

## Phantastik und Kontrapunkt: Zur Kompositionsart Frescobaldis\*

von Friedhelm Krummacher, Kiel

Ist von einer „instrumentalen Einleitungsmusik“ die Rede, die „voll Feuerwerkgeprassels wider einander tönender Stellen“ sei, so gleicht ihr „der Staubregen, der das Herz für die großen Tropfen der einfachen Töne aufweicht“. Diese Worte entstammen dem „19. Hundsposttag“ aus Jean Pauls *Hesperus*, in dem die poetische Kraft einer Symphonie von Carl Stamitz umschrieben wird<sup>1</sup>. Den Abschnitt *Gartenkonzert von Stamitz*, in dem sich nach Carl Dahlhaus „die Vorgeschichte der romantischen Musikästhetik abzeichnet“<sup>2</sup>, benutzte jedoch August Wilhelm Ambros, um „die Art und den Wert“ der Toccaten Girolamo Frescobaldis zu bezeichnen<sup>3</sup>. Um ihrem Rang gerecht zu werden, mußte auf eine Gründungsurkunde der neuen Ästhetik autonomer Musik zurückgegriffen werden. Gewiß sah Ambros an Frescobaldis Musik auch „die Mischung . . . wesentlich voneinander verschiedenen Grundlagen“, nämlich „der Kirchentöne“ und der „moderne[n] Tonalität“. Dennoch fühlte er sich gedrängt, in Frescobaldis Canzonen „eine Art Vorläufer dreisätziger Symphonien“ zu sehen<sup>4</sup>. Was daran anachronistisch anmutet, ist aber nicht Ausdruck blinder Unkenntnis, sondern spiegelt eher Faszination und Befremden, die durch Frescobaldis Kunst ausgelöst wurden.

Fast hundert Jahre nach der ästhetischen Entdeckung Frescobaldis durch Ambros resümierte Margarete Reimann nüchtern und nicht ohne Resignation: „Eine eigentliche Wiederbelebung hat er nicht erfahren“<sup>5</sup>. Diese Feststellung erstaunt nicht nur gegenüber der Würdigung von Ambros, sondern ebenso nach den Bemühungen der jüngeren Forschung. Immerhin suchte Willi Apel die Modelle oder Vorbilder Frescobaldis ausfindig zu machen, und Friedrich Wilhelm Riedel verwies mehrfach auf die historischen Wirkungen der Kunst Frescobaldis<sup>6</sup>. Freilich traten daneben Versuche zurück,

\* Der folgende Beitrag entstand anlässlich eines Symposions, das innerhalb der Internationalen Orgelwoche Nürnberg 1984 dem Thema „Deutsch-italienische Musikbeziehungen“ gewidmet war. Der Bericht über dieses Symposium ist bislang nicht publiziert worden, in der Zwischenzeit erschienen zwar nicht wenige Publikationen über Frescobaldi, die jedoch die Frage nach satztechnischen Voraussetzungen seines Komponierens nicht hinfällig machen. Zu nennen sind vor allem drei umfangreiche Studien: Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge, Mass., London 1983; Loris Azzaroni, *Ai confini della modalità. Le Toccate per cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi*, Bologna 1986; Heribert Klein, *Die Toccaten Girolamo Frescobaldis*, Mainz 1989. Hinzuweisen ist auch auf den Sammelband *Frescobaldi Studies*, hrsg. von Alexander Silbiger, Durham 1987

<sup>1</sup> Jean Paul, *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Bd. I, München 1960, S. 775 (Textvarianten ergeben sich aus dem Zitat bei Ambros, s. u. Anm. 3).

<sup>2</sup> Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u. München 1978, S. 66.

<sup>3</sup> August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. IV, hrsg. von Gustav Nottebohm, Leipzig 1878, <sup>3</sup>1909 (hrsg. von Hugo Leichtentritt), S. 734f.

<sup>4</sup> Ambros, S. 724 sowie S. 741.

<sup>5</sup> Margarete Reimann, Art. *Frescobaldi*, in: *MGG IV*, Kassel 1955, Sp. 925.

<sup>6</sup> Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 438ff.; ders., *Neapolitan Links between Cabezón and Frescobaldi*, in: *MQ* 24 (1938), S. 419ff.; ders., *Die süditalienische Clavierschule des 17. Jahrhunderts*, in: *Aml* 34 (1962), S. 419ff.; Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel 1960 (= *Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, Bd. 10); ders., Art. *Orgelmusik*, in: *MGG X*, Kassel 1962, Sp. 348.

die Musik Frescobaldis in ihrem eigenen Rang und im Verhältnis zu den Normen ihrer Zeit zu erhellen. Trotz der verdienstvollen Ausgabe von Pierre Pidoux und trotz mancher Ansätze im Jahr des vierhundertsten Geburtstages bleibt der Mangel an kompositionstechnischen Interpretationen spürbar<sup>7</sup>. Und er dürfte nicht zuletzt durch das von Ambros wahrgenommene Problem begründet sein, angemessene historische Kriterien zu benennen.

Bei diesen Schwierigkeiten ist anzusetzen, um Herkunft und Wirkung dieser Musik zu verstehen. Zu fragen ist, wieweit durch die Gattungen hindurch kompositorische Prinzipien bestimmend sind. Denn dann erst läßt sich ermessen, was die eigene Bedeutung der Kunst Frescobaldis ausmacht.

## I

Fragt man nach den Normen der Kompositionslehre, die für die Tastenmusik im 17. Jahrhundert gelten könnten, so gerät man in einige Verlegenheit. Denn die historische Theorie war an Modelle vokaler Musik gebunden, wo sie die Tradition der Kontrapunktlehre an Gattungen wie Motette oder Madrigal entfaltete. Und gerade die neuen Ansätze, die von der Musik Claudio Monteverdis oder — auf andere Weise — Giulio Caccinis ausgingen, waren von der Bindung vokaler Musik an die Sprache nicht zu trennen. Die Scheidung zwischen prima und seconda pratica zielte nicht auf eine Trennung vokaler und instrumentaler Musik. Vielmehr bestimmte sich der *stile nuovo* gegenüber dem *stile antico*, für den die Kontrapunktlehre ihre Geltung bewahrte, als Distanzierung von tradierten Regeln um der lebendigen Sprache willen. Zwar erhielt der obligate Rang der Instrumente dann im weiteren ebenso neues Gewicht wie die idiomatische Führung einzelner Instrumentalstimmen. Dennoch richteten sich solche Anstöße nicht unmittelbar auf die Musik für Tasteninstrumente. Für sie galten zwar generell weiterhin die Regeln des Kontrapunkts, die offiziell ihren systematischen Rang bis in die Zeit Bachs bewahrten. Ungewiß ist dabei nur, wieweit die normative Kraft dieses Systems in Verbindung mit der Takt- und Tonartenlehre der kompositorischen Realität angemessen ist<sup>8</sup>.

Daß für die Tastenmusik in der Theorie der Zeit wenig Raum blieb, ließe sich als Reflex ihres besonderen Status auffassen. Denn von anderen Gattungen unterschied sich die Orgel- und Klaviermusik dadurch, daß sie nicht auf Ensembles angewiesen war, sondern auf den einen Spieler, der potentiell zugleich alleiniger Interpret seiner Musik war. Freilich stand damit die Tastenmusik nicht gleich außerhalb sozialer oder liturgischer Funktionen, wie sie sonst die Voraussetzungen des Komponierens bestimmten. Selbst wo aber Konventionen der Liturgie zu erfüllen waren, konnte sich der Freiraum eines Musikers erweitern, der nur auf sich angewiesen war. Und seiner Vereinzelung entsprach es, daß die Tastenmusik kaum Gegenstand einer Theorie war, die auf generelle Normen gerichtet war.

<sup>7</sup> *Orgel- und Klavierwerke*, hrsg. von Pierre Pidoux, Kassel 1948ff.; an neueren Arbeiten vgl. Luigi Ferdinando Tagliavini, *Notentext und Ausführung einer Toccata von Frescobaldi*, in: *Kgr.-Ber. Bayreuth* 1982, S. 218ff.; Gerd Zacher, *Frescobaldi und die instrumentale Redekunst*, in: *MuK* 45 (1975), S. 54—64; Arnfried Edler, *Frescobaldi oder „Die formbildende Tendenz der Interpretation“*, in: *NZ* 145 (1984), S. 12ff.

<sup>8</sup> Vgl. dazu C. Dahlhaus, *Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert*, in: *AfMw* 18 (1961), S. 223—240; ders., *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968 [= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 2]; Fr. Krummacher, *Stylus phantasticus und phantastische Musik. Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude*, in: *Schütz-Jb.* 2 (1980), S. 7—77, besonders S. 25ff.



Eine erste Systematik instrumentaler Gattungen scheint 1619 Michael Praetorius im *Syntagma musicum* III zu skizzieren<sup>9</sup>. Allerdings ist sein Interesse — ausgehend von Fragen der Aufführungsweise — durch die Definition der „Termini musici“ und weniger durch kompositionstechnische Kriterien gelenkt. Dennoch genügt dafür keine bloß lexikalische Aufzählung von Begriffen, sondern gegenüber den vokalen Gattungen werden die der Instrumentalmusik als Praeludien und Tänze unterschieden. Erscheinen die Tänze in Gruppen, die „auff gewisse Paß vnd Tritt“ gerichtet oder von ihnen gelöst seien, so wird den Praeludien „zum Tantz“ oder „zur Motetten“ bzw. „Madrigalien“ das Kapitel *Von den Praeludiis vor sich selbst* entgegengesetzt<sup>10</sup>. Unter diesen eigenständigen *Praeludiis* werden Fantasia bzw. Capriccio, Fuga bzw. Ricercar, ferner Sinfonia und Sonata näher beschrieben. Dagegen meinen die Praeludien „zur Motetten oder Madrigalien“ primär „die Toccaten“, während als Vorspiele „zum Tantz“ die „Intraden“ genannt werden. Weiter aber heißt es: „Tocata, ist als ein Praeambulium, oder Praeludium, welches ein Organist / wenn er erstlich uff die Orgel / oder Clavicymbalum greiff: ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet /, aus seinem Kopff vorher fantasirt, mit schlechten entzelen griffen / vnd Coloraturen & c.“ Einerseits also werden instrumentale Gattungen nicht primär nach ihrer Besetzung für Ensemble oder Tasteninstrument getrennt, und andererseits verteilen sich Gattungen der Tastenmusik auf Praeludia als Vorspiele bzw. „vor sich selbst“. Dennoch deutet der Oberbegriff „Praeludium“ auf die modellhafte Bedeutung der Tastenmusik hin, wobei selbst Sinfonia und Sonata als untergeordnete Kategorien erscheinen. Zugleich verbindet die Gattungen der Tastenmusik unabhängig von ihrer Funktion „vor sich selbst“ oder als Vorspiel zu Vokalwerken die Akzentuierung des Phantastischen. Bestimmt sich die Toccata als Musik, die man „aus seinem Kopff vorher fantasirt“, so heißt es zu „Capriccio seu Phantasia subitanea“: „Wenn einer nach seinem eignem plesier vnd gefallen eine Fugam zu tractiren vor sich nimpt / darinnen aber nicht lang immoriret, sondern bald in eine andere fugam, wie es jhme in Sinn kömt / einfället“. Und während man dabei „auch nicht an die Wörter gebunden“ ist, kann man um so mehr „seine Kunst und artificium eben so wol sehen lassen“, weil man sich „alles dessen / was in der Music tollerabile ist . . . ohn einigs bedencken gebrauchen darff“ und nur „den Modum . . . nicht gar zu sehr überschreite / sondern in terminis bleibe“.

Bilden also für die Instrumentalmusik die Gattungen der Tastenmusik die Modelle, so bestimmen sie sich durch unterschiedliche Ausprägungen eines Spielraums, den der Begriff des Phantastischen absteckt. Dem scheint es zu entsprechen, daß im *Œuvre Frescobaldi*, das im wesentlichen in Drucken vorliegt, die Gattungen weithin getrennt werden<sup>11</sup>. Den zwölf Fantasien im ersten Druck von 1608 folgen 1615 in einem Band zehn *Recercari* und fünf *Canzoni francese*. An die Seite dieser Werke gehören auch die zwölf *Capricci* (1624) und die postum erschienenen elf *Canzoni alla francese* (1645). Den kontrapunktischen Gattungen stehen indes die beiden *Toccaten-Bücher* von 1615/16 und

<sup>9</sup> Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdr. hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958 (= *Documenta musicologica* I/15), S. 21ff.

<sup>10</sup> Praetorius, S. 21 und zum folgenden auch S. 23.

<sup>11</sup> Vgl. dazu die Übersicht bei W. Apel, *Geschichte*, S. 439f. (wogegen die Ausgabe von Pidoux die Drucke nach ihrer letzten Publikation statt in chronologischer Reihenfolge nach den Erstdrucken anführt).

1627 gegenüber. Sie verbinden aber mit zwölf bzw. elf Toccaten einerseits Tanzsätze und Variationen, andererseits liturgische Hymnen und Magnificat-Bearbeitungen. Die Toccaten gehen also in der Publikation buntere Kombinationen ein als die Gattungen im strengen Satz. Paaren sich ferner die Ensemble-Canzonen in der Partitur-Ausgabe (1628) mit drei Toccaten „per Spinettina“, so verketten die *Fiori musicali* 1635 „diverse compositioni“ zum liturgischen Formular dreier Messen. Die Scheidung nach Gattungen ist die Kehrseite ihrer Kombinierbarkeit. Auch wenn sich die satztechnischen Verfahren oft verschränken, lassen sich doch den primär kontrapunktischen Fantasien, Ricercaren und Canzonen die eher schweifend figurativen Toccaten gegenüberstellen. Und diese polaren Möglichkeiten entsprechen der Unterscheidung von Praeludia „vor sich selbst“ und vor Vokalwerken bei Praetorius.

Der wachsenden Vielfalt von Gattungen und Satzarten, die mit der Kontrapunktlehre kaum noch zu fassen waren, suchte als neues System die Stillehre gerecht zu werden. Nachdem Gioseffo Zarlino 1558 von der „maniera“ des Komponierens gesprochen hatte, unterschied Pietro Pontio 1588 den „stile“ oder „modo“ einzelner Gattungen, und auch die Trennung zwischen stile antico und moderno zielte auf eine Differenzierung der Satzweisen<sup>12</sup>. Mit den Stilbegriffen verbanden sich bei Marco Scacchi um 1640 soziale und liturgische Funktionen, wobei die Begriffe des Stylus ecclesiasticus, teatralis und cubicularis den Ort und die Verwendung der Musik meinen<sup>13</sup>. Diese Aspekte verknüpfte Athanasius Kircher 1650 zu einem System, das den Gattungen und ihren Funktionen satztechnische Kriterien zuordnete. Gewiß wechseln die Kategorien, und die Systematik ist kaum sehr streng. Statt rascher Kritik wäre aber der Versuch wahrzunehmen, die Pluralität der Möglichkeiten begrifflich zu fassen. Kircher rechnet mit acht Stilen, zu denen ohne Zählung der moderne Stylus dramaticus seu recitativus kommt<sup>14</sup>. An vierter Stelle erscheint der Stylus phantasticus, der im Unterschied zum Stylus symphonicus nicht so sehr die Ensemble- als vielmehr die Tastenmusik erfaßt. Er eignet sich zwar generell für Instrumente, ist aber als freieste Kompositionsart weder dem Text noch einem „subiecto harmonico“ untertan. Er ist eingerichtet („institutus“), „abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum“. Eingeteilt wird er jedoch „in eas, quas Phantasias, Ricercatas, Toccatas, Sonatas vulgo vocant“. Deutlich wird daran, daß die Tastenmusik — anders als bei Praetorius — von der übrigen Instrumentalmusik abgehoben wird. Unter einem Stilbegriff werden jedoch so konträre Genera wie Ricercare und Toccata subsumiert, die unter dem Aspekt der Besetzung verbunden werden. Im System der Stile Kirchers, das vom Kirchenstil in Messe und Motette ausgeht und am Schluß zum Stile recitativo führt, gilt immer noch als Prämisse die Kontrapunktlehre, die nur graduell in ihrer Verbindlichkeit modifiziert wird. So sind auch die

<sup>12</sup> Vgl. Stefan Kunze, *Zur Kritik des Stilbegriffs in der Musik*, in: *Kgr.-Ber. Kopenhagen* 1972, Bd. II, S. 527—531; Fr Krummacher, *Stylus versus Opus. Anmerkungen zum Stilbegriff in der Musikgeschichte*, in: *Om Stilforskning*, Stockholm 1983 (= *Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Konferenser* 9), S. 29—45.

<sup>13</sup> Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg i. Br. 1926, S. 83ff., 132ff.; C. Dahlhaus, *Cribrum musicum. Der Streit zwischen Scacchi und Siefert*, in: *Norddeutsche und Nordeuropäische Musik*, hrsg. von C. Dahlhaus u. Walter Wiora, Kassel 1965 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 16), S. 108—113.

<sup>14</sup> Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Rom 1650, Nachdr. Hildesheim 1970, Tomus I, Liber VII, Pars 3, Caput V *De vario stylorum harmonicarum artificio*, S. 581—598, besonders S. 585.

Gattungen der Tastenmusik am Kontrapunkt orientiert, und erst im Verhältnis zu dessen Normen lassen sich Besonderheiten des *Stylus phantasticus* fassen. Dabei bildet der Stilbegriff ein kompositorisches Prinzip, das sich nicht auf eine Gattung begrenzt, sondern in wechselnden Genera wirksam wird. Das wird auch einsichtig, wo Kircher später eine *Fantasia* von Frescobaldis „discipulus“ Johann Jacob Froberger einführt. Denn dies streng kontrapunktische Werk dient als Exempel für eine Gruppe von Kompositionen, die Kircher zufolge sonst meist als „Praeludia“ bezeichnet werden.

Den Wandlungen des Stilbegriffs und seiner Voraussetzungen, wie sie sich später in Johann Matthesons Theorie des *Stylus phantasticus* reflektieren, ist hier nicht nachzugehen<sup>15</sup>. Zu fragen ist vielmehr, was diese Kategorien für das Werk von Frescobaldi besagen. So unterschiedlich seine Fantasien und Toccaten wirken, so verbindlich wäre für sie nach Kircher ein Stilbegriff. Die generellen Bestimmungen — die Lösung vom Text, die Freiheit des Autors, die Akzentuierung des Kunstfertigen — weisen zwar auf Praetorius zurück. Weiter aber nennt Kircher Besonderheiten wie die verborgene Ratio der Harmonia, den „ingeniosen“ Kontext und dabei die Funktion von Klauseln und Fugae. Zu überlegen wäre also nicht nur, wieweit dieser Stilbegriff so verschiedene Gattungen wie *Fantasia* und *Toccatina* erfaßt. Umgekehrt ließe sich auch fragen, wieweit Besonderheiten der Gattungen als Lizenzen des Kontrapunkts im *Stylus phantasticus* begreifbar sind.

## II

Den Begriff des *Stylus phantasticus* bezog Peter Schleuning primär auf die Gattung der *Fantasia*. Und als ihr Wesen erkannte er eine „individuell geplante Künstlichkeit“, durch die sie sich von späteren Ausprägungen des Phantastischen distanzieren<sup>16</sup>. Während der imitatorische Satz „Hauptwirkungsfeld der *Fantasia*“ ist, besteht dennoch die Möglichkeit, ihn „beliebig abzubrechen“ oder „durch freiere Teile zu unterbrechen“. Und das „Ingeniöse und Künstliche“, „Versteckte“ und „Rätselhafte“ der *Fantasia* markiert ihren Abstand von anderen Gattungen.

Daß die *Fantasia* nicht durch schweifende Phantastik, sondern durch kompositorische Konzentration im Rahmen des kontrapunktischen Satzes bestimmt wird, erweist sich prägnant an den Werken Frescobaldis. Seine *Fantasia a quattro* (1608), die in Partitur erschienen und für Tasteninstrument bestimmt sind, bezeichnen gewiß den Gipfel der Gattung in Italien<sup>17</sup>. Was die Struktur der zwölf *Fantasia* intern prägt, bekundet sich bereits in ihrer Anordnung im Druck. Einerseits sind die Kirchentöne (dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch, aeolisch und jonisch) in aufsteigender Folge je zweifach hintereinander bedacht. Andererseits lösen sich vier Gruppen mit je drei Fantasien über ein, zwei, drei und vier *sogetti* ab. Reihung und Gruppierung nach verschiedenen Aspekten durch-

<sup>15</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Faks.-Nachdr. hrsg. von M. Reimann, Kassel 1954 (= *Documenta musicologica* 1/5), S. 87ff. und S. 477; dazu vgl. Schütz-Jb. 2 (1980), S. 20ff.

<sup>16</sup> Peter Schleuning, *Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göttingen 1973 (= *Göttinger Akademische Beiträge*, Bd. 76), S. 13; ders., *Die Fantasie*, Bd. I, Köln 1971 (= *Das Musikwerk*, Bd. 42), Einführung, besonders S. 9.

<sup>17</sup> Vgl. dazu Apel, *Geschichte*, S. 441ff.

dringen sich also in abstrakt zyklischer Ordnung derart, daß jede Dreiergruppe in zwei Tonarten vertreten ist und der Wechsel zwischen beiden Prinzipien nur in der Mitte zusammentrifft. (Die Trennung von sechsmal zwei begegnet der von viermal drei Stücken.) Doch bildet diese Einteilung keine bloß äußerliche Vorordnung, sondern sie folgt zwei Kriterien, die für die Werke selbst maßgeblich sind. Zum einen nämlich wirken sich die gewählten Modi nicht allein in der Formulierung der *soggetti* aus, die den Charakter der Tonart klar markieren. Vielmehr verbindet sich damit eine hochgradige Konzentration auf meist nur zwei Stufen, auf denen die Einsätze der Themen erfolgen. Zum anderen bezeichnet die Entscheidung für jeweils ein bis vier *soggetti* die kompositorische Aufgabe, die sich in den Werkgruppen stellt. Denn gleichermaßen gilt für alle Fantasien die Prämisse, die Thematisierung des Verlaufs derart zu verdichten, daß in der Regel kein Takt themenfrei bleibt. Daraus ergibt sich für die scheinbar einfachen Werke „*sopra un soggetto*“ die Schwierigkeit, in der Konzentration auf stete Themeneinsätze bei gleichen Stufen ein Maximum an *varietas* mit anderen Mitteln zu erreichen. Dagegen kreisen die komplexer wirkenden Stücke „*sopra doi, tre, quattro soggetti*“ um die Frage, wie bei wachsender Themenzahl die Geschlossenheit des Verlaufs im Geflecht der Beziehungen zu wahren ist. Das dialektische Verhältnis zwischen Konzentration und Variabilität der Struktur markiert die Problemstellung. Und die Lösungen sind ebenso konsequent wie flexibel.

Nur die eine Dimension der Verfahren läßt sich knapp an einem Beispiel demonstrieren. Doch zeigen gerade die ersten Werke über nur ein Thema — auch wenn sie zunächst schlichter anmuten — die Stringenz der Disposition besonders klar. Die *Fantasia terza sopra un soggetto solo* beschließt die erste Trias und eröffnet das phrygische Werkpaar<sup>18</sup> (vgl. Notenbeispiel 1 auf S. 11). Das *soggetto* setzt auf der Quinte mit dem charakteristischen Halbton darüber an (*h-c* in Ganzen), kehrt zum Ausgangston zurück und springt dann in den Grundton nach oben (*h-e* in Halben), bevor es vom Quintsprung abwärts zu fließend skalarer Gegenbewegung ausgesponnen wird (*a* bis *e* in Vierteln). Die Akzentuierung der phrygischen Kerntöne ist so deutlich wie die rhythmische Abstufung. Folgt dem *soggetto* im Tenor der Einsatz im Baß, so wird der Themenkopf von *h* nach *e* versetzt, doch lenkt die Fortspinnung mit Oktav- statt Quintsprung abwärts wieder in den Ambitus *a-e* zurück. Dem entspricht im Kopf der dritte Einsatz im Alt, der jedoch den dritten Ton (*e*) repetiert und zur Fortspinnung mit Quint- statt Oktavsprung umlenkt. Erst der vierte Einsatz im Sopran gleicht (auf *h* ansetzend) dem ersten. Deutlich werden gleich anfangs drei Momente: Erhalten bleibt neben der phrygischen Charakteristik die Einsatzfolge auf *h* bzw. *e* (und zwar durch das ganze Werk); bewahrt bleibt aber zunächst eher die rhythmisch prägnante Struktur; dagegen wird die diastematische Folge eher flexibel gehandhabt. Der Einsatz des Basses T. 9 wird scheinbar vom Sopran in Einführung aufgenommen, doch erscheint nur die charakteristische kleine Sekunde (*h-c* T. 10), während der vollständige Sopraneinsatz T. 12 bei Kürzung der ersten Note zugleich eine rhythmische Variante einbringt, wogegen die Fortspinnung (T. 14) die Viertel auf Halbe augmentiert.

Setzt die *Fantasia* mit diastematischen Varianten bei rhythmischer Prägnanz des *soggetto* an, so treten bereits in ihrem ersten Abschnitt rhythmische Varianten ein, die

<sup>18</sup> Zur *Fantasia Terza* vgl. die Ausgabe von Pidoux, Bd. I, S. 10ff; ferner Dagmar Teepe, *Die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente im 17. Jahrhundert. Eine gattungsgeschichtliche Studie*, Kassel 1990 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 36), S. 61f.

den Kopf sowohl wie auch die Fortspinnung betreffen. In der Konzentration der Einsätze auf die Stufen *e* und *h* prägt sich der Halbtonschritt derart ein, daß sein isoliertes Erscheinen bereits auf eine weitere motivische Reduktion des Kopfes verweist. Andererseits dominieren von der Biciniengruppe T. 18 an Viertelnoten dermaßen, daß sie komplementärhythmisch die letzten sechs Takte bestimmen. Gewiß liegt kein übersichtlicher Formplan vor, der durch Themen und Varianten zielstrebig erfüllt würde. So wenig vorhersehbar der Verlauf ist, so wenig beliebig ist er doch auch. Im tonal stabilen Rahmen — markiert durch die Einsätze — lösen sich diastematische und rhythmische Varianten ab, um in der Trennung beider Parameter das subtile Spiel mit der intervallischen Prägnanz des Kopfes und der fließenden Rhythmik der Fortspinnung zu ermöglichen.

Auf unterschiedliche Weise setzen die beiden mittleren Abschnitte der *Fantasia* dies Verfahren fort. Wird einerseits die rhythmische Kontrastierung akzentuiert, so wird andererseits die intervallische Struktur nach Phasen ihrer Reduktion erneut stabilisiert. Die Tripla (T. 24—41) hebt sich von den umgebenden Phasen durch ihr Taktmaß ab, mit dem sich die interne rhythmische Geschlossenheit paart. Auf der anderen Seite wird das *soggetto* weithin auf seinen Kopf verkürzt, ablesbar schon an den ersten Einsätzen. Im Sopran T. 29—30 oder im Tenor T. 35—36 bleibt nur das *Initium* erhalten, was freilich nicht ausschließt, daß Kopf und Fortspinnung gemeinsam erscheinen können (so im Baß T. 27ff., Alt T. 31ff., Tenor T. 36ff., Baß T. 38ff.). Doch kann auch die Gestik der Fortspinnung für sich eingesetzt werden (Alt T. 27, Baß T. 32f., Sopran T. 36). Die Glieder des *soggetto* werden also getrennt verfügbar wie die Parameter der Diastematik und Rhythmik, die sie zuerst gemeinsam bestimmten.

Der dritte Abschnitt (ab T. 42) kombiniert diese Verfahren auf zweifache Weise. Zum einen erfährt das *soggetto* eine Diminuirung, in der jedoch der diastematische Zusammenhang von Kopf und Fortspinnung erhalten bleibt. Zugleich wird die rhythmische Differenzierung beider Themenglieder reduziert, indem nur die erste Note abgehoben wird, während die weiteren Töne eine Achtelkette bilden. Zum anderen jedoch verbindet sich mit der Diminution, die rhythmisch den Verlauf bis T. 53 prägt, zunächst als fester Kontrapunkt der Themenkopf in Ganzen und Halben, wobei die ursprüngliche Rhythmik nun als *Augmentation* erscheint. Die rhythmisch originäre Version beschränkt sich auf den Themenkopf, die beschleunigte Variante erfaßt dagegen den ganzen diastematischen Verlauf. Bestimmt dann (ab T. 46) die Diminuirung allein den Satz, so bewirkt sie nicht nur eine zunehmende Beschleunigung. Mit den Engführungen des Kopfmotivs (T. 46f., 50f.) paaren sich seine weiteren intervallischen Varianten. Im Sopran etwa bleibt in T. 47—48 nur der Rahmen übrig, und wo in T. 50—51 ein Maximum rhythmischer Aktivität in Achtelbewegung erreicht ist, wird zugleich die Sekunde des Kopfes durch Sextsprung ersetzt. So genau die Kombination von diminuirter und originärer Fassung anfangs eine Vermittlung bewirkte, so bedachtsam wird die Diminution ab T. 53 zurückgenommen, um in den vierten und letzten Teil überzugehen.

Der Schlußabschnitt setzt nicht nur die Trennung rhythmischer und diastematischer Momente sowie die Scheidung von Kopf und Fortspinnung voraus. Seine Funktion gewinnt er erst, wenn die wachsende Konzentration auf die Intervalle des *Initiums* wahrgenommen wird, die den Zusammenhang der Phasen und Varianten bedingt. Prägt die Rhythmik, ausgehend von der Fortspinnung, den internen Verlauf der Teile, so verbindet



die Diastematik ihre Unterschiede, akzentuiert zudem durch die fixierten Einsatzstufen. Aus dem Verfahren ergibt sich, daß innerhalb der Satzphasen die rhythmischen Varianten quasi motivisch auch dann wahrnehmbar werden, wenn ihnen kaum noch der intervallische Verlauf des *soggetto* entspricht. Ebenso aber werden die charakteristischen Halbtonschritte des *Initiums* so einprägsam, daß sie motivische Funktion auch dort erhalten, wo die Fortspinnung ausbleibt. Aus der steten Präsenz des intervallischen Kopfes und dem Kontrast der rhythmisch markierten Fortspinnung jedoch zieht der Schlußteil seine Konsequenzen. Ihm liegt als Gerüst die augmentierte Fassung des Kopfmotivs zu Grunde, von dem nun nur der Halbtonschritt erhalten bleibt (Alt T. 56—61 *e-f-e*, Baß T. 63—68 *e-f-e*, Sopran T. 70—75 *e-c-h*, Baß T. 76—81 *e-f-e*). Dabei greift der Sopran die Version mit Sextsprung aus dem dritten Abschnitt auf, während der Tenor unbeteiligt bleibt. Die Gegenstimmen in diesem Satzgerüst aber sind durchsetzt von steten Reminiszenzen an die phrygischen Schritte des *Initiums* wie an die fließende Diktion der Fortspinnung in der Ausfüllung eines Quint-Quartrahmens durch Viertel. In der Reduktion auf diese motivischen Grundformeln wirkt der Satz in allen Stimmen auch dann motivisch strukturiert, wenn ihm *de facto* kaum noch komplette Themeneinsätze in den Gerüststimmen zu Grunde liegen. Und so ist es nur folgerichtig, daß die letzten Takte auf reguläre Einsätze des *soggetto* verzichten können und doch in jedem Stimmzug durchsetzt sind von Relikten des Themenmaterials.

Wie die Verfahren modifiziert werden, wenn mehrere *soggetti* reichere Varianten erlauben, aber zugleich durch latente Beziehungen kontinuierlich zu verkettet sind, kann nicht mehr gezeigt werden. Und es bedarf keines Beweises, wie sehr die Fantasien den Normen des Kontrapunkts im Rahmen des mensuralen Taktbegriffs und der modalen Tonalität verpflichtet sind. Der Lösung vom Wort jedoch, die von der Theorie als Kriterium hervorgehoben wurde, entspricht eine motivische Konzentration, wie sie so nur in instrumentaler Musik möglich war, die zudem nicht auf ein Ensemble oder auf fixierte Funktionen angewiesen war. Rechnete Ensemblesmusik mit dem Wechselspiel der Partner, so war Vokalmusik auf den Wechsel der Textglieder und Motive angelegt. Die Eingrenzung auf einen Spieler unter Distanz zur Sprache nutzte Frescobaldi aber nicht nur zur Demonstration kontrapunktischer Kunstfertigkeit. Er verfolgte eine thematische Komprimierung ohnegleichen, in der freilich die Gefahr der Monotonie und damit die Forderung der Variabilität beschlossen war. Die Lösung bestand in einer Satzweise, die einerseits darauf zielte, die Formteile in ihrer rhythmischen Struktur zu charakterisieren. Andererseits tendierte das Prinzip der variativen Thematisierung dazu, über die Parameter der Diastematik und der Rhythmik weithin getrennt zu verfügen. Die Technik erscheint aber nicht nur als experimentelles Stadium, sondern sie wird im wechselseitigen Verhältnis der Abschnitte und in ihrem inneren Zusammenhang wirksam. Wo die Aufgabe steter Thematisierung so konsequent begriffen wird, da wird zugleich die Forderung nach ständiger Variierung wahrgenommen. Das Resultat gleicht gewiß nicht einem kontinuierlichen Prozeß, wie er später zum Begriff thematischer Arbeit gehörte. So sehr aber die *Fantasia Frescobaldis* als Konzentrat des Kontrapunkts erscheint, so sehr erweitert sie seinen Rahmen zu genuin instrumentalen Verfahren. Die Anspannung des individuellen Vermögens als Ausdruck der Freiheit des Komponisten definiert die Musik im *Stylus phantasticus*.

## III

Die Toccaten von Frescobaldi bilden — im Unterschied zu den traditionell kontrapunktischen Fantasien — zunächst spezifisch instrumentale Spielstücke, in denen das freie Ermessen des Autors weit klarer zum Vorschein kommt. Und dem entspricht es, daß die kompositorischen Experimente mitunter als bewußte Irritationen anmuten, auf die Frescobaldis Vermerke hinweisen. Zugleich aber gelten die Toccaten mehr noch als herausragende Beispiele eines Gattungstyps, der in der virtuoson Tastenmusik seit Claudio Merulo besondere Prägnanz fand. Und erinnert man sich der Wirkung, die der *Toccata* — gewiß nicht unabhängig von Frescobaldi — im 17. Jahrhundert zukam, so gewinnen die beiden Toccatenbücher noch größeres Gewicht. Sie erscheinen im Rückblick weit eher als die Fantasien als Modelle dessen, was als phantastische Musik aufzufassen wäre. Und fraglos beziehen sich Matthesons Definitionen später weit mehr auf die *Toccata* als auf die ältere *Fantasia* als Inbegriff des *Stylus phantasticus*<sup>19</sup>. Nicht die Gründe für die Verlagerung der Modelle sind hier zu erörtern. Zu fragen ist nur, was die Theoretiker dazu veranlaßte, die *Toccata* wie das Gegenbild der *Fantasia* demselben Stilbegriff zuzuweisen. Sind die Differenzen der Gattungen klarer als die Konvergenzen, so droht ein Stilbegriff, dem beide subordiniert werden können, zur Leerformel ausgehöhlt zu werden.

Wie sich die beiden Toccatenbücher schon im Zutritt von Arien, Tänzen, Partiten etc. von der strikten Anordnung der Fantasien unterscheiden, so bilden auch die jeweils elf Toccaten Reihen ohne erkennbare Disposition nach Typen oder Tonarten. Und was für die Werkgruppe im ganzen gilt, betrifft auch die Anlage der einzelnen Werke. Die Hinweise in Frescobaldis Vorreden richten sich zwar primär auf Fragen der Ausführung, sie scheinen aber auch anzudeuten, daß kein geschlossener Zusammenhang der Werke intendiert ist<sup>20</sup>. Denn die Teile der Toccaten können getrennt gespielt werden, wobei der Spieler die geeignete Zäsur zum Abbrechen wählen muß. Und das Tempo soll ohne strenges Gleichmaß modifiziert werden, um auf den Affekt ebenso Rücksicht zu nehmen wie auf die Deutlichkeit der Struktur. Zudem fällt es auf, daß Frescobaldis Toccaten — anders als die von Merulo — sich nicht oder nur selten in getrennte Abschnitte verschiedener Faktur gliedern lassen. Statt des Wechsels von figurativen und imitatorischen Teilen überlagern sich beide Momente vielfach simultan. Und im ganzen hat es zunächst den Anschein, als werde eine Abfolge von Klängen durch virtuoson Figurenwerk überwuchert, das dennoch kaum Stimmzüge erkennen läßt. Doch verbinden sich die Klänge kaum zu geschlossenen Akkordfolgen, auch wenn die modale Charakteristik weniger prägnant ist als in den frühen Fantasien. Wo die Klänge quasi dominantische Funktion zu haben scheinen, entspricht die Fortführung keineswegs immer dieser Tendenz. So wenig kontrapunktisch linear der Satz wirkt, so wenig prägt ihn funktionale Harmonik. Wie aber ist sein schweifender Ablauf zu beschreiben?

Die Toccaten des zweiten Buches treiben zwar die klanglichen Härten und experimentellen Züge voran, doch zeichnen sich in ihnen auch eher interne Kontraste und formale Einschnitte ab. So mag die erste *Toccata* aus Buch I — obwohl sie weniger avanciert

<sup>19</sup> Mattheson, S. 87f.; dazu vgl. *Schütz-Jb.* 2 (1980), S. 21f.

<sup>20</sup> Zu Frescobaldis Vorreden vgl. Bd. III–IV der Ausgabe von Pidoux sowie Apel, *Geschichte*, S. 447f.

wirkt — für den strukturellen Sachverhalt als Exempel eintreten<sup>21</sup> (vgl. Notenbeispiel 2 auf S. 12). Die *Toccata* steht so wie die folgenden drei Stücke in g-dorisch. Geht man von Frescobaldis Anweisung aus, so wäre nach Zäsuren zu suchen, an denen der Spieler abbrechen könnte. Eine solche Kadenz begegnet in T. 13, sie endet aber auf *D*, während die anschließende Grundstufe *G* gleich mit Figuration gekoppelt wird. Klarer ist die Kadenz auf *G* in T. 15, wogegen die Zäsur in T. 25 wieder auf eine Klausel in *D* entfällt. Auch wenn die Einschnitte also zurücktreten, deuten sie doch auf eine latente Gliederung hin. Denn innerhalb dieser Satzglieder — die kaum als Formteile zu bezeichnen sind — wird das Verhältnis der Klangfolgen zu den Figurationen schrittweise modifiziert<sup>22</sup>.

Sieht man die Figuration nicht isoliert, sondern in ihrem Kontext, so zeigt sich zunächst, daß dem Satz — entgegen dem ersten Anschein — ein Gerüst zugrundeliegt, das durch die Stimmen in breiteren Notenwerten markiert wird. Zwar ist dieser Kernsatz nicht streng linear, und in ihm wechselt die Zahl der Stimmen. Doch verhalten sich die Stimmzüge im wesentlichen nach den Regeln eines kontrapunktischen Satzes. Sie weisen wenig auffällige Sprünge auf, sie bewegen sich meist schrittweise, und vor allem begegnen zwischen ihnen kaum unvorbereitete oder regelwidrig aufgelöste Dissonanzen. Lizenzen ergeben sich also weniger im Gerüstsatz als in seinem Verhältnis zur Figuration. Wird etwa in T. 2 die Quarte *c* verzögert aufgelöst, so setzt zugleich die figurative Floskel ein, während der Bezugston *G* in Baßlage überwechselt. Ähnlich wird in T. 4 das liegende *e* durch die Figuration im Baß zur Dissonanz, während die Mittelstimme dem Baß als Dezime folgt und sich ihrerseits in figurative Fortspinnung auflöst. Lassen sich also die Lizenzen aus dem Verhältnis der Figuren zum Kernsatz verstehen, so verweisen sie auf die kontrapunktische Struktur des Gerüsts.

Freilich tritt der Gerüstsatz derart zurück, daß die Figuration den hörbaren Verlauf um so mehr bestimmt. Ihre Eigenart entfaltet sie aber doch vor dem Hintergrund des Kernsatzes, der damit auch zur Voraussetzung der figurativen Bewegung wird. Verfolgt man die Figuration näher in ihrem Kontext, so zeichnen sich in ihr Formeln und Verläufe ab, die in die Abfolge des Satzgerüsts und seine Klauseln integriert sind. Es wäre eine Übertreibung, dabei von festen Motiven oder nur von motivischen Wendungen zu reden. Und ebenso wie die Disposition der Kadenzen ist auch der Wechsel der Figuren kaum vorhersehbar geplant. Dennoch sind beide Ebenen derart verkettet, daß der Satz bei aller Freiheit der Anlage vor dem Schein einer beliebigen Reihung bewahrt wird. In den ersten Takten wandert zum statischen *G*-Klang die knappe ornamentale Floskel ab- und dann aufwärts durch die Stimmen. Sie wird nur am Ende von T. 2 und dann in T. 4 durch Skalenzüge aufwärts abgelöst. Ab T. 5 verbindet sich abwärts gerichtete Figuration mit trillerartiger Verengung, während der Ambitus der Figuren ab T. 8 in den Außenstimmen erweitert wird. Dagegen setzt — wieder in den Außenstimmen — in T. 11–12 die Beschleunigung an, bevor in T. 13 die Klausel erreicht wird. Die folgenden drei Takte führen einerseits abschließend zur Kadenz auf *G* hin, andererseits

<sup>21</sup> Zur *Toccata Prima* vgl. die Ausgabe von Pidoux, Bd. III, S. 3ff, ferner Klein, S. 38ff.

<sup>22</sup> Zur chromatischen Harmonik Frescobaldi's vgl. insbesondere Roland Jackson, *On Frescobaldi's Chromaticism and Its Background*, in: *MQ* 57 (1971), S. 244–269, sowie Schütz-Jb. 2 (1980), S. 28–34.

FANTASIA TERZA Sopra un soggetto solo

The image displays a musical score for a piece titled "FANTASIA TERZA Sopra un soggetto solo". The score is written for piano and consists of ten systems of music, each with a treble and bass staff. The measures are numbered at the beginning of each system: 5, 10, 14, 19, 23, 30, 40, 42, 50, 55, 60, 75, 80, and 85. The music features a complex interplay of melodic lines and harmonic textures, characteristic of a fantasia. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece is set in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Notenbeispiel 1

Toccata Prima

3

5

8

10

12

14

17

23

31

Notenbeispiel 2



vermitteln sie aber auch den Beginn einer Satzphase. Denn wie am Anfang wandern figurative Formeln durch die Stimmen, bevor die Skalenbewegung sich von der Oberstimme aus in die Unterstimme fortsetzt (T. 16—17). Zwischen der Ausbreitung solcher Figuren in den Außenstimmen (T. 18—19 und 22—24) wechseln wiederum kürzere Figuren komplementär ab, so daß der Schein von Imitation entsteht. Strenger beginnt nach der *D*-Kadenz T. 24 die letzte Satzphase, sofern aus ihrem Initium in der Oberstimme ein Modell wird, das T. 26—33 in Varianten durch die Außenstimmen läuft. Die eingestreuten Skalenfiguren vermitteln zugleich zur Schlußphase, in der wiederum die wachsende Ausbreitung zunächst knapper Formeln zu ausgedehnten Figurenketten zu verfolgen ist.

Es wäre sachlich unangemessen, nach strikter Determinierung in einer Musik zu suchen, die sich in ihrer Fluktuation solchen Normen entzieht. Dennoch lassen sich Prinzipien ausmachen, nach denen die Toccata Frescobaldis in all ihrer Spontaneität angelegt sind. Gewiß bilden sich dabei keine fixierten Formen oder gar Formschemata aus, doch ist der Abstand zur freien Improvisation wohl ebenso groß. Was zunächst als Klangband mit aufgesetzten ornamentalen Girlanden erscheint, erweist sich im Kern als kontrapunktischer Gerüstsatz. Ihm gegenüber sind aber die Figurationen nicht akzidentelle Zutaten. Sie prägen vielmehr zwischen den kadenzierenden Einschnitten den fluktuierenden Verlauf aus, in dem sich ornamentale Floskeln in Länge und Ambitus ausdehnen und über den Klangraum entfalten. In jedem Abschnitt und in jedem Werk wird das Verfahren unvorhersehbar, aber nicht planlos immer neu differenziert. Und die Kunst der Werke besteht in der Vielfalt, mit der diese Satzart abgewandelt wird, ohne der Schematik zu verfallen. Was daran frei und fast irrational anmutet, ist zwar analytisch schwer zu fassen, setzt aber doch das kontrapunktische Gerüst als Regulativ voraus. Erst vor der Folie des Kernsatzes erhalten die scheinbar freien Figurenketten ihre Wirkung. Beide Dimensionen des Satzes beziehen sich dialektisch aufeinander. Das Gerüst wäre nichtig ohne die Ausfüllung, die von ihm getragen wird. Und die Figuration wäre leer, höben sich nicht die Lizenzen ihrer Führung von der Norm des kontrapunktischen Fundamentalsatzes ab. Dabei wäre es heikel, von Beziehungen oder Änderungen figurativer Formeln überhaupt zu sprechen — würde man nicht das planvolle Verfahren der frühen Fantasien kennen. Erst die Einsicht in ihre genaue Disposition intervallischer und rhythmischer Relationen erlaubt es, die fluktuierende Variabilität im Verlauf der Toccata nicht als beliebige Reihung aufzufassen. Und so bilden die Fantasien auch eine Voraussetzung zum Verständnis der Toccata.

\*

Zu überlegen bleibt gleichwohl, was das Verhältnis der Gattungen als Genera eines *Stylus phantasticus* begründet. Kaum würde es genügen, daß beiden Typen im Kern ein kontrapunktischer Satz zugrundeliegt. Denn dazu bestand in der Kompositionslehre der Zeit keine Alternative, und die Theorie des *Stylus phantasticus* ist als Lehre einer Art des Kontrapunkts definiert. Ebenso ungenau wäre es aber, den konträren Gattungen gemeinsam den Verzicht auf fixierte Formmuster zu attestieren, die der Zeit

ohnehin fremd waren. Denn unleugbar kennt die *Fantasia Frescobaldi* eine planvollere Anlage als die *Toccatà*, die sich gerade durch die Distanz zu formaler Regulierung auszeichnet. Auch die Kriterien Kirchers beziehen sich nicht gleichermaßen auf beide Gattungen. Trifft die Lösung vom *sogetto* die *Toccatà*, so gilt das Gewicht der *Fugae* für die *Fantasia*. Was aber beide — paradox genug — zuletzt eint, ist ihr Verhältnis zur kontrapunktischen Tradition als polare Extreme. Ist die *Fantasia* als Ansatz konstanter Thematisierung verstehbar, so erscheint die *Toccatà* umgekehrt als Versuch athematischen Komponierens. Doch bildet die Erfahrung der radikalen Thematisierung zugleich die Bedingung für den Verzicht auf thematische Bindung. Ohne die stete Variabilität, die sich als Folge konsequenter Thematisierung im eng begrenzten Rahmen des *Modus* ergab, wäre auch der umgekehrte Weg nicht denkbar, der ohne motivische Bindung die *Toccaten* in der Ausweitung des tonalen Radius bestimmt. Beide Genera sind im Kontrast so aufeinander bezogen wie das Verhältnis der Parameter in ihnen (weshalb auch die Anordnung der Publikationen kein Zufall ist). Der Verfügung über Rhythmik und Diastematik in den *Fantasien* entspricht nicht nur das Verhältnis von *Kernsatz* und *Figuration* in den *Toccaten*. Vielmehr bedingt die Fluktuation der *Toccaten* in ihrer latenten Verkettung die in den *Fantasien* gewonnenen Einsichten. Beide sind nicht nur abstrakt durch die verborgene *Ratio* der *Harmonia* im kontrapunktischen Kontext verbunden. Sie repräsentieren vielmehr konkret den *Stylus phantasticus* als polare Möglichkeiten einer frei disponierten Instrumentalmusik.

## Versuch einer Theorie der Bachschen Orgelfuge

von Werner Breig, Bochum

*Georg von Dadelsen zum 75. Geburtstag  
am 17. November 1993*

### *I. Das Repertoire*

Der folgende Versuch möchte als Baustein zu einer Theorie der Bachschen Fuge verstanden werden. Als Beobachtungsfeld ist dabei eine eng umgrenzte Werkgruppe ausgewählt: Nicht Bachs Fugen insgesamt stehen zur Untersuchung, auch nicht seine Instrumentalfugen und nicht einmal das gesamte Repertoire der Tasteninstrumentfugen, sondern lediglich der Bereich der Fugen für Orgel (der sich durch weitere spezielle Bedingungen schließlich auf 23 Stücke einengen wird). Diese gewollte Begrenzung basiert auf der — im Laufe der Studie zu belegenden — Grundthese, daß sich Bach sehr genau auf das jeweilige Instrumentarium einstellt, d.h. sich von ihm wesentliche Bedingungen der Fugenkomposition vorschreiben läßt. Eine Theorie der Bachschen Fuge läßt sich deshalb nur aufbauen als Zusammenfassung von Theorien der verschie-

denen, nach ihrer Besetzung zu definierenden Fugenarten; jedes voreilige Zusammenwerfen von Beobachtungen an verschiedenen Spezies muß das Bild verunklaren.

Begonnen sei mit einer Definition: Als „Orgelfugen“ im Sinne der vorliegenden Untersuchung sollen Fugen ohne Cantus-firmus-Bezug gelten, in denen die Oberstimmen auf einem Manual, die Baßstimme durchgängig auf dem Pedal gespielt werden. Diese Definition enthält vier Elemente, die im folgenden erläutert seien.

1. Als „Fugen“ werden abgeschlossene Sätze betrachtet, nicht aber fugierte Teile von einsätzig-mehrteiligen Werken. Damit bleiben die fugierten Abschnitte der Werke BWV 551, 561 und 565 in unserer Untersuchung unberücksichtigt<sup>1</sup>. Fugen als abgeschlossene Sätze begegnen meist als Bestandteile der zweisätzigen Form „Präludium (Fantasia, Toccata) und Fuge“, gelegentlich aber auch alleinstehend oder innerhalb von mehr als zweisätzigen Zyklen. Als selbständige Fugen rechnen wir auch die Fugen am Ende von BWV 550 (*Präludium und Fuge G-dur*) und BWV 582 (*Passacaglia c-moll*). In beiden Stücken ist die Fuge notationsmäßig an das Vorangegangene angeschlossen, aber formal unabhängig. Das vierteilige Werk *Praeludium et Fuga in E* BWV 566 enthält zwei Fugen<sup>2</sup>, die beide in das hier untersuchte Repertoire aufgenommen werden<sup>3</sup>.

2. Ausgeschlossen bleiben Choralbearbeitungen in Fugenform wie etwa die *Fuga sopra il Magnificat* BWV 733. Daß dieses Werk, das in eine Pedaliter-Darbietung des Cantus firmus mündet, ebenso wie eine Reihe anderer fugiert gearbeiteter choralgebundener Stücke einem eigenen Kompositionstypus angehört, bedarf wohl keiner eingehenden Begründung und sei hier nur der Vollständigkeit halber ausgesprochen.

3. Die dritte Eingrenzung („...auf einem Manual ...“) schließt die fugierten Sätze der Triosonaten BWV 525—530 aus unserer Untersuchung aus. Sie sind mit ihrer Stimmenkonstellation aus zwei auf getrennten Manualen zu spielenden Oberstimmen und einer Baßstimme — eine Analogiebildung zur Ensemble-Triosonate — ein Kompositionstypus, dessen Gesetze sich deutlich von denen der einmanualigen Orgelfuge unterscheiden. Dies wird auch dadurch unterstrichen, daß zwei Sätze aus Orgel-Triosonaten (der Mittelsatz von BWV 527 und der Anfangssatz von BWV 528) auch als Ensembletrios vorliegen<sup>4</sup>.

4. Die letzte Bestimmung grenzt die Orgelfuge in unserem Sinne von der Manualiter-Fuge (Klavierfuge) ab. Robert L. Marshall hat vor einigen Jahren versucht, einen großen Teil jenes Tastenmusik-Œuvres, das herkömmlicherweise als Klaviermusik betrachtet wird, als Orgelmusik in einem weiteren Sinne in Anspruch zu nehmen, d.h. als

<sup>1</sup> Für BWV 561 und 565 gibt es Zweifel an der Authentizität (vgl. die Diskussion der Stücke bei Peter Williams, *The Organ Music of J.S. Bach*, Bd.1, Cambridge 1980, S.201f. bzw. 215f.); da diese Werke aus typologischen Gründen ohnehin aus unserer Untersuchung herausfallen, braucht ihre Echtheit an dieser Stelle nicht erörtert zu werden.

<sup>2</sup> In der Taktzählung von Bd.IV/6 der *Neuen Bach-Ausgabe* (im folgenden abgekürzt: *NBA IV/6*): T.34—122 und T.134—229. Daß das Werk in *NBA* eine satzübergreifende Taktzählung erhalten hat, ist wohl in dem kurzen und unselbständigen 3.Teil (T.123—133) begründet.

<sup>3</sup> Der Verfasser hat in einer früheren Darstellung (Werner Breig, *Formprobleme in Bachs frühen Orgelfugen*, in: *Bach-Jb.* 1992, S.7—21) den Schlußteil dieses Werkes wegen seines starken Anteils an toccatischer Technik nicht unter die „eigentlichen“ Fugen gezählt. Die umfassendere Fragestellung der vorliegenden Studie rechtfertigt es wohl, auch diesen — in sich abgeschlossenen — Abschnitt unter die selbständigen Fugen zu zählen.

<sup>4</sup> BWV 76/8 und 1044/2. (Die komplizierten und nicht restlos geklärten entstehungsgeschichtlichen Fragen, die sich mit diesen Sätzen verbinden, sind hier nicht zu diskutieren.)

Musik, die auch auf der Orgel gespielt werden kann<sup>5</sup>. Als eine aufführungspraktische Möglichkeit ist dies gewiß zu akzeptieren; für das Verständnis der Kompositionen jedoch bleibt die Unterscheidung zwischen Manualiter- und Pedaliter-Kompositionen essentiell. D. h. die Manualiter-Toccaten, das *Wohltemperierte Klavier* und die *Kunst der Fuge* sowie eine Reihe anderer Stücke können als Orgelmusik *gespielt* werden<sup>6</sup>, sind aber nicht als Orgelmusik *komponiert*<sup>7</sup>.

Wir sehen darüber hinaus hier noch von einer kleinen Gruppe von Werken ab, in denen das Pedal zwar verlangt wird, aber nicht durchweg aktiv ist, sondern meist erst am Schluß eintritt. Diese „Orgelfugen mit rudimentärer Pedalverwendung“<sup>8</sup> sind für die Analyse als eine Mischform zwischen Klavier- und Orgelfuge zu betrachten.

Alle diese Abgrenzungen — dies sei betont — schließen keinesfalls die Behauptung ein, nur die hier behandelten Werke hätten grundsätzlich Anspruch darauf, als „Orgelfugen“ bezeichnet zu werden. Im vorliegenden Zusammenhang geht es nicht um Fragen der Nomenklatur, sondern ausschließlich um die sinnvolle Eingrenzung eines homogenen Beobachtungsfeldes. In diesem Sinne möge es gestattet sein, zum Zwecke der Verständigung den Ausdruck „Orgelfuge“ als Bezeichnung für den hier umschriebenen Kompositionstypus zu verwenden.

\*

Ergänzend ist noch über einige Authentizitätsfragen zu sprechen, die unser Repertoire betreffen. Eine Diskussion erübrigt sich gewiß für die *Acht kleinen Präludien und Fugen* BWV 553—560, die schon seit langem nicht mehr als Werke Bachs gelten, wenn auch noch nicht ermittelt ist, wer diese Stücke wirklich komponiert hat<sup>9</sup>. Außerdem übernehmen wir als Arbeitshypothese die Entscheidung der *Neuen Bach-Ausgabe*, die Fugen BWV 576, 577, 580 und 581 nicht zu den Bach-Werken von gesicherter Authentizität zu zählen.

Darüber hinaus bleiben zwei Kompositionen, die in *NBA IV/5* als authentisch betrachtet werden, hier außer Betracht, nämlich die Fugen BWV 534/2 und BWV 546/2. Die dafür maßgebenden Gründe sind im Blick auf BWV 534/2 schon früher diskutiert worden<sup>10</sup>; die Ergebnisse der hier vorgelegten Untersuchung bestätigen die Zweifel an

<sup>5</sup> Robert L. Marshall, *Organ or „Klavier“? Instrumental Prescriptions in the Sources of Bach's Keyboard Works*, in: *J.S. Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices*, ed. by George Stauffer and Ernest May, Bloomington 1986, S.212—239; gekürzte deutsche Fassung: *Orgel oder „Klavier“? Instrumentenangaben in den frühen Quellen der Bachschen Tastenmusik*, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz Leipzig 1985*, Leipzig 1988, S. 303—314.

<sup>6</sup> Für die *Kunst der Fuge* ist dies durch Carl Philipp Emanuel Bachs *Avertissement* von 1751 belegt, wo im Hinblick auf die Partituranordnung der Stimmen im Originaldruck bemerkt wird: „Es ist aber dennoch alles zu gleicher Zeit zum Gebrauch des Claviers und der Orgel ausdrücklich eingerichtet.“ Vgl. Thomas Wilhelmi, *Carl Philipp Emanuel Bachs „Avertissement“ über den Druck der Kunst der Fuge*, in: *Bach-Jb.* 1992, S.101—105 (Zit. S.102).

<sup>7</sup> Carl Philipp Emanuel Bach kann auch als Zeuge dafür zitiert werden, daß diese Unterscheidung essentiell ist: In England, wo es keine Pedalorgeln gebe, schreibt er 1768 an Johann Joachim Eschenburg, könne man „keine Einsicht in das auszeichnende des Orgelspiels“ haben und deshalb die Orgelwerke seines Vaters mit ihrem „durchaus obligaten Gebrauch des Pedals“ nicht gerecht würdigen (zit. nach *Bach-Dokumente*, Bd.3: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750—1800*, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Kassel bzw. Leipzig 1972, S.418).

<sup>8</sup> Vgl. die Diskussion dieser Werkgruppe bei Breig, *Formprobleme*, S.11—13.

<sup>9</sup> Die jüngste Erörterung der Verfasserfrage findet sich in Alfred Dürres Vorwort zu seiner Neuausgabe der Werkgruppe im Bärenreiter-Verlag (Kassel 1987), S.III—IV

<sup>10</sup> Zuletzt bei Breig, *Formprobleme*, S.17—19.

der Echtheit dieses Stückes vollauf. Einer etwas ausführlicheren Begründung bedarf aber der Ausschluß von BWV 546/2. Sie soll in dem folgenden Exkurs gegeben werden.

### Exkurs zur Fuge BWV 546/2

Zwar ist in den Besprechungen der c-moll-Fuge BWV 546/2 in der Literatur seit Spitta viel Verwunderung und auch manche Kritik laut geworden; zu ernsthaften Echtheitszweifeln hat dies aber nicht geführt. Das liegt vielleicht daran, daß man sich sagen mußte, daß eine Fuge, die auf der Höhe des vorangehenden großangelegten *Präludiums* BWV 546/1 steht, überhaupt schwer vorzustellen ist; und wer bei Spitta gelesen hat, daß das Präludium sein Folgestück „fast zu Boden drückt“<sup>11</sup>, tritt der Fuge von vornherein mit reduzierten Ansprüchen gegenüber.

Dennoch: Auch unabhängig von ihrem Gewicht in dem zweisätzigen Werk BWV 546 läßt die Fuge eine Reihe von Erwartungen, die sich aus der Kenntnis von Bachs Orgelfugen ergeben, unerfüllt. Folgende Punkte seien angeführt:

1. Die Behandlung des im Mittelteil eingeführten zweiten Themas ist widersprüchlich. Es erweist sich weder als rein episodisch (etwa analog zu BWV 537), noch wird es am Schluß mit dem Hauptthema kombiniert (wie etwa in BWV 540 oder 574). Vielmehr wird in Teil 3 dem Hauptthema ein Kontrasubjekt zugesellt, das mit dem Thema des Mittelteils nur in seinem ersten Takt übereinstimmt, dann aber anders weitergeht — was in der Folge wiederum nicht hindert, daß in den Zwischenspielen erneut das Thema des Mittelteils auftaucht<sup>12</sup>.

2. Im Anfangsteil wird die Satzdicke bis zur Fünfstimmigkeit aufgebaut; dagegen enthält der Schlußteil nach dem Wiedereintritt des Pedals keinen einzigen fünfstimmigen Einsatz. Erst in den Schlußtakten wird die Fünfstimmigkeit wieder eingeführt; dies wirkt wie eine Art von kompositionstechnischer Pflichterfüllung, bleibt aber ohne thematische Motivierung.

3. Die Episodentakte 121—139, die einen Stilbruch darstellen, sind schon in der früheren Literatur mit Befremden wahrgenommen worden. Während diese Takte überflüssig sind, fehlt im Schlußteil etwas, was eigentlich zu erwarten wäre: ein Diskant-Einsatz des Hauptthemas von c“ aus, der den bisher einzigen Diskanteinsatz (T.22 auf g“) folgerichtig nach der Höhe ergänzen würde. Daß der obere Tonbereich den thematischen Sekundärgestalten überlassen wird, widerspricht der Ökonomie in der thematischen Erschließung des musikalischen Raumes, die für Bach schon in Frühwerken wie der Fuge BWV 535a zu den Selbstverständlichkeiten gehört.

4. Wenn Schwächen dieser Art nur im Schlußteil auftauchten, ließe sich erwägen, ob die c-moll-Fuge in der überlieferten Gestalt etwa die Ergänzung eines Bachschen Torsos von fremder Hand sein könnte. Zu fragen wäre dann, ob Bach in Wirklichkeit vielleicht eine *Dacapo*-Form geplant hätte, ähnlich wie in BWV 537 und 548, und der Redaktor dies nicht bemerkt hätte. Doch die Probleme beginnen schon in der Exposition. Ein Charakteristikum von Bachs Fugen ist, daß die beginnende Stimme beim Eintritt des Comes melodisch aktiv bleibt, gleich ob mit einem später beibehaltenen Kontrasubjekt oder mit einer freien Bildung. Eine so wenig ambitionierte Gegenstimme dagegen wie beim zweiten Themeneinsatz in BWV 546 ist durchaus uncharakteristisch. — Und schließlich lassen sich auch Zweifel an der Qualität des Themas anmelden. Es ist — um es etwas untheoretisch zu sagen — von einer unbachischen Schwunglosigkeit. Die steife Sequenz der Takte

<sup>11</sup> Philipp Spitta, *Joh. Seb. Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 687. Spitta bezog diese Aussage gleichermaßen auf die zweisätzigen Werke BWV 540 und 546, wobei ihm der erhebliche Niveauunterschied zwischen den beiden Fugen offenbar entging.

<sup>12</sup> Mit der Behandlung der Mehrthemigkeit in der Es-dur-Fuge BWV 552 ist das Verfahren von BWV 546 nicht vergleichbar; in BWV 552 sind die rhythmischen Metamorphosen des Urthemas dadurch motiviert, daß es bei seiner Kombination mit den anderen Themen sich deren Taktarten anzupassen hatte.



