

Ethnomusikologie im Umkreis der Wissenschaften

von Josef Kuckertz, Berlin

Unter dem englischen Äquivalent dieses Titels, wörtlich "Ethnomusicology in the context of other sciences" fand am 18. Juni 1993 im Rahmen der 32. Weltkonferenz des International Council for Traditional Music in Berlin ein Kolloquium statt, zu dem der Verfasser des vorliegenden Beitrags vier Vertreter anderer Wissenschaften und vier Fachvertreter eingeladen hatte¹. Geplant war das Rundgespräch als ein erster Schritt zur Klärung der Standpunkte, die verschiedene wissenschaftliche Disziplinen, hier Soziologie, Ethnologie, Sinologie/Philologie und Akustik, zur Ethnomusikologie einnehmen. Nach Referaten der Kollegen aus den anderen Fächern diskutierten die Ethnomusikologen, aus Washington, London, Warschau und Wien in Berlin zusammengekommen, welche Begrenzungen zu beachten und welche Kontakte zwischen den Fächern möglich seien. Es war nicht zu erwarten, daß der erste Schritt sogleich zu einem in die Wissenschaftspraxis umsetzbaren Ergebnis führen würde, da die Ansätze erst einmal zu bedenken seien, wie der Generalsekretär des ICTM bemerkte. Absicht der folgenden Erörterung ist es daher, die Reflexionen aus europäischer Sicht weiterzuführen, dies um so mehr, als das Fach Ethnomusikologie — oder Vergleichende Musikwissenschaft — unter den Wissenschaften in Europa kaum wahrgenommen wird, so wirkungsvoll es nach Art und Zahl der bisher erschienenen Publikationen auch sein könnte.

Den Namen "Ethnomusicology" haben Gelehrte in Amerika der Disziplin um 1953 beigelegt, weil ihnen der bis dahin geläufige Ausdruck „Vergleichende Musikwissenschaft“, englisch "Comparative Musicology" unpassend erschien. Zuweilen wird „Musikalische Volks- und Völkerkunde“ als Synonym eingesetzt, und Begriffe wie „Außereuropäische Musik“ oder „Musik nicht-abendländischen Ursprungs“ deuten den Sachbezug an. Alle diese Bezeichnungen verweisen nicht auf ein Definitives oder Umgrenztes, sondern führen über ein solches hinaus. Das Andere, uns Fremde ist Gegenstand des Fachs, also dasjenige, in das wir nicht hineingeboren und in dem wir nicht erzogen sind. Soll das Andere deutlich werden, dann ist es erforderlich, zuerst das Eigene zu skizzieren.

1. Das Eigene und das Fremde

Was die auf Europa gerichtete Musikwissenschaft als das Eigene betrachtet, läßt sich an den Enzyklopädiën des 20. Jahrhunderts unschwer ablesen. Das erste dieser Werke, die *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, herausgegeben von Albert Lavignac, Paris 1913—1926, stellt in den fünf Bänden seiner ersten Abteilung Länderartikel scheinbar neutral nebeneinander. Band 1 beginnt mit Ägypten, fährt fort

¹ Referate und Diskussion liegen gedruckt vor als Band 30 der Reihe *Beiträge zur Ethnomusikologie*, begründet von Kurt Reinhard, herausgegeben von Josef Kuckertz, Eisenach 1994.

mit Assyrien und Chaldäa, mit Syrern, Persern, Hethitern und Phrygern, mit den Hebräern, mit China und Korea, mit Japan, Indien und Griechenland. Der Band schließt mit einem Kapitel über die Einstimmigkeit und die frühe Mehrstimmigkeit in Europa. Die nächsten drei Bände behandeln die Hochblüte der europäischen Musik, hervorgebracht in Italien seit dem 14., in Deutschland seit dem 17., in Frankreich seit dem 13. Jahrhundert, gepflegt in Belgien und Holland, in England, Spanien und Portugal. Mit sechzehn Beiträgen richtet der fünfte Band sodann den Blick nach Rußland und Skandinavien, in die arabischen Länder, in die Türkei und nach Persien, nach Südostasien und nach Amerika. Unterstrichen wird der Vorrang Westeuropas in der Neuzeit noch durch die systematischen Darstellungen der "Technique — Esthétique — Pédagogie" in den beiden Bänden der zweiten Abteilung, die sich auch in den Beiträgen zur Akustik und zur Stimmphysiologie nicht aus dem europäischen Kontext entfernen. Vollends der künstlerischen Musik Europas sind die deutschen Werke der Folgezeit zugewandt, so das *Handbuch der Musikgeschichte* von Guido Adler, Wien 1924, und das *Handbuch der Musikwissenschaft* von Ernst Bücken, Potsdam 1928—1931. Dort schrumpfen die Beschreibungen der nicht-abendländischen Musik auf ein Minimum; sie erscheinen als Beiwerk oder Vorspann, ebenso wie in der elfbändigen Serie *The New Oxford History of Music*, London 1954ff., die im ersten Band alle nicht-abendländische Musik zusammenfaßt. Die jüngste Publikation dieser Art, das von Carl Dahlhaus als *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* herausgegebene zwölfbändige Werk, Laaber 1980—1992, bietet wieder ein breiteres, Lavignacs *Encyclopédie* näheres Spektrum: Geschichtlich gedacht, behandelt der erste Band die alten Kulturen in Mesopotamien, Ägypten und Israel, also den Zeitraum vom 3. bis zur Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr., sodann die Musik im alten Griechenland und die „Musik zwischen Hellenismus und Spätantike“, d. i. insgesamt die Zeit vom 7. Jahrhundert vor bis zum 6. Jahrhundert nach Christus. Die Musik des Mittelalters, also die Einstimmigkeit und die frühe Mehrstimmigkeit in Europa zwischen dem 8. und 14. Jahrhundert sind Gegenstand des zweiten Bandes. Darauf bringen die Bände 3 bis 7 die musikalische Hochkunst, vor allem Westeuropas, vom 15. bis 20. Jahrhundert zur Geltung. Band 11 beschäftigt sich mit der Aufführungspraxis des Repertoires aus diesen 600 Jahren, während Band 10 die europäische Musik nach systematischen Kategorien, also Theorie, Ästhetik, Soziologie und Psychologie aufarbeitet. Sieben Bände für die Musik der letzten sechs Jahrhunderte gegenüber zwei Bänden für die vier Jahrtausende vorher belegen wohl eindeutig das Eigene des musikgebildeten Europäers unserer Zeit. Aber auch die große Zeitspanne in den beiden ersten Bänden ist nicht gleichmäßig besetzt, sondern um so spärlicher ausgewiesen, je ferner die Vergangenheit rückt. Dieses Erscheinungsbild teilt die Musikwissenschaft mit der Archäologie; auch dort ist die Quellenbasis um so schmäler, die Deutung um so schwieriger, je weiter man in der Zeit zurückschreitet. Manchen mag es reizen, älteren Stadien unserer eigenen Musik nachzuspüren, so weit zumindest, wie ihn die bis heute geläufigen Begriffe und Vorstellungen tragen, also etwa bis in das klassische Altertum. Dagegen entziehen sich die räumlich fernen Kulturen unserem Blickfeld, und so verwundert es nicht, daß die Bände 8 und 9 — *Außereuropäische Musik* — recht abgesondert in Dahlhaus' *Neuem Handbuch* stehen. Sie sind uns ungewohnten oder unbekanntem Er-

fahrungsbereichen zugewandt, und diese verlangen eine Umstellung unserer Auffassungen, die nicht jeder musikinteressierte Leser vornehmen mag. Bemerkenswert ist daneben der ursprünglich nicht vorgesehene Band 12, der die in früheren Handbüchern übergangene „Volks- und Populärmusik in Europa“ zum Gegenstand hat. Gewiß rückt das volkstümliche Musizieren mancherorts nahe an die künstlerische Musik heran, aber die Erforschung der Volksmusik, besonders des Volkslieds, ist Aufgabe eines eigenen, den Texten und Melodien gleichermaßen zugewandten Wissenschaftszweigs.

Literaturwissenschaftler bei der Volksliedforschung, Archäologen, Assyriologen und Ägyptologen bei Betrachtung der Vorzeit europäischer Musik sind demnach die Partner des Musikwissenschaftlers, ob sie ihm nun ihre Mitwirkung allein durch Publikationen oder auch durch persönliche Kooperation zur Verfügung stellen. Soll die bis heute lebendige Musik nicht-abendländischen Ursprungs in gleicher Weise überschaubar und verständlich werden, dann wird der Musikwissenschaftler eine Vielzahl von Informationen über die einzelnen Länder oder Volksgemeinschaften zusammentragen müssen, die ihm bei der Beobachtung musikalischer Gestalten und der Erschließung ihrer Sinnbezüge behilflich sein können. Die Daten mögen von Ethnologen und Philologen, von Archäologen und Historikern, von Religions- und Kunsthistorikern bereitgestellt werden, und sie können weit in einen kulturellen Kontext führen, bevor sie Gestalt und Bedeutung eines Klangereignisses endgültig klären.

2. Ansätze zur Erforschung des Fremden

Wo Niederschriften fehlen, lückenhaft erscheinen oder unlesbar sind, ist der Musikforscher allein oder vorwiegend auf die Klangereignisse angewiesen. Ohnehin wird man die Existenz einer fremden Musik eher durch ihre Aufführung als durch verbale Mitteilungen wahrnehmen. So erging es bereits den Seefahrern im Zeitalter der Entdeckungen². Touristen suchen solche Erfahrungen heute als Abenteuer. Manche Gesandte, Missionare, Kolonialbeamte und Militäranghörige haben die Musik in fremden Ländern genauer erfaßt; einigen von ihnen verdanken wir die ersten profunden Berichte, so P. Joseph-Marie Amiot, William Jones, J. A. van Aalst, Charles Russell Day, Francis Piggott und Arthur C. Moule³. In Europa begann die Aufarbeitung orientalischer Schriftzeugnisse um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Raphael Georg Kiesewetter⁴ ist als erster zu nennen; ihm folgten die Mitarbeiter an der oben genannten, von A. Lavignac herausgegebenen *Encyclopédie* zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Zudem operierte man im 19. Jahrhundert ohne Scheu mit vergleichenden Methoden, wie sich an Carl Engels Buch über den alten vorderen Orient von 1864 ablesen läßt⁵.

² Vgl. Frank Harrison, *Time, Place and Music. An anthology of ethnomusicological observations c. 1550 to c. 1800*, Amsterdam 1973.

³ P. Joseph-Marie Amiot, *Mémoires sur la musique des Chinois tant anciens que modernes* (Préface 1776), in: *Mémoires concernant les Chinois*, Vol. VI, 1779/80; William Jones, *On the musical modes of the Hindus*, in: *Asiatic Researches* III (1792), S. 55ff.; J. A. van Aalst, *Chinese Music*, Shanghai 1884; C. R. Day, *The music and musical instruments of Southern India and the Deccan*, New York und London 1891; F. Piggott, *The music and musical instruments of Japan*, 1893; A. C. Moule, *A list of musical and other sound-producing instruments of the Chinese*, Shanghai 1908.

⁴ Raphael Georg Kiesewetter, *Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt*, Leipzig 1842.

⁵ Carl Engel, *The music of the most ancient nations, particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews*, London 1864.

Damit bestand eine günstige Atmosphäre für weiter reichende Vergleiche, so für Alexander John Ellis' Bemühung um die Tonsysteme überall auf der Erde⁶. Substanz gewannen die Lese Früchte und Messungsergebnisse aber erst, als 1890 mit Hilfe des Edison-Phonographen Klänge aus fremden Ländern in den Forschungszentren hörbar gemacht werden konnten. Die Begeisterung der Forscher muß überwältigend gewesen sein, wie wir den Worten von Carl Stumpf noch aus dem Jahre 1908 entnehmen⁷. Große Erwartungen heftete man in Berlin an die als „phonographische Methode“ bezeichnete Transkription und Analyse der Klängaufnahmen, die nun ein vermeintlich unmittelbares Einleben in die fremden Klangwelten ermöglichte. Anhand der Musik altertümlicher Menschengruppen wollte man „die fernste, dunkelste Vergangenheit entschleiern“ sowie „die entwicklungsgeschichtlichen und die allgemein-ästhetischen Grundlagen der Tonkunst kennenlernen“, wie Erich Moritz von Hornbostel 1905 formulierte⁸.

Damals folgten die Forschungsansätze der Linie, die Guido Adler in seiner tabellari-schen Übersicht des Fachs Musikwissenschaft aus dem Jahre 1885 für die Sparte D des systematischen Teils vorgegeben hatte. Dort ist zu lesen: „Musikologie (ist) Unter-suchung und Vergleichung zu ethnographischen Zwecken“⁹. Die beiden später von amerikanischen Gelehrten so häufig hinterfragten und gegeneinander abgewogenen Begriffe haben hier ihre Wurzeln; präzisiert wurden sie mit dem Namen des Fachs „Vergleichende Musikwissenschaft“ 1899 in Wien, 1900 in Berlin, sowie mit der Prä-gung „musikethnologische Forschung“ 1906 durch von Hornbostel¹⁰. Diese Namen tangierten nicht das weltgeschichtliche Konzept der Forscher in Berlin, das durchaus erlaubte, die aus der Ferne beigebrachten Klänge auf die europäische Musik zu beziehen¹¹. In diesem Sinne vertrat von Hornbostel in den 1920er Jahren das Fach „Systematische Musikwissenschaft“ an der Berliner Universität. Weist man heute den Evolutionismus und die Europazentrik der damaligen Zeit zurück, so ist doch zu be-denken, daß das geschichtsträchtige Europa immer wieder zum Blick in die Vergangen-heit auffordert, zuweilen über die greifbaren Quellen hinaus.

Amerika findet sich diesbezüglich in einer anderen Situation. Nicht die zeitliche Tiefe, sondern der weite, in nur wenige Staaten gegliederte Raum erscheint als aus-schlaggebender Faktor. Menschengruppen sehr verschiedener Herkunft haben dort, vorwiegend in den letzten fünfhundert Jahren, eine Heimat gefunden. Sollen sie in

⁶ Alexander John Ellis, *On the musical scales of various nations*, in: *Journal of the Society of Arts*, London, 27. März 1885, übersetzt von Erich Moritz von Hornbostel unter dem Titel *Über die Tonleitern verschiedener Völker*, in: *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*, Band 1, München 1922, S. 1–75.

⁷ Carl Stumpf, *Das Berliner Phonogrammarchiv*, in: *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, hrsg. von Paul Hinneberg, Berlin, 22. Februar 1908, Sp. 233–234.

⁸ Erich Moritz von Hornbostel, *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft*, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 7 (1905), S. 85–97, Zitat S. 96.

⁹ Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *VfMw* 1 (1885), S. 5–20.

¹⁰ Otto Abraham und Erich Moritz von Hornbostel, *Phonographierte Indianermelodien aus British-Columbia*, in: *Boas Anniversary Volume*, New York 1906, Nachdr. in: *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft*, Bd. 1, München 1922, S. 293. Eine umfassende Diskussion der beiden Begriffe aus amerikanischer Sicht bietet Alan P. Merriam, *Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": an Historical-Theoretical Perspective*, in: *Ethnomusicology* 21 (1977), S. 189–204.

¹¹ Vgl. Josef Kuckertz, *Die Vergleichende Musikwissenschaft in Berlin. Ansätze und Erfahrungen*, in: *Neue Musik und Tradition*. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag, Laaber 1990, S. 559–570.

ihrer Eigenart verstanden werden, dann muß sich die Forschung vor allem der Gegenwart zuwenden. In der Tat glaubten die Gelehrten, die sich nach zwei inaktiven Jahrzehnten der "Comparative Musicology" im Jahre 1953 zusammenfanden, mit dem ihnen bis dahin unbekanntem Begriff "Ethnomusicology" auch eine neue Sache gefunden zu haben. Eifrig begannen sie zu reisen, Verbindungen mit vielen Menschengruppen zu knüpfen, sie nach dem Vorbild der Ethnologie zu befragen und ihre Musik auf Tonbändern einzuspielen. "Fieldwork" und "deskwork" wurden diskutiert, in Berichten genau beschrieben, und niemand konnte es sich mehr leisten, nur eines von beiden zu betreiben. Gelehrte wie jene der „alten Berliner Schule“ wurden als "armchair ethnomusicologists" abqualifiziert, weil sie nur von anderen eingebrachte Klangaufzeichnungen untersucht hatten. Folgerichtig lehnten die jungen amerikanischen Forscher sogar die Bearbeitung von Aufnahmen ihrer Kollegen ab, fürchteten sie doch, den Kontext nicht zu erfassen und damit die Musik zu mißdeuten. Überhaupt spielte der Kontext eine überragende Rolle, gemäß der Forderung, die dem Ethnomusikologen seitens der 'Ethno'-Komponente auferlegt war. Anscheinend hat die Ethnologie, in Amerika "cultural anthropology" genannt, wohl auch die Soziologie, das Fach bis in die 80er Jahre stärker zusammengehalten als die Musikologie. Wo jedoch ein direktes Interesse an der Musik durchschlug, hat man sich mit Fragen nach ihrem Kontext und Gebrauch nicht mehr begnügt, ja der ganzen Volks- und Stammesmusik den Rücken gekehrt und sich den großen Musiktraditionen Asiens zugewandt. Mancher Student begab sich dort zu einem Lehrer, unterzog sich der landesüblichen Ausbildung und fühlte sich erst nach vielen Jahren praktischen Übens zur Anfertigung einer Dissertation in der Lage. Zweifellos ist dies eine ebenso legitime Methode, die Untersuchung der Musik im Klangereignis anzusetzen, wie die Transkription seit den Anfängen der Vergleichenden Musikwissenschaft. Dazu hat sie den Vorteil einer intensiveren Kenntnis des erlernten Repertoires, allerdings um den Preis eines hohen Zeitaufwandes und gegebenenfalls einer völligen Integration in einen singulären Stil.

3. Einzelstudien und Forschungszwecke

Die beiden soeben nebeneinandergestellten Ansätze, Transkription und praktisches Lernen, erlauben bei Untersuchungen den gleichen Umgang mit dem musikalischen Material. Niemand kann einem Transkriptor verwehren, das Gehörte durch Nachsingen oder Nachspielen auf seine Textur abzutasten, und umgekehrt ist keine noch so intensiv erlernte Musik ohne die Niederschrift beispielhafter Ausschnitte mühelos zu analysieren. Im einen wie im anderen Falle sind nur Strukturen, diese allerdings mit großer Genauigkeit zu notieren, und an einem übersichtlichen Notenbeispiel lassen sich musikimmanente Faktoren leicht aufzeigen. Bis zu diesem Punkt reicht das Arbeitsgebiet des Musikologen allein; wohl kein Vertreter einer anderen Disziplin wird ihm in dieses Zentrum folgen. Aber schon für den nächsten Schritt, die Festlegung der exakten Höhe und des Klangspektrums einzelner Töne oder die Bestimmung der Breite von Ornamentfiguren, kann ihm die Hilfe eines Akustikers willkommen sein. Liegen die Messungen vor, dann sind sie zu deuten, und wenn dem Musikologen Zweifel ent-

stehen, dann wird er zunächst am Aufnahmeort eine Klärung suchen. Zu berücksichtigen ist in jedem Falle die Eigenart der klangerzeugenden Medien, also Art und Spielweise der Musikinstrumente sowie der Umgang mit der menschlichen Stimme. Wo festgefügte Gesänge alternativ von Musikinstrumenten vorgetragen werden können, sind ‚Idealfassungen‘ zuweilen durch Vergleich verschiedener Versionen zu ermitteln. Im weiteren Sinne ist an den Instrumentalversionen allein das melodisch-rhythmische Geschehen zu erkennen, während im Gesang der sprachliche Ausdruck die Melodie beherrschen kann. Geht man der Sprache nach, dann wird man sich weiter mit literarischen Formen und Gestalten, ja mit der gesamten Vorstellungswelt einer Sprachgemeinschaft zu befassen haben. Muttersprachler mögen die ersten Informanten sein, doch wo ihr zeitlich-räumlicher Umkreis verlassen wird, sucht der Musikologe Hilfe in der Sprach- und Literaturwissenschaft. So sehr sich dort sein Verständnis vertieft — er muß zurück zu den klingenden Gebilden, die sich, sollen sie sprachlich verständlich sein, auf das Hier und Jetzt auch der kleinsten Sprachgemeinschaft beschränken. Kommen die Gesänge anderen Sprachgemeinschaften zu Gehör, so mögen sie die Melodien übernehmen und sie eigenen poetischen Gebilden anpassen. In solchen Fällen verhalten sich die Gesangsmelodien wie Instrumentalmelodien und verbreiten sich wie diese in Raum und Zeit.

An die Grenzenlosigkeit akustischer Ereignisse, zugleich ihre interne Definierbarkeit hatte von Hornbostel 1905 sein Postulat geknüpft, in die „fernste, dunkelste Vergangenheit“ schauen zu wollen. Darin folgt man ihm heute nicht mehr; denn handgreifliche Quellen reichen nicht über das 3. vorchristliche Jahrtausend hinaus, und Hypothesen über den Ursprung der Musik¹² lassen sich — wie man längst erkannt hat — aus keinem lebenden Musikrepertoire mehr ableiten. So verzichten wir auch auf Curt Sachs' Vorschlag, „das Schicksal, das u n s geführt hat und führen wird“, aus der Musik fremder Kulturen herauslesen zu wollen; denn Gebilde wie die indische und die vorderorientalische Einstimmigkeit oder die Orchestermusik Südost-Asiens sind selbst künstlerische Höchstleistungen, und ihre ‚Vorformen‘ dürften dem „Hochgebirge der modernen europäischen Tonkunst“¹³ kaum als Muster gedient haben. Fraglich ist ferner, ob wir in der Gegenwart und Vergangenheit unserer Welt die „allgemein gültigen und ‚alle‘ Musik fundamentierenden Archetypen oder Patterns“, also eine für alle Menschen grundlegende „Musik-,Wesenheit“ feststellen können, wie Andreas Liess 1974 in seinem Beitrag zur Diskussion einer Universalgeschichte der Musik forderte¹⁴. Sicher ist indessen, daß die Betrachtung der Musik nicht-abendländischen Ursprungs in eine Universalgeschichte der Musik hineingehört und daß in diesem Rahmen nicht nur „die sonische Ordnung aller ethnischen Systeme“¹⁵, sondern auch die Historie einer jeden musizierenden Gesellschaft zu untersuchen ist. Zu fragen bleibt nur, von welchem stilistisch-geographischen Standort aus eine solche Universal-Musikgeschichte zu konzipieren sei.

¹² Vgl. Jaap Kunst, *Ethnomusicology*, The Hague ³1959, S. 46—49.

¹³ Curt Sachs, *Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen*, Heidelberg ²1959, S. 5.

¹⁴ Andreas Liess, *Gedanken zur Idee einer Universalgeschichte der Musik*, in: *Musicologica Austriaca* 1 (1977), S. 33.

¹⁵ Artur Simon, *Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie*, in: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* 9 (1978), S. 30.

Läßt man die Frage nach dem Bezugspunkt einmal offen, dann erhebt sich die Forderung, die Eigenart aller musikalischen Gebilde auf der Erde zwischen Werden und Vergehen sowie alle Verschiebungen zwischen den Musikkulturen in Raum und Zeit zu betrachten. Dabei wird man aus der Gegenwart rückwärts schauen — bei schriftlosen Gemeinschaften so weit die Erinnerung reicht, bei Schriftkulturen so weit die Quellen tragen. In diesem Rahmen ist jede Monographie willkommen, sei sie dem praktischen Musizieren oder eingehender Beobachtung entsprungen, beschäftige sie sich mit Musikinstrumenten oder bringe sie bisher unbekannte Musikanschauungen zur Sprache. Vergleiche sollen Zusammengehörendes deutlich machen oder Differenzen schärfer hervortreten lassen, ob sie die Klangereignisse oder ihre Umgebung betreffen. Andere Wissenschaften mögen die Kontexte weiter erschließen, indem sie die Lebensgewohnheiten und die Geschichte der Menschen, ihre Religion und Kunst, ihre poetischen Schriften und Erzählungen näher betrachten und Hinweise auf die Musik hervorheben. Der Musikologe bedankt sich, indem er ihnen Nebenwirkungen der Musikausübung in anderen Lebensbereichen einer Kultur zur Kenntnis gibt.

Um den kulturellen Kontext der Musik kreisten denn auch die Überlegungen beim Kolloquium "Ethnomusicology in the context of other sciences" 1993 in Berlin. Daß Wissenschaftler voneinander lernen und bei grenzüberschreitenden Problemen einander helfen sollen, stand außer Frage. Anthony Seeger bemerkte aber: "These boundaries are one of the greatest strengths as well as one of the greatest weaknesses of understanding", nachdem er schon zu Anfang der Diskussion dafür plädiert hatte, die Grenzen zwischen den Disziplinen aufzuheben statt interdisziplinäre Projekte einzurichten; denn nur ohne fachspezifische Bindungen könne man die Musik in ihrer natürlichen Umgebung von allen Seiten studieren. Diese Idee fand keine Zustimmung, teils weil man befürchtete, die Einzelheiten würden bei einem ganzheitlichen Ansatz nicht hinreichend zur Geltung gebracht, teils auch, weil niemand in der Lage sei, kraft seiner Begabung alle Seiten einer anderen Kultur gleich präzise zu erfassen. Dagegen könne man innerhalb der Einzelwissenschaften spezielle Verhältnisse und Vorgänge auf breiterer Basis analysieren. Begrifflich gefaßte Erklärungen im einen Fach wären dann nur noch soweit zu dekodieren, daß sie im anderen Fach verständlich würden. Ausgesprochen wurde aber auch der Rat, die Andersartigkeit der von uns beobachteten Menschen wohl zu bedenken, die Berechtigung und Angemessenheit unserer Methoden zu prüfen und womöglich einheimische Interessenten an unseren Forschungen zu beteiligen. Die Hinweise setzen richtige Akzente, wie Forschungserfahrungen in vielen Projekten lehren.

4. Standorte und Perspektiven

Engste Verbindung von Ethnologie oder Kulturanthropologie, Soziologie und Musikologie zeichnet Steven Felds Forschungen bei den Kaluli auf Neu-Guinea aus. Der freundschaftliche Umgang mit den Menschen bei seinen Beobachtungen hatte ihn erkennen lassen, daß die Kaluli ihre Umgebung als eine Klangwelt empfinden und die nicht-menschlichen mit den menschlichen Klangerzeugern gleichstellen. Weinen als

Ausdruck der Klage gehört zum Gesang und wird in Vogelstimmen gespiegelt, so daß sich Leben und Tod, Diesseits und Jenseits in der Welt des Klangs verbinden¹⁶. Ähnlich stellte Anthony Seeger bei den Suyá in Brasilien fest, daß die "Suyá society was an orchestra, its village was a concert hall, and its year a song"¹⁷. In kleinen, geschlossenen Dorfgemeinschaften mag der Musikologe solch ein akustisches Weltbild aufspüren, doch schon größere Ortschaften mit Verbindungen zu anderen Dörfern und Städten können die Musik hinter anderen Erscheinungen zurücktreten lassen, und je mehr Orte sich zu einer höheren politischen, gesellschaftlichen oder religiösen Einheit zusammenschließen, desto genauer muß man die Lebensbereiche der Menschen abtasten, wenn man die ganze kulturelle Vielfalt verstehen will. Wichtig ist festzustellen, wo die Musik ihre Wirkung entfaltet, etwa im privaten oder im öffentlichen Leben, in religiösen oder in staatlichen Zeremonien, zur Begleitung von Gesang oder auf der Theaterbühne. Allgemein sind die Musikgelehrten in asiatischen Ländern auf diese Bereiche gerichtet, so daß der Musikologe aus einem anderen Lande gut beraten ist, wenn er sich zunächst mit ihren Werken beschäftigt, ohne seine eigenen Ansätze und Beobachtungen aus den Augen zu verlieren. Was er schließlich heimbringt, wird in der abendländischen Musikforschung unter „Ethnomusikologie“ oder „Vergleichende Musikwissenschaft“ zusammengefaßt, offenbar nicht immer zur Erbauung der Gelehrten in den fernen Ländern. Dabei liegt das Problem nicht im Geben und Nehmen, sondern in einer möglichen, aus den westlichen Bezeichnungen ableitbaren Diskriminierung.

„Ethnomusicology“, so schrieb Bruno Nettl 1991, „has been sometimes characterized as a North American field“, weil sie „as a separate discipline has been promulgated more in the United States than in Europe“¹⁸. Wohl aus diesem Blickpunkt konzipierte Helen Myers eine enzyklopädische Übersicht des Fachs, die sie 1992–1993 unter dem Titel „Ethnomusicology“ publizierte¹⁹. In der Einleitung zu Band I bemerkt sie: „After a century of work, certain fundamental issues still occupy centre stage in ethnomusicology. Ethnomusicologists generally study non-Western and folk music, and are particularly interested in the match of cultural context to musical style“ (S. 15). Daß diese Umschreibung sehr weit gefaßt werden muß, zeigt sich an den Regionalartikeln in Band II. Ohne Abstriche paßt sie auf die Musikforschung in Afrika, die, wie Christopher Waterman in Kapitel 7 treffend darlegt, auf die Gegenwart bezogen und immer von westlichen oder in der abendländischen Musik ausgebildeten afrikanischen Wissenschaftlern betrieben worden ist. Scharf heben sich dagegen die Verhältnisse in West-Asien ab, die Amnon Shiloah, Professor an der Universität Jerusalem, im nächsten Kapitel umreißt. Die Region bietet ein reiches Erbe

¹⁶ Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Univ. of Philadelphia Press 1982; ders., *Sound Structure as Social Structure*, in: *Ethnomusicology* 28 (1984), S. 383–409, darin die Abschnitte „Competence — Form — Performance“, S. 389–394.

¹⁷ Anthony Seeger, *Why Suyá sing. A musical anthropology of an Amazonian people*, Cambridge Univ. Press 1987, S. 140.

¹⁸ Bruno Nettl, *The Dual Nature of Ethnomusicology in North America: The Contribution of Charles Seeger and George Herzog*, in: *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays in the History of Ethnomusicology*, hrsg. von Bruno Nettl und Philip V. Bohlman, The University of Chicago Press 1991, S. 266.

¹⁹ Helen Myers (Ed.), *Ethnomusicology. Vol. I — Introduction, Vol. II — Historical and Regional Studies*, London-New York 1992–1993 (in der Reihe: *The Norton/Grove Handbooks in Music*).

jüdischer, christlicher und arabisch-islamischer Musik sowie eine bedeutende Musiktheorie aus dem 9.–14. Jahrhundert, die von modernen Wissenschaftlern aus den vorderorientalischen Ländern, aus Europa und Amerika aufgearbeitet worden ist. Daneben finden sich Publikationen zur verzweigten Volksmusik und zu modernen Entwicklungen im Vorderen Orient. Die historische Tiefe und die Reflexionen an Ort und Stelle haben dort ein Selbstbewußtsein geschaffen, das sich mit Recht gegen Bevormundung wehrt. Deshalb kommt der Ausdruck "Ethnomusicology", sonst in Israel für vergleichende Studien über die Landesgrenzen hinaus und für die Musik der verschiedenen jüdischen Gemeinschaften benutzt²⁰, in Shiloahs Beitrag nicht vor.

Wollte man die ‚historische‘ Musikforschung in Europa gänzlich von der Ethnomusikologie trennen, dann wäre Japan im Rahmen des vorgegebenen Themas genau zu betrachten. Seit der Meiji-Reform im Jahre 1868 ist das Interesse an westlicher Musik dort ständig gewachsen, und heute ist das europäische Erbe primärer Gegenstand der japanischen Musikforschung. Damit rückt die traditionelle japanische Musik in das Gebiet der Ethnomusikologie, die nun ständig durch eine Fülle von Büchern, Schallplatten und Videos aus Japan bereichert wird. Wie die Publikationen beschaffen sind und was sie vermitteln, erörtert David Hughes ausführlich in Kapitel 12-2 des II. „Ethnomusikologie“-Bandes. In den letzten beiden Dezennien haben die japanischen Ethnomusikologen über ihre landeseigene Musik hinaus auch andere asiatische Länder ins Blickfeld genommen. Dabei erzielten sie mit den 1977, 1978 und 1981 unter dem Titel "Asian Traditional Performing Arts" (ATPA) abgehaltenen Konferenzen einen ausgezeichneten Erfolg²¹. Das Programm umfaßte nicht nur Unterrichtungen mit Demonstrationen für die Wissenschaftler, sondern auch Konzerte und Bühnenspiele im Nationaltheater Tōkyō für die Öffentlichkeit. Die „Reports“ über die Konferenzen legen den Umfang der Bemühungen offen: Forschungen japanischer Ethnomusikologen und Berichte von Fachleuten aus den betreffenden Ländern hatten Informationen lange vor der Woche in Japan bereitgestellt, und die Erschließung der Aufnahmen aus den Seminaren, illustriert mit Abbildungen und Maßangaben von Musikinstrumenten, Transkriptionen der Musikstücke und Übersetzungen der Texte bildeten das Resultat²². Je mehr Kenntnisse die Interessenten in Tōkyō jedoch von einem Musik- oder Theaterrepertoire besaßen, desto kürzer fielen die beigebrachten Berichte aus.

Partner der Ethnomusikologen in Japan waren allein die Musiker und Theaterspieler samt Sachkennern aus den einzelnen Ländern, und das ganze Unternehmen zeigt exemplarisch, auf welche Weise die Ethnomusikologie bei Darbietungen aus anderen Ländern mitwirken und Materialien für weitere Forschungen gewinnen kann. Solche Konferenzen haben, soweit bekannt, in China bisher nicht stattgefunden. Offenbar hat die politische Entwicklung im 20. Jahrhundert dort auch eine andere Einstellung zur eigenen Geschichte hervorgebracht, wie sich an der Periodisierung der Musikgeschich-

²⁰ Vgl. Don Harran and Edwin Seroussi, *Musicology in Israel 1980–1990*, in: *AMI* 63 (1991), S. 259–264.

²¹ Vgl. Kimiki Ohtani und Yoshihiko Tokumaru, *Ethnomusicology in Japan since 1970*, in: *Yearbook for Traditional Music* 15 (1983), S. 155–159.

²² Die Reports sind unter folgenden Titeln erschienen: (1) *Asian Musics in an Asian Perspective*, 1977; (2) *Musical Voices of Asia*, 1980; (3) *Dance and Music in South Asian Drama*, 1983; hrsg. von The Japan Foundation, Tōkyō.

te zeigt. Nach dem Beitrag *Musikforschung in der Volksrepublik China (1949—1988)* von Jin Jingyan aus Beijing²³ gliedert sie sich in Altertum bis 1840, Neuzeit 1840—1919, moderne Zeit 1919—1948, doch ist letztere mit ihrer großen Adaptation überwiegend westlicher Musik zur Gegenwart hin geöffnet. Dieser in China heute wohl allgemein gültigen Periodisierung folgt auch Alan R. Thrasher in seinem Beitrag zu Helen Myers' *Ethnomusicology* (Band II, Kap. 12-1), doch konzentriert er sich auf die Forschungen zur traditionellen chinesischen Musik und skizziert anschließend die Musik der Minoritäten sowie die Tendenzen im 20. Jahrhundert. Dann stellt er die Schwierigkeiten bei der Feldforschung heraus und bemerkt, chinesische gleichwie westliche Gelehrte verstünden unter Musikforschung nach wie vor "the study of historic and literati traditions". Damit eine Ethnomusikologie der chinesischen Musik Fuß fassen könne, sei ein besserer Ausgleich zwischen historischen und ethnographischen Perspektiven einerseits, zwischen Literaten- und ‚Volks‘-Traditionen andererseits erforderlich. Bisher rechne man das Studium der alten Tradition nicht zur Ethnomusikologie, doch vergleichende Studien von Aspekten wie Melodiestructuren, tonalen Stimmungen und Instrumentenformen könnten — auch zwischen dem Literatenstil und der Volksmusik — von erfahrenen Gelehrten vorgenommen werden. Noch stärker als Thrasher hält sich Jin Jingyan gegenüber der Ethnomusikologie zurück; für ihn ist „Außereuropäische Musik (Musikethnologie)“ eine europäische Forschungsrichtung, die China nicht erreicht. Die alte, im Konfuzianismus entwickelte Auffassung von der staatstragenden Kraft der Musik, von Alan R. Thrasher zu Anfang seines Beitrags skizziert, hätte uns nach älteren Publikationen stärker in den Kontext anderer Forschungszweige, so Sprachwissenschaft, Geschichte und Archäologie gebracht, doch was man heute in China zu fragen unterläßt, steht bei einigen Forschern in Indien obenan.

Die Artikel „Indien“ und „Pakistan“ in Helen Myers' Überblick stammen aus der Feder von Nazir Ali Jairazbhoy, einem Inder, der in London studiert, in Südasien geforscht hat und heute an der University of California Los Angeles lehrt. Ehemals Präsident der Society for Ethnomusicology, kennt er die Forderungen seines Fachs ebenso gut wie die Empfindlichkeiten in seinem Heimatland. Ohne Umschweife führt Jairazbhoy aus, der Begriff 'ethnomusicology' habe für manche Gelehrte in Indien eine negative Bedeutung, da sie ihn als "being limited to the study of the music of tribal and 'low cast' ethnic groups" interpretieren und damit die gesamte klassische Musik ausschließen. Er selbst nimmt unbekümmert den Standpunkt eines Ethnomusikologen ein, gliedert seinen Bericht in "The pre-war period" und "The post-war period", also mit der Zeitgrenze 1945, gewiß irrelevant für die Musikgelehrten in Indien. Die reiche Sanskrit-Literatur und die Epochen der karnatischen wie der Hindusthāni-Musik werden nur gestreift, die Sammlungen und Publikationen indischer und westlicher Autoren seit den letzten drei Dezennien des 19. Jahrhunderts dagegen hervorgehoben. Auch die Forschungen zur Volks- und Stammesmusik sind angeführt. Zum Beitrag „Pakistan“ ist ‚Volksmusik‘ das Schlüsselwort.

²³ Der Beitrag ist veröffentlicht in: *AMI* 61 (1989), S. 264—325.

Sicher werden die modernen Ethnomusikologen in Indien den Ausführungen Jai-razbhoys zustimmen. Ihnen stehen aber schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Musikgelehrte gegenüber, die ihr eigenes Konzept an europäischen Forschungen ausgerichtet haben. Als erster ist Sourindro Mohun Tagore (1840—1914) zu erwähnen, der sich einerseits, ähnlich wie sein entfernter Verwandter Rabindranath Tagore (1861—1941), um die Aufnahme klingender Musik aus Europa bemühte, andererseits in seinen beiden Büchern *Hindu Music from Various Authors*, Calcutta 1875, und *Universal History of Music*, Calcutta 1896, eine musikalische Weltsicht aus gegensätzlichen Blickpunkten vorgelegt hat. Das erste Werk umfaßt mit wenigen Ausnahmen nachgedruckte Aufsätze über die indische Musik von europäischen Autoren. Es beginnt mit *A treatise of the music of Hindoostan comprising a detail of the ancient theory and modern practice* von Captain N. Augustus Willard, geschrieben 1834, gewidmet der Gattin des englischen Generalgouverneurs Lord W. Bentinck in Calcutta 1828—1835. Willard verweist auf Alt-Ägypten, Griechenland und Rom, die damals als die einzigen "civilized and enlightened" Kulturen außerhalb des modernen Europa anerkannt wurden, und bemerkt, niemand habe bisher bedacht, ob Indien "not was in a state of civilization even before the most ancient of those three; nay whether it was not the parent country — the root of civilization" (S. 10 in S. M. Tagores *Hindu Music*). Diese Ansicht aus dem Vorwort, in der Einleitung (S. 15—36) durch Vergleiche erhärtet, hat S. M. Tagore für seine Universalgeschichte von 1896 fruchtbar gemacht. Er stellt Asien von China bis zur Türkei an den Anfang und läßt Afrika, Europa, Amerika und Ozeanien folgen. Indien, das Heimatland des Autors, nimmt dabei den größten Raum ein (49 von insgesamt 354 Seiten), und die "British Period" der indischen Musikgeschichte ist im Blick auf die damaligen Provinzen weiter untergliedert.

Soweit bekannt, ist S. M. Tagores Universal-Musikgeschichte in Indien nicht nachgeahmt worden, doch haben spätere Gelehrte den von Willard formulierten Ansatz — vielleicht unbewußt — übernommen. So beschäftigt sich Rao Sahib M. Abraham Pandither, ein christlicher Autor aus Südindien, zu Beginn seines umfangreichen, den indischen Tonsystemen zugewandten Werks *Karunamirtha Sagaram*, Tanjore 1917, mit dem Anfang der Musik nach biblischen Berichten, mit der großen Flut, mit Ninive und Babylon im alten Mesopotamien sowie mit der Vorgeschichte Ägyptens. Was er den verschiedenen, von ihm durchgesehenen Schriften entnommen hat, verwebt er in eine Vorgeschichte der Musik seines heimatlichen Tamillandes, eifrig bemüht, ihre Bedeutung für alle Länder der Erde herauszustellen.

Mythen und Erzählungen der Vorzeit spielen für das Selbstverständnis der Menschen in Indien eine große Rolle. Wie immer geschichtliche Daten demgegenüber eingeschätzt werden — die Ausgrabungen der Städte Harappâ und Mohenjo Dâro im Indusdal, 1921 begonnen und 1922—1927 zu glänzenden Erfolgen geführt²⁴, sind vielfach beachtet worden. Lange Zeit blieb die bronzene Figurine einer Tänzerin das einzige Zeugnis, das auf Musik hindeutete, doch 1963 versuchte der indische Gelehrte Swâmi Prajñânânda, aus den vorliegenden Bodenfunden ein umfassenderes Bild von

²⁴ Ainslee T. Embree und Friedrich Wilhelm, *Indien*, Bd. 17 der *Fischer-Weltgeschichte*, Frankfurt 1967, S. 16ff.

der längst verklungenen Musik zu gewinnen²⁵. Mehrfach hat sich der Autor in der Folgezeit mit diesem Thema beschäftigt, zuletzt in seinem Buch *The form and function of music in Ancient India*²⁶. Dort sind aber nicht nur archäologische Fakten, sondern viele andere musikalische Altertümlichkeiten behandelt, so die "Music in primitive time", vor allem außerhalb Indiens, Gesang und Tanz der zahlreichen Stämme in Indien sowie die Rezitation des hochheiligen Ṛgveda und die Melodik des Sāmaveda. Im Kapitel "Prehistoric Indus civilization" wendet sich Prajñānanda zunächst den Grabungen in Mohenjo Dāro zu und schließt aus den freigelegten Gebäuderesten, die Stadt sei vom 5.—4. Jahrtausend v. Chr. bis in die buddhistische Zeit ununterbrochen bewohnt gewesen. Daneben erwähnt er Ariersiedlungen in vedischer Zeit und diskutiert die möglichen Einflüsse Indiens auf Ägypten, Mesopotamien und Griechenland zwischen 1500 und 500 v. Chr. Seine profunde Kenntnis der Literatur zum alten Vorderen Orient veranlaßt ihn ferner, Indien auch für die ältere Zeit als das Spenderland zu proklamieren. Richtig ist dabei, daß in der antiken Welt zwischen dem Kaukasus, Anatolien und Syrien im Westen und Indien im Osten viele Wanderwege und Handelsverbindungen bestanden, ob über Land oder mit Hilfe der Küstenschiffahrt, schon in sumerischer Zeit, vom Euphrat und Tigris zum Indus²⁷.

Mit den Quellen zur Musik im alten Mesopotamien — Musikinstrumenten, Abbildungen und Schriftzeugnissen — haben sich zahlreiche Assyriologen und Musikwissenschaftler befaßt²⁸. Inzwischen ist auch die Musik im Indus aus westlicher Sicht behandelt worden, zuletzt 1988 von Reis Flora²⁹. Danach hat man bei den Grabungen zahlreiche vogelförmige und ei- oder birnförmige Tonflöten gefunden, wie sie ähnlich bis nach China und Japan verbreitet sind und heute noch in der Sind-Provinz gespielt werden. Ferner hob man kugelförmige Tonrasseln ans Licht, die mit Rasseln des frühen 2. Jahrtausends v. Chr. aus Persien und Mesopotamien vergleichbar sind. Weiterhin ist in einer Reihe von drei Schriftzeichen auf einem Flachsiegel aus Mohenjo Dāro eine dreisaitige Harfe abgebildet, die den ältesten Harfen Altmesopotamiens gleicht und dort balag oder balang genannt wurde. Daneben glaubt man ein kleines, viereckiges, mit zwei Einkerbungen versehenes Muschelstück als Steg einer Laute deuten zu können. Schließlich gibt es die Abbildung eines Trommlers, dessen quergehaltenes Instrument mit dem heutigen dhol der Reddis in Andhra verglichen worden ist, sodann kleine Figuren von Tänzerinnen mit flach vor dem Oberkörper gehaltener Rahmentrommel, ähnlich jenen aus Mesopotamien, und — vermutlich — einen Sanduhrtrommelspieler, wie man ihn heute oft in Indien antrifft. Die Fundstücke weisen also in sehr verschiedene Richtungen und belegen nicht den Vorrang Indiens in älterer Zeit.

²⁵ Swāmi Prajñānanda, *A history of Indian music*, Vol. 1, Calcutta 1963, S. 86—88.

²⁶ Calcutta 1989.

²⁷ Vgl. Karl J. Narr (Hrsg.), *Handbuch der Urgeschichte*, Band 2, Bern 1975, S. 414.

²⁸ Vgl. das Literaturverzeichnis in Band II, Lieferung 2 der *Musikgeschichte in Bildern*, d.i. *Mesopotamien* von Subhi Anwar Rashid, Leipzig 1984.

²⁹ Reis Flora, *Music archaeological data from the Indus valley civilization, ca. 2400—1700 B.C.*, in: *The Archaeology of Early Music Cultures*, hrsg. von Ellen Hickmann und David W. Hughes, Bonn 1988, S. 207—221. Zu den Tonflöten vgl. in diesem Band auch Kenneth J. DeWoskin, *The Chinese 'xun': globular flutes from the neolithic to the Bronze Age, 6000—1000 B.C.*, S. 249—264.

Für das vorliegende Thema ist festzuhalten, daß die Forschungen zur Musik vergangener Kulturen ohne Geographie, Archäologie, Geschichte und Sprachwissenschaft nicht zu betreiben sind, ja daß diese Disziplinen oft erst eine Musikforschung anregen. Einzelergebnisse erhalten in größeren Überblicken einen Stellenwert, auch wenn die Deutungen schwanken.

Fazit: Kulturübergreifende Musikforschung

Zwischen der ganzheitlichen Wirkung von Musik in kleinen Dorfgemeinschaften, vielleicht durch teilnehmende Beobachtung treffend zu erfassen, und hochspezialisierten musikalischen Gattungen in vielschichtigen gesellschaftlichen Systemen spannt sich das Forschungsfeld des Musikologen, der über sein heimatliches Repertoire hinausblickt. Meist wird er seine Untersuchungen bei den Klanggestalten ansetzen und zunächst deren Außenseite abtasten. Erfahrungen aus der eigenen Musikwelt mögen ihn beim ersten Hören, Transkribieren und Analysieren leiten, doch sollte er sich bald vergewissern, daß er nicht seinen Vorurteilen, sondern den Spuren der Urheber folgt. An diesem Punkt vollzieht sich jedesmal der Übergang in das fremde, zur Betrachtung vorgenommene Musikrepertoire, dessen Eigenart nun weiter im Rahmen des kulturellen Gefüges der betreffenden menschlichen Gemeinschaft zu erfassen ist. Örtliche Informanten sowie Gelehrte aus Forschungsinstituten im Heimatland der Musik, ferner Erkenntnisse aus anderen Fachgebieten, so aus der Ethnologie und der Literaturwissenschaft, der Geschichts-, Religions- und Kunstwissenschaft mögen dabei behilflich sein. Welche Ausmaße musikalische Kontexte haben können, sei den Beispielen im vorigen Abschnitt entnommen.

Als Sonderfall erscheint die Vor- und Frühgeschichte der Musik, da archäologische Forschungen die heutigen Landesgrenzen oft überschreiten und damit eine Zuordnung ihrer Ergebnisse zu gegenwärtigen Stilarealen schwierig machen. Wichtigste Fundgegenstände sind Musikinstrumente und Abbildungen mit Musikszenen sowie Schriftzeugnisse zur Musik. In günstigen Fällen verschaffen sie uns eine Vorstellung vom Musikleben und von der räumlich-zeitlichen Ausdehnung der versunkenen Musikkulturen, ja von Nachwirkungen bis in die Gegenwart. Allgemein gibt die Verbreitung von Instrumententypen, etwa der Wölbrettzither in Ostasien, der gezupften Lauten in Indien und im Vorderen Orient oder der Streichinstrumente in Europa, Hinweise auf Klangideale und damit auf Grundzüge musikalischer Gestaltung.

Aber nicht nur Musikinstrumente, sondern auch Melodien und Zusammenklänge, Metren, Rhythmen und musikalische Formen erlauben manchmal Vergleiche über Landesgrenzen hinweg. Dabei sind Musikanschauungen, Musiktheorie und -terminologie aus den betreffenden Stilarealen stets zu berücksichtigen. Daß länderübergreifende Vergleiche nicht nur aus europäischer Perspektive möglich sind, erweist die Darstellung der afrikanischen Musik von Joseph H. Kwabena Nketia. Der Autor klammert die arabische Musik im Norden und die europäische Musik im Süden des Kontinents aus, gelangt dann "to the rest of Africa", also zu den Gemeinschaften, die "not only have their historical roots in the soil of Africa, but which also form a network

of distinct yet related traditions“³⁰. Die Musik dieser Gesellschaften, je zweitausend bis fünfzehn Millionen Menschen umfassend, mehr als siebenhundert Sprachen sprechend und zum Teil vom Islam oder aus Europa beeinflusst, betrachtet er nicht monographisch, sondern im Überblick nach Kategorien wie: musizierende Gruppen, Musikinstrumente, Melodie und Rhythmus in Instrumentalensembles, Sprache und Melodie, Musik und Tanz usw., wobei er vom Repertoire in seinem Heimatland Ghana ausgeht. Einflüsse und Übernahmen sind heute überall auf der Erde zu beobachten. Man erkennt sie als solche auf der Grundlage traditioneller Gebilde, die ihrerseits auf weiter zurückliegenden Verbindungen beruhen mögen. In diesem Sinne fand im 19. Jahrhundert, verstärkt im 20. Jahrhundert auch eine Rezeption europäischer Musik in Asien und asiatischer Musik in Europa statt, die Versuche zur Stilmischung in einzelnen Musikwerken angeregt hat³¹.

Gegenüberstellungen verschiedener Stilareale sind, wie alle Untersuchungen über Landesgrenzen hinaus, immer nur aus dem Standort innerhalb eines Landes oder aus der Position in einem landeseigenen Repertoire sinnvoll anzusetzen. Der Betrachter nimmt sie als Vergleiche vor, ob er sich einer anderen religiösen oder künstlerischen Musik, einer Volks- oder Stammesmusik zuwendet. Wachsendes Verständnis für das Andere bringt ihm manchmal tiefere Einsicht in das Eigene, und diese geweitete Erkenntnis wird der kulturübergreifenden Musikforschung rund um die Erde von Nutzen sein.

Die Brockes-Passion von Johann Friedrich Fasch

von Raymond Dittrich, Grafing

Seit 1720 wurde an der Hof- und Stiftskirche St. Bartholomäi in Zerbst alljährlich eine Passionsmusik aufgeführt — eine Gepflogenheit, die, wie Hermann Wäschke¹ berichtet, mit nur wenigen Unterbrechungen bis 1763 beibehalten wurde. Die Bereitstellung beziehungsweise die Komposition sowie die Durchführung der Musiken lag in den Jahren von 1723 bis 1758 in den Händen von Johann Friedrich Fasch, der seit Michaelis (29. September) 1722 bis zu seinem Tode am 5. Dezember 1758 das Amt des Zerbster

³⁰ Joseph H. Kwabena Nketia, *The music of Africa*, London 1975, S. 4.

³¹ Vgl. Josef Kuckertz, *Die klassische Musik Indiens und ihre Aufnahme in Europa im 20. Jahrhundert*, in: *AfMw* 31 (1974), S. 170—184; ders., *Musikalische Werke im Kontakt zwischen den Traditionen Europas und Asiens*, in: *Beziehungen zwischen Orient und Okzident. Abhandlungen zur Geschichte der Geowissenschaften und Religion/Umwelt-Forschung*, Bd. 8, Teil 2, hrsg. von M. Büttner und W. Leitner, Bochum 1993, S. 95—122.

¹ Hermann Wäschke, *Rölligs Kantate für St. Jakobs-Tag*, in: *Zerbster Jahrbuch* 4 (1908), S. 11

Hofkapellmeisters ausübte. Wie Fasch in seiner Autobiographie² mitteilt, mußte er bereits im ersten Jahr seiner Tätigkeit eine Passionsmusik schreiben.

Überliefert ist nur eine Passionsvertonung unter der Verfasserschaft Faschs³, von der zwei Abschriften in Leipzig und Chicago existieren⁴. Es handelt sich um eine Komposition für vierstimmigen Chor (SATB), Soli (STB), 2 Oboen, Flöten, Streicher und Basso continuo. Der Text basiert auf der Passionsdichtung *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* von Berthold Hinrich Brockes⁵ (1680–1747). 1712 erstmals veröffentlicht und in den folgenden Jahren mehrfach neu aufgelegt und vom Dichter überarbeitet, erfreute sich die Dichtung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immenser Beliebtheit und Verbreitung und wurde, außer von Fasch, u. a. von Reinhard Keiser (1712), Georg Friedrich Händel (1716), Georg Philipp Telemann (1716) und Johann Mattheson (1718) vertont. Bekannterweise übernahm Johann Sebastian Bach einzelne Stücke der Dichtung in seine *Johannes-Passion* von 1724.

Ob die überlieferte Komposition von Fasch mit jener „starken Paßion“ des Jahres 1723 identisch ist, die Fasch in seiner Autobiographie nennt⁶, ist nicht eindeutig zu

² *Lebenslauf des Hochfürstl. Anhalt = Zerbstischen Capellmeisters, Herrn Johann Friedrich Fasch*, in: Friedrich Wilhelm Marburg, *Historisch = Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 3. Bd., 1 Stück, Berlin 1757, S. 128. Faks.-Nachdr. in: *Georg Philipp Telemann und seine zeitgenössischen Kollegen. Dokumentation zu Johann Friedrich Fasch 1688–1758*, Blankenburg 1981 (= *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts* 15), S. 15.

³ Stimmen zu zwei anonymen Passionen aus dem ehemaligen Bestand der Zerbster Hofkapelle werden heute teils in der Außenstelle Oranienbaum des Landeshauptarchivs Magdeburg, teils im Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle verwahrt. Ob eine Verfasserschaft Faschs in Frage kommt, bedarf noch der Klärung. Darüber hinaus entdeckte Gottfried Gille den Textdruck einer Passion, der eine Aufführung in Zerbst 1750 nachweist, leider ohne Angabe des Komponisten, vgl. dazu: Gottfried Gille, *Zur Vokalmusik von Johann Friedrich Fasch. Übersicht und Überlieferung*, in: *Johann Friedrich Fasch. Konferenzbericht Zerbst, Blankenburg 1988* (= *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts* 40), S. 49, Anm. 32, sowie: Renate Steiger, *Das Textbuch der C. Ph. E. Bach zugeschriebenen Markus-Passion*, in: *MuK* 58 (1988), S. 72ff.

⁴ Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Signatur: Slg. Becker III.2.54, Titel: „Passio Jesu Christi di Mons. Fasch“ University of Chicago, Department of special collections, Signatur: Ms. 1273, Titel: „Oratorium. Del Sgr Fasch“ Die beiden Handschriften unterscheiden sich im Detail voneinander. In der Chicagoer Abschrift fallen gegenüber der Leipziger vor allem folgende Differenzen auf: (1) Vereinfachung der ersten Violinstimme im Einleitungsschor und in der Arie Nr. 3 durch Ersetzung der figurativen Umspielung des Soprans durch colla-voce-Führung mit dem Sopran; (2) Auslassungen von Instrumentalpassagen in den Arien Nr. 6b, 17 und 23; (3) Änderungen des melodischen Verlaufs in den Arien Nr. 15, 17 und 23 (z. B. werden relativ hohe Partien des Tenors tiefer gesetzt); (4) Ergänzung von Beischriften und Tempoangaben, z. B. „Evangelist“ bei der Singstimme der Tenorarien Nr. 7, 15 und 23, „Tochter Zion“ bei der Singstimme der Sopranarien Nr. 3, 12b, 13 und 17, „Andante“ (Arie Nr. 13), „Largo“ (Arie Nr. 23), „gedämpft“ bei den Oboenstimmen der Arie Nr. 23. Die Tendenzen der Abweichungen — auf der einen Seite Vereinfachungen von Instrumental- und Vokalstimmen, auf der anderen Seite detailliertere Beischriften — stellen das in Chicago verwahrte Manuskript in die Nähe der im Breitkopf-Katalog von 1770 angebotenen Verkaufsabschrift der Passion (vgl. *Verzeichnis/ Musicalischer Werke, / allein/ zur Praxis, sowohl zum Singen, als/ für alle Instrumente, / welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden, / in Ihre gehörige Classen/ ordentlich eingetheilet, / welche in richtigen Abschriften/ bey Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf, / in Leipzig, um bestehende Preise in Louis'dors a 5 Thlr/ zu bekommen sind*. Dritte Ausgabe, Leipzig, nach der Michaelismesse, 1770, S. 16). Die Einrichtung einer technisch etwas vereinfachten Fassung für den praktischen Gebrauch mag den Verbreitungs- und Verkaufsabsichten des Musikalienhandels im 18. Jahrhundert entsprechen. Darüber hinaus stimmt der Titel „Oratorium“ der Chicagoer Abschrift auffallend mit demjenigen des Breitkopf-Angebotes überein. Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß es sich bei dem Chicagoer Manuskript um eine Verkaufsabschrift aus dem Hause Breitkopf handelt. Eine genaue Verzeichnung der Abweichungen beider Manuskripte bleibt dem Kritischen Bericht einer zukünftigen Edition der Passion vorbehalten. Der vorliegende Aufsatz zitiert Noten- und Textbeispiele aus der Leipziger Abschrift.

⁵ *B. H. Brockes/ Der für die Sünde der Welt/ Gemarterte und Sterbende/ IESUS/ Aus/ den IV Evangelisten/ von/ B. H. B./ In gebundener Rede vorgestellt/ und/ In der Stillen = Woche Musicalisch aufgeführt/ Anno 1712*. Reprint in: *Oratorium. Festspiel*, hrsg. von Willy Flemming, Darmstadt 1965 (= *Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen*. Reihe Barock. Barockdrama, Bd. 6), S. 93ff.

⁶ *Lebenslauf*, S. 128.

entscheiden. Für eine Entstehung vor 1727 spricht allerdings die Vokalbesetzung. Es werden zwar Sopran-, Tenor- und Baßsolisten verlangt, jedoch kein Altist. Als Fasch die Hofkapelle 1722 übernahm, gehörten ihr neben vier Kapellknaben nur ein Diskantist, ein Tenorist und ein Bassist als Vokalsolisten an⁷. Erst zu Ostern 1727 wurde ein Altist in die Kapelle aufgenommen⁸. Eine Komposition ohne Altsolisten dürfte demnach noch vor Ostern 1727 entstanden sein. Läßt sich das Werk daher mit einiger Berechtigung in Faschs frühe Zerbster Zeit datieren, so ist mit ihm ein Beispiel für Faschs Kompositionsstil jener Zeit greifbar, was von um so größerer Bedeutung ist, als Fasch seine Kompositionen so gut wie niemals datiert hat.

