lobenswerte Aufgabe stellt, dem theoretischen Unterbau des insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts allgegenwärtigen lyrischen Klavierstücks nachzuspüren. Einer an der großen Form von Sonate und Sinfonie orientierten Musikforschung galt

das kleine Klavierstück, diese romantische Gattung par excellence, immer als Nebensache, die zu vernachlässigen straflos möglich war. Insofern stand dem Autor reichhaltiges Material in den ästhetischen Schriften des 19. Jahrhunderts zur Verfügung, das er in dankenswerter Kürze auf die Passagen hin auswertete, die für die theoretische Fundierung des kleinen Klavierstücks relevant sind. Eindeutig ist hier, daß das Musikkunstwerk immer in Analogie zum Sprachkunstwerk verstanden wird, wobei dem lyrischen Klavierstück das Gedicht zur Seite gestellt wird. Im Laufe des Jahrhunderts entwickelt sich dieses Charakterstück Schumannscher Prägung, in dem ein bestimmtes, in der Außenwelt liegendes Sujet behandelt wird, zur tendenziell formlos strömenden Herzensergießung des Lyrischen Ichs. Musikalisch zeigt sich dies in der immer fortschreitenden Prosaisierung der Melodik, die mit Formauflösung bzw. -überwucherung einhergeht. Auch hierin folgt das kleine Klavierstück der Entwicklung in der zeitgenössischen Dichtung. Die in allen Künsten zu beobachtende, immer stärker werdende Tendenz zum Rückzug ins Private, Innerliche, Psychische als einzigem Ort von Schönheit und Wahrheit muß insgesamt vor dem Hintergrund der Industrialisierung und Entfremdung in der beginnenden Massengesellschaft gesehen werden. Die Heimeligkeit des Biedermeier mit seiner allgegenwärtigen Kitschgefahr begleitet das lyrische Klavierstück jederzeit und so zeigt sich der Rang eines Komponisten durchaus auch daran, wie er mit dieser ästhetisch immer gefährdeten Gattung umzugehen versteht.

Im ersten Teil der Arbeit untersucht Baecker die ästhetischen Kategorien, die für die verschiedenen Ausprägungen des kleinen Klavierstücks relevant sind: „Die Affinität zwischen lyrischer Dichtung und lyrischer Tonkunst“ und die „Tendenz des Lyrischen zur Kurzform“, die „Wechselwirkungen von Bildkunst und musikalischer Form anhand der ästhetischen Wertung des Genre-Begriffs“ sowie „Ornament und Jugendstil als ästhetische Voraussetzungen der linearen Konzeption“. Im zweiten und dritten Teil werden verschiedene Facetten der „Poesie im Lyrischen Klavierstück um 1900“ untersucht und an Beispielen aus Werken Hauers, Bartóks, Griegs, Brahms', Regers und Rachmaninoffs exemplifiziert. Hier geht es um „Musikalische Poesie in prosaischer

Form", „Poesie und Abbild", die „Idee der musikalischen Lyrik", das Verhältnis von „Einzelteil und Zyklus" sowie um „Ironie — die Poesie des Humors" und ihre satztechnischen Mittel. Die etwa ein Jahrhundert währende Herrschaft des lyrischen Klavierstücks von seiner Entwicklung im ersten Drittel des 19. bis zu seinem endgültigen Abdriften in Salon- und Gebrauchsmusik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts — Reger kennzeichnet den Endpunkt, seine zahlreichen kleinen, doch durchaus nicht einfachen Klavierstücke verfremden die Gattung zu einem hochartifizialen Erinnerungsbild von etwas längst Vergangenen — wird von Baecker kenntnisreich, wenn auch oft in sehr verschraubter Ausdrucksweise nachgezeichnet. Einige Mängel der Arbeit müssen leider auch genannt werden. So sind zu viele Schreibfehler dem Auge des Korrektors entgangen, und die Kommasetzung läßt erheblich zu wünschen übrig. Unverständlich ist, weshalb das Wort „Dilettant" bzw. „dilettantisch" systematisch „Dilletant" bzw. „dilletantisch" geschrieben wird. Die Anmerkung 44 auf S. 83 erscheint nirgends. Insgesamt jedoch handelt es sich um ein sehr verdienstvolles Buch, das einen zu lange vernachlässigten Bereich der Musikgeschichte in sein Recht setzt.

(Februar 1994)

Susanne Shigihara

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

Arthur Lourié, der russische Musiker jüdischer Abstammung römisch katholischer Konfession hat sich (wenn überhaupt) dem Gedächtnis der Nachwelt als musikalischer Futurist eingepreßt (im alten St. Petersburg der Vorkriegszeit), als Geliebter der großen Anna Achmatova, die ihm eindrucksvolle Gedichte zudachte, als sowjetischer Musikkommissar (in Petrograd), als Gefolgsmann Strawinskys, schließlich als Freund des katholischen Philosophen Jacques Maritain (in Princeton). Übereinstimmend wird seine Intelligenz und Bildung hervorgehoben: L. Sabanejew, der ihn gut kannte, meinte, er sei „zu intelligent für sein Talent" (S. 131) und John Culshaw stellte fest, daß „seine eigenen Gedanken, die er niederschrieb, seinen jeweiligen musikalischen Idealen weit voraus waren" (S. 266). Für Boris

de Schloezer war die *1. Symphonie* (1930) ein Werk von außergewöhnlichem Rang (vgl. S. 199f.), für Maritain lieferte sein Werk „das größte Beispiel" für die „Tiefe der schöpferischen Inspiration" (S. 261).

Lourié, der als Futurist mit neuen Skalen, Vierteltönen u. ä. experimentierte, hat sich alsbald von alledem abgewandt, sogar von „der tonalen Anarchie, für die Schönberg verantwortlich war (S. 165) gesprochen und formuliert: „als substantielles Element des musikalischen Werkes ist die Melodie in der zeitgenössischen Musik völlig verloren gegangen, und das scheint gewissermaßen ein Anzeichen seiner Erbsünde" (S. 179). Den Artikel, dem diese Formulierung entstammt („Die Melodie", 1930), der jedoch vollständig in deutscher Übersetzung mitgeteilt wird (S. 178—189), liest Gojowy „mit einiger Betroffenheit als Dokument der tiefen Identitätskrise" (S. 189). Leider wird sie nicht dargestellt, es bleibt sogar ungewiß, ob es sie überhaupt gegeben hat.

Seit einigen Jahren wird versucht, das Werk Louriés bekannt zu machen. Neben Gojowy, dessen gründliche Erudition und sonstiger Einsatz alle Anerkennung verdienen, ist es insbesondere der Geiger Gidon Kremer, der für die Musik wirbt. Das Buch von Gojowy, dem gründliche Aufsätze im Hindemith-Jahrbuch 1979 und 1983 vorangingen, darf also mit Aufmerksamkeit des lesenden Publikums rechnen, und in der Tat erschien auch sehr rasch eine rühmende Kritik (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 5.10.1993).

Das Buch selbst wirkt wie unabgeschlossen, gerade so, als ob der Autor noch nicht entschieden habe, ob er eine bloße Materialsammlung, eine umfassende Biographie oder eine spezielle Monographie, wie der Titel sie nahelegt, publizieren wolle. Von allem hat es etwas, aber einige Dinge fehlen, Analysen der Musik und der jeweiligen Situation, in der Lourié sich befand, auch die der geistigen Zusammenhänge und der gesellschaftlichen Voraussetzungen. Unzähle Namen werden genannt, aber kaum eine der Personen tritt als Künstler und als Mensch plastisch hervor, manche werden auch gar nicht erkannt (z. B. Carl Engel, der S. 259 als „Engels" erscheint). Und dann das Wichtigste: eine Erklärung der frappierenden Wandlung vom Futuristen zum musikalisch zeitabgewandten „Mystiker" wird schmerzlich ver-

mißt. Gojowy sieht eben das Wesentliche im (angeblich) progressiven Frühwerk, während das Spätwerk musikalisch gar nicht diskutiert wird. Immerhin wird ein reiches und an sich aussagekräftiges Material ausgebreitet, das jedoch nicht methodisch aufbereitet und kritisch gewürdigt wird. So erscheint das Buch als eine Tendenzschrift, die ihrerseits der kritischen Lektüre bedarf.

Das umfangreiche Werkverzeichnis ist leider unpraktisch angelegt — vollendete und unvollendete Werke erscheinen mit bloßen Skizzen vermengt —, so daß sich der Bezug vom Text zum Verzeichnis oft nur sehr schwer herstellen läßt, desgleichen die unübersichtlichen Anmerkungen am Ende.

Gojowy nennt gleich im ersten Satz der Einleitung Lourié einen „großen und bislang verkannten Komponisten unseres Jahrhunderts“ (S. 9). Er steht mit dieser Ansicht, die jedoch auch mit guten Gründen angezweifelt werden kann, nicht allein. Doch, was war Louriés eigentliche musikalische Leistung? Beschränkt sie sich auf einen von ihm selbst später gering erachteten Beitrag zum experimentellen Futurismus? Gojowy gibt auf diese entscheidende Frage keine Antwort. Wer künftig eine Antwort suchen wird, wird jedoch Gojowy für das reiche von ihm bereitgestellte Material dankbar sein.

(Oktober 1993)

Rudolf Stephan

ULRIKE E. JUNGMAIR: Das Elementare — Zur Musik- und Bewegungserziehung im Sinne Carl Orffs — Theorie und Praxis. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1992).

Sowohl das Wirken des Pädagogen Carl Orff als auch das einer musikpädagogischen Tradition, die sich auf seinen Namen beruft, stellt Ulrike Jungmair in den Mittelpunkt ihrer Arbeit über das Elementare. Dabei hat sich die Autorin eine denkbar schwierige Aufgabe vorgenommen, entzieht sich doch — wie Werner Thomas in seinem Vorwort zu Jungmairs Buch bemerkt — das Elementare „letztlich dem rationalen Zugriff kategorialer Begrifflichkeit“. In vier Abschnitten sucht die Verfasserin dennoch eine Annäherung. Zunächst werden in historischer Betrachtung pädagogische Theorien und Konzepte skizziert, welche das Elementare als

Kategorie vorwegnehmen. Dabei ist in einer heterogenen Auswahl von Theoremen ein breites Spektrum erfaßt, das von den Klassikern der Pädagogik wie J. H. Pestalozzi und M. Montessori über die reformpädagogischen Bewegungen zu Anfang des 20. Jahrhunderts bis hin zum existenzialistischen „Erweckungsmodell“ und W. Klaffkis „Theorie des Elementaren“ reicht. Im zweiten Abschnitt ist der Weg Carl Orffs zur Pädagogik dargestellt. Wesentliche Impulse bezieht dieser aus den Bereichen von bildender Kunst, Literatur und Ausdruckstanz. Besonders letzterer beeindruckte nachhaltig Orffs Konzept von der Musik als einem „körperlichen Akt“. Nach dem dritten Abschnitt mit einer Etymologie und dem Ansatz zu einer Anthropologie des Elementaren schließt die Arbeit mit einer Aufstellung von Kriterien für die Musik- und Bewegungserziehung, welche mit Erfahrungsberichten aus der praktischen Arbeit und den gegenwärtigen bildungspolitischen Rahmenbedingungen der elementaren Musik- und Bewegungserziehung in der Bundesrepublik Deutschland und Österreich abgerundet ist. Was die Autorin hier im Praxisbezug leistet, bleibt sie als Wissenschaftlerin schuldig. Bereits die Formulierung des Untertitels zeigt die Unschärfe der Fragestellung. Analytisch unbefriedigend ist die Überbewertung von Analogieschlüssen, ja der Leser muß sich fragen, ob dieser Studie ein wissenschaftlicher Anspruch zugrunde liegt, heißt es doch, sie suche den elementaren Vorgängen „nicht durch Zahlen, Begriffe und Theorien, sondern über Bild und Beispiel auf den Grund zu kommen“ (S. 177). Anstelle eines durchdachten und stringenten Argumentationsganges findet sich — zumal im ersten Teil — eine mehr oder weniger zusammenhängende Aneinanderreihung exkursiver Abschnitte. Wichtige historische Bezüge (Lebensphilosophie, Ganzheitspsychologie) bleiben hierbei entweder unzureichend oder überhaupt nicht berücksichtigt. Dazu kommen gravierende methodische Mängel, so etwa der etymologische „Nachweis“ über ein Schulwörterbuch. Über weite Strecken beschränkt sich Jungmair lediglich auf die Paraphrase bekannter einschlägiger Literatur, ohne die dargestellten Positionen kritisch zu hinterfragen. Das Buch weist einen weltanschaulichen Anstrich auf, dessen anti-intellektuellen Tendenzen in Formulierungen wie dem „Nur-Kognitiven“ oder dem „bloßen Verste-

hen" (S. 160, S. 173), im Verweis auf Literatur der New Age-Bewegung sowie dem Oszillieren zwischen naturwissenschaftlichen und geistesgeschichtlichen Positionen sinnfällig zutage tritt. Der wissenschaftliche Wert der Arbeit bleibt somit leider recht begrenzt.
(November 1993) Rafael Köhler

ANGELIKA FISHER: *Die Bühnenwerke Michael Tippetts*. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 310 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 100.)