2 und 3 mit ihren in Viertelnoten schreitenden verminderten Dreiklängen<sup>13</sup> wird in der Fortsetzung nicht etwa durch eine rhythmische Belebung überspielt, sondern von einer nicht weniger steifen Wiederholung des Halbe-Rhythmus von T.1 abgelöst.

Die voranstehende Argumentation basiert teilweise auf Analyseerfahrungen mit Bachs Orgelfugen, die erst in den folgenden Abschnitten dieser Arbeit mitgeteilt werden können. Es geht bei der Kritik an BWV 546/2 keineswegs darum, ein Stück von singulärer Faktur auszuschließen, weil es 'nicht ins System paßt'. Die Betrachtung von Bachs Fugen verführt zu solchen Urteilen nicht, denn viele Stücke sind in ihrem Typus einmalig. Entscheidend ist allein, daß die c-moll-Fuge nicht den Qualitätsmaßstäben standhält, die die Majorität der unter Bachs Namen überlieferten Bachschen Orgelfugen setzt. Sie ist nicht anders, sondern sie ist von geringerer Stringenz.

Wie kann dieses Stück entstanden sein? Die abschriftliche Überlieferung ist breit gefächert; die früheste Quelle stammt von Johann Peter Kellner. Der Stil ist Bach-nahe; man könnte sich vorstellen, daß die Fuge aus Bachs Schülerkreis stammt und von ihm selbst durchgesehen wurde. Zu dieser Vorstellung paßt es gut, daß die Fuge auch in Verbindung mit dem Präludium BWV 562/1 überliefert ist. Die Fassung, in der die Fuge dort erscheint, zeigt gegenüber dem Hauptstrang der Überlieferung gewisse Differenzen, bei denen man es nach Meinung von Dietrich Kilian, dem Herausgeber von *NBA IV/5*, „mit einigen offenbar älteren Lesarten“<sup>14</sup> zu tun hat. Diese Lesarten nun, die Kilian im Kritischen Bericht dokumentiert, sind in der Stimmführung teilweise so ungeschickt (dies gilt insbesondere von den für T.12ff. und T.154f. mitgeteilten Versionen), daß die Vorstellung „Bach korrigiert einen Schüler“ plausibler erscheint als „Bach korrigiert sich selbst“<sup>15</sup>.

Sicherlich konnte dieses Stück nirgendwo als im Umkreis von Bach entstehen. Wäre es anonym überliefert, so wäre Bachs Autorschaft wohl auch diskutiert worden. Doch läßt sich unterscheiden zwischen allgemeinen Kennzeichen des Bach-Stils, die unverkennbar sind, und dem bei Bach sonst vorhandenen Qualitätsniveau der Werkgestaltung, das dieses Stück nicht erreicht.

Man hört bei Authentizitätsdiskussionen manchmal den Einwand, wir wüßten ja nicht, wie schlecht Bach gelegentlich komponieren konnte. Dieser Einwand läßt sich nicht widerlegen, ebenso wie im Bereich von stilkritischen Diskussionen überhaupt ein Beweisen und Widerlegen mit Sicherheit kaum möglich ist. So können denn auch die voranstehenden Erwägungen, so deutlich sie auch in ihrer Tendenz formuliert sind, nicht mehr sein als ein Diskussionsbeitrag. Jedenfalls aber scheint es im vorliegenden Zusammenhang richtiger zu sein, die Schwächen dieses Stückes nicht in die Gesamtbetrachtung eingehen zu lassen.

Nach den genannten Kriterien stehen folgende Werke zur Untersuchung, die wir hier in der Reihenfolge des Bach-Werke-Verzeichnisses anführen<sup>16</sup>:

<sup>13</sup> Der Verweis auf das Thema der Fuge BWV 537 als Parallelfall wäre nicht stichhaltig, denn hier ist die Melodiebildung auf eine klare Kadenz als harmonischen Hintergrund bezogen.

<sup>14</sup> *NBA IV/5—6*, Krit. Ber., Teilband 2, S. 324.

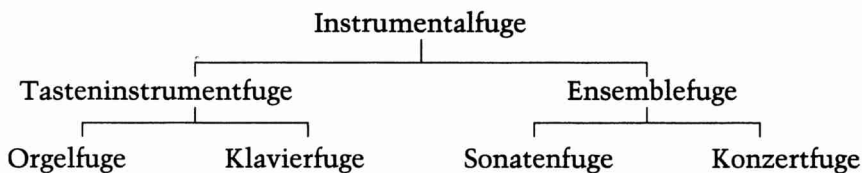
<sup>15</sup> Für ein anderes Opus dubium, die Sonate BWV 1025, konnte Christoph Wolff jüngst nachweisen, daß es sich um eine Bachsche Bearbeitung eines fremden Werkes handelt; vgl. Christoph Wolff, *Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiss, bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Jb.* 1993, S. 47—67. Der Fall ist mit unserem nicht direkt vergleichbar; doch erinnert er daran, daß mit Quellenzuschreibungen an Bach auch dann gerechnet werden kann, wenn er für den Notentext nur zum Teil verantwortlich ist.

<sup>16</sup> Wir bezeichnen hier und im weiteren Verlauf der Darstellung die Fugen nach dem BWV ohne die Satznummer; dies gilt mit Ausnahme des Zyklus BWV 566, der zwei Fugen enthält. Eine Bemerkung erfordern noch die beiden Fugen, deren BWV-Nummer mit bzw. ohne Hinzufügung eines „a“ vorkommt. Da die Frühfassung BWV 535a sich nur in Einzelheiten der Stimmführung, nicht aber in struktureller Hinsicht von der Revisionsfassung BWV 535 unterscheidet, zitieren wir dieses Werk im folgenden — solange nur die beiden Fassungen gemeinsamen Strukturelemente in Betracht kommen — mit der BWV-Nummer ohne den „a“-Zusatz. Von der D-dur-Fuge interessiert in unserem Zusammenhang primär die kürzere Fassung BWV 532a, da sie die ursprüngliche Konzeption des Werkes repräsentiert (zur Begründung dieser Auffassung vgl. Breig, *Formprobleme*, S. 19—21).

532/532a	D-dur	548	e-moll
535/535a	g-moll	550	G-dur
536	A-dur	552	Es-dur
537	c-moll	562	c-moll
538	d-moll	564	C-dur
540	F-dur	566/2	E-dur
541	G-dur	566/4	E-dur
542	g-moll	574	c-moll
543	a-moll	578	g-moll
544	h-moll	579	h-moll
545	C-dur	582	c-moll
547	C-dur		

## II. „Orgelfuge“ als Kompositionstypus

Die Stellung der Orgelfuge innerhalb des Gesamtbereiches der Instrumentalfuge Bachs mag folgendes Schema illustrieren (das insofern vereinfachend ist, als es die kleine Gruppe der Fugen für Violine solo und für Laute nicht berücksichtigt):



Die Orgelfuge hat zunächst Eigenschaften, die ihr als Tasteninstrumentfuge zukommen, die sie also mit der Klavierfuge teilt und in denen sie sich von der Ensemblefuge unterscheidet:



1. Der musikalische Raum wird gleichmäßig von Stimmen ausgefüllt (im Unterschied zur Polarisierung zwischen Oberstimmen und Baß in der Triosonatenfuge).
2. Die Stimmen des Satzes haben gleiche satztechnische Funktion und beteiligen sich in gleicher Weise an der Durchführung des Fugenthemas (im Unterschied zur Trennung zwischen Ripieno und Solo in der Konzertfuge).
3. Die Stimmen des Satzes haben als einzelne keine festgelegten Umfangsgrenzen (das gilt für die Orgelfuge mit Ausnahme des Pedals).
4. Die Stimmen des Satzes sind — wiederum abgesehen vom Pedal — von einheitlicher Klangfarbe, so daß Stimmkreuzungen im Interesse der Deutlichkeit nur mit Vorsicht gebraucht werden können.

Aus dem so bestimmten Bereich der Tasteninstrumentfuge hebt sich die Orgelfuge dadurch heraus, daß das Pedal eine obligate Rolle spielt, genauer: daß es durchweg die

Baßstimme übernimmt. Die Verfügbarkeit von drei statt nur zwei „Ausführungsorganen“ erbringt ganz allgemein einen wesentlichen Zuwachs an Selbständigkeit und Beweglichkeit der Stimmen.

Daß der Baß eine eigene Umfangs-Obergrenze hat ( $c'$  oder wenig darüber), fällt für die Praxis als Einschränkung kaum ins Gewicht; auch die Baßstimmen von Klavierfugen benutzen den Raum über  $c'$  nur selten. Von substantieller Bedeutung für die Komposition ist aber, daß der Baß in einer eigenen Registrierung erklingt, die auf Sechzehnfuß-Basis (Kontrabaßlage) gestellt ist, und daß er nicht über die gleiche Beweglichkeit verfügt wie die oberen Stimmen. Im Vergleich mit der Klavierfuge hat die Orgelfuge also eine Baßstimme von besonderer „Schwere“, wobei Schwere im positiven Sinne Gravität, im negativen Schwerfälligkeit bedeuten kann.

Aus der Verwendung des Pedals als Baßstimme ergeben sich folgende Konsequenzen:

1. Während Bachs Klavierfugen in der Mehrzahl dreistimmig sind, ist für die Orgelfuge die Vierstimmigkeit der Normalfall; daneben gibt es einige fünfstimmige Werke. Die dreistimmige Fuge kommt im Bereich der Orgelmusik nur innerhalb der Triosonaten vor, die — wie oben ausgeführt — einen Kompositionstypus *sui generis* bilden.
2. Wenn das Pedal uneingeschränkt zur Präsentation des Fugenthemas herangezogen wird, dann bedeutet das, daß die Themen pedalgerecht erfunden sein müssen bzw. daß sie sich durch leichte Modifikationen, die das thematische Profil nicht antasten, in eine pedalgerechte Form müssen umbilden lassen. Nötig ist das im allgemeinen dann, wenn Sechzehntelfolgen auftreten, die nicht dem Gesetz des zickzack-artigen Richtungswechsels gehorchen, so in BWV 566/2, wo die Figur  in die pedalgerechte Version  umgewandelt wird, oder in BWV 543, wo die zweite Hälfte des ersten Thementaktes im Pedal leicht vereinfacht wird. Eingreifende Veränderungen wie die von Version a zu Version b des folgenden Themas sucht man in Bachs Fugen



#### Notenbeispiel 1

vergebens; daß ihm das Verfahren in dem zitierten Fall (BWV 552/1, T. 71f. bzw. T. 145f.) tolerierbar schien, liegt gewiß daran, daß es sich hier um einen fugierten Binnenteil innerhalb eines Präludiums handelt. Meist hat Bach die Themen seiner Orgelfugen von vornherein pedalgerecht gestaltet, und dies mit einer bewundernswerten Fähigkeit, die spieltechnischen Einschränkungen nahezu vergessen zu lassen<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Eine Ausnahme stellt das zweite Thema der c-moll-Fuge BWV 574 dar, das in T. 37 manualiter exponiert wird und von T. 44 an in einer vereinfachten Pedaliter-Version auftritt. Vielleicht hängt diese Besonderheit auch mit der Bindung an ein „Thema Legrenzianum“ zusammen. Der thematische Ursprung dieser Fuge dürfte wohl noch nicht definitiv festgestellt sein; obwohl Robert Hill ein denkbare thematisches Vorbild für Bachs Fuge benennen konnte (*Die Herkunft von Bachs „Thema Legrenzianum“*, in: *Bach-Jb.* 1986, S. 105–107), ist nicht zu leugnen, daß ein Legrenzi-Thema, das in ähnlich klarer Weise der Fuge BWV 574 zugrundeliegt wie Themen von Corelli, Albinoni und Reincken in den entsprechenden Fällen, bisher nicht bekannt ist.

3. Da der Pedalpart klanglich herausgehoben ist, bedeutet es für den Baß mehr als für alle anderen Stimmen, ob er präsent ist oder pausiert; das muß vom Komponisten einkalkuliert werden. Einerseits wirkt zu häufiger Wechsel unruhig; andererseits kann das Pausieren und Wiedereinsetzen des Pedals, zielbewußt disponiert, ein höchst wirkungsvolles Gestaltungsmittel sein.

\*

Zu erörtern bleibt noch, ob eine andere klanglich-spieltechnische Eigenschaft der Orgel, nämlich die Pluralität der Werke (Manuale) für die Komposition von Fugen ausgewertet wird.

Vorschriften über Manualwechsel finden sich in der Überlieferung von Bachs freien Orgelwerken nur in zwei Fällen, und zwar in der *Toccat*a in *d* (der früher sogenannten „dorischen“) BWV 538 und in dem den III. Teil der *Klavierübung* eröffnenden *Präludium* Es-dur BWV 552/1 (hier in Form von dynamischen Vorschriften). Es gibt auch keine indirekten Anzeichen dafür, daß Bach in anderen Fällen mit Manualwechsel gerechnet hat; die Notationsweise an den kritischen Stellen spricht sogar dagegen<sup>18</sup>. Das heißt gewiß nicht, daß Manualwechsel in der Aufführungspraxis in jedem Fall auf eine Verfälschung hinauslaufen müßte; es heißt aber, daß er nicht Teil der Komposition ist. Der Einsatz von mehreren Orgelmanualen als notwendige Aufführungsbedingung hat bei Bach seinen Platz in der Choralbearbeitung (und zwar — in der Tradition des norddeutschen Orgelchorals — simultan) und in der Konzerttranskription (simultan und sukzessiv); in der freien Orgelkomposition ist er außerhalb der beiden genannten Fälle (die keine Fugen sind) allenfalls eine aufführungspraktische Zutat des Spielers. Für die Analyse der Orgelfugen haben wir von der Besetzung „ein Manual und Pedal“ auszugehen.

### III. Exposition als Öffnung des musikalischen Raumes

Für die Form einer Fuge bildet die Folge der Themeneinsätze<sup>19</sup> eine Art von rotem Faden. Sie läßt sich im allgemeinen eindeutig bestimmen, ohne daß es dazu eindringender Analysen bedürfte.

Anders verhält es sich mit der formalen Zwischenkategorie (oder auch mehreren Zwischenkategorien) zwischen „Einsatz“ und „Fuge“. Einigkeit herrscht darüber, daß es Zusammenschlüsse von Einsätzen zu höheren Einheiten gibt (die deutschsprachige Fugentheorie pflegt seit Friedrich Wilhelm Marpurg<sup>20</sup> von „Durchführungen“<sup>21</sup> zu

<sup>18</sup> Vgl. die jüngste Diskussion dieses Themas bei George Stauffer, *Bach's Organ Registration Reconsidered*, in: *J. S. Bach as Organist* (s. Anm. 5), S. 193–211, speziell S. 203–207

<sup>19</sup> Als terminologische Verabredung soll gelten, daß unter „Themeneinsatz“ stets die gesamte Ausdehnung des Themenvortrags verstanden wird; wenn nur die Stelle des Themenbeginns gemeint ist, sprechen wir nicht von „Einsatz“, sondern von „Eintritt“

<sup>20</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Bd. 1, Berlin 1753 (Reprint Hildesheim und New York 1970); im Kommentar zur der auf Tab. XXXIV–XXXV wiedergegebenen Musterfuge unterscheidet Marpurg sieben Durchführungen (S. 123–127).

<sup>21</sup> Zur Terminusgeschichte vgl. Siegfried Schmalzriedt, Art. *Durchführen, Durchführung* in: *HmT* (1986).

sprechen). Doch liegen offensichtlich die Kriterien für die Abgrenzung von Einsatzgruppen nicht in gleicher Weise an der Oberfläche wie für die Feststellung von Themeneinsätzen. Man kann sich davon leicht überzeugen, wenn man Analysen des gleichen Stückes durch verschiedene Autoren miteinander vergleicht; so werden beispielsweise die acht Themeneinsätze der dreistimmigen *c*-moll-Fuge aus dem I. *Wohltemperierten Klavier* von Hugo Riemann<sup>22</sup> in 3 + 3 + 1 + 1, von Ferruccio Busoni<sup>23</sup> in 3 + 2 + 2 + 1, von Ludwig Czaczkes<sup>24</sup> in 4 + 4 und von Erwin Ratz<sup>25</sup> in 3 + 1 + 3 + 1 Einsätze gegliedert.

Kaum strittig ist indessen die Abgrenzung der ersten Einsatzgruppe einer Fuge, der Exposition<sup>26</sup>. Dieser Formteil läßt sich rein schematisch bestimmen: er „wird gemessen bis zum Ablauf des Themas in der zuletzt einsetzenden Stimme“<sup>27</sup>. In den meisten Fugen wird das Ende der Exposition zusätzlich dadurch verdeutlicht, daß die auf sie folgende themafreie Strecke merklich länger ist als die Zwischenspiele innerhalb der Exposition.

Im folgenden soll zunächst versucht werden, über die Anlage der Exposition von Bachs Orgelfugen zu einigen Verallgemeinerungen zu gelangen. Wir beginnen mit dem Gesichtspunkt „Öffnung des musikalischen Raumes“, wobei wir unter „musikalischem Raum“ den auf der Orgel verfügbaren, vier Oktaven umfassenden Tonbereich von *C* bis *c'''* verstehen<sup>28</sup>.

Die Exposition öffnet den musikalischen Raum, indem sie das Thema in so vielen Positionen auftreten läßt, wie die Fuge Stimmen hat<sup>29</sup>.

Die Lokalisierung der Expositionseinsätze ist von zwei Voraussetzungen abhängig: 1. von den Einsatzpositionen, die das Thema überhaupt auf der Orgel einnehmen kann, 2. von der Entscheidung des Komponisten, welche davon im Verlauf der Fuge besetzt werden sollen. Um diese Voraussetzungen darzustellen, ist es nötig, den Aspekt „Thema und musikalischer Raum“ im voraus allgemeiner zu erörtern. Wir beschränken uns dabei allerdings auf die Stufen I und V (*Dux* und *Comes*). Sie bilden mit ihren Einsätzen das Rückgrat für den Verlauf der Fuge; und nur sie werden mit einer gewissen Systematik in ihren verschiedenen Oktavlagen besetzt.

Zur ersten Voraussetzung: Innerhalb des Gesamtumfanges von vier Oktaven (*C* bis *c'''*) ist ein Fugenthema auf seinen beiden Expositionsstufen in fünf bis acht Positionen darstellbar. Die allgemeine Regel für die Anzahl der möglichen Positionen läßt sich wie folgt formulieren:

<sup>22</sup> Hugo Riemann, *Handbuch der Fugen-Komposition I* (Leipzig <sup>1</sup>/1890, <sup>3</sup>/1910), S. 11–15.

<sup>23</sup> Joh. Seb. Bach, *Klavierwerke*, Bd. 1. *Das Wohltemperierte Klavier, Erster Teil*, bearb. und erl. von Ferruccio Busoni, Leipzig 1894, S. 12f.

<sup>24</sup> Ludwig Czaczkes, *Analyse des Wohltemperierten Klaviers*, Bd. 1, Wien 1956, S. 58–63.

<sup>25</sup> Erwin Ratz, *Über die Bedeutung der funktionellen Formenlehre für die Erkenntnis des Wohltemperierten Klaviers*, in: *Mf* 21 (1968), S. 37–57; Wiederabdruck in: *Zur musikalischen Analyse*, hrsg. von Gerhard Schuhmacher, Darmstadt 1974 (= *Wege der Forschung* 257), S. 17–29 (speziell S. 42–46 des Wiederabdrucks).

<sup>26</sup> Wir verstehen das Wort in der Bedeutung, die es in der deutschsprachigen Musikliteratur üblicherweise hat. Zur Terminusgeschichte vgl. Siegfried Schmalzriedt, Art. *Exposition*, in: *HmT* (1979).

<sup>27</sup> Klaus-Jürgen Sachs, Art. *Fuge*, in: *RiemannL*, Sachteil (1967), S. 308b.

<sup>28</sup> Soweit nötig, werden spezielle Fragen der Orgelklaviaturen bei der Diskussion einzelner Stücke angesprochen.

<sup>29</sup> Einzige Ausnahme von dieser Regel ist die fünfstimmige *C*-dur-Fuge BWV 547, die ihre letzte Stimme (das Pedal) erst im Schlußteil einführt; die *h*-moll-Fuge BWV 579 entzieht sich wegen ihrer Doppelthemigkeit einer Bestimmung in dieser Hinsicht.



a) Halten sich sowohl Dux als auch Comes innerhalb der von zwei *c* begrenzten Oktave (der Ton *c* darf sowohl oben als auch unten erreicht, aber nicht überschritten werden), so gibt es acht Positionen für das Thema, nämlich zwei in jedem der vier Oktavräume.

b) Existiert nur eine Themenversion, die sich innerhalb der von zwei *c* begrenzten Oktave hält, so gibt es sieben Positionen für das Thema: vier innerhalb der *c*-Oktaven und drei dazwischen.

c) Überschreitet jede der beiden Themenversionen die *c*-Oktave auf einer und nur einer Seite, so gibt es sechs Lagen für das Thema, und zwar je zwei, die sich um die drei inneren *c*-Positionen *c*, *c'* und *c''* bewegen.

d) Existiert eine Themenversion, welche die *c*-Oktave sowohl unten als auch oben überschreitet, so gibt es fünf Positionen für das Thema: eine, die unter *c* und über *c'*, eine, die unter *c'* und über *c''* reicht und je eine Version über, zwischen und unter ihnen.

Fall a mit acht möglichen Einsatzpositionen kommt in den Orgelfugen nicht vor; er begegnet dagegen einmal unter den Klavierfugen, und zwar in der Fuge *cis*-moll im I. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, deren Thema den extrem geringen Umfang einer verminderten Quarte hat (*his-e* bzw. *fisis-h*). Das Thema der Orgelfuge BWV 545 fiel unter Fall a, wenn das Stück in *F*-dur stünde; dann hätte der Dux den Umfang *f-c*, der Comes den Umfang *c-g*; in *C*-dur überschreitet der Comes mit dem Umfang *g-d* die Grenze der *c*-Oktave.

Zu Fall b (sieben mögliche Einsatzpositionen) gehören die zehn Fugen *g*-moll BWV 535, *F*-dur BWV 540, *G*-dur BWV 541, *C*-dur BWV 545, *C*-dur BWV 547, *Es*-dur BWV 552, *c*-moll BWV 562, *E*-dur BWV 566/4, *c*-moll BWV 574, *c*-moll BWV 582.

Am häufigsten kommt Fall c (sechs mögliche Positionen) vor; ihm gehören folgende zwölf Orgelfugen zu: *D*-dur BWV 532, *A*-dur BWV 536, *c*-moll BWV 537, *d*-moll BWV 538, *a*-moll BWV 543, *h*-moll BWV 544, *e*-moll BWV 548, *G*-dur BWV 550, *C*-dur BWV 564, *E*-dur BWV 566/2, *g*-moll BWV 578, *h*-moll BWV 579.

Fall d (fünf Positionen) gibt es unter den Orgelfugen nur einmal, und zwar in der Fuge *g*-moll BWV 542, deren Thema den ungewöhnlich großen Umfang einer Undezime hat (Dux: *d'-g''*, Comes: *a-d''*)<sup>30</sup>.

Die beschriebenen Verhältnisse sind in der folgenden Tabelle zusammengefaßt, die zugleich die Basis für die weiteren Erörterungen bilden soll. Sie gibt für die einzelnen Fugen an: 1. welche Dux- und Comes-Positionen auf der Orgel darstellbar sind, 2. welche davon de facto verwendet werden, 3. welche Positionen in welcher Reihenfolge in der Exposition vorkommen. Die Tabelle ist nach der Anzahl der darstellbaren Themenpositionen gegliedert, wobei innerhalb dieser Gruppen die Einzelwerke nach der Reihenfolge des BWV aufgeführt sind. Die Werke werden durch Tonart- und BWV-Nummer bezeichnet, die Themenpositionen durch den Grundton (falls er in mehreren

<sup>30</sup> Im *Wohltemperierten Klavier* überschreitet der Comes der *b*-moll-Fuge des I. Teils die *c*-Oktave auf beiden Seiten, da die Fuge fünfstimmig ist, tritt hier der extreme Fall ein, daß bereits die Exposition den gesamten Bereich der möglichen Einsatzpositionen von Dux und Comes ausschreitet. Das Entsprechende gilt übrigens für das sechsstimmige *Ricercar* des *Musikalischen Opfers*.

Oktavlagen vorkommt, in der tieferen Oktave). Die Dux-Version ist fettgedruckt. Eingeklammerte Themengruntöne stehen für Positionen, die an und für sich möglich sind, jedoch im Werk unbenutzt bleiben. Ziffern vor den Themengruntönen markieren die in der Exposition verwendeten Positionen und ihre Reihenfolge.

## Sieben Themenpositionen

<i>g</i> 535	<i>F</i> 540	<i>G</i> 541	<i>C</i> 545	<i>C</i> 547 <sup>31</sup>	<i>Es</i> 552
<i>d</i> ''	<i>f</i> ''	<i>g</i> ''	<i>c</i> ''	<i>g</i> ''	<i>b</i> ''
1 <i>g</i> '	<i>c</i> ''	4 <i>d</i> ''	4 <i>g</i> '	<i>c</i> ''	3 <i>es</i> ''
2 <i>d</i> '	3 <i>f</i> '	1 <i>g</i> '	1 <i>c</i> '	4 <i>g</i> '	4 <i>b</i> '
3 <i>g</i>	2 <i>c</i> '	2 <i>d</i> '	2 <i>g</i>	1 <i>c</i> '	1 <i>es</i> '
4 <i>d</i>	1 <i>f</i>	3 <i>g</i>	3 <i>c</i>	2 <i>g</i>	2 <i>b</i>
<b><i>G</i></b>	4 <i>c</i>	<i>d</i>	<i>G</i>	3 <i>c</i>	5 <i>es</i>
( <i>D</i> )	<b><i>F</i></b>	( <i>G</i> )	<i>C</i>	<i>G</i>	( <i>B</i> )
<i>c</i> 562 <sup>32</sup>	<i>E</i> 566/4	<i>c</i> 574	<i>c</i> 582 <sup>33</sup>		
<i>g</i> ''(?)	( <i>e</i> '')	( <i>g</i> '')	<i>c</i> ''		
3 <i>c</i> ''	<i>h</i> '	<i>c</i> ''	2 <i>g</i> '		
2 <i>g</i> '	3 <i>e</i> '	4 <i>g</i> '	1 <i>c</i> '		
1 <i>c</i> '	2 <i>h</i>	1 <i>c</i> '	4 <i>g</i>		
4 <i>g</i>	1 <i>e</i>	2 <i>g</i>	3 <i>c</i>		
5 <i>c</i>	4 <i>H</i>	3 <i>c</i>	<i>G</i>		
<i>G</i> (?)	<b><i>E</i></b>	<i>G</i>	( <i>C</i> )		

## Sechs Themenpositionen

<i>D</i> 532	<i>A</i> 536	<i>c</i> 537	<i>d</i> 538	<i>a</i> 543	<i>h</i> 544	<i>e</i> 548
3 <i>d</i> ''	3 <i>a</i> '	<i>c</i> ''	2 <i>a</i> '	( <i>e</i> '')	<i>h</i> '	3 <i>e</i> ''
2 <i>a</i> '	2 <i>e</i> '	2 <i>g</i> '	1 <i>d</i> '	1 <i>a</i> '	4 <i>fis</i> '	2 <i>h</i> '
1 <i>d</i> '	1 <i>a</i>	1 <i>c</i> '	<i>a</i>	2 <i>e</i> '	1 <i>h</i>	1 <i>e</i> '
<i>a</i>	4 <i>e</i>	4 <i>g</i>	3 <i>d</i>	3 <i>a</i>	2 <i>fis</i>	( <i>h</i> )
<b><i>d</i></b>	<b><i>A</i></b>	3 <i>c</i>	4 <i>A</i>	4 <i>e</i>	3 <b><i>H</i></b>	<i>e</i>
4 <i>A</i>	( <i>E</i> )	( <i>G</i> )	<b><i>D</i></b>	( <i>A</i> ) <sup>34</sup>	<i>Fis</i>	4 <i>H</i>

<sup>31</sup> Fünfstimmige Fuge mit vierstimmiger Manualiter-Exposition.

<sup>32</sup> In dem erhaltenen Fragment sind die beiden Außenpositionen nicht besetzt; ob sie im weiteren Verlauf auftreten (falls Bach das Stück vollendet hat), bleibt deshalb — was in der Tabelle durch die eingeklammerten Fragezeichen ausgedrückt ist — ungewiß.

<sup>33</sup> Dreistimmiger thematischer Komplex mit zweistimmigem Beginn; die Angaben in der Tabelle beziehen sich auf das Hauptthema.

<sup>34</sup> In der Fuge *a*-moll BWV 543 ist die Tiefstlage des Pedals für den auf die lange Pedalpause folgenden Themeneintritt in T. 95 immerhin angedeutet, bevor der eigentliche Themeneinsatz dem Tenor überlassen wird.

G 550	C 564	E 566/2 <sup>35</sup>	g 578	h 579 <sup>36</sup>
d''	g'	h'	(d'')	h'
3 g'	1 c'	1 e'	1 g'	1 fis'
2 d'	2 g	2 h	2 d'	1 h
1 g	3 c	3 e	3 g	3 fis
4 d	4 G	4 H	4 d	2 H
G	(C)	E	(G)	(Fis)

Fünf Themenpositionen

g 542

- 1 g'
- 2 d'
- 3 g
- 4 d
- G

Die Tabelle läßt erkennen, daß Bach nicht immer von allen denkbaren Positionen Gebrauch gemacht hat, sondern häufig Außenpositionen im gesamten Verlauf der Fuge unbesetzt ließ<sup>37</sup>. Zu den möglichen Gründen dafür seien folgende Beobachtungen mitgeteilt:

Daß die obere Spitzenlage unbesetzt bleibt, ist der seltenere Fall (BWV 566/4, 574, 543, 578). In drei von diesen vier Fällen würden in der höchsten Lage die Töne h'' und c''' sehr exponiert und mit ungünstiger klanglicher Wirkung hervortreten:



Notenbeispiel 2

In BWV 578 scheint der Verzicht auf die Spitzenlage mit der harmonischen Disposition zusammenzuhängen: Nach der Exposition gibt es überhaupt keinen Einsatz auf der V. Stufe mehr; die thematische Höhererweiterung wird mit dem Einsatz in T. 50 auf c'' erreicht.

<sup>35</sup> Die Verwendung der Einsatzstufe h' führt das Thema eigentlich bis zum Ton cis'', der den normalen Manualumfang überschreitet. Dieser Ton wird in der überlieferten Fassung durch das Weglassen der Umspielungsfigur in T. 82 umgangen. Über die möglichen entstellungsgeschichtlichen Hintergründe vgl. die Überlegungen in Abschnitt IX dieser Arbeit.

<sup>36</sup> Zweistimmiger thematischer Komplex mit zweistimmigem Beginn, die Angaben in der Tabelle beziehen sich auf das Hauptthema. Als Exposition ist wohl die Gruppe der ersten drei Einsätze anzusehen, in der das Hauptthema dreimal (Alt, Baß, Tenor) vorkommt, der Diskant erhält das Hauptthema erst in der 6. Einsatzgruppe (T. 37).

<sup>37</sup> Die Auslassung einer Mittelposition in BWV 548 ist singulär.

Nicht auf entsprechende Weise zu erklären ist der relativ häufige Verzicht — immerhin in neun Fällen — auf die tiefste Pedallage. Zur Erklärung wenigstens eines Teiles der Fälle sei folgende Hypothese aufgestellt: Bach hat die tiefste Pedallage dann gern vermieden, wenn auf sie ein Comes-Einsatz fällt. Auf fünf Fugen läßt sich diese Erklärung unmittelbar anwenden (BWV 535, 552, 536, 537, 579). In einem weiteren Fall (BWV 564) verzichtet Bach auf einen Dux-Einsatz in Tiefstlage, der zur Dominante moduliert; mit entsprechendem Argument ließe sich umgekehrt erklären, daß der zur Tonika modulierende tiefe Comes-Einsatz in BWV 574 nicht vermieden wird<sup>38</sup>. In fast allen diesen Stücken ist die Dux-Version des Themas die tiefste auftretende Themenposition überhaupt, d. h. sie wird auch von keinem Einsatz auf einer Nebenstufe unterschritten. (Unter „Nebenstufen“ verstehen wir in diesem Zusammenhang alle Stufen außer den Expositionsstufen I und V.) Offenbar ist hier die Tendenz wirksam, das harmonische Fundament (die Tonika) durch das klangliche Fundament (die tiefste Pedallage) darzustellen. Eine Reihe von Fugen hat den Dux in Tiefstlage als letzten Einsatz überhaupt; für die damit erzielte Schlußwirkung sind die Fugen BWV 538, 540, 542 und 545 eindrucksvolle Beispiele.

Nur drei Fugen (BWV 532, 544 und 548) haben einen nicht modulierenden Comes-Einsatz in Tiefstlage. Über BWV 532 und 548 wird weiter unten im Zusammenhang mit der Frage der Einsatzfolge gesprochen werden. In BWV 544 (*h*-moll) hat der Einsatz auf *Fis* eine wichtige formgliedernde Funktion am Ende des ersten, zur V. Stufe kadenzierenden Abschnitts.

Freilich gibt es auch Fugen, in denen auf die tiefste Pedallage verzichtet wird, obwohl sie den Dux repräsentiert (BWV 541, 578 und 582). In den ersten beiden Stücken könnte dies daran liegen, daß sie die Quinte als unteren Stützton verwenden und dadurch eine gewisse Dominantlastigkeit haben; und was die Fuge *c*-moll BWV 582 betrifft, so hat Bach offenbar das Prinzip „Thema als Baßfundament“ in der vorangehenden Passacaglia als erschöpfend behandelt angesehen und deshalb eine verstärkte Wiederaufnahme des Themas in der großen Pedaloktave vermieden.

Neben diesen im engeren Sinne satztechnischen Motivationen könnte noch eine andersartige Erwägung zur Aussparung der Tiefstlage Anlaß gegeben haben, nämlich die orgelklangliche Erscheinung, daß bewegte thematische Passagen in der großen Oktave leicht undeutlich werden; dies könnte für die Legendisposition in BWV 535, 541 und 564 eine Rolle gespielt haben.

Kehren wir nun zur Exposition zurück. Für ihre Einsatzpositionen läßt sich die allgemeine Regel erschließen, daß sie einen geschlossenen Block bilden, der — mit der erreichbaren Genauigkeit — in der Mitte des Systems der in der Fuge benutzten Positionen steht.

Von der „Block“-Regel weichen nur die Fugen BWV 532, 538 und 548 als Ausnahmen ab. In BWV 532 und 548 scheint dies in der Thematik begründet zu sein. In der *D*-dur-Fuge BWV 532 gehört zum thematischen Grundmaterial die an das eigentliche Thema angehängte Sech-

<sup>38</sup> Die Fuge BWV 547 mit ihrem modulierenden Thema scheint auch hierher zu gehören; doch entzieht sie sich de facto einem Vergleich, da die tiefste Themenlage nur manualiter vorkommt.

zehntelfigur  $d' fis' d' a / fis a fis d$ . Sie weitet den von der ersten Stimme besetzten Raum nach unten aus, so daß der folgende Einsatz sinnvollerweise nur in der darüberliegenden Stimme mit  $a'$  erfolgen kann. Damit ist die Folge der Einsatztöne der Exposition für die Manualstimmen mit  $d'-a'-d''$  festgelegt. Der Pedaleinsatz kann nicht in enger Folge unter dem Tenor ( $a$ ) anschließen, weil damit das Thema die Pedalobergrenze überschreiten würde; Bach verlegte ihn deshalb in die tiefere Oktave, was zu der Lücke zwischen Tenor und Baßeinsatz führte. Eine Versetzung der ersten drei Expositionseinsätze in die untere Oktave kam angesichts der tiefen Lage nicht ernsthaft in Betracht. — In der  $e$ -moll-Fuge BWV 548 scheint es das mit dem Thema durch das ganze Stück hindurch fest verbundene Kontrasubjekt gewesen zu sein, das eine aufsteigende Folge der Manualeinsätze erzwang — mit gleichen Konsequenzen wie in BWV 532. — Die Expositionsgestaltung der  $d$ -moll-Fuge BWV 538 wird im folgenden Abschnitt erläutert werden.

Wenn wir die Regel über die Mittelstellung der Expositionseinsätze durch die Bestimmung „mit der erreichbaren Genauigkeit“ relativiert haben, so meint dies, daß die Differenz zwischen der Anzahl der Positionen über und unter der Exposition nicht größer als 1 ist. Ausnahmen sind wieder die obengenannten drei Stücke BWV 532, 538 und 548, dazu die Fuge BWV 536, deren Exposition die vier oberen von sechs möglichen Positionen besetzt.

Der Sinn der Mittelstellung der Expositionseinsätze liegt auf der Hand: Sie ermöglicht es, im weiteren Verlauf der Fuge den thematisch besetzten Raum nach der Höhe und nach der Tiefe zu erweitern. So steht beispielsweise in der Fuge  $C$ -dur BWV 545 der höchste Expositionseinsatz auf  $g'$ , der tiefste auf  $c$ , so daß im Verlauf des Stückes der Einsatzbereich um einen Schritt nach der Höhe ( $c''$ ) und um zwei Schritte nach der Tiefe ( $G$  und  $C$ ) — mit entsprechendem Zuwachs an Helligkeit bzw. Gravität — erweitert werden kann. Die Fugen  $D$ -dur BWV 532 und  $e$ -moll BWV 548 dagegen besetzen schon in der Exposition die äußersten Lagen. Der Komponist begibt sich damit eines wichtigen Steigerungsmittels; und für die Werkanalyse stellt sich damit die Frage, durch welche anderen Maßnahmen dieser Verlust kompensiert wird.

Das Ergebnis unserer Untersuchung zur Frage „Exposition und musikalischer Raum“ scheint fast allzu einleuchtend zu sein, und man könnte fragen, ob es eines so großen statistischen Aufwandes bedarf, um eine Regel zu formulieren, die für alle Fugenkomposition selbstverständlich zu sein scheint. In Wirklichkeit ist damit nicht ein Gesetz der Fuge, sondern eins der Orgelfuge festgestellt.

Von den 20 vierstimmigen Orgelfugen, die wir auf die Frage „Themenpositionen“ hin untersucht haben, verzichteten acht auf die Tiefstlage des Themas, das sind 40%. Stellen wir dieselbe Frage an die Fugen in den beiden Teilen des *Wohltemperierten Klaviers*, so zeigt sich, daß in 15 der insgesamt 19 vierstimmigen Fugen, das sind 79%, die tiefste mögliche Themenlage unbesetzt bleibt. Als Erklärung für diesen signifikanten Unterschied bietet sich an: Im vierstimmigen Manualiter-Satz führt der Themenvortrag in der untersten Oktave im Normalfall dazu, daß auch der — ebenfalls von der linken Hand zu greifende — Tenor tief liegt: eine klanglich wenig günstige Stimmenkonstellation. Und faßt man den Prozeß der Raumerweiterung ins Auge, so ergibt sich: Von den 20 vierstimmigen Orgelfugen der Tabelle auf S. 19 verzichteten nur 6, also 30%, auf das Mittel der Raumerweiterung nach der Tiefe, während von den 19 vierstimmigen Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* 11, das sind 58%, die tiefste vorkom-



mende Position bereits in der Exposition besetzen. „Thematische Raumerweiterung nach der Tiefe“ ist demnach ein Gestaltungsmittel, das für die vierstimmige Orgelfuge von ungleich größerer Bedeutung ist als für die Klavierfuge.

#### IV. Exposition als Einführung der Stimmen

Wir haben bisher die Themeneinsätze der Exposition als Stimmenkomplex betrachtet. Ergänzend dazu ist nun zu fragen, wie dieser Komplex sukzessiv aus den Einsätzen der einzelnen Stimmen aufgebaut wird. Wir betrachten dabei zunächst die Folge der Stimmeinsätze in den vierstimmigen Fugen.

Nach den Regeln der Kombinatorik ist die Anzahl der Reihungen, in denen vier Elemente aufeinanderfolgen können, 24 (1 x 2 x 3 x 4). Von diesen mathematisch denkbaren Möglichkeiten werden allerdings in den Expositionen von Bachs Orgelfugen nur fünf realisiert, nämlich — mit Numerierung der Stimmen in absteigender Folge — 1234, 2134, 2143, 2341 und 3214. Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die Verteilung der Einsatzfolgen auf die in Frage kommenden 18 Werke<sup>39</sup>; dabei sind zum Vergleich die Einsatzfolgen der vierstimmigen Fugen aus den beiden Teilen des *Wohltemperierten Klaviers*<sup>40</sup> im rechten Teil der Tabelle angegeben:

Stimmen- folge	Orgelfugen (BWV)	<i>Wohltemperiertes Klavier</i> (Teil, Tonart)
1 2 3 4	535, 542, 543, 564, 566/2, 578	—
2 1 3 4	538	I C, II As
2 1 4 3	537	I g, I a, II b
2 3 4 1	541, 544, 545, 574	I h, II es
3 2 1 4	532, 536, 540, 548, 550, 566/4	I gis, I H, II D, II g
3 2 4 1	—	I f, I fis
3 4 1 2	—	I As
4 3 2 1	—	I D, II Es, II E, II H

Dominierend sind in den Orgelfugen drei Schemata, neben denen zwei weitere nur mit je einem Einzelfall vertreten sind. Daß hier Gesetzmäßigkeiten walten, die spezifisch für die Orgelfugen sind, erweist der Vergleich mit den Expositionsanlagen der Klavierfugen. In diesen gibt es keine ähnlich starke Polarisierung von Regelfällen und

<sup>39</sup> Unberücksichtigt bleiben dabei die Fugen BWV 579 und 582; sie entziehen sich unserer Fragestellung, da sie auf zwei- bzw. dreistimmigen thematischen Sätzen basieren und zweistimmig beginnen. Nicht einbezogen wird außerdem die vierstimmige Exposition der fünfstimmigen Fuge BWV 547, da in ihr das Pedal noch nicht auftritt.

<sup>40</sup> Unter den vierstimmigen Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* entzieht sich die c-moll-Fuge des II. Teils einem Vergleich, da sie keine vierstimmige Exposition hat.

Ausnahmen. Zwei Anordnungen, nämlich 3214 und 4321, sind viermal realisiert; eine Anordnung kommt dreimal vor, drei zweimal und eine einmal. Der auffälligste Unterschied zwischen Orgel- und Klavierfuge besteht darin, daß eine der beiden häufigsten Formen der Orgelfugen-Exposition, nämlich der Abstieg von Sopran zu Baß, im *Wohltemperierten Klavier* überhaupt nicht anzutreffen ist, wohingegen umgekehrt die aufsteigende Folge vom Baß zum Sopran, die eine der beiden häufigsten im *Wohltemperierten Klavier* ist, in den Orgelfugen gänzlich fehlt.

Worin ist es begründet, daß von 24 Möglichkeiten sich drei offenbar besonders für die Expositionsgestaltung von Orgelfugen eignen? Folgende Regeln lassen sich formulieren<sup>41</sup>.

Regel 1: Die vier Einsätze (je zweimal Dux und Comes) sind — was wir schon im vorigen Abschnitt als den Regelfall erkannten — in der Exposition in engstmögliche Lage gebracht, so daß zwischen den Einsatztönen von benachbarten Stimmen stets eine Quinte oder Quarte liegt, nicht aber eine Oktave. Das heißt, daß von den beiden Einsatzstufen der Exposition (I und V bzw. Dux und Comes) die eine in den Stimmen 1 und 3, die andere in den Stimmen 2 und 4 auftritt. Befolgt man diese Regel, dann müssen — vorausgesetzt, daß die Folge Dux-Comes-Dux-Comes gewahrt wird — immer geradzahlige und ungeradzahlige Stimmen alternieren, was die Zahl der Möglichkeiten auf acht reduziert:

1234, 1432, 2143, 2341, 3214, 3412, 4123, 4321.

Regel 2: Nicht nur die Gesamtheit der Expositionseinsätze, sondern auch die jeweils aktive Stimmengruppe bildet einen geschlossenen Block, so daß nicht beispielsweise Sopran und Baß schon eingesetzt haben, die Mittelstimmen aber noch pausieren. Von den acht Kombinationen, die Bedingung 1 erfüllen, gehorchen nur vier gleichzeitig der Bedingung 2:

1234, 2341, 3214, 4321.

Dieses Zwischenergebnis besagt, daß mit jeder Stimme begonnen werden kann, daß aber durch die Wahl der Anfangsstimme der weitere Verlauf festgelegt ist.

Regel 3: Der Baß soll möglichst spät einsetzen, vorzugsweise an letzter, keinesfalls aber früher als an vorletzter Stelle. Damit scheidet die Folge 4321 aus, und es bleiben die drei Haupt-Einsatzfolgen übrig.

Wie kann man sich den Sinn der drei Einschränkungen erklären? Die ersten beiden haben eine lange Tradition, die bis in die klassische Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts zurückführt. Sie regulieren dort sowohl die Einführung der Stimmen des durchimitierenden Satzes als auch die Stimmendisposition in längeren Abschnitten mit reduzierter Stimmenzahl (etwa in drei- oder zweistimmigen Abschnitten innerhalb des

<sup>41</sup> Von diesen Regeln ist die erste in den Fugentheorien von Scheibe und Marpurz zwar nicht ausdrücklich genannt, aber offenbar vorausgesetzt (vgl. Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Neue, vermehrte und verbesserte Aufl. Leipzig 1745; Reprint Hildesheim/New York und Wiesbaden 1970, S. 462f.; Marpurz, S. 95f.). Die beiden anderen Regeln lassen sich nur aus Bachs Kompositionen ableiten.

Gloria oder Credo). Regel 2 führt nicht nur dazu, daß jederzeit ein Lagenkontinuum aktiv ist, sondern verhindert auch, daß der dritte oder vierte Themeneinsatz der Exposition in einer Mittelstimme erklingt.

Die Regeln 1 und 2 bestimmen bei Bach sowohl die Einsatzfolge der Orgelfugen als auch der Klavierfugen; daß in den Orgelfugen Ausnahmen seltener sind als in den Klavierfugen, könnte an dem statischen Charakter des Orgeltones liegen, der die Lagenverhältnisse deutlicher bemerkbar macht. — Die beiden Sonderfälle lassen jeweils eine dieser Regeln unbeachtet: BWV 538 bringt die Einsätze auf den Tönen *d'*, *a'*, *d* und *A*, läßt also den Ton *a* zwischen dem Alt- und dem Tenoreinsatz unbesetzt (Verstoß gegen Regel 1); BWV 537 füllt die Lücke zwischen Alt und Baß erst nachträglich mit einem Tenoreinsatz aus (Verstoß gegen Regel 2).

In BWV 538 scheint folgende Kette von Entschlüssen zu der irregulären Expositionsordnung geführt zu haben: Erster Einsatz (Dux) in der eingestrichenen Oktave<sup>42</sup> — zweiter Einsatz (Comes) in unmittelbarer Verkettung darüberliegend (ein tieferliegender Einsatz hätte zu einer Quarte geführt) — dritter Einsatz (Dux) manualiter, damit der Comes-Schlußesatz nicht in einer Mittelstimme liegt, sondern wirkungsvoller im Pedal erscheint. — Der Expositionsaufbau von BWV 537 wäre wohl nur durch eine Analyse des gesamten thematischen Verlaufs zu erklären, die auch das Verhältnis von Eingangsteil (T. 1—57) und dem als variiertes *Dacapo* gebildeten Schlußteil (T. 105—130) zu berücksichtigen hätte.

Die dritte einschränkende Bedingung ist durch die Orgel als Pedalinstrument erklärlich<sup>43</sup>. Der herausgehobene Klang des Pedals eignet sich in besonderer Weise zur Abrundung des vierstimmigen Orgelsatzes; mit ihm wird die Komplettierung des Stimmenverbandes angezeigt. Zugleich erspart es sich der Komponist, das weniger bewegliche Pedal in der Exposition mit Kontrasubjekten beschäftigen zu müssen, die technische Schwierigkeiten bereiten und thematische Stimmen überdecken könnten. Ein zusätzlicher Grund für den späten Einsatz des Pedals besteht dann, wenn aus spieltechnischen Gründen eine modifizierte Pedaliter-Version des Themas eingeführt werden muß (BWV 541, 543, 548, 578); es leuchtet ein, daß in diesen Fällen die pedalgerichte, „uneigentliche“ Themengestalt erst erscheinen kann, wenn die Grundform deutlich exponiert worden ist.

An die beiden Sonderfälle BWV 532 und 548, die keine irreguläre Stimmenfolge, aber einen ungewöhnlichen Einsatzabstand zwischen Tenor und Baß haben (Undezime statt Quarte), sei hier nur kurz erinnert; wir haben sie schon im vorigen Abschnitt unter dem Gesichtspunkt „musikalischer Raum“ diskutiert.

Ergänzend sei noch die Einsatzfolge der beiden fünfstimmigen Pedaliter-Expositionen<sup>44</sup> genannt: BWV 552 exponiert die Stimmen in der Folge 34125 (Abweichung von Regel 2); das Fragment BWV 562 hat eine in jeder Hinsicht reguläre Exposition mit der Stimmenfolge 32145<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> S. dazu S. 26f.

<sup>43</sup> Bezeichnenderweise ist die Einsatzfolge 4321 in den Orgelfugen mit rudimentärer Pedalverwendung nicht ausgeschlossen, wie die Manualiter-Exposition von BWV 549 zeigt.

<sup>44</sup> Die fünfstimmige Pedaliter-Fuge BWV 547 hat, wie schon erwähnt, eine vierstimmige Manualiter-Exposition.

<sup>45</sup> Um den Vergleich mit dem *Wohltemperierten Klavier* auch für die fünfstimmigen Fugen zu führen: Die Fuge *cis*-moll aus Teil I beginnt mit der aufsteigenden Stimmenfolge 54321, die Fuge *b*-moll aus Teil I mit der absteigenden Folge 12345.

Zu fragen bleibt, weshalb im Einzelfall ein bestimmtes Modell ausgewählt wird. Dazu läßt sich folgendes sagen:

Von den drei Hauptmodellen enden zwei (1234 und 3214, im folgenden  $A_1$  und  $A_2$  genannt) mit dem Baßeinsatz; sie unterscheiden sich nur dadurch, daß die drei Manualstimmen einmal in absteigender, einmal in aufsteigender Folge eingeführt werden. Gemeinsam ist ihnen die Zuordnung von Themenversion und Stimmlage, und zwar haben Sopran und Tenor den Dux, Alt und Baß den Comes. Bei der Stimmenfolge 2341 (im folgenden: Hauptmodell B) liegt dagegen der Dux in Alt und Baß, der Comes in Sopran und Tenor.

Nun ist leicht zu sehen, daß die Wahl zwischen den Modellen  $A_1$  und  $A_2$  einerseits und B andererseits mit der tonräumlichen Disposition der Einsätze zusammenhängt. Liegt in der tiefsten Position der Dux, dann tritt das Pedal an dritter Stelle ein, so daß das Modell B (2341) zu verwenden ist. Nimmt der Comes die tiefste Position ein, so erfolgt der Pedaleinsatz an vierter Stelle, d.h. es wird Modell  $A_1$  oder  $A_2$  gewählt.

Die Wahl zwischen  $A_1$  und  $A_2$  schließlich dürfte davon abhängen, ob die Thematik eine aufsteigende oder eine absteigende Folge der Manualeinsätze nahelegt.

Unabhängig von all diesen Erwägungen scheint noch eine andere Tendenz eine Rolle zu spielen: nämlich die, mit dem ersten, einstimmigen Themeneinsatz die eingestrichene Oktave zu besetzen, jene Region also, in der sich die Organo-pleno-Registrierung aufgrund der Mixturenzusammensetzung dem Ohr am natürlichsten präsentiert.

Von den 18 in unserer Tabelle (S. 28) aufgeführten Fugen folgen 15 diesem Prinzip. Hier stoßen wir wieder auf ein Spezifikum der Orgelfuge; denn in den vierstimmigen Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* wird für den ersten Einsatz ebenso eindeutig die kleine Oktave bevorzugt.

## V. Ergänzendes zur Exposition

### a) Themeneinsatz und Zwischenspiel

Für den Aufbau der Fugenexposition gibt Marburg die „Regel, daß man den Eintritt der Stimmen nicht zu verzögern hat, wenn die Harmonie dazu Gelegenheit giebt, so wie man in gegenseitigem Falle alsdenn dieselben mit darzwischen geflochtenen Sätzen aufhalten kann“<sup>46</sup>. Wenn das Thema auf der I. Stufe beginnt und auf der V. Stufe schließt oder umgekehrt und das Gesetz der tonalen Beantwortung gilt, dann führt die Anweisung, „den Eintritt der Stimmen nicht zu verzögern“, dazu, daß in der Exposition sämtliche Themeneinsätze ohne Zwischenglieder miteinander verkettet sind.

Von den Themen der Bachschen Orgelfugen ist etwa die Hälfte so gebaut, daß eine Exposition ohne Verwendung von „darzwischen geflochtenen Sätzen“ an und für sich möglich wäre<sup>47</sup>. Trotzdem sind reine Ketten-Expositionen in unserem Repertoire sel-

<sup>46</sup> Marburg, S. 124.

<sup>47</sup> Die Themen von BWV 547, 564 und 574 beginnen auf der I. und enden auf der V. Stufe; die Themen von BWV 536, 541, 542, 550, 552, 562, 566/2 und 566/4 beginnen auf der V. und enden auf der I. Stufe.

tene Ausnahmen; sie finden sich lediglich in den beiden Fugensätzen von BWV 566 und in BWV 564<sup>48</sup>.

Auch in den anderen Fugen folgt auf den ersten Einsatz (Dux) grundsätzlich unmittelbar der zweite Einsatz mit dem Comes<sup>49</sup>. Zwischen beiden steht allenfalls ein kurzes Verbindungsglied, das nach dem Ende des Themas zum Einsatz der zweiten Stimme überleitet (BWV 532, 543, 548, 578); es umfaßt im allgemeinen einen halben Takt<sup>50</sup> und bleibt damit unterhalb der Ausdehnung eines selbständigen Formgliedes. Danach aber wird in der Mehrzahl der Bachschen Expositionen die Folge der thematischen Stimmeneinsätze ein- oder zweimal von themafreien Strecken unterbrochen.

Der Sinn dieses Verfahrens läßt sich in zweifacher Weise interpretieren: Erstens geben die Zwischenspiele Gelegenheit, durch ausführlichere Modulationen die Oberquinttonart der Comes-Einsätze bis zu einem gewissen Grade zu verselbständigen<sup>51</sup>. Zweitens — und das dürfte noch wichtiger sein — wird im zeitlichen Ablauf der Exposition ein mechanisches, periodenartiges Gleichmaß vermieden. Das Alternieren zwischen Themeneinsätzen und Zwischenspielen, das ein Kennzeichen des Verlaufes nach der Exposition ist, wird somit durch die Anlage der Exposition schon vorbereitet.

### *b) Das offene Ende der Exposition*

So eindeutig sich analytisch das Ende der Exposition feststellen läßt, so deutlich ist andererseits die Tendenz, die Grenze zum Folgenden fließend zu gestalten. Dazu drei Details:

1. Ein Mittel zum Offenhalten der Grenze zwischen Exposition und Folge fällt dem Komponisten bei vierstimmigen Fugen sozusagen in den Schoß: Da in der Exposition das strenge Gesetz des Alternierens von Dux und Comes gilt, bringt der letzte Expositionseinsatz, der erstmalig alle Stimmen versammelt, das Thema in der Comes-Form. Die besonders gewichtige und schlußkräftige Kombination von Dux-Einsatz — harmonisch die Tonika repräsentierend — und Vollstimmigkeit wird in der Exposition nicht realisiert; sie bleibt in Reserve und kann vom Komponisten gezielt an geeigneter Stelle eingesetzt werden.

In der fünfstimmigen Fuge schließt die Exposition mit der Dux-Version des Themas, so daß hier die Kombination von Vollstimmigkeit und Tonika-Einsatz eigentlich nahe-

<sup>48</sup> In allen Fällen lassen sich spezielle Gründe für die exzeptionelle Gestaltung benennen: BWV 566 ist — womit wir ein chronologisches Faktum antizipieren (s. u. Abschnitt IX) — ein sehr frühes Werk; es steht offensichtlich unter dem unmittelbaren Einfluß Buxtehudes, der meistens Ketten-Expositionen schrieb. Und das Thema von BWV 564 ist in sich so ungewöhnlich pausenreich, daß eine weitere Zerklüftung der Exposition wohl vermieden werden sollte.

<sup>49</sup> Als besonderer Fall ist der zweite Themeneinsatz in der Fuge BWV 535 zu erwähnen; hier setzt der Comes verfrüht ein, ohne daß der Dux zu einem deutlichen Abschluß kommt. Erst die folgenden Einsätze bringen das Thema zu einem „eigentlichen“ Schluß mit dem Quintfall V—I.

<sup>50</sup> Nur in BWV 548 nimmt es einen ganzen Takt ein, was allerdings durch den Allabreve-Takt relativiert wird.

<sup>51</sup> Diese Tendenz kommt besonders in den drei Fugen zur Geltung, in denen der zweite Comes-Einsatz mit realer Beantwortung gebildet wird (BWV 536, 541 und 550).



läge. Bezeichnenderweise aber wird in den beiden Fugen mit fünfstimmigen Expositionen (BWV 552 und 562) diese Kombination eigens vermieden, indem beim Schlußsinsatz eine der früher eingeführten Stimmen pausiert. In beiden Fällen wird die Schlußwirkung des vollstimmigen Tonikaeinsatzes für eine spätere Stelle reserviert, an der eine formale Zäsur vorbereitet wird<sup>52</sup>.

2. Das in den beiden fünfstimmigen Expositionen angewendete Verfahren, in einer n-stimmigen Fuge am Ende der Exposition nur die Stimmenzahl  $n-1$  zu erreichen, findet sich auch gelegentlich in vierstimmigen Fugen (BWV 535, 547 und 578). Hier wird nicht nur der vollstimmige Tonika-Einsatz, sondern die Vollstimmigkeit eines Themeneinsatzes an sich Gegenstand der Erwartung, die der Komponist an geeigneter Stelle erfüllen kann.

3. Eine weitere Möglichkeit, die Exposition mit dem Folgenden zu verbinden, ergibt sich dann, wenn ein Kontrasubjekt beibehalten und von jeder Stimme im Anschluß an ihren Themeneinsatz vorgetragen wird. Am Schluß der Exposition sind dann alle Stimmen mit Thema und Kontrasubjekt aktiv gewesen — mit Ausnahme der letzten, der noch ein Kontrasubjekt-Einsatz fehlt. In einer ganzen Reihe von Fällen (BWV 532, 538, 541, 542, 548, 562 und 566/2) knüpft Bach im nächsten Einsatz, obwohl dieser im allgemeinen von der Exposition durch ein längeres Zwischenspiel getrennt ist, an die Expositionsstruktur an und gibt das Kontrasubjekt jener Stimme, die es in der Exposition noch nicht hatte — gleichsam ein nachgeholtes Stück Exposition.

## VI. Die vierteilige Form

Friedrich Wilhelm Marpurg schrieb: „Die erste Durchführung eines Fugensatzes [Themas] kostet wohl insgemein die wenigste Mühe. Die Schwürigkeit betrifft den Verfolg derselben.“<sup>53</sup> Vor die Schwierigkeit, die der Kompositionslehrer Marpurg konstatierte, sieht sich auch gestellt, wer im nachhinein analytisch die Regeln feststellen möchte, nach denen Bach „den Verfolg“ seiner Fugen gestaltete.

Mustert man die bisherige Literatur zum Thema, so erhält man den Eindruck, daß es nicht sehr aussichtsreich ist, überhaupt nach Normen zu fragen. Auch Peter Williams, dem wir die gründlichste und kenntnisreichste Gesamtdarstellung von Bachs Orgelmusik verdanken, behandelt die Fugen so, als müsse jede einzelne als individuelles Werk direkt vor dem Hintergrund der allgemeinen Norm „Fuge“ beschrieben werden, ohne daß ein Rekurs auf eine dazwischenliegende engere Norm möglich wäre.

Demgegenüber soll hier gezeigt werden: Die Vorstellung, daß für jede Fuge die Form in immer wieder neuer Auswahl aus der Fülle der Gestaltungsmöglichkeiten gefunden wurde, trifft nur auf eine relativ kleine Werkgruppe zu<sup>54</sup>. Der größere Teil von Bachs Orgelfugen gehört zwei Gruppen an, deren Aufbauprinzipien hier als „vierteilige Form“ und „dreiteilige Form“ beschrieben werden sollen.

<sup>52</sup> BWV 552: T. 31 (Engführungseinsatz), BWV 562: T. 18.

<sup>53</sup> Marpurg, S. 113.

<sup>54</sup> Sie wird unten in Abschnitt VIII beschrieben werden.

Der vierteiligen Form, die wir zunächst behandeln, lassen sich neun Fugen zuordnen (BWV 532 bzw. 532a, 535, 536, 538, 543, 564, 566/2, 566/4, 578). Wir vermeiden für die Formteile den Ausdruck „Abschnitt“ und sprechen von „Phasen“, um das Moment des kontinuierlichen, scharfe Einschnitte vermeidenden Ablaufs zu betonen.

Kriterium für die vierphasige Formgliederung ist die Anordnung der Themeneinsätze nach ihren Tonartstufen. Und zwar folgen auf die Exposition, die wir als erste Phase zählen,

- eine zweite Phase, die weitere Einsätze auf den Expositionsstufen I und V bringt,
- eine Phase tonaler Erweiterung, die Themeneinsätze auf anderen Stufen enthält, und
- eine Finalphase, in der das Thema wieder auf die Expositionsstufen zurückgeholt wird, mit deutlicher Dominanz der I. Stufe, auf der in aller Regel auch der Schlußsinsatz steht.

Erwähnenswert scheint, daß die vierphasige Disposition mit Themeneinsätzen auf Nebensufen sich nur in den Pedaliter-Fugen im engeren Sinne findet, nicht aber in den Fugen mit rudimentärer Pedalverwendung. Das liegt wohl daran, daß die Fugen des letzteren Typus eine harmonische Differenzierung nicht zum Schließen benötigen, denn sie verfügen mit dem Pedaleintritt vor dem Schluß über ein überaus sinnfälliges Mittel der Schlußbildung. Wenn dagegen das Pedal von Anfang an mitwirkt, muß der Schluß auf andere Weise auskomponiert werden, und für diese Funktion bietet sich die Folge von harmonischer Ausweichung und Rückkehr an. (Daß Bach zusätzlich zu diesem „subtileren“, im engeren Sinne kompositionstechnischen Mittel auch äußerlichere Schlußwirkungen wie toccatische Elemente und Steigerung der Stimmenzahl nicht verschmäht, sei am Rande bemerkt.)