Die Textfassung

Brockes hat bei neuen Auflagen seine Dichtung mehrfach überarbeitet. Entscheidende Änderungen gegenüber dem Erstdruck von 1712 finden sich, wie Henning Frederichs nachgewiesen hat⁹, vor allem in der zweiten Auflage von 1713: „Alle späteren Veröffentlichungen weichen hiervon nur noch im Detail ab, so daß wir im Textbuch von 1713 die endgültige Fassung zu sehen haben, nicht in dem von 1712“¹⁰. Eine detaillierte Betrachtung des von Fasch vertonten Textes zeigt indessen, daß anscheinend weder die Fassung von 1712 noch die von 1713 durchgängig als Grundlage diente. Vielmehr stimmt der Text beider Abschriften der Passion auffallend mit dem Textbuch der Uraufführung von Telemanns *Brockes-Passion* Frankfurt 1716¹¹ überein. Das Textbuch unterscheidet sich in manchen Lesarten von Brockes' Fassung 1713, indem es an mehreren Stellen dem ursprünglichen Druck von 1712 folgt oder eigene Varianten einbringt. So heißt es gleichlautend bei Telemann 1716 und bei Fasch im Rezitativ des Evangelisten „Die Pein vermehrte sich“ in Vers 9: „zerstückt, zermartert, halb entseelt“, während bei Brockes sowohl 1712 als auch 1713 zu lesen ist: „voll Angst, zermartert, halb entseelt“. Die Lesart „zerstückt“ scheint Telemann in diesem Fall aus Reinhard Keisers Vertonung übernommen zu haben, da sie sich bereits in drei Manuskripten der Keiserschen *Brockes-Passion* findet¹². Diese Lesart hat kein Vorbild in einem der Textdrucke von Brockes und geht wahrscheinlich auf Keiser selbst zurück — und wurde vermutlich über Telemanns Textdruck 1716 von Fasch übernommen. In drei anderen Lesarten folgt Fasch übereinstimmend mit Telemann der Erstfassung von 1712 gegenüber der sonst bevorzugten Fassung von 1713. Es sind dies (1.)

⁷ Vgl. Hermann Wäschke, *Die Zerbster Hofkapelle unter Fasch*, in: *Zerbster Jahrbuch* 2 (1906), S. 48ff.

⁸ Ebda., S. 51

⁹ Henning Frederichs, *Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockes-Passionen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons. Mit einer Einführung in ihre Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sowie den Bestand ihrer literarischen und musikalischen Quellen*, München und Salzburg 1975 (= *Musikwissenschaftliche Schriften* 9), S. 19ff.

¹⁰ Ebda., S. 19.

¹¹ *Der/ Für die Sünde der Welt/ Leidende und Sterbende/ JESUS/ Aus/ Den IV Evangelisten/ In einem/ PASSIONS ORATORIO./ Mit gebundener Rede vorgestellt/ Von = = = Br. = = = / Und/ In der Fasten = Zeit Musicalisch/ aufgeführte/ 1716.* Reprint hrsg. und mit einem Nachwort von Carsten Lange im Auftrag des Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung, Magdeburg 1990. Für Auskünfte bezüglich des Textdrucks sei Herrn Lange herzlich gedankt.

¹² Vgl. Frederichs, *Brockespassionen*, S. 34.

Vers 10 des oben genannten Rezitativs: „fast mit dem Tode rang“ (dagegen 1713: „gar mit dem Tode rang“); (2.) Vers 2 des Accompagnatos der Tochter Zion „Hat dies mein Heiland leiden müssen“: „für wem, ach Gott, für wem“ (1713: „für wen, ach Gott, für wen“); (3.) Vers 1 des Evangelisten-Rezitativs „Und um die neunte Stund(e) als dies geschah“ (1713: „Dies war zur neunten Stund“). Sollte Faschs Vertonung tatsächlich auf dem Textbuch der Uraufführung Frankfurt 1716 basieren, so ist nicht auszuschließen, daß Fasch auch die Musik zu Telemanns Passion gekannt hat.

Fasch hat seine Textvorlage beträchtlich gekürzt und bearbeitet sowie neue, wahrscheinlich selbst verfaßte, Arien und Choräle eingefügt oder ursprüngliche durch andere ersetzt, so daß von einer eigens erstellten Textfassung gesprochen werden muß. Am auffälligsten treten die zahlreichen Kürzungen zu Tage. So besetzt Fasch seine Passion nur mit dem Evangelisten (Tenor), Jesus (Baß), der Tochter Zion (Sopran), dem „Chor der gläubigen Seelen“ (Eingangschor) sowie dem Chor der „Christlichen Kirche“ (Choräle). Turbae-Chöre (jüdisches Volk, Kriegsknechte) und weitere Protagonisten (Petrus, Judas, Kaiphas, Pilatus, Mägde u. a.), die bei Brockes auftreten, spart Fasch aus, indem er gegebenenfalls ihre Worte dem berichtenden Evangelisten in den Mund legt. Zweierlei mag Fasch hierzu veranlaßt haben. Zum einen — und vielleicht primär — hat er mit seiner Textfassung die Passion den gegebenen Möglichkeiten der Zerbster Hofkapelle angepaßt, die in den Jahren bis 1727 mit nur drei Vokalsolisten, einem einfach besetzten Knabenchor und einem kleinen Instrumentalensemble nicht eben stark besetzt war. Zum anderen wird das Bestreben Faschs erkennbar, alles äußerlich Szenarische wie Dialoge oder Tutti-Einwürfe der Turbae bewußt auszuschließen. Den Schwerpunkt legt Fasch dagegen auf jene Stücke, die vor allem die Innerlichkeit des Hörers ansprechen und ihn zum subjektiven Mitvollzug des Passionsgeschehens auffordern. Faschs Textfassung besteht aus 24 Nummern und ist in zwei Teile untergliedert, zwischen denen die Predigt ihren Platz einnimmt¹³. Der erste Teil umfaßt die Abendmahls- und die Gethsemaneszene. Sämtliche Partien der Abendmahlsszene hat Fasch ungekürzt übernommen, woraus nicht zuletzt die Gewichtung ersichtlich ist, die der Pietist Fasch diesem Sakrament beimißt. Der längere zweite Teil beginnt mit der Vorführung Jesu vor Kaiphas und endet mit Jesu Tod.

Die Änderungen und Kürzungen, die Fasch vorgenommen hat, erfolgen im wesentlichen auf zweierlei Weise. Zum einen handelt es sich um ersatzlose Streichungen ganzer Partien, wie z. B. die aus Dialogen und Turbaechören bestehende Szene um Jesu Gefangennahme, die Selbstbeichtigungen des Judas, die Chöre und Arien, die den Kreuzesgang Jesu kommentieren („Eilt, ihr angefochtne Seelen“ u. a.) oder die Schilderung der Naturkatastrophen bei Jesu Tod. Zum anderen ersetzt Fasch längere Szenen durch zusammenfassende und von ihm speziell zu diesem Zweck neu verfaßte Arien und Choräle; so die beiden Choräle¹⁴ „Falsche Zeugnis, Hohn und Spott“ (als Ersatz für die Fortsetzung des Verhörs durch Kaiphas) und „Jesu gab man bittere Gall“ (anstel-

¹³ Eine liturgische Bestimmung der Passion war von Brockes ursprünglich nicht beabsichtigt. Er schrieb seine Dichtung für die vom Pietismus beeinflussten Kreise Hamburgs zur Aufführung in häuslichen privaten Zirkeln.

¹⁴ Beide Sätze sind nach der Melodie des Liedes „Jesu, deine Passion“ (Melchior Vulpius 1609) gearbeitet.

le des Evangelisten-Rezitativs über den Kriegsknecht, der Jesus Essig zu trinken gab¹⁵) sowie die beiden Arien „Verwegene Rotte, was fängest du an“ (faßt die ausgelassene Szene um die Verspottung und Geißelung Jesu, seine Krönung mit der Dornenkrone und die sich darauf beziehenden Arien zusammen) und „Ihr Augen, weinet Blut“ (kommentiert Jesu Tod vor dem Schlußchoral). Darüber hinaus ersetzte Fasch einzelne Choräle durch andere, die ihm geeigneter erschienen. So stehen anstelle des ursprünglichen Schlußchorals „Ich bin ein Glied an deinem Leib“ die letzten drei Strophen des Liedes „O Haupt voll Blut und Wunden“; den zweiten Teil eröffnet Fasch mit dem hinzugefügten Choral „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“¹⁶.

Nachfolgend werden die Rezitative, Arien und Chorsätze angesprochen und — insofern es zur Hervorhebung charakteristischer Momente von Faschs Vertonung dienlich ist — in einen Vergleich zu Telemanns Komposition gestellt.

Rezitative

Für vier Partien seiner Dichtung schrieb Brockes ausdrücklich eine Streicherbegleitung vor, indem er sie — im Gegensatz zu den Secco-Rezitativen — mit dem Vermerk „Accompagnato“ versah. Es handelt sich um die Einsetzungsworte Jesu¹⁷, das alttestamentliche Zitat „Weil ich den Hirten schlagen werde“ und die Verse der Gläubigen Seele „Bei Jesu Tod und Leiden“. Fasch übernahm von diesen vier Stellen in seine Textfassung lediglich die beiden Einsetzungsworte, die er, der Vorgabe folgend, mit einem Accompagnato in Form von liegenden Streicherakkorden begleitete. Über diese Anweisung Brockes' hinaus — sie findet sich ebenso in Telemanns Textbuch von 1716 — vertonte Fasch die von Jesus selbst gesprochenen Verse „Verziehet hier, ich will zu meinem Vater treten; schläft aber nicht, denn es ist Zeit zu beten“ sowie das Soliloquium Jesu „Mich drückt der Sünden Zentnerlast“ als Accompagnato. Außerdem schrieb Fasch noch ein Accompagnato, das Rezitativ der Tochter Zion „Hat dies mein Heiland leiden müssen“, in dem das Leiden Jesu reflektiert und ein Schuldbekenntnis („nur ich bin schuld daran“) abgegeben wird. Fasch scheint demnach die Orchester-technik des Accompagnato gezielt einzusetzen: zum einen zur Hervorhebung der von Jesus selbst gesprochenen Worte, zum anderen zur Untermalung einer zentralen Reflexion über das Leiden Jesu. Die Berichte des Evangelisten begleitet Fasch dagegen durchgängig secco.

¹⁵ Dadurch, daß das Geschehen nicht durch den Evangelisten berichtend wiedergegeben, sondern in einem die Gemeinde vertretenden Choral reflektiert wird, bezieht Fasch die Gemeinde — zumindest ideell — in das Geschehen mit ein und stellt die persönliche Anteilnahme des Einzelnen in den Vordergrund („Jesu gab man bittere Gall'/ unserm Lebensfürsten,/ der da ist mein innigvoll,/ muß für Armut dürsten“) und zeigt Konsequenzen für den Hörer auf („Jesu, wenn ich leide Not,/ will ich mit dir leiden,/ daß ich mag bei dir, o Gott,/ bleiben ungeschieden“).

¹⁶ So in der Leipziger Abschrift; in der Chicagoer bildet dieser Choral den Abschluß des ersten Teils. Im Leipziger Manuskript wird der erste Teil durch die — anscheinend nachträglich hinzugefügte — 5. Strophe des Liedes „Wenn meine Sünd mich kränken“ beendet.

¹⁷ Vgl. Frederichs, *Brockespassionen*, S. 94: „Diese zuerst bei den ‚verba testamenti‘ üblich gewordene Instrumentierung des Secco-Rezitativs, die in Bachs Matthäuspassion in letzter Konsequenz jedes der Christusworte wie mit einem Heiligenschein umgibt, geht auf die Matthäuspassion von Johann Theile zurück, die ihrerseits an Selles Johannespassion und letztlich an die Auferstehungshistorie von Schütz anknüpfte und den Worten Jesu durch zwei Diskantviolen eine besondere ‚Leitfarbe‘ zuordnete.“

Ein anders motivierter Einsatz des *Accompagnato* begegnet dagegen bei Telemann. Hier fällt zunächst die Fülle der als *Accompagnato* vertonten Partien auf. Über die von Brockes vorgeschriebenen hinaus begleitet Telemann zahlreiche andere Rezitative Jesu mit Streicherakkorden, jedoch erfolgt dies keinesfalls mit der Konsequenz wie später bei Bach oder ansatzweise bei Fasch. So bleiben einerseits manche Partien Jesu auch *secco*, andererseits untermalt der Streicherklang auch die Rezitative anderer Personen wie Petrus („Wo flieht ihr hin“), Judas („Unsäglich ist mein Schmerz“) und der Gläubigen Seele („O Anblick“ und „Ja! Ja! Es brüllet schon in Unter-Irdschen Grüfften“).

Die Absicht, die Telemann mit der Orchestertechnik des *Accompagnato* verfolgt, ist wie Frederichs betont, dramatisch motiviert: „Offenbar verwendete Telemann dieses Ausdrucksmittel also weniger, um die Heilsfigur aus dem Umkreis der dramatis personae herauszuheben, wie Bach es später tat, sondern um besonders affekthafte Textstellen zu unterstreichen“¹⁸.

Hiermit ist eines der zentralen Charakteristika von Telemanns Werk und zugleich ein entscheidender Unterschied zu Faschs Konzeption angesprochen: das theatralisch-dramatische Moment, das Frederichs wie folgt beschreibt: „Telemanns Vertonung zeugt in jedem ihrer Teile von lebhaftester Phantasie, die den Komponisten die expressive Sprache des Dichters ganz und gar dramatisch-theatralisch auffassen und entsprechend in Musik umsetzen ließ. In jedem Falle, ob es satztechnische, harmonische, rhythmische oder klangfarbliche Mittel betrifft, greift Telemann zu den äußersten Möglichkeiten, wodurch sein Werk, im Gegensatz zu dem sehr einheitlichen Stil von Keiser und Händels Vertonungen, aus starken Gegensätzen zusammengefügt ist“¹⁹.

Das Kontrastbefürfnis, von dem Telemanns Vertonung so stark geprägt ist, die Ausnutzung der äußersten Möglichkeiten in der musikalischen Umsetzung der Sprache sowie die Tendenz zum theatralischen Ausdruck, scheint Faschs Intention weniger zu entsprechen, dessen pietistische Frömmigkeitshaltung den Schwerpunkt nicht auf äußere Dramatik, sondern mehr auf den inneren Mitvollzug des Passionsgeschehens legte, wie im weiteren verschiedene Beispiele zeigen werden.

Eine Betrachtung der Rezitative zeigt, daß Fasch über die bloße Textdeklamation hinaus einzelne Worte musikalisch-rhetorisch ausdeutet, und zwar mit folgenden zeit-typischen Mitteln: Harmonik (neapolitanischer Sextakkord: „das b a n g e Herz“; verminderter Septakkord: „ent s e e l t“), Chromatik (Ansatz zu dem „harten Gang“ des *Passus duriusculus d—dis*: „wie h a r t sie dich verklagen“; *Pathopoeia d—es*: „l e c h zenden“), auffällige, z. T. dissonante melodische Sprünge (*Exclamatio g—es*: „ent s e e l t“; *Saltus duriusculus a—dis*: „endlich g a r ans Kreuz gehenkt“ u. a.), Ausnutzung hoher und tiefer Klangräume, Dreiklangsmelodik („nur ich bin schuld daran“), Pausenfiguren (Isolierung der Worte „halb entseelt“ durch Pausen u. a.) und *Interrogatio*-Wendungen (Hebung der Melodie am Phrasenende von Fragen, zumeist Sekundschrift aufwärts, z. B.: „und willst du nichts zu deiner Rettung sagen?“).

¹⁸ Frederichs, *Brockespassionen*, S. 95.

¹⁹ Ebd., S. 197

Besondere Aufmerksamkeit lenkt das Wort Jesu am Kreuz „mein Gott, mein Gott, wie hast du mich verlassen“ auf sich. Diese vom Evangelisten wiedergegebenen Worte Jesu werden durch die Beischrift „adagio“ explizit vom Kontext abgesetzt und mit musikalisch-rhetorischen Mitteln ausgedeutet. Zu nennen sind: der unaufgelöste Septakkord auf A (nach vorangehendem halbschlüssigen C-dur), die suspiratio-artigen Pausen, der Saltus duriusculus $g'—cis'$, der Sekundakkord auf g sowie die zu melodischer Bewegungslosigkeit erstarrenden Wiederholungen des Tones d' mit anschließendem Quartsprung abwärts:

Adagio

4#

Notenbeispiel 1 (Alle Notenbeispiele von Fasch nach dem Manuskript: Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Slg. Becker III.2.54.)

Im Vergleich zu diesem konzentrierten Einsatz der musikalischen Mittel ist Telemanns Vertonung derselben Worte in weitaus stärkerem Maße affektbetont. Vor allem die Führung der Singstimme in einer eine kleine Septime ($des'—es$) umfassenden Katabasis-Figur, der nachfolgende Sprung der großen Septime aufwärts ($es—d'$) und der anknüpfende rhythmisch gedehnte chromatische Abstieg ($d'—h$) über chromatisch ansteigendem Baß ($e—as$) zeigen — als ein Beispiel von vielen — die Nutzung der „äußersten Möglichkeiten“ melodischer, harmonischer und rhythmischer Ausdrucksmittel (s. Notenbeispiel 2, S. 137).

Arien

An der jeweiligen Textvorlage orientiert folgt die Mehrzahl der acht Arien aus Faschs Passionsvertonung bestimmten affektiven Grundcharakteren wie dem Lamento („Brich, mein Herz“; „Hier erstarrt mein Herz und Blut“; „Ihr Augen, weinet Blut“), einem concitatoartigen Affekt („Verwegene Rotte, was fängest du an“), einer der Sarabande entlehnten Gravitas („Meine Laster sind die Stricke“) oder einer liedhaft lyrischen Haltung („Der Gott, dem alle Himmelskreise“). Einige der charakteristischen musikalischen Ausdrucksmittel, mit deren Hilfe der Text in Musik umgesetzt wird, seien im folgenden angesprochen und wiederum in einen Vergleich zu Telemanns Vertonung gestellt.

Notenbeispiel 2 (Alle Notenbeispiele von Telemann nach der Edition: G. Ph. Telemann, *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus. Passionsoratorium nach Barthold Heinrich Brockes*. Hrsg. und bearbeitet von Helmut Winschermann und Friedrich Buck, Hamburg: Sikorski, 1964.)

Die Arie „Meine Laster sind die Stricke“ bietet ein Beispiel dafür, wie Telemann und Fasch trotz ähnlicher Auffassung des Textes zu unterschiedlichen musikalischen Gestaltungen gelangen. Stärker als bei Fasch steht bei Telemann die Einzelwortausdeutung im Vordergrund. In den Anfangsversen „Meine Laster sind die Stricke,/ seine Ketten meine Tücke“ ist es das Wort „Ketten“, das Telemann mit einem sequenzierten Melisma unterstreicht, Synkopen verdeutlichen die bindenden Stricke:

Notenbeispiel 3: Telemann, Arie „Meine Laster“, T. 8–10.

Spricht der Text jedoch — wie in der zweiten Strophe — vom Entfliehen aus den Ketten der Hölle, so ändert Telemann die musikalische Satzstruktur und sucht das Wort „entfliehen“ durch aufsteigende Wiederholung (Climax), Pausentechnik und eine rhythmisch bewegte Instrumentalfiguration (lombardische Figuren) gegenüber dem Kontext hervorzuheben (vgl. Bsp. 4: man beachte, wie der Trugschluß von dem dominantischen *H*-dur in den Tonikagegenklang *C*-dur die Flucht gleichsam hinauszögert, bevor sie mit dem Ganzschluß *D*⁷—*G* zum Abschluß gelangt).

Fasch dagegen verzichtet in dieser Arie auf eine Einzelwortausdeutung und nimmt stattdessen das Begriffsfeld ‚Sünde — Laster — Kette‘ als Anstoß für die Wahl eines Kompositionsmittels, das für den Verlauf des ganzen Satzes konstitutiv bleibt. Die Schwere der Sünden, der Laster und der bindenden Ketten setzt Fasch musikalisch um in die Gravitas einer vokalen Sarabande, deren konsequente Betonung der zweiten Zählzeit ♩ sich nahezu ausnahmslos durch das ganze Stück — einschließlich des B-Teils der dreiteiligen Da-capo-Arie — zieht.

Daß Fasch den Ausdrucksbereich der Sarabande, ihre eigentümliche Gravitas, gerade mit den Worten dieses Gedichtes verbunden hat, erscheint plausibel. Das tertium

Bl.-Fl. 1

Bl.-Fl. 2

da - mit ich der Höl - len Ket - ten mög' ent - fliehn, ent - fliehn, ent - fliehn

Notensbeispiel 4: Telemann, Arie „Meine Laster“, T. 23–24.

Mei - ne Las - ter sind die Stricke, sei - ne Ket - ten mei - ne Tü - cke

Notensbeispiel 5: Fasch, Arie „Meine Laster“, T. 9–16.

comparationis besteht in der lastenden Schwere, die sowohl der synkopischen Sarabandenrhythmik eignet als auch den Sünden, von denen der Text spricht.

Bemerkt sei in diesem Zusammenhang, daß der Satztyp der vokalen Sarabande besonders charakteristisch für Faschs frühe Zerbster Zeit (1722 bis ca. 1730) ist. So prägt er ebenfalls das „Domine Deus“ der um 1727 komponierten *Missa tota* FWV G: Fla sowie den Abschnitt „Esurientes emplevit bonis“ des *Magnificat* FWV H: G1 aus demselben Jahr. Auch in diesen beiden Sätzen fällt die Strenge der Rhythmik auf, die oftmals die natürlichen Wortbetonungen zugunsten einer Akzentuierung der zweiten Zählzeit unberücksichtigt läßt. Greift Fasch in späteren Werken auf den Satztyp zurück — wie in der umgearbeiteten Fassung des oben genannten Messensatzes in der *Missa brevis* FWV G: Flc oder im „Domine Deus“ der Messe FWV G: D2, die beide um etwa 1740 entstanden —, so mindert er die Strenge des barocken Sarabandenrhythmus weitgehend durch eine in den Vordergrund tretende kantable Melodieführung und eine stärkere Beachtung der natürlichen Sprachakzente. Die durchgehende und ungemilderte Strenge in der Arie „Meine Laster“, die in diesem Fall in sinnfälliger Kongruenz zur Textaussage steht, ist daher möglicherweise zugleich als ein weiteres Indiz für die eingangs vermutete relativ frühe Entstehungszeit der Passionsvertonung zwischen 1723 und 1727 zu werten.

Der Arie „Hier erstarrt mein Herz und Blut“ verleiht Fasch den Grundcharakter der Klage durch zeittypische Ausdrucksmittel wie Molltonalität, Tempovorschrift „Largo“, den traditionell mit dem Lamento-Affekt verbundenen chromatischen Quartgang (im instrumentalen Vor- und Nachspiel) und dem Einsatz einer konzertanten Oboe, deren Klangidiom Fasch des öfteren zur Darstellung der Klage heranzieht. Im zweiten Teil der Arie vollzieht der Text mit den Versen „wißt ihr Mörder, was ihr tut,/ dürft

ihr Hund' und Teufel wagen, / Gottes Sohn ans Kreuz zu schlagen?" eine Wendung zum Affekt der Erregung hin, der Fasch nicht nur in einer bewegteren Melodik der Singstimme — gegenüber den der Erstarrung Ausdruck verleihenden Tonrepetitionen des ersten Teils —, sondern vor allem mit einer Änderung der Begleitstruktur folgt: Anstelle der bis dahin im Wechsel von Streichern und Basso continuo vorgetragenen pochenden Achtelschläge untermalen die Streicher jetzt die Worte mit jenen für den *stile concitato* charakteristischen Dreiklangsbrechungen und Sechzehntelrepetitionen:

VI 1, 2
Vla

wißt ihr Mör-der was ihr tut, was ihr tut, dürft ihr Hund' und Teu - fel wa-gen

Notenbeispiel 6: Fasch, Arie „Hier erstarrt mein Herz und Blut“, T. 16–17.

Hier bietet sich wiederum ein Vergleich zu Telemann an, um die im Detail ähnliche, in der Zielrichtung jedoch unterschiedlichen Intentionen beider Komponisten aufzuzeigen. Reicht Fasch der kurzzeitige Einsatz des *stile concitato* in den Streichern aus, um den Affekt der Erregung musikalisch darzustellen — die Streicherbegleitung ist hier gleichsam als musikalische Vokabel oder, barock gesprochen, als Figur zu verstehen, die dem dieser Musiksprache kundigen Hörer den Affektwechsel zu verstehen gibt und mitvollziehen läßt —, so nimmt Telemann das Wort „Teufel“ als Anstoß zu einer extensiven Koloratur der Singstimme, die durchgehend von Zweiunddreißigstel-Figurationen der Streicher begleitet wird. Diese im eigentlichen Sinn des Wortes dramatische Stelle könnte ebensogut einer Opera seria entstammen (vgl. Notenbeispiel 7).

Es stellt sich in der Tat die Frage, ob in den Augen des Pietisten Fasch eine emotional derart geladene Affektdarstellung für die Musik der Kirche (auch wenn es sich um konzertante Kirchenmusik handelt) überhaupt angemessen erschien, ist doch bekannt, daß er seinem Sohn Carl, nachdem sie beide 1753 in der Dresdener Hofkirche eine Messe von Zelenka hörten, über die der Sohn zu Tränen gerührt und ergriffen war, weitere Besuche in der katholischen Kirche verbot. „Es war wohl!“, so kommentiert Dorothea Schröder dieses Verbot, „nicht so sehr der Katholizismus, der Vater Fasch störte, sondern die geradezu verführerische Tonsprache des Fux-Schülers Zelenka, die das Gefühl, nicht den Intellekt ansprach und zu einer unreflektierten Frömmigkeit verleiten konnte. Das Wort sollte, wenn man Faschs späten Kirchenstil betrachtet, per

The image displays a musical score for the Brockes-Passion by Johann Friedrich Fasch. It is divided into two systems. The first system includes staves for Violin 1 (VI 1), Violin 2 (VI 2), Viola (Vla), Alto (Alt), and Bassoon (Bc). The Alto part has the lyrics "Hund', ihr Teu". The second system includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Alto, and Bassoon. The Alto part has the lyrics "fel". The score is in G minor and 3/4 time, featuring complex rhythmic patterns and dynamics.

Notenbeispiel 7: Telemann, Arie „Hier erstarrt mein Herz und Blut“, T. 22–24.

se überzeugen, nicht durch die Art, wie es dargeboten wurde²⁰. Bereits in seiner frühen *Brockes-Passion* scheint sich Faschs pietistisch geprägte Frömmigkeitshaltung kompositorisch in der Ablehnung allzu theaterhafter Züge auszusprechen.

²⁰ Dorothea Schröder, *Die Messe in D-Dur C1: D2 von Johann Friedrich Fasch: Analyse und Stilvergleich*, in: *Johann Friedrich Fasch. Konferenzbericht Zerbst 1988* (= *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts* 40), Michaelstein/Blankenburg 1989, S. 34f.

Die Betrachtung der Arien abschließend sei noch auf die Tenor-Arie „Ihr Augen, weinet Blut“ hingewiesen, die Fasch — anscheinend nach einem selbstverfaßten Text — vor den Schlußchoral in seine Fassung der Passion eingefügt hat. Während der A-Teil dieser dreiteiligen Da-capo-Arie zur schuldbewußten oder reuevollen Trauer angesichts des Todes Jesu auffordert („Ihr Augen, weinet Blut,/ ihr seht den Lebensfürsten sterben“), bietet der B-Teil eine heilsgeschichtliche Deutung des Todes Jesu („Bedenket doch, was selbstn Gottes Sohn vor unsre Sünde tut,/ seht, er verdirbt, daß wir das Leben erben“). Als einzige Arie der Passionsvertonung verzichtet dieser Satz auf den Streicherklang. Die Instrumentalbesetzung besteht ausschließlich aus zwei Oboen und Instrumentalbaß. Die Bläserbehandlung zeigt eine Technik, die sich sowohl in Faschs Instrumental- wie auch in den Vokalwerken immer wieder findet und als geradezu typisch für seinen Personalstil gelten kann: die instrumentale Motivgruppenwiederholung²¹. In dieser Arie kommt sie u. a. zur Anwendung bei der instrumentalen Ausgestaltung des vokalen Haltetons, mit dem — in rhetorischer Absicht — das Wort „weinet“ rhythmisch über zwei Takte gedehnt wird. Neben der für Fasch besonders charakteristischen Parallelführung der Bläser in Terzen, zeigt die Satztechnik hier auch das motivische Ineinandergreifen beider Oboen:

The image shows a musical score for two oboes (Ob 1 and Ob 2) and a bass line. The top staff (Ob 1) and second staff (Ob 2) show a rhythmic motif consisting of eighth notes and sixteenth notes, with some rests. The third staff shows a vocal line with the word "wei" followed by a long dash, then another dash, and finally "net". The bottom staff (bass) shows a rhythmic motif consisting of eighth notes and sixteenth notes, with some rests. The score is in G major and 3/4 time.

Notenbeispiel 8: Fasch, Arie „Ihr Augen, weinet Blut“, T. 19–20.

Einleitungschor

Frederichs hat die unterschiedlichen Gestaltungen der Einleitungschöre der Vertonungen Keisers, Händels, Telemanns und Matthesons hervorgehoben und betont, daß sich an ihnen „charakteristische Merkmale der Chor Technik, die für das gesamte Werk

²¹ Vgl. Gottfried Küntzel, *Die Instrumentalkonzerte von Johann Friedrich Fasch*, Frankfurt am Main 1965, S. 76.

des jeweiligen Komponisten gelten, erkennen lassen"²². So ist für Keiser die Neigung zu antiphonaler Aufgliederung des Chores typisch, indem er die vier Stimmen in Gruppen zu zwei oder drei aufspaltet und gleichsam mehrchörig gegeneinander stellt. Händels Chöre zeichnen sich in den meisten Fällen durch einen obligaten Orchestersatz aus, in den die Vokalstimmen blockhaft homophon oder gelegentlich polyphon-imitierend eingefügt sind. Speziell der Einleitungsschor gestaltet sich — bei obligatem Orchestersatz — durch eine Kombination von Bauelementen aus Zweithemen-Fugato, Duett und Arie. Telemann dagegen vertont den Einleitungsschor am wenigsten präntiös vierstimmig homophon im liedhaften Charakter einer Chor-Arie. Als einziger hat Mattheson die beiden Strophen des Exordiums durchkomponiert. Während die homophone Setzweise der ersten Strophe durch den intensiven Gebrauch von Synkopen — eine musikalische Umsetzung der Verse „Mich vom Stricke meiner Sünden/ zu entbinden,/ wird mein Gott gebunden“ — bestimmt ist, konstituiert sich die Vertonung der zweiten Strophe aus zwei Doppelfugen-Partien mit jeweils vierstimmig homophonem Abschluß.

Fasch setzt den Chor ausschließlich in Gestalt des Einleitungschores und zum Vortrag der Choräle ein. Der Einleitungsschor steht in formaler Hinsicht demjenigen Telemanns nahe; beide Komponisten greifen auf ein für das 18. Jahrhundert nicht untypisches Formmodell zurück. Den zweimal drei Zeilen der ersten Strophe („Mich vom Stricke meiner Sünden/ zu entbinden,/ wird mein Gott gebunden, // von der Laster Eiterbeulen/ mich zu heilen,/ läßt er sich verwunden“) entsprechen zwei musikalisch sehr ähnlich gearbeitete Formzeilen. Moduliert der erste Teil bei Fasch von der Molltonika in die Durparallele (bei Telemann in die Molldominante), so führt der zweite zurück zur Tonika (Telemann: $tP \rightarrow t$). Die zweite Strophe wird nach derselben Musik gesungen wie die erste. Anders jedoch als Telemanns ariose Melodik ist Faschs Melodieführung — vor allem im ersten Formteil — von homophoner Deklamation geprägt, die sich in Ton- und Akkordrepetitionen ausspricht. Eine Abweichung hiervon findet sich bei dem Wort „heilen“. Innerhalb dieser Passage, die als textunterstreichende Emphasis-Figur verstanden werden kann, nähert sich die Führung der Oberstimmen einer polyphonen Setzweise (vgl. Notenbeispiel 9).

Die Technik, vermittelt durch kurze polyphonierender Partien bestimmte Worte aus einem homophonen Kontext herauszuheben, findet sich auch in manchen Chorsätzen aus Faschs konzertanten Meßvertonungen. Ebenso stilbildend für Faschs (Chor-)Satztechnik ist der Gebrauch harmoniefremder Töne, wie zu Beginn von Beispiel 9 die große Septime h' in dem zum vorhergehenden G-dur subdominantischen C-dur-Akkord oder dem durch Einschaltung der Sekunde cis'' bereicherten Quartvorhalt $e''-dis''$. Interesse beansprucht auch der dazwischenstehende modulatorische Akkord $a-c-e-fis$. Auf das nachfolgende H-dur bezogen die Mollsubdominante a mit sixte ajoutée fis , ist er in Fortsetzung der vorangehenden Kadenzfolge $G-C^7<$ ebenso als verkürzter Dominantakkord $fis-a-c$ mit großer None e (also quasi als $D_5^9<$) hör- und interpretierbar: ein Beispiel für Faschs häufig zu beobachtende Vorliebe für harmonisch mehrdeutige Klänge.

²² Frederichs, *Brockespassionen*, S. 174.

Sopran
Alt
Tenor
Baß

von der Last der Ei-ter beu - len mich zu hei - - - - - len
von der Last der Ei-ter beu - len mich zu hei - - - - - len

Notenbeispiel 9: Fasch, Einleitungschor „Mich vom Stricke meiner Sünden“, T. 16–18.

Choräle

Brockes nahm in seine Dichtung Strophen aus Gemeindeliedern auf, die er „Choräle der Christlichen Kirche“ überschrieb. Die Kirchenlieder stellen, wie Frederichs aufzeigte, die entscheidende Conclusio eines Handlungsabschnittes dar und ermöglichen dem Hörer, das soeben Gehörte auf sich selbst zu beziehen. Fasch hat von den ursprünglichen Chorälen nur zwei in seine Textfassung übernommen: „Ach, wie hungert mein Gemüte“ zum Beschluß der Abendmahlsszene sowie „O Menschenkind! Nur deine Sünd“ als mahnende Antwort auf die Kreuzigung Jesu. Auf die von ihm hinzugefügten Choräle und ihre Funktion, längere, von Fasch gestrichene Szenen resümierend zu ersetzen (vor allem „Falsche Zeugnis, Hohn und Spott“ und „Jesu gab man bittere Gall“), wurde anfangs bereits hingewiesen.

Die musikalische Setzweise der Choräle entspricht in Faschs Vertonung einem einfachen homophonen Kantionalsatz mit duplizierenden Instrumenten, was ihrer für den gottesdienstlichen Gemeindegang stellvertretenden Funktion entgegenkommt. In dieser Hinsicht sind sie den Chorälen aus Händels und Telemanns Vertonungen vergleichbar, im Gegensatz zu den ganz anders gearbeiteten Sätzen Keisers und Matthesons. Zeigen Matthesons Choräle in ihrer komplexen Ausarbeitung Züge von Choralphantasien²³, so schrieb Keiser seine Choräle quasi in Form von „Lieder(n) für Soloquartett mit obligatem Basso continuo“²⁴; sie stimmen darin mit der Zweckbestimmung der Vertonung Keisers überein, die weder auf konzertante Darbietung noch auf liturgische Verwendung ausgerichtet ist, sondern — der ursprünglichen Intention Brockes' entsprechend — auf eine Aufführung in privaten Zirkeln.

*

²³ Vgl. ebda., S. 191ff.

²⁴ Ebda., S. 187.

Auf der Grundlage von Brockes' Passionsdichtung erstellte Fasch eine stark gekürzte Fassung, die einerseits die aufführungspraktischen Gegebenheiten der Zerbster Hofkapelle in den Jahren zwischen 1723 und 1727 berücksichtigt, die andererseits in der Auswahl der übernommenen und in der Hinzufügung eigener Stücke ebenso wie in dem Verzicht auf alle mehr theatralisch-dramatischen Momente mit Dialogen und Turbaechören eine theologisch, sprich: pietistisch motivierte Schwerpunktsetzung erkennen läßt. Im Mittelpunkt von Faschs Textfassung stehen die Abendmahlsmystik, das Bekenntnis der eigenen Schuld, die Mahnung an das Gewissen, die Identifikation mit dem Leiden Jesu sowie die aus dessen Leiden und Sterben gewonnene Heilsgewißheit. In der Vertonung spricht sich Faschs pietistische Frömmigkeitspraxis in der Ablehnung allzu opernhafter Stilmittel aus, wodurch sein Werk in einem gewissen Gegensatz zu Telemanns Passionsvertonung steht, dessen Textdruck Fasch möglicherweise als Kompositionsgrundlage gedient hat.

Fragen an den Kompositionsprozeß und die Dramaturgie von Mozarts „Le nozze di Figaro“

von Jürgen Schaarwächter, Köln

Je mehr Kenntnisse wir über die Entstehung von Kompositionen ermitteln können, um so komplexer stellen sich diese nicht selten dar. Was in der alten Mozart-Ausgabe noch weitgehend eindeutig erschienen war, mußte zum Teil inzwischen differenziert werden¹, so weist Alan Tyson in einem seiner jüngsten Aufsätze darauf hin, daß Veränderungen letzter Hand teilweise nur in Abschriften Eingang gefunden haben, im Autograph hingegen fehlen². Sollte es nicht möglich sein, daß auch der umgekehrte Fall eintreten könnte?

Eine Betrachtung des Notentexts von Mozarts *Le nozze di Figaro* zunächst unter rein philologischen Fragestellungen hat durchaus zu Antworten auf einige Fragen der Entstehungsreihenfolge der Stücke führen können (Betrachtungen von Papiersorten und Tinten³); fügt man, wie es hier versucht werden soll, diesen Betrachtungen

¹ Siehe schon Siegfried Anheißer, *Die unbekannt Urfassung von Mozarts „Figaro“*, in: *ZfMw* 15 (1933), S. 301ff.; später z. B. Ludwig Finscher, Vorwort zu *W. A. Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] II/5*, Bd. 16: *Le nozze di Figaro*, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1973, Teilband 1, S. VIIIff.; ders., *Zur Edition von „Le nozze di Figaro“ (Typus 3: Edition, für die das Autograph nur zum Teil zugänglich war; Kritischer Bericht noch nicht erschienen)*, in: *Neue Mozart-Ausgabe. Bericht über die Mitarbeitertagung in Kassel 29.–30. Mai 1981*, hrsg. von der Editionsleitung: Dietrich Berke, Wolfgang Plath, Wolfgang Rehm, o. O., 1984, S. 44f.; besonders die Diskussion S. 45.

² Alan Tyson, *Some Problems in the Text of „Le nozze di Figaro“: Did Mozart Have a Hand in Them?* In: ders., *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge (Mass.)/London 1987, S. 307 Tyson argumentiert, daß manche während der Proben sich ergebende Veränderungen zunächst in die *Hoftheater-Abschrift* eingetragen wurden und dann nicht unbedingt Eingang in das Autograph fanden — womöglich (wie im Fall des Terzetts Nr. 14) sogar bewußt nicht.

³ Karl-Heinz Köhler, *Mozarts Kompositionsweise. Betrachtungen am „Figaro“-Autograph*, in: *MJb* 1967, S. 21ff.; Alan Tyson, *„Le nozze di Figaro“, Lessons from the autograph score*. In: ders., *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, S. 114ff. und 338ff. Tyson untersuchte lediglich die Papiersorten, Köhler zusätzlich auch die unterschiedlichen Tinten.

einen Vergleich mit dem zur Bearbeitung vorliegenden Bühnenstück⁴ hinzu, so lassen sich hoffentlich (in aller Unsicherheit, die Schlußfolgerungen eigen sind) noch einige weitere wesentliche Aussagen treffen.

Die durch Libretti und Abschriften fixierten Überlieferungen sind recht häufig betrachtet worden (insbesondere die Partiturnabschrift Donaueschingen⁵ und die italienischen⁶ sowie die Prager⁷ und Wiener⁸ Aufführungsfassungen), das Autograph hingegen wurde, insbesondere bezüglich der letzten beiden Akte, bislang offenbar nicht zur Genüge untersucht⁹.

II

Ein Vergleich der ersten beiden Akte bei Beaumarchais und Da Ponte/Mozart erweist, trotz der im Libretto notwendigerweise vorgenommenen Straffungen, sehr weitreichende Übereinstimmungen. Abgesehen von der Einführung von Bartolos Arie (Nr. 4), die als einzige im ersten Akt bei Beaumarchais nicht vorgestaltet ist¹⁰, stimmen (in der Zählung der Oper¹¹) die sieben ersten der acht Szenen des ersten Aktes größtenteils sogar wörtlich überein (Ausnahme ist die grundsätzlich andere Textkonzeption von Figaros Kavatine Nr. 3, die bereits zu Beginn der Oper zeigt, daß reflektierende Passagen, wie in der Opera buffa notwendig und üblich, möglichst vermieden werden). Erst die Finalszene weist weitreichende Veränderungen auf, die sich nur zum Teil direkt auf die tradierte Buffa-Dramaturgie zurückführen lassen. Insbesondere das Streichen des Auftretens der Gräfin bewirkt eine stärkere Abrundung des Aktaufbaus, und der zweimal vorgetragene Bauernchor "Giovani liete" fördert zudem eine Strukturierung dieser Szene, in die der Handlungsumschlag zu Ende des Aktes und Figaros eben diesen pointierende (gleichfalls, wenn auch über mehrere Seiten verteilt, bei Beaumarchais vorgebildete) Arie organisch eingebunden sind.

⁴ Eine vollständige Liste der vergleichenden Betrachtungen von Drama und Libretto wäre lang, hier nur eine Auswahl: Edgar Istel, *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs. Nebst einer dramaturgischen Analyse des Librettos von „Figaros Hochzeit“*, Berlin/Leipzig 1914; Christopher Raeburn, *„Le nozze di Figaro“ Libretto und Vorbild*, in: *ÖMZ* 18 (1963), S. 331ff.; Hans Ludwig Scheel, *„Le Mariage de Figaro“ von Beaumarchais und das Libretto der „Nozze di Figaro“ von Lorenzo Da Ponte*, in: *Mf* 28 (1975), S. 156ff.; Scheel, bei dem sich weitere Verweise finden, kannte Raeburns Aufsatz offenbar nicht.

⁵ Hierzu besonders Manfred Schuler, *Die Aufführung von Mozarts „Le Nozze di Figaro“ in Donaueschingen 1787 Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte*, in: *AMw* 45 (1988), S. 111ff.; ders., *Das Donaueschinger Aufführungsmaterial von Mozarts „Le nozze di Figaro“*, in: Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): *Florilegium musicologicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, Tutzing 1988, S. 375ff.; Finscher, Vorwort, S. XIIIff.; Tyson, *Problems in the Text...*, S. 309ff.

⁶ Alfred Einstein, *Mozart and Tarchi*, in: *MMR* 1935, S. 127; Michael Raeburn/Christopher Raeburn, *Mozart Manuscripts in Florence*, in: *ML* 40 (1959), S. 334ff.; Jack Allan Westrup, *Cherubino and the G Minor Symphony*, in: Herbert van Thal (Hrsg.), *Fanfare for Ernest Newman*, London 1955, S. 181ff.

⁷ Besonders Tyson, *Problems in the Text*; ders., *The 1786 Prague version of Mozart's „Le Nozze di Figaro“*, in: *ML* 69 (1988), S. 321ff.

⁸ Tyson, *Problems in the Text*; W. A. Mozart: *Eight Variant Versions from „Le nozze di Figaro“*, hrsg. von Alan Tyson, Oxford 1989.

⁹ Die Ausnahmen sind die bereits genannten Arbeiten Köhlers, Finschers und Tysons. Die letzten beiden Akte der Partitur befinden sich heute in der Jagiellonska-Bibliothek Krakow, wo die Arbeitsbedingungen nicht so günstig sind wie in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, wo die ersten beiden Akte aufbewahrt werden.

¹⁰ Bartolos Rache-Arie ergibt sich, und darin unterscheidet sie sich von einer Reihe von Nummern, die im weiteren Verlauf der Oper eingefügt wurden, ganz selbstverständlich aus der dramatischen Situation und der Tradition der Opera buffa (ähnlich wie sich am Ende der vierten Szene eine Arie der Susanna hätte ergeben können, wenngleich damit eine ähnliche Arienkonstellation eingetreten wäre wie zu Beginn des zweiten Aktes).

¹¹ Die Zählung der Nummern und Szenen folgt grundsätzlich der *Neuen Mozart-Ausgabe*.

Abgesehen von den Änderungen, die die Umformung eines Sprechdramas in ein Opernlibretto wie selbstverständlich mit sich bringt, ist auch im zweiten Akt einzig auf eine wesentliche Hinzufügung hinzuweisen, die, wie Karl-Heinz Köhler nachgewiesen hat¹², auf relativ spät herangezogenem Papier zu finden ist: die Vorstellungskavatine der Gräfin (Nr. 10), mit der der Akt eröffnet wird. Überraschend genug ist diese erste Szene ähnlich strukturiert wie die Schlußszene des ersten Aktes; hier bildet der doppelte Rückgriff auf Figaros Kavatine Nr. 3 das Strukturierungselement, mittels dessen Auftritt und Abgang Figaros dingfest gemacht werden (und zumindest beim Abgang ist diese Technik bei Beaumarchais bereits vorgegeben¹³).

In unserem Zusammenhang weiterhin erwähnenswert ist Susannas Arie „Venite inginocchiatevi“, die bei Beaumarchais zwar vorgestaltet ist, dies jedoch eigentlich als Duett Susanna-Gräfin (der Duktus des Duettes hätte mehr oder weniger dem des Briefduettes Nr. 20 aus dem dritten Akt geähnelt). Daß hier eine Umgestaltung zur Arie stattgefunden hat, ist insofern nicht überraschend, als es sich zum einen um die erste Solonummer Susannas überhaupt handelt und sie in dieser szenischen Situation eher zu erwarten wäre als eine Arie der Gräfin, die erst im dritten Akt die Hauptinitiative der Intrige übernimmt (Auftrag an Susanna, den Grafen zum Stelldichein zu bestellen; Geld für Susanna, um Figaro von dem Eheversprechen loszukaufen; Vorbereitung des Billets an den Grafen¹⁴), und daß zum zweiten ohnehin die nächsten beiden Nummern Ensembles sind, die übernächste überdies ein kleines Duett für zwei Soprane¹⁵.

III

Mit dem dritten Akt werden die Straffungen weiter forciert. Aus den ersten acht Szenen bei Beaumarchais wird eine einzige, und die erste Hälfte des vierten Aktes (Szenen I bis XIII) von Beaumarchais wird zum Finale des Aktes umgewandelt (Nr. 20—22). Die Probleme, die sich aus dieser Schürzung ergeben, waren nicht gering und ließen Da Ponte und Mozart fast scheitern.

Die größte Schwierigkeit lag darin, die Gerichtsszene so zu straffen, daß sie nicht lange dauert, nichtsdestoweniger verständlich und glaubhaft bleibt. Was läge näher, als sie h i n t e r die Bühne zu verlegen, sind doch die Beweggründe der einzelnen Personen hinlänglich bekannt (einzige Ausnahme ist Basilio, der bei Beaumarchais als alter Verehrer Marcellinas auftritt und dadurch wesentlichen Anteil an der Handlung gewinnt¹⁶)?

¹² Köhler, *Mozarts Kompositionsweise*, S. 38; s. a. Anm. 19.

¹³ Bei Figaros Auftritt singt in Beaumarchais' Komödie Susanna, bei Mozart trallert Figaro.

¹⁴ Eine ähnliche Akzentverschiebung in der Charakterisierung findet fünf Jahre später bei der Königin der Nacht in der *Zauberflöte* statt.

¹⁵ Wie Karl-Heinz Köhler, *Figaro-Miscellen: Einige dramaturgische Mitteilungen zur Quellsituation*, in: *MJb* 1968/69, S. 119ff. feststellte und Alan Tyson, *Problems in the Text*, S. 300—304, ausführte, wurde schon früh ein zu dem genannten Duettino Nr. 15 alternativ nutzbares Rezitativ geschaffen, und Tyson sieht hinreichende Evidenz dafür, daß dieses Rezitativ von Mozart stammt.

¹⁶ Die Figur des Basilio wird bei aller Differenzierung auf den Typ des üblen Intriganten verkürzt, während er bei Beaumarchais eine weitere dramaturgische Funktion erfüllt, durch die seine Arie im IV. Akt plausibler hätte wirken können.

Aber dadurch ergab sich eine empfindliche Lücke zwischen der Zornesarie des Grafen (Nr. 17) und dem nach dem Prozeß stattfindenden Streit (mit Sextett, Szenen V und VI), wo doch ganz selbstverständlich der Graf den Vorsitz bei dem Prozeß geführt haben wird.

Die erste Überlegung, die Situation zu lösen, mag die Einfügung der (neuerfundenen) Soloszene der Gräfin (Nr. 19) dargestellt haben, deren potentielle ursprüngliche Positionierung vor den Szenen V und VI Robert B. Moberly und Christopher Raeburn¹⁷ argumentativ hinreichend nahegelegt haben¹⁸. Um die Arie der Gräfin nicht direkt der Szene des Grafen folgen zu lassen, mag die Szene VII neu geschaffen worden sein, die die Cherubino-Handlung (sogar mit einem ursprünglich geplanten einzufügenden kurzen Solostück Cherubinos¹⁹) fortführt.

Mit dieser Szenenreihenfolge würde einer ganzen Reihe dramaturgischer Probleme Rechnung getragen: es wäre genügend Zeit zur Durchführung des Prozesses; Cherubino hätte genügend Zeit, sich zum Mädchen zu verkleiden; Susanna hätte Gelegenheit, von der Gräfin die Börse zu erhalten, mit der sie im Sextett Nr. 18 Figaro loszukaufen sucht²⁰.

Eine rein aufführungspraktische Schwierigkeit wäre aber bestehen geblieben. In der Wiener Uraufführung wurden die Partien Bartolo/Antonio und Basilio/Curzio von jeweils einem Sänger gegeben; das erforderte, daß genügend Spielraum zur Umkleidung gegeben wäre. An allen anderen Stellen der Partitur (insbesondere im Finale des II. Aktes) ist diesem Grundgedanken Rechnung getragen worden, und von daher könnte es sich hierbei um ein Gegenargument zu der von Moberly und Raeburn vorgeschlagenen ‚ursprünglichen‘ Fassung handeln.

Solange die einzelnen Arbeitsgänge nicht über die bisherigen Ergebnisse hinaus geklärt worden sind²¹, muß man sich dem Postulat derselben begnügen: a) während

¹⁷ Christopher Raeburn/Robert B. Moberly, *Mozart's „Figaro“*. *The Plan of Act III*, in: *ML* 46 (1965), S. 134ff.; dazu auch: Robert B. Moberly, *Three Mozart Operas. Figaro — Don Giovanni — The Magic Flute*, London 1967, S. 103ff. und S. 110.

¹⁸ Es muß eingestanden und betont werden, daß Raeburn und Moberly nur argumentativ vorgehen können, Evidenz für ihre Überlegungen besteht nur indirekt (s. unten).

¹⁹ Tyson, *Lessons*, S. 117f., stellt die Faktenlage dar und kommt zu dem Schluß: „And up to a late stage Mozart seems to have counted on its being in the opera“ Angesichts der Tatsache, daß Cherubinos Nummer im II. Akt, „Voi che sapete“ (wie auch die Arie der Gräfin davor und die Susannas danach sowie das erste Blatt von Cherubinos Arie aus dem I. Akt „Non so più cosa son“), auf Papier geschrieben ist, das eine späte Schaffensphase anzeigt (es handelt sich um dasselbe Papier, auf dem der größte Teil der letzten beiden Akte geschrieben ist), muß andererseits darauf hingewiesen werden, daß die Nummer im zweiten Akt bei Beaumarchais vorgebildet ist (der Text dazu ist, wie Raeburn, *Libretto und Vorbild*, S. 338, aufzeigt, aus dem Vorwort Beaumarchais' zu seiner Komödie abgeleitet). Tyson weist allerdings in einem Brief an den Verfasser vom 22. Oktober 1991 auf die Möglichkeit hin, daß diese und die beiden sie umgebenden Nummern aus irgendeinem Grund neugeschrieben werden mußten. Am wahrscheinlichsten ist, daß Cherubinos Arietta aus dramaturgischen und proportionstechnischen Gründen im Verlauf der Komposition aufgegeben wurde.

²⁰ William Mann, *The Operas of Mozart*, London 1977, nimmt es (S. 413) für selbstverständlich an, daß die Gräfin Susanna das Geld gegeben hat. Diese Erklärung erscheint Walter Felsenstein nicht schlüssig: „Viele kommen darauf, die Gräfin habe Susanna das Geld gegeben. Doch dann hätte sie es ja gar nicht erst zum Konflikt kommen lassen brauchen.“ (Dieter Kranz, *Zu Felsensteins letzter Inszenierung von Mozarts „Le nozze di Figaro“ an der Komischen Oper Berlin, 1975*, zitiert nach *Wolfgang Amadeus Mozart: Die Hochzeit des Figaro. Texte, Materialien, Kommentare*, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek 1982, S. 298). Wäre es nicht jedoch am schlüssigsten, daß Susanna die Gräfin erst im letzten Moment um Geld gebeten hat? Auch bei Beaumarchais nämlich heißt es (III. Akt, 17. Szene), daß Susanna das Geld von der Gräfin „als Mitgift“ geschenkt bekommen hat.

²¹ Während Köhlers Untersuchungen durch Betrachtungen von Papiersorten und Tintensorten recht viel Aufschluß über die Kompositionsweise Mozarts brachten, legen Tysons Betrachtungen der Papiertypen (*Lessons*, S. 119f.) lediglich das Grundgerüst fest, mit dem wir rechnen müssen. Tintenuntersuchungen müßten weitere Erkenntnisse bringen.

der Konzeption von Akt III stellt sich heraus, daß zwischen die Arie des Grafen und die heutigen Szenen V und VI etwas eingefügt werden muß, um den dramatischen Fluß aufrechtzuerhalten — Ergebnis sind die heutigen Szenen VII und VIII; b) etwa gleichzeitig wird Szene IX konzipiert, die von Beaumarchais' Parallelszene darin abweicht, daß sie, dramaturgisch angemessener, vorgezogen wird (bei Beaumarchais kommt sie erst vor, nachdem die Mädchen und Cherubino der Gräfin ihre Blumen übergeben haben²²); c) erst zu einem relativ späten Zeitpunkt erfährt Mozart, daß Bartolo und Antonio von ein und demselben Sänger dargestellt werden, der zudem noch eine nicht geringe Position hinter der Bühne innehatte²³; kurzentschlossen werden die Szenen umgestellt, und diese Umstellung wurde nie mehr rückgängig gemacht — wodurch auch (verständlicherweise) für die ‚ursprüngliche‘ Fassung kaum Beweise vorgelegt werden können²⁴. „If a historian — even a music historian — writes that such and such ‘must have’ happened, we may reasonably suspect that he has no good evidence for what he is saying“²⁵. Andere Einwände aber als die, daß echte Beweise fehlen, haben auch neuere Forschungen nicht vorbringen können²⁶.

IV

Die letzten eineinhalb Akte Beaumarchais' sind bei Da Ponte und Mozart stark zusammengestrichen, dafür finden sich hier die Pflichtarien Marcellinas und Basilios (beide bei Beaumarchais nicht vorgebildet, aber auf unterschiedlichste Weise auf das Finale hinführend), eine kleine Kavatine Barbarinas (für die zu diesem Zeitpunkt zwölfjährige Anna Gottlieb, die später in der Uraufführung der *Zauberflöte* die Pamina sang) und die neu eingefügte Soloszene Susannas.

Vielfach hat die Forscher irritiert, daß Susannas Szene im gebundenen Autograph der Szene Figaros vorausgeht²⁷. Eine zweite, scheinbar damit überhaupt nicht zusammen-

²² Hier ist zu vermerken, daß der Chor Nr. 21 ganz selbstverständlich in die Szene eingefügt wurde, ähnlich der Einfügung der anderen Chornummern in die Oper.

²³ Hier sei auf Da Pontes Bericht in seiner Autobiographie verwiesen, demzufolge eine Aufführung des Fandango im III. Akt unterbunden werden sollte. Auffallend ist der Name dessen, der Graf Orsini-Rosenberg benachrichtigte, der dann das Ballett aus der Partitur entfernte: es handelt sich um einen „gewissen Bussani, Inspektor der Garderobe und der Kulissen“

²⁴ Die Schwierigkeit der Faktenlage, daß sich die Rezitative der Szenen VI und VII auf einem Blatt (S. 61f. der autographen Partitur) finden, erklärt Alan Tyson (*Lessons*, S. 118f.) folgendermaßen als überwindbar: „If the problem arising from the doubling of roles was detected at a very early stage, before the numbers of the third act were written down, then there would be no reason why any ‘change of plan’ should be reflected in the autograph score. [...] If, on the other hand, it is supposed that the score of the third act had been completed before the ‘change of plan,’ then it is necessary to assume that scene vi was rewritten in its new position.“

²⁵ Moberly, *Three Mozart Operas*, S. 26.

²⁶ Siehe besonders Tyson, *Lessons*; sogar bezüglich der Betrachtung der Papiertypen muß er zugeben. „It is the destiny of paper-evidence to be suggestive rather than conclusive“ (S. 120).

²⁷ Finscher, *Zur Edition*, S. 44: „Die originale Numerierung und einige andere Details deuten aber darauf hin, daß das nur ein Bindefehler ist.“ Dem schließt sich Tyson nicht an, und auch Finscher hatte in seinem Vorwort zur *NMA* zugeben müssen (S. XVII), daß die Echtheit dieser Numerierung „nicht unumstritten“ ist.

hängende Tatsache: das autographe *Accompagnato* Figaros ist herausgetrennt²⁸, beim Einbinden wurde eine Kopistenabschrift der autographen Partitur beigelegt. Aber auch das Susannas Szene folgende Rezitativ fehlt im Autograph²⁹.

Was besagen diese drei Fakten? Es ist interessant, daß sie zusammenfallen, denn alle drei Voraussetzungen sind notwendig, um eine die übliche Aufführungspraxis in Frage stellende Überlegung keineswegs unwahrscheinlich erscheinen zu lassen: daß Da Ponte und Mozart die (eines der zuletzt komponierten Stücke der Oper) Szene Susannas tatsächlich v o r Figaros Szene stellen wollten, wie es Walter Felsenstein 1975 praktiziert hat³⁰.

Gleichzeitig ist durch die bekannten Entwürfe allgemein bekannt, daß ein *Rondò* Susannas (*Es-dur*) schon ziemlich früh geplant wurde, aber Mozart große Schwierigkeiten bereitete³¹. Dann stellten offenbar Da Ponte oder Mozart fest, daß hier in den letzten Akt fast noch wesentlicher eine große Szene Figaros mit Arie gehörte, die an die Stelle des großen rasonierenden (politischen) Monologs Figaros (V. Akt, dritte Szene)

²⁸ In einem Brief an den Verfasser vom 4. September 1991 teilte Ludwig Finscher dem Autor mit, daß das Rezitativ 1929 auf der 55. Auktion von Liepmannsohn versteigert wurde, die mit Mozartautographen aus dem Besitz der Familie André bestritten wurde; „der Katalog besagt sonst nichts über die Provenienz.“ Bei dem Autograph, das sich heute in der Memorial Library of Music der Stanford University befindet, handelt es sich um einen dreiseitig beschriebenen Doppelbogen. Die letzte Seite ist leer, aber ein entsprechender Verweis am Ende des Rezitativs weist klar darauf hin, daß sofort die Arie folgen soll. (An dieser Stelle möchte ich besonders herzlich David Sullivan, dem Rare Books Librarian der Stanford University Libraries, für seine freundliche Hilfe danken.) Finscher hält es für wahrscheinlich, daß das Rezitativ „einfach als Souvenir“ (zitiert nach o. g. Brief) herausgetrennt wurde (analog zu so vielen anderen Autographenfragmenten Mozarts); auch Tyson sieht bislang keine Evidenz dafür, daß Mozart selbst das Rezitativ entfernt hat, er hält es für möglich, daß es „was taken out at some stage by somebody“ (aus einem Brief an den Autor vom 1. Oktober 1991). Gleichzeitig legt die Seitenverteilung nahe, daß das autographe Rezitativ zumindest schon vor Bindung der Partitur entfernt wurde (im Gegensatz dazu siehe die Rezitativfassung des Duettings Nr. 14: Tyson, *Problems in the Text*, S. 300ff.): der Kopist fügte, unter Rückgriff auf die leer gebliebene zweite Hälfte des Doppelbogens, auf dem sich das Ende von Susannas Arie befindet (S. 171ff.), nur einen Einzelbogen hinzu (S. 175f.). Zur Klärung der Situation trägt bedauerlicherweise auch nicht die handschriftliche Notiz Mozarts auf Partiturseite 174 „Manca il Recitativo istromentato di Figaro avanti l'aria No. 30“ (Tyson, *Lessons*, S. 124) bei, die lediglich besagt, daß das *Accompagnato* nach der Arie Susannas (und, angesichts des Freiraums, der hinter dem Rezitativ geblieben ist, auch nach der Arie Figaros) komponiert oder aufgeschrieben wurde.