Alle fünf Opern, die Michel Tippett als Komponist und Librettist in Personalunion zwischen 1955 und 1989 geschaffen hat, thematisieren die einschneidenden Erfahrungen Tippetts mit der psychoanalytischen Lehre Carl Gustav Jungs. Seine Bühnenwerke stehen ausnahmslos unter dem Motte „I would know my shadow and my light/so small I at last be whole“ (aus seinem Oratorium *A child of our time*). Shadow und light sind nach Jungs Lehre zwei miteinander konkurrierende Ebenen des Unterbewußtseins, die persönliche und die kollektive, d. h. gesellschaftlich aufoktroyierte, die beide zur Vollendung des Individuationsprozesses in das Selbst integriert werden müssen. (Tippetts zweite Oper *King Priam* basiert auf der Persönlichkeitsentwicklung des Hauptprotagonisten.)

Ein zweiter wichtiger Aspekt sind die Zeitkonzeptionen Tippetts. Der Komponist trägt in seinen Opern immer wieder den Konflikt zwischen linearer und zyklischer Zeitvorstellung sowie Zeitüberwindung („timelessness“) und Gleichzeitigkeit aus.

In ihrer Dissertation erschließt Angelika Fisher die Werke, ausgehend vom Libretto, inhaltlich, literarisch-quellenthematisch sowie psychoanalytisch und folgt damit in beidem letzterem dem Erfahrungsstand Tippetts. — Bis auf Querverweise behandelt sie jedoch die Werke isoliert. Die Schrift bricht nach der Analyse der letzten Oper *New Year* quasi ab. — Die Autorin arbeitet die musikalischen Mittel heraus, mit deren Hilfe Tippett seine inhaltlichen Anliegen in Musik setzt. Von der am Quintenzirkel orientierten Spannungslehre Vincent d'Indys angeregt, symbolisiert der

Komponist z. B. die beiden Seiten des Unbewußten, Licht und Schatten, durch Kreuz-, bzw. B-Vorzeichen (in *The Midsummer Marriage*, Tippetts erste Oper). Die verschiedenen Prinzipien des Zeitverlaufs werden auf musikalischer Ebene durch kontrapunktische Verfahren, wie Umkehrung, Spiegelsymmetrie und Kanon, auf textlicher durch Collagen metaphorisch veranschaulicht.

Fisher zeigt deutlich die Verquickung von traditionsorientierten musikalischen Verfahren und humanitär intendiertem, bekanntnishaften Charakter der Bühnenwerke Michael Tippetts.
(November 1993) Beate Kutschke

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

Die Monographie zum Schaffen und zu den ästhetischen Positionen und Anschauungen des bayerischen Komponisten und Orff-Schülers ist angelegt als Sammlung von Aufsätzen verschiedener Autoren und von Killmayers eigenen Schriften, Kritiken sowie poetischen Arbeiten in Dichtung und Prosa. Dadurch entsteht ein umfassendes Bild des Outsiders der zeitgenössischen Musik, der selbst „dem Absolutismus der Moderne zu entrinnen“ (S. 279) sucht und auf dem „Recht der Menschen auf Frohsinn“ besteht und keine „Berührungsängste mit gesellschaftlichen Musikformen wie Hausmusik, Unterhaltungsmusik, Laienchormusik, regionalen und nationalen Musiken“ hat. Er verlangt (S. 280) „endlich das offene Gespräch über das Ende der Moderne . . . und eine kompetente Diskussion über die Postmoderne“ zu führen. Die Folge davon wäre „eine Darstellung des Musiklebens, wie es sich bildet und entwickelt, nicht wie es sich seit zwanzig Jahren etabliert hat“ und damit (S. 279) den „Jüngeren“, den „Suchenden, die sich als Dissidenten der Moderne verstehen“, eine Chance zu geben, sich gegen die „Altavantgarde und dem Epigonalismus ihrer Anhänger“, die die Festivals beherrschen, wehren zu können.

Aus der Verteidigung solcher Positionen heraus sind dann auch die anderen Betrachtungen angelegt. Siegfried Mauser (S. 15) meint zwar, „ob man nun Killmayer als einen typischen

Repräsentanten postmoderner Ästhetik und Kompositionstechnik bezeichnen muß, sei dahingestellt; unübersehbar bleibt jedoch die Nähe zu Verfahren der literarischen Postmoderne". Wolfgang Schreiber (S. 22) betont in des bayrischen Komponisten Musik „ihre Insistenz auf Einfachheit, . . . der musikalischen Mittel von Melodik bis Satztechnik, die Abwesenheit von strukturellen Komplikationen um ihrer selbst willen oder gar von tönendem Geschwätz". Und er verweist auf das Wort: „Sein Wille zur Beschränkung ist von bedingungsloser Radikalität", das von Günter Bialas überliefert ist. Der ältere Freund kennzeichnet Killmayer — wie sich selbst — als „nichtsynchronisierten Zeitgenossen" (S. 24), unterstellt musikalischen „Pluralismus"; denn es sei ja schließlich „in der Geschichtschreibung der Gegenwart nicht nur die Webern-Nachfolge zu Kenntnis" zu nehmen, sondern es gäbe auch „eine beträchtliche Bartok- und Strawinsky-Nachfolge", auch eine von Schostakowitsch und Orff. Und er bescheinigt ihm (S. 22) eine „für unsere Zeit einzigartige Begabung . . . , Menschen ohne Umwege zu erreichen".

Aus den Werkanalysen, die sehr detailliert und eng am Material orientiert sind, ist das weniger abzulesen als an dem Werkverzeichnis. Die Werkbeschreibungen, die musikalischen Topographien bleiben trotz vieler Notenbeispiele (manchmal sind ganze Stücke abgedruckt) relativ abstrakt, erproben neue Analysetechniken, die nicht so ohne weiteres akzeptabel sind, allzu geistreich, statt erhellend, und die sonst so gelobte „Einfachheit" kaum widerspiegeln, obwohl doch der Hang Killmayers zur (allerdings nicht eng aufgefaßten) Tradition der programmatischen Musik immer wieder betont wird („Wie sich im Roman psychologisch Spannungen erzählend lösen, . . . so erfüllen sich Killmayers gezielt gegen- und zueinander gesetzte Klangbilder mit ihren strukturellen und semantischen Erwartung-, Einlösungs- und Verweigerungsstrategien als überzeugendes psychologisch-assoziatives Klang-„timing'", Siegfried Mauser, S. 203).

Als äußerst interessante Aspekte zeichnen sich ab die Beschäftigungen mit dem späten Hölderlin (Lieder, Sujetaufnahmen, ja sogar ein Libretto über den schwäbischen Dichter) und Schumann vor seinem Ende in Endenich („Er rettete sich — als ein Zerbrochener, . . . trug den Konflikt zwischen Innen- und Außenwelt

exemplarisch aus", S. 265), überhaupt mit der romantischen Tradition. Nach seiner Ansicht (S. 268) nähern wir uns heute nach einer „Beethoven-Wagner-Epoche" wieder „einem Mozart-Schubert-Zeitalter". Hier sucht er auf originelle Weise einen persönlichen Ansatz für seine eigene Haltung.

Stichworte zur Biographie, ein Werkverzeichnis mit authentischen Werkcommentaren des Komponisten und mit Hinweisen auf Verlage, eine Diskographie ergänzen wie einige Fotografien aus Familie und Freundeskreis die Dokumentation. Leider fehlen genauere Angaben zu den Autoren der Aufsätze und erläuternde Kommentare als Anmerkungen zu den poetischen Arbeiten und ein Personenregister bzw. im Werkverzeichnis Seitenangaben, wo im Text zu den Kompositionen Aussagen getroffen werden, die das Umgehen mit dem dokumentarischen Material erleichtern würden. (November 1993) Friedbert Streller

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

Kelterborn ist ein Komponist, der seinen Hörern keine leichte Aufgabe zuweist. In mancherlei Art und Weise nähern sich — gewollt oder ungewollt — seine Intentionen mitunter esoterischen Bezirken. Dies ist der erste Eindruck der Aufsätze, die acht schweizerische Musikwissenschaftler zum Thema beigesteuert haben. Eine gewisse Bestätigung erfährt der Eindruck durch die Aufnahme der Schrift in die *Reihe Dossier*, die „dem Exemplarischen und Individuellen den Vorzug gibt, um unmittelbar als Diskussionsbeitrag wirken zu können". Die einzelnen Beiträge sind sehr instruktiv; sogar — und das ist ebenso anerkennenswert wie selten in solchem Falle — bleiben kritische Ansätze nicht aus. Um Beispiele zu zitieren: „Als Opernkomponist greift Kelterborn . . . häufig ins Gebiet des Regisseurs hinüber, denn er nimmt sehr viel an Interpretation bereits in der Vertonung vorweg und bemüht sich fast zu intensiv um die Ausformulierung des dramatischen Details" (Brotbeck). Andres Briner erwähnt die „vage Pauschalbezeichnung ‚Litera-

turoper' ", womit dem Komponisten „eine übergroße Abhängigkeit vom Wort des Schriftstellers vorgeworfen worden ist". Kritisch äußert sich Anton Haefeli zur Tätigkeit Kelterborns als Lehrer und führt „Paradoxien in dessen pädagogischem Handeln" an usw.

Wie auf dem Umschlag vermerkt, „liegt der Schwerpunkt der acht Beiträge auf Kelterborns musikalischem Schaffen; daneben kommt aber auch seine Tätigkeit als Lehrer, Theoretiker und Programmgestalter zur Sprache". Persönliches wird einbezogen, so die Ausführungen des Komponisten bei der Begegnung mit Dürrenmatt, dessen Sprechstück *Ein Engel kommt nach Babylon* er, nach gemeinsamer Umarbeitung, zur Oper macht. Diese ist symptomatisch für sein Schaffen, wie eine Äußerung verrät: „Meine Musik mag Ausdruck sein jener Spannung zwischen dem Elend, der Not, Trauer und Angst unserer Zeit einerseits und den Schönheiten dieser Welt andererseits; Ausdruck der Spannung zwischen den Abgründen und den Aufschwüngen im menschlichen Leben"! Aufschlußreich sind einzelne Angaben zur Kompositionstechnik: Unter „musikalischen Metaphern" versteht Hans Oesch u. a. „reine Dreiklänge im atonikalen Kontext", die „mit symbolähnlicher Bedeutung aufgeladen sind"; oder die „metaphorische Teilung der Oktave durch die große Sexte" bzw. durch andere Intervalle. In den „Analytischen Skizzen zur Beziehung Text-Musik" erwähnt Roman Brotbeck die häufige Verwendung der großen Septime, wie auch die Notenbeispiele zeigen. (Die Überbeanspruchung und damit verbundene Abnutzung dieses und ähnlicher Intervalle in neuer Musik ist hinlänglich bekannt.) Manche Ausführungen Brotbecks sind von der Sache und der Formulierung her schwer verständlich. Das *Ensemble-Buch I*, jüngstes Vokalwerk Kelterborns, enthält ein Gedicht von Erika Burkart, das aber nur als „Motto" über einem Instrumentalstück fungiert: „negative Vertonung" nennt der Interpret solch Verfahren. Vorher heißt es: „Kelterborn meidet das Direkte"; und nachher: „Im ‚Ensemble-Buch I' könnte man bei manchen Stellen von ‚Vertonung über Vertonung' sprechen . . . hier werden nämlich die Grenzen von Musik und von Vertonung mitkomponiert . . . eine neue, im besten Sinne provisorische Qualität" entsteht; „die klingenden Töne reflektieren andere mit, auf die verzichtet wurde oder die verstummen". Das ist, mit

oder ohne Einverständnis des Komponisten, Esoterik. (Schon 1970 setzt Wolf-E. von Lewinski den Titel *Schwierige Musik zum Verstehen* über eine Besprechung Kelterbornscher Kompositionen in der *Musica*. Zwar liest man dort: „Ein nicht verstandenes, ein nicht verstehbares Werk ist für Kelterborn kein Werk"; aber auch: Kelterborns Entwicklung „führte von einer noch stärker spontanen Schreibweise zu immer größerer Introversion"!)