Diese allgemeine Beschreibung soll anhand von zwei Beispielen konkretisiert werden. Wir beginnen mit der Fuge g-moll BWV 535, einem der kürzesten und einfachsten Repräsentanten der vierteiligen Form; ihr Thema lautet in seiner Normalform<sup>55</sup>:



### Notenbeispiel 3

Als Anschauungshilfe soll die folgende Abbildung der Einsatzfolge dienen. Sie ist größtenteils rein deskriptiv; Interpretation ist lediglich die Phasengliederung durch Klammern und römische Zahlen.

<sup>55</sup> Das Beispiel gibt die oktavversetzte Themenversion des ersten Tenoreinsatzes wieder. — Wir übernehmen aus der Frühfassung BWV 535a die „dorische“ Notierung der Tonart g-moll mit einem  $b$  als Schlüsselakzidens.

Zur Anlage der Skizze: Die Themeneinsätze sind durch Noten repräsentiert, die den Grundton des Themas bezeichnen (der hier zugleich der Anfangston ist); aus dem System, in dem sie stehen, und aus ihrer Halsung ist die Stimmlage ablesbar. (Daß diese Noten in rhythmischem Zusammenhang als Halbe zu lesen wären, ist in unserem Zusammenhang ohne Bedeutung.) Die Zahlen über der Akkolade bezeichnen den Takt des Themenbeginns, wobei ein Apostroph hinter der Taktzahl besagt, daß der Einsatz in der 2. Takthälfte beginnt. Pausenzeichen geben an, daß die betreffende Stimme während des Themenvortrages im wesentlichen (mit kleineren Randüberschneidungen) pausiert. Für den 6. Themeneinsatz beispielsweise ist der Skizze zu entnehmen, daß am Anfang von T. 32 der Sopran auf dem Ton  $d''$  mit dem Thema einsetzt, daß der Alt aktiv, aber unthematisch ist und daß Tenor und Baß pausieren, ferner daß — da das Thema (ohne den Schlußton) fünf Takte einnimmt<sup>56</sup> — diesem Einsatz zwei Zwischenspieltakte vorangehen und zwei folgen.

Phasen	I	II	III	IV
Takt	1    5    11'	17    25    32    39	46'	55    64

#### Notenbeispiel 4

Wir heben folgende Formmerkmale hervor (ohne uns dabei auf diejenigen zu beschränken, die aus der Abbildung direkt zu entnehmen sind):

*Kontinuität.* Die Fuge hat keine auffälligen Einschnitte. Die Aufeinanderfolge der Themeneinsätze ist meist durch Zwischenspiele vermittelt, deren Länge wechselt (man könnte vergleichsweise von einem „prosaartigen“ Ablauf sprechen) und maximal vier Takte (zwischen vorletztem und letztem Einsatz) beträgt. Die Exposition ist zwar strukturell als eigenes Formglied erkennbar und auch vom Folgenden durch ein etwas längeres Zwischenspiel abgesetzt; doch ist andererseits einer zu starken Betonung des Expositionsendes dadurch entgegengewirkt, daß durch das Pausieren des Alts beim Pedaleinsatz noch nicht die volle Stimmenzahl erreicht wird. — Einen entschiedenen Kontinuitätsbruch gibt es erst am Ende der Fuge, wenn sich an den letzten Baß-Einsatz eine in toccatischem Stil gehaltene Coda anschließt.

<sup>56</sup> Der Normalumfang von 5 Takten wird am Anfang durch den gleichsam verfrühten Einsatz der zweiten Stimme verschleiert.

*Disposition des musikalischen Raumes.* Von den sieben denkbaren Dux- und Comes-Positionen des Themas werden im Verlauf der Fuge sechs realisiert (G bis d''); unbenutzt bleibt die tiefste Comes-Position auf D); die Exposition besetzt davon die mittleren vier. Die thematische Erschließung des musikalischen Raumes wird in den Phasen II bis IV kontinuierlich durch die Einbeziehung der Außenlagen fortgesetzt; dabei wird zunächst die obere Region herausgestellt, später die tiefe. Zur Disposition des musikalischen Raumes gehört auch der Wechsel zwischen Präsenz und Pausieren der Stimmen, wobei die zusätzliche Auflichtung der hohen Einsätze in der Mitte des Stückes durch Pausieren des Basses bzw. der beiden Unterstimmen besonders wirkungsvoll ist.

*Harmonische Disposition.* Aus den sechs Einsätzen, die auf die Exposition folgen, hebt sich der in T. 46' beginnende dadurch heraus, daß er auf der Nebenstufe B-dur steht und somit die „Phase tonaler Erweiterung“ konstituiert. Diese Phase ist hier zwar nur von bescheidenem Umfang, doch ist der Einsatz des Themas in B-dur — er ist durch den Wiedereintritt des Pedals nach längerer Pause und als erster vierstimmig behandelter Themeneinsatz als wichtiges Ereignis markiert — für die Form von grundsätzlicher Bedeutung. Zusätzlich zu den eindimensionalen räumlichen Hoch-tief-Verhältnissen, die sich aus dem System der Expositionsstufen I und V ergeben, wird hier eine Art Tiefenschicht einbezogen; der harmonische Fortgang erhält eine neue Qualität, zumal da das Thema nun ins Dur-Geschlecht versetzt ist und dadurch in einer intervallischen Variante erscheint (wichtig vor allem die große Sexte g).

Als zweites Beispiel betrachten wir die Fuge d-moll BWV 538; ihr Aufbau wird durch eine Skizze veranschaulicht, die analog zur vorigen angelegt ist.

Die oben gegebene Legende zur Aufbauskitze ist durch zweierlei zu ergänzen: 1. Zum thematischen Material der Fuge gehört außer dem eigentlichen Thema ein beibehaltenes Kontrasubjekt<sup>57</sup>, dessen Stimmenzugehörigkeit und Lage durch gehalste schwarze Noten ausgedrückt ist (die hier ebensowenig eine rhythmische Bedeutung haben wie die das Thema repräsentierenden „Halbenoten“). Die folgende Kombination von Thema im Diskant und Kontrasubjekt im Alt



### Notenbeispiel 5

(es ist die des zweiten Themeneinsatzes) ist also durch eine Halbenote im Sopran und eine Viertelnote im Alt auszudrücken. — 2. Einsatzpaare im Engführungsverhältnis (sie kommen von der III. Phase an vor) sind durch Schrägstrich zwischen den Taktzahlen und durch Klammern gekennzeichnet. 3. Eingeklammerte Pausen deuten darauf hin, daß die betreffende

<sup>57</sup> Nur in den Engführungseinsätzen schrumpft das Kontrasubjekt zu Andeutungen.

Stimme nur während des zweiten Teils des Themeneinsatzes pausiert. (Auf die Kennzeichnung von Besonderheiten wie den Wechsel der Oktavlage des Kontrasubjekts in T.74 wurde verzichtet.)

Phasen: I II III IV

1 8 18 29 43 57 71 81 101/2 115 130/1 146 167/8 188 203/4

#### Notenbeispiel 6

Nicht ohne Konsequenzen für die Form der Fuge BWV 538 ist ihre im Vergleich zu BWV 535 wesentlich größere Ausdehnung (222 Takte gegenüber 77). Sie kommt zustande durch ein längeres Thema (7 Takte gegenüber 5 in BWV 535), durch eine größere Anzahl von Themeneinsätzen (gegenüber 10 in BWV 535 sind es hier — zählt man die Engführungen jeweils als einen Einsatz — 15) und schließlich durch einen höheren Anteil der themafreien Partien; sie betragen in BWV 538 mehr als die Hälfte des Gesamtumfangs (gegenüber etwas mehr als einem Drittel in BWV 535). Dem größeren Umfang der Zwischenspiele entspricht ihr höherer Grad an Durchorganisation; sie sind vereinheitlicht durch die Bindung an ein gleichbleibendes Motiv, das nahezu thematischen Rang beanspruchen kann.

Die thematische Erschließung des musikalischen Raumes ist bereits am Ende der II. Phase in ihren Möglichkeiten erschöpft. Wohl aus diesem Grunde bringt die III. Phase außer den neuen Einsatzstufen — es sind alle außer der II. Stufe, die in Moll keine Quinte über sich hat — noch eine Steigerung der kontrapunktischen Dichte in Gestalt von Engführungen. Dies wiederum nötigte zu besonders nachdrücklicher Schlußbildung in der letzten Phase, die a) stark tonikazentriert ist (zwei Engführungseinsätze auf der I. Stufe), b) den gesamten musikalischen Raum durch Einsätze in den Extremlagen noch einmal umspannt und c) in den letzten vier Takten durch Orgelpunkt, zweichörige Akkordfolgen und achtstimmigen Schlußakkord eine sinnfällige Finalwirkung erzielt.



Eine durchgehende Besprechung der auf der Basis des Vierphasen-Modelles komponierten Fugen liegt außerhalb der Ziele dieser Untersuchung. Immerhin dürften die beiden Beispiele die Konstanten des Grundmodells ebenso gezeigt haben wie die Möglichkeiten der Individualisierung des Einzelwerks.

Die vierteiligen Fugen bilden die größte Gruppe unter Bachs Orgelfugen. Daß das vierphasige Modell zu dieser Bedeutung gelangte, ist wohl damit zu erklären, daß es in nahezu vollkommener Weise den Gesamtverlauf einer Fuge als Konsequenz der Exposition erscheinen läßt. Überspitzt gesagt, hat Bach mit der Vierphasen-Form ein Mittel gefunden, der Exposition gleichsam Dauer zu verleihen. Der „Verfolg“ — um auf das Marpurg-Zitat am Anfang dieses Abschnitts zurückzugreifen — liegt gänzlich in der Logik der Exposition selbst. Denn

- das in der Exposition aufgestellte Material (Fugenthema und eventuelles Kontrasubjekt, ggf. auch Zwischenspielmotiv) bleibt alleinige thematische Grundlage der ganzen Fuge;
- die Themeneinsätze rücken zwar im Vergleich zur Exposition weiter auseinander, bleiben aber als Brennpunkte des Ablaufes erkennbar;
- die in der Exposition begonnene Erschließung des musikalischen Raumes durch Themeneinsätze wird in der Folge fortgesetzt;
- die Erweiterung der Einsatzstufen in Phase III ist in gewisser Weise die Fortsetzung der Raumerweiterung in einer anderen Dimension.

## VII. Die dreiteilige Form

Neben der Vierphasenform findet sich noch ein weiteres Gliederungsprinzip in einer größeren Anzahl von Fugen. Es ist die dreiteilige Form, die in acht Werken ausgeprägt ist (BWV 537, 540, 544, 547, 548, 552, 562, 574)<sup>58</sup>. Die drei Teile dieses Modells sind nicht aus den vier Teilen des Vierphasen-Modells abzuleiten, etwa durch Kontraktion von zwei Formgliedern. Beide stehen vielmehr als selbständige Formkonzeptionen nebeneinander.

Wir nennen die Glieder der dreiteiligen Form nicht „Phasen“, sondern „Abschnitte“ und bezeichnen damit die im Vergleich zur Vierphasenform verschiedene Art der Abgrenzung der Teile gegeneinander. Während die „Phasen“ in ihrer Folge eine kontinuierliche Erweiterung des in der Exposition gesetzten Anfanges sind und normalerweise nicht mit auffälligen Zäsuren gegeneinander abgesetzt werden, ist die Abschnittgliederung durch Kontraste gekennzeichnet. Der Beginn des zweiten Abschnitts, die entscheidende Weichenstellung für den Verlauf der Fuge, setzt nicht kon-

<sup>58</sup> Wir schließen dabei hypothetisch die fragmentarisch überlieferte fünfstimmige Fuge BWV 562/2 ein, die in einer autographen Aufzeichnung aus Bachs letzten Lebensjahren erhalten ist (zur Datierung vgl. Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: *Bach-Jb.* 1988, S. 59). Die Zäsur in T 22 und der folgende Neuanfang mit Engführung machen es wahrscheinlich, daß das Stück aus drei Abschnitten bestand (oder bestehen sollte).

tinuierlich die Entwicklung des ersten fort, sondern bringt unvorhersehbar Neues; dementsprechend wird diese Stelle auch durch Kadenz (Ganzschluß oder Halbschluß) und Neuanfang mit reduzierter Stimmenzahl als Markstein der Form unmißverständlich erkennbar. (Kadenz und Neuanfang schließen Überbrückung durch Liegetöne nicht aus.)

Im folgenden sind Veränderungen an den Übergangsstellen tabellarisch zusammengestellt:

Wechsel von Abschnitt 1 zu Abschnitt 2:

	Fugen (nach BWV-Nummern)							
	537	540	544	547	548	552	562	574
Neue Satzstruktur					+		+	
Neues Kontrasubjekt			+					
Neue Version des Themas				+				
Neues Thema	+	+				+		+
Taktwechsel						+		
Pausieren des Pedals			+	+		+		

Wechsel von Abschnitt 2 zu Abschnitt 3:

	Fugen (nach BWV-Nummern) <sup>59</sup>						
	537	540	544	547	548	552	574
Dacapo von Abschnitt 1	+				+		
Weiteres neues Kontrasubjekt			+				
Weitere neue Themenversion				+			
Weiteres neues Thema						+	
Kombination von Themen bzw. Themenversionen		+		+		+	+
Taktwechsel						+	
Wiedereintritt des Pedals		+	+			+	
Neueintritt des Pedals				+			

Aus der Beschreibung der Veränderungen an den Abschnittsgrenzen läßt sich folgende Systematik ableiten:

1. **Dacapo-Form**
  - 1.1 Mittelteil in fugierter Technik BWV 537
  - 1.2 Mittelteil in toccatischer Technik BWV 548

<sup>59</sup> Zur Fuge BWV 562, die kurz nach der ersten Zäsur abbricht, sind keine Angaben möglich (vgl. die vorige Anmerkung).

## 2. Richtungsform

2.1	Neue Satztechnik (und vielleicht neue Themen- version) bei Abschnittswechsel	BWV 562
2.2	Neue Kontrasubjekte bei Abschnittswechsel	BWV 544
2.3	Neue Themenversionen bei Abschnittswechsel	BWV 547
2.4	Neue Themen bei Abschnittswechsel	
2.4.1	Doppelfugen	
2.4.1.1	Mittelteil pedaliter	BWV 574
2.4.1.2	Mittelteil manualiter	BWV 540
2.4.2	Tripelfuge	BWV 552

Der Allgemeinbegriff „dreiteilige Form mit Abschnittgliederung“ verhält sich zu seinen Konkretisierungen in den Einzelwerken anders als der Allgemeinbegriff „Vierphasen-Form“. Bei letzterem ließen sich Grundzüge für die Gestaltung der einzelnen Phasen angeben, die in den Einzelwerken in ähnlicher Form wiederzufinden sind. Man braucht nicht zu zögern, das Vierphasenmodell als einen Form-Typus anzusprechen, der in den einzelnen Fugen individualisiert wird. Anders verhält es sich mit der dreiteiligen Form. Die ihr zugehörigen Werke werden durch das übergeordnete Prinzip der Gliederung in drei Abschnitte nur relativ lose zusammengehalten. Die Unterschiede, die zwischen den Kompositionstechniken der einzelnen Werke bestehen, sind so prinzipiell, daß es kaum übertrieben ist, sie als Typenunterschiede zu bezeichnen. Es fallen also Typus und Einzelwerk zusammen; Bach scheint es sich geradezu zum Prinzip gemacht zu haben, den Typus nicht zu wiederholen. Selbst die beiden ähnlich gebauten Doppelfugen BWV 574 und 540 unterscheiden sich dadurch, daß der Mittelteil im einen Fall die volle Stimmenzahl beibehält (BWV 574), im anderen das zweite Thema ohne Pedal, also mit reduzierter Stimmenzahl durchführt (BWV 540).

Trotz der Individualisierung der Werke dieser Gruppe lassen sich außer der Dreiteiligkeit selbst zwei Eigenschaften des Modells verallgemeinernd beschreiben. Und zwar haben die dreiteiligen Fugen im Vergleich mit den vierteiligen erstens von Anfang an eine größere Ereignisdichte; und zweitens steht ihre Themenbildung unter anderen Gesetzen. Dazu im einzelnen:

1. Der erste der drei Abschnitte ist nicht identisch mit der Exposition, sondern besteht aus der Exposition und einer Fortsetzung von variablem Umfang, die sich im allgemeinen zäsurlos anschließt; man könnte sie dementsprechend als „zweite Phase des ersten Abschnitts“ bezeichnen. Für den Verlauf des I. Abschnitts der dreiteiligen Fugen ist es bezeichnend, daß Variations- und Steigerungsmomente, die in der Vierphasenform sorgfältig über den ganzen Verlauf disponiert werden, hier bereits zu einem großen Teil im ersten Abschnitt erscheinen; wir finden hier

- die vollständige Erschließung des musikalischen Raumes nach der Höhe (in allen dreiteiligen Fugen mit Ausnahme von BWV 552),
- Einsätze auf anderen als den Expositionsstufen (BWV 544, 547, 548, 574),
- vollstimmige Tonika-Einsätze (BWV 537, 540, 547, 548, 552, 574) und
- Engführungen (BWV 552).

Die rasche Ausnutzung dieser Steigerungselemente ist sinnvoll, weil mit Beginn des II. Abschnitts neue Gestaltungsmöglichkeiten erschlossen werden.

2. Die Themen von sechs der acht dreiteiligen Fugen haben Eigenschaften, die sie als Grundlage für vierphasige Fugen ungeeignet machen würden:

- a) Drei Themen sind nur zwei Takte lang (BWV 544, 552, 562), eins sogar nur einen Takt (BWV 547). Aus Themen von dieser Kürze lassen sich schwer ausgedehntere Fugen entwickeln, wenn nicht das thematische Material durch planmäßig angewandte Themenmodifikationen (BWV 547), durch Einführung zusätzlicher Themen (BWV 552) oder wenigstens von neuen Kontrasubjekten (BWV 544) erweitert wird. (Was Bach in dieser Hinsicht mit der fragmentarischen Fuge BWV 562 getan bzw. geplant hat, wissen wir nicht<sup>60</sup>.)
- b) Zwei Fugen (BWV 540 und 552) basieren auf Themen, die nur aus weißen Noten (Ganze, Halbe) bestehen. Diese Themen werden im II. und III. Abschnitt durch weitere thematische Gestalten ergänzt, die kleinere rhythmische Werte enthalten. Der Typus „Doppelfuge“ bzw. „Tripelfuge“ ist also durch die Themenformulierung schon impliziert<sup>61</sup>.
- c) Die vierphasige Disposition mit tonaler Erweiterung setzt voraus, daß das Fugenthema sich von Dur nach Moll und umgekehrt versetzen läßt, denn abgesehen von der Subdominante (die in der tonalen Erweiterung keine große Rolle spielt) repräsentieren die neuen Einsatzstufen der III. Phase das jeweils andere Tongeschlecht (Parallelklänge der tonarteigenen Stufen I, IV und V). Die Versetzbarkeit in das andere Tongeschlecht ist aber nicht mehr von Bedeutung, wenn Paralleltonarten keine formkonstituierende Rolle spielen. So konnte Bach für die *c*-moll-Fuge BWV 537, die in *Dacapo*-Form gehalten ist, ein reines Moll-Thema wählen, das sich durch seine intervallischen Merkmale (betont herausgestellte kleine Sexte *as* und verminderte Septime *h-as*) einer Versetzung nach Dur widersetzt. — Die *F*-dur-Fuge BWV 540 andererseits hat ein ausgesprochenes Dur-Thema, denn der das Thema eröffnende chromatische Abstieg führt zur Dur-Sexte, und der Ersatz des letzten Halbtonschrittes durch einen Ganzton wäre ein identitätsgefährdender Eingriff in die Charakteristik des Themas. Nur im Schlußabschnitt erscheint das Thema einmal von *d* aus in dieser intervallischen Modifikation (Baßeinsatz in T. 147); und als solle die chromatische Charakteristik des Themas gesichert werden, wird der Schluß des Themas chromatisiert (Einschaltung von *es* in den ursprünglich diatonischen Themenausgang *f-e-d*).

<sup>60</sup> Über denkbare Arten der Fortsetzung vgl. die Erwägungen bei Williams, S. 205.

<sup>61</sup> Daß hier ein Prinzip waltet, zeigt ein Blick auf die Klavierfugen *cis*-moll BWV 849 (*Wohltemperiertes Klavier I*) und *E*-dur BWV 878 (*Wohltemperiertes Klavier II*). Sie haben ebenfalls aus Ganzen und Halben bestehende Hauptthemen und erweitern die thematische Grundlage durch zusätzliche thematische Gestalten bzw. durch Themenmodifikationen — wenn auch mit anderen formalen Konsequenzen als die Orgelfugen.

## VIII. Sonderformen

In den vorangehenden Abschnitten konnten wir 17 der 23 Pedaliter-Fugen Bachs unter die beiden großen Kategorien „vierteilige“ und „dreiteilige Form“ einordnen. Im folgenden sind die sechs Fugen zu diskutieren, die sich keiner dieser beiden Hauptformen eindeutig zuordnen lassen.

Zwei von ihnen stehen dem vierteiligen Typus nahe und könnten mit einiger Großzügigkeit auch zu dieser Gruppe gerechnet werden<sup>62</sup>. Es handelt sich um die Fugen C-dur BWV 545 und G-dur BWV 550. Was sie von den Fugen mit „regulärem“ vierphasigen Aufbau unterscheidet, ist die Aufnahme von Tonika- und Dominant-Einsätzen in die III. Phase, also in jene Phase tonaler Erweiterung, die sonst den in der Exposition nicht benutzten Stufen vorbehalten ist. Diese „Einlagerungen“ finden sich in beiden Fällen im Mittelteil der III. Phase, und zwar zwischen den Einsätzen auf der Tonika- und Dominantparallele einerseits und Subdominante und Subdominantparallele andererseits. Die tonalen Erweiterungsphasen der beiden Stücke haben folgende Einsatzstrukturen:

	a	b	c
BWV 545:	<div style="display: flex; justify-content: space-around; width: 100%;"> <span>VI</span> <span>III</span> </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; width: 100%;"> <span>V</span> <span>I</span> </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; width: 100%;"> <span>IV</span> <span>II</span> </div>
BWV 550:	<div style="display: flex; justify-content: space-around; width: 100%;"> <span>VI</span> <span>VI</span> <span>III</span> </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; width: 100%;"> <span>V</span> </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; width: 100%;"> <span>II</span> <span>IV</span> </div>

Am Beginn (Klammer a) stehen jeweils die beiden Einsatzstufen, die typisch für den Beginn der tonalen Erweiterungsstufe sind, nämlich die Tonika- und die Dominantparallele (in Dur VI und III); am Ende (Klammer c) stehen — ebenso typisch — die Subdominantparallele und die Subdominante (in BWV 545 in der weniger häufigen Reihenfolge mit der Subdominantparallele am Ende). In beiden Fällen sind die Tonika-Dominant-Einsätze (Klammer b) hinlänglich als Enklaven in einem durch Nebenstufen dominierten Kontext erkennbar; der Eintritt der Finalphase wird in keinem Falle in seiner Wirkung geschwächt.

Während man demnach diese beiden Fugen hinsichtlich ihrer Form als Varianten des Vierphasen-Modells ansehen kann, ist das bei der auf die *c*-moll-*Passacaglia* folgenden Fuge BWV 582 schwerlich noch angebracht. Die Stufenfolge ihrer zwölf Themeneinsätze ist:

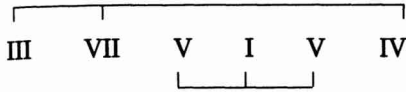
I    V    I    V    I    III    VII    V    I    V    IV    I

Neben neun Einsätzen auf den Expositionsstufen stehen in der Mitte zwei Einsätze auf den Stufen III und VII (Tonika- und Dominantparallele) und an vorletzter Stelle ein Subdominant-Einsatz. Man könnte fragen, ob nicht — in Analogie zu BWV 545 und 550 — die Nebenstufen-Einsätze den Rahmen einer tonalen Erweiterungsphase bilden

<sup>62</sup> So dargestellt bei Breig, *Formprobleme*; im vorliegenden Zusammenhang scheint es zweckmäßiger, die Sondereigenschaften dieser Fugen zu betonen.



(obere Klammer), in die drei Einsätze auf Expositionsstufen (untere Klammer) eingelagert sind:



Doch spricht gegen diesen Deutungsversuch, daß die „Enklave“ genau so viel Raum einnimmt wie die Rahmenteile zusammengenommen — ein wesentlich anderes Verhältnis als in BWV 545 und 550, wo jeder der Rahmenteile schon für sich beträchtlich länger ist als das Tonika-Dominant-Einsprengsel. Einleuchtender scheint sich die Form erklären zu lassen, wenn man als Hauptgliederungsmerkmal die Stimmenzahl annimmt; dabei hebt sich als Kontrast zu den vierstimmigen Außenteilen ein Mittelteil heraus, der größtenteils dreistimmig ist und nur eine kurze vierstimmige Phase in den Takten 221 (plus Auftakt) bis 224 hat, so daß sich folgendes Aufbauschema ergibt:

Formteil	Takte	Stimmen	Stufen der Themeneinsätze
Exposition	169—197	S A T B	I V I V I <sup>63</sup>
Mittelteil	198—220	S A T	III VII
	221—224	S A T B	V
	225—245	A T B	I
Schlußteil	246—292	S A T B	V IV I

Die Harmonik trägt zwar zur Verdeutlichung des Aufbaus bei, doch tritt sie als formbildender Faktor hinter dem großflächig organisierten Wechsel der beteiligten Stimmen zurück. Die Fuge BWV 582 stünde somit eher in der Nähe der dreiteiligen Fugen. Doch darf sie auch dieser Gruppe nicht ohne weiteres zugerechnet werden, da die Abschnittkontraste — im Unterschied zu allen anderen dreiteiligen Stücken — nicht in die kompositorische Substanz im engeren Sinne hineinreichen<sup>64</sup>.

Die Fuge *h*-moll BWV 579 ist mit der Fuge zur *c*-moll-*Passacaglia* insofern verwandt, als ihr ein mehrstimmiger thematischer Satz zugrundeliegt, der sogleich am Anfang exponiert wird (es handelt sich um ein Doppelthema aus Corellis Sonate op. 3 Nr. 4). Das Werk beschränkt sich durchweg auf Einsätze auf den Stufen I und V, weist keine deutlichen Gliederungsstellen auf und bezieht seine Schlußwirkung besonders aus der vierfachen Engführung des ersten Themas in den Takten 90ff. Die Fuge ist voll von Abwechslung im Detail, aber ohne ein einheitliches Prinzip der formalen Disposition.

<sup>63</sup> Der fünfte Einsatz ist wohl zur Exposition zu rechnen, erst mit ihm ist jedes der drei Teilthemen in jeder Stimme mindestens einmal erklingen.

<sup>64</sup> Pedalpausen sind in den dreiteiligen Fugen nicht von selbständiger Bedeutung, sondern dienen nur der Unterstreichung anderer struktureller Kontraste.

Die beiden verbleibenden Stücke, die Fugen G-dur BWV 541 und g-moll BWV 542 haben beide außerordentlich reiche und differenzierte Architekturen, die sich jedoch keinem bestimmten Formmodell zuordnen lassen. Jede dieser Fugen hat ihre eigene, wohlorganisierte Form, die zu beschreiben eine Aufgabe der Werkanalyse wäre. Hier mögen einige Andeutungen genügen:

Die G-dur-Fuge BWV 541 ist als fünfteilig zu beschreiben. In der Mitte steht eine pedallose Episode ohne Themeneinsätze. Der vorangehende Verlauf gliedert sich in die Exposition und eine folgende Phase mit zwei weiteren Themeneinsätzen. Der Ablauf nach der Episode ist durch eine Fermate zäsuriert, auf die ein Finalabschnitt aus zwei eingeführten Einsatzpaaren und ein Subdominant-Einsatz zum liegenden Grundton g'' folgt — eine der zwingendsten Fugen-Finalpartien Bachs.

In der g-moll-Fuge BWV 542 vereinigen sich ein volkstümlich-liedhaftes Thema, die Ostentation von stupender Pedal-Virtuosität und eine außerordentlich komplizierte Fugenarchitektur, in der sich Elemente der Solokonzertform (Tutti-Solo-Wirkungen, Schlußbildungen nach dem Modell „Fortspinnung + Epilog“) und genuine Fugenstrukturen verschränken. Man könnte sich vorstellen, daß Bach diese Fuge mit ihrer Zurschaustellung von Oberflächenreiz und Kunst von vornherein als Bewerbungsstück konzipiert hat, eine Funktion, in der sie — wenn auch vielleicht nicht zum erstenmal — nach Matthesons Bericht<sup>65</sup> 1720 in Hamburg erklingen zu sein scheint.

### IX. Zur Chronologie

Wenn abschließend die Ergebnisse der systematischen Untersuchung mit der Fragestellung „Chronologie“ in Zusammenhang gebracht werden, dann erstens deshalb, weil es zu einem vertieften Verständnis der Werke beiträgt, wenn man ihren entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang kennt und sie als Folge von Lösungen für ähnliche Probleme betrachten kann, zweitens weil umgekehrt Erkenntnisse über innere Zusammenhänge zur Begründung von Hypothesen darüber benutzt werden können, wie Lücken in der dokumentierten Chronologie zu schließen sind.

Bekanntlich sind für den größten Teil von Bachs Instrumentaloeuvre nicht annähernd so sichere Datierungskriterien vorhanden wie für die Vokalmusik. Was den Bereich der freien Orgelmusik betrifft, so läßt sich das Maß der Unsicherheit an der jüngsten erschienenen Zusammenfassung des Bekannten ablesen, die sich im Werkverzeichnis von Christoph Wolffs Darstellung im Rahmen der deutschen *New Grove*-Serie<sup>66</sup> findet. Hier sind die Angaben in der Datierungsspalte in den meisten Fällen sogar dann, wenn sie einen Zeitraum von mehreren Jahren umfassen, mit einem Fragezeichen versehen.

Gibt die Quellenüberlieferung nur vage Hinweise auf die Entstehungszeit, so wächst den stilistischen Kriterien eine umso größere Rolle für die Chronologie-Diskussion zu.

<sup>65</sup> Vgl. *Bach-Dokumente*, Bd. 2: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685—1750*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel bzw. Leipzig 1969, S. 219f.

<sup>66</sup> *Die Bach-Familie*, Stuttgart und Weimar 1993 (*The New Grove — Die großen Komponisten*), Werkverzeichnis des Art. *Johann Sebastian Bach*.

Die — wenn auch nicht immer eigens formulierte — Prämisse, die dabei im allgemeinen zugrundegelegt wird, läßt sich wie folgt beschreiben: Bachs Schaffen verläuft als systematisches Arbeiten an der Lösung von selbst formulierten Kompositionsproblemen, und in der Aufeinanderfolge der Problemlösungen gibt es eine Progression in Richtung auf ein Höchstmaß an Konsequenz auf der einen, an Differenziertheit auf der anderen Seite — daneben freilich auch an gewissen Punkten entschiedene Konzeptionsänderungen. Das an den Werken analytisch Erkannte darf dementsprechend in Hypothesen über die Aufeinanderfolge der Kompositionen umgemünzt werden.

Auf dieser Prämisse ist seit langem ein in großen Zügen plausibles Gesamtbild aufgebaut worden. Wir werden im folgenden dieses Gesamtbild keineswegs spektakulär verändern können; dennoch führen die neuen Vorstellungen, die wir hier über die Strukturen von Bachs Orgelfugen entwickelt haben, notwendigerweise auch zu modifizierten Vorstellungen über die Chronologie. Mit den Angaben von Wolffs Werkverzeichnis werden sie kaum in Widerspruch treten, ihnen jedoch gewisse Hypothesen zur relativen Chronologie zur Seite stellen.

Begonnen sei mit einer Zusammenfassung der aus der Quellenüberlieferung<sup>67</sup> zu gewinnenden Daten, die die Entstehungszeit einzelner Werke eingrenzen. (Für jedes Werk wird nur diejenige Quelle berücksichtigt, die den frühesten bekannten Nachweis liefert.)

- 1705/06 Entstehung der autographen Reinschrift von BWV 535a in der Möllerschen Handschrift<sup>68</sup>
- 1713 oder vermutlicher Abschluß der Eintragungen in die Möllersche Handschrift und das Andreas-Bach-Buch<sup>69</sup>; darin BWV 574b, 578, 582, außerdem die später Fugen mit rudimentärer Pedalverwendung BWV 531 und 549a
- nach ca. Eintragung von BWV 538 in die Sammelhandschrift P 803 durch Johann 1712 Gottfried Walther<sup>70</sup>
- nach ca. Eintragung der Fuge BWV 542/2 in die Sammelhandschrift P 803 durch 1714 Johann Tobias Krebs<sup>71</sup>
- nach 1726 Entstehung von Johann Gottfried Walthers Abschrift von BWV 545 mit BWV 529/2 (New Haven, Yale University, LM 4718)<sup>72</sup>

<sup>67</sup> Zur Struktur der Überlieferung dieses Repertoires vgl. die Vorbemerkungen zu *NBA IV/5–6*, Krit. Ber., Teilband 2 (S. 279).

<sup>68</sup> Vgl. Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958 (= *Tübinger Bach-Studien 4/5*), S. 74–76; Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig und Dresden 1984, S. 46ff.

<sup>69</sup> Vgl. Schulze, *Bach-Überlieferung*, S. 47

<sup>70</sup> Diese Angabe nach Hermann Zietz: *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem „Krebs'schen Nachlass“ unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach*, Hamburg 1969 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 1), S. 215. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt neuerdings Kirsten Beißwenger in ihrer Arbeit *Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers*, in: *Acht kleine Präludien und Studien über BACH — Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag*, hrsg. vom Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen, Wiesbaden 1992, S. 11–39 (speziell S. 27); nach ihren vor allem auf Schriftmerkmale gestützten Ermittlungen repräsentiert die Eintragung von BWV 538 Johann Gottfried Walthers Schriftstadium III, das spätestens 1714 beginnt und bis 1717 reicht. Aufgrund der Akzidentien-Orthographie wird in *NBA IV/5–6*, Krit. Ber., Teilband 2 (S. 365) als Terminus ante quem das Jahr 1717 angegeben.

<sup>71</sup> Zietz, S. 214.

<sup>72</sup> Nach Beißwenger, S. 29. In *NBA IV/5–6*, Krit. Ber., Teilband 2 (S. 299) wurde für diese Kopie, freilich ohne Angabe eines Kriteriums, das Jahr 1717 als Terminus ante quem angegeben.

- ca. 1727/31 Entstehung der autographen Reinschrift von BWV 544<sup>73</sup> und der teilautographen Reinschrift von BWV 548<sup>74</sup>
- vor 1731 Eintragung der Fuge BWV 540/2 in die Sammelhandschrift P 803 durch Johann Ludwig Krebs<sup>75</sup>
- um 1733 Revisionsautograph von BWV 541<sup>76</sup>
- 1739 Erscheinen des Originaldrucks von *Clavierübung* III, enthaltend das kurz vorher komponierte Werk *Präludium und Fuge Es-dur* BWV 552<sup>77</sup>
- 1747/48 Autographe Niederschrift des Fugenfragments BWV 562/2<sup>78</sup>

Außerdem geben gewisse Notationsgewohnheiten Bachs Hinweise auf die Entstehungszeit der Handschriften. Strenggenommen ist dieses Kriterium nur auf Autographe anwendbar und bringt für sie, da im allgemeinen hier genauere Datierungskriterien existieren, wenig Erkenntnisgewinn. Da jedoch damit gerechnet werden kann, daß Kopisten Notationseigenheiten ihrer Vorlagen übernehmen, lohnt es sich, auch Abschriften auf solche Indizien zu prüfen. Im einzelnen:

1. Das Auflösungszeichen in der heutigen Bedeutung als Widerrufung einer Erhöhung verwendete Bach erst seit 1713/14; vorher setzte er stattdessen ein *b*. Die alte Notationsweise findet sich innerhalb des hier interessierenden Repertoires zwar nicht in Autographen, aber in der Abschrift von BWV 564, die Samuel Gottlieb Heder um 1729 in den Sammelband P 803 kopierte<sup>79</sup>, so daß man mit einer Bachschen Vorlage zu rechnen hat, die vor 1714 entstanden ist.

2. Seit der Köthener Zeit ging Bach dazu über, die „dorische Notation“ durch die heute übliche zu ersetzen<sup>80</sup>. Bis in die Weimarer Zeit notierte er Moll-Stücke in *b*-Tonarten mit einem Vorzeichen weniger (*d*-moll vorzeichenlos, *g*-moll mit einem *b* usw.). Dorische Notation deutet also auf Entstehung in Weimar oder vorher. Betroffen sind das autograph vorliegende Werk BWV 535a und die in Kopien überlieferten Kompositionen 538, 542/2, 574, 578.

3. Erst seit ca. 1723 notierte Bach Tastenmusikwerke mit Violinschlüssel für das obere System<sup>81</sup>; vorher verwendete er den Sopranschlüssel. Werke, die durchweg mit Violinschlüssel überliefert sind, dürften demnach nicht vor der Leipziger Zeit entstanden sein. Das betrifft in unserem Repertoire die Autographe von BWV 541 (Revisionsautograph), 544 und 548 sowie die in Kopien vorliegenden Werke BWV 537, 545 und

<sup>73</sup> NBA IV/5—6, Krit. Ber., Teilband 1, S. 37

<sup>74</sup> NBA IV/5—6, Krit. Ber., Teilband 1, S. 32.

<sup>75</sup> Zietz, S. 213.

<sup>76</sup> NBA IV/5—6, Krit. Ber., Teilband 1, S. 33; Schulze, *Studien*, S. 17

<sup>77</sup> Vgl. dazu zuletzt Gregory Butler, *Bach's Clavierübung III — The Making of a Print*, Durham und London 1990.

<sup>78</sup> Kobayashi, S. 59.

<sup>79</sup> Vgl. NBA IV/5—6, Krit. Ber., Teilband 1, S. 489. Die Identifizierung von Dürrs „Hauptkopisten D“ mit Heder gelang Hans-Joachim Schulze in seiner Arbeit *Johann Sebastian Bachs Konzerte — Fragen der Überlieferung und der Chronologie*, in: *Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Peter Ahnsehl, Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1981 (= *Bach-Studien* 6), S. 9—26 (speziell S. 19).

<sup>80</sup> Vgl. George B. Stauffer, *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*, Ann Arbor 1980 (= *Studies in Musicology*, No. 27), S. 27

<sup>81</sup> Ebda., S. 27

547. — Daß der umgekehrte Schluß, im Sopranschlüssel notierte Werke müßten vor der Leipziger Periode entstanden sein, in die Irre führen kann, zeigt die Fuge BWV 562/2, die deutliche Schriftmerkmale der späten Leipziger Zeit zeigt, aber den Sopranschlüssel für das obere System verwendet.

Ein weiteres Kriterium, das für die Datierung herangezogen werden kann, ist der Klaviaturnumfang von Manual und Pedal. Die Orgeln, an denen Bach als Organist amtierte, hatten nach heutiger Kenntnis<sup>82</sup> folgende Klaviaturnumfänge: Neue Kirche in Arnstadt (1703—1707) *CD-c'd'* im Pedal<sup>83</sup>, *CD-c'''* in den Manualen; Blasiuskirche in Mühlhausen (1707—1708) *CD-d'-d'''*<sup>84</sup>; Schloßkirche in Weimar (1708—1717) *C-e'-c'''*. Die Orgel der Schloßkapelle in Weißenfels, an der Bach mehrmals zu spielen Gelegenheit hatte, besaß den für das Pedal ungewöhnlichen Umfang *CD-f'-c'''*; und für die Orgelwerke aus Bachs Leipziger Zeit seit 1723 ist von einem Klaviaturnumfang *CD-d'-c'''* auszugehen. Als Datierungshilfe kommt der Klaviaturnumfang dann in Betracht, wenn Töne, die nicht auf allen Orgeln zur Verfügung standen, verwendet bzw. auffällig vermieden werden. So deutet das Vorkommen des Pedaltones *e'* in BWV 536 und BWV 550 sowie das Auftreten von *Cis* in BWV 532a darauf hin, daß diese Werke in der Weimarer Zeit entstanden sind.

Die Auswertung des Klaviatur-Kriteriums für Chronologiefragen kann auch zu widersprüchlichen Ergebnissen führen, wie sich im Fall von BWV 566 zeigt. Dieses Werk ist in der in *NBA IV/6* abgedruckten *E*-dur Fassung auf keine der von Bach bis 1717 regelmäßig gespielten Orgeln schlüssig beziehbar. Daß in T. 127—128 (Abschnitt 3 des Werkes) im Pedal *Cis* vermieden wird, läßt sich aus dem Pedalumfang der Orgeln in Arnstadt und Mühlhausen erklären, und die Umgehung des eigentlich zum Fugenthema gehörigen Manual-*cis'''* in T. 82 (erste Fuge = Werkabschnitt 2) scheint die Entstehungszeit auf die Arnstädter Periode einzuzengen. Doch konnte auf der Arnstädter Orgel — folgt man Wenkes Ergebnissen<sup>85</sup> — das mehrfach vorkommende *cis'* im Pedal nicht gespielt werden. Legt man die oben genannten Klaviaturnumfänge zugrunde, dann müßte man sich die Entstehung des Werkes so vorstellen, daß es eine (nicht erhaltene) Arnstädter Fassung gegeben hat, in der das Pedalsolo in T. 8—12 eine andere Gestalt (ohne *cis'*) hatte und in der das Fugenthema für das Pedal in T. 49 und 118 analog zu der Diskantfassung von T. 82 verändert war. Die überlieferte Fassung wäre dann eine Umarbeitung im Blick auf die Mühlhauser oder Weimarer Orgel; dabei wurde das nun verfügbare Pedal-*cis* eingeführt, während versehentlich die — eigentlich nicht mehr nötige — Themenmodifikation in T. 82 stehen blieb<sup>86</sup>.

<sup>82</sup> Vgl. dazu die zusammenfassende Darstellung in *NBA IV/5—6*, Krit. Ber., Teilband 1, S. 183—186; für Arnstadt ist die neuere Arbeit von Wenke (s. nächste Anm.) heranzuziehen.

<sup>83</sup> Diese Angabe ist wie folgt zu lesen: Die Klaviatur beginnt mit den Tönen *C* und *D* (ohne den dazwischenliegenden Halbton *Cis*), schreitet dann chromatisch fort und reicht in der Höhe bis *c'd'* (ohne *cis'*). — Die Klaviaturangaben für die Arnstädter Orgel folgen der Darstellung von Wolfgang Wenke, *Die Orgel Johann Sebastian Bachs in Arnstadt — Erkenntnisse anlässlich der Restaurierung und Rekonstruktion des Spieltisches der Wenderorgel von 1703*, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz ... Leipzig, 25. bis 27. März 1985*, hrsg. von Winfried Hoffmann und Armin Schneiderheinze, Leipzig 1988, S. 93—97.

<sup>84</sup> Diese Angabe ist wie folgt zu lesen: Die Klaviatur beginnt (in Pedal und Manualen unterschiedslos) mit den Tönen *C D*, schreitet dann chromatisch fort und reicht in der Höhe im Pedal bis *d'*, in den Manualen bis *d'''*.

<sup>85</sup> S. Anm. 83. Wolfgang Wenke hat auf mündliche Rückfrage ausdrücklich seine Überzeugung bekräftigt, daß eine Taste *cis'* für das Pedal ursprünglich nicht vorhanden gewesen sein kann.

<sup>86</sup> Zu berücksichtigen wäre außerdem, daß BWV 566 in einem Teil der Quellen in *C*-dur überliefert ist. Vgl. auch die Diskussion dieses Werkes bei Walter Emery, *Der Klavierumfang von Bachs Orgeln als Beweismittel für die Datierung seiner Werke*, in: *Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1970 (= *Wege der Forschung*, Bd.170), S. 162—177, speziell S. 170f., sowie bei Williams, S. 222f.

Betrachten wir zunächst die beiden großen Komplexe typologisch verwandter Werke, d. h. die Fugen in vierteiliger bzw. in dreiteiliger Form, so zeigt sich, daß die äußeren Indizien für die beiden Gruppen chronologisch nahezu überschneidungsfrei gesondert sind. Die vierteiligen Fugen stehen an frühen Positionen, beginnend mit BWV 535a (Arnstadt) bis zu BWV 538 (zweite Hälfte der Weimarer Zeit), wohingegen die Werke, denen man Leipziger Kennzeichen zuweisen kann, sämtlich dem dreiteiligen Typus zugehören. Als einziger Sonderfall ist die dreiteilige Doppelfuge BWV 574 zu vermerken. Sie ist in der Frühfassung BWV 574b im Andreas-Bach-Buch enthalten, kann also nicht später als um die Mitte der Weimarer Zeit entstanden sein<sup>87</sup>; vermutlich aber ist das Stück (es gehört zu der Gruppe der Studienfugen über fremde Themen) noch wesentlich älter und somit ein früher Vorläufer der *F*-dur-Fuge BWV 540/2, dessen besondere Formung auch mit der — nach wie vor nicht eindeutig bestimmten — Vorlage zusammenhängen könnte<sup>88</sup>.

Innerhalb der Gruppe der vierteiligen Fugen ist BWV 543 (*a*-moll) das einzige Werk, für das ein äußerer Hinweis auf Entstehung in der Weimarer Zeit oder früher fehlt. (Immerhin widerspricht die Notation mit Sopranschlüssel auch nicht der Datierung vor Leipzig.) Was die Gruppe der dreiteiligen Fugen betrifft, so tauchen sie — außer dem schon erwähnten Sonderfall BWV 574 — in der Überlieferung nicht vor der Leipziger Zeit auf. Das schließt zwar Weimarer Ursprung nicht grundsätzlich aus; doch gibt es darauf keine Hinweise aus der Notation oder dem verlangten Klaviaturnumfang<sup>89</sup>.

Die äußeren Anzeichen sprechen also dafür, daß, sieht man von der „Legrenzi“-Doppelfuge BWV 574 ab, vierteilige und dreiteilige Form der Pedaliter-Fuge von Bach nicht gleichzeitig, sondern nacheinander verwendet wurden. So hat es den Anschein, als sei der seit 1705/06 belegte vierteilige Typus zu irgendeinem Zeitpunkt — entweder in der frühen Leipziger oder vielleicht auch schon in der späteren Weimarer Zeit — abgelöst worden von dem dreiteiligen, für den wir Belege bis in die letzte Lebenszeit Bachs haben.

Wir klammern in unseren Chronologie-Erwägungen die Köthener Zeit aus. Es soll damit nicht behauptet werden, daß Bach in Köthen keine Orgelkompositionen geschrieben haben kann. Immerhin blieb auch während der Köthener Periode sein Verhältnis zum Instrument so eng, daß er 1720 in Hamburg als Orgelspieler beeindruckend konnte. Auf kompositorische Aktivitäten fehlt indessen jeglicher Hinweis.

Zu fragen wäre, ob sich für die beiden großen Gruppen eine interne relative Chronologie aufstellen läßt. Für die dreiteilige Form wird man dabei sehr zurückhaltend sein müssen, weil die Stücke dieser Gruppe in ihrer Formung sehr individuell und deshalb schwer miteinander vergleichbar sind.

<sup>87</sup> Die Abschrift Johann Gottfried Walthers in P 805 könnte noch älter sein; sie zeigt nach Beißwenger Walthers „Schriftstadium II“, das sich indessen nicht exakt datieren läßt.

<sup>88</sup> Vgl. Anm. 17

<sup>89</sup> Am ehesten könnte man geneigt sein, die *F*-dur-Fuge BWV 540/2 in die Weimarer Zeit zu verlegen, da die mit ihr verbundene Toccata — sie ist für die Weißenfelder Orgel bestimmt — von George Stauffer (*Organ Preludes*, S. 46–51 und 113f.) mit einleuchtenden Argumenten in die zweite Hälfte der Weimarer Zeit datiert wurde. Jedoch scheint die Fuge nicht zusammen mit der Toccata entstanden zu sein, so daß wir für ihre Entstehungszeit nur den aus der Aufzeichnung in P 803 zu gewinnenden Terminus ad quem „1731“ haben.



Dagegen läßt die recht homogene Gruppe der vierteiligen Fugen eher zur Aufstellung einer relativen Chronologie ein, die man sich im Sinne einer fortschreitenden Differenzierung vorzustellen hätte. Als Kriterium eignet sich besonders der harmonische Radius der Einsatzstufen der III. Phase. Daß die Fugen mit nur einer einzigen Nebenstufe — der Tonikaparallele — am Anfang stehen, wird schon dadurch wahrscheinlich gemacht, daß zu dieser Gruppe die beiden Fugen aus BWV 566 gehören, einem Werk, das noch dem aus der norddeutschen Tradition stammenden Typus des vierteiligen Orgelwerkes zugehört. Dieses Werk dürfte noch früher entstanden sein, als die — ebenfalls nur in die Tonikaparallele ausweichende — Fuge BWV 535a, die schon Teil eines zweisätzigen Werkes „Präludium und Fuge“ ist. Am anderen Ende der Skala steht die *d*-moll-Fuge BWV 538, die in ihrer III. Phase alle vier Nebenstufen<sup>90</sup> mit Themeneinsätzen besetzt. Daß sie chronologisch ans Ende der Reihe gehört, dafür spricht, daß die Toccata, die ihr vorangeht, unter den Eröffnungssätzen von Fugen des vierphasigen Typus der einzige ist, der unter dem Einfluß der italienischen Konzertform Vivaldischer Prägung steht<sup>91</sup>. Mit dem zweisätzigen Stück *Toccata und Fuge in d* BWV 538 stehen wir also offenbar an einem Drehpunkt von Bachs stilistischer Entwicklung in der freien Orgelmusik: die Toccata prägt erstmalig ein neues Kompositionsprinzip aus, die Fuge zum letzten Male ein altes.

Zwischen diesen Außenpositionen hätte man sich die Entstehung derjenigen Fugen vorzustellen, die zwei oder drei harmonische Nebenstufen benutzen (BWV 532a<sup>92</sup>, 536, 543, 564 und 578).

Für die Einordnung derjenigen Fugen, die keiner der beiden großen Gruppen angehören, gibt es zum Teil naheliegende Lösungen, zum Teil aber stößt man auf erhebliche Schwierigkeiten.

Zu den leicht einzuordnenden Stücken gehört die Fuge *h*-moll nach Corelli BWV 579. Mit ihr hat Bach schon den Schritt zur Fuge mit selbständigem Pedal vollzogen, doch hat BWV 579 ebenso wie die Fugen mit rudimentärer Pedalverwendung nur Themeneinsätze auf den Stufen I und V. So liegt es nahe, in diesem Werk eine der frühen Pedaliter-Fugen Bachs zu sehen; unter Berücksichtigung des im Pedal vorkommenden Tones *cis'* wäre sie in die Mühlhäuser Zeit zu datieren und stünde dann in zeitlicher Nachbarschaft zum Schlußchor der Mühlhäuser Kantate BWV 131 *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, der ebenfalls in der Form einer Doppelfuge gestaltet ist („Und er wird Israel erlösen / aus allen seinen Sünden“)<sup>93</sup>.

Die Fuge *G*-dur BWV 550, die aufgrund des Pedalumfanges des mit ihr zusammengehörigen Präludiums in die Weimarer Zeit zu datieren ist, stellt sich formal als eine

<sup>90</sup> Es sei daran erinnert, daß wir als „Nebenstufen“ für unseren Zusammenhang die nicht in der Exposition verwendeten Stufen, also auch die Subdominante, definiert haben.

<sup>91</sup> Vgl. Stauffer, *Organ Preludes*, S. 57f.; Werner Breig, *J. S. Bachs Orgeltoccata BWV 538 und ihre Entstehungsgeschichte*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, hrsg. von den Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 56–67. Über das andersgeartete Verhältnis der Toccata BWV 564/1 zur Konzerttradition vgl. Jean-Claude Zehnder, *Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach — Zu Bachs Weimarer Konzertform*, in: *Bach-Jb.* 1991, S. 33–95 (speziell S. 45–56).

<sup>92</sup> Die unbestimmte Zeit später entstandene Revisionsfassung der *D*-dur-Fuge (BWV 532), die so ungewöhnliche Einsatzstufen wie *cis*-moll und *E*-dur benutzt, soll hier außerhalb der Diskussion bleiben.

<sup>93</sup> Die Herkunft der Orgeltranskription dieses Stückes (BWV 131a/Anh. II 42) ist zu unsicher, als daß sie in diesem Zusammenhang eine Argumentationshilfe bieten könnte.

Variante des Vierphasen-Typus dar. Urteilt man von der Form der Fuge her, so möchte man annehmen, daß das Werk zu einer Zeit entstanden ist, in der Bach schon geneigt war, mit dem Grundtypus zu experimentieren, hier durch Einschub eines Dominant-Einsatzes in die III. Formphase. Dagegen weisen die Anlage des Präludiums und die Reperkussionsthematik des Fugenthemas eher in eine frühere Phase<sup>94</sup>. Stilkritische Beurteilung führt hier zu keinem klaren Ergebnis.

Ebenso wie in BWV 550 experimentiert Bach auch in der Fuge C-dur BWV 545 mit der Vierphasen-Form. Deshalb ist die Annahme von Dietrich Kilian, die Ursprünge des Werkes reichten nach Arnstadt oder Mühlhausen zurück<sup>95</sup>, sehr unwahrscheinlich, sie läßt sich auch nicht mit dem Hinweis auf die mehrstufige Entstehungsgeschichte des Werkes rechtfertigen, da die Fuge von Anfang an in den Umrissen die bekannte Gestalt hatte. George Stauffer schloß aus dem Stil des Präludiums auf eine Entstehungszeit nach ca.1712<sup>96</sup>, eine Auffassung, der die Faktur der Fuge jedenfalls nicht widerspricht. Nicht unerwähnt bleiben soll die Tatsache, daß die Überlieferung erst in der Leipziger Zeit einsetzt und daß die Quellen durchweg den Violinschlüssel für das obere System benutzen; doch scheint es zu riskant, daraus Schlüsse auf die Werkgenese zu ziehen.

Die beiden Fugen G-dur BWV 541 und g-moll BWV 542 lehnen sich nicht an eins der beiden formalen Grundmuster an. Ihre Entstehung ließe sich vielleicht zu einer Zeit vorstellen, in der Bach den Vierphasen-Typus aufgegeben hatte, ohne sich schon auf die dreiteilige Form festgelegt zu haben — d. h. in der Weimarer Spätphase, nach dem d-moll-Werk BWV 538. Das wird für BWV 542 bestätigt durch die vermutliche Zeit der Abschrift durch Johann Tobias Krebs und die dorische Notation.

Was *Präludium und Fuge in G-dur* BWV 541 betrifft, so hat die prominenteste erhaltene Quelle, das um 1733 entstandene Revisions-Autograph, keinen Einfluß auf die übrige Überlieferung gehabt; diese geht vielmehr auf ein nicht mehr existierendes älteres Autograph zurück. Wieviel älter es gewesen ist, läßt sich nicht sagen. Stauffer datiert das Präludium aus stilistischen Erwägungen in die späte Weimarer Zeit<sup>97</sup>, was angesichts des fast ausschließlichen Gebrauches des Violinschlüssels in den erhaltenen Abschriften<sup>98</sup> nicht unbedenklich scheint. Die Einordnung der Fuge nach inneren Kriterien ist angesichts ihrer exzeptionellen Formung kaum möglich.

Extrem unterschiedliche Datierungen sind für die *Passacaglia c-moll* BWV 582 vorgeschlagen worden; sie reichen von der Arnstädter bis zur Leipziger Zeit. Die Überlieferung im Andreas-Bach-Buch läßt heute eine Entstehung nach der Mitte der Weimarer Zeit nicht mehr diskutabel erscheinen. Angesichts der harmonischen Disposition (Themeneinsätze auf drei Nebenstufen) dürfte das Werk in die Nähe der differenzierten Vierphasen-Fugen gehören; die Sonderform der Fuge ist vermutlich in Zusammen-

<sup>94</sup> Vgl. Stauffer, *Organ Preludes*, S. 105.

<sup>95</sup> NBA IV/5—6, Krit. Ber., Teilband 2, S. 229.

<sup>96</sup> Stauffer, *Organ Preludes*, S. 78—80 und 112.

<sup>97</sup> Stauffer, *Organ Preludes*, S. 51—55 und 114.

<sup>98</sup> NBA IV/5—6, Krit. Ber., Teilband 2, S. 431

hang mit ihrer Stellung im Anschluß an eine Passacaglia zu verstehen, in der das Hauptthema der Fuge bereits 21mal als Ostinato zu hören war.

\*

Versuchen wir, auf der Grundlage der vorangehenden Detailüberlegungen ein Gesamtbild zu zeichnen.

In der Geschichte von Bachs Fugenkomposition für die Orgel hat sich zweimal ein grundlegender Wandel vollzogen. Beim ersten Mal wurde der Typus der Orgelfuge mit rudimentärer Pedalverwendung durch den der Fuge mit durchgehender Pedaliter-Ausführung der Baßstimme ersetzt, beim zweiten Mal wich der Typus der in vier Phasen sich entfaltenden Fuge dem der aus drei Abschnitten zusammengesetzten.

Der erste Wandel konstituierte die Bachsche „Orgelfuge“ im vollen Sinne, d. h. als Pedaliter-Fuge; es entstand jene Grundkonzeption, die wir eingangs als den eigentlichen Gegenstand unserer Untersuchung definiert haben. Das äußere Ereignis, das diesen Wandel angestoßen hat, könnte Bachs Aufenthalt in Lübeck im Winter 1705/06 gewesen sein, bei dem der junge Arnstädter Organist versuchte, bei Dietrich Buxtehude „ein vnd anderes in seiner Kunst zu begreifen“<sup>99</sup>. Nicht daß für Bach der Typus der Pedaliter-Fuge neu gewesen wäre; er war ihm sicherlich schon vorher in der Orgelmusik von Georg Böhm und gewiß auch in Abschriften Buxtehudescher Werke begegnet. Aber das Pedaliter-Orgelspiel, wie es ihm in Lübeck durch Buxtehude persönlich vorgeführt wurde, muß einen so tiefen Eindruck auf Bach gemacht haben, daß für ihn fortan Orgelfuge gleichbedeutend mit Pedaliter-Fuge wurde.

Die Anwendung der neuen organistischen Grundlage auf die zweisätzige Form „Präludium (Toccatà) und Fuge“<sup>100</sup> brachte anschließend jene Gruppe von Fugen hervor, in der das Prinzip der vierphasigen Disposition unter den Bedingungen des vierstimmigen Pedaliter-Satzes immer differenzierter ausgestaltet wurde.

Der zweite grundlegende Wandel ließ die instrumentale Basis unverändert; er betraf „nur“ die kompositionstechnischen Grundlagen. Das Prinzip, einen in der Exposition gesetzten Anfang in aufeinanderfolgenden „Phasen“ zu entfalten und zu erweitern, wurde nun ersetzt durch das des kontrastbetonten Nebeneinanderstellens von „Abschnitten“; die Form, die daraus entstand, war die dreiteilige, in der der zweite Teil einen neuen Einschlag brachte, der nicht aus dem ersten abzuleiten war.

Die Quellenüberlieferung für diese Werkgruppe setzt erst um 1730 ein. Wenn auch damit eine frühere Entstehung von einzelnen Werken des neuen Typus nicht ausgeschlossen ist, so hätte doch die Etablierung der dreiteiligen Form in der Leipziger Periode ihre innere Logik. Sie ließe sich vor dem Hintergrund der Tatsache verstehen, daß Bach sich seit der mittleren Weimarer Zeit intensiv neuen musikalischen Schaffensgebieten zugewandt hat, von denen Impulse auf die Umgestaltung des Kompositionstypus „Orgelfuge“ ausgegangen sein könnten. Es sind dies erstens die Kirchenkantate

<sup>99</sup> *Bach-Dokumente*, Bd. 2, S. 19.

<sup>100</sup> Über Bachs Adaption der norddeutschen Formtradition vgl. Friedhelm Krummacher, *Bach und die norddeutsche Orgeltoccatà: Fragen und Überlegungen*, in: *Bach-Jb.* 1985, S. 119–134.

des „neueren Typus“, die Bach von 1714 bis 1717 in Weimar und dann seit 1723 in Leipzig regelmäßig pflegte, zweitens die instrumentale Ensemblesmusik, die im Köthener Schaffen eine zentrale Stellung einnahm, und schließlich ist die Komposition des I. *Wohltemperierten Klaviers* zu nennen, dessen Reinschrift das Datum 1722 trägt. Von allen diesen Bereichen dürften Anregungen auf die Orgelfuge ausgegangen sein: Kirchenkantate wie instrumentale Ensemblesmusik brachten eine Auseinandersetzung mit „abschnitt“-betonten vokalen und instrumentalen Formen<sup>101</sup>, und die Komposition des *Wohltemperierten Klaviers* bedeutete eine Vertiefung in die Probleme der Fugenkomposition in einem nahe verwandten instrumentalen Medium, aus der auch für die Komposition von Orgelfugen indirekt neue Impulse erwachsen konnten<sup>102</sup>.

Die erste Neuorientierung hat sich offenbar übergangslos vollzogen. Die zweite dagegen scheint zu ihrem Endergebnis erst nach einer Zwischenphase gekommen zu sein, einer Phase, in der so reife Werke wie BWV 541 und 542 entstanden sind, die sich keinem der Haupttypen zuordnen lassen.

<sup>101</sup> In einigen Konzert- und Sonatensätzen dürfte Bach zum erstenmal die Kombination von Fuge und Dacapoform realisiert haben, die dann in den Orgelfugen BWV 537 und 548 wieder begegnet.

<sup>102</sup> Mit Erwägungen dieser Art könnte es gelingen, von der isolierten Betrachtung des Kompositionstypus „Orgelfuge“ wieder den Blick auf das Gesamtthema „Bachs Fuge“ zu gewinnen.

---

## BERICHTE

---

Frankfurt/Main, 24. bis 26. Februar 1994:

Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln

von Susanne Schaal, Frankfurt/Main

Unter der Leitung von Herbert Schneider, Gisela Schubert und Ferdinand Zehentreiter fand vom 24. bis 26. Februar 1994 in Frankfurt ein von der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, dem Institut für hermeneutische Sozialforschung und dem Paul-Hindemith-Institut gemeinsam veranstaltetes Symposium mit dem Titel „Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln“ statt. Daß es den Veranstaltern dabei nicht lediglich darum zu tun war, das Thema des Symposions anhand von Beispielen einzelner Musikerbiographien zu konkretisieren, sondern darüber hinaus auch grundlegende und fächerübergreifende Fragen zum Zusammenhang von Biographie und Kunst zu erörtern, machte bereits der Eröffnungsvortrag des Frankfurter Soziologen Ulrich Oevermann deutlich. Anhand der Biographie des Malers Eugène Delacroix beleuchtete Oevermann die Problemstellung, die das Thema des Symposions aufwirft, primär unter dem Gesichtspunkt der strukturalen Hermeneutik. In seinem stärker musikwissenschaftlich orientierten Grundsatzreferat stellte Christian Kaden (Berlin) die Frage, ob im europäischen Kulturbetrieb Musik als Lebensform überhaupt noch möglich sei, und untermauerte seine Skepsis anhand einiger Beispiele der Vernetzung von Musik und Lebensform in außereuropäischen Kulturen.