²⁹ Nichtsdestoweniger ist die Szene genügend mittels Libretti und Abschriften überliefert (Tyson, *Problems in the Text*, S. 314ff.; Faksimile des Wiener Uraufführunglibrettos, S. 315). Daß in der Budapester Abschrift Cherubinos Geträller nicht ausgeschrieben ist, braucht nicht zu überraschen, waren doch bereits im Uraufführunglibretto die Textzeilen, die die Melodie des Pagen identifizieren ließen, gestrichen worden (zumindest in dem Exemplar der Library of Congress, Washington, D.C.). Daß sie hingegen in dem Gesangspart des Cherubino (Faksimile, S. 316) desselben Aufführungsmaterials ausgeführt sind, zeigt, daß es sich offenbar um eine *ad libitum*-Einlage handelte, die aus dramaturgischen Zwecken in der Regel gestrichen wurde. Tyson hingegen (S. 316) nimmt an, daß Mozart diesen Strich nicht gewollt habe, so daß „it is possible for us to restore the missing measures.“

³⁰ Felsenstein hatte zunächst bloß dramaturgische Gründe. In dem bereits zitierten Interview mit Kranz sagte er — und dies erhellt die Situation noch von einer weiteren Seite — auf die Frage: „Welches ist Ihr Hauptargument für die Umstellung? Würde die Arie am ursprünglichen Ort die menschliche Substanz Figaros beschädigen, wenn er also auf relativ geringe Indizien hin schon an Susannas Treue zweifelt und in solche Raserei verfällt?“: „Auf der einen Seite ist das Indiz gar nicht so gering, auf der anderen ist Figaros Teilnahme an der Arie der Susanna von den Autoren sogar gefordert. Aber seine Reaktion darauf ist mit einem Rezitativsatz erledigt, und die Arie kommt vorher. Das ist mir nicht ganz begrifflich, weil ich das Stück sonst für absolut fehlerlos halte. [...] Den eigentlichen Anfang (der Verzweiflungsszene Figaros) bringen erst die Synkopen vor »die Falsche«. Diese Takte enthält unsere Fassung heute, während sie vor 25 Jahren noch gestrichen waren“ (Kranz, *Zu Felsenstein*, S. 298).

³¹ Siehe Finscher, *Vorwort ...*, S. XXf.; Tyson, *Lessons ...*, S. 122ff. Tyson bereitet es besondere Schwierigkeiten, daß Susannas *Rondò* erst in *Es-dur* konzipiert wurde und dann nach *F-dur* wechselte. Daniel Heartz' Überlegungen (*Constructing „Le nozze di Figaro“*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 112 (1987), S. 84f. und 95) scheinen seine Fragen zumindest zum Teil zu beantworten, weist Heartz doch eine gewisse Ähnlichkeit der ersten Fassung von Mozarts Arie mit dem *Rondo* der Rosina in Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* auf (Tonart *Es-dur*, gerades Metrum etc.); angesichts der Tatsache, daß Nancy Storaice in der Wiener Erstaufführung von Paisiello's Oper die Partie der Rosina gesungen hatte, scheint es nicht unmöglich, daß Mozart die Nummer zunächst in bewußter Anlehnung an Paisiello als Parodie der Gräfin durch Susanna anlegen wollte und erst spät zu jener anderen, völlig eigenen Konzeption gelangte.

zu treten hätte. Die Arie wurde in *Es-dur* ausgeführt, und zu diesem Zeitpunkt scheint Susannas Szene wohl erst einmal in den Hintergrund gerückt zu sein, wurde doch auf demselben Bogen, auf dem die letzten beiden Seiten von Figaros Arie zu finden sind, bereits das Finale der Oper begonnen (Autograph S. 189–192)³². Erst zu einem späteren Zeitpunkt, wahrscheinlich in zeitlicher Nähe zu der Ouvertüre, wurde ein neuer Anlauf zu Susannas Szene unternommen³³, die Arie, jetzt mit anderem Text und anderem formalen Konzept, wurde nun in *F-dur* ausgeführt.

Wo sollte diese Szene nun eingefügt werden? Für beide Möglichkeiten (zuerst Figaros oder zuerst Susannas Szene) ließen sich Argumente vorbringen, allein läßt die Faktenlage (früheste Librettodrucke und Abschriften) die heute übliche Reihenfolge Figaro Susanna endgültig erscheinen, wenngleich dramaturgische (und nur insofern auch philologische, als in der autographen Partitur die autographen relevanten Rezitative fehlen!) und musikalische Gründe dafür sprächen, daß die Gräfin bereits Figaros Szene belauschte (zumindest seit der sozusagen fünften Strophe³⁴ = T. 34ff. oder 62ff.³⁵), greift sie doch im Finale, als Susanna verstellt und zum Grafen gewandt mit den Worten „Giacchè così vi piace“ (T. 55f.) ein Motiv auf, das eines der Zentren von Figaros Arie bildete:



Nr. 27 son ro - se spi - no - se,
 son vol - pi vez - zo - se,
 son or - se be - ni-gne,...

Es stammte (allerdings in *A-dur*) aus Paisiellos Oper *Il Rè Teodoro in Venezia*, 1784, (Zweiter Akt, Szene III) und erscheint laut Hermann Abert³⁶ in semantisch ähnlichem Zusammenhang. Susanna hingegen zitiert (T. 322ff.) „Già ognuno, già ognuno lo sa!“. Damit ergäbe sich, daß zunächst die Szenen IX und X stattfänden, wodurch Figaros Eifersuchtsausbruch, zu Beginn der Szene XI in zweieinhalb Takten eher allzu

³² Auf den Seiten 189 und 190 findet sich das Ende von Figaros Arie, auf der darauffolgenden Seite 191 des Doppelbogens beginnt bereits das Finale. Alan Tyson in dem Brief an den Verfasser vom 22. Oktober 1991: "After the Act IV aria of Figaro, in this autograph score there is no entry for the recitative that precedes the Act IV Finale."

³³ Siehe Tyson, *Lessons*, S. 123f.: Tysons Überlegung, Susannas und Figaros Soloszenen seien Mozart gleichzeitig im Blick gewesen, mag ich mich nicht anschließen, da ein kompositorischer Prozeß, und nach den Untersuchungen Köhlers (*Mozarts Kompositionsweise*) bekanntermaßen auch der des Figaro, nicht unbedingt einer strengen Chronologie folgen muß, weswegen es mir durchaus möglich und wahrscheinlich scheint, daß Susannas Szene tatsächlich erst einmal bewußt zurückgestellt wurde. Die Frage der endgültigen Tonarten läßt sich vielleicht anhand einer Betrachtung sämtlicher Solonummern und des Entstehungsprozesses der zu den hier relevanten in Beziehung stehenden klären.

³⁴ Der Text von Figaros Arie weist eine siebenstrophige Struktur auf, so daß der Auftritt der Gräfin also erst zu einem fortgeschrittenen Stadium notwendig wäre (sie hat sich ja zunächst zurückgezogen).

³⁵ T. 62ff. ist eine Parallelstelle zu T. 34ff.

³⁶ Hermann Abert, *Paisiello's Buffokunst und ihre Beziehungen zu Mozart*, in: *AfMw* 1 (1918/19), S. 419.

knapp dargestellt, mit seiner Soloszene mehr Raum gewänne (womöglich mit einem neu zu konzipierenden — aber nie ausgeführten — *Accompagnato*³⁷).

Nach dieser Szene müßte die Szene XI geringfügig, nämlich um zweieinhalb Takte gekürzt, angeschlossen werden. (Figaros Sätze „Perfida, e in quella forma meco mentia? Non so s'io veglio, o dormo“ könnten zur Einleitung in seine große Szene dienen.) Nichtsdestoweniger gibt es für eine solche geplante Veränderung keinen Beweis: Das Autograph des Rezitativs scheint nicht mehr zu existieren, und in der gebundenen autographen Partitur fehlt das Rezitativ Szene XI ganz.

V

Betrachtet man die für die Oper neugestaltete Handlung, so bleiben zunächst ein paar die Proportionsverschiebungen betreffenden Fragen bestehen.

Eine Übersicht über die Verteilung der Solonummern auf die neun mitwirkenden Sänger der Uraufführung ergibt:

Figaro	3	Marcellina	1
Susanna	2	Basilio/Curzio	1
Cherubino	2(+ 1 ³⁸)	Bartolo/Antonio	1
Contessa	2	Barbarina	1
Conte	1		

Auffallend ist hier besonders, daß dem Graf nur eine und Cherubino im Endeffekt drei Solonummern zugewiesen sind³⁸; hierfür eine überzeugende Erklärung zu finden, fällt etwas schwer. Offenbar wurde für die ‚terza donna‘, die Hosenrolle des Cherubino, mehr an Solonummern erwartet als für den Sänger des Grafen und sogar die Sängerin der Susanna³⁹, die, vielleicht als Ausgleich dazu, in weit mehr Ensembles mitwirkte (diese Konstellation ergab sich zu einem nicht geringen Teil ohnehin aus der Handlungskonstruktion):

³⁷ Für die hier genannte Lösung, verbunden mit der Kürzung der Szene XI, entschied sich 1993, nachdem der Verf. den vorliegenden Artikel bereits vollendet hatte, angeregt durch seinen Korrepetitor Nicholas McNair, John Eliot Gardiner in seiner Produktion der Oper in der Queen Elizabeth Hall, London, mit der ihr folgenden Schallplattenaufnahme (Deutsche Grammophon, Archiv Produktion 439 871-2, Hamburg 1994). Das neu zu konzipierende *Accompagnato* erreichte er durch eine Zweiteilung des vorhandenen: die Sätze „Tutto è disposto“ folgen weiterhin der Szene VII — Susannas Arie folgen dann die Worte „Oh Susanna, Susanna, quanta pena mi costi!“

³⁸ Bezieht sich auf die ursprünglich geplante Arietta im III. Akt.

³⁹ Es ist auffallend, daß Susanna ihre beiden Arien bewußt in Gesellschaft oder sogar während einer Aktion singt.

Figaro	6(+ 2 ⁴⁰)	Marcellina	4
Susanna	12	Basilio/Curzio	4
Cherubino	3(+ 1 ⁴¹)	Bartolo/Antonio	3(+ 1 ⁴²)
Contessa	5	Barbarina	1(+ 1 ⁴¹)
Conte	7		

Es scheint, als begründe das häufige Mitwirken in Ensembles⁴³ (Susanna, Graf!) die Möglichkeit, in der Ausstattung mit Solonummern sparsam zu verfahren (Figaros Arie zum Schluß des I. Aktes hat vor allem dramaturgische [Final]-Funktion und wäre, ginge es nur um die Charakterisierung Figaros, nicht unumgänglich nötig gewesen⁴⁴).

Ein anderes Argument könnte sein, daß die Charakterisierung durch Ensembles die soziale Komponente der Figuren betonen will, die Tatsache, daß ihre Eigenart besonders in und durch die Gesellschaft anderer zum Ausdruck gebracht wird. Hierbei ergeben sich Ähnlichkeiten sowohl zwischen Susanna und dem Grafen als auch zwischen Figaro und der Gräfin (bei letzteren herrscht eher eine Tendenz zur Kontemplation — wenngleich auf andere Weise als in Beaumarchais'⁴⁵ Drama).

Diese Ähnlichkeiten schlagen sich — und das mag überraschen — in Terz- oder Quintverwandtschaften der Tonarten der Arien Figaros und der Gräfin (*F*-dur, *C*-dur, *Es*-dur/*Es*-dur, *C*-dur) bzw. Susannas und des Grafen (*G*-dur, *F*-dur/*D*-dur) nieder, wohingegen bei den eigentlich zusammengehörenden Paaren das Intervall der Sekunde eine nicht geringe Rolle spielt⁴⁶ (Gräfin II. Akt: *Es*-dur; Graf III. Akt: *D*-dur; Gräfin III. Akt: *C*-dur — Figaro I. Akt: *F*-dur, dann *C*-dur; Susanna II. Akt: *G*-dur; Susanna IV. Akt: *F*-dur; Figaro IV. Akt: *Es*-dur; besonders im dritten bzw. vierten Akt folgen die Arien direkt aufeinander, stehen an exponierter Stelle im Akt und stehen jeweils in Sekundabstand zueinander).

⁴⁰ Bezieht sich zum einen auf den Huldigungschor im ersten Akt, in dem Figaro angemessenerweise mitwirken muß, zum anderen auf die zu instrumentierende Reprise des „Se vuol ballare“ in der Szene I des zweiten Aktes (siehe auch Finscher, Vorwort, S. XVIII).

⁴¹ Sinnvollerweise müßten Barbarina und Cherubino in dem Mädchenchor im III. Akt mitsingen.

⁴² Hier findet durch das Auftreten eines Sängers als Bartolo/Antonio im Finale des II. Aktes eine Doppelzählung statt, die bei Besetzung durch zwei Sänger nicht stattfände.

⁴³ Es ist zu beachten, daß Susanna in insgesamt 14 Nummern mitwirkt, während Figaros Mitwirkung in mindestens 11 Nummern nachgewiesen werden kann.

⁴⁴ Die Finalarie des I. Aktes ist im Grunde nur Teil der Intrige und spiegelt ganz gewiß nicht (wie Hermann Abert, *W. A. Mozart*. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns *Mozart*, II. Band, Leipzig 7. Auflage 1956, S. 263, behauptet) Figaros Eifersucht auf den Pagen wider (überläßt er doch schon kurz danach Cherubino den Damen zur Verkleidung). Ob sie nur vorspiegeln soll, daß dem Willen des Grafen willfahren werden soll, oder ob sie gleichzeitig einen indirekten Angriff auf den Grafen enthält, wie erstmals Gunter Reiss (*Die Thematik der Komödie in „Le Nozze di Figaro“*, in: *MJb* 1965/1966, S. 172, Anm. 20) vermutete, läßt sich nicht eindeutig beantworten, bestimmt doch auch ihre Funktion ihren Effekt mit und ließ sie schon zu Lebzeiten Mozarts zu einem äußerst populären Stück werden.

⁴⁵ Eine Ausnahmeposition nimmt die Figur Figaros ein, die sowohl mit relativ vielen Ensemblebeteiligungen als auch mit drei Solonummern versehen ist; berücksichtigt man jedoch, daß Figaro und Susanna ohne Zweifel die Protagonisten der Oper sind, Susanna mit ihrem Verhältnis 2 Solonummern/12 Ensemblebeteiligungen aber allemal besser wegkommt als Figaro, so gewinnen dadurch Figaros Solonummern enorm an Gewicht. Es ist vielfach darauf hingewiesen worden, daß Beaumarchais' kontemplative Passagen von Da Ponte und Mozart fast ausnahmslos gestrichen worden sind; stattdessen jedoch wurden einige Nummern eingefügt, die den Handlungsfluß beruhigen und gleichzeitig zur (von der Beaumarchais' abweichenden) differenzierteren Charakterisierung beitragen.

⁴⁶ Joachim Kaiser war sich der Wichtigkeit seiner Erkenntnis, daß „die Sekunde als entscheidendes, charakterisierendes Intervall verstanden werden muß“ (Joachim Kaiser, *Erlebte Musik von Bach bis Strawinsky*, Hamburg 1977, S. 102) wahrscheinlich nicht voll bewußt, wurde doch dieser Aspekt überhaupt nicht erwähnt.

Das Paar Bartolo/Marcellina, zwischen dem sich erst im Verlauf der Handlung eine immer weitere Einigkeit einstellt, tritt in seinen Arien (Nr. 4 und 25) in ein Quintverhältnis (*D-dur/G-dur*), das ansonsten den nicht zusammengehörenden Paaren vorbehalten bleibt⁴⁷. Die Solonummern von Cherubino und Barbarina hingegen weisen ein Tonartenverhältnis auf, das genau zwischen der reinen Quint-/Terz- und Sekund-Verwandtschaft liegt: Cherubinos *Es-dur*-Cavatina des ersten Aktes tritt zu Barbarinas *f-moll*-Cavatina im IV. Akt in Sekundverhältnis (ähnlich Susanna und Figaro), das *B-dur* der Canzonetta im II. Akt hingegen läßt sich als (*Dur-!*)Quint zu Barbarinas *f-moll* deuten.

Aber vielleicht ist eine solche Deutung der Tonarten auch wieder eine Überinterpretation, könnte man doch Verwandtschaftsbeziehungen der Familie Antonios/Figaros ausmachen (*F-dur/f-moll*), Cherubinos *Es-dur* aus dem I. Akt nicht nur mit der Gräfin (II. Akt), sondern auch mit Figaros Wut über die Untreue der Frauen in Zusammenhang bringen, darüber hinaus gar Basilio mit dem Pagen (*B-dur*)! Nicht jedoch ließe sich daraus ableiten, daß sich der Tonartenplan einzig auf den großen musikalischen Bogen und das Sich-Fortentwickeln der dramatischen Handlung⁴⁸ zurückführen ließe. Unabhängig von der (nicht eindeutig beantwortbaren) Frage, welche Tonartenbeziehungen der Figuren untereinander ausdrücklich beabsichtigt und welche durch die Gesamtdramaturgie des Stückes bestimmt wurden, muß es, insbesondere unter dem Gesichtspunkt des kreativen Prozesses, der Hervorbringung von Text und Musik, für sehr wahrscheinlich angesehen werden, daß sowohl in der Frage der Verteilung der Solonummern als auch bezüglich der Tonartendramaturgie Überlegungen der großen wie auch der kleinen Zusammenhänge ineinanderspielen.

Alexander Skrjabin: Die 6. Klaviersonate op. 62

von Roland Willmann, Berlin

*Ich bin erschienen, um euch zu künden
Das Geheimnis des Lebens
Das Geheimnis des Todes
Das Geheimnis von Himmel und Erde*

Alexander Skrjabin

Daß Musik kein bloßes Tönen sei, sondern existentielle Erfahrungen zu artikulieren vermag, die einer sprachlichen Begrifflichkeit nicht zugänglich sind: Diese Überzeugung ist grundlegend für das Schaffen von Alexander Skrjabin (1872—1915). Sie prägt zumal seine fünf späten Klaviersonaten, die in den Jahren 1911—1913 entstanden sind. Zwar finden sich in dieser Werkreihe, die durch die 6. Sonate op. 62 eröffnet wird, zahl-

⁴⁷ Die Frage bleibt zu stellen, ob Basilio (*B-dur*) in Anlehnung an Beaumarchais weiterhin dem Paar Marcellina/Bartolo zuzuordnen wäre.

⁴⁸ Zu Fragen der Tonartendramaturgie insgesamt siehe z. B. Siegmund Levarie, *Mozart's „Le Nozze di Figaro“ A Critical Analysis*, London/Chicago/Toronto 1952, bes. S. 234ff.; Hermann Abert, *Zur Einführung in die Eulenburg-Taschenpartitur von „Le nozze di Figaro“*, London, o. J., bes. S. XIVff.; Stefan Kunze *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 252ff.; (zum III. Akt) Tyson, *Lessons*, S. 122.

reiche verbale Zusätze zum Notentext; diese formulieren jedoch kein konkretes Programm, sondern verweisen — poetisch andeutend — auf den Geheimnischarakter der Musik.

Wenn es also ein Bestreben des russischen Komponisten ist, die Musik gleichsam über sich hinausweisen zu lassen und dadurch einen Bereich des Geistigen und Absoluten zu eröffnen, so richtet sich ein zweites ganz nach innen, wodurch die musikalische Substanz selbst Gegenstand kritischer Reflexion wird. Das Interesse am musikalischen Material teilt Skrjabin mit anderen bedeutenden Komponisten des beginnenden 20. Jahrhunderts, etwa mit Claude Debussy oder Arnold Schönberg. Aufgrund der tiefgreifenden Verunsicherung, die durch den Verlust der überkommenen Tonalität — des zentralen Ordnungsprinzips der älteren Musik — entsteht, sehen sich diese Komponisten geradezu gezwungen, neue Wege hinsichtlich der Materialorganisation zu beschreiten.

Als ein Suchender gehört Skrjabin zur künstlerischen Avantgarde seiner Zeit; doch nennt er die großangelegten Klavierwerke seiner späten Schaffensphase weiterhin Sonaten — und betont dadurch ihren Traditionsbezug. Er stellt sich dieser Tradition, indem er einerseits den überkommenen Typus der Sonatensatzform bewahrt und ihn andererseits einer inneren, prozeßhaften Dynamik unterwirft.

I. Die Oktatonik

Geheimnisvoll verschleiert erscheint eine achttönige Skalenform im ersten Takt der 6. Sonate; diese Skalenform ist durch ein regelmäßiges Alternieren von kleinen und großen Sekunden gekennzeichnet und liegt als einheitsstiftendes Prinzip der gesamten Komposition zugrunde:

T.1 mystérieux

Notenbeispiel 1

¹ Der zu Beginn ausgesparte Ton e wird in der nachfolgenden linearen Gestalt (T. 11—14) und im Schlußklang der Sonate als Spitzenton hervorgehoben.

Anfangs noch verhüllt, eher untergründig Beziehungen schaffend, tritt die Skala in einer ersten linearen Ausprägung (T. 11–14) deutlicher hervor (Notenbeispiel 2a), um vollends — in kompakter Setzweise — die jähe Zuspitzung T. 108ff. zu bestimmen: es mag kein Zufall sein, daß dem gleichsam nackten Erscheinen des Materials der Ausdruck des Entsetzens („l'épouvante surgit")² anhaftet ...

T.11



Notenbeispiel 2a



Notenbeispiel 2b

Als ein drastisches Ausdrucksmittel, etwa zur Darstellung des Phantastischen, verwendet bereits Nikolai Rimski-Korsakow (1844–1908) die achttönige Skala³. In der Neuen Musik — bei Bartók, Strawinsky oder Messiaen (Modus 2) — wird sie zum autonomen Strukturprinzip⁴, das losgelöst von einem spezifischen Ausdruckswert die Substanz eines Stückes zu bestimmen vermag. Skrjabin — einem Komponisten des historischen Übergangs — gelingt es, beide Möglichkeiten auszuschöpfen: Oktatonik vermittelt noch unverbrauchten Ausdruck und ist schon einheitsstiftendes Strukturprinzip.

Kennzeichen dieser Struktur sind Symmetrien, da durch die Addition von kleinen und großen Sekunden Kleinterz-Zyklen gebildet werden, zugleich das Tritonusintervall den Oktavraum in seiner Mitte teilt. Schwebend wirken deshalb Melodik und Harmonik. Insbesondere eine Tritonusbeziehung zur Unterstimme verhindert die Stabilisierung eines Grundtones; es entsteht, was Diether de la Motte „indifferente Gleichgewichtslage"⁵ nennt, „eine Situation ohne eindeutiges Oben und Unten, Schwer und Leicht, tragend und getragen"⁶. Tritonus- und Kleinterzstrukturen bestimmen jedoch nicht nur den Aufbau einzelner Akkorde, sondern oft auch die harmonische Fortschreitung, so daß sie an die Stelle eines funktionalen Akkordzusammenhangs treten.

² Alle französischen Zitate innerhalb dieses Aufsatzes entstammen der 6. Sonate Skrjabins.

³ Vgl. Sigfried Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, München 1983, S. 125–127.

⁴ Vgl. Zsolt Gárdonyi/Hubert Nordhoff, *Harmonik*, Wolfenbüttel 1990, S. 170–176 u. S. 188–191.

⁵ Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel ³1980, S. 263.

⁶ Ebd., S. 263.

Zwar ist die Materialebene der 6. Sonate oktatonisch geprägt, ein starres System wird hingegen nicht begründet. Vielmehr finden, um Monotonie zu vermeiden, auch skalenfremde Töne Verwendung; unauffällig stehen diese — wie Dissonanzen im strengen Kontrapunkt — zumeist auf leichter Taktzeit. Die melodische Intensivierung, die auf diese Weise möglich wird, zeigt sich beispielhaft an der Oberstimme T. 10—12: Ein Ausschnitt aus der zugrundeliegenden Skalenform, durch den zunächst ein ganztöniger Zusammenhang hergestellt wird, verdichtet sich über das Zwischenglied regelmäßiger Oktatonik zu chromatischer Expressivität. Seltener geschieht es, daß ein skalenfremder Ton hervorgehoben wird, wie z. B. der Ton *A* zu Beginn der Sonate (T. 5/6); schemenhafte Erinnerung an Tonales — eine *d*-moll-Dreiklangsbildung — wird hierdurch geweckt. Transpositionen der Grundskala sind ein weiteres Mittel, um Monotonie nicht aufkommen zu lassen. Fast beiläufig beleben sie die Binnenstruktur des Haupt- (T. 31—34) oder Seitensatzes (T. 47ff.), fallen jedoch nicht mit formalen Zäsuren zusammen: gleitende, unmerkliche Übergänge sind die Folge.

II. Die Form der 6. Klaviersonate

1. Exposition (T. 1—123)

Ein Klang, der in eine Linie verwandelt wird: dies elementare Geschehen prägt den Hauptsatz (T. 1—38) der Exposition.

Als Kleinterzschichtung mit hinzugefügter großer Septime (*d—f—as—h—cis*) ist die zugrundeliegende Harmonie oktatonisch bestimmt⁷. Tastend löst sich dieser Klang aus anfänglicher Starre: harmonisch, indem ihn die Mittelstimmen durch chromatisches Gleiten unmerklich umfärben; rhythmisch-metrisch, indem sich ein Puls nur zögerlich konstituiert. (Erst mit T. 9ff. erscheinen alle drei Zählzeiten; Ausgangspunkt dieser Entfaltung ist die rhythmische Urzelle: ♩. ♩ aus T. 1.) Die gleitende Chromatik im Inneren des Klanges wird bereits im Einschwingvorgang des ersten Akkordes antizipiert; zugleich ist diese Vorschlagsbildung, die einzige des gesamten Hauptsatzes, Keim für die reiche Ornamentik des Seitensatzes.

Ein Klang wird somit zur Klangfläche geweitet — daß diese Fläche hermetisch wirkt, beruht auf ihrer syntaktischen Geschlossenheit⁸: als *pp*-Echo haben die Takte 6/7 einerseits abschließende Funktion, andererseits entspricht der siebente Takt dem ersten, ist gleichsam Neubeginn, so daß mittels Phrasenverschränkung die ersten zehn Takte als unteilbare Einheit erscheinen. Hieraus resultiert der Eindruck manischen In-sich-Kreisens; eine Atmosphäre entsteht, die Skrjabin selbst als „beängstigend“⁹ empfand.

⁷ Seiner funktionalen Herkunft nach läßt sich dieser Akkord auch als verkürzter Dominantseptnonakkord mit dem hinzugefügten Spannungsintervall der hochalterierten Quarte (*cis*), basierend auf dem (gedachten) Ton *G*, deuten.

⁸ Zur Syntax des Beginns vgl. Gottfried Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjamins*, München/Salzburg 1978, S. 130ff.

⁹ Zit. nach Schibli, S. 189.

Die Sequenzierung T. 9/10 ist impulsgebend für den viertaktigen linearen Gedanken T. 11—14. Linienhaft ist die Melodik insofern, als sie auf Ornamentales verzichtet, Sekundverbindungen und eindeutige Richtung bevorzugt. Wenn die lineare Gestalt auch als Antithese zu dem zuvor exponierten klanglichen Gedanken zu verstehen ist, so geht sie doch andererseits organisch aus ihm hervor: Harmonisch schließt sie an unmittelbar Vorangehendes an (aufgrund der Kleinterzverkettung $G^7-B^7-Des^7$) und weist zudem auf den Anfangsklang zurück; hierbei wird der dissonierende Baßton *D* ausgeblendet und das Diskantintervall $f'-cis''$ melodisch diminuiert.

Klang und Linie schließen sich zu einem thematischen Komplex (T. 1—14) zusammen, der im weiteren Verlauf des Hauptsatzes zu einer variativen Entfaltung (T. 15—38) gelangt. Sie vollzieht sich mittels Sequenzbildung, was einen organischen Wachstums- und Reduktionsprozeß zur Folge hat: Die eintaktige Sequenz T. 9/10 wird zu einer zweitaktigen geweitet (T. 23/24 \triangleq T. 25/26) und die lineare Phrase T. 27—30 wird zunächst viertaktig sequenziert (T. 31—34), um dann einem zwei- (T. 35/36) bzw. eintaktigen (T. 37; T. 38) Abspaltungsprozeß unterworfen zu werden. Während den exponierenden Komplex ein asymmetrisches Verhältnis von Klanggestalt und Linie kennzeichnet (10 : 4 Takte), zeigen sich in der Entfaltung beide Elementargestalten in einer ausgewogenen Proportion von 12 : 12 Takten, so daß es möglich scheint, sie — in traditioneller Terminologie — als Vorder- und Nachsatz einer Kontrastperiode zu bezeichnen. Symmetrische Geschlossenheit als Ziel dieser einleitenden Entwicklung steht jedoch zugleich in einer dialektischen Spannung zum Entwicklungsprinzip selbst. Dem entspricht, daß die Form des Hauptsatzes als Reihung *A A'* aufzufassen ist; als ein strophisches Prinzip, welches die Entwicklungstendenz der Sonatensatzform spannungsvoll durchdringt. Die spezifische Qualität der Melodiebildung hängt hiermit eng zusammen; sie läßt sich im Vergleich mit der motivisch-thematischen Arbeit Beethovens verdeutlichen: Wo diese engräumig geschieht, nämlich durch Abspaltung und Liquidation eines Motivs, und dadurch einen dynamischen Impetus erhält, da verbleibt bei Skrjabin das Taktinnere weitgehend unangetastet.

Die wörtliche Transposition von Takten bzw. Taktgruppen bewirkt, daß keine substantiell neuen Gestalten hervorgebracht werden. Melodisches erscheint daher modellartig, tendiert zur festgefügtten Formel.

Im Seitensatz (T. 39—81) weicht die klanglich-lineare Spannung dem schlichten Typus von Melodie und Begleitung. Behutsam ist der Beginn aus zentralen Momenten des Hauptsatzes abgeleitet; so zeigt sich eine Nähe zur linearen Gestalt T. 11ff. im gemeinsamen harmonischen Ausgangspunkt, in rhythmischen und melodischen Analogien (z. B. Synkopierung, quasi *accelerando* zum Spitzenton und chromatisch intensivierter Abstieg). Subtiler noch ist die Beziehung zum ersten Takt der Sonate, indem die Töne des akkordischen Vorschlags nunmehr nach hinten versetzt erscheinen, gleichsam gespiegelt und zur Linie umgeformt werden.

Die zweiteilige Gliederung, bestehend aus einer thematischen Struktur (T. 39—54) und ihrer variativen Entfaltung (T. 55—81), wird im Seitensatz beibehalten. Als Schwebezustand zwischen quadratisch-regelmäßiger Taktordnung und deren innerer Auflösung enthüllt sich der syntaktische Bau des einleitenden Komplexes. Sowohl die

le rêve prend forme

Notenbeispiel 3

erste Periode (4taktiger Vordersatz, 3taktiger Nachsatz und ein überleitender Takt) als auch die zweite (T. 47—54; 6taktige Verdichtung und 2taktige Rückleitung) sind irregulär zusammengesetzt; die untergründige Destruktion syntaktischer Regelmäßigkeit wird zugleich durch eine Analogie auf höherer Ebene relativiert:

T. 39—46: 8 Takte = 7 + 1 (überleitend)

T. 39—54: 16 Takte = 14 + 2 (überleitend)

Eine schwebende Charakteristik vermittelt zudem Harmonik und Rhythmik. Akkordbildungen bestimmen den Abschnitt, die in überkommener Terminologie als Dominantsept- bzw. Dominantseptnonakkorde bezeichnet werden; doch indem die oktagonische Skalenform vom Grundton befreit, lösen sich die Akkorde aus funktionaler Gebundenheit: Ihr Klanggehalt tritt in den Vordergrund. Die Logik harmonischer Fortschreitung wird nunmehr durch Halbtonverknüpfung, durch ein chromatisches Abtasten des Klangraums, gewährleistet:

Harmonieschema T.41 ff.

Notenbeispiel 4

Der gleitenden harmonischen Bewegung korrespondiert eine Rhythmik, die metrischer Schwerpunktbildung entgegenwirkt; Synkopierung und irrationale Werte (wie z.B. Vorschläge, Arpeggien und Triller) sind hierfür ursächlich.

Meditatives Kreisen prägt die variative Entfaltung (T. 55—81). Sie erfolgt daher nicht durch Sequenzierung, sondern durch Wiederholung melodischer Partikel, insbesondere des fünftönigen „Traummotiv“¹⁰. Dieser Gedanke wird — in den eingeschobenen 5/8-Takten — rhythmisch diminuiert, was zu einer weiteren Auflösung des syntaktischen Gefüges führt, vor allem aber eine Zeitdehnung suggeriert; eine polyphone Verdichtung (Engführung) tritt ab T. 73 intensivierend hinzu. Sowohl Diminution als auch Schichtung bleiben für die weitere Entfaltung dieses Motivs bedeutsam. Wie behutsam und organisch eine melodische Amplifikation vorgenommen wird, zeigt sich an gleicher Stelle; die übermäßige Quinte abwärts (*fis'''—b''*), die ein nahtloses Anschließen innerhalb der in sich kreisenden Figur ermöglicht, wird — verborgen in der Mittelstimme — kaum merklich antizipiert (T. 56, 67, 72).

Wenn auch Haupt- und Seitensatz als formale Stationen gewahrt bleiben, so bedürfen die traditionellen Termini doch der Interpretation. Denn die klanglich-lineare Spannung des Hauptsatzes findet in dem Typus Melodie und Begleitung eine erste Lösung; die melodische Linie, im Hauptsatz zunächst nur angedeutet, später dem klanglichen Geschehen parallelisiert, entfaltet sich erst im Seitensatz zum alles beherrschenden Moment. Unter diesem Aspekt hätte jedoch der Hauptsatz lediglich einleitende Funktion zu einer erst im Seitensatz voll ausgebildeten Gestalt¹¹, so daß die Hierarchie, welche die Begriffe vermitteln sollen, in ihr Gegenteil verkehrt würde. Der Prozeßcharakter der Musik überlagert und relativiert die formale Struktur.

Die lineare Gestalt wieder in eine klangliche zurückzuverwandeln, ist Funktion der zehntaktigen Überleitung (T. 82—91). Hierbei wird das „Traummotiv“ — im Rahmen eines rhythmischen Diminutionsprozesses — so extrem verdichtet, daß die Sukzession der Töne nahezu in eine Simultaneität übergeht und der klanglich kompakt formulierte Schlußsatz (T. 92—123) nahtlos anknüpfen kann. Dieser ist, wie zuvor Haupt- und Seitensatz, zweiteilig gegliedert; ein allzu regelmäßiger Aufbau der Exposition wird jedoch dadurch vermieden, daß die quasi strophische Reihung, die zuvor innerhalb der Abschnitte erfolgte, jetzt den ersten Teil des Schlußsatzes mit dem quasi überschüssigen Formglied der Überleitung verklammert, während der zweite als Ziel und Kulmination der exponierenden Entwicklung gestaltet ist. Dies läßt sich in folgendem Schema veranschaulichen:

Hs	Ss	Ü	Schls
A—A'	B—B'	C	C'—D

Eine überleitende Funktion nimmt der erste Teil des Schlußsatzes (T. 92—103) insofern wahr, als einerseits ein Rückbezug erfolgt — das „Traummotiv“ nunmehr vollends in dicht-geräuschhafte Akkordik verwandelnd —, andererseits das Alternieren von Halb- und Ganzton antizipiert wird, welches die Kulmination prägt (vgl. Notenbeispiel 5, S. 160).

Indem die oktatonische Struktur im Rahmen der Kulmination (T. 104—123) unverhüllt erscheint, gewinnt sie thematische Qualität, wobei eine prägnante Rhythmisie-

¹⁰ „Traummotiv“ nenne ich den Gedanken, der erstmals zu Beginn des Seitensatzes erscheint (s. Notenbeisp. 3), im Anschluß an Skrjamins Hinweis „le rêve prend forme“

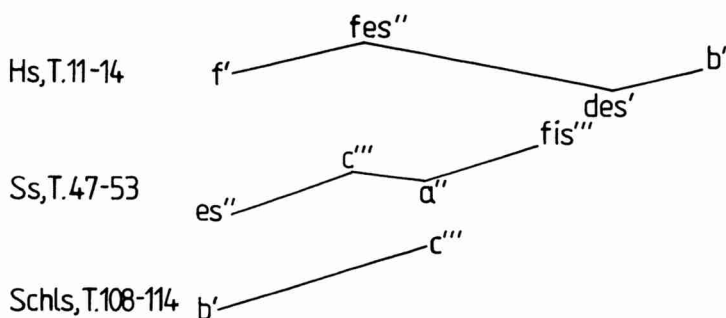
¹¹ Vgl. Eberle, S. 131f.

T.92

Notenbeispiel 5

Die Klangform der Skalenform zusätzliches Profil verleiht. Klanglich kompakt ist die Setzweise: Eine Ganzton-Halbtone-Schrittfolge in der Oberstimme und die umgekehrte Sukzession in den Mittelstimmen werden übereinandergeschichtet und zugleich (deutlich ab T. 109) durch Gegenbewegung intensiviert. Daß die oktatonische Skala zunächst nur unvollständig erscheint (T. 104–106), später aufgespalten wird (T. 116–118 bzw. T. 120–123), betont wiederum den Prozeßcharakter der Musik. Einerseits bleibt der Schlußsatz als formale Station gewahrt, indem Vorangegangenes zusammengefaßt wird, andererseits wird jäh eine Intensität erzeugt, die impulsgebend für die Durchführung ist und sich erst in der Coda löst.

Im Zusammenhang betrachtet, zeigt sich im linearen Geschehen der Exposition eine Tendenz zur Reduktion; immer deutlicher schält sich ein melodischer Gestus heraus, der durch Aufwärtsbewegung den Vorgang des Werdens musikalisch symbolisiert. Der Verkürzungsprozeß sei anhand von Stellen skizziert, die für die lineare Entwicklung bedeutsam sind:



Auch die Taktordnung der Exposition ist einer prozeßhaften Dynamik unterworfen, welche sich in den Achteltakt-Interpolationen manifestiert:

Hs	9/8
Ss	5/8
Ü	3/8
Schls	2/8

Vom metrischen Verkürzungsprozeß geht eine beschleunigende Wirkung aus; doch ist aufgrund einer beibehaltenen Proportion auch ein beharrendes Moment zu konstatieren: Die Differenz zwischen den Taktarten beträgt zunächst vier, dann zwei und zuletzt ein Achtel, so daß es jeweils zu einer Halbierung kommt. Diese Proportion mag — anders als der Beschleunigungsvorgang — hörend vielleicht nicht nachzuvollziehen sein, doch verweist ein solches Moment auf den spekulativen Zug in Skrjabins kompositorischem Denken.

2. Durchführung (T. 124—205)

Eine neue Qualität der Beziehungsdichte wird in der Durchführung der 6. Sonate erreicht: Während in der Exposition eine dialektische Spannung als Movens der Entfaltung wirkte, gewinnt nunmehr die Idee der Synthese eine zentrale Bedeutung. Es wird eine unmittelbare Beziehung zwischen zuvor exponierten Gestalten hergestellt und dadurch — indem die Gegensätze wieder zueinander hinstreben — ihre Einheit betont.

Eine erste Stufe der Synthese bildet die unmittelbare Sukzession thematischer Gestalten (die „Reihungssynthese“), eine zweite deren Simultaneität (die „Durchdringungssynthese“¹²). Beide Formen prägen bereits den Beginn der Durchführung, einen 17taktigen Komplex (T. 124—140). Zeichen des Konflikts: Zuvor festgefügte Strukturen werden aufgebrochen, indem motivische Gestalten unterschiedlicher Herkunft — extremen Temposchwankungen unterworfen — direkt aufeinanderprallen. Im Zentrum der fast gewaltsam erscheinenden Reihungssynthese steht das „Traummotiv“ als ruhender Pol (T. 132—136), während Diminutionen dieses Gedankens und Varianten des „Flugmotivs“¹³ den Rahmen bilden. (Zunächst kontrastieren vier 2taktige Phrasen [T. 124—131]; zur 4taktigen Fläche gedehnt schließt das „Flugmotiv“ den Komplex ab [T. 137—140].) Durchdringungssynthesen verdichten das Geschehen; beispielhaft hierfür ist die Überlagerung in T. 124:

T. 124 „Flugmotiv“

The image shows two staves of musical notation for T. 124. The top staff is in treble clef, 3/4 time, and contains a melodic line with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is in bass clef, 3/4 time, and contains a bass line. A bracket connects the two staves, indicating they are played simultaneously. The top staff is labeled '„Flugmotiv“' and the bottom staff is labeled 'Diminution des „Traummotivs“'. A '6' is written above the first measure of the top staff, indicating a sextuplet.

Notenbeispiel 6

¹² Köhler, *Mozarts Kompositionsweise*, S. 38; s. a. Anm. 19.

¹³ „Flugmotiv“ nenne ich die Sextolenfigur im Anschluß an Skrjabins Bezeichnung „ailé“ im dritten Takt der Sonate, wo das Motiv — in die klangliche Entfaltung integriert — erstmals erscheint.

Sequenzbildung, verbunden mit allmählicher Verkürzung der Phrasenlängen, kennzeichnet die anschließende Steigerung. Nach einer halbtönigen Transposition des einleitenden Komplexes (T. 141—157) bestimmt die Sphäre des Seitensatzes das weitere Geschehen. Zunächst erscheint eine Variante der Periode, die den Seitensatz eröffnete, wobei durch eine verkürzte Wiederholung des Nachsatzes der Verdichtungsprozeß auch in die Binnenstruktur gelangt (T. 158—167). Die Simultanform der Synthese gewinnt hier eine neue Qualität: indem zwei Ausprägungen *d e s s e l b e n* Gedankens (Originalgestalt und Diminution des „Traummotivs“) übereinandergeschichtet werden. Nach zweimaliger Sequenzierung und Abspaltung (4 + 4 Takte; T. 168—171 bzw. T. 172—175) mündet die Entwicklung mit einem kurzen Rückgriff auf das „Flugmotiv“ (2 + 2 Takte; T. 176/177 bzw. T. 178/179) in den Höhepunkt der Durchführung.

Innerhalb des Steigerungsverlaufs gibt es eine Relation zwischen Mikro- und Makrostruktur, die das Prinzip keimhafter Entfaltung sinnfällig werden läßt. Die fünf Töne des „Traummotivs“ T. 132ff. sind nämlich zugleich Ausgangspunkte der anschließenden Transpositionen dieses Motivs:



Notenbeispiel 7

Insistierende Wiederholungen lassen die Kulmination der Durchführung (T. 180—197) als kompakten Block erscheinen. Die lineare Gestalt aus dem Hauptsatz tritt zunächst zweimal in ihrer viertaktigen Originallänge hervor (T. 180—183 bzw. T. 184—187), durch einen Ruf intensiviert („appel mystérieux“), der auf der rhythmischen Urzelle beruht. Hierauf folgt eine zehntaktige Entfaltung (T. 188—197), in der das Prinzip der Synthese eine besonders subtile Ausprägung erfährt: Ganz nach innen gewendet erscheint es, indem die Linie des Hauptsatzes — durch kompakte Setzweise und den Vorgang des Auf- und Abbauens — mit dem Komplex T. 104ff. zu einer einzigen Gestalt verschmolzen wird. Durch Symmetriebildung ist die Entfaltung in sich gefestigt, da der Spitzenton *f'''* genau in der Mitte, nach fünf Takten, erreicht wird (T. 193); zugleich befindet sich an dieser Stelle der taktmäßige Mittelpunkt der gesamten Komposition.

Die achttaktige Rückleitung (T. 198—205) ist wiederum als Reihungssynthese aus Varianten des „Traum“- bzw. des „Flugmotivs“ konzipiert. Verkürzungen der Phrasenlänge (2 + 2 + 1 + 1/2 + 1/2 T.) münden schließlich in eine völlige Auflösung motivischer Substanz, wobei die scharfe Trennung von Durchführung und Reprise nur der Außenseite der Komposition anhaftet, da die triolischen Akkordrepetitionen beide Formteile mittels Phrasenverschränkung verklammern (T. 206 $\hat{=}$ T. 1).

Bestimmen demnach Reihungssynthesen wesentlich den Beginn und Schluß der Durchführung, so gewinnt der Typus der Durchdringungssynthese im Verlauf der Entwicklung immer mehr an Bedeutung, was im Rahmen der Kulmination schließlich zu einer völligen Verschmelzung zweier Gestalten führt: prozeßhafte Dynamik erfaßt das Prinzip Synthese selbst.

3. Reprise und Coda (T. 206—386)

Ambivalenz prägt die Reprise, da diese einerseits — durch symmetriebildenden Rückbezug auf die Exposition — der Gesamtform Stabilität verleiht, andererseits in den Sog fortschreitender Entwicklung gerät. Unterschiedliche Funktionen nehmen die einzelnen Formglieder in diesem Spannungsfeld wahr; während der Hauptsatz am deutlichsten zurückweist, im Seitensatz Impulse aus der Durchführung aufgenommen werden, stellt der Schlußsatz — zur großangelegten Coda geweitet — das Ziel der gesamten Sonate dar. Der Grad der Verwandlung wird somit kontinuierlich gesteigert.

Zweifach verdichtet ist die Wiederkehr des Seitensatzes (T. 244—267): zum einen hinsichtlich der Ausdehnung, da nur die variative Entfaltung (unter Auslassung der 5/8-Interpolationen) wiederaufgenommen wird (T. 244—267 $\hat{=}$ T. 55—81); zum anderen hinsichtlich der Satzstruktur, die als komplexe Schichtung gestaltet ist. Daß zur thematischen Oberstimme ihre Diminutionen treten, ist zwar schon in der Durchführung (T. 158ff.) vorgeprägt, doch nun erfaßt das Entwicklungsprinzip auch die Diminutionen, indem sich diese additiv entfalten:



Notenbeispiel 8

Weitere Schichten werden durch eine pulsierende Begleitfigur (♩ ♪ ♪ ♩ | ♩) und die figurativ aufgelöste harmonische Basis gebildet. — So differenziert auch das polyrhythmische Gefüge ist, seine suggestive Wirkung erhält der Abschnitt gerade dadurch, daß innerhalb der einzelnen Schichten die einmal gewählte rhythmische Struktur konsequent beibehalten wird, was eine meditativ in sich kreisende Bewegung entstehen läßt.


Eine komplexe Schichtung, die dennoch schwebend-leicht wirkt; Ostinati, welche die Begleitstruktur in eine pulsierende Fläche verwandeln; selbst die Hauptstimme teils in flimmernde Bewegung aufgelöst: Intensiviert und zugleich seltsam verschleiert

erscheint die Traumsphäre des Seitensatzes, als ob sie nurmehr aus großer Entfernung wahrgenommen würde, in eine gleichsam kosmische Dimension entrückt sei¹⁴...

Wie bereits angedeutet, mündet der Schlußsatz in eine umfangreiche Coda ("danse délirante", T. 300—386). Sie weist eine streng symmetrische Struktur von 2 x 35 Takten auf (T. 300—335 bzw. notengetreue Tritonus-Transposition T. 335—369), die sich in einem 17taktigen Prozeß auflöst (T. 370—386).

Starr, fast mechanisch wirken die Repetitionsmodelle, die den Abschnitt prägen: stets auftaktig und von gleicher Phrasenlänge (zwei 2/8 Takte), greifen sie auf bekanntes Material zurück, lediglich ein Großterz-Pendel (erstmalig T. 306—308) tritt neu hinzu. Auswegloses Kreisen vermittelt die Musik dadurch, daß das Ziel scheinbarer Entwicklung wieder mit dem Ausgangspunkt übereinstimmt; hierbei wird ein vollständiger Ganzton-Zyklus durchlaufen (T. 300/301 $\hat{=}$ 370/371). Atemlosigkeit suggeriert ein kontinuierlicher Taktverkürzungsprozeß (T. 300—329 bzw. T. 335—364). Indem die Elemente im Verlauf des Prozesses kaleidoskopartig durcheinandergewirbelt werden, erfaßt ein manischer Charakter auch die Binnenstruktur:

T. 300ff.	a + b + a + c + d
T. 310ff.	b + a + c + d
T. 318ff.	d' + a' + c' (transponiert)
T. 324ff.	d'' + c''
T. 328f.	d'''

a = Tritonusrepetition (G₁—Cis—As—d);
 b = Akkordsignal (
 c = Großterzpendel;
 d = Diminution des „Traummotivs“.

Dieser Verdichtungsprozeß ist impulsgebend für den Kerngedanken der Coda (T. 330—335 bzw. T. 365—369). Polymetrik, eine immaterielle Klangcharakteristik (durch die hohe Klavierlage) und ein Verschmelzen verschiedener Elemente — die Oberstimme läßt sich sowohl vom Großterz-Pendel als auch vom „Flugmotiv“ herleiten — profilieren diese Gestalt.

Die Gesamtform der 6. Klaviersonate ist durch Proportionen gefestigt. Insbesondere das Verhältnis 1 : 2 kennzeichnet zwei zentrale Strukturebenen¹⁵ der Komposition:

- a) Exposition (123 T.): Durchführung + Reprise (246 T.)
- b) Durchführung (82 T.): Reprise (164 T.)

Als schlüssig im Rahmen des kompositorischen Konzeptes erweist sich gerade diese Proportion, da sie neben ihrer stabilisierenden Funktion auch den Gedanken der Entfaltung in sich trägt.

¹⁴ Zu einer vergleichbar komplexen Struktur in seiner 3. Klaviersonate (3. Satz, T. 44—50) soll A. Skrjabin bemerkt haben: „Hier singen die Sterne“; zit. nach: Steger, S. 35.

¹⁵ Auf die genannten Proportionen macht Dietrich Mast aufmerksam; vorausgesetzt wird, daß der 17taktige Auflösungsprozeß am Schluß der Sonate als außerhalb der Proportion stehend zu vernachlässigen sei. Vgl. Dietrich Mast, *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin*, München-Gräfelfing 1981, S. 173.

III. Philosophische Aspekte

„A realibus ad realiora“¹⁶: diese Sentenz von Wjatscheslaw Iwanow (1866—1949) ent­hüllt den zentralen Gedanken des russischen Symbolismus, einer geistigen Strömung um 1900, die das Schaffen Alexander Skrjabins nachhaltig beeinflusste. Die empirische Welt ist für die Symbolisten demnach nur ein Gleichnis für die eigentliche, hinter den Dingen aufscheinende Wirklichkeit. Mystische Versenkung vermag das Bewußtsein für das Wesenhafte, das den Erscheinungen zugrunde liegt, zu öffnen. Symbole geben einen Widerschein dessen, was das innere Auge geschaut hat; am reinsten vermag die begriffslose Sprache der Musik das Geheimnis menschlichen Daseins heraufzubeschwören. Bedeutsam für den russischen Symbolismus ist die Idee einer umfassenden Synthese: Als Ziel wird angestrebt, heterogene Elemente zu neuer Einheit — im Sinne einer kosmischen Harmonie — zu verschmelzen¹⁷. Eng verschwistert ist die Kunst Skrjabins dieser Gedankenwelt; ja selbst im Wortsinn weist seine Musik eine symbolische Prägung auf: denn *z e i c h e n h a f t* wirken die musikalischen Gestalten, ganz auf ihr Wesentliches reduziert. Melodik wird zur elementaren Linie, Harmonik zum charakteristischen Klang verdichtet. Knapp-formelhafte Gebilde, auf die noch scheinbar Ornamentales sich zurückführen läßt, bestimmen die musikalische Substanz.

Als wichtige Quelle des russischen Symbolismus ist Friedrich Nietzsches Früh­schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) zu nennen¹⁸. Nietzsche beschreibt hierin den dionysisch-apollinischen Gegensatz als impulsgebend für die Entwicklung der Kunst. *R a u s c h* und *T a n z* sind Sinnbilder des Dionysischen; ein Zustand völliger Selbstentäußerung wird erreicht: „Jetzt [...] fühlt sich jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflattere. Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen“¹⁹. Das Apollinische hingegen wird als „jene maßvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes“²⁰ bezeichnet; seiner Welt des „schönen Scheins“²¹ entspricht als Sinnbild der *T r a u m*. Die gegensätzlichen Prinzipien veranschaulichen die spannungsvoll-prozeßhafte Gestalt der Musik Skrjabins; sie erscheinen in der 6. *Klaviersonate* sogar ganz explizit: als apollinische Welt des Traums („le rêve prend forme“) und als dionysische Sphäre von Rausch und Tanz („danse délirante“).

*

¹⁶ Zit. nach Schibli, S. 318.

¹⁷ Zum russischen Symbolismus vgl. ausführlicher: Maria Deppermann, *Rußland um 1900: Reichtum und Krise einer Epoche im Umbruch*, in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.), *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II, Musik-Konzepte*, Bd. 37/38, München 1984, S. 61—106; Christa Ebert (Hrsg.), *Jenseits des Meirur. Erzählungen des russischen Symbolismus*, Leipzig ³1992, S. 389—401.

¹⁸ Vgl. Deppermann, S. 89—91

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie/Der griechische Staat*, Stuttgart ⁸1976, S. 52.

²⁰ Ebda., S. 50.

Musik als Prozeß: Ausgehend von der einheitsstiftenden Materialebene entfaltet sich die Musik mittels klanglich-linearer Dialektik; thematische Gestalten profilieren sich, die auf einer höheren Entwicklungsstufe wiederum zur Synthese gelangen. Eine Analogiebildung zu geistigen Prinzipien scheint aufgrund des transzendenten Charakters dieser Musik möglich. Insbesondere der von Friedrich Nietzsche formulierte dionysisch-apollinische Gegensatz verdeutlicht das musikalische Geschehen. Einem dergestalt erweiterten Horizont entspricht auf kompositionstechnischer Ebene, daß der Themenkonflikt der klassischen Sonate sich in größerer Dimension zeigt: als Kontrast thematischer Flächen. Prozeßhaft wirkt in der 6. Klaviersonate auch die Akzentverschiebung zwischen Exposition und Reprise: Während zunächst die apollinische Traumsphäre des Seitensatzes hervorgehoben wird, mündet die Komposition in einen großflächigen Schlußsatz, der völlig dem Ausdruck des Dionysischen verhaftet ist.

Beharrende Tendenzen durchdringen spannungsvoll das evolutionäre Prinzip: Formelhaftigkeit der melodischen Gestalten, strophische Reihung und beibehaltene Proportionen verleihen der 6. Sonate ihre innere Stabilität. Apollinisches Maß bleibt in diesem Werk Skrjabins also gewahrt; in späteren Sonaten jedoch — etwa in der 9. Klaviersonate — erfaßt ein dynamischer Prozeß den gesamten Formverlauf²². Stabilisierende Tendenzen sind radikal zurückgedrängt, eine Sonatensatzform ist kaum noch rekonstruierbar; zitathaft — wie aus der Ferne — erinnern die Schlußtakte an den Beginn, eine Symmetriebildung nurmehr schemenhaft andeutend. Die Reihe der späten Klaviersonaten Skrjabins scheint insofern einer Entwicklung unterworfen, als der Prozeßcharakter der Musik immer deutlicher hervortritt.

Der Schluß der 6. Sonate bleibt offen, indem der Auflösungsprozeß der letzten Takte in eine Harmonie mündet, die den Zentralklang der 7. Sonate antizipiert²³. Das Werden dieser Musik weist über das einzelne Werk hinaus.

²¹ Ebda., S. 50.

²² Vgl. Carl Dahlhaus, *Struktur und Expression bei Alexander Skrjabin*, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S. 232–234.

²³ Vgl. Eberle, S. 103f.

KLEINE BEITRÄGE

„Vom Passionswege des Komponisten“: Ein bisher unbekannter Text Franz Lehárs zur Rezeption seines Schaffens

von Friedrich Anzenberger, Kirchstetten/Österreich

Eduard Anton Grosse¹, der Herausgeber und Redakteur der Musikzeitschrift *Der Capellmeister*² stellte Ende des Jahres 1906 eine „Rundfrage“ an zeitgenössische Komponisten (u. a. Giacomo Puccini, Carl Michael Ziehrer, Richard Heuberger und Franz Lehár) und bat sie, ihren „Passionsweg“ als Komponisten zu schildern³:

„Vom Passionswege des Komponisten“. Eine Rundfrage.

Es ist eine altbekannte Sache: Der schaffende Künstler, auf welchem Gebiete immer er tätig sein mag, hat auf dem Wege zum Ruhm immer neue Leidensstationen zu passieren. Ausnahmen müssen die Regel erst recht bestätigen. Unter jenen, die den Passionsweg fast immer gehen mußten und müssen, genießen die Komponisten ein oft beklagenswertes Vorrecht. Ihnen wird es meist am schwersten gemacht, sich durchzusetzen, noch häufiger aber, sich zu behaupten.

Gilt das schon für Männer, die ‚schwere‘ Musik machen, um wie viel mehr erst für jene, die das leichte Genre kultivieren. Man vernehme einmal, was die vom Glück oft so verwöhnten Operettenkomponisten zu diesem Kapitel erzählen können. Hundert Widerwärtigkeiten stellen sich ihnen in den Weg, kleine oder große, und diese hören nicht auf, selbst wenn die Staffel des Erfolges einmal erklommen wurde; von Werk zu Werk gibt es ein neues Kämpfen, bei dem man häufig Sieger und Besiegter zugleich ist“⁴.

Im folgenden soll nun die Antwort Franz Lehárs wiedergegeben werden. Dieser Beitrag ist bisher offensichtlich der Forschung unbekannt gewesen; er fehlt jedenfalls in der umfangreichen Bibliographie Max Schönherrs⁵ zu Franz Lehár.

„1887 Meister Dvořák⁶, dem ich zwei Kompositionen vorlege, gibt mir den Rat, ‚die Geige an den Nagel zu hängen und zu komponieren‘.

1889 werde ich Kapellmeister am Stadttheater in Barmen-Eberfeld⁷ [sic] und verfalla dadurch dem Theaterteufel.

¹ Eduard Anton Grosse, geboren am 12. Juni 1860 in Komotau, gestorben um 1930, war Direktor eines Musiklehrinstitutes und Kapellmeister in Komotau (Nordböhmen; heute Chomutov in Tschechien). Er komponierte vor allem Unterhaltungsmusik, die er in seinem eigenen Musikverlag in Komotau veröffentlichte. Bezüglich Grosse vergleiche den Artikel des Vf., Eduard Anton Grosse, in: *Clarino*, Heft 11 (November 1993), S. 44ff.

² *Der Capellmeister* erschien in Komotau von 1901 bis 1909 zunächst in unregelmäßigen Abständen, ab September 1903 kam jeweils am Sechzehnten des Monats ein Heft heraus.

³ *Der Capellmeister*, Heft 46ff. (1907).

⁴ *Der Capellmeister*, Heft 46 (16. 1. 1907), S. 1

⁵ Max Schönherr, *Franz Lehár. Bibliographie zu Leben und Werk*, Wien 1970.

⁶ Antonín Dvořák, in dessen Hause Lehár während seiner Studienzeit in Prag verkehrte.

⁷ Lehár wurde zunächst Geiger, bald aber Konzertmeister im neueröffneten Theater unter Direktor Ernst Gettke. Barmen-Eberfeld wurde 1930 zur Stadt Wuppertal vereinigt. Zur Biographie Lehárs vgl. u. a. Otto Schneiderei, *Franz Lehár. Eine Biographie in Zitaten*, Innsbruck 1984, und Maria von Peteani, *Franz Lehár. Seine Musik — Sein Leben*, Wien-London 1950.

