

Eine antike Musikinschrift aus dem Heiligtum des Herakles Pankrates

von Dimitris Themelis, Thessaloniki

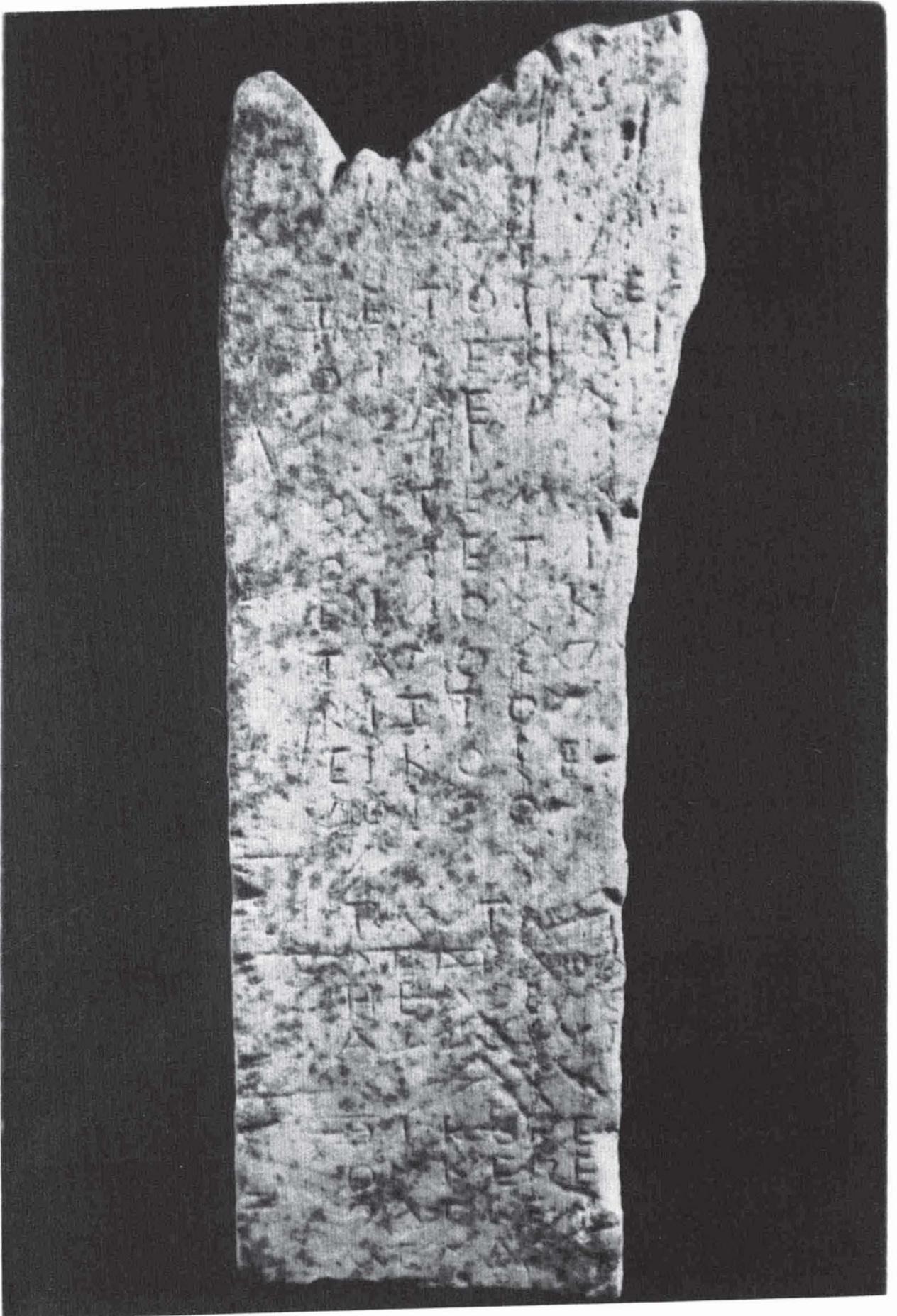
Bei Ausgrabungen 1953/54 im Heiligtum des Herakles Pankrates im Stadtteil Pankrati des heutigen Athen fand der Archäologe Jannis Miliadis das stark verwitterte Fragment einer antiken Marmorstele, die seltsame Schriftzeichen trägt¹. Vorhanden ist nur der linke obere Teil der Stele samt deren giebelartiger Überdachung mit vollständig erhaltener Spitze². Das Fragment befindet sich heute im Lager des Fétiche Tzami der Römischen Agora in Athen und trägt die Signatur 91 A (Pankrati). Es hat folgende Abmessungen: Höhe 44 cm, Breite unten 14, oben 18 cm und Dicke 5 cm. Auf der vorderen ebenen Fläche, die unten abgebrochen ist, haben sich 18 unvollständige Zeilen mit griechischen Buchstaben und buchstabenähnlichen Zeichen erhalten. Das Alter der Stele ist nicht bekannt, sie stammt aber aus der Antike und eher aus der frühhellenistischen als aus der späteren Zeit.

Bei der Inschrift denkt man zunächst an sprachlichen Text. Einige griechische Wörter und Wortteile glaubt man erkennen zu können. Damit kommt man jedoch nicht durch. Dann liegt hier vielleicht ein wenig bekannter griechischer Dialekt vor? Oder ein in griechischen Lettern aufgezeichneter Text in einer fremden Sprache? Doch auch das stößt auf Schwierigkeiten, weil einzelne Zeichen vorkommen, die offenbar nicht dem griechischen Alphabet (mit seinen lokalen Schreibvarianten) angehören. Denkbar, obschon abwegig, erscheint außerdem der Gedanke an einen verschlüsselten Text. Aber warum muß es unbedingt ein sprachlicher Text sein? Vielleicht wurde etwas ganz anderes aufgezeichnet. Die sonderbaren Zeichen legen den Gedanken an griechische Notenschrift nahe, was jedoch, da dies keineswegs offenkundig ist, erst einmal geprüft werden müßte. Gehen wir also zu diesem Zweck von der Annahme aus, daß es sich um eine Musikinschrift handelt. Was folgt daraus?

Das erste ist, daß die Inschrift aus einer Aneinanderreihung altgriechischer Tonzeichen besteht, und zwar ohne poetischen Text und ohne ein erklärendes Wort. Das zweite, daß eine Marmorstele mit einer solchen Musikinschrift nach dem heutigen Stand des Wissens von vornherein als ungewöhnlich bezeichnet werden muß. Sie stellt die Forschung vor neue Probleme und Schwierigkeiten. Dies zeigt sich bereits bei dem Versuch, die Tonzeichen zu identifizieren, und erst recht bei dem weiteren Versuch, die ermittelten Töne als Bestandteile eines melodischen Verlaufs zu verstehen. Hat man es doch in Zweifelsfällen oft sehr schwer, erhellende Parallelbeispiele zu finden, zumal wenn es darum geht, bei der Lesung und der Deutung nicht auf Abwege zu geraten. Doch sei ein erster Versuch trotz aller Bedenken gewagt.

¹ Die Kenntnis dieses bedeutsamen Fundes verdanke ich dem Archäologen Angelos Matthäu, dem ich auch für seine vielseitige Hilfe zu Dank verpflichtet bin. Mein Dank gilt auch Herrn Dr. Frieder Zamminer für seine wertvollen Ratschläge und meinem Bruder Professor Dr. Petros Themelis für die Herstellung der Skizze der Stele.

² A. Kalojeropulu, Πλαστικές Παραστάσεις του Παγκράτους, in: *Beiträge des XII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie*, Athen 4.—10. September 1983, Bd. 3, Athen 1988, S. 127—131.



1. Die Notenschrift

Ähnlich wie die beiden Musikinschriften aus der Laureotiké und aus Pélion³, die keine poetischen Texte aufweisen, besteht auch die unsere aus Tonzeichen, die wir als vokale und als instrumentale auseinanderzuhalten gewohnt sind. In allen drei Fällen wird man daher an eine kombinierte Anwendung der beiden sonst getrennten Notationssysteme denken. Die Anzahl der vokalen Tonzeichen in den Inschriften aus Pelion und aus dem Heiligtum des Herakles Pankrates ist etwa doppelt so groß wie die der instrumentalen. Allerdings zeigt sich bei näherem Zusehen, daß die Interpretation der doppeldeutigen Zeichen, die — den spätantiken Tabellen des Alypios zufolge — sowohl vokal als instrumental verwendet werden konnten, große Schwierigkeiten bereitet. Dies alles zusammengenommen legt die Frage nahe, ob wir es hier nicht mit einer eigenen Kategorie von Musikinschriften oder womöglich mit einer Sonderform der Notation zu tun haben, da einige Besonderheiten vorkommen, die uns bislang von anderen hauptsächlich sprachgebundenen Musikaufzeichnungen her nicht bekannt sind. Und hieran knüpft sich die weitere Frage, ob die Inschriften aus Pelion und Pankrati nicht vielleicht älter sind als die ältesten derzeit bekannten Musikaufzeichnungen, die ins 3. Jahrhundert v. Chr. datiert werden. Dies würde heißen, daß die Notation der beiden Inschriften einem nicht näher bekannten frühen Entwicklungsstadium der griechischen Notenschrift angehört hätte — einem Stadium, das mit dem durch Alypios überlieferten nicht vollständig übereinstimmt. Aber der Gedanke bleibt einstweilen Hypothese, solange bestätigende Zeugnisse fehlen.

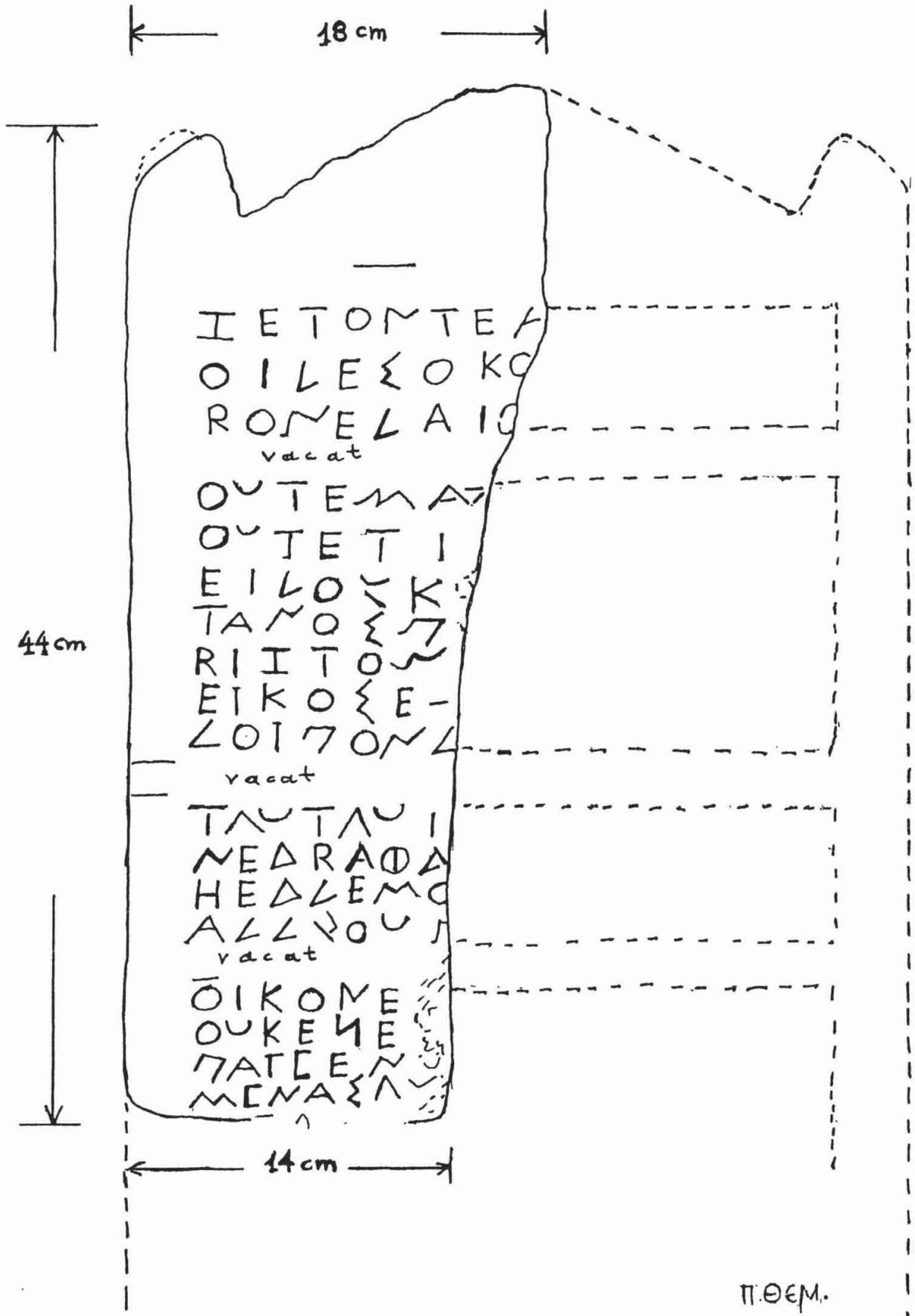
Die Kombination vokaler und instrumentaler Tonzeichen scheint übrigens nicht ganz unbekannt gewesen zu sein. Thomas J. Mathiesen hat in einem Papyrusfragment, das aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. stammen soll, eine ähnliche Kombination festgestellt⁴. Er schreibt dazu: "It therefore appears that the two notational systems originally functioned in same combination — a hypothesis intimated in 1957 by Isobel Henderson and now, I think, clearly demonstrated"⁵. Die beiden Musikinschriften aus Pelion und aus Pankrati scheinen diese These klar zu bestätigen.

Wie bereits erwähnt, dominieren in den beiden Inschriften die vokalen gegenüber den instrumentalen Tonzeichen. Ungeachtet der doppeldeutigen weisen die aus Pelion ein Verhältnis von 21 zu 10, die aus Pankrati eines von 17 zu 8 auf. Für die insgesamt 63 Töne, welche die 8 Zeilen der Pelion-Inschrift umfassen, wurden 31 verschiedene Tonzeichen verwendet, für die insgesamt 118 Töne der Pankrati-Inschrift, die allerdings Fragment ist, nur 25 oder 26 verschiedene Tonzeichen. Wie es scheint, lassen

³ Siehe Dimitris Themelis, *Zwei neue Funde altgriechischer Musik aus Laureotiké und aus Pelion*, in: *Mf* 42 (1989), S. 307–325.

⁴ *New Fragments of Ancient Greek Musik*, in: *AMI* (53) 1981, S. 28f.; es handelt sich um den Papyrus Leyden inv. 510.

⁵ Ebda., S. 29. Isobel Henderson hatte mit Recht für eine Revision plädiert: "Alypius calls the first notation 'vocal' the second 'instrumental'; but, although the names are too well established in modern usage to be abandoned now, the distinction is pointless and was adopted only in late antiquity. The 'vocal' notation is obviously a translation of the 'instrumental' with its obsolete cipher, into the familiar and consecutive series of the Ionic alphabet, which was gradually spreading into common use from the end of the fifth century B.C.", *Ancient Greek Music*, in: *Ancient and Oriental Music*, hrsg. von Egon Wellesz (*New Oxford History of Music*, Vol. 1), London 1957, S. 359.



sich alle zuletzt erwähnten Tonzeichen anhand der Tafeln von Alypios identifizieren⁶, einige allerdings nur mit Fragezeichen.

Die Tonzeichenreihen unserer Musikinschrift sind in vier ungleiche Abschnitte gegliedert (A, B, C, D), wie man aus den Abständen vor den Zeilen 4, 11 und 15 schließen darf. Zu den nicht auf Anhieb sicher identifizierbaren Tonzeichen sei der Reihe nach folgendes angemerkt.

The image displays 18 numbered staves of musical notation, arranged in two columns. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation consists of quarter and eighth notes, some with accidentals (sharps and flats). Several notes are circled: the second note of staff 2, the second note of staff 7, the second note of staff 9, the second note of staff 11, and the second note of staff 18. The staves are numbered 1 through 18, with a gap between 9 and 10.

Herakles Pankrates: Übertragung

⁶ *Isagoge*, in: *Musici scriptores Graeci*, hrsg. von Carl von Jan, Leipzig 1895 (Reprint Hildesheim 1962), S. 367–406.

Zeile 1: Das dritte und das sechste Zeichen, das zunächst wie ein T ("Tau") aussieht, scheint vielmehr ein I ("Iota") zu sein mit einem darüber schwebenden Querstrich, der dem prosodischen Zeichen für die zweizeitige Länge '—' gleicht. Das Iota mag an dieser Stelle auch durch den tonartlichen Zusammenhang bedingt sein; denn es gehört wie alle anderen Tonzeichen der Zeile der hypolydischen Tonart an⁷. Alle Tonzeichen der Zeile ergeben eine Tonreihe, die sich deckt mit der des Tetrachords diezeugmenon samt einem Ton des Tetrachords hyperbolaion des chromatischen Hypolydisch:

<i>Tetr. diezeugmenon</i>	<i>Tetr. hyperbolaion</i>
O, N, I,	
Z,	E,
h cis' d' e'	f'

Auch in den übrigen Zeilen, wo dieses Tonzeichen immer wieder erscheint, sollte es m. E. aus demselben Grunde wie ein Iota mit dem Querstrich der zweizeitigen Länge⁸ interpretiert werden, da es sich in diesen Fällen um lydische oder hypolydische Partien handelt, wobei das Iota die Mese im Lydischen bildet. In manchen Fällen ist eine kleine Lücke zwischen dem senkrechten Strich des Iota und dem darüberstehenden Querstrich der zweizeitigen Länge deutlich erkennbar — wie u. a. im dritten Tonzeichen der ersten Zeile⁹. Seine zweizeitige Länge, die auch an anderen Stellen der Musikinschrift zu sehen ist, scheint für seine rhythmische Gestaltung bestimmend. In derselben Zeile steht am Ende ein instrumentales Tonzeichen, welches das sogenannte "ἡμιάλφα ἀριστερόν ἄνω νεῦον" sein könnte (Λ)¹⁰.

Z. 2: Das dritte Tonzeichen könnte als umgekehrtes Gamma oder als Lambda plagion gelesen werden; beides sind instrumentale Tonzeichen, die den beiden erwähnten Haupttonarten des Stückes angehören; nämlich dem Lydischen und Hypolydischen¹¹. Das fünfte Tonzeichen "Σ" scheint das instrumentale Doppelsigma zu sein ("σίγμα διπλοῦν") welches uns in derselben Form mehrmals auch auf der Musikinschrift aus Pelion begegnet ist¹². In unserem Musikstück aus Pankrati kommt es insgesamt viermal vor und zwar immer an fünfter Stelle (Z. 2, 7, 9 und 18). Das letzte Tonzeichen (das achte) ist unklar; es könnte ein C oder ein O sein.

Z. 3: Das erste Tonzeichen "R" scheint das "Βῆτα ἐλλειπές" zu sein, das noch zweimal vorkommt (Z. 8 u. 12). Wie alle übrigen Tonzeichen der Zeile gehört auch dies sowohl der lydischen wie der hypolydischen Tonart an¹³. Das fünfte Tonzeichen

⁷ Ebda., S. 385.

⁸ Pöhlmann (Egert Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970 [= *Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft* 31], S. 103), spricht von der Möglichkeit, ein Tau in Iota mit Längestrich zu zerlegen.

⁹ Das Tau käme in dieser Zeile nur für das sechste Tonzeichen in Frage, da auf der verwitterten Stele keine deutliche Lücke zwischen dem senkrechten und dem waagerechten Strich zu sehen ist. In diesem Fall käme es aus dem Hyperastischen (1♯).

¹⁰ *Musici Scriptores Graeci* 369, wo aber das Tonzeichen falsch gedruckt ist (s. Pöhlmann, S. 143, Anm. 1).

¹¹ Pöhlmann, Anhang III, S. 144.

¹² Themelis, S. 318 u. 320.

¹³ *Musici Scriptores Graeci*, S. 368, 369, 370.

könnte, wie das dritte der vorherigen Zeile, ein umgekehrtes Gamma oder ein Lambda plagion sein. Auch in dieser Zeile ist das letzte (achte) Tonzeichen nicht deutlich zu lesen. Es könnte C oder O sein.

Z. 4: Das zweite Tonzeichen "U" könnte ein auf die Seite gelegtes Sigma sein, das der Instrumentalnotation angehört. Es kommt insgesamt siebenmal vor (Z. 4, 5, 6, 11, 14 und 16) und wird auch als Lydisch gedeutet. Das letzte (sechste) ist ein Alpha. Man beachte, daß die vier ersten Tonzeichen dieser Zeile identisch mit den vier ersten der nächsten (fünften) Zeile sind:

Z. 4: O U | E

Z. 5: O U | E

Es handelt sich um die Wiederholung derselben melodischen Wendung. Ein ähnlicher Fall wurde auf der Inschrift aus Pelion festgestellt¹⁴.

Z. 6: Das dritte Tonzeichen "<" könnte auch ein umgekehrtes Gamma oder ein Lambda plagion sein — beide instrumental. Das fünfte Tonzeichen "∇" ist problematisch. Denkbar wäre eine "∖" (βαρεία) der Instrumentalnotation und darüber ein rhythmisches Zeichen — möglicherweise die zweizeitige Länge.

Z. 7: Das erste Tonzeichen sollte das Iota mit darüberschwebendem Querstrich sein, das mit den ihm unmittelbar folgenden drei Tonzeichen als Teil des Hyperiastischen interpretiert werden könnte. Das fünfte Tonzeichen scheint wieder das Doppelsigma zu sein. Sollte dies nur ein Zufall sein oder hat es eine besondere Funktion innerhalb des ganzen Musikstückes, zumal es sich um einen der tiefsten Töne des altgriechischen Musiksystems handelt? Das sechste Tonzeichen dürfte das instrumentale Pi sein, das auch in Zeile 10 vorkommt.

Z. 8: Die drei letzten Tonzeichen, die dem Zeta folgen, erinnern an die drei Tonzeichen, die dem Zeta und Epsilon in der ersten Zeile folgten:

Z. 1: $\overline{\Gamma}$ E $\overline{\Gamma}$ O N

Z. 8: $\overline{\Gamma}$ $\overline{\Gamma}$ O N

Z. 9: Das fünfte Tonzeichen ist wohl das instrumentale Doppelsigma. Der waagerechte Strich, der nach dem sechsten Tonzeichen, dem Epsilon, steht, scheint der Längestrich zu sein, der in manchen Fällen auch neben dem Tonzeichen erscheint¹⁵. Ungewöhnlich ist freilich, daß der Längestrich auch über der Note Platz finden kann.

Z. 10: Das erste und das siebte (letzte) Tonzeichen könnte sehr wahrscheinlich das instrumentale Lambda plagion sein. Das vierte "Π" mag als das instrumentale "Πικθειλκυσμένον" interpretiert werden, wobei das vokale Pi nicht auszuschließen ist.

¹⁴ Themelis, S. 318.

¹⁵ Pöhlmann, Anhang II; siehe auch Mathiesen, S. 27–28.

Z. 11: Mit dieser Zeile beginnt der dritte Absatz der Musikinschrift. Zunächst fällt auf, daß dieselben drei Zeichen wiederholt werden:

$$\bar{\tau} \Lambda \cup \bar{\tau} \Lambda \cup (|)$$

Hier fragt man sich, ob das erste und vierte Tonzeichen ein Tau ist oder das uns bekannte Iota mit Querstrich ($\bar{\iota}$).

Z. 12: Das erste Tonzeichen könnte ein Ny sein. Das dritte wird ein Delta und das vierte ein unvollständiges Beta sein. Die drei Tonzeichen, die dann folgen, können als A, Φ , A gedeutet werden.

Z. 13: Das vierte Tonzeichen könnte wiederum als ein instrumentales Lambda plation, das uns schon mehrmals begegnete (Z. 2, 3, 6, 10), gedeutet werden, und es kommt noch zweimal in der nächsten Zeile (Z. 14) vor. Das letzte Tonzeichen könnte ein Sigma oder Omikron sein.

Z. 14: Unklar ist vor allem das vierte Tonzeichen. Der Querstrich allein könnte eine "Βαρεία" ($\bar{\nu}$) sein, die darüberliegenden Striche ließen sich als Verwitterungen des Marmors erklären. Doch ist auch nicht auszuschließen, daß es sich um ein verdorbenes querstehendes Eta handelt. Das fünfte Tonzeichen scheint ein Omikron zu sein, vielleicht aber auch ein Sigma. Das sechste Tonzeichen könnte ein Iota sein.

Z. 15: Mit dieser Zeile beginnt der vierte und letzte Absatz. Alle Tonzeichen sind klar zu lesen. Der Strich über dem Omikron könnte der Längestrich sein:

$$\bar{\omicron} \iota \kappa \omicron \nu \epsilon$$

Z. 16: Das zweite Tonzeichen kann als Sigma plation gedeutet werden; dieses (nach Alypius instrumentale) Tonzeichen kommt insgesamt sechsmal vor (Z. 4, 5, 11, 14 u. 16). Das fünfte Tonzeichen, das zum erstenmal erscheint, könnte das sogenannte "ἦτα αμελητικόν καθειλκυσμένον" sein:

$$\iota \omicron \cup \kappa \epsilon \uparrow \epsilon$$

Z. 17: Das dritte Tonzeichen dürfte ein Gamma sein, das vierte anscheinend ein rechtsgedrehtes Pi:

$$\pi \alpha \Gamma \epsilon$$

Z. 18: Das zweite Tonzeichen scheint auch hier ein rechtsgedrehtes Pi zu sein. Das fünfte wohl das Doppelsigma, das hier zum fünften Mal erscheint. Das sechste könnte ein Alpha sein, doch ist auch Lambda nicht auszuschließen. Das letzte Zeichen ist nicht klar:

$$\mu \epsilon \nu \alpha \Sigma \alpha (\Lambda)$$

2. Zur Musik

Die Musikinschrift aus Pankrati weist, ähnlich wie die aus Pelion¹⁶, einen modulationsreichen melodischen Verlauf auf. Die Gliederung des Stückes in kleinere melodische Abschnitte, die in den achtzehn Zeilen, wenn auch fragmentarisch, enthalten sind, scheint mit einem mehrfachen Wechsel der Tonarten verbunden zu sein. Dennoch fehlt es, trotz aller Modulationen, offenbar nicht an einer Haupttonart, die im ganzen Stück dominiert¹⁷. Da manche Tonzeichen sowohl vokal als auch instrumental gedeutet werden können, ergeben sich große Schwierigkeiten für die Bestimmung der Tonart wie überhaupt für die Interpretation des Musikstücks.

Im folgenden werde ich versuchen, die Töne der einzelnen Zeilen und die Tonarten, denen sie angehören, festzustellen¹⁸:

Absatz A

Z. 1: Die Tonzeichen dieser Zeile — ausgenommen das unsichere letzte (/—) — entsprechen, wie oben erwähnt, folgenden Stufen des chromatischen Hypolydisch: O (= *h*), N (= *cis'*), I (= *d'*), Z (= *e'*), E (= *f'*). Das unsichere sechste Tonzeichen /— (= *b'*) kommt im Lydischen vor. Da die Mese C (= *a*) des Hypolydischen in dem erhaltenen Teil unserer Inschrift kaum erscheint, und da andererseits, wie zu zeigen sein wird, das Iastische (in moderner Transkription mit 2 #) bzw. das Hyperiastische (mit 1 #) neben dem Lydischen (mit 1 b) und dem Hypolydischen immer wieder auftaucht, könnte man die Tonzeichen der ersten Zeile als einen Wechsel zwischen dem Lydischen und Hyperiastischen deuten, wobei dann das sechste Tonzeichen auch als Tau gedeutet werden könnte. Doch würde Tau (*gis*) m. E. nicht zum melodischen Verlauf passen.

Z. 2: Die ersten vier Tonzeichen entsprechen den Stufen des diatonischen Hypolydisch: O (= *h*), I (vokal = *d'*), < (instrumental = *d'*), E (= *f'*).

Das instrumentale Doppelsigma Σ (= *G*), wenn es denn ein solches ist, soll hier als „leiterfremder Ton“ gedeutet werden, denn es kommt nur im Hypodorischen (mit 4 b) und im Hypophrygischen (mit 2 b) vor. Die letzten drei Tonzeichen bilden Stufen des Iastischen (mit 2 #), daher können sie als Modulation verstanden werden: O (= *h*), K (= *cis'*), das unsichere letzte Tonzeichen allerdings auch als Omikron, das die Mese der iastischen Tonart bildet.

Z. 3: Die ersten fünf Tonzeichen entsprechen folgenden Stufen des chromatischen Hypolydisch: R (= *f*), O (= *h*), N (= *cis'*), < (= *d'*), E (= *f'*), wobei die letzten drei eine Ausweichung ins Iastische bilden: I (= *d'*), A (= *fis'*), [O (= *h*)]. Das unsichere letzte Tonzeichen wird als Omikron gedeutet, obwohl C (= *a*) nicht auszuschließen ist.

¹⁶ Themelis, S. 319ff.

¹⁷ Die Interpretation der Tonzeichen stützt sich auf die Tafeln des Alypius (*Musici Scriptores Graeci*, S. 368—406); vgl. auch Pöhlmann, Anhang III, S. 144—145.

¹⁸ *Musici Scriptores Graeci*, S. 385 (vgl. Pöhlmann, Anhang III).

Faßt man die Tonzeichen der Zeilen 2 und 3 zusammen, die dem Iastischen angehören, so ergeben sich folgende Hauptstufen dieser Tonart:

<i>meson</i>	<i>diezeugmenon</i>
O	K I [K] A
<i>h</i>	<i>cis' d' [e'] fis'</i>

Es handelt sich primär um die festen Töne des Tetrachords diezeugmenon K (= *cis'*) und A (= *fis'*) und dazu die Mese O (= *h*) des benachbarten Tetrachords meson.

Mit Ausnahme des $\Sigma = G$, das als leiterfremder Ton erscheint, und des unsicheren letzten Tonzeichens, das eine Modulation ins Lydische anzeigen würde, entsprechen alle übrigen Tonzeichen der ersten drei Zeilen folgenden Stufen des chromatischen Hypolydisch:

R	O	N	I	<	Z	E	(/ -)
<i>f</i>	<i>h</i>	<i>cis'</i>	<i>d'</i>	<i>d'</i>	<i>e'</i>	<i>f'</i>	(<i>b'</i>)

Freilich fällt auf, daß die Mese *a* des Hypolydischen nicht vertreten ist. Da aber die Zeilen unvollständig sind, muß auch die Frage der Mese offen bleiben.

Absatz B

Z. 4: Von den sechs Tonzeichen gehören die ersten fünf dem diatonischen Hypolydisch an. Es sind dies die folgenden Stufen:

U	O	M	I	E
<i>b</i>	<i>h</i>	<i>c'</i>	<i>d'</i>	<i>f'</i>

Außer dem auf die Seite gelegten Sigma "U" und dem "M", die aus dem Tetrachord synemmenon kämen, sind die übrigen Tonzeichen O, I, E in jeder der vorausgehenden drei Zeilen belegt. Das sechste Tonzeichen "A" könnte als Ausweichung ins Hyperastische oder auch ins Dorische gedeutet werden. Die dorische Tonart käme hier eher in Frage, da das dem "A" vorausgehende "M" auch als Stufe des Dorischen aufgefaßt werden kann, und man hätte es dann mit der Modulation von einer Tonart in eine andere zu tun, was nach Kleoneides am besten durch einen gemeinsamen Ton gelingt¹⁹.

Freilich könnte man das "A" auch als Ausweichung ins Hyperastische deuten. So entspräche dann "A" unserem *g'* oder *fis'*.

Z. 5: Alle Tonzeichen finden sich im diatonischen Hypolydisch:

U	O	I	E
<i>b</i>	<i>h</i>	<i>d'</i>	<i>f'</i>

¹⁹ *Isagoge*, 13, in: *Musici scriptores Graeci*, S. 205, 18f.

Mit Ausnahme des instrumentalen Tonzeichens "U", das auch in der vorausgehenden Zeile an gleicher Stelle steht, sind die drei Tonzeichen "O", "I", "E" bereits in allen vorausgehenden Zeilen vertreten.

Z. 6: Die vier ersten Tonzeichen entsprechen folgenden Stufen des diatonischen Hypolydisch:

$$\begin{array}{cccc} \text{O} & \text{I} & < & \text{E} \\ h & d' & d' & f' \end{array}$$

Mit den anderen Tonzeichen erfolgt eine Ausweichung ins Iastische, wobei der gemeinsame Ton "O" (= *h*) die Mese des Iastischen ist:

$$\begin{array}{ccc} \text{O} & \text{K} & \backslash \\ h & cis' & fis' \end{array}$$

Wiederum handelt es sich um dieselben Töne des Tetrachords diezeugmenon und dazu die Mese des benachbarten Tetrachords meson, auf die in den Zeilen 2 und 3 aufmerksam gemacht wurde.

Z. 7: Die ersten vier Tonzeichen entsprechen hier folgenden Stufen des chromatischen Hyperiastisch:

$$\begin{array}{cccc} \text{O} & \text{N} & \text{I} & \text{A} \\ h & cis' & d' & fis' \end{array}$$

Mit den beiden letzten Tonzeichen erfolgt eine Ausweichung ins Hypodorische:

$$\begin{array}{cc} \Sigma & \Pi \\ G & c' \end{array}$$

Z. 8: Alle Tonzeichen entsprechen Stufen des chromatischen Hypolydisch:

$$\begin{array}{ccccc} \text{R} & \text{O} & \text{N} & \text{I} & \text{Z} \\ f & h & cis' & d' & e' \end{array}$$

Z. 9: Mit Ausnahme des Doppelsigma, das erneut als leiterfremder Ton erscheint, entsprechen alle Tonzeichen Stufen des Hyperiastischen und Iastischen, wobei das "E" (= *f'*) aus dem Tetrachord synemmenon des Hyperiastischen käme:

$$\begin{array}{ccccc} \Sigma & \text{O} & \text{K} & \text{I} & \text{E} \\ G & h & cis' & d' & f' \end{array}$$

Der Strich neben dem letzten Tonzeichen "E" könnte wie oben als Längestrich gedeutet werden.

Z. 10: Die Tonzeichen dieser Zeile entsprechen Stufen des chromatischen Hypolydisch, wobei das instrumentale Pi katheilkysmenon aus dem Tetrachord synemmenon derselben Tonart käme:

$$\begin{array}{cccccc} \text{O} & \Pi & \text{N} & \text{I} & < \\ h & c' & cis' & d' & d' \end{array}$$

Mit Zeile 10 geht der zweite und größte Absatz zu Ende. Wie im ersten Absatz wechseln auch hier primär die Tonarten Hypolydisch bzw. Lydisch, Iastisch und Hyperlydisch ab, die im großen und ganzen für das ganze Musikstück gelten.

Absatz C

Z. 11: Die Tonzeichen, mit denen der dritte Abschnitt beginnt, finden sich in den chromatischen Tonarten, vorausgesetzt, daß Tau und Lambda gemeint sind: Dorisch, Hypodorisch und Hyperphrygisch; das Sigma plagion kommt jedoch in keiner dieser Tonarten vor und soll infolgedessen als leiterfremder Ton gedeutet werden. Es ergibt sich demnach folgende Tonreihe:

$$\begin{array}{cccc} \text{T} & \text{U} & \Lambda & [\text{I}] \\ a & b & des' & d' \end{array}$$

Dabei würde das unsichere Iota mit Sigma plagion eine Ausweichung ins diatonische Lydisch anzeigen. Würde man das erste und vierte Tonzeichen als Iota mit Längestrich "I" deuten, könnte "Λ" das Pausezeichen Leimma sein. Dann wäre die ganze Zeile als Lydisch zu deuten mit den beiden Stufen: "I" (= d') und "U" (= b'). Beide genannten Lösungen scheinen möglich zu sein.

Z. 12: Abgesehen vom Alpha entsprechen die Tonzeichen Stufen des chromatischen Hypolydisch, wobei das Alpha als Ausweichung ins Iastische oder ins Dorische gedeutet werden kann. Es ergibt sich folgende Tonreihe:

$$\begin{array}{cccccc} \text{R} & \Phi & \text{N} & \text{E} & \Delta & \text{A} \\ f & g & cis' & f' & fis' & fis' \text{ (oder } g') \end{array}$$

Z. 13: Die Tonzeichen dieser Zeile entsprechen Stufen des chromatischen Lydisch, und das "H" (= e') käme aus dem Tetrachord synemmenon. Das unsichere letzte Tonzeichen könnte ein Sigma oder ein Omikron sein. Omikron könnte als Ausweichung ins Hypolydische oder ins Iastische gedeutet werden. Es ergibt sich dann folgende Tonreihe:

$$\begin{array}{cccccc} \text{O} & \text{M} & < & \text{H} & \text{E} & \Delta \\ h & c' & d' & e' & f' & fis' \end{array}$$

Z. 14: Mit Ausnahme des Sigma plagion entsprechen die Tonzeichen Stufen des diatonischen Iastisch, doch sind das vierte und das siebte (letzte) Tonzeichen unsicher. Hypothetisch ergibt sich folgende Tonreihe:

$$\begin{array}{cccc} \cup & \text{O} & \text{I} & < & \text{A} \\ b & h & d' & d' & fis' \end{array}$$

Das "U" kann als Ausweichung ins Lydische gedeutet werden. Mit der Zeile 14 endet der dritte Absatz der Musikinschrift; auch hier dominieren die Tonarten Lydisch-Hypolydisch und Iastisch, wobei sich das Dorische bemerkbar macht (Z. 11).

Absatz D

Z. 15: Die vier ersten Tonzeichen entsprechen Stufen des diatonischen Iastisch. Mit den anschließenden Zeichen "N" und "E" erfolgt eine Modulation ins chromatische Hypolydisch und zwar unmerklich durch den gemeinsamen Ton "O" (= h)²⁰. Es ergibt sich folgende Tonreihe:

$$\begin{array}{cccc} \text{O} & \text{K} & \text{N} & \text{I} & \text{E} \\ h & cis' & cis' & d' & f' \end{array}$$

Z. 16: Die Tonzeichen entsprechen Stufen der Tonarten Iastisch und Hypolydisch, und zwar in folgender Reihe:

$$\begin{array}{cccc} \cup & \text{O} & \text{K} & \text{E} & \text{V} \\ b & h & cis' & f' & a' \end{array}$$

Abgesehen vom "K" (= cis') finden sich die Tonzeichen im Hypolydischen; und mit Ausnahme des "U" (= b') und des "E" (= f') entsprechen die Tonzeichen auch Stufen des Iastischen.

Z. 17: Die ersten drei Tonzeichen entsprechen folgenden Stufen des chromatischen Dorisch:

$$\begin{array}{ccc} \Pi & \Gamma & \text{A} \\ b & f' & g' \end{array}$$

Mit den übrigen drei Tonzeichen erfolgt eine Modulation ins Chromatische:

$$\begin{array}{ccc} \text{N} & \text{E} & \text{E} \\ cis' & e' & f \end{array}$$

²⁰ Cleonides, *Isagoge*, 13.

Z. 18: Die ersten drei Tonzeichen entsprechen Stufen des chromatischen Hypolydisch:

M	N	Λ
c'	cis'	e'

Das "M" (= c') käme aus dem Tetrachord synemmenon. Von den übrigen drei Tonzeichen könnte das Alpha als Ausweichung ins chromatische Dorisch gedeutet werden, "A" (= g'), während das Doppelsigma dann aus dem Hypodorischen käme, "Σ" (= G). Das unsichere letzte Tonzeichen könnte auch "A" oder das Pausenzeichen Leimma sein.

Zusammenfassend kann man feststellen, daß der melodische Verlauf der Musikinschrift aus Pankrati durch folgende Tonarten bestimmt wird:

Lydisch-Hypolydisch,
Iastisch-Hyperiaistisch,
Dorisch-Hypodorisch,

wobei das chromatische Hypolydisch dominiert. Das chromatische Genos scheint überhaupt typisch für das ganze Stück. Die Art der Modulation, die hier vorherrscht, ist die Metabole nach der Tonart, die aus der griechischen Musiktheorie bekannt ist²¹.

Der Gesamtvorrat der Tonzeichen würde folgenden Tonstufen entsprechen.

vokal:

R	Φ	C	Π	O	M	[Λ]	K	N
f	g	a	b	h	c'	[des']	cis'	cis'

instrumental:

Σ	L	U	Π
G	f	b	c'

vokal:

I	Z	H	Γ	E	Δ	A	A
d'	e'	e'	f'	f'	fis'	fis'	g'

instrumental:

<	Λ	\	[/]	И	[/-]
d'	e'	fis'	[g']	a'	[b']

²¹ Vgl. Themelis, S. 321.

Dieses Tonmaterial hat den Umfang von G-g', d. h. über zwei Oktaven, oder von G-b', d. h. über fast zweieinhalb Oktaven.

3. Zum Rhythmus

Die Frage, ob ein poetischer Text zu den Tönen dazugehört haben mag, muß hier offen gelassen werden, also auch die Frage, wie ein möglicher Versrhythmus den Melodierhythmus bestimmt haben könnte. Festzuhalten bleibt, daß nur wenige rhythmische Zeichen im Stück verwendet werden. Doch bietet die mehrmalige Verwendung eines waagerechten Strichs, den wir als Zeichen für zweizeitige Länge gedeutet haben, einige Hinweise auf das rhythmische Grundschema, allerdings vorausgesetzt, daß alle Tonzeichen ohne rhythmische Bezeichnung den Wert des Chronos protos haben und einzeln gemessen wurden. So ergibt sich für den vorhandenen Teil der ersten Zeile folgendes Rhythmusschema: $\cup \cup -$, $\cup \cup -$, $\cup \cup$, d. h. ein Anapäst. Solche konkreten rhythmischen Hinweise gibt es nur in den Zeilen 1, 4, 5, 7, 8, 11 und 15.

Ausgehend von diesen Hinweisen können wir die rhythmische Physiognomie des ganzen Stückes bestenfalls erahnen — ist uns doch nur die Hälfte einer jeden Zeile bekannt. Zudem bleibt fraglich, ob alle Tonzeichen der übrigen Zeilen, die keinen Längestrich enthalten, als "kleinste rhythmische Einheiten" (Chronoi protoi) aufzufassen sind. In rhythmischer Hinsicht scheint die Zeile 11 besonders interessant: Neben dem Iota mit darüberstehendem Längestrich steht ein Leimma, dem unmittelbar ein anderes Tonzeichen folgt, woraus sich eine Umkehrung des ursprünglichen Rhythmusschemas zu ergeben scheint; der Anapästus würde nun zum Daktylus. Und etwas ähnliches gilt auch für die Zeile 7.

Hinzugefügt sei die Beobachtung, daß die vier Absätze am Anfang ihrer jeweils ersten Zeile rhythmische Zeichen aufweisen und daß im zweiten Absatz, der aus sieben Zeilen besteht, rhythmische Zeichen in den sechs ersten Zeilen vorkommen. Die Verteilung der rhythmischen Zeichen scheint auf einige Differenzierungen des rhythmischen Schemas schließen zu lassen; dies gilt insbesondere für den zweiten größeren Absatz.

4. Allgemeine Bemerkungen

Der mit dem Tonzeichen I gemeinte Ton (in moderner Transkription: *d*), vor allem mit dem darüber schwebenden Längestrich (\bar{I}), erweist sich als bestimmend sowohl für die melodische als auch für die rhythmische Gestaltung des Stückes. Dafür spricht — zwar nicht allein, aber auch — sein häufiges Vorkommen in der ganzen Musikinschrift. Als Vokalton (I or \bar{I}) begegnet er insgesamt achtzehnmal — in den Zeilen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15 —, als Instrumentalton achtmal; insgesamt erscheint er also sechsundzwanzigmal, d. h. häufiger als jeder andere Ton des Stückes. Verhältnismäßig häufig erscheinen auch die Töne *h* (O) und *f* (E), ersterer achtzehnmal, letzterer sechzehnmal.

Der besagte Ton *d* ist nicht die Mese des Hypolydischen, das die Haupttonart des Stückes zu sein scheint, aber dennoch für diese Tonart nicht unwichtig; denn er bildet immerhin im Lydischen die Mese und befindet sich dort im Tetrachord synemmenon. Weiterhin ist er der verbindende gemeinsame Ton für die repräsentativsten Tonarten des Stückes: Lydisch, Hypolydisch, Iastisch und Hyperiaistisch. Ähnliches gilt für den Ton *h* (O), der die Mese des Iastischen ist und oft in den Tonarten Hyperiaistisch und Hypolydisch erscheint, sie als gemeinsamer Ton durch Modulationen verbindend.

Das Tonzeichen E (= *f*) ist typisch für Lydisch und Hypolydisch und findet sich außerdem im Hyperiaistischen. Ob Zufall oder nicht, jedenfalls kommt E in den Zeilen 2, 3, 4 und 5 immer an fünfter Stelle vor.

Das Vermischen von Tonzeichen der beiden griechischen Notationen scheint, wie gesagt, nicht ungewöhnlich. Aber solches "Durcheinander" dürfte nicht unproblematisch gewesen sein, zumal die Notenzeichen keinen Text bei sich haben²². Unklar bleibt insofern, ob wir es mit reiner Instrumentalmusik zu tun haben, die in gemischter (oder uns gemischt erscheinender) Notation aufgezeichnet wurde, oder mit Vokalmusik, deren Text man aus irgendeinem Grunde nicht mitnotiert hat und die möglicherweise instrumental begleitet wurde. Mit Ausnahme der vier Zeilen (Z. 2, 7, 9 u. 18), die wegen des instrumentalen Doppelsigma besonders große Sprünge aufweisen und den Gedanken an gesangliche Realisierung ausschließen, könnte man die Musik der Inschrift als vorwiegend vokal auffassen.

Ein epigraphisches Problem ist freilich dieses Doppelsigma und ein musikalisches der tiefe Ton *G*, der ganz aus dem Rahmen des melodischen Ambitus fällt. Sollte der Gesang etwa jeweils an der Stelle, wo der tiefe Ton einsetzt, pausieren und erst danach mit dem Rest der Melodiezeile fortfahren? Oder sollte dieser tiefste Ton als Bordunton instrumental oder vokal ausgeführt werden²³? Und warum gerade an diesen Stellen?

Diese und viele andere Fragen bleiben offen. So auch die, in welchen Zusammenhang sich das Musikstück einordnet, in welchen die Inschrift und in welchen die Marmorstele im Rahmen des Heiligtums des Herakles Pankrates.

Zu Beginn meiner Darstellung ging ich von der Frage aus, inwiefern es sich bei der besprochenen Inschrift um eine Musikinschrift handelt. Nach der eingehenden Analyse hat sich gezeigt, daß trotz vieler Fragen, die offengeblieben sind, vieles dafür spricht, diese Annahme zu bestätigen.

Genannt seien vor allem:

1. Die tonartlichen Konstellationen, die vorkommen und die man nicht als zufällig wird betrachten können.
2. Einige Zeichen der Inschrift, die bisher nur als Tonzeichen bekannt sind.
3. Nicht unwichtig sind auch die rhythmischen Beobachtungen.

²² Themelis, S. 315–316.

²³ Vgl. Themelis, S. 322–323.

Terzenfolgen und Doppelterzklänge in den „Gezeichneten“ von Franz Schreker — Versuch einer energetisch-psychoanalytischen Betrachtungsweise

von Wolfgang Krebs, Frankfurt/Main

Ernst Kurths Auffassung der Musik als vorwiegend psychisch-energetisches Phänomen¹ fand zu ihrer Zeit große Beachtung, wurde nach 1945 jedoch kaum jemals ernsthaft zur Basis analytischer Versuche und Interpretationen erhoben. Die Gründe mögen vielfältige gewesen sein. Das Ereignis der Neuen Musik, deren Tonsprache nicht mehr die Welt Kurths war und ihn darum als ‚dem 19. Jahrhundert angehörig‘ erscheinen ließ, wäre zu benennen, aber auch der Verlust des metaphysischen Horizontes, dem sich Ernst Kurth noch verpflichtet zeigte, in den Wirren der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Wissenschaftliche Reserviertheit dürfte ein übriges dazu beigetragen haben, daß Ernst Kurths Musikanschauungen nicht in nennenswertem Ausmaß Eingang in analytische Zielsetzungen fanden. Der irrationale Kern der Energetik, den der Autor selbst nie geleugnet hat², war Wissenschaftlern von je suspekt. Die subjektive Auffassung musikalisch-energetischer Prozesse spielte eine ungewohnt erhebliche Rolle im Vergleich zu den Möglichkeiten, diese objektiv nachzuweisen. Überdies schien man sich mit der Grundthese, Klang und Musik seien nur die Erscheinung psychischer Energien, die ihrerseits das innerste Wesen von Musik ausmachten und tief in den metaphysischen Urgrund des Seins hinunterreichten³, auf denkbar schwankendem Boden zu befinden. Nach Immanuel Kant sind Beweise (die *conditio sine qua non* von Wissenschaftlichkeit) nur im Bereich der Erscheinungen, nicht aber in der Sphäre dessen gültig und zulässig, was diesen Erscheinungen als Ding an sich zugrundeliegt. Kurths psychologisch begründete, letztlich aber wurzelhaft metaphysische Behauptung, daß das An-sich einer leittonigen Bewegung eine Leitton-Spannung sei — eine Energie, die aus dem dunklen psychischen Urgrund unserer Existenz heraus als spannungsvolle melodische Wendung in die Erscheinungswelt tritt —, läßt sich nicht beweisen, sondern muß gefühlsmäßig nachvollzogen werden. Diesem Akt des Nacherlebens wohnt, so Ernst Kurth, selbst eine Art des Schöpferischen inne⁴. Wissenschaftliche Anschauung jedoch zielt nicht auf Erlebnis, sondern auf Erkenntnis, nicht auf nachschöpferische Synthese, sondern auf Analyse, nicht auf das Werden von Musik, sondern viel eher auf das Gewordene des tönenden Phänomens. Innendynamik, energetische Flutungen können allenfalls an ihren äußeren Merkmalen, un-

¹ Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Hildesheim 1968 [Neudr. der 2. Aufl. 1923]; ders., *Musikpsychologie*, Bern 1930.

² Kurth, *Musikpsychologie*, z. B. S. 45, S. 74 u. a.

³ Der Verweis auf Arthur Schopenhauers Metaphysik, der sich bereits auf den ersten Seiten der *Romantischen Harmonik* einfindet (S. 4), ist nichts weniger als eine modische intellektuelle Konzession an ideengeschichtliche Strömungen, die in den Jahren um und nach 1900 längst zum philosophischen Gemeingut geworden waren. Vielmehr gehört die metaphysische Begründung des Energetik-Konzeptes im Sinne der Schopenhauerschen Willenslehre als philosophischer Unterbau unmittelbar zur Sache.

⁴ Kurth, *Musikpsychologie*, S. 31

vollkommen genug, a posteriori rekonstruiert werden; für die Entwicklung einer Methode, in der sich die Energetik von Musik wenn schon nicht ‚darstellen‘, so doch an ihrer Erscheinung im musikalischen Verlauf einer Komposition ablesen läßt, bieten Kurths Schriften jedoch eher nur Ansätze.

Die Tatsache, daß energetische Phänomene im musikalischen Satz nicht beweisbar, sondern nur intuitiv erfäßbar sind, schließt aber keineswegs aus, daß Energetik in wissenschaftliche Form gebracht und zur Grundlage analytischer Betrachtungen entwickelt werden kann. Alle Begriffsreihen enden, mit Kurths philosophischem Lehrmeister Schopenhauer zu reden⁵, an irgendeinem Punkte einmal bei einem Anschaulichen, durch abstrakte Benennungen nicht mehr weiter Erklär- und Zergliederbaren, welches in unserem Fall die in leittönigen Strebungen oder melodisch-harmonischen Bögen sich manifestierende musikalische Spannung selbst ist⁶. Energetische Erklärungsmodelle setzen letztlich eine auf unsere ‚Erfahrung‘ gegründete Übereinkunft voraus, daß einzelnen Tönen, Tonfolgen oder formalen Konstellationen tatsächlich eine Art innerer Dynamik und Spannung zugrundeliegt, die untrennbar mit zum musikalischen Ereignis gehört. Mag auch die Auffassung, die darin zum Ausdruck kommt, nicht unbedingt eine anthropologische Konstante schlechthin sein, sondern vielleicht nur Gültigkeit für die Angehörigen einer bestimmten Kultur und Epoche behaupten können: Der Zusammenhang von Energie und Musik kann und sollte auf der genannten Basis, auch wenn historisierende Gesamtdarstellungen energetischer Phänomene vorerst noch fehlen⁷, durchaus musikalischer Analyse- und Interpretationsarbeit dienstbar gemacht werden. Wegen der (möglichen) Beschränkungen in Kultur und Epoche empfiehlt es sich übrigens, die Grenzen der Betrachtung nicht zu weit zu fassen. Energetische Deutungsmuster sollen nicht, wozu Ernst Kurth zuweilen neigte, in jede beliebige Komposition hineingelesen werden. Was die Akzentuierung der Leittonigkeit, die für Kurth im Mittelpunkt des Interesses stand, angeht, käme wohl vor allem die Musik seit dem frühen 19. Jahrhundert in Betracht, jene Musik mit gesteigerten energetischen und klang sinnlichen Momenten, der Ernst Kurth darum das Attribut des Romantischen beilegte.

Ernst Kurths Musikpsychologie versucht, die Grundvoraussetzungen aufzuzeigen, unter denen Musik überhaupt erst möglich wird. Diese liegen in der synthetisierenden Kraft der menschlichen Psyche begründet, aus der heraus erst Spannungselemente in die von außen kommenden Schallwellen hineingedeutet werden. Doch wissenschaftliche Analyse setzt ihre Akzente anders: sie fragt nicht nach dem An-sich, sondern nach der Funktion eines musikalischen Details, und — bei hermeneutischen Zielsetzungen — nicht danach, was Musik wesentlich sei, sondern danach, was sie b e d e u t e t . Die Einführung energetischer Kategorien in die Analyse wäre demnach eng verknüpft mit der Frage, wie sich Energetik zu den Möglichkeiten musikalischer Symbolik verhalte. Musikalische Spannungsverläufe können im Prinzip eine Reihe

⁵ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Zürcher Ausgabe Bd. 1), Zürich 1977, S. 71ff.

⁶ Vgl. auch Kurth, *Musikpsychologie*, S. 72: hier beruft sich der Autor auf den „festen Boden der Erfahrung und nachprüf-baren Erscheinungen“, also darauf, worin alle Begrifflichkeit letztlich wurzelt.

⁷ Der Verfasser hat sich zum Ziel gesetzt, diesen Problembereich in einer eigenen Publikation näher auszuleuchten.

innerlich-emotioneller oder äußerer Spannungsmomente, zum Beispiel eines Textes oder einer Szene symbolisch ausdrücken — auch psychische Vorgänge wie in dem nunmehr zu erörternden Beispiel, in welchem der Handlungszusammenhang von Spannung und Erotik zentral ist. Ernst Kurth selbst hat über die innere Verwandtschaft von Energetik und Erotik, gesteigerter Emotionalität und Leittonreichtum der Harmonik keinen Zweifel aufkommen lassen. Doch besteht ein gravierender Unterschied darin, ob man mit Kurth die Musik und ihre Energetik aus einer metaphysisch-psychologischen Grundlage ableitet, deren innerstes Wesen Erotik ist⁸, oder ob man umgekehrt ein musikalisches Spannungsdetail als Aussagemittel für Erotik und psychische Spannung interpretiert. Nicht die psychologische Wesensschau, sondern die symbolische Deutung von Energetik für bestimmte psychische Grundbefindlichkeiten bildet den Kern gegenwärtigen Erkenntnisinteresses, und wenn im folgenden von ‚Psychologie‘ die Rede ist, dann nicht von derjenigen Ernst Kurths. (Da wir im Umgang mit energetischen Kategorien bei der Beschreibung musikalischer Phänomene noch nicht sehr erfahren sind, wäre es überhaupt von Vorteil, wenn sich die Analyse musikalischer Spannungen an außermusikalischen Gegebenheiten — zum Beispiel am erotischen Element einer Dramenhandlung — orientieren könnte⁹.) In diesem Sinne sei der Versuch unternommen, musikalische Details eines nachwagnerschen, bezüglich Ernst Kurth selbst zeitgenössischen musikdramatischen Kunstwerkes unter Zugrundelegung energetischer Prämissen einer Deutung zuzuführen: eines Musikdramas, welches sowohl der Leitton Tendenz der Harmonik als auch stofflich der Darstellung erotischer Tiefenschichten menschlicher Existenz — man könnte auch sagen: der Psychoanalyse, wie sie durch Sigmund Freud von der Zeit der Jahrhundertwende an ihren Ausgang nahm — verpflichtet ist. Gemeint sind *Die Gezeichneten* von Franz Schreker.

*

Die Gezeichneten von Franz Schreker stehen gattungsgeschichtlich, aber auch stilistisch — was insbesondere die chromatische Harmonik anbetrifft — in der Tradition Wagnerscher Musikdramatik, des *Tristan*, des *Ring des Nibelungen* und des *Parsifal*. Doch aus der Rückbindung an die Tradition resultierte bei Schreker, im Gegensatz zu den zahlreichen nachwagnerschen Kleinmeistern, alles andere als künstlerische Epigonalität. Gattungstraditionen, denen sich Schreker einordnete, hinderten den Komponisten nicht an einer Reihe radikaler Neuerungen auf der stofflichen Ebene, die in direkter Beziehung zu den Zeittendenzen der Jahrhundertwende standen. Dem Bühnengeschehen, welches sich aus der Stoffwahl und -bearbeitung konstituiert, ist zweifelsfrei eine innere Nähe zur Psychoanalyse eigentümlich.

⁸ Dafür steht schon die Bindung an Schopenhauers Willenslehre ein, die Welterklärung durch einen umfassenden Lebensdrang, der sich vornehmlich im Sexualstreben objektiviert.