Eine Reihe von Vorträgen befaßte sich mit der Frage, wie sich spezifische Lebenssituationen auf einzelne Werke des Komponisten respektive auf die Entwicklung des Kompositionsstils auswirken vermögen, so Michael Heinemann (Berlin) mit einem Beitrag über die verschiedenen Versionen von Franz Liszts Opernparaphrase über Meyerbeers *Les Huguenots* und Rainer Bayreuther (Frankfurt), der „alpinistische, kunstgeschichtliche und weltanschauliche Hintergründe“ der Straussschen *Alpensinfonie* aufschlüsselte. Peter Gülke (Wuppertal) befaßte sich mit dem Zusammenhang von Gustav Mahlers Biographie und der Komposition seiner 5. *Symphonie*. Der Soziologe Ferdinand Zehentreiter (Frankfurt) untersuchte anhand von Oevermanns Methode der strukturalen Hermeneutik die biographische Einbettung von Arnold Schönbergs *Verklärte Nacht*. Mit den veränderten Lebenssituationen der beiden Amerika-Auswanderer Igor Strawinsky und Kurt Weill im Hinblick auf einen möglicherweise veränderten Kompositionsstil befaßten sich die Vorträge von Volker Scherliess (Lübeck) und Kim Kowalke (Rochester). Wie unterschiedlich Komponisten mit der Frage umgehen, inwieweit Biographie zur Entschlüsselung ihrer Werke nötig oder hilfreich sein kann, zeigte Rudolf Frisius (Karlsruhe) am Beispiel von Olivier Messiaen und Karlheinz Stockhausen. Walter Zimmermann (Berlin) untersuchte die direkten biographischen Bezüge in Morton Feldmans Werk. Einen weiteren Akzent setzte Siegfried Mauser (Salzburg), der anhand zweier zu unterschiedlichen Zeiten entstandener Beethoven-Interpretationen Artur Schnabels die Einflüsse von biographischen Entwicklungen auf die Werkinterpretation aufzeigte.

Der Germanist Hartmut Vinçon (Darmstadt) machte anhand von Jean Pauls *Flegeljahren* deutlich, wie der Dichter reale und fiktive Lebensbeschreibungen miteinander vermischte und damit seinem Credo „Leben heißt Schreiben“ gerecht wurde.

Mit der Untersuchung der autobiographischen Zeugnisse Ludwig Senfls und Georg Philipp Telemanns warf Wolfgang Gratzter (Salzburg) gleichzeitig die Frage nach dem Selbstverständnis des Musikers als Künstler auf. Kritisch setzte sich Dietmar Holland (München) mit Constantin Floros' Methode musikalischer Hermeneutik bei Mahlers 3. *Symphonie* und Bergs *Lyrischer Suite* auseinander. Mit dem Beitrag von Hermann Danuser, der anhand verschiedener Lebenssituationen von Beethoven, Mahler und Schönberg auf die Bedeutung von Krisen für die schöpferische Arbeit des Komponisten hinwies, wurde das thematisch vielschichtige, in der Diskussion anregende Symposium beschlossen.

**Berlin, 12. bis 15. Mai 1994:  
Internationaler Mendelssohn-Kongreß**

von Thomas Christian Schmidt, Heidelberg

Unter bewußter Umgehung der obligatorischen Gedenk-Kongresse — sozusagen in Vorausnahme des Mendelssohn-Jahres 1997 — hatten Christian Martin Schmidt (TU Berlin) und Frank Schneider (Schauspielhaus Berlin) den ersten Mendelssohn-Kongreß seit langer Zeit organisiert, noch dazu an geschichtsträchtiger Stätte im Schauspielhaus Berlin (das auch mit einem Kammer- und einem Orgelkonzert für eine adäquate musikalische Umrahmung sorgte); gleichzeitig war es ein Ziel der Veranstalter, der neuen Mendelssohn-Gesamtausgabe, die derzeit in Leipzig vorbereitet wird, erstmals ein größeres Diskussionsforum zu verschaffen.

Die erste Gruppe von Referaten war dem gewidmet, was Carl Dahlhaus 1974 „Das Problem Mendelssohn“ genannt hatte: der nach wie vor von starken Vorurteilen geprägten Mendelssohn-Rezeption. Friedhelm Krummacher (Kiel) stellte in seinem enzyklopädischen „Rückblick auf die Mendelssohn-Forschung seit 1972“ eine starke quantitative und insgesamt auch qualitative Steigerung der Forschungsliteratur fest. Mit einigen Vorurteilen über Mendelssohns „Oberflächlichkeit“ räumte dann sehr energisch James Webster (Ithaca/USA) auf, indem er thematische Verbindungen und „mehrdeutige“ formale Techniken an der *Hebriden-Ouvertüre* demonstrierte. „Wer Mendelssohn liebt, für den gibt es kein Problem Mendelssohn“ — so das Fazit des anschließenden, überaus eindrucksvollen Plädoyers von Rudolf Stephan (Berlin), die Musik Mendelssohns als Kunst ernstzunehmen.

Nach diesen allgemeinen Überlegungen zu Mendelssohns historischem Rang konzentrierten sich die Referate der folgenden Sektionen auf einzelne Problemstellungen. Rudolf Elvers (Berlin) — nach eigener Auskunft „der Odysseus [der Mendelssohn-Forschung], der auf der Papierflut der überlieferten Dokumente einhersegelt“ — stellte aus seinem reichen Schatz an Informationen einige „Frühe Quellen zur Biographie Felix Mendelssohn Bartholdys“ vor. Über fast gänzlich unbekannte Autographen und Abschriften aus dem Besitz der Philharmonic Society in London — heute in der British Library — referierte Peter Ward Jones (Oxford). Christoph Hellmundt (Leipzig) plädierte für eine Betrachtung der Frühfassung der *Ersten Walpurgisnacht* als eigenes „Werk“ und eine dementsprechende Veröffentlichung in der Gesamtausgabe, was zu lebhaften Diskussionen Anlaß gab. Philologisches Neuland betreten dann sowohl Ralf Wehner (Leipzig) als auch Larry Todd (Durham/USA); weder die Albumblätter und Stammbucheintragungen Mendelssohns noch die Skizzen zur unvollendeten Oper *Loreley* waren der Öffentlichkeit bisher erschlossen worden.

Ästhetische Probleme standen in den folgenden Vorträgen im Vordergrund: Wolfram Steinbeck (Bonn) stellte die Thematisierung des „Fremden“ in den Konzertouvertüren und ihre bildhafte „Bestimmtheit“ als wegweisend für die romantische Instrumentalmusik dar, und Douglass Seaton (Tallahassee/USA) verteidigte in „The Problem of the Lyric Persona in Mendelssohn's Songs“ die oft gering geschätzten Lieder im Zwiespalt zwischen traditioneller Form und individuellem Ausdruck. Über die klassizistischen Bestrebungen Friedrich Wilhelms IV. und ihr Resultat in Mendelssohns Bühnenmusik zur *Antigone* referierte Peter Andraschke (Gießen), und Rainer Cadenbach (Berlin) ging dann das *Streichquartett* op. 80 einmal nicht als „Requiem zum Tode Fannys“ an, sondern bestimmte in einer pointierten Analyse dessen „gattungsgeschichtlichen Ort“, vor allem im Verhältnis zu Beethoven. Die zwei abschließenden Referate befaßten sich mit der oft vernachlässigten geistlichen Musik Mendelssohns: Ulrich Wüster (Bonn) leitete aus den formalen und semantischen Experimenten in der *Kirchenmusik* op. 23 Aspekte einer Ästhetik der geistlichen Musik ab, und Wolfgang Dinglinger (Berlin) rekonstruierte auf ebenso erhellende wie amüsante Weise die kulturpolitischen Intrigen am Hofe Friedrich Wilhelms IV., mit denen die Anstellung Mendelssohns als „Generalmusikdirektor für kirchliche und geistliche Musik“ in Berlin betrieben — oder hintertrieben? — wurde.

In einer abschließenden Podiumsdiskussion wurden noch einmal die Fragen aufgeworfen, die sich gerade bei einem Komponisten von nicht unumstrittenen Rang stellen: Was kann eine quali-



fizierte Analyse zur „Rehabilitation“ des Mendelssohnschen Werks beitragen? Wie läßt sich der „historische Ort“ des Komponisten definieren? Mehrfach wurde hier die Forderung nach einem positiven Historismusbegriff laut, etwa wie in der Kunstgeschichte. Und noch drittens, direkt auf die anstehenden Probleme der Gesamtausgabe bezogen und bei Mendelssohn besonders dringlich: Wie soll und kann eine Edition mit Fassungen und nicht zur Veröffentlichung bestimmten Werken umgehen? Nicht erst hier wurde deutlich, daß das „Problem Mendelssohn“ von einer Lösung noch weit entfernt ist, aber dieser außerordentlich ergiebige und rundum gelungene Kongreß hat die Forschung auf dem Weg dorthin sicherlich wieder ein gutes Stück weiter gebracht.

**Arolsen, 28. und 29. Mai 1994:**

**Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit**

von Ute Omonsky, Jena

Innerhalb der 9. Arolser Barockfestspiele fand in Zusammenarbeit des Volksbildungsrings Arolsen e. V. und der Telemann-Gesellschaft e. V. Magdeburg das nunmehr dritte wissenschaftliche Symposium statt. Ein relativ kleiner äußerer Rahmen und eine vertraut wirkende Atmosphäre ermöglichten hier einen besonders intensiven fachlichen Austausch.

Die umfassende Thematik wurde in den sechs Referaten exemplarisch aufgegriffen: Dem direkten sowie vermittelten italienischen Einfluß in Arolsen spürte Martina Janitzek (Frankfurt a. M.) in ihrem Beitrag zum Wirken der „Arolser Hof Sängerin und Telemann-Interpretin Maria Domenica Polon“ nach, wobei sie sich bei ihren quellenkundlichen Untersuchungen zur lokalen Musikgeschichte auf Musikalien des auswärtigen Repertoires der Sängerin stützen mußte, da die Archivalien der Arolser Hofkapelle verschollen sind. „Rezeptionsformen italienischer Musikpflege an kleinen westfälischen Residenzen des 18. Jahrhunderts“, z. B. Berleburg und Bückeberg, reflektierte Hartmut Wecker (Korbach). Wolf Hobohm (Magdeburg) machte auf den „Hildesheimer Schüler Telemann und die Musik in den benachbarten Residenzen“ aufmerksam, indem er von Hannover und Braunschweig ausgehenden Wirkungen auf den Gymnasiasten Telemann nachspürte. U. a. auch rezeptionsästhetische Fragen berührte Wolfgang Hirschmann (Fürth) in seiner libretto- und musikanalytischen Studie zur „Oper *Argenore* der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth“, während Beate Hiltner (Leipzig) die Rezeption von *La clemenza di Tito* auf der Basis umfassender Zeitschriftenauswertungen lokal- (z. B. Wien, Weimar, Bad Lauchstädt) und kulturhistorisch darstellte. Aus allen diesen Beiträgen aber entwickelte sich ein Gedankenaustausch, welcher insbesondere durch Josef Mančals (Augsburg) Hauptreferat „Grundsätzliche Gedanken der Grenzüberschreitung in der Musikgeschichte“ geprägt wurde. Nicht nur praktische, begriffliche und Grenzen philosophischer Kategorien (bzw. deren Infragestellung oder Verbindung) waren Diskussionsgegenstand, sondern auch unser gegenwärtiger Umgang mit Geschichte (einschließlich des Toleranzverhaltens, der kritischen Werkbetrachtung und Quellenstudien, Musikmarkt- und Selbstbeobachtungen, Raum- und Zeitstrukturen).

**Blankenburg / Michaelstein, 10. bis 12. Juni 1994:**

**Zur Entwicklung, Verbreitung und Ausführung vokaler Kammermusik**

von Susanne Staral, Berlin

Die 22. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung war noch von Dr. Eitelfriedrich Thom, dem Initiator dieser Tagungen und Gründer des Instituts für Aufführungspraxis der Musik des

18. Jahrhunderts, vorbereitet worden. Nach seinem plötzlichen Tod am 12. Dezember 1993 hatten sich die Mitarbeiter des Instituts, der Wissenschaftsrat und die Tagungsleitung die Aufgabe gestellt, die Tagung im Sinne des Verstorbenen durchzuführen.

Siebzehn Referate gaben einen Überblick über die geschichtliche Entwicklung, behandelten die schwierige Definition des Begriffes „Kammermusik“ und erläuterten spezielle Fragestellungen. Nach guter alter Tradition waren auch diesmal Theorie und Praxis eng verbunden. Die musikalischen Eröffnungen sowie die drei Konzerte im Refektorium mit dem Monteverdi-Ensemble Köln, dem von Eitelfriedrich Thom gegründeten Telemann-Kammerorchester und der Musica Antiqua Köln nahmen ebenso auf das Tagungsthema Bezug wie die beiden Demonstrationskonzerte: Im Festsaal des Schlosses Wernigerode gaben Dozenten der Abteilung „Alte Musik“ der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig einen ausgezeichneten musikalischen Überblick über vokale Kammermusik von Giulio Caccini bis Joseph Haydn, im Barocksaal der Instrumentensammlung von Michaelstein gastierte das Ensemble Musica Fiorita aus Basel mit einer eindrucksvollen Präsentation, bei der Gesang und Gestik die Hauptrolle spielten.

Düsseldorf, 9. und 10. Juni 1994:

### 5. Internationales Schumann-Symposion

von Thomas Synofzik, Köln

„Schumann und die französische Romantik“ lautete das Thema der von der Düsseldorfer Robert-Schumann-Gesellschaft veranstalteten Konferenz, am zweiten Tag ging es außerdem um editionspraktische Fragenkomplexe im Kontext der neuen Schumann-Gesamtausgabe. Ein Themenschwerpunkt galt der Rezeption Schumanns in Frankreich: Serge Gut (Paris) bot in seinem Eröffnungsvortrag einen einführenden Überblick, wobei er die Notwendigkeit einer gattungsspezifischen Differenzierung hervorhob. Rezeptionskonstanten wie „vague“, „nuageux“, „obscur“ verfolgte auch Petra Schostak (Heidelberg), ihr Hauptinteresse galt dabei dem Verhältnis der Anerkennung Schumanns als Musikkritiker und als Komponist. Christoph-Hellmut Mahling (Mainz) widmete sich den in Schumanns „Correspondenz“ überlieferten Briefen von Jean-Joseph-Bonaventure Laurens, einem der größten Schumann-Enthusiasten in Frankreich. Bedeutenden Anteil an der Popularisierung Schumanns in Frankreich hatten die Lisztschen Schriften, die Detlef Altenburg (Regensburg) ins Zentrum seiner Bemerkungen über Schumann und Franz Liszt stellte. Wie Schumann, Liszt und Hector Berlioz vom Prager Kreis um August Ambros rezipiert wurden, legte Petr Vit (Prag) dar. Das wechselseitige Verhältnis zwischen Schumann und Berlioz beleuchtete Hugh Macdonald (Washington), und Zofia Helman (Warschau) verglich Sonaten von Schumann und Frédéric Chopin.

Eine weitere Gruppe von Referaten galt dem Musikkritiker Schumann: Rainer Kleinertz (Salamanca) vollzog Schumanns Rezension der *Symphonie fantastique* am von Schumann benutzten Lisztschen Klavierauszug nach. Joachim Draheim (Karlsruhe) überprüfte Schumanns bissige Rezensionen von Werken Henri Herz' auf ihre Stichhaltigkeit, und Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) wies anhand von Schumanns *Hugenotten*-Rezension grundsätzlich verschiedene Musikauffassungen zwischen deutscher und französischer Romantik nach. Daß sowohl Giacomo Meyerbeer als auch Herz trotz aller Kritik Schumanns dennoch ihre Spuren im Schumannschen Œuvre hinterlassen haben, zeigten beide Referenten an ausgewählten Musikbeispielen.

Nahtlos schlossen sich die musikphilologischen Themen gewidmeten Beiträge an, indem Damien Erhardt (Paris) die unterschiedliche Fassung des französischen Erstdrucks des *Carnaval* (1837) mit Rücksichtnahmen auf den Geschmack des französischen Publikums erklärte. Akio Mayeda (Zürich, Tokyo, Heidelberg) untersuchte autographe Eintragungen Schumanns im erst vor kurzem aufgetauchten Lisztschen Widmungsexemplar der *Kinderszenen*, und Bernhard R. Appel (Düsseldorf) zog zu seinem frappierenden Vergleich eines einzelnen Taktes der *Arabeske* op. 18

in verschiedenen Frühdrucken und Ausgaben auch den französischen Richault-Druck (1839) heran. Weitere Beiträge zu dem von Matthias Wendt (Düsseldorf) geleiteten Round-Table („Zum Quellenwert von Originalausgaben“) steuerten Ute Bär (Zwickau), Susanne Cramer (Düsseldorf) und der Stuttgarter Musikantiquar Ulrich Drüner bei. Ein ergänzender Bericht von Margit L. McCorkle (Vancouver) über den derzeitigen Stand ihrer Arbeiten zum Schumann-Werkverzeichnis gab zu mancherlei Diskussionen, u. a. über die Frage der Werkzählung, Anlaß.

Köln, 8. Juli 1994:

Die Musik und ihr schriftliches Abbild. Kolloquium aus Anlaß des 65. Geburtstags von Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller

von Bernd Heyder, Köln

Das Kölner Kolloquium zu Ehren Klaus Wolfgang Niemöllers war in dieser Form sicherlich ganz im Sinne des Jubilars, kamen doch am 8. Juli im Musiksaal der Universität zahlreiche Kollegen aus dem In- und Ausland nicht nur als Gratulanten, sondern auch zum disziplinären Gedankenaustausch zusammen. Trotz der zeitlichen Beschränkung auf einen Nachmittag blieb den acht Referenten zum Thema „Die Musik und ihr schriftliches Abbild“ Gelegenheit zur Diskussion, an der sich sicher auch der eine oder andere aus dem Plenum gerne beteiligt hätte. So global der Titel, so unterschiedlich pointiert gaben sich die Referate. Jobst P. Fricke (Köln), der auch den Podiumsvorsitz führte, setzte sich mit dem „Schriftbild der Musik unter den Gesichtspunkten von Norm und Realisation“ auseinander und schnitt dabei Grundfragen an, die im weiteren Verlauf der Vorträge in Einzelaspekten beleuchtet wurden. Albrecht Riethmüller (Berlin) zeigte an den analytischen Buchstaben-Schemata *A-A*, *A-A'*, *A-B* hermeneutische Wertigkeiten auf und warnte vor der Diskrepanz zwischen notenbildlichen Symmetrien und der Sukzessivität des Musikereignisses. Hans Schmidt (Köln) betonte den regulativen Charakter, der sich in bezug auf die Gregorianik in den „Anfängen der Neumierung“ dokumentiert, Ausdruck des fränkisch-römischen Bestrebens, andere Dialekte des Cantus planus zurückzudrängen. Klaus Hortschansky (Münster) hatte den *Chigi-Codex* gewählt, um beispielhaft die „Bildlichkeit der Notation“ in der Musik der Renaissance darzulegen, einer Zeit, deren hoher Bildungsstandard in allen Kunstsparten unbedingt in die musikwissenschaftliche Betrachtung einbezogen werden müsse. Ferenc Bónis (Budapest) gewährte dank der Briefzitate Bence Szabolcsis aus den zwanziger Jahren einen eigenwilligen Einblick in das damalige musikalische und wissenschaftliche Leben Leipzigs („Szabolcsi — Kodály und Werkers Theorien über das *Wohltemperierte Klavier*“). Wilhelm Seidel (Leipzig) demonstrierte mit seinen Beobachtungen zu „Mozarts Notation motivischer Bildungen“ anhand des *Streichquartetts* KV 421 die differenzierte Praxis des Komponisten, Interpreten durch den Ausnahmecharakter einiger Artikulationsbezeichnungen an die musikimmanente Logik des Werkes heranzuführen. Hermann Danuser (Berlin) befaßte sich mit der Problematik, Kompositionsmanuskripte adäquat in Druckausgaben umzusetzen („Schriftbild und Kunstgehalt in der musikalischen Moderne“), und belegte dies an Beispielen Gustav Mahlers und Igor Strawinskys. Christoph-Hellmut Mahling (Mainz) richtete sein Augenmerk auf die „Schwierigkeiten, die Kluft zwischen Notation und Ausführung zu überwinden“, und wies auf improvisatorische Praktiken auch in Musikbereichen abseits der europäischen Klassik hin.

Es war naheliegend, daß der intellektuelle Diskurs an diesem Nachmittag gegenüber der Darstellung innovativer Erkenntnisse vorherrschte. Angemerkt sei, daß einige Referenten zur Erläuterung ihrer Thesen erstaunlicherweise nicht auf autographes Material, das ursprünglichste „schriftliche Abbild“ der musikalischen Idee des Komponisten, zurückgriffen, sondern sich mit modernen Druckausgaben begnügten. Außerdem bezog man sich bei der Interpretation des Begriffs *M u s i k* mehrheitlich auf die abstrakte Kunstidee, weniger auf das Erklingende, sich dem Hörer Vermittelnde — hierfür mochte die verschwindend geringe Zahl von Hörbeispielen symptomatisch sein.

Münster, 25. bis 27. Mai 1994:

## Bürgerliche Musikkultur in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

von Joachim Veit, Detmold

Die vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster im dortigen Stadtmuseum veranstaltete Tagung vereinte rund 20 Referate, die sich mit einer Bestandsaufnahme und mit der Anregung weiterer Untersuchungen zu dem nicht leicht zu fassenden Begriff der *B ü r g e r l i c h k e i t* in der Musikhistoriographie beschäftigten und in fünf Themenkreisen behandelt wurden: 1. „Soziale Strukturen des Musiklebens“, 2. „Musiktheater und Bürgertum“, 3. „Musik in der Öffentlichkeit und im Haus“, 4. „Repertoire und Kanon“, 5. „Akademismus, Historismus und Cäcilianismus“.

Begonnen wurde die Tagung notwendigerweise mit dem Versuch einer Begriffsbestimmung: Hans-Ulrich Thamer verdeutlichte aus der Sicht des Historikers die fließenden Grenzen des Begriffes und die Notwendigkeit eingehender Untersuchungen „bürgerlicher“ Institutionen und Aktivitäten (öffentlicher und privater Art) — eine Forderung, die anschließend Gerd Dethlefs am Beispiel der Residenz- und Verwaltungsstadt Münster plastisch verdeutlichte. Den in Zusammenhang mit „Bürgerlichkeit“ oft fallenden Begriff des „Biedermeier“ lehnte Ulrich Konrad für den Bereich der Musik als bisher nicht konkretisierbares Konstrukt so lange ab, bis durch Grundlagenforschung die Musik der Epoche in ihrer ganzen Breite erkannt sei, worüber trotz lebhafter Diskussion Einvernehmen herrschte. Die Genese des musikalischen „Historismus“ als Geschichte des zunehmenden Interesses an konkreter historischer Realität illustrierte Laurenz Lütteken anhand zahlreicher Belege aus der Geistesgeschichte. Die Frage nach dem Zusammenhang solcher intellektuellen Diskussionen mit der (bürgerlichen) musikalischen Praxis thematisierte Axel Beer am Beispiel der Ideen des „Cäcilianismus“, für die im Bürgertum kaum eine Sensibilisierung spürbar war, wie er durch etliche bisher unberücksichtigte Texte aus Periodika des ersten Jahrhundertviertels belegte.

Detaillierte, flächendeckende Studien von Institutionen, in denen sich das „Bürgerliche“ verkörperte — dies war eine der wichtigsten Forderungen, die in Einzelstudien während der Tagung eingelöst wurde. Am Beispiel von „Musikgesellschaft“ als älterer und „Musikverein“ als neuerer Institution untersuchte Christoph-Hellmut Mahling die politischen Wirkungen dieses „bürgerlichen“ Phänomens. Klaus Hortschansky benannte als Kriterien der „bürgerlichen Inbesitznahme“ des Theaters veränderte Organisationsformen, Repertoire-Bildung und den Einfluß der Presse. Jaroslav Bužga beschrieb die Verdrängung italienischer Formen und aristokratischer Privataufführungen durch die Ansprüche des Prager bürgerlichen Publikums. Als das vielleicht wichtigste Phänomen bürgerlicher Musikkultur, das in seinen dokumentarisch oft schwer zu greifenden Erscheinungsformen kaum untersucht sei, bezeichnete Heinrich W. Schwab den „Salon“. Erst durch Niccolò Paganini verblaßte diese als typisch für das Bürgertum anzusehende Konversationskultur. Das Berliner Gartenkonzert charakterisierte Ingeborg Allihn als eine typische Übergangsform zwischen aristokratischer Musikpflege und bürgerlichem Konzertwesen, während Peter Cahn am Beispiel Berlins und Frankfurts die Geburt der Konservatoriumsidee aus dem Geiste der Verehrung Wolfgang Amadeus Mozarts und Georg Friedrich Händels beschrieb. Klaus W. Niemöller schließlich skizzierte die Entstehung der akademischen Musikwissenschaft und ihr Selbstverständnis zwischen Musikausübung und wissenschaftlichem Anspruch.

Neben Institutionen standen (meist mit Münster verbundene) Musiker im Mittelpunkt. Harald Herresthal huldigte mit seiner Kurzbiographie des Münsteraner Musikdirektors Carl Arnold dem *genius loci* und zeigte zugleich, daß diese (auch in zwei Konzerten mit dem Keller-Quartett bzw. Andreas Staier, Hammerflügel, erklingende) handwerklich überaus gelungene Musik den konservativen Tendenzen an Arnolds Wirkungsorten (Berlin, Oslo) folgte. Diese Abhängigkeit des künstlerischen Schaffens vom jeweiligen Wirkungsort demonstrierte Irmilind Capelle am Beispiel der Opern Albert Lortzings, während Petra Fischer dessen *Hans Sachs* als eigenständige Interpretation des Deinhardsteinschen Dramas im Sinne der Jungdeutschen beschrieb. Undine Wagner stellte die

Frage, ob die Rezeption Händels im Oratorium, von lokalen Schwerpunkten abgesehen, nicht doch erst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts wichtiger wurde.

Mit den Wechselwirkungen von bürgerlicher Musikkultur und Instrumentenbau beschäftigte sich Dieter Krickeberg, mit dem „bürgerlichen Klavierlied“ und dessen Vermittlungsformen Gudrun Busch, und Axel Beer entwarf in einem zweiten Referat anhand zahlreicher unveröffentlichter Komponistenbriefe ein anschauliches Bild des Einflusses der Verleger auf die Produktion. Den Beschluß bildete die Enthorisierung eines Heroen-Biographen: Helga Lühning verdeutlichte, wie sich Anton Schindler als „Statthalter Beethovens auf Erden“ inszenierte. Hierzu konnte der stellvertretende Museumsleiter abschließend ein hübsches Bonbon präsentieren: Das Museum hatte wenige Tage zuvor die Stichvorlage zur 3. Auflage der Schindlerschen Beethoven-Biographie erworben.

## Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

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

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

### Nachtrag Sommersemester 1994

**Detmold/Paderborn.** Priv.-Doz. Christian Berger: Das Konzert im 17. und 18. Jahrhundert — S: Die französische Oper im 17. und 18. Jahrhundert — S: Chanson und Lied im 14. und frühen 15. Jahrhundert — S: Lektüre ausgewählter Quellentexte zur Musiktheorie des 14. Jahrhunderts: die Berkeley-Traktate.

### Nachtrag Wintersemester 1994/95

**Bern.** Prof. Dr. Anselm Gerhard: Paris, die „Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“ — S: Opern nach Beaumarchais — Ü: (für Studierende aller Semester): Ludwig van Beethoven und das Klavierlied — Koll: Musikwissenschaftliche Neuerscheinungen.

**Frankfurt.** Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Lehrbeauftragt. Dr. Andreas Ballstaedt: S: Edgar Varèse. □ Lehrbeauftragt. Dr. Bernhard Janz: Die Musik des Barock — S: Das Kunstlied von Schumann bis Wolf.

**Freiburg i. Ue.** Prof. Dr. Walter Salmen: Lied, Epos und Tanz in der mittelalterlichen Gesellschaft (3).

**Greifswald.** Priv.-Doz. Dr. Christian Berger: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts — S: Italien um 1600 — S: Die Sinfonien Joseph Haydns — Ü: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation.

**Halle.** Doz. Gerd Domhardt: Neue Musik im 20. Jahrhundert. Pierre Boulez. Struktur und Klang. □ Dr. Kathrin Eberl: Musikgeschichte im Überblick T. I/1 (mit Pros) — Pros: Einführung in die musikalische Akustik. □ Prof. Dr. Hans Peter Reinecke: Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung (mit Haupt-S). □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Haupt-S: Musik des 14. Jahrhunderts — Mozart-Streichquartette. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze: Das Vokalwerk J. S. Bachs bis zum Beginn der Leipziger Zeit. □ Dr. Undine Wagner: Musikgeschichte im Überblick T. I/1 (mit Pros) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Edwin Werner: Instrumentenkunde. □ Priv.-Doz. Dr. Karin Zauft: Händels *dramma per musica* auf der modernen Bühne. Werk und Wirkungsweisen.



**Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft.* Dr. Rainer Heyink: S: Heinrich Schütz und seine Zeit.

**Kiel.** Dr. Joachim Kremer: S: Sozialgeschichte der Musik: Funktionsräume, Berufe und musikalisches Handeln von der Reformation bis ins 19. Jahrhundert.

**Köln.** Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Die Entwicklung des Instrumentalkonzerts. □ Prof. Dr. Hans Schmidt: Pros: Instrumentalwerke der Romantik. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Javanische Musik — Pros: Balinesische Instrumentalensembles — Haupt-S: Musiktraditionen zentral- und südamerikanischer Indios — Ü: Transkription. □ Priv.-Doz. Dr. Manuel Gervink: Haupt-S: Alban Berg. □ Priv.-Doz. Dieter Gutknecht: Pros: Heinrich Schütz. □ Priv.-Doz. Dr. Wolfgang Voigt: Stil- und Sozialgeschichte des Jazz I — Pros: Konsonanz und Dissonanz: Systematische und historische Fragestellungen bezüglich ihrer Wahrnehmung, satztechnischen und klanglichen Realisierung — Haupt-S: Neue Wege in Klangerzeugung und Spieltechnik bei Musikinstrumenten im 20. Jahrhundert. □ Dr. Bram Gätjen: Pros: Akustik der Musikinstrumente. □ Michael A. Arntz M. A.: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten — Ü: Mensuralnotation. □ Thomas Schnepf M. A.: Pros: Die Musik der nordamerikanischen Indianerkulturen — Ü: Theorie und Praxis des indonesischen Angklung. □ Dipl.-Ing. Christoph Tuschen: Ü: Aufnahmetechnisches Praktikum.

**Leipzig.** Dr. Christoph Sramek: S: Oper live. □ Dr. Ingeborg Stein: S: Determinanten des Musikerlebens. Möglichkeiten empirisch-experimenteller Annäherung (Seminar mit Selbsterfahrung).

**Marburg.** PD Dr. Dorothea Redepenning: VL u. S: Bach-Bilder im 19. und 20. Jahrhundert — Pros: Musorgskijs Opern — Koll: „Postmoderne“ in der Musik.

**München.** Birgit Lodes M. A.: Ü: Magnificatvertonungen im 17. und 18. Jahrhundert — Ü: Ausgewählte Kopfsätze aus Beethovens Klavier- und Kammermusikwerken.

**Regensburg.** Dr. Rainer Kleinertz: Pros: Die Musik der zweiten Wiener Schule — Ü: Die italienische Oper im 18. Jahrhundert.

#### Sommersemester 1995

**Augsburg.** Dr. Friedhelm Brusniak: S: Deutsche Musikgeschichte der Weimarer Zeit. □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: Beginnen und Schließen als kompositorische Aufgabe: ein Überblick über die Geschichte der mehrstimmigen Komposition — Haupt-S: Protestantische Musik im 17. Jahrhundert: Schütz — Schein — Scheidt (3) — Pros: Beethovens Streichquartette op. 18 (Analyse) — Ober-S: Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1). □ Lehrbeauftr. Johannes Hoyer: Pros: Regensburg und die Kirchenmusikreformen im 19. Jahrhundert: von Carl Proskes „Musica divina“ zum „Allgemeinen Cäcilien-Verein“ — Ü: Historische Satzlehre: Generalbaß. □ Lehrbeauftr. Dr. Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Prof. Dr. Wolfgang Plath: S: Übungen zur Editionstechnik. □ Dr. Erich Tremmel: S: Bürgerliche Musikkultur in der Reichsstadt Augsburg in der Renaissance (Landesforschung) — Ü: Musikpaläographie III: Modal- und schwarze Mensuralnotation.

**Bamberg.** Prof. Dr. Marianne Bröcker: Anthropologie des Tanzes — S: Die Volksmusik Spaniens — S: Einführung in die Tanznotation (Labanotation) — S: Musikalisches Brauchtum II (Feldforschung Materialaufbereitung) — S: Transkription I. □ Prof. Dr. Martin Zenck: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit (gem. mit Prof. Gier) — S: zur Vorlesung — S: Thomas Mann und die Musik („Doktor Faustus“) (gem. mit Prof. Gockel) — S: 50 Jahre Kriegsende — Musik nach 1945 — Pros: Anton Webern (Methoden der musikalischen Analyse).

**Basel.** *Musikgeschichte.* Prof. Dr. Wulf Arlt: Claudio Monteverdi im Stilwandel der italienischen Musik des frühen 17. Jahrhunderts — Grund-S: Vorlage und Bearbeitung im Liedsatz des 15. Jahrhunderts — Paläographie der Musik IV: Übungen zum Lesen musikalischer Texte des 17. und 18. Jahrhunderts (gem. mit Ass. Martin Kirnbauer) — Haupt-S: Übungen zum Stilwandel im Liedsatz des 15. Jahrhunderts und zu Themen der Teilnehmenden — Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musik (n. Vereinbarung) — Ü: Musikalische und dichterische Aspekte der Formgestaltung in Sequenzen des Mittelalters (gem. mit Prof. Dr. Fritz Graf) (7x im Semester). □ Prof. Dr. Anne Shreffler: Exotismus in der europäischen Musik um die Jahrhundertwende — Ü: zur Vorlesung — Grund-S: Beethovens Fassungen der Oper Fidelio — Haupt-S: Musik des urbanen Raums: Maschine, Technologie und Geräusch. □ Prof. Dr. Max Haas: Arabische Musik und Musiklehre im Mittelalter (14-tgl.) — Anfänge einer musikalischen Kultur im lateinischen Mittelalter (mit Ü) (14-tgl.) — Zur Idee einer harmonischen Theorie im 19. Jahrhundert:



Bildungs- und sozialgeschichtliche Aspekte (mit Ü) — Koll: Probleme der computergestützten Analyse liturgischer Einstimmigkeit. □ Prof. Dr. Christoph Wolff (2. Hälfte des Semesters): Kirchenmusik von Schütz zu Bach — Ü: Bachs Kunst der Fuge. □ Dr. Joseph Willmann: Ü: Schriftliche Zeugnisse mittelalterlicher Mehrstimmigkeit aus dem Raum der heutigen Schweiz — Ü: Klassische und romantische Musikästhetik (Lektüre zur Musikästhetik II). □ Dr. Dominique Muller: Historische Satzlehre III: Satzweisen und Kompositionsprobleme im späten 16. und 17. Jahrhundert. □ Ass. Martin Kirnbauer: Ü: Im Auge der Stadt: Text, Politik, kulturelle Repräsentation in Nürnberg um 1500 (gem. mit Dr. Valentin Groebner und Dr. Helmuth Puff).

*Ethnomusikologie.* Dr. Riccardo Canzio: Grundkurs II: Perspectives in Ethnomusicology: Historical and methodological (14-tgl.) — S: Music and Ritual (14-tgl.). □ Dorothee Schubart: Europäischer Volksgesang: Archaische Melodietypen und ihre Realisierung in der mündlichen Tradition (14-tgl.).

**Bayreuth.** *Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Die Opera buffa des 18. Jahrhunderts und ihr Gattungsverständnis — Haupt-S/S: Das 18. Jahrhundert als Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung — S: Kolloquium für Examenkandidaten — Pros: Joseph Haydns Londoner Sinfonien. □ Dr. Rainer Franke: Pros: Orchestermusik um 1900. □ Dr. Andreas Haug: Pros: Einführung in den Gregorianischen Gesang.

*Musiktheaterwissenschaft.* Prof. Dr. Sieghart Döhring: Geschichte des Musiktheaters IV (20. Jahrhundert) — S: Die Wahnsinnsszene. □ Prof. Dr. Susanne Vill: S: Theater und Therapie — Pros: Einführung in die Aufführungsanalyse — S: Inszenierung und Aufführung: Parallele Dramaturgien. Harold Pinter's "Mountain Language", "One for the Road" and "Partytime" (gem. mit Prof. Dr. Ewald Mengel). □ Dr. Thomas Steiert: S: Hauptwerke der russischen Oper im 19. und frühen 20. Jahrhundert II. □ Marion Linhardt M. A.: Pros: Strindberg. □ Silvia Guhr-Hildenbrand M. A.: Nonverbale Kommunikation. □ Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Pros: Russische und sowjetische Theater- und Tanzavantgarde II. □ Krisztina Horváth: Pros: Tanztheaterwerkstatt — moderne Tanztechniken, Choreographie, Improvisation und Projektarbeit. □ Krawczyk: Pros: Theaterübertragung im Fernsehen. □ Prof. Dr. Sieghart Döhring, Prof. Dr. Susanne Vill, Dr. Hans-Joachim Bauer, Dr. Rainer Franke, Marion Linhardt M. A., Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Dr. Mathias Spohr, Dr. Thomas Steiert: Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters — Pros: Wissenschaftliche Arbeitstechniken in Theater- und Musikwissenschaft.

**Berlin.** *Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar.* Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Zur Geschichte des Klavierlieds — Pros zur Vorlesung — Ober- und Doktoranden-S: Das Spätwerk von Arnold Schönberg — Koll: Musiktheorie im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Tibor Kneif: Musiksoziologie — Pros: Neuere musiksoziologische Schriften — Haupt-S: Sozialgeschichte der Musik — Haupt-S: Musikleben in Wien 1780–1830. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Europäischer Wagnerismus — Haupt-S: Musiktheater des europäischen Wagnerismus — Haupt-S: Theodor W. Adorno — Probleme der Musikphilosophie — Ober- und Doktoranden-S: Methoden der Opernforschung. □ Dr. Bodo Bischoff: Pros: Die Dreigroschenoper. Episches Musiktheater (Brecht/Weill) (gem. mit Dr. Arne Langer). □ Dr. Ulrich Krämer: Pros: Methoden harmonischer Organisation im frühen 20. Jahrhundert. □ Dr. Michael Maier: Pros: Boethius, De institutione musica. □ Dr. Susanne Oschmann: Pros: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken (gem. mit Christa Brüstle M. A.) — Kurs: Himmel, Hölle, Ungewitter: Zum Orchestersatz in Szenentypen der Oper. □ Dr. Michael Wittmann: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: Avantgardistische Musik — Pros: Franz Liszt. □ Lehrbeauftr. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Pros: Hans von Bülow und seine Zeit.

*Institut für Musikwissenschaft. Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Josef Kuckertz: Die Musik im Vorderen Orient — Haupt-S: Rhythmusstrukturen in der orientalischen und afrikanischen Musik — Pros: Musikstile im pazifischen Raum — Ü: Zum Selbstverständnis des Fachs Vergleichende Musikwissenschaft/Ethnomusikologie. □ Gerd Grupe: Pros: Komposition und Improvisation in Afrika — Instrumentenkunde.

**Berlin.** *Humboldt-Universität. Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Hermann Danuser: Grundzüge einer Musikgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg (Teil II) — Haupt-S: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt (Teil II: 1960–1990) — Pros: Beethovens Streichquartette op. 18 und op. 59; Übungen in musikalischer Analyse — Koll: Die Gattungskategorie in der Musikwissenschaft. Geschichte und aktuelle Perspektiven. □ Dr. Annegret Fauser: Pros: Claudio Monteverdi. Der Komponist und seine

Rezeption. □ Hermann Gottschewski: Pros: Geschichte der Notation europäischer Musik im 18. und 19. Jahrhundert — Pros: Interpretationsgeschichte des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Hellmuth Hell: Ü: Die Amalien-Bibliothek der Staatsbibliothek zu Berlin; musikphilologische Übungen an den Quellen. □ Dr. Brigitte Kruse: Haupt-S: Werk-Analyse — Pros: D. Schostakowitsch; Analyse der Sinfonien. □ Dr. Andreas Mertsch: Pros: Heinrich Schütz, „Kleine Geistliche Konzerte“, Figur und Grund im akustischen Raum — Pros: „Vom Musikalisch-Schönen“, E. Hanslicks musikkritische Maßstäbe. □ Dr. Hans Nehrling: Pros: Einführung in die Paläographie der Musik (Teil II). □ Tobias Plebuch: Pros: Musikperiodika des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Bernhard Powleit: Pros: Aurelius Augustinus, „De musica“ — Pros: Ausdruck und Konstruktion in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Musik des Barock (1560–1760) — Haupt-S: Verdi, „Aida“ — Pros: Streichquartette von J. Haydn — Koll: Wagner, „Parsifal“.

*Musiksoziologie/Sozialgeschichte der Musik.* Prof. Dr. Christian Kaden: Geschichte des Begriffs „Musik“ — Haupt-S: Soziologie außereuropäischer Musik — Pros: Texte zur musikalischen Begriffsgeschichte — Pros: Musiksoziologie. □ Dr. Sebastian Klotz: Pros: Geschlechterrollen in der italienischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts — Pros: Repräsentation und Subjektivität im englischen Madrigal und Ayre um 1600.

*Systematische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Psychoakustik — Haupt-S: Musikkritik — Pros: Theorie und Praxis der Intonation — Koll: Wissenschaftliches Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Musikinstrumentenkunde II, Tasteninstrumente und Stimmungen — Pros: Raumakustik und musikalische Aufführungspraxis — Ü: Informatik für Geisteswissenschaftler (Datenbankarbeit) — Ü: Computerunterstützung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Veronika Schmidt: Tutorium zum Hauptseminar Musikkritik.

*Musikethnologie.* Prof. Dr. Jürgen Elsner: Einführung in die Musikethnologie II — Die Musikkultur der arabischen Länder — Haupt-S: Musikkulturen in Westafrika — Forschungsseminar Musikethnologie — Ü: Musikethnologische Transkription. □ Dr. Angelika Jung: Pros: Die Stellung der Bucharischen Juden im Musikleben Usbekistans und Tadshikistans — Pros: Quellenstudien zur Musikgeschichte Mittel- und Vorderasiens.

*Populäre Musik.* Prof. Dr. Peter Wicke: Forschungsfreiemester. □ Dr. Monika Bloss: Geschichte der Rockmusik — Pros: Madonna und Prince: Geschlechterkonstruktionen über populäre Musik (Teil II) — Pros: Populäre Musik als „Gegenstand“ der Analyse — Pros: Frauen in Rock und Pop. □ Thomas Meyer: Pros: Gewalt und Rockmusik. □ Dr. Konstanze Kriese: Pros: Geschichte des Starkults (ästhetische, ökonomische und sozialpsychologische Annäherungen) — Pros: Starkult in der Rockmusik, Fallbeispiele.

**Berlin. Technische Universität.** Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Musikalische Form — Haupt-S: Analyse elektroakustischer Musik — Haupt-S: Brahms: Orchesterbegleitende Chorwerke (insbesondere Opus 45) — LV FU Doktor Faustus (Thomas Mann/Arnold Schönberg). □ Prof. Dr. Helga de la Motte: Musik des 20. Jahrhunderts II — Haupt-S: O. Messiaen — Pros: Das lyrische Klavierstück. □ Dr. Janina Klassen: S: Repräsentations- und Herrschermusiken — Pros: Orlando di Lasso. □ Dr. Reinhard Kopiez: Haupt-S: Die Ballade in Text und Musik — Die Stimme als Instrument. □ Prof. Dr. Horst Weber: Schumanns Lieder — Italienische Moderne nach 1945.

**Berlin. Hochschule der Künste. Fachbereich 8 [KW 1].** Prof. Dr. Wolfgang Burde: Igor Strawinsky — Leben und Werk — Pros: Einführung in die musikalische Analyse — Kolloquium für Examenskandidaten — Haupt-S: Igor Strawinskys Arbeiten für das Musiktheater. □ Prof. Dr. Peter Rummenhüller: Haupt-S: Aspekte der musikalischen Analyse — Haupt-S: Werke für den Musikunterricht. Musikwissenschaftliche und didaktische Aspekte (4) (gem. mit Prof. Dr. Thomas Ott) — Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten. □ Wiss. Mitarb. Christoph Henzel: Pros: Faschismus — Musik-Exil — Pros: G. B. Pergolesi. □ Lehrbeauftr. Dr. Beatrix Borchard: Pros: Lili und Nadia Boulanger II. □ Lehrbeauftr. Ute Henseler: Pros: Formenlehre und Höranalyse. □ Lehrbeauftr. Dr. Heinz von Loesch: Pros: Höranalyse und Formenlehre II.

*Fachbereich 8 [KW 2].* Prof. Dr. Elmar Budde: Haupt-S: Methoden der musikalischen Analyse. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: „Kammermusik“ im 19. Jahrhundert — Haupt-S: Die Kompositionen Witold Lutosławskis (1913–1994) — Pros: Beethovens (mit Violine oder Violoncello) begleitete Klaviersonaten — Koll: Musiker-Ästhetik: von Eduard Hanslick zu Otakar Hostinsky. □ Prof. Dr. Artur Simon: Pros: Musikinstrumente — eine ethnomuskologische Einführung in Konstruktion, Funktion, Klangkonzeptionen, Klangästhetik und kulturethnologische Aspekte. □ Prof. Dr. William Kinderman: Sinfonie und Konzert im

18. und 19. Jahrhundert — Haupt-S: „Das wohltemperierte Clavier“ von Johann Sebastian Bach — Pros: Musik und Literatur bei Schumann — Ü: Variationen (18.–20. Jahrhundert). □ Doz. Martin Supper: Pros: Geschichte und Ästhetik der Computertechnik — Ü: Minimal Music (gem. mit Werner Grünzweig). □ Wiss. Mitarb. Christian Thorau: Pros: Einführung in die Opernanalyse anhand des Werkes von Giuseppe Verdi. □ Lehrbeauftr. Dr. Gottfried Eberle: S: Stil- und Werkkunde für Tonmeister. □ Lehrbeauftr. Dr. Ellinore Fladt: Pros: Religiöse Gehalte und „Weltanschauung“ in sinfonischer Musik des 19. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftr. Christine Wassermann-Beirao: Pros: Pastorale und Idylle.

**Fachbereich 7 Musiktheorie.** Prof. Dr. Patrick Dinslage: Das Lyrische Klavierstück von Schubert bis Grieg. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: Hör-Analysen. Historische und systematische Annäherung. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: Paul Hindemith als Musiktheoretiker und als Komponist. □ Prof. Ingeborg Pffingsten: Theorie der musikalischen Form III: Musikalische Syntax im theoretischen Schrifttum des 18. bis 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Heinrich Poos: Tristan und die Folgen.

**Bern.** Prof. Dr. Anselm Gerhard: Giuseppe Verdi — Ü: „Sonate, que me veux-tu?“. Lektüre französischer Texte des 18. Jahrhunderts zur Musikästhetik — S: Beethovens „Fidelio“ - Stoffgeschichte, Werkgeschichte, Aufführungsgeschichte — Koll: Musikwissenschaftliche Neuerscheinungen. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: S: Gustav Mahlers 6. Sinfonie. Fassungen, Methoden der Beschreibung und der Interpretationen, Literatur — Ü: Die Musik des italienischen Trecento — Kolloquium. □ Dr. Hanspeter Renggli: Musikgeschichte IV (1). □ Dr. Th. Schacher: Pros: Hector Berlioz' Kompositionen: Grenzbereich zwischen Symphonie und Oper — Musikgeschichte II. □ Dr. Thomas Gartmann: Italienische Musik nach 1945. □ Prof. Dr. A. Kotte: Pros: Theater und Feste der französischen Revolution. Durchgeführt von Ass. A.-C. Sutermeister (1) — Pros: Theater in Basel. Das 19. Jahrhundert II. Durchgeführt von Ass. S. Koslowski (14-tgl.).

**Bochum.** Prof. Dr. Christian Ahrens: Modalsysteme in außereuropäischer Musik — Haupt-S: Franz Schubert: Streichquintett C-Dur D 961 — Pros: Musik in Lateinamerika. □ Prof. Dr. Werner Breig: Johann Sebastian Bachs Orgelmusik — Haupt-S: Johann Sebastian Bachs Klaviermusik — Pros: Übung zur musikalischen Stilbestimmung. □ Doz. Dr. Michael Walter: Geschichte der Musik I: Altertum und Mittelalter — Haupt-S: Joseph Haydn: Die Sinfonien — Pros: Musiksoziologie - Geschichte und Methode — Pros: Die Notationen des 13. Jahrhunderts. □ Dr. Martin Dürrer: Pros: Carl Maria von Weber: Der Freischütz. □ Dr. Dörte Schmidt: Pros: Rameaus Traité und die Folgen — Pros: Notation und Aufführung in der Neuen Musik. □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Antonín Dvořák: Das sinfonische Werk — Pros: Komponistenportraits im Fernsehen. □ Prof. Dr. Christian Ahrens, Prof. Dr. Werner Breig, Doz. Dr. Michael Walter: Musikwissenschaftliches Kolloquium.

**Bonn.** Dr. Reinhold Dusella: Pros: Englische Chor- und Orchestermusik im frühen 20. Jahrhundert — Pros: Musikzeitschriften im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Erik Fischer: Musikgeschichte und Musikgeschichtsschreibung — Haupt-S: Musik im 20. Jahrhundert II: Vokalmusik nach 1945 — Haupt-S: Funktionen und Wirkungen musikhistorischer Gedenkjahre — Ober-S: Projekt „Tanzwissenschaft“ — Doktorandenseminar: Aktuelle Forschungsprobleme der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Siegfried Kross: Johannes Brahms — Pros: Geschichte des Geistlichen Konzerts und der Kantate — Haupt-S: Motivik und Themenentwicklung in den Kopfsätzen der Sinfonien Bruckners. □ AMD Walter Mik: Pros: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte II — Pros: Musik und Form — Doktorandenseminar. □ Dr. Susanne Rode-Breymann: Pros: Einführung in die Musik der „Franko-Flamen“ — Pros: Repräsentationsmusik. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Forschungsfreiemester. □ Dr. Hans Steinhaus: Pros: Die Orgel. Technik — Klanggestalt — Architektur.

**Chemnitz-Zwickau.** Prof. Dr. Helmut Loos: Musikhistorischer Überblick: 19. und 20. Jahrhundert — Einführung in die Musikwissenschaft — S: Alban Berg — S: Katalogisierung von musikalischen Quellen. □ Priv.-Doz. Dr. Eberhard Möller: Volksliedkunde — S: Analyse/Formenkunde — Geschichte der Musikerziehung — Sachsen als Musiklandschaft — S: Formenlehre/Analyse II. □ Doz. Dr. Johannes Roßner: Musik und Malerei des Impressionismus — Orgel- und Kirchenmusik in Sachsen — S: Geschichte des Instrumentalkonzerts im 19. und 20. Jahrhundert — S: Oratorien von R. Schumann und F. Mendelssohn Bartholdy.

**Detmold/Paderborn.** Prof. Dr. Gerhard Allroggen: Allgemeine Musikgeschichte II — S: W. A. Mozart: Die Zauberflöte (gem. mit Prof. Neidlinger) — Pros: Musikerbiographien — Ü: Notation: Lautentabulaturen (gem. mit Oliver Huck). □ Prof. Dr. Arno Forchert: Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen (gem. mit Prof. Dr. Dr. Franz Schupp). □ Prof. Dr. Silke Leopold: S: Geschichte der Tonartencharakteristik — Pros: Graun:

Der Tod Jesu. □ Joachim Steinheuer: Pros: Die weltliche Solokantate im 17. und 18. Jahrhundert — Ü: Lektürekurs: Gioseffo Zarlino, *L'istituzioni harmoniche*. □ Dr. Irmlind Capelle: Ü: Handschriftenkunde für Musikwissenschaftler: □ Matthias Schäfers: Ü: Historischer Tonsatz: 16. Jahrhundert. □ Dr. habil. Gerhard Splitt: Die späten Opern von Richard Strauss (ab „Intermezzo“) — S: Musiktheater in Deutschland zwischen 1918 und 1933 — Einführung in die Musikästhetik Hegels und Schopenhauers — Ü: zur Vorlesung. □ Dr. Walter Werbeck: Ü: Die Sinfonien von Johannes Brahms. □ Hans-Josef Winkler: Ü: Historischer Tonsatz: 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Allroggen/Prof. Dr. Arno Forchert/Prof. Dr. Silke Leopold: Kolloquium über aktuelle Forschungsprobleme.

**Dortmund.** Prof. Dr. Werner Abegg: Einführung in die Musikgeschichte (mit S) — S: Brahms-Analysen — S: Gebrauchsliteratur und Gebrauchsmusik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Martin Geck: S: Das Wohltemperierte Klavier — Musikgeschichte als Ideengeschichte (mit S) — Ober-S: J. S. Bachs Motetten. □ Dr. Achim Hofer: S: Einführung in die Musiksoziologie unter besonderer Berücksichtigung der Blasinstrumente. □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: Grundzüge der Musiktheorie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart (mit S) — S: Tonsatz - Cantus Firmus-Bearbeitungen — S: Analyse — Musikalische Rhetorik in der Vokal- und Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Rockmusik in den 70er Jahren — vom Artrock zum Punk. □ Dr. Gerhard Schulte: S: Instrumentenkunde — Akustik. □ Dr. Ulrich Tadday: S: Einführung ins musikwissenschaftliche Arbeiten — S: Eduard Hanslick: „Vom Musikalisch-Schönen“ Zum musikästhetischen Erbe des 19. Jahrhunderts.

**Dresden.** Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Dresdner Musikgeschichte im Überblick — Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts als Sozialgeschichte — Haupt-S: Wege und Methoden der musikalischen Landesforschung am Beispiel Sachsen — Pros: Entwicklung der Klaviermusik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hanns-Werner Heister: Einführung in die Musikästhetik. □ Dr. Horst Hodick: Pros: Max Reger — Zeit, Werk, Rezeption. □ Dr. Felicitas Nicolai: Musikgeschichte im Überblick, Teil IV: Die Musik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Gerhard Poppe: Geschichte der Passionsmusiken von den Anfängen bis zum 18. Jahrhundert — Pros: Felix Mendelssohn Bartholdy. □ Dr. Eckhard Roch: Richard Wagners Dramenkonzeption. □ Michael-Christfried Winkler: Ü: Musikanalyse II (mit Schwerpunkt 20. Jahrhundert).

**Eichstätt.** Prof. Dr. Karlheinz Schlager: Musik im Mittelalter II: Vom Usus zur Ars — die mehrstimmige Musik und ihre Entwicklung — S: „Zeit-Setzungen“ — Einführung in Modal- und Mensuralnotation — Arthur Honneger: *Le Roi David* (1921) — Akustik und Instrumentenkunde (mit Ü). □ Dr. Marcel Dobberstein: Pros: Die Sinfonien und Konzerte Robert Schumanns — Musik und Medien.

**Erlangen-Nürnberg.** Dr. Andreas Haug: Mittel-S: Tropus und Sequenz — Ü: Hymnus und Hymnar im lateinischen Mittelalter (gem. mit Gunilla Björkvall). □ Prof. Dr. Timothy Jackson: Mittel-S: Lineare Analyse der Musik von Schumann bis Schönberg. □ Prof. Dr. Fritz Reckow: Schwerpunkt 17. Jahrhundert: Musikgeschichte im absolutistischen Frankreich I (bis zum Regierungsantritt Ludwigs XIV.) (Musikgeschichte IV) — Mittel-S: Rhythmus, Notation und Satztechnik in der Musiklehre des späten Mittelalters — Haupt-S: Musiktheorie im europäischen Kontext: Themen, Gattungen, Aufgaben, Methoden. □ Priv.-Doz. Dr. Gerhard Splitt: Die Lied-Kompositionen Robert Schumanns — Pros: Texte zur Musikästhetik des 19. Jahrhunderts — Mittel-S: Franz Liszts *Années de pèlerinage*. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Schwerpunkt 17. Jahrhundert: die Musik Italiens und ihre Rezeption in Europa (Musikgeschichte IV) — Mittel-S: Schwerpunkt 17. Jahrhundert: Arcangelo Corelli (1653–1713) — das Instrumentalwerk, seine Voraussetzungen, seine Folgen — Mittel-S: Heinrich Marschner (gem. mit Röder) — Haupt-S: Die lateinische Motette im 14. Jahrhundert. □ Prof. Fritz Reckow, Priv.-Doz. Dr. Gerhard Splitt, Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Kolloquium zu aktuellen Forschungsthemen und Doktorandenkolloquium.

**Essen. Folkwang-Hochschule.** Prof. Dr. Matthias Brzoska: S: Verdis *Traviata* — S: Das Repertoire der Notre-Dame-Epoche — S: Paris, Musikhauptstadt des 19. Jahrhunderts. □ Michael Clemens: S: Neuere musikpsychologische Forschungsarbeiten — S: Einführung in die Musikpsychologie. □ Claudia Knispel: S: Der englische Lautenist John Dowland - Vokal- und Instrumentalwerke. □ Tomi Mäkelä: S: Georg Friedrich Händel. □ Dr. Claus Raab: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten — S: Der Sonatenhauptsatz — S: Das Pastorale in der Musik. □ Prof. Dr. Sirker: Musikgeschichte im Überblick — V + S: Der Komponist der Klassik im Spannungsfeld gesellschaftlicher und politischer Umwälzungen, dargestellt an den Biographien Haydns, Mozarts und Beethovens. □ Prof. Dr. Weber: S: Einführung in die Musikwissenschaft — V: Arnold Schönberg — S: Robert Schumanns Lieder. □ Brzoska/Raab/Weber: V: Aspekte der Musikgeschichte — S: Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten.

**Frankfurt.** Prof. Dr. Winfried Kirsch: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: Geschichte der Variation — Pros: Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister (1739) — S: Geschichte der Variation: Ausgewählte Werke — Haupt-S: Kammermusik der 20er Jahre. □ Ulrike Kienzle M. A.: Wagners „Ring des Nibelungen“: Vergleichende Inszenierungsanalysen. □ Lehrbeauftr. Dr. Eric Fiedler: Pros: Einführung in die Musik des Mittelalters. □ Lehrbeauftr. Dr. Wolfgang Krebs: Pros: Einführung in die Arbeitstechniken der Musikwissenschaft. □ Lehrbeauftr. Dr. Robert Lug: S: New Age Music.



**Frankfurt.** *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Herbert Schneider: Die Musik zwischen 1870 und 1914 — Haupt-S: Johannes Brahms — Pros: Cembalomusik des 17. und 18. Jahrhunderts — Kolloquium für Doktoranden. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. Peter Cahn: S: Arthur Honegger — Kolloquium für Doktoranden. □ Lehrbeauftragt. Dr. Eric Fiedler: S: Musik der Renaissance: Dufay bis Josquin. □ Lehrbeauftragt. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: Geschichte der Oper in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftragt. Rainer Bayreuther: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft.

**Freiburg i. Brsg.** Dr. Markus Bandur: Pros: Die Musik des 19. Jahrhunderts. □ N. N.: Die Musik des 14. und 15. Jahrhunderts — Haupt-S: Guillaume de Machaut — Pros: Die Sinfonie Joseph Haydns — Kolloquium. □ Priv.-Doz. Dr. Christoph von Blumröder: Haupt-S: Musik und Natur — Kolloquium. □ Dr. Sabine Ehrmann: Pros: Der Beginn von Oper und Oratorium — Pros: Michael Praetorius, „*Syntagma musicum*“. □ Nils Grosch M. A.: Pros: Kurt Weills amerikanische Oper „*Street Scene*“. □ N. N.: Einführung in die Instrumentenkunde — Haupt-S: Mahlers „*Wunderhorn*“-Sinfonien — Pros: Bach und die italienische Konzertform — Kolloquium. □ Dr. Albrecht von Massow: Pros: Pierre Boulez, „*Structures pour deux pianos, premier livre*“ und John Cage, „*Music of changes*“. □ Dr. Thomas Seedorf: Pros: (Traktatlektüre): Johann J. Fux, „*Gradus ad Parnassum*“ — Pros: Original und Bearbeitung in der Musik des 18. Jahrhunderts. □ Matthias Thiemel M. A.: Pros: Fryderyk Chopin — (kein Komponist „von Rang“? □ Matthias Wiegandt M. A.: Pros: Komponieren in und für Hollywood (1940—1960). □ Christina Zech M. A.: Tutorat: Die Opern Georg Friedrich Händels.

**Freiburg i. Ue.** Prof. Dr. Luigi F. Tagliavini: *L'œuvre de Giuseppe Verdi* — Pros: *Récitatif et air: Analyses (1)* — S: Die Oper nach Wagner und Verdi (1) — *La notation mensuraliste du Moyen Age* (gem. mit Ass. François Seydoux). □ Prof. Dr. Max Lütolf: Tradition und Innovation in der Musik des Mittelalters. □ Prof. Dr. Walter Salmen: Lied, Epos, Tanz in der mittelalterlichen Gesellschaft. Text-Musik-Bild-Relationen — Diskussion und ergänzende Lektüre zur Vorlesung (1).

**Gießen.** Prof. Dr. Peter Andraschke: Musik nach dem 2. Weltkrieg — Pros/S: Chopin und seine Zeit — Pros/S: Beethovens späte Streichquartette — S: Das Lied im 20. Jahrhundert. □ Wiss. Mitarb. Ulrich D. Einbrodt: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: Sozialgeschichte der Musikberufe — Pros: Grundlagen der musikalischen Akustik — S: Kulturelles Rollenspiel im Fernsehen: Untersuchungen zur Ideologie und Ökonomie der volkstümlichen Musik. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Pros: Musikästhetik im 19. Jahrhundert — Pros: Analyse von Musik der Romantik — S: Musiksoziologische und politische Schriften R. Wagners — S: Musiktheater im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Winfried Pape: S: Musikalische Sozialisation (Schwerpunkt: Auswertung einer Untersuchung musikalischer Werdegänge von Amateurmusikern in Hessen). □ Doz. Dr. Thomas Phleps: S: „Musikerziehung“ im nationalsozialistischen Deutschland.

**Göttingen.** Prof. Dr. Rudolf Brandl: Griechische Volksmusik — Ü: Klang-Beispiele zur griechischen Volksmusik — Pros: Methodik der Musikethnologie — Haupt-S: Epischer und narrativer Gesang (mit akustischen Analysen). □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Felix Mendelssohn Bartholdy (1) — Heinrich Schütz (3) — Ü: Übungen an musikgeschichtlichen Texten — Doktorandenkolloquium. □ Dr. Jürgen Heidrich: Pros: Ludwig van Beethovens frühe Kammermusik — Ü: Analysen von Werken der jüngeren Musikgeschichte: die Söhne Johann Sebastian Bachs. □ Prof. Dr. Klaus Hofmann: Haupt-S: Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge. □ Prof. Dr. Wolfgang Boetticher: Die Musik der Romantik. Einführung in die Stilprobleme — Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Haupt-S: Bernd Alois Zimmermann: Die Soldaten — Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Amerikanische Musik der Gegenwart: Cage - Crumb - Reich - Glass. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Pros: Musikethnologische Transkription. □ Prof. Dr. Ursula Günther: AW: Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten. □ Prof. Dr. Helmut Erdmann: Ü: Einführung in die Elektronische Musik.