1890 muß ich meiner Militärflicht nachkommen, lasse mich assentieren⁸ und werde Militärkapellmeister in Losencz⁹ [sic].
 1893 beteiligte ich mich an der Opern-Preiskonkurrenz in Koburg-Gotha; meine Oper ‚Rodrigo‘ findet aber keine Gnade vor den Preisrichtern.
 1893 kündigte ich meine Stelle¹⁰, will privatisieren und vom Komponieren leben, bis ich fast verhungere.
 1894 mein Verleger¹¹ sagt Konkurs an.
 1894 werde ich Marine-Kapellmeister in Pola¹².
 1896 meine Oper ‚Kukuska‘ wird in Leipzig aufgeführt; um von Leipzig abreisen zu können, muß ich alles was ich besitze, versetzen.
 1897 werde ich Militärkapellmeister in Triest¹³.
 1898 Mein Verleger verlangt die für meine Kompositionen aufgelaufenen Druckkosten zurück und droht mit einer Klage¹⁴.
 1898 kündige ich meine Stelle, will privatisieren und vom Komponieren leben, bis ich fast verhungere.
 1898 werde ich Militärkapellmeister in Budapest¹⁵.
 1899 An der Königlichen Oper in Budapest wird meine Oper¹⁶ aufgeführt.
 1899 kündige ich meine Stelle, will privatisieren und vom Komponieren leben, bis ich fast verhungere.
 1899 Mein zweiter Verleger¹⁷ sagt Konkurs an.
 1899 werde Militärkapellmeister in Wien¹⁸.
 1900 meine Operette ‚Die Kubanerin‘ bleibt unaufgeführt.
 1902 kündige ich meine Stelle und werde erster Kapellmeister am Theater an der Wien.
 1902 bisher habe ich mir alles in allem kaum 300 fl. durch Komponieren verdient.
 1902 meine ‚Wiener Frauen‘ werden am Theater an der Wien aufgeführt.
 1902 kündige ich meine Stelle¹⁹, will privatisieren und vom Komponieren leben.
 1902 meine ‚Rastelbinder‘ wird am Carl-Theater aufgeführt.
 Ich kann endlich vom Komponieren leben!
 Wien, am 21. Dezember 1906²⁰.”

⁸ Lehár wollte Barmen-Elberfeld verlassen, da die Gage gering war und er keine Zeit zum Komponieren fand. Außerdem benötigte der Vater, der in Wien die Militärkapelle des Infanterieregiments Nr. 50 leitete, dringend einen Solisten. Da ihn der Direktor ohne Ersatz nicht freigab, wurde Lehár vertragsbrüchig und ging nach Wien. Die eingeleitete Verfolgung mußte aufgegeben werden, da Lehár mittlerweile (wohl mit Unterstützung des Vaters) zum Militär assentiert worden war.

⁹ Lehár wurde 1890 im Alter von 20 Jahren jüngster Militärkapellmeister der Monarchie. Er übernahm die Kapelle des Infanterieregiments Nr. 25 in Losonc (nicht „Losencz“; damals Nordungarn, heute Lučenec in der Slowakei).

¹⁰ Da Lehár das von einem Major im Casino zu später Stunde geforderte Geigensolo nicht spielen und die dann beim Regimentsrapport geforderte Entschuldigung nicht durchführen wollte, verließ Lehár den Posten als Militärkapellmeister in Losonc.

¹¹ Der Verlag und Vertrieb Karzag.

¹² Die Stelle des Marinekapellmeisters in Pola — die einzige dieser Art — galt als die beste Position für Militärkapellmeister in der gesamten Armee. Lehár gab diese Stelle jedoch auf, als seine Oper *Kukuska* in Leipzig aufgeführt wurde.

¹³ Da Lehár eine materielle Grundlage benötigte, nahm er die Stelle des Kapellmeisters des Infanterieregiments Nr. 87 in Triest an.

¹⁴ Der Musikverlag Hofbauer in Wien.

¹⁵ Von seinem Vater, der am 7. 2. 1898 starb, übernahm Lehár die Musik des bosnisch-herzogowinischen Infanterieregiments Nr. 3.

¹⁶ Gemeint ist die Oper *Kukuska*.

¹⁷ Nach Stan Czech (*Franz Lehár. Sein Leben und Werk*, Wien 1948, S. 48) dürfte es sich hier um den bereits vorhin erwähnten Verleger Hofbauer in Wien handeln.

¹⁸ Lehár wurde am 1. 11. 1899 Militärkapellmeister bei den „26ern“ in Wien.

¹⁹ Lehár kündigte schon vor Ende der Spielzeit 1902/03 seine Stelle als Kapellmeister im Theater an der Wien. Es kam zu Differenzen mit den Direktoren Karzag und Wallner, da Lehár seinen *Rastelbinder* für das Carl-Theater schrieb.

²⁰ *Der Capellmeister*, Heft 50 (16. 5. 1907), S. 1f.

BERICHTE

Abony/Ungarn, 11. bis 15. Juli 1994:

11. Kongreß der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB)

von Bernhard Habla, Oberschützen

Zum elften Mal wurden bei einem Kongreß der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik aktuelle Themen aus dem Bereich der Blasmusik vorgetragen. Die Referate waren in drei Hauptgruppen untergliedert. Zum ersten Themenschwerpunkt, „100 Jahre Tárogató“, dem um die Jahrhundertwende neuentwickelten ungarischen Nationalinstrument mit einfachem Rohrblatt, wurden Beiträge über Geschichte, politische Hintergründe und akustische Besonderheiten gehalten.

Der zweite Themenschwerpunkt war den „Spurlinien von der klassischen Harmoniemusik bis zum modernen symphonischen Blasorchester“ gewidmet. Zu diesem Bereich kamen Vorträge, die einerseits von den Bearbeitungsgepflogenheiten des 19. bis zum 20. Jahrhundert berichteten und andererseits Detailergebnisse einzelner Forschungen über die Harmoniemusik- bzw. Blasorchesterentwicklung von Südafrika über die Vereinigten Staaten von Amerika bis zur ehemaligen UdSSR und Europa vorstellten.

Der dritte Bereich war freien Forschungsthemen gewidmet, die vor allem Arbeitsmittel, Nachschlagewerke im Bereich der Blasmusikforschung behandelten.

Die Erforschung der Blasmusik erfuhr in den letzten zwanzig Jahren seit der Gründung der IGEB im Jahre 1974 international einen deutlichen Aufschwung. Bei diesem 11. und bisher größten IGEB-Kongreß mit 36 Referenten aus zehn Ländern wurde deutlich, von welcher Bedeutung gerade die historischen, musikalischen und sozialen Hintergründe der geblasenen Musik für die Musikgeschichte sind.

Hannover, 16. bis 18. September 1994:

10. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie

von Brigitte Holst, Lübeck

Das Thema der zehnten Jahrestagung „Musikpsychologie zwischen Emotion und Kognition“ entsprach in seiner Bedeutung dem jubilaren Anlaß.

Mit einem Plädoyer für eine integrative und praxisorientierte Musikpsychologie eröffnete John Sloboda (Großbritannien) die Tagung. Die praktische Bedeutung neuroanatomischer Erkenntnisse wurde von verschiedenen Referenten dargestellt (Isabelle Perez [Kanada], Eckart Altenmüller, Bernd Schabbing und Albrecht Schneider).

Dietrich Dörners Referat und Heiner Gembris' Vortrag ergänzten sich gegenseitig, indem Dörners These des „Bedürfnisses nach Unbestimmtheitsreduktion“ beim Hörer in Heiner Gembris' „Konzept der Orientierung“ fast nahtlos überging.

Mit dem Gedanken, Zeit nicht als musikalischen Parameter, sondern als Metapher im musikalischen Wahrnehmungsprozeß zu interpretieren, stellte Günter Kleinen die Relevanz sprachlicher Elemente innerhalb dieses Prozesses dar. Konsequenterweise forderte er, die Klugheit von Versuchspersonen mittels ihres sprachlichen Ausdrucks in Experimenten zu nutzen.

Weitere interessante Aspekte zum Tagungsthema wurden von Helga de la Motte-Haber und Eberhard Kötter vorgetragen. Ein Bericht von Reiner Niketta stellte sozialpsychologische Gesichtspunkte zusammen.

Die freien Forschungsberichte offenbarten im letzten Teil der Tagung weitere Möglichkeiten, musikpsychologische Ergebnisse praktisch zu nutzen, sei es zum Thema Hintergrundmusik im Kaufhaus (Günther Rötter und Catrin Plößner) oder innerhalb der Interpretationsforschung (Reinhard Kopiez und Gunter Kreutz). Jörg Langner ging in seinem Forschungsbericht auf das vielschichtige Rhythmusserleben und auf die Problematik seiner Erfassung ein.

Schließlich endete die Tagung mit zwei medienbezogenen Referaten über Filmmusik (Claudia Bullerjahn) und Klassikvideos (Klaus-Ernst Behne). Dieser verwies mit Hilfe phantasievoll gestalteter Videos auf die Chance, neue Interessentenkreise für die sogenannte E-Musik zu gewinnen.

Soest, 23. September 1994:

Symposium „Heinrich Schütz und seine Schüler“

von Thomas Dohna, Detmold

Im Rahmen des 33. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes vom 22. bis zum 25. September fand ein Symposium zum Thema „Heinrich Schütz und seine Schüler“ statt. Diesem bisher noch nicht erschöpfend bearbeiteten Thema waren vier Referate gewidmet.

Konrad Küster (Freiburg) umriß das Problem, wer eigentlich als Schüler Heinrich Schütz' zu gelten habe, wobei er zwischen „Schülern“ im engeren und im weiteren Sinne unterschied. Schüler im engeren Sinne waren jene, die sich Schütz selbst als Kompositionsschüler suchte. Als Schüler im weiteren Sinne gelten die Mitglieder der sächsischen Hofkapelle, die mit Schütz in näherem Kontakt standen. Daneben gab es noch solche Schüler, die gewissermaßen zwangsläufig Schütz-Schüler waren: die Kapellknaben.

Michael Märker (Leipzig) beschäftigte sich mit der Kantate *Nascitur Immanuel* des wahrscheinlich nur im weiteren Sinne als Schütz-Schüler zu bezeichnenden David Pohle und wies durch eine detaillierte Analyse dessen Unabhängigkeit von Schütz nach.

Wolfgang Horn (Hildesheim) zeigte, daß Christoph Bernhards Kompositionslehre als einführende und auf Weiteres hinweisende Anleitung, nicht als strenges Regelwerk zu verstehen ist.

Walter Werbeck (Höxter) betrachtete den Streit zwischen dem Danziger Domorganisten Paul Siefert und dem Warschauer Hofkapellmeister Marco Scacchi und Schütz' Haltung dazu. Scacchi hatte im Verlauf dieses öffentlich ausgetragenen polemischen Streites sein *Cibrum musicum* veröffentlicht, zu dem Schütz brieflich Stellung nahm. Werbeck legte dar, daß Schütz in Scacchi und nicht in Christoph Bernhard, wie man eine Zeitlang annahm, denjenigen sah, der als italienischer „Musicus“ einen „Tractat“ zur „italianischen Manier“ verfassen sollte, wie Schütz in der Vorrede seiner geistlichen *Chor-Music* von 1648 hoffte. In der kurzen, aber intensiven Diskussion schälten sich folgende Problembereiche heraus: Welcher Art war Schütz' Tätigkeit als Lehrer, und was war der eigentliche Inhalt des Kompositionsunterrichts im 17. Jahrhundert? Die Beantwortung dieser Fragen, so war man sich einig, wird dazu beitragen festzustellen, wer direkt bei Schütz gelernt hat, wer also Schütz-Schüler im engeren Sinne war.

Eröffnet wurde das 33. Internationale Heinrich-Schütz-Fest mit einem Vortrag zum Thema „Musizieren in dunklen Tagen im Umfelde Soests 1600—1650“ von Walter Salmen (Freiburg). Er ging dem Einfluß Schütz' auf das musikalische Alltagsleben im Westfalen jener Zeit nach, das trotz aller Wirren den neuen musikalischen Elementen zugetan war, die auch Schütz aus Italien mitgebracht hatte. Ein zweiter Vortrag außerhalb des Symposiums war Philipp Spitta gewidmet, dessen 100. Todestag in diesem Jahr gedacht wurde. Friedhelm Krummacher (Kiel) referierte zur „Geschichte als Erfahrung: Schütz und Bach im Blick Philipp Spittas“. Spitta war ein national,

nicht nationalistisch denkender Liberaler. Er empfand sich als Musikwissenschaftler, der die Werke der vergangenen Jahrhunderte als Kunstwerke sah, sie mit philologischen Mitteln erforschte, sie aber mit den Worten seiner Zeit beschrieb, um sie seinen Mitmenschen nahezubringen. Ähnlich besprach er Werke seines Jahrhunderts. Diese Vorgehensweise macht ihn in zweierlei Hinsicht für die heutige Musikwissenschaft interessant: einerseits als Quelle zur Beschreibung musikalischer Sachverhalte des 19. Jahrhunderts mit adäquaten Begriffen, andererseits als Vorbild für den heutigen Musikwissenschaftler, der sowohl die vergangene als auch die aktuelle Musik verständlich zu machen in der Lage sein sollte.

St. Petersburg, 27. September bis 1. Oktober 1994:

Symposium „Deutschland, Rußland und Ukraine — Musikbeziehungen in Vergangenheit und Gegenwart“

von Klaus-Peter Koch, Bergisch Gladbach

Gemeinsam mit der Geisteswissenschaftlichen Universität St. Petersburg, dem Komponistenverband von St. Petersburg und dem der Ukraine veranstaltete das Institut für deutsche Musik im Osten e. V., Bergisch Gladbach, ein internationales musikwissenschaftliches Symposium, um ein lange Zeit vernachlässigtes Thema zu diskutieren: den deutschen Beitrag bei der Entwicklung der Musikkultur Rußlands und der Ukraine. Wissenschaftler aus fünf Ländern befaßten sich mit der Thematik. Sie wurde von verschiedenen Aspekten aus angegangen, d. h. von den Anfängen des Wirkens deutscher Musiker in Rußland und der Ukraine (seit dem 17. Jahrhundert bzw. quellenmäßig sporadisch belegbar seit dem 12. Jahrhundert) bis in die Gegenwart, und betrafen sowohl die Volksmusik als auch die artifizielle Musik, sowohl das Wirken einzelner deutscher Musiker in kulturellen und politischen Zentren Rußlands und der Ukraine als auch das Funktionieren von Musik in deutschen Sprachinseln dieser Territorien (die Artikulation des eigenständigen Ukrainischen ist wohl nicht nur zeitgemäß, sondern auch legitim — Beiträge von Michail Stepanenko und Elena Zinkevic). Außerdem wurden einzelne Problemkreise besonders beleuchtet (etwa der Wagnerismus in Rußland — Referate von Arkadij Klimovickij und Alla Königsberg — oder die Funktion deutscher Interpreten bei der Bildung von Interpretenschulen — Vorträge von Sofija Chentova, Ljudmila Gurevic und Natalija Gljanceva). Eingeleitet wurde das Symposium durch einen Vortrag von Vladimir Gurevic zu „Petersburg als Zentrum russisch-deutscher Musikbeziehungen“. Von den deutschen Teilnehmern referierten Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) über „Deutsche Musikbeziehungen zu St. Petersburg im 19. Jahrhundert“, Alexander Schwab (Bergisch Gladbach) über „Georg von Albrecht: ein musikalisches Wirken als Brückenschlag zwischen Ost und West“, Michael Koball (Gelsenkirchen) über „Deutsche Traditionen im Werk von Schostakowitsch“ und Klaus-Peter Koch (Halle/Bergisch Gladbach) über „Russische und ukrainische Musik des 17./18. Jahrhunderts in deutschen Quellen“. Der Beitrag von Ernst Stöckl, Jena, („Vorrangige Aufgaben bei der Erforschung der deutsch-russischen Musikbeziehungen“) wurde verlesen. Weitere Referate hielten Gerhard Croll (zu den Kontakten zwischen Wien und St. Petersburg), Abram Gosenpud (zu Felix Mottl), Joachim Gudel (zu Otto Christian Gladau) und Evgenij Gercman (zu Leonhard Euler).

Es zeigte sich die ganze Vielschichtigkeit des deutschen Beitrags zur Entwicklung der Musikkultur dieser Region, aber ebenso die Wechselseitigkeit der Beziehungen. Auch die Desiderate in der Forschung wurden sichtbar. Was letztere betrifft, so wurde angeboten, nachdem Archive und Bibliotheken allgemein zugänglich sind, daß deutsche Wissenschaftler hier forschen können. Die ukrainische Seite erklärte den Wunsch, zusammen mit dem Institut für deutsche Musik im Osten e. V. 1996 in Kiev eine Folgekonferenz durchzuführen, die sich der speziellen Situation in der Ukraine widmen soll.

**Leipzig, 6. bis 8. Oktober 1994:
Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung**

von Beate Hiltner, Markkleeberg

Nach dem im vergangenen Jahr veranstalteten Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Freiburg/Br. bat man in diesem Jahr zur Jahrestagung der GfM erstmals in ein neues Bundesland, in die traditionsreiche sächsische Musikstadt Leipzig. Bereits am Vorabend ermöglichte das Musikwissenschaftliche Institut eine „Musikalische Stadtführung“ durch den Wirkungsort Johann Sebastian Bachs, Edvard Griegs, Albert Lortzings und natürlich Felix Mendelssohn Bartholdys, der im Zentrum eines der beiden Generalsymposien stand („Die Ästhetik des Klassizismus“). Das Thema des Eröffnungstags war „Musikwissenschaft in Deutschland nach 1945“ und knüpfte somit an die Thematik der im Frühjahr 1994 während des 69. Bach-Festes in Leipzig abgehaltenen Tagung an. Die Referate von Friedhelm Krummacher (Kiel), Klaus Mehner (Leipzig) und Rainer Cadenbach (Berlin) sollten die Situation fünf Jahre nach der „Wende“ spiegeln. Am zweiten Tag folgten Beiträge zur „Ästhetik des Klassizismus“. Wilhelm Seidel reflektierte über den im Leipziger Gewandhaus angebrachten Spruch „Res severa verum gaudium“. Ferner sprachen Leipziger Musikwissenschaftler (Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv; Michael Märker, Institut für Musikwissenschaft; Johannes Forner, Musikhochschule). Der Klassizismus speziell am von Mendelssohn gegründeten Königlichen Conservatorium sei außerordentlich stark vom Akademismus geprägt und durch Lehrer vertreten gewesen, deren Ansicht es war, daß Studentinnen des Konservatoriums für das Lern- und Übungspensum doppelt soviel Studienjahre wie männliche Studenten benötigten, eine Ansicht, die für auflockernde Heiterkeit sorgte. Mit Lothar Schmidts Ausführungen zu „Rezeptionsästhetischen Aspekten der klassizistischen Musikanschauung“ und Christian Martin Schmidts Gedanken zur „Offenheit des Klassizismus“ wurde der Kreis geschlossen. Für die freien Vorträge waren vier parallele Sektionen eröffnet worden, die teilweise einzelnen Komponisten (Bach, Robert Schumann) gewidmet oder zu Themengruppen (Rezeptionsgeschichte) gebündelt waren.

**Köln, 14. und 15. Oktober 1994:
Symposion „Allan Pettersson“**

von Michael Kube, Schinkel

Allan Pettersson (1911—1980) muß gleichermaßen zu den eigenwilligsten und zu den umstrittensten Komponisten des 20. Jahrhunderts gezählt werden. Unter ärmlichsten Bedingungen in Stockholm aufgewachsen, schlug Pettersson aus eigenem Antrieb den Weg eines Musikers ein. Nach seinen Studien am Königlichen Konservatorium (Violine, Viola und Kontrapunkt) und einem Jahrzehnt im Orchester der Konzertvereinigung Stockholm wandte er sich 1951—1953 nach Paris, um bei Arthur Honegger und René Leibowitz Komposition zu studieren. Gleichwohl verzichtete Pettersson in seinem Euvre, in dessen Zentrum die großangelegten 15 vollendeten, zumeist einsätzig konzipierten Sinfonien stehen, auf dodekaphonische Elemente und Avantgardismen. In der erst nach Petterssons Tod einsetzenden breiteren Rezeption geriet jedoch schnell die Biographie des Komponisten in den Mittelpunkt des Interesses und erlangte konnotationsstiftende Funktion.

Das von der Internationalen Allan-Pettersson-Gesellschaft und dem Kölner Musikwissenschaftlichen Institut organisierte Symposion erlaubte nun erstmals einen internationalen Gedankenaustausch. Hans Åstrand (Stockholm) gab zunächst einen instruktiven Überblick über die „Schwedische Musik im 20. Jahrhundert“, der auch den vermeintlichen Provinzialismus skandinavischer Musik thematisierte. Über Rezeptionskonstanten und -modelle der „Pettersson-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland“ referierte Andreas K. W. Meyer (Kiel). Laila Barkefors (Göteborg)

erläuterte eine aus den Skizzen gewonnene semantische Ebene einiger Takte des *Konzerts für Violine und Streichquartett* (1949). Ganz der Musik widmete sich Peter Ruzicka (Hamburg): Mit seinen analytischen „Bemerkungen zum Spätwerk am Beispiel der 15. Sinfonie“ strukturierte er nicht nur den Gesamtverlauf der fast 900 Takte umfassenden Komposition, sondern ließ sich auch auf die mühsame, aber überaus lohnende Betrachtung des kompositorischen Details ein. Ebenso orientierte Peter Revers (Wien) sein Referat zum „Wort-Ton-Verhältnis in Allan Petterssons 12. Sinfonie und in ‚Vox Humana‘“ am Notentext. Hingegen erwies sich der von Andrew McCredie (Adelaide) versuchte Vergleich zwischen Karl Amadeus Hartmann und Pettersson als wenig ergiebig: Bloße Analogien äußerer Kompositionsschichten wie Einsätzigkeit und Adagio-konzept dürften kaum auf tiefer liegende Beziehungen verweisen. Über seine kompositorische Auseinandersetzung mit Pettersson berichtete Manfred Trojahn (Hamburg), um darüber hinaus für Pettersson einen „Mangel an Abstand zu sich selbst“ zu konstatieren. Hans-Klaus Jungheinrich (Frankfurt a. M.) untersuchte abschließend den „Aspekt des Leidens bei Allan Pettersson“, wobei die kompositorische Substanz allerdings gänzlich ins Hintertreffen geriet. Die Expressivität der Sinfonien Nr. 5 bis Nr. 8 käme einem „Krankheitsprotokoll“ gleich.

Das Symposium wurde musikalisch ergänzt durch die deutsche Erstaufführung der *9. Sinfonie* (1969) in Wuppertal unter der Leitung von Peter Gülke. Damit erreichte der vom Sekretariat für gemeinsame Kulturarbeit in Nordrhein-Westfalen koordinierte Allan-Pettersson-Zyklus einen ersten Höhepunkt.

Frankfurt/Main, 27. bis 29. Oktober 1994:

Symposium „Das musikalische Kunstwerk im Schaffenskontext“

von Michael Struck, Kiel

Die Tagung im Kammermusiksaal der Musikhochschule Frankfurt bot Mitarbeitern freier musikwissenschaftlicher Forschungs- und Editions-institute ein Forum zur Darstellung und Reflexion ihrer Arbeit. Bei der Leitfrage nach dem „musikalischen Kunstwerk im Schaffenskontext“ stand Musik des 20. Jahrhunderts im Vordergrund. Doch wurde die historische Perspektive erweitert und zugleich geschärft, indem einzelne Komponisten des 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende (Schumann, Brahms, Reger) einbezogen waren. Giselher Schubert (Paul-Hindemith-Institut) skizzierte eingangs die drei Kristallisationspunkte — Fragen authentischer Aufführungspraxis, Verhältnis von Einzel- und Gesamtwerk, Bezüge zwischen werkgenetischen Stadien und Werkkonzeption(en) — des von ihm, Ulrich Mosch (Paul Sacher Stiftung) und László Somfai (Bartók-Archiv) vorbereiteten Symposions.

Würdigte Ludwig Finscher (Heidelberg) im eigentlichen Eröffnungsvortrag die Rolle der freien Forschungs- und Editionseinrichtungen in der Geschichte und im Gefüge musikwissenschaftlicher Institutionen, so machten die folgenden Referate deutlich, daß das Problem authentischer Aufführungspraxis (und ihrer Grenzen) Editions-vorhaben immer wieder beschäftigt. Die Grundsatzüberlegungen Carmen Debryns (Kiel) verwiesen auf Brahms' Schwierigkeiten, Genauigkeit der interpretatorischen Anweisungen und Freiraum für künstlerische Realisation in ein praktikables Verhältnis zu bringen, während Martina Sichardt (Berlin) zeigte, daß Schönberg und sein Kreis das Verhältnis von Partitur und musikalischer Reproduktion im konkreten Fall durch zusätzliche, der Intention nach gleichsam stilbildende Anweisungen zu sichern suchten. Susanne Schaal (Frankfurt) diskutierte das reizvolle Problem, daß der Interpret Hindemith seine eigene *Solosonate* op. 25/1 Klangdokumenten zufolge so verschiedenartig darbot, daß „Interpretation“ in die Nähe von „Bearbeitung“ geriet.

Susanne Shigihara (Bonn) lieferte eine Art Brücke zum zweiten Themenschwerpunkt, dem Verhältnis von Einzelwerk und Gesamtwerk sowie der Frage nach Konsequenzen für Editionsprojekte: Bei Max Regers Schaffen bildeten einseitige Interpretation, Rezeption und Edition lange

Zeit einen Teufelskreis, der erst allmählich durchbrochen wird — bemerkenswerterweise nicht zuletzt mit Hilfe der Exilforschung. Grenzen des deterministischen Musikbegriffs bei Reger ging Susanne Popp (Bonn) nach. Luitgard Schader (Frankfurt) erörterte am Beispiel Hindemiths die Relation von „Werk“ und „Werken“ (einschließlich solcher, die der Komponist vergaß oder verwarf) samt den Konsequenzen für eine Gesamtausgabe. Bei Kurt Weills dramatischer Produktion der amerikanischen Jahre hängt die Unterscheidung zwischen „Work“ und „Event“ untrennbar mit der editorischen Problematik der „ Fassungen“ zusammen, wie Edward D. Harsch (New York) verdeutlichte. Für jüngere Komponisten verschieben sich die Grenzen im Feld zwischen Edition und Dokumentation zwangsläufig weiter: Robert Piencikowski (Basel) thematisierte diesen Bereich bei der Frage nach der Kompatibilität von Gesamtausgabe und „Work in Progress“ bei Pierre Boulez ebenso wie Venerio Rizzardi (Venedig) im Hinblick auf Realisationen von Luigi Nonos Werken mit Tonband und Live-Elektronik, die eher dokumentierbar als edierbar sind. Demgegenüber sind die Quellen-Probleme, mit denen die Karol-Szymanowski-Gesamtausgabe zu tun hat, naturgemäß eher traditioneller Art, wie Zofia Helman (Warschau) darlegte.

Der dritte Tagungsschwerpunkt war dem Spannungsfeld zwischen Skizzierung, Ausarbeitung und Veröffentlichung gewidmet. Plädierte Friederike Becker (Frankfurt), die Entstehungshintergrund und Konzeption von Hindemiths *Mathis der Maler* beleuchtete, engagiert für eine unvoreingenommene Auseinandersetzung mit dieser Oper, so erörterte Thomas Ertelt (Berlin) die Bedeutung brieflicher Zeugnisse für das Verständnis von Bergs *Lulu*. Regina Busch (Wien) näherte sich dem Verhältnis von Skizzierung und Notierung bei Alban Berg und ging vor allem auf das *Kammerkonzert* ein, während Ulrich Mosch (Basel) die längst fälligen Differenzierungen zwischen den verschiedenen Fassungen von Strawinskys *Sacre* zu danken waren. Zwei Beiträge galten Béla Bartóks Schaffen: László Somfai (Budapest) spürte mit zahlreichen Beispielen dem Wechselbezug von Notationskonzepten und Stilperspektiven nach, bevor sich László Vikarius (Budapest) dem „Choralsatz“ aus dem 2. *Klavierkonzert* mit seinen werkgenetischen und konzeptionellen Zusammenhängen widmete. Die beiden Schlußreferate schlugen den Bogen ins 19. Jahrhundert zurück. Bernhard R. Appel (Düsseldorf) umriß den Textstatus von Schumanns Skizzen und Entwürfen anhand einleuchtender Differenzkriterien gegenüber vollständigen Werkniederschriften; Michael Struck (Kiel) demonstrierte, daß Kopistenabschriften Brahms' kompositorische Ausarbeitung unerwartet anschaulich spiegeln können, wie eine unbekanntere Alternativfassung von *Lerchengesang* op. 70/2 konkret belegte. Die wissenschaftlichen Beiträge wurden von zwei Konzerten des Ensembles „Villa Musica“ künstlerisch fruchtbar kontrapunktiert.

Heidelberg, 28. Oktober bis 1. November 1994:
Symposion „Künstlerische Freiheit — was nun?“

von Detlef Gojowy, Unkel

Die Situation vor und nach der „Wende“ in den baltischen Ländern, Rußland und im wiedervereinigten Deutschland war Thema des musikwissenschaftlichen Symposions anlässlich des 9. Internationalen Festivals für Neue Musik des Heidelberger Kulturinstituts „Komponistinnen“, das unter dem Stichwort „Spurensuche“ stand.

Über „Neue Musik im Baltikum“ und speziell in Litauen sprach Ona Narbutiene (Wilna), über „Neue Musik in Estland“ Erkki-Sven Tüür (Tallinn) und über das Werk des (anwesenden) Peteris Vasks und anderer lettischer Komponisten Lutz Lesle (Hamburg).

Inna Barsova (Moskau) legte am Schicksal des Balletts *Der helle Bach* von Dmitrij Šostakovič neue Erkenntnisse zur kulturpolitischen Situation der 30er Jahre in der UdSSR dar; das Referat „Russische Avantgarde der 20er Jahre — vor und nach der Perestroika“ des Berichterstatters befaßte sich mit dem langwierigen Prozeß musikgeschichtlicher Aufarbeitungen. Sigrid Neef (Heidelberg) entwickelte die Geschichte des sowjetischen Musiktheaters seit Gewaltmaßnahmen in den 20er Jahren; solche waren auch das Thema von Maria Lobanova (Moskau/Hamburg): „Die

Kunst gehört dem Volke — 1924, 1936 und 1948.“ Kolloquien mit der Komponistin Sofia Gubaidulina (Moskau/Hamburg) und über die krankheitshalber abwesenden Komponisten Edison Denisov (Moderation: Dorothea Redepenning, Hamburg) und Alfred Schnittke (Referat: Jürgen Köchel, Hamburg), sowie eine Podiumsdiskussion zu „Situation und Perspektive der Neuen Musik in den Ländern der ehemaligen UdSSR“ mit Hannelore Gerlach (Berlin), Sofia Gubaidulina, Erkki-Sven Tüür, Peteris Vasks sowie den litauischen Komponistinnen Nomedā Valanciute, Onute Narbutaitė und dem Komponisten Vytautas Barkauskas (Wilna), ergänzten das Bild von einem hoffnungsvollen, wiewohl problemreichen Neuanfang.

Zur Musik und musikästhetischen Situation in der DDR der 50er und 60er Jahre referierte Lars Klingberg (Berlin) und unter dem Stichwort „Zufall und Notwendigkeit“ Nanny Drechsler (Freiburg) zur Musikentwicklung desselben Zeitraums in Westdeutschland. Unter dem Thema „Musik im stillen Widerstand“ analysierte Ulrike Liedtke (Rheinsberg) „unerwünschte Kammermusik in den 70er und 80er Jahren in der DDR“; dieselbe Periode in Westdeutschland behandelte Frieder Reininghaus (Köln) unter dem Stichwort „Diversifikation des Angebots.“ Diskussionen hierzu sowie ein Schluß-Panel mit Nanny Drechsler, dem Musikverleger Thomas Heyn (Berlin), dem Musikredakteur Armin Köhler (Baden-Baden), der Komponistin Annette Schlünz (Dresden), der Pianistin Tiny Wirtz (Köln) und dem Berichterstatter wurde von Frank Kämpfer (Köln) unter dem Thema „Die Situation nach der Wende — Perspektiven der Neuen Musik in Deutschland“ geleitet.

Kloster Michaelstein/Blankenburg, 11. und 12. November 1994:

„Stimmungen im 17. und 18. Jahrhundert — Vielfalt oder Konfusion?“ —
15. Internationales Musikinstrumentenbau-Symposium

von Dieter Krickeberg, Nürnberg

Um 1960 begann in Kreisen der historisierenden Aufführungspraxis die intensive Diskussion um Stimmungsarten. Wie aktuell sie noch ist, zeigte das 15. Instrumentenbau-Symposium im Kloster Michaelstein am Harz.

Es ist unmöglich, hier die zahlreichen Referenten beim Namen zu nennen; nur die behandelten Themenkreise können erwähnt werden. So ging es um die Toleranzen für Abweichungen von den reinen Intervallen, die von den Theoretikern je nach ihrem Temperierungssystem unterschiedlich festgesetzt wurden. Möglichkeiten zur Realisierung reiner Intervalle — oder auch zweier Stimmungen in einer Orgel — wurden ebenso besprochen wie die klanglichen Konsequenzen der Abweichung von ihnen oder die Methoden bzw. Kompromisse, die das Ensemblespiel mit sich bringt: Die Instrumente unterscheiden sich ja in ihrer Fähigkeit, einem Stimmungsideal nahezukommen. Praktiker, die mit der Verwirklichung historischer Stimmungen heute zu tun haben, kamen zu Wort.

Neben den Aussagen der Theoretiker zogen die Referenten Kompositionen und erhaltene Instrumente heran, um Hinweise auf verwendete Stimmungen zu erhalten. Die Alleinherrschaft der reinen Terz wurde in Frage gestellt. Die „Bach-Stimmungen“ wurden wieder einmal diskutiert, wobei der Ansatz besonders interessierte, sie mit expressiven Details der Werke in Verbindung zu bringen. — Interessant ein Referat, das eigentlich aus dem Rahmen fiel: Es ging um Glockengeläute.

Wie immer wurden die Referate durch instruktive Konzerte und durch interdisziplinäre „Privatgespräche“ ergänzt, wie sie sich durch die isolierte Lage des Klosters in besonders günstiger Weise ergaben.

Mainz, 13. bis 16. November 1994:

Symposium „Triumph des Todes — Triumph des Lebens. Kirchliche Totenliturgie und Trauermusik“

von Gabriela Krombach, Mainz

Am Beginn des im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum durch Weihbischof Franziskus Eisenbach eröffneten interdisziplinären Symposions stand ein Vortrag von Marius Reiser (Mainz) über das Thema „Das Jenseits im Neuen Testament“. Der erste Tag war Fragen der mittelalterlichen Begräbniskultur und -liturgie gewidmet. Franz Staab (Landau) referierte über „Das Begräbnis des Herzogs Liudolf in St. Alban zu Mainz im Jahre 958“, Dethard Winterfeld (Mainz) sprach über „Begräbnisstätten hochstehender Persönlichkeiten in mittelalterlichen Dom- und Stiftskirchen“, Verena Kessel (Bonn) erläuterte „Die Grabmäler der Erzbischöfe im Mainzer Dom“ und Isnard W. Frank (Mainz) referierte über „Mittelalterliche Bettelordenskirchen als Begräbnisstätten“. Fragen der textlichen und musikalischen Gestaltung von gregorianischen Totengesängen behandelten Franz Karl Praßl (Graz; „Zur ältesten Überlieferung von gregorianischen Gesängen der Totenliturgie“) und P. Willibrord Heckenbach OSB (Maria Laach; „Liberia me' und ‚Dies irae‘“).

Das Referat von Peter Tenhaef (Münster) über den „Musicalischen Todtenspiegel des Salzburger Domkapellmeisters Abraham Megerle“ leitete über zur Problematik des barocken Totenkultes. „Das Castrum doloris und seine Symbolik“ behandelte Franz Matschke (Bamberg). Daran anschließend referierte der Initiator und Leiter der Tagung, Friedrich W. Riedel (Mainz), über „Die musikalischen Exequien für die römisch-deutschen Kaiser in Wien“, während Manfred Schuler (Mainz) „Franz Anton Maichelbecks Requiem für Kaiser Karl VI.“ eine detaillierte Untersuchung widmete. „Requiemkompositionen fränkischer und mainzerischer Komponisten im 18. Jahrhundert“ waren das Thema von Gabriela Krombach (Mainz), während Wolfgang Hoffmann (Trier) über „Requiemversionen franziskanischer Komponisten im 19. und 20. Jahrhundert“ berichtete und Jochen Reutter (Heidelberg) versuchte, „Trauersymbolik im Introitus des Requiem von Niccolò Jommelli“ nachzuweisen.

Volkskundliche Aspekte traten am letzten Tag des Symposions in den Vordergrund. Werner F. Kümmel (Mainz) eröffnete mit einem Vortrag über „Der sanfte und selige Tod — Verklärung und Wirklichkeit des Sterbens im Spiegel lutherischer Leichenpredigten des 16. bis 18. Jahrhunderts“. Gerhard Schuhmacher (Kassel) behandelte die entsprechende Thematik anhand „Evangelischer Leichengesänge“ und Jiří Sehnal (Brünn) referierte über „Begräbnisgesänge zwischen 1650 und 1750 in Mähren“. Den Abschluß bildete eine Betrachtung über „Die Totenandachtsbücher der Mainzer Bruderschaften der Barockzeit“ von Helmut Hinkel (Mainz).

Graz, 18. und 19. November 1994:

Symposium „Regionale Volkskulturen im überregionalen Vergleich“

von Ottfried Hafner, Graz

Das Institut für Musikethnologie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz hat seit 1974, dem Jahr der Berufung von Wolfgang Suppan von Freiburg/Mainz nach Graz, in besonderer Weise den Kontakt mit den Kollegen in Ost- und Südosteuropa gesucht. Gemeinsame Forschungsprojekte wurden mit den Instituten in Zagreb, Brünn, Budapest, Bukarest, Jerewan, Laibach, Moskau, Prag, Preßburg, St. Petersburg, Sofia und Warschau entworfen, vor allem auch mithilfe der Studiengruppen des International Council for Traditional Music. Viele dieser Tagungen hatten den Nebeneffekt, jene Kollegen in die Arbeit einzubinden, die nicht den Reisekadern angehörten.

Unter den veränderten politischen Bedingungen trafen sich am 18. und 19. November 1994 die Mitarbeiter der Institute von Graz und Preßburg/Bratislava in der steirischen Hauptstadt, um über

regionale und überregionale Strukturen in der österreichischen und in der slowakischen Volkskultur nachzudenken. Das anthropologische und gesellschaftliche Umfeld und die methodischen Möglichkeiten wurden eingangs in einem Referat des Grazer Ordinarius zur Diskussion gestellt. Anschließend sprach Oskár Elschek, Ordinarius am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Preßburg, konkret über „Österreichisch-slowakische Volksliedbeziehungen“. Von slowakischer Seite trugen sich Alica Elscheková („Hochzeit und Hochzeitslieder — ihre mitteleuropäisch-regionalen und ihre überregionalen Strukturen“), Jadranka Horaková („Slawische Volksmusikelemente in Österreich“), Peter Ruščin („Österreichisch-slowakische Beziehungen im Kirchenlied“), Tomaš Horkay („Die ‚Steyrischen‘ in den slowakischen Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts“) in die Rednerliste ein, aus der Reihe der Grazer Institutsmitarbeiter referierten Hellmut Brenner („Volkslied und Arbeiterlied“), Thomas Hochradner („Beispiele aus der Salzburger Volksmusiklandschaft“), Engelbert Logar („Ausgewählte Beispiele aus der steirisch-kärntnerischen Volksmusiklandschaft“), Alois Mauerhofer („Volksmusik aus der Oststeiermark“) — sowie der Berichterstatter („Kulturgeschichte zur Zeit J. N. Hummels, 1778—1837“). Wollte man ein Resümee ziehen, so könnte man aus Wolfgang Suppans Grundsatzvortrag zitieren, daß sich in einem immer näher zusammenrückenden Europa die Regionalkulturen um so stärker profilieren, um dem Einheitsbrei einer Weltmusikultur entgegenzuwirken. Die Ethnomusikologen sind in diesem Zusammenhang in besonderer Weise gefordert, eine vor(aus)urteilsfreie, eine ideologiefreie Beschreibung der regionalen Überlieferungen und ihrer anthropologischen und gesellschaftlichen Gebrauchswerte zu bieten. Konstruktive Fakten zu diesem Auftrag wurden in den einzelnen Referaten vorgelegt.

Mainz, 30. November bis 4. Dezember 1994:

Symposium „Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (ca. 1960 bis ca. 1980)“

von Annette Reinhardt und Clemens Risi, Mainz

Tradition und Experiment als Kategorien, die für unterschiedlichste Konzeptionen von Musiktheater zwischen 1960 und 1980 stehen, waren Ausgangspunkt einer von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Tagung, die das Mainzer Institut für Musikwissenschaft und der Interdisziplinäre Arbeitskreis für Drama & Theater an der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz gemeinsam ausrichteten. In seiner Begrüßung verwies Christoph-Hellmut Mahling (Mainz) auf die Zielsetzung der Tagung: die Bestandsaufnahme eines möglichst breiten Spektrums von Kompositionen innerhalb einer Zeitspanne, die signifikant für die Suche nach neuen Formen des Musiktheaters war. Besonderes Merkmal der Tagung war dabei der Versuch, einerseits „Praktiker“ aus dem öffentlichen Musikleben einzubinden und andererseits — der Internationalität der Musiktheaterproduktion Rechnung tragend — eine hohe internationale Beteiligung zu erreichen.

Beispielhaft dafür stellte sich der erste Abend dar, an dem der norwegische Komponist Olav Anton Thommessen und Heinrich W. Schwab (Kiel) Einblicke in Kammeropern des Norwegers gewährten und von dort aus zu Grundsatzproblemen dieser Operngattung sowie zu den Techniken „Zitat“ und „Montage“ Stellung nahmen. Weitere Beiträge über die Situation des Musiktheaters im Ausland kamen von Zofia Helman (Warschau) über Roman Palesters *La mort de Don Juan*, Josef Dorfmann (Tel Aviv) sprach über Gregory Frieds Monooper *Das Tagebuch der Anne Frank*, Maciej Golab (Warschau) über das Musiktheater von Boguslaw Schaeffer, Tomi Mäkelä (Essen) referierte über den Finnen Paavo Heininen, Rumen Nejkov (Sofia) berichtete über die Situation des Musiktheaters in Bulgarien, Paul von Reijen (Groningen) über die stilistische Vielfalt des holländischen Musiktheaters und Mário Vieira de Carvalho (Lissabon) über Fernando Lopes-Graça.

Zu grundsätzlicheren, werkübergreifenden Fragestellungen äußerte sich etwa Erik Fischer (Bonn), der in seinem Referat zur Problematik der Darstellung von „Wirklichkeit“ auf dem Musiktheater auf eine bereits etablierte Tradition des Experiments hinwies. Zum Phänomen der Entgrenzung der Gattungen von Kammermusik und Szene formulierte Martin Zenck (Bamberg) einige umfassende Gedanken, wobei er in seinen analytischen Ausführungen für einen gewandelten, an der theatralen Aufführung und nicht an der Partitur ausgerichteten Textbegriff plädierte. Entgrenzung in Form von Gattungsüberschreitungen wurde in zahlreichen Referaten nachgewiesen. Sigrid Wiesmann (Wien) gab Einblick in das Musiktheater-Projekt Dieter Kaufmanns, und auch Hartmut Krones' (Wien) Porträt von Otto M. Zykans spätadaistischen Sprachkompositionen stellte das experimentierfreudige Schaffen eines österreichischen Komponisten zur Diskussion. Über den Begriff des totalen Theaters bei Bernd Alois Zimmermann und seine Tradition im Sprechtheater der 20er Jahre sprach Manfred Schuler (Mainz); Wolfgang Ruf (Halle/Mainz) stellte anhand der *Erschöpfung der Welt* Mauricio Kagels Rezeption von Artauds „Theater der Grausamkeit“ dar; Ingeborg Allihn (Berlin) berichtete über Friedrich Goldmanns Opernfantasie *R. Hot bzw. die Hitze*; über das experimentelle Musiktheater Dieter Schnebels referierte Matthias Brzoska (Essen). John Cages aleatorisch mit Versatzstücken der Operngeschichte operierende *Européras 1 & 2* waren Gegenstand der Ausführungen Dieter Torkewitz' (Essen), und Dieter Gutknecht (Köln) beschrieb die Formung von konkretem und musikalischem Raum im Schaffen Karlheinz Stockhausens. Besonders anregend war Heiner Goebbels' (Frankfurt) Präsentation seiner eigenen Arbeitsweise als Komponist, Regisseur oder Monteur bereits vorhandenen musikalischen Materials. In seinen „Geräuschkompositionen“ stellen alle im Theater autonom nebeneinanderstehenden Mittel ein Angebot dar, aus dem sich der Rezipient ein jeweils eigenes Ereignis ordnet.

Im Mittelpunkt der Ausführungen Volker Kalischs (Düsseldorf) stand die Problematisierung der Begriffe Zitat und Montage am Beispiel der Faust-Travestien Luca Lombardis. Damit beleuchtete er eine Arbeitsweise, die im Verlauf der Tagung immer wieder zur Sprache kam. So stellte etwa Achim Heidenreich (Mainz) in einer vergleichenden Betrachtung die unterschiedlichen Montagetechniken Wolfgang Rihms und Hans-Jürgen von Bose vor. Anhand des Rihmschen *Oedipus* nahm Jürg Stenzl (Wien) eine dramaturgische Analyse nach der Herkunft der montierten Materialien vor. Zu den Begriffen Zitat, Anspielung und Metapher im Schaffen Bruno Madernas referierten Raymond Fearn (Kiel) und Horst Weber (Essen). Hartmut Möller (Rostock) stellte vermittels der Faust-Rezeption Henri Pousseurs die Kategorie der Collage ins Zentrum seines Vortrags. Siegfried Mauser (Salzburg) und Wulf Konold (Hamburg) erörterten beispielhaft am Opernschaffen Hans Werner Henzes ebendiese Verfahren.

Neben diesen die Musikgeschichte als Fundus nutzenden, häufig experimentellen Musiktheaterkonzeptionen wurden auch die an die Tradition der Literaturoper anschließenden, meist den Mitteln konventioneller Opernhäuser genügenden Werke auf der Tagung thematisiert. So bot etwa Peter Gülke (Wuppertal) Einblick in Udo Zimmermanns *Wundersame Schustersfrau*, Hanns Werner Heister (Dresden) berichtete über die Troerinnen-Adaption Aribert Reimanns, Kathrin Eberl (Halle) sprach über Paul-Heinz Dittrichs *Die Verwandlung*, und Silke Leopold (Detmold) stellte am Beispiel von Humphrey Searle die Frage, ob Hamlet ein Opernstoff sei. Gerd Rienäcker (Berlin) referierte über Paul Dessaus *Einstein*, und Giselher Schubert (Frankfurt) besprach mit *Das lange Weihnachtsmahl* von Paul Hindemith ein Spätwerk des eigentlich einer früheren Generation angehörenden Komponisten.

In wenigen Beiträgen wurde auf Fragen der Rezeption eingegangen; so berichtete Ingeborg Kovács (Berlin) vom Darmstädter Musiktheaterkongreß „Neue Musik — neue Szene“ 1966 und Herbert Schneider (Frankfurt) über Kritiken zeitgenössischer Opern in den Zeitschriften „Opernwelt“ und „Neue Zeitschrift für Musik“.

Zentrale Fragen erschienen oftmals neu beleuchtet, mußten im ganzen jedoch ungelöst bleiben. So stellt sich etwa mit der emanzipierteren Verwendung heterogener Materialien im zeitgenössischen Musiktheater immer lauter die Frage nach der methodischen Vermittlung des

theatralen Ereignisses anhand seiner Realisierung auf der Bühne, wobei die Musik dann als ein Bestandteil unter anderen gewertet würde. Als problematisch erwies sich oftmals auch die fehlende kritische Distanz zu Äußerungen der Komponisten über ihre Werke, so z. B. zu intendierten wechselseitigen Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft. Festzuhalten bleibt allemal, daß das Experimentelle des Musiktheaters der 60er bis 80er Jahre — augenfällig durch die zeitliche Distanz oder allein wegen der Vielzahl der vorgestellten Werke — längst Tradition ist.

Im Jahre 1994 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

zusammengestellt von Axel Beer (Münster/W.)

Augsburg. Karl Huber: Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrespiels in Bayern um 1900. □ Hermann Wilske: Max Reger — Zur Rezeption in seiner Zeit.

Bayreuth. Yimin Jiang: „Große Musik ist tonlos“ — Eine historische Darstellung der frühen philosophisch-daoistischen Musikästhetik. Mit einem Ausblick auf die Idee der absoluten Musik in der Musikästhetik der deutschen Frühromantik.

Bayreuth. *Musiktheaterwissenschaft.* Petra Grell: „Ich habe es vorgezogen, nicht mit der Tür ins Haus zu fallen.“ — Ingeborg Bachmann als Librettistin.

Berlin. *Freie Universität.* Andreas Moraitis: Zur Theorie der musikalischen Analyse.

Berlin. *Vergleichende Musikwissenschaft.* Volker Linz: Musizierte Sprichwörter in den Xylophontraditionen der Gyl-Clusters (Burkina Faso und Ghana). □ Damien Sagrillo: Das Volkslied in Luxemburg. □ Margret Tietje: Türkische Kinderlieder. □ Albrecht Wiedemann: Musik der Netemba und Betammarimbe, Dpt. Atakora, Republik Benin, Afrika. □ In-jong Yang: Studien zum Kayagum-sanjo der Schulen von Kim Chuk-P'a und Song Kun-Yon. □ Virginia Yep: Die Musik in Catacaos, Pinru (Peru): die populär-religiöse „festa semana santa“

Berlin. *Humboldt-Universität.* André Ruschkowski: Studien zur Ästhetik elektronischer Musik.

Berlin. *Technische Universität.* Klaus Angermann: Edgar Varese: Ameriques. □ Peter Castine: Set Theory Objects — Abstractions for Computer-Aided Analysis and Compositions of Serial and Atonal Music. □ Richard Klopffleisch: Lieder der Hitlerjugend — Eine psychologische Studie an ausgewählten Beispielen. □ Hans Neuhoff: Yaman und Multani — Konstanz, Variabilität und Veränderung in zwei nordindischen Ragas. □ Steffen Schmidt: Die Aufwertung des Rhythmus in der Neuen Musik des frühen 20. Jahrhunderts. □ Michel-Robert Schmidt-Scheubel: Johann Ludwig Dussek im Spiegel der deutschen, französischen und englischen Tagespresse seiner Zeit nebst Verzeichnis seiner in Berliner Bibliotheken befindlichen Werke, der auffindbaren Autographen, Handschriften und Schallplatten. □ Andreas Sieling: August Wilhelm Bach (1796—1869). Kirchenmusik und Seminar musiklehrerausbildung in Preußen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts. □ Andreas Wernsing: E- und U-Musik im Radio: Faktoren und Konsequenzen funktionsbedingter Kategorien im Programm — Musik-Programmanalyse beim Westdeutschen Rundfunk. □ Martin Willenbrink: Der Zeitopernkompunist Boris Blacher — Zur Idee und Weiterentwicklung eines Operngenres der zwanziger Jahre.

Bern. Leermeldung.

Bochum. Leermeldung.

Bonn. Peter Bruns: al-ibtihalat ad-diniya — Eine Form islamischer religiöser Vokalmusik in Ägypten. Untersuchungen zu Ursprung und Gestalt der heutigen Praxis. □ Matthias Fischer: Der Intonationstest. Seine Anfänge, seine Ziele, seine Methodik. □ Susanne Haase: Der Bonner Komponist Wilhelm Neuland (1806—1889). Studien zu Leben und Werk. □ Barbara Herborn: Die Dasia-Notation. □ Matthias Irrgang: Die ersten drei

Symphonien von A. Dvůřák. □ Lars Christian Koch: Zur Bedeutung der Rasa-Lehre für die zeitgenössische nordindische Kunst. Mit einem Vergleich mit der Affektenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Claudia Krischke: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Robert Volkmann. □ Christiane Lehnigk: Paul Hindemiths Oratorium „Das Unaufhörliche“ Kritische Neuausgabe und Werkgeschichte. □ Berthold Over: Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert. □ Juliane Riepe: Die Arciconfraternità di S. Maria della Morte in Bologna. Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. und 18. Jahrhundert. □ Jochen Schwaerzel: Die Sologitarre in der englischen Rockmusik der 60er Jahre. □ Heike Stumpf: „... wollet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!“ Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Ulrich Wüster: Felix Mendelssohn Bartholdys Choralkantaten — Gestalt und Idee. Versuch einer historisch-kritischen Interpretation.

Chemnitz-Zwickau. Heike Krause: Zur Entwicklung einer bürgerlichen Musikkultur in der sächsischen Industriestadt Chemnitz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Detmold-Paderborn. Klaus-Peter Träger: Studien zum Repertoire der fürstlich lippischen Bläserensembles im 19. Jahrhundert.

Dortmund. Olaf Goeke: Die Unterweisung im Gitarrespiel in Deutschland vom Ende des 19. Jahrhunderts bis 1932.

Düsseldorf. Reinhard Raue: Typologie der Musikzeitschriften des 18. Jahrhunderts.

Duisburg. Leermeldung.

Eichstätt. Leermeldung.

Erlangen-Nürnberg. Christiane Loskant: Librettologische Untersuchungen zur Opernpraxis im 17. und 18. Jahrhundert, ausgehend von Francesco Gasparinis „La Statora“ (1706).

Frankfurt am Main (Hochschule für Musik). Regine Klingsporn: Jean-Philippe Rameaus Opern im philosophisch-ästhetischen Diskurs zwischen Lullisten und Ramisten. Opernkomposition, Musikanschauung und Opernpublikum in Paris 1733–1753.

Frankfurt am Main. Mechthild Kreikle: Der Dirigent Hermann Scherchen als Pionier der Musik im Rundfunk. □ Regine Wild: Lieder der nordamerikanischen Indianer als kompositorische Vorlagen (in der Zeit von 1890 bis zum Ersten Weltkrieg).

Freiburg/Br. Thomas Gravenhorst: Proportionen und Allegorie in der Musik des Hochbarock. □ Eva Hirtler: Die Musik als „Scientia Mathematica“ von der Spätantike bis zum Barock. □ Winrich Hopp: Prozeßkompositionen bei Karlheinz Stockhausen — am Beispiel der Konzeption Kurzwellen. □ Frauke Schmitz: Giulio Caccini, Nuove Musiche (1602/1614). Texte und Musik. □ Matthias Thiemel: Ideen zur Realisierung musikalischer Dynamik seit Beethoven. □ Ulla Zierau: Die veristische Oper in Deutschland. Eine Untersuchung zur Entwicklung der deutschen veristischen Oper vom Plagiat zur Eigenständigkeit.

Gießen. Martin Hufner: Theodor W. Adorno. Kompositorische und theoretische Auseinandersetzung mit der Zwölftonmusik.

Göttingen. Daniela Garbe: Das Musikalienrepertoire von St. Stephani zu Helmstedt. Ein Bestand von Drucken und Handschriften des 17. Jahrhunderts.

Graz (Hochschule). Franz Krieger: Untersuchungen zum Stilwandel im Jazz—Solopianospiel am Beispiel ausgewählter Body and Soul-Aufnahmen zwischen 1938 bis 1992. □ Josef Pöschl: Jagdmusik. Kontinuität und Entwicklung in der europäischen Geschichte. □ Andrea Weitlaner: Aspekte der Spielpädagogik. Emotionales und Soziales Lernen durch die Musik: Das Spiel als mögliches Hilfsmittel zur Behandlung oder Behebung gestörten Sozialverhaltens in therapeutisch orientierter Musikpädagogik.

Graz. Institut für Musikwissenschaft. Leermeldung.

Greifswald. Leermeldung.

Hamburg. Christoph Dammann: Liebes- und Soldatenlieder. □ Johannes Herwig: Maurice Ravel und der Exotismus. □ Sven Hiemke: Die Bach-Rezeption Charles-Marie Widors. □ Rüdiger Thomsen-Fürst: Studien zur Musikgeschichte Rastatts im 18. Jahrhundert.

Hannover. Günter Adler: Wege Erwachsener zum Instrumentalspiel. Eine Untersuchung zur musikalischen Sozialisation und Motivation. □ Hans Bäßler: Aspekte der Zeiterfahrung als Aufgabe einer lebensweltorientierten Musikpädagogik. □ Hans Ulrich Schäfer-Lembeck: Die Darstellung des Altdeutschen in den Opern des 19. Jahrhunderts.

Heidelberg. Reiner Bayreuther: Richard Strauss' Alpensinfonie. Entstehung, Analyse und Interpretation. □ Gundi Braun, Die spanischen Vihuela-Lieder im 16. Jahrhundert. □ Karl-Josef Funk: Hermann Abert — Musiker, Musikwissenschaftler, Musikpädagoge. □ Beate Hiltner: „La clemenza di Tito“ von W. A. Mozart im Spiegel der musikalischen Fachpresse zwischen 1800 und 1850. □ Gyunsil Kim: Die Streichquartette von Carl Stamitz. □ Heinz-Jürgen Winkler: Studien zu den Tenormotetten von Johannes Regis nebst einer kritischen Edition des Motettencorpus der Handschrift Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Chigi C VIII 234.

Hildesheim. Leermeldung.

Innsbruck. Leermeldung.

Karlsruhe. Eberhard Müller: Ercole Bottrigari (1531—1612), „Il Trimerone“ Edition und Kommentar. □ Martina Weindel. Ferruccio Busonis Ästhetik in seinen Briefen und Schriften.

Kiel. Leermeldung.

Köln (Hochschule). Leermeldung.

Köln (Musikwissenschaftliches Institut). Monika Burzik: Quellenstudien zur europäischen Zupfinstrumentenform. Methodenprobleme, kunsthistorische Aspekte und Fragen der Namenszuordnung. □ Marcel Dobberstein: Prolegomena zu einer Psychologie der musikalischen Komposition. Umwelt, Person und Werkschaffen. □ Regine Fischer: Studien zur Kompositionstechnik im Streichquartett von Witold Lutoslawski. □ Andreas Pütz: Von Wagner bis Skrjabin. Synästhetische Untersuchungen in Kunst und Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts. □ Udo Zilkens: Beethovens Finalsätze in den Klaviersonaten. Allgemeine Strukturen und individuelle Gestaltung.

Leipzig. Martin Krumbiegel. Die geistlichen Konzerte Melchior Francks.

Mainz. Jörg Häuser: Der Gitarrist Pat Martino. Ein Beitrag zur Bedeutung der Gitarre im modernen Jazz. □ Raimund Hug: Georg Donberger (1709—1768). Augustinerchorherr und Komponist im Stift Herzogenburg. Ein Beitrag zur Kirchenmusikgeschichte Österreichs im 18. Jahrhundert.

Marburg. Leermeldung.

München. *Institut für Musikwissenschaft.* Rita Häußler: Die Lutherischen Messen Johann Sebastian Bachs. Studien zum Parodieverfahren in den Messen BWV 233—236. □ Sabine Kurth: Studien zu Beethovens Streichquintetten.

Münster. Klaus Döhring: Der Orgelbau im Kreis Warendorf. □ Raimund Redeker: Lateinische Widmungsvorreden zu Messen- und Motettendruckten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Oldenburg. Leermeldung.

Regensburg. Leermeldung.

Rostock. Leermeldung.

Saarbrücken. Gerhard Hauptenthal: Geschichte der Würfelmusik in Beispielen.

Salzburg. Leermeldung.

Siegen. Leermeldung.

Tübingen. Josef Focht: Der Wiener Kontrabaß. Spieltechnik und Aufführungspraxis, Musik und Instrumente. □ Sabine Katharina Klaus: Studien zur Entwicklungsgeschichte besaiteter Tasteninstrumente bis etwa 1830. Unter Berücksichtigung der Instrumente im Musikinstrumentenmuseum im Münchner Stadtmuseum.

Wien (Hochschule). Martina Steiger: „Die Liebe der Danae“ von Richard Strauss.

Wien (*Institut für Musikwissenschaft*). Birgit Adelsberger: „Romeo und Julia“-Opern des 18. Jahrhunderts. □ Sabine Franz: Casimir von Paszthory. □ Maximilian Kreuz: Robert Fuchs (1847–1927). Der Mensch — der Lehrer — der Komponist. □ Eveline Möller: Die Musiklehranstalten der Stadt Wien und ihre Vorläufer in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Eike Rathgeber: Die Rolle des Symbolismus in der Dekonstruktion der Kunst um die Jahrhundertwende. Alexander Zemlinsky: Der Triumph der Zeit. □ Martin Schimek: Musikpolitik am Hof eines aufgeklärt-absolutistischen Herrschers am Beispiel des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo. □ Johann Steinacker: Die Opern und Serenate von Carlo Agostino Badia. □ Edmund Stetina: Die vierte Symphonie von Dimitrij Sostakovic. Versuch einer Standortbestimmung.

Würzburg. Jürgen Brauner: Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn.

BESPREDHUNGEN

CONSTANTIN CHRISTIAN DEDEKIND: *Die Aelbianische Musen-Lust. Faksimiledruck der Ausgabe von 1657. Hrsg. und eingeleitet von Gary C. THOMAS. Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang 1991 (Nachdrucke deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts. Band 47.)*

In dem Maße, wie sich die Literaturwissenschaft auch den alten Musikedichtungen und den zugehörigen Tonsätzen zuwendet, wird die Auseinandersetzung mit ihr zur Pflicht für eine Disziplin, die seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs über der „absoluten Musik“ die barocke Gebrauchskunst beinahe vergessen hat. Dieser wie auch immer zu erklärenden Einseitigkeit ist es zuzuschreiben, daß Constantin Christian Dedekinds *Aelbianische Musen-Lust* — kein Poetenliederbuch, sondern eine gewichtige Notenveröffentlichung — nun von einem Germanisten im Faksimile vorgelegt und so eine schmerzliche Lücke in der Geschichte des älteren Kunstliedes endlich geschlossen wurde.

Der Herausgeber, der schon in einem Aufsatz von 1987 weit über sein Fach hinausgeblickt hat, äußert sich in der Einleitung auch zur „Musik der Aelbianischen Musen-Lust“ (S. 39*–41*) und damit zur Stellung Dedekinds

zwischen dem Poeten Johann Rist und Heinrich Schütz. Spezielle Bemerkungen gelten den 23 Übertragungen (Nr. 23 versehentlich ohne Bezifferung und ohne Hinweis auf die Erstveröffentlichung durch Hans Joachim Moser in *Das Musikwerk* 14, 1956, Nr. 10; dieser Autor hatte sich übrigens die ganze Sammlung übertragen: Mikrofilm im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv Kassel).

Einzelnes muß die Musikwissenschaft ergänzen und richtigstellen. Zum Verhältnis Dedekinds zu Johann Löhner (über Sigmund v. Birken) — vgl. Anm. 23 — ist in der Einleitung zu Löhners *Die triumphierende Treu*, Wiesbaden 1984 (*DTB* NF 6, S. XXII–XXVI) ausführlich berichtet worden. Natürlich gehört keiner der insgesamt 174 Tonsätze zur „Musica choralis“ (S. 39*). Der „richtige“ (weil zeitgenössisch definierte) Terminus wäre für die 154 schlichten Lieder „stylus melismaticus“, für die 20 Canzonetten (etwa „stile concertato“, jedenfalls nicht „musica figuralis“).

Das Zitieren aus der schönen Ausgabe hätte durch eine zusätzliche Paginierung (in der Art der faksimilierten *Frauenzimmer Gespräche*) erheblich erleichtert werden können. (Dezember 1994) Werner Braun

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

Der vorliegende, „In Honor of Patricia Carpenter“ herausgegebene Band ist als ein Versuch konzipiert, die Trennung zwischen „music theory“ („theoretical research in its autonomy“) und „historical musicology“ (S. 1) zu überwinden. Damit greifen die Herausgeber ein Konzept von Patricia Carpenter auf, „showing how the theory and analysis of music become most meaningful when placed in a historically defined intellectual context“ (S. 2), ein Ansatz, der im Vorwort näher erläutert und gegen Mißverständnisse abgegrenzt wird. Wenn ein Forscher z. B. mit Methoden der Zeit, eventuell sogar von derselben Person arbeitet, deren Werk einer Betrachtung unterzogen werden soll, „the result would be only a recreation“ (S. 4). Andererseits ist historisches Bewußtsein gefordert, „analytical formalism is under attack nowadays“ (S. 5).

Was folgt, sind 19 zum Teil umfangreiche Abhandlungen, wobei sich chronologische Schwerpunkte ergeben: Die Musik des späten 15. bis frühen 17. Jahrhunderts ist mit fünf Aufsätzen vertreten (Leeman L. Perkins, Benito V. Rivera, Peter N. Schubert, Maria Rika Maniates, Edmond Strainchamps; die drei ersten Autoren behandeln modale Fragen bei Johannes Okeghem und Adrian Willaert sowie Zusammenhänge zwischen Modus und Kontrapunkt, während sich Maniates und Strainchamps mit der Kontroverse zwischen Nicola Vicentino und Gandolfo Sigonio bzw. Mutio Effrems *Censure ... sopra ... madrigali di Marco da Gagliano* beschäftigen). Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Musik der Zeit vor und um 1800: Ludwig van Beethovens *Bagatelle* op. 119, 8 bespricht Christopher Hatch, Robert R. Morgan untersucht, ausgehend von Richard Wagners *Zukunftsmusik* und aufbauend auf die Diskussion zwischen Charles Rosen und Joseph W. Kerman, die Coda von Beethovens 3. *Symphonie*, unter Berücksichtigung einer größeren Anzahl von Beispielen zeigt James M. Baker, daß Wolfgang Amadeus Mozarts „music most fully encompasses the range of chromatic techniques in use in his

day ...“ (S. 234). Ian Bent arbeitet über Jérôme Joseph de Momigny. Ausführlich behandelt wird die Musik des 20. Jahrhunderts: Arnold Schönberg ist mehrfach vertreten (Severine Neff zu Schönberg und Johann Wolfgang von Goethe, P. Murray Dineen über „The Contrapuntal Combination: Schoenberg's Old Hat“; ausgehend von Überlegungen Schönbergs zur Symmetrie, die dem Zwölfton-System immanent ist, schreibt David W. Bernstein zu Fragen der Symmetrie in der Theorie und Praxis der Jahrhundertwende). Besprochen werden Anton Weberns *Variationen für Orchester* (Graham H. Phipps), Igor Strawinskys *Requiem Canticles* (Richard Taruskin), über Theorie und Komposition bei Stefan Wolpe arbeitet Austin Clarkson; „The ‚New Education‘ and Music Theory, 1900—1925“ überschreibt Lee A. Rothfarb seinen Beitrag. Der Theorie und ihrer Interaktion mit der Praxis der frühen mensuralen Mehrstimmigkeit widmet sich Ernest H. Sanders, wobei er manche Inkonsistenz der Theorie vor Franco aufzeigt. Die beiden verbleibenden Beiträge äußern sich zur Geschichte der Musiktheorie: Einen allgemeinen Abriss liefert Thomas Christensen, über den Stellenwert der Ästhetik innerhalb der Theorie schreibt Edward A. Lippman.

Unter der gegebenen Prämisse einer Verbindung von Musiktheorie und Praxis entstand ein vielseitig interessierendes Buch, das sowohl Analysen einzelner Werke als auch übergeordnete Gesichtspunkte, dargestellt an ausgewählten Beispielen, enthält. Schwerpunkte liegen nicht nur auf der Beschreibung von Musik; umgekehrt wird ein Stück Theoriegeschichte in Konfrontation mit der Praxis vorgelegt. Ein vorzüglich gestaltetes Register schlüsselt das bearbeitete Material vielseitig auf. Die in der Einleitung formulierte Zielsetzung wird in eindrucksvoll vielgestaltiger Weise in den einzelnen Beiträgen realisiert. (Oktober 1994) Bernhold Schmid

MARTIN L. WEST: Ancient Greek Music. Oxford: Clarendon Press 1992. XIII, 410 S., Notenbeisp.

Noch immer sind es die klassischen Philologen, die sich auf die Musik der griechischen

Antike spezialisieren und weniger die Musikwissenschaftler. Auch der breit angelegte Band mit dem knappen und dabei anspruchsvollen Titel *Ancient Greek Music* stammt von einem Klassischen Philologen. Martin L. West lehrt am All Souls College in Oxford. Als Spezialist für altgriechische Dichtung widmet er sich schon seit langem der altgriechischen Musik. Nach den im Zuge des Historismus entstandenen Bänden von François Auguste Gevaert (1875) und Rudolf Westphal (1883) ist außer Théodore Reinachs Buch *La Musique grèque* (1926) lange Zeit kein umfassendes Werk zur altgriechischen Musik herausgegeben worden. Erst in den letzten 20 Jahren wurden erneut Bücher publiziert, die einen Überblick über die Materie verschaffen: Die Bände von Annemarie Jeanette Neubecker (1977), Jacques Chailley (1979), Giovanni Comotti (1989) und Albrecht Riethmüller/Frieder Zamminer (1989) setzen dabei unterschiedliche Schwerpunkte.

West hat sein Buch systematisch aufgebaut. Er wendet sich nicht in erster Linie an ein Fachpublikum, sondern will auch denjenigen ansprechen, „who knows roughly what an octave is“ (S. 2). Auch wenn West alles „from the ground up“ (S. 2) erklären will, so ist der interessierte Laie in den Kapiteln, die von der überaus anspruchsvollen Musiktheorie der Griechen handeln, überfordert. Im Hinblick auf allgemeine Verständlichkeit verzichtet der Autor auf jedes altgriechische Wort. Keine Quelle wird im Original zitiert. Gearbeitet wird mit Transliteration und mit Übersetzungen, so daß der terminologisch Arbeitende zum Teil etwas ratlos sein wird, um welchen Begriff es sich handelt.

Folgende These bestimmt sowohl den Aufbau des Bandes als auch stellenweise die Argumentation Wests: „Ancient Greek Music is not part of our local, West European, post-Renaissance tradition, but is part of world music, and it needs to be seen in ethnological perspective“ (S. 3). Die Bande der sich auf die Antike und deren Rezeption berufenden westeuropäischen Tradition sollen durchtrennt werden, um den Gegenstand unvoreingenommen betrachten zu können. Manches wird dadurch klarer, aber die eigentlichen Aussagen werden nur gemacht, indem eben doch unsere Wertmaßstäbe und historischen Gegebenheiten herangezogen wer-

den. Nichts anderes unternimmt West, wenn er die Verbindung von der klassischen Periode zur *Neuen Musik* am Ende des 5. Jahrhunderts mit dem Übergang von der Klassik zur Romantik vergleicht (S. 371).

Von den Ethnologen übernimmt er die Systematik: In zwölf Kapiteln erschließt er dem Leser die Musik konstituierenden Elemente wie Stimme, Instrument, Rhythmus, Melodie, Form, Tonart, Harmonik, Notation etc. Umrahmt werden diese Abschnitte von einer einführenden Betrachtung des Musiklebens und einer abschließenden historischen Zusammenfassung. Im Zentrum des Buches stehen die musikalischen Dokumente selbst. West hat 30 von den 51 erhaltenen Fragmenten, die Ebert Pöhlmann 1970 zum großen Teil in den *Denkmälern altgriechischer Musik* erstmals herausgegeben hat, in heutiger Notation abgebildet, analysiert und deren Texte ins Englische übersetzt. Ein hilfreiches Schlagwortregister, eine Auswahl-Bibliographie sowie einige Bildtafeln ergänzen den attraktiven Band, der besonders diejenigen ansprechen wird, die den altgriechischen Säulen gerne noch einmal Leben einflößt hätten. West versteht es, durch seine lebendige und farbige Sprache, den Text, der insgesamt Zeugnis eingehender Kenntnis der Materie gibt, sehr ansprechend zu gestalten. (September 1994) Nicole Schmitt-Ludwig

NIKOS MALIARAS: Die Orgel im Byzantinischen Hofzeremoniell des 9. und des 10. Jahrhunderts. Eine Quellenuntersuchung. München: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität 1991. XIII, 335 S., Abb. (Miscellanea Byzantina Monacensia. 33.)

Diese vor wenigen Jahren abgeschlossene Dissertation läßt allein deshalb einiges erwarten, weil sie von einem sowohl kulturell wie sprachlich Nahestehenden unter professioneller Anleitung verfaßt wurde. Daß das Thema auch „westliche“ Musikhistoriker interessieren muß, liegt auf der Hand. Wie im Titel angedeutet, arbeitet Maliaras von einer Quelle (dem Zeremonienbuch von Konstantinos VII. Porphyrogenetos) aus, geht nur nebenbei auf die

Vorgeschichte ein und greift erst dann in beide historische Richtungen ein wenig aus. Die Darstellung entspricht demnach vollkommen den Arbeitsschritten. Das macht sie selbst für einen nicht unmittelbar Vertrauten gut nachvollziehbar, mag diesem aber auch die Schwächen verdecken. Die Quellen dürften nun tatsächlich für die Hauptfrage (die Orgel als Repräsentationsmittel, ihre Funktion zum Ruf, vor der Akklamation und zur Bewegung, d. h. sowohl vor als auch zum Gesang) hinreichend ausgewertet und manches zurechtgerückt sein. Darüber hinaus werden sie sogar im Hinblick auf die Musik selbst mit aller Behutsamkeit abgefragt. So weit, so gut und überzeugend, mit Dank, ja mit einer gewissen Bewunderung angenommen. Bedauerlich ist hingegen, daß andere Fragen, auf die sie keine Antworten zu geben scheinen, von vornherein gar nicht berührt werden, z. B. die Frage der parallelen Pfeifenreihen (nur zur Klangverstärkung oder doch auch im Sinne heutiger „Mixturen“?) oder des allfälligen Zusammenhangs mit „Mehrstimmigkeit“ (wenigstens beim Orgelspiel zum Gesang). Daß sich hier der Philologe (verstehen sich Byzantinisten nur als solche?) auf Näheres nicht einlassen will, wäre doch besser ausgesprochen worden. Nicht nur hierzu hätten z. B. Fritz Reckows Arbeiten (zum „Organum“-Begriff im *Handbuch der musikalischen Terminologie* 1971, in der *Schrade-Gedenkschrift* 1973 und in den *Basler Studien zur Musikgeschichte I/1975*) einiges anregen — und sogar ersparen können. (Oktober 1994) Rudolf Flotzinger

MICHAEL WALTER: Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift, Zeit, Raum. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1994. X, 365 S.

Mit seinem Buch will Michael Walter nach eigenen Angaben kein neues Geschichtsbild des Mittelalters entwerfen, sondern er versucht, einen neuen Begründungszusammenhang für in der Musikgeschichte bekannte Phänomene zu schaffen. Einer seiner Ansprüche liegt darin, die Historizität der Musik mit einem theoretischen Modell deutlich zu machen, das die mentalitätsgeschichtlichen Grundzüge, die der Musikgeschichte zugrunde liegen, herausstellen soll. Im Zentrum des Buchs stehen terminologische Untersuchungen

zur musikalischen Zeit und zum musikalischen Raum, denen ein Kapitel über „Verschriftlichungsstrategien“ vorangestellt ist.

Im einleitenden Kapitel versucht der Autor anhand von Zitaten von Aurelianus Reomensis, Hucbald u. a. die Grundlagen der musikalischen Neumierung zu erklären, die seiner Ansicht nach bis in das hohe Mittelalter an den „Ausdruck der Körperlichkeit“ der Sänger gebunden ist: Die Körperlichkeit stelle das kontextuelle Steuerungselement des Selektionsmusters der Notation dar. Die Idee der Körperlichkeit führt Walter soweit, daß für ihn die Einführung der altrömischen Gesänge ins Frankenreich den Versuch einschließt, den Körper bzw. die Stimme auf eine andere, fremde Musiksprache hin zu koordinieren. In vielen Fällen gelingt es Walter jedoch nicht, aussagefähige Belege für seine Theorien in den verbreiteten mittelalterlichen Traktaten zu finden. Die terminologischen Untersuchungen zur musikalischen Zeit und zum musikalischen Raum ergeben im Kern nur wenige neue Ansätze und beschränken sich allzuhäufig auf die Zusammenfassung bekannter Sachverhalte.

(Oktober 1994) Volker Schier

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.)

Mehrstimmig bearbeitete Sequenzen lassen sich im deutschen Sprachraum in einem Zeitraum von ca. 1440 bis 1565 nachweisen und umfassen 506 Bearbeitungen von 71 Melodien der wichtigsten Feste des Kirchenjahres, wobei Notkers Sequenzen einen Grundstock bilden. Axel Emmerling erschließt zu Beginn des ersten Bandes seiner Arbeit die Repertoires von vier ausgewählten Herren-, Marien- und Heiligenfesten in verschiedenen deutschen Traditionen. Hierbei ergibt sich eine Dominanz alter und bekannter Sequenzen zu den Herrenfesten, denen allein bei den Marienfesten ein überwiegend italienisch geprägtes Repertoire gegenübersteht.

Im Zentrum der Untersuchung stehen die drei- und vierstimmigen Bearbeitungen der Sequenz „Congaudent angelorum chori“ mit der

Melodie „Mater“, wobei Emmerling explizit auf die Bearbeitungen jeder einzelnen überlieferten Quelle eingeht. Der Autor vermag die teilweise sehr unterschiedlichen kompositorischen Ansätze bei der Umsetzung der Sequenzmelodie herauszuarbeiten, auch wenn sich die Analysen in Teilen so sehr auf die Beschreibung der Kompositionen richten. Als wesentlich erweisen sich die zahlreichen Transpositionen des Cantus prius factus, die, wie Emmerling aufzuzeigen vermag, allein für die mehrstimmige Bearbeitung durchgeführt wurden und nicht auf einer monodischen Vorlage beruhen.

Der zweite Band besteht aus einem vollständigen und gut benutzbaren Katalog der mehrstimmigen Sequenzen sowie den Musikbeispielen zu den analysierten Bearbeitungen der Sequenz „Congaudent angelorum chori“.

Ein Schwachpunkt des Buches besteht darin, daß aus der Vielzahl von „Studien“ kaum übergreifende gemeinsame oder auch unterscheidende Merkmale der mehrstimmigen Sequenz herausgearbeitet werden. Das Fehlen klar umrissener Forschungsansätze in der Einleitung sowie einer abschließenden Zusammenfassung der Ergebnisse schaden der ansonsten lesenswerten Arbeit.

(Oktober 1994)

Volker Schier

JOHN TUCKE: A Case Study in Early Tudor Music Theory. Edited by Ronald WOODLEY. Oxford: Clarendon Press 1993. IX, 164 S.

John Tucke war von 1515 bis nach 1541 „Master of Grammer and Master of the Boys“ an der St. Peter-Abtei in Gloucester; offenbar behielt er dieses Amt auch, als die Abtei nach der Auflösung der Klöster durch Heinrich VIII. in die Kathedrale von Gloucester umgewandelt worden war. Seine Bedeutung für die Musiktheorie besteht im Verfassen bzw. Kompilieren eines Büchleins mit musiktheoretischen Überlegungen, das heute unter der Signatur Add. MS 10336 in der British Library aufbewahrt wird. Möglicherweise diente es Tucke als Notizbuch für seine pädagogischen Arbeiten.

Tucke hatte den gewöhnlichen Rahmen von Grammar-School und einer Ausbildung in Oxford durchlaufen und war mit den gängigen musikalischen Anschauungen bekannt geworden, wenngleich seine Kenntnis begrenzt geblieben zu sein scheint. Seine Notizen reichen

von spekulativer Musiktheorie (die Verbindung von Tönen zu Planeten, Farben oder Metallen wird allerdings von ihm mit der pragmatischen Feststellung quittiert: „Das ist Sache von Philosophen und Alchimisten, nicht von Musikern“) bis hin zu musikalischen Zeitfragen, allerdings in recht konservativer Manier, vor allem angesichts der fortgeschrittenen Polyphonie der Zeitgenossen Fayrfax oder Taverner.

Der Herausgeber präsentiert Ausschnitte aus den Texten in der lateinischen Fassung und englischen Übersetzung. Dazu hat er das bisher nicht bekannte Leben von John Tucke erforscht und dokumentiert. Im Anhang sind die wichtigsten ihn betreffenden Texte (Bestallungsurkunden &c.) abgedruckt.

Die Bedeutung des Traktates von Tucke — und damit die des vorliegenden Buches — liegt in der Seltenheit musiktheoretischer Werke aus dieser Zeit in England. Zwischen John Hothby und Thomas Morley klafft eine tiefe Lücke, und jede Möglichkeit, diese auszufüllen, muß willkommen geheißen werden. Vor allem weist der Autor auf zwei Phänomene hin, die von Interesse sind: zum einen die von Tucke behandelte mehrfarbige Notation (rot, blau, grün, gelb), um wechselnde Proportionen auszudrücken, die sich zumindest in Einzelzügen im Old Hall-Manuskript findet und so etwas wie eine englische Sonderentwicklung darstellt. Zum anderen scheint nach Ansicht des Herausgebers Tuckes „Typos“ eine Grundtechnik der Melodiebildung im polyphonen Satz darzustellen, die unerfahrenen Komponisten Material bot. Es muß weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben zu klären, wie weit diese Entdeckung Rückschlüsse auf Kompositionstechniken zuläßt.

(Juli 1994)

Annette Otterstedt

WERNER BRAUN: Samuel Michael und die Instrumentalmusik um 1630. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag (1990). 88 S., Abb., Notenbeisp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge Band 5.)

Zu den am wenigsten erforschten Bereichen der deutschen Musikgeschichte gehört sicherlich die instrumentale Ensemblesmusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Abgesehen von verschiedenen Sammlungen bekannterer Meister wie Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt oder Michael Praetorius, ist dieses Feld

bislang weitgehend unerschlossen. Vielleicht haftet diesem Bereich noch zu sehr die Aura von Gebrauchsmusik an (es handelt sich überwiegend um Tanzsätze). Das Hauptproblem bildet wohl die Lückenhaftigkeit der Überlieferung. Von vielen Sammlungen ist der Stimmentwurf unvollständig erhalten. Auf diese Weise sind von einem der Hauptmeister, Melchior Franck, sämtliche zehn Bücher nur in fragmentarischer Form überliefert und ist von Scheidts fünf Instrumentalsammlungen nur ein einziges in allen Stimmen erhalten, während eine weitere Sammlung gänzlich verschollen ist.

Die Produktion von Drucken mit Ensembletänzen erreichte im zweiten Dezennium des 17. Jahrhunderts einen Höhepunkt. Infolge der Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges erschienen zunehmend weniger Sammlungen, ab 1630, besonders in Mitteldeutschland, dann kaum mehr welche. Zu der Spätphase der Blütezeit gehören auch die beiden Bücher von Samuel Michael (1627, 1630), denen Werner Braun eine Spezialstudie gewidmet hat. Die Ausgangslage ist hier besonders ungünstig: Vom Buch von 1627 blieb nur eine Einzelstimme, vom Buch 1630 blieben nur Fragmente zweier Stimmen als Einbandmaterial erhalten. Überraschend reichhaltig ist aber das Material, das Braun zur Druckgeschichte vorgefunden und aufgearbeitet hat. Es vermittelt wichtige Einsichten in das damalige Musikdruckgeschäft sowie zur wirtschaftlichen und sozialen Lage der Komponisten. Hierin vor allem liegt die Bedeutung von Brauns Studie.

Etwas zu weit scheinen mir freilich die abschließenden analytischen und stilkritischen Erwägungen zu gehen. Hier setzen der Fragmentcharakter der Werke und das noch weitgehend unerforschte Umfeld doch viel zu enge Grenzen. Gleichwohl sollte Brauns philologischer und musikalischer Spürsinn als beispielhaft für die Annäherung an ein solches Problemfeld gelten.

(August 1994)

Pieter Dirksen

MICHAEL TALBOT: Benedetto Vinaccesi. A Musician in Brescia and Venice in the Age of Corelli. Oxford: Clarendon Press 1994. IX, 356 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

Wenn ein profunder Kenner der italienischen Musik um 1700 sich über mehr als dreihundert

Seiten mit einem relativ unbekanntem Komponisten der Zeit befaßt, von dem darüber hinaus nur wenig mehr als ein Dutzend Kompositionen überliefert sind, so kann man auf zweierlei gefaßt sein: Erstens muß dieser Komponist sich durch besondere Originalität auszeichnen und zweitens sein Wirkungskreis anregen zu weitreichenden Reflexionen und umfangreichen Erörterungen von durchaus nicht sekundären Themenkomplexen. In der Tat vermittelt Michael Talbots Monographie über Benedetto Vinaccesi bemerkenswerte Einblicke in dieses an sich unspektakuläre Komponistendasein, das jedoch vor dem Hintergrund des kulturellen Lebens in Brescia und Venedig mit seinen musikalischen, politischen und sozialen Voraussetzungen Profil erlangt. Unerschöpfliche Stadt- und Pfarrarchive lieferten das Material für eine Familien-Genealogie vom 14. bis zum 19. Jahrhundert, wobei Entdeckerfreude auch nicht haltmacht vor dem seitenlangen Ausbreiten der Scheidungsprozesse des jüngsten Sohnes „unseres Komponisten“. Nebenbei wird die verwaltungsmäßige Abhängigkeit Brescias von Venedig deutlich, die sich auch auf die musikalische Entwicklung auswirkt: Für Vinaccesi, einen gebildeten Dilettanten aus wohlhabendem Bürgertum, würde, trotz finanzieller Unabhängigkeit, höchstes Ziel immer eine Anstellung an San Marco sein. Sicher erfüllte er als konservativer, im „stile antico“ ausgebildeter Musiker, der zunächst als „capo musico“ am Dom zu Brescia und dann als „maestro di coro“ im Ospedaletto in Venedig wirkte, dafür alle Voraussetzungen, so daß bei seiner Benennung zum 2. Organisten durch die „procuratori“ von San Marco seine weitgehende Abstinenz vom Theaterbetrieb (er schrieb nur drei Opern) möglicherweise eine Rolle spielte.

Talbot eröffnet interessante Aspekte über das Leben der Musiker im Veneto, die sich, im Gegensatz zu ihren Kollegen bei Hofe, um Aufträge bemühten, ihre Reputation durch Drucklegung eigener Werke verbreiten mußten und dabei auch schon auf die Unterstützung durch Gesellschaftsblätter (das handgeschriebene „pallade veneta“) angewiesen waren. Die Art der Überlieferung — als Druck oder von Kopistenhand, in Partitur oder Stimmen, in Auszügen oder als Ganzes — wird diskutiert und gedeutet (sind die ungeheuren Verluste an Kompositionen für die Ospedali etwa daraus zu

erklären, daß die „maestri“ das teure Papier selbst zu bezahlen hatten und deshalb keine Kopien anfertigen ließen?), und schließlich behandelt Talbot in großem Rahmen Venedig selbst und seine musikalischen Zentren, allen voran die vier Ospedali, ihre historischen Wurzeln, ihre Unterschiede aufgrund unterschiedlichen Klientels, die dortige Musikausbildung, die soziale Stellung der Sänger(innen), den Kompositionsbedarf für Liturgie und öffentliche Festveranstaltungen (Oratorien, Motetten, Pastorale). Es folgt eine minutiöse Darstellung der komplizierten Verwaltungsstruktur und der Aufgabenbereiche der Musiker an San Marco, wo zahlreiche Komponisten, wie auch Vinaccesi, neben ihrer Tätigkeit an den Ospedali angestellt waren; last not least, und obwohl Vinaccesi nur wenig mit ihnen zu tun hatte (zwei verschollene Opern für Venedig), werden die Theater und ihr Management, dazu die Karnevalsaufführungen des entsprechenden Zeitraums, ihre Komponisten und Textdichter ausführlich behandelt; zahlreiche Tabellen am Schluß des Buches ergänzen diese nützlichen Hintergrundinformationen, und häufig kann Talbot Irrtümer der Musikgeschichtsschreibung korrigieren.

Talbots Anliegen ist es, in Vinaccesi einen Komponisten vorzustellen, dessen stilistische Entwicklung sich auf einem Nebengleis der Hauptrichtung, d. h. Arcangelo Corellis und seiner Nachahmer, vollzieht. Immer wieder weist er ein Zusammentreffen von rückwärtsgerahnten und innovativen Zügen in Vinaccesi Werk nach, oft mit Verweisen auf ähnliche Erscheinungen bei Alessandro Scarlatti. Besonders ungewöhnlich die frühe gedruckte Sammlung von sechs Kammersonaten, von denen jede einzelne zwölf Sätze umfaßt, mit fremdartigen Überschriften wie „Taiheg“ und „Pira“. Talbot bemüht sich um eine Deutung, gibt einen Abriß über die Entstehung von „sonata da camera“ und „da chiesa“, über die unterschiedliche Herkunft ihrer Mehrsätzigkeit (durch „fusion“ und „fission“) und stellt den französischen Einfluß heraus, der in anderen Instrumentalstücken ebenso nachweisbar ist (etwa in der Sinfonia zur einzig erhaltenen Oper *Chi è causa del suo mal pianga se stesso*, wohl für Pietro Ottoboni in Rom). Auch die zyklische Abrundung durch Einleitungs- („preludio“) und Schlußsätze („chiusa“) bildet ein

Novum im italienischen Umfeld. Viele der angeschnittenen Fragen lohnen eine Weiterverfolgung, so jene nach dem Ballsaal der Zeit, um einzelnen Tanztypen und ihren metrischen Vertracktheiten auf die Spur zu kommen.

Talbot stellt die wenigen erhaltenen Kompositionen Vinaccesis in ihren jeweiligen gattungsgeschichtlichen Zusammenhang, so auch die wohl zentralen geistlichen Werke, insbesondere die vierzehn gedruckten Motetten. Und wenn sich in allen musikalischen Bereichen — der Satztechnik, der Besetzung, der Form — immer wieder verblüffende Beobachtungen machen lassen, so erscheinen sie als ein Hinweis auf die Situation des Umbruchs um die Jahrhundertwende. Die Vielfalt vor der Standardisierung: für Talbot wird sie durch Vinaccesi verkörpert, der ihm deshalb würdig erscheint, wiederaufgeführt zu werden.

(Oktober 1994)

Jutta Ruile-Dronke

WOLFGANG HORN: *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720—1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire. Kassel-Basel-New York: Bärenreiter/Stuttgart: Carus-Verlag (1987). 232 S., Notenbeisp.*

Seit dem späten 16. Jahrhundert zählte Dresden zu den führenden Musikzentren Deutschlands und Europas. Persönlichkeiten wie Heinrich Schütz, Johann David Heinichen, Antonio Lotti, Jan Dismas Zelenka, Johann Adolf Hasse, Johann Gottlieb Naumann, Carl Maria von Weber, Heinrich Marschner und Richard Wagner haben das Musik- und Kulturleben in „Elb-Florenz“ geprägt. Wurde das Wirken von Schütz durch den Dreißigjährigen Krieg beeinträchtigt, fand Wagners Tätigkeit durch die Ereignisse der Revolution von 1848/49 ein abruptes Ende, so stellt die Epoche der Kurfürsten Friedrich August I. und II., die zugleich König von Polen waren, den Höhepunkt der höfisch-barocken Kultur der Residenzstadt dar.

Als erster hat der sächsische Hofmusiker Moritz Fürstenau 1862 versucht, aufgrund archivalischer Quellen die Entwicklung von Musik und Theater in Dresden während des 17. und 18. Jahrhunderts darzustellen. Es folgten kürzere Abhandlungen von Otto Schmid über die Kirchenmusik an der Dresdner Hofkirche sowie eine Reihe Studien (meist ungedruckte

Dissertationen) über einzelne Komponisten wie Heinichen (Eberhard Schmitz), Zelenka (Norbert Schulz) oder Hasse (Walther Müller), bis in neuerer Zeit im Gefolge der Bach-Forschung das Interesse am Schaffen des Komponisten Zelenka mehr und mehr in den Vordergrund trat.

Zelenka war in erster Linie Kirchenkomponist. Er und sein Vorgänger Heinichen hatten nach der Weihe der katholischen Schloßkapelle (1708) bis zum Dresdner Frieden (1745) die Verantwortung für die musikalische Gestaltung der Hofgottesdienste. Diese Epoche hat Wolfgang Horn als Gegenstand seiner auf der Basis minuziöser archivalischer Forschungen und einer von breitem Hintergrundwissen getragenen Interpretation historischer und musikalischer Quellen verfaßten Studie gewählt. Die Entstehung und stilistische Eigenart des kirchenmusikalischen Repertoires gemäß den liturgischen Erfordernissen wird im Zusammenhang mit der politischen und kirchlichen Zeitgeschichte eingehend dargestellt. So gliedert der Verfasser seine Untersuchungen in drei Hauptabschnitte:

I. eine Zusammenfassung der wichtigsten Ereignisse der damaligen sächsischen Landes- und Kirchengeschichte, in der die Konversion Augusts des Starken und seines Sohnes sowie die Heirat des letzteren mit der Erzherzogin Maria Josepha, der älteren Tochter Kaiser Josephs I., der musikalischen Entwicklung am Dresdner Hof die entscheidende Richtung gaben;

II. eine Beschreibung der Einrichtung des katholischen Hofgottesdienstes in Verbindung mit der Jesuiten-Niederlassung und der Gründung einer katholischen Hofmusik durch die Berufung von Lotti und Kapellsängern aus Italien im Zuge der Kavaliertour des Kurprinzen;

III. die Entfaltung der katholischen Hofkirchenmusik unter der Leitung von Heinichen und Zelenka. Bei diesem zentralen Teil handelt es sich um eine umfassende und gründliche Repertoirestudie, in der sowohl die eigenen Kompositionen beider Meister als auch die aufgrund der Inventare und des noch vorhandenen Quellenbestandes ermittelten Werke fremder Komponisten untersucht werden.

Obwohl keine Aufführungsdaten überliefert sind, ist es Horn gelungen, das chronologische Wachsen des Repertoires aufgrund verschie-

dener Kriterien (Daten der Niederschrift, bestimmte Aufführungsanlässe oder liturgische Zuordnungen) nachzuweisen. Bemerkenswert ist die außerordentlich große Spannweite des Repertoires, die von Giovanni Pierluigi da Palestrina bis zu jüngeren Zeitgenossen reicht, wobei der enge Kontakt zur kaiserlichen Hofkapelle dank Zelenkas längerem Studienaufenthalt in Wien nicht verwunderlich ist. Von besonderem Interesse sind die Einblicke in die Adaptierungs- und Bearbeitungspraktiken an älteren (vor allem Palestrina) und zeitgenössischen Werken durch satztechnische Eingriffe, Instrumentierung (z. B. die Ergänzung obligater Violastimmen und die Hinzufügung von Oboen und Hörnern, die beispielsweise in Wien damals in der Kirchenmusik noch nicht üblich waren), aber auch die Einfügung ganzer Sätze. Hier wird exemplarisch aufgezeigt, welche musikalische Aufgabe im 18. Jahrhundert einem höfischen Kapellmeister über das eigene kompositorische Schaffen hinaus zufiel.

Da die Messen im überlieferten Kapellbestand das umfangreichste Korpus bilden, konzentriert Horn seine Analyse der wichtigsten Stilelemente auf diese Gattung. Eine Untersuchung über die Ausdehnung der Messen anhand eines Vergleichs der Gloria-Sätze zeigt, daß Bachs *h-moll-Messe* in dieser Hinsicht keineswegs isoliert steht, sondern sogar von manchen Komponisten noch übertroffen wird.

So bietet diese gründliche Studie eine Fülle interessanter neuer Aspekte zur Geschichte der Kirchenmusik des Spätbarocks. Man lernt verstehen, weshalb Johann Sebastian Bach (nach Johann Nikolaus Forkel) „in seinem spätern, völlig reifen Alter“ viel auf „alles, was damahls in Dresden ... am vorzüglichsten war“, hielt. Es zeigt sich, welche Fülle an älteren und zeitgenössischen kirchenmusikalischen Werken einer Hofkapelle oder Kirchenkapelle zur Verfügung stand und den Hintergrund für das eigene Schaffen der „Hauskomponisten“ bildete. Das methodische Vorgehen Horns beweist, daß erst auf der Basis einer breiten Repertoire-Untersuchung verlässlichere stilistische Einordnungen und Bewertungen einzelner Komponisten möglich sind. Möge diese exzellente Arbeit zu weiteren Studien ähnlicher Art anregen.

(September 1994)

Friedrich W. Riedel

CLAUS BOCKMAIER: *Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts*. Tutzing: Hans Schneider 1992. XI, 379 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 50.)

Mit der musikalischen Darstellung extremer Naturszenen in Kompositionen des 18. Jahrhunderts befaßt sich die Münchner Dissertation von Claus Bockmaier. Sie enthält in ihrem Hauptteil zahlreiche Einzelanalysen ausgewählter Werke, deren Charakter von jener außermusikalischen Thematik geprägt ist. Die Auswahl selbst ist insofern hervorzuheben, als neben bekannten Kompositionen von Jean-Philippe Rameau, Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Christoph Willibald Gluck, Wolfgang Amadeus Mozart und Joseph Haydn auch entlegenerer Stücke von Marin Marais, André Campra und Justin Heinrich Knecht herangezogen wurden. Ein einführendes Kapitel klärt vor allem analytische und ästhetische Prämissen der Studie. So zieht der Autor mit Recht eine deutliche Trennungslinie zum Begriff der Programmmusik, um einerseits die Übertragung eines ästhetischen Konzepts des 19. Jahrhunderts auf ältere Werke zu vermeiden und andererseits die Betrachtungen jener Kompositionen nicht auf den Aspekt der Vorgeschichte programmusikalischen Denkens zu reduzieren. Auch die Abgrenzung gegen tonmalerische Ereignisse in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts unternimmt Bockmaier in aller Deutlichkeit. Dagegen hätten Gedanken zum Naturbegriff im 18. Jahrhundert die im übrigen sehr gründlich ausgeführten Vorüberlegungen noch weiter vertiefen können. In den Einzelanalysen gelingt es Bockmaier, nicht nur Darstellungsformen musikalisierter Naturphänomene im Sinne der Themenstellung systematisch zu ermitteln, sondern auch individuelle kompositorische Konzeptionen voneinander zu unterscheiden. Und bei aller Konzentration der Analysen auf das darstellende Moment in der Musik scheint dennoch immer wieder die „absolut-musikalische“ Idee durch, daß in den behandelten Werken das außermusikalische Ereignis nicht nur klanglich vergegenwärtigt sein will, sondern vielmehr den Anstoß gibt — zumal in den Gattungen der Instrumentalmusik — zu neuen, unkonventionellen Auseinandersetzungen mit der musikalischen Form.

(März 1994)

Peter Ackermann

REBECCA BERTLING: *Das Arioso und das ariose Accompagnato im Vokalwerk Johann Sebastian Bachs*. Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1992). 343 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 86.)

Sicherlich zu Recht forderte 1978 Friedhelm Krummacher eine verstärkte analytische Beschäftigung mit typologischen Studien zu Bachschen „Arien und Duetten, zu Arioso und Accompagnati, zu motettischen und konzertanten Tuttisätzen etc.“ (Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, Leipzig 1981, S. 106). Dieser Anregung folgend, versteht sich die vorliegende Dissertation primär als typologische Arbeit über das Arioso, das ariose Accompagnato sowie über das — im Titel verschwiegene — „Choralarioso“. Die ariosen Einschübe und Abschlüsse von Rezitativen, die in Bachs Werk keine unwesentliche Rolle spielen, werden dabei weitestgehend ausgeklammert. Das Hauptaugenmerk richtet sich also auf eigenständige Sätze, die als Arioso begriffen werden können. Dabei zeigt sich immer wieder, wie problematisch die terminologische und typologische Abgrenzung von Rezitativ und Arioso einerseits, Arie und Arioso andererseits ist. Zwar geben die zu Rate gezogenen musiktheoretischen Zeugnisse (Johann Gottfried Walther, Johann Mattheson, Johann Adolf Scheibe) manche Anhaltspunkte für eine terminologische Differenzierung, zu wünschenswerter Eindeutigkeit jedoch führen sie nicht. Insofern erwartet man, daß all jene Sätze Bachs die Basis der Untersuchung bilden, die autograph oder zumindest authentisch mit Arioso überschrieben sind, und daß daraus deskriptiv die nötigen Stilkriterien gewonnen werden. Eine derartige Erfassung jedoch fehlt und läßt nach der methodischen Plausibilität des Analyseansatzes fragen. Ist es zulässig, aus Sätzen, die Bach als Rezitativ oder als Aria bezeichnet hat, ein Strukturprinzip abzuleiten und dieses dann — als gültig für das Arioso — in weitere Sätze hineinzuprojizieren? Als Manko erweist sich zudem, daß der Text bei Bertling systematisch von der Untersuchung ausgeklammert bleibt, obwohl vermutet werden kann, daß die Textgrundlage zur Differenzierung der Satzarten beitragen könnte; denn letztlich wurden das Arioso bzw. die Cavata in der italienischen Kantate und

Oper primär textlich definiert. Es bleibt mithin unverständlich, wie die Auswahlkriterien zur Bestimmung der Satzart festgelegt wurden. Sie resultieren weder aus der Untersuchung der von Bach als Arioso bezeichneten Sätze, die nach Bertling „mit den oben skizzierten Sätzen wenig gemein“ (S. 15) haben, noch aus den einschlägigen theoretischen Bestimmungen, die überdies merklich im Sinne der Autorin umgedeutet werden. Wenn diese dann in der Einleitung als wichtigstes Charakteristikum für das Arioso „zunächst die Beschränkung auf einen materialen Kern“ benennt, „dem auf unterschiedliche Art und Weise motivischer Status zukommt“, wobei als Zielpunkt „eine in verschiedenen Vermittlungsstufen erreichte Homogenität des Satzverbandes, letztlich die Auflösung einer zunächst in getrennten Schichten präsentierten Struktur“ zu konstatieren sei, dann stellt sich bereits hier die Frage, ob diese Charakterisierung nicht auch in gleicher Weise für zahlreiche Arien oder Chorsätze Gültigkeit besitzt. So hatte Krummacher bei einer Analyse von BWV 118 bereits „eine Tendenz zu wachsender Verdichtung“ und die allmähliche Zusammenführung einzelner Schichten erkannt. Und in der Tat scheint dieses für das Arioso angeblich maßgebliche Strukturmoment auch andere Satztypen mitzuprägen, wie Hans Eppstein z. B. für Bachs Sonaten bereits 1966 unter dem Begriff „Integration“ ausgeführt hat. Wie wenig Bertlings Definition greift, geht unter anderem auch daraus hervor, daß von ihr zahlreiche, in den Originalstimmen als Arie bezeichnete und strukturell auch entsprechend angelegte Sätze aufgrund der nämlichen Charakteristika als Ariosi gedeutet werden (z. B. BWV 85/1 oder BWV 88/1). Wenn aber die oben genannte kompositorische Eigenschaft nicht identisch mit dem ist, was Rezitativ und Arie vom Arioso trennt, so muß vermutet werden, daß zumindest weitere Kriterien zur Unterscheidung benötigt werden, um den unterschiedlichen Satztypen gerecht zu werden. Die Undifferenziertheit der analytischen Prämisse bedingt nun aber, daß allzuviele individuelle Ausprägungen zu beobachten sind, wodurch wiederum der Aussagewert der einzelnen Analyse zwangsläufig beschränkt wird. Mitunter hätte möglicherweise der Blick in die Quellen zu einem geschärften Problembewußtsein geführt. Auch wenn BWV 71/4 in

der NBA als Arioso bezeichnet ist, muß diese Angabe nicht zwingend als von Bach intendiert gelten; alle musikalischen Quellen überschreiben den Satz lediglich mit „Lente“, und nur der Textdruck enthält die fragliche Angabe, die jedoch auch im 7. Satz, einem Chorsatz, Verwendung findet. Und auch bei BWV 45/4 und 102/4 ist die Satzbezeichnung keineswegs autograph — ja im Gegenteil bezeichnen die meisten Quellen die fraglichen Sätze als Aria. Ähnlich problematisch ist zudem Bertlings Gleichsetzung von (zumeist) motivgeprägten Accompagnati mit dem Satztypus des Arioso. Solange die Singstimme rein rezitativisch geführt ist, sollte man wohl besser den gesamten Satz der Gattung des Rezitativs zuordnen. Auch wenn die Accompagnati, ähnlich wie die Secco-Rezitative, häufig durch einen quasi ariosen Schluß eine Entwicklung enthalten, bleiben sie doch in ihrer Grundsubstanz Rezitative, welche lediglich durch Schluß- oder Binnen-Ariosi, die zumeist im Dienst der Sprachausdeutung stehen, aufgelockert werden.

Bei aller Problematik des methodischen Ansatzes und der methodologischen Inkonsistenz sollte jedoch nicht übersehen werden, daß die sprachlich in aller Regel prägnanten Einzelanalysen eine Fülle von bemerkenswerten Detailergebnissen bergen, die trotz der unzureichenden Reflexion der methodischen Basis aussagekräftig sind. Die Plausibilität der Analysen reduziert sich jedoch zwangsläufig überall da, wo allein aus Gründen der Systematik einzelne Sätze kompositorische Prinzipien zugesprochen bekommen, die ihnen nicht eignen. Eine Typologie des Bachschen Arioso also wird nicht geleistet, eine gründliche Analyse von einzelnen Sätzen jedoch allemal.

(Oktober 1994)

Reinmar Emans

I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti. A cura di Lorenzo BIANCONI e Giuseppina LA FACE BIANCONI. Vol. I: Da Vincere se stesso è la maggior vittoria (1707) a L'Elpidia, ovvero Li rivali generosi (1725), a cura di Lorenzo BIANCONI. Firenze: Leo S. Olshcki Editore 1992. I: I testi händeliani. XII, 435 S. I***: Note ai testi e fonti. XI, 483 S. (Quaderni della Rivista italiana di musicologia. Società italiana di musicologia 26.)*

Die neuerdings stark expandierende Opernforschung hat das Interesse auch auf bisher

eher vernachlässigte Gebiete gelenkt; außer szenischen Gegebenheiten ist vor allem das Libretto als eigene Dimension verstärkt ins Blickfeld geraten. Dabei hat sich u. a. die schon früher gemachte Erkenntnis bestätigt, daß jedes Libretto wegen seiner existentiellen Bezogenheit auf die Vertonung letztlich immer nur im Hinblick auf diese verstanden werden kann. Und so ist auch die Tatsache, daß 1992 in Cremona ein Symposium über „La filologia dei libretti“ stattfand, weniger ein Zeichen hoher Spezialisierung als vielmehr eine Konsequenz aus der Einsicht, daß die Oper als komplexes Ganzes nur aus der genauesten Kenntnis der einzelnen Teilaspekte und ihrer Wechselbeziehungen zu begreifen ist.

Einer Erforschung des Librettos waren bisher enge Grenzen gesetzt, vor allem deshalb, weil es als solches in der Regel noch weit weniger greifbar war als zugehörige Partituren. Andererseits kam erst in neuester Zeit die Erkenntnis auf, daß die landläufige Praxis der Redaktion bzw. Adaption des Librettotextes innerhalb moderner Operausgaben — eine Praxis, die notwendigerweise von der Fiktion größtmöglicher Kongruenz von Libretto und Partitur ausgeht — oft genug äußere wie konzeptionelle Spezifika des Librettos verdeckt hat; die Folge ist die separate, kritische Librettoedition, für die es in den letzten Jahren vor allem in Italien vereinzelt Beispiele gegeben hat.

Der Titel der vorliegenden Ausgabe bedarf in mehrfacher Hinsicht der Differenzierung: Ediert wird (im Falle der z. B. für London typischen zweisprachigen Libretti) zum einen nur der italienische Anteil, dieser allerdings nach strengen Regeln einer kritischen Ausgabe; zur Veranschaulichung des Originals empfehlen die Herausgeber explizit den Blick in die von Ellen T. Harris besorgte Faksimileausgabe der Händel-Libretti. Zweitens gibt die Ausgabe nur die Texte jeweils der Erstaufführungslibretti, verzichtet also auf die Wiedergabe der Varianten späterer Libretti und solche der Partituren und damit auf die Möglichkeit einer Darstellung der meist sehr aufschlußreichen Rezeptionsvorgänge. (Eine Ausnahme macht in den vorliegenden Teilbänden die abgekürzte Wiedergabe des *Rinaldo* auch von 1731.) Auch hier weist die Faksimileausgabe durch die Wiedergabe auch von Libretti späterer Aufführungen mehr Material auf. Von großem Gewicht ist andererseits die Entscheidung der Herausgeber,

einer erst jüngst aufgekommenen Tendenz folgend auch die von Händel veranstalteten *Pasticcis* mitaufzunehmen.

Der Operntradition gemäß beruhen die Libretti auch der Händel-Opern weitgehend auf unmittelbaren Librettovorlagen. Der jeweils zweite Teilband der auf drei Lieferungen angelegten Edition enthält deshalb, neben philologischen Anmerkungen und linguistischen Hinweisen, für alle Libretti, bei denen dies zutrifft (bei etwa sechs Siebteln), die vollständige Wiedergabe der Vorlagelibretti, im vorliegenden Fall vom *Thésée* von 1675 bis zur *Teofane* von 1719. Als nicht gering zu achtender Nebeneffekt kommt dadurch zusammen mit den Hauptbänden so etwas wie eine mehr als ein halbes Jahrhundert umfassende Anthologie des italienischen Librettos zustande, die ihresgleichen sucht. Ebenso wichtig ist aber die nunmehr bereitgestellte Möglichkeit für die Forschung, die Konzeption eines für Händel bestimmten Librettos (auf die der Komponist oft genug eingewirkt hat) durch den Blick wenn nicht auf die Genese, so doch zumindest auf den Ausgangspunkt besser zu würdigen; ein mehrfach differenziertes, äußerst praktikables und genaues Verweissystem zwischen Korrespondenzstellen in Händellibretto und Vorlage ist hierbei ein ideales Hilfsmittel.

Händel ist neben Wolfgang Amadeus Mozart der einzige Komponist des 18. Jahrhunderts, dessen Opern — seit nunmehr mehr als hundert Jahren — geschlossen in modernen Ausgaben vorliegen. Durch dieses Faktum konnte die Opernpflege des früheren Settecento in einer schiefen Perspektive mit Händel gleichgesetzt werden. Erst mit der allmählich einsetzenden Aufarbeitung des enorm umfangreichen zeitgenössischen Umfelds wird deutlich, wie wenig repräsentativ Händels Operntypus ist. So sehr man sich wünscht, daß bald auch das Opernschaffen der weitaus mehr verbreiteten und erfolgreicheren Komponisten wie Leonardo Vinci, Johann Adolf Hasse oder Baldassare Galuppi angemessenen dokumentiert würde, so sehr ist es andererseits eine Chance der vorliegenden Ausgabe, mit der kritischen Edition von Materialien zu einem greifbaren und relativ vertrauten Repertoire Fragestellungen anzuregen, deren Realisierung anhand z. B. des schwer zugänglichen Œuvres von Vinci wohl verpuffen würde.

(April 1994)

Reinhard Wiesend

JOSEPH und MICHAEL HAYDN: *Autographe und Abschriften. Katalog bearbeitet von Joachim JAENECKE. München: G. Henle Verlag 1990. 401 S. (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung. Erste Reihe: Handschriften. Band 4.)*

Es handelt sich um einen Katalog der einschlägigen Bestände der Westberliner Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, die nach Fertigstellung des Kataloges infolge der historischen Ereignisse mit der Ostberliner Deutschen Staatsbibliothek zur Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz verwaltungsmäßig, wenn auch nicht räumlich, vereinigt wurde. Die Ostberliner Bestände und diejenigen in der Jagiellonischen Bibliothek zu Krakau, die sich dort aufgrund der im Zweiten Weltkrieg erfolgten Auslagerung befinden, sind auf S. 395—401 mit kurzen Angaben nachgetragen. Das auf S. 397 als verschollen bezeichnete Titelblatt „Sei Quartetti“ (Mus. ep. J. Haydn Varia 5, Lachmann Nr. 62) dürfte identisch sein mit dem autographen Titelblatt einer abschriftlichen Violoncellostimme aus den Streichquartetten Op. 33, das 1981 in Köln versteigert wurde (vgl. *Haydn-Studien* V/2, 1983, S. 136).

Der Aufbau des Kataloges ist übersichtlich. Zuerst werden die Joseph, dann die Michael Haydn betreffenden Manuskripte beschrieben, jeweils nach der Reihenfolge der Signaturen, beginnend mit 52 bzw. 5 Autographen; dann folgen 374 bzw. 39 Abschriften. Ein nach dem Hoboken-Katalog bzw. nach Anton M. Klafsky und Lothar Herbert Perger geordnetes Register der in den Manuskripten enthaltenen Werke Joseph und Michael Haydns enthält der umfangreiche Anhang. Dieser bringt außerdem zahlreiche Abbildungen verschiedenster Schreiberhände mit nützlicher Numerierung der anonymen Schreiber, ein Verzeichnis aller Schreiber mit Lebensdaten oder geschätzten Datierungen, ein Verzeichnis aller Manuskripte nach Anschaffungsjahren (von 1841 bis 1985), ein Literaturverzeichnis und ein Personenregister. Die Beschreibungen entsprechen einem hohen bibliographischen Standard, wenn auch die Wasserzeichen nicht in jedem Fall angegeben sind. Einige neuere Publikationen konnten für das in der Hauptsache schon 1982 abgeschlossene Manuskript anscheinend nicht mehr herangezogen werden. Aber das tut dem Wert dieses Kataloges keinen Abbruch; er ist für den Benutzer der wichtigen Berliner

Haydn-Bestände unentbehrlich und für jeden Forscher, der sich für die handschriftliche Überlieferung von Musik der Haydn-Zeit interessiert, hilfreich.

(August 1994)

Georg Feder

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

Große Ereignisse werfen ihre Schatten nicht nur voraus, sondern ziehen sie bisweilen auch hinter sich her. Das Gedenken an Mozarts 200. Todestag im Dezember 1991 ließ die ohnehin bereits unübersehbare Fülle von Mozart-Literatur um weitere unzählbare Titel anwachsen. Rudolph Angermüller, Dietrich Berke und Wolfgang Rehm, die mit dem vorliegenden Jahrgang ihre langjährige Tätigkeit als Schriftleitungs-Trias des Mozart-Jahrbuches beendeten, reagierten auf die Bücherflut mit einem Jahrbuch, das hauptsächlich Rezensionen der neueren und neuesten Mozart-Literatur beinhaltet.

Man sollte meinen, das Thema Mozart, das wie kaum ein anderes Gebiet in der Musikwissenschaft die Regale der Bibliotheken füllt, sei mittlerweile restlos ausgereizt. Und tatsächlich ergibt die Durchsicht der Rezensionen, daß einige Veröffentlichungen bereits Bekanntes lediglich in neue Formulierungen packen. Doch findet sich durchaus auch Literatur, die bislang klaffende Lücken in der Mozart-Forschung zu schließen imstande ist: Zu dieser Einschätzung kommt Heinz Schuler bei Harald Strebels Arbeit *Der Freimaurer Wolfgang Amadé Mozart* ebenso wie Sybille Dahms bei *Die Geschichte Don Giovannis. Werdegang eines erotischen Anarchisten* von Friedrich Dieckmann.

Daß gleichwohl immer noch Desiderate an die Mozart-Forschung bestehen bleiben, wird bei der Lektüre des Jahrbuches allerdings ebenso deutlich. So äußert etwa Harald Goertz sein Unverständnis darüber, daß die 1991 erschiene-ne Ausgabe der deutschen Übersetzung von Lorenzo Da Pontes Memoiren qualitativ weit

hinter früheren, derzeit leider vergriffenen Ausgaben zurückbleibt.

Neben etlichen soliden Arbeiten zu Mozart und seinem Umfeld wurden auch solche Titel rezensiert, die die Mozart-Forschung wohl kaum weiterbringen dürften. Kritisch betrachtet wurden unter anderem etwa Eva Riegers Biographie über Mozarts Schwester Nannerl, Maria Publigns Mozart-Biographie oder *Mozart. Liebe und Geld* von Dorothea Leonhart. Recht amüsant wirkt das Engagement, mit dem der Basler Neurologe Alfred Briellmann, selbst durch Publikationen über Mozarts Krankheiten und Todesursache hervorgetreten, die neuerschienene Literatur zu diesem Themenkreis rezensiert.

Die Aufstellung von Abstracts der wissenschaftlichen Aufsätze, die in den *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* im Zeitraum von 1981 bis 1992 veröffentlicht wurden, eröffnet dem Leser des Jahrbuchs zumindest eine Übersicht über die Literatur in diesem nur für Mitglieder zugänglichen Organ der ISM.

Dem umfangreichen Rezensionenteil sind lediglich zwei Aufsätze vorangestellt, die einen vergleichsweise bescheidenen Erkenntniszuwachs bringen. Jolanta Bilinska (Warschau) gibt eine kurze Übersicht über die Aufführungen von Mozarts Opern in Polen im Zeitraum von 1783 bis 1830. Nors S. Josephson (Neustadt/Weinstraße) untersucht, in welchem Maße Mozart seine Opernouvertüren motivisch-thematisch mit den dazugehörigen Opern verknüpfte.

Dem Musikwissenschaftler bleibt nach der Lektüre dieses Mozart-Jahrbuchs die Paradoxie einer zugleich beunruhigenden und beruhigenden Erkenntnis: Auch 200 Jahre nach dem Tod des Komponisten und trotz der jährlich rund 200 Neuerscheinungen ist das Thema Mozart längst nicht ausgereizt.

(September 1994)

Susanne Schaal

ULRICH KONRAD: Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1992). 530 S.

Eine ausgezeichnete Arbeit. Mit dem Hermann-Abert-Preis der „Gesellschaft für Musikforschung“. Das schreit nach einem Verriß, den

ich gerne geschrieben hätte. Aber Wissenschaft hat doch andere Regeln als das Theater. Schade. Nein, im Gegenteil. Zu berichten ist in der Tat von einer ausgezeichneten Arbeit.

Jene Zeit, die im Auswendig-Spielen ein Zeichen besonderer Genialität sah, mußte parallel auch die Fiktion vom „Auswendig-Komponieren“ fördern. Das 19. Jahrhundert erklärte folgerichtig Wolfgang Amadeus Mozart, von dem Beispiele stupender Gedächtnisleistung überliefert waren, zum Idealfall seines Inspirations-Geniekultes. Anzeichen für eine neue Produktionsästhetik gibt es schon früh. Ein Nekrolog behauptete von Anton Eberl: „Er pflegte kein Musikstück eher aufzuschreiben, bis er es nicht ganz im Kopfe fertig hatte ... So trug er oft ganze Sinfonien und Konzerte mondenlang mit sich herum, ehe er zum Schreibpult trat ... Sein Ideal blieb Mozart, von dem er nie ohne die höchste Verehrung sprach“ (AMZ, April 1807, Sp. 428f). Für die hier suggerierte Art schriftlosen Disponierens prägt Konrad den vielleicht mißverständlichen Begriff „Kopfkompomist“; auch die Hand schreibt nur, was der Kopf denkt. Der Streit ums Wort sollte aber nicht die eigentliche Beobachtung verdunkeln, wonach für Mozart immer wieder Schrift beim Entstehen von Werken wesentlich ist. Konrad prüft ganz trocken die Fakten, um festzustellen, daß sich genug Spuren eines kontrollierten und manchmal auch mühsamen Arbeitens bei Mozart erhalten haben. Anderes wäre auch, wie schon Johann Anton André 1833 formulierte, „gegen alle Erfahrung in der Tonsetzkunst“ (zitiert bei Konrad, S. 38). Ein Kenner wie Maximilian Stadler wußte im Zusammenhang seiner Studien zur *Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem* von den Schaffensquellen zu berichten: „Ich fand, wie fleißig Mozart in seiner Jugend war, wie er nicht nur seine eigenen originalen Ideen, sondern auch von andern Meistern, die ihn besonders anreizten, zu Papier brachte“ (1826, S. 10; Hervorhebungen vom Rezensenten).

Konrad legt minutiös klar, was den ersten Experten immer bewußt war: Seine Leistung liegt so weniger in der These als in ihrer präzisen Darstellung. Im Zentrum steht ein kompletter Katalog der erhaltenen Skizzen und Entwürfe Mozarts, ergänzt durch einen Kommentar zu den technischen Voraussetzungen

unter dem Stichwort „Die äußere Gestalt der Manuskripte Mozarts“ (Kap. 2 und 3, S. 78–381). Dabei beweist Konrad neben bewundernswertem Fleiß ein gründliches musikalisches Verständnis, ohne das sich Skizzen nicht lesen lassen. Was sich als ein philologisch gesichertes Faktum präsentiert, ist oft Ergebnis interpretierender Erschließung. Wer je mit Skizzen gearbeitet hat, weiß zudem, wie beschränkt tauglich Fotokopien sind. Entsprechend hat sich Konrad auch — mit Hilfe eines DFG-Reisestipendiums — bemüht, den Großteil der Handschriften im Original zu studieren. Das war eine wesentliche Voraussetzung nicht zuletzt für Datierungsversuche, die sich primär auf Schrift und Papierbefund stützen.

Der Katalog bildet drei Gruppen: Skizzen zu von Ludwig von Köchel erfaßten Werken, Skizzen ohne eine solche Zuordnungsmöglichkeit und schließlich gemischte Aufzeichnungen, bei denen auf einem Blatt Heterogenes vereinigt ist. Für die interne Ordnung war die vermutete Chronologie ausschlaggebend — mit all jenen Problemen, die dem *Köchelverzeichnis* eigen sind. Das gilt auch für Nummern. Jedes Sigel beginnt mit einer Jahreszahl. Wenn sie von der Forschung zu korrigieren ist (wie im Fall von „Sk 1784c“: das Blatt gehört ins Jahr 1782, vgl. *Mozart Studien* 3, S. 11ff), wäre die Nummer zu ändern, was einem Zitieren nicht gerade dienlich ist, oder aber die Sinnggebung aufzuheben: In Einzelfällen ist dann die Zahl doch keine Jahreszahl; aber in welchen Fällen? Ein Sonderproblem bildet die Skizzenreihenfolge. Bei Varianten zum gleichen Stück ist das von vorrangiger Bedeutung für ein Verständnis der Genese. Für die Skizzen zur Cavata Nr. 8 des *Mitridate* übernimmt Konrad die fiktive Reihenfolge von Luigi Ferdinando Tagliavini (*NMA*, II/5;4). Sie ist musikalisch aber nicht unbedingt einsichtig. Eine kritische Prüfung kann zu ganz anderen Ergebnissen führen und auch Konrads Urteil zum fertigen Werk („Die endgültige, fünfte Fassung ist aus der vierten Version heraus entwickelt; zu den anderen Entwürfen besteht keine Beziehung“, S. 123) widerlegen (dazu James Harrison Wignall in *Mozart Studien* 5, S. 45–99). Konrads Rubrik „Ausgaben/Literatur“ erschließt die Forschungsgeschichte. Bei dem umfangreichen und erstmals systematisch bearbeiteten Material können die Auskünfte kaum vollständig sein. Wünschenswert wären Angaben zum frü-

hesten Nachweis in der Literatur. Das ist nicht immer erfüllt. Für den erwähnten *Mitridate* fehlt überraschenderweise der Verweis auf Wolfgang Boettichers längere Studie im *Neuen Mozart-Jahrbuch* 1943, eine Arbeit, deren Fehlerhaftigkeit an anderer Stelle (S. 44) moniert wird. Dennoch, man muß Konrad attestieren, daß er bibliographisch ungemein aufwendig und sorgfältig arbeitet; wenn er eine Edition der Arbeit von Théodore de Wyzewa/Georges de St.-Foix mit der Vornamensschreibung „Amédee“ zitiert (S. 19), muß es sie geben, auch wenn ich sie nicht kenne.

Den Katalogteil wird man als Nachschlagewerk benutzen. Umrahmt wird er aber von zwei Studien, die sich zum vollständigen Lesen empfehlen und in denen sich auf verschiedene Weise die Erfahrungen an der Arbeit niedergeschlagen haben. Das Eröffnungskapitel („Mozarts Schaffensweise — Probleme der Forschung und des Verstehens“) diskutiert die historischen Voraussetzungen, die ergänzenden Zeugnisse aus Briefen und Dokumenten sowie die zentralen Kategorien *Komponieren* und *Schreiben*. Ich habe den Text um so lieber gelesen, als er theatralische Gestik meidet und doch brillant formuliert ist. Das Schlußkapitel („Die Skizzen Mozarts — Typen und Analysen“) entwirft ein differenziertes Bild unter den Stichworten „Öffentliche“ und „Private Manuskripte“: Niederschriften für Mozart allein oder zur Weitergabe an einen Kopisten. Damit kann auch die Frage „Werk“ und „Studie“ zusammenhängen. Die nötige und wichtige Trennung hat in der Forschung bisher kaum eine Rolle gespielt. Mehrere Unterkapitel führen eindringlich zu musikalischen Fragen und zum Werkverständnis. Besonders hervorheben möchte ich den Sonderabschnitt „Kontrapunktische Skizzen“ mit einer feinsinnigen Darstellung der Schritte im Entwurf der e-moll-Fuge KV deest (*NMA*, IX/27:2, S. 177–179).

Die Notenbeispiele halten sich generell an die originalen Schlüsselungen. Nur so ist überhaupt eine quellennahe Erörterung von Einzelfragen ohne Verschiebung im Liniensystem sinnvoll. Zum Studieren von Aufzeichnungen scheint mir die Lösung Konrads zwingend (man vergleiche nur die existierenden Ausgaben der genannten e-moll-Fuge mit Konrads Wiedergabe: *studieren* können sollte man freilich nicht nur Skizzen).

Nach viel Wein ein Tropfen Wasser: Wie fast alle Bücher heute im Fach scheint auch dieses ohne Lektorat gedruckt. Es fehlt daher ein „externer“ Korrekturgang. Das macht sich leider in einer Reihe von Satzfehlern bei den Notenbeispielen bemerkbar (S. 476, Nr. 1, T. 4: *g* statt *h*), gelegentlich auch im Text (S. 254: „Auktionskataalog“). Ansonsten läßt die verlegerische Ausstattung nichts zu wünschen übrig.

Es ist ein Merkmal von Standardwerken, daß sie sich ständig Ergänzungen gefallen lassen müssen (für den Nachweis des Cantus firmus der *Maurerischen Trauermusik* haben sich ganz andere Aspekte ergeben. dazu Bernd Edlmann in *Mjb* 1986, S. 251, und Theodor Göllner in *Mozart Studien* 1, S. 11ff). Aber das Streben nach solchen Ergänzungen ist auch ein Beleg für Qualität. Konrad hat der Forschung einen Meilenstein gesetzt. Dafür gebührt ihm eine nicht alltägliche Anerkennung.
(Oktober 1994) Manfred Hermann Schmid

Beethoven Forum 1. Edited by Christopher REYNOLDS, Lewis LOCKWOOD and James WEBSTER. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1992. XIII, 250 S.

Unter dem Titel *Beethoven Forum* stellt sich ein neues Beethoven-Periodikum vor, das die ganze Bandbreite der aktuellen Forschungsrichtungen berücksichtigen soll: biographische Forschung, Skizzenforschung, Analyse nach Heinrich Schenker bzw. moderner Ausrichtung, Rezeptionsgeschichte u. a. m. Die Herausgebertrias, ergänzt durch ein Gremium von Contributing Editors und ein Advisory Board, denen nahezu alle namhaften Beethoven-Spezialisten angehören, bürgen für einen hohen Standard der Reihe. Es wird eine jährliche Erscheinungsweise angestrebt. Der 1992 erschienene 1. Band trägt dieser Programmatik Rechnung und vereinigt Abhandlungen unterschiedlicher thematischer und methodischer Ansätze. Die Folgebände 2 und 3 sind, wie zu hören ist, bereits im Druck bzw. in Vorbereitung. Sie werden im wesentlichen Referate der Beethoven-Konferenz „Beethoven in Vienna 1792—1803. The first style period“ enthalten, die im März 1993 von der University of Connecticut in Storrs durchgeführt wurde.

Der vorliegende Band bezeugt den hohen Standard amerikanischer Beethoven-Forschung. Einen Schwerpunkt des Bandes machen analytische Arbeiten aus. Besonders interessant sind unterschiedliche bzw. modifizierte Analyseansätze zu dem Themenkreis Funktion und Gestaltung der Finali in Beethovens Spätwerk. Ihm sind die Arbeiten von James Webster zur *9. Symphonie* op. 125, William Kinderman zur *As-Dur-Sonate* op. 110 und Richard Kramer zum *Streichquartett B-Dur* op. 130 gewidmet. Mit der ihm eigenen Konsequenz etabliert Webster seinen von ihm „multivalent analysis“ genannten Ansatz, oftmals isoliert angewandte Analysemethoden zu einer Gesamtschau aller Parameter zu verknüpfen. Webster sieht das Finale der *9. Symphonie* als durchkomponiert, sich stetig verdichtend strikt auf jene Formglieder am Ende hinsteuernd, die in älteren Analysen als Coda und Stretta nur beiläufig behandelt werden. Wichtig erscheint ihm ihre Funktion, nach komplexen Verarbeitungen die Botschaft sozusagen von einem erhöhten Standpunkt möglichst einfach und nunmehr definitiv-ungefährdet ein letztes Mal zu verkünden. Richard Kramer weist auf substantielle Parallelen in der Gestaltung der Finali einiger Spätwerke hin, speziell op. 106, 125 und 130. Hinsichtlich der in der Vergangenheit von Warren Kirkendale und Klaus Kropfinger ausführlich diskutierten Frage, welches der wahre Schlußsatz des *B-Dur-Quartetts* sei, schließt er sich eindeutig Kropfinger an. Auch für ihn ist die *Große Fuge* op. 133 integraler Bestandteil der Konzeption dieses Werkes. William Kinderman führt seine Untersuchungen zum „narrative design“ im Spätwerk Beethovens mit einer Analyse der *Klaviersonate* op. 110 fort. Er arbeitet die sublimen Beziehungsgeflechte und das fein austarierte Spannungsverhältnis in einem Werk mit scheinbar schroff gegen- oder nebeneinander gestellten Formteilen wie Arioso und Fuge heraus.

Der Band enthält ferner eine kritische Auseinandersetzung mit der „programmatic reception“ der *3. Symphonie* aus der Feder von Scott Burnham und eine interessante Abhandlung von Robert N. Freeman über eine bisher unbekannte Kadenz zum 1. Satz des *3. Klavierkonzerts* op. 37, die er im Benediktinerstift Melk entdeckte. Deren Autor ist noch nicht identifiziert. David H. Smyth geht anhand des Scherzos nochmals der Frage nach, welche Funktion

den Skizzen bei der Revision des *Streichquartetts* op. 18 Nr. 1 zukommt. Sehr kenntnisreich und kritisch setzt sich Nicolas Marston in einem Review Article mit Barry Coopers *Beethoven and the Creative Process* auseinander. Er tut dies vor dem Hintergrund von Coopers viel-diskutierter und heftig umstrittener „Realisierung“ von Beethovens „10. Symphonie“. In diesem Zusammenhang wirft er die Ende der 1970er Jahre kontrovers diskutierte Frage neu auf, welchen Erkenntniswert die Skizzen für die Analyse der vollendeten Komposition haben. Zu Recht stellt er die evolutionistische Grundanschauung vieler Analysen in Frage, die die Endgestalt als Stadium nach der Überwindung unvollkommener Ansätze betrachtet. Julia Moore behandelt auf der breiten Basis der in ihrer Dissertation erfaßten Quellen zur ökonomischen Situation Beethovens die von ihm besonders schmerzlich empfundene Inflation, die seine Lebens- und Schaffensbedingungen maßgeblich bestimmte.

(April 1994)

Michael Ladenburger

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.)

Ursula Kramers Publikation ist eine gründliche Auseinandersetzung mit dem Prozeß der verselbständigten Orchesterfunktion als Reflex auf eine gewandelte Einstellung gegenüber der stofflichen Vorgabe der Oper des 19. Jahrhunderts. Das oft strapazierte Zitat von E. T. A. Hoffmann, der „Operndichter müsse das Gemälde“ erstellen und „die Musik habe das Ganze in Licht und Perspektive“ zu rücken, nahm die Autorin zum Anlaß, das seit dem 18. Jahrhundert bis hin zu Hugo von Hofmannsthal („Musik ist die Wurzel, der alles entquillt“, „Poesie ist die Mutter der Kunst“) thematisierte Spannungsverhältnisse zwischen Musik und Poesie auszuleuchten. Bis hin zur „dramatischen Leere des Orchesters“, festgemacht an der Gegenläufigkeit der Richtungen von Baßlinie und Singstimme des *Otello*, beschreibt Kramer den Weg vom sukzessiven zum simultanen Kontrastprinzip als eine der späteren historischen Stufen in der Entwicklung des musikalischen Materials. Beachtlich ist, daß

sich die Autorin nicht von außen der Thematik nähert, sondern ganz besonders in den zwei dicht gearbeiteten Kapiteln „Zur Situation der Oper 1850“ sowie „Massenets Werther: Oper oder vertonter Roman?“ eine breite Basis schafft. Verdeutlichen möchte sie das gestörte Verhältnis zwischen „illusionistischen Theaterkonzepten und deren adäquater musikalischer Adaption“ (S. 157), wobei sie die Scrittura zum Maßstab nimmt. Auf der Suche nach den Wurzeln der Eigenqualität des Orchesters, die sie seit der Oper *Falstaff* von Giuseppe Verdi zu bemerken glaubt, untersucht sie sehr gründlich jene Nahtstelle, an der die festgefügteten Strukturen nicht länger mit den stofflichen Vorgaben und Interessen zwischen Komponist und Librettist in Einklang zu bringen waren. Weder spart sie an ästhetischen Diskussionen um die Brüchigkeit der Gattung mit ihrem Wechsel zwischen geschlossenen musikalischen Formen und rezitativen Passagen noch an satztechnisch-musikalischen Kategorien. So werden besonders „Ganzheit“, „Wahrheit“ und „Illusion“ zueinander in Beziehung gesetzt. Daß die „Gleichzeitigkeit von Nähe zu Bestehendem und Aufbruch zu neuen Intentionen“ (S. 31) allein keine noch so wünschenswerte materielle Verselbständigung bewirkt, ist seit den Theatertheoretikern des politischen und epischen Theaters Allgemeingut geworden und hätte nicht noch einmal problematisiert werden müssen. Den Drahtseilakt, nämlich Theodor W. Adornos Interpretation der Thomas Mannschen Ironie auf die Kompositionstechnik des *Falstaff* anzuwenden, meisterte Ursula Kramer, indem sie Ironie als stilistisches Mittel und Sonderfall der dichterischen Eigenaussage im epischen Kommunikationssystem sieht. Um Umberto Ecos Notate generell auf Verdis Spätwerke übertragen zu können, bedurfte es allerdings einer gewissen Strapazierung der Begriffe „Ironie“ und „Unschuld“.

(Juli 1994)

Beate Hiltner

Weber-Studien. Band 1. In Verbindung mit der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe hrsg. von Gerhard ALLROGGEN und Joachim VEIT. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 283 S., Abb., Notenbeisp.

Gesamtausgaben sind ein notwendiger und sinnvoller Anlaß, Werk, Leben und Umfeld

eines Komponisten neu zu überdenken. Es erscheint daher begrüßenswert, wenn die — längst überfällige — Herausgabe des Œuvres von Carl Maria von Weber durch eine Studienreihe begleitet wird, die all diese Bereiche abdecken soll. Dies versucht bereits der erste Band, ein Sammelband, der in konsequenter Anordnung seinen Blickwinkel von der minutiös-philologischen Vorstellung von Dokumenten bis hin zu übergreifend-spekulativen Deutungen von Weltbildern weitet.

Sehr akribisch, mit einem umfangreichen Glossar, stellt Eveline Bartlitz bisher unveröffentlichte Briefe Webers vor. Die auftauchenden Namen lesen sich wie ein Kompendium der deutschsprachigen Theaterwelt im ersten Jahrhundertviertel. Weber zeigt sich als geschickter Praktiker, aber auch als warmherziger, Anteilnehmender Freund. Wie spontan und anschaulich die Sprache des Handwerker-Musikers gegenüber einem geistreich-metaphorischen, auf Öffentlichkeit ausgerichteten Schreibduktus z. B. eines Mendelssohn!

Das Erschließen von bisher unbearbeiteten Weber-Dokumenten mag sicher einiges Erhellende zur Genealogie beitragen (Christine Heyter-Rauland), interessant aber erscheint ein Blick in die Werkstatt der mit diesen durch Kriegseinwirkung halb zerstörten Papieren befaßten Restauratoren und Konservatoren, den Gertrud Schenck vermittelt.

Nach dem eher peripheren Umkreisen des Gegenstands geht Robert Münster in medias res: Sein Bericht von Webers München-Aufenthalt von 1815 vermittelt ein reiches Spektrum der dortigen Kulturgeschichte jener Zeit, als dessen Glanzpunkt der Prager Operndirektor Weber mehrere Monate lang hervortrat. Mit Theaterzetteln, Rezensionen, Briefzitate dokumentiert Münster den Geschmack der Zeit, aber auch die anhaltend vorrangige Bedeutung der Oper in dieser Situation des politischen und sozialen Umbruchs.

Die ganze Ambivalenz des Musikerdaseins jener Epoche wird offenkundig, wenn Weber dann als Hofbeamter in Dresden zur Kirchenmusik dienstverpflichtet ist, seine Reputation gar nach der Komposition von Messen, die nach wie vor Eigentum des Hofes sind, bewertet wird, wie Gerhard Allroggen ausführt. Dieses Zwitterwesen scheint sich auch in der Musik niederzuschlagen, so daß einerseits der König das „Beethovensche“ (= Teuflische) an

der zweiten Messe tadeln kann, andererseits die Kritik an derselben Messe nach ihrer postum Drucklegung den „freundlichen, dem Zeitgeschmack sich nähernden Charakter“ betont. Folgerichtig muß Webers Weg in der Kirchenmusik, so Matthias Viertel, die Loslösung von traditionellen Gattungen, traditionellem Kirchenstil und vom Kirchenraum selbst sein (letzteres überdies wegen der schlechten Akustik der Hofkirche) — und die Hinwendung zu Ausdrucksmöglichkeiten individueller Frömmigkeit, z. B. in der Kantate.

Überhaupt scheint der Bruch in der Kirchenmusik des Jahrhundertanfangs noch viele Forschungsthemen bereitzuhalten. Da gibt es immer noch die allsonntägliche und allfesttägliche Meßkompositionsverpflichtung, und wenn Joachim Veit über die von ihm bisher als Fälschung und nun, nach dem Krummauer Partiturfund mit authentischer Widmung, als echt angesehene „Jugendmesse“ von 1802 irritiert feststellt, daß sie eine Bearbeitung von eigenen oder fremden Instrumentalwerken sei, so verweist diese Art von Kontrafaktur auf eine um 1800 noch gängige Praxis, von der sich der spätere Weber natürlich distanzieren mußte!

Ein anderes, ebenfalls weites Betätigungsfeld betritt Frank Heidlberger mit seiner Arbeit an den Pariser „Livrets de mise en scènes“. Es erscheint mir zwar überbewertet, in der Erstellung dieser Regiebücher den Wunsch nach Manifestierung einer bestimmten Aufführung zu erblicken, jedoch sind die „Livrets“ von unschätzbarem Wert für die Aufführungsgeschichte einer Oper. So stellt Heidlberger mit ihrer Hilfe sehr einleuchtend die unterschiedliche Deutung des *Freischütz* in den beiden Inszenierungen von 1824 und 1841 heraus: hier die Tendenz zum platten Lustspiel — dort zum „pomphaft aufgeblähten Repräsentationsstück“ im Stil der Grand Opéra. Vielleicht kann die französische Deutung in Wechselwirkung den Blick für das Neue und wohl eigentlich „Deutsche“ des *Freischütz* schärfen, und vielleicht hat dieses Neue auch — trotz allem — etwas mit deutscher Romantik zu tun. Dies bestreitet nämlich Martin Wehnert in seinem Vergleich Caspar David Friedrichs mit Weber. Er stützt sich dabei auf beider Weltanschauung, ihr Verhältnis zu Gott, zu Natur, aber auch zum Vaterland. Natürlich kann da nur Friedrich das Prädikat des (Früh-)Romantikers er-

halten, Weber wird zum „Schein-Romantiker“, der zwar ähnliche Bilder (Felsenschlucht u. a.) verwendet, sie aber, als pragmatischer Realist, zum Bestandteil eines Sujets degradiert. Die Ikonographie, Wehnerts Steckenpferd, kann hier nichts anderes als Etiketten beisteuern — und nicht einmal das: Ist etwa der sich selbst auf der Gitarre begleitende Weber (s. den Aufsatz von Oliver Huck) nicht ein typisch romantischer Topos? So gilt es wohl eher, musikimmanente Strukturen wahrzunehmen und sie, wenn es schon sein muß, sinnstiftenden Elementen in der Malerei gegenüberzustellen, um eventuell einen gemeinsamen geistigen Hintergrund der Werke zu konstatieren.

Auch die sehr interessante Würdigung Friedrich Kinds durch Joachim Reiber geht von einem zu engen Romantik-Begriff aus, wenn er diesem „weder äußerliche noch innerliche Berührungen mit der Romantik“ bescheinigt. Sind denn das Biedermeier, dem er Kind zuordnet, und die Romantik Gegensätze?

Viele Anregungen zum Weiterdenken und Weiterforschen also, auch in den übrigen vier Aufsätzen. Allerdings beinhaltet Mariko Teramotos anspruchsvoller Titel „Zur tonalen Struktur von Webers *Oberon*“ leider nur die mehr oder weniger sinnvolle symbolhafte Zuordnung von Tonarten. Wolfgang Goldhans „Problemstudie“ über die Quellen zu den Kompositionen für ein Blasinstrument gehört wohl eher in den Kritischen Bericht; jedoch finden sich interessante Beobachtungen über die wechselseitige Beeinflussung von Raum- und Zeitkomponenten im Notenbild. Aufschlußreiche Eindrücke von des Musikers Leid und Neid und des Verlegers Brot vermittelt der Briefwechsel zwischen Carl Friedrich Peters und Louis Spohr, den Axel Beer kommentiert. Kirsteen McCues Auflistung von Webers Schottischen Volksliedern reizt dazu, sie mit denen von Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven zu vergleichen. Überhaupt wäre zu wünschen, daß die folgenden Bände der *Weber-Studien* sich auch mit Webers Musik selbst befassen. (September 1994) Jutta Ruile-Dronke

362 S., *Notenbeisp.* (*Collectanea Musicologica. Band 5.*)

Der Leser hat ein reichhaltiges, mit Selbstzeugnissen und Notenbeispielen gut ausgerüstetes Buch vor sich, das ein weitgehend unbekanntes Werk Mendelssohns behandelt. Krettenauer bezeichnet das Liederspiel wiederholt als „eine kompositorische Meisterleistung von hohem künstlerischem Anspruch“; der Komponist hat „seine Gelegenheitskomposition eine Zeitlang voller Selbstzufriedenheit als seine ‚beste Composition‘ apostrophiert“. Aus der *Fremde* (später: *Heimkehr aus der Fremde*) wurde 1829 vom 20jährigen Mendelssohn in England konzipiert — das Libretto stammt von Karl Klingemann — und im Dezember desselben Jahres bei einer Familienfeier in Berlin uraufgeführt. Neben zwei kleineren „Operetten“ war das Liederspiel Mendelssohns „letztes, vollendetes Bühnendramatisches Werk“; voraus ging das „mißglückte öffentliche Operndebüt *Die Hochzeit des Camacho* (Berlin 1827)“. Die Schuld daran gibt die zeitgenössische Kritik weniger der Musik, „sondern mehr der unglücklichen Wahl des Sujets sowie der mangelhaften dramatischen Substanz des Librettos“. Der Mißerfolg nahm insofern „eine Schlüsselfunktion“ im Schaffen des Komponisten ein, weil er „seine zeitlebens äußerst reservierte und übermäßig kritische Haltung gegenüber unzähligen Textvorlagen bewirkte und durchaus vielversprechende Opernprojekte bereits im Anfangsstadium zunichte machte“. Dazu kam die „zunehmend skeptisch-distanzierte Haltung gegenüber der musikalischen Journalistik“. Beides dürfte mit dazu beigetragen haben, daß Mendelssohns dramatisches Talent nie zu erfolgreicher Entfaltung kam.

Im folgenden geht Krettenauer zur „Gattungs- und Stilgeschichte des ‚Berliner Liederspiels‘ (Reichardt)“, zu „Mendelssohn als Bühnendramatiker“, zur „Entstehungsgeschichte“ des Liederspiels und zur „Dramaturgie und sprachlichen Gestaltung“ des Librettos über. Das Wichtigste für den Leser, der sich über das Werk selbst orientieren will, ist die ausführliche Interpretation der Komposition, bestehend aus 14 einzelnen Nummern. Bei der Darstellung von „Struktur und Funktion der musikdramatischen Gestaltungselemente“ legt der Autor besonderen Wert auf den „kontextuellen Zusammenhang“, worunter er „Handlungssituation und Sinngehalt der jeweils zugrunde-

THOMAS KRETTENAUER: *Felix Mendelssohn Bartholdys „Heimkehr aus der Fremde“. Untersuchungen und Dokumente zum Liederspiel op. 89.* Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1994.

liegenden Textpassage" versteht. Mitbestimmend ist die Erörterung der Frage, „ob und inwieweit signifikante Gestaltungselemente der Liederspielkomposition paradigmatisch sind für Mendelssohns Personalstil und schließlich Entwicklungstendenzen bzw. etwaige Vorbilder des zeitgenössischen Musiktheaters widerspiegeln“.

Anerkennenswert sind — ohne andere Aspekte zu vernachlässigen — Krettenauers Bemühungen um die „diastematisch-rhythmische Struktur der Gesangsmelodien“, die er auf der Basis des dramatischen Geschehens nicht nur formal, sondern eben vom Textinhalt her als deklamatorische Prozesse interpretiert. Positiv wirkt sich dies auch bei der Darstellung der „dramatischen Kernszene“ aus (Nr. 8 bis 10), die als „zielgerichtete Vorbereitung des dramatischen Kulminations- und Wendepunkts beginnt und schließlich in der nachfolgenden (Schein)-Katastrophe eskaliert“. (Es handelt sich um eine romantische Nachtwächterszene, um ein „Spiel im Spiel und ein gestörtes Ständchen dazu, wie später in den *Meistersingern* in ähnlicher Weise“ [Christoph Hellmut Mahling]. Die Szene enthält eine Vielfalt witziger Einfälle von seiten beider Autoren.)

Angesichts der Bemühungen Krettenauers und ihrer Ergebnisse kann Mendelssohns Liederspiel nicht einfach als Gelegenheitskomposition abgetan werden. Doch bleibt die Frage offen, warum dem Werk auf die Dauer kein besseres Schicksal vorbehalten war. Eric Werner bemerkt in seiner Mendelssohn-Biographie zu des Komponisten Bühnenwerken u. a.: „Wir können uns nicht mit der simplen Erklärung zufrieden geben, daß Mendelssohn kein dramatisches Talent besaß. Seine Jugendoper *Die Hochzeit des Camacho* zeigt unverkennbare Spuren von Theaterbegabung, und auch sein Singspiel *Die Heimkehr aus der Fremde* enthält manche hübsche Pointe“(!). Letzteres bezeichnet Werner „als eine rührende Huldigung des Friedens und des Familienidylls, das der gute Sohn Felix seinen Eltern darbrachte. Wenn man dies bedenkt, wird einem der musikalische Gartenlaubstil des Spiels, philiströs bis in die Knochen, sich dennoch bemüht, ‚schelmisch‘ oder ‚sinnig‘ zu erscheinen, eher erträglich sein.“ Am interessantesten findet der Genannte die „Serenaden-Nachwächterszenen“, denen er immerhin das Prädikat „dramatisch angehauchter Ensembles“ zuerkennt.

Solch harter Kritik gegenüber sind in Krettenauers Darstellung kaum kritische Töne zu vernehmen, wobei zu bedenken wäre, daß allzu intensive Beschäftigung mit einem lieb gewordenen Œuvre die objektive Sicht verstellen kann. Sicherlich ist die Idylle in den Aufbruch einer Zeit geraten, die sich dem hochstilisierten Pathos des Jahrhunderts, zwangsläufig in die Dekadenz führend, zuwendet. Da mußte sich eine durch „harmlosen“ Text verbundene Nummernfolge, ungeachtet sporadischer Glanzlichter, dem allgemeinen Interesse entziehen. (Über Mendelssohns offensichtliche „Modifizierung der gravierenden Schwerpunkte des Reichardtschen Liederspieltypus, nämlich die ausschließliche Verwendung begrenzt bühlenwirksamer Strophenlieder“, ist damit nichts ausgesagt.)

Wiederholt weist Krettenauer in der umfangreichen „Rezeptionsgeschichte“ auf „unsachgemäße Inszenierungs- und Interpretationspraktiken“ hin, die nicht selten die mangelnde Wertschätzung des Werkes verschuldet haben — ganz zu schweigen von der „virulenten Mendelssohn-Polemik im Zuge des aufkommenden Wagnerianismus“. Wie dem auch sein mag: Nur eine ansprechende, sachgemäße Inszenierung könnte über Wert und künftiges Schicksal des Liederspiels entscheiden.

(September 1994)

Adolf Fecker

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

Die in Münster als Dissertation angenommene Arbeit über Gustav Adolf Merkel befaßt sich mit einem Komponisten, dem zu Lebzeiten eine große Wertschätzung zuteil wurde, der dann aber fast vergessen wurde. Man erkennt das Bemühen, diesem Komponisten in der Geschichte der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts einen bleibenden Platz einzuräumen, der der neuen Bedeutung, die Merkel im Zuge der Wiederentdeckung der romantischen Orgelmusik zukommt, gerecht wird. Magdalene Saal versucht insofern auch eine Ehrenrettung Merckels gegenüber dem als zu pauschal und kritisch empfundenen Urteil, das etwa Martin Weyer in seiner Dissertation über die deutsche Orgel-

sonate von Felix Mendelssohn Bartholdy bis Max Reger fällt. Merkel, von 1864 bis zu seinem Tod — obwohl Protestant — dank seiner künstlerischen Fähigkeiten Organist der katholischen Hofkirche in Dresden (wo ihm Gottfried Silbermanns letztes Werk zur Verfügung stand), war als Kirchenmusiker, Pädagoge, Konzertorganist und vor allem als Komponist von einer beachtlichen Produktivität. Der einleitende biographische Teil des Buches leidet sichtlich unter der schlechten Quellenlage und fußt daher zwangsläufig weitgehend auf der Monographie, die der Merkel-Schüler Paul Jansen bereits 1886 vorgelegt hat. Schwerpunkt von Saals Arbeit ist eine stilkritische Untersuchung und ein thematischer Katalog der Orgelwerke Merkels. Janssens erstes Werkverzeichnis wird um die seither erschienenen Ausgaben und die Beschreibung der leider in sehr geringer Zahl vorhandenen Autographen ergänzt. Bei den Drucken sind zwar die Datierungen ermittelt, doch hätte eine genauere bibliographische Beschreibung (incl. Angabe der Reihentitel, Verlags- bzw. Plattennummer, Erwähnung von Einzelausgaben, Parallelausgaben mit englischem Titel — so bei der Leipziger Ausgabe der 30 Pedal-Etüden op. 182) der Vollständigkeit gedient und die Identifizierung der Ausgaben durchaus erleichtert. Vorbildlich sind die Incipits, die allesamt mehrstimmig sind und damit nicht nur eine problemlose Identifizierung der Kompositionen, sondern unmittelbar auch einen guten ersten Eindruck von deren Satztechnik und Stil ermöglichen.

Unter der Vielzahl von gediegen gearbeiteten Orgelwerken sind jene von besonderem Interesse, die die Aneignung und Auseinandersetzung mit Vorbildern wie Ludwig van Beethoven, Mendelssohn Bartholdy, Johann Sebastian Bach und — von den Zeitgenossen — Joseph Rheinberger dokumentieren. Als Beispiel führt Saal Merkels 8. *Orgelsonate h-moll* op. 178 an, deren Schlußsatz, eine *Passacaglia*, nicht nur auf Bachs *Passacaglia* BWV 582, sondern zugleich auch auf die kurz zuvor komponierte *Passacaglia* in Joseph Rheinbergers ebenfalls 8. *Orgelsonate* op. 132 Bezug nimmt.

Das Buch ist eine lohnende Lektüre für jeden, der sich über die damals weitverbreitete, stilbildende, da oftmals didaktisch ausgerichtete Orgelmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts informieren möchte. Insofern bleibt Merkel von historischer Bedeutung,

selbst wenn man einen den kompositorischen Fundus seiner Zeit weiterentwickelnden Personalstil in vielen seiner Kompositionen vermissen wird.

(April 1994)

Michael Ladenburger

CHRISTIAN SPRANG: Grand Opéra vor Gericht. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 1993. 319 S., Abb. (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht [UFITA]. Band 105.)

Die Behauptung, daß das 19. Jahrhundert das unbekannteste Jahrhundert der Musikhistoriographie ist, mag für Außenstehende befremdlich wirken, eint aber die Spezialisten. Dies gilt um so mehr für die französische Operngeschichte, deren Geschichtsbild bis heute von wenigen sicher einst verdienstvollen Untersuchungen geprägt wird, die auf der Basis weniger, zumeist leicht zugänglicher Quellen — im wesentlichen handelt es sich um den Kanon der nicht einmal durchgängig erschlossenen Musikzeitschriften und der bislang erfolgten Memoiren- und Briefausgaben — zu Urteilen gelangten, die mit jeder über diesen Quellenbestand hinausgreifenden Studie differenziert werden müssen. Notwendig ist der Versuch einer strukturge-schichtlichen Grundlegung, die das tonnenweise überlieferte Material der Tagespresse, die in den Labyrinthen der Archive erhaltenen Dokumente und die bislang nicht ausgewerteten Manuskript-Fonds in die Betrachtung einbezieht. Zweifellos handelt es sich hierbei um eine Aufgabe, die mehr als eine Forschergeneration beschäftigt wird und die nur in interdisziplinärer Zusammenarbeit geleistet werden kann.

Die von Christian Sprang vorgelegte rechtsgeschichtliche Dissertation leistet hierzu einen gewichtigen und verdienstvollen Beitrag. Auf der Basis der seinerzeit zahlreich erscheinenden juristischen Tagespresse, der in verschiedenen Archiven erhaltenen Gerichts- und Akten, der zeitgenössischen Rechtskommentare sowie der einschlägigen Musikpresse verfolgt er im Untersuchungszeitraum 1826—1868 sämtliche musikbezogenen Urheberrechtsprozesse und gelangt zu einem differenzierten Bild jener Entwicklung, die schrittweise das umfassende europäische Urheberrechtssystem hervorbrachte.

Daß er hierbei praktisch in jedem Kapitel auf gravierende Forschungsdesiderate seitens der Musikwissenschaft stößt, ist angesichts der eingangs skizzierten Forschungslage nicht verwunderlich. Aber auch Sprangs eigene Ergebnisse werfen zahllose neue Fragen auf. So stellt sich, um ein besonders augenfälliges Beispiel zu erwähnen, die Frage nach der Repertoirebildung gänzlich neu: Daß die Werke ausländischer Komponisten nicht oder nur unzureichend geschützt waren, hat mit Sicherheit zur Verbreitung der italienischen Oper wesentlich beigetragen; immerhin überlebte das Théâtre Italien diesen in zahllosen Prozessen thematisierten Wettbewerbsvorteil nur um wenige Jahre. Ebenso folgenreich dürfte die wechselhafte Rechtsprechung im Hinblick auf die Handlungsvorlagen der Libretti gewesen sein: Daß der Librettist aufgrund veränderter Rechtslage seine Tantiemen mit dem Autor eines unter Umständen obskuren Vaudevilles plötzlich hälftig zu teilen hatte, kann für die Stoffwahl nicht unerheblich geblieben sein. Die Herausbildung eines historischen und daher ungeschützten Repertoires sogenannter Opernklassiker erscheint ebenso in anderem Lichte wie die überwiegend handschriftliche Überlieferung italienischer Opernpartituren, die sich eingeständenermaßen ausschließlich dem Schutzbedürfnis der betroffenen Autoren und Verleger verdankte. Sprangs Untersuchung bietet zu fast allen Bereichen des Musiklebens eine spannende und aufschlußreiche Lektüre und korrigiert das Geschichtsbild in wichtigen Punkten. So wird etwa William L. Crostens forschungsgeschichtlich einflußreiche These, nach der die Grand Opéra „an art and a business“ gewesen sei, allein durch den Umstand relativiert, daß Louis Véron, der erste „directeur-entrepreneur“ der Opéra, nicht einmal das Recht hatte, leitenden Mitarbeitern zu kündigen, und daß auch die Sachentscheidungen, beispielsweise Ausstattung und Mise en scène betreffend, in deren Kompetenzbereich verblieb. Neue Forschungsansätze wird auch die Konfrontation von Sprangs Ergebnissen mit weiteren Detailuntersuchungen bieten: Da Sprang sich vornehmlich auf gerichtskundige Rechtsakte konzentriert, bleibt beispielsweise die vertragliche Situation unberücksichtigt; im Zusammenhang mit der Diskussion einer „auktorialen“ Aufführungstradition (S. 96) hätte die gut dokumentierte Vertragsgestaltung

Giacomo Meyerbeers allerdings zumindest Erwähnung finden müssen. Auch harrt das Verhältnis zwischen Rechts- und Pressegeschichte näherer Untersuchung, da insbesondere die Musikverleger Rechtsstreitigkeiten häufig ausschließlich aus Gründen der Werbewirksamkeit vom Zaume brachen. Jedenfalls ist in der Musikpublizistik keineswegs erst 1839 ein „klarer Hinweis auf den Beginn der Zwietracht zwischen den Verlegern“ (S. 75) zu finden, vielmehr gehört beispielsweise schon Maurice Schlesingers auch mit juristischen Mitteln ausgetragene Dauerfehde gegen den Salonkomponisten Henri Hertz zu den Auseinandersetzungen, die der wirtschaftlichen Konkurrenzsituation entsprangen. Gerade dieser Streit belegt jedoch, daß derartige Auseinandersetzungen nicht nur von wirtschaftlichen Interessen, sondern durchaus auch von ernsthaften ästhetischen Überzeugungen getragen sein konnten, die es freilich erst am Markt durchzusetzen galt. Sprangs Buch bietet für jeden am Thema Interessierten unverzichtbare Hinweise; als unerheblicher Sachfehler sei immerhin korrigiert, daß Jules Janin keineswegs 1844, sondern 30 Jahre später verstarb (S. 139). (Daß er den Rechtsstreit des Jahres 1844 durch seinen „plötzlichen Tod“ beendet haben soll, ist ihm allerdings durchaus zuzutrauen.)
(Oktober 1994) Matthias Brzoska

BÄRBEL PELKER: Die deutsche Konzertouvertüre (1825–1865). Werkkatalog und Rezeptionsdokumente. Teil 1 und Teil 2 Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). 1008 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 99.)

Die vorliegende, für den Druck nochmals bearbeitete und erweiterte Heidelberger Dissertation beeindruckt bereits auf den ersten Blick durch ihren Umfang. Der im Zentrum stehende Werkkatalog für die deutsche Konzertouvertüre, dem eine kurze Entwicklungsskizze und eine knappe Dokumentation zur Theorie der Gattung vorangehen, umfaßt nicht weniger als 929 Werke, wobei versucht wurde, innerhalb der Zeitspanne 1825–1865 (mit gewissen Überhängen) sämtliche nachweisbaren Kompositionen im deutschen Sprachraum aufzulisten. Naturgemäß ist die Masse dieser Werke nicht

ins Konzertrepertoire gelangt, völlig unbekannt sind aber nicht nur viele der angeführten Kompositionen, sondern häufig auch deren Verfasser.

Der Katalog gliedert sich in die Kategorien „Titelblatt“, „Besetzung“, „Druckdatum“, „Autograph“ (Fundort und kurze Beschreibung), „Kopie“ (= Abschriften von fremder Hand), „Kompositionsdatum“ und „Erstaufführung“; daran schließen sich als keineswegs selbstverständliche Rubriken „Zeitschriften“ und „Erwähnungen“ als Dokumentationsmittel zur Aufführungs- und Veröffentlichungsgeschichte an. Die zeitraubende Berücksichtigung sämtlicher bedeutenden Musikzeitschriften sowie einer erdrückenden Masse von Sekundärliteratur — das Literaturverzeichnis umfaßt mehr als hundert Seiten! — hat wohl am meisten zu dem großen Gesamtumfang beigetragen, denn trotz der Differenzierung der Rubrik „Zeitschriften“ in bloße Aufführungsanzeigen, kurze Aufführungskritiken, allgemein gehaltene Sammelrezensionen und ausführlichere Einzelbesprechungen ertrinkt der Benutzer bei erfolgreichen, oft aufgeführten Konzertouvertüren in der Flut dieser Angaben: Bei Felix Mendelssohn Bartholdys *Sommernachtstraum*- und *Hebriden*-Ouvertüre ergeben sich z. B. jeweils fast sechs Seiten mit solchen Aufführungsreflexen in Zeitschriften, wozu nochmals vier Seiten mit Erwähnungen in der Sekundärliteratur hinzutreten.

Bei aller Würdigung der immensen Fleißarbeit Pelkers kommt man gleichwohl nicht umhin, auf das Problematische des alphabetisch nach Komponistennamen geordneten Katalogs, nämlich die starre Verfolgung des gewählten Kriterienmodells und die fehlende Gewichtung der Informationen, hinzuweisen. Es sei erlaubt, dies an einem in bezug auf Bedeutung und Umfang „mittleren“ Beispiel, d. h. an einem Komponisten vorzuführen, dessen Name (vor allem als Interpret fremder Werke) sehr bekannt, dessen Werke selbst aber allenfalls noch dem Titel nach geläufig sind: Hans von Bülow (S. 165—167). Die erste befremdliche Angabe begegnet bereits in der Titelzeile, da wie auch bei den anderen Komponisteneinträgen zusätzlich zu Namen und Lebensdaten noch sämtlicher Pseudonyme — hier „Peltast“ und „W. Solinger“ — angegeben werden: „Peltast“ verwendete Bülow jedoch nur als Schriftsteller, und auch „W. Solinger“ steht in keiner Bezie-

hung zu seinen Ouvertüren, sondern wurde von ihm lediglich in zwei mit Ferdinand Lasalle in Verbindung stehenden Gelegenheitswerken gebraucht. Als einziges Werk für den Katalog verbleibt die Ouvertüre zu Shakespeares *Julius Cäsar* op. 10a, nachdem in einer Fußnote die nicht ausgeführten weiteren Ouvertüren-Pläne Bülows angegeben werden (ob man wenigstens hätte erwähnen sollen, daß die 1854 entstandene Orchesterfantasie *Nirwana* in der zweiten Ausgabe 1880 den Untertitel „in Ouvertürenform“ trägt, sei dahingestellt). Fehlerhaft ist (neben einem Druckfehler im Titelblatt) indes schon die Rubrik für das Druckdatum. Pelker wird hier wie leider in vielen anderen Fällen auch Opfer ihres Ehrgeizes, neben dem Jahr auch den Monat anzugeben, wobei sie nicht berücksichtigt, daß die Aufnahme in den Hofmeister-Katalog meist erst mehrere Monate nach dem tatsächlichen Drucktermin erfolgte. So erschien Bülows Ouvertüre nicht erst im Oktober, sondern schon im März 1867 (geht u. a. auch aus Briefstellen Bülows hervor, die die Autorin selbst angibt!). Des weiteren ist die Angabe des Kompositionsdatums „Sommer 1849—November 1851“ insofern fraglich, als sich die für Pelker maßgebliche Passage des Briefes vom 21. Juni 1849 an seine Mutter („meine Ouvertüre, an der ich jetzt ordentlich arbeite“) nicht unbedingt auf op. 10a bezieht; der unmittelbar nach der Uraufführung geschriebene Brief an den Vater vom 14. Dezember 1851 spricht lediglich von einer schon früher gefaßten Idee und gibt für die Ausführung (die Instrumentierung, vielleicht aber auch die Komposition selbst) den Zeitraum der „letzten vier Wochen“ an. Ferner ist zwischen den beiden Fixpunkten überhaupt keine Rede von diesem Werk, so daß der Eintrag korrekt lauten müßte: „Sommer 1849 (?); November 1851“. Der erwähnte Brief an den Vater belegt im übrigen — wie auch eine bei Pelker fehlende Notiz in der *NZfM* (Bd. 35, S. 291), daß die Ouvertüre (sowie die andere Theatermusik zur Weimarer *Cäsar*-Aufführung) nicht am 7., sondern am 13. Dezember 1851 erstmals zu Gehör kam. Der enge Bezug zu Theateraufführungen des Shakespeare-Stückes wird im übrigen durch die spätere Komposition von Zwischenaktmusiken (1868, für eine Münchener *Cäsar*-Aufführung, welche allerdings offenbar erst vier Jahre später zustande kam), die

Bülow 1872 separat als *Vier Charakterstücke* op. 23 herausgab, unterstrichen — auch dies ein wichtiger Zusammenhang, den man bei Pelker, weil in ihrem Schema nicht vorgesehen, vergeblich sucht. Nach den erhaltenen Dokumenten insgesamt zu urteilen, ist Bülows Ouvertüre zunächst nicht als Konzertstück (zu dem sie dann später wurde), sondern als Teil einer größer angelegten Schauspielmusik entstanden — womit die Aufnahme in den Werkkatalog überhaupt in Frage gestellt wird (Opern-, Schauspiel- und Militärouvertüren werden ausdrücklich ausgeschlossen, S. 63).

Solche fehlende Verlässlichkeit von Daten und Fakten resultiert nicht aus einer Nachlässigkeit der Autorin, sondern aus der für niemand mehr überschaubaren Masse an Literaturbelegstellen, die eben das wirklich Wichtige für die einzelnen Werke im Wust des Belanglosen untergehen lassen. Dennoch vermag Pelker allein schon durch die Auflistung der Werke eine bedeutende bibliographische Lücke zu schließen; wer sich mit der deutschen Konzertouvertüre des angegebenen Zeitraums (wobei die Endmarke „1865“ doch recht willkürlich gesetzt ist) in Zukunft beschäftigt, wird zunächst zu der vorliegenden Publikation greifen müssen, auch wenn ihm die Nachprüfung der Angaben nicht erspart bleibt.

(Oktober 1994)

Peter Jost

WERNER PELZ: *Der Mainzer Domkapellmeister Georg Viktor Weber (1838—1911)*. Köln: Studio, Medienservice und Verlag Dr. Ulrich Tank 1991. 260 S., 19 Abb. (Kirchenmusikalische Studien. Band 1.)

Die Arbeit greift an vielen Stellen weit über ihren eigentlichen Gegenstand hinaus und bezieht ausgedehnte Exkurse über die Geschichte der Diözese Mainz im 19. Jahrhundert, die Mainzer Theologenschule, die Amtsvorgänger Webers, die Neugründung und den Aufbau des Domchors sowie den Orgelbau und das Kirchenchorwesen des Bistums mit ein. Es handelt sich also um eine lokalhistorische Studie, in deren Mittelpunkt zwar die Persönlichkeit Webers steht, die aber vor dem Hintergrund seiner Tätigkeit als Domkapellmeister (die sich weitgehend auf die Leitung des Domchores beschränkte) und seines Wirkens als Orgel- und Glockensachverständiger kaum

greifbar wird. Profil gewinnt Weber lediglich bei der Darstellung der verbissenen Auseinandersetzungen mit Franz Xaver Witt, Franz Xaver Haberl, Moritz Brosig u. a. Hier wird deutlich, daß die kirchenmusikalische Reformbewegung des 19. Jahrhunderts keineswegs einfach mit Witt und dem Cäcilianismus gleichgesetzt werden darf. Weber ging in seinen Forderungen in mancherlei Hinsicht noch über Witt hinaus und trat in diesen Meinungsverschiedenheiten mit einem autoritären Anspruch auf, der ihm in seiner Position in Mainz zwar zustatten kommen mochte, im publizistischen Rahmen aber durchaus die Grenzen seiner Kompetenz aufzeigte. Vor allem im Streit mit Josef Renner jun. zeigte sich, daß Webers Ansichten schon aus rein sachlichen Gründen nicht haltbar waren, was Renner veranlaßte, Weber als „obskure Persönlichkeit von sehr fragwürdiger musikalischer Bedeutung“ zu beschreiben.

Die große Menge der in diesem Buch ausführlich wiedergegebenen Einzelinformationen hat oft nur am Rande mit Weber zu tun oder beschreibt weitschweifig über Dutzende von Seiten hinweg z. B. Dispositionen von Organen, die unter Webers Aufsicht entstanden, ohne daß dadurch neue Aspekte über Webers Tätigkeit als Sachverständiger sichtbar würden. Die Studie hätte durch eine straffere und mehr exemplarische Darstellung erheblich gewonnen. Auch wäre zu wünschen gewesen, daß der Autor — über das Detail hinausgehend — Webers Vorstellungen und Grundsätze mehr herausgearbeitet und zum Ausgangspunkt einer kritischen Bewertung gemacht hätte. Gleichwohl ist die Publikation dieser Arbeit zu begrüßen, die eine bislang als schmerzlich empfundene Lücke in der Kirchenmusikgeschichte des Rheinlandes schließt.

(September 1994)

Bernhard Janz

Colloquium „Italien und Deutschland: Wechselbeziehungen in der Musik seit 1850“ (Rom 1988). Bericht. Hrsg. von Friedrich LIPPMANN. Laaber: Laaber-Verlag (1993). VIII, 290 S. (Analecta Musicologica. Band 28.)

Der Band vereinigt die Referate einer Tagung, die anlässlich des 100jährigen Bestehens des Deutschen Historischen Instituts in Rom durch dessen Musikgeschichtliche Abteilung

ausgerichtet wurde. Renato di Benedetto und Klaus Hortschansky behandeln die Rezeption der jeweiligen Musik des Nachbarlandes seit der Jahrhundertwende. Während die italienische Kritik vorwiegend die Möglichkeit einer Synthese der Nationalstile im „Kunstwerk der Zukunft“ diskutierte und damit eine schon in der französischen Musikkritik der ersten Jahrhunderthälfte formulierte Denkfigur aufgriff, ging die deutsche Kritik von einer endlich erreichten Hegemonie der deutschen Musik aus, die sie — merklich irritiert durch den Erfolg namentlich der veristischen Oper in Deutschland um 1890 — zu verteidigen suchte. Daß demgegenüber die Editoren der deutschen Denkmäler-Ausgaben italienische Musik in breitem Maße berücksichtigt haben und daß sich in der Person Eduard Hanslicks ein bedeutender Kritiker fand, der sich um ein differenziertes Verständnis italienischer Musik bemühte, weisen Martin Ruhnke und Friedrich Lippmann in ihren Beiträgen nach. Während Pierluigi Petrobelli Giuseppe Verdis Verhältnis zu Bach und den Wiener Klassikern untersucht, dokumentiert Sergio Martinotti den erheblichen Einfluß deutscher Vorbilder auf die italienische Instrumentalmusik; Leopold Kantner konstatiert ein vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte verschärftes Qualitätsgefälle zwischen Deutschland und Italien im Bereich der Kirchenmusikpflege. Sabine Henze-Döhring zeigt auf, daß sowohl die veristische Oper als auch die Wiederbelebung der Opera buffa von der Idee einer Wiederbelebung italienischer Affektdramaturgie getragen wurde. Dieser Unterschied zur naturalistischen bzw. neoklassizistischen Oper Frankreichs führte dazu, daß die italienischen Genres ausschließlich auf deutschen Bühnen breite Wirkung entfalten konnten. Die Beiträge von Volker Scherliess (Neoklassizistische Tendenzen) und Wolfgang Witzmann (Serielle und elektronische Musik) zeichnen die wechselseitigen Einflüsse zwischen den Musikkulturen beider Länder im 20. Jahrhundert nach und runden den informativen und gründlich redigierten Band ab.

(Oktober 1994)

Matthias Brzoska

HANNU SALMI: „Die Herrlichkeit des deutschen Namens ...“. Die schriftstellerische und politische Tätigkeit Richard Wagners als Ge-

stalter nationaler Identität während der staatlichen Vereinigung Deutschlands. Turku: Turun Yliopisto 1993. 320 S. (Annales Universitatis Turkuensis. Ser. B Tom. 196.)

Das Buch gliedert sich in fünf große Kapitel. Auf eine allgemeine Einleitung folgt: „Was ist deutsch?': Wagners nationalpolitische Schriften und die Möglichkeit eines neuen Deutschlands". Dieser Abschnitt behandelt Wagners Schriften bis zum Jahre 1864 und sieht sie als Zeugnisse einer politischen Utopie. Dem wird im 3. Kapitel — „Zur Größe Deutschlands ...': Wagners politisches Handeln und Deutschlands Vereinigung 1864—1871" — gleichsam die Praxis entgegengestellt, die Realität, an der Wagner scheiterte. Folgerichtig lautet das 4. Kapitel: „Künstler und Staat trennen sich". Die Resignation führt zum letzten Abschnitt: „Epilog: ‚Mein Reich ist nicht von dieser Welt'". Diese Darstellung ist insgesamt und im allgemeinen richtig oder — besser gesagt — nicht falsch. Sie ist aber auch nicht neu, und um über das Allgemeine — um nicht zu sagen, die Allgemeinplätze — hinauszukommen, müßte sie sehr viel differenzierter sein. Das jedoch ist sie nicht. Der Ehrgeiz des Verfassers, in deutscher Sprache zu schreiben, wird dem Buch — man kann es gar nicht anders ausdrücken — zum Verhängnis. An den gewiß überdurchschnittlichen Deutschkenntnissen des Autors soll gar nicht gezweifelt werden, aber zum Schreiben eines Buches, noch dazu dieser Thematik, reichen sie nicht aus. Man trifft auf Schritt und Tritt auf grammatikalische und idiomatische Fehler, vor allem auch solche, die den Sinn entstellen oder gar nicht erkennen lassen, was denn gemeint ist. Der Autor möge mir verzeihen, aber das sprachliche Niveau erinnert allzuoft an schlechte Schulaufsätze, hinter deren Ungeschicklichkeit im Umgang mit dem Wort sich oft ein richtiger und mitteilenswerter Inhalt verbergen mag; es hilft jedoch nichts: Er geht in der sprachlichen Unbeholfenheit verloren. Ein Satz wie der folgende ist symptomatisch; es heißt auf S. 124: „Trotz der Tatsache, daß Wagner nach den Dresdner Ereignissen zum Tode verurteilt wurde, wollte er seine Revolutionsgedanken nicht aufgeben". Die sich hier äußernde Naivität kennzeichnet das gesamte Buch. Im übrigen ist die Behauptung, Wagner sei nach der Dresdener Mai-Revolution zum Tode verurteilt worden, falsch; das Zeug-

nis jedenfalls für die Richtigkeit seiner Behauptung bleibt der Verfasser schuldig. Er nimmt es aber auch sonst nicht sehr genau mit Daten und Fakten.

(August 1994)

Egon Voss

ULRIKE SCHILLING. *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel. Mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. XII, 425 S. (Bärenreiter Hochschulschriften.)*

Nachdem in den letzten zehn Jahren bereits monographische Studien über Hermann Kretzschmar (Heinz-Dieter Sommer, 1985), Friedrich Chrysander (Waltraut Schardig, 1986) und Guido Adler (Volker Kalisch, 1988) erschienen sind, hat nun Ulrike Schilling in ihrer Tübinger Dissertation über Philipp Spitta eine weitere „Gründergestalt“ der institutionalisierten Musikwissenschaft behandelt. Daß dies erst so spät geschehen ist, erscheint verwunderlich, denn Spitta hat als wissenschaftlicher Autor und Editor, als Hochschullehrer und Organisator die Methoden und Ziele der historisch-philologisch orientierten Musikwissenschaft der letzten rund einhundert Jahre in einem Maß bestimmt wie wenige andere seiner zeitgenössischen Fachkollegen, und dies weit über die Bach- und Schützeforschung hinaus (Spittas letztes größeres, nicht mehr zur Ausführung gekommenes Projekt war bemerkenswerterweise ein Buch über die Geschichte der deutschen Oper). Schillings Studie schließt die bisher bestehende Informations- und Darstellungslücke, aber sie schließt sie nur halb: Als Hauptquelle werden nämlich Spittas Briefwechsel (besonders die umfangreiche und aufschlußreiche Korrespondenz mit Elisabeth und Heinrich von Herzogenberg), weniger ausführlich sodann seine musik- und musiktheoriegeschichtlichen Vorlesungsmanuskripte für seine Lehrtätigkeit an der Berliner Musikhochschule und Universität sowie einige weitere persönliche und amtliche Dokumente herangezogen; nur am Rande jedoch geht Schilling auf Spittas Bücher, Editionen (mit ihren Vorworten und kritischen Kommentaren), Aufsätze, Vorträge, Rezensionen, Miszellen und Lexikonartikel ein. Das Hauptmaterial besteht also aus Spittas handschriftlichem Nachlaß (zwei umfangrei-

che Teilbestände in den beiden Häusern der Staatsbibliothek zu Berlin), der von Schilling aufgearbeitet, in seinen wichtigen Inhalten dargestellt und inventarisiert wird. Daraus resultiert die Anlage des Buches: Nach einer biographischen Skizze der Familien Spitta und Herzogenberg (S. 9–35) folgt, meist nach Personen und Tätigkeitsbereichen geordnet, als ausführlichster Teil „Philipp Spitta nach seinen Briefwechseln“ (S. 37–238); anschließend werden die Nachlaßbestände der SBB-1 und SBB-2 aufgelistet und knapp kommentiert (S. 239–309; der Teilnachlaß in SBB-1 enthält hauptsächlich die — hier nicht weiter ausgewerteten — Materialien und Korrespondenzen zu Spittas Bach-Biographie, derjenige in SBB-2 Dokumente zur Biographie Spittas und seiner Familie sowie Briefwechsel und Vorlesungsmanuskripte); es schließen sich an eine Bibliographie der Veröffentlichungen Spittas (S. 311–322) und — als Anhang — eine teilweise kommentierte Auflistung der bei Spitta angefertigten (fünf) Dissertationen (S. 323), der Vorlesungen Spittas (S. 325–361), sein populär gehaltener Revaler Bach-Vortrag von 1866 (S. 363–378, ein frühes Zeugnis der Beschäftigung Spittas mit Bach) und ein aus dem Nachlaß Clara Schumanns stammender Brief Spittas an Brahms vom 13.10.1874 (S. 379–381), der in dem von Carl Krebs 1920 herausgegebenen Briefwechsel Brahms-Spitta nicht enthalten ist; ein Literaturverzeichnis und Personenregister beschließen den Band. Nicht berücksichtigt wurde ein weiterer Teil des Spitta-Nachlasses (vor allem Noten- und, in geringerem Umfang, Buchbestände), der sich in Lodz befindet und über den schon Christoph Wolff 1989 und 1991 berichtete (vgl. S. 3).

Durch die Konzentration auf den Nachlaß, in erster Linie die Briefwechsel, kann die Autorin ein streckenweise detailliertes Bild der äußeren und inneren Biographie Spittas entwerfen (sofern letztere bei einer so verschlossenen, ganz von seinen „Aufgaben“ okkupierten Gelehrtennatur wie Spitta überhaupt einsichtig wird). Ein weiterer, wie mir scheint, höher zu veranschlagender Gewinn der Studie besteht in der minutiösen Erschließung aller relevanten handschriftlichen Dokumente zu Spittas wissenschaftlichem und wissenschaftsorganisatorischem Wirken (zu denken ist etwa an seine maßgebliche Beteiligung an der Gründung und Fortführung der *Vierteljahrsschrift für Mu-*

sikwissenschaft [seit 1885] und der *Denkmäler deutscher Tonkunst* [1. Band 1892]). Daß Spittas Publikationen — also dasjenige Korpus, das sein Profil als Wissenschaftler erst letztgültig ausmacht — allenfalls peripher miteinbezogen werden, begründet Schilling mit folgendem Hinweis: „Während Spittas Veröffentlichungen kein oder nur ein sehr eingeschränktes Bild von seinem geistigen und weltanschaulichen Hintergrund liefern und noch viel weniger einen Einblick in seine Lebensverhältnisse, sein Wirken und seinen Standort in der Musikwelt des 19. Jahrhunderts geben, zeigt ihn der Briefwechsel gerade von diesen Seiten“ (Einleitung, S. 3). Freilich gehört der promovierte Altphilologe Spitta seinem ganzen bürgerlichen und intellektuellen Habitus nach nicht zu den Forschern, die ihre persönlichen Anschauungen und wissenschaftlichen Fehden in öffentlichen Erklärungen austragen (wie z. B. August Reissmann in seiner Polemik gegenüber Spitta, vgl. S. 83ff. und 153); mit der Aussage, daß Spittas Veröffentlichungen kaum Aufschlüsse über seinen „geistigen und weltanschaulichen Hintergrund“ gewährten, werden die Interpretationsmöglichkeiten dieser Texte, die Perspektiven, die sie eröffnen, jedoch weit unterschätzt. Statt dem heute in der seriösen Historiographie aus verschiedenen Gründen zweifelhaft gewordenen Lebensbild-Modell zu folgen, wäre meines Erachtens bei einer Persönlichkeit wie Spitta — bei allem Respekt vor der von Schilling geleisteten sorgfältigen Erschließung des Nachlasses — das umgekehrte methodische Vorgehen sachgemäßer und ertragreicher gewesen: nämlich das wissenschaftliche Werk, zumindest seine Schwerpunkte, in das Zentrum der Abhandlung zu stellen und — selbstverständlich — die Briefwechsel sowie andere persönliche und offizielle Dokumente in angemessener Auswahl einzubeziehen.

(November 1994)

Herbert Lölkes

DÉODAT DE SÉVERAC: Écrits sur la musique. Introduction, chronologie, notes et catalogue de l'oeuvre par Pierre Guillot. Liège: Mardaga (1993). 144 S., Abb.

Pierre Guillot legt in diesem Band alle heute ermittelbaren Schriften Déodat de Séveracs vor. Der Komponist, 1872 in Saint-Félix-de-Caraman im heutigen Département Haute-

Garonne südlich von Toulouse geboren und 1921 in Céret an der spanischen Grenze (Département Pyrénées-Orientales) gestorben, gehört zur Generation der französischen Komponisten, die sich in doppelter Weise gegen alles Deutsche stemmten, nämlich einerseits gegen den übermächtigen Einfluß Richard Wagners und andererseits, ausgelöst durch den Krieg von 1870/71 und verstärkt durch den Ersten Weltkrieg, gegen alles Deutsche insgesamt. In seiner jugendlichen Wagnerbegeisterung, späteren Ablehnung des Bayreuthers und in seinem Haß auf „la grande bochie“ ist Séverac zeittypisch, ungewöhnlich hingegen — und dies dürfte der Grund sein, daß er auch in Frankreich bis heute nur wenig bekannt ist — ist seine ebenso starke Ablehnung des „parisianisme“, der Zentralisierung, die sich auf musikalischem Gebiet einerseits in der Diktatur des „Prix de Rome“ und des im Conservatoire gepflegten akademischen Kompositionsstils und andererseits gegen die hierzu in Opposition stehenden „Indépendants“ wendet, die mit der ersten Richtung zumindest im hauptstädtischen Snobismus konform gingen. Séverac, der von 1896—1907 an der von Charles Bordes, Alexandre Guilmant und Vincent d'Indy gegründeten Schola Cantorum in Paris studierte, vertrat einen vehementen „Meridionalismus“ und verstand sich als Erbe der mittelmeerisch-lateinischen Kultur. Das Heil für die darniederliegende zeitgenössische französische Musik lag für ihn in der Volksmusik des Languedoc, des Roussillon und des südlich der Pyrenäen angrenzenden Kataloniens. Stilistisch dem musikalischen Impressionismus zuzurechnen, war Séverac mit zahlreichen Musikern und Künstlern der französischen und spanischen Moderne bekannt (Isaac Albeniz, Claude Debussy, Albert Roussel, Pablo Picasso, Juan Gris, Aristide Maillol, Georges Braque etc.) und verfolgte in seinem unspektakulären und ganz auf das mittelmeerische Lebensgefühl zentrierten Schaffen das Ziel einer reinen, quasi-archaischen, zutiefst lateinisch-maßvollen Musik, die den herrschenden „nordisch-nebligen“ Exzessen Wagnerscher und romantischer Prägung entgegengesetzt werden sollte. In seiner Geisteshaltung war Séverac ein Verwandter Maillols, der vergleichbare Ideale in der Plastik umsetzte.

Die von Guillot edierten, mit vielen hilfreichen Kommentaren versehenen Texte Séveracs veranschaulichen dessen musikalische Gedan-

kenwelt aufs deutlichste und sollten in jedem Falle dazu anregen, sich auch den vielfach noch unedierte[n] Werken dieses Komponisten der Jahrhundertwende, der insbesondere mit Klavierzyklen, doch auch mit Opern, Orgelwerken und Liedern hervortrat, zu nähern. Die Texte umfassen als Kompositionsvorlagen geschriebene Gedichte, Konzertkritiken, Umfrageteilnahmen, Stellungnahmen zu musikalischen Zeitfragen sowie Séveracs Abschlus[s]arbeit an der Schola Cantorum, die sich der Frage der Zentralisierung und deren (schädlichem) Einfluß auf die regionalen Musikausbildungsstätten widmet. Eine informative Einleitung, eine Chronik von Séveracs Leben und Schaffen sowie ein Werkverzeichnis runden den sorgfältig gemachten Band ab. Nicht zu vergessen ist auch das Personenregister, das erfreulicherweise bei allen im Verlag Mardaga verlegten Publikationen obligatorisch zu sein scheint, ein Service für den Leser, den man leider bei vielen musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen entbehren muß.

(Oktober 1994)

Susanne Shigihara

HILDE MALCOMESS: Die opéras minute von Darius Milhaud. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1993. 225 S. [Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 71.]

Die drei opéras minute von Darius Milhaud — *L'Enlèvement d'Europe*, *L'Abandon d'Ariane*, *La Délivrance de Thésée* — sind 1927 auf Anregung Paul Hindemiths entstanden. (Der Titel deutet auf die extrem kurzen Spieldauern von sieben, acht bzw. zehn Minuten hin!) Wie die parodistische Behandlung der antiken Sujets zeigt, sind die Werkchen als zeitgemäße Reaktion „auf die pathetische Weitschweifigkeit der Oper des 19. Jahrhunderts, besonders auf Wagner“ einzustufen. Der Librettist Henri Hoppenot „reduziert die Gefühlsäußerungen auf groteske, schlagwortartige Kürze von höchst komischer Wirkung“; dabei „fließen surrealistische Elemente mit typisch französischer Ironie zusammen“. Durch die im Minutenabstand wechselnde Szenerie sieht sich Milhaud zu einem knappen, anspruchslosen Kompositionsstil gezwungen, der auf den Techniken seines bis dahin entwickelten neoklassizistischen Stils aufbaut. Die Melodik, der Hilde

Malcomess ein ganzes Kapitel widmet, bedient sich häufig tonleiterartiger Strukturen. (Die Verfasserin erblickt darin „eine enge Verwandtschaft zu Verfahren der Etudenliteratur“!) Jedoch bleiben auch in der äußerlich primitiv wirkenden Faktur die Gesetze der Deklamation keineswegs unbeachtet. Leider geht die Autorin auf die Probleme sinngemäßer Textvertonung kaum ein, obwohl die vielerlei varianten Formen der Stufenmelodik weitgehend davon abhängig sind.)

Im Mittelpunkt der gründlichen, mitunter langatmigen Arbeit „steht die detaillierte Analyse von Text und Musik der opéras minute, ihrer durch die Kürze notwendig bedingten neuen dramaturgischen, kompositorischen und zeitlichen Strukturen“. Stilkritische und historische Ausführungen allgemeiner Art leiten zum Thema hin und schließen es ab.

(September 1994)

Adolf Fecker

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

Den Inhalt des Buches bilden 13 Studien von Musikwissenschaftlern, die beim Symposium vom 18. bis zum 20. Oktober 1990 in Köln und Brauweiler mitgewirkt haben. Die Referenten sind alle Kenner mit fundiertem Wissen und bedienen sich überwiegend einer bemerkenswert klaren Ausdrucksweise („es schien dem Herausgeber geboten, so viel als möglich vom Darstellungsstil der einzelnen Autoren zu bewahren“). Jedoch das alte Problem für den Leser bleibt: Wer nicht über die Noten zu den analysierten Werken verfügt, muß sich mit den z. T. sparsamen Notenbeispielen begnügen und im übrigen versuchen, sich aus den allgemeinen Kommentaren zum Detail ein Gesamtbild von Persönlichkeit und Werk Frank Martins zu rekonstruieren.

Die Fachreferate beginnen mit dem Frühwerk, behandeln — jeweils auf der Basis einzelner Kompositionen — die Themen „Style chromatique und freie Tonalität“, „Form und Besetzung“, „Untersuchungen zu den Skizzen“, „Beobachtungen zur Kompositionstechnik“ und enden mit „Die Harmonik im Spätwerk“ Dieser Überblick wird ergänzt durch einen Erfahrungsbericht des Pianisten Paul Badura-

Skoda sowie durch einen Bericht über den „Unterricht bei Frank Martin“ von Ingo Schmitt.

Bernhard Billeter bezeichnet als „bei weitem wichtigstes musikalisches Element bei Martin die Harmonik“ und definiert diese als „Synthese aus Klang und Melos“ (merkwürdigerweise bleibt die „Ursatzlehre“ Schenkers unerwähnt). Typisch für Martins Klangbild sind vielgebrauchte Sekunden, Septimen und Nonen, durch leiterfremde Töne „geschärfte“ Dur- und Molldreiklänge, „fausses basses“ usw. Neben mancherlei Varianten reihentechnischer Faktur finden im Werk auch andere Mittel und Formen musikalischer Provenienz Aufnahme, z. B. die Diatonik im „Heldenmotiv“ des „Cornet“ (vermutlich eine Parodie?); „rhythmische Verfahren verschiedener Epochen und Länder“ oder die „Verarbeitung von Volksmelodien“. Sogar „Elemente der neuesten, von ihm heftig abgelehnten Musik wisse er sich zum Teil zu nutze zu machen“, wie der Komponist in einem Vortrag gesteht: etwa Clusterbildungen, von ihm allerdings sehr differenziert gehandhabt. Über Martins Melodiebildung und Textbehandlung (Deklamation) ist weniger zu erfahren. Vage Pauschalierungen wie „quasirezitativischer, repetitiver Tonfall“ oder „starker rhetorischer Grundzug“ sind kaum hilfreich.

In fast allen Referaten spielt die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Zwölftontechnik eine dominierende Rolle. Michael Stegemann zitiert: „Ich persönlich (Martin) verdanke Schönberg und seiner Theorie sehr viel, wenn ich sie zugleich auch mit aller Kraft meines musikalischen Empfindens dafür verdamme, die atonale Musik in die Welt gesetzt zu haben.“ Dazu bemerkt Dietrich Kämper, daß Martin schon in den dreißiger Jahren die „dogmatisch-reine Anwendung der Dodekaphonie“ abgelehnt habe, da sie „jede naturgegebene Hierarchie zwischen den Tönen aufhebe. Nur als eine Erweiterung, nicht als eine Aufhebung der Tonalität habe die Zwölftontechnik eine Legitimation“. (Der Freund und Förderer Ernest Ansermet spricht sinngemäß vom „Dodekaphonisten, der sich durch seine Unterwerfung unter die Reihe selbst in ein Korsett gezwängt hat“!) Solche Einstellung mußte einen Komponisten vom Schlage Martins mit Theodor W. Adornos *Philosophie der Neuen Musik* in Konflikt bringen, die ja bekanntlich in der konsequenten Anwendung und Weiterentwicklung

des Schönbergschen Systems das Heil der Musik sah. Nach Billeter „betont Martin immer wieder das Primat der Quintverwandtschaften“, vom Referenten definiert „als ein Total, das weit über die Zwölfzahl hinausgreift, wenn wir dieses System nicht als Quintenzirkel, sondern als Quintenspirale darstellen“.

Die Diskussionen haben überwiegend Fragen und Ergänzungen zum Inhalt. Besonders wertvoll sind die „engagierten Beiträge“ von Maria Martin, der Witwe und ehemaligen Schülerin des Komponisten. Wolfram Goertz, beschäftigt mit der einzigen Oper *Der Sturm*, bezeichnet Martin als einen Komponisten, „der nie in ‚Mode‘ war, nie mit spektakulär-äußerlichen Neuheiten hervorgetreten wäre oder sich durch effektvolle ‚Weltanschauung‘ hätte hervorheben wollen oder können“. Deshalb ist er „in den fünfziger Jahren in den Verruf geraten, Traditionalist oder sogar Eklektizist zu sein. Heute sind wir so weit, daß wir unser Urteil über Martin einer Revision unterziehen müssen“ (Stegemann). Susanne Shigihara — die interessante Ausführungen zum *Requiem* beige-steuert hat — bestätigt dies, da die Revision des Urteils „das Symposium überhaupt erst möglich gemacht hat“.

Unentbehrliche Angaben zu den besprochenen und erwähnten Werken Martins fehlen leider ebenso wie die Daten der beteiligten Referenten. Ein kleiner Schönheitsfehler im gut ausgestatteten Buch ist die Vertauschung der Seiten 150 und 151.

(Mai 1994)

Adolf Fecker

VIKTOR ULLMANN: 26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt. Mit einem Geleitwort von Thomas MANDL. Hrsg. und kommentiert von Ingo SCHULTZ. Hamburg: von Bockel Verlag 1993. 139 S.

Der vorliegende 3. Band der Reihe *Verdrängte Musik* erinnert an eine weitere Facette des nazistischen Völkermords. Die umfang- und aufschlußreichen Erläuterungen sowie Kommentare zu den einzelnen Kritiken von damaligen Ohren- und Augenzeugen, die Schultz anderen Quellen entnimmt, profilieren zusätzlich den finsternen historischen Kontext dieser Texte. Theresienstadt bzw. Terezin, das „Vorzugslager“ für Juden vor allem aus der Tschechoslowakei, war in Wahrheit ein Durchgangs-

lager auf dem Weg in die Gaskammer von Treblinka und Auschwitz. Die Hölle als Normalzustand, das absehbare Abgeschlachtetwerden als Alltagserfahrung: Auch und gerade da mußte, so scheint es, musiziert werden. Es mußte, weil die Nazis es aus propagandistischen Gründen nach außen sowie zur Irreführung der im Ghetto gefangengehaltenen Juden brauchten; es mußte, weil es diese selber brauchten und — als Behauptung ihrer Menschenwürde — wollten. Von Ende 1941, als das Lager eingerichtet wurde, bis etwa Sommer 1942 setzte sich nach anfänglichen Verboten durch die SS ein allmählich wachsendes Musikleben durch, das, wie aus anderen Berichten bekannt ist, oft erhebliches Niveau erreichte — von den bedeutenden kompositorischen Leistungen eben auch Ullmanns einmal ganz abgesehen. Daß es zusätzlich zu den Veranstaltungen nun auch noch Kritiken gab (wobei offensichtlich nicht geklärt ist, wie diese Musikkritiken eigentlich an die Ghetto-Öffentlichkeit gelangten), erhöht den Anschein einer gewissen Normalität, die freilich immer mehr den Charakter einer Fassadenkultur erhielt und gegen Ende — vor der fast vollständigen Räumung des Ghettos im Oktober 1944 und anschließenden Vergasung in Auschwitz — Züge eines makabren Potemkinschen Dorfes erhielt.

Ullmanns erhaltene Kritiken stammen von 1943/44; sie blieben bewahrt, weil Ullmann alle seine Manuskripte vor seinem Abtransport nach Auschwitz einem Freund übergab, der dann überlebte. Wahrscheinlich hat Ullmann selber hier schon mit Blick auf die Nachwelt ausgewählt — jedenfalls beziehen sich diese Kritiken hauptsächlich auf musikalische Veranstaltungen ab einem gewissen Niveau: u. a. *Esther* (tschechisches Bauernspiel), *La serva padrona*, *Die Zauberflöte*, *Carmen*, *Die Fledermaus*, *Die Schöpfung*, *Elias*, das (unter den Ghetto-Insassen kontroversielle) „Verdi-Requiem“, weiter Klavier- (u.a. mit Gideon Klein), Lieder-, Mozart- und Beethoven-Abende.

Die meist relativ ausführlichen, sorgfältigen und pointierenden Interpretations- und gegebenenfalls auch Werkkritiken sind in Ton und Gehalt kaum von Ullmanns damaliger anthroposophischer Weltansicht angekränkt und wirken — wohl auch wegen einer gewissen Öff-

entlichkeitsorientierung — ungeachtet des journalistischen Genres weit weniger „verschmückt“ als seine erhalten gebliebenen privaten Aufzeichnungen (vgl. Bd. 2 und 3 von *Verdrängte Musik*.) Wie die Veranstaltungen und ihre Programme selbst, so bezieht auch Ullmann oft mehr oder minder unverhohlenen Stellung zur realen Situation, soweit es die Terror- und Zensurbedingungen eben erlauben. So meinte er apropos *Fledermaus* u.a. „Wir in Theresienstadt blicken einigermaßen ernüchtert in diese Welt, in diese Gesellschaft, deren Stützen häufig bedenklich schwanken und die stets mehr oder weniger angeheitert sind.“ Und, wie öfter die eigene kulturelle Kompetenz und darin das jüdische Moment betonend: „ich weiß: [...] ‚unsterbliche Walzerweisen‘ usw. Aber da gab es doch einen ziemlich bekannten, jüdischen Operettenkomponisten, der auch außerhalb von Theresienstadt stets zu kurz kommt, wiewohl er der Welt ‚Hoffmanns Erzählungen‘ geschenkt hat“ ... (September 1994) Hanns-Werner Heister

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

Theodor W Adornos Denken, gar seines über Musik, ist durch und durch deutsch, aus der deutschen Philosophietradition geboren, in die deutsche Sprache eingesenkt, auf die große deutsch-österreichische Musikentwicklung besessen fixiert. Die deutsche Musikwissenschaft hingegen vermochte in den letzten 25 Jahren seit seinem Tod, in denen die Ehrfurcht vor einem Lebenden einer entweder wichtigtuerisch bis beckmesserisch herumrögelnden oder einer infantil nacheifernden Vereinnahmung eines, der sich nicht mehr wehren kann, wich, auch nicht ansatzweise etwas Vergleichbares zu den großen Anstrengungen um sachliches Verstehen und kritische Weiterentwicklung seitens der Literaturwissenschaft, der Soziologie und Philosophie hierzulande und im europäischen Ausland zu entwickeln. Was bislang fehlt, ist eine umfassende Monographie über Adornos Musikphilosophie, die, anstelle der zumeist philologisch unseriösen Bekrittelungen da und dort und

den durchaus bemühten, aber meist nicht befriedigenden Dissertationen zur Seite, das gesamte Denken über und zur Musik nebst den philosophischen und einzelwissenschaftlichen Wurzeln im historischen Kontext ebenso wie im systematischen Aufriß erst einmal profund und in sachliche Erkenntnisethos darlegt und erst eventuell im Anschluß daran Kritik dort äußert, wo sie vonnöten ist.

Es beschämt, daß genau dies ein Engländer nun vorgelegt hat. Ohne weiter über die psychoanalytischen Hintergründe der Verdrängung Adornos und seiner Theoreme spekulieren zu wollen, sein Standardwerk ist alleine schon wegen der skrupulösen Sachlichkeit, der Seriosität in der Argumentation, der sprachlichen Klarheit im Umgang mit Adornos Begrifflichkeit und der Breite des kognitiven Horizonts ein Armutszeugnis derer, die dieses Buch aus der Sicht der deutschen Forschung hätten ebenso gelungen schreiben müssen.

Nicht nur wird die Genese der kritischen Methode in den 20er Jahren nachgezeichnet, die „Theorie des musikalischen Materials“ ideologiefrei und nüchtern durchdiskutiert, die Probleme der „Ästhetischen Theorie“ mit denen der musikalischen Form und der sozialen Vermitteltheit transparent verbunden, sondern auch der vielleicht heikelste Teil der Adornoschen Musikästhetik, seine Geschichtsphilosophie, wird behutsam in einem historischen Durchgang von Johann Sebastian Bach bis John Cage erst einmal deskriptiv und verstehensorientiert entschlüsselt. Und eben dabei kommt der aus der musikologischen Sicht der deutschen Meisterdenker (aber auch nur auf dem ersten Blick) überraschende Befund an den Tag, daß Adornos Geschichtskonstruktion mitnichten teleologisch (d.h. auf die Zweite Wiener Schule als „Endzweck“ ausgerichtet) ist, sondern daß es sich bei dieser Unterstellung um eine undialektische Projektion derer handelt, die nicht einsehen wollen, daß Adorno seinen philosophisch emphatischen Wahrheitsanspruch zwar auf zentrale, aber letztlich historisch kontingente Problemzusammenhänge gleichsam kontextualisierte. Was Paddison (häufig explizit gegen Carl Dahlhaus gerichtet) herausgearbeitet hat, stellt ab jetzt den Stand einer wissenschaftlichen Rezeption dar, hinter dem zurückzubleiben unverantwortlich wäre. (Juli 1994) Claus-Steffen Mahnkopf

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

Mit dem dritten Band ist die auf Vollständigkeit zielende Ausgabe der Texte von Gottfried Michael Koenig abgeschlossen, wenn man von einem Ergänzungsband absieht, der im vorliegenden Buch in einer Fußnote angekündigt wird und offensichtlich diejenigen Materialien enthalten soll, die momentan als verschollen gelten. Band 3 enthält in der Mehrzahl Texte über zwei miteinander verwandte Themenbereiche: elektronische Musik und Komponieren mit Hilfe eines Computers. Dabei geht Koenig zwar immer von seinen eigenen Werken und Computerprogrammen sowie seinen Erfahrungen als Leiter des Instituts für Sonologie an der Universität Utrecht aus, zielt aber häufig auf allgemeine Fragestellungen des heutigen Komponierens. Neben diesen Texten gibt es zum Teil sehr detaillierte Einführungen in eigene Werke und in die Funktionsweise der von Koenig geschriebenen Komponierprogramme. Schließlich enthält das Buch die Transkriptionen einiger Gespräche, die mit dem Komponisten geführt wurden. Etwa ein Viertel aller Beiträge war bislang unveröffentlicht.

Da es sich bei ausnahmslos allen Kompositionen Koenigs, von denen hier die Rede ist, entweder um elektronische Musik handelt oder um Instrumentalmusik, die mit Hilfe eines Computers geschrieben wurde, ist es nicht verwunderlich, daß das Thema Musik und Technik in allen möglichen Ausformungen die hier versammelten Schriften dominiert. Dadurch, daß der Komponist aus den verschiedensten Anlässen immer wieder gebeten wurde, sich zu diesem Thema zu äußern, entstehen zwischen den einzelnen Texten sehr viele inhaltliche Überschneidungen, und es kommt zu zahlreichen Neuformulierungen ein und desselben Sachverhalts, etwa bei der Erläuterung der Verwendung von Spannungssteuerung im elektronischen Studio oder bei der Darstellung der Komponierprogramme. Das ist nun zwar dem Autor gewiß nicht anzu-

lasten, führt aber beim Leser doch bisweilen zu Erschöpfungszuständen, zumal es Koenig um rhetorische Glanzlichter oder ironische Formulierungen selten zu tun ist.

Die Herausgeber haben in der Vorrede zum ersten Band dieser Ausgabe zu Recht darauf hingewiesen, daß die Schriften vieler anderer Komponisten serieller Musik mittlerweile weitaus besser dokumentiert und gesammelt seien als die Koenigs. In der Tat liegt einer der wichtigsten Bedeutungen dieses Buches darin, daß es, teils erinnernd, teils als theoretischer Kommentar zur jeweils aktuellen kompositorischen Arbeit, viele Gedanken und Formulierungen enthält, die einer noch zu schreibenden Theorie und Geschichte der seriellen Musik als Bausteine dienen mögen. Einigen Definitionen des Seriellen begegnet man gleichsam en passant, und selbstverständlich bezeugen die Art, wie Koenig den Computer einsetzt, und seine Ausführungen über das Verhältnis von — im Sinne der Informatik — formalisierbaren und nicht formalisierbaren Entscheidungen im Kompositionsprozeß die Kontinuität des seriellen Denkens bis in dieses Dezennium hinein.

Die Persönlichkeit des Komponisten Koenig bleibt bei fast allen Texten allerdings versteckt hinter all den Schaltungen, Programmierbefehlen, Formprozessen und Steuerungssignalen. Nur in einigen wenigen Vorträgen und vor allem in den Gesprächen entdeckt man etwas von dem leise unaufdringlichen Charakter Koenigs und seiner Ironie. Immerhin kann er auf die von Heinz-Klaus Metzger gestellte, mitten ins Zentrum zielende Frage „Haben Sie ein libidinöses Verhältnis zu Maschinen?“ antworten: „Ich nehme es an.“ (S. 136).

Die Editionspraxis der mit den Schriften Koenigs begonnenen Reihe *Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts* könnte bei den nächsten Büchern noch verbessert werden. So gibt es ein paar Unstimmigkeiten in den Titeln von Texten zwischen Inhaltsverzeichnis, den Texten selber und den bibliographischen Nachweisen. Die Nachweise selbst enthalten keine Seitenzahlen, sofern es sich um Beiträge in Zeitschriften oder Sammelbänden handelt. Schließlich könnte die Anzahl der meist computergesteuerten Druckfehler — auch im Register — verringert werden.

(Mai 1994)

Martin Erdmann

Österreichische Musik der Gegenwart. Eine Anthologie zur Schallplattenreihe des Österreichischen Musikkates von Gottfried SCHOLZ. Wien-München: Doblinger (1993). 219 S., Notenbeisp., 2 CDs.

30 Produktionen auf Langspielplatten sind zur „Österreichischen Musik der Gegenwart“ bis 1990 erschienen, und die Reihe wird mit CDs fortgeführt werden. Die vorliegende Anthologie bringt nun auf zwei CDs Ausschnitte oder kürzere Werke dieser Reihe, enthält die Noten in verkleinerter, teils natürlich dann schwer lesbarer Wiedergabe und zu jedem der vertretenen 27 Komponisten Lebenslauf, knappes Werkverzeichnis und ausführliche Analyse und Charakteristik der Musiksprache, Formgestaltung und Satztechnik des wiedergegebenen Werkes oder Ausschnitts. Und in diesen Analysen ist Gottfried Scholz geglückt, was bisweilen angestrebt wird, aber peinlich berührt: eine Konzentration des analytischen Blickes auf je Eines; hier eine originelle Formgestaltung, dort einen eigenwilligen Umgang mit seriellen Prinzipien, da wechselnde Freiheiten und Festlegungen neuer Notation. So sind sie für den Fachmann hilfreich und ermöglichen zugleich dem Schüler den Zugang zum unbekanntem Land Neuer Musik.

Nur mit der Gegenwart hapert es, wenn begonnen wird mit Egon Wellesz (1885), Hans Gál (1890), Ernst Krenek (1900) und Jenő Takács (1902) und nur zwei unter 50 sind; aber die Schallplattenreihe hatte nun einmal Nachholbedarf, und da sie fortgesetzt wird, sollte Gottfried Scholz auf Edition eines zweiten Bandes drängen, der dann auch die Musik von Beat Furrer, Herbert Lauermaun und anderen jüngeren Komponisten vorstellen kann. Die Anthologie ist deutsch/englisch und kann so die Mannigfaltigkeit österreichischer Musiksprachen auf hohem Niveau international vorstellen!

(Juli 1994)

Diether de la Motte

The Historical Harpsichord. Volume three. General Editor: Howard SCHOTT. Stuyvesant, NY: Pendragon Press (1992). VIII, 161 S., Abb.

Der dritte Band dieser wertvollen Reihe enthält die Beiträge „Bartolomeo Cristofori as Harpsichord Maker“ von Hubert Henkel und „The Identification of Italian String Keyboard

Instruments" von Denzil Wraight. Henkel beschreibt die fünf oder sechs erhaltenen Instrumente Cristoforis, die zu den Kielklavieren zu rechnen sind. Es handelt sich um zwei oder drei Cembali (eines ist nicht signiert), ein ovales Spinett und zwei „spinettoni“. Henkel nutzt für seine Feststellungen die besonderen Möglichkeiten, die sich daraus ergeben, daß über Cristoforis Arbeit und speziell über einzelne Instrumente gewichtige Dokumente überliefert sind — ein Umstand, der in dieser Art fast einzigartig ist.

Henkel wirft auch einen Blick auf die Gesamtheit der erhaltenen bzw. belegten Instrumente Cristoforis und konstatiert eine ungewöhnliche Vielfalt der Bauformen sowie die Originalität vieler Einzelheiten. (Schott spricht in seinem Vorwort von dem anderen Typ des Cembalobauers, der mehr oder weniger immer wieder das gleiche Modell baut: Er vergißt hinzuzufügen, daß Cristofori am Hofe eine „Planstelle“ innehatte, die ihm das Experimentieren erlaubte.) Henkel zieht die Möglichkeit in Betracht, daß einige weitere Instrumente ohne Signierung von diesem Meister stammen könnten. Bei der Betrachtung der Einzelheiten geht es auch um Fragen wie Wandstärke und Stabilität, Raffinessen der Registerschaltung, Rosette und akustische Funktion, Deckelverschluß und Inschriften.

Ist für Henkel die Zuschreibung von Instrumenten an einen bestimmten Erbauer nur ein Seitenthema, geht es bei Wraight ausschließlich um dieses Problem. Er diskutiert die verschiedenen Methoden, darunter die Betrachtung der dekorativen Einzelheiten oder der Profile (die andere Verfahren natürlich nicht ausschließt) die sicherste Methode ist. Der Vergleich muß allerdings genau sein; die entsprechenden Verfahren beschreibt Wraight gleichfalls. Der Wert solcher grundsätzlichen Studien ist kaum zu überschätzen. Vielleicht wären Zahlen zur Frage der Identität von Profilen bei verschiedenen Cembalobauern interessant gewesen, aber im ganzen überzeugt Wraight um so mehr, als er selbst „historische“ Tasteninstrumente baut, ohne den geistigen Ausgangspunkt von heute mit dem von damals zu verwechseln.

(Juni 1994)

Dieter Krickeberg

ACHIM HOFER: Blasmusikforschung. Eine kritische Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1992). VII, 283 S.

Seit der Etablierung der Blasmusikforschung als Teilbereich der Musikwissenschaft zu Anfang der siebziger Jahre haben sich zahlreiche Publikationen in diesem Forschungsbereich mit der Komplexität und der Definitionsproblematik des Phänomens „Blasmusik“ befaßt. Achim Hofer, der sich bereits mit seiner Dissertation (*Studien zur Geschichte des Militärmarsches*, Detmold 1987) mit einem zentralen Teilbereich der Blasmusikforschung intensiv, explizit und mit Akribie auseinandergesetzt hat, versucht mit dieser „kritischen Einführung“ die gesamte vielschichtige Materie „Blasmusikforschung“ analytisch, definitorisch und syllogistisch zu erfassen. Daß auch Hofers Bemühen, die Zielsetzungen, existenziellen Inhalte, musikästhetischen Problemstellungen und methodischen Verfahren zu hinterfragen, durch die unexakte Nomenklatur „Blasmusik“ und durch deren extensive Variantenvielfalt erschwert wird, ist dem Autor a priori bewußt. Hofer versucht daher im systematischen Teil seines Buches zunächst aus der Fülle der vorliegenden, teils diametral auseinandergehenden Äußerungen zum Gegenstand der „Blasmusikforschung“ eine schlüssige, objektive Definition dessen herauszufiltern, was das Substantielle der „Blasmusik“ sui generis ausmacht. Die Terminologie der „geblasenen Musik“ (Hofer schlägt hierfür als generellen Terminus „Musik für Bläser“ oder „Musik für Blasinstrumente“ vor), die die ensemblebezogene „Bläsermusik“ ebenso inkludiert wie die orchestrale Form der „Blasmusik“, wird dadurch präzisiert und semantisch einwandfrei abgeklärt. Was in diesem Bereich die dialektische Darstellungsweise Hofers unter Heranziehung fundierter Quellen mit immensem Zitatenaufwand effektuiert, stößt bei der musikästhetischen Erfassung der Blasmusik freilich auf unüberschreitbare Grenzen. Eine Ästhetik der Blasmusik kann es — nach Hofer — „nicht geben: Obgleich eine Polka und Schönbergs op. 43a gemeinsam unter ‚Blasmusik‘ zu fassen sein mögen, haben sie doch weit weniger miteinander zu tun als beide Stücke für sich mit nicht blasmusikspezifischen Bereichen: der populä-

ren Musik hier und der Kunstmusik dort ..." (S. 48). Aus diesen beiden disparaten Positionen, zwischen denen das breitgefächerte und weitgespannte Spektrum „Blasmusik“ zu sehen ist, wird einerseits deutlich, wie schwer die einzelnen Erscheinungsformen der Blasmusik aus historischer, systematischer oder musikästhetischer Perspektive auf einen Nenner zu bringen sind; andererseits aber dokumentiert sich darin signifikant die enorme Spannweite und Dimension der „Blasmusikforschung“ zwischen populärer Gebrauchsmusik und „Sinfonischer Blasmusik“. (Obgleich „die gängige inflationäre Entwicklung“ [S. 58] den Begriff „sinfonisch“ in Frage zu stellen scheint, unterstreicht Hofer unter Hinweis auf die Entwicklung der Symphonic Bands in den USA und analoger Tendenzen in der europäischen Blasmusik plausibel den Kunstanspruch dieser Gattung.)

Breiten Raum widmet Hofer im systematischen Teil seines Buches vor allem auch der ideologischen Facette der Blasmusik, wobei er im Zusammenhang mit der Assoziation Militarismus und Blasmusik und der daraus immer wieder abgeleiteten Forderung nach einer entmilitarisierten Blasmusik folgerichtig vor Fehlschlüssen und ressentimentbeladenen Auffassungen warnt. „Blasmusikforschung darf sich der Ideologiekraftigkeit großer Teile des (Amateur-)Blasmusikwesens nicht verschließen. Zu warnen ist sowohl vor einem Ignorieren wie auch vor einer unkritischen Übernahme ideologischer Sichtweisen. Einseitig idealistische Interpretationen konservativer Ausrichtung sollten ebenso vermieden werden wie pauschalierende Militarismusvorwürfe. Das Amateur-Blasmusikwesen verlangt angesichts seiner Vielfältigkeit nach differenzierter Betrachtungsweise ..." (S. 81).

Im zweiten Teil seines Buches befaßt sich Hofer vorwiegend mit dem historischen Bereich der Blasmusikforschung: Von der Bläsermusik des Mittelalters mit ihren diversen Erscheinungsformen, beginnend mit der „alta musica“, der variablen bläserischen Besetzungspraxis der Stadtpfeifer und den Spieltraditionen der Hoftrompeter, spannt sich dabei ein weiter Bogen fundierter Betrachtung, bis hin zur Darstellung der Bläser- und Blasmusik des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Bläsermusik des 18. Jahrhunderts, in deren Zentrum die

Tradition der „Harmoniemusiken“ und der „Türkischen Musik“ steht, nimmt in dieser historischen Darstellung naturgemäß breiten Raum ein. Es würde zu weit führen, auf spezielle Details dieser insgesamt überaus profunden historischen Darstellung einzugehen, deshalb sei nur global auf die von Hofer herausgearbeiteten musikkulturellen Querverbindungen und auf die Fülle des einbezogenen Quellenmaterials hingewiesen. Daß Hofer aus seiner blasmusikhistorischen Gesamtschau bestimmte Fakten — etwa auf Beethovens Werke für Militärmusik (im Kapitel „Anspruchsvollere Originalliteratur“) oder auf die Instrumentationsspezifik der österreichischen Militärmusik im 19. Jahrhundert („Militärmusik des deutschsprachigen Raums“) — ausklammert, wird nur bedauern, wer sich von dieser „kritischen Einführung“ eine erschöpfende Darstellung aller Entwicklungsstufen, -tendenzen und -strukturen der Blasmusik erwartet. Auch wenn Hofer Ernst Kreneks *Sinfonie für Blasorchester op. 34* oder Alban Bergs *Konzert für Violine, Klavier und Bläser* nicht als richtungsweisende Werke einer Blasmusik-Avantgarde anzuerkennen bereit ist und sie einer anderen Tradition (welcher bleibt allerdings leider unbeantwortet) zuordnet, so tun derartige, in offenkundigem Widerspruch zur ansonsten exakten und objektiven Darstellungsweise der Gesamtthematik stehende Aussagen des Autors den qualitativ hohen Ansprüchen des Buches keinerlei Abbruch. Wertvoll wird Hofers Publikation nicht zuletzt durch die aufgeworfenen Fragen, die künftighin die Wissenschaftsdisziplinen rund um die Blasmusikforschung beschäftigen sollten: Etwa wenn der Autor fordert, Worthülsen wie „kulturelle Identität“ oder „große Tradition“ im Zusammenhang mit dem Amateur-Blasmusikwesen zu überdenken und mit Inhalten zu füllen; oder aber wenn Hofer die Musikpädagogen auffordert, sich „im Hinblick auf Hundertertausende von Kindern und Jugendlichen in den Amateur-Blaskapellen“ in stärkerem Maße als bisher mit diesem Medium auseinanderzusetzen, und von der Musikpädagogik erwartet, daß sie „offener ist für zukünftige Entwicklungen“ (S. 83). Mit festgefahrenen Entstellungen, Widersprüchen, Vorurteilen, Engstirnigkeiten aufräumend, weist

Hofer in seinem Buch auch Wege in die Zukunft, denn „eine Blasmusikforschung, die nicht dem Vorurteil verfällt, ‚Bläsermusik‘ sei immer ‚ernste‘ Musik, tut gut daran, sich bewußt zu machen, daß selbst die utopisch erscheinende Aufarbeitung aller ‚seriösen‘ Werke nicht das Ende ihrer Forschung bedeutet...“ (S. 239).
(September 1994)

Eugen Brixel

WILLIAM WATERHOUSE: The new Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors. London: Tony Bingham (1993). XXXVII, 518 S.

Mit diesem lange erwarteten Band liegt nunmehr die 7. Auflage eines für Instrumentenkundler und Musiker unverzichtbaren Werkes vor. Es gehört zu den „Dauerbrennern“ wie der „Lütgendorff“ für Streichinstrumente oder der „Pohlmann“ für Lauten. Alle haben sie gemeinsam, daß sie ursprünglich aus der Initiative eines einzelnen entstanden sind und im Lauf der Zeit ihre Eigendynamik entwickelten, indem viele Fachkollegen mit Beiträgen dazustießen. So verlangten diese Werke in regelmäßigen Abständen nach verbesserten Neuauflagen, die der Natur der Sache entsprechend immer mehr anschwellen. Das jüngste Buch ist nahezu doppelt so dick wie sein Vorgänger. Waterhouse, von dem 1983 verstorbenen Langwill selber noch als Nachfolger designiert, hat sich der großen Aufgabe würdig erwiesen. Eine eindrucksvolle Dankesliste belegt seine weitgespannten Kontakte, und mit Herbert Heyde als Sachverständigem für Brandstempel hat er sich einen erfahrenen Spezialisten als Koautor ins Haus geholt.

Der neue Langwill-Index unterscheidet sich von den vorhergehenden durch den Verzicht auf ganzseitige Illustrationen und Farbphotographien, wohl aus Kostengründen. Dafür besitzt er große Mengen an Zeichnungen von Brand- und Schlagstempeln, Stammbäumen von Instrumentenmacherfamilien etc. Neu ist eine Übersichtskarte von Mitteleuropa und seinen Zentren des Blasinstrumentenbaus in den Umschlagseiten. Das Layout ist ebenfalls verändert (klare Abgrenzung der alphabetischen Ordnung, weitere Zwischenräume zwischen den Einzeleinträgen, dafür unterschiedlich große Typen, was das Lesen allerdings

etwas anstrengend macht). Neu sind vor allem aber neben zahlreichen neu aufgenommenen Namen auch Angaben zu Biographien (möglicherweise hat der „Lütgendorff“ hier Pate gestanden).

Was fehlt, sind die zahlreichen als historische Dokumente bedeutenden Vorreden zu jeder Auflage, die Langwill stets wieder abgedruckt hatte und die einen guten Eindruck vermitteln von der Entstehungsgeschichte des Werkes. Waterhouse setzt hier ein deutliches Zeichen: Mit diesem Buch beginnt eine neue Epoche in diesem Fach, und es ist zu hoffen, daß das Zeitalter des Computers mit seiner Freude am schnellen Erfassen großer Quantitäten nicht die Qualität persönlicher Kontakte — zu Kollegen sowohl wie auch zu Instrumenten — mindert.

(Mai 1994)

Annette Otterstedt

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

Die relativierenden Fragen stellt der Autor am Ende seiner 1963 erfolgreich verteidigten, bislang ungedruckten Habilitationsschrift selbst: „Können wie überhaupt wirklich verstehen, was in einer Musik (oder in den ‚Komponisten-Interpreten‘ — d. Rez.) vor sich geht, deren Gesetze von den Gesetzen der schriftlich konzipierten Musik so weit abweichen? Oder sind wir nicht immer wieder nur darauf angewiesen, nur darauf beschränkt, ihre äußeren Formen zu messen, ohne die Triebkräfte zu begreifen, zu fühlen, ja zu ahnen, die an solchen Gestalten und Gestaltungen wirksam sind,“ (S. 156). Kann ein Nichtbayer bayerische, ein Nichtalbaner albanische, ein Nichtafrikaner afrikanische Musik erfassen, selbst wenn er mit den (in Europa und Nordamerika) hochentwickelten Analysemethoden an solche Musik herangeht? Hoerbürgers hochinteressante Schrift versucht, die Herangehensweisen der Musikinterpreten, die zugleich Musikschröpfer sind, und die musikalischen Ergebnisse in bezug auf den Volkstanz von Albanern außerhalb ihres heutigen Staats-

gebietes, im Kosovo und in Makedonien, zu erfassen. Dazu betrieb er selbst 1959 Feldforschungen in diesen Gebieten. Die musikalische Interpretation geschieht weitestgehend durch spezialisierte Zigeuner, die Tanzausübung durch Albaner. Wenngleich Hoerburger nur in geringem Maße auf die choreographische Seite des Tanzes, auf die Tanzschritte, eingeht und der historische Aspekt aufgrund des Forschungsstandes nur wenig Beachtung finden kann (es wird Volksmusik des 20. Jahrhunderts analysiert, die während der osmanischen Besetzung intensiv — aber wie intensiv? — von türkischer Musik geprägt wurde), so entsteht dennoch ein umfassendes Bild des Volkstanzes der Albaner. Ein erstes Kapitel wendet sich dem Tanz der Albaner zu. Der Autor geht auf die begriffliche Seite ein (wobei er „verschiedenethnische“ Beeinflussungen feststellt), beschreibt die wesentlichen Tanzformen und die religiös bedingte Trennung der Geschlechter in der gesamten Tanzausübung, den Freiluft- und den Innenraumtanz und den rituellen Bezug. Er geht in einem zweiten Kapitel auf die Tanzmusik der Albaner ein (wobei er die These aufstellt, daß Tanzmusik in erster Linie Reizmittel, Stimulans sei, S. 48) und unterscheidet vokale und instrumentale Tanzmusik. Ein Schwerpunkt der gesamten Darlegung aber ist das Zusammenwirken von der führenden zweifelligen Trommel (topuz) mit der Schalmei (Kegeloboe, surle) beim Männertanz. Naturgemäß blieb dem Autor die Musik der Frauen zur Rahmentrommel (def) verschlossen. Die Auswertung seiner gesammelten Tonaufnahmen (auf den S. 157–279 teilt er Auszüge in Transkription mit) läßt zwei grundsätzliche Herangehensweisen der Interpreten erkennen: Rubato- und Giusto-Formen, jeweils mit rhythmisch-metrischen, melodischen und tonalen Charakteristika. (Ein Vergleich mit türkischer Musik, aber auch mit weiterer südosteuropäischen Musik würde zu interessanten Ergebnissen führen.) Anhand des Gegenüberstellens von topus- und surle-Interpretationsstil und -Funktion gelangt Hoerburger zu Unterscheidungen und zu Gemeinsamkeiten. Letztere betreffen den Prozeß des Werdens von Form und Melodie, was letztlich erst in der Stretta geschehen ist. Es wäre das Moment des gegenseitigen Stimulierens von Interpreten und Tänzern zu untersuchen, und auch das „Nie-zweimal-Dasselbe“-Prinzip

wäre zu erforschen. Immer und immer wieder aber kommt er auf die „ekstatischen“ Momente zu sprechen — im Tonbereich, in der Formung, dem Stil, der Instrumentenhaltung usw. Hoerburgers Schritt ist, über 30 Jahre nach ihrer Fertigstellung, überaus anregend und stimulierend und hat nichts von ihrer Aktualität eingebüßt.

(Juli 1994)

Klaus-Peter Koch

RAINER MARIA BRANDL / DIETHER REINSCH: Die Volksmusik der Insel Karpathos. Die Lyramusik von Karpathos. Eine Studie zum Problem von Konstanz und Variabilität instrumentaler Volksmusik am Beispiel einer griechischen Insel 1930–1981. Göttingen: EDITION RE (1992). 1. Halbband: Textband 320 S., 2. Halbband, Heft 1–6: Transkriptionen 457 S., 3. Musikbeispiele, 2 Kassetten. (Orbis Musicarum. Band 9.)

Hartnäckig hält sich die Mär, musikethnologische Gegebenheiten, ob Musik selbst, ob Musikinstrumente, Musizierpraxis, Verknüpfung mit Brauchtum usw., seien konstant, de facto unveränderbar. Vorliegende Studie über die Lyra-Musik auf Karpathos vermag mit umfangreicher Analyse auf der Grundlage von Feldforschungen zwischen 1973 und 1981 und mit der Möglichkeit des Vergleichs mit Forschungsergebnissen aus den Jahren 1935 und 1938 von Samuel Baud-Bovy den Beweis zu erbringen, daß sowohl (relativ) konstante als auch variable Faktoren wirksam sind. Rainer Maria Brandls methodischer Ansatz geht von Ch. S. Peirces semiotischer Triade Pragmatik-Syntax-Semantik aus und analogisiert sie zur Musik. Dadurch gelingt ein umfassendes Herangehen an Musik und Musikleben der Insel. Dem Ansatz, „von der grundsätzlichen Fremdheit der ästhetischen Kategorien und musikalischen Hörgewohnheiten auszugehen“ (S. 12), kann so sich angenähert werden. Dennoch können auch die präzisesten Methoden der musikalischen Analyse nicht erreichen, daß ein Außenstehender die identische Wiederholung derselben Interpretation (die ohnehin niemals eine völlig identische darstellt, sondern nur innerhalb eines bestimmten Toleranzbereichs identisch ist) eines „skopos“ (das „konkrete Ziel“, S. 54, oder die „Weise“) anhand der festgemachten quantitativen Merkmale er-

zielt, dies zumal nicht nach einer bestimmten Zeit und ohne Kenntnis des Interpretationsstils. Gerade deshalb sind Interviews mit Interpreten der Musik (und Rezipienten?), so wie es der Autor praktiziert, von großer Bedeutung. Brandl gliedert den ersten allgemeinen Teil in „Die Insel und ihre Menschen und Musik und Gesellschaft“. Darin werden soziale und soziologische Verflechtungen und Beziehungen (Terminus „*parea*“ für den musikalischen Freundeskreis von Männern in der Taverne, dem „*kafeneio*“, Terminus „*kefi*“ für die positive Einstellung des Spielers zur und während der Interpretation) deutlich, ohne die keine Musik funktioniert. Zu festgelegt und eingeschränkt scheint die Übersetzung „Melodiemodell“ für den „*skeletos*“ des „*skopos*“ zu sein (S. 55), für den im Hinterkopf immer gedachten, niemals aber aussprechbaren Komplex von strukturell-„ideelichen“ Merkmalen, die die verschiedenen Realisationen ein und desselben „*skopos*“ zu einer Einheit binden, die verschiedenen „*skopoi*“ aber voneinander unterscheiden. Die „*doxaries*“ (Fiorituren oder Spielfiguren) sind es, die den Rezipienten den Interpretationsstil des einen Spielers von dem eines anderen hauptsächlich unterscheiden lassen (was offensichtlich besser erfaßt werden kann, als die „*skopos*“-Unterschiede). In einem zweiten Kapitel, das beweisende Herzstück der Abhandlung, stellt der Autor solche analytischen Ergebnisse vor und erfaßt die Charakteristika der Individualstile. Ein drittes Kapitel widmet sich der „Geschichtsproblematik“. Der Autor nimmt Stellung zu Hypothesen, die eine direkte Tradierung von der griechischen Antike oder vom frühen Organum oder von der byzantinischen Musik bis in die Gegenwart annehmen. Die Publikation bezieht bereichernd eine Analyse der Texte (Diether Reinsch) mit ein. Ein quellenkritischer Anhang beschließt den ersten Band. In sechs Heften werden Transkriptionen, Skelette der „*skopoi*“, Spielfiguren usw. mitgeteilt und verglichen, und zwei Tonbandkassetten machen das Ergebnis auch gehörmäßig nachprüfbar. Eine Publikation, die außergewöhnlich fundiert und aussagekräftig ist und ähnliche Studien zur Folge haben sollte.

(Oktober 1994)

Klaus-Peter Koch

Les Quadrupla et Tripla de Paris. Édition des plainschants établie par Michel Huglo (= Le

Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris 1.) Hrsg. von Edward H. ROESNER. Monace: Éditions de l'Oiseau-Lyre 1993.

Seit langem liegen uns die drei wichtigsten Quellen zum *Magnus liber organi* in Form von Faksimilia vor. Aber trotz aller Bemühungen um Authentizität verhindert bei der mehrstimmigen Musik des 13. Jahrhunderts das Notenbild des Originals einen unmittelbaren Zugang. Die modale Aufzeichnungsweise enthält ein so hohes Maß an abstrakt vereinbarten Bedeutungen, daß sie für heutige Sänger oder Leser nur mit Mühe entziffert werden kann. Allein eine hohe Vertrautheit, die aber eine intensive Beschäftigung mit dem Repertoire voraussetzt, könnte eine Umschrift, und sei es nur eine diplomatische, ersparen. Hinzu kommt, daß wir zumindest für die Organa bis heute auf die Übertragung Heinrich Husmanns aus dem Jahre 1940 angewiesen sind. Nur bei den Conducti sieht die Situation dank der Unternehmungen von Gordon A. Andersons und Ethel Thurston besser aus. Ein solches verdienstvolles Unternehmen, wie Edward Roesner es jetzt mit diesem Band angeht, scheint also überfällig zu sein. Doch wird es trotz der anhaltenden Begeisterung für die „Alte Musik“, was immer damit gemeint sein mag, ein Unternehmen für die Wissenschaft bleiben und keine „praktischen Ausgaben“ oder gar Taschenpartituren für den allgemeinen Bedarf nach sich ziehen. Das bietet zugleich die Chance, ohne Rücksicht auf solche Notwendigkeiten „so viel wie möglich vom Charakter des Repertoires, wie es in den Manuskripten vorgefunden wird, zu bewahren“ (S. lx). Das ist im Falle der drei- und vierstimmigen Organa angesichts der erstaunlich stabilen Überlieferungslage noch recht einfach. Das Konzept wird sich an den zweistimmigen Organa, dem „Herzstück des *Magnus liber organi*“ (S. lxxix), bewähren müssen, die Roesner zu Recht als „Zeugen eines Prozesses des Neukomponierens und Umformens“ (S. lx) bewertet. Gleichwohl gibt es auch in den hier vorgelegten Stücken eine Fülle von Problemen. Jede Übertragung ist eine Entscheidung für eine ganz bestimmte Interpretation und schließt zwangsläufig andere Möglichkeiten aus. Das gilt in erster Linie für die rhythmische Darstellung. Roesner ist sich dieses Problems bewußt und weist auf den „melodischen rhythmischen und kontrapunktischen Kontext“ und

nicht zuletzt auf die „Sensibilität des Herausgebers“ (S. lxxxvii) hin, die eine solche Entscheidung mitbestimmen. In vielen Fällen sind sogar mehrere Lösungen „korrekt“. Dabei stützt er sich auf die Theorie, wie sie vor allem von Johannes de Garlandia und anderen im 13. Jahrhundert formuliert worden ist, und kommt zu einer Anzahl von „Anleitungen“ im Umgang mit den Aufzeichnungen. Daß hier auch andere Lösungen denkbar wären, zeigt etwa die Arbeit von Luigi Lera (*Grammatica della notazione di Notre-Dame*, in: *AcM* 61 [1989], S. 150–174), die Roesner gar nicht erst erwähnt. Auf der anderen Seite gibt es auch Aspekte, bei denen die Offenheit des Herausgebers gegenüber den Quellen zu weit erscheinen mag. So zählt Roesner zwar die Longa-Einheiten durch, verzichtet aber auf jegliche Markierung von weiteren Einheiten durch Mensurstriche oder Ähnliches. Damit erhält die Ligaturenkenzeichnung fälschlicherweise den optischen Effekt eines metrisch gliedernden Schemas. Das Gloria des dreistimmigen Organums *Iudea et Iherusalem* scheint volltaktig im zweiten rhythmischen Modus zu beginnen (S. 39). Erst am Ende des ersten „ordo“ wird deutlich, daß Roesner sich für eine auftaktige Ausführung entschieden hat. In den Discantus-Partien wie im „Alleluia Pascha nostrum“ (S. 98, T. 148ff.) wird die deutliche Differenzierung der metrischen Schwerpunkte kaum sichtbar. Leider wurden auch die Akzidentien „normalisiert“ (S. xc), also wohl unseren heutigen Vorstellungen von ihrem Gebrauch angepaßt.

Nicht hoch genug kann die Bedeutung der kritischen Edition der gregorianischen Vorlagen gerühmt werden, die Michel Huglo in einem Anhang vorlegt. Damit wird auch der scheinbar so sakrosankte „Gregorianische Choral“ in den historischen Prozeß mit einbezogen, der mit dieser frühen Mehrstimmigkeit greifbar wird. Diese Edition will und soll die Faksimilia der Handschriften nicht ersetzen. Aber bei diesem Repertoire mit seiner für uns so fremdartigen und experimentierfreudigen Aufzeichnungsweise ermöglicht erst das Zusammenspiel beider Formen, Faksimile und Übertragung, eine intensive analytische Auseinandersetzung, für die Roesner mit seiner Edition eine notwendige wie auch gelungene Voraussetzung bietet.

(Oktober 1994)

Christian Berger

GEORG RHAU: *Musikdrucke aus den Jahren 1538–1545 in praktischer Neuausgabe. Band XI: Neue deutsche geistliche Gesänge für die gemeinen Schulen. Wittenberg 1544.* Hrsg. von Joachim STALMANN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1992. XXIV, 491 S.

Nachdem zuzet Wolfgang Reich mit den *Selectae harmoniae de Passione Domini* von 1538 das Eröffnungswerk der für die frühe Geschichte der protestantischen Kirchenmusik so außerordentlich wichtigen Publikationsreihe Georg Rhau als Band 10 (1990) der Neuausgabe vorlegte, hat nun Joachim Stalman einen der späten Rhau-Drucke aus jener Serie neu herausgegeben. (Bereits 1908 hatte Johannes Wolf eine Edition in den *Denkmälern Deutscher Tonkunst*, Band 34, unternommen; außerdem erschien 1969 eine von Ludwig Finscher besorgte Faksimile-Ausgabe des Originaldrucks.) Innerhalb der verlegerischen Tätigkeit Rhau bilden die *Neuen deutschen geistlichen Gesänge* insofern eine Besonderheit, als sie neben der Neuauflage von Johann Walters *Wittembergisch deutsch Geistlich Gesangbüchlein* aus demselben Jahr (1544) die einzige Publikation darstellt, die sich umfassend dem mehrstimmigen deutschen Kirchenlied zuwandte und damit den reformatorisch-didaktischen Anspruch über Schule und Kirche hinaus verstärkt auch auf den häuslichen Bereich privater Andacht ausdehnte.

Für seine Sammlung hat Rhau vorrangig Werke von Komponisten seiner eigenen Generation ausgewählt (Sätze von Resinarius, Senfl, Hellingk, Ducis, Arnold von Bruck und Sixt Dietrich bilden den Hauptanteil) und in einer liturgischen Systematik, ausgehend vom Jahreskreis, angeordnet. Die formal vorherrschende Gestaltungsweise ist das Tenorlied mit geistlichem Cantus firmus, bisweilen strukturell erweitert durch kanonische Bildungen; komplexere Liedmotetten im durchimitierenden Stil sind Ausnahmen. Der theologisch-pädagogische Charakter, um den sich Rhau bemüht hatte, bleibt auch in der über einen langen Zeitraum entstandenen, äußerst gründlich und sorgfältig erstellten Neuausgabe spürbar, in einer Edition, die eben nicht primär auf eine wissenschaftliche Erschließung der Werke unter Heranziehung aller erreichbaren Quellen zielt, sondern den Charakter der Publikation Rhau als individuelles musikgeschichtliches

Dokument — nicht zuletzt für die musikalische Praxis heute — bewahren möchte.

(April 1994)

Peter Ackermann

ORFEO VECCHI: Missarum quatuor vocibus liber primus. A cura di Ottavio BERETTA. Lucca: Libreria Musicale Italiana (1991). XXX, 90 S.

Über Leben und Werk Orfeo Vecchis ist bislang wenig bekannt. Als Kapellmeister am Dom von Vercelli und später an S. Maria della Scala in Mailand stand er am Ausgang des 16. Jahrhunderts den auch kirchenmusikalisch bedeutungsvollen Reformbestrebungen des Kreises um Carlo Borromeo nahe. Es ist daher um so mehr zu begrüßen, wenn Ottavio Beretta mit der hier vorliegenden Ausgabe der vierstimmigen Messen von 1597 nicht nur den Zugang zu Vecchis Musik ermöglicht, sondern zugleich durch seine Auswertung neuer Quellenfunde im Vorwort und durch die Präsentation eines ausführlichen Werkverzeichnisses das Bild eines Komponisten zeichnet, der im Spannungsfeld gegenreformatorischer Einflüsse — ausführlich wird auf Vincenzo Ruffo verwiesen — einen durchaus eigenständigen künstlerischen Weg einschlug. Die vier Messen der im Verlagshause Tini in Mailand erschienenen Sammlung sind in einem überwiegend isometrischen, rhythmischen Profil der Einzelstimmen bewußt zurücknehmenden deklamatorischen Stil geschrieben, dessen Textverständlichkeit in Verbindung mit einer entspannten Klanglichkeit und gedrängter Formung den tridentinischen Idealen unmißverständlich folgt. Auch die auffallende melodische Verwandtschaft der Satzanfänge innerhalb der einzelnen Messen ist weniger gewolltes Raffinement als Resultat einer elementar aufgefaßten, primäre Initialwendungen als melodisches Material aufgreifenden Modalität.

Der Notentext ist sorgfältig ediert, mir erscheint lediglich die Konjektur im „Agnus Dei“ der *Missa secunda* (Cantus, T. 21) unnötig. Korrekturen wären außerdem anzubringen bei den Tonartenangaben im Vorwort (S. XXII): Die dritte Messe steht offensichtlich im 3. Modus und die vierte im quarttransponierten 3. Modus. Hervorzuheben aber ist die dem wissenschaftlichen Umgang mit den Werken in besonderer Weise dienende Publikationsform,

da der Ausgabe neben dem spartierten Notentext die Stimmbücher des Drucks von 1597 in vier Einzelheften faksimiliert beigelegt sind.

(April 1994)

Peter Ackermann

FRANCESC SOLER: Obres completes. Vol. III, 1: Completes a 15 (1686). Estudi i transcripció a càrrec de Francesc BONASTRE. Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1988. 221 S. (Biblioteca de Catalunya. Publicacions de la Secció de Música XXX. Estudis sobre el Barroc Musical Hispànic. Vol. II.)

Musici organici JOHANNIS CABANILLES (1644—1712) opera omnia primo in lucem edita cura et studio Higinii ANGLES, pbri. (), nunc eius exemplo adlaborata prosecutaque a Josepho CLIMENT, can. organico Valentinae Sedis. Volumen VI. Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1989. XXI, 343 S. (Biblioteca de Catalunya. Publicacions de la Secció de Música XXXIV.)

1986 eröffnete Francesc Bonastre mit einer Ausgabe der *Historia de Joseph* von Lluís Vicenç Gargallo die *Estudis sobre el Barroc Musical Hispànic*, eine Editionsreihe, die mit dem vorliegenden Band aus einer projektierten Gesamtausgabe der Werke Francesc Solers fortgesetzt wird.

Eingeleitet wird der Band mit einer biographischen Abhandlung (ergänzt durch einen Anhang mit wichtigem dokumentarischen Material), in deren Zentrum Solers Kapellmeistertätigkeit an den Kathedralen von Vic und Girona steht. Ihr schließt sich ein Werkverzeichnis an. Es umfaßt 115 Kompositionen, neben geistlichen Villancicos und verwandten Gattungen überwiegend liturgische Musik. Und schließlich gibt der Herausgeber eine grundlegende Einführung in das hier edierte Werk — Solers *Completes* von 1686 —, mit quellenkundlichen, liturgie- und aufführungsgeschichtlichen Hinweisen sowie analytischen Betrachtungen.

Das großangelegte, fünfzehnstimmige Comptorium wurde zur feierlichen Erinnerung an den Sieg der Stadt Girona über das französische Heer (24. Mai 1684) komponiert. Vertont sind in sieben Sätzen die Lectio „Fratres sobri estote et vigilate“ die Psalmen „Cum invocarem“, „In te Domine speravi“, „Qui habitat“ und „Ecce nunc“ sowie das Canticum Simeo-

nis und die Marianische Antiphon für die Osterzeit. Bemerkenswert an der Konzeption des Werks ist ein fortwährend in Varianten auftretender ritornellartiger Instrumentalsatz, der jeweils die Sätze 1 bis 6 beschließt und damit eine Art zyklischer Einheit herstellt. Daneben ist besonders die farbenreiche Klanglichkeit der fünfchörig (zwei instrumentale, drei vokale Chöre und Continuogruppe) disponierten Anlage hervorzuheben, die dem Werk einen eigenen Charakter verleiht und Wiederaufführungen wünschenswert macht.

Eine weitere Bereicherung des in modernen Editionen zugänglichen Repertoires spanischer Musik vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts stellt die Fortführung der 1927 von Higinio Anglés begonnenen Ausgabe der Orgelwerke von Juan Cabanilles dar, die Josepho Climent mit dem nunmehr sechsten Band unternommen hat. Dieser ergänzt zum einen die Reihe der bisher edierten *Tientos* um weitere zwanzig Kompositionen und bietet in seinem zweiten Teil eine Sammlung von Versetten aus dem Ms. 729 der Biblioteca de Catalunya.

Die *Tientos* sind geprägt von einer Variabilität in der Formgestaltung, einer außerordentlichen strukturellen Vielfalt, die jeglichen Schematismus meidet und sich als besonders virtuos in der Technik motivischer Variantenbildung erweist. Die Stücke sind zudem in einem sehr spannungsreichen harmonischen Stil geschrieben, der seine Wurzel hat in der Konfrontation von Modalität, als einer Tonalität der Horizontalen, mit dem vertikal-klanglichen Prinzip der Dur-Moll-Tonalität. Diese harmonische Eigenart kennzeichnet auch das Klangbild der Versetten. In ihnen ist die alte Tonraum-Vorstellung der Kirchentonarten und ihrer melodischen Intervall-species noch deutlich spürbar, überlagert jedoch von modulatorischen Vorgängen, die eine moderne Auffassung baßgesteuerter Akkordprogressionen widerspiegeln. Und so ist es besonders jener klangliche Reiz des harmonisch Inkongruenten, der neben dem formalen Ideenreichtum die Orgelwerke Cabanilles auszeichnet und zugleich die Neugierde weckt auf die noch zahlreichen unveröffentlichten Kompositionen.

(April 1994)

Peter Ackermann

JOHANN SAMUEL WELTER (1650—1720): *Das geistliche Werk. Kantaten, Magnificat, Kirchenlieder. Vorgelegt von Andreas TRAUB. München: Strube Verlag 1993. XXXIII, 210 S. (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Band 1.)*

Dies ist der erste, sehr schön gedruckte und ausgestattete Band einer neuen Denkmäler-Reihe, die im Auftrag der 1993 gegründeten Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e. V. in Verbindung mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen von Manfred Hermann Schmid herausgegeben wird. Der Band führt den zusätzlichen Titel „Musik aus Württembergisch Franken: Die Reichsstadt Hall“. Dem lokalgeschichtlichen Gesichtspunkt entsprechend schickt Traub dem Band eine ausführliche und gründliche, aus archivalischen und gedruckten Quellen geschöpfte Biographie Welters voraus. Ihr folgt nach einer bibliographischen Erfassung der elf überlieferten und 40 in alten Inventaren bezeugten Kirchenkantaten Welters eine Analyse der elf überlieferten Kantaten. Deren Partituren machen den Hauptinhalt des Bandes aus. Sie sind von beachtlicher musikalischer Qualität und bereichern das im Druck erschlossene Repertoire der Frühformen der Gattung. Es folgen zwei kurze *Magnificat* für vier bzw. fünf Singstimmen mit bezifferter Orgelstimme und einige einstimmige Kirchenlieder mit beziffertem Baß (Generalbaßlieder) sowie eine „Trauer-Aria“ für vier Singstimmen.

Bemerkenswert ist die Editionstechnik. Einleitend schreibt Schmid als Herausgeber der neuen Reihe, diese wolle „zum ursprünglichen Anliegen aus der Gründungsphase der großen Denkmäler-Unternehmen zurückkehren, denen die Quellentreue bis hin zur Übernahme der originalen Notenwerte, der Schlüsselung und Partituranordnung oberstes Gebot war.“ Diese Absicht ist zu begrüßen, denn die von den Denkmäler- und Gesamtausgaben später angestrebte Praxisnähe hat teilweise zu Modernisierungen geführt, die das historische Verständnis und manchmal sogar das Lesen erschweren. Gemäß der angestrebten Quellentreue wird auch die Textschreibung (mit kleinen Angleichungen) beibehalten, was ebenfalls als Gewinn zu bezeichnen ist. In anderen Punkten gibt es stillschweigende Abweichun-

gen. In der Kantate *Ach was ist doch unser Zeit* steht die Generalbaßbezeichnung wie im ganzen Band unter den Noten, während sie in der Quelle, nach dem Faksimile der Takte 27–28 aus der ausgeschriebenen Wiederholung von Takt 24–28 am Schluß der Orgelstimme auf S. XVII zu urteilen, darüber steht. Auch finden sich in diesem Faksimile kleine Varianten gegenüber der Edition auf S. 65f., über die der Kritische Bericht im Anhang keine spezielle Auskunft gibt. (Übrigens fehlt in der Partitur auf S. 72 die wichtige, in der Einführung auf S. XXV unten links zitierte Anweisung, daß am Schluß der Kantate die Takte 24–28 zu wiederholen sind.) Das Faksimile der Altstimme der Kantate *Auff! ihr Gottes Hausgenossen*, die wie auch die zehn anderen Kantaten nur in Stimmen überliefert ist, zeigt keine Taktstriche, wie sie die Partiturausgabe aufweist (und enthält übrigens mehr Bindebögen als diese). Daher hätte man sich die knappen Bemerkungen zur Edition auf S. 204 etwas ausführlicher gewünscht. Aber dies ändert nichts an dem vorzüglichen Gesamteindruck. Und so kann man der neuen Reihe auf dem mit diesem Band eingeschlagenen Wege nur Erfolg wünschen. (Oktober 1994) Georg Feder

JOHANN JOSEPH FUX: *Sämtliche Werke. Serie VI Instrumentalmusik, Band 3: Triosonaten. Vorgelegt von Josef-Horst LEDERER. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1990. XI, 68 S.*

Der vorliegende Gesamtausgabenband enthält auf 64 Notenseiten 10 recht kurze, kontrapunktisch gearbeitete und sehr ansprechende *Sonate à tre* (K 362–369, 371–376; wobei aufgrund Doppelzählung Köchels K 362 = K 368, K 363 = K 366, K 364 = K 373, K 367 = K 375). Warum für die Ausgabe der nicht nur ahistorische, sondern hier auch in die Irre führende, solistische Besetzung suggerierende Titel „Triosonaten“ verwendet wurde, ist unklar. Vorangestellt sind ein ausführliches deutsches Vorwort und 6 Faksimile-Seiten; der mit 4 Seiten etwas knapp geratene Kritische Bericht folgt nach dem Notentext. Das Notenbild ist sauber, allerdings oft sehr raumgreifend gesetzt. Die Trios sind stets für 2 Violinen (anscheinend vierfach besetzt, da jeweils 2 Stimmexemplare vorhanden) und eine größere

Continuo-Gruppe (Violoncello, Trombone bzw. Violone oder Fagotto, Organo, M. D. C.) gedacht; man vermißt im Abschnitt zur Besetzung einen Exkurs zur Funktion der „M. D. C.“-Stimme (reine Dirigat-Stimme oder — da beziffert — Dirigat von einem Instrument der Continuo-Gruppe aus, z. B. vom im Instrumentarium fehlenden Cembalo?). Der Continuo wird in der Ausgabe sinnvollerweise auf einem System zusammengefaßt, nur bei deutlichen Abweichungen zwischen den einzelnen Stimmen wird in der Wiedergabe differenziert, die M. D. C.-Stimme scheint im Notenbild nicht auf. Unterhalb des Continuos sind zwei Systeme in Kleinstich für die vom Herausgeber präparierte, zu Recht sehr schlichte Generalbaßaussetzung vorhanden.

Die 10 Trios sind nur in abschriftlichen Stimmensätzen, nach Lederer aus der Zeit um 1715–1726, überliefert (= Quelle A), für die von Köchel doppelt gezählten Trios existieren zudem Stimmensätze von 1741/1746 (= Quelle B), zu mehreren Trios existieren auch Stimmensätze aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Quelle A stammt jeweils von einer Hand, und zwar wohl nicht, wie bisher angenommen, von Antonio Salchi, sondern, wie Lederer sehr plausibel macht, von Andreas Abendt; die Schreiber der Quellen B sind unbekannt. Der Herausgeber verzichtet auf eine eingehende Synopse der Unterschiede zwischen A und B und konstatiert nur knapp, daß letztere „Kopien ersterer“ seien. Unverständlicher Weise erlangt B trotzdem Quellenwert: Mehrfach wird A nach B korrigiert. Auffallend ist hierbei, daß B häufig eine recht „glatte“, moderne Lesart bietet (K 366: T. 67, 69, 71!; K 369: T. 27). Daß diese Korrekturen im Notentext ungekennzeichnet bleiben, verwundert, da sonst auch völlig Überflüssiges (z. B. die nach damaligen Akzidenzienregeln selbstverständliche Restituierung der Generalvorzeichnung innerhalb eines Taktes) durch Klammerung hervorgehoben ist.

Einige kleine Druckfehler seien noch angemerkt: S. IX, Sp. 2, Absatz 2, streiche: „375 = K 367“; K 365, T. 54. V. II: 1. Note *gis'*; K 366, T. 85, Cont.: 1. Note *eis*; S. 65, Sp. 2, zu T. 7: Violone nicht Violine; zu T. 39, wohl 3. 4tel gemeint; S. 66, Bemerkung zu K 369 (T. 76, 77) unverständlich. Fraglich erscheint mir das *b* in K 365, T. 44; K 366, T. 41; 4. Note eher *gis'*. (April 1994) Matthias Wendt

WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Geistliche Gesangswerke. Werkgruppe 1: Messen und Requiem, Abteilung 1: Messen, Band 4. Vorgelegt von Monika HOLL. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XXIV, 334 S.*

Der NMA-Band enthält die drei letzten vollständigen Meßkompositionen Mozarts: *Missa in B* KV 275 (272^b), *Missa in C* KV 317 (Krönungsmesse) und *Missa in C* KV 337. Die Messen entstanden in den Jahren 1777 (KV 275), 1779 (KV 317) und 1780 (KV 337) für den Salzburger Dom. Mozart griff jedoch auch bei verschiedenen Gelegenheiten außerhalb Salzburgs auf diese Werke zurück. Die Quellenlage erweist sich für alle drei Kompositionen als günstig. Da das Autograph verschollen ist, basiert die Edition der Messe KV 275 in der Hauptsache auf dem vollständigen originalen Stimmensatz aus dem Besitz der Familie Mozart (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg). Zum Vergleich herangezogen wurden weitere Stimmen aus St. Peter/Salzburg, Baden, St. Peter/Wien, Mariazell sowie abweichende Stimmensätze aus dem Augustinerkloster bzw. St. Michael/München, Dom/Salzburg und BSB/München. Das Autograph der Messe KV 317 befindet sich heute in der Bibliothek Jagiellonska in Krakau. Zu dieser Messe existiert ferner ein Breitkopf-Druck von 1803, der möglicherweise auf einen Stimmensatz aus dem Besitz von Mozarts Schwester Maria Anna zurückgeht. Der Edition der Messe KV 337 liegt ebenfalls das Autograph (ÖNB/Wien) zugrunde. Weitere wichtige Quellen zu diesem Werk sind das originale Stimmenmaterial aus dem Nachlaß Leopold Mozarts mit eigenhändigen Eintragungen seines Sohnes sowie Partitur und Stimmen aus der Zeit um 1790 aus dem Besitz der Wiener Hofkapelle. Von dort ausgehend, wurde das Werk auch außerhalb Wiens unter dem Titel „Hof-Messe“ verbreitet. Notentext und Vorwort des vorliegenden Bandes sind mit großer Sorgfalt erstellt, doch steckt der Druckerteufel oft im Detail (auf der S. X ist die erste Zeile ans Ende der ersten Spalte gerutscht). Davon abgesehen, enthält das Vorwort interessante Informationen zur frühen Rezeptionsgeschichte aller drei Werke, u. a. noch einmal eine Zusammenfassung der Forschungsergebnisse zur Bezeichnung „Krönungsmesse“ der Messe KV 317. Weitere De-

tails zu Quellenbeschreibung und Editionstechnik bleiben dem (noch nicht erschienenen) Kritischen Bericht vorbehalten.

(April 1994)

Gabriela Krombach

ANTONIO SALIERI (1750—1825): *Messe in B-dur (1809). Veröffentlicht von Jane SCHATKIN HETTRICK. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1988. XI, 110 S. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 146.)*

Auf dem Gebiet der Neuausgaben haben bislang die Kompositionen von Antonio Salieri — zumal seine Kirchenwerke — wenig Beachtung gefunden. Um so mehr ist es zu begrüßen, daß mit der vorliegenden Publikation eine der insgesamt vier Orchestermessen des Hofkapellmeisters vorgestellt wird. Die *Messe in B-dur* entstand im April und Mai des Jahres 1809, kurz vor dem Einmarsch Napoleons in Wien. Der Anlaß für die Komposition und das Datum der ersten Aufführung sind bislang unbekannt. Unter den nachgewiesenen Aufführungen am kaiserlichen Hof fand eine im Jahre 1812 unter der Mitwirkung von Franz Schubert statt, auf dessen kirchenmusikalisches Schaffen sie nicht ohne Einfluß geblieben sein dürfte. Auch über den Tod Salieris hinaus blieben seine Messen im Repertoire der Hofkapelle, bis sie 1856 schließlich als „nicht gangbar“ ausgesondert wurden.

Die vorliegende Ausgabe basiert auf den beiden bekanntesten Quellen, der autographen Partitur und einer Stimmenabschrift mit eigenhändigen Eintragungen Salieris, beide aus dem Besitz der Hofkapelle. Ausführliche quellenkritische Erörterungen finden sich im Abschnitt „Zur Ausgabe“ und in den *StMw* (Beihfte der *DTÖ*, Bd. 39).

Die Messe ist dem solennen Typ zuzurechnen. Die Besetzung des Werkes erfordert neben Streichern, Soloquartett und Chor je zwei Oboen, Trompeten, Posaunen und Fagotte. Bemerkenswert ist der sehr kantabel geprägte solistische Einsatz von 1. Oboe und Violoncello in fast allen Sätzen. Die Messe ist getragen von einem lyrischen Grundton, der vor allem im Gloria und Credo auch sehr festliche Züge annehmen kann. Kontrapunktische Arbeit im „strengen Stil“ sucht man vergebens. Statt dessen steht das „symphonische“ Spiel mit vokalen und instrumentalen Farben im Vor-

dergrund. In formaler Gestaltung und Affektaussage bewegt sich die *B-dur-Messe* weitgehend auf dem Boden der Tradition, auf harmonischem Gebiet hingegen geht sie mit einer Fülle überraschender Wendungen und großem Kontrastreichtum eigene Wege. Die Messe bietet somit eine interessante Bereicherung des Repertoires nach den späten Messen Joseph Haydns und neben Ludwig van Beethovens *C-dur-Messe*.

Das Notenbild, die Ausstattung und die Druckqualität der vorliegenden Ausgabe entsprechen den an eine renommierte Reihe gestellten Ansprüchen. Der Generalbaß ist von der Herausgeberin behutsam ausgesetzt. Unterschiede zwischen den Quellen sowie Angleichungen in Dynamik und Artikulation sind typographisch in gewohnter Weise kenntlich gemacht.

(April 1994)

Gabriela Krombach

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 7: Lelio ou Le retour à la vie. Edited by Peter BLOOM. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1992. XXXIX, 242 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 18: Roméo et Juliette. Edited by D. Kern HOLOMAN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. XXV, 439 S.

Im Februar 1855 wurde während eines von Franz Liszt veranstalteten Berlioz-Festes in Weimar das Monodrame lyrique *Lelio ou Le retour à la vie* dem deutschen Publikum in einer revidierten Fassung vorgestellt. Als Fortsetzung der *Symphonie fantastique* war es bald nach deren Fertigstellung komponiert und als „Mélologue“ unter dem Werktitel *Le retour à la vie* am 9. Dezember 1832 uraufgeführt worden. Berlioz selbst hat die Partitur der revidierten Fassung, die 1857 im Druck erschien, als die authentische Version seines Werks betrachtet, und so erscheint es gerechtfertigt, daß Peter Bloom, der Herausgeber des *Lelio*-Bandes in der Neuen Berlioz-Ausgabe, sich für die alleinige Wiedergabe der späteren Fassung entschieden hat, zumal deren musikalisch-literarische Gestalt für die Konzertpraxis von größerem Interesse sein dürfte als die der früheren. Das wissenschaftliche Anliegen, sich das Werk

auch in seiner ursprünglichen, fast zweieinhalb Jahrzehnte früher entstandenen Form zu vergegenwärtigen, ist mit Hilfe des Kritischen Berichts und vor allem der in den Anhängen I und II anschaulich präsentierten Abweichungen der beiden Fassungen ohne allzu große Mühe realisierbar. Weiterhin verdeutlicht eine vorzügliche Einleitung des Herausgebers Entstehungs-, Aufführungs- und Publikationsgeschichte sowie musikalisch-literarische Strukturmerkmale eines Werks, das auch leider heute noch ein Schattendasein im Konzertbetrieb fristet.

Dies trifft auch auf *Roméo et Juliette* zu, zumindest bedeutet die häufig anzutreffende Praxis, ausschließlich die rein instrumentalen Sätze dieser „symphonie avec chœurs“ aufzuführen, einen bedauerlichen Eingriff in die Integrität des Werks. Diese besteht in der Konstruktion eines symphonischen Gebildes, das in seiner Vielsätzigkeit die Heterogenität der verschiedenen Satztypen zu einem Ganzen verknüpft, dessen symphonisch-dramatischer Charakter zu neuen Formkonzeptionen jenseits tradierter Gattungsnormen vorstößt. Daß ein solches Werk, das zudem inspiriert war von einer konkreten Bühnenaufführung des Shakespearschen Dramas (ein Theatererlebnis, das die musikalisch-dramatische Gestalt noch in ihrer endgültigen Fassung prägt), eine komplizierte Entstehungsgeschichte aufweist, liegt nahe: Sie mit Gewinn für das Verständnis der Symphonie aufzubereiten ist das Verdienst D. Kern Holomans, dessen Vorwort nicht nur in diesem Punkt sehr aufschlußreich ist. Die Edition des Notentextes selbst ist vorbildlich; besonders wertvoll ist die Dokumentation des Revisionsprozesses, den die Anhänge III–VI in seinen einzelnen Stadien (ab der Uraufführung bis zum zweiten Partiturdruk von 1858, auf dem die vorliegende Ausgabe beruht) nachzeichnen.

(April 1994)

Peter Ackermann

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke, im Auftrag der Hindemith-Stiftung hrsg. von Kurt von FISCHER und Ludwig FINSCHER. Band V, 5: Streicherkammermusik II. Hrsg. von Hermann DANUSER, Mainz 1993. XXXIV, 239 S.

Der vorliegende Band der Hindemith-Gesamtausgabe vereint (teilweise in Erstausgabe) die für Hindemiths künstlerische Entwicklung so wichtige Kammermusik für ein bis drei

Streicher. Von Bedeutung ist nicht nur, daß in fast jeder der Kompositionen ein Wandel der Stilistik und Satztechnik beobachtet werden kann, sondern auch der Umstand, daß eine Vielzahl dieser Kompositionen für Hindemiths eigenes Konzertieren — entweder als Solist oder am Bratschenpult des Amar-Quartetts wie auch des Goldberg-Hindemith-Feuermann-Trios — entstanden. Dies läßt sich insbesondere an den vier Sonaten für Bratsche allein ableiten, die 1919, 1922, 1923 und 1937 entstanden, wobei Hindemith in seinem autographen Werkverzeichnis zur *Zweiten Sonate* op. 25/1 anmerkte: „als Ersatz für die erste Solobratschensonate komponiert.“ Die für Streicherkammermusik ungewöhnliche Personalunion von Komponist und Interpret erweist sich vor allem mit Blick auf die Entstehungsgeschichte des *Streichtrios* op. 34 als instruktiv. Denn die für den dritten Satz vorgesehene neuartige und von Hindemith offensichtlich selbst erprobte „nachklingende“ Pizzikatotechnik stellte sich bei den Ensembleproben als unzuverlässig heraus, so daß Hindemith den Satz für die Uraufführung noch revidierte.

Der Notentext der von Hermann Danuser vorgelegten acht Solosonaten (für Violine, Viola und Violoncello), zwei Trios und eines kurzen Duetts wird durch zahlreiche Faksimiles ergänzt. Fragmente und die rekonstruierte Urfassung des erwähnten Streichtriosatzes werden im Anhang des Bandes mitgeteilt. Mit seiner leichten Lesbarkeit ist der Kritische Bericht vorbildhaft. Das sehr umfangreiche Vorwort gibt erschöpfend Auskunft über Entstehung, Drucklegung und früheste Rezeption der Kompositionen. Lediglich das Uraufführungsdatum (Freiburg, 6. Mai 1923) der *Sonate für Violoncello allein* op. 25/3 sei an dieser Stelle nachgetragen.
(September 1994)

Michael Kube

Eingegangene Schriften

Allan Pettersson (1911—1980). Texte — Materialien — Analysen. Hrsg. im Auftrag der Internationalen Allan Pettersson Gesellschaft von Michael KUBE. Hamburg: von Bockel Verlag 1994. 222 S., Abb., Notenbeisp.

Anguish of Hell and Peace of Soul. Angst der Hellen und Friede der Seelen. Compiled by Burckhard Grossmann (Jena, 1623). A Collection of Sixteen Motets on Psalm 116 by Michael Praetorius, Heinrich Schütz, and others. Edited by Christoph WOLFF with Daniel R. MELAMED. Harvard College (1994). XXI, 23 Faksimiles, 269 S. (Harvard Publications in Music, 18.)

Arbeitsprozesse in Physik und Musik. Kulturelle Dialoge 1993. Veranstaltung der Akademie der Künste, Berlin, am 9. und 10. Oktober 1993. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Wien: Peter Lang/Berlin: Akademie der Künste (1994). 135 S., Abb.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1787) und Teil II, Berlin 1762 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1797). Hrsg. und mit einem ausführlichen Register versehen von Wolfgang HORN. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. XVI, 341, 35* S.

J. S. Bach: Das wohltemperierte Klavier, Teil I. In chromatischer Notation. Hrsg. von Albert BRENINK. Duncan, Canada: Edition Chroma (1994). X, 118 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 28.1. Kantaten zu Marienfesten I. Hrsg. von Matthias WENDT und Uwe WOLF. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. XII, 194 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 32.2. Ratswahlkantaten II. Hrsg. von Christine FRÖDE. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. XII, 168 S.

FRANK P BÄR. Die Sammlung der Musikinstrumente im Fürstlich-Hohenzollernschen Schloß zu Sigmaringen an der Donau. Katalog. Tutzing: Hans Schneider 1994. 248 S., Abb. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 15.)

ALBERTO BASSO: L'invenzione della gioia. Musica e massonaria nell'età dei Lumi. Milano: Garzanti (1994). 733 S., Abb.

BEETHOVEN: Werke. Abteilung III, Band 4: Werke für Violine und Orchester. Kritischer Bericht. Hrsg. von Ernst HERTTRICH. München: G. Henle Verlag 1994. 63 S.

Beethoven: Interpretationen seiner Werke. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER, Carl DAHLHAUS (†), Alexander L. RINGER. Laaber: Laaber-Verlag (1994). Band I: XVIII, 678 S., Notenbeisp., Band II: X, 630 S.

JOSEF BEK: Erwin Schulhoff: Leben und Werk. Hamburg: von Bockel Verlag 1994. 268 S., Abb., Notenbeisp. (Verdrängte Musik. Band 8.)

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works: *Benvenuto Cellini*. Volume 1a: Acte I — Premier Tableau, Volume 1b: Acte I — Deuxième Tableau. Edited by Hugh MACDONALD. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. LI, 727 S.

Berthold Goldschmidt: Komponist und Dirigent. Ein Musiker-Leben zwischen Hamburg, Berlin und London. Hrsg. von Peter PETERSEN und der Arbeitsgruppe Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg. Hamburg: von Bockel Verlag 1994. 214 S., Abb.

RAINER BIRKENDORF: Der Codex Pernner. Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120). Augsburg: Dr. Bernd Wißner (1994). 3 Bände: Darstellung VII, 267 S., Abbildungen II, 121 S., Materialien III, 321 S. (Collectanea Musicologica. Band 6/I-6/III. Zugl. Göttinger philosophische Dissertationen D 7.)

HELMUT BRAUSS: Max Reger's music for solo piano. An introduction. Alberta, Canada: The University of Alberta Press (1994). XVII, 235 S.

MARTHA BRECH: Analyse elektroakustischer Musik mit Hilfe von Sonagrammen. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). V, 211 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft. Band 118.)

MARION BRÜCK: Die langsamen Sätze in Mozarts Klavierkonzerten. Untersuchungen zur Form und zum musikalischen Satz. München: Wilhelm Fink Verlag (1994). 195 S., Notenbeisp. (Studien zur Musik. Band 12.)

Hans von Bülow: Die Briefe an Johannes Brahms. Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSSEN. Tutzing: Hans Schneider 1994. 154 S.

DONALD BURROWS/MARTHA J. RONISH: A Catalogue of Handel's Musical Autographs. Oxford: Clarendon Press 1994. XXXVIII, 332 S., Abb.

Carl Philipp Emanuel Bach: Beiträge zu Leben und Werk. Hrsg. von Heinrich POOS. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 417 S., Abb., Notenbeisp.

PETER CASTINE: Set Theory Objects. Abstractions for Computer-Aided Analysis and Composition of Serial and Atonal Music. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 211 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft. Band 121.)

Clara und Robert Schumann: Zeitgenössische Porträts. Katalog zur Ausstellung des Heinrich-Heine-Instituts, Düsseldorf und des Robert-Schumann-

Hauses, Zwickau in Verbindung mit der Robert-Schumann-Forschungsstelle und der Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf. Hrsg. von Bernhard R. APPEL, Inge HERMSTRÜWER und Gerd NAUHAUS unter Mitarbeit von Ute BÄR. Düsseldorf: Droste Verlag 1994. 132 S.

BARRY COOPER. Beethoven's Folksong Settings. Chronology, Sources, Style. Oxford: Clarendon Press 1994. 270 S., Notenbeisp.

DAVID CROOK: Orlando di Lasso's imitation magnificats for Counter-Reformation Munich. Princeton, N.J.: Princeton University Press (1994). 295 S., Notenbeisp.

De Musica Et Cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper. Helmut Hucke zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Peter CAHN und Ann-Katrin HEIMER. Hildesheim-Zürich-New York, Olms 1993. 621 S. (Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt/Main. Musikwissenschaftliche Publikationen 2.)

Deutsche Brüder: Zwölf Doppelporträts. Berlin: Rowohlt (1994). 399 S., Abb.

ULRICH DIBELIUS: György Ligeti. Eine Monographie in Essays. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: B. Schott's Söhne (1994). 299 S., Notenbeisp., Abb.

GUNTHER DIEHL: Der junge Kurt Weill und seine Oper „Der Protagonist“ Exemplarische Untersuchungen zur Deutung des frühen kompositorischen Werkes. Kassel-Basel-London-New York-Prag. Bärenreiter (1994). Band 1. Textteil: IX, 379 S., Band 2. Notenbeispiele und Materialien: V, 163 S., Abb.

WALTHER DÜRR: Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1994). 279 S., Notenbeisp. (Bärenreiter-Studienbücher Musik. Band 7.)

Dvořák-Studien. Hrsg. von Klaus DÖGE und Peter JOST Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: B. Schott's Söhne (1994). 270 S., Notenbeisp.

RICARDO EICHMANN: Koptische Lauten: Eine musikarchäologische Untersuchung von sieben Langhalslauten des 3.—9. Jh. n. Chr. aus Ägypten. Mainz: Verlag Philipp von Zabern. XXII, 157 S., 24 Tafeln, Abb. (Deutsches Archäologisches Institut. Abteilung Kairo. Sonderschrift 27.)

CHRISTIAN EISERT: Die Clavier-Toccaten BWV 910—916 von Johann Sebastian Bach. Quellenkritische Untersuchungen zu einem Problem des Frühwerks. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: B. Schott's Söhne (1994). 233 S., Notenbeisp.

STEFAN ENGELS: Das Antiphonar von St. Peter in Salzburg. Codex ÖNB Ser. Nov 2700 (12. Jahrhundert). Paderborn-München-Wien-Zürich: Ferdinand Schöningh 1994. VIII, 352 S. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 2.)

Esquisse de l'histoire de l'harmonie. An English-Language Translation of the François-Joseph Fétis History of Harmony. Translated, Annotated, Edited and with an Introduction by Mary I. ARLIN. Stuyvesant N.Y.. Pendragon Press (1994). XLIV, 203 S. (Harmonologia Series No. 7.)

ADOLF FECKER: Sprache und Musik. Band 2: Systematik der Vokalmusik. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1989). XI, 302 S. (Schriftenreihe zur Musik. Band 27.)

Freie Musik in Köln: Daten-Fakten-Hintergründe. Ausgabe 1994/95. Hrsg. vom Kulturstadamt Köln/Musikreferat. Köln: Verlag Dohr (1994). 280 S., Abb.

HANS FRITZ: Kastratengesang. Hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte. Tutzing: Hans Schneider 1994. 255 S., Notenbeisp., Abb. (Musikethnologische Sammelbände. Band 13.)

THOMAS GARTMANN: „... dass nichts an sich jemals vollendet ist.“ Untersuchungen zum Instrumentalschaffen von Luciano Berio. Bern-Stuttgart-Wien: Verlag Paul Haupt (1995). 177 S., Notenbeisp.

CLEMENS-CHRISTOPH VON GLEICH: Mozart, Takt und Tempo. Neue Anregungen zum Musizieren. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katz bichler 1993. 152 S., Notenbeisp.

CLEMENS GOLDBERG: Die Chansons von Antoine Busnois. Die Ästhetik der höfischen Chansons. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 387 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 32.)

HARALD H. GOLL. Special Educational Music Therapy with Persons who have Severe/Profound Retardation. Theory and Methodology. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 153 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL. Kantaten mit Instrumenten I HWV 78, 79, 81, 82, 83, 89, 92, 96, 97, 98. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. XLVII, 287 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Kritische Gesamtausgabe Serie V: Kleinere Gesangswerke. Band 3.)

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 22. Auslieferung, Sommer 1994. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Stuttgart: Franz Steiner Verlag (1994).

Hans Pfitzner und die musikalische Lyrik seiner Zeit. Bericht über das Symposium Hamburg 1989. Hrsg. von Wolfgang OSTHOFF Tutzing: Hans Schneider (1994). 243 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Band 6.)

WILFRIED HANSMANN: Albrecht Brede und Johann Wiegand: Erfolg und Scheitern zweier Musiklehrerkarrieren. Ein Beitrag zur Musikpflege an den höheren Schulen Kassels im 19. Jahrhundert. Kassel: Verlag Merseburger 1994. V, 211 S. (Studien zur hessischen Musikgeschichte. Band 5.)

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXII, Band 1 Stabat Mater 1767 Hrsg. von Marianne HELMS und Fred STOLTZFUS. München: G. Henle Verlag 1993. XV, 205 S.

JULIA VAN HEES: Luigi Dallapiccolas Bühnenwerk „Ulisse“ Untersuchungen zu Werk und Werkgenese. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1994. 317 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 185.)

BRIGITTE HELDT: Richard Wagner: Tristan und Isolde. Das Werk und seine Inszenierung. Laaber Laaber-Verlag (1994). VIII, 344 S., 72 Abb.

MARTINA HELMIG: Ruth Schönthal. Ein kompositorischer Werdegang im Exil. Hildesheim u. a. Olms 1994. 384 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 10.)

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

SVEN HIEMKE: Die Bach-Rezeption Charles-Marie Widor's. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 442 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft. Band 126.)

BEATE HILTNER. La clemenza di Tito von Wolfgang Amadé Mozart im Spiegel der musikalischen Fachpresse zwischen 1800 und 1850. Rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Quellen und Verhältnisse. Frankfurt a. M. u. a. Peter Lang 1994. IX, 297 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft. Band 128.)

Hindemith-Jahrbuch 1992/XXI Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut Frankfurt/Main. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 254 S., Notenbeisp.

THOMAS HIRSCHMANN: Charlie Parker Kritische Beiträge zur Bibliographie sowie zu Leben und Werk. Tutzing: Hans Schneider 1994. X, 256 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 31.)

CARL F. JICKELI: Textlose Kompositionen um 1500. Frankfurt a. Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 236 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft. Band 119.)

HERBERT KELLETAT: Zur musikalischen Temperatur. Band III: Franz Schubert. Im Anhang Temperatur-Tafeln und Stimmanweisungen von Rudolf STREICH. Kassel: Verlag Merseburger 1994. 95 S.

MARKUS KIESEL: Studien zur Instrumentalmusik Siegfried Wagners: Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 208 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft. Band 124.)

GÜNTER KLEINEN: Die psychologische Wirklichkeit der Musik: Wahrnehmung und Deutung im Alltag. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1994. 243 S. (Perspektiven zu Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 21.)

EKKEHARD KREFT: Harmonische Prozesse im Wandel der Epochen (1. Teil). Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1995). III, 326 S., Notenbeisp. (Beiträge zur europäischen Musikgeschichte. Band 1.)

KONRAD KÜSTER: Beethoven. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt (1994). 447 S., Notenbeisp., Abb.

Leopold Mozart. Auf dem Weg zu einem Verständnis. Hrsg. von Josef MANČAL und Wolfgang PLATH. Augsburg: Dr. Bernd Wißner (1994). 198 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung. Band 1.)

LAURIE-JEANNE LISTER: Humor as a Concept in Music. A theoretical study of expression in music, the concept of humor and humor in music with an analytical example — W. A. Mozart, Ein musikalischer Spaß, KV 522. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 196 S., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien. Band 2.)

JOSEPH MESSNER: Bläserfanfaren. Vorgelegt von Armin KIRCHER. Salzburg: Selke Verlag 1994. XV, 96 S. (Denkmäler der Musik in Salzburg. Band 6.)

Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim 1991. Hrsg. von Ludwig FINSCHER, Bärbel PELKER und Jochen REUTTER. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 369 S., Abb., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle. Band 2.)

Musica Divina. Ausstellung zum 400. Todesjahr von Giovanni Pierluigi da Palestrina und Orlando di Lasso und zum 200. Geburtstag von Carl PROSKE. Regensburg: Schnell u. Steiner 1994. 162 S.

Musicology and Archival Research. Edited by Barbara HAGGH, Frank DAELEMANS, André VANRIE. Colloquium Proceedings Bruxelles 22.—23. 4. 1993. Bruxelles: Archives et Bibliothèques de Belgique, 1994. IX, 611 S., Abb., Notenbeisp. (Extranummer 46.)

Musik, Musiktheater, Musiktheater-Regie. Festschrift anlässlich des 60. Geburtstages von Götz Friedrich sowie des zwanzigjährigen Bestehens des Studienganges Musiktheater-Regie der Universität Hamburg und der Hochschule für Musik und Theater. Hrsg. von Johannes KROGOLL und Dietrich STEINBECK. Frankfurt a. Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 220 S.

Musikalische Ikonographie. Hrsg. von Harald HECKMANN, Monika HOLL und Hans Joachim MARX. Laaber: Laaber-Verlag (1994). 308 S., Notenbeisp., Abb. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 12.)

ELIZABETH NASH: Pieces of Rainbow. New York-Washington-San Francisco-Bern-Frankfurt a. M.-Berlin-Wien-Paris: Peter Lang (1994). 136 S. (American University Studies. Series XX, Fine Arts. Vol. 22.)

Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch. 3. Jahrgang 1994. Hrsg. von Franz KRAUTWURST Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1994. 183 S., Notenbeisp. (Edition Helma Kurz.)

FUMIKO NIYAMA: Zum mittelalterlichen Musikleben im Benediktinerinnenstift Nonnberg zu Salzburg. Dargestellt am Nonnberger Antiphonar Cod. 26 E 1b und am Tagebuch der Praxedis Halleckerin unter besonderer Berücksichtigung der Zeit von Advent bis zur Octav von Epiphanie sowie des Officium von der Heiligen Erentrudis. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 296 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft. Band 122.)

„Orgelbauer bin ich auch“ Hans Henny Jahnn und die Musik. Mit der Erstveröffentlichung des Briefwechsels Hans Henny Jahnn/Carl Nielsen. Hrsg. von Uwe SCHWEIKERT. Paderborn: Igel Verlag Wissenschaft (1994). 230 S., Abb., Fak.

ANNETTE OTTERSTEDT: Die Gambe. Kulturgeschichte und praktischer Ratgeber. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1994). 245 S., Notenbeisp., Abb.

Ottocento e oltre. Scritti in onore di Raoul Meilloncelli. A cura di Francesco IZZO e Johannes STREICHER. Roma: Editoriale Pantheon (1993). IX, 608 S., Notenbeisp. (Itinerari Musicali 2.)

KURT PAHLEN: Manuel de Falla und die Musik in Spanien. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: B. Schott's Söhne (1994). 204 S., Notenbeisp., Abb.

FRANCESCO PASSADORE/FRANCO ROSSI: San Marco: Vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi. Venezia: Edizioni Fondazione Levi 1994. Tomo secondo: Manoscritti A—F Tomo terzo: Manoscritti G—Z, Antologie. Tomo quarto: Libri liturgici, Fondo antico, Catalogo delle stampe. 1634 S.

Paul Hindemith: Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen. Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag (1994). 265 S.

CHRISTIANO PESAVENTO: Musik von Béla Bartók als pädagogisches Programm. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 517 S. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 31.)

CORNELIA PREISSINGER. Die vier ersten Gesänge op. 121. Vokale und instrumentale Gestaltungsprinzipien im Werk von Johannes Brahms. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 244 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Musikwissenschaft. Band 115.)

MARTINA REBMANN: Zur Modusbehandlung in Thomas Morleys Vokalwerk. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 245 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft. Band 120.)

Richard Strauss-Blätter. Wien Juni 1994. Neue Folge, Heft 31 Hrsg. von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft. Redaktion: Dr. Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider (1994). 102 S., Abb.

CORNELIUS L. RIED: Funktionale Stimmentwicklung. Zweck und Bewegungsablauf von Stimmübungen. Mainz-London-Madrid-New York-Tokyo-Toronto: Schott (1994). 82 S., Notenbeisp.

VOLKER SAFTIEN: Ars Saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag 1994. X, 429 S., Abb.

JÜRGEN SCHAARWÄCHTER. Richard Strauss und die Sinfonie. Köln: Verlag Dohr (1994). 169 S., Notenbeisp.

MANFRED HERMANN SCHMID: Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern. Tutzing: Hans Schneider 1994. 320 S., Notenbeisp. (Mozart Studien. Band 4.)

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 6: Alfonso und Estrella. Teil b, Zweiter Akt. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter-Verlag 1994. S. 289—543.

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUMMACHER, Eva LINFIELD, Wolfram STEUDE. Schriftleitung: Walter WERBECK. 16. Jahrgang 1994. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. 127 S., Notenbeisp.

Schumann and his world. Edited by R. Larry TODD. Princeton: Princeton University Press (1994). XI, 396 S., Notenbeisp.

Schumann Forschungen Band 3: Schumann in Düsseldorf. Werke-Texte-Interpretationen. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium. Hrsg. von Bernhard R. APPEL. Mainz-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo-Toronto: Schott (1993). 448 S., Abb., Notenbeisp.

Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800. Hrsg. von Barbara NAUMANN. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler (1994). 284 S., Notenbeisp.

Stifter Jahrbuch. Neue Folge 8/1994. Hrsg. vom Adalbert Stifter Verein, München. 165 S., Abb.

ILSE STORB/KLAUS-G. FISCHER. Dave Brubeck: Improvisations and Compositions. The Idea of Cultural Exchange. With Discography New York-San Francisco-Bern-Baltimore-Frankfurt a. M.-Berlin-Wien-Paris: Peter Lang (1994). VII, 317 S., Abb., Notenbeisp.

WILLIAM E. STUDWELL. The Popular Song Reader A Sampler of Well-Known Twentieth-Century Songs. New York-London-Norwood (Australia): Harrington Park Press. An Imprint of The Haworth Press (1994). 273 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XVI: Frankfurter Festmusiken zur Geburt eines kaiserlichen Prinzen 1761 I. Kirchenmusik „Auf Christenheit! Begeh ein Freudenfest“ Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. XX, 144 S.

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

PIER FRANCESCO TOSI/JOHANN FRIEDRICH AGRICOLA. Anleitung zur Singkunst. Faksimile-Neudruck mit Nachwort und Kommentar von Kurt WICHMANN. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1994). 239, 62 S.

Die Viola. Jahrbuch der Internationalen Viola-Gesellschaft. Band 7 Hrsg. von Wolfgang SAWODNY Kassel-Basel-London-New York. Bärenreiter (1994). 100 S., Notenbeisp.

GÜNTHER WAGNER. Die Sinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs. Werdende Gattung und Originalgenie. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler (1994). 369 S., Notenbeisp.

ROBERT LEE WEAVER. A Descriptive Bibliographical Catalog of the Music Printed by Hubert Waelrant and Jan de Laet. Michigan: Harmonie Park Press 1994. XXVI, 264 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. No. 73.)

PETRA WEBER-BOCKHOLDT. Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder. München: Wilhelm Fink Verlag (1994). IX, 293 S., Notenbeisp. (Studien zur Musik. Band 13.)

HARTMUT WECKER. Der Epigone: Ignaz Brüll — ein jüdischer Komponist im Wiener Brahms-Kreis. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1994. 285 S., Notenbeisp. (Reihe Musikwissenschaft. Band 5.)

Werkanalyse in Beispielen. Große Chorwerke. Hrsg. von Siegmund HELMS und Reinhard SCHNEIDER. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1994. 230 S., Notenbeisp. (bosse musik paperback 52.)

Wilhelm Feldmanns „Versuch einer kurzen Geschichte des Dortmunder Konzerts, von seiner Entstehung an bis jetzt 1830“ Hrsg. von Martin GECK und Ulrich TADDAY Faksimile-Ausgabe mit kommentierenden Aufsätzen. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag 1994. 68, 242* S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 9.)

WILSON, Michael I. Nicholas Lanier — master of the king's music. Aldershot, Hamsphire: Scolar Press 1994. XIII, 276 S., Ill.

PETER WOETMANN CHRISTOFFERSEN: French Music in the Early Sixteenth Century. Studies in the music collection of a cypost of Lyons. The manuscript "Ny kgl. Samling 1848 2" in the Royal Library, Copenhagen. Copenhagen: Museum Tusulanum Press/University of Copenhagen 1994. Volume I: Description, reconstruction and repertory, XV, 344 S., Volume II: Catalogue, IV, 203 S., Volume III: Transcriptions, XX, 298 S.

ULLA ZIERAU: Die veristische Oper in Deutschland. Eine Untersuchung zur Entwicklung der deut-

schen veristischen Oper vom Plagiat zur Eigenständigkeit. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1994). 244 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft. Band 123.)

Mitteilungen

Es verstarben:

am 20. Dezember Heinz Wolfgang HAMANN,

am 16. März Prof. Dr. Hans-Peter SCHMITZ,

am 18. März Prof. Dr. Wolfgang PLATH; ein Nachruf folgt.

Wir gratulieren:

am 10. April Dr. Alfred BERNER zum 85. Geburtstag,

am 15. Juni Prof. Dr. Walter von FORSTER zum 80. Geburtstag,

am 30. Januar Prof. Dr. Gottfried KÜNTZEL zum 70. Geburtstag,

am 3. April Prof. Dr. Rudolf STEPHAN zum 70. Geburtstag,

am 9. April Prof. Dr. Vladimir KARBUSICKY zum 70. Geburtstag,

am 17. April Prof. Dr. Martin JUST zum 65. Geburtstag,

am 27. Mai Prof. Dr. Jürgen EPPELSHEIM zum 65. Geburtstag,

am 27. Mai Prof. Dr. Klaus KROPFINGER zum 65. Geburtstag,

am 7. Juni Prof. Dr. Elmar SEIDEL zum 65. Geburtstag.

*

Prof. Dr. Peter GÜLKE wurde am 5. Oktober 1994 von der Deutschen Akademie für Sprache und Literatur Darmstadt der Siegmund-Freud-Preis für wissenschaftliche Prosa verliehen.

Dr. Manuel GERVINK hat sich am 26. Oktober 1994 an der Universität Köln für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Die musikalisch-poetischen Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts in Frankreich und ihre Bedeutung für die Entwicklung einer nationalen französischen Musiktradition.*

Priv.-Doz. Dr. Gerhard SPLITT hat im Wintersemester 1994/95 an der Universität-Gesamthochschule Paderborn in Detmold eine C 3-Professur im Fach Musikwissenschaft vertreten.

Frau Dr. Regine ALLGAYER-KAUFMANN hat sich am 18. Januar 1995 an der Freien Universität Berlin für Vergleichende Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema ihrer Habilitationsschrift lautet: *Der Kampf des Hundes mit dem Jaguar. Bandas de Pifanos im Nordosten Brasiliens. Ein Beitrag zur Musikästhetik in außereuropäischen Kulturen.*

Prof. Dr. Martin RUHNKE wurde der Telemann-Preis der Stadt Magdeburg 1995 verliehen.

Das Strawinsky-Werkverzeichnis von Helmut KIRCHMEYER, das 1958 als Buchanhang erschien und seit 1986 offizielle wissenschaftliche Katalogisierungsgrundlage aller Bibliotheken ist (K-Nr.), wird im Auftrag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig vom Autor überarbeitet und erscheint in Kürze als selbständige Publikation im Rahmen der Akademieabhandlungen.

Der wissenschaftliche Nachlaß des Gründers und ersten Leiters des Grazer Instituts für Wertungsforschung, Prof. Dr. Dr. Harald KAUFMANN (1927—1970), ist seit August 1994 im Besitz der Stiftung Archiv der Akademie der Künste in Berlin. Er wird derzeit wissenschaftlich verzeichnet und zum 25. Todestag Kaufmanns für die Benutzung freigegeben.

Ab 1. Oktober 1995 wird an der Hochschule für Musik und Theater Hannover ein Magisterstudiengang für die Hauptfächer Musikwissenschaft, Musikpädagogik und Philosophie angeboten. Im Gegensatz zu universitären Studiengängen wird in den beiden erstgenannten Hauptfächern künstlerische Praxis (Instrumentalspiel, Musiktheorie) erwartet, im Feststellungsverfahren (Aufnahmeprüfung) überprüft und im Rahmen des Studiums unterrichtet. Zulässige Nebenfächer — neben den genannten Hauptfächern — sind zunächst: Medienwissenschaft, Angewandte Kommunikationswissenschaft, Geschichte, Sozialpsychologie, Soziologie/Sozialwissenschaften, Anglistik, Romanistik und Germanistik. Im Hauptfach Musikwissenschaft ist die Möglichkeit zur Schwerpunktbildung in Historischer Musikwissenschaft, Systematischer Musikwissenschaft oder Musikethnologie gegeben. Bewerbungen (mit Lebenslauf und üblichen Zeugnissen) sind an den Präsidenten der Hochschule (Emmichplatz 1, 30175 Hannover) zu richten.

Ein Kreis hat sich geschlossen: Durch die jüngst erfolgte Konstitution einer Fachgruppe „Historische Aufführungspraxis“ knüpft die Staatliche Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau an ihr Renommee aus ihrer „Gründerzeit“ (1946) an. Damals

schon waren wichtige Impulse für die Alte Musik durch den Kreis um Scheck/Wenzinger/Neumeyer von Freiburg ausgegangen. Ende 1994 haben die Freiburger Lehrkräfte im Bereich „Alte Musik“ sich zusammengeschlossen, um das Lehrangebot zu stärken und zu erweitern. Dabei soll der Begriff „Alte Musik/Historische Aufführungspraxis“ bis ins 19. Jahrhundert hinein ausgedehnt und dadurch im allgemeinen kulturellen Bewußtsein verankert werden. Die bisher schon sehr guten Ausbildungsergebnisse zeigen sich u. a. an international erfolgreichen Ensembles wie dem Freiburger Barockorchester oder La Gamba Freiburg. Als Grund- und Aufbaustudium können derzeit belegt werden: Historische Tasteninstrumente (Prof. Dr. Robert Hill), Blockflöte (Agnes Dorwarth, Janette Flöel), Viola da Gamba (Ekkehard Weber), Laute (Fritz Mühlhölzer). Außerdem werden Traversflöte (Prof. Dr. Mirjam Nastasi, Karl Kaiser), Horn (Renee Allen), Barockvioline (Gottfried von der Goltz), Barockcello (Prof. Adriana Contino), Generalbaß (Michael Behringer) und Kammermusik (Prof. Dr. Robert Hill, Ekkehard Weber) angeboten. Eine Besonderheit innerhalb des Studienangebotes sind regelmäßige Gastkurse mit Spitzenkräften der Alten Musik, so z. B. Marion Verbruggen, Reinhard Goebel, Anner Bylsma, Harry Gaererts ...

Das 50. Todesjahr Anton Weberns wird an der Hochschule für Musik und Theater Hannover in doppelter Hinsicht gewürdigt: Neben einer ganzjährigen Konzertreihe findet in der Zeit vom 20. bis 22. Juni 1995 ein interdisziplinäres Symposium mit dem Titel „Reihe und System“ statt. Das Phänomen der Reihenbildung im Œuvre Weberns und die Frage nach der Wirkung Weberns auf die nachfolgende Komponistengeneration des Serialismus ist Anlaß für eine interdisziplinäre Diskussion: Vertreter der Musikwissenschaft, Sprach- und Literaturwissenschaft, der Soziologie und Philosophie stellen sich die Frage, inwiefern das Denken in geschlossenen Systemen für die Kunst und Wissenschaft unseres Jahrhunderts von Bedeutung ist. U. a. wird die Rolle T. W. Adornos im kompositionsgeschichtlichen Diskurs, das Seriendenken des Architekten Le Corbusiers, in dessen Bannkreis der junge Xenakis stand, und der Sprachsystementwurf von Ferdinand des Saussure thematisiert. Nähere Informationen: Hochschule für Musik und Theater Hannover, Öffentlichkeitsarbeit, Emmichplatz 1, 30175 Hannover, Tel. (05 11) 31 00-261, Fax. 31 00-200.

Das Kulturreferat der Stadt Ingolstadt plant in Zusammenarbeit mit der neugegründeten Simon-Mayr-Gesellschaft vom 22. bis 24. September 1995 ein wissenschaftliches Symposium zu Leben, Werk und Umfeld Simon Mayrs. Johann Simon (Giovanni Simone) Mayr, der 1763 in Mendorf bei Ingolstadt geboren wurde und der — vor 150 Jahren — am

2. Dezember 1845 in Bergamo starb, hat eine Vielzahl von Opern komponiert. Es finden sich unter seinen Werken Oratorien, des weiteren Messen, Kantaten, Motetten etc. Zudem war der Komponist als Musikschriftsteller tätig. Geistliche und weltliche Werke sind in seinem umfangreichen Œuvre gleichermaßen vertreten, daher werden insbesondere seine Opern und seine Kirchenmusik als thematische Schwerpunkte das Programm des Symposions bestimmen. Information und Anmeldung: Kulturreferat der Stadt Ingolstadt, Postfach 210964, 85024 Ingolstadt, Tel. 08 41/18 14, Fax. 08 41/18 05.

Vom 26. bis 29. September 1995 veranstaltet der Internationale Arbeitskreis Systematische Musikwissenschaft (Hamburg, Bratislava, Köln) das Dritte Internationale Symposium für Systematische Musikwissenschaft in Schloß Zeillern bei Amstetten (Niederösterreich). Es ist dem Thema „Klangfarbe in europäischer und nichteuropäischer Musik (Untersuchungsmethoden — Klassifikation — Funktion) gewidmet. Interessenten erhalten nähere Informationen über das Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, Universitätsstr. 7, A-1010 Wien I (Tel. +43-1-4 01 03-26 25, Fax: +43-1-4 02 05 33).

Am 3. und 4. November 1995 veranstaltet das Institut für Aufführungspraxis Michaelstein das 16. Internationale Musikinstrumentenbau-Symposium „Zur Geschichte des Streichbogens“ Nähere Informationen über das Institut für Aufführungspraxis Michaelstein (Interessenten wenden sich bitte an das Institut für Aufführungspraxis, Postfach 24, D-38881 Blankenburg, Tel.. 0 39 44/27 95; Fax: 0 39 44/27 96.

Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft: 16. Internationaler Kongreß London, 14.—20. August 1997: „Musikwissenschaft und Schwesterdisziplinen: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“ —. Musikwissenschaft berührt fast ständig andere Disziplinen der humanistischen und der naturwissenschaftlichen Richtung. Das Hauptthema des Kongresses hat sich zum Ziel gesetzt, diese Beziehung der Musikwissenschaft zu einigen ihrer Schwesterdisziplinen zu präsentieren. Diesem Thema werden die Round Tables gewidmet sein, die gegenwärtig vom Programmkomitee organisiert werden. Selbstverständlich wird den neuen Entwicklungen im musikwissenschaftlichen Denken viel Platz eingeräumt, aber auch jene Gebiete und interdisziplinären Beziehungen, die in der herkömmlichen Musikwissenschaft nicht immer als zentral galten, sollen besonders sorgfältig berücksichtigt werden.

Wie an Kongressen der IGMW üblich, finden außerdem freie Vorträge einzelner Forscher statt, die nicht unbedingt an das Thema des Kongresses gebunden sein müssen. Solche Free Papers erhalten eine begrenzte Redezeit von 20 Minuten, um genug

Zeit für anschließende Diskussion zu haben. Wir bitten Sie, Ihre Themenvorschläge mit Inhaltsangabe, die nicht länger als eine Seite sein soll, zuoberst so mit Ihrem Namen und Ihrer Adresse zu versehen, daß diese für die Begutachtung durch das Programmkomitee abgedeckt werden können.

Die Vorschläge für Study Sessions, die nicht anonym begutachtet werden, müssen die Namen und Adressen aller Teilnehmer enthalten. Einer der Teilnehmer muß als Berichterstatter bezeichnet sein. Er wird die Verantwortung übernehmen, vor dem 15. Januar 1998 einen schriftlichen Kurzbericht der Sitzung zur Publikation abzugeben. Study Sessions dauern in der Regel 3 Stunden (mit Pause) und gehen von je etwa 10 Minuten dauernden Referaten von höchstens 6 Teilnehmern aus. Inhaltlich beziehen sie sich entweder auf das Kongreßthema oder auf ein spezielles Forschungsgebiet oder auf die laufende Arbeit einer bestehenden Forschungsgruppe oder auf eine einzelne neuere Publikation. Vorschläge mit einer international zusammengesetzten Gruppe von Teilnehmern werden, wo dies angemessen erscheint, bevorzugt.

Im Royal College of Music, wo der Kongreß stattfinden wird, stehen zahlreiche einzelne Unterrichtszimmer zur Verfügung, die sich für Poster Sessions besonders eignen. Poster Sessions, wie sie besonders in den Naturwissenschaften üblich sind, verwenden graphische Darstellungen, auf welchen Experimente oder Analysen mit visuellen Hilfsmitteln vorgeführt werden, so daß die Kongreßteilnehmer diese in Ruhe anschauen und dem Referenten entsprechende Fragen stellen können. Solche Poster werden am Londoner Kongreß möglich sein. Insbesondere denken wir an Computeranwendungen; aber das Programmkomitee wird gerne auch andere Möglichkeiten begutachten. Diese können jeweils 3 Stunden dauern. Die Vorführenden müssen ihre eigenen technischen Geräte mitbringen. Die Vorschläge für Poster Sessions sind in derselben Form einzureichen wie jene für Free Papers.

In allen Bereichen ist das Programmkomitee an Vorschlägen von Mitgliedern von außerhalb Westeuropas und Nordamerikas besonders interessiert.

Alle Vorschläge müssen vor dem 1. April 1996 in einem Kuvert mit dem Vermerk „IMS Free Papers“, bzw. „IMS Study Sessions“, bzw. „ISM Poster Sessions“ eingereicht werden beim Präsidenten des Programmkomitees: David Fallows: IMS 1997, Department of Music, Denmark Road, University of Manchester, GB-Manchester M15 6HY

Gründung der Internationalen Hans-von-Bülow-Gesellschaft e.V mit Sitz in Meiningen am 13. Dezember 1994 — Den Forschungen zur Persönlichkeit und zum Wirken Hans von Bülows neuen Auftrieb zu geben, gehört zu den Aufgaben der Gesellschaft. Es besteht die Absicht, das Bild Bülows in

seiner ganzen Komplexität und seiner genialen Einmaligkeit zu erfassen. Die Leistungen Bülows im Dienste anderer sollen dabei ebenso herausgehoben werden wie das Originäre der Gestalt dieses Musikers. Die Erschließung bislang unbekannter Quellen zu Bülow, die Neuedition schon publizierter Arbeiten sowie das Sammeln und Zusammenführen seines Nachlasses gehören zu den Pflichten der Gesellschaft.

Die Fachgruppe Freie Forschungsinstitute der Gesellschaft für Musikforschung veranstaltet vom 22. bis zum 25. November 1995 in Tübingen eine interdisziplinäre Tagung zum Thema „Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht“ 26 Referenten, Germanisten und Musikwissenschaftler, sprechen über grundsätzliche Positionen der Edition. Die Tagung ist öffentlich. Nähere Auskünfte erteilt das Musikwissenschaftliche

Institut der Universität, Frau Marei Röding, Schulberg 2, 72070 Tübingen.

Die Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft hielt am 24. April 1995 in Graz ihre Generalversammlung ab. Die Neuwahl des Präsidiums ergab als Präsidenten o. Prof. Dr. Wolfgang Suppan, Graz, als Vizepräsidenten o. Prof. Dr. Walter Pass, Wien, und als Generalsekretär HAss. Dr. Thomas Hochradner, Salzburg. Der bisherige Präsident emer. o. Prof. Dr. Berthold Sutter wurde zum Ehrenpräsidenten ernannt. Prof. Dr. Friedrich W. Riedel, Mainz, erhielt die „Pro Musica Austriaca“-Medaille und revanchierte sich dafür mit dem Festvortrag „Galanter Stil im Schaffen von Fux“

Berichtigung

In *Mf* 1/1995, S. 96, linke Spalte, 30. und 34. Zeile: „Frankfurt“

Die Autoren der Beiträge

FRIEDRICH ANZENBERGER, geboren 1960 in St. Pölten (Niederösterreich); studierte Trompete sowie Musikwissenschaft und Germanistik in Wien; Staatliche Lehrbefähigungsprüfung 1985; Promotion 1990; hauptberuflich als Musikpädagoge tätig; Noteneditionen und Artikel in Fachzeitschriften.

RAYMOND DITTRICH, 1961 in Hamburg geboren; studierte dort Musikwissenschaft und Philosophie, 1988 M.A., 1992 Promotion (*Die Messen von Johann Friedrich Fasch*, Frankfurt am Main, 1992); seit 1993 Bibliotheksreferendar an der Bayerischen Staatsbibliothek in München.

JOSEF KUCKERTZ, geboren 1930 in Würselen bei Aachen; praktisch-musikalische Ausbildung an der Rheinischen Musikschule Köln 1952–1956, anschließend Studium der Musikwissenschaft mit Schwerpunkt Vergleichende Musikwissenschaft an der Universität zu Köln; dort Promotion 1962, dann Wissenschaftlicher Assistent bis zur Habilitation 1967, darauf Lehrtätigkeit im musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln, seit 1970 als Wissenschaftlicher Rat und Professor; 1980 Berufung an die Freie Universität Berlin als Professor für Vergleichende Musikwissenschaft; seit 1967 mehrere Forschungsreisen in asiatische Länder, vor allem nach Indien, hierzu zahlreiche Publikationen, darunter, zusammen mit Dr. B. Chaitanya Deva, *Bhārūḍ, Vaghya-muraḷi and the Ḍaff-gān of the Deccan. Studies in the Regional Folk Music of South-India*, München-Salzburg 1981

JÜRGEN SCHAARWÄCHTER, 1967 in Köln geboren; studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Linguistik in Köln; 1991 M.A. Köln; zuletzt erschien von ihm: *Richard Strauss und die Sinfonie*, Köln 1994.

ROLAND WILLMANN, geb. 1956 in Berlin; von 1975 bis 1981 Studium an der Hochschule der Künste Berlin; 1981 künstlerische Reifeprüfung im Hauptfach Komposition; ab 1981 Dozent für Musiktheorie an der Berliner Kirchenmusikschule; ab 1992 weitere Studien in Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie an der Freien Universität Berlin.