Vielseitigkeit der Formgebung und entsprechende Reichhaltigkeit der Mittel — darunter „zwanghafte Strenge" dodekaphoner Reihentechnik ebenso wie „als Farbe wirksame Tonalität" — sind Zeugnisse mühevollen Gestaltungswillens. Besonders in den Orchesterwerken „zeigt sich Kelterborns stetiges Suchen, seine Experimentierfreude, sein Weitertasten nach neuen Möglichkeiten, Entwicklungen und nach Ausdrucksentfaltung" (Martin S. Weber). Zur Kammermusik führt Walter Kläy aus: „Kelterborn gehörte vom Anfang seines Komponierens an zu den Unabhängigen seiner Zunft, die sich jenen Kategorien nicht verschlossen haben, welche ‚absolute Musik' erst zu einer menschlichen Musik werden lassen." Über den „Musikdenker und Lehrer" berichtet Anton Haefeli (darin Interessantes über „ganzheitliche" musikalische Analyse); mit dem „Musikvermittler und Programmgestalter" schließt Urs Frauchiger ab.

In den Aufsätzen dürfte das Wesentliche über Rudolf Kelterborn gesagt sein. Die gewissenhaft geplante und angelegte Schrift ist sicherlich geeignet, Fachleuten und Hörern das Werk Kelterborns als Quelle ethisch hochstehender Kunst zu erschließen. Hegels Wort, von Haefeli auf den „Musikdenker" angewendet, mag auch für den Komponisten stehen: „In der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun"!

(November 1993)

Adolf Fecker

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

Die Stärke der Arbeit liegt weniger in einer neuen These als in der Ausführlichkeit der Darstellung begründet, weil die Verfasserin den an sich bekannten Zusammenhang zwischen den „neuen“ Spieltechniken für Rohrblattinstrumente und den gewandelten kompositorischen und ästhetischen Vorstellungen durch die Spieltechniken (und deren Entwicklung) und ihrer Anwendungen sowie durch Dokumentation der Äußerungen von Komponisten zu ihren schöpferischen Absichten oder ästhetischen Ansichten kenntnisreich, übersichtlich und anhand zahlreicher Beispiele vor Augen führt. Hinzu kommt ein Anhang mit verschiedenen Tabellen (zu Spieltechniken und Mehrklanggriffen), Listen über verwendete Literatur und erwähnte Kompositionen sowie weitere Beispiele.

Die Konkretisierung also ist das Verdienst. Und so wird die Arbeit für Musikwissenschaftler wie für Instrumentalisten wegen des Anschauungsmaterials willkommen sein.

(Dezember 1993)

Michael Polth

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

Der vorliegende Bericht über die Grazer Herbsttagung von 1991 bietet u. a. Referate von bekannten Komponisten, Wilhelm Killmayer und Herbert Stuppner, Repräsentanten neotonaler Postmoderne, die sich von der vorangegangenen Phase aktueller Musik wirkungssicher abgrenzen. Von den übrigen Beiträgen, deren Verfasser Wissenschaftler sind, seien wenigstens einige genannt. Elmar Budde (*Der Pluralismus der Moderne und/oder die Postmoderne*, S. 50–62) geht von Weberns „Idee einer überzeitlichen, die Geschichte hinter sich lassenden Musik“ (S. 54) aus und stellt dem die Tendenz zur „Konstruktion der Geschichte oder konstruierte(n) Geschichte“ der neuen Musik der fünfziger und sechziger Jahre gegenüber, der dann wieder, im Zeitalter des Pluralismus, der „Verlust der Konstruktion der Geschichte“ gefolgt sei. Wolfgang Gratzner (*‘Postmoderne’ überall?*, S. 63–86) behandelt Werke

von Rodion Schtschedrin (*Selbstporträt*, 1984) und Arvo Pärt (*Collage über B-A-C-H*, 1964, *Cantus in memory of Benjamin Britten*, 1980) im Zusammenhang mit Alfred Schnittkes Begriff der „Polystilistik“, der der Aufbrechung der offiziellen ästhetischen Doktrinen in der Sowjetunion diene.

Ivanka Stoianova (*Mythen der Weiblichkeit in den achtziger und neunziger Jahren. Wiedervereinigung und Neubestimmung: Stockhausen, Eloy*, S. 87–116) gibt eine kenntnisreiche Deutung zweier Werke, Stockhausens Oper *Montag aus Licht* (1988) und Eloys Zyklus *Libérations* (1989/91), vor allem von deren mythischen Hintergründen und Voraussetzungen. Sie stellt dabei fest, daß sich Stockhausens „Titel-Göttin, seine Eva, . . . gemäß der idyllischen Erzählstrategie von Märchen und nicht gemäß den Mythen“ verhält (S. 94). Einen gesonderten Hinweis verdienen schließlich Hermann Danusers Ausführungen (*Die Postmodernität des John Cage. Der experimentelle Künstler in der Sicht Jean-François Lyotards*, S. 142–159), deren letzter Satz, geringfügig modifiziert, Sinn und Zweck der Grazer Tagung charakterisieren kann: „Die beiden anarchistischer Philosophie zuneigenden Antisystematiker“ — eben Lyotard und Cage — „haben unterstrichen, daß gerade die Postmoderne eine avantgardistische Kunstidee in einer Zeit ihrer Gefährdung zu retten vermag.“ Ob er auch damit recht hat?

(Oktober 1993)

Rudolf Stephan

CLEMENS KÜHN: Analyse lernen. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1993). 238 S. Notenbeisp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 4.)

Lücken der Unterweisung bleiben unbeachtet, bis ein findiger Kopf sie schließt und damit überhaupt erst erkennbar macht, was hier fehlte. Solches gelang Clemens Kühn. Immer neue Formenlehren gibt es. Eine *Musikalische Analyse* von 1968 lenkte dann erstmals den Blick auf die Vielzahl der möglichen analytischen Vorgangsweisen, dies aber auch nur in Beispielsanalysen, und ihnen standen nur kurze „Wegweiser“ voran. Kühn hat sich nun einen überzeugenden Weg ausgedacht, den Anfänger Schritt für Schritt zu führen. Dabei stellt er immer wieder Aufgaben, die vor dem Weiter-

lesen seiner Lösungsvorschläge gelöst werden sollten. Sympathisch dabei, daß er dann mit seinen Lösungen nicht den Applaus heischenden Meister spielt sondern „die reiche Platte analytischer Möglichkeiten“ vorstellt und immer wieder auch „ich persönlich“ sagt, nicht in Überheblichkeit sondern gerade aus Vorsicht. „Staunen können ist wichtig“ beginnt ein Absatz. Und hinreißend Kühns Erlebnisbericht hörenden Überraschtwerdens, während der Notenleser alles zu leicht verstehend normalisiert, das Erstaunliche gar nicht mehr wahrnehmend.

Wie und womit fängt man an, welche Sprachen der Analyse stehen zur Verfügung, welche Begriffe greifen nur zeitbedingt oder stilübergreifend, was ist Formel, was individuelle Lösung: All dies wird nicht professoral vorgetragen sondern nur schrittweisen aufgabenreichen Erarbeitung unterbreitet. Glänzend das große Kapital „Fragen stellen“. (Hier nur einige der Scheinwerfer: „Anfang und Schluß“, „Satzart“, „Reichtum“, „Pausen“, „Sprachweisen“, „Zeit“, „Norm und Verstoß“.) Und wieviel analytische Berufs- sowie Lehrerfahrung spricht aus der Kapitelüberschrift „Stücke, die nichts hergeben“. Anstelle des Umschreibens von Noten in Worte (Methode geistleerer Analyse) wird Sensibilität und Variabilität geschult, so wenn im Kapitel „Harmonik“ ins Licht gerückt werden „Zentren“, „Überraschungen“, „Analogien“, „stabil-labil“, „Ereignisdichte“, „Spannungsgrade“, „Farbwerte“ usw. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann sind die meistbehandelten Komponisten, aber auch Perotin, Dufay, Josquin und Lasso sowie Krenek, Luoslawski, Ligeti, Reich, Rihm usw. werden untersucht. Keine musikgeschichtliche Verengung also und ebenso keine Formenstarre. Köstlich, wenn auch eine Fuge angeschaut wird, „die gar nicht Fuge sein will“ und wenn Beethoven selbst die Formenlehre-Sonate zertrümmern darf!

Weil die große Sexte „vor der Klassik nicht auftritt“ (S. 102) muß Kühn zur Strafe die Wohltemperierten Fugen in *cis*, *d* und *as* üben. Und durchgestrichen ist in meinem Exemplar der Satz (S. 283) „Fuge ist die geistigste aller musikalischen Äußerungen“. Drei Seufzer von mir: (S. 14, „Anfang“) „Eine formale Übersicht ist als Einstieg unumgänglich“. Nein: Wer eingeteilt hat, kann dann nicht mehr anders denken als in Teilen, und das ist tödlich bei manchem Musikwerk. Wiederholung (S. 141):

„Wiederholung in Musik hat drei Aspekte: formale, inhaltliche, sinnhafte“. Nein, denn was ist im Geformten Form oder Inhalt oder Sinn. Und nicht glücklich bin ich über die Taktgruppen (S. 149), die alle von der 8 aus als Abweichung davon gesehen werden, so als ob komponierte 6 oder 4+3 oder 4+5 nicht auch originäre Erfindung sein könnte. Es gibt aber bezüglich dieser Seufzer unterschiedliche Meinungen, zum Glück, und so soll es bleiben.

Der Musik oder Musikwissenschaft Studierende erhält mit diesem Band einen vorzüglichen Helfer und Weggefährten, und für den Dozenten Musikalischer Analyse stehen hier viele treffliche methodische Empfehlungen zur Unterrichtsbelebung bereit.

(Dezember 1993)

Diether de la Motte

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

In 22 Beiträgen von Akustikern, Instrumentenbauern und Museumskuratoren wird versucht, einem komplexen Problem, über das keineswegs allgemeiner Konsens herrscht, auf den Leib zu rücken. Entsprechend diskrepant sind die Beiträge, als nähmen weder Akustiker noch Instrumentenmacher voneinander Notiz. Schon die Nomenklatur ist nicht eindeutig, und Formulierungen wie „Nachbau frei nach . . .“ erregen anscheinend keinerlei Anstoß. (Ein Nachbau bedeutet die Übernahme sämtlicher verfügbarer Parameter, und das Ergebnis ist allein am Original zu messen, andernfalls ist es eine Nachschöpfung „frei nach . . .“, und kann zwar keinen Anspruch auf Vergleichbarkeit mit dem Original erheben, aber ein achtbares Instrument sein.) Trotz der Feststellung „die Qualität der jeweiligen Originalinstrumente . . . ist einfach atemberaubend“ (S. 52) scheint wenig Ehrgeiz zu bestehen, es ihr gleichzutun: Kein Beitrag befaßt sich mit alten Handwerkstechniken, womit eine sinnvolle Chance im Nachbau vertan wird.

In der Diskussion um Untersuchung und Rekonstruktion alter Instrumente müssen Pro-

blematik und Zielsetzungen eindeutig geklärt werden; dies umso mehr, als die Organographie wegen ihrer subjektiv erfassbaren Parameter und scheinbaren Unwissenschaftlichkeit innerhalb der Musikwissenschaft als ein Stiefkind behandelt wird.
(Dezember 1993) Annette Otterstedt

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

Die 14 Aufsätze des Bandes befassen sich vor allem mit Bestandsaufnahmen und retrospektiven Themen (z.B. Erinnerungen von August Wenzinger, Stand der Aufführungspraxis alter Musik in der DDR, der Bundesrepublik, Polens, der Niederlande, Spaniens, der Sowjetunion). Sehr erfrischend ist die mutige Polemik von Karl-Heinz Viertel, in der künstlerischer Schlendrian an Hochschulen mit Witz und Temperament gegeißelt werden. Die Beiträge werden eines Tages von großem historischem Interesse sein, da im Westen die Thematik östlicher Länder bisher kaum bekanntgeworden ist. Es wäre erfreulich, wenn westliche und östliche Auffassungen ins Gespräch kämen, ohne daß im Osten westliche Anschauungen kritiklos übernommen werden, zumal die Bewohner der ehemaligen DDR alle Ursachen hätten, sich anhand der reichhaltigen Quellen in ihren Bibliotheken eigene Gedanken zu machen.

Ein wenig vergraben wirkt hier der Artikel von Marianne Rônez über die Untergrifftechnik im Violinspiel, den man sich noch umfassender wünschen könnte. Für mit der Materie nicht Vertraute wäre z.B. eine Erläuterung der Funktion eines Steckfroschbogens von Interesse, sowie eine Begründung, warum nur er für den Untergriff in Frage kommt. Dem Thema ist eine breite Öffentlichkeit zu wünschen.
(Dezember 1993) Annette Otterstedt

UTE BÜCHTER-RÖMER: New Vocal Jazz. Untersuchungen zur Zeitgenössischen Improvisierten Musik mit der Stimme anhand ausgewählter Beispiele. Frankfurt a.M.-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1991). VI, 524 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 63.)

Im Titel offenbart sich ein Querstand: „New Vocal Jazz“ versus „Zeitgenössische Improvisierte Musik mit der Stimme“. Für die als Duisburger Dissertation approbierte Arbeit wurden sechs Sängerinnen aus unterschiedlichen Genres und mit unterschiedlichem Renommee ausgewählt: Cathy Berberian, Lauren Newton, Jeanne Lee, Urszula Dudziak, Maria Joao, Maria de Alvear. Der Querstand ist zweifellos in der Sache selbst begründbar, d.h. in den unübersichtlich gewordenen Grenzverläufen auf dem Terrain der „postseriellen“ Musik, doch haftet der Auswahl auch Willkür an. Vermißt wird eine Liste mit Vertreterinnen und Vertretern des „New Vocal Jazz“ als Pool und eine ebensolche Liste für den Nicht-Jazz. (NB: Hinweise auf den Männeranteil wären sinnvoll und nützlich gewesen.)

Defizitär sind die Verfahrensweisen: Traditionen, die das Phänomen nähren, bleiben unbefragt, und tragfähige Kategorien für seine Deutung werden vernachlässigt. Analysen aber lassen sich nicht durch analytische Anmerkungen ersetzen; ein mit dem skurrilen Etikett „Musicologie“ belegter Notenteil, der größtenteils Transkriptionen (von fremder Hand) enthält, wird analytisch kaum genutzt. Die dilettantisch gefertigte Bibliographie präsentiert allzu viele Zufallsfunde. Grobe sprachliche Unebenheiten und orthographische Disziplinlosigkeit runden das Bild einer Arbeit, die auf 524 Seiten nützliche Materialien ausbreitet, qualitativ jedoch auf der Strecke bleibt.

Ob mit der Lessingschen Maxime des „Weniger wäre mehr“ das Ergebnis vorteilhafter aussähe, darf bezweifelt werden. Zu denken gibt die Klage über Hemmnisse, die familiäre Bindungen verursachen (Verhinderung eines wichtigen Konzertbesuchs durch den 40. Geburtstag des Ehepartners, S. 6). Die geheime Zielvorgabe „auf dem Weg zu sich selbst“ (S. 286 u. ö.) als primus movens im Musizieren von Sängerinnen reicht als Orientierungsmarke für forschendes Arbeiten nicht aus — auch nicht als Motivation für eine musikwissenschaftliche Dissertation.
(Oktober 1993) Jürgen Hunkemöller

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

Das Verhältnis von Violine und Jazz zeigt Irritationen und Schwankungen wie das Instrument — als Medium esoterischen Klangzaubers und Accessoire des Teufels — Widersprüchlichkeiten schon in sich selbst birgt. Herkunft, Rolle und Idiomatik der Violine im Jazz transparent und manche Widersprüchlichkeit stimmig gemacht zu haben, ist das Verdienst der als Züricher Dissertation approbierten Arbeit. Sie präsentiert ein fesselndes, bislang vernachlässigtes Kapitel der Jazz-Geschichte.

Die Thematik zwingt zur Auseinandersetzung mit Disparatem: mit Musikgeschichte und Objektfeldern der Ethnologie, mit Sozialgeschichte und Ästhetik, mit Transkription und Analyse. Dieser Vielfalt zeigt sich die Verfasserin ohne Einschränkung gewachsen; der Komplex wurde kompetent, klar und behutsam (und manchmal auch ein wenig ichzentriert-umständlich) aufgearbeitet. Bei der Darstellung der Vorgeschichte brauchte nur referiert (Afrika, Europa) oder kompiliert zu werden (Afro-amerikanische Musik). Die Auswahl der Jazz-Geiger hingegen ist eigenständig und dicht, die Untersuchung ihrer Musik im Kontext der Jazz-Geschichte plastisch. Umfangreiche Transkriptionen — eine solide Leistung für sich — werden weniger auf Struktur und musikalische Logik der Stücke hin als auf Spieltechnik und Jazz-Idiomatik im historischen Wandel analysiert. Exkurse zur Rolle der Violine in Rock- und Zigeunermusik runden die Darstellung. — Bei der Rekonstruktion und Deutung der Geschichte des Jazz dürfte die Arbeit von Susanne Gläß in Zukunft ihren festen Platz haben.

(Oktober 1993)

Jürgen Hunkemöller

ORLANDO DI LASSO et al.: *Canzoni Villanesche and Villanelle. Edited by Donna G. CAR-DAMONE. Madison: A-R Editions, Inc. (1991). LVIII, 149 S. Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volume 82—83.)*

HUBERT WAELRANT: *Il Primo Libro de Madrigali e Canzoni Francezi for five voices.*

Edited by Gerald R. HOEKSTRA. Madison: A-R Editions, Inc. (1991). XXIV, 126 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volume 88.)

The Ricercars of the Bourdeney Codex. Giaches Brumel (?), Fabrizio Dentice, Anonymous. Edited by Anthony NEWCOMB. Madison: A-R Editions, Inc. (1991). XXII, 139 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volume 89.)

Mit den drei Bänden liegen Ausgaben vor, in denen im Rückgriff auf einzelne Werkgruppen gattungsgeschichtliche Zusammenhänge zum Ausgangspunkt von Editionen gewählt sind. Allesamt — und das ist im voraus anzumerken — entsprechen diese den höchsten Standards der modernen Editionspraxis. Obwohl die Werke Orlando di Lassos bereits in Rahmen der Gesamtausgabe herausgegeben sind, macht das die neuerliche Veröffentlichung keinesfalls überflüssig. So finden wir neben den Kompositionen aus dem *Opus I* von 1555 und dem *Libro de Villanelle* (1581) auch eine Auswahl der neapolitanischen Modelle (Nola, Fontana und Cimello), die Lasso als Ausgangspunkt gedient haben. In einem Anhang ist dem eine Anzahl von zeitgenössischen Intabulierungen für Seiten- und Tasteninstrumente hinzugefügt. Ein ausführlicher Kommentar gibt Auskunft über die Quellen bzw. Konkordanzen und ihre Lesarten sowie den Text, der vollständig wiedergegeben und mit einer Übersetzung versehen ist. Hierbei wurde darauf geachtet, daß den sprachlichen Eigentümlichkeiten soweit wie möglich Rechnung getragen ist. Der Notenausgabe geht eine ausführliche Einleitung voran, in der prägnant, dabei aber sehr instruktiv die verschiedenen Aspekte des Genres dargestellt sind.

Mit Hubert Waelrants Madrigal- und Chansonsdruck wird eine in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerte Quelle des 16. Jahrhunderts in einer modernen Ausgabe verfügbar. Enthalten sind darin 20 Vertonungen französischer und italienischer Texte, darunter Gedichte von Marot, Ariost, Petrarca und Tasso, die im Wortlaut wiedergegeben, übersetzt und kommentiert sind. Die Notenausgabe basiert auf dem Stimmbuchsatz von 1558, der in Zusammenarbeit mit Waelrant und dem Drucker Jan de Laet entstanden ist und eine vorzügliche Qualität aufweist. Der kritische Apparat fällt dementsprechend knapp aus. Eingeleitet ist die

Ausgabe mit einem Vorwort des Herausgebers, das Informationen zu Komponist, Quelle, aber auch zu den Texten und zur stilistischen Einordnung inkomprimierter Form zusammenfaßt. Die Neuedition eröffnet die Möglichkeit, zwei grundlegende Gattungen des 16. Jahrhunderts einem stilistischen Vergleich zu unterziehen, wobei zeitliche und personalstilistische Divergenzen weitgehend bereinigt sind.

Mit den Ricercaren aus dem Bourdeney Kodex schließlich gelangt ein Dokument aus der Geschichte der Instrumentalmusik zur Veröffentlichung. Neben zahlreichen Vokalkompositionen erscheint in der Handschrift eine Gruppe von untextierten mehrstimmigen Sätzen, welche stilistische Züge des Ricercare aufweisen. Der Herausgeber entwickelt aufgrund der Stilanalyse die Hypothese, daß die fraglichen Instrumentalsätze einen Typus darstellen, welcher sich aus dem venetianischen Ricercare der 40er Jahre herausentwickelt und die Merkmale einer eigenen Stilistik angenommen habe, die einen ferraresischen Gattungs-Typus konstituiert. Im kritischen Apparat werden die Lesarten der 17 Kompositionen sowie ihrer Konkordanzen in Chigi Q. VIII. 206 erklärt. Das einleitende Vorwort erläutert Zusammensetzung wie Überlieferung der Ricercare und skizziert die wichtigsten stilistischen Merkmale.

(Dezember 1993)

Rafael Köhler

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

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 24: Cantica, Responsorien und andere Musik für die Officia. Hrsg. von Peter BERGQUIST. Kassel-Basel-London-Yew York-Prag: Bärenreiter 1993. XLII, 367 S.

Nachdem Orlando di Lasso sich bereits in gedruckter Form mit Madrigalen, Villanellen, Chansons und kleinen vierstimmigen Motetten der Öffentlichkeit präsentiert hatte, erschien 1556 bei Jan de Laet in Antwerpen, im Jahr vor der Übersiedlung Lassos nach München, seine erste große, repräsentative Sammlung von siebzehn fünf- und sechsstimmigen Motetten: *Il primo libro de motetti*. Auch mit

diesem Druckwerk suchte Lasso erneut einen möglichen Gönner und Dienstherrn zu gewinnen, diesmal den im Vorwort so überschwenglich gerühmten Antoine Perrenot de Granvelle, Bischof von Arras, Minister unter Karl V. und später unter Philipp II., einen einflußreichen Politiker seiner Zeit. Der Inhalt dieser Sammlung bot ein reiches Spektrum von Motetten auf biblische Texte, Antiphonen, Responsorien, Psalmverse sowie besinnlich-moralische Texte bis hin zu Huldigungsmotetten an den englischen Kardinal Reginald Pole, dessen Papstwahl von den Franzosen hintertrieben worden war, und an Karl V.

Der Faksimile-Ausgabe — mit einer lesenswerten Einführung von Horst Leuchtmann — zugrundegelegt wurde das einzig vollständig erhaltene Exemplar der Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus. ant. pract. L 155 (RISM 1556a).

Trotz seines Eifers, mit dem Lasso nach Mäzenen suchte, verschlug es ihn schließlich an den alles andere als wohlhabenden bayerischen Hof nach München, aus dessen Chorbuchbestand bzw. dem des engen Umfelds — jetzt hingegen in edierter Form — im Rahmen der *Lasso-Gesamtausgabe* als 24. Band seine Vertonungen von Offizium-Texten vorliegen, wie die Cantica des Simeon (*Nunc dimittis*) und des Zacharias (*Benedictus Dominus Deus Israel*), Responsorien für die Matutin verschiedener Feste, Vesper-Antiphonen für Fronleichnam und das Fest des Hl. Michael sowie drei Stücke für die Complet; die Litaneien und Falsibordoni sind bereits für den folgenden Band angekündigt.

Neben dem ausführlichen Quellen- und Lesartenverzeichnis sei vor allem auf das informative Vorwort von Peter Bergquist verwiesen, das sich insbesondere mit Fragen der Datierung und Zuschreibung der vielfach anonym tradierten Komposition auseinandersetzt.

(Oktober 1993)

Rainer Heyink

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

Bereits vierzig Jahre nach der Gründung der *Musica Britannica* erscheint der erste Band mit

Kompositionen von Alfonso Ferrabosco dem Jüngeren, einem der bedeutendsten Vertreter der englischen Instrumentalfantasia, nach Ausgaben mit Werken von für William Lawes, John Jenkins, Matthew Locke, Orlando Gibbons und Thomas Tomkins. Zwei weitere Bände mit den 5—6stimmigen Kompositionen sind geplant.

Ferraboscos Kompositionen waren zu seiner Zeit Gegenstand größter Bewunderung. Sie sind in ca. 30 Handschriften erhalten und lassen damit die Überlieferungsdichte der Werke der Zeitgenossen weit hinter sich. Bei dieser Quellenlage ist das Zögern der Herausgeber wenn nicht zu rechtfertigen, so doch zumindest verständlich. Ich habe einen derartigen Kritischen Bericht, über 15 Seiten lang mit dem Anschein, man habe ein nicht zugehöriges Computerprogramm ausgedruckt, noch nie zuvor gesehen.

Die Herausgeber haben anstelle der alten Zählung nach Ernst Hermann Meyer eine neue gesetzt. Diese stützt sich auf ein früheres Manuskript, das in Beziehung zum englischen Hof gesetzt werden kann, an dem Ferrabosco angestellt war. Das Vorgehen erscheint gerechtfertigt, auch wenn damit ein Umdenken erforderlich ist. Ausgelassen sind die beiden vierstimmigen Hexachordfantasien, die in synoptischer Übersicht mit ihren fünfstimmigen Gegenstücken im Folgeband erscheinen sollen. Diese Trennung ist bedauerlich, da sie eine klare Einteilung zugunsten eines zweifelhaften Vorteils verunklart.

Der *Musica Britannica* Trust liefert dazu in Zusammenarbeit mit der englischen Viola da gamba Society Einzelstimmen für den praktischen Gebrauch. Diese begrüßenswerte Tendenz regt den Gedankengang an, ob nicht die Editionstechnik zugunsten des Erscheinungsbildes des Originals — wenn nicht überhaupt einer Bevorzugung des Facsimiles, wo dieses möglich und sinnvoll erscheint — grundsätzlich überdacht werden müßte. Robert Spencer demonstrierte in bedrückender Weise den raschen Verfall alter Manuskripte (*Making and Using Facsimiles*, in: *Proceedings of the International Lute Symposium Utrecht 1986*, S. 92—97) — dem Verlust der Inhalte könnte die Denkmälerausgabe entgegenwirken in der Verwendung von Originalschlüsseln und -notation, die immerhin in den Stimmensätzen dem heutigen Gebrauch angepaßt werden mögen.

(Dezember 1993)

Annette Otterstedt

GIOVAN DOMENICO MONTELLA: *Il settimo libro de' madrigali a cinque voci*. A cura di Iole di GREGORIO. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1990. 101 S. (*Musiche del Rinascimento Italiani 1.*)

MARC'ANTONIO MAZZONE: *Il primo libro delle canzoni a quattro voci*. A cura di Maria Antonietta CANCELLARO. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1990. 93 S. (*Musiche del Rinascimento Italiani 2.*)

Die ersten beiden Bände der neuen Reihe *Musiche del Rinascimento Italiano* setzen einen deutlichen Akzent auf die Vokalmusik des neapolitanischen Kulturraumes, wenn sie Kompositionen von G. D. Montella und M. A. Mazzone einer breiteren Öffentlichkeit vorstellen. Die Edition von Montellas *Siebtem Madrigalbuch* von 1605 basiert auf dem Exemplar in der British Library, die von Mazzones erstem Canzonen-Buch von 1591 auf dem Unikat in der Biblioteca Marciana in Venedig. Unter den 21 Madrigalen finden sich u. a. Texte von Ariost und Guarini; von den Texten der Canzonen sind lediglich die der letzten 10 *Canzoni in laude della Madonna* identifiziert. Daß sich unter den ersten 11 Vertonungen Textvorlagen des Autors verbergen, der sich mehrfach auch literarisch betätigt hat, darauf läßt eine Formulierung im Widmungsbrief schließen, der zusammen mit einer diplomatischen Umschrift des Titelblattes wiedergegeben ist. Alle Vorlagen sind in strophischer Form von der Notenedition abgedruckt, wobei die Orthographie unter Auflösung der Abkürzungen standardisiert ist, Stimmbuch-Varianten gekennzeichnet sind. Im Anschluß daran finden sich Hinweise zur Textquelle sowie ein kritischer Apparat zur Lesart des Notentextes. Lediglich die Schlüsselung ist im Inzipit am Anfang der Komposition wiedergegeben.

Den beiden Editionen sind biographische Skizzen vorangestellt, die jeweils Informationen zum Komponisten und seinem Gesamtwerk enthalten. Hierauf wird die musikhistorische Forschung sicherlich gerne zurückgreifen. (Dezember 1993)

Rafael Köhler

BIAGIO MARINI: *Affetti Musicali. Opera Prima*. A cura di Franco PIPERNO. Milano: Edizioni Suvini Zerboni (1990). XLIV, 106 S. (*Monumenti Musicali Italiani, Vol. XV. Opere di Antichi Musicisti Bresciani. Vol. IV.*)

Mit dem Band 15 der *Monumenti Musicali Italiani* kommt eine Sammlung instrumentaler Ensemblesmusik des Barock zur Veröffentlichung, deren Erscheinen umso mehr zu begrüßen ist, als der gleichnamige Druck von 1617, nach dem die Edition eingerichtet ist, lediglich in einem Unikat der Universitätsbibliothek Breslau vollständig überliefert ist und daher dem Musikhistoriker wie dem Praktiker bislang nur unter besonderen Anstrengungen zugänglich war. Die in Venedig bei Giunta erschienene Sammlung enthält 27 dreistimmige Instrumentalsätze, die vorzugsweise mit Violinen und Blasinstrumenten besetzt werden sollen, grundsätzlich aber auch in anderen Besetzungen (*con ogni sorte de Strumenti Musicali*) auszuführen sind. Neben den gebräuchlichen Gattungsbezeichnungen tragen die Kompositionen Namen italienischer Familien, die im zeitgenössischen venezianischen Geltungsbereich gesellschaftliche Bedeutung erlangt haben. In einem ausführlichen Vorwort erläutert der Herausgeber Namensgebung, Gattungsbezeichnungen sowie Besetzungsangaben, mit denen die einzelnen Kompositionen in der Druckvorlage von 1617 versehen sind. Daneben finden sich diverse Reproduktionen aus der Vorlage und ihre diplomatischen Umschriften. Die Notenausgabe selbst hält sich eng an das Original; Differenzen in den einzelnen Stimmbüchern sind im kritischen Bericht aufgeführt, die Empfehlungen des Herausgebers durch Klammern gekennzeichnet. Als Inzipit ist die originale Schlüsselung dem jeweiligen Stück vorangestellt. Auf die Aussetzung des Continuo wurde verzichtet, stattdessen ist das hierfür vorgesehene Liniensystem im Continuo-Part leergelassen. Die Ausgabe entspricht somit weitgehend den Maßstäben, die an eine kritische Edition angelegt werden; der Kommentar ist instruktiv und durchaus anregend. (Dezember 1993) Rafael Köhler

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

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

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

Domenico Corri, gebürtiger Römer, war wohl durch die lobenswerte Erwähnung in Charles Burneys Reiseberichten zu einer Einladung der Musical Society nach Edinburgh gelangt, in dessen Stadt er dann für 18 Jahre die musikalischen Geschicke in verschiedenen Funktionen mitbestimmte. Zwar trat auch Corri selbst als Komponist hervor, aber sein interessantester Beitrag dürfte wohl sein „New System“ einer Ausführung des Generalbasses gewesen sein, vorgestellt in drei Bänden von *A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets . . .* von ca. 1779. Hier findet sich in insgesamt vier Notensystemen über der bezifferten Generalbaßstimme und seiner Aussetzung der mit vielerlei Hinweisen zur Ausführung versehene Vokalpart — dabei beziehend auf Corris mit Beispielen angereicherten „Directions to the Singer“ — und schließlich der im oberen System zusammengefaßte Orchesterpart mit genauen Angaben der originalen Instrumente.

Als Faksimile wiedergegeben wurden hier die ersten beiden Bände dieser bedeutenden Quelle sowohl für das Repertoire wie die vokale und instrumentale Aufführungspraxis im England der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anhand von Beispielen aus italienischen (Christoph Willibald Gluck, Giovanni Paisiello, Antonio Sacchini) und englischen (Georg Friedrich Händel, Thomas Arne, Charles Dibdin) Opern wie Oratorien.

Zu erwähnen wäre, daß Corri bei jedem einzelnen Stück auch den Namen des Sängers oder der Sängerin der zumeist im King's Theatre in London aufgeführten Werke angegeben hat.

Desweiteren liegt von Cataldo Amodei, maestro di cappella an San Paolo Maggiore und später am Conservatorio di Sant'Onofrio in Neapel, seine Sammlung von mit Basso continuo versehenen *Cantate a voce sola* von 1685

in edierter Form mit einer Einführung von Giuseppe Collisani vor. Nach dem Kaiser Leopold I. von Österreich gewidmetem Opus 1 — sein *Primo libro de' mottetti* für 2—5 Stimmen von 1679—, einer Serenata, fünf Oratorien und kleineren geistlichen Werken, steht seine italienische Solokantate ganz in der Tradition von Luigi Rossi, Giacomo Carissimi und Alessandro Stradella.

Von Juan Cabanilles, dem im 17. Jahrhundert bedeutendsten Vertreter der durch Antonio de Cabezón begründeten iberischen Tradition im Orgelspiel — in der er jedoch im Gegensatz zu Komponisten anderer europäischer Länder in seinem Stil mehr der Renaissance verhaftet blieb — wäre hier schließlich der siebte Band im Rahmen seiner Opera omnia anzuzeigen. Gegenstand sind weitere seiner insgesamt rund 200 Tientos — nahezu gleichbedeutend mit Fantasie —, seine mit Abstand größte Werksgattung, meist eine Folge verschiedener Themen imitierender Abschnitte mit Toccatä-ähnlichen Figuren.

(November 1993)

Rainer Heyink

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

Der *Flavio* gehört zu jenen Opern, die Händel für die erste Phase der vom wirtschaftlichen Pech verfolgten Royal Academy schrieb. Äußerlich dem Bild anderer Händelscher Opern serie entsprechend, zeichnet sich diese Partitur durch einen stets gegenwärtigen ironischen Unterton aus, der die Oper stellenweise eher in die Nähe der Komödie, denn der Tragödie rückt.

Die von Merrill Knapp vorgelegte Edition des *Flavio* entspricht dem gewohnt hohen Standard der *Hallischen Händel-Ausgabe*. Das Vorwort führt den Benutzer in die Aufführungsgeschichte des Werkes ein, informiert über frühere Versionen des Stoffes und bietet in geraffter Form alle wesentlichen Ergebnisse des am Ende des Bandes (in englischer Sprache) abgedruckten Kritischen Berichtes. Auch ein Abschnitt über die bei Händel so wichtigen Borrowings und Hinweise zur Aufführungspraxis

fehlen nicht. Der Notentext ist gut lesbar, Ergänzungen des Herausgebers wurden nur sparsam vorgenommen und sind stets als solche gekennzeichnet. Im Anhang werden für den *Flavio* komponierte, dann jedoch nicht in die Aufführungspartitur übernommene sowie anlässlich einer Wiederaufführung geänderte Sätze wiedergegeben.

Der Kritische Bericht enthält ausführliche Quellenbeschreibungen, eine Abhängigkeitsdiskussion sowie ein genaues Lesartenverzeichnis. Eine wissenschaftliche Edition, wie man sie sich wünscht!

(Dezember 1993)

Uwe Wolf

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

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Französische komische Opern, Band 3: Le diable à quatre, ou La double Métamorphose. Opéra-comique in drei Akten von Michel-Jean SEDAINE und Pierre BAURANS. Hrsg. von Bruce Alan BROWN. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. II, 116 S.*

Der Prager Erstfassung des *Ezio* von 1750 (Rez. von Hans-Günter Ottenberg in *Mf* 1993/3) folgt in der Gesamtausgabe nun die Wiener Fassung. Ihr liegt eine Umarbeitung des bereits in der Erstfassung gekürzten Metastasio-Textes zugrunde. Nur 14 der 23 Musiknummern stammen ganz oder teilweise aus der Prager Fassung, wobei Gluck auch von diesen einige mit einem neuen Text versehen in anderem szenischen Zusammenhang verwandte. 7 Nummern sind aus *Il trionfo di Clelia* parodiert, und nur zwei Arien und ein Arienteil Neukompositionen. Anders als beim Prager *Ezio* mußte und konnte sich die Herausgeberin nur auf eine Partiturabschrift und das Libretto (letzteres im Facsimile wiedergegeben) als einzige erhaltene Quellen stützen.

In den Jahren 1758—1764 schrieb Gluck für das Wiener französische Theater insgesamt acht Opéra-comiques; *Le Diable à quatre* von

1759 ist nach dem Herausgeber die dritte (nach anderen Autoren aber die vierte) in der Reihe. Der Anteil Glucks eigener Kompositionen ist gegenüber den Vaudevilles relativ gering, vor allem in den Früheren dieser Werke. Viele der Vaudevilles sind nur mit der Melodie oder gar nur mit dem Text notiert.

Nicht in allen Fällen war es möglich, die fehlenden Melodien über andere Quellen nachzuweisen. Hier blieb den Herausgebern nur die Empfehlung, die Texte anderen Melodien zu unterlegen oder zu „entreimen“, um sie einfach zu sprechen (was in Wiens französischem Theater bisweilen auch praktiziert worden sei). Das Vorwort der Ausgabe bietet u. a. eine minutiöse Darstellung der Vorgeschichte des Librettos.

Beide Bände zeichnen sich aus durch ein informatives Vorwort, einen kritischen Bericht mit Anmerkungen zur Aufführungspraxis und mehrere Facsimilia, darunter das vollständige Libretto.

(Dezember 1993)

Klaus Miehl

Eingegangene Schriften

Advent- und Weihnachtslieder für zwei Singstimmen (Sopran/Alt) und Orgel. Im Auftrag der Stille-Nacht-Gesellschaft vorgelegt von Thomas HOCHRADNER und Gerhard WALTERSKIRCHEN. Bad Reichenhall: Comes Verlag 1992. VIII, 22 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben, Heft 12.)

JOHANN ERNST ALTENBURG: Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst. Reprint der Ausgabe von 1795. Nachwort von Frieder ZSCHOCK. Hofheim-Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag/Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis (1993). 144, VI S. (Dokumentationen/Reprints. Nr. 31.)

WULF ARLT: Italien als produktive Erfahrung franko-flämischer Musiker im 15. Jahrhundert. Basel-Frankfurt a.M.: Verlag Helbing & Lichtenhahn (1993). 35 S. (Vorträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel XXVI.)

J. S. BACH: The Music for Violin and Cembalo/Continuo. Volume I: Sonatas for Violin and Obligato Cembalo Nos. 1—3, BWV 1014—16, Works for Violin and continuo, BWV 1021, 1023, 1026. Edited and annotated by Richard D. P. JONES. Oxford-New York: Oxford University Press, Music Dept. (1993). VIII, 79 S.

J. S. BACH: The Music for Violin and Cembalo/Continuo. Volume II: Sonatas for Violin and Obligato Cembalo Nos. 4—6, BWV 1017—19, Sonata No. 6 BWV 1019, First and Second Versions. Edited and annotated by Richard D. P. JONES. Oxford-New York: Oxford University Press, Music Dept. (1993). VIII, 88 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 17.2: Kantaten zum 5. und 6. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. 189 S.

WILH. FR. BACH: Ausgewählte Klavierwerke. Nach Autographen, Abschriften und Erstaussagen hrsg. von Andreas BÖHNERT München: G. Henle Verlag (1993). XIV, 69 S.

WILH. FR. BACH: Zwölf Polonaisen. Nach einem Teilautograph und Abschriften hrsg. von Andreas BÖHNERT München: G. Henle Verlag (1993). IX, 31 S.

Die Bach-Quellen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha. Handschriften und frühe Drucke beschrieben von Ulrich LEISINGER. Gotha: Forschungs- und Landesbibliothek 1993. 127 S. (Veröffentlichungen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha. Heft 31.)

Henk Badings, 1907—87 Catalog of Works by Paul T. KLEMMER. Michigan: Harmonie Park Press (1993). XX, 201 S. (Detroit Studies in Music Bibliography, No. 71.)

INGEBJORG BARTH MAGNUS & BIRGIT KJELLSTRÖM: Musical Motifs in Swedish Church Art. The Region of Uppland up to 1625. Stockholm: The Swedish RIM Committee/The Swedish National Collections of Music 1993. 408 S., Abb.

POLA BAYTELMAN: Isaac Albéniz. Chronological List and Thematic Catalog of His Piano Works. Michigan: Harmonie Park Press 1993. 124 S., Abb., Notenbeisp.

KLAUS BECKMANN: Repertorium Orgelmusik. Orgel solo, Orgel + Instrument/e. 1150—1992, 25 Länder. Komponisten-Werke-Editionen. Eine Auswahl. Moos: Bodensee-Musikversand 1994. 656 S.

BEETHOVEN: Werke. Abteilung V, Band 4: Werke für Klavier und ein Instrument. Horn (Violoncello), Flöte (Violine), Mandoline. Hrsg. von Armin RAAB. München: G. Henle Verlag 1993. XII, 171 S.

BEETHOVEN: Lieder und Gesänge mit Klavier. Band III: Mehrstimmige Gesänge. Nach den Quellen hrsg. von Helga LÜHNING. München: G. Henle Verlag (1993). IX, 32 S.

Beneventanum Troporum Corpus II: Ordinary Chants and Tropes for the Mass from Southern Italy, A. D. 1000—1250. Edited by John BOE. Madison: A-R Editions, Inc. (1989). Part 1: Kyrie eleison. Prefatory essay and commentary: XXXIX, 89 S., Score: 219 S. (Recent Researches in the Musik of the Middle Ages and Early Renaissance. Volume XIX/XX-XXI.)

Beneventanum Troporum Corpus II: Ordinary Chants and Tropes for the Mass from Southern Italy, A. D. 1000—1250. Edited by John BOE. Madison: A-R Editions, Inc. (1990). Part 2: Gloria in excelsis. Prefatory essay and commentary: XXI, 51 S., Score: 217 S. (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance. Volume XXII/XXIII-XXIV.)

STEFANO BERNARDI: Ausgewählte Werke I: Missa primi toni octo vocum. Vorgelegt von Armin KIRCHER. Bad Reichenhall: Comes Verlag 1993. VIII, 35 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben 13.)

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 17b: Estrella de Soria. Große romantische Oper in drei Akten von Otto PRECHTLER. Dritter Akt. Hrsg. von Nils CASTEGREN. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. S. 663—842. (Monumenta Musicae Svecicae)

HEINRICH BESSELER. L'ascolto musicale nell'età moderna. Bologna: Il Mulino (1993). 107 S., Notenbeisp. (Universale Paperbacks Il Mulino 282.)

LORENZO BIANCONI: Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia. Bologna: Il Mulino (1993). 126 S. (Universale Paperbacks Il Mulino 278.)

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER. Sonatae Violino solo. Salzburg 1681. Vorgelegt von Manfred H. Schmid. Bad Reichenhall: Comes Verlag 1991. 79 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Faksimile-Ausgaben, Band 3.)

WINFRIED BÖNIG: Die Kantaten von Johann Caspar Simon. Ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik um 1740. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1993. 352 S. (Collectanea Musicologica. Band 4.)

MALCOLM BOYD: Bach: The Brandenburg Concertos. Cambridge: Cambridge University Press (1993). X, 111 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks)

ANDRES BRINER. Musikalische Koexistenz. Mit einem Vorwort von Hermann DANUSER. Hrsg. von Giselher SCHUBERT Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 294 S., (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Institutes Frankfurt/Main. Band IV.)

PAULINO CAPDEPÓN: Die Villancicos des Padre Antonio Soler (1729—1783). Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 299 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 107.)

JEAN DE CASTRO: Chansons, odes, et sonetz de Pierre Ronsard (1576). Edited by Jeanice BROOKS. Madison: A-R Editions, Inc. (1994). XXVI, 179 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volume 97.)

ANDREA CHEGAL: Le Novellette A Sei Voci Di Simone Balsamino. Prime Musiche Su Aminta Di Torquato Tasso (1594). Firenze: Leo S. Olschki Editore 1993. 250 S., Abb., Notenbeisp. (Madrigalisti Dell'Italia Centro-Settentrionale 6., „Historiae Musicae Cultores“ Biblioteca LXIX.)

Conservatorio „Gioachino Rossini“, Pesaro. Annuario. Anno scolastico 1990/91, 1991/92. Pesaro: Conservatorio di Musica „G. Rossini“

CARL CZERNY: Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte op. 200. Faksimile-Ausgabe. Hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Ulrich MAHLERT Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1993). XV, 111 S.

WOLFGANG DALLMANN: Johann Nepomuk David — Das Choralwerk für Orgel. Versuch einer hin-führenden Analyse. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang. 268 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 30.)

MARK DELAERE: Funktionelle Atonalität. Analytische Strategien für die frei-atonale Musik der Wiener Schule. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag „Heinrichshofen Bücher“ (1993). 176 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen zur Musikforschung 14.)

Das deutsche Kirchenlied. Abteilung III. Band 1. Die Melodien bis 1570, Teil 1. Melodien aus Autordrucken und Liedblättern. Vorgelegt von Joachim STALMANN. Bearbeitet von Karl-Günther HARTMANN und Hans-Otto KORTH unter Mitarbeit von Jürgen GRIMM und Robert SKERIS. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1993). Textband: XIII, 267 S., Notenband: 244 S.

SIXT DIETRICH: Magnificat octo tonorum. Strasbourg, 1535. Edité par Marc HONEGGER et Christian MEYER. Stuttgart: Carus-Verlag 1992. XX, 81 S. (Convivium musicum 1.)

HANS HEINRICH EGGBRECHT: Zur Geschichte der Beethoven Rezeption. Laaber: Laaber-Verlag (1994). 163 S. (Spektrum der Musik. Band 2.)

STEFAN EINSFELDER: Zur musikalischen Dramaturgie von Giuseppe Verdis „Otello“. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1994. 203 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 184.)

Ethiopian Christian Liturgical Chant. An Anthology. Volume One: General Introduction and Dictionaries of Notational signs. Edited by Kay KAUFMAN SHELEMAY and Peter JEFFERY. Madison: A-R Editions, Inc. (1993). 125 S., Abb. (Recent Researches in the Oral Traditions of Music 1.)

ANNEGRET FAUSER. Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920. Laaber-Verlag (1994). X, 380 S., Notenbeisp. (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 2.)

WERNER FELIX: Titel und Widmungen Bachscher Werke als musikpädagogische und musikästhetische Dokumente. Berlin: Akademie Verlag (1993). 24 S., Abb. (Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse. Band 133, Heft 1.)

URS FISCHER: Der deutsche Orgelbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Untersuchungen der schriftlichen Quellen. Michaelstein/Blankenburg 1993. 162 S. (Sonderbeitrag 15 zu den Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts)

MELCHIOR FRANCK: Geistliche Gesänge und Melodeyen. Edited by William WEINERT. Madison: A-R Editions, Inc. (1993). XVIII, 239 S. (Recent Researches in the Musik of the Baroque Era. Volume 70.)

Robert Franz (1815—1892). Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 100. Todestages am 23. und 24. Oktober 1992 in Halle (Saale). Hrsg. vom Händel-Haus durch Konstanze MUSKETA unter Mitarbeit von Götz TRAXDORF. Halle an der Saale 1993. 384 S., Notenbeisp. (Schriften des Händel-Hauses in Halle. 9.)

FRANZ JACOB FREYSTÄDTLER: Sechs Lieder der besten deutschen Dichter (Wien 1795). Vorgelegt von Heinz Wolfgang HAMANN. Bad Reichenhall: Comes Verlag 1992. VIII, 12 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben 10.)

Funktion von Kammermusik heute. Wissenschaftliche Beiträge der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Greifswald: Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik/Wissenschaftsbereich Musikwissenschaft 1990. 80 S.

JOHANN JOSEPH FUX: Sämtliche Werke. Serie VII-Theoretische und pädagogische Werke. Band 2: Singfundament. Vorgelegt von Eva BADURASKODA und Alfred MANN. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1993. XV, 33 S.

PAOLO GALLARATI: La Forza delle Parole. Mozart dramaturgo. Torino: Giulio Einaudi editore 1993. XIV, 374 S., Notenbeisp. (Piccola Biblioteca Einaudi)

THOMAS GIEBISCH: Take-off als Kompositionsprinzip bei Charles Ives. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1993. V, 307 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 181.)

Göttinger Händel-Beiträge. Im Auftrag der Göttinger Händel-Gesellschaft hrsg. von Hans Joachim Marx. Band V. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter-Verlag 1993. 332 S., Abb., Notenbeisp.

DIETMER GRÄF: Der Choral Gregors des Großen. Ein Beitrag zur Didaktik des Gregorianischen Choral. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 219 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 104.)

KADJA GRÖNKE: Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Sostakovic. Phil. Diss. Kiel 1993. 449 S., Notenbeisp.

FRANZ XAVER GRUBER: Deutsches Requiem „Gib den Seelen in der Pein“ für zwei (vier) Singstimmen und Orgel GWV 15. Im Auftrag der Stille-Nacht-Gesellschaft vorgelegt von Thomas HOCHRADNER. Bad Reichenhall: Comes-Verlag 1991. 19 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben. Heft 8.)

DIETER GUTKNECHT: Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg. Köln: Concerto Verlag (1993). 270 S.

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 21. Auslieferung, Herbst 1993. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Stuttgart: Franz Steiner Verlag (1993).

JOHANN MICHAEL HAYDN: Ausgewählte Werke III. Quintett F-Dur für zwei Violinen, zwei Violen und Kontrabaß. Vorgelegt von Marius FLOTHUIS. Bad Reichenhall: Comes Verlag 1991. VII, 56 S. (mit Stimmen 13, 13, 12, 12, 11). (Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben 7.)

CHRISTIANE HEINE: Salvador Bacarisse (1898—1963). Die Kriterien seines Stils während der Schaffenszeit in Spanien (bis 1939). Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 488 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 108.)

Hindemith-Jahrbuch 1991/XX. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 233 S.

DOROTHEA HOFMANN: Die „Rhitmorum Varietas“ des Johannes Werlin aus Kloster Secon. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1994. 296 S., Notenbeisp. (Collectanea Musicologica. Band 7.)

JOHANNES HOYER: Die mehrstimmigen Nunc dimittis-Vertonungen vom 15. bis zum frühen 17. Jahrhundert — Überlieferung, Stil und Funktion. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1992. 271 S. (Collectanea Musicologica. Band 2.)

Zu interregionalen musikkulturellen Beziehungen im Ostseeraum. Referate des wissenschaftlichen Kolloquiums im Rahmen der Greifswalder Musiktage am 29. November 1992. Hrsg. von Nico SCHÜLER und Lutz WINKLER. Greifswald: Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik 1993. 142 S.

Intimate Letters. Leos Janáček to Kamila Stösslova. Edited and translated by John TYRRELL. London-Boston: Faber and Faber (1994). XVI, 397 S., Abb.

MICHAEL IPPOLITOW-IWANOW: Meine Erinnerungen an 50 Jahre russischer Musik. Hrsg. von Ernst KUHN. Mit einem Originalbeitrag von Dorothea REDEPENNING sowie einem ausführlichen Verzeichnis der musikalischen Werke, theoretischen Schriften und musikpublizistischen Beiträgen Ippolitow-Iwanows. Berlin: Verlag Ernst Kuhn (1993). 288 S.

Kammermusik heute. Komponisten, Interpreten, Werke, Analysen, Methoden. Hrsg. von Nico SCHÜLER und Manfred VETTER. Greifswald 1991. 84 S. Band 2: Komponisten, Werke, Analysen, Interviews, Methoden. 113 S., Notenbeisp. Band 3: Komponisten, Werke, Analysen, Interview. 107 S., Notenbeisp.

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

URSULA KERSTEN: Max Klinger und die Musik. 2 Bände. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 196, 115 S.

HELMUT KIRCHMEYER: Robert Schumanns Düsseldorfer Brahms-Aufsatz „Neue Bahnen“ und die Ausbreitung der Wagnerschen Opern bis 1856. Psychogramm eines „letzten“ Artikels. Berlin: Akademie Verlag (1993). 24 S., Abb. (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse. Band 73, Heft 6.)

K. J. KUTSCH/LEO RIEMENS†: Großes Sänglerlexikon. Ergänzungsband II. Unter Mitwirkung von Hansjörg ROST. Bern: K. G. Saur Verlag (1994). VII, 1598 S.

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Band 25: Litaneien, Falsibordoni und Offiziumssätze. Hrsg. von Peter BERGQUIST. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. XL, 197 S.

DENISE LAUNAY: La Musique Religieuse en France du Concile de Trente à 1804. Préface de Jean DELUMEAU. Paris: Publications de la Société Française de Musicologie/Éditions Klincksieck 1993. 578 S., Abb., Notenbeisp.

Jazzforschung 24 (1992). Schriftleiter: F. KERSCHBAUMER, E. KOLLERITSCH, F. KRIEGER. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt (1993).

ANDREAS C. LEHMANN: Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören. Eine einstellungstheoretische Untersuchung. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 331 S. (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik 6.)

GUILLAUME LEKEU: Correspondance. Introduction, Chronologie et Catalogue des Œuvres par Luc VERDEBOUT Liège: mardaga (1993). 496 S., Abb., Notenbeisp.

Lexikon Musikinstrumente. Hrsg. von Wolfgang RUF unter Mitarbeit von Christian AHRENS, Dorothea BAUMANN, Hermann ENGESSER, Hans MUSCH, Hans OESCH, Franz SCHWARZ und Thomas WELKE. Mannheim-Wien-Zürich: Meyers Lexikonverlag (1991). 590 S.

I Libretti Italiani Di Georg Friedrich Händel E Le Loro Fonti. Da Vincer se stesso à la maggior vittoria (1707) a L'Elpidia, ovvero Li rivali generosi (1725) a cura di Lorenzo BIANCONI. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1992. I* I testi händeliani XII, 453 S. I** Note ai testi e fonti XI, 483 S. (Quaderni Della Rivista Italiana Di Musicologia. Società Italiana Di Musicologia 26.)

Lieder in Erzählungen der Balsa. Eine Musikethnologische Untersuchung von Ulrike BLANC. Münster-Hamburg: LIT Verlag 1993. 157 S., Notenbeisp. (Forschungen zu Sprachen und Kulturen Afrikas. Band 3.)

Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris. Volume I: Les Quadrupla et Tripla de Paris. Édition établie par Edward H. ROESNER. Édition des plainchants établie par Michel HUGLO. Les Remparts, Monaco: Éditions de L'Oiseau-Lyre (1993). XCIX, 358 S.

JEAN MAILLARD: Modulorum Ioannis Maillardi. The Five-, Six-, and Seven-Part Motets. Edited by Raymond H. ROSENSTOCK. Madison: A-R Editions, Inc. (1993). Part I: XXIV, 140 S., Part II: 143—303 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volume 95/96.)

Frank Martin. Das kompositorische Werk. 13 Studien. Hrsg. von Dietrich KÄMPER. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 207 S., Notenbeisp. (Kölner Schriften zur Neuen Musik. Band 3.)

HANS JOACHIM MARX (Hrsg.): Zur Dramaturgie der Barockoper. Bericht über die Symposien 1992 und 1993. Laaber: Laaber-Verlag (1994). 230 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe)

ABRAHAM MEGERLE: Geistliche Werke. Vorgelegt von Peter TENHAEF. Bad Reichenhall: Comes Verlag 1993. XIV, 71 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben 11.)

MENDELSSOHN BARTHOLDY: Werke für Klavier zu vier Händen. Nach Autographen, einer Abschrift und den Erstaussgaben hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN. München: G. Henle Verlag (1994). XI, 73 S.

GÜNTER METZNER. Heine in der Musik. Bibliographie der Heine-Vertonungen. Band 12: Literaturverzeichnis. Tutzing: Hans Schneider 1994. 442 S.

Mozart. Origines et transformations d'un mythe. Actes du colloque international organisé dans le cadre du Bicentenaire de la mort de Mozart. Clermont-Ferrand, décembre 1991. Textes recueillis et présentés par Jean-Louis Jam. Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). XIV, 298 S., Abb.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement. Werkgruppe 29: Werke zweifelhafter Echtheit. Band 2. Vorgelegt von Franz GIEGLING, Wolfgang PLATH und Wolfgang REHM. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. XXIV, 249 S.

W. A. MOZART: Referate des wissenschaftlichen Kolloquiums der Greifswalder Mozart-Tage am 3. Dezember 1991. Hrsg. von Nico SCHÜLER und Lutz WINKLER. Greifswald: Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik 1992. 164 S.

GEORG MUFFAT: Sonata Violino solo. Prag 1677. Vorgelegt von Jiří SEHNAL. Bad Reichenhall: Comes Verlag 1992. 12 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Faksimile-Ausgaben, Band 4.)

Music Analysis in the Nineteenth Century. Volume I: Fugue, Form and Style. Edited by Ian BENT. Cambridge: Cambridge University Press (1994). XIX, 368 S., Notenbeisp. (Cambridge Readings in the Literature of Music)

Musica Britannica LXIII: Samuel Sebastian Wesley: Anthems II. Edited by Peter HORTON. London: Stainer and Bell 1993. XXXIX, 182 S.

Musica Britannica LXIV: John Blow: Anthems III: Anthems with Strings. Transcribed and edited by Bruce WOOD. London: Stainer and Bell 1993. XL, 181 S.

La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento. A cura di Claudio ANNIBALDI. Bologna: Società editrice il Mulino (1993). 285 S.

Musica getuscht: a treatise on musical instruments (1511) by Sebastian Virdung. Cambridge: Cambridge University Press (1993). XII, 275 S., Abb.

Musicologica Austriaca 12. Hrsg. im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft von Walburga LITSCHAUER. Wien 1993. 111 S.

Musik am Oberrhein. Hrsg. von Hans MUSCH. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1993. 277 S., Abb., Notenbeisp. (Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Musikhochschule Freiburg. Band 3.)

HERMANN-CHRISTOPH MÜLLER: Zur Theorie und Praxis indeterminierter Musik. Aufführungspraxis zwischen Experiment und Improvisation. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1994. 246 S., Abb., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 179.)

EBERHARD NEHLSSEN: Wilhelmus von Nassau. Studien zur Rezeption eines niederländischen Liedes im deutschsprachigen Raum vom 16. bis 20. Jahrhundert. Münster: Zentrum für Niederlande-Studien (1993). 524 S., Notenbeisp. (Niederlande-Studien 4.)

Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch. 2. Jahrgang 1993. Hrsg. von Franz KRAUTWURST. Augsburg: Dr. Bernd Wißner. Edition Helma Kurz 1993. 178 S., Abb., Notenbeisp.

ANDREAS ODENKIRCHEN: Die Konzerte Joseph Haydns. Untersuchungen zur Gattungstransformation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 151 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 106.)

Œuvres d'Adrian Le Roy Psalms (1567). Édition et transcription par Jean-Michel NOAILLY. Paris: CNRS Éditions (1993). XXX, 271 S. (Corpus des Luthistes Français)

Œuvres de Gumprecht. Édition et transcription par Christian MEYER et Monique ROLLIN. Paris: CNRS-Éditions 1993. XXXVIII, 101 S. (Corpus des Luthistes Français)

ANGELO ORCALLI: Fenomenologia della Musica Sperimentale. Potenza: Sonus Edizioni Musicali (1993). 328 S., Abb., Notenbeisp.

Orchestral Music in Salzburg 1750—1780. Edited by Cliff EISEN. Madison: A-R Editions, Inc. (1994). XXIII, 118 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume 40.)

ISABELLE ORY: *La Flûte traversière*. Traduction de Craig GOODMAN. Fondettes-France: Édition Van de Velde (1993). 131 S., Abb., Illustrationen. 1993. 114 S., Abb. (Schriftenreihe des Stadtarchivs Heidelberg. Sonderveröffentlichung I.)

Österreichische Musik der Gegenwart. Eine Anthologie zur Schallplattenreihe des Österreichischen Musikrates von Gottfried SCHOLZ. Wien-München: Doblinger (1993). 219 S., Notenbeisp.

COLLEEN REARDON: *Agostino Agazzari and Music at Siena Cathedral, 1597—1641*. Oxford: Clarendon Press 1993. VI, 214 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music)

Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques. Recueil d'études réunies par Wulf ARLT et Gunilla BJÖRKVALL. Corpus Troporum. Stockholm: Almqvist & Wiksell International (1993). 478 S., Notenbeisp. (Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia XXXVI.)

MAX REGER. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn. Teil 1. Hrsg. von Susanne POPP. Bonn: Ferd. Dümmler's Verlag (1993). 542 S., 31 Abb. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes. Elsa-Reger-Stiftung Bonn. 12. Band.)

rilm abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XXIII (1989). Indexes to the abstracts. New York: Répertoire International de Littérature Musicale. S. 799—1041

rilm abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur XXIII/Abstracts (1989). New York: The Graduate School and University Center of the City University of New York 1993. 797 S.

Le risa a vicenda. Vaghi e dilettevoli madrigali a cinque voci posti in musica da diversi autori. Raccolti e dati in luce da Giovan Pietro Flaccomio Siciliano di Milazzo (1598). A cura di Paolo Emilio CARAPEZZA. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1993. XXXIX, 120 S. (Musiche Rinascimentali Siciliane XII.)

SUSANNE RODE-BREYMANN: *Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren. Ihr Beitrag zum zeitgenössischen Musiktheater*. Tutzing: Hans Schneider 1994. 485 S., Abb. (Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Schriftenreihe zur Musik. Band 10.)

CHRISTINE ROSENLÖCHER. *Rudolf Walter Hirschberg. Leben und Werk*. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). X, 336 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 103.)

JOHN ROSSELLI: *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600—1990)*. Bologna: Società editrice il Mulino (1993). 305 S.

DAVID ROWLAND: *A History of Pianoforte Pedalling*. Cambridge: Cambridge University Press (1993). 194 S., Notenbeisp. (Cambridge Musical Texts and Monographs)

600 Jahre Salzburger Kirchenmusik 1393—1993. Unveröffentlichte geistliche Werke für zwei bis fünf Singstimmen. Im Auftrag des Metropolitankapitels vorgelegt von Armin KIRCHER und Gerhard WALTERSKIRCHEN. Bad Reichenhall: Comes Verlag 1993. VI, 52 S.

STEFAN SCHAUB: *Erlebnis Musik. Eine kleine Musikgeschichte*. München: Deutscher Taschenbuchverlag/Kassel: Bärenreiter-Verlag (1993). 257 S., zahlreiche Notenbeisp.

SAMUEL SCHEIDT: *Wirkungskreis, Persönlichkeit, Werk*. Bericht über eine Konferenz am 17. und 18. Oktober 1987 im Händel-Haus Halle anlässlich des 400. Geburtstages von Samuel Scheidt. Hrsg. von Gert RICHTER. Halle an der Saale 1989. 112 S. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 5.)

HEINZ-EBERHARD SCHMITZ: *Satsumabiwa. Die Laute der Sumurai und ihre instrumentalen Spielstücke danpo. Untersuchungen zur Musikkultur Japans*. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. Teil I: IV, 411 S., Teil II: Fotos, Tabellen, Transnotationen: 213 S. (Studien zur traditionellen Musik Japans. Band 7/1 und 7/2.)

INGRID SCHUBERT: *Musikalienbestände im Institut für Musikwissenschaft der Universität Graz*. 1. Teil. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1992. 157 S. (Tabulae Musicae Austriacae. Band XII.)

ERWIN SCHULHOFF: *Die Referate des Kolloquiums in Köln am 7. Oktober 1992* veranstaltet von der Kölner Gesellschaft für Neue Musik und Musica Reanimata. Hrsg. von Gottfried EBERLE. Hamburg: von Bockel Verlag 1993. 125 S. (Verdrängte Musik. Band 5.)

INGO SCHULTZ: *Verlorene Werke Victor Ullmanns im Spiegel zeitgenössischer Presseberichte. Bibliographische Studien zum Prager Musikleben in den zwanziger Jahren*. Hamburg: von Bockel Verlag 1994. 103 S. (Verdrängte Musik. Band 4.)

Robert Schumann. *Allegro h-moll Opus 8*. Nach den beiden Ausgaben des Originalverlegers hrsg. von Wolfgang BOETTICHER. München: G. Henle Verlag (1994). V, 27 S.

ACHIM SEIP: *Die Orgelbauwerkstatt Dreymann in Mainz. Mit einem Bildteil im Anhang*. Lauffen: Orgelbau-Fachverlag Rensch 1993. IX, 344 S., Abb.

ARNO SEMRAU: Studien zur Typologie und zur Poetik der Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1993. 405 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 178.)

DÉODAT DE SÉVERAC: Écrits sur la musique. Introduction, chronologie, notes et catalogue de l'œuvre par Pierre Guillot. Liège: Mardaga (1993). 144 S., Abb.

ELAINE R. SISMAN: Mozart: The „Jupiter Symphony“ No. 41 in C major, K. 551. Cambridge University Press (1993). XII, 111 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks)

Michael Talbot: Benedetto Vinaccesi. A Musician in Brescia and Venice in the Age of Corelli. Oxford: Clarendon Press 1994. IX, 356 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music)

Il teatro di Goldoni. A cura di Marzia PIERI. Bologna: Società editrice il Mulino (1993). 454 S.

R. LARRY TODD: Mendelssohn: The Hebrides and other overtures. Cambridge University Press (1993). VII, 121 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks)

ERICH TREMMEL: Blasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Südbayern. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1993. 507 S. (Collectanea Musicologica. Band 3.)

NELLY VAN REE BERNARD: The Keyed Monochord. Rediscovery of a forgotten instrument. A hypothetical reconstruction — with musical examples. Bennebroek, Holland: Edition Muziekcentrum „Het Duintje“ 1993. 48 S., Abb., Notenbeisp.

ORAZIO VECCHI: The Four-Voice Canzonettas. With Original Texts and Contrafacta by Valentin Haussmann and Others. Edited by Ruth I. DEFORD. Part I: Historical Introduction, Critical Apparatus, Texts, contrafacta. 124 S., Part II: The Music. 213 S. Madison: A-R Editions, Inc. (1993). XVII, 61 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Volume 92/93.)

CHRISTIANO VEROLI: La Revisione Musicale Bernardina e Il Graduale Cistercense. Extractum e Periodico. *Analecta Cisterciensia* 47 (1991), 48 (1992), 49 (1993). Roma: Editiones Cistercienses. 256 S. Notenbeisp.

Die Voit-Orgel in der Stadthalle Heidelberg. Orgelrestauration — ein Beitrag zur Kulturgeschichte. Heidelberg: Verlag Brigitte Guderjahn 1993. 114 S., Abb. (Schriftenreihe des Stadtarchivs Heidelberg. Sonderveröffentlichung I.)

WILLIAM WATERHOUSE: The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors. London: Tony Bingham (1993). XXXVII, 518 S.

Wernigeröder Tanzbüchlein. Reprint der Ausgabe von 1786. Mit einem Nachwort von Ernst KIEHL. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis. 157 S. (Dokumentationen/Reprints. Nr. 32.)

CHARLES-MARIE WIDOR: The Symphonies for Organ. Symphonie VI. Edited by John R. NEAR. Madison: A-R Editions, Inc. (1993). XVII, 61 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Volume 16.)

JOSEPH WÖLFL: Divertimento (Sonate) für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Vorgelegt von Gerhard WALTERSKIRCHEN. Bad Reichenhall: Comes Verlag 1992. VIII, 14 S. und Stimmen. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Einzelausgaben 9.)

Mitteilungen

Es verstarben:

am 26. August 1993 Dr. Günther GERRITZEN, Krefeld,

am 14. Dezember 1993 Dr. Milan Poštolka, Prag.

*

Wir gratulieren:

am 6. Juli Professor Dr. Konrad AMELN zum 95. Geburtstag,

am 6. Juli Professor Dr. Jens ROHWER zum 80. Geburtstag,

am 19. August Professor Dr. Wolfgang BÖTTCHER zum 80. Geburtstag,

am 21. Juli Professor Dr. Klaus Wolfgang NIEMÖLLER zum 65. Geburtstag,

am 21. Juli Professor Dr. Richard JAKOBY zum 65. Geburtstag.

*

Prof. Dr. Ludwig Finscher ist zum Mitglied des Ordens Pour le Mérite gewählt worden.

Professor Dr. Detlef ALTENBURG hat den Ruf auf die C4-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg angenommen.

Seit April 1993 bekleidet Professor Dr. Hans-Günther OTTENBERG den Lehrstuhl für Musikwissenschaft (C4-Professur für Musikgeschichte) am Institut für Kunst- und Musikgeschichte der Technischen Universität Dresden.

Professor Dr. Friedhelm KRUMMACHER ist von der Norwegischen Akademie der Wissenschaften zum Mitglied gewählt worden.

Priv.-Doz. Dr. Christian BERGER hat einen Ruf auf die C4-Professur für Historische Musikwissenschaft an der Universität Greifswald erhalten.

Frau Dr. Anne C. SHREFFLER hat eine Berufung als Professorin für neuere Musikgeschichte an der Universität Basel angenommen.

Herr Privatdozent Dr. Dr. Lorenz WELKER (Heidelberg) hat einen Ruf auf die C3-Professur für Musikwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg zum Sommersemester 1994 angenommen.

Prof. Dr. Siegfried GMEINWIESER vertrat im Sommersemester 1994 eine Professur an der Universität Koblenz-Landau.

Frau Dr. Dorothea REDEPENNING hat sich am 15. Dezember 1993 an der Universität Hamburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Geschichte der russischen Musik 1825 bis 1905*.

Dr. Gerhard SPLITT hat sich am 21. Februar 1994 an der Universität Erlangen für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Musiktheater als Ort der Aufklärung. Mozarts Auseinandersetzung mit der Oper im josephinischen Wien*.

Frau Dr. Sigrid WIESMANN nimmt im SS 1994 eine Gastprofessur an der Karlsuniversität in Prag wahr.

Am 21. Mai 1994 wurde in Berlin die *Internationale Hanns Eisler Gesellschaft* gegründet. Informationen über: Kurt Groenewold, Heußweg 35, 20255 Hamburg.

Der wissenschaftliche Nachlaß von Prof. Dr. Felix HOERBURGER befindet sich seit April 1994 vollständig in öffentlichem Besitz. Der Nachlaß ist nach inhaltlichen Gesichtspunkten auf drei Standorte verteilt: auf das Institut für Volkskunde der Kommission für bayerische Landesgeschichte bei der Bayr. Akademie, auf die Abteilung Musikethnologie des Museums für Völkerkunde in Berlin und auf das Institut für Volkskunde der Universität Regensburg.

Der Laaber-Verlag hat am 1. Juni 1994 den holländischen Verlag Frits Knuf B.V. erworben. Dieser Verlag hat in der Nachkriegszeit insbesondere Musik- und musikwissenschaftliche Literatur hervorgebracht, die weit über den nationalen Rahmen hinaus Beachtung gefunden hat.

★

Berichtigungen:

In Heft 2/1994, S. 177, linke Spalte, 15. Zeile: „etwas“; 28. Zeile: tilge „zu“; 29. Zeile „Kompositionen“; 43. Zeile: „daß“; S. 218, rechte Spalte, nach 4. Zeile von unten Ergänzung: „Nach den unmittelbaren Nachfolgern von Offenbach und Strauß. kamen die abscheulichen Ausgebirten der Wiener, Budapester und Berliner Operette der sentimentale Muff der Unterhaltungsmusik “

Die Autoren der Beiträge

MARTIN BLINDOW, geboren 1929 in Wuppertal-Barmen; studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Köln und Kirchenmusik an der Musikhochschule Köln; A-Examen, Konzertexamen für Orgel, Promotion 1956; Kantor in Düren, Universitätsprofessor in Münster, Orgelsachverständiger der ev. Kirche Westfalen und Leiter einer Orgelklasse an der Musikhochschule Westfalen-Lippe; Publikationen zur Orgelbaugeschichte, Hymnologie und westfälischen Musikgeschichte.

BIRGIT LODES, 1967 in Marktredwitz geboren; studierte Schulmusik an der Hochschule für Musik in München (Staatsexamen Herbst 1991) und Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München, an der University of California, Los Angeles, und an der Harvard University.

WOLFGANG REICH, 1927 in Breslau geboren; studierte Musikerziehung und Musikwissenschaft in Jena, 1963 Promotion in Leipzig; 1958/59 Mitarbeiter des RISM (Arbeitsgruppe DDR), seit 1960 Leiter der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, seit 1992 im Ruhestand.

THOMAS SCHÄFER, 1967 in Hamburg geboren; studierte Musikwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Philosophie an der Universität Hamburg; derzeit Magistrand am Musikwissenschaftlichen Institut; freier Mitarbeiter verschiedener Rundfunksender und Fachzeitschriften; Publikationen zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.

ANDREAS TRAUB, geboren 1949; Studium in München und Bern; 1979—1990 an der Freien Universität Berlin; seit 1991 Lehrauftrag an der Universität Tübingen und Tätigkeit in der Landesmusikgeschichtsforschung in Württembergisch Franken.