**Graz.** Doz. Dr. Josef-Horst Lederer: Musikgeschichte IV — Übungen an Tonbeispielen (1) — Notationskunde: Tabulaturen — Kolloquium für Diplomanden — Musikhistorisches Seminar. □ Dr. Werner Jauk: Einführung in die systematische Musikwissenschaft. — Systematisch-musikwissenschaftliche Spezialvorlesung. □ Lehrbeauftragt. Dr. Alois Mauerhofer: Musikethnologie I — Musikethnologie II. □ Dr. Ingrid Schubert: Musikhistorisches Pros I. □ Lehrbeauftragt. Mag. Dieter Zenz: Musikwissenschaftliches Pros II: Formanalyse (1). □ Doz. Dr. Sybille Dahms: Ballett in der Oper des 17. und 18. Jahrhunderts — Dramaturgie und Funktion

**Graz.** *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Ausgewählte Kapitel aus Jazz und Populärmusik 6: Musikalische Strukturanalysen — Jazzgeschichte 2 (Jazz der 40er und 50er Jahre). □ Prof. Dr. Otto Kolleritsch: Musiksoziologie II — Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik (gem. mit Ass. Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner, HAss. Dr. Renate Bozic und Mag. Dr. Harald Haslmayr). □ Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Musikanthropologie II (Musik und Arbeit) — Musikethnologie II (Deutschsprachige Volksliedforschung) — Regionale Musikkulturen Mitteleuropas (gem. mit Ass. Dr. Bernhard

**Habla.** □ Prof. Dr. Johann Trummer: Stilkunde und Aufführungspraxis. □ MMag. Helmut Brenner: Ausgewählte Kapitel zum Musik-Politik-Verhältnis (Einführung in die Musik Mexikos II). □ Ass. Dr. Ottfried Hafner: Peter Rosegger (1843—1918) im Kontext der volksmusikalisch-kulturellen Strömungen seiner Zeit. □ Prof. Dipl.-Ing. Heinz Hönig, Prof. Dr. Franz Kerschbaumer, Prof. Dr. Otto Kolleritsch, Prof. Dr. Wolfgang Suppan (gem. mit Dr. Bernhard Habla und Dr. Ottfried Hafner), Prof. Dr. Johann Trummer (gem. mit Dr. Ingeborg Harer und Dr. Klaus Hubmann): Dissertanten- und Magistranden-Seminar.

**Greifswald.** Prof. Dr. Klaus Mehner: Ausgewählte Probleme der Musikästhetik. □ Dr. Christa Nauck-Börner: S: Die Repräsentation von Musik im Fernsehen. □ Dr. Ekkehard Ochs: S: Probleme der sowjetischen Sinfonik von 1917 bis zur Gegenwart (3) — Musikgeschichte im Überblick 19./20. Jahrhundert (gem. mit Dr. Lutz Winkler). □ Dr. Sigrid Palm: Instrumentenkunde (1) — Formenlehre (1). □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Ars nova und frankoflämische Vokalpolyphonie — S: Analyseseminar Chorwerk Johannes Brahms — Die Musikdramen Richard Wagners. □ Nico Schüler: S: Computerunterstützte Methoden der Musikwissenschaft — eine Alternative zu „traditionellen“ Methoden? (1). □ Dr. Lutz Winkler: Musikgeschichte von den frühen Hochkulturen Chinas, Griechenlands und Roms bis zur Ars nova — Musikalische Volkskunde (1) — Zur Entwicklung des klavierbegleiteten Sololiedes im 19. Jahrhundert (3) — Zur Sinfonik Gustav Mahlers (3).

**Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Wolfgang Dömling: „Ungarische Rhapsodien“ (1) — S: Analysen ausgewählter Werke — S: Seminar für Examenskandidaten (1) — Ü: Gregorianik. □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (1) — Haupt-S: Schubert als Instrumentalkomponist — Pros: Die Schriften Johann Matthesons (Lektürekurs) (1) — S: Die „Petersburger“ Musikhandschriften (gem. mit der Staatsbibliothek) — S: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Peter Petersen: Haupt-S: Béla Bartók (interdisziplinäres Seminar) — S: Der Antisemitismus Richard Wagners — S: Seminar für Examenskandidaten. □ Priv.-Doz. Dr. Reinhard Flender: Ü: Geschichte der musica sacra II. □ Dr. Annette Kreuziger-Herr: Haupt-S: „Geheimlandschaft des höchsten Guts“ (Ernst Bloch): Musik und Tod im 19. und 20. Jahrhundert (4) — S: „Bilder vom Tod“. □ Priv.-Doz. Dr. Dorothea Redepinning: S: Emanzipation? Frauengestalten in Opern um 1900 — Pros: Die deutsche romantische Oper. □ Priv.-Doz. Dr. Peter Revers: Pros: W. A. Mozart: Die Joseph Haydn gewidmeten Streichquartette. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Oper von Dimitri Schostakowitsch. □ Dr. Dorothea Schröder: Pros: Vom „Sommerkanon“ zum „Midsummer Night's Dream“ — Englische Musikgeschichte im Überblick.

*Systematische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Helmut Rösing: Haupt-S: Musik und Technik — Pros: Rockmusik in den 80ern (3) — S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft — Ü + P: Einleitung in die Musiksoziologie von Theodor W. Adorno. □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Haupt-S: Béla Bartók (interdisziplinäres Seminar) — Pros: Hörtheorien und musikalisches Hören: Von der Psychoakustik zur Rezeptionsforschung (3) — S: Methodenlehre für Fortgeschrittene (Experimentaldesign, Faktorenanalyse, Varianzanalyse, Clusteranalyse etc.) — S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft. □ Dr. Alexander Dannullis: Ü: Jazzharmonik. □ Dr. Laure Schnapper-Flender: Ü: Französischsprachige Texte zur musikalischen Semiotik. □ Dr. Uwe Seifert: Haupt-S: Musikalische Informatik III — Pros: Texte zur Musiktheorie.

**Hannover.** Prof. Dr. Klaus-Ernst Behne: Geschichte der Systematischen Musikwissenschaft (1) (gem. mit Dr. Johannes Barkowsky) — Pros: Musik und Lernen (gem. mit Dr. Johannes Barkowsky) — Haupt-S: Kultur-Hochkultur-Teilkulturen (gem. mit Dr. Johannes Barkowsky) — Koll: Aktuelle musikpsychologische Forschung (1) (gem. mit Dr. Johannes Barkowsky). □ Prof. Dr. Arnfried Edler: Kammermusik und Lied im 19. Jahrhundert — Pros: Die Entwicklung der Sonate bis Beethoven — S: Franz Liszt und die Musik um die Mitte des 19. Jahrhunderts — Examenskolloquium (1) — Koll: Aktuelle musikhistorische Forschung (1). □ Prof. Dr. Renate Groth: S: Formen des musikalischen Historismus im 19. Jahrhundert — S: Funktion und Ästhetik des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert. □ Rebecca Grotjahn: Musikgeschichte im Überblick III: Musik und Musikleben seit 1890 (1) — S: Musik, Sprache, Sprachkomposition in der Musik nach 1950. □ Dr. Hans Haase: S: Geistliche Musik von Michael Praetorius und Heinrich Schütz in ihrer Zeit (mit Exkursionen). □ Prof. Dr. Ellen Hickmann: Kompaktseminar mit Exkursion: „Traumpfade“ — Musik in Australien und Ozeanien — S: Zeitgenössische Komponisten und Weltmusik (gem. mit Prof. Reinhard Febel) — Musikethnologisches Kolloquium: Außereuropäisches - Innereuropäisches - Exotismen und Mixturen. □ Dr. Wolfgang Horn: S: Die Musik der venezianischen Schule des 16. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Günter Katzenberger: Paul Hindemith und die Musik der 20er Jahre (1) — Pros: Möglichkeiten einer Komponistenbiographie — Haupt-S: Zur Bedeutung der Analyse für die Musik des 20. Jahrhunderts — Examenskolloquium: Ausgewählte musikgeschichtliche Themen. □ Dr. Johannes Kremer: S: Musikalische Edition: Theorie und Praxis. □ Prof. Dr. Peter Schnaus: S: Claude Debussy und seine Zeit — S: Musik nach 1950 — Ü: Formenlehre II — Barocke Instrumentalmusik: Die Fuge. □ Prof. Gerhard Schumann: Zur Geschichte



des Instrumentalkonzerts — S: Liedkunde: Das Kunstlied von Schumann bis Wolf (1) — Examenskoll: Ausgewählte musikgeschichtliche Themen.

**Heidelberg.** Dr. Andreas Ballstaedt: S: Toni/Modi — Musikalische Kategorien zwischen Fiktion und Wirklichkeit — Pros: Parodie und Entlehnung bei J. S. Bach und G. Fr. Händel. □ Prof. Dr. Mathias Bielitz: Die liturgische Epoche der Musik im 4.–11. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Jürgen Hunkemöller: Pros: Einführung in den Gregorianischen Choral. □ Dr. Laurenz Lütteken: Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit — Pros: Die Orchestermusik von Brahms — Kurs: Musikwissenschaftliche Neuerscheinungen — S: Ars Nova. □ Priv.-Doz. Dr. Akio Mayeda: Gehalt in Form/Probleme der Beethoven-Deutung und Werk-Interpretation heute (mit Ü) (4). □ Dr. Gunther Morche: S: Jean Baptiste Lully — Pros: Das Heidelberger Kapellinventar 1544 und sein Repertoire. □ Dr. Thomas Schipperges: Pros: Notationskunde — Pros: Musik für Stimmen. Vokalkompositionen nach 1945. □ Dr. Heinz-Jürgen Winkler: Pros: Die Opéra Comique.

**Hildesheim.** Dr. Jürgen Arndt: S: Außenseiter in der Musik des 20. Jahrhunderts (Antheil, Partch, Scelsi, Nancarrow) — Pros: Hip Hop versus Metal. □ Dr. Ulrich Bartels: S: Probleme der Beethoven-Interpretation — Pros: Musik und Gesellschaft im 13. und 14. Jahrhundert. □ Claudia Bullerjahn: Pros: Grundlagen der Musiktherapie. □ Dr. Hans-Joachim Erwe: S: Der Einfluß von Jazz und jazzverwandter Musik auf Komponisten des klassischen Metiers. □ Andreas Hoppe: Pros: Geschichten zu Musik erzählt — Qualitative Analysen. □ Prof. Dr. Werner Keil: Musikgeschichte II (17./18. Jahrhundert) — S: Beethovens Spätwerk — Pros: J. S. Bach und seine Zeit — Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Wolfgang Löffler: Pros: Einführung in die musikalische Instrumentation. □ Prof. Heinz Christian Schaper: Grundlinien der Musiklehre.

**Innsbruck.** Prof. Dr. Tilman Seebaß: Die Musik Indonesiens — Konversatorium — Kolloquium. Besprechung von Neuerscheinungen. □ Doz. Dr. Rainer Gstrein: S: Ballet du cour und Masque im 17. und 18. Jahrhundert — Pros: Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert. □ Doz. Dr. Monika Fink: Musikgeschichte III (1750–1900) — Pros: Musikalische Semiotik (gem. mit Doz. Dr. Helmut Staubmann). □ Dr. Kurt Drexel: Musik und Politik im 20. Jahrhundert — Pros: Musikgeschichte Tirols. □ Dr. Hildegard Herrmann-Schneider: Pros: Quellenkunde zur Musikgeschichte: Erschließung von Musikhandschriften. □ Dr. Reinhold Schlötterer: Palestrina — S: Richard Strauss. □ Hermann Fritz: Pros: Transkription. □ Dr. Gerlinde Haid: Pros: Einführung in die musikalische Volkskunde.

**Karlsruhe.** Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: S: Die Klaviersonate nach Beethoven — Kolloquium für Doktoranden und Magisteranwärter. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Die Musik des Barockzeitalters — Romanantik in der Musik — Ober-S: Der junge Schönberg — S: Schubert und Goethe — Begegnungen zweier Epochen. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Instrumentenkunde II — Solokonzerte des 19. Jahrhunderts — S: Variationswerke verschiedener Epochen. □ Priv.-Doz. Dr. Peter-Michael Fischer: Einführung in die Computermusik — S: Stilpluralismus in der Neuen Musik/Elektronischen Musik. □ Lehrbeauftr. Dr. Ruth Melkis-Bihler: S: Orlando di Lasso — Grundkurs: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Prof. Bernd Asmus: S: Claude Debussy, Pelléas et Mélisande. □ Lehrbeauftr. Michael Kaufmann: Ü: Orgelmusik in Mitteldeutschland im 18. Jahrhundert — Wechselwirkungen zwischen Orgelbau, Komposition und Spielweise.

**Kassel.** Prof. Dr. Klaus Kropfinger: Thomas Mann: Musik-Kenntnisse und -Urteile — Seminar zur Vorlesung — S: Gustav Mahlers III. Symphonie — S: Musikerbriefe.

**Kiel.** Prof. Dr. Friedhelm Krummacker: Claudio Monteverdi — Ü: Übung zur Vorlesung — S: Liszt und die Programmusik. □ N.N.: S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Grundzüge einer Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts — S: Kant und die Musikästhetik — S: Haydn, Streichquartette op. 20 und op. 33. □ Dr. Helmut Well: S: Johann Jakob Froberger. □ Prof. Dr. Kurt Gudewill, Prof. Dr. Friedhelm Krummacker, Prof. Dr. Heinrich W. Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ Dr. Carmen Debryn, Prof. Dr. Kurt Gudewill, Prof. Dr. Friedhelm Krummacker, Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Heinrich W. Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer, Dr. M. Struck, Dr. Helmut Well: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tgl.).

**Köln.** Prof. Dr. Jobst P. Fricke: Grundlagen der musikalischen Hörwahrnehmung — Pros: Raumakustik — Haupt-S: Was sagt uns die Musik? — Koll: Besprechung laufender wissenschaftlicher Arbeiten und neuer Literatur in der Systemischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: Johannes Brahms — Pros: Die Klavierwerke J. S. Bachs — Haupt-S: Die Idee einer „offenen Form“ in der Musik nach 1950. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Haupt-S: Henry Purcell und die englische Musik im 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hans Schmidt: Beethovens Lieder — Haupt-S: Georg Friedrich Händel — Ü: Tabulaturen. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musiktraditionen auf dem südostasiatischen Festland — Pros: Systematik und Typologie der Musikinstrumente — Haupt-S: Gattungen und Formen traditioneller japanischer Musik — Koll:

Neuere musikethnologische Literatur: □ Priv.-Doz. Dr. Manuel Gervink: Franz Schubert — Haupt-S: Christoph Willibald Glucks Opern. □ Priv.-Doz. Dr. Peter Gülke: Mozarts drei letzte Sinfonien. □ Priv.-Doz. Dr. Dieter Gutknecht: Haupt-S: „Abstract Expressionism“ Musik und Malerei in Amerika nach 1945 (gem. mit Prof. Dr. Antje von Graevenitz). □ Dr. Bram Gätjen: Pros: Klanganalyse. □ Christoph Louven M.A.: Pros: Aufnahmetechnik (mit Ü) (gem. mit Christoph Tuschen). □ Prof. Dr. Leo Danilenko: Ü: Physikalische und psychoakustische Grundlagen multimedialer Kommunikation. □ Dr. Herfrid Kier: Ü: Musikvermittlung in den Medien. □ Martin Maria Kohtes: Ü: Kultursponsoring.

**Köln.** Hochschule für Musik. Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte II: 17. und 18. Jahrhundert — Pros: Mozarts „Entführung aus dem Serail“ — Pros: Beethovens Werke im Spiegel ihrer Zeit — Haupt-S: Geschichte des Klavierkonzertes von Bach bis Beethoven. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Die Kammermusik der Klassik. □ Prof. Dr. Jobst P. Fricke: Die Klangcharakteristik der Musikinstrumente, ein Zusammenspiel von Physik und Psychologie. □ Prof. Dr. Robert Günther: Die Musik der Mittelmeerländer. □ Dr. Manuel Gervink: Musikgeschichte I: Mittelalter und Renaissance — S: Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Norbert Bolin: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert — S: Nationale Schulen im 19. Jahrhundert (am Beispiel der Symphonie) — S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert. □ Dr. Hans-Joachim Wagner: S: Einführung in die Musikästhetik (Musikalischer Realismus). □ Dr. J. Eckhardt: Pros: Wirtschaftliche Grundlagen und Organisation des Musiklebens in Deutschland.

**Leipzig.** Bernd Franke: Trends in der zeitgenössischen Musik. □ Dr. Wolfgang Gersthofer: Pros: Bruckners Dritte Sinfonie und ihre Fassungen — S: Das Finale in der Opera buffa des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Hans Größ: Die Symphonien Gustav Mahlers — Notationskunde II (1) — Ü: Notationskunde II. □ Dr. Birgit Heise: Pros: Musikinstrumentenkunde. □ Prof. Hans-Joachim Köhler: Robert Schumann — analytische Betrachtungen zum Klavierwerk II (mit S). □ Doz. Dr. Michael Märker: Paul Hindemith — Überblick zur Musikgeschichte: 19. und 20. Jahrhundert — S: Requiem-Vertonungen von Ockeghem bis Mozart. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Pros: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft — Musik als Sprache. Untersuchungen zu Beispielen des 17 bis 20. Jahrhunderts — S: Die Musiksoziologie Theodor W Adornos — Forschungs-S: Musik und Zeit (1) — Fachkolloquium für Prüfungskandidaten (1). □ Dr. Thomas Schinköth: Hanns Eisler — Erwin Schulhoff — Stefan Wolpe. Drei Außenseiter des 20. Jahrhunderts? — Pros zum Schaffen polnischer Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart — S: Weiterbildung Mittelschule. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel: Pros: Einführung in die Analyse: Die Motette des 15. und 16. Jahrhunderts (Guillaume Dufay, Josquin Desprez und Orlando di Lasso) — S: Wagner und Nietzsche (Lektüre und Besprechung ausgewählter Texte) — Kolloquium für Examenskandidaten (1). □ Doz. Dr. Reinhard Szeskus: S: Die Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs — Das vokalsinfonische Schaffen Felix Mendelssohn Bartholdys — Der europäische Volkslied und die Sinfonie im 19. Jahrhundert — S: Motivisch-thematische Prozesse bei Beethoven. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel, Dr. Wolfgang Gersthofer, Doz. Dr. Michael Märker, Dr. Thomas Schinköth, Dr. Peter Wollny: Forschungs-S: Stadt und Musik. Leipzig in der Romantik.

**Mainz.** Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling: Joseph Haydn II — S: Geistliche und weltliche Vokalwerke Joh. Seb. Bachs und seiner Zeit — S: Die Umsetzung literarischer Stoffe in der Musik (gem. mit Dr. Ursula Kramer) — Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Manfred Schuler, Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch, Dr. Ursula Kramer). □ Prof. Dr. Friedrich Wilhelm Riedel: Ober-S: Doktorandenkolloquium — Exkursion: Zu historischen Orgeln in Unterfranken (3-tägig). □ Prof. Dr. Rudolf Walter: Ü: Formenlehre: Lied und Rondo. □ Dr. Hubert Kupper: Computer und Musik — Pros: Aktuelle Fragen der Musikpsychologie. □ Dr. Kristina Pfarr: Ü: Einführung in die Musikbibliographie und musikwissenschaftliche Arbeitsweise. □ Dr. Daniela Philippi: Pros: Die Ballade im 19. Jahrhundert. □ Dr. Helmut Pöllmann: Pros: Problemgeschichte des Komponierens III. Klassik bis Moderne. — Ü: Musik und Medien IV Musik in den audiovisuellen Medien. □ Stephan Münch: Pros: Analysen zur Motivtechnik im 19. und frühen 20. Jahrhundert (ausgewählte Beispiele). □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: S: Beethovens Streichquartette: Struktur und Rezeption. □ Prof. Dr. Thomas Kabisch: S: Französische Beiträge zur Musikästhetik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Bernhard Janz: S: Grundfragen der Madrigalanalyse. □ Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Pros: Musik zu Schattenspielen in Südost-Asien. □ Dr. Ursula Kramer: Pros: Die Sinfonien von Johannes Brahms.

**Marburg.** Prof. Dr. Martin Weyer: Die Musik im Werk von Thomas Mann — S: Bachs Kirchenkantaten. □ Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Die Symphonie im 19. Jahrhundert — S: Musik im Exil — Pros: Schuberts „Winterreise“ — Koll: Musik im Spannungsfeld von „Ereignis“ und „Dokumentation“ (für Doktoranden, Examenskandidaten und Stipendiaten des Graduiertenkollegs „Kunst im Kontext“). □ Hans Martin Höpner: S: Orchestermanagement. □ Dr. Lothar Schmidt: Pros: C. Ph. E. Bach.

**München.** Prof. Dr. Theodor Göllner: „Et incarnatus est“ in der Geschichte der Messe — Haupt-S: Chor und Marsch in Mozarts Opern (3) — Pros: Theorie und Praxis des Orgelspiels im 15. Jahrhundert — Ober-Seminar. □ Prof. Dr. Rudolf Bockholdt: Freisemester. □ Prof. Dr. Jürgen Eppelsheim: Marksteine instrumentaler Ensembleskomposition (1600—1900) — Haupt-S: Formen und Intentionen der Orchesterbesetzung bei Igor Strawinsky (3) — Ü: Johannes Brahms, Elf Choralvorspiele op. 122 — Absolventenseminar. □ Priv.-Doz. Dr. Issam El-Mallah: Die Rolle der Frau in der arabischen Musik. □ Dr. Reinhold Schlötterer: Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe: Krämerspiegel op. 66 (Alfred Kerr), eine komponierte Schmähere auf die Musikverleger. □ Dr. Bernd Edelmann: Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Ü: Palestrina II — Ü: Harmonik des 18. und 19. Jahrhunderts — Ü: Europäische Liedformen des 17. Jahrhunderts — Ü: Schiller-Vertonungen. □ Dr. Rudolf Nowotny: Ü: Übung zur Zauberflöte. □ Dr. Franz Körndle: Grundkurs: Satzlehre — Ü: Liturgische Klagemusik vor 1600. Totenoffizium und Lamentationes Jeremiae. □ Dr. Claus Bockmaier: Ü: Fragen zur Epochengliederung der Musikgeschichte — Ü: Unwetter als Komposition (bis zum Beginn der Romantik). □ Birgit Lodes M.A.: Pros: Messen von Josquin des Prés — Ü: Maßvertonungen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Michael Bernhard: Ü: Tonsysteme und Tonarten im Mittelalter. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: Elektronische Musik, Computermusik. □ Judith Kaufmann: Ü: Generalbaß II. □ Martin Zöbeley M.A.: Partiturspiel. □ Jadwiga Nowaczek: Ü: Die vielen Gesichter der Allemande, eine tanzpraktische Übung. □ Dr. Christa Jost: Wagner-Rezeption in der Literatur. □ Prof. Dr. Hubert Grawe: S: Einführung in die Informatik für Musikwissenschaftler.

**München. Musiktheaterwissenschaft.** Prof. Dr. Jürgen Schläder: Mozarts musikalisches Theater — Pros: Werkanalyse I: Oper — Haupt-S: Bernd Alois Zimmermann, Die Soldaten. □ Dr. Julia Liebscher: Pros: Einführung in die Inszenierungsanalyse der Oper — Pros: Methodenprobleme der Musiktheaterwissenschaft. □ Dr. Monika Woitas: Pros: Ausdruckstanz — Koll: Tanz und Oper. □ Dr. Barbara Zuber: Pros: Einführung in die Musiktheaterwissenschaft — Pros: Mozart und die Opera seria — Koll: Cage, Kagel und die Folgen: experimentelles Musiktheater seit den 60er Jahren.

**Münster.** Prof. Dr. Klaus Hortschansky: Geschichte des Oratoriums — Haupt-S: Die Musik in den Wettinischen Ländern (gem. mit Dr. Jaroslav Bužga) — G. F. Händels Oratorien I. □ Prof. Dr. Winfried Schlepffhorst: Musik zwischen Barock und Klassik — Haupt-S: Die Kirchenmusik Mozarts — Ü: Formenkunde: Sonatensatz und Sinfonie. □ Dr. Axel Beer: Pros: Deutsche Musikliteratur im 19. Jahrhundert — Quellenkunde zur Musikforschung — Musik an den fridericianischen Höfen — Ü: Gewußt wo? Einführung in die musikwissenschaftliche Literatur. □ Dr. Jaroslav Bužga: Haupt-S: Die musikalische Romantik und die Moderne in Mittel- und Osteuropa. □ Dr. Ralf-Martin Jäger: Pros: Letteratura Turchesca. Reisebeschreibungen als historische Quellen zur Erforschung orientalischer Musik. □ Dr. Diethard Riehm: Ü: Musikgeschichte im Überblick II — Harmonielehre für Fortgeschrittene — Bestimmungübungen (ab 3. Semester Voraussetzung) (Musikgeschichte I und II). □ Michael Schwarte: Pros: Oper, Operette, Musical. Einführung in die Formen der Oper III. □ Michael Zywiets: Pros: Oper im 20. Jahrhundert. Ausgewählte Beispiele.

**Oldenburg.** Gustavo Becerra-Schmidt: Ü: Ausgewählte Kompositionsverfahren der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Kadja Grönke: S: Peter Iljitsch Tschaikowski - ein homosexueller Komponist II (gem. mit Prof. Dr. Freia Hoffmann und Prof. Dr. Peter Schleuning). □ Prof. Walter Heimann: Pros: Musikgeschichte im Überblick: die mehrstimmige Musik des Mittelalters — S: Musiklernen bei Kindern und Jugendlichen: Stufen der Entwicklung, Bedingungen und Methoden. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S: „Mädchen, die pfeifen...“. Geschlechtsspezifische Probleme im Musikunterricht. □ Axel Kassner: Ü: Komponieren am Computer. □ ARat Niels Knolle: Körper und Künste. Fachübergreifendes Kolloquium zur Geschlechterforschung (gem. mit Prof. Dr. Peter Schleuning, Prof. Dr. Freia Hoffmann und Gertrud Meyer-Denkman). □ Bernhard Mergner: Pros: Geschichte der afro-amerikanischen Musik I — S: Improvisation in der afro-amerikanischen Musik und in der abendländischen Kunstmusik (gem. mit Lehrbeauftragt. Axel Weidenfeld). □ Gertrud Meyer-Denkman: S: Über das Gestische in der Musik von Schönberg bis heute (mit praktischen Anteilen). □ Wiss. Mitarb. Thomas Münch: S: lokal-regional-national-global: Musikkultur und Musikindustrie — Pros: Fan-Kultur: Von Paganini bis Nirvana. □ Prof. Dr. Fred Ritzel: Ü: Formmodelle und Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts — S: Musiken-Texte-Konzeptionen: Beispiele aus dem Musikleben der letzten Jahre — Pros: Einführung in die Fernsehanalyse. □ Prof. Dr. Peter Schleuning: Pros: Musikgeschichte im Überblick: Das 19. Jahrhundert. □ Brigitta Schulte-Hofkrüger: S: Kulturmanagement II: Gradwanderung zwischen Kunst, Kultur und Kommerz. □ Jörg Spix: Ü: Soundkomposition. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: Ü: Produktion elektronischer Obertonmusik — Pros: Einführung in die musikalische Akustik und Hörpsychologie — S: Obertonmusik — die Weltmusik der anderen Art? — S: Geschlechtstypischer Umgang mit Musik im Studium — forschungspraktische Einführung in musikwissenschaftliche Empirie. □ Cornelis Teeling: Pros: Musikleben in den USA I. Der Weg zu einer eigenständigen „amerikani-

schen" Musik. □ Lehrbeauftragt. Axel Weidenfeld: Ü: Musikalische Analyse und Interpretation: Klavier- und Gitarrenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts aus dem Repertoire der KursteilnehmerInnen.

**Osnabrück.** Prof. Dr. Bernd Enders: S: Material- und Wirkungsgeschichte der elektronischen Musik — S: Experimentelle Klangrealisationen mit dem analogen EMS-Studiosynthesizer Synthi 200. □ Prof. Dr. Sabine Giesbrecht: S: Avantgarde und Volkstümlichkeit — Zum ästhetisch-politischen und kompositionstechnischen Konzept Hanns Eislers — Ü: Zum Stand der Harmonik im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert — S: Examens- und Doktorandenkolloquium. □ Dr. Stefan Hanheide: S: Musik in Wien 1781—1945 (Vorbereitung der Exkursion) — S: Mahler und Wien 1897—1907 — S: Das Ende des zweiten Weltkrieges als Sujet musikalischer Komposition. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: S: Die späten Klavierstücke von Johannes Brahms — S: Einführung in die kognitive Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt: S: Zwischen Skepsis und Begeisterung: Die Operette — S: Musik im Stummfilm: Geschichte, Ästhetik, Praxis. □ Tillman Weyde: Künstliche Intelligenz und Musik — Modell und Anwendungen.

**Regensburg.** Prof. Dr. Detlef Altenburg: Allgemeine Musikgeschichte II — Pros: Die Symphonien Joseph Haydns — S: Musik in Goethes „Faust“ — „Faust“ in der Musik (gem. mit Prof. Dr. Hans Joachim Kreutzer) — Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (gem. mit Prof. Dr. David Hiley). □ Prof. Dr. David Hiley: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Die Kantaten Johann Sebastian Bachs. □ Dr. Rainer Kleinertz: Pros: Venezianische Mehrchörigkeit — Ü: Theodor W. Adorno: „Philosophie der neuen Musik“. □ Dr. Keith Falconer: Ü: Notationskunde II (1300—1600). □ Bettina Berlinghoff M.A.: Ü: Techniken und Methoden des wissenschaftlichen Arbeitens. □ Eberhard Kraus: Ü: Paul Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ — Theorie und Anwendung in Hindemiths Kammermusik.

**Rostock.** Prof. Dr. Karl Heller: Johann Sebastian Bach — Haupt-S: Arten der Textvertonung in der Musik des Barock (gem. mit Andreas Waczkat M.A.) — Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ AORat Dr. Hartmut Möller: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert — Haupt-S: Hector Berlioz — S: Die feinen Unterschiede. Umgehensweisen mit Musik — Ü: Europäische Mehrstimmigkeit vom 9. bis 12. Jahrhundert. □ Walpurga Alexander Dipl.-Musikwiss.: Pros: Skandinavische Sinfonik um 1900 — E. Grieg, J. Sibelius, C. A. Nielsen. □ Andreas Waczkat M.A.: Ü zum Haupt-S: Die Vokalmusik des Barock: Einführung in das Repertoire — Methoden der (Hör-)Analyse (1). □ Lehrbeauftragt. Dr. Adelheid Krause-Pichler: S: Die Komponistenbiographie als Gattung der Musikkritik (1).

**Saarbrücken.** Prof. Dr. Wolf Frobenius: Geschichte der Motette — Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik — S: Außenseiter der Musik im 20. Jahrhundert — N. N. Musikgeschichte des 16.—19. Jahrhunderts (mit S) — Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Stefan Fricke M.A.: Pros IV: Geschichte der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Dr. Tobias Widmaier: Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 — Kurs: Musikwissenschaft und Rundfunk II (gem. mit W. Korb). □ Dr. Jürgen Böhme: Kurs: Allgemeine Musiklehre — Sonstige Veranstaltung: Geschichte der Musik (Epochenüberblick): 20. Jahrhundert. □ Ingeborg Maaß M.A.: Kurs: Positionen feministischer Musikwissenschaft.

**Salzburg.** Dr. Daniel Brandenburg: Giuseppe Verdis „Trilogie“: Rigoletto - Il Trovatore - La Traviata — Pros: Reiseberichte und Selbstbiographien als musikhistorische Quellen. □ Dr. Sibylle Dahms: S: Ausgewählte Kapitel zur Operngeschichte — Seminar für Dissertanten und Diplomanden. □ Prof. Ulrich Dibelius: Pros: Musikkritik. □ Dr. Stefan Engels: Troubadours - Trouvères - Minnesang — Musik aus mittelalterlichen Codices Salzburgs. □ Dr. Rupert Friedberger OPraem: Pros: Choralnotation - Kirchenentonarten: Entstehung und Wandel im harmonischen Zusammenhang. □ Dr. Wolfgang Gratzner: Pros: Geschichte des Jazz — Pros: Traditionsbezüge in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Dr. Thomas Hauschka: Pros: Musikalische Satzlehre I und II. □ Dr. Gerhard Heldt: Pros: Praktische Operndramaturgie: Berufsfeld „Theater“ für Musikwissenschaftler. □ Dr. Ernst Hintermaier: Pros: Archivkunde für Musikwissenschaftler. □ Dr. Thomas Hochradner: Pros: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation. □ Dr. Andrea Lindmayr: Pros: Musikerin - Komponistin - Musikwissenschaftlerin - Frauen im Zentrum - Pros: Editionstechnik. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: S: Literaturoper nach 1945 — Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. □ Priv.-Doz. Dr. Peter Revers: Die Musik des Fernen Ostens. □ Dr. Wolf-Dieter Seifert: Pros: Musikanalyse II. □ Selke Sascha M.Ph.: Pros: Notendruck. □ Dr. Gerhard Walterskirchen: Pros: Einführung in das Studium der (historischen) Musikwissenschaft. □ Dr. Gerhard E. Winkler: Pros: Musikanalyse I.



**Salzburg.** *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Wolfgang Roscher: Musikästhetik und Musikphilosophie: Kunst und Religion - Religionsphilosophische Quellen der Musikauffassung (gem. mit HAss. Mag. Dr. Christoph Khittl) — Grundlagen der Improvisation: Die Improvisation in der Musikgeschichte und Musikerziehung — Vergleichende Kulturgeschichte: Europäische Musik und kulturelle Bildung — Dissertanten-S: Musikpädagogische Visionen und Utopien. Hoffnungen und Ängste für die Zukunft (gem. mit HAss. Mag. Dr. Christoph Khittl) — Fachdidaktik IVb: Ü: Integrationsmodelle musikalischer Bildung. Zur Musik des 20. Jahrhunderts im Unterricht (anlässlich des 100. Geburtstags von C. Orff und P. Hindemith sowie des 70. Geburtstags von P. Boulez und L. Berio) (gem. mit HAss. Mag. Dr. Christoph Khittl und HAss. Mag. DDDr. Wolfgang Mastnak). □ HAss. Mag. Dr. Christoph Khittl: Pros: Einführung in die Technik wissenschaftlichen Arbeitens — Fachdidaktik Ib: Pros: Zum Verhältnis von Produktion und Rezeption in der Musikpädagogik. □ HAss. Mag. DDDr. Wolfgang Mastnak: S: Fachdidaktik IIIb: Wissenschaftstheoretische Untersuchungen musikpädagogischer Konzepte und Strömungen.

**Siegen.** Prof. Rolf Agop: Instrumentenkunde und musikalische Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Hermann J. Busch: Musikgeschichte im Überblick I — S: Musikgeschichtliche Stätten in Thüringen, Sachsen und Sachsen-Anhalt. □ Prof. Martin Herchenröder: S: Satztechniken des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Otto Schumann: S: Das Klavierkonzert von Mozart bis Bartók.

**Tübingen.** Prof. Dr. Manfred H. Schmid: Zur Geschichte der Requiem-Vertonungen vom 15. bis zum 20. Jahrhundert — Pros: Notationskunde — S: Richard Wagner: Die Idee des musikalischen Dramas — S: Doktoranden- und Magistrandenkolloquium. □ Prof. Dr. Ulrich Siegele: S: Zeitgenössische Methoden der musikalischen Analyse am Beispiel der „Beethoven-Interpretationen“ — S: Johann Sebastian Bachs „Orgelbüchlein“ (im Rahmen des Studium generale (4)). □ Prof. Dr. Walther Dürr: S: Einführung in die Editions-technik. □ Priv.-Doz. Dr. Andreas Traub: Musik im Mittelalter — S: Der Squarcialupi-Codex. □ Dr. Hartmut Schick: Ü: Igor Strawinsky in den Zwanziger Jahren. □ Stefan Morent M.A.: Ü: Aufführungspraxis des Mittelalters. □ Dr. Geneviève Bernard-Krauß: Ü: Gabriel Fauré als Wegbereiter der neuen französischen Musik. □ Dr. Reiner Nägele: Ü: Peter Lindpaintners Opernschaffen.

**Weimar.** Prof. Dr. Wolfgang Marggraf: Franz Schubert: sein Schaffen im Spannungsfeld von Klassik und Romantik — Die italienische Oper von 1850—1925 — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Haupt-S: Franz Schuberts Liedschaffen in den Jahren 1814—1816 — Kolloquium zu aktuellen Themen der Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Michael Berg). □ Prof. Dr. Hanns-Werner Heister: Kapitel aus der Jazzgeschichte — Pros: Bekenntnismusik/Engagierte Musik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Peter Pacht: Haupt-S: Lortzing und die deutsche Spieloper II: □ Dr. Michael Berg: Musikgeschichte im Überblick II (Musik des Barock und der Vorklassik) — Musikgeschichte im Überblick IV (Musik des 20. Jahrhunderts) — Mozarts Opern nach Lorenzo da Ponte II — Pros: Zur allgemeinen Musikgeschichte — Block-S: Zu Voraussetzungen und Methoden wissenschaftlichen Arbeitens — Haupt-S: Empfindsamkeit und Sturm und Drang als Voraussetzung des klassischen Stiles — Forschungs-S: Musik in der DDR: Versuch einer Neubewertung. □ Dr. Tamara Burde: Einführung in die Formenlehre — Pros: Schwarze Mensuralnotation. □ Jakob Gubanow: Russische Komponisten der Gegenwart - Dmitri Schostakowitsch.

**Wien.** Prof. Mag. Dr. Franz Födermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft II — Einführung in die Ethnomusikologie II — Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — Die Musik Indiens II — S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr. Walter Pass: Musikgeschichte II — Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar — Historisch-musikwissenschaftliches S: Wiener Tanzkompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (gem. mit Lektor Prof. Dr. Eberhard Würzl) — Historisch-musikwissenschaftliches S: Zur Musiktheorie des späten Mittelalters (gem. mit Lektor Dr. Walter Kreyszig und Lektor Dr. Heinz Ristorty) — Historisch-musikwissenschaftliches S: Byzantinische Musik (gem. mit Lektor Dr. Gerda Wolfram) — Anton Webern — S: Dissertanten- und Diplomandenkolloquium. □ Prof. Doz. Dr. Theophil Antonicek: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Gespräche mit Komponisten (mit Ü) — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Prof. Doz. Dr. Herbert Seifert: Ü: Historischer Tonsatz — Einführung in die Methoden der Analyse II — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Doz. Dr. Leopold Kantner: Michael Haydn. Leben und Werk II — Gounod und Bizet: Oper und Erfolgsstücke — S: Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Prof. Doz. Dr. Jürg Stenzl: Musikgeschichte in Beispielen I: Musikgeschichte des Mittelalters vom Gregorianischen Choral bis zur Ars Nova. □ Prof. Dr. Elisabeth Haselauer: Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Doz. Dr. Oskar Elscek: Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — Einführung in die Theorie und Methoden der Musikwissenschaft — Stratigraphie der europäischen Volksmusik-Instrumente. □ Doz. Dr. Ernst Hilmar: Schönbergs kompositorisches Œuvre nach 1921 (1). □ Doz. Dr. Manfred Angerer: Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Pros:

Haydns und Mozarts Streichquartette — Historisch-musikwissenschaftliches S: Henry Purcell — Historisch-musikwissenschaftliches S: Die deutsche Oper nach Richard Wagner — Einführung in neue Methoden der Musiktheorie und Musikanalyse: Der implizite Hörer — Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Hofrat Dr. Herwig Knaus: Musikalische Strukturanalyse II (mit Ü). □ Dr. Gerlinde Haas: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar. □ Dr. Martha Handlos: Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar — Probleme der Wechselbeziehung Musik und Lyrik im 18. bis 20. Jahrhundert. □ Dr. Eva Diettrich: Musikgeschichte II. □ Prof. Lothar Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts II. □ Hofrat Dr. Dietrich Schüller: Die Schallaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft II: digitale Formate. □ Doz. Dr. Gerhard Kubik: Die Musik Schwarzafrikas II. □ Mag. Dr. August Schmidhofer: Ethnomusikologische Übungen II (mit Ü). □ Dr. Michael Weber: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros: Ethnomusikologie. □ Dr. Gerhard Stradner: Ü: Spielpraxis und Instrumentarium bei alter Musik II. □ Dr. Heinz Ristory: Ü: Einführung in Musiktheorie und Notationspraxis des Mittelalters II: Die Polyphonie des 14. und 15. Jahrhunderts. □ Mag. Dr. Walter Kreyszig: Ü: Antike-Rezeption in der Musiktheorie des Humanismus. □ Prof. Doz. DDr. Joachim Angerer: S: Privatissimum (1). □ Dr. Wolfgang Kos: Populärmusik II: Transportmittel Popmusik - Formen, Symbole und Rituale einer massenwirksamen Kleinkunst. □ Mag. Dr. Martin Czernin: Quellenkunde der einstimmigen Musik des Mittelalters II. □ Dr. Brigitte Bachmann-Geiser: Volksmusiklandschaften der Schweiz.

**Wien.** *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Abteilung 5.* Prof. Dr. Gottfried Scholz: „Natur-schilderungen“ in der Musik (gem. mit Dr. Gerold W. Gruber) — S: Musikalische Strukturanalyse II und III (gem. mit AssProf. Mag. Walter Schollum) — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Dr. Gerold W. Gruber und Dr. Margareta Saary). □ Dr. Gerold W. Gruber: S: Gottfried von Einem — Komponist zwischen Tradition und Moderne. □ Prof. Dr. Friedrich C. Heller: Impressionismus (Ringvorlesung mit Gastreferenten) — S: Musik und Politik (Zur Kulturpolitik der 2. Republik) (gem. mit Prof. Dr. Peter Gerlich) — S: Sprechen über Musik — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Ass.). □ Dr. Cornelia Szabo-Knotik: Einführung in die Musikgeschichte 2 — S: Impression und Impressionismus. □ Dr. Christian Glanz: S: Béla Bartók — Allgemeine Repertoirekunde für Musikpädagogen 2 — Diplomandenseminar. □ Dr. Manfred Permoser: S: Musikergedenkstätten — Musik nach 1945 — 19. Jahrhundert — Diplomandenseminar. □ Dr. Anita Mayer-Hirzberger: 15. bis 17. Jahrhundert. □ Dr. Peter Revers: Beethovens späte Instrumentalwerke. □ Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Systeme der Musiksoziologie. Systematische Ansätze und Geschichte der Musiksoziologie (gem. mit a. Prof. Dr. Desmond Mark) — Musiksoziologische Reflexion und musikalische Praxis (gem. mit Ass. Prof. Mag. Elena Ostleitner) — S: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und ihre pädagogische Relevanz — S: Diplomanden- und Doktorandenseminar (gem. mit Prof. Kurt Blaukopf). □ Ass. Prof. Mag. Elena Ostleitner: S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik — S: Frau und Musik (Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin). □ Prof. Dr. Desmond Mark: S: Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation (Forschungsseminar) — S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ Dr. Alfred Smudits: S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis - Aufführungspraxis der Vokalmusik II — S: Vergleichende Interpretationskritik (Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts) — S: Artikulationsfragen in der Musik des 18. Jahrhunderts — S: Anton Webern: Persönlichkeit zwischen Musik, Musikleben und Politik — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Mag. S. Jena).

*Abteilung 1. Lehrkanzel für Musikgeschichte.* Prof. Dr. Reinhard Kapp. Musikgeschichte 4: Von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart — S: Aufführungsgeschichtliche Fallstudien 3 — Gustav Mahler — Neue Musik in der zweiten Jahrhunderthälfte 2: Tendenzen, Richtungen, Schulen, Kontroversen, Manifeste — Diplomandenkolloquium (gem. mit Dr. Markus Grassl). □ Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 2: Von den Anfängen der Mehrstimmigkeit bis zum 16. Jahrhundert — S: Der „gregorianische Choral“ von der Spätantike bis zum 20. Jahrhundert.

**Würzburg.** Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Hans Pfitzner und seine Zeit — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenkandidaten) — Haupt-S: Beethovens Violinsonaten — Ü: Die Motette des 15. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Martin Just: Die Musik im 14. Jahrhundert — Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenkandidaten) — Ü: Die mehrstimmigen Messen von Dufay, Ockeghem und Josquin — Ü: Zur Geschichte des Liedes: Johannes Brahms, Hugo Wolf. □ Priv.-Doz. Dr. Petra Bockholdt: Metrische Fragen in der Wiener klassischen Musik. □ Prof. Dr. Christian Hannick: Ü: Einführung in die byzantinische Musik: Notationskunde II. □ Dr. Frank Heidelberg: Ü: Musikalisch-terminologische Fragestellungen in der Musiktheorie des 15. Jahrhunderts — Musikhistorischer Kurs: Mensuralmusik.



---

## BESPRECHUNGEN

---

MARIA GIOVANNA MIGGIANI: *Il fondo Giustiniani del Conservatorio „Benedetto Marcello“: Catalogo dei manoscritti e delle stampe. Firenze: Olschki 1990. LVI, 613 S. („Historiae musicae cultores“ Biblioteca.)*

Der *Fondo Giustiniani*, heute eine der bedeutendsten Teilsammlungen der Bibliothek des Conservatorio „Marcello“ in Venedig, gehörte ursprünglich der venezianischen Patrizierfamilie Giustinian in ihrem Zweig „delle Zattere“. Die Sammlung umfaßt in erster Linie instrumentale Kammermusik aus den Jahrzehnten um 1800; reich vertreten sind aber auch Bühnenwerke (zwischen 1792 und 1818 verwaltete die Familie das Teatro San Moisè), geistliche Musik und weltliche Kantaten aus der Blütezeit der Gattung (Giovanni Carlo Clari, Francesco Durante, Nicola Porpora, Giambattista Mancini, Benedetto Marcello).

Der neue, und um es gleich zu sagen, vorzügliche Katalog dieser Sammlung, den Maria Giovanna Miggiani nun vorgelegt hat, geht weit über das drei Jahrzehnte zuvor von Mario Mesinis (*Biblioteca del Conservatorio di Musica „B. Marcello“: Catalogo del fondo musicale Giustiniani, Venezia 1960*) in seinem Pionierwerk Geleistete hinaus: 834 bibliographische Einheiten (davon 162 Drucke und 627 Handschriften) werden auf 613 Seiten beschrieben und in Verzeichnissen aufgeschlüsselt; davon nehmen die Notenincipits allein 79 Seiten ein. In ihrer Einführung, die noch einmal gut vierzig separat nummerierte Seiten umfaßt, skizziert die Verfasserin die Geschichte des Fondo Giustiniani und seines Kontextes und zeichnet dabei ein ungewöhnlich reiches und präzises Bild der politischen, sozialen und Kulturgeschichte der Stadt im Verlauf von fast zwei Jahrhunderten.

Der Katalog bietet u. a. Angaben zu Komponist (auch die Lebensdaten), Gattung, Werktitel/Incipit, bei den Drucken Druckort und Drucker (soweit ermittelbar, auch Datum), Besetzung, Opuszahl, Tonart, Takt und Satzbezeichnung(en), evtl. auch Arrangeur, Textdichter und Widmungsträger; bei Manuskripten schließt die Beschreibung Angaben zum Wasserzeichen ein. Die Notenincipits sind in

einem eigenen Anhang zusammengefaßt, was die Benutzerfreundlichkeit des Bandes wohl nur unwesentlich einschränkt. Fragwürdiger wirkt da schon die Entscheidung, die musikalischen Gattungen oder Formen, wie sie auf den Titelblättern der Quellen angegeben sind, in diplomatischer Gestalt in den Index der „forme musicali“ aufzunehmen: daß hier Formen wie „Sonatta“, „Sonata“, „Suonata“ e „Suonatta“ nebeneinanderstehen, mag sprachwissenschaftlichen Interessen entgegenkommen, vermehrt aber die Zahl der Einträge „praeter necessitatem“, während andererseits das Widerstreben, naheliegende Oberbegriffe zu verwenden, zum Beispiel den Psalm zugunsten einer Vielzahl von Einzeltiteln (Dixit Dominus, Miserere, usw.) verschwinden läßt. So bleibt auch gelegentlich die Besetzung einzelner Kompositionen unklar (etwa im Fall einer Motettensammlung, die unterschiedlich besetzte Werke zusammenfaßt), weil kumulativ — und stark verschlüsselt — nur die Gesamtzahl der für die Sammlung erforderlichen Stimmen angegeben ist.

Daß sich trotz der Fülle und Vielfalt der gebotenen Informationen einzelnes ergänzen oder korrigieren ließe, versteht sich fast von selbst. So scheint es sich bei Nr. 283 — der Motette *De fronde in fronde[m]*, hier vermutlich Benedetto Marcello zugeschrieben — eher um ein Werk von Porpora zu handeln, wie ein Vergleich mit einer anderen, unvollständig überlieferten Quelle in I-BGc und mit dem Libretto in I-Vmc nahelegt. Die Arien Nr. 528 und 532 stammen (ebenso wie Nr. 530) aus dem *Siface* von Metastasio-Porpora. Und schließlich mag es sein, daß die beiden „1742“ datierten Arien von Porpora (Nr. 520 und 521) mit *La Statira* oder mit *La Partenope* zu tun haben, die eben in jenem Jahr in Venedig aufgeführt wurden, als der Komponist aus Neapel in die Lagunenstadt zurückkehrte, um die Stelle des Musikdirektors am Ospedaletto zu übernehmen.

Doch auch zahlreiche Einwendungen dieser Art (einmal angenommen, sie ließen sich formulieren) würden nicht ausreichen, das Verdienst, das sich Miggiani mit ihrer akkuraten und kompetenten Arbeit erworben hat, auch

nur um einen Bruchteil zu verringern. Nun ist es an den Spezialisten, von dieser soliden Basis aus zu vertiefen, was ihnen tunlich und möglich scheint, im Bewußtsein, daß ihnen als Werkzeug etwas vom Besten zur Verfügung steht, was die Zunft heute zu bieten hat.  
(August 1994) Carlo Vitali

*INGRID SCHUBERT: Musikalienbestände im Institut für Musikwissenschaft der Universität Graz. 1. Teil. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1992. 157 S. (Tabulae Musicae Austriacae. Band XII.)*

In den Besitz des Grazer Instituts gelangten durch Kauf oder Schenkung zahlreiche Musikaliensammlungen, von denen acht kleinere Bestände im vorliegenden Band beschrieben werden. Es handelt sich um insgesamt 258 Musikhandschriften und 102 Drucke der Pfarreien Frohnleiten, Krieglach, Rottenmann und Weißkirchen, des ehemaligen Piaristenklosters Gleisdorf, des Konvents der Barmherzigen Brüder in Graz, des ehemaligen Theatervereins Radkersburg sowie um einen Teil aus dem Besitz von Friedrich Wastian (1882–1961), ehemals Posaunist im Grazer Opernorchester.

Die umfangreichste Sammlung mit 117 Handschriften und 12 Drucken ist die des Konvents der Barmherzigen Brüder; überwiegend Drucke (54) kamen aus der Pfarrei Krieglach. Die Musikalien sind vorwiegend dem 18. und 19. Jahrhundert, die der Bestände der Barmherzigen Brüder und der Pfarrei Krieglach auch dem 20. Jahrhundert zuzuordnen, in Rottenmann ist der früheste Druck (1680) enthalten. Nur noch in Resten vorhanden zu sein scheinen die beiden Sammlungen Gleisdorf (3 Handschriften) und Radkersburg (21 Handschriften, 3 Drucke), wie die Verfasserin des Katalogs aus der alten Signaturenvergabe schließt.

Die Palette der beschriebenen Musikalien reicht von einstimmiger, gedruckter geistlicher Musik über mehrstimmige Kirchenmusik in großer und kleinerer Besetzung bis zur Bühnen- und Instrumentalmusik, z. B. von Wolfgang Amadeus Mozart, in den Beständen Radkersburg und Wastian. Neben zahlreichen, auch in anderen Sammlungen mit Werken gut vertretenen Komponisten, z. B. Johann Kaspar Aiblinger, Franz Bühler, Johann Melchior Dreyer, Robert Führer, Joseph und Michael Haydn,

Wolfgang Amadeus Mozart und Johann Baptist Schiedermayer, sind auch einige weniger bekannte und mit Werken bisher nur spärlich belegte Komponisten zu entdecken, etwa Martin Genser, Johann Nepomuk Lauda, Ignaz Kajetan Nusser u. a. Sie werden, zusammen mit vielen namentlich genannten Kopisten, ausführlich in den jeden Bestand einführenden historischen Abrissen akribisch und umfassend dargestellt, wobei viele Lebensdaten und -umstände erstmalig eruiert werden konnten. Besonders hervorzuheben sind auch einige frühe Abschriften Haydnscher Werke (Joseph und Johann Michael) im Bestand der Barmherzigen Brüder und die Autographen von Matthias Georg Monn im Bestand Wastian.

Der Katalog ist alphabetisch nach Beständen angelegt; innerhalb eines Bestands werden zunächst die Handschriften alphabetisch nach Komponisten aufgeführt, es folgen die Anonyma, die Sammelbände, die Drucke und schließlich die handschriftlichen oder gedruckten Fragmente. Die Beschreibungen zu den einzelnen Einträgen enthalten alle notwendigen Informationen: Originaltitel, Besetzung, vorhandenes Material, Umfang, Datierung, Schreiber, Besitzvermerke, alte Signaturen, Standort sowie das einzeilige Musikincipit nur der Vokalstimme. Auf die Angabe der einzelnen Teile einer Komposition, z. B. einer Messe, einer Vesper oder eines Requiems, mit Satzbezeichnung, Taktart und Tonart wurde verzichtet, ebenso fehlt leider häufig die Tonart, die aus dem Musikincipit nicht immer eindeutig ablesbar ist.

Der Katalog ist typographisch übersichtlich angelegt. Die Komponistennamen hätte man sich etwas deutlicher herausgestellt gewünscht (Fettdruck!). Die acht Bestände sind jeweils mit Sigeln versehen, die auch in die Signatur einbezogen wurden, aber nicht mit den RISM-Sigeln zu verwechseln sind, da es sich ja um Besitz des Grazer Instituts handelt (A Gmi) und F für Frohnleiten beispielsweise mit dem österreichischen RISM-Sigel für Fiecht (F) kollidieren würde. — Stichprobenartig konnten einige der zahlreichen Anonyma aufgrund der in der gedruckten und jedermann zugänglichen Reihe *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* (KBM) vorgelegten reichhaltigen Materialfülle identifiziert werden. Nur drei Beispiele: S. 56, *Requiem*: Johann Georg Zechner (KBM 12),

S. 92, *Messe in C*: Joseph Preindl (KBM 8),  
S. 146, *Messe in A*: Strasser (KBM 2).  
(Juni 1994) Gertraut Haberkamp

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

Kursbücher in Sachen Musikwissenschaft haben Konjunktur. Doch ist das Anwachsen von Metabibliographien und Orientierungsliteratur sicher keine zufällige Mode, sondern eher eine natürliche Reaktion auf die gewaltige Expansion unseres Faches, die zwangsläufig wegweisende Handbücher produziert. Das *Sourcebook* ist aus der Arbeit mit Musik(wissenschafts)studenten entstanden und wendet sich auch an sie, obwohl es sicher auch in den Jahren danach als Leitfaden dienen kann. Die Absicht der Autoren ist es, in großem Umfang Sekundärmaterial zu allen nur erdenklichen Gebieten zusammenzustellen: die üblichen lexikalischen und bibliographischen Hilfsmittel, die wichtigsten einschlägigen Periodika und Editionsreihen, aber auch Grundlagenliteratur zu Musikgeschichte und -theorie, Ethnomusikologie und Instrumentenkunde bis hin zum Musikmanagement. Sie tun dies in schlichten nicht-annotierten Listen fast ausschließlich selbständiger Publikationen, die in einer detaillierten Kapitelklassifikation erschlossen werden (deshalb hat man wohl auch auf ein Sachregister neben dem Personen- und TitelindeX verzichtet). Man sollte bei der ausdrücklichen Zielsetzung der Verfasser — abgesehen von Aktualisierungen auch in „non-book-materials“, für die man immer dankbar ist — keine Neuigkeiten erwarten (beispielsweise über „Duckles/Keller“ und „Lanzke“ hinausgehend), und es wäre bei der Breite der erfaßten Bereiche wohlfeil, die Auswahl im einzelnen zu monieren. Ein bitterer Beigeschmack bleibt aber zurück: Die Autoren verweisen ausdrücklich darauf, nicht-englische Literatur nur ausnahmsweise aufgenommen zu haben. Damit entsteht aber ein durchaus schiefes Bild (gerade bei Studenten), und zwar weniger noch bei Verzeichnissen und Katalogen als vor allem bei so universalen Kapiteln wie denen zu Musikgeschichte, -theorie, einzelnen Gattungen, Komponistenbiographien, Aufführungspraxis und dergleichen. Darf es legitim sein, mangelnde

Sprachkenntnisse bei studentischen Lesern zum Vorwand zu nehmen, um die nahezu komplette nicht-angelsächsische Musikwissenschaft auszugrenzen? Man stelle sich einmal den umgekehrten Fall vor! Früh krümmt sich . . .  
(Juli 1994) Nicole Schwindt-Gross

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

Mit enormer Verspätung wurden die Referate der 1986 von der Northwestern University (Illinois) ausgerichteten „Conference on Music Bibliography“ veröffentlicht. Wenngleich es nicht ausbleiben kann, daß in einem so schnelllebigen und von innovativen Technologien abhängigen Gebiet nach sieben Jahren manche Information an Aktualität eingebüßt hat, ist es erstaunlich, wie präsent viele der angesprochenen Probleme geblieben sind. Das ist besonders an den ausführlichen Diskussionen von Lacunae zu erkennen, von denen die wenigsten unterdessen in Angriff genommen worden sind.

Angesichts der momentanen Umbruchsituation der Musikbibliographie, die immer weniger das nachträgliche Ergebnis musikwissenschaftlicher Tätigkeit ist und statt dessen immer mehr eine selbständige Disziplin, die musikwissenschaftlicher Forschung vorausgeht und sie ermöglicht, wollte die Konferenz Wissenschaftler und Musikbibliothekare (die bei weitem in der Überzahl waren) zusammenführen und zum Gedankenaustausch anregen. Das Ergebnis ist ein Panorama unterschiedlichster Interessengebiete (von der bibliographischen Theoriebildung über die Darstellung von thematischen Spezialgebieten und speziellen Verfahren bis zur Bibliographiedidaktik) und unterschiedlichster Herangehensweisen (vom systematischen Text über extensive bibliographische Fallstudien bis zum informellen Erfahrungsbericht). Von allgemeinem Interesse für Musikhistoriker sind dabei vor allem Donald Krummels Beitrag zu einer Morphologie der Musikbibliographie, Barry Brooks und Richard Vianos Reflexionen über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Thematischer Kataloge und Keith Mixters Systematik wissenschaftlicher Editionstypen.

(Juli 1994) Nicole Schwindt-Gross

*Musik am Oberrhein. Hrsg. von Hans MUSCH. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1993. 277 S., Abb., Notenbeisp. (Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Musikhochschule Freiburg. Band 3.)*

Vier der 13 Referate des 1991 in Freiburg durchgeführten Symposiums betreffen die Orgelgeschichte der Region vom Beginn des 16. Jahrhunderts bis zu den Freiburger Orgeltagen. Dabei ist der Bericht über die Silbermann-Orgel in Riegel dadurch aufschlußreich, daß französische und deutsche Orgeldispositionen und Musikstile detailliert verglichen werden. Biographische Darstellungen sind Franz Xaver Richter, Wolfgang Amadeus Mozart, den Baslern Peter Ochs und Benedict Jucker sowie Felix Mendelssohn Bartholdy gewidmet. Daß Jucker Organist war und die Basler Münsterorgel erbauen ließ, schlägt den Bogen zur ersten Themengruppe. Instruktiv sind die umfangreichen Notenbeispiele zu Richter; die Auszüge aus dem Tagebuch von Mendelssohns Hochzeitsreise (mit Reproduktionen der eigenhändigen Zeichnungen) sind dagegen unterhaltsam. Zwei Beiträge beleuchten die kirchenmusikalische Praxis im 19. Jahrhundert zwischen Aufklärung und Caecilianismus. Hinzu kommen Ausführungen über Tanz- und Musikdarstellungen in mittelalterlicher Sakralkunst der Region, dies unter dem Motto: „Chorea enim circulus est, cuius centrum est diabolus“, über die Geschichte der Stadttürme in Freiburg und — in souveräner Breite — über das Tanzen am Oberrhein vor 1600. Viele Bild- und Notenbeigaben bereichern den Band, der zeigt, wie Ergebnisreich Regionalforschung sein kann.

(Juni 1994)

Andreas Traub

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

Die Beiträge der vorliegenden Nummer der *Rassegna Veneta di Studi Musicali* sind keinem bestimmten Thema gewidmet. Der gemeinsame Nenner ist lediglich, daß es entweder um Zusammenhänge geht, die die Musikgeschichte Venedigs und Venetiens betreffen, oder daß der Autor/die Autorin an einer der Universitäten Venetiens beheimatet ist. So umspannen die Themen denn auch einen Zeitraum, der vom 12. Jahrhundert bis zu Luigi Dallapiccola

reicht. Der Band beginnt mit einem Artikel von Luigi Lera mit dem Thema „Grammatica dei modi ritmici“. Er befaßt sich recht detailliert mit der Entwicklung der „Vorstellung von Rhythmus“ („conpetto di ritmo“) in der Notre-Dame-Schule und analysiert die „rhythmischen modi“, die in jener Zeit entwickelt wurden. Es folgt ein sehr interessanter Beitrag von Laurenz Lütteken („Musicus et cantor diu in ecclesia Sancti Marci de Veneciis“, Note biografiche su Johannes de Quadris“), der neue Erkenntnisse zur Biographie des Johannes de Quadris vorstellt und sich dabei u. a. auf bisher nicht ausgewertetes Archivmaterial des Deutschen Historischen Instituts in Rom und des Vatikanischen Archivs stützt. Ein Anhang mit dem vollständigen Abdruck der aufgefundenen Dokumente ergänzt die Ausführungen. Ein tanzhistorischer Beitrag zu dem Komponisten und Dichter Lodovico Novello („Di ballar siamo maestri“) von Beatrice Pescherelli führt dann ins 16. Jahrhundert. Vokalkompositionen des 17. Jahrhunderts stehen im Mittelpunkt der Ausführungen von Marco Mangani („Le canzoni della ‘Lira‘ del Marino nelle stampe musicali del ‘600“), Licia Sirchi („Era l’anima mia: Monteverdi, Fontanelli, Pecci e Pallavicino“), die sich Vertonungen eines Madrigals von Giovanni Battista Guarini widmet, und Paolo Cecchi („Le ‘cantade a voce sola‘ [1633] di Giovanni Felice Sances“). Das Musikleben im Bischofspalast zu Padua während der Amtszeit von Giorgio Cornaro (1642—1663) und die Rolle, die Tarquinio Merula in diesem Zusammenhang gespielt hat, werden in einem Beitrag von Antonio Lovato behandelt. Renato Calza befaßt sich mit den angeblichen Spuren der Sonatenform (?) in den Arien, Duetten und Ensembles von Mozarts *Le nozze di Figaro*. Die letzten vier Aufsätze wenden sich dem 20. Jahrhundert zu und widmen sich Igor Strawinsky (Angela Deluca: „I legami fra il ‘Sacre du printemps‘ e il movimento primitivista“), sizilianischen Tanztragödien (Iaria Danieli: „Coreotragédie primonovecentesche a Siracusa“) und dem Briefwechsel zwischen Luigi Pirandello und Gian Francesco Malipiero anläßlich ihrer Zusammenarbeit bei dem Opernprojekt *La favola del figlio cambiato* (Enrica Boiani). Ausführungen zu „L’itinerario dodecafonico di Luigi Dallapiccola“ von Giordano Montecchi beschließen den Band.