⁹ Gerade das nichtmusikalische Element eines wortgebundenen oder dramatischen Kunstwerkes könnte die Intentionen des Komponisten deutlicher offenlegen und die Gefahr von Fehldeutungen herabsetzen. Die Rückversicherung musikalisch-energetischer Analyse an Textaussagen oder dramaturgischen Konstellationen berührt indes nur die Vorgehensweise und darf nicht dahingehend mißdeutet werden, daß Energetik erst von außen her an die Musik herangetragen werde. Energetische Phänomene sollten als der Musik selbst immanent, in Verbindung mit dem Außermusikalischen jedoch auch als Symbol aufgefaßt werden, das über Klang und Strebung hinausweist.

Die Handlung des Musikdramas spielt im Genua des 16. Jahrhunderts — in Übereinstimmung mit der Renaissance-Mode der Zeit des *Fin de siècle*, die in jener Epoche eine Ausformung ‚stärkeren Lebens‘ und Übermenschentums erkennen zu dürfen glaubte. Protagonist des Geschehens ist jedoch keineswegs ein Vertreter des macht- und selbstbewußten, prachtvoll-ruchlosen Herrenmenschentypus, wie er in der Literatur der Jahrhundertwende allenthalben vorkam (obgleich Amoralität, ästhetizistische Ruchlosigkeit und Lebensstärke in den *Gezeichneten* durchaus auch thematisiert werden), sondern ein in seiner Persönlichkeitsstruktur vielfältig gebrochener Anti-Held: Alviano Salvago, ein genuesischer Edelmann. Die Aussagen innerhalb des fortlaufenden Textes beschreiben Alviano als häßlichen Mann von ungefähr 30 Jahren, bucklig, mit großen leuchtenden Augen — Typus des mißgestalteten Zwerges, wie er in der damaligen Musikdramatik keinen Einzelfall darstellte. (Hier sei nur an die Oper *Der Zwerg* Alexander von Zemlinskys nach Oscar Wildes *Geburtstag der Infantin* und an die entsprechende Schreker-Zemlinsky-Beziehung erinnert.) Die äußere Erscheinung Alvianos — sie findet ihre nähere Bestimmung in den Aussagen, er habe eine „Fratze“ statt eines menschlichen Gesichtes, einen „Höcker“ (Kl. A., S. 19¹⁰), er sei ein „Krüppel“, der „Grausen“ verbreite (Kl. A., S. 30), „Genuas häßlichster Mann“ (Kl. A., S. 136), ein „Narr, ein Krüppel, ein Bettler, ein Scheusal“ (Kl. A., S. 289) — ist durchaus nicht nebensächlich, sondern gehört als Korrelat, wie zu zeigen sein wird, einer inneren Deformation unmittelbar zum Kern des Geschehens und seiner tragischen Konsequenzen.

Die musikalische Dramaturgie der *Gezeichneten* ordnet der Alviano-Figur eine Fülle melodisch-harmonischer Wendungen zu. Unter ihnen ragt unzweideutig das folgende Leitmotiv hervor, welches in einigen Varianten den gesamten Orchestersatz durchzieht (Englisch Horn, A-Klarinetten, Baßklarinette, Fagotte):



Notenbeispiel 1: Alvianos Leitmotiv (Kl. A., S. 16)

Besagte melodische Linie nimmt vom Grundton des übergeordneten *D*-Klanges — der sich ‚impressionistisch‘ bitonal mit einer realen *b*-moll-Figuration mischt, ohne daß die *D*-Tonalität dadurch in Frage stünde¹¹ — ihren Ausgang, schwingt sich zu

¹⁰ Diesem und den folgenden Text- und Musik-Beispielen liegt zugrunde: *Die Gezeichneten. Oper in 3 Aufzügen* von Franz Schreker, Partitur, Universal-Edition, Wien-Leipzig 1916. Ferner: Franz Schreker, *Die Gezeichneten, Oper in drei Aufzügen* [Klavierauszug von Walther Gmeindl], Universal-Edition, Wien-Leipzig 1916. Die Angaben beziehen sich auf Seiten und Ziffern des Klavierauszuges; die Ziffern-Zahl ist weitgehend, aber nicht genau mit der Taktanzahl identisch.

¹¹ Die Priorität des *D*-Klanges gegenüber dem realen *b*-moll, welches Schreker bitonal darunter mischt, ergibt sich nicht so sehr aus den impressionistischen Klangfeldern selbst, in denen *D*-dur und *b*-moll relativ gleichberechtigt nebeneinander treten. Beispielsweise repetiert die eine Hälfte der geteilten Violinen II *D*-dur-Akkorde, die andere Klänge in *b*-moll; mit den gedämpften Hörnern verhält es sich am Schluß des Vorspieles ebenso. Andere Instrumente bringen *D*-dur und *b*-moll sukzessiv, zum Beispiel die Celesta. Der Gesamtzusammenhang verweist aber eindeutig auf das tonale Zentrum *D*-dur: das Schlußklangfeld des Vorspieles rahmen die Dominante (*A*-Septakkord vor Ziffer 17) und die Tonika (Schlußakkord) dieser Tonart ein.

führbar und dementsprechend auch in Beziehung auf die Hauptfigur musikalisch-dramaturgisch und symbolisch deutbar sind:



Notenbeispiel 3: Der Doppelterz-Klang *f-a-d-fis*

Schreker komponiert in den *Gezeichneten* auch andere kleine und große Terz einbe-greifende Klänge, wie beispielsweise folgende akkordliche Verbindung:



Notenbeispiel 4: *D-dur* — *A⁷* als *cis-e-g-c* mit Diskant *c-b-a*

(Im letzten Akkord wird *cis* realiter oft als *des* — dementsprechend auch in den Transpositionen des Motivs — notiert, weil die fernere Baßführung chromatisch abwärtsschreitet¹⁶.) Die Funktionstheorie würde den letzteren Klang als Dominante zu *D-dur* mit imaginärem (bzw. durch den melodischen Durchgang *c-b-a* verspätet erklingenden) Grundton *a* werten, wobei in diesem Fall die ‚große Terz‘ *cis* unter der kleinen Terz *c* läge.

Der Doppelterzklang, bei welchem die kleine Terz u n t e r der großen liegt (dieser Fall sei im folgenden als der wesentlich interessantere besprochen), stellt keine musikalische Neuerung Franz Schrekers dar. Der Klang tritt vielmehr schon bei Richard Strauss auf¹⁷. Wichtiger als der Nachvollzug der Genese solcher Klanglichkeit in den Entwicklungen der Harmonik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts jedoch erscheint eine Interpretation der Symbolkraft, die dem Doppelterzakkord in den *Gezeichneten* zuwächst. Dieser Akkord hinterläßt einen etwas ‚unangenehmen‘ Eindruck: er klingt ausnehmend schlecht — herb, mit einer irritierenden Reibung zweier Töne, die den Akkord seines Tongeschlechtes berauben, sowohl ‚Dur‘ als auch ‚Moll‘, und damit im Grunde weder das eine noch das andere. Die ‚Häßlichkeit‘ dieses Klanges und die Irritationen, die von ihm ausgehen, ließen sich nun auf doppelte Weise erklären, auf eine (im Sinne Ernst Kurths) energetische, aber auch auf eine nicht-energetische. Daraus resultiert die Möglichkeit einer doppelten Optik überhaupt, und je nachdem, ob man die Klanglichkeit oder die innere Spannung für das Wesentliche von Musik hält, wird man zu unterschiedlichen — wiewohl für sich genommen jeweils durchaus legitimen — Perspektiven der Deutung gelangen.

¹⁶ Zum Beispiel auch in Aufzug II, T. 859 — eine noch zu besprechende Stelle.

¹⁷ *Salome*, bei Ziffer 98, dementsprechend im vierten Takt nach Ziffer 110. Auch der *Elektra*-Akkord *e-h-des-f-as* (sechs Takte nach Ziffer 1 des Klavierauszuges), eine bitonale Schachtelung von *E-dur* und *Des-dur*, entspricht rein klanglich — Septakkord über *des* (*des-f-as-ces*) mit unterbautem *fes* (*e*) — einem Doppelterzakkord.

Das nicht-energetische, rein vom Klangphänomen als dem Gegebenen ausgehende Erklärungsmodell wird zweifellos das dissonante Intervall der übermäßigen Oktave in den Vordergrund der Argumentation rücken und darüber hinaus möglicherweise auch noch die Obertonreihe und ihre Struktur zu Rate ziehen, um den klanglichen Eindruck, der von dem Doppelterzakkord ausgeht, gleichsam auf seinen natürlichen Ursprung zurückzuführen. Akkorde, die sich als Ausschnitte aus der Obertonreihe in Übereinstimmung mit ihrem Aufbau erweisen, ‚klingen gut‘, da sie die Obertöne des Grundtones berühren. Hingegen stellen sich dort, wo solches nicht der Fall ist, klangliche Rauheiten ein. Wird nun die große Terz eines Akkordes durch eine kleine Terz unterbaut, so ergibt sich eben eine Störung der Obertonverhältnisse, übrigens sehr im Gegensatz zu jenen ‚Doppelterzklängen‘, bei denen die kleine Terz entsprechend ihrer Stellung in der Obertonreihe über der großen liegt. (Vgl. Notenbeispiel 4; solche doppelten Terzen fanden in impressionistischen Kunstwerken als Farbzusätze Verwendung, übrigens auch in Schrekers *Fernem Klang* — von der Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts ganz zu schweigen.) Die Doppelterzklänge ersterer Art erscheinen also als die klanglich kühneren, auch als die rauheren. Und von dort aus bereitet es kaum Schwierigkeiten, die Herbheit des Doppelterzklanges mit kleiner Terz unter der großen symbolisch auf die Häßlichkeit, Verwachsenheit, Fratzenhaftigkeit desjenigen zu beziehen, dem der Klang eigentlich zugehört¹⁸. Alviano Salvago ist ein Scheusal; Schreker vermeidet in dem Akkord, der sich dramaturgisch auf seine Person hinordnet, folgerichtig den musikalischen Schönklang. Insofern enthält der Doppelterzklang ein expressionistisches Moment, ein Element der Absage an die Stilisierung des Häßlichen zum Musikalisch-Schönen.

Doch könnte man die Befremdlichkeit des Doppelterzklanges aufgrund seiner gestörten Obertonstruktur oder seiner Oktavdissonanz mit Ernst Kurth durchaus nur für das Oberflächenphänomen halten, die klangliche Erscheinung, deren innerstes Wesen vom Hinweis auf die Akkordstruktur als solche überhaupt noch nicht betroffen wird. Es wäre in der Tat ein energetisches Deutungsmodell denkbar: Klang also als Manifestation von Energie, die sich vielleicht musikalisch-symbolisch auf die Hauptfigur beziehen ließe. Um diesen Sachverhalt präziser zu formulieren, ergibt sich die Notwendigkeit, näher auf den Protagonisten des musikalischen Dramas einzugehen, zu versuchen, die Art und die Mechanismen seines Seelenlebens, wie sie sich aus der Handlung, auch aus bestimmten Aussagen über ihn ableiten lassen, dingfest zu machen. Es ist diesbezüglich allgemein von Nutzen, die Figur Alviano Salvago mit den Mitteln der Psychoanalyse zu durchdringen.

*

Alvianos leuchtende Augen, die auch eine handlungsbezogene Rolle spielen, legen die Vermutung nahe — welcher die Bestätigung durch die Dialogführung der ersten Szene auf dem Fuße folgt —, daß in ihm Emotionen in ungewöhnlichem Grade wirksam

¹⁸ Selbst in Richard Strauss' *Salome* erklingen die Doppelterzakkorde bei Salomes (auf Jochanaan, den Propheten, bezogen) Ausrufen: „Dein Leib ist grauenvoll“ und „Dein Haar ist gräßlich“ (*Salome*, Kl. A., S. 53 und 59).

sein müssen. In der Tat sind, wie man erfährt bzw. aus der Handlung der Oper schließen kann, außerordentlich intensiv empfundene psychische Energien in dieser Figur gegenwärtig, genauer gesagt: psychische Grundstrebungen, denen Alviano ausgeliefert ist, die ihn bedrohen, quälen und ihm sein Leben zur Hölle machen. Alvianos eigene Aussage „Doch mir! Ein Durstender! Einer, nah dem Verschmachten, gehöhnt, gehetzt, geschunden von Qualen die — ah! Teufel, was gab die Natur mir mit dieser Fratze und diesem Höcker solch ein Fühlen, solch eine Gier!“ (Kl. A., S. 18/19) zeigt überdies an, daß sein psychisches Leben und Erleben auf fatale Weise zu seinem grauenvollen Äußeren in Beziehung tritt. Gepeinigt von tiefem Selbstekel, erweist Alviano sich als unfähig, seine Emotionen auszuleben — welches insbesondere für seine ausgeprägte, stark entwickelte Sexualität gilt. Eine Episode, die Alviano erzählt, erteilt über letzteren Punkt nähere Auskunft:

„Es gab Frühlingsnächte. Bei offenen Fenstern tanzt es herein. Alle schwülen Zauber, Blumengeruch, schwer und betäubend. Und ich mußte fort, geschüttelt von Fiebern, hinaus in einsame Gassen. Und suchte ein Dirnchen, so recht ein verkomm'nes. Sprach es an, bot ihr Gold, viel Gold und fühlte mich doch dem Bettler gleich, der Almosen heischt. Im Schein der Laterne mustert sie meine arme Gestalt mit einem Blick — einem Lächeln so schmachvoll, daß mir das Blut in den Adern gerann. Da wirkte das Gold! Auf geschminkten Lippen spiegelt' sein Gleißeln all' meines Elends furchtbare Not: unflät'ge Worte verhiessen Gewähr, doch mir fehlte die Kraft, mich selbst zu bespei'n und zu entweih'n die Lenznacht.“ (Kl. A., S. 31–36).

Diese Episode spielt als solche keine motivierende Rolle im Rahmen des Geschehens, wohl aber — in Übereinstimmung mit den tiefenpsychologischen Tendenzen von Schrekers Musikdrama — das Seelenleben des Protagonisten, welches in ihr aufscheint. Dessen Konstante besteht in Alvianos Unfähigkeit, Triebe, vor allem erotische, auszuagieren (Alviano, dem Triebbesessenen, gelingt dies nicht einmal bei einer Dirne, die noch häßlicher ist als er), in der Hemmung psychischer Energie und in der verheerenden Wirkung unbewältigter innerer Spannungen auf die gesamte Persönlichkeit. Alvianos Psyche ist krank, deformiert durch äußere Faktoren (seine Mißgestalt), die eine negative Bewertung der eigenen Persönlichkeit mit sich führen, und durch unkontrollierte und unkontrollierbare Triebregungen: die Psychoanalyse würde in seinem Fall von einer narzißtischen Persönlichkeitsstörung sprechen.

Der Begriff des Narzißmus, über dessen Einführung ins psychoanalytische Vokabular Sigmund Freud einen entsprechenden Aufsatz geschrieben hat¹⁹, sollte in unserem Zusammenhang nicht mißverstanden werden. Narzißmus gilt spätestens seit Freud keineswegs mehr per se als krankhafte Neigung; ein bestimmtes Maß narzißtischen Verhaltens ist dem Menschen überhaupt eigentümlich und notwendig, und erst die Überschreitung gewisser Grenzen erzeugt diesbezügliche Krankheitsbilder. Die narzißtische Persönlichkeitsstörung äußert sich nicht, wie es der antike Mythos von Narzissus nahelegt, ausschließlich in krankhafter Eigenliebe, Selbstüberschätzung oder erotischer Befriedigung durch das eigene Ich. Narzißtischen Störungen liegt oft ein tief verwurzeltetes Minderwertigkeitsgefühl zugrunde, welches dann, wenn die Erzeugung einer vorgeschobenen grandiosen Persönlichkeits-Fassade nicht gelingt oder

¹⁹ Sigmund Freud, *Zur Einführung des Narzißmus*, in: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hrsg. von Anna Freud u. a., Bd. X, Frankfurt/Main ⁵1969, S. 138–170.

diese nicht mehr aufrechterhalten werden kann, als Depression manifest wird²⁰. Alvianos Krankheit, die narzißtische Depression, eine Neurose²¹, die ihm innere Leere und Freudlosigkeit beschert, macht ihn unfähig, Gefühle auszuleben. Er investiert seelische Energien in eine Fassade²² — hierher gehört die haltlose Behauptung einer dramatis persona zu Beginn des zweiten Aktes, Alviano sei ein Mann voll „Güte und stiller Größe“ (Kl. A., S. 102) — und ergeht sich in Orgien von Wut und Selbsthaß: „Mir, mir, der sich selbst haßt, der sich flieht, der aus den Räumen, die er bewohnt, die Spiegel verbannt“ (Kl. A., S. 170), lautet Alvianos Antwort auf die Frage, ob er es nicht für denkbar halte, daß sich auch ihm, dem Einsamen und Verlassenen, einmal jemand in Liebe zuwenden könnte²³. Charakteristisch für neurotisch Depressive ist neben der Ausbildung größenphantastischer Vorstellungen als Kompensation des Minderwertigkeitskomplexes, die auch unter negativem Vorzeichen auftreten können²⁴, das Versagen vor der Aufgabe, die Grenzen des eigenen Selbst zu überschreiten. Alviano, der sich selbst nicht liebt, kann auch andere nicht lieben, sondern sich bestenfalls an sie klammern, narzißtisch besetzen — wie dies denn auch in einem noch zu besprechenden Fall (es handelt sich um die Peripetie des Dramas) geschieht. Die Ursachen narzißtischer Persönlichkeitsstörungen und depressiver Neurosen liegen meist in einer schweren Kränkung und Korrumpierung des natürlichen Selbstwertgefühls in der Kindheit, bei Alviano augenscheinlich in seinem körperlichen Defekt, den er schicksalhaft erfahren, aber nie verkraftet und innerlich akzeptiert hat.

Die Darstellung der Symptome und Hintergründe der psychischen Erkrankung Alvianos erschien notwendig, um nun um so deutlicher die Symbolik des gleichzeitigen Erklings kleiner und großer Terzen in einer einzigen Akkordsäule einer neuen Interpretation zuzuführen, und zwar unter Zugrundelegung Kurthscher Energetik, die sich hierin als durchaus erkenntnisförderlich erweist.

*

Der beschriebene ‚unangenehme Eindruck‘, welchen die Kollision von kleiner und großer Terz in einem Akkord wie zum Beispiel *f-a-d-fis* (Notenbeispiel 3) hervorruft, könnte nicht, zumindest nicht nur mit dessen Obertonverhältnissen oder mit der Dissonanz der übermäßigen Oktave, sondern auch damit zu tun haben, daß die große Terz (hier *fis*), der Möglichkeit nach ein Leitton zum *g*, potentielle Energie in sich trägt — eine Energie, an der sich die kleine Terz (hier *f*) reibt, die mithin beeinträchtigt und

²⁰ Hierzu Jürg Wunderli, *Und innen die große Leere. Die narzißtische Depression und ihre Therapie*, Zürich 1989; Edda W. Weiß, *Für immer lebendig begraben? Depression und destruktiver Narzißmus im Schatten von Egoismus und Gewalt*, Regensburg 1989; Heinz Henseler, *Narzißtische Krisen. Zur Psychodynamik des Selbstmords*, Opladen 1984 — um nur einige der neuesten Forschungsbeiträge zu diesem Thema zu benennen.

²¹ Über die Qualifizierung als Neurose: Wunderli, S. 43.

²² Zur Notwendigkeit der Fassade bei narzißtisch Gestörten: Wunderli, S. 48ff. und S. 53ff.

²³ Wunderli, S. 65: „Dem Depressiven ist [. . .] das Ich selbst arm und leer geworden. Und das Ich setzt sich nicht nur herab, sondern es wütet geradezu gegen sich selbst. Die Depression ist geprägt von einer starken, gegen sich selbst gerichteten Aggression, die sich in Schuldgefühlen und Selbsthaß ausdrückt.“

²⁴ Der Kranke fühlt sich dann gerade als der wertloseste und verworfenste Mensch auf Erden — ein Bild von ‚großartiger‘ personeller Nichtswürdigkeit; vgl. Wunderli, S. 79f. Man denke an Alvianos schon zitierte Worte, er sei ein „Narr, ein Krüppel, ein Bettler, ein Scheusal“

in Mitleidenschaft gezogen wird. Die Wirkung des Klanges ließe sich daraus ableiten, daß sich in ihm nicht in erster Linie zwei Schwingungen (f und fis) dissonant verhalten, sondern eine Strebung, die fis wohl ins g hinführen würde, durch das Hinzutreten eines f wenn nicht unterbunden, so doch immerhin verwischt, ins Zwielflicht getaucht und somit für mitvollziehendes Hörerleben — wovon bei energetischer Betrachtungsweise der Musik viel abhängt — de facto gehemmt wird. Nicht, daß der Ton fis sich nicht als Leitton des Klanges erweisen könnte, bezeichnet den Sachverhalt, sondern die Unsicherheit, ob er es auch nach dem Zusammenstoß mit f noch sei. Indem Franz Schreker durch die Hinzufügung der kleinen zur großen Terz gleichsam einen Anschlag auf den potentiellen Leitton des Klanges verübt, negiert er nicht dessen Energetik, sondern stellt die Richtung, in die sie sich natürlicherweise entladen hätte, in Frage. Der Komponist stört sozusagen das voraushörende Empfinden der Bewegung $fis-g$, indem er fis der musikalischen Realität des f ausliefert. Solcherart aber (zumindest bis zu einem gewissen Grade) der Richtung beraubt, verbleibt die Spannung des Leittons — als nur potentielle Energie, deren Umwandlung in kinetische Energie unabsehbar ist — im Klang selbst, verleiht diesem jene merkwürdig diffuse Wirkung, die von ihm ausgeht. Ernst Kurth sprach bei musikalischen Phänomenen, die auf der Aufspeicherung von potentieller Energie und der Hinausschiebung von deren Verströmen in Bewegung beruhen, von Klangspannungen in der Innendynamik²⁵.

Das Wesen des Doppelterzakkordes als Klang gewordene gehemmte Energie macht ihn jedoch nun zu einem musikalischen Symbol für die psychische Grundbefindlichkeit des Protagonisten. Alviano, triebbesessen und Sklave seiner Leidenschaftlichkeit, ist doch aufgrund seelischer Deformationen daran gehindert, „psychische Energien“ wie Liebe und Erotik wirklich auszuleben. Die Hemmung des Überganges von potentieller zu kinetischer Energie, die Störung der aufwärtsgerichteten Spannungsbewegung (in unserem Beispiel fis zu g , die befreiende Entladung eines Energiezustandes nach außen) korreliert genau mit dem Unvermögen Alvianos, psychische Energien produktiv nach außen abzuführen und auf anderes als nur immer wieder auf sich selbst zu richten. Oder, mit den Worten Sigmund Freuds, in denen er die Notwendigkeit, psychische Spannungen durch Aktivität abzubauen, umschrieb: das Seelenleben sei genötigt, „über die Grenzen des Narzißmus hinauszugehen und die Libido auf Objekte zu setzen“. Diese Nötigung trete ein, „wenn die Ichbesetzung mit Libido ein gewisses Maß überschritten habe. Ein starker Egoismus schützt vor Erkrankung, aber endlich muß man beginnen zu lieben, um nicht krank zu werden, und muß erkranken, wenn man infolge von Versagung nicht lieben kann [. . .]“²⁶. Bei übermäßiger Stauung von Energie, gleichgültig aus welchen Gründen, droht also Erkrankung:

„Die Versagung wirkt dadurch pathogen, daß sie die Libido aufstaut und nun das Individuum auf die Probe stellt, wie lange es diese Steigerung der psychischen Spannung ertragen, und welche Wege es einschlagen wird, sich ihrer zu entledigen. Es gibt nur zwei Möglichkeiten, sich bei anhaltender realer Versagung der Befriedigung gesund zu erhalten, erstens, indem man die psychische Spannung in tatkräftige Energie umsetzt, welche der Außenwelt zugewendet bleibt und endlich eine reale Befriedigung der Libido von ihr erzwingt, und zweitens, indem man auf

²⁵ Kurth, *Musikpsychologie*, S. 85.

²⁶ Freud, *Narzißmus*, S. 151f

die libidinöse Befriedigung verzichtet, die aufgestaute Libido sublimiert und zur Erreichung von Zielen verwendet, die nicht mehr erotische sind und der Versagung entgehen"²⁷.

Man könnte sagen, Alviano bewältige weder das eine, die Aktivität nach außen, noch das andere, die Sublimierung: erstere nicht, weil sich in ihm der blinde Selbsthaß, die Neigung, „wollüstig zu wühlen im eigenen Schmerze“ (Kl. A., S. 175), geradezu zur Obsession mit unzweideutigem Lustgewinn steigert und an ein produktives Verhältnis zur Außenwelt gar nicht zu denken ist, aber auch letztere nicht, weil Alviano entsprechende Versuche der Vergeistigung von Erotik — hierher gehören der Schönheitskult, der sich in Alvianos Eiland Elysium spiegelt, und dessen zu Liebesfesten gedachten unterirdischen Höhlen, die Alviano indes niemals für sich selbst benutzt — längst anwidern (Kl.A., S. 18). Dementsprechend ist der Doppelterzklang Ausdruck des psychisch-energetischen Selbstwiderspruches Alvianos: die Mollterz zapft, wie Ernst Kurth wohl gesagt hätte, die Spannung der Durterz an und läßt sie unkontrolliert über den ganzen Klang verströmen. Ein Chaos neuer möglicher Strebungen bringt die Innendynamik des Akkordes in Verwirrung und bewirkt letztlich eine Stauung von Energie. So entsteht ein Klanggebilde, dessen Strebungen nicht eindeutig und dessen Auflösungen in keiner Weise vorhersehbar sind, das darum auch eine ‚beunruhigende‘ Wirkung entfaltet — und gerade hierin eben Alvianos Psyche analog ist, in welcher innere Spannungen (vor allem erotische) nicht abgeführt oder anderweitig bewältigt werden können. Als gehemmte Spannung jedoch, Stauung der Libido im Sinne Freuds, erzeugt unbewältigte psychische Energie Angst und Aggression, die sich in der Gestalt der Depression bei Alviano gegen das eigene Ich kehrt, aber auch in konvulsivische Ausbrüche, ja Verbrechen²⁸ einmünden kann — die diffuse Energetik des Doppelterzklanges ist das musikalische Spiegelbild dafür.

Die Deutung der Energetik des Doppelterzklanges hat nun allerdings mit einigen Einwänden zu rechnen. Zum einen gilt es, den Unterschied in der Innendynamik von Doppelterzklängen oder daraus abgeleiteter Akkorde zu bezeichnen, je nachdem, ob die kleine Terz unterhalb oder oberhalb der großen liegt. Von der Farbwirkung der hinzugefügten kleinen Terz wurde schon gesprochen. Auch bezüglich der Spannungsstruktur scheint ein Klang wie *(a)-cis-e-g-c* eindeutiger bestimmbar — und somit ‚weniger beunruhigend‘, um den schon aufgenommenen Gedankengang fortzuführen — zu sein als etwa *c-e-g-cis*: indem nämlich das *c* als oberer (aufgelöster oder nicht aufgelöster) Vorhalt zu *h* oder *b*, den Nonen eines Septnonakkordes über *a*, gehört werden kann. Tatsächlich tritt der Akkord mit diesem Spannungsvorhalt an charakteristischen Stellen in den *Gezeichneten* auf²⁹. Sodann aber steht in Frage, inwieweit überhaupt bei einem Klang wie *f-a-d-fis* gerade im Zusammenhang mit dem *fis* als von ‚dem‘ (wenn auch durch *f* korrumpierten) Leitton gesprochen werden könne. Schon Ernst Kurth führte aus, daß Komponisten keineswegs nur die große Terz eines terz-

²⁷ Sigmund Freud, *Über neurotische Erkrankungstypen*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. VIII, Frankfurt/Main 1969, S. 322–331; insb. S. 323.

²⁸ Man erfährt, daß in den Liebesgrotten des Eilandes Elysium ständig entführte Mädchen vergewaltigt und — einige Andeutungen lassen dies vermuten — wahrscheinlich auch ermordet werden. Alviano begeht diese Verbrechen nicht selbst (dazu wäre sein beschädigtes Selbstgefühl nicht imstande), sondern duldet sie und läßt andere wirken, die diesbezüglich weniger Skrupel aufbringen als er.

²⁹ Zum Beispiel bei „Ich male“, erster Aufzug, T 656/57, hier in *gis-moll*.

geschichteten Klanges, sondern im Prinzip jeden Akkordton zum Leitton bestimmen konnten. Es reicht keineswegs aus, darauf aufmerksam zu machen, daß selbst in der kompositionsgeschichtlich von Wagner ausgehenden chromatischen Harmonik die großen Terzen noch immer einen gewissen Vorrang behaupten, was die Leittonigkeit anbetrifft — schlicht aus dem Umstande heraus, daß auch dort noch oft ganz traditionelle Dominante-Tonika-Akkordprogressionen anzutreffen sind, in denen die große Terz des Dominantklanges Trägerin der gegen den Grundton der Tonika gerichteten Leittonspannung ist. Vielmehr ist erfordert, daß am konkreten Beispiel aufgezeigt werde, inwieweit und in welche Richtung sich die einzelnen Akkordtöne auflösen. Tatsächlich ist die große Terz des Doppelterzklanges oft noch Leitton, zum Teil aber auch — und dies ist das Entscheidende, da es an dramaturgisch zentraler Stelle geschieht — ist sie es nicht.

*

Eine Schlüsselstelle für das gesamte Musikdrama, an der denn auch Doppelterzklänge maßgeblichen symbolischen Anteil haben, ist der Schluß des zweiten Aufzuges. Carlotta, die herzkrankte Künstlerin, hatte Alviano gegen seinen anfänglichen Widerstand in ihr Atelier eingeladen, um ihn dort zu porträtieren. Alvianos leuchtende Augen, die Kraft seines Geistes (um nicht zu sagen: seine Innendynamik), haben es ihr angetan. Im Gespräch kommen sich die beiden näher, bis Carlotta Alviano gesteht, daß sie ihn liebe. Carlottas Liebeserklärung ist allerdings nichts weniger als wörtlich zu nehmen, eher ein Mittel, in ihrem Gegenüber jene Emotionen wachzurufen, die sie dann auch sogleich malt. Erschöpft von der Arbeit sinkt sie wie leblos Alviano, der aus tiefer Depression heraus plötzlich „so unsagbar, so wahnsinnig glücklich“ (Kl. A., S. 180), da scheinbar dem Zustand der Lieblosigkeit und Einsamkeit enthoben, ist, in die Arme. Alviano erkennt Carlottas Krankheit durch eines ihrer Bilder, auf dem sie ihr Gebrechen symbolisch dargestellt hatte. Fortan will Alviano, so sagt er, nur noch für sie leben: „Du gabst mir das Leben, den Glauben wieder an Gott und die Menschheit. Ich will alles, was ich habe, dir Weih'n, ich will mich selbst breiten unter deine Füße, ich will unendlich gut und will zart zu dir sein“ (Kl. A., S. 187—188) — eine typische Anwendung des neurotisch Depressiven und narzißtisch Gestörten, bar jeglichen Selbstwertgefühls.

Nunmehr kommt der schon angesprochene Vorteil zum Tragen, den außermusikalische Anhaltspunkte für die Deutung musikalischer Spannungen ausmachen. Franz Schreker schreibt in seiner Regieanweisung, die sich als Bühnenaktion den Worten „zart zu dir sein“ anschließt, beinahe akribisch die Flutungen der psychischen Energie vor, die Alviano durchlebt. Die Stelle ist, um einen Ausdruck Richard Wagners zu gebrauchen, tönendes Schweigen, nur in der vorgeschriebenen Bühnengestik spiegelt sich ihre Zentralität:

„Er hält die Bewußtlose in seinen Armen, bemüht, sie wieder zum Leben zu erwecken. Sie regt sich, schmiegt sich hingebungsvoll in seine Arme. Er wird von heftiger, verzweifelter Leidenschaft erfaßt. Küßt wild ihre Hände, reißt sie an sich, beugt sich über ihr Antlitz, über ihre sich bietenden, verlangenden Lippen — und bezwingt sich, küßt nur zart ihre Stirn, sinkt ihr zu Füßen und vergräbt in tiefer Bewegung sein Haupt in ihren Schoß. Sie zieht ihn sanft zu sich empor. Die beiden verharren in einer seltsam zagen, keuschen Umschlingung.“ (Kl. A., S. 189—190).

Dies ist der Wendepunkt der Handlung: Alvianos Versagung, psychoanalytisch beurteilt, aber auch (wie bald deutlich wird) sein Versagen.

Die Musik, die Franz Schreker zu dieser Stelle findet, konstituiert sich nicht zuletzt aus Doppelterzakkorden, deren Auflösung indes, dramaturgisch motiviert, verschieden ausfällt. Zusammenstöße des Leittons mit dessen chromatischer Variante gehen den eigentlichen Takten des tönenden Schweigens bereits voraus, allerdings mit der kleinen Terz *h ü b e r* dem Leitton *his* des Dominantklanges:



Notensbeispiel 5: T. 839f. [Alviano: „Du gabst mir das Leben“]

Musikalischen Zusammenhang stiftet eine Motivik, die sich (vgl. Notensbeispiel 2) auf Alviano bezieht. Die Takte ab T. 848 gehören dann dem Orchester und den agierenden Bühnenfiguren allein. Sie beruhen essentiell auf einer musikalischen Entwicklung von Spannungssteigerung (bis T. 855) und Spannungsabfall (ab T. 856), die sich als Entsprechung und Ausdruck des Bühnenvorganges erweist. Einer Taktgruppe der Spannungsvorbereitung (T. 847–51; Alviano bemüht sich um Carlotta, sie schmiegt sich an ihn), in der die spätere Steigerung durch ein sequenzartiges Ausgreifen der Hauptmelodie (Englisch Horn, Horn, Violoncello, auch Bratsche; T. 850/51 variiert T. 847/49 auf höherer Stufe) und durch eine harmonische Öffnung aus der Grund-



Notensbeispiel 6: T. 847ff.

tonart A-dur nach der verschleierte Dominante von deren III. Stufe *cis*-moll (T. 851) eingeleitet wird, folgt die eigentliche aufstrebende Spannungskurve, eine Steigerung bis zum Höhepunkt in Takt 855 (*F*-dur wird erreicht), vor allem durch die Achtelfiguren (a. Violinen II, Bratschen, Klarinetten, Oboe; b. Streicher, Oboe):



Notensbeispiel 7: Achtelfigur, T. 852—T. 853

Die Steigerung des Energiezustandes manifestiert sich in einer Ausweitung nach der Höhe hin, an den Neuansätzen in der Oberstimme bei cis^2 (T. 852, Zählzeit 1), cis^3 (T. 853, Zählzeit 1), fis^3 (T. 854, Zählzeit 1) und a^3 (T. 855, Zählzeit 1), unter Zugrundelegung der Achtermotive. Im Kontrapunkt hierzu erklingen die Alviano-Motive der vorausgehenden Gesangspartie („Du gabst mir das Leben“), und zwar so, daß sich von diesen ausgehend auch einmal eine Doppelterzreibung ergibt (T. 853). Die kontrapunktische Verdichtung und das Ausgreifen nach der Höhe in der Steigerungstaktgruppe, die im Prinzip erst den Ausbruch in das von A-dur vergleichsweise weit entfernte F-dur in T. 855 (VI. Stufe der Mollvariante von A-dur) ermöglicht, vollziehen sich somit unter Begleitung einer Akkordsäule, die Momenten wie ‚Steigerung‘, ‚Energieentladung‘ zumindest tendenziell entgegengesetzt ist. Deutlich hörbar und durchdringend ist der Doppelterzklang zum ersten Mal in T. 853 (Zählzeit 1, *e* gegen *eis* in einem Akkord über *cis* mit Orgelpunkt-*a* im Baß), dann in T. 854 (ebenfalls Zählzeit 1, *a* im Baß gegen *ais* in einem *Fis*-Klang), schließlich in T. 856 (Zählzeit 2, *c* gegen *des* bzw. *cis* — hierzu später Näheres). Doch liegt im Prinzip schon in T. 851 der nämliche Akkord vor: *h-a-dis-gis-his* mit der Reibung von *h* und *his*. Zwar läßt sich letzterer Klang ohne Schwierigkeiten als Septnonakkord über *h* deuten, zumal *gis* (die Sexte über *h*) sich ins *fis* und *his* sich noch im gleichen Takt in einer Vorausnahme ins *cis* löst. Demgegenüber aber macht sich der Akkordbestandteil *dis-gis-his* als eigenständiges Klanggebilde insofern fühlbar, als er dominantisch nach *cis-eis-gis* (wenn auch mit unterbautem *a*) im nächsten Takt weitergeführt wird und darüber hinaus die vorhergehende Akkordprogression A-dur/*cis*-moll (T. 850, Zählzeit 3; durch die figurative Berührung des Tones *gis* oszilliert der Klang zwischen beiden Akkorden) — *dis-fis-a-cis* (Umkehrung des Mollsubdominantquintsextakkordes von *cis*-moll bzw. Septakkord auf der II. Stufe) als reguläre Vorbereitung des ‚Halbschlusses auf der *cis*-moll-Dominante‘ *gis-his-dis* (T. 851) aufzufassen ist; zu diesem ‚Durdreiklang‘ mit großer Terz *his* kann nun der Baßton *h* als ‚kleine Terz‘ gehört werden³⁰.

Signifikant erscheint für die innere Psychodramatik dieser Stelle nicht nur die Verwendung von Doppelterzklängen an sich, sondern beinahe mehr noch die Modalitäten von deren Auflösung, zeigt sich doch gerade darin die Auffassung, die der Komponist jeweils der Innendynamik der Klänge zuschrieb. Im folgenden seien die Takte ab T. 851 — Regieanweisung: „Er wird von heftiger, verzweifelter Leidenschaft erfaßt“ — besprochen. Im Rahmen der musikalischen Steigerung, die im engeren Sinne von diesem Takt an ihren Ausgang nimmt, werden zunächst sämtliche Durterzen als reguläre Leittöne in den Grundton des jeweils folgenden Klanges aufgelöst; die Akkordbeziehungen sind also im traditionellen Sinne dominantische. Über die Weiterführung des Akkordes in T. 851 wurde das Wesentliche schon gesagt: Ziel der Klangprogression ist ‚Cis-dur‘ in T. 852, welches mit *a* im Baß wiederum Dominante des nachfolgenden *fis*-moll-Akkordes wird (wobei sich der Baßton *a* als dessen Terz erweist), *eis* mithin eine Leittonspannung zu *fis* darstellt. Die Dominantbeziehung zu *fis*-moll wiederholt sich im Prinzip im nächsten Takt, nur daß sich in den *Cis*-dur-Klang (mit Voraus-

³⁰ In der analogen Stelle des Vorspiels findet sich ein reiner Doppelterzklang: *e-gis-cis-eis* (nicht *e-d-gis-cis-eis*), Kl. A., S. 14, 4. System, Takt 2.

nahme des *fis-moll-a* im Baß) aufgrund der kontrapunktischen Stimmführung der Alviano-Motivik ein *e* hineinbohrt, welches beim Akkordwechsel nach *fis-moll* zur melodisch nach der Quinte *cis* geführten Septe wird³¹. In T. 854 lautet die Dominante-Tonika-Beziehung *Fis-dur* — *h-moll*; diesmal liegt die Mollterz *a* (gegen den Leitton *ais* in den höheren Stimmen gerichtet) im Baß. Den Höhepunkt der musikalischen Klimax erreicht Schreker, wie gesagt, in T. 855, doch ist die Höhepunktswirkung bezeichnenderweise von sehr kurzer Dauer. Schon im nächsten Takt erfolgt deren Zurücknahme, und zwar erneut unter Herbeiziehung eines Doppelterzklanges: er lautet *e-a-c* (also *a-moll* in zweiter Umkehrung) mit dem Ton *des* (eigentlich *cis* als Durterz über *a*), welcher dann allerdings im Gegensatz zu den großen Terzen der vorausgehenden Doppelterzklänge nicht nach oben, sondern ins *c* nach unten weitergeführt wird. (Die Motivik, welcher *des* angehört, leitet sich aus der Alviano-Melodik ab; von dorthier stammt der fallende Halbton.) Man lasse sich im übrigen nicht von der Orthographie dieser Stelle täuschen und urteile nicht, daß es sich bei diesem Klang lediglich um *a-moll* mit frei eintretendem Vorhalt handle, wobei die Auflösung des Vorhaltes bereits im Akkord selbst mitklinge. Selbstverständlich lag es nahe, angesichts der chromatisch nunmehr abwärtsgerichteten Stimmführung die Tonfolge mit *des-c*, nicht *cis-c* zu notieren; dies entsprach der Logik der Fortschreitung, und überdies ersparte man sich dadurch Komplikationen in der Notationsweise (konkret: ein Auflösungszeichen beim Zielton *c*). Daß jedoch, zumindest zunächst, mit *des* in der Tat der Ton *cis* gemeint ist, der sich dann nur in einer enharmonischen Verwandlung und energetischen Richtungsumkehrung in *des* verwandelt, geht aus dem Gesamtzusammenhang der Stelle hervor. Nicht nur, daß dem T. 856 bereits mehrere echte Doppelterzklänge vorausgingen, in denen nicht diatonisch benachbarte Halbtöne, sondern chromatische Varianten ein und desselben Tones aufeinanderprallten (*h* und *his*, *e* und *eis*, *a* und *ais*), sondern auch, daß — nach einem nochmaligen Aufschwung zu *des* mit Weiterführung ins *c* in T. 857 — in T. 858 doch noch die Tonika *D-dur* erreicht wird, zu deren Grundton *d* der Leitton *cis* natürlicherweise hinstrebte, ist bei der korrekten Interpretation des ‚Doppelterzklanges‘ in T. 856 in Rechnung zu stellen.

Die energetisch aufwärtsgerichtete Lösung der Durterzspannung und deren schließliche Umkehr in T. 856 werden verständlich, sobald die Anweisungen Schrekers zum Bühnengeschehen in die Betrachtung miteinbezogen werden. T. 851/52 bis T. 856/57 sollen zum Ausdruck bringen: „Er wird von heftiger verzweifelter Leidenschaft erfaßt. Küßt wild ihre Hände, reißt sie an sich, beugt sich über ihr Antlitz, über ihre sich bietenden, verlangenden Lippen — und bezwingt sich“. Heftigste erotische Triebregungen werden also in Alviano wach. Schon immer hatte er mit ihnen zu kämpfen — jetzt aber, da er die (vermeintliche) Liebeserklärung Carlottas an ihn vernommen hat, nimmt der Wille, die Grenzen des eigenen Ich zu überschreiten, weit über alles bisher Gewohnte hinaus Gestalt an und setzt sich in Aktion um: darum werden die Durterzspannungen aufwärts aufgelöst³², als musikalisch-symbolischer Hintergrund der Sätze „Küßt wild ihre Hände, reißt sie an sich“. Doch ist es auf seiten Alvianos

³¹ Dieser Alviano-Kontrapunkt erklingt im Englisch Horn und im tiefen Blech, also zugleich dumpf und klagend.

³² Ernst Kurth führte in seinen Schriften immer wieder den expansiven Charakter aufwärtsstrebender Leittöne, den Schwere-Charakter hingegen von abwärtsgerichteten Halbtonschritten aus.

tatsächlich, wie es Schrekers Anweisung will, eine sehr verzweifelte Leidenschaft; sein im innersten gebrochenes Selbstwertgefühl, welches ihm eigentlich ständig vorhält, daß ihm Freude und Glück, ja der Besitz eines anderen nicht gestattet sei, begleitet ihn wie ein Schatten, musikalisch ausgedrückt: die Mollterz, die zur Versagung der Abfuhr psychischer, vor allem erotischer Energie nach außen (indem sie sich zum Leitton der Dominante querstellt) aufruft, verdirbt die Steigerung der Spannungskurve ab T. 851/52 und führt schließlich gar zur Negation der leittonigen Dominante-Tonika-Spannungslösung. Zwar wird in der Musik der Höhepunkt durchaus in einer zusammenhängenden Klimax erreicht, doch bilden die erklingenden Doppelterzakkorde ein musikalisches Moment der Hemmung, und die Spannungskurve ab T. 851 wäre jedenfalls makelloser und ‚überzeugender‘ (wenngleich dann weniger interessant) ausgefallen, wenn Schreker zumindest in T. 853 *eis* statt *e* und in T. 854 durchgängig den Baßton *fis* statt *a* (mit Lösung nach dem *fis* im letzten Achtel) komponiert hätte. So aber stellen sich Energiestauungen ein, auch wenn das Melos dieser Stelle die Spannungskurve — in Übereinstimmung mit den Vorgängen auf der Bühne („küßt wild ihre Hände“!) — über sie hinwegträgt. Was jedoch vor dem Erreichen des Höhepunktes sich als musikalische Hemmung der Spannungskurve fühlbar macht, wird hinterher dominierend. Denn in T. 856 werden der Energetik des Tones *cis*, indem er sich nicht wie die vorausgehenden Durterzen aufwärts in den Grundton von *D*-dur löst, gleichsam die Zähne ausgebrochen („und bezwingt sich“!): die Wege der Spannungslösung kehren sich um, die Aktivität nach außen weicht wiederum der Aggression nach innen (also der Depression), die Spannungsabfuhr als Lösung des Leittons wird unterbunden durch das Zurücksinken des Leittons in die gleichzeitig erklingende kleine Terz, den Spannungsabfall nach unten. Hierin symbolisiert sich die ganze deformierte Persönlichkeitsstruktur Alvianos: mag die bloße Anweisung „und bezwingt sich“, was deren Motivation angeht, auch keineswegs eindeutig sein, mag Alviano auch felsenfest selbst daran glauben, von edlen Motiven geleitet zu sein, indem er auf Carlotta verzichtet, die Musik dementiert jedenfalls sehr weitgehend Alvianos vorgebliche Anwandlung von „Güte und stiller Größe“, da sie in T. 856 den Doppelterzklang, die entscheidende Zurücknahme von Energie, vermittelt des entsprechenden Alviano-Motivs (Oboe, Hörner; die letzten drei Noten entsprechen dem Alviano-Motiv, Notenbeispiel 1) entstehen läßt.



Notenbeispiel 8: T. 856—857

Die Lösung der Spannung *cis-d* wäre als musikalisches Ereignis das Symbol für die Befriedigung des erotischen Verlangens gewesen (was mit *D*-dur in T. 858 anhebt, ist ein auf Carlotta und ihr Künstlertum bezogenes Leitmotiv) — aber genau dieses konnte, ja durfte für den narzißtisch Gestörten und neurotisch Depressiven nicht sein.

So zerfällt denn auch sehr schnell das musikalische Material, welches den vorausgehenden Aufschwung trug: Rudimente der Steigerungs-Motivik, Elemente des musikalisch Zerbrochenen sind ab T. 856 noch für zwei Takte präsent und verschwinden dann gänzlich. Der rigorose Abbruch der Höhepunktsgestaltung, wie sie im engeren Sinne von T. 855 an ihren Ausgang hätte nehmen können, wirkt noch frappierender, sobald diese musikalische Entwicklung zu anderen, vergleichbaren Stellen der Opernliteratur in Beziehung gesetzt wird. Man vergegenwärtige sich, welche Melodiekurven Richard Strauss (und wohl auch Franz Schreker) geschrieben hätte, um die angestaute musikalische Energie nun auch sinnvoll auszuagieren, wäre es hier wirklich darum gegangen, ‚zwei Liebende‘ einander zuzuführen, hätte nicht also gerade der Abbruch (psychoanalytisch: die Versagung) genau die Intentionen des Komponisten getroffen. Der Höhepunkt der Erkennungsszene zwischen Elektra und Orest sei als musikalisches wie dramaturgisches Gegenbild in Erinnerung gerufen.

Die Leittonumkehr in T. 856 gerät so zugleich zur Handlungs,umkehr‘, zur Peripetie des Musikdramas überhaupt. Sie bezeichnet Alvianos Versagen: das Entscheidende ist, daß die erotische Begegnung zwischen Carlotta und Alviano nicht stattfinden darf, daß Leidenschaften in seiner Beziehung zu ihr ausgeklammert bleiben müssen, und daß lediglich die Vergeistigung, die Kunst, eine Kommunikationsebene darstellt. In diesem Sinne unterdrückt Schreker die leittönig aufwärtsstrebende Dominantbeziehung zu *D*-dur in T. 858 und ersetzt sie durch den energetisch abwärtsgerichteten Halbtonschritt *es-d* im Baß (Kontrabaß, Baßklarinette), durch die Klangprogression *es-g-a-c* — *D*-dur, also durch eine phrygische Wendung, musikalisches Symbol für den Sieg des depressiven psychischen Potentials über die nach außen gerichtete aktive Strebung, den Triumph der Depression über die ‚Liebe‘ (Aggression, denn Liebe ist in Schrekers Bühnenwerk Aggression und nichts außerdem). Was als Leitmotivik folgt, bezieht sich auf Carlotta: die Melodie ab T. 858 wurde bereits im ersten Aufzug des Musikdramas exponiert, und ab der Stelle, als sich Carlotta Alviano als Künstlerin vorstellt („Ich male“, Kl. A., S. 80), auch symphonisch durchgeführt. Auch dieses Leitmotiv entbehrt nicht des ‚Doppelterzklanges‘; jedoch liegt im Klang *des(=cis)-e-g-c* die kleine Terz des melodisch umschriebenen *D*-dur-Dominantseptakkordes über der großen und löst sich nach dem Vorbild der Alviano-Motivik über die None *b* ins *a* (T. 859). Carlotta krankt im Prinzip an einem ähnlichen Widerspruch in ihren psychischen Energien wie Alviano — die „sich bietenden, verlangenden Lippen“, von denen die Regieanweisung spricht, verraten Carlottas erotische Begierde, welcher jedoch die Zerbrechlichkeit ihres Seelenlebens (aufgrund ihrer Herzkrankheit) entgegensteht —, und das Leitmotiv, welches den Klang *des(cis)-e-g-c* in sich einbegreift, kann symbolisch dem Versuch der durch Krankheit Gezeichneten beigeordnet werden, ihr Leiden erträglich zu machen, in Kunst aufzulösen³³. Die nachfolgenden Takte sind dann durch eine auffällige Vermeidung energetischer Spannungen gekennzeichnet. Die

³³ Hierzu ist zu bemerken, daß auch der Klang mit oberer kleiner Terz in Schrekers *Gezeichneten* Symbol von Leerheit, Leiden und Verzweiflung werden kann: man denke an die Stelle „zurückgestoßen ins Nichts“ (Kl. A., S. 332), die in einen entsprechenden Klang ausmündet: *fis-a-his-eis* (1 System, 2. Takt). Auch ein Hinweis auf die Stelle „das Wort, das dich quälte so lange“ mit *dis-fis-a-d* (Basis *H*⁷ mit Quinte im Baß: Kl. A., S. 181, 4. System, 2. Takt) sei hier am Platze.

musikalische Substanz ab T. 861 bildet ein Klangteppich, der sich auf A-dur gründet, nebst farblich-impressionistischen Hinzufügungen von E-dur-Klängen. Macht sich dort die Spannung *gis-a* in der Akkordfolge E-dur/A-dur schon kaum mehr fühlbar, so wird sie beim Wechsel in die A-dur-Dominante (T. 864) gar noch vermieden, indem statt *e-gis-h-d-(fis)* der Akkord *e-fis-a-d* mit Liegestimme *a* im Baß (Septnonakkord auf der V. Stufe mit ‚unaufgelöstem Vorhalt‘ *a* zu *gis*, welcher jedoch eher Klangimpression als energetische Strebung ist) erscheint. Diese Musik, die sich auf die — nach Schopenhauer willensfreie, dem Leiden und der Triebverfallenheit entzogene — Sphäre der Kunst bezieht, umschreibt allein die Basis, auf der Alviano und Carlotta zueinander in Beziehung treten können³⁴, und die seltsam zage, keusche Umschlingung, in der Carlotta und Alviano verharren, dokumentiert nur die Ratlosigkeit beider vor dem Hintergrund unbewältigter Triebe.

*

Rücksichtnahme auf Carlottas Gebrechen indes bezeichnete, wie schon angedeutet, keineswegs den tieferen Grund, der Alviano dazu bewog, sich ihren Besitz zu versagen, und war mit Sicherheit auch nicht das, was sich Carlotta von Alviano wünschte. Leitmotivik und Doppelterzakkordik kommentieren, daß die unbewußten Antriebe zur Versagung bei Alviano viel eher in seiner Persönlichkeitsstörung und, damit eng verbunden, seiner Unfähigkeit zur Liebe (will sagen: Carlotta wirklich zu besitzen) aufzusuchen sind. Ein anderer, Graf Vitellozzo Tamare, Typus des Macht- und Herrenmenschen, betritt im dritten Aufzug die Szene, ‚raubt‘ Alviano seine Geliebte, nimmt sie sich teils mit Gewalt, teils mit deren Einverständnis und entspricht damit ihren geheimen Sehnsüchten nach dem lebenssteigernden Tod im Rausch. (Aus den Zusammenhängen resultiert ideengeschichtlich eine Art Liebestod, wenn auch auf morbider, sogar ins handgreiflich Krankhafte gewendeter Basis: statt ‚Liebestod in Liebesvereinigung‘ heißt es bei Schreker nun, reichlich unverblümt, ‚Herzversagen durch Sexualkontakt‘.) In einer Schlußauseinandersetzung treten sich Alviano Salvago und Vitellozzo Tamare gegenüber, und Alviano erfährt, bevor er Tamare ermordet, Aufklärung über die uneingestanden Motive seines bisherigen Verhaltens, das zum Verlust seiner Geliebten führte. Sie stimmt im wesentlichen mit dem zusammen, was sich auch an der Musik schon im zweiten Akt ablesen oder doch zumindest errahnen läßt. Tamare, der Gegenspieler, gibt selbst eine ‚Psychoanalyse‘ Alvianos, wenn nicht in den Worten und Kategorien, so doch im Geiste Sigmund Freuds:

„Stark wähnstest du dich eine Stunde lang, doch du warst es nicht. Die Freude bot sich dir dar — da wich'st du ihr aus, zitternd und feige. Du sahst nur das Dunkle, die Schatten, Gefahr und Sünde. Allzu herbe gezeichnet vom Schicksal, warst du flügelahm, unfrei, verzagt. Für Deinesgleichen lebt nur in Träumen die kostbare Blume, doch blüht sie grell und verlockend am Tage, dünkt's euch Traum, Trugbild, nächtlicher Spuk. Denn, bot sich dir, Alviano — sagtest du nicht — auch Carlotta? Was nahmst du sie nicht?“ (Kl. A., S. 333—335)

³⁴ Im dritten Akt sagt Carlotta resigniert, Alviano habe ihr „sein Alles, sein Höchstes gegeben“ — gemeint ist die Kraft seines Geistes, manifest in den von ihr gemalten leuchtenden Augen —, und sie, Carlotta, habe nun „gar nichts mehr zu erwarten“: Kl. A., S. 232—233.

Alviano antwortet sinngemäß, er habe Carlotta nur schonen wollen, erntet jedoch nur Hohn, und schließlich schlägt es ihm angesichts der Triftigkeit von Tamares Analyse regelrecht die Sprache („Seiner Worte Sinn, das ist ja nicht möglich“, Kl. A., S. 338). Als Alviano bemerkt, daß Carlotta ihn auch innerlich tatsächlich verlassen hat, wird er wahnsinnig. So führt Franz Schreker sein tiefenpsychologisches Musikdrama zu Ende. Vom Standpunkt der Psychoanalyse geurteilt, entspricht der Wahnsinn allerdings sicherlich nicht dem normalen Krankheitsverlauf einer narzißtischen Persönlichkeitsstörung und depressiven Neurose. Eher schon endet die Krankheit des öfteren in Selbstmordhandlungen, und davon scheint durchaus etwas in den Schluß der *Gezeichneten* übergegangen zu sein. Es spricht nichts dagegen, in Alvianos Wahnsinn Analoges anzunehmen: der von allen Verlassene, ins Nichts Zurückgestoßene, begeht eigentlich ‚Selbstmord‘, wenn auch nur auf der geistigen Ebene. Er flüchtet sich in den Irrsinn, hält sich für den Narren, als der er sich schon immer gesehen und vereinzelt sogar *expressis verbis* bezeichnet hat, und taumelt von der Bühne ab.

Die letzten Takte des Musikdramas erweisen sich noch einmal der musikalischen ‚Idee‘ des Kontrastes von kleiner und großer Terz als Symbol widersprüchlicher psychischer Energien verpflichtet — und zwar im Gesamtzusammenhang eines deutlichen Rückgriffs auf musikalisches Material, welches der Peripetie im zweiten Akt fast unmittelbar vorausging³⁵. Nach Alvianos letzten Worten, die verdeutlichen, daß er dem Wahnsinn anheimgefallen ist — „da liegt ja ein Toter“ (gemeint ist Tamare, den er selbst erst wenige Augenblicke zuvor erstach; Kl. A., S. 353) —, spielt Schreker erneut mit Halbtonreibungen, so in T. 1321 (*fes* gegen es in einem Klang über *c*; *fes* wird nach es geführt), sodann in Entsprechung zum Beschluß des Vorspiels im Kontext der Alviano-Motivik (T. 1323—24; berührt wird *f*, während ein auf *D*-dur basierender Klangteppich mit *fis* erklingt), ferner in einem Changieren zwischen *D*-dur und *d*-moll (T. 1330—1332), schließlich in den Schlußtakt. Noch einmal stoßen hier (T. 1333) kleine und große Terze gewaltig im *fortissimo* zusammen (*fis* und *f*, sowohl innerhalb der Holz-, als auch in der Blechbläsergruppe). Nunmehr ist es jedoch die Durterz *fis*, die sich in einen zugrundeliegenden *d*-moll-Klang als doppelte Terz hineindrängt. Wie in Alvianos Motiv, welches den Schlußtakt zugrundeliegt, die kleine Terz der großen nachfolgt, nicht umgekehrt, so behält auch die Mollterz als klangliches Ereignis in der vertikalen Dimension die Oberhand über die Durterz. Das Musikdrama schließt in *d*-moll, der ‚Kampf‘ zwischen kleiner und großer Terz ist damit beendet — man könnte sagen: die große Terz, der traditionelle Leitton, habe ihn verloren. Dem entspricht der Zusammenbruch Alvianos, der, wahnsinnig geworden, nicht mehr ‚strebt‘ (auch nicht mehr gegen sich selbst, wie noch im Bilde des Doppelterzklanges), der fortan nur noch das reine Nichts verkörpert, ohne jeglichen Willen zur Aktivität nach außen in seiner vom Irrsinn beherrschten Welt lebt. Das Ergebnis des Widerstreits psychischer Strebungen in Alviano ist der Ruin seiner Persönlichkeit. Die Geschichte des Doppelterzklanges in der Partitur Franz Schrekers symbolisiert die Destruktion eines *Gezeichneten*.

³⁵ T. 831ff. des zweiten Aktes (Todesmotiv) entspricht T. 1298 aus Akt III, T. 835—836 (Akt II, sukzessive Terzenwechsel) findet sich in T. 1330 ff. (Akt III) wieder ein.

Lili Boulanger: „Clairières dans le Ciel” — ästhetischer Ausdruck und musikalische Form

von Sabine Giesbrecht-Schutte, Osnabrück

Einige Tage vor Debussys Tod starb am 15. März 1918 die Komponistin Lili Boulanger nach nahezu ununterbrochener Krankheit im Alter von knapp fünfundzwanzig Jahren. Ihr 1914 beendeter Liederzyklus *Clairières dans le Ciel* nach Gedichten des südfranzösischen Autors Francis Jammes gilt als eines ihrer bedeutendsten Werke. Acht der dreizehn Lieder liegen auch in einer von ihr z. T. erheblich überarbeiteten Orchesterfassung vor¹. Die Musik der *Clairières* ist typisch für die Zeit des Fin de siècle, welche die Jahre bis zum 1. Weltkrieg einschließt und eine Epoche beendet, in der traditionelle bürgerliche Lebensformen in Frage gestellt und neue Lebenswerte gesucht werden und in der sich, auch in der Kunst, Lebensfreude und Endzeitdenken miteinander vermischen. In der Musik kann man durchaus von einer Ära eigener Art sprechen, die nicht nur Ausklang der traditionellen Spät- und Nachromantik ist, sondern zugleich auch die Entwicklung der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts vorbereitet².

Von dieser Übergangssituation ist die Komposition der *Clairières* erkennbar geprägt. Einflüsse Richard Wagners, Claude Debussys und Gabriel Faurés³ verbinden sich hier mit einer originellen Formbildung und innovativen Harmonik zu einem Kompositionskonzept von stilistischer Eigenart. Diese äußert sich z. B. in der originellen Gestaltung der Singstimme, deren Struktur auf eine Vertrautheit der Komponistin mit der symbolistischen Ästhetik schließen läßt. Die französischen „Symbolisten“, wie sie seit 1886, dem Erscheinungsjahr eines Manifestes von Jean Moréas im *Figaro*, genannt wurden, haben auch auf Debussy⁴ starken Einfluß ausgeübt und sind — trotz individueller Unterschiede des literarisch-ästhetischen Konzeptes im einzelnen — bis nach dem Ende des 1. Weltkrieges als Gruppe wirksam gewesen⁵.

Die folgenden Ausführungen machen deutlich, in welcher Form die symbolistische Kunstauffassung in den Gesangszyklus Boulangers eingegangen ist und dessen Struktur bestimmt hat. Der Einfluß zeigt sich vorwiegend in dem sprachverwandten

¹ Vgl. die Beiträge zur Orchestrierung der *Clairières* von Annegret Fauser und Maria Grätzel, in: *Vom Schweigen befreit 3. Internationales Komponistinnen-Festival. Kassel, 12.—16. Mai 1993. Lili Boulanger* Redaktion: Roswitha Aulenkamp-Moeller und Christel Nies, Kassel 1993, S. 61 u. 176—178.

² Vgl. Hermann Danuser, *Der Orchestergesang des Fin de siècle*, in: *Mf* 30 (1977), S. 425.

³ Nähere Hinweise dazu bei Annegret Fauser, *Die Musik hinter der Legende. Lili Boulangers Liederzyklus Clairières dans le Ciel*, in: *Vom Schweigen befreit*, S. 54—60 und Birgit Stievenard-Salomon, *Lili Boulanger und ihr Liederzyklus Clairières dans le Ciel, ein biographisches und musikalisches Tagebuch*, in: *Vom Schweigen befreit*, S. 48—53 u. 161f.

⁴ S. dazu Werner Danckert, *Claude Debussy*, Berlin 1950, S. 34—56, S. 105ff. und 142—149 und Stefan Jarocinsky, *Debussy, Impressionisme et Symbolisme*, Paris 1970. — Ferner folgende Veröffentlichungen in: *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*, hrsg. aus Anlaß des 80. Geburtstages von Willi Schuh von Jürg Stenzl, Zürich u. Freiburg i. Br. 1980: Jean-Michel Nectoux, *Musique, Symbolisme et Art Nouveau*, S. 13—30; Theo Hirsbrunner, *Debussy — Maeterlinck — Chausson*, S. 47—65; Kurt von Fischer, *Claude Debussy und das Klima des Art Nouveau*, S. 31—46. — Über das Interesse Lili Boulangers an symbolistischen Autoren berichtet Sylvie Croguennoc, *Die Lieder Lili Boulangers*, in: *Lili Boulanger-Tage 1993*. Bremen, zum 100. Geburtstag der Komponistin. Redaktion: Kathrin Mosler, Bremen 1993, S. 64—78.

⁵ Paul Hoffmann, *Symbolismus*, München 1987 (= *UTB* 526), S. 38f. Hoffmann unterscheidet hier vier Entwicklungsphasen, die mit den Namen Charles Baudelaire, Paul Verlaine und Stéphane Mallarmé sowie Paul Valéry und Paul Claudel verbunden sind.

Gesangsstil, der ein musikalisches Gegenstück ist zur „musique parlée“ von Stéphane Mallarmé; während in der „gesprochenen Musik“ Mallarmés die musikalischen Qualitäten der Sprachen entwickelt werden und die Bedeutungsvielfalt ihrer Inhalte dadurch verstärkt zum Vorschein kommt⁶, betont Boulanger sprachähnliche Momente in der Singstimme der *Clairières* und nähert sich so einem Parlandostil, der streckenweise den Charakter eines hochemotionalisierten Sprechens annimmt.

Diese gesungene Sprache kombiniert Boulanger mit einem eher konventionellen Klavierpart aus völlig andersartigen Strukturen, die sich zu impressionistischen Klangflächen zusammenfügen. Beide Parts dialogisieren auf einer dritten Ebene in einer geradezu akribisch genau abgefaßten Ausdruckssprache, die mit zahlreichen Hinweisen zu Stimmung, Tempo, Agogik und vor allem mit häufig wechselnden Vorgaben zur Lautstärke und Klangmodulation die Oberfläche der Musik nuancieren und mit künstlicher Spannung aufladen. Es geht eine suggestive Kraft von diesen Ausdrucksgesten aus, die ihre Wirkung auf den Zuhörer wohl kaum verfehlen wird. Nach symbolistischem Verständnis soll der Textvortrag — Gedichte sollen ja möglichst laut vorgelesen werden⁷ — innere Bewegungen und seelische Regungen hervorbringen, eine Wirkung, die in den *Clairières* zu einem guten Teil von dem spannungsreichen dynamisch-agogischen Geschehen ausgeht.

Ziel der Ausführungen ist es, diese Beobachtungen exemplarisch am zehnten Lied (*Deux ancolies se balançaient sur la colline*) zu verifizieren, seinen ästhetischen Inhalt durch eine Analyse des Kompositionskonzeptes darzulegen und Zusammenhänge mit zeitgenössischen ästhetischen Vorstellungen herzustellen.

Zum Text

Nicht von ungefähr wurden die *Clairières* 1921 von Camille Mauclair in *La Revue Musicale* mit Baudelaire-Liedern von Duparc und Verlaine-Vertonungen von Fauré gleichgesetzt⁸. Symbolistische Autoren standen hoch im Kurs; das belegen die zahlreichen Vertonungen der Arbeiten Maurice Maeterlincks, um dessen Drama *La Princesse Maleine* geradezu ein Wettstreit der Komponisten entbrannte: Debussy, Erik Satie und Vincent d'Indy haben sich u. a. um diese literarische Vorlage bemüht; es war Lili Boulanger, die schließlich die Zustimmung des Dichters zur — leider nicht vollendeten — Opernkomposition erhielt. Sie hatte zeitlebens ein deutliches Interesse an symbolistischen Autoren, wie ein kurzer Blick auf ihre Vokalkompositionen zeigt.

⁶ Vergleichbare synästhetische Ansätze, die von der Korrespondenz einzelner Elemente innerhalb verschiedener Kunstformen bzw. verschiedener Arten der sinnlichen Wahrnehmung ausgehen, gibt es auch in der Malerei. Eugène Delacroix sprach — wie später auch Paul Gauguin — von „la musique de tableau“ und verstand darunter die „seelische Intensität“ in der Verteilung der Farbflächen. Odilon Redon nannte sich einen „peintre symphoniste“. James Whistler gab einigen seiner Bilder musikalische Titel. Als zentrale Figur wird immer wieder Richard Wagner hervorgehoben, der von Hofstätter als das „synästhetische Genie des Jahrhunderts“ bezeichnet wird, das „durch seine Idee von der Synthese aller Gefühlsempfindungen im Gesamtkunstwerk alle Künste seiner Zeit aufs tiefste befruchtet“ habe. — Zitiert nach Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln, 2. Aufl. 1973, S. 143f. — Vgl. dazu auch *Die Symbolisten und Richard Wagner*, hrsg. von W. Storch, Berlin 1991.

⁷ Hoffmann, *Symbolismus*, S. 163.

⁸ Annegret Fauser vergleicht das Werk mit dem 1893/94 vertonten Verlaine-Zyklus *La Bonne Chanson* von Gabriel Fauré, *Die Musik hinter der Legende*, S. 57

Zwei Gedichte Maeterlincks aus den *Serres chaudes*, nämlich *Reflets* und *Attente* wurden von ihr schon 1911 und 1912 vertont. Zur Gruppe symbolistischer Autoren gehört auch Albert Samain, ein Bewunderer Baudelaires und Mitbegründer der für diese literarische Richtung bedeutsamen Zeitschrift *Mercure de France*. Sein Gedicht *Soir sur la plaine* komponierte Boulanger für Sopran- und Tenorsolo, gemischten Chor und Klavier bzw. Orchester im Jahr 1913⁹. Samain schließlich unterhielt briefliche Kontakte zu Jammes, dem Verfasser der *Clairières dans le Ciel*.

Ob die Gedichte von Francis Jammes, geboren 1868 im südfranzösischen Tournay, als symbolistisch zu bezeichnen sind, darüber läßt sich streiten. Auf seinen Reisen von dem abgelegenen Pyrenäen-Dorf Orthez aus, in dem er sich den größten Teil seines Lebens aufhielt, hat er Kontakte zu Vertretern dieser Richtung aufgenommen und besonders mit seiner dritten Gedichtsammlung Anerkennung von dieser Seite erhalten¹⁰. Hirsbrunner erwähnt ihn als Textdichter für Raymond Bonheur und hebt eher seine allmähliche Abkehr von den ästhetischen Vorstellungen der Symbolisten hervor¹¹. Die 1905 erschienene Gedichtsammlung *Tristesses*, aus der Lili Boulanger 13 der 24 Stücke auswählte und unter dem — übrigens auch von Jammes stammenden — Titel *Clairières dans le Ciel* zu ihrem eigenen Liederzyklus zusammenschloß, ist zweifelsohne dieser Kunstauffassung verpflichtet, wie noch zu zeigen ist.

Ehe Inhalt und Struktur der Gedichte zur Diskussion stehen, soll das Augenmerk für einen Moment auf die veränderte Überschrift des Werkes gerichtet werden, die für das ästhetische Konzept von Bedeutung ist. Lili Boulanger verwirft den Originaltitel *Traurigkeiten* und entscheidet sich für *Lichtungen am Himmel*, für die Überschrift also, die Jammes einer umfangreicheren Sammlung von Gedichten — die *Tristesses* eingeschlossen — beigegeben hatte und die sie offenbar für geeigneter hielt. In der Tat verbindet sich mit *Lichtungen am Himmel* ein Spektrum assoziativer Vorstellungen, das auf die Vielschichtigkeit und den symbolistischen Gehalt der nachfolgenden Gedichte einzustimmen vermag. Mit der eigenwilligen Kombination der Begriffe „Lichtung“ und „Himmel“ wird eine Naturerscheinung realitätswidrig in jenseitige Sphären versetzt und damit in ihrer Bedeutung verändert. Assoziationen stellen sich ein, wie z. B. Licht, Helligkeit oder Jenseits, und suggerieren dem Hörer, der sich darauf einläßt, es gebe hinter der Wirklichkeit noch andere, höhere Welten, über deren Beschaffenheit es allerdings keine Gewißheit gibt.

Der Titel nimmt also vorweg, was in der Gedichtsammlung selbst in immer wieder anderen Formen zur Entfaltung gelangt: Die in den Gedichten vorgestellten Dinge und Menschen bedeuten nicht mehr nur das, als was sie erscheinen, sondern stehen symbolisch für eine geheimnisvolle andere Welt, die es mit künstlerischen Mitteln zu erkunden und darzustellen gilt. Die beiden Hauptpersonen des Werkes, das lyrische Ich, ein Poet, der seiner verlorengegangenen Geliebten nachspürt und nachtrauert, sowie die von ihm immer wieder in der Erinnerung zum Leben erweckte Frau, sind z. B. keine realen Personen und in ihren Handlungen vom Schleier des Geheimnisses umge-

⁹ Vgl. das Verzeichnis der Werke Lili Boulangers von Birgit Stievenard-Salomon, in: *Vom Schweigen befreit*, S. 190–200.

¹⁰ Yves Gerard Le Dantec, in: *Dictionnaire biographique des auteurs*, Paris 1957, Bd. 1, S. 705f.

¹¹ Theo Hirsbrunner, *Unterströmungen in der französischen Musik. Raymond Bonheur. Huit Poésies de Francis Jammes*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwiss. Kongreß Berlin 1974*, Kassel 1980, S. 186–195.

ben. Die Frau entschwindet auf rätselhafte Weise aus dem Leben des Poeten; ihr Weggang ist durch Naturbilder angedeutet, die nichts erklären. Sie wird als jung, lebendig und fröhlich geschildert, und ihre Herkunft erscheint mythisch: Bei ihrem ersten Auftreten am Anfang des Werkes schreitet sie eine blühende Wiese hinab, als sei sie selbst ein Stück Natur. Auch der Poet wird kaum als reale Person dargestellt, sondern eher als Verkörperung von Hoffnungslosigkeit und Leiden. Seine Erinnerungen, Träume und Phantasien, sein Unglück und seine Verzweiflung teilt er dem Hörer aus der Distanz des Erzählers und Berichterstatters, aber auch persönlich in Ichform mit.

Die Handlung ist ebenfalls unrealistisch und ohne innere Logik. Die dreizehn Stationen einer verlorenen Liebe stehen inhaltlich merkwürdig unverbunden nebeneinander; die Musik ist bemüht, diese Zusammenhanglosigkeit zu überspielen, indem sie — mühsam allerdings und unregelmäßig — Motivbeziehungen zwischen einzelnen Liedern herzustellen versucht. Verschiedenartige Bilder werden in rascher Folge nacheinander präsentiert, wobei Ort und Zeit der Handlung ständig wechseln. Auch dieser Wechsel findet sich teilweise in der Musik wieder, die darauf mit der Aneinanderreihung kontrastierender Abschnitte reagiert.

Wichtig im Zusammenhang mit dem Gehalt der Gedichte sind die von Boulanger vorgenommenen Textumstellungen¹² im letzten Lied, das dadurch eine vom Original etwas abweichende inhaltliche Schlüsselstellung erhält. Nach der Version von Jammes wird der Poet nicht in völliger Hoffnungslosigkeit zurückgelassen; der Zyklus endet, wie er begann, nämlich mit einem Bild der jungen Frau, die eine blühende Wiese herabschreitet. Boulanger hingegen hat an dieser Stelle den einzigen wichtigen inhaltlichen Eingriff vorgenommen, der das Geschehen in dramatischer Hinsicht zuspitzt. Indem sie eine Zeile aus der Mitte des letzten Gedichtes am Schluß wiederholt, endet der ganze Zyklus bei ihr in Verzweiflung und Resignation:

„Nichts mehr, ich habe nichts mehr,
nichts mehr, das mich hält,
nichts mehr, nichts mehr.“

Angesichts dieser Verschärfung des emotionalen Gehaltes, zu der der Originaltitel *Traurigkeiten* weitaus besser gepaßt hätte, ist die idyllische Titelversion der Komponistin *Lichtungen am Himmel* bemerkenswert und läßt eine gewisse Widersprüchlichkeit erkennen. Überraschend erscheint in diesem Zusammenhang auch ein handschriftlicher Vermerk in der Reinschrift des ersten Liedes: „Alle Lieder sollen mit dem Empfinden gesungen werden, eine Vergangenheit zu beschwören, die voller Frische geblieben ist“¹³. Auch dieser Zusatz läßt sich nur schwer vereinbaren mit dem Ton der Hoffnungslosigkeit, mit dem der Zyklus ausklingt; auf jeden Fall signa-

¹² Die Veränderungen Boulangers am Original bestehen sonst nur im Weglassen von Zeilen — bei Lied Nr. 7 sind es sieben, bei Nr. 13 vier Zeilen. Die Wiederholungen am Schluß des letzten Liedes fallen daher besonders auf. Von den 24 Gedichten der *Tristesses* hat die Komponistin 13 für ihren eigenen Zyklus *Clairières* ausgewählt, die originale Reihenfolge jedoch im wesentlichen beibehalten. Nur ein Gedicht, *Je garde une médaille*, wurde umgestellt und steht bei ihr als zwölftes Lied an vorletzter Stelle. Zum Vergleich s. Francis Jammes, *Oeuvres II*, Reprint Genf 1978 [= Nachdruck der Ausgabe Paris 1913—1926], S. 123—149.

¹³ Dieser Zusatz fehlt in der posthumen, von Nadia Boulanger vorgenommenen Ausgabe des Werkes, worauf Annegret Fauser hinweist, in: *Vom Schweigen befreit*, S. 55.

lisiert er Distanz, indem die Handlung als vergangen und lediglich als Bestandteil der Erinnerung deklariert wird. Im Widerspruch dazu steht allerdings die Anteilnahme der Komponistin am Inhalt der Gedichte; den Aussagen der Schwester Nadia und ihrer Freundin Miki Piré zufolge soll sie sich sehr mit der auf unerklärliche Weise verschwundenen jungen Frau identifiziert haben¹⁴. Diese widersprüchliche Haltung der Komponistin läßt mancherlei persönliche Deutungen zu; Tatsache ist jedoch, daß die Musik selbst diesen Zwiespalt, das Schwanken zwischen Zurückhaltung und Einfühlung, erkennbar widerspiegelt. Distanz zum Textinhalt verraten schon die Klanggesten der Klavierstimme, die zwar einfühlsam sind in der Wiedergabe einzelner Stimmungen, aber doch in ihrer formelhaften Detailstruktur etwas Mechanisches an sich haben, das sich zur Grundstimmung des Verlustes wenig teilnehmend verhält. Darüber hinaus lebt die gesamte Komposition von der Gegensätzlichkeit ihrer Strukturen; darin besteht das ästhetische Grundprinzip der *Clairières*, wie den nachfolgenden Ausführungen zu entnehmen ist.

Strukturen

Die den *Clairières* zugrundeliegenden Gedichte sind eher Prosa als Poesie, sie bestehen aus vier bis elf unregelmäßig gereimten Zeilen von unterschiedlicher Länge; nur das letzte Lied, der inhaltliche Höhepunkt, erstreckt sich auf 32 Zeilen. Es gibt keine Strophen, aber in drei Fällen (Nr. 10, 12, 13) sind die Schlußverse vom Hauptteil des Gedichtes abgesetzt. Überschriften mit quasi programmatischem Inhalt fehlen; keines der Gedichte läßt sich auf eine einheitliche Grundstimmung festlegen.

Am Beispiel des zehnten Liedes¹⁵ soll exemplarisch gezeigt werden, wie die Musik Lili Boulangers auf die dichterische Vorlage reagiert. Die Beziehung der beiden Liebenden wird hier durch ein idyllisches Naturbild symbolisiert: Zwei Akeleien wiegen sich im Gleichklang verwandter Seelen und erfahren durch den Wind eine flüchtige Vereinigung. In der Fassung von Francis Jammes sind die acht Verse, die hier in wörtlicher Übersetzung vorgestellt werden, folgendermaßen angeordnet¹⁶:

„Zwei Akeleien wiegen sich auf dem Hügel.
 Und die Akelei sagte zu ihrer Schwester Akelei:
 Ich zittere vor dir und bleibe verwirrt.
 Und die andere antwortete: Wenn ich mich in dem Felsen,
 den das Wasser Tropfen für Tropfen höhlt, wenn ich mich spiegle, sehe ich,
 daß ich zittere und bin verwirrt, wie du.
 Der Wind wiegte die beiden mehr und mehr,
 füllte sie mit Liebe und vermischte ihre blauen Herzen.“

Boulanger verändert die Anordnung der Zeilen, so daß ihre Komposition aus insgesamt zwölf kurzen Phrasen besteht, die deutlich gegeneinander abgehoben sind. Das

¹⁴ Leonie Rosenstiel, *The Life and works of Lili Boulanger*, London 1978, S. 173.

¹⁵ Abgedruckt auf S. 400–402.

¹⁶ Die Übersetzungen sind dem Sammelband *Vom Schweigen befreit*, S. 158–161, entnommen und von der Autorin dieses Beitrags geringfügig revidiert worden.

folgende Schema zeigt, daß die vermehrte Zeilenzahl dazu dient, inhaltliche Zusammenhänge stärker zu gliedern und syntaktische Strukturen zu differenzieren:

Gesang:		Klavier	
Zeilenanfang		Zeilenende	Form:
7	Zwei Akeleien	(lange Note)	
7	wiegten sich auf dem Hügel.	(fallende Terz)	
	Und die Akelei sagte zu ihrer Schwester Akelei:	(lange Note)	
~	Ich zittere vor dir und bleibe verwirrt.	(fallende Terz)	A
,~	Und die andere antwortete:	(lange Note)	T. 1—17
~	Wenn ich mich in dem Felsen, den das Wasser Tropfen für Tropfen höhlt,	(lange Note, Viertel- pause)	
~	wenn ich mich spiegle,	(fallende Sekunde)	B
~	sehe ich, daß ich zittre	(fallende Sekunde)	T. 18—26
~	und ich bin verwirrt, wie du.	(lange Note, General- pause), (Taktwechsel)	
☺			
~	Der Wind wiegte die beiden mehr und mehr,	(lange Note)	A ¹
7	füllte sie mit Liebe	(sehr lange Note)	T. 27ff.
,	und vermischte ihre blauen Herzen.	(lange Note)	

Anfang und Ende jeder Zeile sind musikalisch deutlich markiert. Die Verse beginnen mit einer vorangestellten Pause oder einem Atemzeichen, während die Schlüsse meist durch Senken oder langes Verharren der Stimme auf dem letzten Ton zu erkennen sind. Es fällt auf, daß der dem Sprechvortrag nachempfundene Abfall der Stimme im ersten A-Teil am Satzende erscheint und bei der Weiterführung des Satzes, vor allem nach dem Doppelpunkt, die Stimme rhythmisch sozusagen in der Schwebelage bleibt. Die musikalischen Phrasen folgen also buchstäblich der Interpunktion und der vom Dichter vorgeschriebenen Gliederung. Der Absatz vor der drittletzten Zeile ist überdeutlich einkomponiert. Dies sind alles Anzeichen dafür, wie stark die Gliederung der Gesangsstimme von der Art des Sprechvortrags und der syntaktischen Struktur des Gedichtes beeinflusst ist.

Der Klaviersatz hingegen verfolgt ein ganz anderes Formkonzept; er ist als dreiteilige A-B-A-Form komponiert und setzt sich z. T. souverän über die vom Text bestimmten Einschnitte der Singstimme hinweg. Der Beginn des kontrastierenden Mittelteils B fällt z. B. mitten hinein in den Nebensatz „wenn ich mich spiegle“ und läßt die textliche Aussage auseinanderdriften. Der dreizeilige Schlußsatz hingegen ist im geschlossenen Repräsententeil zusammengefaßt. Im Gegensatz zur Singstimme ist der Klavierpart in seiner traditionellen Dreiteiligkeit autonom gegenüber dem Text. Der Sinn seiner Struktur ist ein spezifisch musikalischer; mit ihr soll das motivische Material in seiner Charakteristik registriert, der nachfolgende Teil als Kontrast empfunden und das Wiedererkennen der Anfangsthematik dankbar wahrgenommen werden.

Das Kompositionsverfahren besteht also bei den *Clairières* im Prinzip darin, zwei verschiedene Strukturmuster übereinander zu legen, die nur bedingt deckungsgleich sind, vor allem aber von ganz verschiedenen Gestaltungskräften angetrieben werden: Die Singstimme bezieht ihre Legitimation aus dem Text, während das Klavier in der Tradition autonom-musikalischer Formen steht, die auf Wiederholung, Abwandlung oder Kontrast selbständiger Abschnitte aufbauen. Die strukturelle Divergenz führt zu Reibungen; die sprachgezeugten Linien und Phrasen der Singstimme ordnen sich vielfach den vergleichsweise konventionellen Klanggesten des Klaviers nur widerstrebend zu und entwickeln im Verbund mit dem Text eine erstaunliche Selbständigkeit.

Parlandostil

Die Orientierung der Singstimme an Textstruktur und Textvortrag läßt sich auch noch bis in Einzelheiten des melodisch-rhythmischen Verlaufs verfolgen. Im zehnten Lied kann man die meist kleinschrittigen Intervallfolgen beobachten, in der Tonwiederholungen eine besondere Rolle spielen und betonte Silben durch ein etwas größeres Intervall, oft in Verbindung mit rhythmisch längeren Notenwerten, hervorgehoben werden:

Betonungen:

„Deux ancolies
se balançaient sur la colline“

Intervalle, Tondauern bei Betonungen.

(Terz, punktierte Viertel)
(Quarte; Quarte, punktierte Halbe)

Insgesamt überwiegen die kleineren Tonschritte bis zur Quarte; auf dieser unspektakulären diastematischen Grundlage wirken daher die darüber hinausgehenden Intervalle bereits als melodisch exponiert. Sie werden, wie der Tritonus und andere weniger konventionelle Intervalle auch, zur Modellierung des Ausdrucks eingesetzt. Die aufwärts führende verminderte Quinte (10. Lied, Takt 31 f.) zum langgezogenen *as* ' ' z. B. ist mit dem Wort „*amour*“ verbunden, das mit dieser Geste einen angestregten Ton erhält.

Auch im Hinblick auf den Rhythmus kriecht die Singstimme geradezu in die Sprache hinein, indem sie — mit Ausnahme der ausdrucksvollen, lang angehaltenen Noten am Schluß einiger Phrasen — in vielen Fällen die betonten Wortsilben hervor-

hebt. Die ausgehaltenen Schlußtöne, meist am Zeilenende, sind ausnahmsweise gegen den Sprachrhythmus komponiert und eine Spezialität der Boulanger¹⁷. Die langgezogenen Dehnungen wirken ausgesprochen künstlich und maniert. Sie dienen der Ausdrucksintensivierung, wie der Schluß des dreizehnten und letzten Liedes z. B. zeigt, wo die Singstimme sich zunehmend auf den Grundton konzentriert, um dort schließlich über vier Takte lang im *pp* zu verklingen. So symbolisiert die Zurücknahme der diastematischen Qualität und das Verharren auf einem Ton die Erstarrung im Schmerz und das vom Text bestimmte Zurücksinken ins Nichts.

Die Melodiebildung kann in ihrer engen Verflechtung mit dem Text durch den Begriff der Prosodie gekennzeichnet oder als *Parlando* bezeichnet werden. *Parlando* ist eine bestimmte Art der musikalischen Rezitation, verwandt dem Rezitativ, das — zumindest in gestischen Ansätzen — in verschiedenen Liedern zu finden ist¹⁸. In der *Parlandotechnik* gibt die Melodie einerseits ihre Eigenständigkeit in gewisser Hinsicht auf, indem sie sich eng mit dem Text verbündet und dadurch an Freiheit einbüßt. Sie verzichtet auf die Möglichkeit, aus eigener Kraft heraus Themen und Motive zu bilden, deren Charakteristik sich autonom-musikalischer Gestaltung verdankt. So gibt es in der Singstimme keine rhythmisch-melodischen Motivbildungen und damit auch keine, oder allenfalls in Andeutungen vorhandene Wiederholungen und Abwandlungen. Jede Melodiephrase ist frei gestaltet, fängt in der Regel irgendwo in der Mitte des Taktes an und enthält immer neue und unerwartete Wendungen. Die melodischen Linien gewinnen also andererseits eine neue Art der Freiheit. Sie haben sich mit Hilfe der Sprache emanzipiert vom traditionellen Zwang zur Bildung von Gestaltqualitäten. In diesem Zusammenhang streifen sie auch ihre tonalen Bindungen ab, um ihrer sprachgezeugten Struktur nachgehen zu können. Boulanger bevorzugt, wie das zehnte Lied anschaulich belegt, zwar traditionelle Terzverbindungen, spart aber systematisch alle „triebhaften“ Leittöne oder entsprechende Chromatik und tonale Dreiklangsverbindungen aus. Stattdessen gibt es eine Tendenz zu modalen Linienführung und zur Betonung des Grundtons, die in der Klavierstimme noch deutlicher zutage tritt. Eine tonale Zuordnung der Singstimme ist nicht möglich; von den der Dur-Moll-Tonalität innewohnenden Spannungsmöglichkeiten macht Boulanger praktisch keinen Gebrauch.

Die derart von struktureller Eigenspannung befreite Singstimme erhält so die Freiheit, sich nach Bedarf dem Text zu assoziieren und als *Parlando* darzustellen. Das *Parlando* kann somit als eine Art gesungener Sprache, also als das Gegenstück zu dem von Stéphane Mallarmé entwickelten Begriff der „*musique parlée*“ aufgefaßt werden, bei der — umgekehrt — die musikalischen Potenzen der Sprache aktiviert werden¹⁹.

¹⁷ Zum Beispiel Lied 4, T 43–46; Lied 5, T 36–38; Lied 7, T 38–40; Lied 9, T 39–41; Lied 10, T 16f., 24f., 32–34; Lied 11, T 36–38; Lied 13, T 119–123.

¹⁸ Zum Beispiel Lied 7, T 23ff.

¹⁹ Hoffmann, *Symbolismus*, S. 86.

Zum Formkonzept des Klaviersatzes

Bauprinzip der Klavierstimme ist die Folge größerer oder kleinerer Abschnitte, die aus Wiederholung und Abwandlung verschiedener Spielfiguren oder motivähnlicher Modelle bestehen. In einigen Liedern sind diese von Motivkomplexen gebildeten Abschnitte den Stimmungen des Gedichtes nachempfunden, wie der Anfang des dritten Liedes zeigt:

<i>Abschnitte des Klaviers:</i>	<i>Textzeilen:</i>
Teil 1 (Quinten)	„Manchmal bin ich traurig.
Teil 2 (Septolen)	Und plötzlich denke ich an sie. Dann bin ich fröhlich.
Teil 3 (Synkopen)	Aber ich werde wieder traurig.“

Teil 1 und 3 entsprechen durch rhythmisch gleichförmige, „leere“ Quinten bzw. breite Synkopen und dissonante Reibungen (Takt 14: große Septe und übermäßige Oktave) der gedrückten Stimmung, während die quirlige Septolenfigur im Mittelteil kontrastierend den plötzlichen Umschwung wiedergibt.

Am Anfang des fünften Liedes, in dem der Dichter von einem Madonnenbild erzählt, treten kirchentonartige Wendungen besonders in Erscheinung, die den Tonfall der Andacht unterstreichen. Insgesamt jedoch verwendet Boulanger illustrative musikalische Mittel relativ sparsam. Der Klaviersatz geht nicht grundsätzlich in einer beschreibenden, mimetischen Funktion auf, sondern folgt vielfach immanent-musikalischen Gesetzmäßigkeiten. Der Wechsel der Abschnitte und ihre gestische Beweglichkeit resultieren nicht aus Textzwängen, sondern erfolgen aus Gründen des Kontrastes. Daraus entstehen Formen, die sich durch phantasievolle Unregelmäßigkeit auszeichnen und damit ihre Selbständigkeit gegenüber dem *Parlando* bewahren. Durch kleine, strukturell aber durchaus bedeutsame Vor-, Zwischen- oder Nachspiele wird die Autonomie des Klaviers noch verstärkt, die sich darüber hinaus auch in der pianistischen Präsenz, d. h. im Eigenwert anspruchsvoller, wenn auch bisweilen unpianistisch konzipierter Klaviertechnik manifestiert. Trotz aller Formenvielfalt ist bei den dreizehn Liedern die Tendenz zur Bildung einer unkonventionellen, unregelmäßigen Dreiteiligkeit bzw. zur reprisenartigen Wiederkehr des Anfangs zu beobachten. Die Proportionen der Abschnitte wechseln dabei; sie reichen vom Aufgreifen der Eröffnungsmotivik als kurze flüchtige Erinnerung am Schluß des Stückes (Nr. 1) bis zu quasi traditionellen A-B-A-Formen mit kontrastierendem Mittelteil. Der letztgenannten Formidee folgt z. B. das zehnte Stück: Der erste Abschnitt (T. 1–17) basiert auf der Reihung vorwiegend eines einzigen, eintaktigen, auf Triolen aufgebauten Modells und seiner Varianten, dessen wellenförmige Gestalt Assoziationen erlaubt zu dem Wiegen der Blumen im Wind, von dem im Text die Rede ist. Am Schluß des 1. Teils gesellt sich noch eine weitere, eintaktige Skalenfigur hinzu (T. 14–17). Im kontrastierenden Mittelteil (T. 18–26) dominiert zunächst eine Synkope, die später von einem

diastematisch differenzierteren Melodiemodell (T. 24–27) abgelöst wird. Die Rückkehr zum Anfang (T. 27–40), die hier ausnahmsweise über zwei Takte auch von der Singstimme mitvollzogen wird, erfolgt vorbereitet; gegenüber dem 1. Abschnitt ist der dritte Teil zwar verändert, in seiner Gestik jedoch von reprisesartiger Wirkung.

Spielfiguren

Die Binnenstruktur der Abschnitte wird durch Aneinanderfügen kurzer, immer wieder veränderter melodischer Phrasen gebildet. Solche Reihungstechnik setzt die Existenz kleiner und kleinster Formteile voraus, die nicht mit dem Begriff „Thema“ und nur bedingt mit „Motiv“ bezeichnet werden können, da ihnen ein Mangel an individueller Qualität auf diastematischer, besonders aber auf rhythmischer Ebene anhaftet. Sie sind rhythmisch uniform und eingeschränkt in ihrer melodischen Charakteristik. Gerade diese Eigenschaften prädestinieren sie dazu, als Bausteine innerhalb zusammenhängender Klangkomplexe zu wirken, in denen das Detail gegenüber dem flächigen Gesamteindruck zurücktritt. Dem Baukastenprinzip, bei dem der Satz durch Wiederholung, Sequenz und Abwandlung eines Modells fortgeführt wird, wohnt — im Gegensatz zur zielgerichteten Entwicklung — ein Moment des Statischen inne, ein Kreisen im gleichartigen Material, das erst mit dem Einsatz eines weiteren, neuen Einfalls qualitativ umschlägt.

Die einzelnen Bausteine des Klaviersatzes können als Figuren bezeichnet werden, — ein Begriff aus dem Fundus barocker Verzierungsstechniken wie auch aus dem Repertoire der Tanz- und Gebrauchsmusik. Von den dreizehn Liedern der *Clairières*

The image displays five musical examples from the piano score of 'Clairières dans le Ciel'. Each example consists of a piano part with a treble and bass clef staff. The examples are:

- Lied 9 Takt 1:** Shows a melodic line in the treble clef with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes.
- Lied 1 Takt 1-2:** Shows a melodic line in the treble clef with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes.
- Lied 4 Takt 1:** Shows a melodic line in the treble clef with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. There are triplets marked with '3' over the eighth notes.
- Lied 8 Takt 1-2:** Shows a melodic line in the treble clef with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes.
- Lied 11 Takt 1:** Shows a melodic line in the treble clef with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes.

Notenbeispiel 1

beginnen sechs mit solchen Instrumentalformeln oder Spielfiguren; diesen fehlt die rhythmische Differenzierung, dafür entwickeln sie jedoch eine sozusagen geometrische Qualität in der Anordnung ihrer melodischen Bestandteile. Die diastematische Mikrostruktur ist so beschaffen, daß die Spielfiguren eine regelmäßige, fast bildhafte Unterteilung erfahren, die den Begriff Figur rechtfertigt (s. Notenbeispiel 1):

Wie die Beispiele zeigen, entstehen durch Wiederholung, Sequenz oder Abwandlung klare Einschnitte in der Mitte der ein- bis zweitaktigen Modelle. Darüber hinaus fügen sich die kleinen Partikel innerhalb einer Figur durch Gegenbewegung (Lied 9), Sequenzierung (Lied 1 und 4) oder Wiederholung (Lied 8 und 11) zu regelmäßigen Folgen zusammen, die der Betonung der Grundschläge zugute kommen. Im zweitaktigen Modell des ersten Liedes ist die Hervorkehrung metrisch-rhythmischer Qualitäten besonders deutlich. Hier bewirkt die räumlich versetzte, auf alle vier Zählzeiten verteilte Seufzerfigur eine klare Markierung des metrischen Gefüges im allgemeinen, die aber auch in den Tremolo-Figuren des achten und elften Liedes erkennbar ist. Der Verlust melodischer Originalität wird also kompensiert durch die Hervorhebung von Symmetrien, durch eine Aufteilung in Partikel und Modellteile, die der Verstärkung der Taktakzente sowie der Heraushebung der Zählzeiten dient. Durch diese regelmäßige Organisation kann die Klavierstimme mit fast metronomischer Akribie der rhythmisch komplizierten Gesangsstimme die nötige Orientierung bieten.

Eine Spielfigur ist also weniger ein individueller Einfall als vielmehr die Organisation kleinster, standardisierter Material-Partikel zu Ornamenten, die sich zu unruhigen und unregelmäßig zusammengesetzten Flächen zusammenfügen wie die Muster einer Tapete. Man könnte alle Figuren in Form von gebrochenen Akkorden, Seufzern, auskomponierten Trillern, Schleifern oder anderen Verzierungen, Skalenausschnitten, Triolen oder Viertongruppen auch zeichnerisch abbilden, wodurch das dekorative und zugleich schematische Moment deutlicher zum Vorschein käme. Als einzelne haben sie kaum eine inhaltliche Bedeutung und entfalten ihre flächige oder räumliche Wirkung nur in Gruppen²⁰. In dieser Form entwickelt der Klaviersatz malerische Qualitäten, breitet Flächen aus, entfaltet Raumdimensionen, zeichnet linienförmige Ornamente nach, wiederholt sie und entwickelt eine geradezu atemberaubende Vielfalt, um seine Muster immer wieder neu zu präsentieren. Dadurch enthüllt er seine synästhetische Neigung zur zeitgenössischen Malerei, die sich abhebt von der des Gesangs, der sich vollständig der Sprache und ihrer Rezitation verschrieben hat. Die Struktur-Divergenz zwischen beiden hat also System; in ihr drückt sich, wie in anderen Kunstformen der *Fin de siècle*-Zeit, auch der Wunsch der Komponistin nach einem alle Künste umfassenden ästhetischen Konzept aus.

Von der Spielfigur zum Motiv

Außer den Spielfiguren mit instrumentaler Prägung verwendet Boulanger auch vokal konzipierte Modelle, die von längeren Notenwerten getragen und einer melodischen

²⁰ Es sei denn, man würde die Seufzer- und Tremolofiguren als ritualisierte Trauergesten interpretieren, die als historisch gewachsene Formeln inhaltliche Bedeutung in sich entwickelt haben.

Idee verpflichtet sind. Es ist die Sangbarkeit, die solchen Modellen, trotz ihrer rhythmischen Uniformität, ihre Einprägsamkeit verleiht. So kreist, wie die folgenden Beispiele zeigen, der Anfang des zwölften Liedes melodisch um eine Terz, während im fünften hauptsächlich die phrygische Skala nachgezeichnet wird.

The image shows two musical examples. On the left, 'Lied 12 Takt 1' is shown in a grand staff with a treble and bass clef, featuring a series of chords in a minor key. On the right, 'Lied 5 Takt 1-6' is shown in a grand staff with a treble and bass clef, featuring a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, both in a key with one sharp (F#).

Notenbeispiel 2

Motive im eigentlichen Sinne sind sie nicht, da der Rhythmus in der Vielfalt seiner Möglichkeiten nicht entfaltet ist und im wesentlichen mit gleichartigen Notenwerten voranschreitet. Auch der Diastematik haftet insofern ein Moment des Schematischen an, als — vom Schluß des zweiten Beispiels abgesehen — sie sich in beiden Fällen nur in Sekunden fortbewegt.

Motive im „klassischen“ Sinne sind in diesem Liederzyklus die Ausnahme; eigentlich gibt es nur zwei davon, und die verdienen besondere Erwähnung:

The image shows the first motif of 'Lied 6 Takt 1-2' in a grand staff with a treble and bass clef. The time signature is 2/4. The melody in the treble clef consists of a sequence of eighth notes with chromatic movement. The bass line consists of chords. Below the staff, there are two musical symbols: a double bar line with a fermata and a bass clef with a flat sign.

Notenbeispiel 3

Das Anfangsmotiv des sechsten Liedes ist dem Wagnerschen Tristan-Motiv nachgebildet und insofern qua Herkunft von individueller Gestalt. Die Melodie zeichnet sich, ähnlich wie das Original, durch Chromatik sowie Vorhalts- und Synkopenbildung aus. Die Verteilung der akkordischen Substanz auf zwei aufeinander bezogene Takte und nicht zuletzt auch die spätere Weiterführung des Motivs als Sequenz sind dem Vorbild entsprechend gestaltet. Auch der Text („Wenn all dieses nur ein armer Traum ist . . .“) gestattet an dieser Stelle die Anbindung an die Tristan-Vorlage²¹.

²¹ Angeblich hat die Komponistin am Abend vor der Niederschrift in Nizza eine Vorstellung des *Tristan* besucht; das berichtet — gestützt auf Leonie Rosenstiel — Annegret Fauser, *Vom Schweigen befreit*, S. 57.

Alle Kriterien eines Motivs im traditionellen Sinne erfüllt das folgende Melodiebeispiel, das die Bauform des elften Stückes nachhaltig beeinflusst und auch in mehreren anderen Liedern eine Rolle spielt:

2. Motiv
Lied 11
Takt 8

menhänge zu bilden und dadurch dem Zyklus in seiner Gesamtheit Konturen zu geben. Allerdings wiederholt Boulanger nicht alle strukturell bedeutsamen Figuren, Motive und motivähnlichen Modelle in späteren Liedern, sondern wählt bestimmte von ihnen dazu aus. So taucht z. B. das schon zitierte rufartige Motiv noch in vier anderen Stücken auf, und auch die den Mittelteil des zehnten Liedes gestaltende Synkopenfigur wiederholt sich noch an mehreren anderen Stellen²². Ziel- und Angelpunkt der Selbstzitate ist das letzte Lied, in dem mindestens sieben verschiedene Motive bzw. motivähnliche Modelle aus früheren Stücken Verwendung finden, unter ihnen die *Tristan*-Nachbildung, das rufartige Motiv, die Synkope oder das Seufzer-Modell vom Anfang des Werkes²³. Durch Anhäufung bereits bekannter musikalischer Gestalten erhält das Schlußlied ein besonderes Gewicht, und das nicht nur in formaler Hinsicht, als Zusammenschluß der einzelnen Stücke zu einem Gesamtkonzept. Das Verfahren befestigt auch inhaltlich die Sonderstellung, die das dreizehnte Lied schon durch seinen außergewöhnlichen Umfang und seine textliche Dramatik einnimmt. Es ist, als versammelten sich hier alle wichtigen Figuren und Gestalten, der *Tristan* mitten unter ihnen, zum opernhafte Schlußensemble. Sie verbreiten Endzeitstimmung und verkünden die Verzweiflung derjenigen, die — am Ziel angekommen — keinen Sinn mehr im Leben sehen können:

„Und ich weiß nicht, wie es kommt, daß ich nicht,
auf diesem ockerfarbenen Pfad, mit der Stirn in den Staub gefallen bin.
Nichts mehr, ich habe nichts mehr, nichts mehr, das mich stützt.
Warum gibt es Schönheit, und warum bin ich geboren?“

Ausdruckssymbole im Lied Nr. 10

Eine starke Energie geht von den überaus zahlreichen dynamischen und agogischen Zeichen, von unvermutet auftretenden Akzenten sowie Angaben zu Stimmung, Ausdruck und Tempo aus. Sie folgen streckenweise so dicht aufeinander, daß es aussieht, als sei die Notierung dieses Spannungspotentials eine eigenständige Gebärdensprache. Wenn man sie aus ihrem Kontext herauslöst und isoliert von Sprache und Musik betrachtet, so erhält man eine bemerkenswert dichte Folge von Handlungsanweisungen und Aufforderungen zu einer bestimmten Art der Interpretation. Singstimme und Klavier sind Partner in einem Spannungsdialo, das heißt, beide erhalten ihre dynami-

²² In Lied Nr. 11, T. 8–18, 30–39; in Nr. 7, T. 27, 30, 35ff.; in Nr. 9, T. 22–25; in Nr. 10, T. 24–26; in Nr. 13, T. 45f., 80–85, 93–97 und 119–123. — Die mit Tonwiederholungen verbundenen Synkopen erscheinen in Nr. 10, T. 18–23, 35, 38; in Nr. 13 in T. 76–85.

²³ Eindeutig zu identifizieren sind im letzten Lied sieben Motive und Modelle: 1. die breite Synkope, rhythmisch die Augmentation des *Tristan*-Motivs, in Takt 1ff., 48ff., 111ff.; sie taucht auch im 3. Lied, T. 14ff. und 35ff. auf. — 2. die Wechselnote in T. 19ff. und 59ff.; sie erscheint auch im 8. Lied, T. 1ff. und im 11. Lied, T. 1ff. — 3. das *Tristan*-Motiv in Takt 33ff.; es entstammt dem Anfang des 6. Liedes. — 4. das Ruf-Motiv in T. 45f., 80ff., 93ff., 119ff.; zu seinem Vorkommen im 7., 9., 10. und 11. Lied siehe Anmerkung 22. — 5. Die Synkope als Tonrepetition in T. 76ff.; weiteres Auftreten in Lied 10, T. 18ff., Lied 11, T. 30ff. — 6. die rauschenden Sechzehntel-Figuren in T. 86ff. erscheinen in ähnlicher Form am Anfang von Lied 9. — 7. Seufzerfiguren in T. 105ff., die auch melodisch-textlich den Beginn des 1. Liedes wiedergeben. — Sylvie Croguennoc will, wie Fauser, *Vom Schweigen befreit*, S. 57 ausführt, die „Zitationen“ in ihrem Keim alle schon im 1. Lied angelegt sehen. Folgt man dieser Auffassung, so würde das letzte Lied formal und inhaltlich tatsächlich eine Art Schlußzusammenfassung bilden.

schen und sonstigen Hinweise jeweils getrennt voneinander, wodurch an gleicher Stelle unterschiedliche Ausdrucks-Nuancierungen, wie z.B. Lautstärkegrade (T. 24) oder Lautstärkeveränderungen (T. 15 und 32–35) möglich sind. Die Differenzierung der Lautstärke kann sogar auch die beiden Systeme der Klavierstimme erfassen, indem die linke Hand — wie z. B. in Takt 14 und 30 — erheblich lauter zu spielen hat als die rechte. Die Anzahl der Symbole und sprachlichen Angaben zur Ausdrucksgestaltung ist im 2. und 3. Teil des Liedes besonders groß. Im Mittelteil fällt der permanente Gebrauch von Crescendo und Decrescendo auf, der die Phrasen modelliert wie der Heulton von Sirenen bei Gefahr. Es geht eine künstliche Lebendigkeit von diesen ständig wechselnden und höchst differenzierten Spannungsverläufen aus, die sich zu verselbständigenden scheinen. Man könnte sich eine klangliche Realisierung auch ohne die dazugehörige Musik Lili Boulangers vorstellen, als improvisiere man nach einer abstrakten energetischen Partitur. Zwar dienen etliche Ausdruckssymbole der Verdeutlichung der Struktur, wie u. a. die vielen Decrescendi in der Singstimme des 1. Teils, die häufig mit den von Boulanger gewählten Zeilenenden zusammenfallen; andere Effekte hingegen sind zusätzlich erzeugt, wie die auffahrenden Lautstärke-Bewegungen ab Takt 30. Hinzugefügt und eher der Struktur beider Stimmen zuwiderlaufend erscheinen auch die Takt- und Tempoveränderungen am Ende des Mittelteils, bei dem nach einigem Hin und Her, nach Beschleunigen und Nachlassen, das neue Tempo, im Verein mit der veränderten Taktart, mitten in den Schluß der Textzeile hineinplatzt.

Viele sprachliche Hinweise der Komponistin wirken wie von der Sorge diktiert, die Interpreten könnten die häufig wechselnde Grundstimmung verfehlen; so erscheinen in manchmal nur kurzen Abständen Hinweise zur Stimmung von relativ allgemeiner Art, wie „effacé“, „expressif“ und „intense“, „adouci“ oder „soutenu et vibrant“, deren Ausführung subjektiven Spielraum zuläßt und die emotionale Wirkung noch weiter zu differenzieren vermag, falls das noch möglich ist.

Die Ebene von Interpretationshilfen überschreiten weitergehende Angaben der Komponistin, die sich auf das Textverständnis beziehen. So redet die kapriziöse Akelei „mit halber Stimme“ und „sehr fein“ (T. 3) oder „mit Charme“ (T. 7); nach Auffassung der Boulanger ist sie ein naives Wesen (T. 9), das sich „mit Hingabe“ (T. 18) im Wasser spiegelt. Sie stattet also die Blumen mit menschlichen Zügen aus und stellt Naturbilder als Symbole für menschliche Haltungen und Empfindungen dar. An solchen Stellen zeigt sich einmal wieder das Einfühlungsvermögen Boulangers in das literarische Konzept der Symbolisten, deren Leitgedanke gerade darin besteht, der Wirklichkeit eine über sie hinausgehende Bedeutung zu verleihen.

Zum ästhetischen Gesamtkonzept

Die vorangehenden Untersuchungen haben den Blick vor allem auf die artifizielle Komplexität des Werkes gelenkt, die in der Überlagerung gegensätzlicher Strukturen zum Ausdruck kommt. Die Singstimme orientiert sich kompromißlos am Sprachvortrag, unterwirft sich in ihrem Ablauf den Regeln der Syntax und verzichtet auf autonom-musikalische Gestaltbildung. Das Klavier verfolgt sein eigenes, vom Text

nur bedingt beeinflusstes Formkonzept, bei dem Abschnitte von verschiedenartiger Länge und Qualität, gebildet aus bausteinartigen Formeln und motivähnlichen Modellen, zu meist asymmetrischen Formen aneinandergefügt sind. Darüber hinaus ist es pianistisch höchst präsent und brilliert mit der Darstellung farbiger, schwieriger, immer wieder leicht veränderter Passagen, die sich dem eigenwilligen *Parlando* der Singstimme notgedrungen anpassen müssen, obwohl sie in ihrem formalen Verlauf, ihrer rhythmischen und häufig auch melodischen und harmonischen Struktur ihre Eigendynamik entwickeln. Klavier und Gesang tendieren also beide auf ihre Art zur Verselbständigung und müssen deshalb von der Komponistin gelegentlich dazu ermahnt werden, aufeinander zu hören (vgl. Lied 10, T. 23 und 34: „suivez“). Auf diese Weise entwickelt sich eine gewisse Distanz zwischen den beiden Spielpartnern und eine allgemeine Sprödigkeit im kammermusikalischen Miteinander, welche die Interpretation des Werkes nicht eben erleichtert.

Zum Eindruck der Widersprüchlichkeit trägt die ebenfalls zu eigenständigem Verlauf neigende energetische Struktur bei, die als kontinuierliche Folge dynamischer und agogischer Vorschriften und Aneinanderreihung von Hinweisen zu Ausdruck und Tempoverlauf die Dichte der Expressivität festzulegen bestrebt ist. Die Notwendigkeit, sowohl der Singstimme wie auch dem Klavier zusätzliche Spannungen, Bewegungen und Akzente hinzuzufügen, mag sich für die Komponistin aus ihrer Entscheidung ergeben haben, Tonalität und Leittonspannung oder eine „triebhafter“ Chromatik im Sinne Richard Wagners in den *Clairières* nicht zu verwenden. Auch das dominierende Reihungsprinzip des Klaviersatzes entbehrt — im Vergleich zu traditionellen Entwicklungsformen — innerer Spannungen, die aus der Logik der Beziehungen der Teile zueinander hervorgehen. Der Kontrast, von Boulanger immer wieder zur Spannungsmodellierung benutzt, ersetzt nicht ausreichend die der Entwicklungsform innewohnenden Kräfte und Möglichkeiten. So haucht die Komponistin der Musik zusätzliches energetisches Leben ein, dessen wechselhaftem Auf und Ab beide kammermusikalischen Partner sich gleichermaßen fügen, ohne indessen zu jeder Zeit den gleichen Schwankungen, Betonungen und Stimmungen unterworfen zu sein.

Diese kunstvolle Gespaltenheit, das Komponieren sozusagen auf drei verschiedenen Ebenen, die zwar eine gewisse „Schnittmenge“ miteinander gemeinsam haben, aber doch auch voneinander wegstreben, indem sie jeweils eigene Wege zu gehen bemüht sind, durchzieht den gesamten Zyklus und bestimmt den klanglichen Eindruck. Der ästhetische Gehalt der Werke äußert sich so in der Darstellung gegenläufiger Kräfte und Anstrengungen, deren Lebendigkeit sich gerade dort hörbar und erkennbar entfaltet, wo sie miteinander in Konflikt geraten.

Über all dieser artifiziellen Beweglichkeit und Buntheit liegt der zunehmend resignative und düstere Text, dessen Verzweiflungston Boulanger bewußt verstärkt hat, den ihre Musik allerdings nicht immer teilt. Während der Sänger von hoffnungsloser Erinnerung an gelebtes Leben erzählt, reihen sich musikalische Muster und Figuren streckenweise teilnahmslos und spielerisch aneinander, farbig, beweglich, einfallreich, aber — trotz flächiger Ausdrucksgesten — doch mit einer gewissen Distanz.

Dieser Widerspruch macht den zentralen ästhetischen Inhalt der *Clairières* aus, wodurch sich der Zyklus als ein Dokument der krisenhaften Jahre um 1914 auffassen

läßt. Es ist eine Zeit, in der sich künstlerische und weltanschauliche Tendenzen des Fin de siècle widerspiegeln, einer Epoche, die sich mit dem Beginn des 1. Weltkrieges dem gewaltsamen Ende zuneigt. In ihr ringen gegenläufige Kräfte der Lebensbejahung und der existenziellen Bedrohung miteinander und prägen auch die künstlerischen Vorstellungen der Lili Boulanger.

A mes chers Marthe et Richard Bouwens van der Boijen

10. Deux ancolies

Assez vite, souplement *pp à mi-voix, très fin*

CHANT *bien égal et léger* Deux an-co-li - es

PIANO *pp* *3* *3* *3* *3*

sans augm. se ba-lançaient sur la col-li - - - - - ne Et l'an-co-li - - - e

avec charme *3* *naïvement* di-sait à sa sœur l'an-co-li - - - - - e: Je trem-ble de-vant

pp effacé, comme au début toi et de-meu-re con-fu - - - - - se. Et l'au-tre ré-pon-

expressif

... dait: Si dans la ro- - - - che qu'u-se

pp
intense mf

avec abandon

l'eau, goutte à gout- - - - te, Si je me

cédez *soutenu et vibrant*

animez un peu

mi - - - re, je vois que je trem - - ble, et je suis con-

à l'aise *Vite* *p*

- fu - - - se comme toi. - - -

Vite *suivez* *f* *rit.*

Reprenez comme au commencement
pp
 Le vent de plus en plus les berçait tou. tes deux,
Reprenez comme au commencement

expressif
mf
 les em - plis - sait d'a - mour
pp
mf intense
f
en animant encore

sans hâte
adouci *molto rit.* **Tempo 1^o**
 et mé - lait leur cœur bleu.
Tempo 1^o

soutenu
p
ff *suivez* *molto rit.*
pp

sans ralentir

D. & F. 14021

BERICHTE

Salzburg und Arnsdorf, 19. bis 21. November 1993:
175 Jahre „Stille Nacht! Heilige Nacht!“

von Gerhard Croll, Salzburg

Jubiläen geben zuweilen auch Anlaß, über gut Erforschtes neu nachzudenken. Die Stille-Nacht-Gesellschaft veranstaltete gemeinsam mit dem Forschungsinstitut für Salzburger Musikgeschichte am Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg und dem Salzburger Volksliedwerk erstmals ein Symposium, das zur Gänze dem „weltläufigen“ Weihnachtslied *Stille Nacht! Heilige Nacht!* gewidmet war. Zunächst gab Reinhard R. Heinisch Einblick in die instabile politische Lage Salzburgs zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Anschließend führten — zur musikalischen Vorgeschichte — Wolfgang Suppan und Helmut Loos in die Ausdruckswelt des Weihnachtsliedes vor 1800 ein. Liedaufzeichnungen aus deutschen Sprachinseln Osteuropas und eine Untersuchung zum Topos des Weihnachtsliedes in der Aufklärung ließen das Nachlassen traditioneller Weihnachtsmusik gegen Ende des 18. Jahrhunderts und eine Tendenz zur Veränderung althergebrachter Formen erkennen. Ernst Hintermaier fügte einen durch informative Quellen belegten Einblick in die spezifische Situation kirchenmusikalischen Musizierens im salzburgischen Gebiet hinzu.

Walburga Haas und Otfried Hafner referierten über das kulturelle Umfeld des biedermeierlichen Weihnachtsfestes. Vorträge über die versuchte Verdrängung von *Stille Nacht* zur NS-Zeit (Esther Gajek) und beabsichtigte oder zufällige Mißverständnisse in der Liedgeschichte (Thomas Hochradner) schlossen sich an. Eine vom nationalsozialistischen „Hauskomponisten“ Hans Baumann geschaffene Ersatzkomposition (mit dem Text *Hohe Nacht der klaren Sterne* und einer entsprechend nichtssagenden Melodie) ist nach dem Zusammenbruch Hitler-Deutschlands im Hintergrund verschwunden. Dagegen haben sich rund um *Stille Nacht* eine Fülle von Klischees und Legenden aufgebaut, die nach wie vor zahlreichen Darstellungen der Entstehungsgeschichte zugrundeliegen. Phantasievoll und schrankenlos gestaltet sich die Vermarktung, wie Wallace J. Bronner, Inhaber eines ganzjährig geöffneten „Christmas Wonderland“ in der Nähe von Detroit (USA), beispielhaft aufzeigte.

Aus der Fährte musikalischer Spuren lasen Franz Haselböck, Gerhard Walterskirchen und Wolfgang Gratzler, die das Weihnachtslied oder Zitate daraus in Orgelmusik, Chorsätzen und Werken zeitgenössischer Kunstmusik ausmachten. Hier wurde deutlich, wie *Stille Nacht* für Komponisten mehr und mehr zu einem Ausdrucksmittel nostalgischer Stimmung geriet. Spurensicherung glückte auch Thomas Krisch, als er den Liedtext mit sprachwissenschaftlichem Ansatz untersuchte und dabei im allgemeinen ein für das beginnende 19. Jahrhundert typisches Vokabular, aber auch in frühere Zeit weisende Formulierungen vorfand. So lassen sich die Worte „traut“ und „hold“ im Alt- und Mittelhochdeutschen mit einer Sinnverwendung belegen, die in *Stille Nacht* noch anklingt. Für die textlich und melodisch authentische Fassung des Weihnachtsliedes hielt Wilhelm Keller ein Plädoyer. Einen „billigen harmonischen Effekt“ nannte er jene melodische Variante aus Takt 9 des Erstdrucks, wo eine wesentliche Differenz zur authentischen Überlieferung gebracht wird.

Die musikalische Gestaltung von *Stille Nacht* entspricht, wie Walter Deutsch herausarbeitete, keineswegs dem gängigen Pastoraltypus der gebräuchlichen alpenländischen Weihnachtslieder. Vielmehr stellt das Lied eine innovative Schöpfung, eine aus der Kunstmusik empfundene Weise vor, wie auch Hermann Fritz anhand einer gestaltanalytischen Betrachtung hervorhob. Die deutliche Diskrepanz zwischen seiner wiegenden Siciliano-Melodik und der tatsächlichen sizilianischen Volksmusik veranschaulichte das Referat von Gerlinde Haid: Waltraut Linderberoud verglich Textparodien aus dem reichhaltigen im Deutschen Volksliedarchiv gesammelten Material und verdeutlichte so, daß *Stille Nacht* weit weniger zu Verballhornung als zu

sozialkritischer Umdichtung und — besonders im Umfeld der beiden Weltkriege — Thematisierung des Soldatenlebens Anlaß gab. Passend dazu lud Hermann Regner in seinem Referat *Wo lernen unsere Kinder „Stille Nacht“?* die Teilnehmer zur Selbstbesinnung und persönlichen Stellungnahme ein.

In den Vorträgen und Diskussionen kam immer wieder zum Ausdruck, daß die Grundlagen für eine wissenschaftliche Behandlung des Themas durch die verfügbaren Publikationen über Franz Xaver Gruber als Komponist (z. B. Fassungen von *Stille Nacht* [1987], Werkverzeichnis [1991] verläßlich und solide gelegt sind.

Magdeburg, 10. und 11. März 1994:

Volksmusik und nationale Stile in Telemanns Werk

von Wolfgang Hirschmann, Erlangen

Die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 12. Magdeburger Telemann-Festtage am 10. und 11. März 1994 war dem Thema *Volksmusik und nationale Stile in Telemanns Werk* gewidmet. Telemann, ein *musicus eclecticus par excellence*, war wie kein zweiter deutscher Komponist der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts darauf bedacht, die ganze Vielfalt der verfügbaren Nationalstile, wie sie in der Kunstmusik, aber auch der Volksmusik verschiedener Völker begegneten, in sein kompositorisches Œuvre zu integrieren. Von seinen Zeitgenossen hob sich Telemann vor allem durch die Intensität ab, mit der er diese Konzeption zeitlebens verfolgte und öffentlich propagierte.

Die Konferenz, an der unter Leitung von Wolf Hobohm (Magdeburg) und Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) Wissenschaftler aus Polen, Rußland, den USA und Deutschland teilnahmen, widmete sich also einem besonders zentralen Deutungs- und Wertungsaspekt des Telemannschen Schaffens. In zwei belegreichen, überblicksartigen Hauptreferaten sprachen Klaus-Peter Koch über *Volksmusik und nationale Stile in der Kunstmusik des 18. Jahrhunderts* und Günter Fleischhauer (Halle) über die *Adaptierung nationaler Stile in der Musik Telemanns*. Willi Maertens (Magdeburg) schloß Beobachtungen zur Themenstruktur Georg Philipp Telemanns an.

Die weiteren Referate der Tagung konzentrierten sich auf Detailspekte des Themas. Die Frage nach der Assimilation von Stilelementen französischer geistlicher Musik in Telemanns geistlichem Vokalwerk wurde von Annemarie Clostermann (Hamburg) thematisiert. Wolfgang Hirschmann (Erlangen) verglich vor dem Hintergrund des rhetorischen Imitatio-Modells die Vertonungen des 71. Psalms von Telemann, Charles-Hubert Gervais und André Campra. Mit den Nationalstilen in Telemanns Solosonaten setzte sich Jeanne Swack (Madison/Wisconsin) auseinander, die Sonate auf Concertenart und das Concerto ripieno bei Telemann behandelte Steven Zohn (Ithaca).

Drei Beiträge widmeten sich in unterschiedlicher Akzentuierung dem Aspekt der Adaptierung von Elementen der osteuropäischen Folklore: Karol Bula (Katowice) beleuchtete das Krakauer Milieu um 1700, Joachim Kremer (Kiel) sprach über den *Polnischen Pracher* von Johann Valentin Meder, Tatjana Kasanskaja und Wladimir Rabey (Moskau) demonstrierten den Einfluß osteuropäischer Instrumental-Folklore in Telemanns Violinwerken.

Ein stilistischer Vergleich zwischen gleichtextigen Kantaten von Telemann und Johann Balthasar König stand im Mittelpunkt der Ausführungen von Ann Barbara Kersting (Frankfurt am Main). Ute Poetzsch (Magdeburg) schloß einen Beitrag zu den *Airs in Telemanns Ouvertürensuiten* an. Über deutsche Volksmusik-Intonationen und Zitate deutscher Volkslieder bei Telemann referierte Wolf Hobohm (Magdeburg). Hier wurde abschließend nochmals deutlich, mit welcher Intensität und unvoreingenommenen Offenheit Telemann den Bereich der umgangsmäßigen Musik für sein kompositorisches Schaffen verwertete.

Eisenstadt, 10. bis 12. März 1994:

Internationales musikwissenschaftliches Symposium „Liszt und die Nationalitäten“

von Angelika Behrer, Regensburg

In seinem Eröffnungsvortrag erörterte Detlef Altenburg (Regensburg) unter Verweis auf die für Liszts Selbst-, resp. Kunstverständnis charakteristische Relation von Weltbürgertum einerseits und der Hinwendung zum Nationalen andererseits die spezifische Problematik der Bewertung des Nationalen im Kontext des musikalischen und literarischen Schaffens Liszts. Im Zeichen dieser übergeordneten Thematik standen auch die Beiträge des anschließenden wissenschaftlichen Symposions. In einer ersten, Liszts Verhältnis zu Italien und Frankreich beleuchtenden Sektion verwies Serge Gut (Paris) unter Demonstration ausgewählter Klangbeispiele auf den Einfluß der französischen „Romance“, des italienischen Belcanto und der ‚deutschen‘ Harmonik auf die Kompositionen der Pariser Zeit Liszts. Zu Liszts spezifischer, über das Potpourri-Schema der gängigen Tagespraxis erkennbar hinausreichender Konzeption der frühen Opernparaphrasen äußerte sich Maximilian Hofbauer (München) Die Auseinandersetzung Liszts mit der Literatur und Kunst der italienischen Renaissance sowie die aus diesem Erlebnis auf Liszts Schaffen übergreifenden Einflüsse waren Gegenstand der anschließenden Erörterung Wolfgang Marggrafs (Weimar). Darüber hinaus stellte Wolfgang Marggraf im Zusammenhang seiner Ausführungen aufschlußreiche Details zur Genese der Lisztschen *Dante-Sonate* vor. In einer zweiten, Liszts Verhältnis zum österreichisch-ungarischen Sprachraum gewidmeten Sektion referierte Klara Hamburger (Budapest) unter Heranziehung von Klangbeispielen über den genealogisch-ethnischen Hintergrund der *Ungarischen Rhapsodien* Liszts. Bettina Berlinghoffs (Regensburg) Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte der *Ungarischen Nationalmelodien* Liszts unterstrichen die Notwendigkeit einer unvoreingenommenen, differenzierenden Bewertung der Beschäftigung Liszts mit dem Ungarisch-Nationalen. Im Anschluß daran beleuchtete Gerhard J. Winkler (Eisenstadt) die teilweise kritisch-reservierte Haltung Liszts zum Österreichischen, die sich im bewußten Einkomponieren ästhetisch-politischer Distanz reflektiere. In einer dritten, den Bezug Liszts zur deutschen Tradition thematisierenden Sektion referierte Cornelia Szabó-Knotik (Wien) über das Liedschaffen Liszts. Michael Saffle (Blacksburg, Virginia/USA) stellte einen Querschnitt der deutschen Lisztrezeption der 1840er Jahre vor. Zum Erben eines als Ungarn rezipierten Johann Sebastian Bach stilisierte Michael Heinemann (Berlin) den Weimarer Hofkapellmeister Franz Liszt. In der letzten Sektion erörterte Dorothea Redepenning (Hamburg) den Einfluß Liszts auf die russische Symphonik. Maria Eckhardt (Budapest) zeigte anhand der im Liszt-Museum Budapest befindlichen Korrespondenz die weitreichenden Verbindungen Liszts zu Komponisten des skandinavischen Raums auf. Abschließend setzte James Deaville (Hamilton, Ontario/Kanada) sich mit dem Einfluß des in Literatur und Kunst der Romantik verbreiteten Orientalismus auf Liszts Schaffen auseinander.

Metz, 18. bis 20. März 1994:

Le mouvement en musique, 1600—1789

von Michael Lamla, Saarbrücken

Das Conservatoire National de Région und die Universität waren Veranstalter eines gutorganisierten und gutbesuchten Kolloquiums im Arsenal, dem Metzter Konzert- und Kongreßzentrum. Jeden Vormittag wurden die Referate vorgetragen, am Nachmittag die neuen Erkenntnisse in „Ateliers“ praktisch vorgeführt und erprobt. Nach der Begrüßung durch Paul Prévost begann das Kolloquium mit Vorträgen von Philippe Rouille über *La musique dans le temps des horloges*,

von Michel Laize über *La mesure des tempi dans les airs de mouvement français à l'époque baroque*, von Philippe Lescat über *L'apprentissage de la mesure dans les méthodes françaises de la première moitié du XVIII^e siècle* und von Jesper Christensen über *Le tempo en Italie autour de 1700, à la lumière des Concerti grossi de Corelli*. Der Vortrag von Peter Williams über *Some significances of the new 2/4 measure in the early eighteenth century* wurde in französischer Übersetzung verlesen. Am nächsten Tag sprachen Etienne Darbellay über das Tempo in der Tastenmusik Frescobaldis, Paul Prévost über *Les signes rythmiques dans la notation des préludes non mesurés français au XVII^e siècle*, Jean-Luc Gester über *Rythme et texte dans la musique vocale de Samuel Capricornus (1628–1665)* und Jean-Paul Montagnier über *Modèles chorégraphiques dans les grands et petits motets*. In der dritten Sitzung referierten schließlich Raphaëlle Legrand über *Chaconnes et passacailles dans l'opéra français de Lully à Rameau*, Jérôme de La Gorce über *Tempêtes et tremblements de terre dans l'opéra français à la fin du règne de Louis XIV* und Catherine Kintzler über *La notion de mouvement dans „l'essai sur l'origine des langues“ et la critique de l'opéra de Rousseau*. Das Referat von Jed Wentz, der nicht rechtzeitig eintraf, über *Les indications de tempo de J. S. Bach à la lumière de „Die Kunst des reinen Satzes“ de Kirnberger* wurde fotokopiert verteilt. Insgesamt wurde deutlich, daß sich nur relativ wenige Tempoangaben finden lassen, die sich konkret auf ein Werk beziehen. Die meisten Angaben sind allgemeiner Natur und können nur nach sorgfältiger Abwägung in die Aufführungspraxis übernommen werden. Tempoveränderungen lassen sich daneben in einzelnen Werken durch genaueste Analyse der Originalnotation nachweisen. Mit der Einführung des Pendels und von Uhren zur Bestimmung von Metrum und Zeitdauer kurz vor 1700 erreichte Frankreich eine führende Sonderstellung in der europäischen Musik. Die durch mechanische Instrumente überlieferten Tempi und Verzierungen stellen eine wichtige Quelle dar, dürfen allerdings nicht verabsolutiert werden. Daneben wurde erkennbar, daß in Frankreich eine Anzahl junger Musikhistoriker heranwächst, die sich qualifiziert mit der reichen barocken Überlieferung ihres Landes beschäftigen.

Bratislava (Preßburg), 23. bis 25. März 1994: Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik

von Thomas Hochradner, Salzburg

„Barock“ und „Mitteleuropa“, zwei Begriffe, die im Lauf der Geschichte sehr unterschiedlich rezipiert und bewertet wurden, standen im Zentrum einer internationalen musikwissenschaftlichen Konferenz, die — von Pavol Polák in bewährter Weise organisiert — unter Schirmherrschaft der Slowakischen Musikunion zahlreiche Referate und ein den Brandenburgischen Konzerten gewidmetes Round-Table umfaßte. Aus einer Fülle von einzelnen, thematisch über eine allgemeine Betrachtung des musikalischen Barock (wobei das Musikleben in den Ländern des Hauses Österreich deutlich einen Schwerpunkt bildete) bis hin zu einer sorgfältigen Diskussion der damaligen slowakischen Musikgeschichte gestreuten Vorträgen ergaben sich typisch regionale Aspekte, aber auch gemeinsame Grundzüge und verknüpfende Momente der zur Sprache gebrachten Entwicklungslinien.

Die Historikerin Eva Kowalská entwarf einleitend ein durch das Spannungsfeld von geistlich und weltlich geprägtem Kulturleben gekennzeichnetes Bild des Barock in der Slowakei, das Ladislav Kačič durch konzeptionelle Beobachtungen zur slowakischen Musikgeschichte ergänzte. Einzelheiten konnte man aus den Vorträgen von L'uba Ballová (zu Daniel Georg Speer), Ján Albrecht (zu Joannes Patzelt), Jana Kalinayová (über das Musikleben im Frühbarock), Marta Hulková (über das Musikleben der Zips) und Jana Petöczová (über Fehlzuschreibungen an Jan Schimbratzky) erfahren. Materialien aus dem historischen Ungarn, das damals auch das Gebiet der Slowakei mit einbezog, präsentierten Agnes Papp (das Repertoire im Kodex des Franziskaner-

mönches Johannes Kaioni) und Zoltán Farkas (Quellen und Stilistik der Oratorien Gregor J. Werners), mit Überlieferungen böhmischer Provenienz beschäftigten sich Angela Romagnoli (italienische Quellen eines Prager Pasticcios), Jana Vojtěšková (Materialien zu Jan D. Zelenka) und Rudolf Pečman (Libretti zu Bühnenwerken Myslivečeks).

Hellmut Federhofer zeigte auf, daß sich der Einfluß der Glaubensspaltung für die barocke Musizierpraxis längst nicht so polar auswirkte, wie es von der Musikgeschichtsschreibung des öfteren postuliert worden ist. Vielschichtigkeit kam auch in Überlegungen zu einem musikalischen Stilwandel um 1720/30 zum Tragen, die der Rezensent u. a. anhand theoretischer Schriften anstellte. Referate von Rudolf Flotzinger (über die Musikanschauung Johann Joseph Fux') und Donald R. Boomgaarden (über den Einfluß des englischen Theoretikers Joseph Addison auf die musiktheoretische Literatur des europäischen Festlandes) wußten dieses Bild zu spezifizieren und anschaulich zu vertiefen. Friedrich W. Riedel erläuterte die Rolle der Musik im Krönungszeremoniell der Barockzeit und belegte seine Ausführungen mit illustrativen Bildprojektionen, während Stilfragen der Generalbaßpraxis den Gegenstand eines Beitrags von Gerhard Walterskirchen bildeten.

Allgemeine Musikgeschichte im Überblick, versetzt mit Momentaufnahmen aus dem Musikleben Ljubljanas, bot Jože Sivec, während Koraljka Kos ein hs. Gesangsbuch des Paulinerordens aus Nordkroatien vorstellte, dessen Verbindung zu nördlicheren Gebieten noch nicht völlig ausgeforscht ist. Jiří Sehnal untersuchte die soziale Stellung der Musiker in Mähren und präsentierte als Ergebnis eine Schichtung nach dem Rang und der Wirtschaftskraft von Dienstgebern, die wohl auch für andere habsburgische Länder Gültigkeit besitzt. Flußaufwärts und -abwärts folgte Otto Bibas Referat der Donau und verdeutlichte auf diese Weise ein engmaschiges Netz an Kontakten, die sich entlang des bedeutenden Handelsweges aufgebaut hatten und auf die Quellenstreuung nachhaltig Auswirkungen nahmen. Mit der Situation in Süddeutschland, dargestellt am Beispiel der Überlieferung im Kloster Ottobeuren, befaßte sich schließlich eine überwiegend regional ausgerichtete Betrachtung Robert Münsters.

Das abschließende Round-Table über Standort und Wirkungsgeschichte der Brandenburgischen Konzerte BWV 1046—1051 wurde mit Impulsreferaten von Pavol Polák (zur Rezeptionsgeschichte am Beispiel der Interpretation zweier Konzerte durch Wilhelm Furtwängler) und Joseph R. Fuchs (über Probleme der Quellenphilologie) eröffnet. Die anschließende Diskussion lebte von der umfassenden Sachkenntnis ihres Chairman, Christoph Wolff, der zusammen mit den beiden genannten Referenten sowie Ulrich Prinz und Hartmut Krones einen lebhaften Eindruck über den aktuellen Forschungsstand vermittelte. Es wurde deutlich, wie trotz zahlloser wissenschaftlicher Beiträge zum Thema noch heute und wohl auch in Hinkunft neue Erkenntnisse selbst über rezeptionsgeschichtlich zentrale Werke Bachs gewonnen werden können.

Leipzig, 29. und 30. März 1994: Konferenz des 69. Bach-Festes

von Beate Hiltner, Leipzig

In Verbindung mit dem 69. Bach-Fest fand eine Wissenschaftliche Konferenz unter der Gesamtleitung des Direktors des Bach-Archivs, Hans-Joachim Schulze, statt. Zwei Themen standen zu Gebot, nämlich *Passionsmusiken im Umfeld Johann Sebastian Bachs* und, mit Zündstoff gespickt, *Bach unter den Diktaturen 1933—1945 und 1945—1989*. Meinrad Walter (Freiburg i. Br.) begann mit dem Referat *Oratorische Passion und Passionsoratorium aus theologischer Sicht*. Er verwies auf die stete Dominanz des Biblischen bei der Texthandhabung Bachscher Passionen. Wertvoll für viele Hörer dürfte die Handlungsträger-Analyse gewesen sein; Walter stellte zwei Relationen fest: Zum einen die durchaus spannungsvolle Ebene Gott-Jesus, zum anderen die zwischen dem Hörer und der sich abspielenden Passionsgeschichte. Hierbei verschiebe Jesus

selbst den Akzent zur Ebene Gott-Jesus-Geist-Mensch. Nicht jeder vermochte aus der Gleichzeitigkeit in die Gleichwörtlichkeit umzusteigen und gleichfalls in die Gestalt von Jesus in Jerusalem zu mutieren. Konrad Küster (Grafenhausen) verwies in seinem Aufsatz *Biblischer Bericht und musikalischer Verlauf. Zu den Evangelienrezitativen in Bachs Matthäus-Passion* auf neuere Rezeptionstechniken. Für sein Verständnis ist der Umgang mit der biblischen Textvorlage pragmatisch angegangen worden, trotzdem genau. Andreas Glöckner (Leipzig) sprach zu *Neuen Spuren zu Bachs ‚Weimarer‘ Passion*. Er ging aus von einer zu Karfreitag, den 12. 4. 1717 veranstalteten Passionsmusik auf Schloß Friedensstein bei Gotha und stellte die Behauptung auf, daß Bach zu dieser Aufführung anwesend gewesen sein muß. Peter Wollny (Leipzig) stellte seine Überlegungen zu *Eine[r] durch Altnickol überlieferte[n] Passion* dar. Den Abschluß des Vormittags gestaltete Emil Platen mit seinem Vortrag *Bachs Passionen als Sakrales Theater. Ein Seitenzweig in der Rezeptionsgeschichte*. Bach wurde frühzeitig als Normbrecher angesehen, da er Christus quasi als Schauspieler darstellte und die tabuisierten Bereiche Marter und Tod lebensecht vertonte, Szenen großartig realisierte und die Passion somit fast „visualisierte“. Platen vollzog den Weg von Edward Gordon Craig, Ferruccio Busoni, Max Eduard Lieberg, Carl Orff bis hin zu John Neumeier nach. Am Nachmittag nun widmete man sich jenem aktuellen zweiten Thema, zu dessen Plastizität man Zeitzeugen wie den amerikanischen Musikforscher deutscher Herkunft Alfred Mann (Rochester, NY) oder Rudolf Eller (Rostock) eingeladen hatte. Das erwartete explosive Referat von Fred K. Prieberg (Diersheim) fiel aus. Die Stellungnahmen der zwei Kundigen, Rudolf Eller und Lars Klingberg (Berlin), lagen seit Erscheinen des Sonderheftes der *Musikforschung* gegen Ende 1993 vor. Daran knüpfte die Diskussion des Nachmittags an, die sich herüberzog bis in den nächsten Vormittag. *Musikwissenschaft und Ideologie im NS-Staat* wurden eingehend der Untersuchung anheim gestellt durch Pamela M. Potter (Urbana, Illinois). Die Tätigkeit beispielsweise des „Amts Rosenberg“ in der Reichskanzler-Überwachungsstelle kann nur kritisch bewertet werden, denn natürlich wurden Dutzende von Wissenschaftlern beschäftigt, aber indem sie musikwissenschaftliche Aufsätze zu bewerten hatten, ein *Lexikon der Juden in der Musik* schufen sowie ein *Großes Musiklexikon* konzipiert war, waren ideologisch gefährlichen Tendenzen zu hinterfragen. Wer Begriffe wie „völkisch, volksfremd, nordisch, artgemäß“ oder „Sippe“ unreflektiert noch immer benutzt, dem könnten sie von da an im Halse stecken bleiben. Maria Hübner (Leipzig) referierte über die Problematik *Karl Straube zwischen Kirchenmusik und Kulturpolitik. Zu den Rundfunksendungen der Bach-Kantaten 1931–1937*. Zuvor stellte Schulze richtig, daß ihr unlängst abgedruckter Aufsatz in *Musik und Kirche* (6/1993, S. 319ff.) kein wie auch immer bestellter Beitrag gewesen sei; ein Kritiker monierte dies. Sensationen blieben aus.

Ljubljana, 12. bis 14. April 1994:

Symposium der 9. Slowenischen Musiktage

von Detlef Gojowy, Unkel

Zum Thema *Musica ex Machina/Die Musik in der technischen Welt* analysierten Referenten aus acht Ländern aktuelle wie auch historische, avantgardistische wie auch triviale Aspekte; das traditionelle Symposium der Slowenischen Musiktage in Ljubljana geriet so zur Synthese zwischen theoretischer Aufarbeitung und aktueller Komponistenwerkstatt.

Vladimir Karbusický, Hamburg, spannte den Bogen von den 20er Jahren (*Die Welt der Technik in der Musik: Faszination und Schreckensbilder*), Marija Bergamo, Ljubljana, vom 18. Jahrhundert (*Von Fantasiermaschine bis Computer: Formalisierungsgrenzen der Kompositionsarbeit*); auch Hartmut Rösing, Köln, setzte mit dem Thema *Musik der Maschinen* im 19. Jahrhundert an. Werner Klüppelholz, Siegen, verfolgte das Thema *Klänge in Bildern — Zur filmi-*

schen Transformation musikalischer Werte; Primož Kuret, Ljubljana, dokumentierte die ersten (telefonischen) Musikübertragungen in Ljubljana.

Vom Berichtersteller befaßte sich ein Referat *Primitive Synthese — Substantialität der Elemente mit Begriffen und Praxis futuristischen Komponierens in Rußland*; Marina Labanova, Moskau/Hamburg, stellte den Komponisten Nikolaj Roslavec in den Zusammenhang des russischen Futurismus. Ein Referat von Christian Scheib, Wien, über *Max Brand — ein Elektronikpionier im Exil*, wurde von Sigrid Wiesmann verlesen — so wie ein Beitrag von Alois Piños, Brünn: *Musica ex machina contra musicam vivam?*, durch den Berichtersteller. Grundsätzliche ästhetisch-geschichtliche Aspekte behandelte schließlich Helmut Loos, Chemnitz-Zwickau: *Die Befreiung der musikalischen Avantgarde vom Notentext und die Technik der unendlichen Reproduzierbarkeit von Musik*.

Peter Andraschke, Freiburg/Gießen, legte *Die Anfänge der elektronischen Musik* an Beispielen von Pierre Schaeffer und Karlheinz Stockhausen dar, ihm schloß sich Niall O'Loughlin, London mit seinem Beitrag über die *europäische Synthese von traditioneller und Elektronischer Musik* an. Auf das Thema kam auch Dieter Kaufmann, Wien, aus Komponistensicht zurück: *Wen küßt die 10. Muse, oder: Die Geburt der akusmatischen Kunst aus dem Geist der Musik*. In einem Referat von Matyaž Barbo, Ljubljana, verknüpfte es sich mit Einblicken in die Frühphase der Neuen Musik Sloweniens.

Sigrid Wiesmann, Wien, analysierte die praktisch-ästhetischen Probleme der Verbindung von *Oper und Fernsehen*. Ansgar Jerrentrup, Köln, gab aufrührende Einblicke in die Rituale zeitgenössischer Popmusik (*Techno, Tekkno, Trance . . .*); zum selben Thema (*Industrial records for „industrial“ people*) hatte dann Alenka Berber-Keršovan, Ljubljana/Hamburg, Statistisches mitzuteilen.

Um das historische Volksinstrument der Leier und frühe Automatophone in Slowenien ging es im Beitrag von Mira Omerzel-Terlep, Ljubljana; *Sonographische Analyse als Berührungspunkt zwischen Musik- und Ethnomusikwissenschaft* war das Thema von Svanibor Pettan, Zagreb/Ljubljana, und früheste Tondenkmäler aus dem slowenischen Raum führte Andrej Rijavec, Ljubljana, vor. Jani Golob, Ljubljana, gab einen Werkstattbericht über *Komponist und Computer*, Lado Jakša, Ljubljana, demonstrierte die Möglichkeiten eines Digital-Saxophons, und Llorenc Barbar, Madrid, dokumentierte seine Projekte stadtweiter Glockenkonzerte in Berlin, Lübeck und Innsbruck.

BESP RECHUNGEN

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich BLUME. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von Ludwig FINSCHER. Sachteil, Band I (A-Bog). Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter-Verlag/Stuttgart: Metzler-Verlag 1994. XLIX S., 1644 Spalten.

„Eine Enzyklopädie wird nicht für den Augenblick abgefaßt. Was beim ersten Anlauf nicht vollständig oder nicht in voll befriedigender Form zu erreichen war, können die Verbesserungen späterer Auflagen nachholen“. Dieser von Friedrich Blume im Vorwort des ersten Bandes der „alten“ MGG gleichsam auch als Wunsch geäußerte Gedanke ist nun nach 45 Jahren Wirklichkeit geworden. Abgesehen davon, daß eine solche zweite Ausgabe allein aus sachlichen Gründen schon längst notwendig und erwünscht erschien, war es lange Zeit ungewiß, ob sich ein derartig gewaltiges Projekt nochmals in die Tat würde umsetzen lassen. Es ist daher nicht hoch genug einzuschätzen, daß sich die beiden Verlage entschlossen haben, eine zweite, neubearbeitete Ausgabe der MGG in Angriff zu nehmen. Dabei war es sicher ein Glücksfall, daß sie einen so umfassend gebildeten, wissenschaftlich ausgewiesenen und international anerkannten Gelehrten der musikwissenschaftlichen Disziplin wie Ludwig Finscher als Herausgeber gewinnen konnten.

Bei der „neuen“ MGG handelt es sich nicht nur um eine verbesserte Auflage der „alten“, sondern sie unterscheidet sich von dieser gravierend durch die veränderte konzeptionelle Anlage. Diese wird vom Herausgeber im Vorwort eingehend erläutert, fällt aber auch bei einem ersten Durchblättern dieses nun vorgelegten Bandes sofort ins Auge. Dabei wurde der hohe Anspruch der „alten“ MGG, den weltweiten Forschungsstand des Faches zusammenzufassen und zu dokumentieren, als ein wichtiger Leitgedanke beibehalten: . . . eine neue MGG muß „den Stand der Musikforschung und die Lage der Welt-Musikkulturen aus der Perspektive unserer Gegenwart darstellen“ (Vorwort, S. VIII). Neben der inhaltlichen Gliederung ist sicher die Trennung in einen Sach- und einen Personenteil die wichtigste konzeptionelle Änderung. Diese bot sich angesichts der fast un-

überschaubaren Materialmenge und im Interesse einer besseren Benutzbarkeit geradezu an.

Deutlich zeigt sich die konzeptionelle Änderung in der Auswahl der Stichwörter, in der zum Teil beachtlichen Umfangserweiterung der einzelnen Artikel sowie inhaltlich in der „Tendenz zur Darstellung übergreifender Zusammenhänge“ (S. VIII). Besonders auffallend und erfreulich ist der hohe Anteil musikethnologischer Beiträge, in denen sich der veränderte Forschungsstand gegenüber der alten MGG besonders deutlich dokumentiert. Hier werden unter anderem nicht nur die Quellen zusammengestellt und die Musik selbst sowie ihre Geschichte untersucht, sondern auch Fragen zur Migration von Populationen, zum Verhältnis von Musik und Tanz, zur Klanggestaltung, zur Wechselbeziehung von Musiker und Gesellschaft oder nach der Bedeutung einzelner Musikerpersönlichkeiten gestellt. Die Rolle der Musikinstrumente im zeremonialen Bereich wird ebenso dargestellt wie ihre Rolle bei der Repräsentation. Ein weiterer Aspekt neben anderen ist die Frage nach der gegenseitigen Beeinflussung traditioneller und christlicher Kultmusik sowie nach den sich daraus entwickelnden neuen Stilen und Strukturen. Eine veränderte Gewichtung von Teilbereichen und zugleich Öffnung des Faches zeigt sich z.B. in der Aufnahme eines Stichwortes wie „Blues“, unter dem nicht nur die Gattung selbst, sondern auch das Instrumentarium und die Blueslandschaften behandelt werden. Unter den zahlreichen Sachartikeln finden sich in dem vorliegenden Band wichtige Beiträge zu einzelnen Instrumenten bzw. Instrumentenfamilien wie z.B. „Äolsharfe“ (M. Bröcker), „Aulos“ (W. Boetticher), „Banjo“ (M. Hendler), „Blockflöte“ (24 Sp.! M. H. Harras), „Biwa“ (S. Guignard) oder zu dem großen Bereich „Biblische Musikinstrumente“ (u. a. Klassifikationsversuche, Musikinstrumente im AT und im NT — J. Braun), zur Musikgeschichte einzelner Städte wie „Aachen“ (L. Felbick), „Adelaide“ (A. D. McCredie), „Bamberg“ (W. Spindler/R. Stephan), „Barcelona“ (M. Gómez), „Basel“ (J. Kmetz), „Bayreuth“ (H.-J. Bauer) oder „Berlin“ (I. Allihn/E. Bartilitz/M. Sommerfeld/J. Jaenecke) sowie zu Ländern bzw. geographi-

schen Gebieten wie „Ägypten“ (E. Hickmann/S. El-Shawan Castelo-Branco), „Altamerika“ (E. Hickmann), „Argentinien“ (J. P. Franze/G. Béhague/R. D. Salton), „Australien“ (St. Wild/D. Williams/A. Laubenthal/M. Breen) oder „Afrika südlich der Sahara“ (G. Kubik/A. Simon). Vor allem das letztgenannte Stichwort zeigt das Bemühen, Gemeinsamkeiten und Unterschiede eines geographischen Raumes ebenso deutlich zu machen wie die Interaktionen zwischen verschiedenen Musikkulturen, die sich unter anderem an der Ähnlichkeit oder Übereinstimmung von Gestaltungsprinzipien zeigen.

Auffallend ist das Bemühen um klare systematische Gliederung der einzelnen Artikel. Auf diese Weise ist es dem Benutzer möglich, sich rasch zu orientieren. So gewinnt beispielsweise der Artikel „Berlin“ die notwendige Übersichtlichkeit, ein Artikel, der im übrigen nicht nur die musikgeschichtliche Entwicklung von 1334 bis 1990, sondern auch den ganzen Umfang des Musiklebens dieser Stadt bis hin zur Film- und Rundfunkmusik dokumentiert (und in diesem Fall weiß der Rezensent wahrhaftig, wovon er spricht). Beeindruckend ist hier außerdem, auf welche Weise die unterschiedlichen Entwicklungen in beiden Teilen der Stadt und des Landes (BRD/DDR) in der Zeit von 1945 bis 1989 — auch in der wissenschaftlichen Forschung — dargestellt werden. Gemeinsam ist allen Städte- und Länder-Artikeln, daß neben der Kunstmusik die Erscheinungen der Volksmusik und der Populärmusik sowie sozialgeschichtliche Aspekte mitberücksichtigt werden und die Musikgeschichte bis ins 20. Jahrhundert weitergeführt wird. Beispiele hierfür sind außer dem Artikel „Berlin“ Artikel wie „Argentinien“ oder „Australien“. Da es unmöglich ist, auf alle Stichworte näher einzugehen, sei es gestattet, einige Artikel, die den Rezensenten besonders beeindruckt haben, wenigstens in Auswahl zu nennen: „Absolute Musik“ (W. Seidel), „Affekt“ (W. Braun), „Aufklärung“ (W. Seidel), „Afrika südlich der Sahara“ oder „Afroamerikanische Musik“ (G. Kubik/T. de Oliveira Pinto). Aber auch „Arie“ (W. Ruf/S. Leopold/H. Lühning/H. Schneider), „Augsburg“ (F. Brusniak/J. Mancal), „Barock“ (S. Leopold), „Barkarole“ oder „Berceuse“ (beide H. Schneider) sind hier zu erwähnen. Neu aufgenommen wurden zahlreiche Städte- und Länderartikel, aber auch Stichworte wie „Aleatorik“ (K. Ebbecke†), „Alt-

slawische Musik“ (Chr. Hannick), „Arabeske“ (L. Schmidt), „Azione teatrale, Festa teatrale“ (R. Monelle), „Baccanale“ (R. Wiesend), „Ballad Opera“ (St. Hinton), „Beneventanischer Gesang“ (Th. F. Kelly), „Bläserkammermusik“ (A. Gürsching) oder „Biographik“ (H. Lenneberg). (Ob man heute, wie im letztgenannten Artikel behauptet, wirklich bedauert, „daß uns ein Autor wie Nissen nichts über Constanzes früheres Liebesleben mitteilt“ [Sp. 1549] mag — zumal Nissen derartige Mitteilungen meist „geschönt“ hat — dahingestellt bleiben.)

Hinweise für die Benutzung der Sachteile, ein Abkürzungsverzeichnis, ein umfangreiches Verzeichnis der RISM-Bibliothekssigel, das auf den neuesten Stand gebracht wurde, ein Autorenverzeichnis sowie Abbildungsnachweise ergänzen den Band aufs beste. Leider wurde die Anzahl der Abbildungen verringert, und es fehlt ein Inhaltsverzeichnis, das bei der „alten“ MGG vorhanden war. Das Druckbild ist klar, die Schriftgröße sicher an der Grenze des Vertretbaren. Die Literaturangaben zu den einzelnen Artikeln sind allerdings nur noch mit Mühe und Geduld zu überblicken, wenngleich übersichtlicher als in der „alten“ MGG. Gelegentlich wären Querverweise sicher ganz natürlich (z.B. Artikel „Afroamerikanische Musik“, Abschnitt III. Nordamerika. 1. „Traditionen des Blues“ auf den Artikel „Blues“). Ästhetische Ansichtssache sind sicher Umbrüche wie auf den Spalten 435, 918, 1565 oder 1635. Dagegen ist der weitgehende Verzicht auf Abkürzungen im laufenden Text zu begrüßen. Druckfehler finden sich gelegentlich, halten sich aber angesichts des enormen Umfangs des Bandes doch sehr in Grenzen.

Insgesamt ist der Start der neuen MGG als überaus gelungen zu bezeichnen und sowohl die große Anzahl der neuen Artikel als auch die neue Konzeption führen zu der Erkenntnis, daß er — trotz des New Grove Dictionary of Music and Musicians — nicht mehr möglich sein wird, dieser neubearbeiteten Ausgabe nicht die notwendige Beachtung zu schenken. Herausgeber, Verlage, Schriftleitung, aber auch alle Mitautoren und redaktionellen Mitarbeiter sind zu dieser großartigen Leistung, die hier vorgelegt wurde, zu beglückwünschen. Man darf auf die nachfolgenden 19 Bände der neuen MGG mit Recht gespannt sein.

(November 1993) Christoph-Hellmut Mahling

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

In der, nach Erscheinen ihrer ersten beiden Bände (1961, 1968) langezeit ruhenden RISM-Reihe B III, die "The Theory of Music" verzeichnen soll, liegt nach dem 1986 veröffentlichten dritten Band (B III³) mit den mittelalterlichen Traktathandschriften in der (alten) Bundesrepublik Deutschland nun der vierte Band mit den älteren musiktheoretischen Quellen in England und den Vereinigten Staaten von Amerika vor. Seine Ausarbeitung ist wie 1986 wiederum das Werk von Christian Meyer und Michel Huglo, welch letzterem sich Nancy C. Phillips helfend zugesellt. Der Eindruck, daß hier förderlich gearbeitet wird, ja daß diese Veröffentlichung bei den genannten Autoren überhaupt in sehr guten Händen liegt, bestätigt sich bei der Durchsicht des Bandinhaltes sehr rasch.

Meyer hat sich der in englischen, Huglo und Phillips haben sich der in amerikanischen Bibliotheken liegenden Handschriften angenommen; die Anteile verhalten sich dabei etwa wie zwei zu einem Drittel. Wie schon in B III³ sind, entgegen den ursprünglichen Richtlinien, aber mit Recht, Handschriften nun sogar bis um 1500 erfaßt; einige im 18. Jahrhundert hergestellte Kopien nach mittelalterlichen Codices sind ebenfalls verzeichnet. Daß die Boethius- und die Überlieferung einiger anderer spätantiker Autoren nicht festgehalten worden ist, wenn gute Quellenkataloge schon vorliegen oder wenn diese Texte in den Manuskripten allein oder im Zusammenhang mit anderen Quadriviumstexten enthalten sind, mag man verständlich finden, dabei allerdings doch auch hoffen, sich als Forscher nie dafür interessieren und die entsprechenden Quellen-Recherchen dereinst selbst nachholen zu müssen. Die Angaben zu den Quellen sind für England und Vereinigte Staaten nicht in sich gemischt, sondern je als Blöcke, alphabetisch nach Bibliotheks-orten und Signaturen angeordnet; im einzelnen gliedern sie sich in codicologische Beschrei-

bung und quellenhistorische Informationen, Verzeichnung der enthaltenen Traktate und bibliographischen Apparat. Größere nicht-musiktheoretische Teile innerhalb der Codices sind summarisch benannt, aber nicht detailliert verzeichnet.

Die Präsentation der hier versammelten etwa 160 Quelleneintragungen ist zunächst deshalb hilfreich, weil sie leicht zugängliche Informationen darüber gewährt, wo der Forscher was finden kann; namentlich für die Mitteilung der amerikanischen Verhältnisse ist der Interessent in Europa dankbar. Lehrreich ist jedoch auch, wie breit das Spektrum der Quellentexte ist: Von der Musica Enchiriadis bis ins späte 15. Jahrhundert hinein ist Schrifttum zur choralen Ein- und zur Mehrstimmigkeit vertreten; lehrreich ist auch, wie vieles in englischen, nicht nur amerikanischen Bibliotheken, seiner Provenienz nach aus anderen Ländern, etwa aus Frankreich, Italien, Deutschland oder Österreich stammt — der Band öffnet dem Interessierten manche Türen zu eigener Forschung.

Die Ausstattung ist, wie beim Verlag Henle üblich, überaus gediegen; einige Druckfehler (z.B. S. 41* „Van Eeuw" statt „Von Euw") oder technische Versehen (z.B. ebenda fehlen Titel und Auflösung der Sigel „Schrade", die man nach S. 105 dort erwarten müßte) mindern das Urteil nicht, daß hier eine ausgezeichnete Publikation vorliegt.

(März 1994)

Martin Staehelin

Répertoire International des Sources Musicales (RISM) B IV¹⁻², Suppl. 1: Manuscripts of Polyphonic Music. The British Isles, 1100—1400. By Andrew WATHEY. München: G. Henle Verlag (1993). 38, 138 S.*

Der vorliegende RISM-Band verdient deshalb besondere Beachtung, weil er, wenngleich die längst erschienenen beiden Bände mit mittelalterlichen Musikhandschriften von Gilbert Reaney (B IV¹⁻²) ergänzend, nach Inhalt und äußerer Form teilweise neue Wege geht. Ausdrücklich als „Supplement 1" bezeichnet, trägt er insgesamt 49 in englischen Bibliotheken oder Archiven liegende Quellen der Zeit von 1100—1400 nach, die mehrstimmige Musik enthalten. Dabei handelt es sich allein um fragmentarisch erhaltene Manuskripte, also meist in fremden Einbänden vermakulierte Perga-

mentfolien, gelegentlich auch in andersartige Bandcorpora eingefügte Blätter mit Musik; nicht nur die Provenienzmanuskripte dieser Fragmente als ganze sind zerstört und weitgehend verloren, sondern auch ihre hier erhaltenen Reste mit Musik sind oft beschädigt, wegen ihrer häufigen Verarbeitung in Buchebänden entweder äußerlich abgerieben oder auch mit Textverlust beschnitten. Es liegt auf der Hand, daß dieser häufig schlechte Erhaltungszustand die Schwierigkeiten, welche die Bearbeitung alter Musikfragmente ohnehin bereitet, noch mehr vergrößert.

Daß dieser erste *RISM*-Ergänzungsband mit Fragmenten älterer mehrstimmiger Musik zahlreichen gerade englischen Stücken gilt, ist wohl kein Zufall. Die für England kennzeichnende Besinnung auf die eigene Geschichte, auch auf diejenige der eigenen, insular-eigenständig geprägten Musik hat innerhalb der englischen Musikwissenschaft so etwas wie eine besondere „Fragmentenforschung“ ausgebildet; wenn es vergleichbare Bemühungen auch in Italien und vielleicht auch in Polen gibt, so können sich diese an Breite und Lebhaftigkeit mit den englischen Aktivitäten wohl höchstens partiell messen. Andrew Wathey, der Bearbeiter des vorliegenden Bandes, repräsentiert diese englische Fragmentenforschung geradezu beispielhaft: das Buch, das unter seinen Händen zustande gekommen ist, ist eine glänzende Leistung.

Etwa zwei Drittel der verzeichneten Stücke stammen aus den Archiven und Bibliotheken von London, Cambridge und Oxford, der Rest liegt in weniger bekannten Bibliotheken und Archiven Englands; auf mehrere Fragmente haben übrigens Adrian Bassett, Daniel Leech-Wilkinson und John Milsom den Verfasser hingewiesen. Wathey hat im Blick auf das besondere Fragmenten-Material die in den *RISM*-Handschriftenbänden geübte Beschreibungspraxis in seinen Verzeichnungen modifiziert und eigene Textabschnitte je für das fragliche Fragment und den „Gastgeber“-Band gebildet. Auch die Beschreibungskriterien im einzelnen sind genauer und reichhaltiger geworden als bisher: so finden sich zum Beispiel präzisere Angaben zur Chronologie, gelegentlich sogar zu den Stichstellen der Vorlineatur am Blattrand, zur Systemlinierung und ihren Abmessungen, zu Vermakulierung, früheren Einbänden usw.

Diesen äußeren Beschreibungen folgen in der Verzeichnung die musikalischen Incipits, wobei vorlagegetreu die originale Einzelstimmen- oder die — in England ja noch lange gepflegte — Partiturnotation erkennbar wird. Bedauerlicherweise fehlen den Fragmenten nicht selten ausgerechnet jene Text- und Musikanfänge, die für die Identifikation von Stücken und Konkordanzen so sehr hilfreich wären; bei diesen Erschwerungen ist überaus anerkennenswert, wie oft Wathey trotzdem mit Konkordanzangaben aufwarten kann. Diese sind in einen letzten Abschnitt der Eintragung aufgenommen, wie er für die *RISM*-Handschriftenbände bisher ebenfalls neu ist: er enthält überdies Informationen zu Wesen und Eigenart des jeweiligen Stückes, zu Stimmenzahl und -abweichungen, zu Edition und wissenschaftlicher Sekundärliteratur; daß gerade in diesen abschließenden Einzelkommentaren überaus viel Arbeit und Mühe des Bearbeiters steckt, sei hier ausdrücklich festgehalten.

Schließlich ist es eine letzte *RISM*-Novität, daß der Band 25 Schwarz-Weiß-Tafeln mit Reproduktionen ausgewählter Stücke enthält. Mit aller Entschiedenheit möchte man dieses Vorgehen bejahen und im Blick auf Folgebände unterstützen: Fragmente sind mit dem Mittel allein des Wortes überaus schwer zu beschreibende Quellen, und es sollte in der Praxis wissenschaftlicher Fragmenten-Publikation zur selbstverständlichen Gewohnheit werden, daß die Stücke bereits in ihrer ersten Veröffentlichung vollständig reproduziert werden; dies würde der Folgeforschung manche Mühsale und Irrwege ersparen. Es wäre zu begrüßen, wenn in weiteren *RISM*-Supplementbänden sogar alle beschriebenen Stücke vollständig reproduziert werden könnten.

Diese Rezension darf nicht schließen, ohne daß über die Quellen selbst und über ihren besonderen Inhalt noch ein kurzes Wort gesagt worden wäre. Der Quellenform nach finden sich in dem publizierten Bestand im allgemeinen die uns aus Handschriften vertrauten und üblichen Blätter, daneben aber auch etwa Teile von Rotuli; zeitlich entstammen die Stücke dem späten 12. bis frühesten 15. Jahrhundert. Einzelnes gehört dabei zum Repertoire von Notre Dame, manches Spätere zu demjenigen der Ars nova. In der Regel sind die Stücke englischer Herkunft, aber es findet sich zuweilen

auch Französisches und Italienisches, selbst eine kleine, wohl vor 1400 in England notierte Sammlung von französischen Chansonsätzen ist vertreten — insgesamt also ein überaus ansprechendes und nach seiner Individualität ungemein vielfältiges Material. In seinem Einklang von anziehendem Gegenstand und vortrefflicher Bearbeitung stellt der Band eine große Bereicherung der wissenschaftlichen Literatur dar.

(März 1994)

Martin Staehelin

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

Die Definition von Musikbibliographie, die Donald Krummel seinem Kompendium zugrundelegt, ist eine rein pragmatische, um den zu erfassenden Stoff zu begrenzen, und will sicher keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben: Ausschließlich gedruckte Musikalien (und weder musikbezogenes Schrifttum noch Handschriften noch Tonträger) stellen den Gegenstandsbereich von Musikbibliographie, wie sie Krummel definiert, dar. Der notwendig mitzulesende Untertitel schränkt noch weiter ein und macht den mißverständlichen Haupttitel klar: Es geht um ein Verzeichnis des Schrifttums zur Geschichte des Notendrucks und des Musikverlagswesens, also bleibt auch der gesamte Bereich der katalogorientierten Musikbibliographie ausgespart. Andererseits enthält das Buch mehr. Zum einen bietet der Hauptteil eine bewundernswert reichhaltige und z. T. großzügig annotierte Auflistung des einschlägigen modernen und historischen Schrifttums, das eine Fülle von Publikationen interdisziplinären Charakters enthält: über die Techniken des Notensatzes und -drucks unter Ausschluß des computergenerierten Satzes, aber dafür z. B. mit einer Liste von 50 historischen Schriftprobenmusterbüchern, über die Grauzone zwischen sachlichem Musikdruck und graphischer Kunst einschließlich Ausstellungskatalogen, über das Verlegen von Musikalien und den Handel damit, sofern bis spätestens 1920 gegründete Verlage betroffen sind, über öffentliches und privates Sammeln von Musikalien. (Eigenartig und für den Benutzer erschwerend ist hier übrigens, daß man-

che — teils enorm wichtige — Literatur nicht als einer der knapp 1000 eigenständigen Einträge, sondern lediglich als weiterer Verweis in den Annotationen erscheint, und das oft außerhalb des eigentlichen sachlichen Zusammenhangs: Auf die Bibliographie der Plantin-Editionen etwa stößt man lediglich als Anmerkung zu Plantins Typenmusterbuch. Überhaupt standen die Endredakteure mit den Verweisziffern nicht selten auf dem Kriegsfuß.)

Zum anderen begnügt sich Krummel nicht mit einer kommentierten Bibliographie, sondern thematisiert in ausführlichen Vor- und Nachworten zu den einzelnen Kapiteln stets die musik-, kultur-, sozial-, technologie- und wirtschaftsgeschichtlichen Zusammenhänge, in denen Herstellung und Vermarktung von Noten stehen. Hier werden nicht nur das Engagement des Forschers, sondern auch die lange Erfahrung des Bibliothekars spürbar. Entsprechend neigen die Ausführungen mal mehr zum systematischen Forschungsbericht (vor allem beim ersten Kapitel „The Theory of Music Bibliography“), mal mehr zur Kategorie ‚Was ich schon immer loswerden wollte‘. Immer aber rückt Krummel offene Fragen ein, die die weitere Auseinandersetzung mit der Materie stimulieren können und oft zeigen, daß Musikbibliographie hier nicht als Selbstzweck betrieben wird: Wann endet die Inkunabelzeit des Musikdrucks, welche Beweggründe führten zum Kupferstich, inwiefern beeinflußt die Optik der Noten die Interpretation der Musik, welche Rolle spielte das Verlagswesen bei der Schaffung neuer Hörerkreise u. a. m.? Daß das Buch mehr sein will als eine konventionelle Bibliographie, zeigen aber auch eingestreute Serviceleistungen wie Tabellen mit den wichtigsten Musikverlagen der einzelnen Länder oder eine Hitliste der 38 bis 1800 meistverlegten Komponisten.

Über die Zielgruppe der speziell musikbibliothekarisch Betroffenen hinaus ist Krummels Buch ein von allen Musikwissenschaftlern dankbar zu registrierendes Werkzeug in einer der für unser Metier wichtigsten Hilfswissenschaften. In diesem Sinne seien auch einige Hinweise auf zu ergänzende Literatur verstanden: J. N. Forkel, *Verzeichniß einiger Notendruckereyen und Kupferstechereyen, nebst einer ganz kurzen Geschichte beider Erfindungen*, *Musikalischer Almanach für*

Deutschland auf das Jahr 1782; M. Dowling, *The printing of John Dowland's Second Booke of Songes or Ayres*, The Library 1932; H. M. Pleßke, *Zur Geschichte der deutschen Musikbibliographie*, BzMw 1963; R. Schaal, *Georg Willers Augsburger Musikalien-Lagerkatalog von 1622*, Mf 1963; K. Hortschansky, *Der Musiker als Musikalienhändler in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, Der Sozialstatus des Berufsmusikers*, 1971; F. Piperno, *Musicisti e mercato editoriale nel '500*, Musica/Realtà 1984; A. P. Brown/R. Griscon, *The French music publisher Guéra of Lyon*, 1987.
(Februar 1994) Nicole Schwindt-Gross

LEO N. MILETICH: *Broadway's Prize-Winning Musicals. An Annotated Guide for Libraries and Audio Collectors. New York-London-Norwood (Australia): Harrington Park Press (1993). 255 S.*

Den preisgekrönten Vertretern der amerikanischen Antwort auf die Operette ist dieser kurzweilige Führer gewidmet. Der „Overture“ mit dem zweideutigen Titel „America's Musical Heritage“ — hier ist tatsächlich die Musical Comedy gemeint — folgen vier der fünf „Acts“, die nach den Preisen benannt sind: 1. The Antoinette Perry Award (auch Tony Award genannt), 2. The New York Drama Critics Circle Award, 3. The Pulitzer Prize, 4. The Grammy Award; in ihnen sind die Träger des jeweiligen Preises chronologisch aufgelistet. Die einzelnen Artikel sind einheitlich gegliedert (Daten zur Besetzung, Uraufführung, knappe Inhaltsangabe, die bekanntesten Songs, Wirkungsgeschichte sowie die dazugehörigen Tonträger). Im fünften „Act“, „A Musical World“, listet Leo N Miletich in alphabetischer Reihenfolge Musicals (hier auch Off-Broadway- und Londoner West-End-Titel) auf, die keinen der genannten Preise errangen, die aber dennoch erwähnenswert sind wegen ihrer historischen Bedeutung, wegen ihres Unterhaltungswertes, wegen der Qualität ihrer Aufführungen, oder, wie der Autor sympathischerweise zugibt, einfach weil er sie mag.

Ein umfangreicher Song Index sowie ein General Index der Namen und Titel machen das Buch zu einem nützlichen Nachschlagewerk für alle Musikbibliotheken.
(Januar 1994) Jutta Lambrecht

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

Die vorliegende Arbeit ist der Index des in der Biblioteca Capitolare aufbewahrten *Liber Officiorum*, auch als *Codice magno* bekannt, der zu Beginn des zwölften Jahrhunderts von mehreren Schreibern kompiliert wurde, zu derselben Zeit, als auch die Kathedrale, die ihn heute beherbergt, entstand. (Vgl. auch *RISM B III 2*, S. 79—81).

Die Großfolio-Handschrift enthält auf 450 Blättern neben musiktheoretischen und anderen Schriften zu Fächern des Quadriviums verschiedene Tonarien und von 274v bis 450 ein Antiphonar. Nach einer kurzen Beschreibung der Quelle folgen zunächst der Index der Gesänge des Antiphonars in der Reihenfolge des Manuskripts, dann weitere Indices unter verschiedenen Gesichtspunkten. Sämtliche Indices sind das Ergebnis einer Datei, die als 3,5'-Diskette dem Ausdruck beigelegt ist; deren Benutzung setzt allerdings das Vorhandensein von dBASE voraus. Die Arbeit mit der Diskette bietet wesentlich bessere Möglichkeiten der Recherche als die mit den ermüdenden Kolonnen des Computerausdrucks. Zu deren Auflockerung hätte man sich zumindest die Abbildung einer Handschriftenseite gewünscht.

Es bleibt mit dem Verfasser des Vorwortes zu hoffen, daß diese verdienstvolle Arbeit einen Anstoß für die weitere Beschäftigung und für die Vergleiche mit Tonarien, Antiphonarien und Traktaten gibt.
(Dezember 1993) Jutta Lambrecht

KONRAD KÜSTER: *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1993). 218 S., Notenbeisp. (Bärenreiter-Studienbücher Musik. Band 6.)*

Konrad Küster liebt die Tutti-Einsätze! Ob Mittenutti, Tuttiabschnitte, Tuttiwürfe, Orchestertutti oder Mitteltutti, ohne Zweifel gilt der 1989 in Tübingen mit einer grundlegenden Arbeit über Mozarts Konzerte Promovierte

auf dem Spezialfeld konzertanter Prinzipien und orchesterlicher Konstruktionen als umfassend Kundiger.

Bereits in seiner Studie über *Mozart. Eine musikalische Biographie* wartete er mit seltenen Quelleneditionen auf (Philippe A. Autezier, *Mozart & Liszt sub Rosa*, Poitiers 1984). Hier nun versucht er, sich der wechselvollen Geschichte der Gattung Konzert erklärmaßen von zwei Seiten zu nähern. Einerseits durch Betrachtungen hinsichtlich der Gesetze der Gattungsgeschichte, andererseits über die Beziehungen innerhalb der gesamten Musikgeschichte, denn gilt doch gerade das Konzert als Multiplikator und Initiator im Wechselspiel mit anderen musikalischen Gattungen wie Sonate oder Arie. Es wird aber nicht nur das Standard-Jahrhundert der Gattung Konzert beleuchtet, wichtig sind die Ausführungen zum 19. und 20. Jahrhundert, weil sie die Wandlungen schildern. Unter auflockernden Überschriften wie „Was geschieht, wenn das erste Tutti (wieder Tutti!) wegfällt?“ oder „Wie beginnen Beethovens Klavierkonzerte?“ werden neue Ansatzpunkte gesetzt. Spannend ist die neue Situation der Instrumentalkonzerte um 1930 ausgearbeitet.

Das Konzert ist ein Studienbuch, will also informieren und Anregungen zum Selbststudium geben. Bewährterweise gibt es hier wieder Hausaufgaben: Einundzwanzig zum Teil ziemlich komplizierte Fragen (wie Nr. 17 oder 19) regen zum Nachdenken an und können indirekt ein Indikator des eigenen Wissens sein. Im Stil ist es klar, streng und stark gegliedert. Küsters Einstieg ist gelungen gewählt. Tatsächlich konnte man in der freien Messestadt Leipzig, wo man Musik nicht vordringlich als Staatszeremoniell zu pflegen die Pflicht hatte, im 18. Jahrhundert eine kuriose Situation bemerken. Der Begriff ‚Konzert‘ war im Sprachgebrauch vierdimensional anwendbar: Man ging ins ‚Große Konzert‘ (Veranstaltung) Man war Mitglied des ‚Großen Konzerts‘ (Verein) Man hörte das ‚Große Konzert‘ (Ensemble) spielen. Aufgeführt wurde manchmal ein ‚Konzert‘ (Küster, S. 13). Ergänzt werden könnte für Akribiker die Differenzierung des feststehenden Begriffes ‚Winterkonzert‘ (*Der Gesellschafter. Musikalische Unterhaltungsblätter*, 2. Jg. 1838, Montag, 7. Mai), welche nach der Ägide Hillers mit der Übernahme der Kapellmeisterschicht gegeben wurden.

Es werden die jeweiligen Schemata der Gattung Konzert erläutert, nicht vergessen wird jedoch, diese zu hinterfragen und die Grenzen zu betrachten; der Einzelfall wird thematisiert und problematisiert. Einleuchtend werden theoretische Möglichkeiten durchexerziert (Vivaldi, *Konzerte* op. 3) und Abweichungen aufgedeckt. Wieder einmal wird bestätigt, daß sich musikalische Gattungen niemals geradlinig entwickelt haben, sondern daß eine Sonatenkonzertform durchaus zwischenzeitlich möglich war, als Auflösungserscheinung zwar, aber doch mit Konsequenz.

Als Illustration hätten gegebenenfalls Nachrichten oder Berichte (als Exkurs) über Konzerte der jeweiligen Epoche einmontiert werden können. Solch punktuell einzufügende rezeptionsgeschichtliche Dokumente (z. B. zur Mottotechnik) könnten als Bereicherung beispielsweise des Kapitels „Virtuosität im Konzert“ noch greller und plastischer herausgearbeitet werden. Die Überschrift „Showeffekt“ und „Konzert als Raritätenschau“ ist bereits plaziert. Daß aber aus „Form und Forum“ keine Formalie geworden ist, sondern ein wichtiges Selbststudien-Kompendium im Sinne von Lehrwerk, desgleichen eine wichtige Stoff- und Materialsammlung, eine Anleitung zur Methodik der Analyse der Konzertformen sowie eine Orientierungshilfe, ist positiv hervorzuheben. Der Einzelkämpfer bedarf des Buches als notwendige Ressource zur Arbeit in den Studienbibliotheken sowie als Bindeglied zwischen dem intellektuellen Potential des Ordinarius und dem lernwilligen Studenten.

(Dezember 1993)

Beate Hiltner

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.

Es gibt viele Bücher über Musikinstrumente und etliche Musiklexika. Die Stärke dieses hervorragend bebilderten Werkes (viele Farbfotografien) liegt nicht in der Ausführlichkeit, sondern in der Menge der über 3.500 Stichworte, die alle Gebiete umfassen, die in irgendeiner

Weise mit Musikinstrumenten zu tun haben; z. B. Instrumentenbau, Spieltechnik, Besetzung und Ensembles, musikalische Gattungen, Akustik. Außereuropäische Kulturen sind genauso einbezogen wie Musikelektronik und die sogenannte Unterhaltungsmusik. Wer eines der beiden großen Musiklexika (MGG und New Grove) besitzt, wird zwar zu einzelnen Stichworten ausführlicher informiert, doch von einigen Dutzend zufällig ausgewählter Stichworte des vorliegenden Buches war immerhin die Hälfte dort gar nicht aufgeführt. Positiv zu vermerken sind auch die Literaturhinweise, die vielen Stichworten beigegeben sind.

(März 1994)

Klaus Miehling

Die Orgeln des Musikwissenschaftlichen Instituts im Pflegehof zu Tübingen. Im Auftrag des Präsidiums der Eberhard-Karls-Universität Tübingen hrsg. von Ulrich SIEGELE. Tübingen: Attempto Verlag (1992). 135 S., Abb.

Die Schrift enthält zunächst eine Dokumentation zur Ernennung des Orgelbaumeisters Peter Vier zum Ehrenszenator der Eberhard-Karls-Universität. Im zweiten Teil der Schrift widmet sich der Autor der 70jährigen Geschichte der Orgeln des Musikwissenschaftlichen Instituts. Es werden Einblicke in das Geschehen um die Gründung des damaligen Musik-Instituts unter Bezugnahme auf zahlreiche Zeitdokumente gegeben. Mit der Institutsgründung ist der Ankauf der ersten Orgel verbunden. Die Umstände und Folgen des Erwerbs dieses Instruments machen die Probleme und Methoden einer Institutsgründung in den Anfangsjahren der Weimarer Republik deutlich und lassen Verwaltungsgewohnheiten erkennen, die heute einiges Erstaunen hervorrufen. Es wird nicht Institutionsgeschichte schlechthin dokumentiert, die Darstellung erhält ihren kulturgeschichtlichen Wert durch viele Zeitbezüge. Herausgehoben werden die besonderen Verdienste einer Persönlichkeit wie Karl Hasse in seinem hohen Engagement um die Institution, desgleichen um die erste Orgel, die Hasse im Jahre 1922 für die Universität erwarb. In seinem beharrlichen Ringen wurde er unterstützt von Orgelbaumeister Oskar Walker aus Ludwigsburg, Thomaskantor Karl Straube und dem

Organologen Walter Supper. Hinsichtlich der Disposition sollte die Orgel ihre Funktion als musikwissenschaftliches Demonstrationsinstrument, aber auch als Konzert- und Übungsinstrument erfüllen. Die Firma Peter Vier, Friesenheim-Oberweiler, erhielt 1986 den Auftrag zum Orgelneubau. Von ihr stammte auch die Anregung, unter Berücksichtigung architektonischer Gegebenheiten, zwei Instrumente zu erstellen. Zunächst sollte ein kleines Instrument, dem Typ der italienischen Orgel des frühen 17. Jahrhunderts entsprechend, gebaut werden. Sodann war eine große, nach dem Vorbild der französischen Orgel des späten 18. Jahrhunderts, zu errichten. Im Zusammenhang mit der Schilderung der Baugeschichte geht der Autor ausführlich auf das Wesen der italienischen und der französischen Orgel sowie auf die Formenwelt der französischen Orgelmusik ein.

Ausführlich sind die Informationen über die Ensembleformen der französischen Orgelmusik wie zur Dispositionsstruktur der Instrumente, interessant auch die im Anhang ausgewiesene Fülle von Registrierungen. Die Beispiele beziehen sich auf Orgelkompositionen von François Couperin, Nicolas de Grigny, Louis Marchand und André Raison. So werden 60 Varianten zur Registrierung von Raisons *Fugue sur toute sorte de jeux* aus dem (*Premier*) *Livre d'orgue*, 1688, *Messe du premier ton*, *Benedicimus te* angegeben.

Erprobenswert sind gleichfalls die Registrierungen zu Johann Sebastian Bachs Choralpartita *O Gott, du frommer Gott* (BWV 767) oder zu *Lobt Gott, ihr Christen allzugleich* (BWV 609) und weiterer Choralbearbeitungen aus dem *Orgelbüchlein*. Es folgen, auf die italienische Orgel bezogen, Beispiele für Registrierungen von Werken Girolamo Frescobaldis. Hier bezieht sich Siegele auf die Anweisungen von Costanzo Antegnati (*L'Arte Organica*, Brescia, 1608) und Girolamo Diruta (*Seconda Parte del Transilvano. Dialogo diviso in quattro libri*, Venedig, 1609). Nach den Worten des Autors beabsichtigen die Registrierungen „die formale Disposition eines Stückes mit Hilfe einer konsistenten Klangdisposition zu deuten und darzustellen“. Die Arbeit erweist sich — über das Anliegen einer Festschrift zu gegebenen Anlaß hinausgehend — als anregendes Kompendium für die organologische wie für die künstlerische Praxis. (Januar 1994)

Johannes Roßner

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

Die Summe der einschlägig bekannten Einzelinformationen, die zu Orgel und Orgelspiel im Mittelalter vorliegen, erscheint kaum hinreichend, Zusammenhänge und Entwicklungen zu beschreiben, wie dem Instrument seine später selbstverständliche Funktion und Bedeutung in der Liturgie zuwuchs. Diese eingangs gestellte Frage kann auch Peter Williams nicht mittels neuer Dokumente lösen, doch gelingt es ihm in bestechender Weise, neben Bildern und Architekturzeichnungen eine Unzahl von Texten unterschiedlichster Art vielfältig zu befragen und im Anschluß einige ebenso prononciert wie kritisch vorgetragene Hypothesen zu formulieren, unter denen die favorisierte — daß die disparaten und mitunter widersprüchlichen Bauformen eines Instrumentes wie auch eine keineswegs eindeutige Terminologie letztlich auf je unterschiedliche Interpretation von Psalmversen zurückzuführen seien — nur scheinbar die komplexeste ist.

Nicht annähernd zu umreißen ist die Fülle von Erkenntnissen, die Williams gewinnt, indem er — stets mit dem Blickwinkel der Frage einer Verwendung der Orgel im Kirchenraum — Bildquellen, literarische und historische Texte, Kompositionen und musiktheoretische Schriften aufeinander bezieht und mit Zeugnissen politischer wie auch von Technik- und Sozialgeschichte, den Bedingungen und Möglichkeiten von Handwerk und Materialbearbeitung, virtuos vermittelt. Wiewohl sie nur eine einzelne Facette der Musik des Mittelalters thematisiert, gewinnt die Studie — eher noch wegen all dieser spannend und anregend zu lesenden Kommentare und weit ausgeführten Interpretationsansätze als aufgrund ihrer eindrucksvoll entwickelten Antworten — die Bedeutung einer grundlegenden, maßstabsetzenden Einführung, erfrischend und ermunternd zugleich in ihrer methodischen Offenheit und Intensität.

(Dezember 1993)

Michael Heinemann

Music in the Medieval English Liturgy. Plainsong & Mediaeval Music Society Centennial Essays. Edited by Susan RANKIN and David

HILEY. Oxford: Clarendon Press 1993. VIII, 413 S., Notenbeisp.

Die Plainsong and Mediaeval Music Society feiert ihr hundertjähriges Bestehen mit diesem Band, in dem zwölf Essays zu Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit zusammengestellt sind. Den Auftakt bildet ein Überblick über die Geschichte der Society selbst, die gegründet wurde, um „ein Zentrum der Information in England zu bilden für Studierende der liturgischen Einstimmigkeit (plainsong) und mittelalterlichen Musik, um Facsimiles wichtiger Handschriften und Übersetzungen ausländischer Werke zu veröffentlichen, und um einen Katalog aller einstimmigen und mensuralen Musik in England aus der Zeit vor der Mitte des 16. Jh. zu erstellen; um einen Chor zu gründen.“ Zahlreiche Veröffentlichungen zeugen von der Aktivität der Society, wobei vor allem der auch hier bekannte Dom Anselm Hughes ein bedeutender Motor gewesen ist. Später allerdings lief RISM in der Katalogisierung der Quellen der Society den Rang ab, und Zeiten des Leerlaufs scheinen nicht ausgeblieben zu sein.

Umso begrüßenswerter ist der vorliegende Band, der einen Überblick über den Reichtum der Forschungen bietet. Neben einer Reihe von Beiträgen, die sich mit dem *Winchester Tropar* und verwandten Quellen, sowie deren Beziehungen zu kontinentalen Gebräuchen beschäftigen, wird eingegangen auf bisher wenig beachtete Quellen sowie auf Beziehungen zwischen Kirchen- und Laienkultur. Dabei erscheint mir vor allem der Hinweis darauf wichtig, daß es eine Unterscheidung zwischen „liturgischer“ und „semiliturgischer“ Musik bis zum Konzil von Trient nicht gegeben hat. Ein — zumindest in einigen Punkten überholter — Artikel des 1988 verstorbenen Frank Ll. Harrison befaßt sich mit der Struktur englischer Polyphonie zwischen 1270 und 1420 und geht dabei vor allem auf die konstruktiven Unterschiede zu französischen Werken ein. Die c.f.-Technik besitzt anscheinend in England nicht nur mindestens so alte Wurzeln wie der Kontinent, sondern reichte weit hinein bis ins 17. Jahrhundert.

Ein Index von Quellen, Incipits und Titeln sowie ein Namensregister schließen den Band ab. Eine Liste der Veröffentlichungen wäre viel-

leicht ebenfalls angebracht gewesen, fehlt aber bedauerlicherweise.

(Februar 1994)

Annette Otterstedt

Pavlinksi zbornik 1644, I: Faksimilni pretisak. II: Transkripcija i komentari. Pripremili za tisak i popratne studije napisali Koraljka KOS, Antun ŠOJAT, Vladimir ZAGORAC. Zagreb 1991 (Djela hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Razred za filološke znanosti. Razred za glaz benu umjetnost i muzikologiju, Knjiga 71—I/II.)

Die Hs. R 3629 der UB Zagreb wird in dieser überaus gediegenen Publikation als ganzes in Faksimile und in gründlich kommentierter Transkription vorgelegt. Sie enthält — neben lateinischen kirchlichen Texten, worunter ein liturgischer Kalender für die Zuschreibung an den ungarisch/kroatischen Pauliner-Orden entscheidend ist, und einem kajkavischen Evangelium — auf Bl. 90 bis 170 ein für die Musikwissenschaft nicht uninteressantes Cationale mit 52 Melodien zu lateinischen und kroatischen Texten in der aus Metzger Neumen entwickelten, im ungarisch dominierten Südosteuropa noch bis zum 17. Jahrhundert üblichen schwarzen Mensuralnotation. Ein Großteil der Melodien findet sich auch in den Tyrnauer *Cantus Catholici* (ab 1651). Vieles davon geht auf das böhmisch-deutsche Repertoire der Husiten- und Reformationszeit zurück, das die Gegenreformation resorbierte. Von besonderem volksmusikalischen Interesse dürften einige singuläre Melodien zu kroatischen Texten sein. Auch unter den nicht identifizierten liturgischen Stücken in Choralnotation kann lokales Sondergut vermutet werden. Doch blieb nur wenig übrig, was die musikwissenschaftliche Bearbeiterin Koraljka Kos nicht auch anderweitig nachweisen konnte. Um ein Nachschlagen in der im Erscheinen begriffenen Edition *Das deutsche Kirchenlied* (Bärenreiter-Verlag) zu erleichtern, seien hier die Konkordanzen mit deren Melodiesigeln angefügt (Nummern des Pauliner-Cationale in Klammern): Eg4 (1), Eg66 (2), Eg65 (4), Eg237 (5), Ea14 (7), Eg57 (8), Eb43 (9), Ee22 (12), Eg17 (14), Ee12 (15), B23/Ee18 (17), Ea1 (20), Ef7 (22), B7 (23), Ef8 (26), C11 (27), C18 (28), Eg56 (30), Eg27 (32), A242 (33), Ec18 (41), Ea10 (48).

(Februar 1994)

Karl-Günther Hartmann

COLLEEN REARDON: Agostino Agazzari and Music at Siena Cathedral, 1597—1641. Oxford: Clarendon Press 1993. VI, 214 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

Agazzari ist in Deutschland hauptsächlich dadurch bekannt, daß Michael Praetorius im 3. Band seines *Syntagma musicum* Auszüge seines Generalbaßtraktates übersetzt hat. Indes hat sich Agazzari nach eigenem Bekunden mehr als Praktiker denn als Theoretiker verstanden, und seinen beiden theoretischen Werken stehen 17 Sammlungen mit geistlicher Musik, fünf Bücher mit Madrigalen bzw. „Madrigaletti“ sowie das drama pastorale *Eumelio* gegenüber. Die Autorin strebt hier aber keine Vollständigkeit an, sondern beschränkt sich neben den beiden Traktaten auf Agazzaris lateinische Kirchenmusik. Eingerahmt von der Biographie des Komponisten und eben der Darstellung jenes schwerpunktmäßigen Teiles seines Schaffens sind kulturgeschichtlich und aufführungspraktisch interessante Kapitel über Besetzung, Repertoire und liturgischen Kontext der Sieneser Domkapelle. Ein Schönheitsfehler ist das leidige Verkürzen der Notenwerte in den Beispielen; auch die Klammern, die in moderner Übertragung die Ligaturen anzuzeigen pflegen, sind weggelassen worden.

Im Anhang sind die ausgewerteten Dokumente zusammengestellt (im italienischen Original), und die Autorin gibt eine Liste der lateinischen Kirchenmusik Agazzaris, wobei die Titel der einzelnen Stücke innerhalb der Sammlungen mit Angabe der Stimmlagen genannt werden.

(März 1994)

Klaus Miehling

LOTHAR BLEEKER: Anglikanische Kirchenmusik und englischer Arminianismus ca. 1625—1640. Eine Untersuchung der im Wirkungsbereich von John Cosin (Durham Cathedral und Peterhouse College, Cambridge) entstandenen Kirchenmusik. Witterschlick/Bonn: Verlag M. Wehle (1993). 307 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 1.)

Ist heutzutage in Forschung und Lehre von englischer Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts die Rede, was ohnehin selten genug der Fall ist, so scheint die Zeit zwischen dem Tod von William Byrd oder Orlando Gibbons

und der Wiederherstellung der Monarchie — also der Schaffensperiode von Henry Purcell — bisher sträflich vernachlässigt worden zu sein; eine Epoche, die sich zeitlich etwa vom Regierungsantritt Charles' I. bis zum Beginn des Bürgerkriegs erstreckt. Der Niedergang der anglikanischen Kirchenmusik wurde mehr oder minder immer nur vage mit dem wachsenden Einfluß der calvinistisch gesonnenen Puritaner erklärt. Dabei bescherte gerade der sogenannte Arminianismus, jene ausgesprochen kirchenmusikfreundliche anticalvinistische Bewegung innerhalb der Church of England um den späteren Erzbischof von Canterbury, William Laud, aus der sich in jener Zeit auch die einzigen Förderer der Kirchenmusik rekrutierten, einen nicht gering zu beachtenden Aufschwung gerade dieser Gattung.

Stellvertretend für diese Bewegung beschäftigt sich Lothar Bleeker mit einer der führenden Persönlichkeiten dieser hochkirchlichen Gruppe, mit John Cosin sowie der in seinem Wirkungskreis an Durham Cathedral und Peterhouse College in Cambridge entstandenen Kirchenmusik am Beispiel von William Smith, Richard Hutchinson, Henry Palmer, John Geeres bzw. Thomas Wilson und Henry Molle.

Dabei untersucht die vorliegende Arbeit die anglikanische Kirchenmusik sowohl unter rein musikalischen Gesichtspunkten, wie auch in Abhängigkeit von ihren institutionellen und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, wobei das Hauptaugenmerk dem Verhältnis von Kirchenmusik und Liturgie gilt. Sind doch insbesondere von Cosin zahlreiche schriftliche Zeugnisse im Zuge seines langjährigen Streits mit seinem puritanischen Kollegen Peter Smart an Durham Cathedral überliefert, die mehr als einen kurzen Einblick in die heftigen theologischen Kontroversen um den Einfluß liturgischer Vorstellungen auf die kirchenmusikalische Praxis geben.

(Januar 1994)

Rainer Heyink

Meisterlieder des 16. bis 18. Jahrhunderts.
Hrsg. von Eva KLESATSCHKE und Horst BRUNNER. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993. VI, 350 S. (Frühe Neuzeit. Band 17.)

Indem diese vorliegende Sammlung der Meisterlieder des 16. bis 18. Jahrhunderts als Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext in Verbin-

dung mit der Forschungsstelle Literatur der Frühen Neuzeit herausgegeben wurde, ist das mediävistische Gebiet deutlich abgesteckt.

Im Vorwort ist deshalb der Zweck dieser Anthologie, welche 111 Meisterlieder in 94 Tönen von 52 namentlich bekannten Autoren (hinzu kommen Anonymi des 16. bis 18. Jahrhunderts) aufweist, verankert. Zum einen soll der Meistergesang — ausdrücklicher Wunsch Brunners, der selbst die Melodien transkribierte und die Auswahlbibliographie erstellte — verstärkt in die akademische Lehre einbezogen werden. Die Lieder sind in sechs Gruppen angeordnet, darin sind die wesentlichen Themen und relevanten Texttypen erfaßt. Die Kapitel sind unterteilt beispielsweise in „Lieder auf biblischer Grundlage“ (Hans Sachs' Lieder sind brisant wie noch nie), „Lieder auf weltlicher Grundlage“, „geistliche Lieder“ oder „Lieder mit formalen Besonderheiten“ Hier scheinen Equivoca, Loica, Lieder mit Beziehungen zwischen Tonname und Text oder Echolieder auf. Weiter gibt es „Schwanklieder“ und die den Abschluß bildende „Nürnberger Singschule vom 7. Juli 1622“. Im letztgenannten Kapitel vermochten die Herausgeber alle damals gefundenen Texte in der Überlieferung zu identifizieren und die — vorhandenen — Melodien anzugeben. Gegliedert ist diese nach der *ordnung Simon Wolff* angelegten *gesellschaft schul* in das „Hauptsingen“ (Lieder Nr. 99—102, mit Melodien) und das „Zechsingen“ (Lieder Nr. 103—111, ebenfalls mit Melodien). Die Bewahrung der Lieder von zunftmäßig organisierten Meistersängern war den Menschen wichtig.

Zum anderen aber sollte die Situation der Ungleichheit zwischen vorreformatorischem und nachreformatorischem Meistergesang und dessen bisher erschlossenen Abdrucken nivelliert werden. Studien zum Meistergesang nach der Reformation sind bisher nur anhand der natürlich schwer einsehbaren Handschriften und älteren Drucke sowie einzelner moderner Abdrucke möglich gewesen.

Die Anmerkungen sind auf das nötigste beschränkt. Im Anhang befinden sich weiterhin mehrere Register, welche aufgegliedert sind in Handschriften und Drucke, Autoren, Entstehungsdaten, Initien, Konkordanzanzen sowie in eine Auswahlbibliographie, die tieferes Eindringen in das Gebiet des Meistergesangs er-

leichtern soll. Das bereits vorliegende *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts* wurde hinsichtlich der 13.500 Lieder gesichtet und benutzt. Um verschiedene Text- und Tönetyphen, Darstellungsformen oder wichtige orts- und zeitbedingte Besonderheiten herauszuarbeiten, bedurfte man dieser von Klesatschke und Brunner erstellten Untersuchung dringend.

(Dezember 1993)

Beate Hiltner

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

Zu den interessantesten Aspekten in der Geschichte Venedigs gehören zweifelsohne die musikalischen Aktivitäten in den vier „ospedali grandi“ der Republik, dem Ospedale degl' Incurabili, Ospedale della Pietà, Ospedale di Santa Maria dei Derelitti ai Santi Giovanni e Paolo und Ospedale di San Lazzaro e dei Mendicanti. Jane L. Baldauf-Berdes hat hier erstmals in einem größeren Rahmen und unter vergleichenden Gesichtspunkten im Kontext der sozialen, religiösen und städtischen Aufgaben dieser Institutionen die musikgeschichtliche Bedeutung der einzelnen cori in einer Zeitspanne von drei Jahrhunderten herausgearbeitet.

Gegliedert ist diese Studie in drei große Abschnitte. Neben einer Einführung zur (musik-)historischen Stellung Venedigs beschäftigt sich ein weiteres Kapitel mit der Entwicklung der einzelnen ospedali, ihren Organisationsstrukturen, gewährt einen Einblick in den Tagesablauf, in die Erziehung, Arbeit und Pflichten der figlie und zeigt die wirtschaftliche Situation der Einrichtungen auf; doch bleibt natürlich das besondere Interesse auf die musikalische Ausprägung in den cori gerichtet. Und selbst in diesem Bereich war die bereits im täglichen Leben festzustellende straffe Durchorganisation wahrnehmbar, beispielsweise an den Ausführungen Baldauf-Berdes über die hierarchische Struktur innerhalb der cori, wie etwa den Aufgaben eines maestro di coro, di canto, di solfeggio, di maniera oder d'istrumenti. Der letzte Teil schließlich beschäftigt sich mit den „external“ und „internal musiciens“, den maestri, Komponisten und Musiklehrern bzw. den figlie del coro. An den Namen der ersten Grup-

pe läßt sich dabei eindrucksvoll die im Laufe der Zeit steigende musikalische Bedeutung der cori verfolgen — von einer einfachen musikalischen Ausbildungsstätte bis hin zur Institution von internationaler Weltgeltung —, waren doch mit den ospedali so führende Komponisten ihrer Zeit wie Antonio Lotti, Giovanni Legrenzi, Antonio Vivaldi, Johann Adolph Hasse und Domenico Cimarosa untrennbar verbunden. Sie hinterließen ein leider nur schwer zu rekonstruierendes Repertoire geistlicher und weltlicher Musik für vokale wie instrumentale, solistische wie chorische Besetzung.

Zwar legt diese Studie mehr Gewicht auf die institutionsgeschichtliche Seite der ospedali sowie die soziale Situation ihrer figlie als auf auführungspraktische und kompositionstechnische Aspekte doch ist es vielleicht auch dieser Umstand, der das Buch so lesenswert gestaltet.

(Dezember 1993)

Rainer Heyink

RENATE ULM: *Glucks Orpheus-Opern. Die Parma-Fassung von 1769 als wichtiges Bindeglied zwischen dem Wiener Orfeo von 1762 und dem Pariser Orphée von 1774*. Frankfurt a.M.-Bern-New York-Paris: Peter Lang 1991. IX, 221 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Bd. 70)

Die Parma-Fassung von Glucks „Orpheus“, wie sie im *Atto d'Orfeo* in den *Feste d'Apollo* von 1760 vorliegt, trat bislang nur am Rande ins Blickfeld der Gluck-Forschung. Der Umstand, daß die *Feste d'Apollo* sich überwiegend aus Übernahmen älterer Stücke rekrutieren, ließ diese Oper — aufgrund der mutmaßlichen minderen Werkhaftigkeit — innerhalb des Gluckschen Œuvres in den Hintergrund treten. Vergleiche der Orpheus-Opern nahmen bis dato fast ausschließlich die Wiener (1762) und die Pariser Fassung (1774) in den Blick. Hier nun setzt die Arbeit (Münchener Dissertation) von Renate Ulm an, die mit interessanten Ergebnissen in bezug auf den *Atto d'Orfeo* aufwarten kann. Zunächst konnte durch einen wichtigen Fund im Archivio di Stato di Parma eine Lücke in Glucks Biographie geschlossen werden: Wir können nunmehr zweifelsfrei davon ausgehen, daß Gluck sich 1769 in Parma aufhielt, und zwar insgesamt drei Monate. (Die neu gefunde-

nen Dokumente sind im Anhang publiziert.) Das Herzstück der Arbeit bilden fünf ausgewählte Analysen, anhand derer die Autorin ihre These verifiziert, daß die Gestalt von *Orphée et Euridice* (1774) im wesentlichen auf die italienische Parma-Fassung von 1769 zurückgeht. Ouverture, Einleitungs- und Furienchor, das Arioso *Che puro ciel* und schließlich *Che farò senza Euridice* werden zunächst in der Wiener Fassung von 1762 analysiert, um dann in den erweiterten Kontext von Parma und Paris gestellt zu werden. Besonders erhellend ist dies für diejenigen Stellen des *Orphée*, für die es bislang keine befriedigende ästhetische Antwort im Hinblick auf die Umarbeitung gab, so z. B. für die Frage, warum Gluck die sehr differenzierte Instrumentation des *Che puro ciel* in der Pariser Version (*Quel nouveau ciel*) zurückgenommen hat, und dies bei einem Orchester, das ihm alle Möglichkeiten bot. Die Antwort gibt die Parma-Fassung, in der diese Reduktion bereits realisiert war und die bei der Erstellung der Pariser Fassung als Vorlage benutzt wurde. Die analytische Beweisführung der Untersuchung schließt kodikologische Erörterungen, Besetzungsfragen (Guadagni-Millico-Le Gros) sowie ein Vergleich der italienischen und französischen Prosodie ein. Störend in der Arbeit wirkt jedoch die wenig synoptische Darstellung der Literatur, sowohl was die Primär- als auch was die Sekundärquellen anbelangt, die oftmals nur summarisch aneinandergereiht werden, wobei der Standpunkt der Autorin — unnötigerweise — in den Hintergrund tritt und nicht selten neutralisiert wird. Die Platzierung einiger Zitate ist an manchen Stellen für den Argumentationsgang sogar regelrecht kontraproduktiv (z. B. das von Charles Rosen, S. 81). Darüber hinaus wird nicht immer klar, ob die via Zitat aus der Sekundärliteratur eingeführten Positionen, nach Abschluß der Analysen tatsächlich noch Gültigkeit besitzen. So erfährt man nicht, ob die postulierte „Anspruchlosigkeit der Formen“ in *Che farò* (Zitat A. A. Abert, S. 28) im Resümee aufrechterhalten gewesen wäre. Ob dagegen das bekannte Winckelmannsche Diktum von „edler Einfalt und stiller Größe“ das interpretatorische Dilemma gerade dieser Arie aufzulösen vermag, ist zu bezweifeln.

Ogleich die Arbeit primär analytisch ausgerichtet ist, bleibt doch der librettistische Kon-

text zu wenig beleuchtet. (Das Fehlen des Frugoni-Kongreßberichts von 1968 in der Literaturliste ist dafür symptomatisch.) Zwar werden die sattsam bekannten Reformgedanken des Wiener Umkreises referiert (Calzabigi, Durazzo etc.), doch über das literarische Umfeld von Parma erfährt man relativ wenig. So wird auch der übergeordnete Horizont, also *Le Feste d'Apollo*, kaum angerissen, sondern schlicht behauptet, daß die Parmenser Reformbewegung „nicht mit derselben Konsequenz wie in Wien zu Ende gedacht und geführt“ (S. 33f.) wurde. (Der wichtigste Aufsatz zu diesem Thema — *Operatic Reform at Parma* von D. Heartz — bleibt leider undiskutiert.) Dies ist umso bedauerlicher, als die Autorin den Reformcharakter des „Orpheus“ emphatisch als „grenzüberschreitende Oper“ (S. 173) proklamiert. Im Hinblick auf deren eigentliche ästhetische Qualität wurde allerdings nicht der Parma-Fassung, sondern dem Wiener Original oberste Priorität eingeräumt. Mit anderen Worten: eine Wertung in musikdramatischer Hinsicht bleibt dem „wichtigen Bindeglied“, dem *Atto d'Orfeo*, somit leider weitgehend versagt.

Für die Gluck-Forschung ist dies ein wichtiges Buch. Die (Lese-) Freude über die bemerkenswerten philologischen Ergebnisse ist allerdings etwas getrübt.

(November 1993)

Thomas Betzwieser

ROBERT LAMAR WEAVER/NORMA WRIGHT WEAVER: *A chronology of music in the Florentine theater, 1751—1800. Operas, prologues, farces, intermezzos, concerts, and plays with incidental music.* Warren. Harmonie Park Press 1993. XXXVII, 996 S., Abb. (*Detroit Studies in Music Bibliography*. No. 70.)

Dieser Band setzt den ersten, 1978 erschienenen Band *A chronology of music in the Florentine theater, 1590—1750* fort und beginnt darum konsequenterweise mit einer Liste von Addenda und Corrigenda zu diesem ersten Teil der Chronologie. Der vorliegende Band wird eingeleitet von einem gründlichen, mehr als hundertseitigen historischen Überblick über die untersuchten Florentiner Theater, der auch die „Governmental Regulations of the Theaters“ der Jahre 1759, 1767, 1776, 1779, 1785 und 1787 (S. 113—120) in der Originalsprache

enthält. Damit wird dem Forscher wesentliches sozial- und rechtsgeschichtliches Quellenmaterial geliefert. Umso unverständlicher ist mir, daß in den „dichiarazioni“ von 1759 ausgerechnet der Artikel 3 („concerns requiring deposits“) als einziger aus den Dokumenten herausgekürzt worden ist.

Der Hauptteil des Repertoirekatalogs enthält jeweils Aufführungsdatum, Aufführungsort, Titel, Textverfasser, Komponist, Besetzung und weitere Angaben etwa zu Balletten, Orchesterbesetzung, Bühnenbild sowie einen teilweise sehr ausführlichen Kommentar (in dem auch zeitgenössische Texte zur Rezeption zitiert werden) und Bibliothekssiglen zum Auffinden des Quellenmaterials.

Insgesamt sieben Spezialindices (u. a. der Komponisten, Librettisten und Titel), ein „general index“ sowie eine ausführliche Bibliographie runden den Katalog ab. Natürlich wird man bei einem derart voluminösen Werk immer auf einige fehlende Einträge stoßen; das läßt sich angesichts der Materialfülle kaum ändern. Hingewiesen sei hier darauf, daß Jürgen Maehder (*Mentalitätskonflikt und Fürstentpflicht*, in: *Text und Musik*, hg. v. Rez., München 1992) ein weiteres Libretto zu *Montezuma* (Libretto: Vittorio Amedeo Cigna-Santi, Musik: Joseph Myslivecek, 1771) in I-Vci und weitere Partituren in A-Wn und P-La nachweist, während zum Quellenverzeichnis Maehders zur Oper *Fernando Cortez* (Musik: Giuseppe Mugnes, 1789) insgesamt 4 Fundstellen des (anonymen) Librettos nachzutragen wären sowie ein 1778 in Florenz und Venedig aufgeführtes Ballet nach Alexis Pirons Tragédie *Fernand Cortès*.

Angesichts der Tatsache, daß Repertoireverzeichnisse der Theater immer noch ein dringendes Desiderat der Opernforschung darstellen (erst recht in einer derart ausführlichen Form), kann man dieses Buch nur jeder Bibliothek zur baldigen Anschaffung und den Forschern zum häufigen Gebrauch empfehlen.

(Februar 1994)

Michael Walter

SIMON McVEIGH: *Concert life in London from Mozart to Haydn*. Cambridge: Cambridge University Press (1993). XXI, 300 S., Abb.

Die in London publizierte musikalische Fachzeitschrift *The Harmonicon* begann ihren

ersten der elf Jahrgänge erst im Jahre 1823 zu veröffentlichen. Das ist insofern bedauerlich, als die kontinentalen Praktiken einen anderen Weg zeigten: Das wichtigste kontinuierliche Periodikum, die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung*, setzt mit dem Jahrgang 1789/99 an und wird fünfzig Jahre als Medium für Konzertberichterstattung, Ankündigungen, Anekdoten, musikalische Zeitreflexionen und Opernrezensionen durchlaufen. McVeighs Untersuchung setzt den Beginn der eruierten Daten genau in der Mitte des 18. Jahrhunderts an, zu einer Zeit, in der sich die Quellenlage von Presseorganen wie Tageszeitungen und Zeitschriften (von periodischen Musikdruckschriften zu schweigen) insgesamt als nicht allzu üppig darstellt.

McVeighs Datenfundus ist der *Calendar of London Concerts 1750–1800*, der nahezu 5.000 öffentliche Konzerte auflistet. Von der Regierungszeit Königin Elisabeths I. an war die Bedeutung Londons als Musikzentrum ständig gewachsen. Bezeichnend ist, daß bereits 1695 ein Versuch unternommen wurde, eine Musiklehranstalt zu gründen. Das lebhaft englische Konzertleben war überhaupt ein Charakteristikum für das Europa des mittleren 18. Jahrhunderts.

Eine andere database stellte für Simon McVeigh das computergestützte *Register of Musical Data in London Newspapers 1660–1800* dar. Diese Quellen wurden in zahlreichen Londoner Institutionen (z. B. United Grand Lodge of England) eingesehen. Sie wurden Kapiteln wie „The social role of concerts“, „Musical style: the learned, the sublime and the dramatic“, „Life as a professional musician“ oder „The practicalities of concert promotion“ zugrunde gelegt. Besonders letzteres geriet hochinteressant, wurde doch die Organisation der Konzertveranstaltungen, das Management also, in London gänzlich anders gehandhabt als in den europäischen Großstädten: Es gab den professionellen Unternehmer und Impresario. Anders als bei den Dilettanten-Konzerten in Wien (vgl. Otto Bibas Studien 1979) arbeitete man in London managementorientierter: Für die Leitung eines Unternehmens ist der Unternehmer Ranelagh (1742–1803) benannt. Oder es wurden Konzerte „credited by“ Frau Papendiek. Oder ein Mitglied der Londoner Dynastie Arne „promoted“ eine Auswahl von Konzer-

ten, die „with orchestral accompaniment“ gegeben wurden. Die Besonderheit dieser frühen Organisatoren gegenüber anderen, erst im Anfang sich befindlichen herauszustellen, hätte McVeigh interessanter und umfassender schildern können.

Die Studie wartet mit unbekanntem und fundierten Hintergründen zur Londoner Sozialgeschichte auf, mit Informationen zu den britischen Studenten der Konzertmusik, mit Tabellen zu Eintrittspreisen, der differenzierten finanziellen Situation einzelner Musiker, deren sozialem Status, sogar mit der Anzahl der jeweiligen Chor- und Orchesterkonzerte verschiedener Jahrgänge. Hier hat das Buch einen wesentlichen Beitrag zur Erhellung des Londoner Konzertlebens bis 1800 gegeben.

Noch stärker wiegt aber etwas anderes. Das typisch Britische wurde nicht vergessen und sogar in die Untersuchung einbezogen: Der *distinct 'English taste'*. Charles Burney wurde dazu zitiert mit seiner treffenden Beschreibung, der das *distinguierte, noble, zurückhaltende Temperament* auf „manners and sentiments“ brachte. Die Konzerte vor 1800 waren denn tatsächlich eine Mischung aus „grand nobility, idiomatic bravura, sentimental naiveté, minor-key intensity, and striking dramatic effects“ (S. 123). In diesen Schilderungen liegt die Stärke dieser Studie. Tröstlich ist denn auch zu hören, daß selbst berühmte Idole wie Johann Christian Bach und Carl Friedrich Abel mit zwei stilistischen Handschriften aufwarteten, nämlich „the one for their own private delight, the other for the gratification of many“. Die Fortsetzung ist in Mozarts Briefen zu lesen.

(Dezember 1993)

Beate Hiltner

REGULA RAPP: Johann Gottfried Mühels Konzerte für Tasteninstrument und Streicher. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz-bichler 1992. 206 S., Notenbeisp. (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 40.)

Nachdem 1979 Johann Gottfried Mühels Klavierkonzerte als Neu- oder Erstdrucke in den *Denkmälern Norddeutscher Musik* (Band 3/4) vorgelegt werden konnten, und zwar als ein von den bisherigen Fehlzuschreibungen gereinigtes Œuvre, war eine Monographie zu diesem Teil seines Schaffens eigentlich überfällig, zumal die seit längerem verfügbaren Solokla-

vierwerke des „letzten Bachschülers“ ihrerseits eine Reihe von Abhandlungen nach sich gezogen hatten. Wieder hat sich der Musikverlag Katzbichler um Mühel verdient gemacht.

Mit ihrer überarbeiteten Berliner Dissertation von 1990 leistet die Verfasserin einen Beitrag zur Gattungsgeschichte des Klavierkonzerts — hundert ausgewählte Belege verzeichnet sie, und auf etwa dreißig geht sie näher ein —, zur Analyse der fünf Kompositionen Mühels und zur Epochengeschichte „zwischen Bach und Wiener Klassik“ (Kapitel 3). Da sie dem analytischen Vokabular der Musikwissenschaft mißtraut (S. 33 und 74), erhofft sie sich Hilfe vom Vergleich mit einigen umliegenden Werken der gleichen Gattungszugehörigkeit und durch Anlehnung an die bekannten Mühel-Rezensionen von Johann Friedrich Agricola und Johann Adam Hiller, die freilich als historische Quellentexte selbst der Interpretation bedürfen. Die Ergebnisse der Bestandsaufnahme und der Analyse — beides sorgfältig im Satz-für-Satz-Verfahren — bestätigen das vertraute Bild von Mühel: „Ausdruck des Neuen, Individuellen, Unerhörten“ (S. 134 und 178) — auch in seinem Umgang mit der „Ritornellform“ (S. 109 und 156), die von „motivisch-thematischer Arbeit“ (S. 104, 107f. und 153) geprägt sei.

Daß im Klavierkonzert dieser Zeit der Mittelsatz das individuelle Experimentierfeld darstelle (S. 49 und 122), bedarf weiterer Überlegungen vor allem im Kontext einer „Gebrauchsmusik“ (S. 8 und 16). Das gilt auch für das Merkmal „kammermusikalisch“ (S. 34, 86, 90 und 130) und dessen aufführungspraktische Konsequenzen, die ja nicht nur das Klavierinstrument betreffen.

(Februar 1994)

Werner Braun

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

Horst Walter, seit Juni 1992 wissenschaftlicher Leiter des Joseph-Haydn-Instituts Köln, setzt im dritten Heft des sechsten Bandes der *Haydn-Studien* seine 1985 begonnene *Haydn-Bibliographie* für die Zeitspanne 1984—1990 fort. Anlage und bibliographische Präsentation

folgen den vormals ausgegebenen Richtlinien (für 1973—1983 siehe *Haydn-Studien* V [1985], Heft 4, S. 205—293), die Numerierung der einzelnen Literaturnachweise schließt fortlaufend an diesen ersten Beitrag an. Wertvolle Einblicke gewähren wiederum die zahlreichen, den einzelnen Nummern im Kleindruck beigefügten näheren Erläuterungen, die zumeist Kommentierungen beinhalten, gelegentlich aber auch auf Rezensionen u. a. m. verweisen. Register für Sachbegriffe, Personen und Orte sowie Kompositionen schließen das Nachschlagewerk ab.

Über unveränderte und geringfügig veränderte Neuauflagen hätte man vielleicht besser in Form eines Vorspanns oder Anhangs zum Hauptteil berichten sollen, und nicht, wie bereits in *Haydn-Studien* V/4, in einer Fußnote des Vorwortes; denn leicht zugängliche Informationen zur aktuell erhältlichen Fachliteratur können für Benützer unter Umständen sehr hilfreich sein. Dessen ungeachtet gibt das Vorwort mit einer kritischen Rückschau über die im erfaßten Zeitraum veröffentlichte Haydn-Literatur eine fachkundig ausgesuchte, wissenschaftlich erarbeitete Leitlinie zur selektiven Lektüre vor. Vielleicht wird — ein Wunsch an die Herausgeber — die vorläufig noch verstreut in den *Haydn-Studien* publizierte *Haydn-Bibliographie* eines Tages geschlossen für einen größeren Zeitraum in einen Sonderband der *Haydn-Studien* zusammengefaßt erscheinen. (Dezember 1993) Thomas Hochradner

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

Seit 1802 hat Grétry kaum mehr komponiert, dafür umso mehr geschrieben. Die Gründe dafür dürften, wie die Herausgeber in ihrer Einleitung darlegen, vielfältig gewesen sein: der Rückgang der Aufführungszahlen seiner

Opern in Paris in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts, der Tod der drei Töchter zwischen 1786 und 1790, das langsame Versiegen der musikalischen Inspiration. Resultat der schriftstellerisch-philosophischen Tätigkeit Grétrys waren die drei Bände der *Mémoires* (1789/1797), *De la vérité. Ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être* (1801) und schließlich die, infolge des Tods des Komponisten unvollendet gebliebenen *Réflexions d'un solitaire*. Von den acht vollendeten Bänden existiert eine (unvollständige) Ausgabe von Lucien Solvay und Ernest Closson (Brüssel/Paris 1919). Die dort fehlenden Kapitel 6, 8, 9—12 und 20—24 sind in der nun vorgelegten, knapp kommentierten Teiledition enthalten, sowie Kapitel 11 („Sur mon caractère“) des neunten, Fragment gebliebenen Bands. Grétry ist kein originaler, wohl kaum ein origineller Philosoph. Die Texte beweisen jedoch eine teilweise verblüffende Belesenheit. Für den Musikhistoriker durchaus interessant sind die eingestreuten autobiographischen Bemerkungen zur Musik (z. B. S. 41: „On m'a trop honoré, quelques fois, en disant que ma musique dit tout sans le secours des paroles; c'est ce que je ne crois pas, il faudrait au moins que la situation dramatique fût connue. Ce n'est pas la musique qui manque aux musiciens de nos jours, ils la savent; mais ils savent peu les paroles“ oder S. 46: „... mais la musique qui doit plus amuser qu'instruire, est complètement ridicule . . .“ [für den nur wissenschaftlich interessierten Menschen nämlich]). Im Hinblick auf seinen musikalischen Schaffensprozeß bemerkt Grétry (S. 97): „je la (sc. la musique) fais de pure inspiration“.

Das Kapitel „Ce qui étonne le plus l'amateur du beau sex“ — übrigens das längste dieses Bandes — gibt ein lohnendes Objekt für die Frauenforschung ab, überhaupt kommt Grétry mehrfach auf die ‚Frauenfrage‘ zu sprechen (S. 89: „En somme: l'on pense communément que l'imagination des femmes est trop vive, trop exaltée, leurs nerfs trop mobiles pour qu'elles produisent des chefs-d'oeuvres, si ce n'est dans les ouvrages exigus et délicats, comme les ressorts de leur âme“); die Einschätzungen Jean Française La Harpes, Friedrich Melchior Grimms und der Pariser Korrespondenzen des 18. Jahrhunderts sind wohl deutlich von persönlichen Erfahrungen geprägt (S. 62:

„correspondance ou d'espionnage par écrit“; „La Harpe était tout à fait incompetent“, worauf dieser im Hinblick auf die Musik allerdings auch nie ein Hehl gemacht hatte).

Man darf den Quellenwert dieser Texte nicht überschätzen: sie bieten jedoch, gelesen weniger als philosophische Gedanken als vielmehr als Dokumente der Gedankenwelt eines Komponisten des 18. Jahrhunderts, eine gute Materialergänzung zu den *Mémoires* und damit zum kulturellen Denkhorizont eines bedeutenden Komponisten.

(Februar 1994)

Michael Walter

Studien zu Gottfried Webers Wirken und zu seiner Musikanschauung. Hrsg. von Christine HEYTER-RAULAND. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 103 S., Notenbeisp. (Beiträge zur mittelhiesigen Musikgeschichte. Nr. 30.)

In diesem Band sind die Vorträge gesammelt, die im Rahmen eines Kolloquiums innerhalb der Jahrestagung 1989 der Arbeitsgemeinschaft für mittelhiesige Musikgeschichte gehalten wurden. Peter Cahn referiert über *Gottfried Weber und die Musik der Wiener Klassik*, wobei er anhand der Schriften Webers dessen Verhältnis zur Musiklehre und zu den Komponisten seiner Zeit betrachtet. Brigitte Höft (*Gottfried Weber und Mannheim*) und Günter Wagner (*Bemerkungen zu Gottfried Webers Tätigkeit im Mainz*) beleuchten Webers Biographie der Jahre 1802–1814 bzw. 1814–1819. Mit *Gottfried Webers Fortschrittskonzeption* setzt sich Axel Beer auseinander: dem Glauben an eine evolutionäre Qualitätsentwicklung der Musik steht eine durchaus kritische Einstellung zu den Zeitgenossen, vor allem zum späten Beethoven, gegenüber.

Winfried Kirsch äußert sich *Zu Gottfried Webers Ansichten „Über das Wesen des Kirchenstils“* und bezieht sich dabei vor allem auf den gleichnamigen Aufsatz in *Cäcilia* 3/1825.

Einen Vergleich zwischen *Gottfried Webers „Theorie der Tonsetzkunst“* und *Voglers „Harmonie-System“* stellt Joachim Veit an. Weber war Schüler Voglers; er entfernte sich indes vom mathematisch gegründeten „System“ des Lehrers und bevorzugt eine mehr empirische Vorgehensweise. Im Anhang befindet sich neben einem bisher unveröffentlichten

Brief Webers an den Thüringisch-Sächsischen Musikverein vom 5. 10. 1839 ein Verzeichnis von Autographen Webers und von Drucken seiner Werke, die sich in mittelhiesigen Archiven und Bibliotheken (Darmstadt, Frankfurt, Freinsheim, Heidelberg, Mainz, Mannheim, Speyer, Wiesbaden) befinden.

(März 1994)

Klaus Miehl

MICHAEL C. TUSA: Euryanthe and Carl Maria von Weber's Dramaturgy of German Opera. Oxford: Clarendon Press 1991. XIII, 293 S., Notenbeisp.

Die vorliegende Studie ist eine überarbeitete Fassung der Dissertation von 1983, wobei der Schwerpunkt der Arbeit von der reinen Quellenuntersuchung auf die Analyse der Kompositionsweise Webers mit Hilfe dieser Quellen verlagert worden ist. Webers *Euryanthe* bietet sich hierzu besonders an, weil diese Oper, wie Tusa in der Einleitung feststellt, sehr bedeutsam für die Entwicklung der Gattung in der Mitte des 19. Jahrhunderts war, ein Schlüsselwerk für Webers Verständnis einer deutschen Oper ist, und das Werk darüber hinaus durch Quellen gut dokumentiert ist.

Tusa gliedert seine Arbeit in drei große Abschnitte, von denen der erste Einblicke in die Werkentstehung, den Inhalt der Oper und die zeitgenössische Operngeschichte gibt, der zweite das Libretto und der dritte die musikalischen Probleme und den Kompositionsprozess behandeln. Dabei ist Tusa unter dem unscheinbaren Titel „Perspectives on Euryanthe“ ein wichtiger Beitrag zur Situation der Oper um 1820 gelungen. Ausgehend von der Bezeichnung „große romantische Oper“, die Weber seiner *Euryanthe* gibt und die zu dieser Zeit noch einander widersprechende Aussagen (groß = antiker Stoff, romantisch = Mittelalter) kombiniert, kann Tusa deutlich machen, daß Weber die neue große deutsche Oper durch die Kombination der neuesten Mittel aller (National-)Stile erreichen will. D.h. die deutsche Oper ist in dieser Zeit nicht durch bestimmte musikalische Mittel zu beschreiben, sondern gerade durch die Heterogenität ihrer Mittel (eine Technik, die Scribe dann in den 30er Jahren auch auf die französische Oper übertragen hat). Ziel ist dabei eine organische Form, die mit Hilfe aller Künste ein Ganzes entfaltet. Dieser

Anspruch an die Oper birgt große Probleme für die Analyse, weshalb Tusa im dritten Abschnitt neben den Skizzen und dem für Webers Komponieren generell sehr bedeutsamen Tonarten-Plan einen ausführlichen Abschnitt über „dramatische Wahrheit“ eingefügt hat, bevor er die Form untersucht und dann an drei Fallstudien den Kompositionsprozeß im einzelnen beschreibt. Auf Grund der Idee von einer „organischen Form“ verzichtet die Oper zugunsten der Gesamtwirkung auf eine rein musikalisch bedingte Formgebung. Für Weber ist wichtig, daß die Musik „dramatisch wahr“ und charakteristisch ist — Tusa bemüht sich zu erfassen, wie der Komponist dies erreicht, denn allgemein gültige Kriterien für eine gelungene dramatische Musik gibt es nicht. Dabei macht Tusa deutlich, wie Weber mit Hilfe der Deklamation und charakteristischer Musik (Topoi, Instrumentation etc.), die häufig mit Gegensätzen, Überraschungen und Brüchen mit der Norm arbeitet, diesem Anspruch gerecht zu werden versucht. Das Ziel von Webers Komponieren ist dabei in jedem Fall der Totaleffekt, abseits der überkommenen Formmodelle von Arien und Chören, wobei er eine gewisse Mosaikhaftigkeit seiner Musik bewußt akzeptiert.

Tusa kann am Ende seiner Arbeit kein Rezept zur Analyse dramatischer Musik vorlegen und auch die Kompositionsskizzen zeigen eher die Probleme auf, die der Komponist lösen wollte, als daß sie analytische Hilfen geben. Selbst die drei Fallstudien lassen vor allem erkennen, daß Weber nicht rein musikalisch arbeitete, sondern in enger Verbindung zu Text und zur dramatischen Situation. Das Ergebnis der Arbeit ist, vereinfacht gesagt, die Feststellung, daß Webers Komponieren anders ist als das seiner Zeitgenossen, insbesondere der Wiener Klassiker, aber in sich konsequent. Dies mag wenig erscheinen, aber neben der Informationsfülle, die Tusa zu den Quellen und zur Rezeption gibt, ist es eben weniger das Ergebnis als das ernsthafte und engagierte Bemühen um das Verstehen dieser Oper, die Webers Opernschaffen krönen sollte, die diese Arbeit nicht nur für die Weberforschung so anregend macht. Daß obendrein die Arbeit sorgfältig verlegt ist (wenn auch für einen deutschen Leser die Wiedergabe der Rezeptionsdokumente ausschließlich in englischer Sprache ärgerlich ist) und im Anhang wichtige Quellen zur *Euryanthe* wie-

dergegeben sind, macht die Lektüre auch äußerlich angenehm.

(Januar 1994)

Irmlind Capelle

MARIANNE BETZ: Der Csakan und seine Musik. Wiener Musikleben im frühen 19. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel einer Spazierstockblockflöte. Tutzing: Hans Schneider (1992). 294 S., Abb., Notenbeisp.

Die äußere Aufmachung des Buches (Einband, Druck, Abbildungen, Faksimilia usw.), um die jeder Doktorand die Autorin beneiden könnte, ist bestechend — allerdings handelt es sich um eine überarbeitete Fassung der ursprünglichen Dissertation von Marianne Betz. Es ist erstaunlich, was ein Spazierstock alles in Bewegung setzen kann: Beginnend beim „Lustwandeln“ (Spaziergehen), das „im 18. Jahrhundert in Mode kam“, und bei der Geschichte des „Wandelstabs“ (Spazierstocks), gelangt Betz zu den „Stockflöten oder Flötenstöcken“ und endlich zum „Csakan, einer Stockblockflöte“. (Ungarisch „csákány“ bedeutet „Spitzhacke“, was auf die Form des Instruments hinweist.) Dann geht es weiter zu „Ethymologie und Bedeutung“, zur Abgrenzung gegenüber ähnlichen Instrumententypen, zum „ethnologischen Hintergrund“, zum Vergleich mit der Blockflöte und schließlich zum „Holzblasinstrumentenbau“: ca. 40 Seiten mit Benennung vieler Firmen und sogar mit Abdruck von Preislisten und Verkaufszahlen (!). Unter dem Sammelbegriff „Komponist und Spieler“ setzte die spezielle Beschäftigung mit dem Csakan ein, also das Thema, das den Musiker bzw. Musikliebhaber am ehesten interessieren dürfte. Unterrichtswerke (Csakanschulen) einschließlich faksimilierter Griffstabellen werden kommentiert, Bearbeitungen gängiger Unterhaltungsmusik, aber auch Originalkompositionen (u. a. Variationen über bekannte Themen, Konzert und Sonate) werden abgebildet und analysiert. Schließlich erscheinen die Namen der Komponisten mit deren Lebensdaten; Namen, die längst verklungen sind, ebenso wie ihre Musik. Zusammenfassend heißt es dann: „Eine qualitative Auswertung der Kompositionen zeigt eine deutliche Tendenz zur Musik für Liebhaber, zur Massenware.“ Und dies ist nicht verwunderlich bei einem Instrument, das „als eigent-

lich nicht ernstzunehmend galt". Dem Untertitel ihres Buches „Wiener Musikleben im frühen 19. Jahrhundert" wird die Verfasserin gerecht unter „Der Csakan in seiner Zeit" — nach 1849 erscheint keine Komposition mehr für das Instrument, das wohl damit endgültig aus dem öffentlichen Musikleben verschwindet. So ist der Csakan mehr eine Art „Modeinstrument", mit dessen Hilfe der Spieler „an dem teilnehmen konnte, was aktuell war. Die hohe Zahl der Bearbeitungen und Transkriptionen spiegelt streiflichtartig das Wiener Kultur- und Musikleben zwischen 1810 und 1848." — Im Anhang folgen minutiöse Angaben über Csakane in Instrumentensammlungen und eine umfangreiche Musikalienbibliographie, woran sich die Quellennachweise anschließen.

Es gibt vielerlei Formen von Csakanen, auch solche, die nicht als Spazierstöcke fungieren; wie es daneben aber auch andere Instrumente (und Gebrauchsgegenstände) gibt, die in Stöcke eingebaut sind. Jedenfalls sind die Überschneidungen in Bezeichnung und Form sowie die Beziehungen zur (normalen) Blockflöte außerordentlich verwirrend — ein Nichteingeweihter dürfte sich darin kaum zurechtfinden.

Mit dem Csakan stellt Marianne Betz in ihrer Arbeit ein Instrument vor, das einst „unterhalb der großen Kunstmusik Beethovens und Schuberts" eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat; von dessen Existenz aber heute nur wenige wissen. Doch wurden noch im 20. Jahrhundert Csakane gebaut und demnach auch gespielt. (Sachs nennt in seinem Real-Lexikon von 1913 den Csakan „eine Schnabelflöte mit offenen Löchern und einer oder mehr Klappen, ein heute namentlich in Österreich gebräuchliches Instrument") Offensichtlich überlebte der Csakan seine nächste Verwandte, die Blockflöte, die nach ihrer Glanzzeit im Barock der ergiebigeren Querflöte und dem ständig sich erweiternden Orchester, d. h. der rapiden Vermehrung und Vervollkommnung seiner (Holzblas-)instrumente zum Opfer fiel. (Die Wiederbelebung von Blockflötenspielen und -bau in neuerer Zeit steht auf einem anderen Blatt. Von einer ähnlichen Csakan-Renaissance ist dem Rezensenten nichts bekannt. Anlaß dazu wird das originale Repertoire wohl kaum bieten.)

Leider vermißt der Leser Anhaltspunkte zum Klang des Instruments; und ob bzw. inwiefern

sich dieser vom Klang der Blockflöte unterscheidet. Schon die verschiedenen Formen und eine Ausstattung mit Klappen lassen gewisse Unterschiede vermuten. Deshalb sei die Frage erlaubt: Was nützt das schönste Museumsstück hinter dem Glas einer Vitrine, wenn man nicht erfährt, wie es klingt?

(Januar 1994)

Adolf Fecker

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.)

Der Autor der hier vorgelegten Kölner Dissertation will zeigen, daß Wagners Œuvre auf „musikalische Höhepunkte" (S. 6) der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts „zu einem beachtlichen Teil gegründet ist" (S. 7). Die behandelten Werke (*Freischütz*, *Norma*, *Les Huguenots*) und ihre Stellung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts will Semrau jedoch auch als solche (und nicht nur als Vorläuferwerke) charakterisieren („induktive Typologie", S. 42). Darüber hinaus will er die „Zusammenhänge zwischen Oper und Poetik" (S. 10) beleuchten, d. h. zwischen den Opern und kurrenten Dichtungstheorien: Libretti „müssen unter Berücksichtigung ihrer poetologischen Entstehungsbedingungen sorgsam aufgearbeitet werden." (S. 11) Dies ist ein anspruchsvolles Programm.

Semrau beginnt mit einem typologischen Überblick über die Oper am Ende des 18. Jahrhunderts. Der Begriff des „Typus" ist offenbar eine Verlegenheitslösung für einen Autor, dem der Unterschied zwischen Gattung und Genre nicht recht klar ist. Der Abschnitt beruht überwiegend auf veralteter Literatur (vor allem Anna Amalie Alberts Abschnitt im Artikel „Oper" der *MGG* und Donald J. Grouts *Short History of Opera* in der Auflage von 1965). In einem zweiten Teil referiert Semrau Positionen der Poetik von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Es ist zwar richtig, daß im 18. Jahrhundert „zahlreiche Verbindungen zwischen Musik und Poetik bestehen" (S. 115), doch listet Semrau lediglich einige Parallelen auf und weist vage auf den historischen Hintergrund des Absolutismus hin. Das ist nicht neu.

Ebensowenig neu ist, daß z. B. Webers orchestrale Leitklänge und seine „Emanzipation des Wortes in der Oper“ (S. 135, freilich geht es Weber weniger um die „Dichtkunst“ [ebd.], sondern um die Dramaturgie) Wirkung auf Wagners Werk hatten. Semrau konstatiert einige Parallelen zwischen romantischer Poetik (Tieck, Brentano, E. T. A. Hoffmann) und dem *Freischütz*, die auf der Ebene seiner Charakterisierung der *Freischütz*-Handlung liegen („Die Handlung spielt im dichten Wald . . .“, S. 119). Semrau hält die schlichte Parallelisierung ebenfalls für ungenügend und versucht darum in ziemlich oberflächlicher Weise die „Transponierung poetologischer Ideen in die Musik“ (S. 179) nachzuweisen. Das hat besser indes schon 1985 Hartmut Wecker (*Tiecks Konzeption des Wunderbaren und Webers „Freischütz“*, in: *Jahrbuch für Opernforschung* 1 [1985], S. 26–45; der Titel ist nicht in Semraus Bibliographie enthalten) getan.

Bellinis *Norma* wirkt, nach Semrau, in ihrer „Einheit von Melodik und Drama“ „befruchtend“ (S. 206) auf Wagners Musikdrama; wie dies geschieht, teilt der Autor dem Leser nicht mit. Auch hier werden wieder oberflächlich sogenannte Poetiken (Foscolo, Leopardi, Manzoni) mit der Oper parallelisiert. Daß Felice Romani, der Librettist der *Norma*, mit den zeitgenössischen literarischen Strömungen bestens vertraut war, ist kaum zu bezweifeln. Daß er diese Kenntnisse (die im übrigen natürlich auch Bellini hatte) „ganz bewußt“ in das Libretto von *Norma* „einbringt“ (S. 233), will man gern glauben, hätte dann aber doch ebenso gerne erläutert, wie dies angesichts der Rezeption eines französischen Textes und den Bedingungen des italienischen Librettos vor sich geht. Motivparallelen, zumal so allgemeine wie sie Semrau anführt, belegen in dieser Hinsicht wenig. (Warum wurden nicht z. B. die „avvertimenti“ zu Romanis Libretti ausgewertet?) Analog zum *Freischütz* versucht der Autor auch in *Norma* die Spuren der Literarästhetik in der Musik zu suchen. Das bleibt schon deswegen unbefriedigend, weil Semrau keinen Gedanken auf Bellinis Äußerungen zu seiner Opernästhetik verschwendet. (Im übrigen zeigt der Abschnitt über *Norma* eine bemerkenswerte Unkenntnis des Autors über die Sozialgeschichte der italienischen Oper: Romani risorgimentalen Patriotismus unterstellen zu

wollen, ist mehr als gewagt und müßte erst einmal belegt werden. Daß ausgerechnet „Romani und Bellini [. . .] nur zu gut um ihre gemeinsame Abhängigkeit von den drängenden Terminen des Scrittura-Betriebs“ (S. 234) gewußt hätten, mag ja sein. Aber gerade bei *Norma* hat sich Bellini viel Zeit beim Komponieren gelassen und unterlag eben nicht dem üblichen Zeitdruck. Und Romani war im Hinblick auf einzuhaltende Termine ein derart unsicherer Kantonist, daß er nicht nur gelegentlich unter Androhung polizeilicher Maßnahmen zum Beenden eines Librettos gezwungen wurde, sondern auch Schuld an erheblichen finanziellen Verlusten des Impresario Lanari war, zu schweigen von Titulaturen wie „Gauner“ oder „verfluchter Romani“, etwa von Donizetti.)

Das Kapitel über Meyerbeers *Hugenotten* ist nicht besser als die bereits besprochenen. Die vorliegende Meyerbeer-Literatur wird nur ausschnittsweise zur Kenntnis genommen. So fehlt etwa meine Dissertation (*Hugenotten-Studien*, Frankfurt etc. 1987), in der zum Teil identische Fragestellungen wie bei Semrau behandelt werden.

Im Literaturverzeichnis fehlt die einschlägige Literatur über das Libretto ebenso komplett wie die Literatur über Wagner, außerdem, um nur einige Titel ohne bibliographische Angabe anzudeuten: Reinhard Strohms Bücher über die Oper des 18. Jahrhunderts, Karin Pendles Buch über Scribe, die von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli herausgegebene *Storia dell'opera italiana*, Herbert Winstocks Bellini-Biographie, Sieghart Döhrings Dissertation über die Formgeschichte der Opernarien im 19. Jahrhundert usw. Als Quellen werden drei Klavierauszüge (!) der behandelten Opern genannt. (März 1994) Michael Walter

MARIE-HELENE COUDROY: La critique parisienne des „grands opéras“ de Meyerbeer. Robert le Diable — Les Huguenots — Le Prophète — L'Africaine. Saarbrücken: Musik-Edition Lucie Galland (1988). 329 S. (Studien zur französischen Oper des 19. Jahrhunderts. Band II.)

Mehr als irgendeiner anderen Gattung der Musik bieten die Zeitungen der Oper Raum in ihrer Feuilletonseiten, vor allem, seit zu Beginn des 19. Jahrhunderts fachkundige Rezen-

senten die ehemaligen Korrespondenten ablösen und somit die bloße Berichterstattung durch ihr wertendes Urteil ersetzen. Ohne gründliche Kenntnis des Pressespiegels der zu untersuchenden Werke läßt sich keine Geschichte der Oper schreiben, zumal in den zeitgenössischen Urteilen der Blick für das hervorstechend Neue ungetrübt hervortritt als in den Betrachtungen späterer, durch neue Stilrichtungen beeinflusster Generationen. Die Realisierung dieses Anspruchs zwingt den Forscher zu einer Sisyphusarbeit, sie ist, namentlich bei ausländischen Opern, aus praktischen und ökonomischen Gründen kaum zu realisieren. Diesen Schwierigkeiten kommen Anthologien von Opernkritiken entgegen, wie sie schon im vorigen Jahrhundert, etwa mit der Herausgabe der Rezensionen von Robert Griepenkerl, Eduard Hanslick und Paul Scudo vorliegen, oder in neuerer Zeit in der Selektion einzelner Themen. So hat Helmut Kirchmeyer Rezensionen über Wagners Werke in einem Dossier zusammengefaßt. Karl Leich Galland beschränkte sich in seinem Dossier auf ein einziges Werk. *La Juive* von Jacques Fromental Halévy

In ihrer Anthologie der Pariser Rezensionen von Meyerbeers vier Hauptopern (*Robert le Diable; Les Huguenots; Le Prophète; L'Africaine*) legt nun Marie Hélène Coudroy die wichtigsten Uraufführungskritiken dieser Welterfolge der Pariser Opéra in einer sorgfältigen Auswertung vor, die einen intensiven, gerafften Überblick über Meyerbeers Werke aus der Sicht von Augenzeugen bietet. Das Buch wurde 1979 als Thèse dem Conservatoire National Supérieure de Musique de Paris eingereicht und durch einen zweiten Teil, der 1981 als Thèse de troisième Cycle von der Sorbonne angenommen wurde, ergänzt. Da es sich um zwei Examensarbeiten handelt, die den geistigen Eigenanteil der Autorin erkennen lassen müssen, steht die Auswertung der Kritiken und ihre Aufschlüsselung nach systematischen Gesichtspunkten („Récit et contenu du livret“; „Forme et Conception du livret“; „Interprétation politique et philosophique du Drame usw.) die durch extensive Zitate aus den Kritiken belegt werden, im Vordergrund. Die Autorin bietet also keine geschlossene Edition der Kritiken und verzichtet durch ihre Beschränkung auf die Uraufführungen auch auf den Gesichtspunkt

der Rezeption, der ja im Falle Meyerbeers von hohem Interesse wäre. Die Konzentration auf einige inhaltliche Gesichtspunkte verstellt leider auch den Blick für die generelle Einstellung des jeweiligen Kritikers zum Werk Meyerbeers.

Die Revue der ausgewerteten Zeitungen ist beeindruckend. Die Verfasserin beschränkt sich nicht nur auf die Fachpresse, sondern schließt auch politische und literarisch orientierte Zeitschriften mit ein, bietet sogar, was der Fachmann ihr zu danken weiß, eine Liste jener Publikationen, die keine einschlägigen Artikel enthalten. Die Zugabe einer Identifikationsliste der Pseudonyme ist äußerst hilfreich.

Für das Thema „Meyerbeer und die französische Presse seiner Zeit“ hat M.-H. Coudroy eine unentbehrliche Vorarbeit geleistet, obgleich man natürlich bedauert, daß infolge der systematischen Aufschlüsselung nicht eine einzige Uraufführungskritik geschlossen in ihrem vollständigen Wortlaut geboten wird. In ihren lesenswerten, informativen Kommentaren verzichtet die Autorin auf Ausführungen über die persönliche Verflechtung von Komponist und Kritiker. In einer Zeit, in der der Journalismus hinsichtlich seiner moralischen Dimension noch zu wünschen übrig ließ, ist allerdings das Hintergrundwissen unentbehrlich, um die Gewichtung einer Rezension einschätzen zu können. Daß die Frères Escudier aus persönlicher Rabulistik und aus Geschäftsneid gegenüber Maurice Schlesinger, Meyerbeers Verleger und Herausgeber der *Revue et Gazette musicale*, auch weil der Maestro ihnen die gewünschten Romanzen für ihre Zeitschrift nicht lieferte, in ihrer *France Musicale* vor allem Negatives herausstellten und auch vor persönlichen Angriffen gegen Meyerbeer nicht zurückschreckten, bedarf als Hintergrundwissen der Erwähnung.

Für jeden Opernexperten, der sich mit den Fragen der französischen Oper im 19. Jh. auseinandersetzt, ist die Kenntnis dieser Arbeit, die die einzigartige Stellung Meyerbeers im Opernleben seiner Zeit reflektiert, unverzichtbar. Die junge Musik-Edition Lucie Galland sollte man ermuntern, das Spezimen der Dossiers geschlossener Uraufführungskritiken fortzusetzen.

(Januar 1994)

Heinz Becker

Strauß-Elementar-Verzeichnis (SEV). Thematisch-Bibliographischer Katalog der Werke von Johann Strauß (Sohn). Hrsg. vom Wiener Institut für Strauß-Forschung. Tutzing: Hans Schneider (1992). S. 1–374.

Das sowohl von seiten der Herausgeber als auch von seiten des Verlegers kühne und zeitaufwendige Unternehmen eines thematischen Katalogs sämtlicher Werke von Johann Strauß (Sohn) ist auf drei Bände angelegt, die jedoch in einzelnen, zeitlich unregelmäßig und dadurch verlegerisch-freundlich erscheinenden Heften seit 1990 herausgebracht werden. Mit der fünften Lieferung (1993) dürften zwei Drittel des ersten Bandes vorliegen.

Wie dem der ersten Lieferung vorgebundenen Inhaltsverzeichnis zu entnehmen ist, werden im zweiten Band die Werke mit Opuszahl 351 bis 479 beschrieben, denen die Werke ohne Opuszahl, die Gemeinschaftsarbeiten der Brüder Strauß, Bearbeitungen, zweifelhafte Werke sowie ein „Melodienregister nicht zugeordneter Skizzen“ folgen werden. Der dritte Band soll die Bühnenwerke, Entwürfe und Projekte enthalten, dazu eine chronologische Werkliste, eine Liste der verschollenen Werke sowie Register nach Personen, Orten, Werken und Aufführungsstätten.

Es gab natürlich schon vorher Verzeichnisse der Werke des Komponisten (A. Weinmann, M. Schönherr); von einer Erschließung und Aufarbeitung der Quellen und der lange vernachlässigten Strauß-Forschung konnte dabei aber keine Rede sein, zumal die Fülle des Materials von einem einzelnen auch kaum zu bewältigen gewesen wäre. Unter der Leitung von Ernst Hilmar wurden daher verschiedene Mitarbeiter für die einzelnen Bereiche angesetzt, denen überdies zahlreiche Berater zur Seite stehen, die alle in einer, jeweils den Lieferungen eingelegten Beilage namentlich genannt werden. Diese Beilage enthält auch das mit jeder Lieferung umfangreicher werdende Literaturverzeichnis, das zeigt, daß offenbar auch die neuesten Forschungsergebnisse bis zur letzten Minute eingearbeitet werden, ermöglicht durch das verwendete Computerprogramm, mit dem der Katalog, einschließlich der Musikincipits erstellt wird.

Die bisher vorliegenden Beschreibungen der Werke Opus 1 bis 250 wurden mit einer derartig detailfreudigen und alle Kriterien aufschlüsselnden und berücksichtigenden Akribie

vorgenommen, die kaum zu überbieten ist. Ausführlich dargelegt werden: Besetzung, Zeit der Entstehung, Widmungsträger und erste Aufführungen. Es folgen, unter Angabe der Fundorte und Signaturen, die Beschreibungen der — sofern vorhanden — autographen Skizzen und Partituren, der Abschriften (auch der verschiedenen Bearbeitungen) und der Drucke (mit ihren Zeitungsanzeigen). In den Anmerkungen und den anschließenden Literaturnachweisen werden Forschungsergebnisse zum Werk und das Umfeld von Widmungsträgern festgehalten.

Nach der zu Beginn angegebenen Besetzung sind die einzeiligen Musikincipits für jeden neuen Werkabschnitt eingeschaltet. Notiert ist nicht nur das „erste vollständige Thema ... samt eventuell vorhandener Parallel- oder Gegenstimmen“ (S. IX), sondern auch die Instrumentation der anderen, diese Melodie spielenden Instrumente. Sowohl der Takt des neu einsetzenden und mit Musikincipit wiedergegebenen Werkabschnitts als auch die Gesamttaktzahl eines Werks werden vermerkt, sogar auch die Anzahl der von Strauß davon notierten Takte. Die Kompositionen werden in den drei Katalogbänden durchnummeriert. Die Zählung bis 479 deckt sich mit den im allgemeinen chronologischen Opuszahlen von 1 bis 479, so daß eine Zitierkonfusion vermieden wird.

Die Quellenlage der ersten vorliegenden 250 Opusnummern stellt sich nicht sehr günstig dar: die autographen Partituren sind meist verschollen, zeitgenössische, von Strauß autorisierte und durchgesehene Abschriften, z. B. von Johann Proksch oder Franz Bachhammer, selten, etwas häufiger sind autographe Skizzen. Die Beschreibung eines Werks stützt sich daher, zumindest was die bisher vorliegenden Nummern betrifft, vor allem auf die Drucke, die jedoch meist kurz nach Entstehen des Werks oder zumindest zu Lebzeiten erschienen sind.

Lesenswert, da informationsreich und vermutlich alle Details ausschöpfend, sind die Darlegungen zur Entstehung und zu den ersten Aufführungen sowie die ergänzenden Angaben in den Anmerkungen zu den einzelnen Werken. Denn in den bekannt fantasievollen und oft lustigen Namen der Walzer, Quadrillen, Polkas und Märsche der ersten fünf vorliegenden Lieferungen spiegelt sich nicht nur anschaulich das musikalische Umfeld des

betreffenden Werks wider, sondern in den Beschreibungen wird dadurch auch zugleich ein facettenreiches Panorama des Musiklebens, vor allem in Wien, ausgebreitet.

Der Katalog ist typographisch äußerst übersichtlich und ansprechend angelegt und läßt damit auch ein schnelles Nachschlagen und Informieren zu. Vorbildlich in seinen Beschreibungen und seiner dargelegten Materialfülle wird dieser Katalog, nach Herausgabe der letzten Lieferung, ein hervorragendes Denkmal zum hundertsten Todestag (1999) dieses fruchtbaren Komponisten sein.

(März 1994) Gertraut Haberkamp

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

Es entspricht dem Rang Eduard Hanslicks, des in der Musikgeschichte wohl bekanntesten, man möchte sagen, des prototypischen Musikkritikers, daß ihm in jüngster Zeit verstärkte wissenschaftliche Aufmerksamkeit geschenkt worden ist. Nach den Neuausgaben seiner Lebenserinnerungen (1987) und einer Auswahl seiner Kritiken (1989) ist in dieser Hinsicht besonders die kritische Edition seines musikästhetischen Hauptwerks *Vom Musikalisch Schönen* (1990) zu nennen. Deren Bearbeiter, Dietmar Strauß, legt nun den ersten Band einer historisch-kritischen Ausgabe sämtlicher Schriften Hanslicks vor. Damit ist der Anfang eines ehrgeizigen Unternehmens gemacht, dem man einen glücklichen Ausgang auch dann mit Nachdruck wünscht, wenn man die Notwendigkeit des Vorhabens in dieser Form trotz zweifellos gewichtiger Argumente, wie sie vom Herausgeber formuliert werden, nicht völlig einsieht (auch vor dem Hintergrund, daß die literarischen und kritischen Schriften eines Weber, Schumann, Wagner, Wolf und anderer tatsächlich dringend einer sorgfältigen Ausgabe bedürfen)

Der erste Teil des Einleitungsbandes dokumentiert Hanslicks frühes publizistisches Schaffen, angefangen von den Prager Rezensionen des Neunzehnjährigen bis hin zu jenen musikkritischen, politischen und religionsphilosophischen Schriften aus dem Revolutionsjahr 1848, mit dessen Beginn ihr Verfasser sein

erstes hauptamtliches Engagement bei der *Wiener Zeitung* antrat. Schon bei diesen Texten begegnet der Leser einem schriftstellerisch hochbegabten, journalistisch gewandten Autor, zudem einem Schreiber, der bereits über ein beachtlich sicheres musikalisches Urteil verfügt. Hier war jemand für sein Metier geboren, und die widerstandslos verlaufende Kritikerkarriere wird angesichts von Hanslicks Qualitäten im Rückblick niemanden verwundern.

Wie es nicht anders sein kann, sind alle Texte aus dem Tageserlebnis und für den Tag geschrieben. Dem heutigen Leser, wenn er sich nicht intensiv mit dem Vormärz und seinen spezifisch österreichischen Ausprägungen beschäftigt hat, sind sie nicht mehr selbstverständlich. Das waren sie auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur noch zum Teil, weswegen Hanslick sie anlässlich von späteren Sammelpublikationen durchweg bearbeitet hat. Nicht diesen Fassungen letzter Hand, sondern den Erstdrucken folgt die Ausgabe. Das bedeutet eine vom philologisch-historischen Standpunkt aus gesehene richtige Entscheidung, zwingt unter dem Anspruch der kritischen Edition in der Folge jedoch zum Aufbau von Lesartenverzeichnissen; inwieweit sich dieser Aufwand bei der Textsorte ‚Musikkritik‘ (und bei Hanslick in wohl mehreren hundert Fällen) lohnt, wird sich im Fortgang der Ausgabe erweisen. Mit der Wiedergabe der Erstfassungen gelangen allerdings unzählige kommentarbedürftige Details in die Texte zurück.

Strauß hat im vorliegenden Band versucht, das geschichtliche Umfeld im weitesten Sinne einerseits in Kurzerläuterungen zu den Texten, andererseits in drei übergreifenden Essays zu erschließen. Das Ergebnis ist nicht in allen Teilen befriedigend ausgefallen. Abgesehen von der wenig beflügelten Sprache des Herausgebers, kleineren formalen Ungeschicklichkeiten (nicht immer sind die verkürzten bibliographischen Angaben zu vollständigen Eintragungen im Literaturverzeichnis aufgeschlüsselt worden, welche Titel verbergen sich z. B. hinter L. Thaler 1984 oder L. Schmidt 1990?), dem Hang zu Wiederholungen und dem gelegentlich zu apologetischen Unterton — „Die These von Hanslick, dem Fortschrittlichen, dürfte am Ende analog zu Schönbergs Brahmsaufsatz zumindest die Diskussion beleben“ heißt es da beispielsweise (S. 270) —, abgesehen von dem allem vermißt man die souveräne Kenner-

schaft aus einer Perspektive, die sich von der des Helden zu lösen vermag und die Phänomene aus höherer Warte in größere historische Zusammenhänge einordnet.

Da der Raum für eine ausführliche Erläuterung dieses Einwandes fehlt, muß ein Hinweis genügen. Wenn Strauß pauschal behauptet, die „Betrachter“ seien sich „bis heute darin [einig], daß erst nach 1848 ein Umbruch zu verzeichnen war, der dann zu einer neuen Blüte des Musiklebens führte“ (S. 278f.), so übergeht er damit alle jene fruchtbaren Reformansätze vom Beginn der 1840er Jahre — Philharmonische Konzerte, Wiener Männergesangsverein, *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* —, die schon um einiges früher zukünftsträchtige Entwicklungen einleiteten. An dieser Tatsache ändern auch kritische Äußerungen von unmittelbaren Zeitgenossen und spätere von Hanslick nichts: deren Motive liegen zumeist in bestimmten politischen oder ‚kunstmoralischen‘ Anschauungen begründet, sofern sie sich nicht bloß schlechten persönlichen Erfahrungen verdanken. Für die Zeit von 1840 bis zur Revolution hat die Forschung jedenfalls schon differenziertere Ergebnisse vorgelegt (die nach Ausweis der Bibliographie nicht umfassend berücksichtigt worden sind)

Erfüllt somit der erste Band der Hanslick-Gesamtausgabe im Kommentarteil nicht ganz die an eine historisch-kritische Ausgabe zu stellenden Ansprüche, so bleibt sein Wert in der Erschließung und Darbietung der Texte unangefochten.

(Januar 1994)

Ulrich Konrad

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

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

Seit den zeitlich weit auseinanderliegenden Studien von Rudolf Kokai (1933) und Dieter Torkewitz (1978) ist Liszts kompositorisches

Frühwerk nur vereinzelt und gelegentlich Gegenstand systematischer Untersuchung gewesen. Daß sich das 1991 in Wien durchgeführte 4. Europäische Liszt-Symposium, dessen Referate mit den *Liszt-Studien 4* vorgelegt werden, sich den „jungen Liszt“ zum Thema genommen hat, ist daher vorab als erfreuliche Tatsache zu werten. Einen deutlichen Schwerpunkt legt der Band auf die vielgeschmähte Gattung der Opernparaphrase. So weist Zsuzsanna Domokos an strukturellen Eigenheiten der frühen Lisztschen Paraphrasen den Einfluß seines Lehrers Carl Czerny nach; Wolfram Huschke zeigt, daß man der spezifischen Leistung Liszts auf diesem Gebiet ohne eingehende Kenntnis der breiten Bearbeitungspraxis um 1840 gar nicht gerecht werden kann. Die Transkriptionen und Paraphrasen haben bei Liszt prinzipiell mit den am „Werk-Text“ orientierten Bearbeitungen (den „partitions de piano“) die Intention gemeinsam, „die Werk-Idee überzeugend zu übersetzen“ (S. 98). Der Beitrag von Andras Batta stellt die Lisztschen „Reformparaphrasen“ dezidiert als einen wichtigen Baustein in der Vorgeschichte der Symphonischen Dichtung dar (S. 138). Dieser Ansicht widerspricht vehement das Referat Gerhard Winklers, eine umfangreiche vergleichende Untersuchung der Lisztschen und Thalbergischen *Hugenotten-Paraphrasen*. Freilich argumentieren Winkler und Batta auf unterschiedlichen Ebenen. Während Winkler darauf hinweist, daß das musikalische Material der Opernparaphrasen im Unterschied zu dem der Symphonischen Dichtungen ja „ästhetisch gesehen Sekundärtext“ sei (S. 126), betont Batta das beide Gattungen verbindende Moment des Primats des musikalischen Gehalts. Mit dem legendären Liszt-Thalberg-Kampf von 1837 beschäftigt sich auch Rainer Kleinertz. Liszts Beethoven-Transkriptionen werden vor diesem Hintergrund als Schlüsselwerke der Selbstfindung Liszts in der Absetzbewegung gegen „bloßes Virtuositentum“ gedeutet (S. 61). Eine starke (und problematische) These zu Liszts Beethoven-Nachfolge stellt Hartmut Krones auf: In der Ausformulierung eines Programms im Unterschied zu seiner Verschweigung sei „vielleicht der einzige grundsätzliche Unterschied im ästhetischen Denken von Franz Liszt und Ludwig van Beethoven zu sehen“ (S. 45). Krones will zeigen, in welchem Ausmaß Liszt aufgrund seiner Ausbildung der in Wien unter-

gründig weiterwirkenden Tradition der barocken Rhetorik verpflichtet ist; die Inhaltsgebundenheit seiner Musik sei eine in diesem Sinne rhetorische. Andere Beiträge dieses durchaus perspektivenreichen Bandes seien wenigstens genannt: So bringt Mária Eckhardt Licht in die verwickelte Druckgeschichte der frühen Männerchöre; der Entwicklung der Lisztschen Klaviertechnik und seiner Klangvorstellung gehen in zwei Referaten Hans Kann und Harald Ossberger nach, und mit den von Liszt auf seinen Konzerttournéeen gespielten Klavieren (und den Lisztschen Auswahlkriterien) beschäftigt sich Geraldine Keeling. Insgesamt ist der Band, dessen Beiträge aufgrund ihrer wohl unumgänglichen Umfangsbeschränkung oft mehr anschneiden als ausführen können, dadurch begrüßenswert, daß er auf Liszts frühe Jahre als auf einen noch viele offene und lohnende Fragen der Liszt-Forschung enthaltene Arbeitsgebiet nachdrücklich aufmerksam macht.

Die *Erinnerungen an Franz Liszt (Weimar 1871–1886)* des seit seiner Ansiedlung in Weimar 1871 mit Liszt befreundeten Afrikaforschers Gerhard Rohlf s stehen nun in dem von Klaus Reinhardt herausgegebenen und kommentierten Bändchen wieder leicht greifbar zur Verfügung — mit leichten Textkürzungen, aber um einige Liszt-Briefe ergänzt —, nachdem sie zu Beginn des Jahrhunderts schon zweimal posthum publiziert worden waren. 1900 in *Westermanns Monatsheften* und 1913 in Konrad Guenther s Rohlf s-Biographie. Rohlf s' Liszt-Erinnerungen haben zwar — schon vom Umfang her — bei weitem nicht die Bedeutung wie die etwa den gleichen Zeitraum abdeckenden *Lisztiana* Lina Ramann s (Michael Saffles *Guide to Research* erwähnt zum Beispiel die Rohlf s-Erinnerungen gar nicht), aber sie bilden doch eine wertvolle biographische Quelle, die dem überlieferten Liszt-Bild aufschlußreiche Einzelzüge hinzufügt. Die dem Text beigegebenen Liszt-Briefe freilich stellen in der Überzahl lediglich Einladungen zu Ausflügen, Dinners und Whistpartien dar. Ein kleiner Hinweis zu dem ansonsten korrekten und sorgfältigen Kommentar: Der „Mr. Hatton“, den Liszt im Brief Nr. 2 erwähnt (S. 21), ist nicht, wie Klaus Reinhardt kommentiert, der mit Liszt gleichaltrige britische Komponist John Liptrott Hatton (S. 31), sondern Hans von Bülow s Enkelschüler und späterer Meininger Hofpianist G. F. Hat-

ton, der Bülow bei einem Vorspiel vor Liszt im Sommer 1880 — aus dieser Zeit stammt der erwähnte Brief Liszt — „in Weimar recht viel Ehre gemacht hat“ (H. v. Bülow; *Briefe und Schriften VII*, S. 25)

(Dezember 1993) Hans-Joachim Hinrichsen

ANSELM HARTMANN: *Kunst und Kirche. Studien zum Messenschaffen von Franz Liszt. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1991 III, 316 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 168.)*

Gegenüber einer depravierten katholischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts, die einer Funktionalität wegen komplexere kompositorische Verfahren kaum zulassen wollte, verwandte Liszt auch in seiner liturgischen Musik jene Techniken von Thementransformation und unkonventioneller Formbildung, die in gleicher Weise seine anderen „großen“ Werke, Sonate und Symphonische Dichtungen, prägen. Keineswegs zwangsläufig suspendieren Erfordernisse der Liturgie künstlerische Standards einer Musik für den Gottesdienst.

Inwieweit Liszts Messen einem Anspruch von „Kunst“ genügen, zeigt Hartmann durch den Aufweis vielfältiger motivisch-thematischer Verbindungen zwischen einzelnen (Teil-)Sätzen sowie einer Diskussion der formbildenden Tendenzen verschiedener Konfigurationen des ursprünglichen Materials. Der ebenso systematischen wie nüchternen Beschreibung satztechnischer Sachverhalte entspricht eine präzise Diktion in schlichten Protokollsätzen, deren Inhalte an wenigen zentralen Stellen gebündelt werden und in anschließender Interpretation wichtige Erkenntnisse ermöglichen. So vermag durch Auswertung von Skizzenmaterial Liszts, seiner Korrekturen am Autograph wie auch späterer Revisionen deutlich zu werden, daß formkonstitutive Partien mit korrespondierenden thematischen Gestalten versehen wurden, deren Angleichung an den jeweiligen Text erst in einem späteren Stadium geschah.

Daß die Komposition von Messen für Liszt eine „Herzensangelegenheit“ gewesen sei, steht für Hartmann außer Frage, ebenso ihr Charakter als an den Kirchenraum gebundener, liturgischer Kunst. Doch auf eine Diskussion der Religiosität Liszts, seiner subjektiven Frömmigkeitshaltung und deren praktische wie

auch kompositorische Umsetzung an verschiedenen biographischen Stationen kann Hartmann um so leichter verzichten, als ihre Grundzüge in den Arbeiten von Peter Schwarz, Ernst Günther Heinemann und Ralph P. Locke bereits umrissen wurden. Deren Studien ergänzt Hartmann mit seiner primär analytisch angelegten, auf eingehenden Quellenstudien basierenden Dissertation auf das schönste.

(Dezember 1993) Michael Heinemann

Dieter BORCHMEYER. *Wagner-Literatur — Eine deutsche Misera. Neue Ansichten zum ‚Fall Wagner‘*, In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 3. Sonderheft: Forschungsreferate 2. Folge, Tübingen. Max Niemeyer Verlag 1993. S. 1—62.

Borchmeyer präsentiert mit dieser Studie einen Literaturbericht, wie man ihn sich kaum besser vorstellen kann. In 14 Abschnitten wird die einigermaßen ernstzunehmende Wagnerliteratur etwa des letzten Jahrzehnts dargestellt, ausgenommen freilich „editions- sowie rein musikwissenschaftliche Arbeiten“ (S. 15). Die Überschriften der Abschnitte werfen ein bezeichnendes Licht auf das, was im Fall Wagner allgemein für relevant gilt oder die Beschäftigung mit diesem Thema (immer noch und immer wieder) prägt: „Theaterkritik“, „Mythos“, „Antisemitismus“, „Ring-Deutung“, „Wagner-Nietzsche“, „Wagnerianer und Antiwagnerianer“ etc. Charakteristisch für die Situation der Wagnerforschung ist die Überschrift „Wagner-Literatur zwischen Wissenschaft und Feuilletonismus“, noch sprechender der Titel des 4. Abschnitts: „Wagners Texte und Briefe — eine editorische Misere“ Während alle Welt glaubt, im Fall Wagner mitreden zu sollen und auch zu können, liegen weder seine Operntextbücher noch seine Theoretischen Schriften und Briefe in vollständigen und vor allem zuverlässigen Ausgaben vor. Man redet also, pointiert ausgedrückt, über einen Gegenstand, den man gar nicht genau kennt. Es ist Borchmeyers großes Verdienst, hier ebenso deutlich wie energisch auf eine unglaublich-groteske und unerträgliche Situation aufmerksam gemacht zu haben. Hoffen wir, daß diese Schärfung des Bewußtseins für die Notwendigkeit philologischer Betrachtungsweise (was hier nur heißen soll, auf der Basis zuverlässiger Texte) Früchte zeitigt. Gerade im Fall Wagner ist Philologie besonders nötig.

Zu bewundern sind der Fleiß und die Geduld, mit denen sich Borchmeyer durch die Fülle der meist nicht eben ersprißlichen jüngeren Wagnerliteratur hindurchgelesen hat, und mehr noch, daß ihm dabei weder das Interesse an der Sache noch die Lust am Schreiben darüber verlorengegangen sind. Es ist ein Genuß, seinen Bericht zu lesen, und wenn man einmal angefangen hat, kann man kaum mehr aufhören.

Wenn dennoch ein paar Einwände erhoben werden, so schmälern sie das ausgesprochene Lob in keiner Weise. Borchmeyer trifft die unbestreitbar richtige Feststellung, daß weder die Operntexte noch Schriften und Briefe in zuverlässigen Ausgaben vorliegen. Dies gilt nicht minder für die Partituren, die kritische Gesamtausgabe ist erst im Entstehen begriffen und längst nicht abgeschlossen. Dennoch stellt Borchmeyer mit Bedauern fest (S. 6), „daß es seit langem keine wirklich umfassende Wagner-Monographie von musikwissenschaftlicher Seite gibt“ Hier scheint mir ein Widerspruch zu bestehen. Die geforderte Monographie ist erst möglich, wenn die Gesamtausgabe fertig vorliegt. Immerhin wird ja aber an einer kritischen Ausgabe wenigstens der musikalischen Werke gearbeitet; von den Schriften kann man das leider nicht behaupten, und die Briefausgabe, so weit sie auch von der Einlösung wissenschaftlicher Ansprüche entfernt ist, hat soeben, wie man hört, ihr Erscheinen eingestellt. Es muß also vorab darum gehen, diese Projekte zu propagieren, damit endlich zuverlässige Ausgaben verfügbar sind. Danach ist Zeit für die großen Monographien. Es ist freilich die Frage, ob deren Zeit nicht vorbei ist. Nicht allein die Musikwissenschaft und die Wagnerforschung haben ihr Fehlen zu beklagen. Im übrigen war das Medium der Forschung stets weniger das Buch als vielmehr der Aufsatz, die Zeitschriftenpublikation, und es ist vielleicht die einzige Schwäche von Borchmeyers Bericht, daß er vorab oder ausschließlich von Büchern handelt.

(Dezember 1993)

Egon Voss

FINN BENESTAD und DAG SCHJELDERUP-EBBE: *Edvard Grieg. Mensch und Künstler. Aus dem Norwegischen von Tove und Holm FLEISCHER*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik (1993). 347 S., Abb., Notenbeisp.

Die beiden Autoren — wohl die besten Kenner des Griegschen Schaffens — erhielten für

ihre Biographie des norwegischen Meisters 1980 den Edvard-Grieg-Preis. Reichlich spät erscheint nun die deutsche Ausgabe. Eine russische und englische Fassung wurden bereits 1986 bzw. 1988 publiziert. Trotz erheblicher Kürzungen vor allem in Bezug auf Werkanalysen und Notenbeispiele vermittelt diese Ausgabe mit ihren zahlreichen neuen, bisher unbekanntem Dokumenten ein umfassendes Bild des Menschen und Künstlers. Es erfolgt keine Glorifizierung und Verherrlichung aus nationaler Sicht, gleichwohl wird die Liebe zu dem großen norwegischen Komponisten immer deutlich. Kritisches wird nicht ausgespart, so bei offensichtlich mißglückten Werken. Das bisher vollständigste Werkverzeichnis mit dem zum ersten Mal in der Grieg-Literatur beigegebenen Incipits erhöht den wissenschaftlichen Wert des Buches. Als äußerst praktikabel erweist sich die Trennung in einen Hauptteil mit weitgehend chronologischer Darstellung und Kommentarspalte mit zusätzlichen Zitaten, biographischem Material, Bildtexten sowie Erklärungen der Musikbeispiele. Die Publikation ist reich bebildert und von hoher ästhetischer Qualität. Ein kombiniertes Personen- und Sachregister sowie Werkregister und Literaturverzeichnis erleichtern den Umgang mit dieser faktenreichen Veröffentlichung. Trotz der überreichen Details wird durch gut gegliederten Aufbau, ansprechendes optisches Äußeres und leicht verständliche sprachliche Diktion die Lektüre zum fesselnden Erlebnis. Abgesehen von einigen verschriebenen Zahlen (so muß es auf S. 45 „1881“, nicht „1981“ heißen) sind keine Druckfehler festzustellen.

Ausführlich werden die Wurzeln der Kunst Griegs und die Suche des Komponisten nach seiner norwegischen Identität dargestellt. Der Weg von „wilder“ Norwegenbegeisterung zur abgeklärten Haltung wird deutlich. Trotz europäisch-kosmopolitischer Tendenzen belegen die authentischen Zeugnisse eindeutig, daß „sein Weg als Komponist über das Nationale, über den Volkston gehen mußte“ (S. 260). Daß die oft überbewertete positive Einstellung zu seinem Heim Troidhaugen zeitweilig den Charakter einer Haßliebe annimmt, lassen zahlreiche Briefbelege erkennen. Überhaupt erhält das Ambivalente in der Persönlichkeit Griegs eine stärkere Akzentuierung als bisher. Der Zusammenhang zwischen Griegs künstlerischen Krisen und der Ehekrise wird wohl erstmalig im

deutschen Schrifttum in dieser Deutlichkeit herausgestellt, der Lebensgefährtin und Cousine Nina ein breiter Raum gewidmet. Die Beziehungen zu Leis (Elise) Schjelderup finden — soweit es der Zusammenhang erfordert — Andeutung. Wir begegnen zahlreichen europäischen Künstlern, mit denen Grieg in Norwegen und während seiner vielen Reisen zusammengetroffen ist (u. a. Brahms, Bruckner, Liszt, Massenet, Saint-Saens, Strauss, Tschai-kowski, Björnson, Ibsen). Vor allem aber findet die prägende Freundschaft zu Frants Beyer gebührende Berücksichtigung. Auch für Griegs Tätigkeit als Pianist und Dirigent werden wichtige Belege erbracht. Die wenig ergiebigen Leipziger Studienjahre sowie die späteren wichtigen Besuche in dieser Stadt mit dem Zentrum der deutschen Grieg-Rezeption um Max Abraham dürften vor allem den deutschen Leser interessieren.

Wer sich näher mit Grieg beschäftigen will, kann an dieser wichtigen Publikation nicht vorübergehen. Eine Einbeziehung der zahlreichen Werkanalysen der norwegischen Fassung hätte den Wert dieser Ausgabe sicherlich bedeutend erhöht. In schöner Transparenz haben es die Autoren verstanden, Griegs Äußerung umzusetzen, daß Künstler und Mensch „in höchstem Grade miteinander verbunden sind“ (März 1994) Eberhard Möller

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

Mit dieser Studie legt Veijo Murtomäki die — in enger Zusammenarbeit zwischen Autor und Übersetzer (Henry Bacon) entstandene — englischsprachige Version seiner finnischen Dissertation von 1990 vor. Die ausschließlich formanalytische Arbeit zeugt von einer beeindruckend gründlichen Auseinandersetzung mit der skandinavischen und angelsächsischen Forschungsliteratur; sie will jedoch vor allem der auffälligen Reserviertheit der deutschen Musikwissenschaft gegenüber Sibelius, wie sie symptomatisch in dem überaus scharfen und jahrzehntelang nachwirkenden Verdikt Theodor W. Adornos zum Ausdruck kommt, die Grundlage entziehen. Die Hauptthese, zu deren Begründung Murtomäki umfangreiches und

detailliertes analytisches Material ausbreitet, sieht Sibelius als den legitimen Erben und schöpferischen Fortsetzer der deutsch-österreichischen Symphonik des 19. Jahrhunderts. Durch das symphonische Œuvre von Sibelius im speziellen ziehe sich — so wie durch die Symphonik seit der Wiener Klassik im allgemeinen — das von Werk zu Werk zunehmend dichter organisierte Streben nach „symphonic unity“ (S. 30). Dieses Konzept von „unity“ ist für Murtomäki — und damit begründet er seine methodologische Hauptentscheidung — in erster Linie auf der Darstellungsebene der Tonalität realisiert (deren sträfliche Vernachlässigung er der gängigen analytischen Literatur vorwirft). In der Tat ist hier, wenn auch nicht in ausdrücklicher Auseinandersetzung, die Gegenthese zu Adorno anvisiert: Hatte dieser in der *Philosophie der neuen Musik* von einem bloßen, gleichsam defensiven „Haushalten“ des Komponisten mit den traditionellen Mitteln der Tonalität gesprochen, so geht es Murtomäki um den Nachweis, daß die Tonalität im Gegenteil, gleichsam offensiv, das unerschöpfliche und stets erneuerungsfähige konstruktive Hauptelement der Sibelius'schen Symphonik sei. Formbildung durch Tonalität (und erst in zweiter Linie durch thematische Prozesse) ist denn auch der zentrale Untersuchungsgegenstand, dem sich Murtomäki unter exklusiver Anwendung des Schenkerschen Analyseinstrumentariums nähert. (Ein bedauerlicher Lapsus bei der Redaktion des Buchs hat im Anmerkungsapparat, S. 298, ausgerechnet die Fußnote, die auf Schenkers Definitionen seiner Hauptbegriffe verweist — Anm. 12 auf S. 10 — verschwinden lassen.) Mit der Wahl der Analysemethode verbindet sich eine interpretatorische Grundsatzentscheidung, die man immerhin problematisch finden kann: Als grundlegend für die gesamte Symphonik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts und somit in Entsprechung zu seiner Hauptthese auch für Sibelius, sieht Murtomäki die zwar modifizierte, aber im Kern ungebrochene Herrschaft des in der amerikanischen Musikwissenschaft (E. T. Cone, Ch. Rosen) postulierten „sonata principle“, das die Erfassung einer durchgängigen harmonischen bzw. tonalen „tension“ (S. 259) zum Ziel der Analyse erhebt (Schenker sprach von der „Spannung über alle Formteile

hinweg“). Murtomäkis auf dem Gebiet der formbildenden Harmonik lückenlos stringent verfahrenender Sibelius ist in einem nicht geringen Ausmaß ein Resultat dieser Vorentscheidung: Bezeichnenderweise sieht sich Murtomäki angesichts des Kopfsatzes der *Fünften Symphonie* (mit einer Wiederkehr der Tonika am Ende der Doppelsektion und in der Mitte der Durchführung) für die Auffindung einer satzübergreifenden Spannung zum Wechsel der Argumentationsebene (Thematik statt Harmonik) gezwungen (S. 165f.).

Das Hauptverdienst der außerordentlich gründlichen und analytisch genauen Arbeit liegt darin, die Tonalität in ihrer zentralen Bedeutung als Konstruktionsmittel bei Sibelius wirklich plausibel und — die mögliche Diskussion um Einzelfragen immer vorbehalten — grundsätzlich nachgewiesen zu haben. Die durch die Komprimiertheit fast unvermeidlichen Ungenauigkeiten des ersten Kapitels (das nicht weniger will, als auf 20 Seiten einen Überblick über die abendländische Symphonik sowie über die Begriffsgeschichte der „organischen“ Einheit zu vermitteln) und die Debatte um die letztlich zweitrangige Frage nach der „wahren“ Beethoven-Nachfolge fallen demgegenüber nicht ins Gewicht. Der Autor kann zeigen, wie jede der sieben vollendeten Sibelius-Symphonien ihre eigene harmonisch-tonale und damit auch formale Problemstellung entwickelt; besonders überzeugend ist die vorsichtige Relativierung des in der Literatur oft einseitig hervorgehobenen „Modernismus“ der *Vierten Symphonie* (besonders: S. 93–98), die überhaupt erst den Schritt zur *Fünften Symphonie* — durchaus kein „Rückschritt“, wie oft behauptet — verständlich werden läßt. Spezielles Augenmerk richtet Murtomäki, terminologische Fragen stets sorgfältig abwägend, auf die allmähliche Herausbildung der „fusion form“ (einer additiven Verkopplung zweier Satzcharaktere), die über die Stationen der *Dritten* und der *Fünften Symphonie* in der einsätzigen *Siebten Symphonie* ihr logisches Ziel erreicht. Dieses Spätwerk trotz seiner (scheinbaren) „monotony“ als ausgefeiltes „tonales Drama“ zu erweisen, gehört zu den vielen Einsichten, die die mühevollen Lektüre des Buches zu einer lohnenden Anstrengung machen. (Dezember 1993) Hans-Joachim Hinrichsen

FREDERIQUE PATUREAU: Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875—1914. Liège: Pierre Mardaga 1991 489 S., Abb.

Bei diesem Band handelt es sich um eine soziologische Untersuchung der Pariser Oper seit ihrer Übersiedlung in den Neubau von Charles Garnier im Jahre 1875 bis zum Ausbruch des 1. Weltkriegs. Der Umfang des Buches entspricht der überragenden Rolle, die dem Palais Garnier innerhalb des französischen Selbstverständnisses als Kunstnation zukam. Für den Musikwissenschaftler erscheint anfangs etwas enttäuschend, daß von Musik kaum die Rede ist. Akzeptiert man jedoch die Prämisse der soziologischen Untersuchung und hält sein Wissen um die Operngeschichte des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bereit, so bietet der Band eine Überfülle interessanter Gesichtspunkte, die ein Musikhistoriker, der auch Soziologie betreibt, vermutlich nicht herausarbeiten würde oder könnte. Einige wenige Kritikpunkte sollen vorab erwähnt werden, die jedoch der Bedeutung dieser Untersuchung keinen Abbruch tun. Etwas hinderlich ist eine große Weitschweifigkeit der Formulierung, die zudem verknüpft ist mit einem von rhetorischen Fragen überfrachteten Stil. Für den Musikwissenschaftler interessante Ergebnisse erscheinen manchmal nur en passant, manchmal muß man sie indirekt erschließen. Dies dürfte allerdings eher eine Folge des soziologischen Blickwinkels sein als ein Mangel der Darstellung. Frappierendstes Beispiel hierfür ist, daß nirgends explizit gesagt wird, wann die Tradition des Ballett-Intermediums im Palais Garnier endlich aufgebrochen wurde. Auch hätte man sich neben der Übersicht über die 77 zwischen 1875 und 1914 neueinstudierten Opern vollständige Repertoirelisten für jedes Jahr mit Angabe der Aufführungshäufigkeit gewünscht.

Im ersten Teil des Buches werden die interne Struktur des Palais Garnier untersucht, die Position des Direktor-Unternehmers, die Verbindungen zwischen Oper und Staat, Finanzierung, Haushaltsführung und Erträge sowie als wichtigste Personalgruppe das Sängersenemble. Im zweiten Teil wird das Repertoire besprochen; neben einer kurzen Erwähnung des Standardrepertoires der großen romantischen Oper, das aus lediglich 15 Werken bestand (Meyerbeer 4, Halévy 2, Donizetti 2, Rossini 2, Auber 1, Gounod 1, Thomas 1, Weber 1 und

Mozart 1), die pausenlos gespielt wurden und die Basis aller Einnahmen darstellten, behandelt Patureau ausführlich das Procedere von Neueinstudierungen, wobei hierunter echte Uraufführungen, französische Erstaufführungen ausländischer Komponisten sowie Neueinstudierungen von länger nicht oder nur in der Provinz gespielten Werken zu verstehen sind. Im dritten Teil folgt eine Untersuchung des Publikums, wobei dem Kreis der Abonnenten besondere Beachtung geschenkt wird. Im Nachwort zieht die Autorin die Verbindung zum Neubau der Bastille-Oper (Baubeginn 1982), in der mit 100 Jahren Verspätung eine Idee zu baulicher Verwirklichung kam, deren Diskussion in Parlament und Öffentlichkeit das elitäre Palais Garnier schon von der Einweihung 1875 an begleitet hatten, nämlich die Diskussion um eine volksnahe, in einem populären Viertel gelegene „Oper für alle“ zu erschwinglichen Preisen. Kurios mutet heute die Spielplan- und Abonnementsorganisation des Palais Garnier an: das Haus wurde das ganze Jahr über bespielt, neben die ca. 200 Opern- und Ballettaufführungen traten Galaabende, Bälle und zahlreiche sonstige Sonderveranstaltungen sowie Konzertmatineen. Abonnements gab es für die Opernspieltage Montag, Mittwoch und Freitag, wobei diese fest im Griff der High Society waren, die ihre Abo-Plätze nur mangels Nachkommen nicht über Generationen weitervererbten. Als „Crème de la crème“ galten diejenigen, die alle drei Tage abonniert hatten, womit diverse Privilegien verbunden waren. Jeder Abonnent hörte, übers Jahr verteilt, unzählige Male dieselben Stücke. Die Oper war der größte Salon von Paris, zu dem zu gehören der Traum jedes nach höheren gesellschaftlichen Weihen strebenden Individuums war. Sie verkörperte alles, wogegen Wagner kämpfte, und es ist kein größerer Gegensatz vorstellbar als derjenige zwischen diesem und dem Bayreuther Haus. Die Veränderung der jahreszehntealten Tradition setzte erst mit der erzwungenen Einführung von Wagners Opern ein, an denen das Palais Garnier im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts nicht mehr vorbeikam, ohne sich endgültig der Lächerlichkeit preiszugeben. Hand in Hand hiermit ging der Ansturm des mittleren Bürgertums. Ein weiterer Abonnementstag, der Samstag, wurde eingerichtet, kostenlose und ermäßigte Vorstellungen verlangt und periodenweise auch

durchführt. Mit dem musikalisch interessierten Bürgertum, das bereits seit Jahrzehnten die Pariser Konzerte frequentierte, in denen Wagner längst durchgesetzt war, kam neuer Wind in die verkrusteten Strukturen: man sprach nicht, konzentrierte sich auf die Musik und verlangte, das Licht zu löschen. Am Ende der von Patureau untersuchten Periode waren die Opern von Meyerbeer und Halévy mit ihren ewigen Balletten und den schwatzenden Adelligen in den Logen und Orchesterfauteils, denen sie zum 500. Mal als Geräuschkulisse dienten, bereits zum belächelten Anachronismus geworden. Zwar kam das Volk noch immer nicht in die Oper, doch hatte sich nun auch im Palais Garnier vollzogen, was sonst überall längst geschehen war: die Inbesitznahme der musikalischen Institutionen durch das zur herrschenden Klasse gewordene Bürgertum.

Bei dem vorliegenden Band handelt es sich um eine gründliche und grundlegende Untersuchung, die jedem, der sich mit der Pariser Operngeschichte befaßt, unverzichtbar sein wird. Ein aufschlußreicher Abbildungsteil, Bibliographie, Quellenverzeichnis und Register runden den Band ab.

(Januar 1994)

Susanne Shigihara

FRANJO KSAVER KUHAČ: *Korespondencija I/1 (1860—1862)*. Hrsg. von Ladislav ŠABAN. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti (1989). 117 S. (*Izvori i dokumenti o glazbi. Broj 1.*)

FRANJO KSAVER KUHAČ: *Korespondencija I/2 (1863)*. Hrsg. von Ladislav ŠABAN. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (1992). 129 S. (*Izvori i dokumenti o glazbi. Broj 2.*)

Mit der Edition der Briefe Franjo Ksaver Kuhačs (1834—1911) eröffnet die ehemals jugoslawische, inzwischen kroatische Akademie der Wissenschaften ihre neue Serie *Quellen und Dokumente über die Musik*. Die bisher publizierten 59 Briefe aus dem mehr als 3000 Briefe enthaltenden Nachlaß des ersten kroatischen Musikwissenschaftlers, die noch von dem 1985 verstorbenen Ladislav Šaban mit einem kritischen, bisherige Legenden in der Biographie Kuhačs zurechtrückenden Vorwort und ausführlichen Kommentaren versehen wurden, sind geeignet, einer terra ignota auf der musikalischen Landkarte präzisere Konturen zu

verleihen. Die vorliegenden Bände mit ihren größtenteils deutsch verfaßten Briefen bieten reiches Anschauungsmaterial für eine vergleichende Untersuchung der Genese nationaler Schulen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Jahre 1860—1863 zeigen Kuhač am Beginn seiner Laufbahn. als Klavierlehrer Franz Xaver Koch im slawonischen Essek (Osijek) hart an der Grenze zu Serbien, von Budapest nur in 20-stündiger Dampferfahrt zu erreichen. Der Musikbedarf beschränkt sich in dieser entlegenen Provinz der Doppelmonarchie auf Tanzmusik und Chöre für Liedertafel oder Gesangsverein. Mehr als ein Konzert im Jahr — es gastierte etwa das Koch befreundete Flötistenduo Franz und Karl Doppler — findet hier kein Publikum. In dieser Situation entdeckt Koch, daß unter seinen Kompositionsversuchen größeren Erfolg als Telegraf-Polka und Elektrisir-Galop die südslawischen Kolos haben. 1863 begibt er sich erstmals nach Zagreb, wo er Kontakte zu den Kreisen der Illyristen knüpft und sich davon überzeugt, daß man einen kroatischen Musiker mit offenen Armen zu empfangen bereit ist. Da ihm im ungarischen Musikleben keine aussichtsreiche Karriere winkt, unternimmt er daraufhin entscheidende Schritte, um sich eine Position als theoretischer Begründer der kroatischen Nationalmusik zu sichern. Welche Schwierigkeiten sich ihm dabei in den Weg stellten, wie sich sein Verhältnis zum neugegründeten Zagreber Konservatorium, zur kroatischen Nationaloper, zu Ivan Zajc gestaltete, wird sich erst aus den Briefen der folgenden Jahre rekonstruieren lassen. Man darf hoffen, daß die eingeleitete Publikation eine kontinuierliche Fortsetzung findet.

(Januar 1994)

Lucinde Lauer

VYTAUTAS LANDSBERGIS: *M. K. Čiurlionis. Time and Content. Translated from the Lithuanian by O. Armalyte. Vilnius: Lituanius (1992)*. 208 S., Abb., Notenbeisp.

Die Monographie des ehemaligen Parlamentspräsidenten der Republik Litauen verfolgt das Ziel, das Lebenswerk des berühmten litauischen Malers und Komponisten Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875—1911) dem ausländischen Leser näherzubringen. Der Wert des Buches, frühere gründliche Forschungen des Verfassers verallgemeinernd, ergibt sich auch daraus, daß Landsbergis, Musikwissen-

schaftler von Beruf, ein feiner und gut bewandter Kenner der bildenden Kunst ist. Dieser Umstand hat zur tiefgreifenden Erläuterung des Zusammenwirkens der Künste im Schaffen von Čiurlionis beigetragen.

Die ersten vier Kapitel des Buches stellen knapp, präzise, zugleich sehr anschaulich den Lebenslauf von Čiurlionis vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und kulturellen Situation des von Rußland annektierten Litauens um die Jahrhundertwende dar. Den schwierigen Lebensumständen zum Trotz hat der Sohn eines armen Dorforganisten zwei Musikhochschulen (in Warschau und Leipzig) absolviert und dann eine intensive Tätigkeit als Komponist, später auch als Maler, entfaltet — bis zu seinem physischen und psychischen Zusammenbruch. Der verspäteten Anerkennung des Erbes von Čiurlionis ist das 5. Kapitel (*Since his death*) gewidmet, in dem man viele interessante Äußerungen berühmter Persönlichkeiten — von N. Rerich und R. Rolland bis H. H. Stuckenschmidt und O. Messiaen — zu lesen bekommt und auch erfährt, welche Bedeutung Čiurlionis für die Entstehung der abstrakten Kunst hatte.

Der Betrachtung verschiedener Gebiete des Schaffens von Čiurlionis sind drei weitere Kapitel des Buches gewidmet. Im 6. Kapitel („Musical legacy“) sind neben treffenden Analysen der beiden symphonischen Dichtungen von Čiurlionis (*Im Walde* und *Das Meer*) — geschaffen noch in Bahnen der neuromantischen Programmmusik — besonders die Ausführungen zu seinen späteren Klavierwerken bemerkenswert, in denen viele Merkmale der modernen Schreibweise, einschließlich der Reihentechnik, zutage treten.

Im 7. Kapitel („Čiurlionis' works of art“) verweist Landsbergis auf einige Prinzipien musikalischer Formbildung in der Malerei von Čiurlionis, insbesondere in Werken, die als Sonaten, Präludien, Fugen betitelt sind. (Der Verfasser macht auf die Ähnlichkeit mancher graphischer und melodischer Linien aufmerksam.) Zum erstenmal sind in dieser Monographie auch die nicht zahlreichen überlieferten Zeugnisse des dichterischen Nachlasses von Čiurlionis behandelt (8. Kapitel: „Literary compositions“). Das literarische Talent von Čiurlionis wird durch die Sammlung seiner phantasie- und geistreichen Briefe und anderer

Texte, die eigentlich schon dem Anhang des Buches angehören, veranschaulicht.

Der Wert dieser Ausgabe ist beträchtlich gestiegen durch ein Verzeichnis der Bilderausstellungen (von 1912 in Moskau bis 1992 in Tokyo, dazwischen in West Berlin, 1979), durch Bibliographien der publizierten und aufgenommenen Werke von Čiurlionis (leider fehlt die einzige deutsche Veröffentlichung seiner Klavierwerke, herausgegeben 1985 vom Peters Verlag) und der wichtigsten Schriften über Čiurlionis. Sieben ausgewählte Klavierstücke von Čiurlionis veranschaulichen seine Entwicklung und wichtige Merkmale seines Musikstils. Die überaus schlechte Qualität der 40 farbigen Bildreproduktionen kann leider keine richtige Vorstellung von dem Kolorit der Malerei Čiurlionis vermitteln. Merkwürdig wirkt auch die völlige Abwesenheit der Photomaterialien über ihn.

Dieses reichlich dokumentierte und einwandfrei geschriebene Buch kann, trotz einiger kleinen Mängel, als eine gute Einführung in die mannigfaltige Kunstwelt von Čiurlionis betrachtet werden.

(Januar 1994)

Algirdas Ambrasas

Willy von Beckerath — Gustav Ophüls. Briefwechsel 1896—1926. Zeugnisse einer geistigen Freundschaft. Hrsg. v. Erika OPHÜLS. Kassel. Merseburger 1992. 477 S., Abb. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 146.)

Auszüge aus der Korrespondenz des Münchener Monumentalmalers Willy von Beckerath, der später in Lerchenfeld-Hamburg lehrte, mit Landgerichtsdirektor Dr. Gustav Ophüls aus Düsseldorf laden in einer chronologisch geordneten Edition ein, städtisches Musikleben im Rheinland, Musikfeste in München, Dortmund und Wiesbaden aus der Feder zweier bürgerlicher Musik-Dilettanten zu erfahren. Erika Ophüls steht als Tochter und Herausgeberin dabei häufig im Zwiespalt, einerseits allzu Privates auslassen, andererseits den inneren Zusammenhang gewährleisten zu müssen. In welchem Maß einzelne Briefe gekürzt wurden, nach welchen Gesichtspunkten die veröffentlichte Auswahl getroffen wurde und in welchem Verhältnis diese zur Dichte der Korrespondenz steht, teilt sie nicht mit. Im Vordergrund ihrer Publikation steht das in den

Briefzeugnissen lebendige Wirken zweier unterschiedlicher Künstlerpersönlichkeiten, deren Bemühen, Komponisten (besonders Brahms, Reger und Bruckner) und Werke ihrer Epoche verstehen zu lernen, ausübende Musiker kritisch zu vergleichen und interpretatorischen Nachwuchs nach Kräften zu fördern. Zunehmend behindert wird ihr Engagement durch die politischen Verhältnisse der Kriegs- und Nachkriegszeit, die ein anfänglich idealistisches Verständnis vom Künstler schließlich zu Gunsten der materialistischen Notwendigkeit des Broterwerbs verdrängen.

Auf den Seiten 7 bis 431 schlüsselt eine Folge von Schlagwörtern jedes Briefzeugnis auf. Namens- und Werkregister enthalten ergänzende Erläuterungen (S. 433–455; statt Ableitung des Wortes Buddhismus wären einige genealogische Hinweise zu den zahlreichen Mitgliedern der Familie von Beckerath sicher hilfreicher gewesen, ohne Erläuterung bleiben der Geiger Roman, S. 7, und die „talentvolle Sängerin“, S. 217, die Anmerkungen zu Schönberg geraten in dieser Verkürzung fragwürdig.) Eine weitergehende Strukturierung durch Inhaltsverzeichnis oder Kapitelgliederung sucht man leider vergeblich; in Verbindung mit uneinheitlicher Querverweis-Praxis gerät das Auffinden und Erschließen des Anhangs zur Puzzlearbeit (S. 459–471; innerhalb der Umschrift des Reger-Briefes fehlen einige Hervorhebungen, vgl. das Original) Geradezu unvermutet findet sich auf S. 464 eine Liste mit 21 (sic!) Standorten der 22 Briefwechselbände sowie en passant ein Hinweis darauf, daß in vorliegender Edition der Dokumententeil gekürzt wurde: Diese Konzertprogramme, Rezensionen, Zeichnungen (Wiedergabequalität?), Karikaturen, Fotografien und Notenbeispiele (nicht immer wird deutlich, von wessen Hand sie stammen) beziehen sich zumeist direkt auf nebenstehende Briefstellen und tragen erheblich zur Anschaulichkeit bei. Ein Abbildungsverzeichnis hätte nicht nur Wiederauffinden und Zuordnung erleichtert, sondern auch über den augenblicklichen Besitz Auskunft geben können, denn insgesamt reizt die Lektüre zur Arbeit mit dem Material.

(Dezember 1993)

Sointu Scharenberg

B. EDELMANN / E. ISTELE / A. D. MCCREDIE
/ F. MESSMER / H. ROSENDORFER / H. W.

v. WALTERSHAUSEN: Ludwig Thuille. Tutzing: Hans Schneider 1993. 132 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 16.)

K. ENGEN / R. MÜNSTER / B. SCHMID: Dietrich Ammende. Tutzing: Hans Schneider 1993. 101 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 25.)

Die verdienstvolle Reihe *Komponisten in Bayern*, der man sich Pendant für andere deutsche Regionen wünscht, nimmt sich in den beiden vorliegenden Bänden zweier Komponisten an, die sowohl in ihrer Ausrichtung als auch in ihrer Wirkung und Bedeutung kaum zu vergleichen sind. Die Beiträge zu Ludwig Thuille (1861–1907), den man heute nur noch als Mitverfasser einer einst bekannten *Harmonielehre* (zus. mit Robert Louis) und als Briefpartner von Richard Strauss kennt, zeigen, daß sich eine Beschäftigung mit dem Komponisten Thuille durchaus lohnen würde. Während sich Bernd Edelman den dramaturgisch nicht unproblematischen Opern annimmt und sich Franz-Peter Messmer mit den Liedern und Chorwerken auseinandersetzt, stellt Andrew D. McCredie die Instrumentalmusik vor, von der aus heutiger Sicht wohl die Kammermusik das größte Interesse verdient. Gerade auf diesem Gebiet kommt die stilistische Eigenart des Komponisten, eine Verbindung von Wagnerischer Chromatik mit klassischem, an Schumann und Brahms geschultem Formsinn, am besten zur Geltung. Daß Thuille auch in seiner pädagogischen Tätigkeit ausführlich gewürdigt wird, erklärt sich aus seiner Stellung als Haupt der sogenannten „Münchener Schule“, aus der zahlreiche namhafte Komponisten, Dirigenten und Musikwissenschaftler wie Walter Courvoisier, Edgar Istel, Hermann Wolfgang v. Waltershausen, Walter Braunfels, Hermann Abendroth, Rudolf von Ficker oder Rudi Stephan hervorgingen. In McCredies Aufzählung der Schüler (S. 44f.) fehlt allerdings merkwürdigerweise der Hinweis auf Ernest Bloch, der 1901–1903 in München bei Thuille private Kompositionsstunden nahm. Ein begefüllter Bildteil und sehr gründlich recherchierte Verzeichnisse (Werk- und Literaturverzeichnis sowie eine freilich noch recht bescheidene Diskographie) runden den Band ab, zu dem der Schriftsteller Herbert Rosendorfer die lesenswerte Einleitung zu Leben und Werk des in Bozen geborenen Wahl-Müncheners schrieb.

Im Gegensatz zu Thuille dürfte Dietrich Ammende (1901—1980), dessen kompositorisches Schaffen sich beinahe ausschließlich auf die Gattung des einstimmigen Klavierliedes beschränkt, kaum jemals über lokale Bedeutung hinauswachsen. Daran vermag wohl auch der Einsatz von prominenten Musikern und Wissenschaftlern — allen voran Robert Münster, der auch den Einleitungsbeitrag zu Leben und Wirken Ammendes verfaßte — nichts ändern. Der in München geborene Arztsohn erhielt seine musikalische Ausbildung bei Hermann Zilcher in Würzburg und war bis zu seiner Pensionierung als Musiklehrer an verschiedenen Gymnasien Bayerns tätig. Das Liedschaffen stellt Bernhard Schmid exemplarisch vor, wobei der Aufsatztitel *Zwischen Romantik, Impressionismus und Expressionismus* bereits andeutet, daß Ammende von der Entwicklung der Neuen Musik, insbesondere der Wiener Schule, unbeeinflusst blieb. Haupthindernis für die Verbreitung dieser Lieder dürfte allerdings weniger die bewahrte, indes oft stark erweiterte Tonalität sein, sondern eher die traditionelle Art des Vertonens, die kaum Spannungen zwischen Musik und Text zuläßt. Auch dieser Band enthält — wie in der gesamten Reihe üblich — einen Bildteil und ein ausführliches Werkverzeichnis.

(März 1994)

Peter Jost

A. C. McCREDIE: *Clemens von Franckenstein. Tutzing: Hans Schneider 1992. 147 S., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Bd. 26.)*

Andrew D. McCredie entwirft in seinem Buch eindrucksvoll das Porträt der außergewöhnlichen Persönlichkeit Clemens von Franckensteins, dessen Name vor allem durch das Wirken als Intendant des Hoftheaters und Generalintendant der Bayrischen Staatstheater in Erinnerung geblieben ist.

Eine wertvolle Ergänzung erfahren die biographischen Reflexionen durch Zeitdokumente und Briefe. Der Informationswert des Buches wird auf diese Weise erheblich bereichert.

Durch die Darstellung des verantwortungsvollen Wirkens von Clemens von Franckenstein als Intendant des Hoftheaters (von 1912—1918) sowie als Generalintendant der Bayerischen Staatstheater (von 1924—1934) erfährt der Leser Einblicke in das Musikleben der

Stadt München in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Die Beziehungen zwischen dem persönlichen Entwicklungsweg und der Entfaltung des Musik- und Theaterlebens kommen stets offenkundig zum Ausdruck, so im aktiven Wirken im Kreis um Stefan George, in der Korrespondenz mit Bruno Walter und Cyrill Scott oder im Engagement um das musikdramatische Œuvre Hans Pfitzners.

Franckensteins Gedanken zum Opernspielplan (erschieden 1924 in der Zeitschrift *Kunst und Volksgemeinschaft*) leiten gewissermaßen den dokumentarischen Teil des Buches ein. Es folgen unveröffentlichte Briefe an Engelbert Humperdinck, Hans Pfitzner und Wilhelm Furtwängler.

Beginnend mit dem Opernschaffen wendet sich Andrew D. McCredie sodann dem kompositorischen Werk Clemens v Franckensteins zu. Vom Erstlingswerk *Griseldis* (1896) bis zur erfolgreich aufgeführten Oper *Des Kaisers Dichter Li-Tai-Pe* (1920) wird der schöpferische Entwicklungsweg Franckensteins in Werkbetrachtungen deutlich gemacht. In gleicher Weise werden nachfolgend Kompositionen für Orchester, die Kammer- und Instrumentalmusik sowie das Liedschaffen vorgestellt. Ein umfassendes, mit Akribie angelegtes Werkverzeichnis und eine Bibliographie beschließen die Schrift.

Mit seiner Monographie hat Andrew McCredie nicht allein das Schaffen und Wirken einer herausragenden Musikerpersönlichkeit beleuchtet. Von Wert sind darüber hinaus die vielen interessanten Informationen und Belege zum Musikleben in den ersten Dezenien des 20. Jahrhunderts.

(Januar 1994)

Johannes Roßner

BARBARA MEIER: *Geschichtliche Signaturen der Musik bei Mahler, Strauss und Schönberg. Eisenach-Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1992. 333 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster Band 5.)*

„Auf welcher unterschiedlichen Art sich gesellschaftliches Bewußtsein in Werken aus derselben Zeit manifestiert“ (S. 7), möchte Barbara Meier in der vorliegenden Studie an der 5. *Symphonie* von Gustav Mahler, der *Symphonia domestica* von Richard Strauss und der *Kam-*

mersymphonie op. 9 von Arnold Schönberg zeigen. Im Zentrum steht die Interpretation der Mahler-Symphonie, für die die anderen beiden Werke als „Folien“ (ebd.) dienen. In Anknüpfung an Adorno soll Musik als Auseinandersetzung mit der Gesellschaft ihrer Zeit entschlüsselt werden; ihr so verstandener Erkenntnischarakter bestimmt für die Autorin „ihren ästhetischen und historischen Rang“ (ebd.). Von Adorno stammt denn auch das Motto zumindest für das Verfahren des Mahler-Teils der Arbeit: „Wie von unten nach oben komponiert ist, muß man von unten nach oben hören, dem Zug des Ganzen, von Kapitel zu Kapitel, sich überlassen“ (S. 17). Entsprechend ist die Arbeit aufgebaut: Jedem Satz der behandelten Werke ist in fortlaufender Folge ein Kapitel gewidmet; Mahlers Symphonie wird ausdrücklich als „Roman-Sinfonie“ gedeutet (S. 98). Eine Konsequenz dieses strikt befolgten Verfahrens ist die auffallende Vernachlässigung formaler Fragen. Die jedem Kapitel vorangestellte schematische Darstellung nennt sich bezeichnenderweise nicht Formdarstellung, sondern „Übersicht über den Verlauf“ des jeweiligen Satzes. Daß Mahlers Komponieren „von unten nach oben“, von Adorno als „nominalistisch“ bezeichnet, „zur grundlegenden Modifikation der Form“ führe (S. 40) oder sogar „eine offene Form entstehen“ lasse (S. 75), dient der Autorin als Rechtfertigung für ihre Zurückhaltung gegenüber der Formdiskussion; selbst dem komplizierten zweiten Satz — mit dessen Charakterisierung als Rücksichtslosigkeit „gegen das vorgegebene Sonatenschema“ (S. 75) bestimmt noch nicht das letzte Wort gesprochen ist — werden in dieser Hinsicht nur wenige Bemerkungen zuteil. Adorno wirkt wie um die bei ihm zentrale Hegelsche Kategorie der „Vermittlung“ durch das Ganze verkürzt. Die Untersuchung des historischen Bewußtseinsstandes rückt also an den Themen und ihrer Geschichte vor, aus Interesse nicht an ihrer formalen, sondern an ihrer semantischen Funktion. So ist etwa die „Geschichte des Trompetenthemas, die der erste Satz erzählt“, eine „Geschichte vom Unterliegen des einzelnen“ (S. 25); der zweite Satz gestaltet die „Verzweiflung eines aussichtslosen Widerstandes“ (S. 81), und das (als ironisch verstandene) Finale „verweist, was geschichtlich nicht gelang, ins Zukünftige, damit es zu sich selbst kom-

me“ (S. 183). Als Niederschlag historisch-sozialer Erfahrung des ästhetischen Subjekts, das die Autorin mit Recht vom biographischen unterschieden wissen will, erscheinen ihr nicht nur die thematischen Gestalten und ihre Varianten, sondern auch die musikalische Struktur — und zwar per analogiam: Mahlers „rücksichtslose“ Orchesterpolyphonie z. B. lasse „gesellschaftliche Realität erkennen, nämlich Spannungen, die hervorgerufen wurden von unüberbrückbaren Klassengegensätzen zwischen Wirtschaftsbürgertum und industriellem Proletariat, von der Armut der großen Massen“ usw. (S. 43). Das Erstaunliche ist, daß diese Entschlüsselung ohne erkennbare methodologische Reflexion erfolgt. Um die Gesamtdeutung nachvollziehen zu können, muß es der Leser als — unreflektierte — Erscheinungsform des hermeneutischen Zirkels akzeptieren, daß Interpretationsergebnisse bereits als Voraussetzung in die Beschreibung der Sachverhalte eingehen: daß also etwa bestimmte Pausen als „lähmend“ erscheinen (S. 32), daß das erste Trio im Kopfsatz „überfallartig“ einsetze (S. 40), daß der letzte Thema eintritt im ersten Satz, weil auf der Terz beginnend, „unsicher“ wirke (S. 32) und so fort. Wirklich bedauerlich wird das Fehlen einer gründlichen Methodenreflexion bei der eigentlich interessanten Interpretation des Schlußsatzes, der — gegen viele bereits vorliegende Analysen — als wesentlich ironisch gedeutet wird (S. 159). Statt aber den Begriff der Ironie, der schon in der Literaturwissenschaft, aus der er übernommen wird, zu den problematischsten gehört, für ihren spezifischen Gegenstand zu durchdenken, setzt die Autorin ihn wie selbstverständlich gegeben einfach voraus. Dies ist vor allem deshalb schade, weil später die ganz andersartige Uneigentlichkeit bei Richard Strauss — etwa das Spiel mit Formen — ganz ausgeblendet wird (vgl. S. 199).

Der im Vergleich zu Mahler (trotz anregender Gedanken; vgl. die Ausführungen über den in der Struktur sich niederschlagenden Vitalismus des Adagio-Teil in der *Domestica*, S. 215ff., oder die Überlegungen zu den „Erzählperspektiven“ der beiden „Roman-Sinfonien“, S. 196) sehr knapp behandelte Strauss dient weniger als „Folie“ (s. o.) denn als krasses Gegenbild. Wo Mahlers Musik „Einspruch erhebt“ (S. 200), verkläre die von Strauss die Realität

(S. 234); wo Mahler gebrochen erscheine, sei Strauss à la lettre zu nehmen (S. 210 f.); der Mahlerschen „Sprachnot“ entspreche bei Strauss eine unproblematische „Eloquenz“ (S. 233). Schönbergs *1. Kammersymphonie* dagegen repräsentiert der Autorin einen der Mahlerschen Symphonie vergleichbaren, aber kritisch noch geschärfteren Bewußtseinsstand; in einem für das Verfahren der Arbeit charakteristischen Analogieschluß wird etwa über das Scherzo festgestellt, es bilde „in grotesker Verfremdung negative Züge einer Realität ab, wie sie um die Jahrhundertwende besonders in den Großstädten erfahren wurden“ (S. 263). Der problematische Abbildungsbegriff bleibt undiskutiert; aber die Beobachtungen zur Differenz der Kompositionstechniken sind erhellend (S. 290 f.), so daß die Arbeit durch die Diskrepanz zwischen großer sprachlicher Klarheit und methodischer Unausgewiesenheit einen außerordentlich zwiespältigen Eindruck hinterläßt. (Februar 1994) Hans Joachim Hinrichsen

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.)

Delaere versteht unter „Tonsystem“ „das Vorhandensein von Tonbeziehungen, die eine musikalische Formgebung ermöglichen und begründen“ (S. 9). Wenn sich eine kompositionstechnische Begründung für Töne, Klänge, Intervalle etc. nachweisen ließe, so Delaere, die der funktional-tonalen Verwendung in dur/moll-tonaler Musik analog ist, so könne man von einer „funktionellen Atonalität“ reden. Delaere konstatiert das Fehlen von Hinweisen zu einer einheitlichen Kompositionstechnik im Hinblick auf die freie Tonalität in einschlägigen Handbüchern aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, was schon in den zwanziger Jahren dazu führte, daß frei tonale Musik mit großen Schwierigkeiten nach tonalen Kriterien analysiert wurde. Neuere phänomenologische oder theoretische Analysemethoden kritisiert der Autor, weil sie auf die Frage des Tonsystems nicht eingehen. Er selbst lehnt sich an Erwin Ratz' „funktionelle Formenlehre“ an, in der die einzelnen Formteile einer Komposition

funktionell im Hinblick auf das Ganze erklärt werden. Das heißt aber nichts anderes, als daß Kompositionen durch sich selbst erklärt werden. An Beispielen (Schönberg, Berg, Webern) veranschaulicht Delaere verschiedene aus diesem Ansatz stammende Analysestrategien. Seine Beispiele können gerade für den ungeübten Analysanden lehrreich sein. Den Nachweis eines „Tonsystems“ im eigentlichen Sinne konnte ich darin nicht entdecken; daß es Parallelen zu tonalen Formkategorien und entsprechenden Gestaltungsmöglichkeiten in der frei tonalen Musik gibt, ist bisher eher belegt als bestritten worden, rechtfertigt aber noch nicht, von einem „Tonsystem“ zu sprechen.

(März 1994)

Michael Walter

JÉRÔME SPYCKET: Nadia Boulanger English translation by M. M. SHRIVER. Stuyvesant NY: Pendragon Press (1992). 176 S., Abb.

Über Nadia Boulanger (1887–1979) weiß man hierzulande wenig, was zum einen an ihrer neoklassizistischen Ausrichtung liegt, zum anderen eine Folge des einstigen spannungsvoll-feindseligen politischen Verhältnisses zwischen Deutschland und Frankreich ist: Aber nicht nur in den Jahren zwischen 1915 und 1946, in denen Nadia Boulangers Stern im Zenit stand, sondern auch später hat sie Deutschland gemieden. Ihr bevorzugtes Wirkungsfeld waren Frankreich, England und die USA.

Spyckets Buch, das in französischer Sprache 1987 erstmalig erschien, erhebt nicht den Anspruch, eine wissenschaftliche Biographie zu sein. Es geht ihm darum, in chronologischer Schilderung der Lebensstationen, ein lebendiges Porträt dieser faszinierenden und vielseitig begabten Musikerin zu entwerfen. Dies gelingt ihm fern aller Hagiographie. Zur Veranschaulichung tragen die zahlreichen Photos und Abbildungen bei, die Spyckets Buch, das im übrigen keine neuen Erkenntnisse über Nadia Boulanger enthält, immerhin einen gewissen dokumentarischen Wert verleihen. Trotz des nichtwissenschaftlichen Anspruchs hätte man sich zumindest eine Diskographie, ein etwas ausführlicheres Literaturverzeichnis und ein Verzeichnis der Kompositionen und ggf. der Schriften von Nadia Boulanger gewünscht.

Eine wissenschaftliche Boulanger-Biographie bleibt also weiterhin ein ebenso dringliches wie

ein wohl noch in weiter Ferne liegendes Projekt. Denn erst im Jahre 2009 werden wichtige Dokumente, die von der Bibliothèque Nationale verwahrt werden, zugänglich sein. So werden die vielen Fragen, deren Beantwortung die tatsächliche Bedeutung Nadia Boulangers jenseits allen Charismas als Anregerin der französischen und amerikanischen Musik bis 1945 klären könnten, wohl noch lange offen bleiben. Vorarbeiten sollten jedoch schon beginnen, denn die Zeit drängt: Da Nadia Boulanger sich nicht schriftlich über ihre pädagogischen Leitideen geäußert hat, bleiben als eine wichtige Quelle vor allem ihre Schüler, die dringend befragt werden müßten.
(Februar 1994) Andreas Eichhorn

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

"This book is about the interpretation of music." (S. V). Mit diesem Satz beginnt Maria Curcio das Vorwort. Wer aufgrund des Titels eine ausführliche Biographie der Pianistin und Lehrerin erwartet hatte, wird enttäuscht sein. Die wichtigsten privaten und künstlerischen Stationen Curcios werden in einem kurzen Kapitel genannt. Der übrige Teil des Buchs befaßt sich mit den "Responsibilities of Teaching" oder "How to Become a Performer". Weiterhin werden Hinweise zur Vorbereitung, Programmgestaltung und Teilnahme an Wettbewerben gegeben, ihre Meisterklassen geschildert und kurze persönliche Erinnerungen einiger ihrer Schüler, darunter Douglas Ashley, geboten. Ashleys Ziel war es, Curcios Anschauungen so genau wie möglich wiederzugeben, wozu er überwiegend die direkte Rede wählte. Ein Kapitel mit allgemeinen Ratschlägen ist sogar als fiktives Interview konzipiert.

Für die Schülerin von Artur Schnabel steht die Ausarbeitung und Wiedergabe der Intention des Komponisten an oberster Stelle. Diesen Grundsatz gibt sie auch an ihre Schüler weiter. Besonders hervorgehoben wird dabei immer wieder ihr Eingehen auf die Persönlichkeit des einzelnen Studenten. Dieses Buch sollte keine Lobeshymne auf Maria Curcio werden (S. 87)

und ist es dennoch geworden. An vielen Stellen wird ihre herausragende Lehrtätigkeit wiederholt, kritische Punkte oder Fragen werden erst gar nicht angesprochen bzw. gestellt.

Das unstrukturierte ‚Handbuch‘, in dem man beispielsweise lernt, daß man Robert Schumanns *Carneval* nicht einstudieren sollte, bevor man die *Kinderszenen* oder *Papillons* gespielt hat, schneidet viele Themen nur an. Besonders im fiktiven Interview gab der Herausgeber sich mit einer oberflächlichen Antwort zufrieden und fragte nicht gezielt nach oder stellte die altbekannte Frage, wieviele Stunden ein Schüler täglich üben müsse.
(März 1994) Martina Janitzek

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

Während der Lektüre von Ernst Kreneks erstem „amerikanischen Tagebuch“ erfüllt sich eine Erwartung nicht: Vergeblich sucht man nach Spuren von Kreneks schriftstellerischer Begabung, wie man sie aus seinen Essays oder Feuilletons kennt. Vielmehr gleicht das in der Zeit vom 3. Oktober 1937 bis zum 17. September 1939 geführte Tagebuch einer Agenda, angefüllt mit einer beinahe erdrückenden Menge von Notizen über gehörte Werke, gesehene Filme, Personen, die Krenek getroffen hat, und Orte, die er aufsuchte. Kreneks Notizen und vor allem seine (nicht immer gerechten) Urteile sind von solcher Knappheit, daß gewisse Zweifel sich auftun, ob es Sinn macht, diese Fülle von unverbundenen Details zu veröffentlichen. Das Interessantere und über Krenek Aussagekräftigere steckt hier vorwiegend in den Fußnoten der Herausgeberin, Claudia Maurer Zenck, das heißt zum einen in ihren exzellenten Bemerkungen zu Personen, Werken und Daten, zum anderen in ihren darüber hinausgehenden substantiellen Anreicherungen, etwa in Form von (bisher teils noch nicht veröffentlichten) Rezensionen Kreneks, durch die Maurer Zenck die Qualität der im Tagebuch von Krenek nur erwähnten Konzertbesuche nachvollziehbar werden läßt.

Der im Vergleich zu solch fundiertem Anmerkungs-text umso deutlicher zutage tretende Eindruck einer gewissen ‚Dürftigkeit‘ des

Krenek-Textes wandelt sich, sobald man zur Lektüre des zweiten Tagebuchs aus den Jahren 1939 bis 1942 übergeht. Krenek eröffnete es am 18. Dezember 1939, bekundete dabei seine Absicht, „das Journal mehr introspektiv“ zu führen und „weniger Tatsachenkram“ aufzuschreiben, und tatsächlich bietet dieses Tagebuch Einblicke in seine Gedankenwelt und kompositionstechnischen Reflexionen sowie in seine von wiederkehrenden Zweifeln begleitete Tätigkeit als Lehrender. Besonderen Raum nehmen dabei zwei Aspekte ein: Zum einen gibt das zweite Tagebuch Aufschluß über Kreneks Nachdenken über Modalität, Tonalität und Atonalität sowie über seine Auseinandersetzung mit Renaissance-Musik und Palestrina-Stil und zeigt ihn, wie er am 2. November 1941 vermerkt, an einem „merkwürdigen Scheideweg“ zwischen „mittelalterlicher Musik und geistlichen Kompositionen — oder Oper“. Zum anderen hat das zweite Tagebuch den Rang eines hervorragenden Dokuments zur Exilforschung, und in diesem Zusammenhang erschließt sich denn auch rückblickend der Sinn, ja die Unverzichtbarkeit der Mitveröffentlichung des ersten Tagebuchs: Nur beide Tagebücher gemeinsam vermitteln die ganze Problematik von Kreneks Emigration, zeigen, wie sich schon bald beunruhigende Schatten über Kreneks Reise nach Amerika breiteten, weil sich die Notwendigkeit einer Exilierung immer dringlicher stellte. Es blieb nicht bei der (am 12. Februar 1938 aufkeimenden) Sorge, „Europa liquidieren“ zu müssen, sondern Krenek fand sich binnen kurzem vor der Aufgabe, seine Auswanderung wirklich zu realisieren. Und die Phasen der Verdrängung, „weil man sonst überhaupt nicht existieren könnte“ (wie Krenek am Ende seines ersten Tagebuches schreibt), minderten nur wenig seine permanent krisenhafte und bedrohte Situation in diesen Jahren, wie sie sich eindrücklich in seiner Eintragung vom 20. Dezember 1941 beschrieben findet: „Ich weiß nur, daß es zu spät, zu spät für alles ist. Ich kann die Zeichen an der Wand sehen, und irgendwie fühle ich mich wie gelähmt, gefesselt, und sehe hilflos dem Näherkommen der Katastrophe zu.“

(Januar 1994) Susanne Rode-Breymann

WOLFGANG DALLMANN: *Johann Nepomuk David — Das Choralwerk für Orgel. Versuch*

einer hinführenden Analyse. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang. 268 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Band 30.)

Mit dieser Publikation legt Wolfgang Dallmann eine Sammlung von Einzelanalysen zu Form und Struktur sowie zum Wort-Ton-Verhältnis im Choralwerk von Johann Nepomuk David vor. In einem zweiten Teil, gegen Ende der Publikation, kommen nichtchoralgebundene Orgelgattungen wie Partita und Chaconne zur theoretischen Demonstration. Mit einer Untersuchung zu Davids Orgeldispositionen dreier für ihn wichtiger Kirchen und einer weiteren zu typischen Registriervorschriften schließt die Studie. Dallmann, selbst langjähriger Praktiker, Organist und Kantor einer guterzogenen Gemeinde im Baden-Württembergischen, beschäftigte sich aus interpretatorischen sowie didaktischen Gründen viele Jahre mit dem Spätwerk Davids. Als vermittelnder Pädagoge an einem kirchenmusikalischen Institut konnte er gar nicht der Versuchung unterliegen, die Analyse der fünfzig Choralwerke zu sehr auszudünnen und so staubtrocken als möglich zu gestalten. Es finden sich, besonders bei den absolut autonomen Choralbearbeitungen, gut nachzuvollziehende Erklärungen zu semantischen Komponenten des Œuvres, zur Registratur, Form und Faktur. Nicht selten lassen sie eine persönliche Reverenz des Jüngeren vor dem Meister durchblicken. Bereits im Vorwort spricht Dallmann von sich als hörendem Bewunderer und als von Davids Orgelschaffen gefesselter Orgelspieler. Auf dieser Basis erlaubt er im ersten Schritt seiner sachbezogenen Analyse, aus dem „Rahmen des Beweisens herauszutreten“ und im zweiten sich selbst, die Theorie mit „Vermutungen und Intuition“ im Sinne einer höheren Einheit zu bereichern.

Nichts ist in der verdienstvollen Reihe des Verlags Peter Lang so wichtig wie ein bestens redigiertes Manuskript, das, wie woanders auch, in den allermeisten Fällen als reprofähiges Manuskript zum Buch avanciert. Hier hätte sich der Autor nicht zu sehr auf seine Intention verlassen dürfen, denn die unklar gegliederte Druckformatvorlage trägt kaum zu einer einigermaßen überschaubaren Faßbarkeit des Studienwerkes bei. Das Studium soll bekanntlicherweise plagen, aber im Haupttext wech-

selnde Schriftgrößen bei Interpretationsvorgaben, die darüber hinaus in dreizehn Variationen zwischen „empf. Temp.“ „empf. Reg.“ „Empf. Tem.“ in kursiv, versal, mit vorherigem Absatz und ohne, abgekürzt oder auch nicht, angeboten werden, hätte man von einem Schreibbüro ausbügeln lassen sollen. Abenteuerlich wird es bei Schöpfungen wie „Stud. z. mus. Ordn. bei J. N. David“ (S. 222), „Ten.Spkrebs“ (S. 176) oder „c.f. im Man.I“ (S. 46), die das Leserherz nicht gerade höher springen lassen. Ausgezeichnete Analysen finden sich bei „Wach auf, wach auf, du deutsches Land“ (S. 84ff.), die Davids harmonische Gärprozesse plastisch illustrieren und erlebbar machen.

(Mai 1994)

Beate Hiltner

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

„8. Januar 1905 / ein Marineoffizier meldet die Geburt / seines Sohnes / Fechten, Schach, Latein / eine mittelalterliche Erziehung / ein altes Schloß im Süden Italiens“ beginnt Giacinto Scelsi (1905–1988) seine lakonische Selbstbiographie. Über seine Musik spricht er in ihr nur wenig: „Wien / Arbeit mit Zwölftontechnik / (. . .) / Konzerte / (Werke, die Spuren in den Ritzen hinterlassen haben) / (. . .) Klänge / Klänge“. Mehr als Andeutungen will dieser Komponist nicht machen.

Seine kargen Worte über sich selbst sind dem Symposionsbericht vorangestellt. Im Rahmen des Musikfestes Hamburg haben die Initiatoren 1992 versucht, Scelsis Werk nicht nur klingend wiederzubeleben, sondern sich auch forschend dem eigentümlichen Klangkosmos dieses Komponisten anzunähern. Peter Ruzicka sieht das Ziel des Symposions in einer „Bestandsaufnahme“ (S. 8), die um so notwendiger erscheint, als gesicherte Fakten über Scelsi höchst rar sind und sein Schaffen Fragen weit eher als Antworten hervorzurufen imstande ist.

Gianmario Borio wehrt sich in seinem Grundsatzartikel allerdings entschieden gegen Mystifizierung und gegen das Diktum der Nicht-Analysierbarkeit von Scelsis Musik. Ihm

gelingt es zwingend, Scelsis Werke als multiple Klang- und Kraftfelder zu erläutern, die über die Grenzen herkömmlicher Notation hinausführen. Die Vertiefung in den Einzelton, das Vordringen in sein Inneres, was Hans Rudolf Zeller als „Glissandovorstellung vom Ton“ (S. 28) faßbar macht, gewinnt als Gegenposition zum Serialismus musikgeschichtliche Relevanz; und die Beziehungen zum ästhetischen Programm der Improvisationsgruppe „Nuova Consonanza“, zu Franco Evangelisti und sogar zur informellen Malerei erhellen aufschlußreich das Beziehungsfeld, in dem Scelsi anzusiedeln ist. Auch Zellers Abriß über die Entwicklung der mikrotonalen Musik vor Scelsi zeigt, daß dieser Komponist unbedingt in einen historischen Kontext eingeordnet werden muß, wenn sein Œuvre der Analyse zugänglich werden soll — einer Analyse, die Wolfgang Thein überzeugend zu realisieren weiß. Reinhard Oehlschlägel problematisiert neben der *Analysierbarkeit von Scelsis Musik* auch die Suche nach der Identität des Komponisten.

Die Frage nach der Konkretheit des Künstlers Scelsi kann folgerichtig dessen schriftstellerisch-poetische Tätigkeit nicht außer acht lassen. Antonio Trudu, Adriano Cremonese und Joachim Noller widmen sich diesem Bereich. Der Leiter der *Fondazione Isabella Scelsi*, Aldo Brizzi, bringt in die Abschlußdiskussion weitere Aspekte, Thesen und Denkanstöße zu diesem im wahrsten Sinne des Wortes fragwürdigen Künstler ein. Notenbeispiele unterstützen das Textverständnis; ein Register erhöht den Gebrauchswert des Symposionsberichts.

(März 1994)

Claudia Grönke

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

„Musikkritik im Nationalsozialismus“ ist ein Thema, dessen wissenschaftliche Bearbeitung mit breiter Resonanz rechnen darf. Es ist jedoch, wenn nicht die musikalischen Inhalte diskutiert werden, weniger ein musikwissenschaftliches, als ein zeitgeschichtliches Thema. Und hier ist Umsicht am Platz, denn die Literatur zum Thema Nationalsozialismus ist

unübersehbar. Der Autor hat jedoch diese Problematik weniger in den Blick genommen, als eine (wie man früher sagte) zeitungswissenschaftliche.

Die vorliegende Arbeit bietet in ihrem ersten Teil (21–196) Erzählungen der Entwicklung wichtiger wissenschaftlicher und am Kunstleben orientierter Musikzeitschriften zwischen 1918 und 1943 (*Musik, Melos, Anbruch, ZfMw/AfMf, ZfM* und *AMZ*); Von einer Inhaltsanalyse kann jedoch kaum die Rede sein. Einzelne Personen (Redakteure, Autoren) werden zwar vorgestellt, aber die Informationen gehen kaum über die eines besseren Lexikons hinaus. Die Zwecke, denen die Zeitschriften dienten (Vereins-, oder Verlagsinteressen), bleiben leider unberücksichtigt, und so entsteht ein vielfach sehr blasses, nicht selten sogar korrekturbedürftiges Bild.

Im zweiten (kürzeren) Teil wird, ausgehend vom *Verbot der Kunstkritik* (1936), versucht, damals neue Zeitschriften zu charakterisieren, vor allem die kurzlebige *Musik im Krieg*. Da das Begriffsarsenal (und das sprachliche Vermögen des Autors insgesamt) sehr bescheiden ist, kann die Darstellung nur wenig differenzieren, also zu einer aussagekräftigen Analyse erst gar nicht vordringen. Den dritten Teil (265–424) bilden (in einem wissenschaftlichen Werk überflüssige) Reprints von Zeitschriftenartikeln. Reichliche Zitate und ausführliche Nachweise schwemmen den (insgesamt etwas unförmig geratenen) Text weiter auf. Das im Titel angegebene Thema wird eigentlich nicht systematisch behandelt, was angesichts des gewählten Materials nicht verwunderlich ist. Hier wären repräsentative Tages- und Wochenzeitungen sowie nationalsozialistische Zeitschriften heranzuziehen gewesen. So wie die Arbeit vorliegt, ist sie eine Studie zur Geschichte des musikalischen Zeitschriftenwesens der Zeit von 1918 bis 1945, der Geschichte eines noch heute deprimierenden Niedergangs bis hin zum Zusammenbruch am Ende des sog. Dritten Reiches.

Knapp gehalten ist (leider einzig) das Literaturverzeichnis. Es zeigt an, daß dem Verfasser die seriöse zeitgeschichtliche Literatur so gut wie unbekannt geblieben ist. Und ein Register fehlt überhaupt.

(März 1994)

Rudolf Stephan

ANDRES BRINER: Musikalische Koexistenz. Mit einem Vorwort von Hermann DANUSER. Hrsg. von Giselher SCHUBERT. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1992). 294 S. (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Institutes Frankfurt/Main. Band IV.)

Ausgaben der Texte von Musikkritikern haben eine lange Tradition, dokumentieren sich doch in diesen Texten die Rezeption von Werken und die tagesaktuellen kommunikativen Leitdifferenzen der feuilletonistischen Musikbetrachtung. Darin liegt auch ihr Wert für den Musikhistoriker. Darüber hinaus enthalten solche Text-Sammlungen im besten Fall anregende und nachdenkenswertes Thesen, gerade weil solche Thesen im Zeitungsfeuilleton nicht der wissenschaftlichen Absicherung bedürfen.

Dies ist auch bei der vorliegenden Auswahl von Texten Andreas Briners der Fall, die überwiegend in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschienen sind. Thematisch umfassen die Kritiken Werke von Arnold Schönberg und Hanns Eisler bis zu Aribert Reimann und Alfred Schnittke. Kulturhistorisch orientiert sind einige Texte zu älteren Komponisten wie Johann Sebastian Bach oder Giuseppe Verdi sowie zum aktuellen Musikleben. „Gibt es Schweizer Eigenheiten?“ (so die Überschrift des IV Kapitels) ist eine Frage, die einen Schweizer Musikkritiker zu Recht umtreibt, und Briners Affinität zu Hindemith (V Abschnitt) ist bekannt.

Der lesenwerte Band wird von einem „Vorwort“ Hermann Danusers zu „Interpretations- und Kompositionskritik“ eingeleitet, dessen Bezug zu den Kritiken Briners nicht konkretisiert wird.

(März 1994)

Michael Walter

Musicologica Austriaca. Band 9. Hrsg. im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft von Josef-Horst LEDERER. Föhrenau: E. Stiglmayr 1989. 160 S., Abb., Notenbeisp.

Der Ausprägung der österreichischen Musikwissenschaft in eine historische und eine vergleichend-systematische Richtung entsprechend vereint dieser Band Beiträge beider Disziplinen, die freilich nur selten eine thematische Bindung zueinander aufweisen. Zwei

Beiträge behandeln Themen aus der Salzburger Musikgeschichte: Peter Tenhaef beschäftigt sich mit Abraham Megerles Kanonkünsten und zeigt illustrativ, wie dieser Komponist unter Ausnützung der damals gebräuchlichen Mittel vielfältige sog. ‚Arcana musica‘ bastelte. Johanna Senigl gibt einen Überblick zu den Bühnenwerken J. M. Haydns, die allesamt am Salzburger Universitätstheater erstaufgeführt wurden. Anhand einer Stimmführungsanalyse im Sinne Heinrich Schenkers zeigt Hellmut Federhofer, daß manche in der Literatur des 19. Jahrhunderts als banal empfundene Stellen bei W. A. Mozart und J. Haydn bereits Substanz gewinnen, ohne daß eine von Carl Dahlhaus vertretene Überlegung, das Auswirken der Instrumentation auf die Faktur, dazu herangezogen werden muß. Marginalien stellen die Beiträge von Hans Tischler über die Melodiegestaltung der Trouvères und von Monika Fink zu H. E. Apostels musikalischer Kubin-Rezeption dar. Christian Glanz' Ausführungen über das Exotismus-Bild Südosteuropas in der Wiener Operette legen ein lesenswertes Zeugnis ab von einer von Vorurteilen und Klischees geprägten Lebenswelt, der man getrost mit massiver verbaler Vehemenz begegnen könnte. Unter dem Titel ‚Native Music of the Pacific Northwest‘ verbirgt sich eine Zusammenfassung des Lebenswerkes der verstorbenen Robert-Lach-Schülerin Ida Halpern, eine kurzgefaßte, aber eindrucksvolle Auswertung ihrer jahrelangen Feldforschungen bei den Indianern der kanadischen Pazifikküste. Mit dem ethnologischen Kernproblem der Transkription setzt sich schließlich Helmut Kowar in einem methodologisch-orientierten Aufsatz auseinander. — Die thematische Vielfalt bei gleichzeitiger Dispersion gab mir den Weg für eine kursorische Besprechung der Jahressgabe der ÖGMw vor.

(Februar 1994)

Thomas Hochradner

DIETHER DE LA MOTTE: Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter-Verlag (1993). 385 S., Notenbeisp.

„Dieses Buch ist kein Lehrbuch“, sondern „betritt Neuland, da die Melodie als solche in der Musikgeschichte nie ein zentraler Gegen-

stand der Musiktheorie war“. Beim ersten Lesen fragt man sich, ob es nur am Stil liegt, mit dem der Verfasser das spröde Thema dem Leser schmackhaft machen will; oder enthält das Buch wirklich neue, noch nie dagewesene Erkenntnisse? Allen aktuellen Jargons entkleidet, verrät die Themenbehandlung zweifellos den Kenner und Könner. Doch macht auch hier der Ton die Musik. Angesichts des seriösen (und sicher seriös gemeinten) Themas dürfte der flotte und leider nicht immer korrekte Stil zwar den Stoff leichter zugänglich machen, doch mag sich mancher daran stoßen; und dies besonders dann, wenn damit verbundene Unklarheiten auftreten. Auch inhaltlich fordert die Schrift zur Kritik heraus, was übrigens der Autor dem Leser ausdrücklich empfiehlt: „Immer wieder fordere ich den Leser dazu auf, meine Thesen kritisch zu überprüfen und vorgestellte Melodien zunächst selbst analytisch zu erforschen, um die Ergebnisse dann erst zu vergleichen mit meinen analytischen Befunden.“ Aber „es soll noch viel weiter gehen“. Der Autor „fordert immer wieder auf zu eigener Arbeit mit Bleistift (Radiergummi!) und Notenpapier, zur Lösung von Melodiebildungsaufgaben, die regelrecht erfunden werden mußten“. Diese erwünschte „Leseraktivität“ ist sicherlich ein Plus, das dem Ganzen eine besondere Note verleiht.

Die Auswahl der analysierten Melodien beruht auf keinem erkennbaren System; erfolgt „nicht aus überlegenem Wissen, sondern in großer Liebe und Neugier (auch mit einiger Abenteuerlust), irgendwo beginnend und dann in kurioser [!] Reihenfolge der Kapitelchen“ [!]. Den Anfang machen allgemeine Ausführungen zur „Elementaren Formenlehre“, zu „Melodie-Motiv“ und zu den Problemen der Textvertonung. Dann folgen Analysen unter „Kinderlied, Operette, Marsch“ bis „Schlager“ und „Politisches Kampflied“. In historischer Reihenfolge werden „Gregorianische Hymnen“ behandelt, um anschließend über die Klassiker und die „Italianità“ (Verdi u. a.) zu Chopin, Wagner, Liszt, Reger und Schönberg vorzustoßen und endlich zur Moderne (Strawinsky bis Ligeti) — gewiß ein reiches Programm, das allerdings Höhepunkte wie die frühe Oper (Monteverdi), Bach und Händel ebenso wie Brahms, Bruckner und Richard Strauss übergeht.

Im folgenden nimmt sich der Rezensent die Freiheit, typische Einzelheiten herauszugrei-

fen, um zunächst den Schriftsteller de la Motte zu charakterisieren. Dieser liefert im wahrsten Sinne des Wortes eine Kostprobe beim Thema „Haydns Menuette“: „Der Leser bestelle sich im Musikalischen Restaurant eine Folge von fünf Speisen. Welche wird er zuerst verlangen? Haydns frühe Streichquartette setzen Menuette auf Platz 2 und 4 [?]. Zeichen doch dafür, daß sie dem Hörer geschmeckt haben.“ Es gilt, „bewundern zu lernen, wie dieser Meisterkoch dieselbe Speise höchst unterschiedlich zuzubereiten und zu würzen vermag für Hörer feinen Geschmacks“ [?]. Anschaulich wiederum ist das „Engelskonzert“ von Hindemith geschildert, als Anregung für eine Werkbesprechung durchaus willkommen. Neben solch amüsanten bzw. lehrreichen Episoden aber auch Formulierungen, die kaum Anspruch auf guten Stil haben. Etwa der Vermerk: „Wer Analyse kann, hat seinen Blick ausgerichtet auf Wiederholung, Variation, Kontrast . . . , er kann also die Beethovenanalyse.“ Im Detail ist von „irrer tonaler Unbestimmtheit“ die Rede; von einer „wahnsinnigen Modulation“; von einer „jammernden Tafel“; von einem „spießbürgerlichen Frieden (= Langeweile)“; von „Marschierern, die beim Radetzky-Marsch keinen stampfenden Auftritt hören lassen, sondern alle 40 Pfund abgenommen haben“ usw. usw. Wer's mag, der mag's mögen!

Auch hinsichtlich des sachlichen Inhalts muß sich der Rezensent auf Einzelheiten beschränken: Ein Widerspruch ergibt sich aus den Kommentaren zu Kinder- und Minnelied. Beim ersten heißt es: „Beleuchten wollen wir, wie viel an musikalischer Gestaltungskunst in diesen kleinsten Formen schon erlebt werden kann“. Und beim zweiten: „Bedenken wir den Formenreichtum dieser Gedichte und Melodien, können wir schon erschrecken vor der Uniformität unserer (Späteres sammelnden) Liederbücher.“ Fatal wird solche Behauptung, wenn der Autor selbst Lieder „für etwas ältere Kinder“ unter „Kinderlied“ rubriziert. So das tragische *Jetzt gang i ans Brünnele* mit seiner erschütternden Geste des ängstlichen Umherschauens („D o such i“) oder das in Anmut gebrochene Röslein (*Sah ein Knab* von Werner). — Die komplizierte Form eines Liedes wie *Do ich von der guoten schiet* schlicht mit a a a' a' b" abzutun, übersieht die Diskrepanzen zwischen Melodiebau, Zieltonstufen und Reiman-

ordnung. (Es ist weniger wichtig, wie oft ein Ton vorkommt, sondern wo er vorkommt und was vorhergeht, z. B. ein verzögernder Vorhalt wie am Schluß des Liedes, das auf der T-Terz endet!) — Zur persönlichen Einstellung: Über die „wunderbaren Lieder Biermanns“ kann man geteilter Meinung sein. — Und schließlich zum Ganzen: Ohne die altbewährte Darstellung der Proportionen (A — B — A . . .), der Taktzählung (2 + 2 + 4 . . .), ohne Abzählen der rhythmischen Werte bzw. wiederkehrender Töne kommt auch de la Motte nicht aus — was übrigens nicht als Tadel gelten soll! —

Dem verständlichen Wunsch nach einer vergleichenden Gesamtüberschrift begegnet zwar der Verfasser mit dem Vermerk, daß er „die äußerst verschiedenartigen Melodiebildungen der verschiedenen Epochen nur gruppenweise untereinander zu vergleichen versucht, aber nicht nach einer einzigen (abstrakten) Richtschnur messen, akzeptieren oder aburteilen“ will. Trotzdem sei hier gefragt, ob nicht die induktiven Ergebnisse der Untersuchungen in einer knappen Übersicht erfaßt werden sollten, möglichst unter Einschluß fehlender Epochen. Dies könnte der Auftakt zu einer Geschichte der Melodie sein.

(Februar 1994)

Adolf Fecker

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

Ausgehend von dem Satz: „Musik ist in unserem Leben immer dabei“ und dem Gedanken: „Sie hat Gewalt über uns, so selbstverständlich, daß wir nur selten es noch bemerken“, untersucht Christian Kaden, der als Ethnologe Gesichtspunkte in die Betrachtung bringt, die ein Historiker meist nur peripher behandelt, europäische und außereuropäische Musik im Lebensprozeß. So erscheint der Titel *Des Lebens wilder Kreis* als Hinweis auf den Bezug von Musik und Leben, und zwar realem, vitalem, konkreten Leben, so wie es im Kapitel „Ursprüngliches“ bei den Papuas in Neuguinea genauso erlebbar wird wie im Kapitel „Volksmusik als Lebensweise“ in der Folklore der Slowakei oder unter „Artenvielfalt als musikkulturelles Problem“ bei einer Rumba-Fete in Ha-

vanna oder unter „Populäre Musik“ bei dem „Pogen“ (Kultanz) der Punks in Berlin-Prenzlauer Berg. Von solchem Aspekt aus gesehen, erscheinen dann historische Entwicklungen eines „Zivilisationsprozesses“ ganz anders, wird der historische Prozess der Entwicklung von Improvisation zu Notation verständlich und, soziologisch untermauert, die Entfaltung der mittelalterlichen Sequenzen und Organa, der veränderten Kommunikationsstrukturen des späten 18. Jahrhunderts begreifbar, ja selbst Wagner in den Widersprüchen von Kommerzialisierung des Musikmarktes und Anspruch persönlicher Leistung, zwischen Tausch- und Gebrauchswert gezeichnet.

Hier liegen faszinierende Denkansätze, die zwar manche Fragen offenlassen, aber Impulse zu Neusichten geben. Aber das war die Absicht des Autors, daß er „mit dem skizzierten theoretischen Modell ein Instrument in die Hand geben wollte, um Musikkulturen sensibler bewerten zu können, freundlicher oder auch kritischer“. Dahinter verbergen sich auch neue Begriffsbildungen, um die Erscheinungen wissenschaftlich faßbar zu machen und genauer zu umreißen. Manches drängt dabei zu fast unzulässiger Vereinfachung, andererseits offenbart es gerade so das Wesen einer Erscheinung.

Breit, eigentlich zu breit, ist die Palette der Themen, die sich aber alle einordnen unter den nicht kulturpessimistisch verstandenen Gedanken: „Was im Gange der Geschichte Schaden genommen hat, sind Sozialisierungsfähigkeiten“, die durch Zivilisationsprozesse verloren gegangene ganzkörperliche musikalische Rezeption (wie der Autor sie musterhaft in Kuba vorfand), in der europäischen Entwicklung von Umgangsmusik zu Darbietungsmusik, von naiver nicht-professioneller lebensverbundener zu kommerzialisierter, von den Massen entfremdeter Massen-Musik zwischen Peter Mafay und Herbert von Karajan, einer standardisierten statt schöpferisch freien, persönlich erlebten Musik. So schreibt der Autor gegen Ende: „Kulturelle Identität, wie sie mir sich darstellt, ist weniger ein spezifisch nationales oder ethnisches Phänomen, das, Eigenheiten, Eigenwert, Eigentum begründet; sie ist allem voran ein Meßfühler für soziales Wohlbefinden, für Lebenslust“. So wird in diesem 1989/90 geschriebenen Buch der wissenschaftlich analytische Aspekt einer Analyse von

Erscheinungen europäischer und außereuropäischer Musikkulturen zu einem Material kulturpolitischer Postulierung, die sich auch in der finalen Kapitelüberschrift „Gegenwartsfragen, Zukunftsfragen“ niederschlägt.

(Januar 1994)

Friedbert Streller

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

Die Publikation ist als Fortsetzung der volksliedkundlichen Arbeiten von Walter Wiora konzipiert, vor allem seines Buches *Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms* (1953). Die Biographien der drei Freunde Eduard Baumstark, Vincenz von Zuccalmaglio und Anton Wilhelm von Zuccalmaglio machen deutlich, daß Vincenz die Hauptbedeutung zukommt, während Eduard nur als Mitherausgeber tätig ist und rückblickend seine intensive Beschäftigung mit dem Volkslied als „Jugendsünde“ bezeichnet. Etwa ein Drittel der Ausarbeitung ist der Aufli- stung ihrer Liedersammlung gewidmet. Etwa 1000 dieser Volkslieder befinden sich in der Staatsbibliothek Berlin bzw. in der Universitätsbibliothek Greifswald, 340 sind überhaupt noch nicht wieder aufgefunden worden. 42 Lieder aus dieser großen Sammlung publiziert Baumstark bereits 1829 in dem einzigen erschienenen Heft der *Bardale*. Den mißglückten Versuch jener als Reihe geplanten Publikation stellt Else Yeo gründlich dar. Weitere Sammlungen, die z. T. auch ohne Melodien erscheinen, finden ausführliche Würdigung. Aufschlußreich ist die Entstehungsgeschichte der beiden Teile der *Deutschen Volkslieder mit ihren Originalweisen*. Bekanntlich vereinigt Zuccalmaglio eigene Dichtungen mit Volksweisen bzw. mit Melodien von Händel und Haydn. In der Auseinandersetzung mit seinen Kritikern verteidigt er seine Bestrebungen, gibt aber auch Quellen für gesammeltes Liedgut an. Trotzdem bleibt weiterhin — wie Christoph Dohr im Vorwort ausführt — „die Authentizität mancher Melodie und manches Textes bis heute fraglich“. Einblicke in die zeitgenössische Diskussion bietet die von der Autorin auszugswise mitgeteilte Korrespondenz zwischen

Julius Rietz und Anton Wilhelm von Zuccalmaglio aus dem Zeitraum von 1846 bis 1855.

37 Abbildungen, nicht immer in guter Qualität, bereichern die Veröffentlichung. Leider fehlt ein Personenverzeichnis. Gelegentliche Unstimmigkeiten — so das falsche Geburtsjahr von Johann Michael Baumstark — fallen nicht weiter ins Gewicht.

Das von der Verfasserin angestrebte Ziel, „den Lebenslauf der drei Sammler [zu] beschreiben und ihre gemeinsame Arbeit vor[zu]stellen“, wurde im besten Sinne erfüllt.

Die Hauptbedeutung der Veröffentlichung liegt in der Bereitstellung und Auswertung z. T. unveröffentlichter bzw. schwer erreichbarer Dokumente, wie Briefe, Aufsätze, Rezensionen und Erwiderungen aus dem Kreis um Baumstark und die Brüder Zuccalmaglio.

(Januar 1994) Eberhard Möller

HEINRICH ZWITTKOVITS: Die Pflege der zivilen Blasmusik im Burgenland im Spiegel der allgemeinen historischen Entwicklung (unter besonderer Berücksichtigung der Zwischenkriegszeit). Tutzing: Hans Schneider 1993. XXVII, 747 S., Abb. (Burgenländische Forschungen. Sonderband XII.)

Anregend für diese Publikation, die aus einer umfangreicheren Dissertation hervorging, waren vor allem die mehrfachen historischen und politischen Veränderungen im Untersuchungsgebiet mit ihren Auswirkungen auf die Blasmusik, eine ausgezeichnete, bis dahin kaum genutzte Quellenlage und der beachtliche Aufschwung des Blasmusikwesens mit seinen Zukunftsperspektiven im Burgenland. Nach dem Buch von Josef Gmasz und Hans Hahnenkamp *Das große Burgenländische Blasmusikbuch* (Wien-München 1987) liegt damit die zweite größere Publikation zu diesem Gegenstand vor. Eine Duplizität ist sie keineswegs, weil der Autor durch seine thematischen Schwerpunkte den Untersuchungsgegenstand anders beleuchtet. Es liegt in seiner Absicht, „die eher musikwissenschaftlich anmutende Fragestellung vom Standpunkt eines Historikers zu behandeln“ (S. 1).

Den historischen Rahmen bilden vor allem die Jahre 1921 bis 1945, die Zeit vom Beginn des Burgenlands als eigenes Bundesland Österreichs bis zu seiner Wiedererrichtung nach dem

Ende des 2. Weltkriegs. Marginale Vorbetrachtungen zu Frühformen der Blasmusikausübung im Burgenland (Urgeschichte, Römerzeit, Mittelalter, Renaissance, Musik an Fürstenhöfen, Städtische Musik, Kirchenmusik, Türkische Musik) weiten den Blick nicht nur für historische Zusammenhänge; die Art der Darstellung mit ihrer Hinwendung zum Detail baut darüber hinaus Schemata ab, die sogenannte U- und E-Musik starr voneinander trennen. Vor diesem Hintergrund wird das eigentliche Hauptthema, die durch Militärmusik belebte Entwicklung der zivilen Blasmusik im Burgenland, ausführlich behandelt.

Als Erkenntnismittel modifiziert der Autor für seine Zwecke die von der schwedischen Geographie in den 1950er Jahren entwickelte Methode der Innovations- und Diffusionsforschung. Innovation meint bei ihm das Verhalten von Individuen, objektiv und subjektiv neue Erscheinungen von Blas- und Bläsermusik anzunehmen. Diffusion bezeichnet dagegen die räumliche und zeitliche Ausbreitung der Innovationen. In zahlreichen topographischen Darstellungen der Innovationszentren (örtliche Konzentration von Klangkörpern) und ihrer geographischen Verbreitung veranschaulicht Heinrich Zwittkovits die Ergebnisse seiner Recherchen. Akribisch beschreibt er die sozialdifferenzierten Bedingtheiten, individuellen Besonderheiten und vielfältigen Gebrauchsfunktionen der Blaskapellen in einer Vielzahl von Gemeinden sowie die damit verbundenen politischen Konflikte unter den Bedingungen der nationalsozialistischen kulturpolitischen Gleichschaltungsideologie. Daß selbst in dieser komplizierten Situation Akkulturationsprozesse unterschiedlichster Musiktraditionen österreichischer, ungarischer, kroatischer und deutscher Observanz das eigene Kulturgut des Burgenlandes prägen halfen, dürfte für Musikhistoriker, -ethnologen, -soziologen und auch Musikästhetiker (!) gleichermaßen interessant sein.

Obwohl in der Darstellung die Empirie gegenüber der Theorie sehr dominiert, scheint mir darin auch ein Vorzug zu liegen: Indem der Autor ein reichhaltiges Quellenmaterial aus Zeitungen, Zeitschriften, Archivalien, Juridica, mündlichen und schriftlichen Interviews sowie viele archäologische Zeugnisse vorlegt, vermittelt er dem Leser, zusammen mit seltenen Fo-

tos, Notenbeispielen — meist von kaum oder bislang nicht bekannten Komponisten des Meisters —, Texten aus Primärquellen, Diagrammen, Karten und einem reichhaltigen Literaturverzeichnis, wertvolle Informationen über den Instrumentenbau, Besetzungsarten, das militärische Orchesterwesen, die Vereinsgesetzgebung des 19. Jahrhunderts, regionale Besonderheiten und überregionale Verbandsstrukturen in der Zwischen- und Nachkriegszeit. Dadurch reichen die Anregungen dieses Buches, ganz im Sinne der ursprünglichen Intention, über die Grenzen der traditionellen Musikwissenschaft hinaus.

(Mai 1994)

Wilhelm Baethge

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

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

Die beiden vorliegenden Bände der Fux-Ausgabe veranschaulichen in deutlicher Weise, welche unterschiedliche Editionsergebnisse trotz gleicher Editionsrichtlinien entstehen können. Die Edition der *Missa humilitatis* K 17 durch Helmut Federhofer und Rosemary Hilmar erfüllt vollkommen die Ansprüche, die man an eine wissenschaftliche Ausgabe richten kann. Der Notentext ist frei von Zutaten der Herausgeber, der Kritische Bericht informiert mit der gebotenen Knappheit über Quellenlage und Lesarten. Zusätzliche Informationen bietet im Vorwort der Abschnitt „Zum vorliegenden Band“.

Während für Federhofer und Hilmar die wissenschaftlichen Tugenden einer Gesamtausgabe im Vordergrund stehen, neigt Klaus Winkler in seiner Edition des Requiems K 51—K 53 (Introitus samt Kyrie, Dies Irae und Offertorium haben jeweils einen eigenen Titelumschlag und sind daher von Köchel mit eigenen Nummern versehen worden) eher dazu, der musikalischen Praxis Zugeständnisse zu machen. So ergänzte er zahlreiche Bindebögen, ohne daß Parallelstellen dazu Anlaß geboten hätten. Zwar sind die Bögen durch Einklammerung als Ergänzung

gekennzeichnet, sie stehen jedoch trotzdem deutlich im Widerspruch zu den Richtlinien der Fux-Ausgabe — und zum Teil wohl auch zur Musik (vgl. z. B. Introitus T. 86f.). Ebenso wenig ist einzusehen, daß aus den „Cornetti muti“ der Quelle in der Edition „Cornetti“ werden, handelt es sich dabei doch um recht unterschiedliche Instrumente. Zu wirklichen Mißverständnissen kann es führen, daß Winkler zur Kennzeichnung einer Ligatur statt des üblichen diakritischen Zeichens (eckige Klammern) Winkelklammern verwendet, die schließlich als Zeichen für den Color eingeführt sind.

Im Kritischen Bericht dieser Edition sucht man vergeblich nach einer Abhängigkeitsdiskussion. Die Quellen D und E (Partiturquellen) werden ausgeschieden, da sich aus ihnen „inhaltlich . . . keine Änderungen“ ergeben würden. Zugrundegelegt werden der Edition drei Stammabschriften (die Quellen A—C), wobei A eine bevorzugte Stellung einnimmt — den Grund dafür muß der Leser sich selbst erschließen. Das ausführliche Lesartenverzeichnis entschädigt für vieles, kann man sich doch dort die fehlenden Informationen zusammensuchen. So beruht der Quellenwert von C z. B. allein darauf, daß man mit ihrer Hilfe in den anderen Quellen fehlende Teile der Continuo-Stimme ergänzen kann — auf die (Auswahl-) Aufzählung anderer Lesarten von C hingegen hätte getrost verzichtet werden können. Auch innerhalb des Lesartenverzeichnisses wäre eine größere Einheitlichkeit wünschenswert gewesen. Teil werden die von der Edition abweichenden Lesarten aufgeführt, teils jedoch auch mit der Edition übereinstimmende, ohne daß dies aus den Anmerkungen allein ersichtlich wäre. Nicht zuletzt bestätigen überzählige Kolumnentitel im Text, daß es diesem Band insgesamt etwas an Sorgfalt mangelt.

Auch mit Winklers Edition kann man arbeiten, sie erfüllt somit sicherlich ihren Zweck, jedoch fragt sich der Rezensent, ob nicht eine vereinheitlichende Abschlußredaktion der Fux-Ausgabe insgesamt zugute gekommen wäre.

(Dezember 1993)

Uwe Wolf

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XVII: Frankfurter Festmusiken zur Geburt eines kaiserlichen Prinzen 1716 II.

Serenata „Deutschland grünt und blüht im Friede.“ Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. XXIV, 208 S.

Zur Feier der Geburt des Erzherzogs Leopold von Österreich, des Sohnes von Kaiser Karl VI., beschloß der Magistrat der Freien Reichsstadt Frankfurt am 23. April 1716, ein „solennes Danck- und Freudenfest“ zu veranstalten, und beauftragte den städtischen Musikdirektor Georg Philipp Telemann, dazu eine kirchliche Festmusik (TVWV 12 : 1a,b) und eine „publique Music“ — die vorliegende *Serenata* (TVWV 12 : 1c) — zu schaffen und letztere „auf dem Römerberge“ aufzuführen.

Umfassend informiert Wolfgang Hirschmann in seinem inhaltsreichen Vorwort über den bedeutsamen Anlaß, die Entstehungsgeschichte und die besonderen Aufführungsumstände der *Serenata* als einer *außerordentlichen* Festmusik. Unter Auswertung zeitgenössischer Berichte und Aussagen Telemanns in dessen Autobiographien 1718 und 1740 entwirft er ein anschauliches Bild von der Aufführung am 17. Mai 1716 mit hervorragenden Vokal- und Instrumentalmusikern der benachbarten Darmstädter Hofkapelle als Abendmusik vor dem illuminierten Römer „bey Brennung vieler Pech-Pfannen und Fackeln / unter Zuschauung vieler 1000 Menschen“ Analytische Untersuchungen Hirschmanns am Text und der Vertonung demonstrieren, wie der Librettist, der Darmstädter Hofbibliothekar und fürstliche Rat Georg Christian Lehms (vgl. *Mf* 42 [1989], S. 351 f.), und der Komponist bestrebt waren, die besonderen Aufführungsmodalitäten zu berücksichtigen. An Telemanns Vertonung beeindrucken vor allem die starke Besetzung und differenzierte Verwendung von Blechbläsern (3 Trompeten und Pauken in D, 3 Hörner in D, 3 kurze Trompeten in F sowie 3 Jagdhörner in F), die variable Gestaltung der Oboenpartien, — welche für den berühmten Berliner Virtuosen Peter Glösch bestimmt waren, — die sorgfältig ausgeführten Echo-Arien, Ansätze zur Personencharakterisierung und weitere Stilmerkmale, die den opernhaften Charakter der *Serenata* unterstreichen. Von ihrer Qualität überzeugt, dedizierte Telemann sie Kaiser Karl VI. „allerunterthänigst“ und führte sie später als Hamburger Musikdirektor im Rahmen seiner dortigen Drillhaus-Konzerte 1723 wieder auf.

Die repräsentative *Serenata* gehört zu jenen Auftrags- und Gelegenheitswerken, die über ihre musik- und kulturhistorische Bedeutung hinaus beachtlichen artifiziellen Wert besitzen und unser immer noch lückenhaftes Bild vom Schaffen Telemanns auf diesem Gebiet wesentlich bereichern. Nicht hoch genug ist ihr Stellenwert als früher Beleg für den Telemannschen *Serenatenstil* und als hervorragendes Beispiel einer außerordentlichen Festmusik am Beginn des 18. Jahrhunderts einzuschätzen.

Als Grundlage der Edition diente eine von einem unbekanntem Schreiber stammende, mit Fehlern, Ungenauigkeiten und Korrekturen versehene Partiturabschrift aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ihrer Beschreibung folgen in dem mit vorbildlicher Akribie abgefaßten Kritischen Bericht Hirschmanns detaillierte Anmerkungen zu einzelnen Satzüberschriften und Besetzungsangaben, zur Partituranordnung u.a., ferner zu der vom Editor vorgelegten Generalbaß-Aussetzung und ihrer Ausführung.

(Januar 1994)

Günter Fleischhauer

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 17.1: Kantaten zum 4. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Yoshitake KOBAYASHI (BWV 185) und Kirsten BEISSWENGER (BWV 24, 177). Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1993. 150 S.

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

Der vorliegende Doppelband der *Neuen Bach-Ausgabe* enthält drei Kantaten zum vierten (BWV 185, 24, 177) sowie je zwei Kantaten zum fünften (BWV 93,88) und sechsten (BWV 170, 9) Sonntag nach Trinitatis. Für die Edition war von Quellenlagen mit unterschiedlichen autographen Anteilen auszugehen. Im Falle der *Kantate BWV 185* entschied sich Kobayashi für den Abdruck sowohl der ersten (Weimar 1715) als auch der vierten Fassung (Leipzig um 1746/47), mit denen die beiden entferntesten von vier unterschiedlichen Aufführungssitua-

tionen repräsentiert sind. Neben der Tonart (*fis*-moll bzw. *g*-moll) rechtfertigt namentlich der alternative Einsatz von Oboe und „Clarino“ (möglicherweise Zugtrompete) in den Eck-sätzen der Kantate eine solche gleichrangige Bewertung der ausgewählten Fassungen, die zu dem ansonsten unüblichen Doppelabdruck im Hauptteil der *NBA* geführt hat. Vier Gruppen des originalen (nur teilautographen) Stimmenmaterials ermöglichen die klare Unterscheidung der nicht durchweg sicher datierbaren Aufführungen. Dazu gibt der Kritische Bericht erschöpfend Auskunft. Auch die ebenfalls gute Quellenlage der *Kantate BWV 24* gibt auf die Frage nach der Besetzung des Clarino-Parts keine sichere Antwort. Hier kommen sogar im dritten und sechsten Satz noch Tonumfangs-überschreitungen vor, die kaum mehr an eine Zugtrompete glauben lassen (vgl. die einschlägige Studie von K. Beißwenger und U. Wolf in *BJ* 1993, S. 91–101). Die 1732 entstandene *Kantate BWV 177* ist — wie Beißwenger anhand der korrekturreichen, die Merkmale von Gebrauchsschrift aufweisenden autographen Partitur klarstellt — entgegen der Hypothese Wolf Hobohms (*BJ* 1973, S. 28) nicht das Ergebnis einer Überarbeitung einer früheren Fassung. (Im Kritischen Bericht ist auf S. 114 ein Zeichen nachzutragen.)

Auch für Emans stellte sich im zweiten Teilband die im Kritischen Bericht detailliert erörterte Frage der Bewertung der Quellen im Blick auf abweichende Zuordnungen von Instrumentalpartien. Halten sich die Konsequenzen bei der Mitwirkung der Taille im Schlußchoral der *Kantate BWV 88 in Grenzen*, so bedurfte die (anstelle des vormaligen Orgelparts) von Bach eigenhändig neu ausgeschriebene Flauto-traverso-Stimme zu Satz 5 für die Wiederaufführung 1746/47 der *Kantate BWV 170* eines separaten Abdrucks im Anhang. Emans ersetzte bei dieser Arie zudem den fehlenden Orgelpart für die linke Hand aus einer Agricola-Abschrift im Kleinstich, wobei die punktuell dennoch auch bei Bach vorhandenen (und strukturell begründeten) Passagen als solche identifizierbar bleiben — ein augenscheinliches Beispiel für die Sorgfalt und Akribie, mit der beide Teilbände von den Herausgebern vorbereitet wurden. Emans rekonstruiert im Kritischen Bericht (S. 129f.) vollständig die (durch Überarbeitung und Differenzen in den Quellen nicht eindeutig überlie-

fernten) ersten beiden Fassungen des Rezitativs *BWV 9/6*. Wichtig ist auch im Anhang sein Verweis auf die mögliche Zuordnung weiterer Kantaten zum 5. und 6. Sonntag nach Trinitatis — darunter *BWV 97* —, der wiederum durch eine akribische Erörterung der Quellensituation gestützt wird.

(Februar 1994)

Michael Märker

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

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

Kaum etwas vermittelt einen lebendigeren Eindruck von der sturmwindartigen Produktivität des im Jahre 1710 nach England gekommenen wirkungsbegierigen Händel als jener in noch spürbarer Atemlosigkeit abgefaßte Brief des Librettisten Giacomo Rossi an den Leser des Textbuchs zur ersten Londoner Oper des Komponisten: „... ed in me prevalse una Gara virtuosa, (non già nella Perfezzione dell' Opera, mà solo nella Brevità del Tempo) poiche il Signor Hendel, Orfeo del nostro Secolo, nel porla in Musica, a pena mi diede Tempo di scrivere, e viddi, con mio grande Stupore, in due sole Settimane armonizzata da quell'Ingegno sublime, al maggior Grado di Perfezzione un Opera intiera.“ Tatsächlich vermag der erste Streich in Händels Eroberungszug, die am 24. Februar 1711 am Queen's Theatre uraufgeführte opera seria *Rinaldo*, noch heute eine beachtliche Wirkung zu erzielen. Denn die Musik erweist in ihrer Vielfalt der dramatischen und klanglichen Formen sowie in ihrer vokalen und instrumentalen Virtuosität über den langen Zeitraum seit ihrer Entstehung hinweg ganz unmittelbar den ‚grado di perfezzione‘, den der Komponist mit ihr erreicht hatte. An dieser Feststellung ändert auch die inzwischen sattem bekannte Tatsache der gerade in der *Rinaldo*-Partitur reichlich

anzutreffenden borrowings nichts. Im Gegenteil: Händel scheint mühelos das aus anderen Zusammenhängen entnommene Material einer Anverwandlung an das neue Sujet unterzogen zu haben, bei gleichzeitiger Bereicherung der musikalischen Substanz.

Es liegt in der Geschichte der Sache, daß der *Rinaldo* im Rahmen der Gesamtausgabe zweimal erscheinen wird. Die vorliegende, von David R. B. Kimbell sorgfältig betreute Edition, gibt die Fassung von 1711 (40 Nummern) samt einigen Ergänzungen für Produktionen des Stücks in den Jahren 1711 und 1717 wieder (7 Nummern). Ein weiterer Band wird dann die in vieler Hinsicht stark veränderte zweite Fassung von 1731 enthalten. Der jetzt erschienene Band ist wie gewohnt reich ausgestattet und enthält neben dem vollständigen Faksimile des Libretto-Drucks auch eine gute Übersetzung des Operntextes ins Deutsche.

Daß Händel nicht ‚nur‘ als Komponist, sondern auch als ein veritabler Virtuose auf den verschiedenen Tasteninstrumenten seiner Zeit reüssieren wollte, demonstrierte er dem englischen Publikum gleich bei der Aufführung des *Rinaldo*. Für eine formal herausgehobene Stelle, das Ende des zweiten Aktes, schrieb er sich den Part eines Cembalo concertato zur Arie der Armida *Vo' far guerra, e vencer voglio* in die Finger. In den folgenden Jahren entstand dann eine ansehnliche Reihe von Kompositionen für das solistische Cembalo, Schöpfungen, die ihren besonderen Reiz beim Publikum in der improvisatorisch freien Darbietung durch Händel erhielten und zunächst nicht unbedingt im Blick auf eine Publikation geschrieben worden waren. Vielleicht wären viele der Stücke den interessierten Zeitgenossen nur im Manuskriptumlauf, nicht aber im autorisierten Druck bekanntgeworden, hätte nicht der Londoner Verleger John Walsh eine längere Abwesenheit Händels aus England dazu genutzt, die Veröffentlichung einer Sammlung von *PIECES à un & Deux Clavecins* bei der holländischen Offizin Jeanne Rogers zu lancieren. Um sich gegen diese Ausgabe zur Wehr zu setzen, ließ Händel am 14. November 1720 den ersten Band seiner *Suites de Pièces pour le Clavecin* bei John Cluer herauskommen. Die heute in der musikalischen Öffentlichkeit als ‚Erste Suiten-Sammlung‘ verbreitete Folge von acht vier- bis sechssätzigen Suiten (HWV 426–433) erlebte

zu Lebzeiten Händels drei Auflagen, deren letzte von 1725 die Stücke in einer Ausgabe letzter Hand bietet.

Diese Ausgabe liegt als Hauptquelle der tadellosen Neuedition der Sammlung zugrunde, die Terence Best jetzt als Neuausgabe des 1955 von Rudolf Steglich besorgten Bandes IV/1 der *Hallischen Händel-Ausgabe* vorgelegt hat. Außer den definitiven Versionen der acht Suiten sind hier der ursprüngliche Schlußsatz der *F-dur-Suite* (HWV 442^{1b}), alle bekannten Erst- und Frühfassungen verschiedener Sätze (zum Teil eigenständig wie HWV 488, 495a, 495b, 565) sowie Varianten versammelt. Dieser Anhang nimmt ein starkes Viertel des gesamten Bandumfangs ein und dokumentiert eindrucksvoll, wie stark in Händels Denken die Vorstellung vom work in progress im Blick auf seine Kompositionen herrschte. Dazu kommt noch etwas anderes. So ‚endgültig‘ die musikalischen Texte nun auch dastehen, so schwierig ist es, aus dem Geschriebenen das Gemeinte, den klingenden Sinn zu erwecken. Hier versteht sich für den Spieler von heute vieles hinsichtlich etwa der Phrasierung, der rhythmischen Differenzierung oder der Ornamentierung kaum mehr von selbst, sondern verlangt von ihm Vertiefung in die aufführungspraktischen Gegebenheiten einer Musik, die vor über zweihundertsiebzig Jahren komponiert wurde. Dabei stellt sich immer drängender die Frage, in welchem Maß die historische Distanz, die dem Ausführenden in nachdenkender Vergewärtigung der zurückliegenden Kunstwirklichkeit bewußt wird, von ihm noch zu überwinden ist.

Ein kurzer Satz sei noch zu Bests Urteil über den nicht authentischen Titel „Der harmonische Grobschmied“ des berühmten Variationsatzes aus der fünften Suite gesagt. Best nennt die anekdotisch überlieferte Entstehungsgeschichte, die sich mit dieser Überschrift verbindet — Händel habe in Cannons die Melodie des Satzes aus einer Schmiede heraustönen hören —, „absurd“. Das ist sie selbstverständlich, für sich genommen und auf den Prüfstand des faktisch Möglichen gestellt. Versucht man sie jedoch als offensichtliche Anspielung auf Pythagoras, den *musicæ inventor*, und die lange mittelalterliche Tradition der Schmiedelegende zu begreifen, dann offenbaren sich Titel und Geschichte als sprechendes

Zeugnis der hohen Wertschätzung Händels vor dem Hintergrund der gesamten Musikgeschichte.

(April 1994)

Ulrich Konrad

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXIV, Band 2: Textbücher verschollener Singspiele*. Hrsg. von Günter THOMAS. München: G. Henle Verlag 1989. XVII, 109 S.

Auch das prägt die künstlerische Physiognomie des Klassikers Haydn, demonstriert gleichsam die enzyklopädische Breite seines Schaffens: die intensive Beschäftigung mit der Gattung Singspiel. Im Rahmen der Haydn-Gesamtausgabe wurden nunmehr die Libretti zu vier verschollenen Haydn'schen oder Haydn zugeschriebenen Singspielen herausgegeben: *Der neue krumme Teufel*, *Dido*, *Die bestrafte Rachbegierde* und *Genovefas vierter Theil*. Da vermitteln uns Vorwort und Kritischer Bericht (mit interessanten Nachweisen von Singspielen in alten Katalogen und den ersten Biographien: von Griesinger, Dies und Carpani) eine überaus spannende Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des *Neuen krummen Teufel*, der eine Aufführungstradition von fast einem halben Jahrhundert aufweist, und doch läßt sich die Frage, wie das einst geklungen hat, nicht beantworten.

Hier zieht sich das ganze Dilemma der Gattung: Anders als die höfische Oper, deren Repertoire oft geschlossen überliefert wurde, war das Singspiel ein künstlerisches Produkt des Tages, das von seinen Protagonisten landauf, landab dargeboten wurde (Günter Thomas weist für den *Neuen krummen Teufel* mehr als ein Dutzend Aufführungsorte nach), dessen musikalische Nummern wohl auch häufig mündlich tradiert wurden (auch wenn es — regional unterschiedlich — zahlreiche Drucke von Werken dieser Spezies gab). Kurz, das Singspiel stellt heute eine weitgehend verschüttete musikdramatische Tradition des 18. Jahrhunderts dar. Die Voraussetzungen, Erscheinungsformen und Wirkungsweisen des Singspiels in Hinblick auf Haydn's wirklichen oder mutmaßlichen Beitrag zu dieser Gattung dokumentiert und dargestellt zu haben, ist ein Verdienst

des Herausgebers. Er erhellt die äußerst komplizierte Bearbeitungsgeschichte vom *Neuen krummen Teufel* und dessen in manchen Punkten rätselhaft bleibende Verflechtung mit *Arlequin*, *der neue Abgott in America* und *Die Insul der Wilden*. Vor allem die Hinweise zur Musik zeigen, daß diese weit über die Formung des Hillerschen Singspieltypus mit seiner steten Abfolge von Lied und gesprochenem Dialog hinausgeht und offenbar zu komplexeren Strukturen tendiert. Vom Singspiel *Die bestrafte Rachbegierde* wissen wir, daß es neben Arien und Chören sowie Kombinationen von Solo oder Duett und Chor auch einige Accompagnati sowie eine Reihe von Instrumentalsätzen enthielt. Aber: „Zu identifizieren ist von den Nummern leider nichts mehr“ (S. XXIII).

Der Zugang zu einzelnen Passagen der hier faksimiliert wiedergegebenen Libretti wird durch Zeilennumerierung sowie durch Angaben der musikalischen Nummern und ihrer Personen erleichtert. Wenn man weiß, wie freizügig oft die Komponisten in ihren Singspielen publikumswirksame Stücke aus Schwesterwerken entlehnt haben (der Herausgeber beschäftigt sich eingehend mit dieser Pasticcio-Praxis und führt u. a. an, daß Haydn die Musik zur *Genovefa-Tetralogie* selbst „Verschiedenen Meistern“ zuschreibt), dann möchte man fast dazu auffordern, den vier abgedruckten Werken Musik zu unterlegen, indem man sich selbst dabei des großen Fundus zeitgenössischer Lieder und Arien bedient. Vielleicht könnte man auch auf die 33 anonym überlieferten *Teutschen Comedie Arien* aus den Jahren 1754—1758 zurückgreifen, die mit ziemlicher Sicherheit nicht von Haydn stammen. Selbstredend würde es sich um eine Realisation handeln, die nichts oder nur wenig mit Haydn zu tun hat, die uns aber ein Spektakel beschert, in dem sicher etwas von der buntschillernden Aufführungspraxis des Singspiels des 18. Jahrhunderts auflebt.

(März 1994)

Hans-Günter Ottenberg

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele*.

Band 18: *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti. Teilband 1 und 2. Vorgelegt von Faye FERGUSON und Wolfgang REHM. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1991. XLII. 637 S.*

Nach *Die Hochzeit des Figaro* (NMA II/5/16) und *Don Giovanni* (NMA II/5/17) liegt mit *Così fan tutte* die dritte Da Ponte-Oper Mozarts im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* vor. Die Aufführungstradition dieser Oper war in ihrer über zweihundertjährigen Geschichte immer stark durch die vorhandenen Drucke geprägt. Läßt man einmal die Frage der verschiedenen Übersetzungen und freien Bearbeitungen im 19. Jahrhundert außer Betracht, so war es zunächst der 1810 bei Breitkopf & Härtel erschienene Partitur-Erstdruck, der für mehr als sechs Jahrzehnte die weitgefächerte Werkrezeption bestimmte, bis er von der ersten kritischen Ausgabe von Julius Rietz 1871 abgelöst wurde, die nun selbst ein Jahrhundert lang die Grundlage für die meisten Aufführungen von *Così fan tutte* bot. Nunmehr liegt als jüngste und verlässlichste Präsentation des Notentextes der Band der NMA vor.

Die Bandherausgeber haben alle nur verfügbaren Fakten und Daten zusammengetragen, um hieraus ein den neuesten Forschungsstand reflektierendes Bild von der Entstehungsgeschichte der 1790 in Wien uraufgeführten Oper zu gewinnen. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die von Alan Tyson ermittelten Erkenntnisse zu den von Mozart verwendeten Papiertypen I und II. Auf der Grundlage einer komplexen Quellen- und Dokumentenbasis kommt es folgerichtig zu einigen Korrekturen. Nicht bestätigen läßt sich zum Beispiel die Behauptung, Kaiser Joseph II. habe den Auftrag zur Oper gegeben. Die sich bis in unser Jahrhundert hinein haltende Auffassung, Mozart habe sein Genie an ein literarisches Machwerk verschwendet, wird ad absurdum geführt. Die Herausgeber stellen Da Pontes sicher bestes Buch für Mozart in die Nähe der Dramen von Pierre de Marivaux (1688–1763). Anders als noch 1984 in dem Text- und Dokumentenband (*rororo opernbuch* 7823, Hamburg 1984) nachlesbar, Mozart habe im Spätherbst (vermutlich November) 1789 mit der Arbeit an *Così fan tutte* angefangen, wird in der NMA Anfang September 1789 als Termin für die

eventuelle Auftragvergabe und der Oktober (im Vorwort, S. X, falsch ‚1790‘ gedruckt) als Beginn der Komposition diskutiert.

Neben vielen angesprochenen Problemen sind vor allem auch die Fragen nach dem autorisierten Notentext von großem Interesse, insofern er wesentlich von der Rietz-Ausgabe abweicht. Bei 26 von insgesamt 31 Nummern bzw. Szenen der Oper erfolgt eine Erörterung solcher Aspekte wie die Vorlagen für Da Pontes Texte, Diskrepanzen zwischen dem autographen Material und den Sekundärquellen, Schreibgewohnheiten Mozarts, Striche und nachträgliche Versionen u. a. m. Gravierend, weil mit erheblichen Konsequenzen für die klangliche Realisation, sind neben manch anderem mitteilenswerten Detail (z. B. die Änderung der originalen Textdeklamation in Nummer 14, Takt 83) die folgenden Abweichungen der NMA von der bisherigen sekundären Überlieferung: Im ersten Finale lautet der Notentext in den Klarinetten für die Takte 462 bis 467 bzw. in den Klarinetten und Fagotten für die Takte 469 bis 471 anders als der in der Rietz-Ausgabe überlieferte. Das Finale 2. Akt enthält in Takt 236 eine andere als sonst übliche Melodieführung der Bratsche, die Mozarts originaler Notation folgt. Auch die sich von früheren Ausgaben unterscheidende Artikulation der Takte 576 bis 583 in allen Holzbläsern ist durch die autographe Partitur belegt (S. XXVII). Es kann kein Zweifel bestehen, daß sich der neue Band der NMA in der Musikpraxis durchsetzen wird, zumal auch die zahlreichen aufführungspraktischen Hinweise (Wiedergabe von Fermaten, Appoggiaturen u. a.) den interpretatorischen Zugang zu *Così fan tutte* erleichtern werden.

(März 1994)

Hans-Günter Ottenberg

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Band 1, Teil a: Des Teufels Lustschloß, Erste Fassung. Band 1, Teil b: Des Teufels Lustschloß, Zweite Fassung. Vorgelegt von Uta HERTIN-LOESER, Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag 1990. XXVI, 835 S.*

„Für die Beschäftigung mit dem Opernkompontisten Schubert möchte man wünschen, was

unmöglich ist: daß wir vergessen könnten, wie glücklos er blieb" (Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 140). Liest man im Vorwort zur Neuausgabe der Oper *Des Teufels Lustschloß*, wie hingebungsvoll Schubert viele Monate an diesem Werk gearbeitet hat, wie sehr der fast Siebzehnjährige den Anspruch der Gattung auch als Konfrontation mit kompositorischen Leitbildern erlebt hat, mit den musikdramatischen Werken von Gluck, Salieri, Mozart, Weigl, Beethoven, Isouard, die zu einem ständigen Überprüfen und Infragestellen der eigenen kompositorischen Anstrengung führten; nimmt man also dies zur Kenntnis, dann erhält die eingangs gemachte Feststellung von Peter Gülke eine fast tragisch zu nennende Dimension: Ganze drei Aufführungen hat *Des Teufels Lustschloß* bisher zu verzeichnen, keine davon zu Lebzeiten Schuberts, die erste 1949, eine weitere 1978, eine dritte schließlich 1986. Und dem auffälligen Desinteresse der musikalischen Öffentlichkeit steht das der Musikforschung an dieser Oper nicht nach.

Die Herausgeberin Uta Hertin-Loeser hat die Entstehungsgeschichte von *Des Teufels Lustschloß* geradezu minutiös recherchiert: Sie beginnt mit Hinweisen auf die ersten gemeinsamen Opernbesuche Schuberts mit Josef von Spaun während der Gymnasialzeit, geht auf den Unterricht bei Salieri ein, der die Niederschrift der Oper maßgeblich beeinflusst hat und zeigt modellhafte Vorbilder für dieses Werk auf. Auch die leidige Libretto-Diskussion, die immer wieder der dichterischen Vorlage die Schuld für die geringe Resonanz von Schuberts Opern gibt, wird dabei nicht ausgeklammert, sondern im Gegenteil dahingehend korrigiert, daß mit der Entscheidung für die Kotzebuesche Zauberoper Schubert durchaus ein „bühnenwirksamer Stoff in einer dramaturgisch geschickt aufgebauten Form" (S. X) in die Hände gelangte. Vor allem aber vermitteln die Untersuchungen der Herausgeberin Einsichten in die Arbeitsweise Schuberts. Anders als die Mischfassung von 1888 (Serie XV, Bd. 1 der Alten Schubert-Gesamtausgabe) werden hier die freilich torsohaft erhaltenen unterschiedlichen autographen Werkfassungen für sich abgedruckt. Man wird im Vergleich beider Fassungen Spuren unablässigen Arbeitens finden, Eingriffe, die der Verdeutlichung der musika-

lischen Diktion dienen, die auf schlüssigere dramaturgische Abfolgen abzielen. Formveränderungen, Neugestaltung der Orchesterbegleitung u. a. m. Es ist vor allem die Fülle der Einzelbeobachtungen, die hier besticht und hoffentlich manche wissenschaftliche Studie anregen wird. Wenn Maurice J. E. Brown im Schubert-Artikel der *MGG* in den reifen Sinfonien des Meisters eine Vorliebe für Hörner und Posaunen entdeckt, dann hat diese sich wohl zuerst in den Opern geäußert, namentlich in *Des Teufels Lustschloß* und hier im Zusammenhang mit der Darstellung des Übernatürlichen und Zaubenhaften.

Auf der Grundlage der zwei autographen Manuskripte und vier autographen Fragmente, deren Zuordnung zu der einen oder anderen Fassung freilich nur hypothetisch möglich ist, sowie gestützt auf einen umfangreichen Quellen- und Lesartenbericht, ist ein zuverlässiger Notentext entstanden. Wie hatte Brown in Hinblick auf Schuberts Opern geschrieben? „Der stärkste Grund ihrer Vernachlässigung ist in dem Mangel an guten praktischen Neuausgaben zu erblicken". Dieses Argument dürfte mit der nunmehr vorliegenden Neuausgabe zumindest im Hinblick auf *Des Teufels Lustschloß* gegenstandslos geworden sein. Bleibt zu hoffen, daß die Edition endlich eine Aufführungstradition dieses Schubertschen Opus begründen hilft, die uns Nachgeborene den Zustand einstiger Glücklosigkeit Schuberts auf musikdramatischem Gebiet nicht mehr so schmerzlich empfinden läßt.

(März 1994)

Hans-Günter Ottenberg

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

Seltsamerweise hinterließ Leoš Janáček (1854—1928) nicht mehr als fünf wenig umfangreiche Orgelkompositionen — und das, obwohl er ausgebildeter Organist war und die 1881 von ihm gegründete Brüner Orgelschule

38 Jahre lang leitete. Um trotz der geringen Materiallage einen separaten Band mit Orgelkompositionen in die Janáček-Gesamtausgabe aufnehmen zu können, haben die Herausgeber die kurzen frühen Stücke durch das 1926 entstandene *Orgelsolo* (Nr. VIII) aus der *Glagolitischen Messe* ergänzt. Die Frage, inwieweit es sinnvoll ist, diese Musik aus dem Kontext der Messe herauszulösen, tritt hier in Konflikt mit der Konzession an den Praktiker, für den dieses *Orgelsolo* naturgemäß einen nicht zu unterschätzenden Kaufanreiz darstellt.

Der Forscher hingegen wird sein Augenmerk vor allem auf die drei Orgelkompositionen richten, die Janáček im Sommer 1875 während seiner Prager Studienzeit komponierte, und auf die zwei *Adagios* aus dem Jahre 1884, deren Autographie als verschollen gelten.

Der edierte Notentext wird ergänzt durch das Faksimile einer von Janáček später überklebten Skizze mit dem Titel *In Oettingen 4. VIII. 1878*. Sie entstand, als der Komponist die Werkstatt des Öttinger Orgelbauers F. G. Steinmeyer besuchte — des Schöpfers der „herrlichen Orgeln im Altbrünner Königinnenkloster, in der St.-Adalbert-Kirche zu Prag“ (Janáček 1878). Außerdem reproduziert der Band eine Abschrift des *Orgelsolos* aus der *Glagolitischen Messe* durch Fr. Michálek. Für die Edition war diese 1946 entstandene Kopie irrelevant; sie überliefert jedoch die „durch die Aufführungspraxis umgeänderte Gestalt [], wie sie außerhalb des ganzen Werks mitunter aufgeführt wird“, und weist dem *Orgelsolo* — analog der verschollenen Abschrift Bohumil Holubs — die Bezeichnung *Postludium* zu.

Das Vorwort von Theodora Straková erläutert die wenigen vorhandenen Quellen, die zu den Orgelwerken erhalten sind; Entstehung und formaler Aufbau der edierten Werke werden resümiert; eine Erklärung für die zwei unterschiedlichen Versionen des *Postludiums* fehlt jedoch.

Auch der Versuch einer übersichtlichen, der heutigen Zeit und Spielpraxis angepaßten Redaktion des Notentextes wirft wegen seiner Eingriffe in Akzidentiensetzung und Stimmenverteilung Fragen auf, wie sie bereits anlässlich der Violin- und Cellowerke in Heft 3/1993 der *Musikforschung* ausführlich erörtert worden sind. Der Versuch, mit einer kritischen Gesamtausgabe sowohl den Wissenschaftler als

auch den Praktiker zu erreichen, läßt hoffen, daß das Schaffen Leoš Janáčeks mit der Zeit seine angemessene Verbreitung erfahren wird. (Februar 1994) Claudia Grönke

STEFAN WOLPE: Lieder mit Klavierbegleitung 1929—1933. Hrsg. und eingeleitet von Thomas PHLEPS. Hamburg: Peer Musikverlag/New York: Southern Music Publishing (1993). 401 S.

Dem 1933 aus Deutschland emigrierten jüdischen Komponisten Stefan Wolpe (1902—1972) ist es, wie vielen anderen Emigranten, nach dem Krieg nicht mehr gelungen, Anschluß an die Musikszene seiner ehemaligen Heimat zu bekommen. Erst vor einigen Jahren wurde er wiederentdeckt — man denke z.B. an die 1988 vom Westdeutschen Rundfunk veranstaltete Konzertreihe *Stefan Wolpe Von Berlin nach New York*. Der Nachlaß des in New York verstorbenen Komponisten befindet sich zu gleichen Teilen in seiner von der Witwe bewohnten Privatwohnung und der New York Public Library. Thomas Phelps hat in dieser Ausgabe verdienstvollerweise erstmals rund 50 Lieder aus Wolpes Nachlaß herausgegeben. Die Kompositionen der Berliner Jahre bis 1933 zeigen deutlich die Prägung des Künstlers durch drei außermusikalische Einflüsse: das Bauhaus in Weimar, die Dada-Bewegung und die „Agitprop“-Aktivitäten im Umfeld der KPD, der Wolpe 1925 beitrug. Gerade die Arbeiter-, Agitprop- und Kampflieder, die den größten Teil des Bandes ausmachen, haben es textlich und musikalisch „in sich“ äußerst aggressive, dissonante Tonsprache mit rhythmischer Komplexität (z.B. die *Drei Arbeitslieder*, op. 9) wechselt ab mit einfacher Melodieführung und/oder mit penetranten Marschrhythmen (z.B. *Ob du an der Maschine stehst* oder *Rote Soldaten, rote Kolonnen*, op. 16, 4).

Die Lieder sind in gut leserlichem Computersatz wiedergegeben. Dafür gebührt dem Herausgeber angesichts der Vielzahl von Vorzeichen, Akzidentien (besonders in den vollchromatischen Kompositionen!) und Vortragsanweisungen ein großes Lob. Biographische Kapitel, ein chronologisches Verzeichnis der Werke aus den Jahren 1920 bis 1933 sowie ein kritischer Bericht runden den Band ab, der den

ersten Teil einer geplanten Gesamtausgabe der Werke Stefan Wolpes bildet. Die Sammlung stellt einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der deutschen Arbeitermusik dar, für einen Liederabend ohne Erläuterungen zu ihrem historischen Hintergrund ist sie weniger geeignet.

(Januar 1994) Jutta Lambrecht

Eingegangene Schriften

Anthropologia della musica e culture mediterranee. A cura di Tullia MAGRINI. Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi (1993). 253 S.

ELLIOTT ANTOKOLETZ/MICHAEL VON ALBRECHT (eds.): International Journal of Musicology Vol. 2. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994) 437 S., Notenbeisp.

Beethoven Forum 2. Hrsg. von Christopher REYNOLDS, Lewis LOCKWOOD & James WEBSTER. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1993. IX, 236 S., Notenbeisp.

Ludwig van Beethovens Konversationshefte: Band 10. Hefte 114—127 Hrsg. im Auftrag der Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz von Dagmar BECK unter Mitwirkung von Günter BROSCHE. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1993. 427 S.

BERNHARD THEODOR BREITKOPF (1749—nach 1810): Goethes Leipziger Liederbuch für Singstimme und Klavier Bearbeitet von Günter RAPHAEL. Reprint zum 275jährigen Verlagsjubiläum 1994 mit einem Kommentar von Werner SCHUBERT Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel 1994. 27 S.

BEATE CARL. Olivier Messiaens Orchesterwerk "Des canyons aux étoiles" Studien zu Struktur und Konnex. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1994) Band 1 248 S., Band 2: 74 S. Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften)

Chopin Studies 1. Warschau: Frederick Chopin Society 1985 399 S., Abb.

Chopin Studies 2. Warschau: Frederick Chopin Society 1987 175 S., Notenbeisp., Abb.

Chopin Studies 3. Warschau: Frederick Chopin Society 1990. 392 S., Notenbeisp., Abb.

Chopin Studies 4. Warschau: Frederick Chopin Society 1994. 329 S., Notenbeisp., Abb.

DRAGOTIN CVETKO: A Fragment of Musical Modernism from Letters to Slavko Osterc. Ljubljana: Academia Scientiarum et Artium Slovenica,

Classis I: Historia et Sociologia 1988. 369 S. (Fontes Rerum Slovenicarum. Tomus 11.)

DRAGOTIN CVETKO: Anton Lajovic und seine Musikwelt. Ljubljana: Academia Scientiarum et Artium Slovenica, Classis I: Historia et Sociologia 1985. 157 S. (Opera 28.)

DRAGOTIN CVETKO: Iacobus Händl Gallus vocatus Carniolanus. Ljubljana: Academia Scientiarum et Artium Slovenica, Classis I: Historia et Sociologia 1991 163 S., Abb. (Opera 33.)

PIETER DIRKSEN: Studien zur Kunst der Fuge von Joh. Seb. Bach. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte, Struktur und Aufführungspraxis. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag "Heinrichshofen Bücher" (1994). 234 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen zur Musikforschung 12.)

Le discipline musicologiche e l'Università. A cura di Teresa M. GIALDRONI. Roma: Società Italiana di Musicologia 1994. 253 S.

JANEZ KRSTNIK DOLAR. Missa Sopra La Bergamo. Transcription and revision by Tomaz FAGANEL. Ljubljana: Academia Scientiarum et Artium Slovenica. Classis I: Historia et Sociologia, Muzikološki inštitut 1992. XVIII, 200 S. (Monumenta Artis Musicae Sloveniae XXII.)

CARYL EMERSON/ROBERT WILLIAM OLDANI: Modest Musorgsky and Boris Godunov Myths, Realities, Reconsiderations. Cambridge: Cambridge University Press (1994). XIII, 339 S.

J.C.F. Fischer in seiner Zeit. Tagungsbericht Rastatt 1988. Hrsg. von Ludwig FINSCHER. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994) 188 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle. Band 3.)

JACOBUS GALLUS: Opus Musicum. Transcription and revision by Edo ŠKULJ. Ljubljana: Academia Scientiarum et Artium Slovenica, Classis I: Historia et Sociologia, Muzikološki inštitut 1985—1990. 13 Bände. Band I/1 In Adventu Domini nostri Iesu Christi. XXV, 135 S., I/2: De nativitate, circumcissione et epiphania domini. XIX, 263 S., I/3: A dominica septuagesimae per quadragesimam de poenitentia. XIX, 289 S., II/1 De passione Domini nostri Iesu Christi. XIX, 143 S., II/2. Lamentationes Ieremiae Prophetae. XV, 92 S., II/3: De resurrectione et ascensione Domini nostri Iesu Christi. XV, 230 S., II/4: De Spiritu sancto. XIII, 76 S., III/1 De sancta Trinitate et de Corpore Christi. XIX, 161 S., III/2: In dedicatione templi et a dominica post Pentecosten usque ad adventum Domini. XIX, 230 S., IV/1. Harmoniae octo vocum. XXI, 302 S., IV/2: Harmoniae sex vocum. XV, 208 S., IV/3: Harmoniae quinque vocum. XV, 151 S.,

IV/4: Harmoniae quatuor vocum, Psalmi omnibus sanctis triumphales. XVII, 237 S. (Monumenta Artis Musicae Sloveniae V—XVII.)

JACOBUS GALLUS: Selectiores Quaedam Missae. Transcription and revision by Edo ŠKULJ. Ljubljana: Academia Scientiarum et Artium Slovenica. Classis I: Historia et Sociologia, Muzikološki inštitut 1991. Liber I: XXII, 218 S., Liber II: XIV, 229 S., Liber III: XVI, 135 S., Liber IV: XVII, 143 S. (Monumenta Artis Musicae Sloveniae XVIII—XXI.)

Gallus Carniolus und die europäische Renaissance. Internationale Tagung Ljubljana 21.—24. 10. 1991. Hrsg. von Dragotin CVETKO und Danilo POKORN. Ljubljana: Slowenische Akademie der Wissenschaften und Künste, Institut für Musikwissenschaft 1991. Teil I: 167 S., Notenbeisp., Teil II: 288., Notenbeisp.

The Goëss Lutemanuscripts II (c 1660—70) Introduction and concordances by Tim CRAWFORD. Munich: Tree Edition 1993. 22, 92 S.

RICHARD D. GREEN: Foundations in Music Bibliography. New York-London-Norwood (Australia): The Haworth Press Inc. (1993). XXI, 398 S.

GERTRAUT HABERKAMP: Die Musikhandschriften der Dommusik St. Stephan im Archiv des Bistums Passau. Thematischer Katalog. München: G. Henle Verlag 1993. XV, 287 S. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen. Band 21.)

FRANK HEIDLBERGER: Carl Maria von Weber und Hector Berlioz. Studien zur französischen Weber-Rezeption. Tutzing: Hans Schneider 1994. 556 S., Notenbeisp. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 14.)

FANNY HENSEL (née Mendelssohn): Songs for Piano, 1836—1837. Edited by Camilla CAI. Madison: A—R Editions, Inc. (1994). XXI, 101 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Volume 22.)

ANDREA HERMES-NEUMANN: Die Flötenkonzerte von Antonio Vivaldi. Egelsbach-Köln-Washington. Verlag Hänssler-Hohenhausen (1993). 104 S., Notenbeisp. (Deutsche Hochschulschriften 469.)

Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991. Baden-Wien. Bericht. Im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft hrsg. von Ingrid FUCHS. Tutzing: Hans Schneider 1993. Band I: Hauptsektionen. 441 S., Notenbeisp., Band II: Free Papers. S. 448—1061.

Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre von F. ALBERTO GALLO, RENATE GROTH, CLAUDE V. PALISCA, FRIEDER REMPP. Darmstadt: Wissen-

schaftliche Buchgesellschaft 1989. XI, 418 S., Notenbeisp. (Geschichte der Musiktheorie. Band 7.)

AMANDUS IVANČIČ: Sonate A Tre. Reconstruction, revision and introduction by Danilo POKORN. Ljubljana: Academia Scientiarum et Artium Slovenica, Classis I: Historia et Sociologia, Muzikološki inštitut 1984. XXI, 67 S. (Monumenta Artis Musicae Sloveniae I.)

AMANDUS IVANČIČ: Symphonies for two violins and bass. Reconstruction, revision and introduction by Danilo POKORN. Ljubljana: Academia Scientiarum et Artium Slovenica, Classis I: Historia et Sociologia, Muzikološki inštitut 1984. XVI, 47 S. (Monumenta Artis Musicae Sloveniae III.)

GEORG KNEPLER: Wolfgang Amadé Mozart. Cambridge: Cambridge University Press (1994). XVII, 374 S.

CONSTANTINO MAEDER: Metastasio, „L' Olimpiade" e L'Opera del Settecento. Bologna. Il Mulino (1993). 308 S.

SYLVIE MAMY: Les grands castrats napolitains à Venise au XVIII^e siècle. Liège: Mardaga (1994). 179 S., Abb., Notenbeisp.

DIANA MITTLER-BATTIPAGLIA: Franz Mittler. Austro-American Composer, Musician and Humorous Poet. New York-San Francisco-Bern-Baltimore-Frankfurt a. M.-Berlin-Wien-Paris: Peter Lang (1993). 178 S., Notenbeisp. (Austrian Culture. Vol. 8.)

Mozart-Jahrbuch 1993 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. VIII, 214 S.

ROBERT MÜNSTER: "Ich bin hier sehr beliebt" Mozart und das kurfürstliche Bayern. Eine Auswahl von Aufsätzen zum 65. Geburtstag des Autors hrsg. von einem Kollegenkreis. Tutzing: Hans Schneider (1993). 407 S., Abb.

JOSEF MYSLIVEČEK: Three Violin Concertos. Edited by Chappell WHITE. Madison: A—R Editions, Inc. (1994). XIV, 136 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume 41.)

REINER NÄGELE: Peter Joseph von Lindpaintner. Sein Leben, sein Werk. Ein Beitrag zur Typologie des Kapellmeisters im 19. Jahrhundert. Tutzing: Hans Schneider (1993). 290 S., Notenbeisp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 14.)

Neue Musikzeitung. Bibliographie für die Jahrgänge 38 (1989) bis 42 (1993). Zusammengestellt von Barbara LIEBERWIRTH. Regensburg: Verlag Neue Musikzeitung (1994). 310 S.

CLAUDE V PALISCA. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press 1994. XII, 522 S., Abb., Notenbeisp.

PIERLUIGI PETROBELLI. *Music in the Theater. Essays on Verdi and Other Composers*. Princeton: Princeton University Press (1994) IX, 192 S., Notenbeisp. (Princeton Studies in Opera.)

MARTIN PETZOLDT. "Texte zur Leipziger Kirchen-Musik" Zum Verständnis der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1993). 55 S.

ANTONIO SALIERI. *Mass in D Major*. Edited by Jane SCHATKIN HETRICK. Madison: A—R Editions, Inc. (1994). XXIII, 157 S. (Recent Researches in the Music of the Classical Era. Volume 39.)

CHRISTOPH SCHMIDER. "Gotteslob mit Hörnerschall" oder "Gräuel an heiliger Stätte"? Untersuchungen zur kirchenmusikalischen Praxis im Erzbistum Freiburg in der Zeit zwischen Errichtung des Bistums und Gründung des Diözesan-Cäcilien-Verbandes (1821/27—1878). Freiburg-München: Verlag Karl Alber (1994). 368 S. (Forschungen zur Oberrheinischen Landesgeschichte. Band XL.)

HERBERT SCHNEIDER. *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel Francois Esprit Auber (AWV)*. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag 1994. Band 1,1 X, 796 S., Notenbeisp., Band 1,2. S. 797—1708, Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Publikationen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main. Band 1.)

FRANZ JOSEF SCHWARZ. "Ihr, werth des Beyfalls!" Die Schröters. Studien zu einer Musikerfamilie des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1993. XI, 464 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 29.)

NICOLE SCHWINDT-GROSS. *Die Musikhandschriften der Stiftskirche Altötting des Kollegiatstifts Landshut und der Pfarrkirchen Beuerberg, Schnaitsee, St. Mang in Füssen. Thematischer Katalog*. München: G. Henle Verlag 1993. XL, 331 S. (Kataloge bayerischer Musiksammlungen. Band 18.)

ROB C. WEGMAN. *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*. Oxford: Clarendon Press 1994. XXII, 406 S., Abb., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

HANS JÜRGEN VON DER WENSE. *Musik für Klavier, Musik für Gesang, Musik für Klarinette, Klavier und freihängendes Blechsieb*. Saarbrücken: Pfau-Verlag (1994). 23 S.

CHARLES-MARIE WIDOR. *The Symphonies for Organ. Symphonie VII*. Edited by John R. NEAR. Madison: A—R Editions, Inc (1994). XVII, 85 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Volume 17.)

UDO WILL. *Die Zerstörung des Tiao. Untersuchungen zu gegenwärtigen Veränderungen in der chinesischen Musik am Beispiel der Solomusik für das Zheng (Wölbrettzither)*. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 314 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 105.)

Mitteilungen

Es verstarben.

am 10. Juni 1994 Dr Michael ZIMMERMANN, Berlin,

am 1. September 1994 Professor Dr Konrad AMELN, Lüdenscheid.

Wir gratulieren:

Professor Dr Gerd SANNEMÜLLER am 19. Oktober 1994 zum 80. Geburtstag,

Professor Dr Walter GIESELER am 3. Oktober 1994 zum 75. Geburtstag,

Professor Dr Theodor GÖLLNER am 25. November 1994 zum 75. Geburtstag,

Professor Dr Friedhelm ONKELBACH am 5. Oktober 1994 zum 70. Geburtstag,

Dr Harald HECKMANN am 6. Dezember 1994 zum 70. Geburtstag,

Professor Dr Friedrich Wilhelm RIEDEL am 24. Oktober 1994 zum 65. Geburtstag,

Professor Dr. Martin BLINDOW am 29. Oktober 1994 zum 65. Geburtstag.

*

Priv.-Doz. Dr Anselm GEBHARD, Münster/Augsburg, hat die Wahl zum ordentlichen Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bern angenommen.

Dr. Andreas TRAUB, Bietigheim, hat sich am 4. Juli 1994 in Tübingen mit Arbeiten zur musikalischen Mediaevistik für das Fach Musikwissenschaft habilitiert.

Prof. Dr Robert GÜNTHER wurde am 29. April 1994 durch die japanische Regierung der „Orden vom heiligen Schatz am Halsband mit goldenen Strahlen“ verliehen.

Prof. Dr Rüdiger SCHUMACHER, FU Berlin, hat den Ruf auf die C 3 Professur für Musikwissenschaft mit dem Schwerpunkt Musikethnologie an die Universität zu Köln zum Wintersemester 1994/95 angenommen.

Prof. Dr. Walter SALMEN ist das Verdienstkreuz des Landes Tirol verliehen worden; im WS 1994/95 nimmt er die Wolfgang-Stammler-Gastprofessur an der Universität in Fribourg (CH) wahr.

Die beiden Verlage Engstøm & Sødring (Kopenhagen) und Bärenreiter (Kassel) beginnen im Herbst 1994 mit der Veröffentlichung einer wissenschaftlich-kritischen Gesamtausgabe der Werke des dänischen Komponisten Niels W. Gade.

An der TU Berlin findet am 9./10. Dezember 1994 ein studentischer Institutstag in memoriam Michael Zimmermann statt.

*

Die Jahrestagung 1994 der Gesellschaft für Musikforschung fand vom 5. bis 8. Oktober auf Einladung des Institutes für Musikwissenschaft der Universität Leipzig statt. Das wissenschaftliche Programm enthielt zwei Symposia: „Musikwissenschaft in Deutschland nach 1945“ und „Die Ästhetik des Klassizismus und die Musik“. Ein halber Tag war für freie Referate in mehreren Sektionen zu den Themen „Bach, Beethoven und Schumann“, „Musiktheorie und Musikästhetik“, „Musik des 20. Jahrhunderts“ und „Rezeptionsgeschichte“ reserviert.

Da das Registergericht Kassel die im Oktober 1993 in Freiburg erfolgte Wahl des Präsidenten wegen eines Formfehlers nicht anerkannt hat, mußte in der Mitgliederversammlung am 8. Oktober die Wahl in das Amt des Präsidenten mit dem 2. Wahlgang fortgesetzt werden. Herr Professor Dr. Klaus HORTSCHANSKY, Münster, wurde von der Mitgliederversammlung zum Präsidenten gewählt.

Nach Entgegennahme der Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters wurde dem Vorstand auf Antrag des Sprechers des Beirates, bei Stimmhaltung der Mitglieder des Vorstandes, einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 1993 erteilt. Die Beiratsmitglieder hatten sich zuvor von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt.

Die Rechnungsprüfer Prof. Dr. Klaus HOFMANN und Dr. Ulrich MAZUROWICZ wurden von der Versammlung mit der Prüfung des Haushalts 1994 beauftragt.

Die Jahrestagung 1995 findet vom 11. bis 14. Oktober in Bochum statt. Generalthema der Tagung wird sein: „Opernkomposition als Prozeß“. Es sind drei Symposia geplant, die sich mit dem 18., 19. und 20. Jahrhundert befassen werden. Die Einladung zur Tagung mit dem genauen Programm wird wie üblich Ende Mai an die Mitglieder der Gesellschaft verschickt.

Die Autoren der Beiträge

SABINE GIESBRECHT-SCHUTTE, geboren 1938 in Gumbinnen/Ostpr.; studierte Klavier an der Hochschule für Musik, Berlin, und Musikwissenschaft in Wien und an der Freien Universität Berlin; 1965 Konzertexamen, 1968 Promotion, 1969–1974 wissenschaftliche Assistentin an der Technischen Universität Berlin; 1974/75 Referendariat in Bremen, 1976 2. Staatsexamen, Studienrätin in Bremen bis 1978; 1978–1983 Akademische Rätin an der Universität/Gesamthochschule Siegen, seit 1983 Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Osnabrück; Veröffentlichungen in den Bereichen: Schulbücher, Musikpädagogik, populäre Musik, Sozialgeschichte, Komponistinnen.

WOLFGANG KREBS, 1963 in Wiesen geboren; studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Germanistik an der Universität Frankfurt/Main, 1993 Promotion; am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt/Main in Seminaren und Kolloquien tätig, Mitarbeiter beim Frankfurter Projekt *Geschichte des Opern- einakters*. Publikationen über Richard Strauss und Felix Weingartner; zuletzt erschien vom ihm: *Der Wille zum Rausch. Aspekte der musikalischen Dramaturgie von Richard Strauss' Salome*, München (Wilhelm Fink Verlag) 1991.

DIMITRIS THEMELIS, 1931 in Thessaloniki geboren; studierte dort Violine und Musiktheorie am Staatskonservatorium und Musikwissenschaft in München, 1964 Promotion; 1969–1971 Lehrbeauftragter am Institut für Volkskunde der Aristotelischen Universität Thessaloniki, 1971–1985 ebd. Direktor des Staatskonservatoriums und seit 1985 Prof. —1989 o. Prof.— am neuangelegten Musikwissenschaftlichen Institut der Aristotelischen Universität.