(Mai 1994)

Daniel Brandenburg



ALEXANDER L. RINGER: *Musik als Geschichte. Gesammelte Aufsätze*. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER und Steven M. WHITTING. Laaber: Laaber-Verlag (1993). 268 S., Notenbeisp. (Spektrum der Musik. Band 1.)

Zum 70. Geburtstag Alexander Ringers versammelt der Band zwanzig seiner Aufsätze aus über dreißig Jahren und damit etwa ein Fünftel des Gesamtbestandes (über den das sorgfältig erstellte Schriftenverzeichnis im Anhang informiert). Das vermittelt schon eine Vorstellung von der Schwierigkeit, vor der die Herausgeber bei der Auswahl gestanden haben dürften. Angesichts der möglichen Einwände, die sich grundsätzlich gegen jede Auswahl erheben lassen, sei vorweg betont, daß der vorliegenden ein ausgesprochen überzeugendes Konzept zugrunde liegt. Statt dem (quantitativen) Prinzip einer maximalen thematischen Breite durch die Zusammenstellung möglichst verschiedener Stichproben nachzustreben, werden (qualitativ) thematische Schwerpunkte gebildet, die wesentliche Arbeitsgebiete Ringers hervortreten lassen. Gerade, daß sie durch teilweise eng verwandte Aufsätze repräsentiert werden, erweist sich als Vorteil: Nicht der Eindruck der Wiederholung überwiegt — etwa im Vergleich der jeweils zwei Beiträge über Ludwig van Beethoven oder über Zoltán Kodály —, sondern der des Untersuchens aus immer wieder neuer Perspektive. Während die Aufsätze zwanglos nach einem musikhistorisch-chronologischen Anordnungsprinzip gereiht sind (der Bogen reicht von der frühen europäischen Mehrstimmigkeit bis zur „Komposition im modernen Israel“), werden als solche Interessenschwerpunkte erkennbar: die Berührungsstellen zwischen abend- und morgenländischer Musikkultur, die Rolle der Juden in der Musikgeschichte, die Musikkultur der französischen Revolutionszeit als exemplarisches musiksoziologisches Studienobjekt, das grundsätzliche Interesse an dem Erkenntnisgewinn, den die Untersuchung „geschichtliche[r] Gleichzeitigkeiten“ (S. 155) bietet (im vorliegenden Band am eindrucksvollsten in den Beiträgen „Beethoven und die London Pianoforte School“ und „Der musikalische Geschmack im industriellen Zeitalter“) sowie das durchgängige Konzept einer Musikforschung, die der Musik als eines Ausdrucks der „Gesamterfahrung des ganzen Menschen“ gerecht werden kann (S. 113). Eine Lücke wird man vielleicht trotz des einleuchtenden Aus-

wahlprinzips schmerzlich empfinden, nämlich das gänzliche Absehen von Ringers vielfältiger Beschäftigung mit Arnold Schönberg (es wird mit dem Verweis auf Ringers kürzlich in den USA erschienenen Schönberg-Buch und seinen demnächst bei Laaber zu erwartenden Band aus der Reihe *Komponisten und ihre Zeit* immerhin einigermaßen akzeptabel begründet).

Charakteristisch für Ringers Denken ist die engagierte Auseinandersetzung. Partner oder Gegner in dieser Auseinandersetzung ist bemerkenswert häufig die traditionelle historische, die „vom organischen Evolutionsgedanken faszinierte Musikwissenschaft“ (S. 102), „jenes ausnehmend romantische Kind eines romantischen Zeitalters“ (S. 149), der Ringer ein musiksoziologisch orientiertes Interesse „für gleichzeitige Entwicklungen und für das Gewicht, das der Inter-Aktion im Gegensatz zur Kausalität zukommt“ (ebda.), entgegensetzt. Dem Eurozentrismus der Mittelalterforschung wird der islamische Einfluß auf das melismatische Organum entgegengehalten (S. 20), oder gegen die eingebürgerte Sichtweise, die Beethoven stets nur in die Entwicklungslinie der „Wiener Klassik“ stellt, werden andere Einflüsse, etwa die durch Muzio Clementi und Johann Ladislaus Dussek geltend gemacht (S. 124). Oder es werden die Erscheinungsformen des Evolutionsdenkens auf analytischer Ebene, etwa die zahllosen Bemühungen, der *Eroica* einen aus den ersten Takten sich speisenden, bis ins Finale reichenden stringenten motivischen Prozeß abzulesen, um das Modell eines nicht-prozessualen „Bezugsthema-Verfahrens“ („reference procedure“, S. 111) ergänzt. Im Schlußbeitrag werden Beobachtungen zur Befruchtung moderner israelischer Komposition durch Notenbeispiele arabischer taqsim-Improvisation dokumentiert (S. 250), die in den Notenbeispielen des ersten Aufsatzes in ähnlicher Weise die provokante These des arabisch-europäischen Kulturaustausches in der Kreuzungszeit belegen — eine feine Pointe der Herausgeber, die dem Band zu beträchtlicher Abrundung verhilft.

Solche Einsichten sind die begrüßenswerte Folge des Umstandes, daß der Band, dessen Perspektivenreichtum mehr als höchstens anzudeuten hier nicht möglich ist, wichtige der verstreuten Aufsätze Ringers zugänglich und vor allem — wozu die Auswahl entschieden einlädt — im Zusammenhang lesbar macht.

Die Übersetzer — unter ihnen mit je einem Beitrag auch die Herausgeber selbst — haben Beachtliches geleistet, galt es doch, alle Aufsätze aus dem Amerikanischen in Ringers Muttersprache zurückzuübersetzen und sie ihm dann zur Revision zu unterbreiten. Ringers anziehender Schreib- und Denkstil teilt sich mühelos mit; minimale Fraglichkeiten sind derart geringfügig und gelegentlich, daß hier ausdrücklich von einer erstaunlichen — und für den Leser erfreulichen — Leistung gesprochen werden muß.

(Juli 1994) Hans-Joachim Hinrichsen

**LAURENZ LÜTTEKEN:** *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette. Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit. Eisenach-Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1993. 568 S. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster. Band 4.)*

Die inhaltsreiche (stellenweise vielleicht etwas umständliche) Studie klärt die vielschichtigen Voraussetzungen zum Verständnis der isorhythmischen Motetten Dufays. Zuerst werden die Gattungstradition der Motette von der Notre-Dame-Musik her und das Gattungsende im 15. Jahrhundert beleuchtet. Die Möglichkeit der Isorhythmie, die Abhebung von Tonhöhen- und Zeitorganisation, findet sich bereits im „discantus“ von Notre Dame und wird dann im sich wandelnden Zeitbewußtsein des 13. und 14. Jahrhunderts neu aktualisiert. Wesentliches Moment der Motettenkomposition ist „Zeitgestaltung“, und hier wird auf das päpstliche Dekret *Docta sanctorum*, konzentriert auf den Vorwurf „... temporibus mensurandis invigilant“, und seine Auswirkungen auf die Gattungsgeschichte verwiesen. Dann wird die Überlieferung der Gattung geschildert und dabei erwogen, ob die Handschrift Modena B auf Grund ihrer sorgfältigen und sachkundigen Anlage möglicherweise unter den Augen Dufays entstanden ist. Ausführlich, mit methodischen Seitenblicken auf die Kunstgeschichte und einer erstaunlichen Fülle historischer Details wird der „soziale Bezug“ der Gattung erörtert, zunächst allgemein, dann auf Dufay zugespielt; dabei konzentriert sich das Interesse auf den Hof Papst Eugens IV. Grundsätzlich wird zwischen anlaßbezogenen und

anlaßbezogenen Motetten unterschieden; erstere sind einer wiederkehrenden liturgischen Situation, letztere einem einmaligen Ereignis zugeordnet; erstere können eine besondere geschichtliche Bedeutung gewinnen, letztere haben sie stets. Die Konsequenzen dieser Unterscheidung lassen sich bis in die musikalische Struktur hinein verfolgen. Abschließend werden die drei entscheidenden Schritte zum Verstehen der Motetten umrissen: „Worte als Zeichen“ (S. 335–368), „Tenor und Symbol“ (S. 369–379) und „Zeit und Struktur“ (S. 380–394). Hier wird der Bogen von der humanistischen Diskussion des Verhältnisses von „res“ und „verbum“ und ihren Konsequenzen für die Motettentexte über die Funktion eines Tenors als semantischer Kern des Werkes bis hin zu satztechnischen Einzelheiten wie Fauxbourdon und Imitation gespannt. Durchweg ist die Gründlichkeit der Diskussion und die Vorsicht bei Schlußfolgerungen bemerkenswert. Eine Edition und Übersetzung der Motettentexte Dufays, eine Zusammenstellung der Tenores in Originalnotation und Tabellen zur Überlieferung schließen das mit Gewinn zu lesende Buch ab.

(August 1994)

Andreas Traub

**JÜRGEN HEIDRICH:** *Die deutschen Chorbücher aus der Hofkapelle Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur mitteldeutschen geistlichen Musikpraxis um 1500. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 1993. XIX, 467 S., Abb. (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Band 84.)*

Bei der Studie handelt es sich um die überarbeitete Göttinger Dissertation des Verfassers. Gegenstand der Untersuchung bildet eine Gruppe von 7 Chorbüchern, die in der Universitätsbibliothek Jena aufbewahrt werden (Chb 30–36) sowie ein Weimarer Codex (Chb Weimar A). Erstmals werden die Chorbücher einer eingehenden Papier- und Wasserzeichenuntersuchung unterzogen, hinzu kommen Forschungen über Einbände und Handschriften der Schreiber. Auf diese Weise werden wesentliche Ergebnisse zur Provenienz und zum Entstehungsvorgang erzielt. Die Jenaer Papierhandschriften, die allgemein als Gebrauchshandschriften der Hofkapelle des sächsischen Kurfürsten Friedrich III. des Weisen (1563–1625)



gelten, wurden von Karl Erich Roediger (1935) hinsichtlich ihrer Entstehung in das Umfeld der kursächsischen Hofkapelle verwiesen. Heidrich kommt in seiner differenzierten Untersuchung zu dem Ergebnis, daß mehrere Chorbücher süddeutscher Herkunft sind und bereits in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein müssen. Aussagen zu Ingressierungsvorgängen, Zusammensetzung des Repertoires und Konkordanzten nehmen einen breiten Raum ein.

In einem ausführlichen Kapitel wird „der Bezug der Handschriften zu den maßgeblichen kultur- und musiktragenden Institutionen der Zeit“ deutlich. Zusammenhänge des Repertoires mit dem der maximilianischen Hofkapelle werden aufgedeckt. Dabei erweisen sich die engen Beziehungen von Kurfürst Friedrich dem Weisen zu Kaiser Maximilian als Ausgangspunkt. Teile des Repertoires sind im unmittelbaren Umfeld von Heinrich Isaac entstanden. Eine gründliche Auswertung der Quellen ergibt jedoch, daß dieser niemals nach Sachsen gekommen ist. Wertvolle Einzelbeobachtungen zum Wirken von Paul Hofhaimer, Adam Renner, Adam von Fulda und Benedictus Zuckenranffter vervollständigen unser Wissen um die Auswirkungen der maximilianischen auf die kursächsische Hofkapelle.

Das ausführliche Verzeichnis der verwendeten Literatur macht nachdrücklich auf umfangreiche Recherchen aufmerksam. Durch ein Personenregister hätte die sachkundige Publikation noch an Wert gewinnen können. Die Edition einiger Spartierungen aus dem umfangreichen Repertoire der Chorbücher durch den Verfasser ist in Vorbereitung.

(Juni 1994) Eberhard Möller

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

„Anders als beim 'Magnificat'“ war bisher „nur wenig über mehrstimmige Vertonungen der anderen beiden neutestamentlichen Cantica — Benedictus Dominus Deus Israel und Nunc dimittis —“ zu erfahren. Hoyers Buch ist ein Versuch, diesem Mangel bezüglich des

*Nunc dimittis (Canticum Simeonis)* abzuhefen. Es gliedert sich in einen „bibliographischen Katalogteil“, wo anonyme und Werke mit Autorschaft nach Handschriften und Drucken aufgeschlüsselt sind. Im „darstellenden Textteil“, der vorausgeht, „wurde das bibliographische Ergebnis ausgewertet“. Hoyer ist bemüht, „anhand einer bibliographischen Untersuchung der mehrstimmigen Nunc dimittis-Kompositionen im 15. und 16. Jh. Hinweise in der Literatur auf die Seltenheit solcher Kompositionen zu überprüfen und eventuell neu und differenzierter zu formulieren“. Und dies sowohl in der katholischen wie in der evangelischen Kirchenmusik. Dabei war es „vorrangiges Ziel, die Stellung und verschiedenen Funktionen des mehrstimmigen Nunc dimittis herauszuschälen vor dem Hintergrund unterschiedlicher liturgisch und konfessionell abhängiger Traditionen im 16. Jh.“. Im überprüften Zeitraum „lassen sich 284 mehrstimmige Vertonungen des Canticum nachweisen, wobei auch die 16 Vertonungen der Antiphon 'Lumen ad revelationem' berücksichtigt sind“. (Im obigen Zitat handelt es sich also nicht um die Seltenheit mehrstimmiger Canticum-Vertonungen, sondern um die seltenen Hinweise in der Literatur!)

In Kapitel IV („Das Nunc dimittis als Canticum der Komplet“) geht Hoyer auf die Komplet, d. h. auf das in der katholischen Liturgie festgeschriebene Stundengebet zum Abschluß des Tages ein, zählt ihre einzelnen Teile auf und erörtert deren Bedeutung. U. E. gehören diese Definitionen in die Einleitung des Buches, da nicht jeder Leser über die erforderlichen Kenntnisse verfügt und bis auf Seite 47 vordringen muß, um sich mit den grundlegenden Begriffen bekannt zu machen. Zumindest ein Hinweis oder besser: ein Abdruck des gregorianischen Canticum, das im *Antiphonale* innerhalb der Antiphon „Salva nos“ den Psalm vertritt, hätte wesentlich zur Klärung anstehender Fragen beigetragen.

Ähnlich ist es mit der Antiphon „Lumen ad revelationem“ bestellt: Erst in Kapitel V („Ad benedictionem candelarum“ — das Canticum Simeonis und die Lichtfeier am Fest B. M. V. Purificationis“) wird der Leser über Form und praktische Ausführung dieser Antiphon unterrichtet, die an Mariae Lichtmeß (vor der Tagesmesse) „während der Verteilung der Kerzen

gesungen wird". Man erfährt endlich, daß es sich um den Vers 4 des *Nunc dimittis* handelt, „der in der Form eines Kehrverses" vor, zwischen und nach den übrigen Versen zur Ausführung gelangt. (Auch hier hätte der Abdruck der gregorianischen Fassung zur Klärung verholfen!)

Schwierig bleibt die Frage nach der Verwendung mehrstimmiger Musik in der Liturgie beider Konfessionen. Nach Hoyer sind „ca. 70 bis 75 *Nunc dimittis*-Vertonungen aufgrund der Quellenbezeichnung bzw. der formalen Anlage (Alternativform) eindeutig als Canticum der Komplet benutzt worden". (Verbindlich für die Liturgie der Komplet ist allerdings bis heute die chorale [gregorianische] Fassung.) Dagegen kann man über die Ausführung der mehrstimmigen *Nunc dimittis*-Vertonung „in den evangelischen Gottesdiensten des 16. Jh. nur Vermutungen anstellen". Allgemein läßt sich „der Aufschwung der liturgischen Musik" (gemeint ist der zunehmende Einsatz mehrstimmiger Kompositionen) in der lutherischen und der anglikanischen Kirche „als Kombination von traditionellen und neuen Elementen beschreiben"

Weitere Kapitel im Buch behandeln die Quellen, „Die frühen *Nunc dimittis*-Vertonungen" und „Das *Nunc dimittis* in der evangelischen Kirchenmusik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts", wo seit 1549 auch deutsche Vertonungen auftreten. Unter „Service und Evensong" wird über entsprechende Kompositionen in England referiert; „Allgemeine Tendenzen in den mehrstimmigen *Nunc dimittis*-Vertonungen" gehen auf formale und deklamatorische Probleme ein, wobei der Unterschied von Alternativ- und motettischer Fassung eine wichtige Rolle spielt. Der „Katalog" mit genauen Angaben über die Quellen und über die Komponisten (darunter William Byrd, Guillaume Dufay, Giovanni Gabrieli, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Michael Praetorius) geht dem Incipit-Verzeichnis (ohne lateinische Textierung) voraus, Verzeichnisse zur Literatur usw. schließen den Band ab.

(Juli 1994)

Adolf Fecker

CAROLYN GIANTURCO: *Alessandro Stradella [1639–1682]. His Life and Music.* Oxford:

Clarendon Press 1994. XIV, 333 S., *Notenbeisp.* (*Oxford Monographs on Music.*)

Carolyn Gianturco hat neben dem Artikel „Stradella" im *New Grove* schon viele Beiträge zu Leben und Werk des Komponisten verfaßt. Dieses Buch kann wohl als die Summe dieser Arbeit angesehen werden. Zu den neueren Erkenntnissen der Autorin gehört die Vorverlegung des bisher angenommenen Geburtsdatums um fünfeinhalb Jahre auf den 3. April 1639: Der Geburtsort ist nicht Rom, sondern das weiter nördlich gelegene Nepi.

Stradellas Werk umfaßt Kantaten, Opern und andere Bühnenmusik, Oratorien, einzelne Arien und Duette (sowie ein Terzett), Madrigale, Kirchenmusik und Instrumentalmusik: Darüber hinaus gibt es eine postum handschriftlich überlieferte Kompositionslehre, die allerdings nicht vollständig erhalten zu sein scheint, da sie nur die Konsonanzen und ihre Fortschreitungen, nicht aber die Dissonanzen behandelt. Gianturco betrachtet Stradellas Kompositionen nach Gattungen geordnet, wobei sie natürlich nicht auf jede im einzelnen eingehen konnte — etwas mehr als die 47, manchmal nur knappen Notenbeispiele wären angesichts des 335 Werke umfassenden erhaltenen Œuvres aber doch wünschenswert gewesen.

Im Anhang sind 24 Briefe Stradellas und zwei Widmungstexte zu Opern mitgeteilt, zudem vier von ihm gedichtete lateinische Motettentexte. Eine umfangreiche Bibliographie läßt demjenigen keine Wünsche offen, der sich über Gianturcos grundlegendes Buch hinaus in weitere Details vertiefen möchte.

(Juli 1994)

Klaus Miehling

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

In seinen 22 Soloflötenkonzerten hat Vivaldi die Traversflöte mit 17 Werken (davon sechs als op. 10 gedruckte) bei weitem bevorzugt. Zwei sind für Altblockflöte geschrieben, drei für Flautino, womit nach Vermutung der Autorin ein (offensichtlich hoher) Blockflötentypus gemeint ist. Andrea Hermes-Neumann stellt sich in ihrer Magisterarbeit die Aufgabe, „einen

Leitfaden durch die Solokonzerte für die verschiedenen Flöten zu schaffen", und sieht die Frage nach einer idiomatischen Schreibweise Vivaldis für diese Instrumente als zentral an. Ihre Antwort auf diese Frage jedoch muß man in der abschließenden Zusammenfassung etwas zwischen den Zeilen suchen, und sie scheint eher verneint zu werden. Manches in der Arbeit vermag nicht zu überzeugen, auch wenn es sich um Details handelt: Ein abgehackter Stil, der in der Vermeidung von Nebensätzen zuviel des Guten tut, Fehler in den handschriftlichen Notenbeispielen; da steht auf derselben Seite (81): „in c-moll sind nur *b* und es vorgezeichnet" und „sind alle drei Vorzeichen für f-moll angegeben", und so gibt es weitere Stellen, wo man sich fragt, ob sie auf das Konto der Autorin oder von Schreibfehlern gehen. Auf S. 82 heißt es: „Motivik und formale Anlage dieses virtuosen Konzerts sind am barocken Geschmack orientiert." — Nichts Ungewöhnliches für einen 1678 geborenen Komponisten! Ausführungspraktische Fragen werden nur am Rand erwähnt, wobei die gewagte Behauptung, Vivaldi würde die Freiheit des Interpreten auf ein Minimum beschränken und seine Kompositionen selbst verzieren, einer fundierten Begründung entbehrt.

Mit solchen Mängeln ist in Magisterarbeiten wohl zu rechnen. Es wäre gleichwohl schade, wenn sie der Öffentlichkeit vorenthalten bleiben, und so mögen sich die *Deutschen Hochschulschriften* aus dieser kleineren Arbeiten weiterhin annehmen!

(Juli 1994)

Klaus Miehl

*Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts.* Hrsg. von Gudrun BUSCH und Anthony J. HARPER. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi 1992. 333 S., Notenbeisp. (Cloe. Beihefte zum *Daphnis*. Band 12.)

Daß dem Lied des 17. und 18. Jahrhunderts in der Forschung insgesamt weitaus weniger Aufmerksamkeit zuteil wurde als dem des 19. Jahrhunderts, beruht auf einer Vielzahl von Gründen, von denen die kompositorische Qualität noch nicht einmal der wichtigste zu sein scheint. Einige Probleme der älteren Liedgeschichte zu beleuchten, unternimmt der hier

zu besprechende Sammelband mit den Vorträgen eines Arbeitskreises, der 1990 in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel tagte. Es liegt wohl in der Sache selbst begründet, daß ein Großteil der dem Lied des 17. Jahrhunderts gewidmeten Beiträge philologischer Natur ist. Anthony J. Harper veranschaulicht die Verbreitung und Rezeption des weltlichen Liedes um 1640 in Mittel- und Norddeutschland, Steffen Arndal widmet sich der „Rezeption des deutschen Barock-Liedes in Dänemark", Louis Peter Grijp schließlich stellt die „Fußbank" vor, einen in Amsterdam entwickelten „Elektronischen Datenverarbeitungskatalog mit Strophenformen von etwa 6000 holländischen Liedern aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, erstellt mit der Absicht, Melodien von Liedern ohne Tonangabe oder ohne lösbare Tonangabe aufzufinden" (S. 107). Er berührt damit auch das von Gudrun Busch („Herzogin Sophie Elisabeth und die Musiker der Lieder in den Singspielen Anton Ulrichs von Braunschweig und Lüneburg") behandelte Problem der Rekonstruktion verlorengegangener Musik mit Hilfe von Kontrafakturen. Wie Busch untersucht auch Sara Smart (am Beispiel der Oper in Braunschweig und Hamburg um 1700) das oftmals changierende Verhältnis zwischen Arie und Lied. Sonderformen des Liedes behandeln Mara R. Wade („Das Lied als Kartell" — gemeint ist damit die Vertonung allegorischer Inhaltsdeutungen festlicher Aufzüge im Rahmen sogenannter „Ringrennen") und Heinrich W. Schwab, dessen Ausführungen zu „Menuettlied" und 'Sing-Menuett'" zu den interessantesten Beiträgen des Bandes zählen. Von literaturgeschichtlichen Fragestellungen geleitet sind die Beiträge von Ferdinand van Ingen („Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder") und Horst Gronemeyer („Die Funktion des Kehrreims in Hagedorns Liedern"). Marianne Danckwardt wendet sich den „Klopstock-Liedern Ignaz von Beeckes" zu. Mit Klopstocks deutschem Text zu Pergolesis *Stabat mater* befaßt sich Magda Marx-Weber, ohne daß klar würde, warum dieser — im übrigen sehr aufschlußreiche Beitrag — ausgerechnet in einen Band über das Lied geraten ist. Hans-Günter Ottenberg erweist sich bei seiner materialreichen Darstellung der „1. Berliner Liederschule im Urteil der zeitgenössischen Presse" einmal mehr als herausragender Kenner der Berliner Musikkultur im Zeitalter der

Aufklärung. Gleichsam den Übergang zur neueren Liedgeschichte bilden schließlich Walther Dürrs auch an anderer Stelle erschienenen Bemerkungen zu „Hagars Klage“ in den Vertonungen von Johann Rudolf Zumsteeg und Franz Schubert.

(August 1994)

Thomas Seedorf

*THOMAS CHRISTENSEN: Rameau and Musical Thought in the Enlightenment. Cambridge: Cambridge University Press (1993). XVIII, 327 S., Abb., Notenbeisp. (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis. Band 4.)*

Über kaum einen Musiktheoretiker, Heinrich Schenker ausgenommen, dürfte wohl so viel geschrieben worden sein wie über Jean-Philippe Rameau. Ein weiteres Buch über ihn ist also alles andere als eine Selbstverständlichkeit, doch da wird der Leser von Christensens Studie schnell eines Besseren belehrt. Gestützt auf die Vorarbeiten anderer Forscher, gelingt Christensen ein detailgenauer Überblick über die diffizilen Wandlungen von Rameaus musiktheoretischem Denken von den noch immer weitgehend in Dunkel gehüllten Jahren in Clermont-Ferrand über den berühmten *Traité de l'harmonie* von 1722 bis hin zu den letzten Schriften des verbitterten Greises, eine Gesamtschau, wie sie anschaulicher kaum vorstellbar ist.

Zwar haben auch andere Autoren zuvor schon verschiedentlich auf die enge Beziehung zwischen Rameau und den aufklärerischen Tendenzen seiner Zeit aufmerksam gemacht, niemand hat diese Zusammenhänge jedoch so grundlegend und umfassend behandelt wie Christensen, und gerade das macht die Lektüre seines Buchs zu einem wahren Vergnügen. Anteil daran hat das große Geschick des Autors, auch komplizierte Sachverhalte (etwa aus den Bereichen der Akustik oder der Optik) verständlich zu vermitteln und bruchlos in seine auch rhetorisch glänzende Darstellung zu integrieren.

In seinen „Acknowledgments“ bemerkt Christensen, daß das Buch aus einem anderen Projekt, einer Untersuchung der Rezeption Rameaus in Deutschland, hervorgegangen sei. Es ist zu hoffen, daß er recht bald zu diesem Plan zurückkehrt.

(August 1994)

Thomas Seedorf

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

Ein Dilemma der Bachforschung ist, daß sie mit ihrem hochentwickelten philologischen Instrumentarium einerseits eine Fülle von Neuerkenntnissen geschaffen und andererseits gerade damit die Wissenslücken über Bachs Leben und Werk fast schmerzhaft deutlich gemacht hat. Eines der dringlichsten Desiderata der Forschung ist daher seit langem ein Ersatz für Philipp Spittas große Bachbiographie. Dieses Defizit verschafft freilich auch Spielräume, die in jüngerer Zeit einige Autoren durch einschlägige Publikationen mehr oder weniger glücklich genutzt haben.

Das vorliegende Buch wendet sich wie alle Rowohlt-Monographien an einen größeren Leserkreis. Das Hauptaugenmerk ist folglich mehr auf eine übersichtliche und verständliche Darstellung gelegt als auf eine dezidierte Behandlung von Forschungsmeinungen und -problemen. Gegliedert ist das Werk in sechs Kapitel, die sich sinnfällig an den Lebens- und Schaffensperioden Bachs — Frühzeit, Weimar, Köthen, frühe, mittlere und späte Leipziger Zeit — orientieren; ein an das Weimar-Kapitel anschließender, in seiner knappen und verständlichen Sprache vorbildlicher Exkurs über Bachs musikalische „Schreibart“ und ein Epilog über „Bachs Ort in der Musikgeschichte“ ergänzen die Darstellung. Eine Zeittafel mit den wichtigsten Lebensdaten Bachs, eine kommentierte Auswahlbibliographie und ein Namenregister vervollständigen das mit vielen und für das Format erstaunlich guten Abbildungen versehene Buch.

Der Autor zeigt sich weitgehend auf dem Stand der Forschung, Ausnahmen wie etwa die verallgemeinernde Datierung sämtlicher Englischen und Französischen Suiten in die Köthener Zeit (S. 65f.) sind höchst selten. Über einzelne Deutungen des Autors ließe sich streiten: Nicht sehr überzeugend etwa wirkt die Verknüpfung von Bachs Amtsantritt in Köthen (und der damit verbundene weitgehende Verzicht auf kirchenmusikalische Tätigkeiten) mit dem Ende der von Bach früher angestrebten „Organisten- und Virtuosenlaufbahn“ (S. 55); plausibler dürfte sein, daß Bach die Köthener Stelle angenommen hatte, weil er zu diesem Zeitpunkt wohl längst davon abgekommen war

(falls er es denn jemals vorhatte), seine Existenz auf eine unsichere Zukunft als reisender Virtuose zu gründen — schließlich hatte er bereits eine mehrköpfige Familie zu versorgen. Das Problem der „Köthener“ Instrumentalkonzerte, zu dem sich der Autor erst jüngst in dieser Zeitschrift (1994/1, S. 17ff.) geäußert hat, hätte bereits im Kapitel über Köthen deutlicher gemacht werden können als mit den etwas flapsig geäußerten Zweifeln hinsichtlich der Entstehungszeit der vier Orchestersuiten BWV 1066—1069 (S. 64). Manchmal sind die Informationen zu knapp: Warum es sich bei den *Achtzehn Chorälen* BWV 651—668 „strengegenommen“ nur um siebzehn abgeschlossene Bearbeitungen handelt (S. 40), wird sich wohl nur demjenigen erschließen, der mit der Überlieferung der Werke vertraut ist.

Die Behauptung, im Zeitalter digitaler Texterstellung trügen gründliche Korrekturgänge einen zunehmend fossilen Charakter, wird durch das Buch weitgehend widerlegt. Lediglich einige sachliche Fehler zeugen von gelegentlicher Unaufmerksamkeit: Bei der teilweise im Faksimile wiedergegebenen *Fantasie in c-moll* (S. 33) handelt es sich um BWV Anh. 205, auf S. 34 sind die BWV-Nummern 106 und 196 vertauscht, und der Begriff „Concerto“ taucht bei Bach in der Regel als Überschrift bei Kirchenkantaten auf, keinesfalls dient er als Überschrift des ersten Satzes von BWV 75 (S. 86). Insgesamt aber vermittelt dieses kleine Buch einen positiven Eindruck. Die Auswahl des Stoffes ist sinnvoll, die auf unkommentierte Fachbegriffe weithin verzichtende Sprache verständlich und dürfte die avisierte Leserschaft erreichen. Was nicht heißen soll, daß der Leser vom Fach nicht auch Anregungen bei der Lektüre empfangen könnte.

(Mai 1994)

Frieder Rempff

MARTIN PETZOLDT: „*Texte zur Leipziger Kirchen = Musik*“. *Zum Verständnis der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel [1993]. 55 S.

Der Titel der vier Aufsätze umfassenden Publikation, die der Leipziger Theologe Martin Petzoldt 1993 veröffentlichte, ist identisch mit jenem, unter welchem Johann Sebastian Bach im Laufe seiner Leipziger Amtszeit seine Kantatentexte veröffentlichte. Diese leider nicht

mehr üppig auf uns gekommenen Textdrucke, in denen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts jeweils für fünf bis sieben Gottesdienste textlich „vorgesehen“ wurde, brachte man in hoher Auflage unter die Leute. Sorgfältige Typographie mit Vignette und Leipziger Stadtwappen bezeugten ihre Wichtigkeit. Inwieweit diese Kantaten-Heftchen mehr waren als gedruckte Textblätter, untersuchte nun der Autor auf Aufforderung des Vorstands der Internationalen Bachgesellschaft Schaffhausen.

Zum einen wird die emblematische, sinnbildliche Darstellung des Bach nahestehenden Herausgebers in Verbindung gesetzt mit der Bachschen Musik. Gleichwohl weist der Autor selbst darauf hin, daß die Verallgemeinerbarkeit der Ergebnisse durch weitergehende Annäherung geprüft werden müsse. Daß auch geistliche Kantaten immer nach der als Ideal verstandenen Textgestalt italienischer Oratorien „schielten“, in denen „alles auf einander aus sich selber fließet“, wird ebenso thematisiert wie die dichterische Behandlung der Sujets.

Ein anderes Kapitel widmet sich den für Bach verbindlichen Anwendungsgesetzen der Bibel; ein weiteres thematisiert die Stellung der Kompositionen im Kontext des Kirchenjahres; das letzte befaßt sich mit einer als exemplarisch angesehenen Kantate. — Drei eingelegte Anlageblättchen sollten in einer zweiten Auflage in die Bindung eingefügt werden.

(Juni 1994)

Beate Hiltner

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

Der vorgelegte Museumsführer hält, was er in der Überschrift verspricht. Er erweist sich als kompetenter Begleiter durch die Ausstellung im Halleschen Händel-Haus und gibt zudem noch einige Hintergrundinformationen. Im ersten Teil stellt der Autor die Baugeschichte von Georg Friedrich Händels Geburtshaus dar und weist auf Details hinsichtlich der Hauseigentümer und deren Verhältnis zum Händelschen Werk hin. Neben den interessanten Abbildungen zum Zustand des Hauses durch die Jahrhunderte steht eine Würdigung derjenigen, die sich seit 1937 und nach 1945 um die Beschaffenheit und Ausgestaltung redlich mühten.



Werner geht auch auf die Geschichte der Hallischen Händel-Ausstellung ein und beschreibt Aufgaben, Bestand (Instrumente, Handschriften, Bilder etc.) und Arbeitsweise (museale und wissenschaftliche Erschließung). Aussagekräftige Fotos sowie Hinweise auf wertvolle Instrumente runden den ersten Teil der Beschreibung ab. Im zweiten Teil vertieft der Museumsführer ausführlich das eingangs zu Händels Biographie Erläuterte im Detail. Eine klare Gliederung (in der Reihenfolge an den Ausstellungsräumen orientiert) läßt den Leser auf anschauliche Weise Händels Lebenslauf nachvollziehen. Als profunder Kenner der Materie bleibt Werner stets sachlich und klar in seiner Darstellung. Der Anhang bietet mit dem Wortlaut ausgestellter handschriftlicher Händel-Dokumente (u. a. einer der wenigen erhaltenen Briefe Händels in deutscher Sprache) eine wertvolle Ergänzung. Der Übersichtlichkeit halber wäre das Inhaltsverzeichnis besser an den Anfang gestellt worden.

(Juli 1994)

Torsten Fuchs

*Il teatro di Goldoni. A cura di Marzia PIERI. Bologna: Società editrice Il Mulino (1993). 454 S.*

Von den 20 Beiträgen (darunter zwei Originalbeiträgen) des Sammelbandes wird nur in einem das Verhältnis Goldonis zur Musik thematisiert, in den (erstmalig 1934 erschienenen) „*Appunti sui melodrammi giocosi*“ von Giuseppe Ortolani, dem verdienstvollen Herausgeber der beiden Goldoni-Gesamtausgaben (1907ff., 1935ff.). Ortolani wertet unter Bemühung des Klischees von der Tyrannei der Sänger und Komponisten die umfangreiche (und für die Operngeschichte folgenreiche) Librettproduktion Goldonis pauschal ab, was für die Herausgeberin offensichtlich ein willkommener Anlaß war, modernere Ansätze der Librettologie sowie der Opernforschung allgemein auszuklammern. Der Nachweis des ursprünglichen Erscheinungsortes des Artikels ist verschleiert; kein Register.

(Juni 1994)

Reinhard Wiesend

*ANDREA GREWE: Monde renversé — Théâtre renversé. Lesage und das Théâtre de la Foire avec un résumé en français. Bonn: Romanisti-*

*scher Verlag 1989. 474 S. (Abhandlungen zur Sprache und Literatur. Band 19.)*

*L'Opéra-Comique en France au XVIII<sup>e</sup> Siècle. Sous la direction de Philippe VENDRIX. Liège: Mardaga (1992). 374 S.*

*Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique. Sous la direction de Philippe VENDRIX. Liège: Mardaga (1992). 389 S.*

Man könnte sich fragen, woher das neu erwachte, lebhaftere Interesse an der Entwicklung der Opéra-Comique rührt. Eine große Zahl von Publikationen stammt aus der Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg und bespricht die Thematik relativ hermetisch auf sich selbst bezogen. In den letzten zehn Jahren jedoch kommt dieses Thema wieder deutlich in die Diskussion: zunächst in Aufsätzen und mit dem Blick auf Details, dann aber auch mit dem deutlichen Interesse an größeren Zusammenhängen in Monographien. Zu nennen wäre hier beispielsweise Bruce Alan Browns Arbeit über *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Vor allem wird die „Geschichte der Opéra-Comique“ in Europa von hieraus eine Akzentverschiebung erfahren, die die Bedeutung der italienischen Opera buffa sowohl für die Kompositionsgeschichte wie für die zeitgenössischen theoretischen bzw. publizistischen Querelen neu zu bedenken gibt. Allerdings ist noch immer jeder Versuch, vor allem über die Anfänge dieser Theaterform im 18. Jahrhundert einen Überblick zu bekommen, nicht nur für mit der Materie weniger Vertraute ein wahres Puzzlespiel: Von den verschiedensten Seiten muß man sich (sogar teilweise einander widersprechende) Informationen zusammensuchen. Nicht unerheblich hängt das mit der dem Gegenstand innewohnenden Interdisziplinarität zusammen, die in hohem Maße dazu nötigt, über die Grenzen des eigenen Faches hinauszuschauen.

Die Romanistin Andrea Grewe nimmt das Theater Alain-René Lesages zum Anlaß für einen Abriss der Geschichte des Théâtre de la Foire. Die Arbeit teilt sich in zwei nahezu gleichgewichtige Teile: Zunächst wird die „Entstehung eines neuen Pariser Theaters im 18. Jahrhundert“ verfolgt, dann vor diesem Hintergrund versucht, einen analytischen Zugriff auf die „Stücke Lesages für das Théâtre de la Foire“ zu entwickeln. Grewe ist damit nicht nur ein überaus informativer, historischer Abriss gelungen (und vor allem der bisher einzige deutschsprachige), sondern sie hat auch aus der



Diskussion bisheriger Analyseversuche der Theatertexte des Théâtre de la Foire und ange-regt durch die theatertheoretischen Arbeiten von Patrice Pavis einen methodischen Ansatz entwickelt, der es ihr ermöglichte, die besonde-re und so schwer zu beschreibende Ausdifferen-zierung dieser Textform am Beispiel Lesages neu zu erfassen. Auf diese Arbeit, die bisher Musikwissenschaftlern leider nur eher zufällig zur Kenntnis gelangte (in den Literaturver-zeichnissen der anderen hier besprochenen Bände kommt sie beispielsweise nicht vor), sei also ausdrücklich hingewiesen. Es ist zu hof-fen, daß dieses Buch auch von musikwissen-schaftlicher Seite diskutiert werden wird.

Der belgische Musikwissenschaftler Philippe Vendrix hat eine große Zahl der international zur Zeit im Umfeld der Phänomene Opéra-Comique arbeitenden Wissenschaftler um sich versammelt und zwei umfassende Publikatio-nen vorgelegt. Er hat das Thema aus zwei über-greifenden Perspektiven zur Bearbeitung ge-stellt, die sich allerdings in einem Punkt tref-fen: der Bedeutung und Verbreitung der Opéra-Comique in Europa. In dem einen Band geht es darum, die Entwicklung einer zunächst fast dif-fus erscheinenden Theaterform zur feststehen-den Gattung in Frankreich — umfassender als bisher geschehen — historisch aufzuarbeiten (Maurice Barthélemy, Karin Pendle, Raphaëlle Legrand), die zeitgenössischen theoretischen Ansätze zu beleuchten (Manuel Couvreur und Vendrix) und vor diesem Hintergrund auch die Einflüsse und Verbreitung im Europa des 18. Jahrhunderts zur Sprache bringen (Brown). Die bereits ausdifferenzierte Gattung, ausgehend von Grétry (aber durchaus nicht auf dessen Werke beschränkt), ausdrücklich im europä-ischen Kontext zu verfolgen ist das Anliegen des anderen Bandes, der die Beiträge eines im März 1991 veranstalteten Kolloquiums ver-sammelt. Die Referate gruppieren sich um vier thematische Schwerpunkte: „Grétry als Kom-ponist und Schriftsteller“ (Jean Mongrédién, Béatrice Didier und Elizabeth C. Bartlet), „Theorie und Praxis der Opéra-Comique“ (Eli-sabeth Cook, Patrick Taieb, Legrand, Herbert Schneider, Couvreur und Vendrix), „Die Opé-ra-Comique in Europa“ (Pendle, Corinne Pré, José Quittin, Malou Haine und Thomas Betz-wieser) und schließlich aktuelle Probleme der Erforschung bzw. Edition der Opéra-Comique

(Brown und David Charlton). Beide Bände überschneiden sich in produktiver Weise, so daß man einen zuverlässigen Überblick über den aktuellen Stand der Forschung bekommen und über die bibliographischen Angaben auch einen nahezu vollständigen Eindruck von der Literaturlage erhalten kann.

(April 1994)

Dörte Schmidt

*EBERHARD MÜLLER-ARP: Die langsame Ein-leitung bei Haydn, Mozart und Beethoven. Tra-dition und Innovation in der Instrumentalmu-sik der Wiener Klassik. Eisenach-Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1992. 283 S., Notenbeisp. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 41.)*

Die Abkehr vom starren Formen-Analysieren ermöglicht auch zu musikalischen Konstella-tionen, die von diesem nicht erfaßt wurden (ob-gleich deren Bedeutung außer Zweifel steht), neue Zugänge. Zweifellos gehört „die langsame Einleitung“ in diese Rubrik, und Müller-Arp versucht, deren Funktion in Werken der drei „Wiener Klassiker“ herauszuarbeiten. Er wid-met sich zunächst der Situation bis 1780, in-dem er Haydns und Mozarts unterschiedlichen Umgang mit Einleitungstechniken auf deren Traditionszugehörigkeit bezieht (hier Sinfonie, dort Divertimento), und wägt dann beider Techniken für die Zeit gegeneinander ab, in der sie in persönlichem Kontakt zueinander stan-den. Besonders breit behandelt er daraufhin (in mehr als der Hälfte der Studie) die langsamen Einleitungen im Werk Beethovens bis hin zur 2. *Sinfonie* (1802).

Die Arbeit hat drei grundsätzliche Probleme. Zunächst: Für die Wiener Klassiker läßt sich bekanntlich nicht nur Verbindendes konstatie-ren, sondern auch Trennendes; daran geht Müller-Arp nicht vorüber, doch durch die The-menwahl und die Versuche, individuelle Ent-wicklungen auf Ursprünge zurückzuführen (solche, die fast ausschließlich innerhalb dieser Trias liegen), wird allzu deutlich, daß ein ande-res Vorgehen sinnvoller wäre: eine Suche zu-nächst im individuellen Kontext des jeweiligen Komponisten. Ferner: In seinen Erklärungen greift Müller-Arp weit aus; doch die Positionen, mit denen er etwa hinsichtlich einer enge-gaßten Gattungsidentität von Mozarts *Diver-timenti* arbeitet (ebenso zu Fragen wie Beetho-

vens „neuem Weg“), wirken stark verkürzt und allzu wenig differenziert. Wenn man andererseits den eigentlichen Stoff (etwa die Introduktionen zu Haydns *Pariser Sinfonien*) mit jeweils nur einer halben Seite Text behandelt, ist klar, daß der Ertrag über ein statistisches Sammeln kaum hinausgeraten kann. Die Ausführungen zum Thema in dessen engerem Sinn wirken also zu knapp, und ihnen stehen die generalisierenden Ausführungen über Musik der Klassik vielleicht auch im Wege. Schließlich fallen arbeitstechnische Probleme auf: Die Studie ist in einer bisweilen schwergängigen „Wissenschafts“-Sprache verfaßt (erste Person Plural; Einleitungen und Zusammenfassungen von Forschungsschritten) und in einer leseunfreundlichen Schrift gesetzt; der Zugang zu Müller-Arps Abhandlung wird dadurch nicht erleichtert.

(Mai 1994)

Konrad Küster

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.)*

Der Leser wird vermutlich zuerst nach den Ausführungen über Corona Schröter, die große Darstellerin im Kreise Goethes, greifen. Über ihr Leben als Sängerin, Schauspielerin und Komponistin erfährt man Interessantes (und Neues). Besonders ihr kompositorischer Beitrag zu Goethes *Fischerin* (darin der *Erkönig*) ist vom sicheren Instinkt der agierenden Künstlerin getragen und entspricht in erstaunlicher Weise des Dichters „Aufruf zur Schlichtheit, der als die Richtschnur verstanden werden kann, von der sich Corona Schröter bei der Vertonung der 'Fischerin' leiten ließ“. Weniger interessant sind im weiteren die Interpretationen zu den Werken des Vaters Johann Friedrich und der Brüder Johann Samuel und Johann Heinrich Schröter. Die außerordentlich gewissenhafte Beschäftigung mit den Kompositionen dieser drei, denen der Autor selbst kaum „überdauernde Wirkung“ bescheinigt, läßt allerdings fragen, ob es sich — von Ausnahmen abgesehen — gelohnt hat, längst vergessene Musik in solcher Ausführlichkeit wieder ans Tageslicht zu ziehen. (Falls von „überdauernder Wirkung“ über-

haupt die Rede sein kann, dann ist es die „musikgeschichtliche Bedeutung“ etwa J. Samuels, dessen Klavierstil „unmittelbar auf Mozart wirkte“.)

Ergiebiger wiederum sind, im Zusammenhang mit Biographie und beruflicher Tätigkeit der einzelnen Familienmitglieder, die „Exkurse zum Musikleben“ in Warschau, Leipzig, Holland sowie zu Johann Adam Hiller.

Über die „Vergessenen“ schreibt Schwarz, daß „ihre Werke meist hinter denjenigen zurücktreten, die man aus historischer Distanz als die jeweils 'großen Kunstwerke' ihrer Zeit erkennt, da sie eine Stilhaltung als Ganzheit vollgültig ausprägen, die jene nur als 'Stilmerkmale' in nuce enthalten . . . Und in eben dem Maße, in welchem diese Werke (der 'Vergessenen') in der geschichtlichen Dimension 'großer Kunst' aufgehoben — bewahrt, erhöht, gleichzeitig aber auch ihrer ursprünglichen Selbstbedeutung enthoben — wurden, gerieten sie in Vergessenheit.“ Tiefere Gründe des Vergessens sieht der Autor in der „Abhängigkeit des Kunstwerks von den äußeren — historischen und gesellschaftlichen sowie individuell biographischen — Bedingungen seines Entstehens“ Doch kann auch ein Vorgänger ein Meister sein (Bach-Söhne); oder auch ein Großer kann vergessen werden, wie es Vater Bach bis zu seiner Auferstehung im 19. Jahrhundert erging (Albert Schweitzer!). Schließlich und endlich ist es die künstlerische Qualität, die aus der Intention geschaffene Faktur, vor allem aber die „geistige“ Aussage, die ein musikalisches Werk ungeachtet der „Abhängigkeiten“, zu denen auch der wechselnde Zeitgeschmack der Nachfahren gehört, als wertvoll, als (noch) hörens Wert erweist.

Das gut ausgestattete Buch ist reichlich mit Faksimiles versehen. Ein ausführliches Werkverzeichnis bildet den Abschluß (leider ist die Wiedergabe der Incipit-Notationen etwas klein geraten). Der Titel „Ihr, werth des Beyfalls!“ — ein Metastasio-Motto — stammt aus einem Gedicht *An die kleine musikalische Familie des Herrn Schröter* von Johann Joachim Eschenburg.

(Juli 1994)

Adolf Fecker

WOLFGANG DINGLINGER: *Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy. Köln: Studio, Medienservice und*

Verlag Dr. Ulrich Tank 1993. 203 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 1.)

Gattungsstudien, die über grob Formanalytisches hinaus einen differenzierten Einblick in Werkstrukturen geben und hierzu auch die Quellen (Musik, aber ebenso etwa Briefe) heranziehen, mögen für manche Komponisten als Standard erscheinen; in der Beschäftigung mit Mendelssohn sind sie bislang selten. Dinglinger leistet mit seiner Berliner Dissertation von 1991 einen derartigen, möglicherweise richtungsweisenden Beitrag, zudem an einer Werkgruppe, deren kulturgeschichtliche Einordnung nicht leicht ist: zwischen Kantate und „Psalmmotette“, zwischen „kirchlicher“ und „geistlicher“ Musik (hierzu vgl. S. 12; zudem im Zeitalter auch von Nazarenern und Neugotik). Er erschließt differenzierte Zugänge zu Mendelssohns fünf orchesterbegleiteten Psalmvertonungen der Zeit zwischen 1830 (*Psalm 115*, op. 31, lateinisch) und 1843 (*Psalm 98*, op. 91, deutsch) und gibt jenen einerseits eine Darstellung von Rahmenbedingungen und Schaffensgeschichte bei, andererseits eine zusammenfassende Betrachtung über die musikhistorische Stellung der Kompositionen. Deren Geschichte wird bis in die Details der äußeren Entstehungsumstände hinein aufgerollt (etwa für die Vertonung von *Psalm 98* in diejenigen des Berliner Kirchenmusiklebens nach 1840), und nicht nur für eine jeweils definitive Fassung, sondern auch für die Zwischenstadien werden die jeweiligen Realisierungs-Bedingungen hinterfragt (eindrucksvoll etwa für den *Psalm 42*, op. 42).

Eine besondere Rolle spielt für Dinglinger, die Bedeutung Händelscher Vorbilder für Mendelssohn zu untersuchen: für den 115. Psalm in Händels *Dixit Dominus*, für den 42. Psalm in Händels Vertonung desselben Texts. So detailreich seine Ausführungen hierzu sind, bliebe doch zu überlegen, wie zwingend gerade diese Zuordnungen sind. Zu wissen, daß Mendelssohn jene Kompositionen Händels gut gekannt hat, mag sich auch als Problem auswirken: Allzuleicht bezieht man Mendelssohns Lösungen dann nur auf diese Werke, ohne auch anderes Naheliegenderes mit zu berücksichtigen — es brauchen ja nicht nur Psalmvertonungen gewesen zu sein, die Mendelssohn inspirierten, sondern ebensogut auch Chorsätze anderer Texte, die ähnlich umfang-

reich sind wie Psalmausschnitte und deshalb nach ähnlichen Gesichtspunkten angelegt sind. Dinglingers Hinweis auf die Eigenständigkeit der Gattung „Psalm mit Orchester“, dem er mit seiner Arbeit überzeugend Gewicht verleiht, sollte also unbedingt so offengehalten werden, daß den Wechselbeziehungen zu anderen Gattungen ein genügender Raum bleibt.

(Mai 1994)

Konrad Küster

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

Auf Franz Liszts Chopin-Biographie geht die irrümliche Annahme zurück, daß nach dem Tode Chopins zusammen mit anderen Manuskripten auch die Entwürfe zu einer Klavierschule vernichtet worden seien. Der Chopin-Forscher Jean-Jacques Eigeldinger hat nun eine Reihe von Dokumenten, die in den inhaltlichen Zusammenhang einer Chopinschen „Méthode de piano“ zu passen scheinen, zusammengestellt und analysiert. Dazu gehören jenes Manuskript, das über Chopins Schwester Ludwika Jędrzejewicz, die Prinzessin Marcelina Czartoryska und die polnische Pianistin Natalia Janotha 1936 in den Besitz Alfred Cortots gelangte, autographe Skizzen, die heute im Chopin-Museum (TiFC) in Warschau aufbewahrt werden (M/612, M/613), sowie ein im Zweiten Weltkrieg verlorengangenes Autograph aus dem Besitz von Chopins Nichte Laura Ciechomska, des weiteren Kopien des Manuskriptes Cortot sowie des Manuskriptes Ciechomska, die aus der Feder von Ludwika Jędrzejewicz stammen. Alle Dokumente sind als Faksimile wiedergegeben, ein Teil davon ist hier zum erstenmal überhaupt veröffentlicht.

Die Auswertung dieser fragmentarischen Entwürfe ergibt ein spannendes Ergebnis. Bekannt ist Chopins klavierpädagogischer Ansatz, von *H*-dur als für die Hand günstigster Tonart auszugehen. Daumen und fünfter Finger bleiben auf weißen Tasten (*e* und *h*), zweiter, dritter und vierter Finger auf schwarzen Tasten (*fis*, *gis*, *ais*). Aus dieser als optimal angesehenen Handhaltung heraus entwickelt sich Chopins ganze technische Unterweisung,

die die Natürlichkeit des physiologischen Ablaufs beim Klavierspiel und die Geschmeidigkeit („souplesse“) des Bewegungsapparates in den Mittelpunkt stellt. Revolutionär ist Chopins Einstellung zu Anschlag und Klangideal: „Chaque doigt étant conformé différemment, il vaut mieux ne pas chercher à détruire le charme du toucher spécial de chaque doigt, mais au contraire le développer“ (S. 74). Keine Rede vom Trainieren des Anschlags, um einen völlig ausgeglichenen Klavierklang zu erreichen. Daß für Chopin bei aller Vermittlung des Instrumentaltechnischen eine Ästhetik des Klavierspiels im Vordergrund steht, verdeutlicht der Kernsatz der Skizzen „Le poignet [:] la respiration dans la voix“, der das Ideal des Gesanglichen quasi in das Pianistische integriert. Die trainierte Hand zum Instrument der musikalischen Ausführung zu machen ist das Ziel jeglicher Übung. Eigeldinger fügt den ausführlich kommentierten Skizzen den unvollendeten *Traité du mécanisme du piano* des mit seinem Lehrer Chopin eng verbundenen norwegischen Pianisten Thomas Tellefsen hinzu, der damit Chopins Arbeit weiterzuführen versuchte. Die Artikel der Chopin-Schüler bzw. Enkelschüler Karol Mikuli, Jan Kleczyński und Cecylia Działyńska verdeutlichen noch einmal mehr, wie sehr alle Pianistik, alle Feinheit im Umgang mit Artikulation, Dynamik, Zeiteinteilung usw. für Chopin ein Mittel zur Annäherung an die Musik war, die er wie eine Sprache verstand. Wenn Cecylia Działyńska dann sogar vom „chant de l'âme“ spricht, der sich in der Klaviermusik Chopins entfalte, ist die Nähe zum Gedankengut der deutschen Romantik nur allzu deutlich.

Man wird wohl nie wissen, ob das hier ausgewertete Material alle von Chopin hinterlassenen Entwürfe umfaßt. Allein diese fragmentarischen Dokumente ergeben jedoch ein überaus interessantes Bild des als Klavierpädagogen „dialecticien“ Chopin (S. 67).

(Juni 1994)

Marianne Betz

*Robert Franz (1815–1892). Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 100. Todestages am 23. und 24. Oktober 1992 in Halle (Saale). Hrsg. vom Händel-Haus durch Konstanze MUSKETA unter Mitarbeit*

*von Götz TRAXDORF. Halle an der Saale 1993. 384 S., Notenbeisp. (Schriften des Händel-Hauses in Halle. Band 9.)*

Robert Franz (ursprünglich Knauth, 1815–1892), Zeitgenosse von Robert Schumann und Richard Wagner, hat sein Leben fast ausschließlich in Halle an der Saale verbracht, was mit zu seinem introvertierten Wesen und zur Flucht in die Vergangenheit beigetragen haben mag. „Trotz aller radicalen Neigungen“, schreibt er, „haben mich die Verhältnisse zu einem wüthenden Reactionär in der Kunst gemacht; ich suche für die Zukunft nur noch Heil in der Vergangenheit und da hält es dann infam schwer, dem wilden Andrang gegenheiliger Bestrebungen, von denen die Welt ganz erfüllt ist einigen Widerstand zu leisten. Diese verzweifelte Position dürfte denn auch der Schlüssel für meine Isolierung sein.“ Maßgeblich daran beteiligt war überdies die zunehmende Ertaubung.

Der Schwerpunkt des Franzschen Schaffens liegt eindeutig auf den Klavierliedern, im ganzen 285 an der Zahl; daneben stehen einige Chorwerke im kirchlichen Bereich (u. a. eine Messe) und Bearbeitungen von Werken Bachs und Händels. Franz' Liedschaffen beruht auf Franz Schubert und Schumann — doch unterscheidet es sich davon durch die bis zu Starrheit und Enge führende Devise, „das Einzelne einer Gesamtstimmung unterzuordnen, ohne das Einzelne dabei zu vernachlässigen“ „Unliedmäßiges ‚Durchkomponieren‘“ lehnt Franz ebenso ab wie den Versuch, „in der Liedmelodie und im Akkompagnement intensiv zu ‚malen‘“ (Heinrich Schwab). Am „Nebeneinander der poetischen Momente im Gedicht, die sehr häufig unter sich contrastiren“, so Franz, „scheitert Schubert in vielen Fällen — auch Mendelssohn, von Loewe ganz zu schweigen“. Das Ideal sieht Franz in Bachs „Einheit des Affekts“. Dazu braucht er Gedichte, „die der von Goethe begründeten Tradition der Ausdrucks- und Empfindungslyrik angehörten“ Ausgeschlossen waren „alle Gedanken und Tendenzlyrik, ferner Balladenhaftes und Gedichte mit zu starker Ausmalung des Details“. „Am stärksten konnte sich Franz mit Heinrich Heine identifizieren“, dem er 67 Lieder gewidmet hat (Günter Hartung).

Wenn Franz beiläufig sagt, „ich habe Empfindungen nicht Worte komponiert“, so ist dies

kein Freibrief für die Vernachlässigung der inhaltlich begründeten Betonungsverhältnisse im Text, also der (musikalischen) Deklamation. Wie meist bei solchen Themen geht kaum ein Referent auf dieses entscheidende Moment der Liedkomposition ein (außer Ansätzen dazu bei Markus Waldura und Dagmar Brazda, die jedoch überwiegend im Formalen bzw. Tonalen steckenbleiben). In Mörikes *Denk' es, o Seele!* häuft sich die Betonung *s i n n u n w i c h t i g e r* Wörter wie „ein, in, auf, mit“, die (im 2/4-Takt) als Viertel auf die Takteins zu stehen kommen. Aber auch so ausdrucksstarke Auftakte mit anspringender kleiner None (*d'—es''/g'—as''*), die in Max Waldhaus *Da sind die bleichen Geister wieder* häufig auftreten und in der Regel *s i n n w i c h t i g e* Wörter betonen („bleichen, düstre, rast“ usw.), werden verschwiegen. Hier findet sich ein weites Feld, das im Hinblick auf die meist syllabische, aber auch expressive Deklamation des Komponisten zu bearbeiten wäre!

Beim erwähnten Mörike-Lied fragt man sich doch, ob solche nivellierende Einfärbung, lies: Reduzierung auf die Gesamtstimmung, der bilderreichen Sprache des Dichters überhaupt gerecht werden kann. (Peter Jost behandelt das Lied unter „Die Thematik der ‚Vergänglichkeit‘“, wobei er die „Sinnbilder blühenden Lebens und des vielleicht schon nahen Todes“ in der wechselnden Tonart sieht.) Man vergleiche mit Franz' Lied die Vertonung Hugo Wolfs und bilde sich selbst ein Urteil. (Bei Franz gleicht — von unwesentlichen Zusätzen im Klavier abgesehen — die zweite Strophe bis „vielleicht noch...“ der ersten; dann folgt ein neuer Schluß. Wolf verändert zur zweiten Strophe den Rhythmus, um bei „Sie werden schrittweis...“ den Takt zu wechseln. Tonartwechsel ist bei ihm selbstverständlich.)

Neben solch schlichter Textbehandlung stößt Franz aber auch bis zum „technisch anspruchsvollen Kunstlied“ vor, wie die Vertonungen der Gedichte von Max Waldau und der *Schilflieder* von Nikolaus Lenau zeigen. In letzteren begegnet man „einer ganz anderen Art von Lied, einem typischen romantischen Klavierlied nämlich, das die Begleitung wie Schumann und vor allem Schubert als tonmalerische Folie einsetzt“ — Beweis für die „Vielgestaltigkeit des Franzschen Lied-œuvres“ (Waldura).

Anzumerken wären noch Robert Winterhagers Beitrag „Figurationen in Franz' Klaviersatz“, in dem die wechselnde Relation von Singstimme und Klavier untersucht wird, sowie die Berichte über Franz' Verhältnis zu Wagner (Werner Wolf) und Schumann (Jochim Draheim). Die Verbindung mit Wagner kam nach anfänglicher Sympathie bald zum Stillstand, während Franz' zunächst freundschaftlicher Umgangston gegenüber Schumann später in wüste Tiraden ausartete. Draheim schließt seinen Bericht in wenig schmeichelhafter Weise ab: „Robert Franz hat sich der liebevollen Förderung von Seiten Schumanns als unwürdig erwiesen. Er hätte wohl vor allem einen guten Psychiater gebraucht, um von seinen furchtbaren Minderheitskomplexen befreit zu werden.“

Der Anhang des mit Notenbeispielen und Bildern gut ausgestatteten Buches bringt eine Zeittafel, Stammbäume, ein Gutachten zu Franz' Choralmelodienbuch, zwei ungedruckte Briefe und die üblichen Verzeichnisse zu Literatur und Quellen.

(Juli 1994)

Adolf Fecker

MARTIN NAGEL/KARL-LUDWIG SCHÖBER/GÜNTHER WEISS: *Theodor Billroth. Chirurg und Musiker. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft (1994). 329 S., Abb.*

Der erste Entwurf des für Musikwissenschaftler und Mediziner gleichermaßen wichtigen Buches entstand noch zur Zeit der DDR. Das damals als unerwünscht abgelehnte Manuskript konnte schließlich durch die Zusammenarbeit von zwei Chirurgen und einem Musikwissenschaftler in der vorliegenden Form herausgebracht werden. Da der Musik in allen Lebensphasen Billroths eine entscheidende Bedeutung zukommt, wird keine isolierte Biographie des Chirurgen und Musikers Billroth vorgelegt. Durch die Einbeziehung und Auswertung auch unveröffentlichter Dokumente, reichhaltiger Bildbeigaben in guter Qualität sowie dank einer übersichtlichen Darstellung erhält man einen fesselnden Eindruck von dieser großen Persönlichkeit. Ausführliche Literaturhinweise erhöhen den wissenschaftlichen Wert. Den Musikwissenschaftler interessieren vor allem die ausführ-



lichen Hinweise über Kulturleben und Musikpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts sowie Billroths praktische und theoretische Leistungen auf dem Gebiet der Musik. Als Geiger, Bratscher, Pianist und Komponist in Erscheinung getreten, hat er die meisten seiner Kompositionen jedoch vernichtet. Der Anhang der vorliegenden Biographie enthält die Vertonung von Georg Herweghs *Todessehnsucht* für eine Solostimme und Klavier aus dem Jahre 1885. Auch Billroths Tätigkeit als Musikkritiker an der *Neuen Züricher Zeitung* findet gebührende Beachtung. Einen verhältnismäßig großen Umfang nehmen die Ausführungen zu Johannes Brahms und Eduard Hanslick ein. Zahlreiche, z. T. auch unbekannte Materialien finden sich zu den Billrothschen Hauskonzerten in Wien, der Widmung des Brahms'schen *Streichquartetts* op. 51 an Billroth sowie den drei Reisen mit Brahms nach Italien. Vor allem wird deutlich, wie treffend Billroth die Kompositionen seines Freundes Brahms einzuschätzen vermochte und welch großen Wert Brahms auf dessen künstlerische Meinung legte. Die Autoren bemühen sich um eine Erklärung für eine Abkühlung der Freundschaft beider, wobei die Hauptursache in dem oft schwierigen Charakter von Brahms gesehen wird. Die menschliche Zuneigung zu Hanslick nimmt in dem Maße zu, wie sie gegenüber Brahms allmählich abnimmt.

Schließlich wird Billroths letzte wissenschaftliche Arbeit, die von Hanslick als Fragment postum veröffentlichte Schrift *Wer ist musikalisch*, sowohl entstellungsgeschichtlich als auch in ihren wesentlichen inhaltlichen Positionen vorgestellt. Dabei kann festgestellt werden, daß bestimmte musikalisch-topische Überlegungen bereits Gedanken von Ferruccio Busonis *Entwurf einer Neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907) antizipieren. Während Hanslick den Werdegang der Schrift stets förderte, stand Brahms den von Billroth vertretenen Auffassungen — wie der mitgeteilte Brief vom 31. Oktober 1895 ausweist — ablehnend gegenüber.

Die vorgelegte Biographie macht deutlich, daß Billroth, dessen Hauptbedeutung in seinen bahnbrechenden Arbeiten auf dem Gebiet der neueren Chirurgie liegt, zu den universell gebildeten großen Gelehrten des 19. Jahrhunderts zählt. Daneben blieb dem großen Men-

schenfreund die Musik stets „die zweite Macht in seinem Leben“ (S. 298).

In plastischer Darstellung haben Nagel/Schober/Weiß eine faszinierende Biographie vorgelegt, die in hohem Maße Billroths Motto verpflichtet ist: „Wissenschaft und Kunst schöpfen aus der gleichen Quelle“.

(August 1994)

Eberhard Möller

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

Hermann Awgustowitsch Laroche (1845—1904), Professor für Musikgeschichte und bedeutender Musikkritiker — „der russische Hanslick“ —, ist mangels Übersetzung seiner Schriften außerhalb Rußlands kaum bekannt. Der Verlag Ernst Kuhn Berlin, ein „neuer Fachverlag für russische Musik und Kultur“, hat es sich zur Aufgabe gemacht, russische Musikgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts durch Neuausgaben und Übersetzungen für ein breiteres Publikum aufzubereiten.

Der 100. Todestag Peter Iljitsch Tschaikowskys 1993 hat wohl den äußeren Anstoß dazu gegeben, daß sich der Band auf Tschaikowsky konzentriert. Laroche und Tschaikowsky waren Studienkollegen am St. Petersburger Konservatorium, später lehrten beide am Moskauer Konservatorium. Wenn auch ihr persönlicher Kontakt und Austausch nicht immer gleichbleibend intensiv waren, so verfolgte Laroche doch sehr genau den Werdegang des ehemaligen Kommilitonen.

Daß die von einem überaus informativen Beitrag zur Person Laroche's (Thomas Kohlhase) eingeleitete Textsammlung die bekanntesten Kompositionen Tschaikowskys behandelt, entspricht durchaus der Absicht, dem vorliegenden Band eine gewisse Breitenwirkung zu ermöglichen und nicht nur den musikologisch Vorbelasteten als Leser anzuvisieren. Für die Tschaikowsky-Literatur sind die Texte von hohem Wert. Dezidiert und rückhaltlos analysiert Laroche Stärken und



Schwächen des Komponisten, den er von Anfang an als größte zeitgenössische Komponistenbegabung in Rußland einstuft. Laroche betont den Wert von musikalischer Bildung und Ausbildung. Mit unverhohlener Mißbilligung äußert er sich zur Musik der Mitglieder und Anhänger des „Mächtigen Häufleins“. Am meisten schätzt er an Tschaikowsky die Begabung für das Melodische, die sich mit dem genuin Russischen verbindet. Alles, was jedoch zu Programmmusik, zu italienischem oder deutschem Stil tendiert, stößt auf das Unverständnis des konservativen Musikkritikers, der sich selbst mehr und mehr mit Kontrapunkt und Palestrinastil auseinandersetzt. Laroches Nachrufe auf Tschaikowsky sind warmherzige Porträts, die auch dessen musikliterarisches Schaffen würdigen.

Die gelungene Textauswahl schließen eine chronologisch angeordnetes Verzeichnis der Werke und Schriften Tschaikowskys sowie eine tabellarische Kurzbiographie ab. Suchte man nach einem Mangel an diesem so leserfreundlichen Buch, bliebe höchstens anzumerken, daß unter den zahlreichen überaus informativen Fußnoten zu Komponisten, Künstlern und Zeitgenossen ein Kleinmeister wie Cesare Pugni durchaus hinlänglich als „italienischer Ballett-Komponist, der von 1851 bis 1870 in Petersburg für die Kaiserlichen Theater wirkte ...“, beschrieben wird (vgl. Anm. 190), die knappe Erläuterung zu Jean-Baptiste Lully „berühmter französischer Komponist italienischer Herkunft“ (vgl. Anm. 332) jedoch eine gewisse Ungleichgewichtigkeit schafft.

(Juni 1994)

Marianne Betz

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

Michail Ippolitow-Iwanow zählt zu jenen Persönlichkeiten, die das russische Musikleben der Jahrhundertwende maßgeblich prägten. Als Pädagoge führte er eine große Tradi-

tion fort und rettete außerdem das Moskauer Konservatorium nach Maßgabe des Möglichen über die ersten Jahre der Sowjetunion. Als Dirigent engagierte er sich für die Musik seiner Heimat, besonders für Nikolaj Rimskij-Korsakow und Peter Tschaikowsky. Als Komponist bewahrte er einen Stil, der in den letzten Jahren des vergangenen Jahrhunderts zwar schon leicht veraltet war, aber das nationale Gedankengut des „Mächtigen Häufleins“ mit einer hohen Professionalität der Kompositions- und Instrumentationskunst verband. Und nicht zuletzt förderte Ippolitow-Iwanow die Anfänge einer russischen Musikwissenschaft und Musikethnologie, indem er die Volksmusik vor allem der Kaukasusvölker sammelte und in seinen Werken verarbeitete. Diese Vielfalt bringt Dorothea Redepenning in ihrem Vorwort zu Ippolitow-Iwanows Memoiren sachkundig zur Geltung. Weiterführende Informationen und Kommentare stellen den Künstler in einen kulturgeschichtlichen Zusammenhang und würdigen den Komponisten und Menschen.

Ippolitow-Iwanow war durch und durch Praktiker, wenn nicht sogar Pragmatiker. Das erklärt, daß der Komponist geistlicher a-cappella-Musik und einer Krönungskantate für Nikolai II. nach 1917 problemlos einen *Jubiläumsmarsch zum 15. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution* schreiben konnte und auch sonst dem kulturpolitischen Gedankengut der Sowjetunion nicht ablehnend gegenüberstand. Die restaurativen Tendenzen des Sozialistischen Realismus kamen seinem konservativen Musikverständnis eher entgegen, auch wenn er gegen jede Verflachung des künstlerischen Niveaus Protest einlegte. Der Abdruck einer Stellungnahme Ippolitow-Iwanows zur sowjetischen Kulturpolitik ist als aufschlußreiches Dokument dem Vorwort eingefügt.

Der Text der Memoiren selbst erweist sich als ein sehr subjektives, aber auch höchst lebendiges Quellenwerk zur russischen Musikgeschichte und reicht von den 80er Jahren des vergangenen bis zu den 30er Jahren unseres Jahrhunderts. Aus der Perspektive des unmittelbar Beteiligten schildert Ippolitow-Iwanow seine Begegnungen mit fast allen bedeutenden Künstlern seiner Zeit. Die engagierten Stellungnahmen zu ihren Werken, der kundige

Blick auf die wichtigsten Organisationen des Musiklebens, die Berichte über wichtige Operninszenierungen und nicht zuletzt auch über sein eigenes Schaffen runden sich zu einem komplexen Panorama des russischen Kultur- und Geistesleben. Manche Darstellungen Ippolitow-Iwanows erfordern zweifellos eine kritische Deutung und bieten zu weiterführenden Fragen Anlaß. Zugleich aber vervollständigen sie das allgemeine Bild der russischen Musikgeschichte. Denn obgleich Ippolitow-Iwanow sich als Komponist nicht dauerhaft durchsetzen konnte, bleibt er als Zeitzeuge von besonderem Interesse.

In Rußland sind seine Memoiren nach ihrem ersten Erscheinen (Moskau 1934) bislang nicht nachgedruckt worden. Um so verdienstvoller ist es, daß sie, um einige Quellen aus Ippolitow-Iwanows letzten Lebensjahren ergänzt und mit Werk- und Schriftenverzeichnis und einem zuverlässigen Anmerkungsapparat versehen, nun erstmals in deutscher Sprache zugänglich sind.

(Juni 1994)

Kadja Grönke

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

Es geht in Annegret Fausers Studie um die Eigenart orchesterbegleiteter originärer Gesänge und deren nicht unproblematische Abgrenzung zum Sonderfall „Orchestriertes Klavierlied“. Eine Antwort hinsichtlich der orchesterorientierten Erfüllung des Liedes des Fin de siècle zu finden, machte es sich die Autorin in ihrem 1994 erschienenen Buch, der überarbeiteten Fassung ihrer vor zwei Jahren in Bonn eingereichten Dissertation gleichen Namens, keineswegs leicht. Fauser gliedert ihre Untersuchung in zwei Bereiche, wobei der zweite eine außerordentlich gründlich recherchierte und zusammengetragene Basis der musikalischen Quellen darstellt. Diese Bestandsaufnahme ist Fausers Arbeitsgrundlage, das Totum aller zwischen 1870 und 1920 in der Bibliothèque Nationale, Paris, verfügbaren und archivierten Partituren. Es ist somit eine erste Bestandsaufnahme, welche keinen An-

spruch auf Vollständigkeit erhebt und dennoch verlässlich genug ist für später daran anzuknüpfende Untersuchungen. Individuell stockt sie die Orchestergesang-Liste mit weiteren eruierten Kompositionen aus Privatbesitz und diversen Verlagskatalogen auf. Diese verlässliche Datenbank mit 215 Titeln von Orchestergesängen, bezogen auf den Schwerpunkt Frankreich, ist äußerst differenziert: Neben Daten zum Widmungsträger, zum Texter/Librettisten oder zur Besetzung werden präzise Angaben zu Stimmumfang, zum Besitzer der autographen Partitur, zu Leihmaterialfassungen und deren Ausgaben geliefert.

Der erste Teil der Studie lebt von der Erarbeitung und Formulierung eines Standpunktes hinsichtlich des französischen Orchestergesangs als Gattung, untersucht besonders gründlich die ursprünglich als „Romance“ betitelten ersten Kompositionen Berlioz' und Schuberts und verweist auf die Querverbindungen zu Konzertbetrieb und -gesellschaften in Frankreich. Die Darstellung der institutionellen Rahmenbedingungen, als Beispiel sei die Politik der Direction des Beaux-Arts zwischen 1915 und 1920 angeführt mit ihren ausbedungenen 180 Minuten uraufgeführter Musik jährlich, wird mit ihren dokumentierten Ministerial-Erlassen, Akten und Briefen verdeutlicht. Die Schriftstücke stehen sich bei Fauser in deutsch und französisch gegenüber. Durch einen ästhetisch-konzeptionellen Vergleich hinsichtlich der Konzertpraktiken und der Programmgestaltung anderer Länder wie Österreich und England hätte diese Diskussion gewonnen. Spezialpraktiken wie die Suche Charles Lecocqs nach einer Käseglocke, um den Idealton in A zu reproduzieren, oder Sonderfälle wie die Vertonung der Vertonung der Berliozschen Orchesterversion durch Peter Cornelius werden ebenfalls beschrieben. Der Autorin ist es recht gut gelungen, die Intentionen der Komponisten von französischen Orchestergesängen zwischen 1870 und 1920 bei ihrer Suche nach einem eigenen Beziehungsrahmen zwischen symphonischer Musik und Klavierlied plastisch herauszuheben. Was aus den Strömungen der „Mélodie française avec accompagnement d'orchestre“ entstehen konnte, hat Fauser erschlossen. Ihr vorbildlich strukturiertes und gut gestaltetes Kompendium lädt zu mehr ein.

(März 1994)

Beate Hiltner

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

Das kompositorische Œuvre des katalanischen Komponisten und Pianisten Isaac Albéniz (1860–1909) soll nach eigener Aussage 422, nach Schätzungen von Albéniz-Forschern zwischen 200 und 700 Werke umfassen (Vorwort S. 1). Die Unsicherheit resultiert daher, daß viele Werke bisher nur mit ihren mündlich vom Komponisten selbst oder von anderen mitgeteilten Titeln bekannt, nicht aber durch Drucke oder Handschriften belegt sind. Mit ihren Quellen überliefert sind einige Vokalwerke (z. B. Opern und Lieder) und insbesondere Klaviermusik. Sie wurde für den vorliegenden Katalog herausgegriffen, der 1990 als Dissertation in Austin/Texas eingereicht worden war. Die insgesamt 126 Werke, vier Sonaten, fünf Suiten und vor allem spanisch oder französisch betitelte Tänze und Charakterstücke, liegen in zahlreichen, vielfach zu Zyklen zusammengefaßten Ausgaben vor, wobei jedoch abweichende Titel und Opuszahlen für dasselbe Stück, das für einige Kompositionen unbekanntes Entstehungsdatum und auch häufig das Erscheinungsjahr der Ausgaben zeitaufwendige Forschungen erforderten.

Das Ergebnis ist ein alle Fragen beantwortender Katalog des Klavierwerks von Albéniz. Angegeben sind Titel, Kompositionsdatum, Erstdruck und ihm folgende Ausgaben mit Verlag und Platten- oder Verlagsnummer und Opuszahl sowie das zur eindeutigen Identifizierung notwendige mehrzeilige Musikincipit. Hinweise auf noch vorhandene Manuskripte oder Autographen, auf Erstaufführungen, Widmungsträger und das Entstehungsumfeld ergänzen die Beschreibung.

Die Verfasserin, selbst Pianistin, richtet sich mit ihrem Katalog nicht nur an den Forscher, sondern zugleich auch an den praktischen Musiker. Das zeigt nicht nur ihre einfühlsame, sachlich fundierte und mit vielen Musikbeispielen durchsetzte einführende, alle vorhergehenden Arbeiten berücksichtigende Darstellung des Lebes und Wirkens des Komponisten und seiner Stellung innerhalb der Klaviermusikgeschichte; das belegen auch die typographisch klaren und einem schnellen

Nachschlagen entgegenkommenden, mit etlichen Abbildungen aufgelockerten Katalogeinträge und die fünf übersichtlich angelegten Anhänge: der chronologische Lebensabriß des Komponisten, die Aufzählung der angeblich von ihm komponierten Werke, die Inhalte der in Sammeldrucken zusammengefaßten Kompositionen, die Auflistung der Werke nach pianistischem Schwierigkeitsgrad sowie eine umfangreiche Diskographie. Eine auch die noch 1992 erschienenen Arbeiten berücksichtigende Bibliographie sowie Register der Titel, Personen und Orte beschließen den Band.

Der vorliegende, vorzüglich ausgestattete Katalog und später der zur Zeit von anderer Stelle in Madrid entstehende Gesamtkatalog der Werke von Albéniz, worauf die Verfasserin aufmerksam macht (S. 1), werden neben den zahlreichen Einspielungen und Forschungsarbeiten sicher dazu beitragen, daß das Werk dieses in den Konzerten außerhalb Spaniens etwas stiefmütterlich behandelten Komponisten wieder mehr ins allgemeine Bewußtsein gerückt und aufgewertet wird.

(Juni 1994)

Gertraut Haberkamp

**Richard Strauss und His World. Edited by BRYAN GILLIAM. Princeton: Princeton University Press (1992). 425 S., Notenbeisp.**

Bryan Gilliams Engagement für Richard Strauss ist schon beachtlich. In nur einem Jahr gleich zwei Publikationen herauszubringen, die noch dazu einem bislang wissenschaftlich eher vernachlässigten Komponisten gewidmet sind — das verdient Respekt und Anerkennung (bei dem zweiten hier nicht zu besprechenden Band handelt es sich um: *Richard Strauss, New Perspectives on the Composer and His Work*, Durham und London 1992).

Der vorliegende Sammelband besteht aus vier Teilen. Der erste enthält ausnahmslos Originalbeiträge, die drei übrigen hingegen fast ausschließlich erstmals ins Englische übersetzte Quellentexte: eine Auswahl aus den Briefwechseln Strauss' mit Ludwig Thuille und Joseph Gregor, kurze Essays über Person und Werk, auch Erinnerungen von Alfred Kalisch (1908) und Percy Grainger (1917) — dies die beiden einzigen nicht übersetzten

Quellen — sowie von Willi Schuh (1944) und Rudolf Hartmann (1949) und schließlich Dokumente der Strauss-Rezeption mit Texten von Rudolf Louis (1912), Rezensionen Wiener Kritiker (Gustav Schönaich, Robert Hirschfeld, Guido Adler, Max Kalbeck, Julius Korngold und Karl Kraus), Paul Bekkers Studie *Elektra* (1909) und Adornos Aufsatz zum 60. Geburtstag (1924). Eine Sammlung also von mehr oder weniger bekannten, teils leichter, teils schwieriger zugänglichen Texten, offenbar in erster Linie an den interessierten englischsprachigen Strauss-Liebhaber adressiert.

Die Abhandlungen des ersten Teils hingegen wenden sich an den Strauss-Forscher. Leon Botstein (der auch die Auswahl der Wiener Kritiker im letzten Teil vornahm) postuliert eine Neubewertung von Strauss' Schaffen zwischen 1910 und 1941: Diese Periode sei keine einer zunehmend schwächeren Inspiration, sondern im Gegenteil „Strauss' most singular and significant“ (S. 13); in ihrem Zentrum (als Strauss' Hauptwerke gewissermaßen) stünden die fünf Opern *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten*, *Intermezzo*, *Die ägyptische Helena* und *Die Liebe der Danae*. Gilliam liefert eine detaillierte, auf den Skizzen basierende Studie zur Genese der Verwandlungsmusik am Schluß von *Daphne*, James Hepokoski eine erhellende Analyse von Musik und Programm von *Macbeth*. Timothy L. Jackson stellt die These auf, das von Strauss im Juni 1948 instrumentierte *Ruhe, meine Seele!* gehöre aus chronologischen, textlichen und musikalischen Gründen zu den *Vier letzten Liedern* hinzu, die es zu fünf „Letzten Orchesterliedern“ (so Jacksons Titelvorschlag) ergänze. Derrick Puffett fragt danach, wie Strauss bei leitmotivischer Arbeit bzw. überhaupt bei Zitaten mit den ursprünglichen Tonhöhen bzw. Tonarten des motivisch-thematischen Materials umgeht, und Michael P. Steinberg schließlich untersucht den Einfluß politischer Überzeugungen Strauss' auf während der Nazizeit entstandene Werke, insbesondere *Friedenstag* und *Daphne*. Mit den folgenden Quellentexten haben diese Aufsätze nichts zu tun (lediglich die Zusammenarbeit zwischen Strauss und Gregor ist nicht nur Gegenstand der Korrespondenz, sie wird auch in den Arbeiten von Gilliam und Steinberg thematisiert).

Es mag sein, daß die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Strauss und seinem Werk

in englischsprachigen Ländern durch Publikationen wie die vorliegende, in der inhaltlich so unterschiedliche Teile kombiniert sind, gefördert wird; hierzulande jedenfalls wird man beispielsweise Übersetzungen von Briefwechseln wenig abgewinnen können, zumal auch die Kommentare — in der Mehrzahl ebenfalls Übersetzungen der deutschen Vorlagen Franz Trenners und Roland Tenscherts — nichts Neues bieten. Von Nutzen unter den Quellentexten sind vor allem einige der weithin unbekannt Wiener Rezensionen, und auch die instruktive Einführung Botsteins zum Thema „Strauss und Wien“ liest man mit Gewinn.

Die Aufmachung des Buches ist tadellos, auch an der Redaktion ist nichts auszusetzen (allerdings irritiert das hartnäckige Festhalten an der falschen Orthographie „Hapsburg“ [S. 177, 178, 311]).

In die Kommentare des Herausgebers haben sich gelegentlich Fehler eingeschlichen: Ludwig Thuille starb nicht 1908, sondern schon 1907 (S. 193), und daß das *g*-moll-Fugenthema, um dessen Beantwortung Strauss Thuille 1902 bat, nichts mit der *Symphonia domestica* zu tun hat (S. 195), darauf hat schon Roswitha Schlötterer 1987 hingewiesen. Im übrigen publizierte nicht Alfred Kalisch 1908 den ersten biographischen Abriß in englischer Sprache (S. X und 273), sondern vermutlich James Huneker: 1904 in seinen Strauss gewidmeten *Overtones* (Passagen aus Hunekers Text wurden schon 1904/1905 in deutscher Übersetzung in der *Musik* veröffentlicht.

(Mai 1994)

Walter Werbeck

ANETTE UNGER: *Welt, Leben und Kunst als Themen der „Zarathustra-Kompositionen“ von Richard Strauss und Gustav Mahler Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Wien: Verlag Peter Lang (1992). 538 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 68.)*

Strauss' *Also sprach Zarathustra* und Mahlers 3. *Symphonie* zu vergleichen liegt nahe. Beide Werke entstanden etwa zur selben Zeit — 1891/92—1896 (Mahler) bzw. 1895/96 (Strauss) —, und in beiden wird Nietzsches *Zarathustra* thematisiert (Mahler hat bekannt-

lich im 4. Satz seiner Symphonie einen Text aus Nietzsches Werk vertont).

Anette Unger nimmt in ihrer Bonner Dissertation die Gegenüberstellung beider Werke zum Anlaß, generell das Verhältnis zwischen Strauss' und Mahlers symphonischen Werken näher zu beleuchten. Einerseits untersucht sie (in den beiden Rahmenkapiteln) deren Rezeption: bei den Zeitgenossen ebenso wie in der Musikwissenschaft nach 1945 (insbesondere bei Theodor W. Adorno). In der Hauptsache aber widmet sie sich der Analyse und programmatischen Interpretation von *Also sprach Zarathustra* und der 3. *Symphonie* (die beide als *pars pro toto* verstanden werden); Unger betont zu Recht, es sei nicht einzusehen, weshalb Strauss' Stücken musikalischer Zusammenhang abgesprochen werde, Mahlers aber nicht, und weshalb man bei Strauss-Analysen stets die Programme in den Vordergrund hebe, während sie bei Mahler meist in den Hintergrund träten.

Zunächst entwickelt die Verfasserin ihre spezielle Sichtweise des Musikverständnisses beider Komponisten und der Funktion des Programms. Generell hätten Mahler wie Strauss Programme als Vertonung von außermusikalischen Handlungen abgelehnt, sich aber von äußeren „Ideen“ anregen lassen. Mahlers Position, auf die Publizierung von Programmen zuletzt zu verzichten, habe auch Strauss später geteilt; allenfalls als Wegweiser könnten sie dienen. In dieser Funktion aber, so folgert nun Unger, sei das Programm „vor allem Erklärungshilfe kunstanschaulicher Überlegungen“ (S. 127). Deshalb, und weil gerade *Zarathustra* und die 3. *Symphonie* für Strauss und Mahler „zum Gegenstand einer Diskussion über programmatische Inhalte und ‚Programm Musik‘ überhaupt wurden“, müßten beide Werke „unter dem Aspekt der Kunstanschauungsmusik betrachtet werden“ (S. 129). Gemeint ist Musik, die über Kunst „reflektiere“: „etwa über vergangene musikalische Werte, musikalische Form, den künstlerischen Schaffensprozeß oder die Frage nach der Bedeutung, des einzelnen Kunstwerks“ (S. 133). Die Vermittlung dieser „Reflexion“ unterstützte das Programm, in ihm formuliere der Komponist seinen „Kommentar“ zu „Welt' und ‚Leben‘“, aber auch „zur musikalischen Tradition“ (S. 136). Die praktischen Konsequenzen: Spreche ein Programm etwa

(wie bei Strauss und Mahler) „vom Lebensprinzip ständiger ... Entwicklung“, so spreche es zugleich von einer prozessualen, prinzipiell offenen Form (S. 136 f.). Eine solche aber verbiete musikalische Geschlossenheit; Reprisen etwa mit „apothetischen Schlüssen“ könne es nicht geben, wie überhaupt Wiederholungen wegen der „Unwiederholbarkeit zeitlicher Abläufe“ nicht denkbar seien (S. 149). Als Quelle für ein solches Verständnis von Musik und Programm macht Unger vor allem die Philosophie Nietzsches namhaft. Wenn Mahler und Strauss, so heißt es, in ihren symphonischen Werken von 1896 „Nietzsches Gedankengut zum Sujet ihrer Programme machen, so bringt dies in erster Linie zum Ausdruck, daß ihre künstlerische Formidee mit den philosophischen Postulaten Nietzsches übereinstimmt“ (S. 142).

Gewiß kann man die Musik beider Werke und die programmatischen Hinweise der Komponisten nicht allein als Dokument ihrer Beschäftigung mit Nietzsches Philosophie, sondern auch als Manifeste ihrer Musikanthologien und als Orte ihrer Auseinandersetzung mit der musikalischen Tradition und den aus ihr stammenden musikalischen Sprachformen verstehen. An der Radikalität jedoch, mit der die Verfasserin ihre Thesen proklamiert und Mahler wie Strauss als Kronzeugen benennt, sind einige Zweifel angebracht.

Erstens ist es nicht so, daß beide Komponisten gerade anhand von *Zarathustra* und der 3. *Symphonie* über die Probleme der Programmmusik diskutiert hätten. Die von Unger zitierten, zumeist bekannten Quellen belegen nur, was man schon weiß: Mahler lehnte Strauss' Tondichtungen als Vertonungen eines vorgegebenen „Pensums“ ab, und Strauss ordnete Mahlers Werke in eine musikgeschichtliche Nebenlinie ein (die der Lyriker bzw. Epiker).

Zweitens sind die den jeweiligen „Programmen“ zugrunde liegenden Evolutionsideen kein Grund, von vornherein die Existenz tradierter musikalischer Formmittel und ästhetischer Ideale zu bestreiten. Auch wenn Strauss wie Mahler gelegentlich herkömmliche Schemata ablehnten, schließt das deren Bedeutung für ihre Werke keineswegs immer aus. Schon um verständlich zu bleiben, konnte auf sie kaum ganz verzichtet werden. Hinweise dar-



auf, daß die Komponisten selbst (wie Mahler gegenüber Natalie Bauer-Lechner am 27. Juli 1896) oder ihnen nahestehende Personen (wie etwa Strauss' Freund Friedrich Rösch in seinen Analysen von *Don Juan* und *Heldenleben*) traditionelle Formen bzw. Formmittel in ihren symphonischen Werken beobachteten, gibt es durchaus, nur hat Unger sie weitgehend ignoriert.

Drittens müssen zum einen Mahlers Satzüberschriften und Kommentare zur 3. *Symphonie* keineswegs eo ipso als Indizien eines Nietzsche-Programms verstanden werden (Unger selbst weist mehrfach auch auf andere Einflüsse hin); die Verfasserin wird dadurch nicht glaubwürdig, daß sie aus einer Äußerung Mahlers zum Finalsatz — es sei „die letzte Stufe der Differenzierung: Gott! Oder wenn Sie wollen der Übermensch“ (S. 251) — später wie selbstverständlich den Titel „Was mir der Übermensch erzählt“ macht (S. 387 u. 414) —, als ob Mahler so formuliert hätte. Zum anderen darf man nicht verschweigen, welchen Wert Strauss auf das „frei nach Nietzsche“ im Untertitel seines Stückes legte. Die Erläuterungsschrift Arthur Hahns (sie fehlt in Ungers Literaturverzeichnis), ein Text, der auf Strauss' eigenen Angaben basiert und auf dessen Drängen bei den ersten Aufführungen in Frankreich und Köln verteilt wurde (in Berlin war es eine Analyse Heinrich Reimanns), läßt daran keinen Zweifel. Ungers Darstellung (S. 164), Strauss habe bei der Uraufführung (nicht in Berlin, sondern in Frankreich) nur *Zarathustras* Vorrede publizieren lassen, ist mehr als mißverständlich. Tatsächlich stand Hahns Schrift zur Verfügung; allein die Besitzer der Partitur wußten auch über Nietzsches Text Bescheid.

Geben also die „außermusikalischen“ Quellen zur Stützung von Ungers zentraler These weniger her, als die Verfasserin meint, so hinterlassen auch ihre Analysen und Kommentare der Musik, in deren Verlauf sie zu durchaus wichtigen Beobachtungen kommt, insgesamt einen eher zwiespältigen Eindruck. So unverkennbar etwa die Musik von *Zarathustra* sich über tradierte Normen hinwegzusetzen scheint: Reste der Sonatenform sind durchaus noch erkennbar (erst recht im Kopfsatz von Mahlers Werk). Eine Exposition aber schon deshalb zu leugnen, weil (bei Strauss) jedes

Thema „nur Variante des Vorangegangenen“ sei (S. 180f.) oder (bei Mahler) auf diese Weise der Entwicklungsgedanke aufgelöst werde (S. 295), leuchtet ebensowenig ein wie die Leugnung etwa einer Reprisenfunktion des „Tanzlieds“ weil es sich um eine nur „scheinbar“ wiederaufgenommene „Beziehung zu bekannten Themen und Motiven“ handle (S. 212). Indem die Verfasserin sich gegen die Einsicht sperrt, solche Kategorien könnten auch neben den von ihr konstatierten Entwicklungsformen noch wirksam sein, entgeht ihr eine wesentliche Dimension von Strauss', aber auch von Mahlers Musik.

Fraglos leistet Ungers Arbeit einen Beitrag dazu, Vorurteile beim Vergleich der symphonischen Werke von Mahler und Strauss zu erschüttern. Die Hinwendung zu Nietzsche mag dabei helfen, manche Dimensionen der Musik zu erschließen; der Königsweg ist sie sicher nicht.

(Mai 1994)

Walter Werbeck

*Reger-Studien 3: Analysen und Quellenstudien.* Hrsg. von Susanne POPP und Susanne SHIGIHARA. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1988). 265 S., Notenbeisp. und Faksimiles. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn. Band VI.)

*Reger-Studien 4: Colloque franco-allemand. Deutsch-französisches Kolloquium Paris 1987.* Hrsg. von Susanne SHIGIHARA. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1989). 268 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn. Band IX.)

Das Bonner Max-Reger-Institut veranstaltete in den Jahren 1986 und 1987 zwei Symposien, deren Referate in der Schriftenreihe des Instituts publiziert wurden.

Das zweite, 1987 in Paris abgehaltene Kolloquium war in seiner Verbindung von wissenschaftlichen Veranstaltungen und Konzerten die erste umfassende Präsentation Regers in Frankreich überhaupt; die Buchveröffentlichung gibt sämtliche Beiträge sowohl in französischer als auch in deutscher Sprache wieder. Die Eröffnungsrede von Günther Massenkeil vermittelt einen Eindruck von dem mühsamen und selbstlosen Einsatz, den Max Regers Musik heute fordert. Dementspre-

chend fragen die Referate von Hermann Danuser, Françoise Andrieux, Rudolf Stephan, Friedhelm Krummacher, Pierre Guillot, Siegfried Mauser und Michael Denhoff nach der Stellung Regers in seiner und in unserer Zeit, nach Charakter und Wandel der Reger-Rezeption und nach der historischen Position des Komponisten und seiner Musik. Hierbei geht Stephan wohl am weitesten, wenn er in dem Werk des „Akkordarbeiters“ (wie Reger sich selbst scherzhaft nannte) resigniert das Ende der „Ära der Tonkunst“ sieht.

Das Herzensanliegen, das alle Musikforscher beim deutsch-französischen Kolloquium einte, liegt erkennbar darin, die Musik selbst zu ihrem Recht kommen zu lassen und zwischen Avantgarde und Regression ihren historischen Ort zu bestimmen.

Krummachers Beitrag zu Regers Kammermusik zeigt bei aller Sympathie für den Komponisten, daß Rezeptionsprobleme nicht nur von außen kommen, sondern auch in der Musik selbst angelegt sind. In ihren dezidierten Analysen bildet diese Untersuchung das Bindeglied zu dem „Analysen und Quellenstudien“ betitelten Symposionsbericht von 1986, der zwar chronologisch der frühere ist, vom Inhalt aber eine Vertiefung der beim Pariser Kolloquium angesprochenen Problemkreise bietet. Die 1986 in Bonn gehaltenen Referate von Arno Forchert, Lothar Mattner, Danuser, Krummacher, Peter Andraschke, Rainer Cadenbach, Klaus-Jürgen Sachs, Elmar Budde, Albrecht Riethmüller, Helmut Loos und Martin Zenck gehen der Frage nach dem Verhältnis von Traditionskonstanten und Neuerungen nach. Sie reihen sich an ästhetischen Widersprüchen und verbreiteten Klischees, um diese wenn nicht zu entwerfen, so doch zu deuten und verständlich zu machen. Dabei steht das Kammermusikschaffen im Mittelpunkt, dessen Substanz durch detaillierte Kompositionsanalysen herausgefiltert wird. Wie sehr man Reger damit Gutes tut, postuliert programmatisch Mattner: Es „erscheint müßig, Regers Musik zu verteidigen. Es genügt, sich ihr analysierend und reflektierend zu nähern“ (S. 36). In der Tat lösen Kompositionsanalysen manche ästhetischen Probleme auf oder setzen sie in ein Beziehungsgefüge, dessen Bewußtmachung als wertvolle Voraussetzung für die weitere Reger-Rezeption gelten darf.

Darüber hinaus enthält der Band Überlegungen von Giselher Schubert und Christian Martin Schmidt zur Werkedition, und die Beiträge von Susanne Popp, Susanne Shigihara und Wolfgang Goldhan zur Zweifarbigkeit und zu den Streichungen in Regers Autographen zeigen, daß eine Ausgabe von Regers Kompositionen sich nicht nur mit Entstehungsprozeß und Werkgestalt, sondern auch mit Regers wechselnder Einstellung gegenüber seiner eigenen Musik auseinandersetzen muß.

(September 1994) Kadja Grönke

*MAX REGER: Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn. Teil 1. Hrsg. von Susanne POPP. Bonn: Ferd. Dümmler's Verlag (1993). 542 S., 31 Abb. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes. Elsa-Reger-Stiftung Bonn. 12. Band.)*

Im Vorwort ist das Wesentliche über die Briefe — eine „nahezu lückenlose Dokumentation“ aus den Jahren 1902 bis 1905 — gesagt: „Wie stets bei Reger sind es keine literarisch geschliffenen und mit Blick auf die Nachwelt formulierten Aussagen, sondern unter der Eile des Alltagsdrucks hingeworfene Geschäftsbriefe, die meist etwas Konkretes bewirken wollen und gerade durch ihre Spontaneität ein unverfälschtes Bild einer verletzbaren Persönlichkeit geben, die unter großem inneren Druck um Anerkennung kämpft ... Aufschlüsse und richtungsweisende Interpretationen einzelner Werke“ sind nicht zu erwarten. Um so größeren Raum nimmt „das Echo der musikalischen Umwelt ein: jede Kritik wird kommentiert, jeder neue Interpret, jeder vermeintliche Feind oder Freund aufgespürt“. Leider handelt es sich um eine sehr einseitige Korrespondenz: Die Gegenbriefe fehlen, also die Antworten der Adressaten. Daran ist Reger selbst schuld, da er „die Gegenbriefe nach Erledigung zu vernichten pflegte“. Besondere Anerkennung verdient deshalb die Bemühung der Herausgeberin, „im Anmerkungsapparat möglichst die erwähnten Rezensionen heranzuziehen, zumal sie für den Leser nur schwer beschaffbar sind. Vieles, was bisher im Dunkel lag, konnte geklärt werden“ (Entstehungsdaten, Drucklegungsprozesse, Hintergründe und Voraussetzungen einzelner Werke). Der alltägliche Kleinkram, lies: die seitenfüllende Auseinandersetzung mit den beiden Verlegern

— keine „Profis“, sondern „unerfahrene Juristen“ — spiegelt den leidenschaftlichen Kampf des aufstrebenden Komponisten. Stets zu Übertreibungen neigend, versieht er das Schriftbild mit gehäuften Ausrufungszeichen, Superlativen und Unterstreichungen (im Druck fett bzw. kursiv unterschieden) und spiegelt damit auch das „forcierte Bemühen“ Regers, das Vertrauen der mitunter skeptischen Verleger zu rechtfertigen — „ein Grund dafür, daß viele Briefe den Charakter der Selbstverteidigung haben“ Darüber hinaus läßt die enge Verbindung mit den angeführten Kritiken „Wechselwirkungen und Reaktionen bis in Einzelheiten Regerschen Schaffens erkennen“.

Dem Leser verbleibt die Aufgabe, aus den zum Teil trockenen, sachlich-kommerziellen Mitteilungen des Komponisten das herauszulesen, was als gewichtige Selbstzeugnisse den eigentlichen Wert der Veröffentlichung darstellt.

(April 1994)

Adolf Fecker

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

Gleichsam als Annex zu den in den letzten drei Jahren erschienenen Bänden 1986–1989 (vgl. die Rezension von Wolfgang Rathert in *Mf* 46 [1993], S. 451f.) vereint das vorliegende Jahrbuch kleinere Beiträge, die das breite Spektrum der Publikationsreihe widerspiegeln. Während Andreas Traub die *Sonate für Violoncello und Klavier* (1948) eingehend analytisch untersucht, zeichnet Daniël G. Geldenhuis die Entstehungsgeschichte des 1935 begonnenen und erst 1955 abgeschlossenen Sonatenzyklus nach. Seine „documentation from the letters“ bietet aber ohne längere Quellenzitate leider nur einen summarischen Überblick. Joseph Dorfmann stellt sein Konzept einer „counterpoint-sonata form“ vor, in der er satztechnische und formale Aspekte miteinander verquickt.

Den „Anmerkungen zur Wiederentdeckung und Rekonstruktion von Film und Musik *Im Kampf mit dem Berg*“ — einer 1921 entstandenen Musik zu einem eineinhalbstündigen Film (Regie: Arnold Fanck) — von Lothar Prox schließt sich der Wiederabdruck der wichtig-

sten „Texte zur Filmmusik“ von Hindemith an. Kurze Beiträge von Rudolf Stephan und Hanspeter Krellmann stehen neben frühen Erinnerungen von Else Thalheimer-Lewertoff (Köln) und der Hindemith-Bibliographie der Jahre 1981–1984, für die Günther Metz verantwortlich zeichnet. Eingeleitet wird der Band mit einem Vortrag von Manfred Trojahn, „Die Freiheit des Künstlers — der Künstler und die Freiheit“, dessen Grundgedanke aus Hindemiths *Mathis* abgeleitet ist und zu weiteren Reflexionen anregt: „Ist, daß du schaffst und bildest genug?“

(März 1994)

Michael Kube

*Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Felix MEYER. Winterthur: Amadeus-Verlag (1992). 330 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band 3.)*

Galt in früheren Epochen und zumal im 19. Jahrhundert der Grundsatz, daß Kunst — also auch Musik — ihre technischen Voraussetzungen verbergen müsse, um gleichsam natürlich zu erscheinen, so ist im 20. Jahrhundert und insbesondere in der Zeit nach dem Krieg eine ganz entgegengesetzte Tendenz zu beobachten: In einer Zeit, in der es keine allgemeingültige „Sprache der Musik“ mehr gibt und Komponisten sich die Bedingungen ihres Komponierens selber definieren, ist der Einblick in den Entstehungsprozeß eines Werks oftmals der entscheidende und manchmal sogar der einzige Weg einer analytischen Annäherung. Karlheinz Stockhausen zog aus dieser Erkenntnis die Konsequenz, viele seiner Skizzen und Entwürfe zu seinen seriellen Werken zu veröffentlichen. Stockhausens Einsatz für sein eigenes Werk ist indessen ein Einzelfall. Doch zum Glück gibt es die Paul Sacher Stiftung in Basel mit ihrer phänomenalen Sammlung von Komponistenhandschriften des 20. Jahrhunderts, über deren Schätze eine ganze Reihe von Publikationen informiert. Der hier zu besprechende Band ist die Fortsetzung der 1991 erschienenen *Quellenstudien I* (siehe *Mf* 46 [1993], S. 96) und ist ausgewählten Werken des 20. Jahrhunderts gewidmet, von denen elf der Zeit nach 1945 entstammen. Gleichsam das Verbindungsglied zum vorangegangenen Band stellt Felix Meyers überaus anschau-

licher Beitrag zu Anton Weberns „Stück mit Gesang“ *O sanftes Glühn der Berge* dar. Einmal mehr wird deutlich, welche vielfältigen Veränderungen Weberns Werke von der ersten Niederschrift bis zur endgültigen Fassung durchliefen, eine Einsicht, die erst in jüngster Zeit aufgrund sorgfältiger Untersuchungen des erhaltenen Materials möglich wurde und „eine Modifizierung des durch die gedruckten Partituren vermittelten Geschichtsbilds von Weberns Musik nahelegt“ (S. 38).

Webern und auch der so ganz anders geartete Igor Strawinsky, dessen Arbeit an der Oper *The Rake's Progress* Volker Scherliess brillant beleuchtet, entwickelten ihre Werke in einer, wenn man so sagen will, „traditionellen“ Weise. Ganz anders stellen sich hingegen die Vorarbeiten vieler Avantgardekomponisten dar, geht es bei ihnen doch oft zunächst um „Materialgewinnung und -vorrang“, wie Thomas Gartmann am Beispiel von Luciano Berios *Sincronie* für Streichquartett deutlich macht. Zu welcher Komplexität diese Präliminarien wachsen können, zeigen Gianmario Borio und Veniero Rizzardi an Bruno Madernas *Hyperion*. Robert Piencikowski beleuchtet den nicht minder komplizierten Werdegang von Pierre Boulez' *Eclat*. Das Entstehen einer elektronischen Komposition stellt Hubert Daschner am Beispiel von Cristóbal Halffters *Líneas y puntos* dar.

Kennzeichnend für den Kompositionsprozess bei Hans Werner Henze ist der Verzicht auf detaillierte Skizzen. Henze durchdenkt seine Werke so lange, daß sie ihre definitive Form bereits weitgehend erhalten, wenn sie in Particellform auf's Papier gelangen, was Ulrich Mosch anhand der *VI. Symphonie* anschaulich darzulegen versteht. Im Gegensatz zu Henze ist für Elliott Carter eine Tendenz zum exzessiven Skizzieren charakteristisch, was Anne C. Schreffler an dem Lied *View of the Capitol from the Library of Congress* aus dem Zyklus *A Mirror on which to Dwell* zeigt.

Weitere Beiträge befassen sich mit dem *Cellokonzert* von Witold Lutosławski (Martina Homma), dem *Glasklängespiel* von Sándor Veress (Andreas Traub) und Klaus Hubers *Erniedrigt — Geknechtet — Verlassen — Verachtet ...* (Anton Haefeli). Besonderes Interesse verdienen Hans Oesch's „Beobachtungen zu Erik Bergmans *Lapponia* op. 46“, weil

es dem verstorbenen Forscher in dieser letzten seiner Arbeit eindrucksvoll gelingt, die in Klänge verwandelten Bildeindrücke, durch die Bergman zur Komposition angeregt wurde, analytisch greifbar zu machen. Oesch hat die Ergebnisse seiner Analyse dem Komponisten mit der Bitte um Kommentierung zukommen lassen. Mit dem Blick dessen, der es gewohnt ist, intrikate Strukturen, wie sie für viele Werke des 20. Jahrhunderts charakteristisch sind, analytisch zu durchdringen, hat Oesch in Bergmans Werk den Gebrauch der Fibonacci-Reihe und des Goldenen Schnitts bemerkt. Bergmans Kommentar dazu gibt zu denken: „Ich habe niemals an den ‚Goldenen Schnitt‘ gedacht, habe niemals von Fibonacci-Proportionen gehört. Alles, was ich gemacht habe, ist intuitiv. Ich habe immer einen Sinn für Form und Proportionen gehabt, aber niemals gewußt, daß etwa der ‚Goldene Schnitt‘ eingebaut wäre“ (S. 242).

Wie der vorangegangene Band ist auch dieser vorbildlich gestaltet und verschwenderisch mit Faksimiles ausgestattet, so daß die Lektüre der durchweg ausgezeichneten Beiträge zum reinen Vergnügen gerät.  
(August 1994) Thomas Seedorf

**HARALD KAUFMANN:** *Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik.* Hrsg. von Werner GRÜNZWEIG und Gottfried KRIEGER. Hofheim: Wolke Verlag (1993). 334 S., Notenbeisp., Abb.

Der gründlich redigierte und gut ausgestattete Band vereint eine Reihe wichtiger Aufsätze und Kritiken des österreichischen Musikkritikers und späteren Leiters des Grazer Instituts für Wertungsforschung, der die Auseinandersetzung um die Neue Musik in den Nachkriegsjahren wesentlich geprägt hat. Beigefügt sind die ausführlich kommentierten Briefwechsel mit Theodor W. Adorno und mit György Ligeti, dessen *Œuvre* auch den Schwerpunkt der analytischen Aufsätze bildet, sowie zwei Essays der Herausgeber. Ein Register erschließt den Band.

Der scharfsichtige analytische Blick, die Fähigkeit, den Gehalt eines Werkes an der musikalischen Substanz aufzuweisen, empfehlen die meisten Aufsätze zu auch heute noch be-

fruchtender Lektüre. Hierhin gehören die beiden Wagner-Beiträge ebenso wie etwa die Analyse der „Bläsersinfonien“ Strawinskys, die am Beispiel von dessen kompositorischer Debussy-Rezeption Wesentliches für das Œuvre des Komponisten aufzeigt. Neben der analytischen Qualität eignet den Ligeti-Analysen inzwischen historiographischer Quellenrang, gehörte Kaufmann doch zu den frühesten und engagiertesten publizistischen Verfechtern des Komponisten. Für die Ligeti-Forschung unverzichtbar ist der einen Zeitraum von 12 Jahren umfassende Briefwechsel, der die enge Verzahnung von analytischer Reflexion und kompositorischem Prozeß belegt. Daneben stehen Beiträge dokumentarischen Charakters wie etwa die Auseinandersetzung mit Alois Melchiar, die Karajan-Kritik, die Adorno-Rezensionen oder auch der Bericht über die seinerzeit folgenreiche Darmstädter Tagung über „Neue Wege der musikalischen Analyse“. Gerade diese eher zeitgebundenen Beiträge geben jedoch einen Einblick in die Lebendigkeit der Diskussionen, die für die Entwicklung der Nachkriegssituation von zentraler Bedeutung waren, und vermitteln etwas vom dem, was Rudolf Stephan in seinem einleitenden Gedenkblatt den „Zauber des Anfangens“ nannte.

(Juni 1994)

Matthias Brzoska

*DÖRTE SCHMIDT: Lenz im zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michèle Reverdy. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler (1993). 297 S., Notenbeisp.*

Der Frage, warum erst in den Jahren nach dem Zenit unseres Jahrhunderts eine intensive Phase der künstlerischen Auseinandersetzung mit Leben und Werk von Jacob Michael Reinhold Lenz, hier besonders in den Sparten Literatur und Musiktheater, einsetzte, geht Dörte Schmidt in einer gründlich durchgeführten Studie nach. Schmidts Herangehensweise, nämlich die sich mit dem Lenz-Sujet beschäftigenden bühnendramatischen Werke der Komponisten Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michèle Reverdy in Beziehung zu setzen mit den „Favoriten“ der geschichtsphilosophischen wie

ästhetischen Krise, mit Bergs *Wozzeck* und *Lulu* also, ist durchaus originär. Ihrer Meinung nach können sich dadurch „literaturhistorischer Kontext auf der einen und ein operngeschichtlicher auf der anderen Seite“ verbinden; das Feld ist abgesteckt für einen weitreichenden Rezeptionsraum. Den zu füllen, schreckte Schmidt nicht ab, obwohl sie sich aufgrund der geringen zeitlichen Distanz der vier Spiegelkompositionen kaum auf publizierte oder archivierte Quellen stützen konnte. In den Fußnoten findet man an den betreffenden Stellen statt des schriftlich Festgehaltenen den Vermerk auf Telefonate und bislang unveröffentlichte Quellen wie das Kompositionstagebuch von Michèle Reverdy. Jeder der vier Komponisten der „Nachkriegs-avantgarde“, darauf arbeitete Schmidt zu, suchte durch die serielle Vertonung dieses Stoffes eine persönliche Auseinandersetzung und somit eine ideologische Neubewertung seines Standpunktes. Historischer Ausgangspunkt war, daß die Oper sich in der Krise befinde und eine „unmögliche Kunstform“ darstelle. Ein historisch-konkreter Zielpunkt stand nicht fest, und Schmidt schien sich in ihrer Dissertation vorgenommen zu haben, auf diesem Weg auch in der Gliederung nicht die gewohnten Gänge einzuschlagen. Kapitel wie „Privatheit. Sprachformen“; „Künstlichkeit. Wirklichkeitsebenen des dramatischen Gefüges“ oder „Was ist ein Happy-End?“ geben den Blick auf eine klar strukturierte Untersuchung frei. Im Kapitel über die „Bewältigung der Welt“ der Zimmermannschen Vertonung findet sich natürlich der Vergleich des eingefügten Gedichts Lenz' *Unser Herz* (Lied der Charlotte) mit dem auffallend ähnlichen Lied des Harlekin „Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen“ der *Ariadne* Strauss'/Hofmannsthals. Hier hätte die Untersuchung tiefer schürfen können; die Vielschichtigkeit von Zimmermanns *Die Soldaten* hätte die Spaltung der Figuren deutlicher herausmeißeln können. Die Diskussion „Das Lenzlied im Schatten der Musikwissenschaft“ ist den musikwissenschaftlichen Analysen vorangestellt. Es werden einschlägige Schriften miteinander verglichen, wobei stark auf die sozialkritische und politische Dimension der DDR-Germanistik abgehoben, diese aber zu eingeleisig gewertet wird. Auch ein Zitat Hans Mayers ändert nichts daran, daß der Begriff „kulturelles und



literarisches Erbe" in der DDR niemals nur „Weimarer Klassik" bedeutete, sondern immer negativ mit dem Ballast „sozialistisches Erbe" gekoppelt war.

Die Stärke der Untersuchung Schmidts liegt in der Komplexität der angesprochenen Strukturebenen, in der Sorgfältigkeit der Freilegung von kompositorischen Möglichkeiten (besonders dicht die Untersuchung *Jakob Lenz* von Rihm) und darin, daß sie innerhalb der eigenständigen Vertonungen um Lenz keine wertenden Vergleiche anstellt. Das Verdikt „Ab in die Fußnote!", durch eine ironisch-bissige Abhandlung einer überregionalen Wochenzeitung dezidiert gefeiert, schien die Autorin in ihrer Arbeit vorweggenommen zu haben: Nicht nur einmal streben ihre Marginalien über die Seitenmitte (z. B. S. 95, S. 103, S. 137) hinauf in Richtung oberer Rand.

(März 1994) Beate Hiltner

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

Mit diesem Buch liegt zum ersten Mal eine substantielle Einführung in das musikalische Gesamtwerk von John Cage vor, die in Umfang, Anspruch und Ausführung die einzige bisher existierende Cage-Monographie von Paul Griffiths zu ersetzen in der Lage ist. Bereits der erste Satz der Einleitung macht deutlich, daß die Lektüre geeignet und dazu bestimmt ist, vielerorts noch vorhandene Vorurteile und Bedenken gegenüber dem Thema zu zerstreuen: „John Cage was a composer: this is the premise from which everything in this book follows" (S. 1).

Diese Überzeugungsarbeit leistet der Autor, der 1988 an der New York University mit einer Arbeit über Cages Werke zwischen 1950 und 1956 promoviert wurde, mit einer ausgewogenen Mischung aus profunder Detailkenntnis und ordnendem Überblick. Dort, wo es nötig ist, werden Cages musiktheoretische Schriften in die Erläuterung seines musikalischen Denkens einbezogen, sie behalten aber stets ihren Stellenwert als theoretisches Spiegelbild der musikalischen Praxis, ohne jene

dominante Position einzunehmen, die sie so häufig in der öffentlichen Diskussion über Cage haben. Das gleiche gilt für die außermusikalischen Einflüsse, auf die der Komponist selbst oft hingewiesen hatte, etwa die Lektüre der Schriften von Ananda K. Coomaraswamy, Buckminster Fuller oder Marshall McLuhan.

Die Anlage des Buches ist chronologisch in sechs Kapiteln, wobei die Auswahl der „Schlüsselwerke", an denen wichtige Veränderungen in Cages Komponieren beschrieben werden, und die Gruppierung anderer Stücke um ein oder mehrere solcher Schlüsselwerke herum nicht nur nachvollziehbar, sondern auch schon durch den Umfang des Gesamtwerks von mehr als dreihundert Kompositionen gerechtfertigt sind. Einige Schwierigkeiten habe ich lediglich mit dem letzten Kapitel, das den Zeitraum von 1969 bis 1992 umfaßt und das der Vielfalt der kompositorischen Erscheinungen und Entwicklungen nicht immer die genügende Differenzierung zuteil werden läßt, etwa bei den sogenannten „Zahlenstücken" der allerletzten Jahre. Andererseits finden sich gerade in diesem Kapitel zum ersten Mal konzise systematische Zusammenfassungen zu den späten explizit politisch gemeinten Stücken und Cages kompositorischem Naturverständnis.

Schließlich habe ich einen Detailfehler auf den Seiten 110 und 112 entdeckt, der zwar für Pritchetts Schlußfolgerungen ohne Bedeutung, aber doch zu wichtig ist, um ihn nicht zu kommentieren: In *Winter music* hat Cage die Mehrdeutigkeit beim Zusammentreffen von Violin- und Baßschlüssel in einem System dadurch reguliert, daß sich die erste Zahl des Zahlenpaars auf den oberen Schlüssel und die zweite auf den unteren bezieht, entgegen Pritchetts Behauptung, die Zuordnung von Zahlen zu Schlüsseln sei dem Interpreten überlassen.

Zum Verständnis von Cages Musik und seiner Position in der Musikgeschichte leistet das Buch zweifelsohne einen wichtigen Beitrag, der Autor hält freilich trotz der offenen ausgesprochenen Bewunderung für seinen Gegenstand immer so viel Abstand zu diesem, daß er sich ihm nicht kritiklos hingibt. Insbesondere sei hier auf die Kurzcharakterisierungen von Morton Feldmans, Christian Wolffs und Earle Browns Musik in den fünfziger Jahren hingewiesen (S. 105–107), aus denen deutlich

wird, daß Cage mindestens ebensoviel von diesen Komponisten lernte und übernahm wie die drei von ihm.

Die Sprache des Buches ist elaboriert, aber ohne Schnörkel und auch gebildeten Laien zugänglich.

(Juli 1994)

Martin Erdmann

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

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

**JUTTA STÜBER:** *Schuberts Quartett „Der Tod und das Mädchen“.* Anleitung zur Intonationsanalyse. Bonn. Verlag für systematische Musikwissenschaft 1993. 296 S. (Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 68.)

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

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

Den Anfang von fünf neu erschienenen Bänden der Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik machen Mark Lindley und Ronald Turner-Smith mit einer historisch-kritischen Zusammenfassung der „mathematical Models of Musical Scales“ Lobenswert ist der systematisch erfolgte Aufbau des Buches, der für die verschiedensten Interessenten dieses Themenbereichs sehr hilfreich ist. Lindley stellt nämlich sowohl speziell auf den reinen Musiker ohne Hintergrundwissen in Algebra als auch auf den Mathematiker ohne Grundkenntnisse in Musik oder gar auf den professionellen Musiktheoretiker zugeschnittene Einführungskapitel bereit, die es somit jedem ermöglichen, den zahlreichen „Exam-

ples illustrating the history of Western systems“ von Guillaume de Machaut bis Anton Webern zu folgen. Die Anhänge bieten hierzu einen knappen Überblick über die Fortentwicklung von Pythagoras' musikalischen Ideen bis hin zu Leonhard Euler, eine kritische Analyse der Schriften des wohl führenden Theoretikers des 18. Jahrhunderts, über Jean-Philippe Rameau „tempérament ordinaire“, wie eine Zusammenstellung von „some tuning instructions“ von Gioseffo Zarlino, Andreas Werckmeister, Francesco Antonio Vallotti und Johann Sebastian Bach.

Helmut Reis wollte hingegen aufzeigen, daß die Harmonik eine wichtige Rolle in der Interpretation von Zahlenphänomenen in der Natur, Wissenschaft und Kunst spielen kann. Sein Verdienst beruht in diesem überaus umfangreichen, die verschiedensten Wissenschaftsbereiche abdeckenden Gebiet darauf, daß er mit seinen Ausführungen bei den musikalischen Intervallen und dem Monochord beginnt, auf die dann die folgenden Kapitel thematisch aufbauten und somit in einem größeren Zusammenhang auch leicht verständlich werden. Der rote Faden bei diesen teilweise weit auseinanderliegenden Problemstellungen bildet dabei, ausgehend von der harmonikalen Beschäftigung mit den Platonischen Körpern, die Frage, wo überall diese Körper (in den drei Ebenen Teilungsverhältnisse der Seite, Pythagoreische Zahlen und Intervallzahlen) in der Natur auftreten können. „Es ist von besonderem harmonikalen Interesse, strukturidentische Beziehungen von kleinen ganzen Zahlen in verschiedenen Bereichen der Natur mit den Intervallzahlen der musikalischen Akustik zu vergleichen“ (S. 474). So wurden die in einzelne Kapitel aufgliederten Themenschwerpunkte wie Kristallmorphologie, Spektralserien von Atomen, harmonikales Verständnis des Farbensehens oder Fibonacci-Reihen und Goldener Schnitt in der Botanik, vom harmonikalen Standpunkt aus untersucht und einer Bewertung unterzogen.

Beim Beitrag von Jutta Stüber geht es um eine reine Intonationsanalyse, „die für jeden Spieler eines frei intonierenden Instrumentes von außerordentlicher Bedeutung ist“ (S. 63); so werden zu jedem einzelnen Satz von Schuberts Streichquartett Hinweise zur Einstimmung, Akkorde zum Einspielen oder eine

Anleitung zum Seitenwechsel gegeben. Zweifelsohne ist beispielsweise bei einem Streichinstrument im Gegensatz etwa zum Klavier ein *gis* nicht identisch wie ein *as* zu intonieren; aber muß deshalb die Wiedergabe des gesamten Notentextes derart mit zahlreichen Hieroglyphen (die über das ganze Buch verstreut erklärt werden) und Intonationshinweisen überfrachtet werden wie der Hinweis zu Takt 133ff. des ersten Satzes? „Die Akkordfolge Ue [Modelldominante] e7 [Dominantseptakkord] erfordert den zweimaligen Schritt  $\bar{c}$  [c-hoch] d- [d-minus], den kleinen *septimalen Ganzton* 35/32 (TS) zu 155 cent, der zwischen der Mollterz und der Dominantseptime anfällt (100)“ (S. 124). So meint denn auch selbst die Autorin vorsichtig zur Tabelle ihrer Formanalyse, die allein für den ersten Satz von S. 83 bis S. 93 reicht, daß „es nicht sinnvoll [ist], die Tabelle zu überladen, da sie dann unübersichtlich wird und an Aussagekraft verliert“ (S. 82). Bleibt zu hoffen, daß der Musiker nach Durcharbeit dieses Buches und cent-genauem Intonieren jeder Note noch die Kraft findet, sich mit Freude musikalisch Schuberts Werk zu nähern.

Mit dem Vordringen der Informationstechnologien in die musikwissenschaftliche Forschung und deren Auswirkungen beschäftigt sich Uwe Seifert. Als Forschungs- und Anwendungsfelder stellt er dabei die Kognitive Musikwissenschaft (theoretische Musikologie, Psycho- und Neuromusikologie), die Anwendung an Musikhochschulen und Konservatorien für künstlerische wie pädagogische Zwecke (Computer als Musikinstrument, als Hilfsmittel bei der Komposition wie bei der Vermittlung musikalischer Grundkenntnisse) und die Anwendung in der musikalischen Informatik, etwa bei technologischen Entwicklungen mit Bezug zur Musik (kompositionsunterstützende Systeme, Musikprozessoren, Musikprogrammiersprachen, Schnittstellen etc.) vor. Ein Überblick über in der Kognitiven Musikwissenschaft benutzte Programmiersprachen sowie die Vorstellung dreier vom Autor entwickelter Programme zur Illustration der angesprochenen Problemstellungen und unterschiedlichen Programmierstile runden dieses Buch ab.

Die Intonation diesmal des *a cappella* singenden Chores unter dem Aspekt der ihr zugrundeliegenden Stimmung ist Gegenstand

der Abhandlung von Bettina Gratzki. Um das Ziel einer differenzierteren Intonation zu erreichen, werden in einem theoretischen Teil die wichtigsten Stimmungsprinzipien vorgestellt, ferner eine Intervallehre, Ausführungen zur Enharmonik, zum Problem konkurrierender Stimmungssysteme und zum Zusammenhang zwischen Stimmung und Dis- bzw. Detonieren. Hauptquellen bildeten dabei Chor- und Gesangsschulen — vornehmlich aus dem deutschsprachigen Raum — aus fünf Jahrhunderten. Im praktischen Teil werden instrumentale Hilfen und Solmisation unter dem Aspekt Intonation/Stimmung besprochen, eine Reihe von Übungen vorgestellt und an einigen Analysen von Werken Orlando di Lassos bis Francis Poulenc erklärt.

(Mai 1994)

Rainer Heyink

*JOHANNES RADEMACHER: Rezent es Liedgut am unteren Niederrhein. Untersuchungen zur deutsch-niederländischen Liedgemeinschaft. Hamburg-Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1991. Teil I: 114 S., Teil III: Transkriptionen 49 S. (Beiträge zur Ethnomusikologie. Band 28.)*

Nach Ernst Klusens Forschungen über die deutsch-niederländischen Beziehungen im niederrheinischen Volkslied aus den 1950er und 1970er Jahren greift nunmehr Johannes Rademacher erneut die Thematik auf und überprüft die Situation in der Gegenwart. Beginnend mit einer Darlegung von Aufgabe und Methode und der Beschreibung des Territoriums „Unterer Niederrhein“, wendet sich der Autor zunächst dem Umgang mit dem Lied zu (Liedträger, Repertoire, Liederwerb und -weitergabe, Singgewohnheiten) und analysiert sodann das Liedmaterial in musikalischer Hinsicht, und zwar getrennt nach niederrheinisch-, niederländisch- und deutschsprachigen Liedern. Basis sind 134 Melodien (von denen 53 in einem separaten Teil wiedergegeben werden), die Rademacher von 13 Gewährspersonen bzw. -gruppen erhalten hat. Ein objektives Bild der Liedsituation, aber auch des Stellenwertes des Volksliedsingens innerhalb der gesamten Musikausübung des Gebietes anhand der Publikation zu erhalten ist schwierig, sind doch die Singenden nur aus einer bestimmten Altersgruppe (50- bis 70jährige) und

ist das Areal nur von geringer Ausdehnung (Forschungen jenseits der niederländisch-deutschen Grenze wären gewiß auch notwendig). So erhebt sich die Frage nach der Repräsentanz. Das Gewicht liegt deutlich bei den drei Sängergruppen, konzentriert in Emmerich, Kleve und Materborn, und die Personen haben ihr Liedgut auf unterschiedliche Weise erworben. Es sind nicht alle Informationen für den Leser nachvollziehbar, beispielsweise ist in bezug auf die Liederzahl in den 10 bis 11 Liedgattungen nichts direkt zu erfahren, so daß deren Bedeutung nicht einschätzbar ist. Nicht recht einsichtig ist auch die Trennung der Kapitel „Musikalische Analyse“ und „Das gesammelte Liedgut“. Eine statistische Beschreibung der Strukturen erfolgt nicht. In der Schlußbetrachtung kommt der Autor zu der Erkenntnis, daß „niederländisches Liedgut in der Regel an einige wenige Personen gebunden ist und nur unter bestimmten Voraussetzungen in das Repertoire der befragten Personen integriert wird“ (Bereitschaft der Liedträger, mindestens geringfügige Sprachkenntnisse, positive Einstellung der Liedträger) sowie „daß nur ganz wenige signifikante Unterschiede in den Liedstrukturen der jeweiligen Repertoireanteile zu finden sind“ (S. 91). Man registriert eine Substanzgemeinschaft. „Das bedeutet, daß die musikalischen Gegebenheiten für eine regionale Zuordnung nicht ausschlaggebend sein können“ (S. 90)

(Juni 1994) Klaus-Peter Koch

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

Diese Magisterarbeit einer angehenden Ethnologin lenkt den Blick auf die Gesänge in Erzählungen einer westafrikanischen Sprachgruppe. Dafür hat sie sich autodidaktisch die notwendigen Musikbegriffe sowie die Methode der Transkription und Analyse von Melodien angeeignet (vgl. S. 15–23 und 142f.) und sie geschickt auf die vorgestellten Lieder angewandt. Diese Lieder sind mehreren Versionen von zwei Erzählungen entnommen. Ihre aus zahlreichen Wiederholungen bestehenden Texte bringen stets das wesentliche Moment

zur Geltung: bei der Geschichte vom Chamäleon und dem Hasen die magische Kraft des Chamäleons, bei der Erzählung „Das Mädchen, das getötet werden soll, aber von Gott gerettet wird“ die Gefahr, in der sich das Mädchen befindet. An der entscheidenden Textstelle beginnt der Erzähler oder die Erzählerin zu singen, wird dabei zum Vorsänger, dem die Zuhörerschaft im zweistimmigen Chor, zuweilen auch ein anderer Erzähler antwortet. Der Wechselgesang geht mit einer bestimmten Textverteilung einher, und damit entsteht eine stets gleiche musikalische Form. Dem Sprachduktus folgt die Melodie, doch findet sie nach Dauer und Höhe der Töne in jedem Lied eine eigene Prägung.

Zur Unterhaltung kann der Solist oder der Chor im Rahmen der Erzählungen auch andere Lieder singen, doch nur solche wie die vorgelegten stehen im Zentrum — nicht allein des Erzählens, sondern auch des wissenschaftlichen Bemühens: Aus musikethnologischer Sicht sind sie ohne Kontext nicht angemessen zu würdigen, und die Erzählforschung hat sie bei ihrer Klassifikation nach Gattungen und Themen (vgl. S. 136 und 149) zu berücksichtigen. Diesen doppelten Scheitelpunkt hat Frau Blanc mit ihrer Untersuchung deutlich gemacht.

(Juni 1994)

Josef Kuckertz

*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., Notenbsp. und Ziffernnotationen (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 105.)*

Die im Untertitel angedeuteten „Veränderungen in der chinesischen Musik“ unserer Zeit erscheinen dem Autor dieser an der Universität Bielefeld 1990 eingereichten Dissertation als Symptome der „Zerstörung einer Kultur“ (S. 240). In der Tat sah man sich in China seit der Mitte des 19. Jahrhunderts gezwungen, die „Übermacht und ‚Effektivität‘ der westlichen Technologie“ anzuerkennen und sie einer Modernisierung des eigenen Landes dienstbar zu machen. Darauf folgte

seit 1919 eine „philologisch-weltanschauliche Umorientierung“, die auf den „traditionellen, integrativen Ansatz“ verzichten mußte (S. 240f.), weil sie dem Tiao, der Harmonie einer „ganzheitlichen Weltanschauung“ (S. 10) nicht mehr folgen konnte. Das neue, hieraus entstandene gesellschaftliche Verfahren hat Folgen auch für die Musik, deren Zukunft als eigenständiges Gebilde dem Autor fragwürdig erscheint (S. 250).

Diese recht düstere kulturgeschichtliche Skizze dient Udo Will als Rahmen für eine detaillierte Untersuchung der Zheng-Solomusik, die „ein Spektrum .. von der höfischen Bankett- bis zur Volksmusik“ umfaßt (S. 14). Das Instrument, vermutlich aus der fünfsaitigen Zhu-Vollröhrenzither entwickelt (S. 33–34), wurde „zumindest in frühesten Zeiten mit primitiver Musik assoziiert“ (S. 40), später dann von verschiedenen sozialen Klassen, so „Courtisanen, Literaten, Soldaten, Hausbediensteten und verschiedenen Gruppen von Musikern benutzt“ (S. 42). Zur Zeit der Qing-Dynastie (Mandschu, 1644–1912) hatte das Zheng 14 Saiten; seit Beginn der Republik zog man 16 Stahlsaiten auf. Wachsende Virtuosität verlangte um 1980 einen Bezug von 25 nylonumgebenen Stahlsaiten. Sie wurden zur Erzielung eines großen Klangvolumens mit künstlichen Nägeln aus Horn angeschlagen (S. 44–51).

Auf die gegenwärtig gebräuchliche Form des Zheng richtet Will seine Aufmerksamkeit, hat er doch dessen Spielweise bei chinesischen Meistern erlernt. Genau beschreibt er die Anschlagsarten, Klangfarbenvariationen und Gleitklänge (S. 53–62); sie entsprechen dem traditionellen chinesischen Klangkonzept (S. 65ff.). Besonders beschäftigt Will das Phänomen des flexiblen Tons; er spricht von „Tonflexion“ (S. 80) und stellt sie dem stabilen Ton der westlichen Musik gegenüber (S. 81). Letzteren hält er für „spannungslos“ – wohl wissend, daß die harmonische Mehrstimmigkeit zur Erzielung sauberer Klänge anders intonieren muß als jegliche Einstimmigkeit. Eingehend untersucht er die Tonflexionen in der Zheng-Musik und weist zum Schluß darauf hin, daß „ein wesentliches Gestaltungselement ... unberücksichtigt bleibt, wenn eine lineare Musik wie die chinesische auf ein starres Gerüst von fixen Tonhöhen reduziert

wird“ (S. 97). Diese Sorge wird nachfolgend noch mehrfach zu Worte gebracht.

Die Kenntnis des Musizierens mit flexiblen Tonhöhen hindert den Autor nicht daran, das Tonsystem mit größter Genauigkeit zu betrachten. So wird die Stimmung des „pentatonisch bezogene(n) Zheng“ bis auf Zehntelcents genau angegeben (S. 113–114), und darauf werden mit gleicher Genauigkeit Intonationsmessungen an Aufnahmen von 12 Zheng-Interpreten vorgenommen (S. 115ff.). Als Resultat ihrer Erläuterung ergibt sich die traditionelle Stimmung: die eine „reine“ Siebentonreihe mit geschärfter Terz, Quarte und Quinte bei den Musikern in der VR China sowie eine fast gleichmäßig temperierte Skala, manchmal ohne Quart und Sept, in anderen Fällen mit neutraler oder großer Sept, bei den Zheng-Spielern in Taiwan, Hongkong, Malaysia und Singapur. Daraus schließt der Autor auf größeren europäischen Einfluß im chinesischen Ausland, während man im Inland nach traditionellen Hörgewohnheiten stimmt, die in Lehrwerken nicht erwähnt sind (S. 122–123).

Skalen und Modi beschäftigen Will auch weiterhin. An 250 Stücken in 10 Musiksammlungen, zwischen 1961 und 1987 publiziert (S. 150), fand er hexa- und heptatonische Skalen, teils mit chromatischen Zwischentönen (S. 151–158). Seit 1980, als man das Zheng mit beiden Händen zu zupfen begann, die linke Hand folglich zur Tongestaltung ausfiel, reduzierte man die Chromatismen auf Stufen diatonischer, oft auch pentatonischer Reihen. Einflüsse harmonischer Tonalität zeigten sich besonders an den Finales, die man nun mit Dreiklängen ausstattete (S. 161). Ihre Spiegelung findet diese Entwicklung in der Notation, deren Systeme Will einleuchtend darstellt (S. 169ff.). Chinesischen Zahlzeichen in Tabulaturen folgte Ende des 19. Jahrhunderts die Übernahme der europäischen, von Jean-Jacques Rousseau 1742 vorgeschlagenen Ziffernotation (S. 193). Diese diente aber nicht zur Übertragung der Tabulaturzeichen, sondern zur Niederschrift bestimmter Klangversionen traditioneller Stücke, die damit Werkcharakter erhielten (S. 245). Man betrachtete sie wie Kompositionen, brauchte also nicht mehr den Lehrer, der die Noten zur Gedächtnisstütze an den Schüler aushändigte,



die Stücke aber als klingende Gebilde mit ihm studierte (S. 192). Damit entfällt ein entscheidendes Glied musikalischer Überlieferung, sicher nur für das begrenzte, gegenüber westlichen Einflüssen offene Zheng-Repertoire.

Den chinesischen Musikern ist überlassen, ob sie nun die Entwicklung der europäischen Mehrstimmigkeit nachholen oder sich nach Wills Vorschlag vor allem mit post-dodekaphoner Musik befassen (S. 250). Einer solchen Zukunftschau gegenüber präsentiert das inhaltsreiche Buch eine Darstellung traditioneller musikalischer Gestaltungsweisen in China, spezialisiert auf ein Instrument, das stets allen Gesellschaftsschichten zur Verfügung stand.

(Juni 1994)

Josef Kuckertz

*HEINZ-EBERHARD SCHMITZ: Satsumabiwa. Die Laute der Samurai und ihre instrumentalen Spielstücke danpō. Untersuchungen zur Musikkultur Japans. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. Teil I: IV, 411 S., Teil II: Fotos, Tabellen, Transnotationen: 213 S. (Studien zur traditionellen Musik Japans. Band 7/1 und 7/2.)*

Im Vorwort beklagt der Autor, daß man in Japan weit besser über die abendländische Musik informiert sei als die westliche Wissenschaft über die japanische Musik (S. 1). Diesem Mißverhältnis möchte er mit seiner an der Universität Hamburg eingereichten Dissertation entgegenwirken, indem er „dem westlichen Leser die für westliche Ohren im hohen Grade fremde Instrumentalmusik der ‚satsumabiwa‘ näherzubringen“ versucht (S. 338). Die Worte entstammen der Zusammenfassung, in deutscher, englischer und japanischer Sprache eingerückt. Dort hebt der Autor deutlich die Schwerpunkte seiner Darstellung hervor, die auf ein musikethnologisches Studium an der Tokyo National University in den Jahren 1982—1984 zurückgeht. Während dieser Zeit erlernte er die in Band II (S. 113—211) transnotierten „danpō-Spielstücke und bemüht sich nun, „das dem japanischen Kulturkreis Typische am traditionellen japanischen Tonsystem herauszuarbeiten“ (S. 338, betrifft Band I, Kap. 3). Ein „Exkurs zur Geschichte der ‚satsumabiwa‘“ (S. 339, betr. Kap. 2) und eine Beschreibung des Instru-

ments (Kap. 1) geht der Musikuntersuchung voraus.

Bekannt ist die „biwa“ als eine Knickhalslaute mit sehr flachem, birnförmigen Korpus, 3—6 hochstehenden Holzbünden und meist vier Saiten. Das und warum es innerhalb dieses Typs eine Reihe von Sonderprägungen gibt, zeigt Schmitz einleuchtend im 1. Kapitel. Da ist die Rede von der Eigenart der Stimmung G-D-G-A bei stets dünner werdenden Saiten (S. 12) und von der Position der Bünde („Frets“ nach Schmitz), die zur Erziehung feinsten Tonschattierungen durch Spiel mit hohem Fingerdruck gerade nicht nach „reinen“ Intervallen gewählt wird (S. 13) Druck oder Dehnung erlauben eine Spannung der 4. Saite bis zu ihrer Oktave, der 2. und der 3. Saite bis zu ihrer Quinte und damit die Erzeugung aller für die Musik benötigten Töne und Klänge (S. 14) Schließlich werden der Anschlag mit dem großen „bachi“-Plektron und die nachträgliche Modifikation des Klangs durch Veränderung des Fingerdrucks erläutert (S. 15) All dies weist auf eine Klangästhetik hin, die nicht einen frei im Raum schwingenden, sondern einen dem Instrument verhafteten Ton erstrebt und sich damit wesentlich von Lautenklängen anderer Herkunft, so der indischen Vīnā oder der Renaissance-Laute Europas abhebt (Kap. 1.3 und 1.6) Beschreibungen einer dreisaitigen Biwa und eines kleineren, fünfsaitigen, zur Begleitung von Frauenstimmen geeigneten Instruments fließen in die Darstellungen ein — auch der Hinweis, es gebe in ganz Japan derzeit nur noch einen Instrumentenbauer, der „ausschließlich vom Bau der ‚satsumabiwa‘ lebt“ (S. 24)

Verwirrend ist die Geschichte der Biwa, in Kapitel 2 breit referiert (S. 42—77) und in der Zusammenfassung trefflich resümiert (S. 339) Danach soll das Lauteninstrument zwischen 200 vor und 200 nach Chr aus Persien und Arabien nach China gelangt (S. 47) und als „gakubiwa“ im 8. Jahrhundert am japanischen Kaiserhof benutzt worden sein (S. 48); eine „māsōbiwa“, die Laute der blinden Priester und Wanderprediger, ist in Schriften schon seit 550 n. Chr. bezeugt (S. 53). Als „Geburtsstunde“ der „satsumabiwa“ gelte das Jahr 1526, als zwei Priester von ihrem Fürsten den Auftrag erhielten, die Samurai-Krieger während ihrer Ausbildung im Spielen dieser Laute zu unterrichten (S. 66), doch der Name „satsu-

mabiwa" sei erst nach der Meiji-Reform, also nach 1868 aufgetaucht (S. 54). Kaum dürfte das Instrument seither an Beliebtheit zugenommen haben, nachdem die Samurai in den Adelsstand oder das Bürgertum eingereiht wurden. Immerhin gründete man im Jahre 1922 einen Verein der Freunde und Förderer der „satsumabiwa“, der bis heute aktiv ist (S. 74 und 101–104). Ferner entstand 1970 ein Verein zur Pflege und Erhaltung der „Satsuma mōsō“-Tradition an ihrem alten Sitz, dem Jōraku-Tempel bei Kagoshima, früher Satsuma, an der Südspitze der Insel Kyushu. Dieser Verein blinder – und sehender – Priester hatte 1983 insgesamt 152 Mitglieder. Ihr Ziel ist, die Zahl der Priester (38 im Jahre 1983) zu erhöhen und deren Biwa-Spiel zu fördern (S. 88f.). Feste für Gottheiten werden im Jōrakuin nach wie vor mit Ensemblemusik gefeiert, wie die Hinweise S. 88–91 belegen.

Im 3. Kapitel sind unter dem Titel „Das Tonsystem“ auch die Aspekte: Klangfarben, Rhythmus, Form und Ästhetik – terminologisch unkorrekt – eingeordnet. Mit einem Rekurs auf die alten chinesischen Tonsysteme beginnt das Kapitel, behandelt dann die japanischen „ryo“- und „ritsu“-Tonarten (S. 130ff.), die volkläufigen pentatonischen Instrumentalstimmungen (S. 134ff.) und die Theorie vom Tetrachordaufbau der Tonleitern (S. 142ff.), schließlich die Adaptionen japanischer Skalen an europäische Tonarten und Modi seit der Meiji-Reform (S. 153ff.) Bedeutend für die Melodiegestaltung sind die variablen Töne, die auch als enger oder weiter genommene Tonräume aufgefaßt werden und als Schärfungen von Grundton, Quint und Quart, von Sext und Sekund erscheinen (S. 158ff.). Die variablen Töne gehören schon zum Bereich der Klangfarben, doch werden diese im engeren Sinne durch Lagenspiel, durch Fingerdruck beim Greifen der Saiten sowie durch sehr differenzierte Anschlagsarten mit dem Plektron in der rechten und mit den Fingerkuppen der linken Hand bestimmt.

Schwer zu beschreiben ist der Umgang mit Metrum und Rhythmus in Japan. Schmitz tastet deshalb das Phänomen in verschiedenen Bereichen einschließlich Gagaku und Nō-Theater ab und deutet an, wie er die ständigen Dehnungen und Verkürzungen beim Vortrag in seinen Transnotationen markieren wird (S. 179). Aus den Schlußbemerkungen zum

Rhythmus-Abschnitt geht hervor, daß die kleinen Zeitverschiebungen beim Zusammenspiel mit der Singstimme oder mit anderen Instrumenten zur Tonfärbung beitragen, also entfernt doch etwas mit dem Tonsystem zu tun haben (S. 187). Hier anknüpfend, entwickelte der japanische Musiktheoretiker Oka Toshijiro ein Gedankenmodell vom „Einswerden“ der musikalischen Bewegung mit dem Wort, dem Atem und der Sprache. Diese „Punktästhetik“ bestimmt auch die musikalische Form (S. 189ff.).

Mit dem Abschnitt über die Notation der „danpō“-Instrumentalstücke (Kap. 3.5) wendet sich Schmitz seinem eigentlichen Anliegen zu. Er hat festgestellt, daß die Biwa-Tabulatur vom Sohn eines ehemaligen Samurai aus Satsuma, des späteren Direktors der Militärkapelle in Tokyo, Ende des 19. Jahrhunderts erfunden wurde. In dieser Tradition habe der bedeutende Biwa-Musiker Fumon Yoshinori seine Notation entwickelt und sie in den 60er und 70er Jahren zur Aufzeichnung traditioneller Stücke benutzt (S. 195). Diese Stücke, nur zur Gedächtnisstütze notiert, hat Schmitz erlernt, mit Fumon Yoshinori eingehend besprochen und sie im Spannungsfeld von Notation und Aufführungsweise für seine Dissertation genau untersucht. Er beginnt seine Analyse (Kap. 3.6) mit der Feststellung, „danpo“ seien „die instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspiele einer Rezitation“ (S. 228), die aus Melodieformeln bestehen. Als erstes stellt er aber ein Instrumentalstück vor, *Kadobiwa* – „die Biwa am Tor“ oder „die Biwa an der Ecke“. Der Leser kann nur hoffen, daß er sich dieses gleich wie die folgenden Stücke ohne Klangbeispiel recht vorstellt, wenngleich die musikalische Struktur aus den Transnotationen in Band 2 deutlich wird. Wie die Biwa-Begleitung sich zu den Textrezitationen verhält, ist in Kapitel 3.8 erklärt. Zwei durchgehend analysierte Beispiele illustrieren das Verfahren (S. 276ff.).

Geradezu aktuell wird das Buch mit seinem 4. Kapitel, das unter dem Stichwort „Aufführungspraxis“ die Aktivitäten der Dachorganisation und der Einzelverbände für alle Biwa-Musik beschreibt. Erfolgreich ist danach der Unterricht in einigen Verbänden, mehr noch die Lehrtätigkeit des frei wirkenden Fumon Yoshinori. Lehren und Lernen erscheinen, wie

die auf Seite 303 bis 311 zusammengestellten Konzerte, vor allem als Traditionspflege, die eher nach Publikum sucht, als daß sie von einem breiten Interesse getragen würde. In solcher Lage befinden sich bei dem derzeitigen Übergewicht europäischer Musik auch andere Gattungen der traditionellen Musik in Japan. Hinsichtlich der „satsumabiwa“, des Instruments der Samurai-Krieger, mag dies am wenigsten verwundern, wie die vorliegende Dissertation mit ihrer Fülle von Details zur Spielweise und zur gesellschaftlichen Stellung des Instruments bezeugt.

(Juni 1994)

Josef Kuckertz

*Musica Britannica LXIII: SAMUEL SEBASTIAN WESLEY: Anthems. II. Edited by Peter HORTON. London: Stainer and Bell 1993: XXXIX, 182 S.*

*Musica Britannica LXIV: JOHN BLOW: Anthems III: Anthems with Strings. Transcribed and edited by Bruce WOOD. London: Stainer and Bell 1993. XL, 181 S.*

Peter Horton legt nach dem 1990 publizierten ersten Band mit Anthems von Samuel Sebastian Wesley (1910–1876) nun einen zweiten vor, der *The Wilderness* und *Ascribe unto the Lord* in zwei verschiedenen Fassungen, für Orgel und Orchester, veröffentlicht. Wesley schuf mehr als dreißig Anthems. *The Wilderness* komponierte er 1832, als er Organist an der Kathedrale von Hereford wurde. Sein frühes Meisterwerk orchestrierte er zwanzig Jahre später für das Birmingham Festival. Das dortige große Orchester verfügte über ein reichhaltiges Instrumentarium, so daß Wesley sowohl Serpent als auch Ophikleide einsetzen konnte.

1849 wurde Wesley nach Winchester berufen, sein Anthem *Ascribe unto the Lord* erklang im Mai 1851. Wesley schätzte es sehr und führte es drei Jahre später zur Einweihung einer neuen Orgel abermals auf. 1865 ging er nach Gloucester, die Orchesterfassung von *Ascribe unto the Lord* wurde dort mit Erfolg beim Three Choirs Festival aufgeführt. Über Quellenlage und Aufführungsmöglichkeiten wird sachkundig und ausführlich berichtet. Die Ausgabe eines dritten Bandes mit Anthems von Wesley ist geplant.

Nach den Bänden 7 (1953) und 50 (1984) liegt nun der dritte Band mit Anthems von John Blow (1649–1708) vor. Bruce Wood zeichnete schon für Band 50 verantwortlich; im vorliegenden sind neun Anthems mit Orgel und Streicherbegleitung publiziert. Das Anthem entwickelte sich in der Chapel Royal der Regierungszeit Karl II. (1660–1685) zu seiner ausgeprägtesten Form mit instrumentalen Sinfonien und Ritornellen zwischen den Textabschnitten. Blow komponierte in jener Zeit etwa fünfzig Anthems. Die ausgereiften Kompositionen beeindruckten durch harmonische Kühnheit, rhythmischen Reichtum und stilistische Vielfalt. So verwundert es nicht, daß sie einen entscheidenden Einfluß auf die Anthems seines Schülers Henry Purcell hatten. In seinen Ausführungsvorschlägen geht Wood ausführlich auf die Situation in der Chapel Royal ein. Als bedeutende Quelle zur Aufführungspraxis jener Zeit nennt Wood John Playfords *Introduction to the Skill of Music*, dessen Erstauflage 1654 (nicht 1664) erschienen ist. Ein vierter Band mit Anthems von Blow ist in Vorbereitung.

(Juni 1994)

Susanne Staral

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

„C'est le grand jour, le jour de fête, jour du triomphe et des lauriers. La couronne est prête, Pour vous, ouvriers.“ Der große Tag, an dem eine ansehnliche Schar von Sängern und Instrumentalisten mit der Vertonung dieser Worte ihren machtvollen Lobpreis erklingen ließ, war der 14. Juni 1846, und gefeiert wurde eine der säkularen Gottheiten des unangekränkelten seiner selbst bewußten industriellen Zeitalters: die Eisenbahn. Zur festlichen Eröffnung der Nordbahn in Lille hatte Hector Berlioz Musik auf einen Text von Jules Janin komponiert, Musik, deren Faktur nicht bloß Darstellung von Affekten oder Ausdruck von Gefühlen zeigt, sondern die mit dem Geist ihres Gegenstandes identisch zu sein scheint. Ihr unverstelltes Pathos, ihre völlig ungebrochene Hingabe in der Verherrlichung der mit der Eisenbahn von Menschen für Menschen

geschaffenen „bienfaits“ (für die mit einem gewissen Schauer doch noch dem „Dieu caché dans les cieux“ Dank zu bringen ist) charakterisiert diese Zeitkunst.

Der *Chants des chemins de fer* (Holoman 110) eröffnet den jüngsten Band der Berlioz-Gesamtausgabe; ihm folgen, sieht man von den *Tristia* op. 18 ab, weitere zumindest außerhalb Frankreichs unbekannte Chor-Orchesterwerke wie die *Vox populi* mit ihren Teilen *La menace des Francs* (Holoman 97) und *Hymne à la France* (Holoman 117) sowie zuletzt *L'Impériale* (Holoman 129). Die Inszenierung gewaltiger Klangfassaden in diesen Kompositionen bleibt beim bloßen Partiturstudium nur begrenzt erfahrbar, ein Umstand, den man angesichts der historisch gewachsenen Skepsis gegenüber solcherart erzeugtem Widerklang nationalen und nationalistischen Hochgefühls leicht verschmerzt. Da berührt einen die dunkle Theatralik der *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet* aus dem Jahre 1848 (op. 18,3) tiefer, wie überhaupt Szene und dramatischer Gestus, die in diesem Kondukt den Hörer auch ohne die Realität der Bühne bannen, das musikalische Denken Berlioz' in vieler Hinsicht bestimmt haben.

Philologische Probleme größeren Ausmaßes haben sich aufgrund der guten Quellenlage dem Herausgeber David Charlton nicht gestellt. Seine Arbeit verdient alles Lob, auch im Blick auf die gründliche Erhellung der Werk- und Wirkungsgeschichte der edierten Kompositionen. Gelegentliches Mißfallen erregt allein die nicht immer stilsichere deutsche Übersetzung des englisch verfaßten Vorworts. (März 1994)

Ulrich Konrad

## Eingegangene Schriften

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

WOLFGANG AUHAGEN: Experimentelle Untersuchungen zur auditiven Tonalitätsbestimmung in Melodien. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1994. Teil 1. Text, 245 S., Teil 2: Notenbeispiele und Tabellen, 65 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 180.)

BEETHOVEN: Werke. Abteilung II, Band 1: Ouverturen und Wellingtons Sieg. Hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. Kritischer Bericht. München: G. Henle Verlag 1991. 68 S.

BERNHARD BENZ: Zeitstrukturen in Richard Wagners „Ring“-Tetralogie. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 418 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 112.)

BODO BISCHOFF: Monument für Beethoven. Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns. Köln-Rheinkassel: Verlag Chr. Dohr (1994). 564 S., Abb., Notenbeisp.

GABRIELE BRAUNE: Umm Kulŧum: Ein Zeitalter der Musik in Ägypten. Die moderne ägyptische Musik des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 209 S., Abb.

Briefe und Dokumente im Schumannhaus Bonn-Endenich. Im Auftrag des Vereins Schumannhaus Bonn hrsg. von Thomas SYNOFZIK. Bonn 1993. 61 S., Abb.

MARC-ANTOINE CHARPENTIER: *Nine Settings of the Litanies de la Vierge*. Edited by David C. RAYL. Madison: A—R Editions, Inc. (1994). XX, 242 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Volume 72.)

Claviermusik um Johann Sebastian Bach mit Werken von Anonymus, Johann Peter Kellner, Johann Philipp Kirnberger, Johann Christoph Kellner, David Traugott Nicolai, Wilhelm Hieronymus Pachelbel für ein Tasteninstrument (Cembalo, Clavichord, Orgel, Klavier). Hrsg. von Rüdiger WILHELM. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1993). 45 S.

Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti a cura di Rossana DALMONTE e Mario BARONI. Trento: Università degli Studi di Trento 1992. 733 S., Abb., Notenbeisp. (Studi e Testi 1.)

DOMENICO CORRI: *A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets &c. From Operas in the highest esteem, and from other Works in Italian, English, French, Scotch, Irish &c.* In Three Books. Edizione e traduzione italiana a cura di Paolo BERNARDI e Gino NAPPO. Tomo Terzo: Ariette Nazionali, Notturmi, Canzonette, Rondo, Duettini, Terzetti, Quartetti e Canoni. In *Lingua Italiana, Francese, Inglese, Scozzese e Irlandese*. Bologna-Roma 1992. VI, 154 S. (Associazione Clavicembalistica Bolognese. Volume 9/III.)

SUSANNE CRAMER: *Johannes Heugel (ca. 1510—1584/85). Studien zu seinen lateinischen Motetten*. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1994. 435 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 183.)

RUTH CRAWFORD: *Music for Small Orchestra* (1926), *Suite No. 2 for Four Strings and Piano* (1929). Edited by Judith TICK and Wayne SCHNEIDER. Madison: Published for the American Musicological Society by A—R Editions, Inc. (1993). XXVIII, 63 S. (Music of the United States of America. Volume 1.)

CARL DAHLHAUS: *Les drames musicaux de Richard Wagner*. Traduit de l'allemand par Madeleine RENIER. Liège: Pierre Mardaga (1994). 178 S., Notenbeisp.

MARCEL DOBBERSTEIN: *Die Psychologie der musikalischen Komposition. Umwelt-Person-Werkschaffen*. Köln: Verlag Dohr (1994). 247 S.

ROLAND EBERLEIN: *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*. Frankfurt a.M. Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften 1994. XIII, 471 S., Notenbeisp.

AXEL EMMERLING: *Studien zur mehrstimmigen Sequenz des deutschen Sprachraums im 15. und 16. Jahrhundert*. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1994). Band 1. 200 S., Band 2: 263 S. (Bärenreiter Hochschulschriften.)

*Enchiridion Geistlicher Leder unde Psalmen, Magdeburg 1536*. Introductory Study and Facsimile Edition by Stephen A. CRIST. Alpharetta, GA. Scholars Press for Emory University (1994). IX, 120 S., Abb.

*Der europäische Musikklassizismus und sein Widerhall in Slowenien*. Internationale Tagung Ljubljana 26.—28.10.1988. Ljubljana: Slowenische Akademie der Wissenschaften und Künste. Forschungszentrum, Institut für Musikwissenschaft 1988. 185 S., Notenbeisp.

*Die Fledermaus*. Mitteilungen 7—8, März 1994, des Wiener Instituts für Strauß-Forschung. Tutzing: Hans Schneider (1994). 156 S., Abb., Notenbeisp.

BEAT A. FÖLLMI: *Das Weiterwirken der Musikan-schauung Augustins im 16. Jahrhundert*. Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 187 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 116.)

*Le Fonti Musicali in Italia*. Studi e Ricerche 5/1991. ROMA: CIDIM Comitato Nazionale Italiano Musica/UNESCO-SidM Società Italiana di Musicologia. 291 S., Notenbeisp.

WOLFGANG GERSTHOFER: *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772). Aspekte frühklassischer Sinfonik*. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1993. 450 S., Notenbeisp. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Band 10.)

*Glossa maior in institutionem musicam Boethii* edd. Michael BERNHARD et Calvin M. BOWER. Editionsband II. München: Verlag der Bayerischen Aka-

demie der Wissenschaften in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München 1994. IX, 302 S. (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission. Band 10.)

S. GMEINWIESER/W. HAAS/H.-M. PALM-BEULICH/F. SCHIERI: *Joseph Haas*. Tutzing: Hans Schneider 1994. 139 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 23.)

CLEMENS GOLDBERG: *Die Chansons Johannes Ockeghems. Ästhetik des musikalischen Raumes*. Laaber: Laaber-Verlag (1992). IX, 467 S., Notenbeisp. (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Band 19.)

INGO GRONEFELD: *Die Flötenkonzerte bis 1850*. Ein thematisches Verzeichnis. Band 3: *Racemberger-Zumsteeg*. Tutzing: Hans Schneider 1994. 330 S.

SERGE GUT: *Aspects du lied romantique allemand*. Arles: Actes Sud (1994). 248 S., Notenbeisp.

REINHOLD HAMMERSTEIN: *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden*. Studien zur Emblemik der Musik. Tübingen-Basel: Francke Verlag (1994). 147 S., 72 Abb.

DANIEL HARRISON: *Harmonic Function in Chromatic Music. A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*. Chicago-London: The University of Chicago Press (1994). XIV, 337 S., Notenbeisp.

BEATE HEINEL: *Die Zauberoper*. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte anhand ausgewählter Beispiele von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 311 S., Notenbeisp.

MICHAEL HEINEMANN: *Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag (1994). 317 S., Notenbeisp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)

HEINRICH FRANZ BIBER: *Musik und Kultur im Hochbarocken Salzburg*. Studien und Quellen. Ausstellungskatalog. Salzburg: Selke Verlag 1994. 291 S., Abb.

RAINER HEYINK: *Der Gonzaga-Kodex Bologna Q 19*. Geschichte und Repertoire einer Musikhandschrift des 16. Jahrhunderts. Paderborn-München-Wien-Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh, 1994. X, 357 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 1.)

BÄRBEL HÖLZING: *Torbjörn Iwan Lundquist*. Werkverzeichnis und Diskographie. Bochum: Aegemus 1994. 117 S., Abb., Notenbeisp. (Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons. Band 4.)



WOLFGANG HUFSCHMIDT: Struktur und Semantik. Texte zur Musik 1968—1988. Saarbrücken: Pfau-Verlag (1994). XIII, 438 S., Abb., Notenbeisp. (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 2.1.)

MARGARET J. HUGHES/BILL KATZ: A. V in Public and School Libraries: Selection and Policy Issues. New York-London-Norwood (Australia): The Haworth Press, Inc. (1994). 110 S. (The Acquisitions Librarian Series No. 11.)

DEMAR IRVINE: Massenet. A Chronicle of His Life and Times. Portland: Amadeus Press (1994). XIX, 398 S., Abb.

RICHARD KRAMER: Distant Cycles. Schubert and the Conceiving of Song. Chicago-London: The University of Chicago Press (1994). XII, 234 S., Abb., Notenbeisp.

URSULA KRAMER: „richtiges Licht und gehörige Perspektive“ Studien zur Funktion des Orchesters in der Oper des 19. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1992. XII, 413 S., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 28.)

THOMAS KRETTENAUER: Felix Mendelssohn Bartholdys „Heimkehr aus der Fremde“ Untersuchungen und Dokumente zum Liederspiel op. 89. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1994. 362 S., Notenbeisp. (Collectanea Musicologica. Band 5.)

CHRISTOPH KRUMMACHER: Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1994). 157 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung. Band 27.)

HUBERT KUPPER: Computer und Musik. Mathematische Grundlagen und technische Möglichkeiten. Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich: BI Wissenschaftsverlag (1994). 156 S., Abb., Notenbeisp.

FRANK LABUSSEK: Zur Entwicklung des französischen Opernlibrettos im 19. Jahrhundert — Stationen des ästhetischen Wandels. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften (1994). 442 S. (Reihe XIII, Französische Sprache und Literatur. Band 194.)

CHRISTOF LANGENBACH: Musikverhalten und Persönlichkeit 16- bis 18jähriger Schüler. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 234 S. (Studien zur Musik. Band 7.)

WILLIAM WALLACE MCMULLEN: Soloistic English horn literature from 1736—1984. Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1994). IX, 257 S., Notenbeisp. (Juilliard performance guides no. 4.)

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF: Gestalt und Stil. Arnold Schönbergs Erste Kammersymphonie und ihr Umfeld. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1994). 214 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Hochschulschriften.)

GIACOMO MANZONI: Tradizione e utopia. Scritti di musica e altro. A cura e con un'introduzione di Antonio DE LISA. Milano: Feltrinelli Editore 1994. 277 S.

FLORIAN MEHLTRETTER: Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften (1994). 230 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 114.)

PETRA MITLÖHNER: Die Entwicklung der Orgeltoccata im Zeitalter romantischer Musik. Deutschland, Österreich und Frankreich. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). VIII, 291 S., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien. Band 1.)

Georg Muffat: Regulae Concentuum Partiturae 1699. A cura di Bettina HOFFMANN e Stefano LORENZETTI. Bologna-Roma 1991. XXIII, 129 S. (Associazione Clavicembalistica Bolognese. Volume 10.)

Music Analysis in the Nineteenth Century. Volume II: Hermeneutic Approaches. Edited by Ian BENT. Cambridge: Cambridge University Press (1994). XIX, 299 S., Notenbeisp. (Cambridge Readings in the Literature of Music.)

Music & Painting in the Golden Age. Hrsg. von Edwin BUIJSEN und Louis Peter GRIJP. The Hague: Hoogsteder & Hoogsteder/Zwolle: Waanders Publishers (1994). 388 S., Abb.

Musica e Storia. Volume II 1994. Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi (1994).

Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER, Claudia MAURER ZENCK und Peter PETERSEN. Frankfurt am Main: Fischer 1993. 523 S., Notenbeisp.

Musik in Münster. Eine Ausstellung des Stadtmuseums Münster in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Wilhelms-Universität Münster 22. April — 31. Juli 1994. Münster: Verlag Regensberg 1994. 264 S., Abb.

Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland. Symposium Leningrad 1990. Für den Deutschen Musikrat hrsg. von Rudolf STEPHAN und Wsewolod

SADERATZKIJ deutsch/russisch. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1994. VII, 397 S.

MARTIN NAGEL/KARL-LUDWIG SCHÖBER/  
GÜNTHER WEISS: Theodor Billroth. Chirurg und  
Musiker. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft  
(1994). 329 S., Abb.

Die neue Musik in Amerika. Über Traditionslosigkeit  
und Traditionslastigkeit. Hrsg. von Otto KOL-  
LERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition für Insti-  
tut für Wertungsforschung an der Hochschule für  
Musik und darstellende Kunst in Graz 1994. 197 S.,  
Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band  
27.)

Orlando di Lasso: Prachthandschriften und Quel-  
lenüberlieferung; aus den Beständen der Bayerischen  
Staatsbibliothek München; [anlässlich der gleichna-  
migen Ausstellung in der Bayerischen Staatsbiblio-  
thek München, vom 1.6. — 30.7 1994] Hrsg. von  
Horst LEUCHTMANN und Hartmut SCHAEFER.  
Tutzing: Schneider 1994. 189 S. (Ausstellungskatalo-  
ge. Bayerische Staatsbibliothek 62.)

Orlando di Lasso 1594—1994. Renaissance in Mün-  
chen. Veranstaltungen der Gesellschaft für Bayeri-  
sche Musikgeschichte zu Lassos 400. Todestag.  
Programmbuch mit Texten, Übersetzungen und Ab-  
bildungen hrsg. von Bernd EDELMANN. Tutzing:  
Hans Schneider (1994). 213 S.

HANS PIMMER. Redemokratisierung des Konzert-  
lebens nach dem II. Weltkrieg. Wiederaufbau in drei  
Stadtkreisen. Egelsbach-Köln-Washington: Verlag  
Hänsel-Hohenhausen (1993). 472 S. (Deutsche Hoch-  
schulschriften 493.)

DOROTHEA REDEPENNING: Geschichte der rus-  
sischen und der sowjetischen Musik. Band 1. Das 19.  
Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag (1994). 503 S.,  
Abb., Notenbeisp.

Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerforschung.  
Hrsg. von Susanne SHIGIHARA. Wiesbaden-Leipzig-  
Paris: Breitkopf & Härtel (1993). 383 S., Notenbeisp.  
(Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn. Band  
X.)

LUCA BASILIO RICOSSA. Jean de Ségovie: Son Of-  
fice de la Conception (1439). Étude historique, théo-  
logique, littéraire et musicale. Bern-Berlin-Frankfurt  
a.M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). IX,  
177 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschrif-  
ten. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 113.)

Rilm abstracts of Music Literature. Internationales  
Repertorium der Musikliteratur XXIV/Abstracts  
(1990). Executive Editor: Barry S. BROOK. New  
York: RILM International Center, City University of  
New York (1994). 731 S.

DOMENICO SCARLATTI: Libro di Tocate Per  
Cembalo. Faksimile-Nachdruck hrsg. von Gerhard  
DODERER. Instituto Nacional de Investigação Cien-  
tifica Lissabon 1991. Regensburg: ConBrio Verlagsge-  
sellschaft 1994. 218 S.

VOLKER SCHIER. Tropen zum Weihnachtskreis  
in Bamberger Handschriften des 11. bis 15. Jahrhun-  
derts. Bubenreuth: Hurricane Publishers 1994. 136 S.

ULRIKE SCHILLING: Philipp Spitta. Leben und  
Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel. Mit einem In-  
ventar des Nachlasses und einer Bibliographie der  
gedruckten Werke. Kassel-Basel-London-New York-  
Prag: Bärenreiter. XII, 425 S. (Bärenreiter-Hochschul-  
schriften.)

LUCIAN SCHIWIETZ: Johann Peter Pixis. Beiträge  
zu seiner Biographie, zur Rezeptionshistoriographie  
seiner Werke und Analyse seiner Sonatenformung.  
Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien:  
Peter Lang (1994). 398 S.

ELMAR SIEPEN: Untersuchungen zur Geschichte  
der Rockmusik in Deutschland: Die Gruppe „Can“  
Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien:  
Peter Lang (1994). 213 S., Notenbeisp.

WOLFGANG MARTIN STROH: Handbuch New  
Age Musik. Auf der Suche nach neuen musikalischen  
Erfahrungen. Regensburg: ConBrio Verlagsgesell-  
schaft 1994. 405 S., Abb., Notenbeisp. (ConBrio-  
Fachbuch. Band 1.)

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der  
Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Lei-  
tung von Othmar WESSELY 43. Band. Tutzing:  
Hans Schneider 1994. 374 S., Notenbeisp.

SERGEJ TANEEV: Die Lehre vom Kanon. Hrsg.,  
aus dem Russischen übersetzt und mit einem Vor-  
wort sowie ergänzenden Anmerkungen versehen von  
Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn  
1994. XIX, 198 S., Notenbeisp. (Studia slavica musi-  
cologica. Band 1.)

Tanz und Musik im ausgehenden 17. und 18. Jahr-  
hundert. Konferenzbericht der XIX. Wissenschaftli-  
chen Arbeitstagung Michaelstein, 13. bis 16. Juni  
1991. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM unter Mitarbeit  
von Frieder ZSCHÖCH. Michaelstein/Blankenburg:  
Institut für Aufführungspraxis 1993. 158 S., Abb.,  
Notenbeisp. (Studien zur Aufführungspraxis und In-  
terpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 45.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Douze solos, a vio-  
lon ou traversière. Edited by Jeanne R. SWACK.  
Madison: A—R Editions, Inc. (1994). XVI, 93 S.  
(Recent Researches in the Music of the Baroque Era.  
Volume 71.)

RÜDIGER THOMSEN-FÜRST: Gitarrentabulatur  
der Herzogin Christine Luise (1671—1747). Hrsg.

von Eitelfriedrich THOM. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts 1993. 72 S., Abb., Notenbeisp. (Sonderbeitrag 13.)

RÓŻA TOMICZEK-GERNEZ: Pierre de Manchicourt und die missa ad imitationem modularum. Bruxelles: Editions Musica Antiqua 1993. 187 S.

Tschaikowsky aus der Nähe. Kritische Würdigungen und Erinnerungen von Zeitgenossen. Unter anderem mit Beiträgen von Mili Balakirew, César Cui, Nikolai Rimsky-Korsakow, Wladimir Stassow, Alexander Glasunow, Sergej Rachmaninow, den Verwandten des Komponisten sowie einigen Presseinterviews Peter Tschaikowskys. Ausgewählt, übersetzt und hrsg. von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn (1994). XIV, 301 S.

MARKUS WALDURA: Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns. Saarbrücken: SDV Saarbrücker Druckerei und Verlag (1990). 383 S., Notenbeisp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge. Band 4.)

MICHAEL WALTER. Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift, Zeit, Raum. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler (1994). X, 365 S.

MATTHIAS WESSEL: Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition. Laaber: Laaber-Verlag (1994). IX, 273 S., Notenbeisp. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 6.)

CHARLES-MARIE WIDOR: The Symphonies for Organ. Symphonie VIII. Edited by John R. NEAR. Madison: A—R Editions, Inc. (1994). XVIII, 94 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. Volume 18.)

JOSEPH WILLIMANN: Der Briefwechsel zwischen Ferruccio Busoni und Volkmar Andreae 1907—1923. Zürich: Kommissionsverlag Hug & Co. 1994. 182 S. (178. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1994.)

JÜRIG WYTENBACH: Ein Portrait im Spiegel eigener und fremder Texte. Hrsg. von Sigfried SCHIBLI. Zürich: Pro Helvetia/Bern: Zytglogge Verlag (1994). 120 S., Abb. (Dossier Musik.)

Zur Situation der Musiker in Österreich. Referate der Musik-Symposien im Schloß Schloßhof 1989—1993. Hrsg. von Paul W. FÜRST Wien: Institut für Wiener Klangstil 1994. 576 S. (Schriftenreihe des Institutes für Musik und darstellende Kunst in Wien. Band 2.)

Zwischen Aufklärung & Kulturindustrie. Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag. Hrsg. von Hanns-Werner HEISTER, Karin HEISTER-

GRECH, Gerhard SCHEIT Hamburg: Von Bockel Verlag 1993. Band II: Musik/Theater 287 S., Notenbeisp., Band III: Musik/Gesellschaft 318 S.

Zwischen Opera buffa und Melodrama. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert. Elf Beiträge von Paolo Gallarati, Anselm Gerhard, Joachim Herz, Jacques Joly, Helmut Köhler, Jürgen Maehder, Ulrich Müller, Kurt Ringger, Peter Ross, Steven Paul Scher und Jürg Stenzl. Hrsg. von Jürgen MAEHDER. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 248 S. (Perspektiven der Opernforschung. Band 1.)

## Mitteilungen

Es verstarb

am 30. Juli 1994 Jürgen Bischoff, Friedberg/Hessen

Wir gratulieren:

am 18. Januar Prof. William Weaver Austin zum 75. Geburtstag,

am 24. Januar Prof. Dr. Peter GRADENWITZ zum 85. Geburtstag,

am 2. März Prof. Dr. Lothar HOFFMANN-ERBRECHT zum 70. Geburtstag,

am 4. Januar Prof. Dr. Constantin FLOROS zum 65. Geburtstag,

am 2. Februar Prof. Dr. Gerhard KIRCHNER zum 65. Geburtstag,

am 25. Februar Prof. Dr. Rudolf BOCKHOLDT zum 65. Geburtstag,

am 6. März Prof. Dr. Hermann RAUHE zum 65. Geburtstag,

am 14. März Prof. Dr. Ludwig FINSCHER zum 65. Geburtstag,

am 14. März Prof. Dr. Dieter SCHNEBEL zum 65. Geburtstag.

\*

Zum 31. August 1994 hat Frau Prof. Dr. Dagmar DROYSEN-REBER die Leitung des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz mit Musikinstrumenten-Museum niedergelegt und tritt in den Ruhestand. Kommissarischer Leiter des Instituts ist ab 1. 9. 1994 Dr. Thomas Ertelt, kommissarischer Leiter des Museums Dr. Konstantin Restle.

Im Rahmen des 33. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes Soest 1995 wurde Frau Prof. Dr. Anna Amalie Abert, Kiel, die Ehrenmitgliedschaft der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V. verliehen.

Prof. Dr. Dietrich KÄMPER wurde vom Minister für Wissenschaft und Forschung auf die C4-Professur für Musikwissenschaft (Nachfolge Klaus Wolfgang Niemöller) an der Universität zu Köln berufen. Er hat den Ruf angenommen und wird die Professur zum Sommersemester 1995 antreten.

Bei der Tagung des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung am 10./11. Juni 1994 gab der langjährige Vorsitzende Prof. Dr. Marius FLOTHUIS (Amsterdam) seinen Rücktritt aus Altersgründen bekannt. Die anwesenden Mitglieder des Zentralinstitutes wählten Prof. Dr. Christoph WOLFF (Belmont Mass./USA) einstimmig zu seinem Nachfolger.

Prof. Dr. Dr. h.c. Hans Heinrich EGGBRECHT erhielt im Rahmen des vorjährigen musikwissenschaftlichen Colloquiums in Brünn von der Philosophischen Fakultät der Masaryk Universität eine Ehrenmedaille für seine Verdienste um die Musikwissenschaft in Brünn.

Eine wissenschaftliche Tagung „Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule“ wird die Lehrkanzel für Musikgeschichte (Leitung: Reinhard Kapp) an der Abteilung I der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Verbindung mit dem Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaft und der Internationalen Schönberg-Gesellschaft vom 4.–6. April 1995 im Schönberg-Saal des Wiener Konzerthauses veranstalten. Zweck ist die Rekonstruktion der Schönbergischen Aufführungslehre, ihre Modifikationen im Kreis der Schüler und ihre Transformationen im Zuge der weltweiten Ausbreitung. In Gesprächen mit Zeitzeugen, Berichten über einzelne Vertreter der Schule, Quellenstudien und wissenschaftlichen Diskussionen soll eine möglichst breite Bestandsaufnahme versucht werden, um so die Voraussetzung für eine intensive Auseinandersetzung mit der vermutlich einflußreichsten Konzeption des 20. Jahrhunderts zur musikalischen Interpretation zu schaffen.

Am 28. und 29. April 1995 veranstaltet das Musikwissenschaftliche Institut der Universität des Saarlandes zusammen mit der Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater und mit dem Saarländischen Rundfunk ein öffentliches, internationales Symposium „Robert Schumann: philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte“. Insgesamt sind 19 Referate vorgesehen. Weitere Informationen sind vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes,

Im Stadtwald, Bau 11, Erdgeschoß, 66041 Saarbrücken zu erhalten.

Anläßlich des 50. Jahrestages der Kapitulation am 8. Mai 1995 finden in Münster („Stunde Null“-Musik in Deutschland 1945: 5.–7. Mai 1995) und in Wuppertal („Die dunkle Last“-Musik im Nationalsozialismus: 17.–21. Mai 1995) Kultur- und Musikveranstaltungen statt.

Ein Symposium mit dem Titel „Musik und Kunst: Erfahrung — Deutung — Darstellung. Ein Gespräch zwischen den Wissenschaften“ findet am 16. und 17. Mai 1995 an der Musikhochschule in Mannheim statt. Die Tagung soll Vertreter verschiedener Wissenschaften zu einem gemeinsamen Gespräch über die Verbindung von Musik und bildender Kunst zusammenführen und der Frage nachgehen, wie „ästhetische Erfahrung“ zustande kommt und vermittelt werden kann. Als Referentinnen und Referenten haben zugesagt: Dr. Karin von Maur, Stuttgart (Kunstgeschichte), Prof. Dr. Helga de la Motte, Berlin (Musikwissenschaft, Musikpädagogik), Prof. Dr. Gottfried Boehm, Basel (Ästhetik, Kunstgeschichte), Prof. Dr. Meinert A. Meyer, Halle (Saale) (Allgemeine Pädagogik), Prof. Dr. Gunter Otto, Hamburg (Kunstdidaktik, Pädagogik), Prof. Dr. Walter Salmen, Innsbruck/Kirchzarten (Musikwissenschaft) und Prof. Dr. Ernst Klaus Schneider (Musikdidaktik). Den größeren Rahmen des Symposiums bilden die Vierten Musikhochschultage der fünf baden-württembergischen Musikhochschulen vom 11.–17. Mai 1995 an der Musikhochschule Heidelberg-Mannheim. Diese werden unter dem Titel „Augenmusik — Ohrkunst“ in zahlreichen Konzerten in den Heidelberger und Mannheimer Museen den vielfältigen Verbindungen zwischen Musik und Kunst nachgehen. Information und Anmeldung: Staatliche Hochschule für Musik Heidelberg-Mannheim, Veranstaltungsbüro (Frau Steinhauer), N 7, 18, 68161 Mannheim (Tel. 06 21/2 92-35 00; Fax: 06 21/2 92-20 72).

Am 26./27. Mai findet in München ein Internationales Symposium zu Gabriel Fauré aus Anlaß von dessen 150. Geburtstag statt. Auskünfte erteilt: Dr. Peter Jost, Münchener Str. 20, D-86807 Buchloe.

Ankündigung eines Kolloquiums im Rahmen des Graduiertenkollegs „Kunst im Kontext“ der Philipps-Universität Marburg vom 9. bis zum 12. Oktober 1995 zum Thema: Augenblick und Dauer Mittelalterliche und frühneuzeitliche Kunst als ästhetisches Ereignis im Spannungsverhältnis von Ephemerität und Permanenz. Ziel des Marburger Graduiertenkollegs „Kunst im Kontext“ ist es, Kunst als Ereigniszusammenhang sinnlicher und intellektueller Produktion, Präsentation und Rezeption interdisziplinär zu erforschen und dabei vor

allein die Ereignisräume Kirche, Stadt und Hof zu berücksichtigen. Da es uns darum geht, Kunst nicht so sehr als definitives „Werk“, sondern als ästhetischen Akt im Entstehen, Wirken, Vergehen zu studieren, veranstalten wir ein Kolloquium, das zwei Generalaspekte der zeitlichen Konstitution von Kunst erörtern soll: Den *Augenblick* als Modus des zeitlich begrenzten, singulären, casual fixierten und insofern *ephemer*en ästhetischen Ereignisses und die *Dauer* als Tendenz des lange währenden, auf wiederholbare oder kontinuierliche Darbietung und Rezeption angelegten und insofern *permanenten* ästhetischen Ereignisses. Es geht um das Verständnis von Augenblick und Dauer, Unwiederbringlichkeit und Immerwährendheit, Einmaligkeit und Reproduzierbarkeit als ästhetische Würdeformen, die in der künstlerischen Praxis und Theorie zwar in Spannung zueinander standen, einander aber nicht ausschlossen, sondern sich komplementär ergänzten und wechselseitig bedingten. Wir wünschen uns sowohl Referate, die theoretisch-systematisch oder theoriegeschichtlich, als auch solche, die empirisch fallbezogen oder gattungsgeschichtlich argumentieren. Vorschläge für Referate werden bis zum 29. April 1995 an die Adresse des Graduiertenkollegs „Kunst im Kontext“ (c/o Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien, Wilhelm-Röpke-Straße 6 A209, D-35032 Marburg/Lahn) erbeten, wo auch ein ausführlicherer Ausschreibungstext angefordert werden kann.

Im Rahmen der Jahrestagung 1995 der Gesellschaft für Musikforschung (Bochum, 11. bis 14. Oktober) ist die Möglichkeit für den Vortrag von freien Referaten gegeben. Themenanmeldungen mit Abstract werden bis zum 1. Juni 1995 an das Musikwissenschaftliche Institut der Ruhr-Universität Bochum, GfM-Tagung, GA-04/43, 44780 Bochum, erbeten. Die Referate können das Thema des Symposiums („Opernkomposition als Prozeß“) aufgreifen, aber auch frei gewählte Themen behandeln. Je nach der Zahl der Anmeldungen muß evtl. eine Auswahl getroffen werden; der Programmausschuß wird alle Anfragen bis Ende Juni beantworten.

Das Jewish Theological Seminary of America veranstaltet vom 10. bis 14. November 1995 eine dem Andenken des 1894 verstorbenen Berliner Chordirigenten und Komponisten Louis Lewandowski gewidmete Tagung mit dem Ziel, erstmalig unter dem Titel „Voice of Ashkenaz“ das Verhältnis der Synagogen-Musik des späteren 19. Jahrhunderts zur musikalischen Umwelt im deutschsprachigen Raum zu erforschen. Einige namhafte deutsche Musikwissenschaftler haben bereits zugesagt. Weitere im breitesten Sinn dem allgemeinen Thema angemessene Beitragsvorschläge nimmt gern entgegen: Dr. Neill Levin, Cantors Institute, Jewish Theological Seminary, 3080 Broadway, New York, NY 10027/USA.

Im Auftrag des Historischen Vereins für Württembergisch Franken und im Zusammenhang mit der Editionsreihe *Denkmäler der Musik in Baden-*

*Württemberg* wurden in der Kirchenbibliothek der Pfarrkirche in Wertheim/Main die handschriftlichen Quellen zu den Kantaten von *Johann Wendelin Glaser* (1713–1783), der dort von 1743 an als Praeceptor, Organist und Cantor wirkte, neu katalogisiert und zugleich der Benutzung zugänglich gemacht. Grundlage der Arbeit war der Katalog, den Richard Treiber in seiner Dissertation *Johann Wendelin Glaser und die Wertheimer Kirchenmusik im 18. Jahrhundert* (Heidelberg 1936) veröffentlicht hat. Bezieht man die in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main vorhandenen Quellen ein, so sind von Glaser 320 Kantaten zumeist vollständig erhalten. Die Kantaten Nr. 1–34 gehören zu drei Jahrgängen; dem ersten liegen Texte von J. F. von Holten zugrunde, dem zweiten Texte von J. F. von Uffenbach. Sofern Partituren und Stimmen zugleich vorhanden sind, ergeben sich Einblicke in die Aufführungspraxis der Zeit.

The Board of Trustees of the Kurt Weill Foundation for Music is pleased to announce the establishment of a new *Kurt Weill Prize*, which will be awarded annually in association with the American Musicological Society, American Society for Theatre Research, and the Modern Language Association. The purpose of the Kurt Weill Prize is to encourage distinguished scholarship in the disciplines of music, theater, dance, literary criticism and history addressing twentieth-century music theater (including opera). The idea for establishing this Prize originated from Harold Prince, renowned director of the musical stage, who is a Board member of the Kurt Weill Foundation. Prince suggested the Prize as a means of recognizing excellence in the scholarly domain of music theater in the broadest sense. The Kurt Weill Prize, in the amount of \$2,500.00, will be awarded for the first time in 1995 to an outstanding book; major scholarly article, chapter, or essay; critical edition; or publication in other media. Nominated works for the first annual award of the Kurt Weill Prize must have been first published in the calendar year 1993 or 1994. Works addressing the American musical theater are particularly encouraged. The Prize will be given annually (provided at least one of the entries is judged by the panel to be of sufficient distinction and appropriate to the intention of the award). Normally, the Prize will be a single award, but it may, at the selection panel's discretion, be divided. Authors of nominated works need not be members of the sponsoring organizations, nor are there citizenship or language restrictions. Nominations are solicited from individuals, publishers, and institutions, but self-nominations are encouraged as well. The address of the authors and five copies of the nominated work must be submitted before 1 April 1995 to the Kurt Weill Foundation for Music, 7 East 20th Street, 3rd Floor, New York NY 10003.



**Berichtigung**

In *Mf* 3/1994, S. 317, linke Spalte, 48. Zeile: „teilweise gegen ein“; rechte Spalte, 5. Zeile: „F213 mit F288“

In *Mf* 3/1994, S. 288, letzte Zeile: „Modest Čajkovskij“ (nicht M. Mussorgski).

In *Mf* 4/1994, S. 447, 2. Spalte, S. 460,, 2. Spalte: Kadja Grönke.

\*

Durch ein bedauerliches Versehen wurde Herrn Prof. Dr. Theodor Göllner in *Mf* 4/1994 statt zum 65. zum 75. Geburtstag gratuliert. Die Schriftleitung bittet, dies zu entschuldigen.

**Die Autoren der Beiträge**

WERNER BREIG, geboren 1932 in Zwickau (Sachsen); studierte ev. Kirchenmusik in Berlin-Spandau, Musikwissenschaft in Erlangen und Hamburg; 1962 Promotion an der Universität Erlangen-Nürnberg; 1961–1974 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Freiburg i. Br.; dazwischen 1968–1971 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft; 1973 Habilitation in Freiburg; 1974–1979 in Karlsruhe Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik und Leiter des Instituts für Musikwissenschaft der Universität; 1979–1988 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Wuppertal; seit 1988 an der Ruhr-Universität Bochum.

FRIEDHELM KRUMMACHER, geboren 1936 in Berlin; nach Studium in Berlin, Marburg und Uppsala Promotion 1964 an der FU Berlin; 1965 wiss. Assistent an der Universität Erlangen-Nürnberg, an der er sich 1972 habilitierte; Prof. in Detmold 1975 und in Kiel ab 1976; Vizepräsident der Gesellschaft für Musikforschung 1980–1986, Vorsitzender der Vereinigung Johannes-Brahms-Gesamtausgabe seit 1983, Mitglied der Jungius-Gesellschaft Hamburg und der Norwegischen Akademie der Wissenschaften.

**Hinweise für Autoren**

1. Manuskripte bitte in 2-fachem Zeilenabstand schreiben; linker Rand ca. 4 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; doppelte Anführungsstriche („“) nur bei wörtlichen Zitaten; kursiver Satz nur bei Werktiteln (ohne Anführungsstriche) sowie bei Tonbuchstaben (z.B.: *cis*, *fis*); Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen); Anmerkungsnummern stehen stets vor der Interpunktion; Tonartenangaben: *F*-dur, *f*-moll. Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt. Texte und Kurzbiographien bitte, wenn möglich, auf Diskette liefern (3,5'; DOS), einen Ausdruck beifügen.
2. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte eindeutig kennzeichnen, wo im Text die Abbildungen bzw. Notenbeispiele einzusetzen sind.
3. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschrieben dazu setzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.
4. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:

- Carl Dahlhaus, *Die Symphonie nach Beethoven*, in: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden und Laaber 1980 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), S. 125ff.
- Ders., *Zur Harmonik des 16. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie* 3 (1988), S. 205.
- Heinrich Besseler, *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*, in: *AfMw* 16 (1959), S. 21.
- Friedrich Blume, Art. *Bruckner*, in: *MGG* 2, Kassel 1952, Sp. 367f.
- Vgl. *W. A. Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA]* V/14, Bd. 1. *Violinkonzerte und Einzelsätze*, vorgelegt von Christoph-Hellmut Mahling, Kassel 1983, S. VII.

Bei wiederholter Nennung eines Titels sind sinnvolle Abkürzungen zu verwenden (ohne a.a.O. oder dergleichen), z. B.:

- Blume, Sp. 369.
- Dahlhaus, *Harmonik*, S. 208.
- Ebda., S. 209.

Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon* abgekürzt werden.

5. Bitte stets eine eigene Kurzbiographie auf gesondertem Blatt beifügen. Sie soll enthalten: den vollen Namen; Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen.