

Anton Bruckners „Helgoland“ und das Symphonische

von Wolfgang Grandjean, Essen

Daß die Chorballade *Helgoland* (WAB 71) so wenig Beachtung erfuhr, ist erstaunlich — rechnete Bruckner selbst sie doch zu seinen Hauptwerken, deren Partiturotographie er der Wiener Hofbibliothek (heute Österreichische Nationalbibliothek) testamentarisch vermacht hat; das sind die neun Symphonien, die drei großen Messen, das *Streichquintett*, das *Te Deum*, der *Psalm 150* — und eben *Helgoland*¹. Das 1893 entstandene Werk für vierstimmigen Männerchor und großes Orchester fand weder den Weg ins Konzertleben noch größere Beachtung in der Forschung. Gründe für ersteres mögen zunächst die gewaltigen musikalischen und stimmlichen Anforderungen gewesen sein, später das zurückgehende Interesse an den großen Formen der weltlichen Chormusik des 19. Jahrhunderts², zu denen neben (weltlichem) Oratorium, dramatischer Kantate und Chorode die Chorballade zählt³. Der fragwürdige Text August Silbersteins tat wohl ein übriges dazu, daß das Werk bis heute kaum zur Kenntnis genommen wurde⁴. Doch ist selbst der auf einem (nicht minder ominösen) Text Silbersteins beruhende *Germanenzug* für Männerchor und Blechbläser von 1863 (WAB 70), eine vergleichsweise unreife Komposition Bruckners, bekannter geworden als *Helgoland*⁵. Die Dominanz des symphonischen Œuvres, vor allem der späten Wiener Zeit, behinderte wohl nachhaltig die Rezeption der anderen Gattungen — mit Ausnahme der geistlichen Werke⁶. So konnte sich zwar der 1892 entstandene, repräsentative *Psalm 150* für Soli, gemischten Chor und großes Orchester ins allgemeine Bewußtsein

¹ ÖNB, Musiksammlung, Signatur: Mus. Hs. 19.485. Das Autograph besteht aus 13 (vierseitigen) Bogen.

² Carl Dahlhaus, *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, Gedenkschrift Leo Schrade, Bern/München 1973, S. 856f. Besonders ‚gründlich‘ vergessen wurden die großen Gattungen mit Männerchor. Heute sind Werke wie die dramatische Kantate *Rinaldo*, op. 50, von Johannes Brahms oder die seinerzeit als herausragend empfundenen und sehr erfolgreichen großen Männerchöre Max Bruchs kaum noch bekannt.

³ Dazu: Michael Jarczyk, *Die Chorballade im 19. Jahrhundert. Studien zu ihrer Form, Entstehung und Verbreitung*, München-Salzburg 1978 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 16). Das Schwergewicht der Arbeit liegt bei Robert Schumann und der Frühphase der Gattung; Bruckners *Helgoland* wird nicht behandelt, sein *Germanenzug* (1863) in der Einleitung nur erwähnt (S. 5 und 6).

⁴ Das spiegelt sich auch auf dem (deutschen) CD-Markt wider: Zu der lange Zeit einzigen Einspielung von 1980 (DGG 437 250-2) ist 1993 eine weitere hinzugekommen, die aber auf einer älteren, auf dem deutschen Markt bisher nicht erhältlichen Aufnahme aus dem Jahre 1978 beruht (HMP PCD 1042).

⁵ Erwähnung des *Germanenzugs*, nicht jedoch *Helgolands* bei: Hans Schnoor, *Oratorien und weltliche Chorwerke* (= Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Bd. 2.2, 5. Auflage 1939), S. 585; Richard Schaal, *Die Kantate des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: *Art. Kantate*, in: *MGG 7*, Kassel 1958, Sp. 609; auf M. Jarczyk, *Die Chorballade*, S. 5 und 6, wurde bereits in Anmerkung 3 hingewiesen.

⁶ Die Männerchorkompositionen Bruckners scheinen überhaupt ein blinder Fleck der Forschung zu sein. Bruckners Werk — immerhin umfaßt es beinahe 40 Kompositionen — wird in der einschlägigen Literatur oft gar nicht erwähnt (z. B. ist in dem *MGG*-Artikel *Männerchor* von Fritz Piersig, Bd. 8 (1960), Sp. 1458—1465, Bruckner unter den zahlreichen namentlich aufgeführten Komponisten nicht vertreten).

einprägen, das ein Jahr später komponierte, sicherlich gewichtigere Chorwerk *Helgoland* hingegen nicht⁷.

Die Titelzeile des Partiturotographs lautet: „Helgoland. Symphonischer Chor“. Bruckner drang in einem Brief vom 28. September 1893 darauf, daß die Bezeichnung „Symphonischer Chor“ auch im Druck erscheine⁸. Das aber ist aus unbekanntem Gründen bei der ersten Drucklegung nicht geschehen⁹. Der Untertitel „Symphonischer Chor“ darf als weiterer Beleg der besonderen Wertschätzung Bruckners angesehen werden, galt ihm die Symphonie doch als die höchste der Gattungen; er wollte damit zweifellos auf den besonderen Rang dieses Chorwerkes hinweisen.

Was aber rechtfertigt die Bezeichnung „symphonischer Chor“? In Robert Schumanns *Etudes symphoniques* opus 13, einem Werk, das ebenfalls die ungewöhnliche Attribuierung „symphonisch“ im Titel führt, kennzeichnet diese die Momente Klangfülle und orchestrales Kolorit einerseits sowie organische Einheit (im Sinne des Beethovenschen Sonatentypus) durch entwickelnde Variation andererseits¹⁰. Ein Chorwerk, das die Bezeichnung symphonisch verdient und sie nicht nur als prestigeträchtiges Epitheton führt, müßte sich hinsichtlich der Orchesterbehandlung, der Formgestaltung im großen und der motivisch-thematischen Verfahren an den gleichzeitig entstandenen Symphonien messen lassen.

Entstehung und literarische Vorlage

Über die Entstehungsdaten von *Helgoland* sind wir durch Bruckners akribische Angaben am Ende des Partiturotographs genau informiert. Die Datierung gibt Einblicke in seine Arbeitsweise: „Scitze 27.4.1893, Chor 24.5., Streicher 18.6., Holz 7.7., Blech 23.7., Wien 7. Aug 1893“¹¹. Der Partiturplease ging eine Particellskizze („Scitze“)

⁷ Auch die eigentliche Bruckner-Forschung hat sich bisher kaum mit *Helgoland* beschäftigt. Grundlegend sind noch immer die Ausführungen in August Göllerich/Max Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*, Regensburg 1922–1937, Bd. IV/3 (S. 330–334, 339, 341f. und 354–357). Ansätze zu einer analytischen Untersuchung findet man bei Robert Haas, *A. Bruckner*, Potsdam 1934 (S. 84–85). Spezialuntersuchungen scheinen bis 1974 ganz zu fehlen; Renate Grasberger, *Bruckner-Bibliographie (bis 1974)*, Graz 1985, kann *Helgoland* noch nicht einmal als Stichwort aufführen. Für die Zeit danach ist mir nur eine Monographie bekannt: Johannes-Leopold Mayer, *Die Zwielfichtigkeit des Erfolges. A. Bruckners Helgoland im historischen Umfeld des Wiener Männerchorwesens*, in: *Bruckner-Jahrbuch* 1980, S. 21–26. — *Helgoland* fand nicht nur keine seiner Bedeutung für das Spätwerk Bruckners angemessene Darstellung, vielmehr klingen bei der Erwähnung des Werks nicht selten abschätzige Untertöne mit; z. B. bei Peter Gülke, *Brahms Bruckner. Zwei Studien*, Kassel 1989, S. 76. Gülke zählt die fünf „kleineren, auch Gelegenheitsarbeiten“ auf, die als „Ablenkung und Umwege“ nach dem Anfang mit der *Neunten Symphonie* entstanden sind und kommentiert die Nennung *Helgolands* mit dem Ausruf: „— welche Nachbarschaft!—“ — Problematisch war bis 1987, dem Erscheinungsjahr *Helgolands* in der Bruckner-Gesamtausgabe (Leopold Nowak), Bd. 22, Teil 2, auch die Quellenlage, da man auf die unzuverlässige Partitur des Erstdrucks, Wien (Doblinger) 1899, angewiesen war; s. Renate Grasberger, *Werkverzeichnis Anton Bruckner*, Tutzing 1977, S. 77. Bei Doblinger war noch im Entstehungsjahr 1893 der von Cyrill Hynais hergestellte Klavierauszug erschienen.

⁸ Brief aus Steyr an seinen Famulus Cyrill Hynais in Wien, der während Bruckners Sommeraufenthalt mit der Korrektur der Partitur beauftragt war, die als Druckvorlage dienen sollte; Original im Anton-Bruckner-Institut Linz.

⁹ Göllerich/Auer, Bd. IV/3, S. 341f., teilen dazu unter Berufung auf den in Anm. 8 genannten Brief Bruckners Wunsch mit, „daß beim Druck das Werk ausdrücklich als ‚symphonischer Chor‘ bezeichnet werde,“ und vermerken dann lakonisch: „was aber unterblieben ist“

¹⁰ Zum Symphonischen in opus 13 s. Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 123f. Ein früherer Titel des Werks lautete *Etüden im Orchestercharakter*.

¹¹ Weitere Datierungen auf verschiedenen Partiturseiten weisen darauf hin, daß Bruckner bis zum 29. August Revisionen vorgenommen hat. Sie belegen, wie intensiv er noch nach der endgültigen Niederschrift an dem Werk gefeilt hat. Vor allem auf den letzten Bogen der Partitur finden sich zahlreiche Rasuren und Überklebungen.

voraus¹². Diese zeugt „von einem für Bruckner etwas ungewöhnlichen Entstehungsprozeß“¹³, denn den Verlauf der ersten beiden Hauptteile (bis Buchstabe [G]) konnte Bruckner in der Particellphase anscheinend auf Antrieb festhalten. Erst mit der Reprise und Coda entstanden Probleme der formalen Gestaltung, die sich in mehreren Versuchen und in einer nicht mehr kontinuierlich verlaufenden Skizzierung zeigen. Es scheint so, als sei an dieser Stelle erst der im Untertitel zum Ausdruck gebrachte symphonische Anspruch entstanden¹⁴.

Die Komposition von *Helgoland* fällt in die Zeit der Arbeit an der *Neunten Symphonie*. Voraus ging ihr die Partiturniederschrift des ersten Satzes (14. 10. 92) und des Scherzos (27. 2. 93); beide Sätze nahm der Komponist sich aber noch einmal vor und legte sie erst am 23. 12. 93 bzw. am 14. 2. 94, also nach Beendigung der Arbeit an *Helgoland*, endgültig beiseite. Das Adagio, von dem eine erste Skizze auf den 23. 4. 94 datiert ist, und das Finale wurden dagegen im wesentlichen nach Vollendung des Chorwerks komponiert.

Anlaß der Entstehung war das Festkonzert des Wiener Männergesangsvereins am 8. Oktober 1893 im Rahmen der Feiern zum 50jährigen Bestehen dieses zu den bedeutenden bürgerlichen Musikinstitutionen der Stadt zählenden Chores¹⁵. Ob Bruckner den Text August Silbersteins selbst ausgewählt hat oder ob er ihm vom Widmungsträger bzw. dem Autor vorgeschlagen wurde, ist nicht mehr zu ermitteln.

Helgoland¹⁶

Hoch auf der Nordsee, am fernesten Rand
Erscheinen die Schiffe, gleich Wolken gesenkt;
In wogenden Wellen, die Segel gespannt,
Zum Eiland der Sachsen der Römer sich lenkt!

¹² Eine Beschreibung der Skizzen erfolgt unten im Anhang.

¹³ John A. Phillips, *Die Arbeitsweise Bruckners in seinen letzten Jahren*, Referat auf dem Bruckner-Symposium Linz, September 1992 (erscheint voraussichtlich 1995); dem Verfasser sei für die freundliche Überlassung seines ungedruckten Aufsatzes gedankt.

¹⁴ Die Raumaufteilung der Titelzeile des Partiturautographs läßt darauf schließen, daß der Zusatz „Symphonischer Chor“ erst in der Partiturplease nachträglich eingefügt worden ist.

¹⁵ Das Programmheft im Archiv des Wiener Männergesangsvereins weist für das Jubiläumskonzert folgende zehn Programmpunkte auf, darunter vier (mit * gekennzeichnete) Werke, die „dem Verein anlässlich der Feier seines 50jährigen Bestandes gewidmet“ worden waren: 1. Prolog (gesprochen), 2. Franz Schubert *Gesang der Geister über den Wassern* (D 714), * 3. Friedrich Gernsheim *Phöbos Apollon*, 4. Johann Herbeck *Werner's Lied aus Welschland*, * 5. Eduard Kremser *Nachtlied*, 6. Robert Schumann *Die Rose stand im Tau* (aus *Ritornelle*, op. 65), * 7. A. Bruckner *Helgoland*, * 8. Max Bruch *Leonidas* (für Bariton, Männerchor und Orchester, op. 66), von ihm selbst dirigiert, 9. Friedrich Mendelssohn *Wasserfahrt*, 10. Richard Wagner *Pilgerchor aus Tannhäuser*. Die Kritik würdigte Bruckners Werk überwiegend als das bedeutendste unter den neuen Werken des Konzerts.

¹⁶ Text-Fassung nach dem Programmheft des Jubiläumskonzerts vom 8. Okt. 1893. Das Gedicht ist ursprünglich in A. Silbersteins Gedichtsammlung *Mein Herz in Liedern* erschienen (s. Rudolf H. Führer: *Helgoland*, Klavierauszug, zu Band XXII/8 der Anton-Bruckner-Gesamtausgabe, Wien 1993, Vorwort). In Bruckners Partiturautograph steht anstelle von „Wrackzeug“ das Wort „Wrackgut“, ansonsten weicht dieses nur unwesentlich, z. B. in der Interpunktion, ab. Im Erstdruck der Partitur und des Klavierauszugs (vgl. o. Anm. 7) wurde in der ersten Zeile „Rand“ (wahrscheinlich infolge eines Lesefehlers) durch „Land“ ersetzt.

O weh um die Stätten, so heilig gewahrt,
 Die friedlichen Hütten, von Bäumen umlaubt!
 Es wissen die Siedler von feindlicher Fahrt:
 Was Lebens noch werth, auch Leben sie raubt!

So eilen die Zagen zum Ufer herbei,
 Was nützt durch Tränen zur Ferne geblickt;
 Da ringet den Besten vom Busen sich frei
 Die brünstige Bitte zum Himmel geschickt:

„Der Du in den Wolken thronest,
 Den Donner in der Hand,
 Und über Stürmen wohnest,
 Sei Du uns zugewandt!
 Laß' toben grause Wetter,
 Des Blitzes Feuerroth,
 Die Feinde dort zerschmetter',
 Allvater! Ein Erretter
 Aus Tod und bitt'rer Noth!“

Und siehe, die Welle, die wogend sich warf,
 Sie steigt empor mit gischtendem Schaum,
 Es heben die Winde sich, sausend und scharf,
 Die lichtesten Segel verdunkeln im Raum!

Die Schrecken des Meeres, sie ringen sich los,
 Zerbrechen die Maste, zerbersten den Bug;
 Der flammenden Pfeile erblitzend Geschoß,
 Das trifft sie in Donners hinhallendem Flug!

Nun Gegner, Erbeuter, als Beute ihr bleibt,
 Gesunken zu Tiefen, geschleudert zum Sand —
 Das Wrackzeug der Schiffe zur Insel nun treibt,
 O Herrgott, dich preiset frei Helgoland!

Die Ballade erzählt von der Errettung der Inselbewohner, die im Gebet den Untergang des herannahenden Feindes erflehen und am Ende Gott für den Erhalt ihrer Freiheit und nebenbei auch für die ihnen zugefallene Beute danken können. Den Text indessen auf die abenteuerliche Fabel zu reduzieren, hieße sicherlich zu kurz zu greifen. In ihm wird der Sieg einer kleinen germanischen Volksgruppe über die Römer gefeiert, und dieser die deutschnationale Facette des Männerchorwesens der damaligen Zeit ansprechende Inhalt ließ die Ballade wohl dem Aufführungsanlaß angemessen erscheinen¹⁷.

¹⁷ J.-L. Mayer, *Die Zwielfichtigkeit des Erfolges*, S. 21ff. — Erinnerung sei auch an eine gewisse politische Aktualität des Themas Helgoland aufgrund des (in deutschnationalen Kreisen allerdings stark kritisierten) Helgoland-Sansibar-Vertrages von 1890, durch den England die Insel an das Deutsche Reich abgetreten hatte.

Dem Gedicht ist eine gewisse Gewandtheit in der Formgestaltung nicht abzuspüren, die sich in der symmetrischen strophischen Anlage, dem Kontrast des Versmaßes („archaische“ Daktylen im erzählenden Rahmenteil, „schlichte“ Jamben im Gebet der Mittelstrophe) und in rhythmischen Feinheiten (wie dem volltaktigen Beginn „Hoch auf der Nordsee“, alle anderen Verse beginnen mit unbetonter Silbe) zeigt. Befremdlich jedoch ist vor allem die gestelzte Sprache mit ihren nachgestellten Attributen („gleich Wolken gesenkt“), die wohl einen feierlichen Ton beabsichtigen, und grammatikalisch eigenwilligen Konstruktionen („Was nützt durch Tränen zur Ferne geblickt“ bzw. „Was Lebens noch wert, auch Leben sie raubt!“).

Es hat den Anschein, als sei Bruckner mit der Dichtung sehr zufrieden gewesen¹⁸. Inwieweit die politisch-ideologischen Implikationen der Textwahl ihn berührt haben, ist schwer einzuschätzen. Wahrscheinlich interessierten ihn an dem Text andere Momente, und dessen ästhetische und ideologische Fragwürdigkeit mag für ihn deshalb belanglos gewesen sein — wenn er sich ihrer überhaupt bewußt geworden ist. So hat ihn offensichtlich der Realismus der Sturmszene beflügelt und zu einer fast opernhafte plastischen Musik angeregt¹⁹. Im Mittelpunkt seines Interesses an dem Text stehen aber die religiösen Momente des Gebets und des Lobgesangs, die in der Komposition breitesten Raum einnehmen. Mehr noch als das heidnische Gebet um Vernichtung der Feinde, das im Zentrum von Silbersteins Gedicht steht, hat ihn die Schlußzeile „O Herrgott, dich preiset frei Helgoland“ inspiriert. Diese wird zu einem gewaltigen, etwa ein Drittel der Aufführungszeit einnehmenden Hymnus ausgebreitet, in dem die heidnische Götterwelt unversehens in die des christlichen Gottes übergeht, wovon auch die Bezeichnung „Choral“ in den Bläserstimmen des Partiturographen beredt Zeugnis gibt. Er darf wohl zu den großartigsten Apotheosen im Schaffen Bruckners überhaupt gerechnet werden.

Symphonische Form

Die Komposition Bruckners folgt weitgehend der Strophengliederung der Textvorlage, die auch eine Sinngliederung ist, und verdeutlicht sie durch Orientierungsbuchstaben. Daraus ergibt sich eine dreiteilige Form mit Coda.

I. Teil: drei Abschnitte, entsprechend den Strophen 1 bis 3 mit Überleitungsabschnitt zum Mittelteil

- | | | |
|-------------------------------|---|----------------|
| 1. ♪ „Kräftig, nicht schnell“ | Bericht vom Herannahen der Feinde | <i>g</i> -moll |
| 2. C „Feierlich“ [A] | (lyrisches) Innehalten: Reflexion der Situation | |
| 3. „Bewegter“ [B] | Fortsetzung des Berichts (Zeile 1 bis 3) | <i>c</i> -moll |
| ♪ „Breit“ [C] | Ankündigung des Gebets (Zeile 4) | |

¹⁸ S. den Bericht von den überschwenglichen Dankesbezeugungen Bruckners gegenüber A. Silberstein bei Göllicher/Auer, Bd. IV/3, S. 354f.

¹⁹ Zumindest eine Ahnung von der Gewalt des Meeres mag der oberösterreichische Komponist auf seiner England-Reise erhalten haben. Bei der Rückfahrt kam es zu einem Zwischenfall, der Bruckner beschäftigt haben mag: Wie er seiner Schwester Rosalia erzählte, verunglückte die Fähre, mit der er übersetzen wollte und die er glücklicherweise versäumt hatte, wobei ein Teil der Fahrgäste ertrunken sein soll; s. Max Auer, *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk*, Zürich 1931, S. 247

II. Teil: aus der (neunzeiligen) Mittelstrophe werden drei Abschnitte gebildet.

- | | | |
|-----------------------------|---------------------------------|--------|
| 1. ♯ „Feierlich“ [D] | Anrufung Gottes (Gebet) | As-dur |
| 2. („Bewegter“) [E] | Bitte um Vernichtung der Feinde | |
| 3. C „Feierlich, breit“ [F] | Anrufung „Allvater“ | Es-dur |

III. Teil: die Strophen 5 und 6 sind in einem 1. Abschnitt zusammengefaßt, der 2. Abschnitt enthält die 7. Strophe; von dieser ist die letzte Zeile als Coda abgetrennt.

- | | | |
|--|---------------------------------|--------|
| 1. ♯ „Stürmisch; nicht schnell“
[G] und [H] | Bericht vom Sturm und Untergang | c-moll |
| 2. „Tempo des I. Chores“ [J] | Triumph der Inselbewohner | g-moll |

Coda: C „Bewegter“ [K] (Orchestereinleitung) G-dur
 „Breit“ [L] bis [O] Hymnus (Zeile 4 der 7. Strophe)

Bruckner hat die Form von Silbersteins Ballade sehr sorgfältig reflektiert und eine formale Lösung gefunden, die die innere Anlage des Gedichts mit der Idee der Sonate, konkretisiert im einsätzigen Typus des 19. Jahrhunderts, verknüpft. Der I. Teil entspricht dabei der Exposition mit einem lyrischen zweiten Abschnitt. Der II. Teil läßt sich als eingeschobener langsamer Satz interpretieren. Der III. Teil fungiert als umgestellte Reprise mit Durchführungselementen²⁰, wobei der 1. Abschnitt („Stürmisch; nicht schnell“) Material aus dem 3. Abschnitt des I. Teils aufnimmt und durchführungsartig behandelt (Kombination mehrerer Themen, Umkehrung, Engführung, Diminution, Abspaltung) und der 2. Abschnitt („Tempo des I. Chores“, T. 205) die Wiederkehr der Musik der Anfangsstrophe und zugleich wieder die Grundtonart g-moll bringt. Die Coda in der Dur-Variante schließlich ist wie in den Symphonien monumentale Krönung des Ganzen.

Der symphonische Charakter beruht indessen nicht allein auf formalen Entsprechungen zur Sonate und der Technik der motivisch-thematischen Arbeit, sondern darüber hinaus auf inhaltlichen Formkriterien wie denen des „Durchbruchs“ und „Abbruchs“ — beides von Theodor W. Adorno in bezug auf die Symphonik Gustav Mahlers geprägte Begriffe²¹. Den des „Durchbruchs“ hat Wolfram Steinbeck aufge-

²⁰ Die (verworfenen) Skizzen auf Blatt 5v, StB: M.H. 3792, deuten (durch die Wiederaufnahme der Baßfiguren des Anfangs) darauf hin, daß für den Beginn des III. Teils (T. 161ff.) ursprünglich eine variierte Reprise des Anfangs in g-moll geplant war. Bruckner fuhr nach zwölf durchgestrichenen Takten auf derselben Seite mit der Skizzierung der Coda (entsprechend T. 229ff. der endgültigen Partitur) fort („Schluß G D[ur]“) und skizzierte den Verlauf der endgültigen Version der Takte 161ff. auf einem separaten Bogen (ÖNB: Mus. Hs. 24.261), also vielleicht erst nach den Entwürfen zur Coda (s. a. Anhang: Skizzen zu *Helgoland*). — Dies kann ein Hinweis darauf sein, daß er sich, nachdem die Verlaufsskizzierung bis zu diesem Punkt recht problemlos gewesen war, über die Gestaltung der Reprise zunächst unsicher war (s. o.).

²¹ Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Ges. Schr. Bd. 13, Frankfurt 1971, S. 190ff.

griffen und in einem etwas abgewandelten Sinn auf Bruckners Symphonik angewandt²². Ist bei Adorno der Durchbruch „stets Suspension, [nämlich] die des Immanenzzusammenhangs“²³, so definiert ihn Steinbeck (eher im Sinne von Adornos Begriff der „Erfüllung“) als Ergebnis des thematischen Ballungsprozesses in den Steigerungswellen, aus denen das „thematisch Bedeutsame“ als „Wiederherstellung und Würdigung des Wesentlichen“ hervorgeht²⁴.

Durchbruchsartig erfolgt der dreimalige Eintritt der G-dur-Tonart in der Coda von *Helgoland*. Beim ersten Mal (Takt 229 [K]), tritt das G-dur nach der chromatischen Zusammenballung und der spannungsgeladenen Pause (T. 228) unvermittelt ein. Die fast blitzartige Aufhellung wirkt umso stärker, als die G-dur-Varianttonart bis zu dieser Stelle aufgespart wurde. Thematisch bricht (über einem Orgelpunkt auf *D*) das Gebetsthema des Mittelteils (NB 8) in einer auf das Wesentliche reduzierten Variante durch (NB 13), die außerdem noch dem Hauptthema des 1. Satzes der 7. *Symphonie* in seiner vereinfachten Gestalt der Coda (bei Buchstabe Z) recht nahe kommt. — Beim zweiten Mal (T. 279) tritt das G-dur zwar ebenfalls harmonisch überraschend, aber im Gegensatz zum ersten Male linear vermittelt und ohne Pausenzäsur ein; voraus geht ein scherenförmiges Auseinanderlaufen chromatischer Linien. Harmonisch resultiert daraus eine dem ersten Durchbruch analoge satztechnische Konstellation (Orgelpunkt über *D*). — Anders als bei den vorangehenden Durchbrüchen tritt das G-dur beim dritten Mal (T. 309 [O]) als Resultat eines harmonisch stringenten Steigerungsbogens ein, hier ganz als „Erfüllung“. Die grandiose, alle vorigen Stellen noch überbietende Wirkung wird durch den effektvollen Beckenschlag unterstrichen. In den bis zum Ende des Stücks ausgehaltenen G-dur-Dreiklang ist das Gebetsthema in augmentierter Form ‚eingeschrieben‘, fast ganz darin aufgehend, wie so häufig in der Coda der Finalsätze.

Mit dem Begriff des „Abbruchs“ läßt sich der Einschnitt vor [N] charakterisieren, der auf jenen seltsam ausgedünnten, wie an den oberen Rand des Tonraums zusammengepreßten Klang der in den höchsten Tönen singenden Tenöre folgt und in dem die durchgestandene Not inmitten des Hymnus' noch einmal durchlebt zu werden scheint. In geheimnisvollem Pianissimo setzt die Musik wieder ein mit einer wunderbaren Rückung in die entfernte Tonart *Cis*-dur, von wo aus sich der letzte Steigerungsbogen zu dem dritten Eintritt des G-dur-Schlußakkords spannt²⁵.

Als ein symphonisch-dramatischer Kunstgriff läßt sich das Zitat des von den Hörnern intonierten Gebetsthemas (NB 8) inmitten des ‚stürmischen‘ III. Teils (T. 185) bezeichnen: in einem Lontano-Effekt erklingt es in einer kurzen Phase der Beruhigung. — Derartige symphonische Momente findet man weder im 150. *Psalm* noch in dem früheren grandiosen *Te Deum*.

²² Wolfram Steinbeck, *A. Bruckner. Neunte Symphonie d-Moll*, München 1993 (= *Meisterwerke der Musik*, Heft 60), S. 24f.

²³ Th. W. Adorno, *Mahler*, S. 192.

²⁴ W. Steinbeck, *A. Bruckner*, S. 24.

²⁵ Von Bogen 13 des Partiturotographs existieren zwei ausgeschiedene Versionen (StB M.H. 3792). Der eine mit der Datierung „Scitze: 27 April 1893. Gesang: 13. Mai 1893“ weist deutliche Arbeitsspuren (Rasuren, Überklebungen) auf und enthält nur den Chorstimmensatz (ab T. 297) in der Version der Endfassung (bis auf kleinere Stimmführungsabweichungen). Der andere enthält auf den Systemen der Chorstimmen einen harmonisch wesentlich einfacheren Satz (die Außenstimmen in Tinte, die Mittelstimmen mit Bleistift geschrieben) und muß daher, trotz der Datierung „Scitze 28. April 1893. A B“, älter sein. In den Instrumentalsystemen darüber und darunter lassen sich mindestens zwei weitere harmonische Versionen des Chorsatzes erkennen, in denen die Harmonik sich der Endfassung annähert. Dies zeigt, wie intensiv Bruckner an dieser gewaltigen, in ihrer harmonischen Logik so bestechenden Schlußsteigerung gearbeitet hat.

9. Symph. 1. Satz, T. 167

NB 1 UI 1

NB 2 T1

Hoch auf der Nord-see, am fer - nesten Rand er - schei - nen die Schif - fe gleich Wol - ken

NB 3 T1 33

O weh um die Stät - ten, so hei - lig ge - wahrt

NB 4 41 T1 49 B2

Es wis - sen die Sied - ler Was Le - bens noch wert, auch Le -

NB 5a Trp. 57

NB 5b T1

So ei - len die Za - gen zum U - fer her - bei

NB 6 B2 73

Die brün - stige Bit - te, die brünsti - ge Bit - te

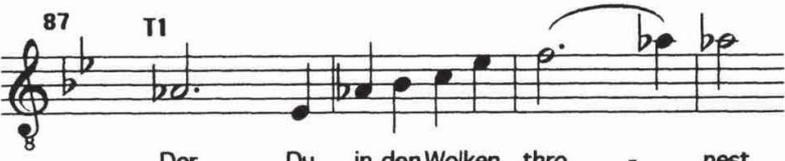
9. Symph. Finale

NB 6a

NB 7 UI 1 77 T1

Zum Him - mel, zum Him - mel ge - schickt

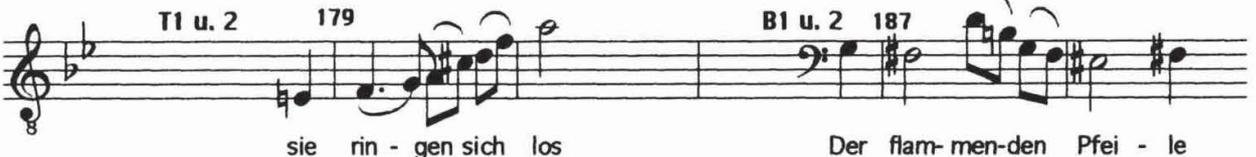
Notenbeispiele 1—7

NB 8  87 T1
Der Du in den Wolken thro - nest

NB 9  T1 127
Laß toben grau se Wet-ter des Blit-zes Feu-er - rot

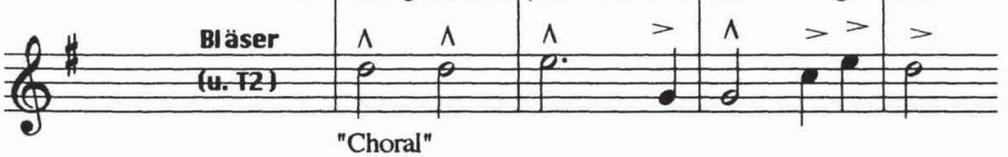
NB 10  T1 131
die Feinde dort zerschmet ter, die Feinde dort zer schmet ter

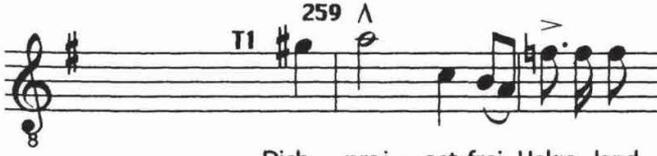
NB 11  Bläser 161
T1 u. 2
Und sie - he die Wel - le, die wo - gend sich warf

NB 12  T1 u. 2 179 B1 u. 2 187
sie rin - gen sich los Der flam - men - den Pfei - le

NB 13  229

NB 14a  T1 247
O Herr-gott, dich prei - set frei Hel - go - land

NB 14b  Bläser (u. T2)
"Choral"

NB 15  T1 259
Dich prei - set frei Helgo land

Notenbeispiele 8—15

Entwicklungszusammenhang der Themen

Doch nicht nur in der Form zeigt sich der symphonische Anspruch von *Helgoland*, sondern vor allem in der Disposition des thematischen Materials²⁶. Die Themen des Werks, von denen einige deutlich Bezug auf die späten Symphonien nehmen, stehen untereinander in einem Zusammenhang, in dem sie sich gleichsam diskursiv entfalten. Die Verknüpfungstechnik ist für Bruckners symphonisches Spätwerk charakteristisch und wurde von Werner F. Korte durch die Begriffe „substantielle Assoziierung“ und „Kettenstruktur“ gekennzeichnet²⁷.

Ausgangspunkt der Themen ist die Grundgestalt des durch zweieinhalb Oktaven nieder- und aufsteigenden g-moll-Dreiklangs²⁸, mit der das ganze Orchester gleich einer riesigen Woge programmatisch einsetzt (NB 1)²⁹. Neben der Dreiklangsbrechung ist das „Non confundar“-Motiv ein Kristallisationskern der Themenbildung. Die Terzdurchschreitung dieses Motivs (von der ersten zur dritten Stufe bzw. umgekehrt) verleiht der Wogenfigur eine Gestaltqualität, die sie über den vorthematischen Materialzustand einer reinen Dreiklangsbrechung erhebt. Das Chorthema des 1. Abschnitts (NB 2) leitet sich aus dieser Orchesterfigur ab, die Stauchung auf anderthalb Oktaven trägt dem Umfang der Singstimmen Rechnung. Die fünfte Stufe wird (als Folge der daktylischen Skandierung) ‚übersprungen‘. Das neuentstehende Intervall der Sexte stellt aber neben der Dreiklangsbrechung und der Terzdurchschreitung die dritte der motivischen Grundgestalten dar, aus denen sich alle späteren thematischen Formulierungen ableiten.

Die weitere thematisch-motivische Entwicklung des **I. Teils** kann hier nur in groben Zügen wiedergegeben werden. Die Melodieanfänge des 2. Abschnitts (NB 3, „O weh um die Stätten“) und des 3. Abschnitts (NB 5b, „So eilen die Zagen zum Ufer herbei“) kombinieren frei die Elemente der Sexte, Terzdurchschreitung und Dreiklangsbrechung. Zunehmend gewinnt der Rhythmus als Moment der Motivbildung an Bedeutung; diastematische und rhythmische Momente werden isoliert und neu zusammengesetzt: Der Achtelrhythmus der Umspielung des Tons *Fis* (NB 3, „so heilig gewahrt“) wird zunächst der Dreiklangsbrechung zugeordnet (NB 4, „Es wissen die Siedler“), diese wird später dann mit dem daktylischen Grundrhythmus verknüpft (NB 5b „So eilen die Zagen zum Ufer“).

²⁶ Auf manche der im folgenden angeführten Zusammenhänge hat bereits R. Haas, *A. Bruckner*, S. 85, aufmerksam gemacht; er rühmt die „große gedankliche Einheit des ganzen Werks ... durch die systematische Verarbeitung der zu Anfang auftretenden Balladenmelodie“

²⁷ Werner F. Korte, *Bruckner und Brahms*, Tutzing 1963, S. 28 ff.

²⁸ Bei der Wahl der für ihn seltenen Tonart g-moll und der Dreiklangfigur mag Bruckner von der Ballade der Senta in Wagners *Fliegendem Holländer* beeinflusst worden sein, wo die Melodie ebenfalls, mit dem höchsten, dynamisch hervorgehobenen Ton einsetzend, im g-moll-Dreiklang abwärts fällt („Traft ihr das Schiff im Meere an“). Die Tonart g-moll hat Bruckner außerdem (sieht man von dem Kyrie-Entwurf aus der Kronstorfer Zeit, WAB 140, einmal ab) nur noch einem Werk zugrundegelegt, der *Ouvertüre* von 1862 (WAB 98); von den Symphoniesätzen steht nur das Scherzo der *Ersten Symphonie* in dieser Tonart. — Die Figur selbst hat Ähnlichkeit mit dem III. Thema im Kopfsatz der *Neunten Symphonie* (hier allerdings in d-moll), insbesondere mit der fast identischen Formulierung in Flöte und Klarinette.

²⁹ In der Particell-Skizze zu *Helgoland* (StB Wien, Signatur M.H. 3792, 1r) umfaßt die Orchestereinleitung zwanzig den Choreinsatz wirkungsvoll vorbereitende Takte. Sie wurde von Bruckner, man möchte fast sagen leider, auf vier Takte verkürzt (s. auch u. im Anhang: Skizzen zu *Helgoland*).

Fast nebenbei wird eingeführt, was für das Folgende bedeutsam wird: Die Sekundärstimme der Trompeten und Holzbläser am Beginn des 3. Abschnitts (NB 5a) ist eine augmentierte Vorform jenes Motivs, das den gesamten III. Teil des Werks beherrscht (NB 11, Bläser, und NB 15). Die Quartsequenz in der Überleitungszeile des 2. Abschnitts (T. 49–53, NB 4, „Was Lebens noch wert“) wiederum weist auf das wuchtige Sextenmotiv (NB 6, „die brünstige Bitte“) voraus, in dem sich seinerseits das Hauptthema des Finalsatzes der *Neunten Symphonie* (NB 6a) ankündigt.

Mit dem „Non confundar“-Motiv der *E*-dur-Wendung (NB 7, „zum Himmel, zum Himmel geschickt“) wird ein Topos aufgegriffen, der fast das ganze Werk Bruckners durchzieht³⁰. Im *Te Deum* erhielt dieses Motiv seine semantische Bestimmung und auch so etwas wie seine idealtypische Formulierung, und zwar dort, wo es durch hornquintenartige Führung des Basses sich quasi kanonisch selbst begleitet (*In te Domine speravi*, T. 17–19, NB 16). Mit diesem Hornquintenbaß wird es auch in *Helgoland* zitiert (NB 19). Der Gehalt dieser Stelle erschließt sich unmittelbar: Zur Gewißheit des „non confundar“, des Nicht-zuschanden-Werdens, gelangen die Errettungsbedürftigen durch ihre Hinwendung zu dem himmlischen Herrscher.

Diese ‚himmelwärts gerichtete‘ Musik in *Helgoland* kann als Schlüssel für die Deutung einiger Stellen im symphonischen Spätwerk Bruckners gelten. Im Adagio der *Achten Symphonie* geht dieses Motiv (NB 17) in ein ätherisches Harfenrauschen über, das die Assoziation des sich öffnenden Himmels erweckt, so wie es auf vielen Deckengemälden österreichischer Barock-Kirchen zu sehen ist. Eine ähnliche Deutung liegt auch am Ende des 1. Abschnitts im Adagio der *Neunten Symphonie* nahe (NB 20). Das Motiv ließ Bruckner gerade in seinen späten Werken offensichtlich nicht mehr los³¹.

Das Hauptthema des II. Teils (NB 8, „Der Du in den Wolken thronest“) greift das unmittelbar vorausgehende *E*-dur-Motiv (NB 7) wieder auf, erweitert es aber am Anfang um einen Ton (*as*) und in dem abschließenden Quartsprung durch die Einfügung der sechsten Stufe (*f*) — Rhythmus und diastematische Kontur erinnern nun stark an das Cellothema am Beginn der *Siebten Symphonie*. Aufgrund seiner einfachen Struktur stellen sich aber auch andere Querbezüge ein: so läßt es sich auch auf die Wogenfigur der Orchestereinleitung beziehen (NB 1, von Takt 3, Zählzeit 3 krebsgängig zu Takt 2, Zählzeit 1); die als neues Element eingefügte sechste Stufe unterscheidet allerdings das *As*-dur-Thema auch in dieser Deutung vom Anfang.

Außerhalb des skizzierten Entwicklungszusammenhangs steht offensichtlich die melodische Formulierung der barbarischen Bitte um Vernichtung der Feinde (NB 9, „Laß toben grause Wetter“), die einen imaginären *G*(-dur)-Klang mittels angesprungener Leittöne umschreibt. Lediglich die Doppelpunktierung knüpft ein Band, unter anderem direkt zu der Fortführung (NB 10, „die Feinde dort zerschmetter“). Diese greift das Sextenmotiv von „die brünstige Bitte“ (NB 6) wieder auf, färbt es aber durch die

³⁰ Oskar Lang, *Das „non confundar“ Motiv in Bruckners Werk*, in: *ZfM* 103 (1936), S. 1180–1183.

³¹ Auf die Bedeutung der „anabasischen Motive“ im Spätwerk Bruckners macht auch John A. Phillips, *Neue Erkenntnisse zum Finale der Neunten Symphonie Anton Bruckners*, in: *Bruckner-Jahrbuch 1989/90*, Linz 1992, S. 115–203 aufmerksam (S. 181 und Notenbeispiele S. 202). Sie spielen insbesondere eine Rolle bei seinen Überlegungen zur Rekonstruktion der Finale-Coda der *Neunten Symphonie*.

Te Deum (1881-84), In te, Domine, speravi

NB 16

Sopr. 18
Ucl, Kb
non con - fun - dar in ae - ter num

8. Symph, 3. Satz (1886)

NB 17

Ucl, Kb
Harfen 6
23

Psalm 150 (1892)

NB 18

Ucl, Kb
Baß
Sopr. (lu -) ja Hal
14

Helgoland (1893)

NB 19

Ten. I
Baß II
zum Him - mel zum Him -
77

9. Symph, 3. Satz (1894)

NB 20

Ucl, Kb
5

Notenbeispiele 16–20

„Non confundar“-Motiv

Einbeziehung des Tritonus als Distanzintervall der Sequenzglieder charakteristisch um. Es scheint so, als habe Bruckner diese heidnische Bitte durch Merkmale bzw. Symbole des Teuflischen, des Außerhalb-der-Ordnung-Stehens und des Tritonus als Diabolus-Symbol charakterisieren wollen.

Im **III. Teil** wird das daktylische Grundmuster des I. Teils im Chor reprisenartig wieder aufgegriffen. Das motivische Geschehen aber verlagert sich im wesentlichen ins Orchester, der Chor partizipiert nur noch daran. Eine letzte Stufe der thematischen Entwicklung ist mit dem in den Bläsern erscheinenden Motiv (NB 11) erreicht, das den weiteren Verlauf des Werks beherrscht. In ihm sind die diastematischen Momente der Terzdurchschreitung und der Sexte mit den rhythmischen Momenten der daktylischen Grundskandierung und der Punktierung zusammengeschmolzen. Die sequenzartige Struktur, die sich bei der paarweisen Anordnung des Motivs ergibt, verweist außerdem auf NB 6 („die brünstige Bitte“) und NB 10 (T. 131 „die Feinde dort zerschmetter“).

Im Chor treten unterdessen auch andere melodische Formulierungen auf, die sich als Umbildungen bzw. Verschmelzungen von im I. Teil exponiertem Material erweisen, z. B. NB 12 („Der flammenden Pfeile“) als Umkehrung von NB 4 („Es wissen die Siedler“) unter Einbeziehung der Wechselnotenfigur aus NB 3 („so heilig gewahrt“).

Die **Coda** schließlich bringt, wie bereits oben erwähnt, in ihrer Orchestereinleitung eine Variante des Gebetsthemas. Dagegen steht der Chor-Hymnus (NB 14a, „O Herrgott, dich preiset frei Helgoland“), in dem die Komposition dem Männerchorton ihrer Zeit wohl am nächsten kommt, außerhalb des thematischen Entwicklungszusammenhangs. Jedoch ist der Satz durch den in Terzen absteigenden Baß (T. 247–250, Dur: g—e—c) mit der 1. bzw. 7. Strophe verknüpft, die das gleiche harmonische Fundamentalbaßmodell besitzt (T. 5–18 bzw. 209–222, Moll: g—es—c). In den Bläserstimmen notiert Bruckner „Choral“ (NB 14b, T. 247 ff. und T. 295 ff.), in der Trompete I sogar „II. Choral“. Diese merkwürdige Bündelung von „Choral“-Stimmen erweckt den Eindruck, als wollte Bruckner den profanen Charakter des Werks zurücknehmen und das religiöse Moment hervorkehren³².

Themencharakter

Symphonische Musik ist auf prägnantes motivisch-thematisches Material, auf diastematisch und rhythmisch deutlich konturierte melodische Gestalten angewiesen. Die Überwindung des thematisch neutralen Kirchenstils war eines der Probleme, die der Symphoniker Bruckner in seinen frühen Werken zu bewältigen hatte.

Im Kopfsatz der *Ersten Symphonie* fungiert als Höhepunkt des I. Themas eine Klangfläche, die durch kaum noch thematisch zu nennende Umspielungskaskaden der Violi-

³² Die „Choral“-Stimme der Bläser, die weitgehend mit dem Tenor II identisch ist, stellt offensichtlich keinen *Cantus prius factus* dar, sondern eine während der Ausarbeitung des Satzes entstandene Sekundärstimme — ebenso der „II. Choral“ der Trompete I (ein Hinweis auf diese Bezeichnung fehlt übrigens in der Nowak-GA!). Das läßt sich daraus schließen, daß in der Particellskizze dieser Stelle (M.H. 3792, Blatt 5v und 6r) nur Tenor I und Baß II notiert sind.

nen geprägt ist, wie sie für den Orchestersatz der Messen typisch sind³³. Die in der Gestalt des Themas ungeschiedenen Momente Diastematik und Rhythmik treten in der Klangfläche auseinander: Das plastische Anfangsthema ist auf ein rhythmisches Gerippe von Signalen in den Bläsern reduziert; die für die diastematische Gestalt des Themas wichtige Nebennote *as* (T. 3) erscheint in einen anderen Parameter transformiert als Klang (*As*-dur T. 18, bzw. *as*-moll T. 20). Das ist zwar subtil komponiert, aber symphonisch wenig prägnant. Eine symphonische Lösung der Höhepunktgestaltung im Hauptthema fand Bruckner erst später mit dem „Höhepunktthema“³⁴ im Kopfsatz der *Dritten Symphonie*, eine Lösung, die dann für weitere Symphonien Vorbild wurde.

Die Annullierung der 1869 vollendeten *d-Moll-Symphonie*, deren „religiöse Untertöne“³⁵ unüberhörbar sind, hat viel mit dem Fehlen prägnanter melodischer Einfälle zu tun. Ein Vergleich der dem Typus des weihevollen Adagio-Themas zugehörigen Themen der „Nullten“, *Zweiten* und *Dritten Symphonie* zeigt, wie Bruckner zu immer plastischeren thematischen Formulierungen fand³⁶. Der bei Göllicher/Auer überlieferte und oft zitierte Ausspruch des Dirigenten Otto Dessoff, der beim Anhören des 1. Satzes dieser Symphonie verständnislos gefragt haben soll, wo denn das Thema sei³⁷, trifft das Problem im Kern: Das aus einer Dreiklangsfiktion sich entfaltende ‚Thema‘, bei dem Bruckner an eines wie das des Finales von Beethovens „*Sturmsongate*“ (op. 32,2) gedacht haben könnte, trägt im „zweiten Zeitalter der Symphonie“³⁸ nicht mehr als Hauptthema. Daß Bruckner dieses Problem als solches erkannt hat, zeigt die Lösung im Hauptthema seiner *Dritten Symphonie*: Aus den an das Thema der „Nullten“ anknüpfenden Streicherfiguren tritt das Trompetenthema hervor und entfaltet das in diesen enthaltene Material zur melodischen Gestalt³⁹.

Ein Werk wie die 1892 entstandene A-cappella-Motette *Vexilla regis* gehört nicht nur wegen des athematischen Stils dem Bereich der Kirchenmusik an. Wie wenig aber auch ein Werk wie der im gleichen Jahr entstandene *Psalm 150* für Chor und großes Orchester die Bezeichnung „symphonisch“ verdiente — Bruckner nannte ihn seine „allerbeste Fest-Cantate“⁴⁰ —, verdeutlicht ein Blick auf Charakter und Funktion der Themen. Er wird mit einer auffahrenden Orchesterfigur (NB 18) eröffnet⁴¹, aus der das „Halleluja-Thema“ (NB 21) herauswächst. Dieses umrankt einen aufsteigen-

³³ Durch sie wird nicht nur der Bewegungsfluß der Musik aufrechterhalten, sondern sie verleihen dem Orchestersatz auch eine gewisse Brillanz. Sie sind ein Erbe der klassischen Kirchenmusik und finden sich schon in den Orchestermessen des 18. Jahrhunderts bis hin zu Bruckners großen Messen.

³⁴ Wolfram Steinbeck, *Zu Bruckners Symphoniekonzept oder Warum ist die Nullte „ungiltig“?*, in: *Probleme der Symphonik*, Kgr.-Bericht Bonn 1989, hrsg. von S. Kross, S. 555.

³⁵ Ludwig Finscher, *Zur Stellung der „Nullten“ Symphonie in Bruckners Werk*, in: *Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung*. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986, hrsg. v. Ch.-H. Mahling, Tutzing 1988, S. 74.

³⁶ Wolfgang Grandjean, *Konzeptionen des langsamen Satzes. Zum Adagio von Anton Bruckners Erster Symphonie*, in: *Bruckner-Jahrbuch 1991/92* (erscheint voraussichtlich 1995).

³⁷ Göllicher/Auer, Bd III/1, S. 228.

³⁸ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden und Laaber 1980 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6), S. 220.

³⁹ W. Steinbeck, *Zu Bruckners Symphoniekonzept*, S. 554.

⁴⁰ *A. Bruckner Ges. Briefe*, Neue Folge, hrsg. v. M. Auer, Regensburg 1924, Nr. 291

⁴¹ Die Richtigkeit der Zuordnung zum „Non confundar“-Topos erweist sich in T. 14, wo im Chorsatz die Terzdurchschreibung des Soprans durch den Hornquintenbaß ergänzt wird.

den C-dur-Dreiklang mit quasi-gregorianischen, die Idee des Alleluja-Jubilus aufgreifenden Melismen. Von ebenso geringem symphonischen Charakter wie dieses ist das Thema, mit dem im I. Teil des Werks (T. 23—142) die einzelnen Psalmverse anheben (NB 22, Alt, und NB 23): Es scheint mit seiner eine Synkopensdissonanz implizierenden Struktur dem Stilkreis cäcilianistischer Motettensoggetti zu entstammen, was durch den imitierenden Satz unterstrichen wird.

Der Charakter der Themen ist jedoch nur eine Bedingung des Symphonischen unter anderen — und vielleicht nicht einmal die wichtigste. Zwar ist das Fugenthema (NB 24), das den gesamten II. Teil des Werks (T. 165 — 229) beherrscht, in diastematischer wie rhythmischer und vor allem in harmonischer Hinsicht als durchaus prägnant zu bezeichnen. Während das mit ihm nahe verwandte Finalthema aus der *Fünften Symphonie* jedoch aufgrund seiner Funktion im Gefüge des Satzes symphonischen Charakter erlangt, bleibt es im *150. Psalm* ‚nur‘ Fugenthema. Die unzweifelhaft vorhandenen diastematischen Beziehungen zu den anderen Themen⁴² bleiben peripher, sie scheinen weniger das Ergebnis umfassender Durchkonstruktion als eher zufällig zu sein.

Ganz anders in *Helgoland*: hier ist die Anfangserfindung der Riesenwoge sogar von eher geringer Prägnanz (und als SymphonietHEMA wohl kaum tauglich), doch breitet sich das in ihr angelegte Material über das ganze Werk aus und bildet ein dichtes Beziehungsgeflecht, das letztlich die Relevanz desselben bestätigt.

Symphonische Polyphonie

Ein weiteres Merkmal des symphonischen Stils Bruckners möchte ich „symphonische Polyphonie“ nennen. Der Begriff meint sowohl die auf vertikale Schichtung von Themen und Motiven gerichtete Kontrapunkttechnik Bruckners als auch die instrumentatorische Differenzierung der Schichten und Entwicklungsstufen innerhalb der motivischen Prozesse.

Ein Blick auf die vertikale Gestaltung der Anfänge der drei Themengruppen im 1. Satz der *Neunten Symphonie* mag das verdeutlichen — wobei jedoch die vertikale Gestaltung kaum von der horizontalen, der motivischen Entwicklung zu trennen ist. Sie stehen für drei unterschiedliche Gestaltungsformen der Orchesterpolyphonie Bruckners. Der 1. Satz bietet sich zum Vergleich deshalb an, weil seine Entstehungszeit die von *Helgoland* umschließt und er für den damaligen kompositorischen Standard Bruckners steht, an dem sich eine symphonische Schreibweise messen lassen muß.

Der 1. Abschnitt des Hauptthemas (T. 1—26) ist nicht nur ein Beispiel für höchste motivische Konzentration — es gibt praktisch keinen thematisch freien Ton —, sondern auch für die klangliche Ausdifferenzierung der einzelnen Phasen des thematischen Prozesses. Dieser spannt einen Entwicklungsbogen von einer unkonturierten

⁴² Schon R. Haas, *A. Bruckner*, S. 88, weist darauf hin, daß None und Umspielungsfigur im Fugenthema durch den Soggetto des I. Teils (NB 22 und 23) vorbereitet sind — darüber hinaus ist auch der Oktavsprung vorbereitet, und zwar durch den (imitierenden) Sopran in T. 25.

NB 21 **Sopran:** 3 Hal - le lu - - - ja! Hal - le lu - - - ja!

NB 22 **Sopran:** Lo - bet den Herm
Alt: Lo - bet den Herm

NB 23 **Alt:** Al - les, was O - dem hat, lo - be den Herm

NB 24 165 Al - les, was O - dem hat, lo - be den Herm

5. Symph., Finale, T.31

NB 24a

Notenbeispiele 21—24a: Psalm 150

Klangfläche am Anfang zu einem choralartigen akkordischen Gebilde. Die vibrierende Klangfläche ist den Streichern zugeordnet, die ersten konturierten Töne den Holzbläsern; das rhythmische Moment tritt mit dem Auftakt der Hörner in Erscheinung. Die diastematische Weiterentwicklung vollzieht sich dann ebenfalls in den Hörnern, während unterdessen Trompeten und Pauken das rhythmische Moment fortführen. Sie geben auch den entscheidenden Impuls für das überraschende Auseinanderfahren des Tons *d* in die beiden Nachbartöne *des* und *es* (T. 19). — In der „Gesangsperiode“ verknüpft Bruckner zumeist mehrere Schichten zu einem dichten Satzgewebe; so auch im 1. Abschnitt des II. Themas (T. 97—104), wo vier Bewegungsarten miteinander verbunden werden. Nicht entschieden ist am Anfang (T. 97/98), ob die 1. oder 2. Violine als Hauptstimme zu verstehen ist: Die 1. Violine greift auf dem letzten Achtel des Taktes mit ihrem *eis* in die Linie der 2. ein, wodurch diese auf *cis*, den eigentlich der 1. Violine zustehenden Ton, ausweichen muß (Oktavsprung). — Der Anfangsabschnitt des III. Themas schließlich zeigt, wie eine einzige rhythmisch-motivische Idee zu einem quasi-polyphonen Satzgewebe ausgebreitet wird, in dem alle Stimmen

an dem motivischen Kern partizipieren, aber zu diastematisch und rhythmisch eigenständigen Formulierungen finden.

Derartig fein ausgearbeitete Satzstrukturen wird man in *Helgoland* kaum finden. Sie lassen sich in einem Chorwerk nicht im gleichen Maße realisieren, da hier die Komposition nicht von absolut-musikalischem Denken geleitet wird, sondern primär im Dienst der Darstellung des Textes steht, der die (vertikale) Satzstruktur und auch den zeitlichen Verlauf der Musik bestimmt. Die Chorstimmen bilden daher auch die zentrale Schicht des Satzes, die Orchesterstimmen sind sekundäre Satzteile. Bruckners Arbeitsweise belegt die Priorität des Chorsatzes: die Particellskizze hält (ab der 2. Strophe) lediglich Chorstimmen und nur ganz selten eine Orchesterstimme fest; auch in der Partitурphase wurde, wie die (oben zitierten) Datierungen im Partitурautograph zeigen, erst der Chorsatz vollendet, ehe Bruckner an die Ausarbeitung des Orchestersatzes ging.

Doch gibt es in *Helgoland* zumindest Ansätze zu einem symphonischen Orchestersatz, einer „symphonischen Polyphonie“, und zwar bezeichnenderweise in dem, wie die Particellskizze zeigt, erst in einem zweiten Arbeitsgang entworfenen, durchführungsartigen III. Teil mit seiner für die Sonate typischen Schreibweise der durchbrochenen Arbeit. In dem zerklüfteten Satz dieses Teils löst Bruckner sich von der schematischen Behandlung sowohl des Chores (entweder 4stimmig homophon oder fugiert) als auch des Orchesters (Colla-parte-Technik, unselbständige Füllstimmen).

Das Orchester übernimmt in dem ersten achttaktigen Abschnitt ([G], Takt 161–168) die Führung mit der Durchführung des zentralen Motivs (NB 15), woran sich der (in Oktaven singende) Chor beteiligt, indem er sich phasenweise in die Sequenzierung des Motivs einklinkt. — Im nächsten Achttakter (169–176) übernehmen die mittleren Chorstimmen (Tenor II und Baß I) zusammen mit Fagotten, Hörnern und tiefen Streichern die für die klassische Instrumentation typische Funktion des Harmoniepedals, indem sie eine Terz als Liegeklang festhalten. Der restliche Satz besteht aus weiteren drei Schichten: dem Hauptmotiv, das in drei Einsätzen (Oboe/Klarinette — Trompete I — Trompete II) imitatorisch fortgeführt wird, einer von den Posaunen unterstützten chromatischen Aufwärtsbewegung in Tenor I und Baß II und den Achtel- und Sechzehntelfigurationen in den Violinen. — Das Orchester setzt im dritten Achttakter (177–184) die thematische Arbeit fort (Verkleinerung des Motivs in der Trompete, T. 178, Abspaltung der punktierten Figur), der Chor nimmt das Satzmodell des 1. Abschnitts (161–167) wieder auf. — Im abschließenden 10taktigen Abschnitt ([H] 185–194) — er beginnt mit dem Zitat des Gebetsthemas in den Hörnern und reicht bis zu dem kataklystischen Zusammenbruch der im Unisono abwärts stürzenden Tonleiter (195ff.) — singen die Chorbässe unisono die Hauptstimme, während die anderen Stimmen (Flöten, Oboen und Tenöre, später auch Horn I) sich als sekundäre, ansatzweise imitierende Stimmen darüberlagern. Die Einwürfe der Tenöre (T. 188f. und 190f.) scheinen vollkommen in den Orchestersatz integriert zu sein. Sie übernehmen die Funktion der zäsurüberbrückenden Einwürfe, die sonst meist den Holzbläsern zugeteilt wird; die dynamische Abschattierung gegenüber dem Baß unterstreicht ihren sekundären Charakter.

Kompositorische Motivation

Die Skizzen zeigen, daß die in der Satzstruktur einfacheren Teile schon mit der ersten Verlaufsskizzierung feststanden und unverändert in die endgültige Partitur eingegangen sind, während die komplexeren Teile in mehreren Ansätzen entwickelt worden sind (Abschnitt [G] bis vor [J], Coda). Der symphonische Anspruch, hervorgegangen vielleicht aus dem Wunsch, die Gattung des Männerchors durch das Moment des Symphonischen zu nobilitieren, scheint sich erst allmählich im Schaffensprozeß herausgebildet zu haben.

Mit dem Versuch, die Männerchorkomposition dem Symphonischen anzunähern, stand Bruckner damals nicht allein — ‚Symphonisches‘ lag sozusagen in der Luft. Friedrich Hegar (1841—1927) komponierte etwa zur gleichen Zeit seine stilistisch richtungweisenden Männerchorballaden, in denen er versuchte, „dem Männerchor durch virtuose stimmliche Anforderungen in Anlehnung an die symphonische Programm-Musik orchestrale Wirkungen abzugewinnen“⁴³. Auch in *Helgoland* gibt es Stellen, an denen sich die Chorstimmen dem orchestralen Satz annähern (wie gezeigt bei [G] und [H]); jedoch bleibt das Symphonische bei Bruckner nicht auf das koloristische Moment beschränkt. Es darf bezweifelt werden, ob der auf sein symphonisches Schaffen konzentrierte alternde Bruckner die ab den 80er Jahren entstandenen Balladen für Männerchor a cappella von F. Hegar überhaupt zur Kenntnis genommen hat.

Die Motive Bruckners für die mehrmonatige Unterbrechung der Arbeit an seinem symphonischen Hauptwerk, dessen Vollendung ihm doch angesichts schwindender Kräfte so sehr am Herzen lag, waren zunächst wohl mehr äußerliche: Sicherlich glaubte er, der in den 90er Jahren endlich erfolgten öffentlichen Anerkennung Tribut zollen zu müssen. Auch mag ihn der „quasi-mythische Gegenstand“⁴⁴, die nordisch-germanische Atmosphäre, nostalgisch an seinen genau dreißig Jahre früher entstandenen *Germanenzug* (1863) erinnern und zu einer ‚Neufassung‘ dieses Themas inspiriert haben — Bruckners Neigung, kompositorische Probleme oder Themen wieder aufzugreifen und in einer verbesserten ‚Fassung‘ vorzulegen, kennen wir auch aus seinen Symphonien.

Es scheint aber so, als hätten sich im Laufe der Arbeit an *Helgoland* auch primäre kompositorische Interessen eingestellt. Das Partizipieren an Themen und Motiven der letzten Symphonien könnte darauf hinweisen, daß Bruckner in der Vertonung der Ballade die Möglichkeit einer andersgearteten Darstellung seiner musikalischen Ideen sah, nämlich die nach Mitteilung drängenden symphonischen Themen ‚beim Wort zu nehmen‘ und ihren Gehalt durch Sprache zu konkretisieren. Wie stark der Mitteilungsdrang war, zeigen die (freilich ungeschickten) Verbalisierungsversuche Bruckners zur *Achten Symphonie*. Und bei der ungewöhnlichen Wortschöpfung „symphonischer Chor“ mag die Verknüpfung des Begriffs symphonisch mit einer litera-

⁴³ F. Piersig, *Männerchor*, in: MGG 8, Sp. 1463.

⁴⁴ Stefan Kunze im Beiheft der Schallplatten-Einspielung der DGG von 1980, S. 3.

rischen Idee in der Gattungsbezeichnung Symphonische Dichtung von Bruckner mitgedacht worden sein — die literarische Idee manifestiert sich hier allerdings konkret in einem Text.

Anhang: Skizzen zu „Helgoland“

Die (auf ursprünglich wohl 5 Bogen niedergeschriebene) Particellskizze zu *Helgoland* ist heute in drei Signaturen der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (StB) und der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) aufgeteilt. Sie enthalten den nahezu vollständigen Verlauf des Werks, dokumentieren aber auch die nicht mehr kontinuierlich verlaufende Skizzierung ab dem III. Teil (Buchstabe [G], 5. Strophe). Dieser wird nicht auf dem 3. Bogen (= M.H. 3792, 5v) fortgesetzt, sondern auf einem neuen (= Mus.Hs 24.261) begonnen. Ebenso wird für die Verlaufsskizze des Schlußteils (ab [M]) wieder ein neuer Bogen (= S.m. 6038) begonnen.

StB: M.H. 3792

1.) 6 Blätter, durchnummeriert 1 bis 6; Bl. 1 und 2 (ursprünglich wohl 1 Bogen): 32,8 x 25,3 cm, 24 Notensysteme; Bl. 3 bis 6 (ursprünglich wohl 2 Bogen): 34,3 x 26,4 cm, 24 Notensysteme.

Die Blätter 1 und 2 enthalten in Akkoladen von ca. 10 Systemen einzelne Chor- und Orchesterstimmen, die Blätter 3 bis 6 dagegen in Akkoladen von meist 4 oder 5 Systemen durchlaufend nur die führende Stimme (Melodiestimme, Tenor I), dazu treten (zumeist) der Baß als zweite Stimme und/oder Akkordbezeichnungen für die Harmonik bzw. Tonart, seltener finden sich Einwürfe weiterer Chor- bzw. Orchesterstimmen.

- 1r 20taktige Orchestereinleitung, T. 5 — 20 sind durchgestrichen (s.o. Anm. 27)
 1v—2v 1. Strophe (entsprechend der endgültigen Version T. 5ff.); eingetragen ist auch der Text der 7. Strophe (entspr. Buchstabe [J] T. 209ff.)
 3r 2. Strophe (entspr. [A] T. 33ff.)
 3v 3. Strophe (entspr. [B] T. 57—69)
 4r Forts. (entspr. T. 70—72 und [C] T. 73—84); dann 4. Strophe (entspr. [D] T. 85—94)
 4v Forts. (entspr. T. 95—122)
 5r Forts. (entspr. T. 123—126, [E] T. 127—138 und [F] T. 139—160)
 5v 1. und 2. Akkolade durchgestrichen; oben steht „Gm[oll]“. Es handelt sich wohl um den verworfenen Entwurf zum Beginn des III. Teils (s.o. Anm. 20). Danach bricht die kontinuierliche Skizzierung ab.
 Auf der unteren Hälfte der Seite finden sich Skizzen zur Orchestereinleitung der Coda bei [K] und zum Einsatz des Chores bei [L] (entspr. T. 229—242). Am Rand steht „Schluß“ und ein Verweiszeichen, das Bezug auf die Seite 2r (Ende der 7. Str.) nimmt.

- 6r Forts., durchgestrichen (entspr. T. 243—246); dann endgültige Version des Chöreintritts (entspr. [L] T. 247—262)
- 6v Forts. (entspr.: T. 263—270); dann durchgestrichene Version zu [M] (T. 271ff.); dann wahrscheinlich Versuche zum Schlußabschnitt vor [O]

2.) Das Konvolut enthält außerdem 2 (4seitige) Bogen: Bogen a: 34,2 x 26,4 cm; Bogen b: 34,4 x 26,9 cm. Die Bogen tragen vorne in der rechten oberen Ecke mit Tinte geschrieben die Ziffer 13 und weisen sich dadurch als zwei verworfene Versionen des Partiturbogens 13 aus. Sie enthalten den Schluß des Werks (entspr. T. 297 bis Ende); siehe oben Anm. 25.

ÖNB: Mus.Hs. 24.261

2 Blätter (ursprünglich wohl 1 Bogen), 34,3 x 26,4 cm, 24 Notensysteme; das 1. Blatt hat links unten eine große Fehlstelle.

Verlaufsskizze, wie in der Handschrift StB: M.H. 3792 in Akkoladen von 4 bzw. 5 Systemen. Fortsetzung der dort mit Blatt 5r abbrechenden Verlaufsskizzierung.

- 1r enthält die 5. und 6. Strophe (entspr. [G] T. 161—183)
- 1v Forts. mit einer verworfenen Version der T. 184ff.; dann endgültige Version (entspr. [H] T. 184—193); nachträgliche Einfügung der Takte 185/186 für das Hornthema, das hier aber noch nicht notiert ist.
- 2r Forts. (entspr. T. 194 ff.); am Ende notiert Bruckner: „Anfang 8 Tacte Vorspiel“
- 2v (leer)

ÖNB: S.m. 6038

1 Bogen, 34,3 x 26,4 cm, 24 Notensysteme.

Verlaufsskizze, wie in der Handschrift StB: M.H. 3792 in Akkoladen von 4 bzw. 5 Systemen. Fortsetzung der dort mit Blatt 6v (bei [M]) abbrechenden Verlaufsskizzierung.

- 1r enthält Schlußabschnitt (entspr. T. 273 bis Ende)
- 1v/2r leer
- 2v nur eine Akkolade beschrieben; enthält eine 8taktige Skizze mit Sopran- und Baßstimme, die vom harmonischen Typus her wie eine Vorstudie zu der Stelle T. 299—302 (bzw. 255—258) wirkt.

ÖNB: Mus.Hs. 29.304

1 Blättchen, 7,4 x 24,5 cm, 4 Systeme.

- 1r enthält auf 3 Notenzeilen mit Tinte (!) geschrieben 4 Takte der Stelle „Die brünstige Bitte“ (T. 73—76). Die zwei notierten Stimmen geben exakt die Stimme der Flöten und der Tenöre der endgültigen Partitur wieder.
- 1v leer

Zwischen Inspiration und Imitation

Max Regers Streichsextett opus 118 und das „Schott-Konzert“ des Reger-Schülers Aarre Merikanto (1893—1958) im Vergleich

von Tomi Mäkelä, Essen

„The most important form of influence is that which provokes the most original and most personal work“¹.

„Schreiben Sie nicht immer Reger, schreiben Sie sich endlich selber“².

1. Merikanto und die „Reger-Schule“

Das künstlerische Niveau der Regerschüler³ wird im allgemeinen recht niedrig geschätzt. Keiner von ihnen soll „Regers eigenen musikgeschichtlichen Rang auch nur annähernd erreicht“ haben⁴. Ebenso problematisch wie der Begriff des „musikgeschichtlichen Rangs“ ist allerdings die Definition eines Regerschülers: Einige junge Komponisten bekamen Einzelunterricht, viele besuchten nur Regers Analysekurse⁵. Auch die letztere Gruppe verdient den Schülerstatus: Den für ihn typischen handwerklichen Traditionsbezug etwa konnte Reger während des Analyseunterrichts unter Umständen sogar besser vermitteln als während der Besprechung der individuellen Aufgaben. In Analysen konnte er seine Hörer indirekt in die innere Logik seiner eigenen Musik einführen⁶. Der junge finnische Komponist Aarre Merikanto (1893—1958), dem sich der vorliegende Aufsatz widmet, war jedenfalls ein ‚richtiger‘ Kompositionsschüler, wenn auch nicht — schon allein aus sprachlichen Gründen — einer der mit dem Lehrer enger befreundeten⁷. Bei Reger komponierte Merikanto u. a. ein

¹ Charles Rosen, *Influence: Plagiarism and Inspiration*, in: *19th-Century Music* 4, 2 (1980), S. 88.

² Reger nach Paul Michel, *Max Regers musikpädagogische Auffassungen*, in: *BzMw* 8 (1966), S. 275.

³ 1974 kannte Gerhard Heldt (*Musik der Reger-Schüler*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress in Berlin 1974*, hrsg. von Hellmut Kühn und Peter Nitsche, Kassel 1980, S. 414) mit Namen 75 Regerschüler, doch z. B. Aarre Merikanto kam in seiner Liste nicht vor. Immer noch sind insbesondere viele ausländische Regerschüler unbekannt. Die Berichte der deutschen Schüler helfen bei der Rekonstruktion der Reger-Klasse kaum. So schrieb etwa Gerhard Dorschfeldt (*Max Reger als Lehrer*, in: *Neue Musik-Zeitung* 37 [1916], S. 210): „Wir sind zurzeit in seiner Klasse sechs Schüler: vier Deutsche, ein Tscheche und ein Neger.“ Sogar die Nationalität des zuletzt erwähnten Komponisten bleibt also ein Rätsel!

⁴ Susanne Shigihara, „Kunst kommt von Können“ — Anmerkungen zu Fritz Lubrichs Erinnerungen an seinen Lehrer Max Reger, in: *Der Reger-Schüler Fritz Lubrich (1888—1971)*, hrsg. von Peter Andraschke, Dülmen 1989, S. 15.

⁵ Vgl. Shigihara, *Kunst*, S. 21.

⁶ Dorschfeldt berichtete über die Genauigkeit des Analyseunterrichts (S. 210): „Bei der Auslegung Brahmscher und Beethovenscher Symphonien bespricht er jedes einzelne Instrument und die Klangwirkung jeder einzelnen Stelle. Dann und wann kommen auch seine eigenen Werke dran.“

⁷ Nach Sophie Maur unterschied Reger zwischen „wirklichen“, ihm persönlich nahestehenden Schülern und anderen (*Persönliche Erinnerungen an Max Reger (1906—1916)*, als: Ms A/4/119b im Max Reger Institut, Bonn, S. 50): „Ich habe eine Anzahl von Schülern, die ich wirklich zu meinen Schülern rechne; es gibt auch viele, die an meinem Unterricht teilnahmen, die mir aber nicht nahestehen.“

Streichtrio und ein Streichquartett⁸ — also größere Werke, die Reger in der Regel nur von fortgeschritteneren Schülern schreiben ließ⁹. Spätestens während des dritten Semesters wurde Merikanto in Leipzig als Begabung erkannt, denn sein Streichquartett wurde im Prüfungskonzert uraufgeführt¹⁰, und er erhielt einen Schülerpreis¹¹. Geplant war zudem eine Aufführung der Serenade für Streicher und Cello¹².

Walter Niemann erkannte die Vertreter der sogenannten „Reger-Schule schon an Eigenheiten der Schreibweise im äußeren Notenbild, an der Pflege älterer, teilweise vergessener Formen, an der Überladung und sprunghaften Entwicklung des Satzes, am Mangel an konzentrierter und plastischer Gestaltung, am Übermaß von Vortragszeichen und eingeklammerten Versetzungszeichen, an dem bunten, allzubunten Stilmuster von Regers Modulation, Harmonik und Kadenzbildung, dessen unorganischer Eindruck mit verkleinerter Form und auf verkleinertem Raum wächst“¹³. Einige dieser Charakteristika treffen auch für Merikantos Gesamtwerk zu. Sein musikalisches Gewebe wirkt gelegentlich etwas überladen und die Entwicklungen sprunghaft. Vortragszeichen gibt es auffallend viele, wobei insbesondere die Genauigkeit, mit der Merikanto die solistischen und nicht solistischen Stellen notiert und die Partitur mit pragmatischen Hinweisen überfüllt, beachtenswert ist: Wie bei Reger die gemischt italienisch-deutschen Anmerkungen dienen die Hinweise „solo“, „non solo ma espressivo“, „non solo“ etc. in Merikantos Partituren der Klarheit der linearen Mehrstimmigkeit. Nach Hermann Grabner bemühte sich Reger auch als Dirigent immer darum, „jeden Spieler darüber im klaren zu halten, wann er solistisch hervortreten und wann er nur zu begleiten hatte“; die „Entwicklung der Linie“ war für Reger die Hauptsache¹⁴. Diese Ästhetik scheint Merikanto übernommen zu haben.

Dagegen gelten die mit Regers Tonalität zusammenhängenden Charakteristika für Merikantos Poly- und Bitonalität nicht. An Reger erinnert allerdings die Art, trotz einer im allgemeinen bis zur Unkenntlichkeit verfremdeten Tonalität eindeutige Meilensteine zu legen und ein grobes pseudotonales Gerüst zu entwerfen. Keineswegs

⁸ Diese Werke sind verschollen. Dorschfeldt berichtete (S. 210): „Schon manchen neuen Schüler, der ihm gleich ein großes eigenes Orchesterwerk vorlegte, zwang er, bei ihm ein einfaches Streichtrio in reinem dreistimmigen Satz zu schreiben.“ So entstand 1913 Merikantos Streichtrio (Seppo Heikinheimo, *Aarre Merikanto*, Helsinki 1985, S. 97). Regers etwas seltsame Idee, wonach die Kunst der Orchestration durch Kammermusikübungen zu erwerben sei, findet man übrigens auch bei einem großen Orchesterkomponisten wie Richard Strauss (*Instrumentationslehre von Hector Berlioz*, Leipzig 1905, S. III f.): „Könnte doch jeder, der sich im Orchestersatz versuchen will, dazu gezwungen werden, seine Laufbahn mit der Komposition einiger Streichquartette zu beginnen.“

⁹ Vgl. Joseph Haas, *Max Reger als Lehrer*, in: *Der Lebensgang*, Heft 2, hrsg. von Richard Würz, München 1921, S. 56f.

¹⁰ Max Unger schrieb zu Merikanto in einer Besprechung des dritten Prüfungskonzerts (4. April 1914) des Königlichen Konservatoriums (*NZfMu* 81, H. 18 [30. April 1914], S. 271): „Ein Streichquartett in G moll war als sehr gut gelungener Versuch anzusehen, [...] auf Grund gediegener Studien kompositorisches Talent zu erproben.“ Keinen der jungen Komponisten lobte Unger mehr.

¹¹ Von ca. tausend Studenten des Konservatoriums erhielten im Februar 1914 fünfzehn einen Preis. Zwei Komponisten der Reger-Klasse gehörten dazu: Merikanto und „ein Tscheche“ (vgl. Merikantos handschriftliche Anmerkung in einer Berlioz-Partitur, die zum Preis gehörte; Sammlung im Familienbesitz).

¹² Vgl. Timo Teerisuo, *Aarre Merikannon ooppera Juha (Aarre Merikantos Oper Juha)*, Helsinki 1970, S. 14 u. 17. Von Regers fachlicher Zuneigung erzählen auch Merikantos Berichte (Briefe etc.). Sie alle ins Deutsche zu übersetzen, wäre im Sinne der Reger-Forschung, da sie viele Details enthalten, die in anderen Berichten nicht vorkommen.

¹³ Walter Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin 1913, S. 209f.

¹⁴ Hermann Grabner, *Aus meinem Meininger Tagebuch*, in: *Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft* 2, 1921, S. 8.

läßt sich also die erste Eigenschaft der von Gerhardt Heldt untersuchten Regerschüler bei Merikanto bestätigen¹⁵:

„Regers Stellung im Aufbruch zur Moderne wird [von den Regerschülern] nicht (oder nur wenig) zu eigenständiger Weiterentwicklung genutzt; seine Affinität zu den wesentlichen Strömungen des 19. Jahrhunderts ist, bis auf wenige Ausnahmen, auch im Werk seiner Schüler wiederzufinden“.

Nach Heldt wäre es die allererste Aufgabe der Eleven Regers gewesen, an der Emanzipation der Dissonanz kontinuierlich weiterzuarbeiten, da Reger selbst nur bis zur „Emanzipation von der Tonart“ fortschritt¹⁶. Dies tat auch Merikanto nicht — jedenfalls nicht im Sinne der zweiten Wiener Schule; doch keineswegs muß man in der Emanzipation der Dissonanz eine höhere Entwicklungsstufe sehen als in den raffiniertesten Formen der tonartlichen Emanzipation. Trotz Verschiedenheit in der Auslegung begegnet man sowohl bei Reger als auch bei Merikanto etwas, was man als ‚verfremdete Tonalität‘ bezeichnen kann. Die Ambiguität von Unterschieden trotz Gemeinsamkeiten in der Idee prägt auch andere Aspekte dieses Lehrer-Schüler-Verhältnisses, was hier gezeigt werden soll.

Speziell im Falle des *Konzertes für Geige, Klarinette, Horn und Streichsextett* (1924), mit dem Merikanto 1925 einen geteilten Preis im Preisausschreiben des Schott-Verlages für ein Werk konzertanter Kammermusik gewann¹⁷, bietet sich Regers *Streichsextett* opus 118 als Vergleichsobjekt an. Da Merikanto zwischen 1912 und 1914 in Leipzig studierte¹⁸, darf man davon ausgehen, daß er das 1911 gedruckte *Sextett* bereits vor 1924 kannte und analysierte¹⁹. 1943 nahm er das Stück sogar in eine Liste von Werken auf, „aus denen man allerlei lernen kann“²⁰, doch enthält sein Exemplar weder das Datum der Anschaffung noch irgendwelche analytischen Noti-

¹⁵ Heldt, S. 414.

¹⁶ Vgl. Rudolf Stephan, *Max Reger und die Anfänge der Neuen Musik*, in: *NZfM* 134 (1973), H. 6, S. 345. Wie mühsam die tonale Analyse der Reger-Werke allerdings ist, hat Gerd Sievers (*Die Harmonik im Werk Max Regers*, in: *Max Reger 1893—1973. Ein Symposium*, hrsg. von Klaus Röhrling, Wiesbaden 1974, S. 61ff.) anhand des opus 51 gezeigt.

¹⁷ Das Konzert wird daher *Schott-Konzert* benannt. Es wurde 1925 in Donaueschingen von Hermann Scherchen (u. a. mit Mitgliedern des Amar-Quartetts) uraufgeführt, und eine Taschenpartitur erschien 1925 bei Schott in Mainz. Vgl. dazu auch des Verfassers *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa* (*Konzertante Kammermusik in Europa am Anfang der 1920er Jahre*, mit einer deutschsprachigen Zusammenfassung), Helsinki 1990 (= *Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis* 1), S. 31ff. und ders., *Aarre Merikanto. Konzert für Geige, Klarinette, Horn und Streichsextett* („Schott-Konzert“), Wilhelmshaven, Dr. in Vorb. (= *Meisterwerke Nordischer Musik* 2).

¹⁸ Außer bei Reger studierte Merikanto in Leipzig u. a. bei Stephen Krehl (vgl. Martin Wehnert, Johannes Forner & Hans-achim Schiller, *Hochschule für Musik Leipzig gegründet als Conservatorium der Musik (1843—1968)*, Leipzig 1976). Zumindest von Krehl kann er seine oft auf jede harmonische Bindung verzichtende Linearität jedoch nicht gelernt haben, denn dieser schrieb (*Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung*, Leipzig 1908, S. 5): „Jede neue Melodie, welche sich der gegebenen zugesellt, darf nicht derartig selbständig sein, daß sie die harmonische Grundlage der ersteren nicht beachtet“ Merikanto bezog Krehls Lehrbuch im April 1913 (s. Heikinheimo, S. 96). Reger war Merikantos Kompositionslehrer, Julius Klengel und Krehl unterrichteten Kontrapunkt, Hans Sitt Partiturspiel und Adolf Ruthardt Klavier (vgl. Teerisuo, S. 13).

¹⁹ Aufgeführt wurde das opus 118 in dieser Zeit (zumindest in Regers Anwesenheit) in Leipzig nicht; s. Ingeborg Schreiber, *Max Reger in seinen Konzerten*, Teil 2, Bonn 1981

²⁰ Die handschriftliche Liste ist recht lang. Zu den neueren Kompositionen (die Merikanto alle besaß) gehören etwa Alban Bergs *Lyrische Suite*, Alfredo Casellas *Serenata*, Paul Hindemiths *Mathis der Maler*, Arthur Honeggers *Pacific 231*, Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*, Igor Strawinskys *Petrouchka* und *Sacre du Printemps* sowie etliche Raritäten (etwa Max Trapps *Divertimento für Kammerorchester*).

zen — abgesehen von der Eintragung der Taktanzahl jedes Satzes²¹. Wie noch gezeigt werden soll, manifestiert das *Konzert* jedoch eine intensive Konfrontation mit Regers Lösungen. Merikanto imitiert seinen Lehrer zwar nur selten, oft lehnt er dessen Ideen sogar ab und findet stattdessen eigene — extrem gegensätzliche — Lösungen für die gleichen Probleme. Aber er komponiert eigenwillig an Regers *Sextett* entlang. Besonders markant sind versteckte Parallelen und Querverbindungen zwischen den Kopfsätzen.

Die dreizehn Jahre Unterschied in der Entstehungszeit prägen die melodisch-harmonische Materialbehandlung, so daß jeder Versuch scheitern muß, Merikanto anhand des *Konzerts* pauschal als einen jener typischen Regerschüler zu charakterisieren, die nicht in der Lage waren, „sich allmählich eine eigene ‚Note‘ zu erschreiben“²². In der Tat zeichnet sich Merikanto als ein ausnehmend origineller und eigenständiger Schüler aus. Die Pflege eines tänzerischen Dreiviertel-Taktes, rhythmisch charakteristische Periodenbildung, deutliche Zäsuren sowie eine durch lineare Elemente ständig lebendig gehaltene und dadurch beabsichtigt unübersichtliche Stimmführung motivieren aber — neben dem ähnlichen Kern der Besetzung: dem Streichsextett — den analytischen Vergleich. Für die Besetzung gilt hier das gleiche wie für die Tonalität: Merikanto hat Regers Anlage umfunktioniert, scheinbar widerlegt; das kammermusikalische Streichsextett ist eine begleitende Gruppe eines Kammerkonzerts geworden.

Während es also keine authentischen Hinweise für einen Reger-Einfluß im *Konzert* gibt, machte Merikanto aus seiner Reger-Anhänglichkeit sonst kein Geheimnis. Nach einem Brief an seinen keineswegs kontrapunktisch orientierten Komponisten-Vater wollte er bereits in Leipzig „so viel Kontrapunkt in die Melodien komponieren wie ich nur kann“²³. Auch viel später äußerte sich Merikanto spezifisch zu Regers Kontrapunkt²⁴:

„Ich bewunderte Regers Kunst des Kontrapunktes so sehr, daß ich später zu Hause in Järvenpää bei der Komposition des letzten Satzes von meinem *Thema, fünf Variationen und Fuge* die Fuge der *Hiller-Variationen* von Reger vor mich legte, um ja nicht ‚schlechter als der Peter‘ [25] zu sein. Meine Polyphonie sollte genau so brillant sein wie die von Reger“.

²¹ Das Fehlen eines Datums ist für Merikantos Bibliothek ungewöhnlich. In einer im Jahr 1929 gebundenen Sammelpartitur (Band 15 der Sammlung), die neben dem opus 118 auch Händels *Concerto IV*, Regers *Quartett* (opus 109; 1913 in Leipzig gekauft), Schönbergs *Pierrot lunaire* (1928 gekauft), Hindemiths *Quartett* (opus 32), Regers *Klavierquartett* (opus 113; erst 1916 in Moskau gekauft!), Hindemiths *Klavierkonzert* (opus 36, No. 1), Erich Wolfgang Korngolds *Quartett* (opus 16) und Regers *Quartett* (opus 121; 1914 in Leipzig gekauft) enthält, fehlt ungewöhnlicherweise die ganze Vorderseite der Reger-Partitur, auf die Merikanto normalerweise das Datum mit seiner Unterschrift eintrug und die er sonst immer mit farbigen Ornamenten auszuschnücken pflegte. Es ist nicht auszuschließen, daß die Vorderseite ursprünglich irgendeine für unser *Thema* (den Reger-Einfluß) wichtige Anmerkung enthielt, denn die Seite ist eindeutig erst nachträglich (also nach 1929) entrissen worden. Deutliche Spuren des Studiums tragen nur die Schlußfuge des Regerschen opus 109 (mit einer Schlußbemerkung: „Schreibe eine bessere Fuge — wer es kann!“) und Schönbergs *Pierrot*. Jedenfalls wußte Merikanto, daß Regers opus 118 im Jahr 1910 komponiert worden war, was auch dafür spricht, daß er das 1911 gedruckte Stück bereits in Leipzig kennengelernt hatte. — Für seine großzügige Hilfe beim Studium der Bibliothek des Komponisten danke ich dessen Sohn, Ukri Merikanto. Die Sammlung befindet sich im Familienbesitz.

²² Fritz Lubrich, *Meine Erinnerungen an Max Reger* (o. J.); zit. nach Shigihara, *Kunst*, S. 16.

²³ Brief vom 4.-9. März 1914; zit. bei Heikinheimo, S. 115.

²⁴ Merikanto in: Sulho Ranta (Hrsg.), *Suomen säveltäjiä (Finnlands Komponisten)* Porvoo 1945, S. 581 (Übers. von T. M.).

²⁵ Dies ist eine kaum übersetzbare, aber sehr übliche finnische Wendung. Pekka ist einer der häufigsten Männernamen überhaupt.

Die Durchführung der 1914 komponierten *Symphonie* enthält eine Fuge, für die ebenfalls Regers Hiller-Fuge „als Muster“ fungierte²⁶. Die Idee, ein Werk nach einem Muster zu konzipieren, war für Merikanto typisch: Zum einen verwendete er seine eigenen Ideen oft mehrfach, und zum anderen gab er etwa im Falle seiner *Serenade* für Streichorchester mit Violoncello-Solo (1914) Robert Volkmanns *d-moll-Serenade* opus 69 (1870) ohne zu zögern als Muster an²⁷.

1914 berichtete der junge Komponist²⁸: „Ich studiere jeden Abend im Bett zwei bis drei Stunden lang Partituren von Reger und Brahms.“ Ein anderes Mal fragte sich Merikanto selbstkritisch, „was für eine Scheiße auch ich schreiben würde, wenn es Reger nicht gegeben hätte“²⁹. Diese Einstellung hinderte ihn allerdings nicht daran, auch die kurze Studienzeit in Moskau für „entscheidend“ zu halten³⁰. Einige Kritiker wurden in der Uraufführung des *Konzerts* tatsächlich auf Regers Einfluß aufmerksam. Hans Gerner erkannte sowohl die Originalität als auch den Stempel des „Regerschen Kindergartens“, und auch Paul Stefan leistete sich einen allgemeinen Reger-Hinweis³¹. Andere Kritiker dagegen hörten „Schönberg-Anhänglichkeit“ oder gar „neoklassische Einflüsse von Wagner und Strauss“³². Einfach war die stilistische Einordnung des Werkes also auch für die Zeitgenossen keineswegs.

2. Einführende Vergleiche

Friedhelm Krummachers sieben Thesen zu Regers Kammermusik gelten weitestgehend auch für Merikantos *Schott-Konzert*³³. Die erste These betrifft Regers Rückgriff auf wechselnde historische Modelle als Widerpart seiner kompositorischen Emanzipation. Bei Merikanto ging es vor allem um eine Konfrontation mit Reger. Krummachers zweite These lenkt die Aufmerksamkeit auf die bewußte und neu legitimierte Übernahme der Sonatensatzform: Wie noch anhand der ersten zwei Sätze des *Schott-Konzerts* gezeigt werden soll, stellte Merikanto die Sonaten-Tradition durch seine ungewöhnliche Lösung des Reprises-Problems in Frage. In seiner dritten These betont Krummacher die Schwierigkeit, die Entwicklung der Musik Regers mit Blick auf thematische Prozesse oder Harmonik zu erklären. Auch bei Merikanto gibt es thematische Elemente, die man zwar an wichtigen Stellen wiederfindet, ohne aber mit ihrer

²⁶ Brief vom 20. Februar 1914; zit. nach Heikinheimo, S. 115.

²⁷ Brief vom 20. Januar 1914; zit. nach Heikinheimo, S. 112. Weitere Belege: s. Heikinheimo, S. 88f. und S. 178.

²⁸ Brief vom 20. Februar 1914, zit. bei Heikinheimo, S. 115.

²⁹ Vgl. Teerisuo, S. 15.

³⁰ Nach Teerisuo, S. 22 (Übers. von T. M.). 1915–1916 studierte Merikanto bei Sergej Wassilenko, der statt Polyphonie primär orchestrale Klangfarbenbeherrschung unterrichtete. Eine Liste der von Merikanto besonders hoch geschätzten Komponisten enthielt 1945 Beethoven, Brahms, Reger, Verdi, Puccini, eben „einige Russen“ und „unseren Meister“ (d. h. Jean Sibelius). Den letzteren zu erwähnen war 1945 wohl ein Muß.

³¹ In: *Stuttgarter Neues Tagesblatt* vom 28. Juli 1925; Paul Stefan nach Heikinheimo, S. 296.

³² Joseph Lossen-Freytag, in: *Signale für die musikalische Welt* 83, 32 (12. August 1925), S. 1259; Paul Bechert, in: *The Musical Times* 66, 991 (September 1925), S. 845.

³³ Friedhelm Krummacher, *Ambivalenz als Kalkül. Zum Kopfsatz aus Regers Streichquartett opus 109*, in: *Reger-Studien* 3, 1988, S. 66.

Hilfe den Strukturverlauf verstehen zu können. Die Funktionsharmonik spielt bei ihm eine noch geringere Rolle als bei Reger.

Die fünfte These — die Gleichberechtigung der Parameter Rhythmik, Harmonik, Dynamik und Melodik — sowie die sechste, die den bedeutungsvollen Wechsel im Verhältnis der Parameter zueinander thematisiert, gilt für Merikanto sogar noch eher als für Reger³⁴. Der in Krummachers siebter These thematisierte Unterschied zwischen Reger einerseits und Schönbergs motivischem Denken andererseits als Grundlage der Atonalität ist bei Merikanto offensichtlich, denn gerade die Motive sind bei Merikanto oft tonal. In dieser Hinsicht ist Merikanto kein Reger-Nachfolger — noch viel weniger als Schönberg —, denn die chromatisierte Tonalität wirkt bei ihm nicht vertikal wie bei Reger, sondern horizontal.

Außerhalb der eigentlichen Thesenbildung macht Krummacher auf einige charakteristische Details des Reger-Stils aufmerksam, die man bei Merikanto ebenfalls wiederfindet. Der wichtigste Hinweis bezieht sich auf die Rolle der Satztechnik in der Komposition³⁵: „Um das Verfahren zu erklären, muß man sich von der Gewohnheit lösen, formale und satztechnische Aspekte zu isolieren“. Bei Reger hängt dies mit der exponierten Linearität zusammen. Bei Merikanto läßt dagegen die vertikale Verfremdung der Tonalität die formbildende Kraft in der Satztechnik suchen. Und trotzdem erkennt man bei Merikanto die Auswirkungen der praktischen ‚Regel‘ Regers, wonach der vierstimmige Satz trotz Polyphonie die „unerläßliche Grundlage“ bilden soll³⁶. Inwiefern die Rolle des „vierstimmigen Normsatzes“³⁷ bei Merikanto allerdings spezifisch auf Reger zurückzuführen ist oder vielleicht einfach nur allgemeinem kompositorischem Handwerk am Rande der klassisch-romantischen Tradition entspricht, muß hier nicht entschieden werden³⁸.

Kritiker wie Theodor W. Adorno akzeptierten die These vom Primat der freien Polyphonie bei Reger nicht³⁹, sondern betonten die weiterhin zentrale Rolle der funktionalen Tonalität als Grundlage des Zusammenklingens. Merikanto bildet wegen seiner ‚horizontalen Polytonalität‘ einen ganz anderen Fall, wie der Vergleich des Reger-Sextetts mit dem *Schott-Konzert* deutlich macht. Für keinen der beiden Komponisten bestehen die linearen Elemente aus Stimmen mit hohem Grad an horizontaler oder „vertikaler Stabilität“⁴⁰. Merikanto komponiert zwar auch „Solostimmen“, aber sie

³⁴ Vgl. dazu Martin Möller, *Untersuchungen zur Satztechnik Max Regers. Studien an den Kopfsätzen der Kammermusikwerke*, Wiesbaden 1984 (= *Schriftenreihe des Max Reger-Instituts*, 3), S. 13–15 und die dort erwähnte Literatur, die das sogenannte „Primat der Harmonik“ diskutiert.

³⁵ Krummacher, S. 62.

³⁶ Guido Bagier, *Max Reger*, Stuttgart 1923, S. 80.

³⁷ Möller, S. 55.

³⁸ In einem Brief vom 8. März 1932 meinte Merikanto allerdings, daß er im *Schott-Konzert* lange Passagen sechs- bis siebenstimmig komponiert hätte (zit. nach Heikinheimo, S. 342). Dies steht in keinem wirklichen Widerspruch zu der von Merikanto so genannten „alten Lehre“ der Vierstimmigkeit, wie weiter unten (Kapitel 5) gezeigt werden soll. Die „alte Lehre“ ist nicht erst die Hugo Riemanns (s. u.), denn sie wurde bereits von Autoren des 18. Jahrhunderts (H. Chr. Koch u. a.) verbreitet. Sehr markant wird sie etwa von Gustav Schilling in seiner *Encyclopaedie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 767: Art. *Vierstimmig*) postuliert: „Ja man kann sagen, daß alle musikalische Harmonie ursprünglich und in ihren wesentlichen Theilen eine vierstimmige ist, und deshalb macht auch das Quartett die Basis aller größeren Orchestermusik aus.“

³⁹ Vgl. die Anmerkungen bei Möller, S. 14.

⁴⁰ Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926, S. 289.

sind relativ selten wirklich selbständig. Das Kammermusikalische des Kammerkonzertanten verhindert die Identitätsbildung, und die Solisten sind Teil einer verhältnismäßig gleichwertigen Ensemblepolyphonie. Die Horizontalisierung der tonalen Organisation von Tonhöhen trägt dazu bei, daß bei Merikanto ein weiterer Schritt in der Ausprägung der Polyphonie als geradezu „ethischer Attitüde“⁴¹ zu beobachten ist, in der es den „Zwang zur harmonischen Legitimation jeder Stimmführung“ nicht mehr gab, der noch in Regers Musik eine weitergehende Emanzipation der Polyphonie verhinderte⁴².

Ein einfaches Beispiel für die Polytonalität, in der die Melodie zu den Trägern der tonalen Wirkung gehört und als „dominierende Tonalität“ bezeichnet werden sollte⁴³, ist der Anfang des *Schott-Konzerts*. Dort erklingt die ähnlich wie zu Beginn von Jean Sibelius' Violinkonzert dramatisch hervorgehobene Melodie der Geige in einer Tonart (in *d*-moll), die in der klangorientierten, polytonalen Begleitung nicht vorkommt.

Notenbeispiel 1 (Merikanto: *Largo*, T. 1–5)

Doch obwohl die Prinzipien der vertikalen Organisation durch ein System wie die Tonalität nicht vorgegeben sind, ist die vertikale Dimension auch bei Merikanto natürlich nicht wirklich ‚frei‘. Die vollkommene Befreiung vom Zwang jeder vertikalen Legitimation ist ein Mythos der frühen Neuen Musik, der kaum in einem bedeutenden Werk — nicht einmal in *Pierrot lunaire* — Wirklichkeit wurde⁴⁴. Für die meisten Komponisten der Epoche gilt eine neuartige Gleichwertigkeit, wenn nicht

⁴¹ Johannes Piersig, *Das Fortschrittsproblem in der Musik um die Jahrhundertwende. Von Wagner bis Schönberg*, Regensburg 1977, S. 127.

⁴² Vgl. Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975, S. 122.

⁴³ Vgl. Eino Roiha, *On the Theory and Technique of Contemporary Music*, Helsinki 1956, S. 15: Ähnlich wie viele Theoretiker der Polyphonie ging Roiha von der selektiven Wahrnehmung aus und behauptete, daß man letztendlich nur jeweils eine dominierende Tonalität wahrnehmen kann. Wenn man davon ausginge, daß auch die Komponisten ihre polytonalen Strukturen immer von einer dominierenden Tonalität ausgehend gestaltet hätten, könnte man etwa bei Merikanto die tonale Analyse weiter führen als es in diesem Aufsatz geschieht.

⁴⁴ Man könnte dies, Guido Adlers pejorative Stilbeschreibung paraphrasierend, den ‚Mythos der Polyodie‘ nennen (vgl. *Stil in der Musik*, Leipzig 1911, S. 254–56). Ich möchte übrigens betonen, daß ich mit vertikaler Legitimation nicht die „harmonische [bzw. tonale] Legitimation“ meine. Außerdem halte ich etwa die serielle Dodekaphonie keineswegs nur für eine horizontale Strategie der Tonhöhenorganisation.

sogar Dialektik des Vertikalen und Horizontalen. Ein Theoretikerfreund Merikantos, Eino Roiha, schrieb bereits 1956⁴⁵: „If we do not understand Reger’s modulating style of harmonization, we cannot understand his melodic style either.“ Dies gilt auch für Merikanto, dessen Melodik im ständigen Wechselverhältnis zu seinen vertikalen Komplexen steht.

Das Modell eines direkten funktionalen Zusammenhangs zwischen einzelnen melodischen Linien bietet eine Lösung des Problems. Nach Regers Meinung kommt eine „Melodie erst durch ihre Gegenmelodie zur musikalischen Bedeutung“⁴⁶, was auch für Merikanto gilt. Im *Schott-Konzert* etwa besteht das Thema des ersten *Allegro*-Teils (nach 18 Takten *Largo*-Einleitung) aus einer Hauptlinie („*marc. il tema*“) und einer Gegenmelodie, die gleichzeitig eine Diminution der ersteren ist (dazu mehr weiter unten); nur die Linien zusammen bilden das eigentliche Hauptthema.

Allegro ♩ = 120

Notenbeispiel 2 (Merikanto: *Allegro*, T. 1–3)

Diese multilineare Denkweise beschränkt sich keineswegs auf Haupt- und Nebenstimmen, sondern prägt das ganze Stimmengewebe. Ein Sonderfall ist die für beide Komponisten typische Setzweise: Die Paarbildung innerhalb des Sextetts bzw. Nonetts ist variabel, sie verbindet abwechselnd verschiedene Stimmen miteinander und trennt diese gleich wieder voneinander. Da die Paarbildung in vielen Fällen nicht — und schon gar nicht längerfristig — streng und konsequent, sondern immer mehrdeutig ist, kann die Frage nach der Rolle des Polyphonen nicht bloß anhand der Partitur gelöst werden, sondern auch die Wahrnehmungsproblematik sollte einbezogen werden. Ein Komponist arbeitet nicht immer zugunsten der Hörbarkeit der Einzelstimmen, sondern gelegentlich auch gegen sie. Nach Hugo Riemann „erscheinen“ „Sätze mit vier oder gar noch mehr kontrapunktisch selbständigen Stimmen“ leicht überladen und sind nicht immer verständlich⁴⁷. Sobald ein Komponist bewußt mehrdeutige polylineare Strukturen gestaltet, gilt das Riemannsche Maß nicht, sondern die

⁴⁵ Roiha, S. 10.

⁴⁶ Bagier, S. 80f.

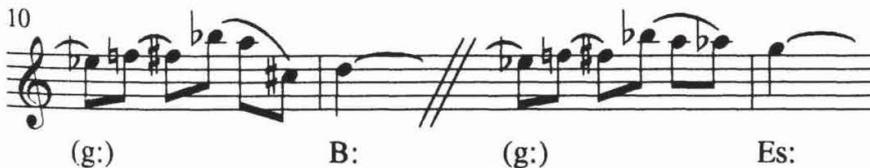
⁴⁷ Hugo Riemann, *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierten Kontrapunkts*, Leipzig 1914 (1888), S. 153. Das Auffassungsvermögen der Zuhörer und der Interpreten ist jedoch kein Naturgesetz, sondern es variiert und kann auch trainiert werden. Doch der psychologische Pessimismus von Riemann hatte eine lange Geschichte. Bereits bei Augustus Frederic Christopher Kollmann (*An Essay on Practical Musical Composition*, London 1799, S. 18) lesen wir: „To set more than five real parts throughout a Symphony, is uncommon, and may only serve for extraordinary purposes, as five is plenty for our ear to attend to.“

entweder vorhandene oder wegen der Ambiguität fehlende Selbständigkeit der Einzelstimmen muß im polylinearen Kontext nach neuen Kriterien beurteilt werden.

Im folgenden werden Details der Formbildung, Melodik und Satztechnik in Merikantos *Schott-Konzert* mit Regers opus 118 verglichen, um die These zu untermauern, nach der Merikanto sein Werk unter dem inspirierenden Einfluß des Reger-Sextetts geschrieben haben muß. Keineswegs handelt es sich um ein Plagiat und auch nicht um das einfachste Beispiel für Merikantos Reger-Rezeption; wer ein möglichst überzeugendes Beispiel sucht, sollte mit dem Einfluß der *Hiller-Variationen* auf Merikantos *Thema, fünf Variationen und Fuge* beginnen⁴⁸. In diesem Aufsatz geht es um ein komplexes Rezeptionsbeispiel: Die Rezeption läßt sich nicht an der Ähnlichkeit der Lösungen zeigen, sondern an der Ähnlichkeit der Fragestellung. Auch die offensichtliche Gegensätzlichkeit der Lösungen ist als Rezeption zu verstehen. Form, Melodik und Satztechnik sind die wichtigsten Faktoren: Sie reichen als Fundament der Beweisführung aus, zumal die Harmonik, die verfremdete Tonalität bzw. die Polytonalität bereits thematisiert werden konnten.

3. Form und Formung

In verschiedenen Werken Regers (etwa im *Klavierquartett* opus 113⁴⁹ und im *Sextett* opus 118⁵⁰) findet man eine großformale Strategie, die zwar nicht als Modell, aber durchaus als inspirative Quelle der Formidee des Merikanto-Konzerts und insbesondere des Kopfsatzes gedient haben kann: Regers Reprise ist (bis auf die schematisch verwirklichte Quinttransposition der dem Hauptthema folgenden Abschnitte) eine exakte Wiederholung der Exposition⁵¹. Die tonale Transposition geschieht unauffällig und ohne jede Betonung, denn nur ein einziger Achtelton ändert das Ziel der Modulation zuerst von G-dur über g-moll nach B-dur und in der Reprise nach Es-dur.



Diese sicherlich bewußte ‚Gleichgültigkeit‘ gegenüber dem Ausdruckscharakter von Tonart und Modulation degradiert die tonale Anlage zur rein großformalen Angelegenheit. Dadurch wird die Reprise in jeder anderen als der tonal-großformalen Hinsicht redundant⁵². Die ‚Tyrannei der Wiederholung‘ wird zum Thema gemacht, statt sie – wie etwa Franz Liszt in seinen Symphonischen Dichtungen – abzulehnen.

Das Problem der Reprise betrifft aber nicht nur die Gesamtlegitimation, sondern auch die Art des Beginns. Nachdem Reger die bereits früher in gleitenden Überleitungsfunktionen eingesetzte *pianissimo*-Episode zum Schluß der Durchführung exponiert und nach einer klangschön tonalen $D \rightarrow G \rightarrow C$ -Fortschreitung (über Des^{7+} als eine die Modulation verschleiernde, verfremdete ‚Doppeldominante‘ und mit anschließenden Ausweichungen nach *B*-dur und vor allem *A*-dur) eine lineare Gruppe mit versteckter Dominant-Funktion (zum Schluß als gebrochener C^{7b} -Akkord) einschleibt und dadurch die Prozesse der Durchführung endgültig abschließt, beginnt die Reprise ohne jede dramaturgisch nachvollziehbare Überleitung mit dem schwungvollen Hauptthema, als ob die Durchführung keine Konsequenzen hätte.

sempre poco a poco rit.

Tempo primo

Notenbeispiel 4 (Reger, Übergang von der Durchführung zur Reprise)

Auch Merikanto setzt sich im Kopfsatz mit dem Problem der Reprise auseinander, aber er beginnt die Exposition ähnlich wie Reger die Reprise: Die achtzehntaktige langsame Einleitung (*Largo*) bei Merikanto entspricht den vierzehn letzten Takten der

⁵² Das Ausdruckspotential der Redundanz darf natürlich nicht übersehen werden. Einem zeitgenössischen Reger-Kenner wie Guido Bagier war die Redundanz jedoch sehr wohl ein Problem (S. 270): „Leider wird in der Reprise der erste Teil entgegen der sonstigen Gepflogenheit fast wörtlich wiederholt.“

Durchführung bei Reger. In beiden Fällen ist eine Teilung des Abschnitts in zwei Hälften nach zehn Takten möglich.

Musical score for piano, measures 11 to 20. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a complex texture with multiple voices. Dynamics include *mf* and *p*. The tempo is marked *Allegro marc. il tema*. The score includes a circled measure number '11' at the beginning.

Notenbeispiel 5 (Merikanto: *Largo*, T. 11ff.) .

Dagegen ist die Auflösung zum Schluß der Durchführung bei Merikanto nur kurz, und sie bildet keineswegs einen getrennten Abschnitt (höchstens die letzten zwei Takte mit anschließender Fermate). Diese großformal der Reger-Stelle (vgl. Notenbeispiel 4) entsprechende Passage ähnelt dem Schluß der Einleitung nur melodisch: Die Geige spielt in beiden Fällen eine Linie von g' zu cis' . Diese Linie ist nach der Durchführung allerdings rhythmisch schlichter, und sie basiert melodisch auf einer ganz anderen (chromatischen statt ganztonbezogenen) Skala.

Musical score for violin and horn, measures 131 to 132. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a simple melody for the violin (VI.) and a supporting line for the horn (Hr.). Dynamics include *tr* and *p*.

Notenbeispiel 6 (Merikanto: *Meno mosso*, T. 131f.)

Statt die Exposition als Reprise originalgetreu zu wiederholen, präsentiert Merikanto nur eine Reminiszenz (die ersten vier Takte des Hauptthemas) und beendet den Satz mit einer wirksamen Auflösungsepisode, die einerseits die Reprise vertritt und andererseits den Satz mit Blick auf das Werkganze syntaktisch öffnet. Obwohl die Reprisenbildung also geradezu gegensätzlich zu Reger wirkt, handelt es sich um zwei Lösungen des gleichen Problems, von denen Merikantos Lösung die originellere ist. Auch im Hinblick auf die Themencharakteristik folgt Reger der Sonatenform mit einer gewissenhaften Überdeutlichkeit, während Merikanto alle deren Aspekte in Frage stellt. Die Auseinandersetzung mit Elementen der langsamen Einleitungspassage wird bei Merikanto zum wesentlichen Bestandteil des kontrapunktisch raffinierten Hauptthemas, während das Hauptthema von Reger noch dem klassischen ‚maskulinen‘ Klischee entspricht.

Die von Hermann Danuser in Regers opus 113 analysierte Dialektik von „Formung und Form“⁵³ gilt auch für opus 118 und für das *Schott-Konzert*: Der musikalische Verlauf besteht aus einem ständigen Wechsel von Steigerungs- und Beruhigungsphasen. Im ganzen überwiegt bei Reger die funktionale ‚Form‘, wogegen innerhalb der drei großen Formabschnitte die impulsive ‚Formung‘ Oberhand gewinnt und den Themendualismus in Frage stellt. Bei Merikanto dominiert dagegen die ‚Formung‘, denn die großformale Anlage ist keineswegs eindeutig strukturiert. Der Kopfsatz ist zwar durch viele charakteristische Wiederholungen und deutliche Abschnitte nicht wirklich unübersichtlich, aber mit Kriterien der traditionellen Formenlehre dennoch schwer zu beschreiben. Folgende Abschnitte, die alle durch charakteristische Auflösungsperioden voneinander getrennt werden (*Allegro molto* und *Vivace* weniger deutlich), werden durch Tempounterschiede unterstrichen:

Largo — *Allegro* (I.) — *Agitato* — *Allegro* (II.) —
Allegro molto ... *Vivace* —
Allegro (I.)

Die Auflösungsperioden sind bei Merikanto agogisch markant, was als Kontrast zum ungewöhnlich lyrisch-polyphonen Hauptthema verständlich ist. In Regers opus 118 sind die Ausdrucksverhältnisse der Themen und Überleitungen traditioneller.

Nach Kalevi Aho hat der erste Satz des *Schott-Konzerts* eine „freie Form“⁵⁴ und das *Largo* lediglich die Funktion einer getrennten Einleitung. Es ist jedoch durchaus sinnvoll, von einer Sonatenhauptsatzform mit einer radikal verkürzten Reprise zu sprechen: Erstens ist der Hauptthemen-Charakter des *Allegro*-Themas (T. 1ff.) deutlich, zweitens hat das *Agitato* einen ausgeprägten und sogar modulierenden Überleitungscharakter; denn das erste *Allegro* endet mit *es* und das zweite *Allegro* beginnt mit *b*. Drittens bildet das zweite *Allegro* von seinem Ausdruckscharakter her ein traditionelles Seitenthema, während (viertens) *Allegro molto* und *Vivace* wie eine Durchführung wirken und erwartungsgemäß (dem Quintenzirkel entsprechend) mit dem Grundton *b* beginnen. (Aus dem tonalen Rahmen springt natürlich heraus, daß nicht das erste *Allegro*, sondern die polytonale Einleitung die Quinte *es-b* als Grundlage hat und daß der Satz mit *d* als Grundton endet, was jedoch im Kontext der 1920er Jahre kein Argument gegen die Sonatenformhypothese mehr ist.) Gegen diese Formauffassung spricht eigentlich nur die Kürze der Reprise.

Mit Blick auf den umfangreichen zweiten Satz wirkt der ganze erste Satz bei Merikanto wie eine Einleitung, wobei das zentrale Motivmaterial (das Hauptmotiv, die chromatisch absteigende Linie, der Tritonus und die Quarte) bereits in dessen *Largo*-Einleitung vollständig eingeführt wird. Die motivische Konzentration, die bei Reger in den von Danuser thematisierten „diastematischen Zellen“ ihre Entsprechung fin-

⁵³ Danuser, *Formung*, S. 45.

⁵⁴ [Kalevi Aho's Vorwort zur Neuauflage von] Aarre Merikanto, *Concerto per violino, clarinetto, corno e sestetto d'archi*, Helsinki 1978 (= AM 1).

det⁵⁵, hebt hier den Eigencharakter des ersten Satzes im Vergleich zu den zwei folgenden hervor. Weil das gleiche thematische Material auch weiterhin wirksam bleibt, kann die Unterbrechung der Reprise des ersten Satzes auch mit der Fortsetzung des thematischen Formprozesses erklärt werden: Sie macht eine ausführliche Reprise überflüssig. Dagegen unterstreicht die Charakteränderung am Ende des ersten Satzes diese traditionelle Alternative in der Sonatenformgestaltung keineswegs, sondern läßt sie nur als eine mögliche Interpretation offen. Die allerletzten Takte sind in dieser Interpretation ein Spiegelbild der Einleitung, denn das Motivische wird fließend zum Klang, während die Funktion des Satzbeginns umgekehrt die Entfaltung des Motivischen aus dem Klang bedeutet. Diese breite Geste betont die Symmetriewirkung und die Abgeschlossenheit des Schlußabschnittes.

Notenbeispiel 7 (Merikanto: Schluß, T. 137)

Die letzten Takte stellen ein Klanggebilde dar, aus dem sich die Solo-Geige und die Klarinette durch thematische Motivfragmente hervorheben. Ihr gemeinsames Motiv besteht ähnlich wie der Anfang des *Allegro*-Themas aus zwei aufsteigenden Sekunden.

Obwohl etwa Aho den zweiten Satz von Merikanto nur grob dreiteilig beschreibt (d.h.: 1. ein die Coda des ersten Satzes gewissermaßen fortsetzender, improvisatorischer Anfang, 2. ein tänzerischer *Vivace*-Teil und 3. eine langsame Coda), sollte man im *Vivace* darüber hinaus den im Gegensatz zum ersten Satz vollständig ausgeprägten Sonatenhauptsatz erkennen, den langsame Abschnitte umrahmen⁵⁶:

Vivace:

Hauptthemengruppe mit Überleitung (T. 1–75),

Seitenthema (T. 76–95),

Überleitung (T. 96–109) zur vielseitigen Durchführung (T. 110–232) und

Reprise (T. 233–272 und T. 273–294).

⁵⁵ Danuser, *Formung*, S. 41.

⁵⁶ Eine detailliertere Erläuterung dieses Satzes ist im Rahmen dieses Aufsatzes nicht möglich.

Der volkstümlich tänzerische Habitus des langen *Vivace*, der durch den langsamen, ernsten Rahmen auch noch zusätzlich betont wird, ist in der Sonatenformtradition wohl etwas ungewöhnlich. Im ersten Satz dagegen korreliert gerade der Ausdrucksstil mit der Tradition besser als die großformale Anlage selbst mit ihrer radikal verkürzten Reprise.

Auch der abschließende *Allegro vivace*-Satz (nach Aho eine „stürmische Fantasie“), ist nicht bloß irgendeine Fantasie, sondern eine verlängerte Coda. Ein ganzheitliches, übergeordnetes Konzept, das dem ersten Satz die Funktion einer Einleitung, dem zweiten Satz die des Hauptsatzes und dem dritten Satz die einer Coda verleiht, hält das Werk Merikantos satzübergreifend zusammen. Dicht zusammengewachsen sind Wiederholungen und Reminiszenzen von satzeigenen und für das ganze Werk wichtigen Motiven und Themen, wobei eigentlich nur das erste Thema des Satzes ein ausdrücklich melodisches Profil hat. Andere (etwa die Motive aus kleinen Sekunden, Quarten und Tritoni bzw. großen Septimen) finden im dritten Satz keine melodisch tragfähigen Manifestationen. Und gerade dieser Mangel an melodischer Substanz gibt dem Satz trotz seiner Länge und dem vielversprechenden Anfang den Charakter einer Coda mit fragmentarischen Reminiszenzen an vergangene Elemente. Sie entsprechen den Reger'schen „Binnenzitaten“, wie sie sich in opus 113 gegen den Schluß konzentriert finden⁵⁷. Alles in allem zeigt sich, daß die Idee einer Dialektik von Form und Formung keineswegs auf den ersten Satz des *Schott-Konzerts* eingeschränkt werden muß.

4. Einige Worte zur Melodik

Während Reger 1911 den Prinzipien der Tonalität noch konsequent, wenngleich chromatisch verfremdet folgt, schwebt Merikanto 1924 bereits zeitgemäß zwischen Polytonalität und Atonalität. Sogar ein (allerdings durch die Setzweise recht tonal klingender) Zwölfton-Akkord kommt in der Mitte des Finales vor (*Allargando*; T. 65–68), wogegen die Polytonalität in der tonalen Melodik vieler Themen manifest wird. Gemeinsam ist dagegen der Wechsel von rhythmischem Schwung (es gibt lange rhythmisch markante, aber monotone Passagen) und metrisch freien Auflösungspassagen.

Reger 

Merikanto 

Notenbeispiel 8 (Rhythmik der Hauptthemen)

⁵⁷ Vgl. Danuser, *Formung*, S. 49.

Synkope und Hemiolen bilden bei beiden Komponisten das rhythmische Fundament. Beide Kopfsätze erklingen etwa im Dreiviertel-Takt, und beiden Hauptthemen liegt ein punktierter Rhythmus zugrunde.

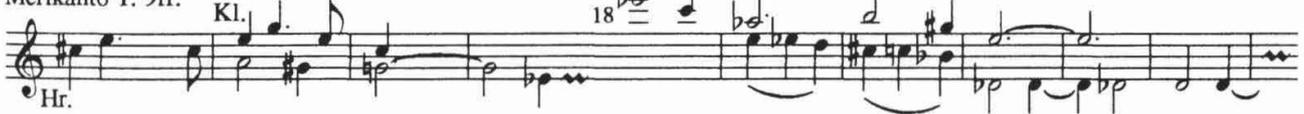
Der Vergleich zwischen *Schott-Konzert* und Reger-Sextett gewinnt durch die Korrelationen zwischen den Funktionen der gemeinten Passagen oft indirekt an Überzeugungskraft.

Die Regersche Idee einer Melodie, die erst durch ihre Gegenmelodie zur musikalischen Bedeutung kommt⁵⁸, wird von Merikanto übernommen und durch die gleichfalls Regersche Neigung zum Kontrapunkt verfeinert — mit der Maxime des grundsätzlich vierstimmigen Satzes —, wogegen Reger die klare ‚Festigkeit‘ seines Themas durch eine hierarchisch zweischichtige Faktur ohne Gegenmelodik betont. Dem expressiven Zwischenthema, das Reger in Takt 11 einführt, entspricht bei Merikanto das in Takt 9 exponierte, ebenfalls expressive Thema, das bereits nach weiteren neun Takten aufgelöst wird, bevor eine Hemiolenbildung in einer bitonalen *Es/C*-Periode das eigentliche Überleitungsthema (*Agitato*) einführt (s. Notenbeispiel 9). Die anschließend folgende Auflösungspassage mit akzentuierten, thematisch fundierten Abwärtssprüngen und Hemiolen findet in Takt 29 ihre Regersche Entsprechung.

Reger T. 11ff.



Merikanto T. 9ff.



Notenbeispiel 9 (Reger: T. 11ff.; Merikanto: T. 9ff.)

Daß Merikanto im Gegensatz zu Reger diese Hemiolen nur begleitend einsetzt und keine längere Ruhephase einführt, hängt mit der noch präsenten langsamen Einleitung zusammen, die bei Reger fehlt. Die Themen selbst (T. 11ff. resp. T. 9ff.; s. Notenbeispiel 9) haben viele gestische Gemeinsamkeiten: den Dreiviertel-Takt, das ähnlich gebrochene Dreiklangsgestütze (*cis''—e''—/ a'* bzw. *d''—f''—/ h'*), anschließend eine Übergangsnote im Halbtonabstand und ein weiterer Ton, der zum ‚tonalen‘ Konzept der Melodie paßt (*A₂/G⁷*) usw. An diesem Beispiel kann im übrigen studiert werden, wie viel eindeutiger die tonale Gestaltung der Melodien (wohlgemerkt nicht der Harmonik) bei Merikanto ist, die hier nicht einmal durch die Streicherbegleitung kompensiert wird: Sie besteht aus den Akkorden *g—h—f'—ais'/h'* (zu *cis''*) — *gis—c—fis—a'/h'* (zu *e''*) — *g—h—f'—as'/b'* (zu *cis''*).

⁵⁸ Bagier, S. 80.

Nach einer neuen, motivisch ähnlichen Auflösungsperiode führt Merikanto in Takt 48 ein lyrisches Seitenthema mit einer Gegenmelodie ein. Weniger das Thema an sich als vielmehr ein wichtiges Detail in seiner Auflösung korreliert mit der Vorbereitung des Seitenthemas in Takt 59 bei Reger. Dort wird der homophon dreistimmige Satz durch Fragmente der zweiten Geige ‚gestört‘, wobei das letzte Fragment die Kluft zwischen Auflösung und Thema ausfüllt. Merikanto gestaltet die Auflösung streng homophon, so daß die Fragmentierung ‚horizontal‘ konzipiert ist: Die Stimme des ersten Cellos tritt agogisch aus der homophonen Gruppe heraus und bereitet den Grundton für das Seitenthema vor.

Merikanto

Allegro

50

pizz.

ten.

arco

p espress.

Reger

59

pp

pp

pp

a tempo ma sempre espress.

Notenbeispiel 10 (Merikanto: T. 47ff.; Reger: T. 59ff.)

Die Seitenthemen selbst ähneln sich nur insofern, als die bei Reger so auffallende viertaktige, anfangs klare Phrasierung bei Merikanto durch einen achttaktigen Bogen ersetzt wird. Während diese Themengruppe bei Merikanto mit einem *F/C/a/es* /*ges* /*f*-Akkord im pianopianissimo endet, bevor die Durchführung nach einer Pause mit einem Baßton C im Quintenverhältnis und im Hemiolen-Rhythmus beginnt, beendet Reger seine Exposition mit einer markanten C-dur-Kadenz, wonach der Baßton (*Gis* als Dominante zu *A*) nach einer Pause und in Hemiolen die Durchführung beginnt. Merikantos Hemiolen dienen der Veränderung der Metrik (3/2 statt 4/4), während sie bei Reger (als Hinweis auf Takt 32ff.) eine thematische Funktion haben. Als abschließendes Motiv der Exposition verwendet Reger den Rhythmus des Hauptthemas, während Merikanto seine aus der Einleitung abgeleiteten Quartens- bzw. Tritonusfolge einsetzt, was auch für die vorige Auflösung gilt.

Reger

Merikanto

Notenbeispiel 11 (Reger: T. 93ff.; Merikanto: T. 69ff.)

Während man zwischen den langsamen Rahmenteilen des zweiten Merikanto-Satzes und dem langsamen dritten Satz des Reger-Sextetts keine andere Entsprechung findet als die, daß Merikanto den durch den Verzicht auf eine singbare Melodie betont melancholischen, unbestimmten Ausdruckscharakter von Reger mit Hilfe seiner eigenen Ausprägung der verfremdeten Polytonalität etwas umgestaltet, hat Merikantos *Vivace* einen ähnlichen Duktus wie das *Vivace* Regers. Beide Sätze prägt ein tänzerisch-spielmännisches Sechachtel-Motiv, das bei Merikanto ans Volkstümliche angrenzt. Beide Themen setzen mit *d* an und kulminieren in *fis'''*.

Reger

Merikanto

Notenbeispiel 12 (Reger: *Vivace*, T. 1ff.; Merikanto: *Vivace*, T. 76ff.)

Die Häufung an derartigen Parallelen macht es schwer, an einen Zufall zu glauben.

5. Heterophonie als satztechnisches Prinzip

Im Jahr 1932 reflektierte Merikanto über die Grenzen der Polyphonie. Er komponierte gerade ein Streichsextett⁵⁹ und behauptete, daß er als erster im Rahmen dieser ‚Gattung‘ jegliche Oktavverdoppelungen vermeiden konnte. Er wies auf die „alte Lehre“

⁵⁹ Paavo Heininens Rekonstruktion dieser unvollendeten Komposition fand 1993 in Riga ihre Uraufführung. Dieses Werk ähnelt nicht Regers *Sextett*.

hin, nach welcher der fünfstimmige Kontrapunkt bereits ein Extremfall sei und die sechste Stimme meistens eine andere verdoppele. Er selbst habe aber sogar einen neunstimmigen kontrapunktischen Satz und etwa im *Schott-Konzert* über lange Strecken hinweg sechs- bis siebenstimmig geschrieben⁶⁰. Es kann jedoch gezeigt werden, daß die hohe Stimmenzahl bei Merikanto weniger zur Polyphonie als vielmehr zur ‚Heterophonie‘ führt.

Sowohl Reger als auch Merikanto nutzen in den hier verglichenen Werken die Eigenart der Sextett-Besetzung aus, indem sie den Satz aus abwechselnden Paarbildungen gestalten. Verschiedene Stimmen nehmen innerhalb einer längeren Periode an einer melodischen Linie abwechselnd teil. Da nur die allerwenigsten Paarbildungen fest oder in sich kohärent sind, ist die Heterophonie zweidimensional. Dieses charakteristische Prinzip läßt sich anhand der ersten neun Takte des Reger-Sextetts veranschaulichen (s. Notenbeispiel 13). Wenn man von kleinen melodischen Abweichungen absieht, bilden die drei höchsten Systeme der Partitur in den zwei ersten Takten eine Einheit, die sich von den restlichen drei Systemen klar unterscheidet. In Takt 3 spielen die Geigen gegen die anderen Streicher, während in Takt 4 (teilweise auch in T. 5) die erste Geige mit dem ersten Cello, die zweite Geige mit der ersten Bratsche und (weniger einheitlich) die zweite Bratsche mit dem zweiten Cello verbunden wird. In Takt 5 f. verselbständigt sich die erste Geige. Nach einem Takt Trioführung von zweiter Geige, Bratsche und Cello bildet die erste Geige mit den Celli eine Gruppe, die gegen die zweite Geige und die Bratschen spielen. Dieser Abschnitt wird also durch eine ständige Suche nach Neugruppierungen geprägt, was mit dem Charakter der motivischen Arbeit übereinstimmt.

Während die Schichtenbildung am Anfang des *Schott-Konzerts* noch klar ist, wird der Einfluß der Regerschen Heterophonie nach der Einführung des Hauptthemas im *Allegro* erkennbar. Wie bei Reger hat auch bei Merikanto beinahe jede Periode oder sogar jede Phrase eine eigene Konfiguration. Daß diese Technik der ständigen Tutti-Umformierung oft agogisch motiviert ist, sieht man besonders deutlich in Takt 9 f. oder danach in Takt 15 f., wo die erste und zweite Bratsche — also zwei gleiche Instrumente fast ohne jeden Klangunterschied, aber mit verschiedenen Spielern — ihre Figuration miteinander austauschen (s. Notenbeispiel 14; s. dazu auch Notenbeispiel 16).

Diese Strategie ist insofern ‚orchestral‘, als sich in ihr eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber der kammermusikalisch konsequenten Linienführung und ein Primat des Gesamtklanges manifestiert. Sie setzt voraus, daß der Interpret primär ans Ganze denkt und seine Stimme als dessen Teil hört, statt eine dramatisch sinnvolle Entfaltung der eigenen Stimme zu beabsichtigen. Sie trägt auch wesentlich dazu bei, daß beide Stücke in ihrer klanglichen Erscheinung schwer faßbar sind und daß der Satz einen unruhigen Eindruck gibt. Infolgedessen korreliert diese Strategie mit dem Ausdruck der Melodik, die nur selten längere Phrasen bildet und meistens bereits vor ihrer eigentlichen Entfaltung fragmentiert wird.

⁶⁰ Brief vom 8. März 1932; zit. bei Heikinheimo, S. 342.

Herrn Justizrat Dr. Paul Röntsch zugeeignet

Sextett (F-dur)

für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli

Max Reger, op. 118

Allegro energico (♩ = 92-108)

Violine I
Violine II
Viola I
Viola II
Violoncello I
Violoncello II

Copyright 1911 by Ed. Bote & G. Bock, Berlin
Copyright renewal 1939 by Ed. Bote & G. Bock, Berlin
assigned to Associated Music Publishers, Inc., New York M. R. 26

Notenbeispiel 13 (Reger: *Allegro energico*, T. 1ff.)

© Bote & Bock, Berlin

Notenbeispiel 14 (Merikanto: *Allegro*, T. 9ff.)

© Fazer Edition, Espoo, Finnland

Wenn es ein Kriterium eines primär horizontal konzipierten Satzes ist, daß jede Stimme für sich von Anfang bis Ende eine sinnvolle Ereignisfolge bildet, sind die Satzstrukturen Reger und Merikantos nicht eigentlich horizontal gedacht. Weil auch das vertikale Prinzip nicht allein gilt und weil die horizontale Linienbildung doch ständig wenigstens periodisch wirkt, muß man nach einem dialektischen Modell suchen — doch nicht im Sinne eines „Kontrastes“⁶¹. Es handelt sich vielmehr um einen formprägenden Konflikt zwischen vertikaler (quasi ‚orchestraler‘) und horizontaler (‚kammermusikalischer‘) Orientierung. Die kritische Frage, ob dieser Widerspruch der Prinzipien bei Merikanto allerdings ideal gelöst worden ist, bleibt hier unbeantwortet.

Gelegentlich scheint auch die Aufführungstechnik die Zersplitterung der Linien zu motivieren wie ab Takt 243 des zweiten Satzes: Durch die vorzeitige Übernahme der Geigenlinie im Sextett erleichtert sich die Sologeige ihren hohen Einsatz in Takt 246 (mit *g'''*). Sonst fällt es schwer, diesen Wechsel in der Stimmführung zu verstehen.

⁶¹ Vgl. Sievers im Hinblick auf Melodik und Harmonik: *Die Grundlagen Hugo Riemanns bei Max Reger*, Wiesbaden 1967, S. 141. Hinsichtlich der Tonhöhenorganisation kann das von Sievers thematisierte Phänomen bei Merikanto in der Gleichzeitigkeit von vertikaler Bitonalität à la Bartók und horizontaler Polytonalität à la Milhaud überall gefunden werden.

240

VI. solo

Cl. in B

Cor. in F

VI.

Vle.

Celli

Flutterz.

p marc.

pizz. arco

pizz.

pp

VI. solo

Cl. in B

Cor. in F

VI.

Vle.

Celli

cresc.

mf

f

p (non solo)

arco

marc.

Eine solche dramatische Einführung des Solisten ist bei Merikanto sonst selten und die Stimmführung eher heterophon als dramatisch durchstrukturiert.

Im Vergleich zum Reger-Sextett neigt die Textur im *Schott-Konzert* jedoch zum ‚Kammer-Konzertanten‘, wofür es in Regers Gesamtwerk kein Vorbild gibt. Anhand des *Agitato*-Abschnittes (T. 24ff.) läßt sich zeigen, wie Merikanto aus einem im wesentlichen heterophonen (und als solchem noch Regerschen) Gewebe das Konzertante entfaltet. Das Horn bleibt zuerst in die Sextett-Textur sowohl klanglich, funktionell als auch melodisch eingegliedert, und erst in Takt 42ff. (*Meno mosso*) führt es ein seit der Einleitung wichtiges, aber im *Allegro* nur flüchtig auftauchendes melodisches Tritonus-Motiv ein, das die Sologeige sogleich imitiert (s. Notenbeispiel 16).

Die Gleichwertigkeit der drei Solisten prägt die Takte 42ff., wobei die konstruktive Funktion des Hornes beachtenswert ist: Sein thematisch und formal wichtiger Einsatz wird bis Takt 42 verschoben, um die Erkennbarkeit der melodischen Geste dort ($c'' - fis'$) durch einen neuen solistischen Klang zu betonen. Die Identität der Klarinette beruht dagegen auf idiomatischer Brillanz. Das Tritonusmotiv ($c'' - fis'$) des Hornes — rhythmisch eine Folge von kurz und lang — wird von der Klarinette bereits in Takt 7ff. der Einleitung mehrfach eingeführt ($gis'' - d''$, $gis'' - d''$, $f'' - h'$; vgl. Notenbeispiel 1). Sonst kommt sie vor Takt 42 nur in weniger charakteristischen rhythmischen Gestalten und als harmonisches Intervall vor.

In Takt 37f. besteht die polylineare Struktur aus der Umspielung eines chromatisch steigenden Gedankens, wobei sich der Identitätsgrad der konzertanten Instrumente vom Streichsextett kaum unterscheidet. Dieses schwach strukturierte Gebilde ist nicht nur in seiner horizontalen Progression, sondern auch hinsichtlich des Zusammenklangs chromatisch. Die Strukturierung schreitet in Takt 39 fort, wenn Sologeige und Klarinette den dialogisierenden Streicherpizzicati eine 16tel-Figuration gegenüberstellen. Alle linearen Klangschichten sind hier noch mehrfach besetzt. Die Figuration der Soloinstrumente enthält ein Wechselspiel von Quarten und Tritoni, das für die Tonhöhenorganisation des ganzen Werks in unterschiedlichen Formen bestimmend ist. Zudem bilden sich zwei Skalen, die jeweils nur unter Vorbehalt als tonal gelten können: die Violine von *es*-moll aus modulierend und die Klarinette von *cis*-moll ausgehend. Die Streicher spielen zerlegte Dreiklänge, die ebenfalls polytonal sind. Gleichzeitig mit der Strukturierung der Faktur wird auch die Organisation der Tonhöhen übersichtlicher.

Am Ende der Figuration wird die Umspielung von Quarten und Tritoni immer deutlicher — nicht zuletzt durch die Agogik, was die motivische Geste (der absteigende Tritonus im Horn in T. 42) vorbereitet. In Takt 42 ist die Satzstruktur durch und durch konzertant. Es handelt sich um eine in den romantischen Solokonzerten oft als Höhepunkt der Verselbständigung des Solisten verwendete, konfigurativ markante Geste: Ein melodisch charakteristisches Soloelement wird dem Vibrieren des Orchesters entgegengesetzt⁶². Gleichzeitig geht es hier um eine Wiederholung der Anfangsposi-

⁶² Z. B. bei Felix Mendelssohn Bartholdy, Opus 25, zweiter Satz, Takt 75ff., Frédéric Chopin, Opus 21, zweiter Satz, Takt 43ff., Franz Liszt, *Es-dur-Klavierkonzert*, „Quasi Adagio“ und Johannes Brahms, Opus 83, *B-dur*, zweiter Satz, Takt 36ff.; s. Tomi Mäkelä, *Virtuosität und Werkcharakter. Eine analytische und theoretische Untersuchung zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik*, München-Salzburg 1989 (= *Berliner musikwiss. Arbeiten* 37), S. 102 u. 138f.

molto cresc. e acceler. **a tempo**

VI. solo *f ben marc.*

Cl. in B *f*

Cor. in F *mf*

VI. *f* *pizz.*

Vle. *f* *pizz.*

Celli *f*

Meno mosso ♩ = 120 *poco a poco cresc. -*

40

VI. solo *mf* *f* *ff marc.*

Cl. in B *mf* *f* *p*

Cor. in F *mf marc.*

VI. *arco* *f* *tr*

Vle. *arco* *f*

Celli *mf* *f*

Notenbeispiel 16 (Merikanto: T. 37ff.)

tion, wenngleich in einer kammerkonzertanten Form. Während Horn und Sologeige in einem strengen Terzimitationsverhältnis stehen, spielt die Klarinette idiomatische Figuren mit einem großen Ambitus. Alle drei Solisten haben ein individuelles, unterschiedliches, aber doch gleichwertiges Profil. Der Streichersatz besteht seinerseits aus einer Trillerbewegung in vier verschiedenen Geschwindigkeiten (in ausdrücklichen Trillern, in Achteltrilern, als liegender Akkord und in Vierteln), woraus sich ein begleitender Klangkomplex bildet. Diese Art konzertante Entwicklung des Satzes findet man bei Reger nicht.

6. Vom Einfluß zur Auseinandersetzung

Über die „kompositorisch praktizierte Rezeption“⁶³, für die Merikantos *Schott-Konzert* ein wichtiges Beispiel darstellt, wird nur noch selten diskutiert, ohne Joseph Nathan Straus' *Remaking the Past* und dessen Vorbilder (insbesondere Harold Blooms Arbeiten) entweder als Grundlage oder mit einem kritischen Abstand zu erwähnen⁶⁴. Unabhängig davon, für wie überzeugend man die theoretische Argumentation von Straus und wie passend man seine Analysen der analytischen „Mißinterpretation“ bei Strawinsky, Schönberg, Webern, Berg und Bartók hält, dient sein Beispiel als Bezugspunkt für die kritische Auseinandersetzung mit dem Fall Reger-Merikanto. Straus lehnte die traditionelle, von T. S. Eliot stammende Idee, wonach der Einfluß in der Arbeit eines jungen Künstlers etwas Bereicherndes sei⁶⁵, ebenso ab wie die triviale Vorstellung von der Originalität eines Werkes, die unter der bloßgestellten Einflußquelle leide. Ihnen setzte Straus eine Theorie entgegen, nach der etwa Merikanto vor Regers großem Vorbild „Angst“ gehabt haben müßte. Und um sich in der überfüllten Galerie der Meisterwerke Platz zu schaffen, dürfte er Regers Werke gezielt, repressiv und sogar aggressiv mißinterpretiert haben.

Bloom behauptete bereits, daß Kunstwerke keine organisch abgerundeten Einheiten bilden könnten, denn sie stellten nur mehr oder weniger gelungene Akte im künstlerischen Überlebenskampf dar. Entscheidend in der Wertung von Kunst sei demnach auch nicht die „Schönheit“ der Lösungen, sondern ihre Überlebenschance und ihre „power“⁶⁶. Nach diesem Denkmuster hätte sich etwa Merikanto mit Reger nur auseinandergesetzt, um zu beweisen, daß seine eigenen Lösungen die jeweils besseren sind und daß er ein Werk Regers durch sein *Konzert* ersetzen kann; nur so könne sich ein junger, „ängstlicher“ Komponist zu einer Neuschöpfung motiviert haben⁶⁷.

⁶³ Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 239.

⁶⁴ Joseph N. Straus, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge 1990; Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford 1973.

⁶⁵ T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* (1919), in: *Selected Essays*, New York 1950.

⁶⁶ Vgl. Straus, S. 13.

⁶⁷ Die kritische Frage, ob der Komponist das ältere Werk nachweisbar und bewußt rezipiert bzw. überhaupt gekannt hat, ist für Straus' Argumentation insofern von geringer Bedeutung, als seine Beispiele so zentral sind, daß man von ihrer Bekanntheit ausgehen darf.

Für seinen Versuch, das Wesen der frühen Neuen Musik zu verstehen, übernahm Straus Blooms Unterscheidung zwischen „Angst“ vor dem Stil und „Angst“ vor dem spezifischen Einfluß eines Einzelwerkes auf ein neu entstandenes Werk, wobei die letztere Form die erstere immer einschließt. Besonders interessant mit Blick auf den Fall Reger-Merikanto ist die letztere Form und das Phänomen, das Bloom „clina-men“ nennt⁶⁸:

„a corrective movement [...] which implies that the precursor poem went accurately up to a certain point, but then should have swerved precisely in the direction that the new poem moves“.

Das spätere Werk enthält demnach Elemente des Vorgängers, aber es gestaltet diese um. Weil das spätere Werk eine Interpretation des älteren ist, beeinflußt es gewissermaßen auch dieses. Wenn das spätere Werk besser oder ‚stärker‘ ist, kann das ältere sogar wie dessen schwache Imitation wirken⁶⁹.

In keinem Fall behandelt Straus ein Lehrer-Schüler-Verhältnis, das jedoch für die Freudsche und pseudo-darwinistische Theorie einen fruchtbaren Kontext bildet. Schon allein angesichts der dominanten Persönlichkeit Regers wäre es etwa keineswegs abwegig, Merikanto eine traumatische Haltung zu unterstellen; insbesondere im Falle des *Schott-Konzerts*, das 1924 gezielt für ein deutsches Fachpublikum mit vermutlich guten Reger-Kenntnissen geschrieben wurde. Als Merikanto 1915 an seinen Orchester-variationen arbeitete, hatte er nachweisbar „Angst“ vor Regers bewunderswerten *Hiller-Variationen*⁷⁰. Viele der Unterschiede zwischen Merikantos *Schott-Konzert* und Regers *Sextett* wirken dagegen eher wie mutige Verbesserungsversuche:

1. die vertikal gesehen fast atonale Polytonalität,
2. eine markantere Satzkonstruktion⁷¹,
3. die noch höhere Variabilität der Satzstrukturen⁷²,
4. die konsequentere Ablehnung der Sonaten-Reprise,
5. die großformale Hervorhebung der Passage (als Einleitung), die Reger unmittelbar vor die Reprise setzt,
6. der noch ätherischere, noch schwerer erfaßbare Ausdruckscharakter des langsamen Satzes,
7. die charakteristischere Form der Sechssachtel-Motive im *Vivace* und sogar
8. die noch dichtere motivische Arbeit.

⁶⁸ Bloom, *Anxiety*, S. 14.

⁶⁹ Nach Straus, S. 134. Als Beispiel führt Straus Béla Bartóks *Drittes Klavierkonzert* an, dessen zweiter Satz eine ‚Mißinterpretation‘ des dritten Satzes aus Beethovens op. 132 sei (Beethovens Motive als „pitch-class sets“ mißinterpretiert).

⁷⁰ Vgl. seine Äußerung zu Regers Kontrapunkt 1915 (s. o., S. 372).

⁷¹ Über das Konzertante schrieb er am 10. Dezember 1926 an seinen Kollegen Sulho Ranta u. a. (zit. nach Erkki Salmenhaaras Manuskript: *Suomen musiikin historia [Finnlands Musikgeschichte]*, Helsinki, in Vorbereitung; Übers. von T. M.), daß es „gut ist, wenn ein Soloinstrument auch länger etwas zum ‚Plaudern‘ hat, damit es nicht wie ein gelegentliches Motiv wirkt“

⁷² Vielleicht macht sich hier auch der russische Einfluß bemerkbar: Merikanto studierte 1915–1916 in Moskau die klare, ausgeglichene Orchestration Nikolai Rimsky-Korsakows — „farbenreich und durchsichtig, weder schwer noch dickflüssig“ (Merikanto in: *Musiikkitieto*, [Oktober 1936], zit. bei Heikinheimo, S. 576) —, und konnte dadurch in seinen Orchesterwerken den Einfluß des Regerschen Orchestersatzes glücklich vermeiden.

Einige dieser Charakteristika (2. und 3.) hängen mit der durch das Preisausschreiben bedingten Entscheidung zusammen, ein Kammerkonzert und kein reines Sextett zu komponieren; eine Entscheidung, die angesichts der stilistischen und satztechnischen Parallelen bemerkenswert ist. Einerseits kann man die Gattungsabweichung als einen weiteren Aspekt der bewußten Entfernung vom Modell bezeichnen. Andererseits ermöglicht die konzertante Gattung jene markanten Reger-Parallelen, die im neuartigen, für Reger untypischen Kontext nicht allzu leicht auffallen⁷³. Es ist also sinnvoll, die Idee einer analytischen Mißinterpretation abzulehnen und von analytischer Neuinterpretation zu sprechen: Die gleichen Probleme werden in einem späteren Werk auf eine neue Art gelöst.

Ob der Versuch, Reger durch die Neuinterpretation zu übertreffen, Merikanto tatsächlich gelungen ist, kann kaum entschieden werden. Jedenfalls ist Merikanto aus dem Bann der starken Lehrerpersönlichkeit ausgebrochen. Er hat deren Einfluß als Inspiration voll ausgenutzt, den Stempel der gesichtslosen Reger-Klasse, einer Gruppe von „gut ausgebildeten, tüchtigen und verdienstvollen Musikern“ vermieden und als Komponist einen „musikgeschichtlichen Rang“ erreicht, der nicht eindeutig niedriger ist als der von Reger⁷⁴.

⁷³ Sie werden in der bisherigen Merikanto-Literatur auch nicht erwähnt.

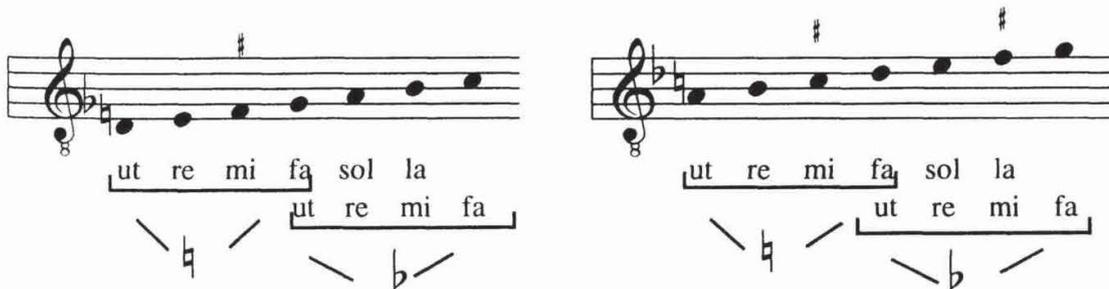
⁷⁴ Vgl. Shigihara, *Kunst*, S. 15.

KLEINE BEITRÄGE

Das Rondeau „Ay las quant je pans“ im Lucca-Codex*

von Christian Berger, Freiburg

Seitdem 1990 die Handschrift 184 des Archivio di Stato in Lucca als farbiger Faksimile-Druck erschienen ist¹, lassen sich die Editionen des Rondeaux „Ay las quant je pans“² leicht mit dem originalen Text vergleichen. Dabei wird sofort deutlich, daß sowohl Willi Apel wie auch Gordon Greene die farbigen Notenwerte, die bei diesem Stück verwendet werden, nicht berücksichtigt haben. Nachdem Ursula Günther mich dankenswerterweise darauf hingewiesen hat, möchte ich die Gelegenheit nutzen, um neben den rhythmischen Korrekturen eine Lesart vorzulegen, die zugleich die rätselhafte Schlüsselung auflöst. Die gleiche Art der Vorzeichnung findet sich auch in der Liste der „coniunctae“, der möglichen Hexachord-Transpositionen, im Anonymus Ellsworth³. Wie dort beziehen sich auch im Lucca-Codex die Vorzeichen auf den Quartenaufbau der drei möglichen Hexachorde, die dem Stück zugrunde liegen⁴. Das *b-durum* kennzeichnet den Bereich der beiden möglichen Grundquarten *ut + fa*, das *b-molle* den Bereich der jeweils darüber liegenden konjunkten Quarte *fa + fa-supra-la*. Da für die Solmisation eines jeden Stückes drei Hexachorde benötigt werden, lassen sich durch die Angabe zweier solcher konjunkter Verbindungspunkte, vergleichbar der Synaphe des Systemata teleion, eindeutig die drei möglichen Hexachorde bestimmen. Im Fall des Rondeaux „Ay las quant je pans“ werden die Verbindungspunkte der beiden Quartabschnitte einmal mit *f-mi / g-fa-ut*, also *fis/g*, zum andern mit *c-mi / d-fa-ut*, also *cis/d* angegeben. Daraus ergibt sich für die Verteilung der Hexachorde folgendes Bild:



Beispiel: Hexachordkombinationen und Akzidentien

* Vgl. auch die in diesem Heft, u. S. 449, erscheinende Rezension von Ursula Günther.

¹ Lucca, Archivio di Stato, Ms. 184, f. LXXXVIIv-LXXXVIII (50, 16a'–51, 17a); Faksimile hrsg. von John Nádas u. Agostino Ziino: *The Lucca Codex. Codice Mancini*. Lucca, Archivio di Stato, MS 184; Perugia, Biblioteca Comunale „Augusta“, MS 3065, Lucca 1990 (= *Ars nova* 1), S. 186–187.

² Willi Apel, *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, 3 Bände, AIM 1970–72 (= *CMM* 53), Bd. 3, Nr. 238; Gordon G. Greene, *French Secular Music: Rondeaux and Miscellaneous Pieces*, Monaco 1989 (= *PMFC* 22), Nr. 24, vgl. dazu die Rezension von U. Günther in: *Revue Belge de Musicologie* 48 (1994).

³ *The Berkeley Manuscript*. University of California, Music Library, MS. 744 (olim Phillipps 4450), hrsg. von Oliver E. Ellsworth, Lincoln u. London 1984 (= *Greek and Latin Music Theory* [2]), S. 94. Zur Bedeutung der „coniunctae“ vgl. Christian Berger, *Hexachord, Mensur und Textstruktur*. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts, Stuttgart 1992 (= *BzAfMw* 35), S. 120ff.

⁴ Vgl. dazu ausführlich C. Berger, S. 90f.

Ay las quant je pans

I-La 184, f. LXXXVIIv- LXXXVIII

C

1. 4. 7. Ay
3. A
5. Quant

las! quant je pans le biau -
donch, que fe ray, ma mes -
lan - gui - ray de d[ou - lour]

Ct

T

7

té de m'a mour et d'au-tre part
tre[s - se] d'o nour? Quar j'ay de pain
que de tris tour que d'au-[tre] da - -

Ct

T

13

que pi - té en li n'est my - - - e,
ne [trop bien] plus que ne di - - - e,
me] on - ques l'a - mour ne me li - - - e,

Ct

T

Kritischer Bericht

- a. Überlieferung: Lucca, Archivio di Stato, Ms. 184, f. LXXXVIIv-LXXXVIII (50—51 oder 16a'—17a)
- b. Form: Rondeau quatrain mit der Reimfolge $A_{11} B_{11} / B_{11} A_{11}$

19

2. 8. je quier la mort et ne cu-r[e] de ma vi - e,
6. a vous me rent, qui en bon- [té a mais-tri - e:]

25

et pour ce m'est vis sou -
mort ou mer - ci vous qu[er -

31

vent can - gié co - lour.
ray je pour] tout jour.

c. Es wurde die Textfassung von Terence Scully aus der Edition Gordon Greenes übernommen, wobei die Ergänzungen Scullys durch eckige Klammern kenntlich gemacht wurden. Weitere Lesarten der Handschrift: 13: de pité; 15: au li; 23: cur.

d. Modus: *g*-lydisch mit den Hexachorden über *D* mit *fis-mi*, *G* mit *c-fa* und *A* mit *cis-mi*.

Die beiden Hexachorde über *a* und *d'* bilden den „härteren“ Bereich mit *cis'-mi*, die Hexachorde über *d* und *g* den „molle“-Bereich mit *c'-fa-supra-la*. Der Wechsel zwischen *c* und *cis* ergibt sich dabei allein aus der Solmisation und braucht nicht ausdrücklich angezeigt zu werden. Insbesondere folgt daraus, daß dieses Stück in einem auf die Finalis *G* transponierten lydischen Modus steht, der zwischen der Quarte *c* und dem Tritonus *cis* über der Finalis wechseln kann⁵. In diesem Modus spielt der Halbschluß auf der Oberterz *H-mi*, der dem Tenor mit dem darüber gelegenen *c-fa* einen Halbtonanschluß ermöglicht, eine wichtige Rolle (vgl. T. 16, 24 und 31). Das Hexachord über *a* wird nur in den T. 6–10, zum Vortrag der zweiten Hälfte des 1. Verses, verwendet. Ansonsten bleibt der Cantus in der konjunkten Kombination der Hexachorde über *d* und *g* mit *g* als Synaphe *g-fa-ut* und einem *c'-fa-supra-la*. Das gilt auch für die Unterstimmen, bei denen von vornherein nur diese eine Hexachord-Kombination angezeigt wird. Allein für den Contratenor sind noch zwei weitere Hinweise eingezeichnet: Am Ende des A-Teils, in T. 17, wird das *g* der Pänultima als ein *g-fa* des Hexachords über *d* gekennzeichnet, das ausdrücklich nicht zum *gis* erhöht werden soll⁶. Dieser Hinweis erscheint deshalb notwendig, weil nach dem Abschnitt im Hexachord über *a* auch im Cantus das *c'-fa* nicht ganz selbstverständlich ist. Umgekehrt wird im T. 35 das *c* im Contratenor als ein *cis-mi* gekennzeichnet, um auch diese Stimme in die lydische Quinte *fa + fa* des Schlußklanges führen zu können.

Peter von Winters „Rinaldo“-Kantate Eine unbekannte Goethe-Vertonung

von Dieter Martin, Freiburg

Johann Wolfgang von Goethes *Rinaldo*, im Jahre 1811 für die „hübsche und gebildete Tenorstimme“ des Prinzen Friedrich von Gotha geschrieben¹, ist der musikwissenschaftlichen Forschung lediglich durch Johannes Brahms' Komposition (op. 50, Erstaufführung 1869) vertraut. Jedoch wurde die Kantate, die Goethe im Auftrag des Prinzen und ausdrücklich für eine musikalische Aufführung verfaßt hat, bereits von einem bekannten Zeitgenossen vertont. Goethe selbst nennt den Namen des Komponisten in seinem Tagebuch unter dem 15. November 1811: „Music. Winters Rinaldo Pr Friedrich Unter uns“². Daß Peter von Winter (1754–1825) mit der Vertonung des *Rinaldo* betraut wurde und seine Aufgabe im Sinne des Textdichters wie auch des Tenorsolisten gut gelöst hat, führt Goethe am 17. April 1812 gegenüber Zelter aus, dem er den Text der „Kantate oder Szene“ zusendet: „Kapellmeister Winter in München hat das Werk sehr glücklich komponiert, mit viel Geist, Geschmack und Leichtigkeit, so daß des Prinzen Talent in seinem besten Lichte erscheint“³.

⁵ Vgl. dazu C. Berger, S. 186ff.

⁶ Vgl. Don Harrán, *New Evidence for Musica Ficta: The Cautionary Sign*, in: *JAMS* 29 (1976), S. 77–98.

¹ Goethe an Zelter, 17 April 1812 (*Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter 1799–1832*, hrsg. von Max Hecker, Frankfurt am Main 1987, Bd. 1, S. 333).

² *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Weimar [*Goethe WA*], Abt. 3: *Goethes Tagebücher*, Bd. 4, Weimar 1891, S. 242.

³ *Briefwechsel Goethe/Zelter*, Bd. 1, S. 333. Der Text der Kantate findet sich ebda., S. 333–339. Vgl. ferner Goethes Eintrag in den *Tag- und Jahreshften*: 1811 „schrieb ich die Cantate Rinaldo für des Prinzen Friedrich von Gotha Durchlaucht; sie ward durch den verdienstvollen Capellmeister Winter componirt, und gewährte, durch des Prinzen anmuthige Tenorstimme vorgetragen, von Chören begleitet, einen schönen Genuß“ [*Goethe WA*, Abt. 1, Bd. 36, S. 65].

Winters Komposition findet sich weder in den einschlägigen Verzeichnissen von dessen Werken (*Eitner, MGG, Grove*) noch in der umfänglichen Zusammenstellung von Goethe-Vertonungen durch Willi Schuh, der die „zeitgenössischen Vertonungen nach Möglichkeit zu berücksichtigen“ versucht⁴. Offenbar wurden Goethes Hinweise nie ernsthaft verfolgt. Nachgeholt wurde dieses Versäumnis während der Vorbereitungen einer Freiburger Tagung, die der Wirkung Torquato Tassos auf die deutsche Literatur, Kunst und Musik gewidmet war (5. bis 8. April 1994). Denn Goethes *Rinaldo* — bislang auch von germanistischer Seite aus stiefmütterlich behandelt⁵ — stellt eine der interessantesten Varianten in der musikalischen Wirkungsgeschichte von Tassos Kreuzzugsepos dar. Möglicherweise durch den Auftrag des Prinzen von Gotha, durch seinen Wunsch nach einer eindrucksvollen Solopartie veranlaßt, kehrt Goethe die in der Operngeschichte übliche Konstellation um. Nicht Armida und ihr Schmerzensausbruch stehen im Mittelpunkt, sondern Rinaldo, der zunächst die Erinnerung an das gemeinsame Liebesglück beschwört, dann seine eigene Lage durch den Blick in den diamantenen Schild erkennt und sich schließlich wieder in das Heer der Kreuzritter einfügt. Ganz auf Rinaldo und einen Männerchor konzentriert, ist Tassos Zauberin Armida in Goethes Kantate nicht als Gestalt, sondern nur im rückblickenden Gedanken anwesend.

Der Suche nach der ersten, der „originalen“ Komposition von Goethes *Rinaldo* weist der Briefwechsel mit Zelter zunächst einen irrigen Weg: „Nun behält er [*scil.* Winter bzw. Prinz Friedrich] aber die Partitur für sich, welches ich ihm nicht verdenke“⁶. Jedoch fand sich der Notentext nicht in München, der Wirkungsstätte Peter von Winters, oder in Gotha, sondern in der für das in Weimar aufgeführte Werk nächstliegenden Stätte, dem Goethe- und Schiller-Archiv⁷. Tatsächlich hat Goethe die autographe Partitur im Dezember 1825 aus dem Nachlaß Friedrichs von Gotha erworben⁸. Er hat sie später an Zelter verliehen und gemäß seiner Bitte vom 28. April 1829 zurückerhalten: „Hiebei fällt mir ein, daß Du noch eine Partitur bei Dir hast von meiner Kantate *Rinaldo* für Prinz August von Gotha, komponiert von Winter. Ich besitze die Stimmen noch, und gar manche wundersame Erinnerungen knüpfen sich an dieses opus. Laß es mir daher wieder zukommen, wenn Du es finden kannst“⁹. Gemeinsam mit den von Goethe angesprochenen Stimmen — erhalten sind die Solopartie und Chorstimmen in mehrfacher Ausfertigung — wird Winters Partitur bis heute in Weimar verwahrt.

⁴ Willi Schuh, *Goethe-Vertonungen*, in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke (Artemis-Gedenkausgabe)*, 2. Aufl., Zürich 1961–1966, Bd. 2: *Sämtliche Gedichte, 2. Teil: Gedichte aus dem Nachlaß*, S. 665–758, hier 667 und 734 (Nr. 721). Schuh nennt Vertonungen von J. Brahms, J. Buths und G. Herrmann. Peter von Winter begegnet in Schuhs Verzeichnis lediglich als Komponist der Singspiele *Jery und Bätely* (Nr. 756) und *Scherz, List und Rache* (Nr. 764) sowie des Liedes „Freudvoll und leidvoll“ aus *Egmont* (Nr. 247).

⁵ Vgl. bislang lediglich den Aufsatz von Emil Staiger, *Armida in der Goethezeit*, in: *Typologia Litterarum. Festschrift für Max Wehrli*, hrsg. von Stefan Sonderegger u. a., Zürich und Freiburg 1969, S. 299–310, hier 303–308. Unter den Beiträgen der Freiburger Tagung (*Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Achim Aurnhammer, Berlin und New York 1995, im Druck), befindet sich eine eingehende Analyse von Goethes *Rinaldo* durch Carl Pietzcker (Freiburg). Im gleichen Band untersucht Dieter Torkewitz (Essen) Brahms' Vertonung sowie Liszts Tasso-Kompositionen, während Albert Gier (Bamberg) die Wandlungen der Armida-Gestalt in der Oper seit Gluck verfolgt.

⁶ *Briefwechsel Goethe/Zelter*, Bd. 1, S. 333. Am 25. April 1812 verknüpft Zelter sein Lob für Goethes Text mit allgemeineren Betrachtungen zum Verhältnis von „Musikus“ und „Dichter“ (ebda., 342f.) und berichtet am 30. Mai des gleichen Jahres von einem eigenen Kompositionsversuch, der ihn „bis an die bedeutende Stelle des diamantnen Schildes“ geführt habe (ebda., 350).

⁷ Signatur: GSA 32/72. Für Auskünfte und die Anfertigung von Reproduktionen danke ich der Stiftung Weimarer Klassik.

⁸ Der Gothaer Auktionator Johannes Friedrich Wilhelm Funke vermittelt Winters Werk an Goethe; vgl. Goethes Brief an Funke vom 4. Dezember 1825 und seinen Tagebucheintrag vom 11. Dezember, der den Eingang der Sendung bestätigt (*Goethe WA*, Abt. 3, Bd. 10, S. 134f. und Abt. 4, Bd. 40, S. 148f.). — Nach dem Tod seines Bruders, Herzog Augusts II. von Sachsen-Gotha und Altenburg, hat Friedrich am 17. Mai 1822 selbst die Regentschaft übernommen und bis zu seinem Tode am 11. Februar 1825 innegehabt.

⁹ *Briefwechsel Goethe/Zelter*, Bd. 3, S. 169 (Goethe verwechselt Friedrich hier offenbar mit seinem Bruder; s. Anm. 8). Zelter verbindet mit der Rücksendung der Partitur die Bitte um eine „Abschrift“ (ebda., S. 171f.; Brief vom 1.–5. Mai 1829); Goethe läßt eine Kopie anfertigen und sendet sie am 11. Juni 1829 an Zelter (ebda., S. 189). Nach freundlicher Auskunft der Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung, ist im dort verwahrten Nachlaß Carl Friedrich Zelters weder diese Abschrift von Winters Partitur noch Zelters eigener Kompositionsversuch (s. Anm. 6) erhalten.

Peter von Winters Komposition von Goethes *Rinaldo*, deren genauere Analyse im Kongreßbericht der Freiburger Tasso-Tagung vorliegen wird, stellt sich als groß angelegtes, orchestral besetztes und über weite Strecken hin durchkomponiertes Werk von 561 Takten dar. Es ergänzt nicht nur das Œuvre des Münchener Kapellmeisters um ein gewichtiges Werk und erweitert unsere Kenntnis zeitgenössischer Goethe-Vertonungen, sondern es lenkt auch den Blick auf die höfische Musikpflege in Weimar und nicht zuletzt auf Goethes Dichtung, die seine Einsicht in musikdramatische Zusammenhänge unterstreicht.

„The practical problems of the composer“. Der schwierige Weg vom Auftrag zur Uraufführung von Elliott Carters zweitem Streichquartett

von Dörte Schmidt, Bochum

Anfang August 1956 erhielt Elliott Carter eine Anfrage von Gilbert Ross, ob er bereit sei, ein Streichquartett für das an der University of Michigan in Ann Arbor beheimatete Stanley Quartet, dessen Primgeiger Ross war, zu schreiben. Carter zeigte sich an diesem Auftrag zwar grundsätzlich sehr interessiert, sah sich jedoch außerstande, den von Ross avisierten Termin Juli 1957 zu erfüllen. In seinem Antwortbrief vom 20. August 1956 schreibt Carter:

„If the commission had had as its dead-line 1959 I would have accepted immediately — even a dead-line date of July 1958 would be doubtful to me. You see, I could, of course accept the deadline date of 1957 — but to speak frankly there is very little chance that I could get a string quartet written at that time. [...] I would hope that you could commission me now for 1959 so that I can start thinking“¹.

Man kann sich tatsächlich auf Januar 1959 einigen. Anfang 1957 ist Carter sehr in die Arbeit an dem von der Fromm Foundation in Auftrag gegebenen *Double Concerto* involviert, dessen Komposition sich schwieriger gestaltet als zunächst angenommen. Am 12. Mai 1957 schreibt Carter an Paul Fromm.

„I am terribly sorry to have to tell you that I have been unable to complete the score of my double concerto which the Fromm Foundation so kindly commissioned to my satisfaction. I have worked on it a great deal in the past months, but the instrumentation, the whole organisation of the work has proved unexpectedly problematic. Therefore the work will not be ready for performance at Tanglewood as I had hoped.“

In der zweiten Hälfte des Jahres 1957 und im Frühjahr 1958 ist Carter auf Reisen, vor allem in Europa². Die eigentliche kompositorische Arbeit am zweiten Quartett beginnt er schließlich Mitte August 1958 und komponiert dann — wie die fortlaufend datierten Skizzen dokumentieren — ohne nennenswerte Unterbrechungen quasi in einem Zug. Die Arbeit am *Double Concerto* hat er dazu unterbrochen und sollte sie erst nach Abschluß des Quartetts wieder aufnehmen. Während dieser Zeit steht Carter in Kontakt mit dem Stanley Quartet, gerät aber entgegen seiner Planung doch zeitlich in Verzug, wie wir aus einem Brief von Gilbert Ross an Carter wissen, in dem es um den Stand der Arbeit geht.

„Your postcard of last August 1 from Colorado indicated that you hoped to have the quartet finished before January, 1959. I have had no further bulletins on progress. I wonder if you would be able to advise me at this time when we might expect delivery?“³

¹ Alle hier zitierten Briefe stammen aus dem Briefkonvolut Elliott Carter in der Paul-Sacher-Stiftung, Basel, die den Abdruck der unveröffentlichten Quellen ermöglichte. Dafür möchte ich an dieser Stelle danken.

² Über die Reisen dieser Zeit erfährt man einiges in den Briefwechseln mit Charles Rosen und Heinrich Strobel.

³ Brief von Gilbert Ross an Carter vom 5. Februar 1959.

Das Enddatum der Partiturreinschrift ist der 3. Juli 1959⁴. Doch sollte es mit der geplanten Uraufführung durch das Stanley Quartet Probleme geben, die nicht allein durch diese Verzögerung bei der Fertigstellung der Partitur erklärt werden können. Das war nicht zuletzt deshalb prekär, weil es sich um einen Auftrag dieses Quartetts handelt und natürlich auch Uraufführungsrechte und Honorarfragen eine Rolle spielten. Außerdem konnte das Werk natürlich erst einmal nicht von anderen Quartetten aufgeführt werden. Darüber hinaus hatte Carter bereits von Associated Music Publishers die Zusage, daß man das Werk dort verlegen würde. Die Stimmen sollten vom Stanley Quartet nach Carters Partitur eingerichtet und dann, nachdem Carter dies überprüft hat, an den Verlag weitergereicht werden. Die Verzögerungen im Zusammenhang mit der Uraufführung zogen also ein ganzes Bündel von Folgen nach sich. Es entspinnt sich im Herbst 1959 ein Briefwechsel zwischen Carter und verschiedenen Personen in Ann Arbor, in den schließlich auch der Dekan der School of Music, Earl Vincent Moore, involviert und schließlich von Carter gleichsam als Schlichter angerufen wird. Der — undatierte — Entwurf eines Briefes an Moore deutet den Ernst der Situation an und faßt die Vorfälle zusammen. Carter sieht sich durch die Ereignisse genötigt, den offiziellen Weg einzuschlagen. Durchschläge des hier entworfenen Briefes gehen an Gilbert Ross und Ross Lee Finney. Der Ausschnitt, der die Lage bis zum August 1959 schildert, wird genügen, um die Problemlage zu skizzieren:

„Learning from my friend, Professor Ross Lee Finney, that you are in charge of all matters pertaining to the string quartet commission of which I was recipient this past June, I take the liberty of recapitulation what you must already know, just to be sure that you are in full possession of the facts, and can come to a decision which is fair to all concerned.

First, to deal with the question of my second quartet's first performance let me list the events that led up to the present situation:

- a) The commissioning of a string quartet from me by the Stanley Quartet of your University to be finished by January 1st, 1959.
- b) My missing the deadline and not finishing it until June 3.
- c) Before it was finished, the Juilliard Quartet learning of its being composed announced it on a list of works proposed for their European tour for 1960.
- d) Work completed too late for the originally scheduled performance in July, 1959⁵. Stanley Quartet puts off the first performance until November 1959.
- e) Copies of the completed score sent to the Stanley Quartet, to Associated Music Publishers⁶ and to the Juilliard Quartet with a note saying that it could not be played until after the first performance in November, 1959.
- f) In July, 1959, the Parrenin Quartet in Paris saw a copy of the score and asked for parts, being interested in it. Again this quartet was advised that it could not play it until after November.
- g) In August, the Juilliard Quartet, having looked at the score decided they wanted to start work on it right after their vacation, which ended at the beginning of October.”

Also: Zwei bedeutende Quartette stehen quasi in den Startlöchern für Folgeaufführungen und warten auf die Freigabe des Stückes. Besonders im Fall der Europatour des Juilliard Quartet, für die das Werk ja sogar schon angekündigt war, ist das natürlich wirklich folgenreich, denn sollte die Uraufführung nicht rechtzeitig stattfinden, würde das Stück für diese Tour aus dem Programm genommen werden müssen. Darüber hinaus wartete Associated Music Publishers auf die mastersheet copies der Stimmen, die das Stanley Quartet erstellen sollte. Anfang Oktober ist die Situation jedoch offenbar noch ungeklärt, obwohl Kurt Stone bereits Anfang September

⁴ Nach den in der Sammlung Elliott Carter in Basel befindlichen Kopien der Reinschrift. Die Druckfassung teilt als Abschlußdatum den 19. März 1959 mit — der Fehler entstand wohl durch einen Lesefehler (u. a. eine Mißinterpretation der amerikanischen Datumsschreibweise, die den Monat vor dem Tag nennt).

⁵ Dieses Datum wurde in einem Brief von Gilbert Ross an Elliott Carter vom 5. Februar 1959 vereinbart.

⁶ Ein Brief von Kurt Stone, der damals der zuständige Lektor von Associated war, an Elliott Carter vom 11. Juni 1959 teilt mit, daß die Partitur soeben dort eingetroffen ist.

vorgeschlagen hatte, mit dem Stanley Quartet über eine mögliche Voraufführung durch Juilliard zu verhandeln, damit das Quartett mit den Proben beginnen kann⁷ Am 18. Oktober schreibt schließlich Gilbert Ross nach einem Gespräch mit Moore an Carter und macht ihm den Vorschlag, daß das Werk, falls das Stanley Quartet es nicht bis zum nächsten Frühjahr uraufgeführt hat, unter der Bedingung zu Voraufführungen und Publikation freigegeben wird, daß in diesen Fällen die University of Michigan als Auftraggeber ausdrücklich genannt wird.

Carter will aber offensichtlich so lange nicht auf die offizielle Uraufführung warten und fordert in dem bereits zitierten Briefentwurf an Moore die mastersheet copies zurück. Einem Antwortschreiben von Gilbert Ross' am 1. Dezember 1959 kann man entnehmen, daß Carters Brief mit dem Datum vom 14. November versehen an Moore gegangen war, der ihn schließlich zur Beantwortung an Ross weitergegeben hat. Ross verspricht dort: „These sheets will be mailed to you within a few days.“

Letztendlich ist es Carter gelungen, eine Lösung zu erreichen, die dem Juilliard Quartet die Uraufführung des Werkes ermöglicht, aber doch sicherstellt, daß der Auftraggeber erscheint. In der Druckfassung ist allerdings nicht, wie von Ross vorgeschlagen, die University of Michigan, sondern das Stanley Quartet genannt. Anders als in anderen Partituren Carters ist die Uraufführung, die schließlich am 25. März 1960 in New York stattfindet, bezeichnenderweise dort nicht vermerkt. Worin auch immer die Gründe für die Verzögerungen und Probleme zu finden sein mögen. In einer auf dem eingangs zitierten Brief Carters vom 20. August 1956 nachträglich handschriftlich angebrachten Bemerkung schafft sich der Unmut Raum, der damals entstanden war: „Stanley Strqt ,unable to play the work'. HC [vermutlich Helen Carter]“

Carter ist in der hier beschriebenen Zeit auch aus einem ganz anderen Blickwinkel mit den 'praktischen Problemen' von Komponisten wie Kompositionsaufträgen, Aufführungsmöglichkeiten etc. befaßt⁸ Bemerkenswert ist weniger diese Tatsache an sich als vielmehr, daß es zu dieser Zeit ein größeres öffentliches Interesse an diesem Thema gibt und verschiedene prominente Institutionen sich dessen annehmen. Für den März 1958 wird Carter eingeladen, bei der 55. Session des Salzburg Seminar in American Studies „Art, Music and Theater in America“ mitzuwirken. Er bietet neben Seminaren zu den „Leading Trends in Contemporary American Music“ eine Vortragsreihe mit dem Thema „The American Composer, his cultural, social and economic situation today“ an. In einem kurzen Abstract für die Kursunterlagen heißt es:

„The ideas and activities of musicians, particularly of composers, and their relationship to the public will be discussed. Particular emphasis will be placed on the special problems arising from the newness of American culture, and its differences from that of Europe“⁹

Im Jahr darauf nimmt Carter am Princeton Seminar in Advanced Musical Studies teil. Paul Fromm, der diese Sommerkurse ins Leben gerufen hatte, resümiert sein Anliegen rückblickend:

„With the Princeton Seminars in Advanced Musical Studies, held during the summers 1959 and 1960, we went one step further. Here we attempted to come to grips with the problems of young professional composer, who after having enjoyed the benefit of fellowships, prizes, and grants as a student, finds himself abandoned at the very moment he is ready to make his own contribution to his art“¹⁰.

In der Sammlung Carter in Basel findet sich dazu ein mit 1959 datiertes, mehrseitiges handschriftliches Vortragsmanuskript mit dem Untertitel. „Princeton-lecture sketches“ Der Titel: „The practical problems of the composer“ Auch in diesem Vortrag sollte es um die Unterschiedenheit der amerikanischen Situation von der europäischen gehen. Stichwortartig skizziert Carter hier seine Sicht der Problemlage:

⁷ Brief von Kurt Stone an Elliott Carter vom 3. 9. 1959.

⁸ In einer ganzen Reihe von Textmanuskripten, die sich in Basel befinden, beschäftigt sich Carter intensiver mit diesem Themenkomplex, und es wäre sicher lohnend, sich damit ausführlicher zu befassen.

⁹ Ich danke dem Salzburg Seminar, besonders Dr. Timothy W. Ryback, der mir Kopien der diese Session betreffenden Materialien zur Verfügung stellte.

¹⁰ Paul Fromm, *Young Composers. Perspective and Prospect*, in: *Perspectives of New Music*, Fall 1962, S. 1

„problems of profession in a democratic society: a) where developed culture is predominantly scientific; b) where the rest is governed ‚mass-culture‘; c) In a laissez-faire economy; d) The USA’s special position in this.“

Von hier aus ergibt sich für ihn die Notwendigkeit, die Institutionen des amerikanischen Musikbetriebs besonders genau zu beleuchten. Allerdings hebt Carter hier — fast als eine Art Gegenstück zu den Salzburger Vorträgen — weniger darauf ab, die amerikanische Situation gleichsam in der Übersicht und im Vergleich vorzustellen, sondern konzentriert sich vielmehr auf die Schwierigkeit, sich als Komponist darin zu bewegen. Dabei geht es, wie dem Manuskript zu entnehmen ist, um ganz pragmatische Fragen wie die nach Aufführungsmöglichkeiten, Interessenvertretungen für Komponisten (vor allem die American Composers Association), Plattenfirmen, Unterricht an Universitäten u. v. a.: alles immer ausgehend von Carters Grundsatz, daß ein Komponist immer versuchen müsse „to become known for what he actually does and secondarily for himself and to have his work the cause of his reputation“¹¹. Auf der letzten Seite dieser Aufzeichnungen faßt Carter seine Beobachtung in der Bemerkung zusammen:

„The experience of being a composer in America is a very intense one because of the appalling dilemmas it involves. We are, of course, involved in a terrific process of democratization.“

¹¹ *The practical problems of the composer* [Ms.], Sammlung Carter, Paul-Sacher-Stiftung Basel, S. 3.

BERICHTE

Palestrina (Rom), 6. bis 9. Oktober 1994:

III Convegno Internazionale di Studi „Palestrina e l'Europa“

von Martina Janitzek, Frankfurt/Main

Anlässlich des 400. Todestages von Giovanni Pierluigi da Palestrina veranstaltete die Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina einen mehrtägigen internationalen Kongreß, umrahmt von zwei Konzerten des Coro Polifonico Turritano und der Cappella Sistina und einer Preisverleihung für die besten musikwissenschaftlichen Arbeiten zum Palestrina-Stil (Preisträger: Reinhold Schlötterer, Veronica Mary Franke und George Pelecis). Zum Generalthema „Palestrina e l'Europa“ wurden annähernd 50 Referate gehalten, deren einzelne Nennung hier den Rahmen sprengen würde. Hervorzuheben sind dennoch die Beiträge von Paola Besutti (Parma) „Giovanni Pierluigi da Palestrina e la Liturgia mantovana“ und Giovanni Acciai (Mailand) „Aderenza all'elemento prosodico e retorico nelle opere mottettistiche del Palestrina“, Richard Sherris (Smith College, USA) Ausführungen zur „Competence and Incompetence in the Papal Chapel in the Age of Palestrina“ und das Referat der Kunsthistorikerin Emilia Anna Talamo (Rom) „Le immagini nei codici della Cappella Sistina contenenti musiche del Palestrina“.

Weitere Themenschwerpunkte des Kongresses waren Palestrinas Stil und kompositorische Entwicklung, Analysen seiner Werke, Aufführungspraxis und Rezeptionsgeschichte in verschiedenen Jahrhunderten. Darunter befanden sich auch mehrere Beiträge osteuropäischer Musikwissenschaftler. So berichteten Tatjana Dubrawskaja (Moskau) über „La melodia, ovvero: lo specchio della musica di Palestrina“, Edo Skulj (Ljubljana) über die „Presenza di Palestrina in Slovenia all'inizio del Seicento“ und Barbara Zakrzewska-Nikiporczyk (Poznan) über Aufführungen und Editionen von Palestrinas Kompositionen in Poznan im Zeitraum von 1870 bis 1918.

Gründe und Schwierigkeiten für ein immer noch fehlendes Palestrina-Werkverzeichnis lieferte Klaus Keil (Frankfurt/Main) von der RISM-Zentralredaktion. In seinem kurzen Statement berichtete er über die weitverzweigten Palestrina-Abschriften, Bearbeitungen und Zuschreibungen. Als erste Grundlage für ein Palestrina-Werkverzeichnis überreichte er dem Hauptorganisator, Prof. Giancarlo Rostirolla, einen mehrere hundert Seiten starken Katalog aller in der RISM-Datenbank erfaßten Abschriften von Palestrinas Werken.

Besonderes Interesse rief auch das Auftreten des Altmeisters Lino Bianchi mit seinen Ausführungen zu Raffaello De Rensis und dessen Engagement für eine nationale Edition der Werke Palestrinas hervor.

Wien, 3. bis 6. April 1995:

Internationales Symposion „Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule“

von Karoly Csipak, Berlin

In Verbindung mit der alljährlichen Konzertreihe „Hörgänge“ des Wiener Konzerthauses (einer der diesjährigen Schwerpunkte: „Schüler der Wiener Schule“) fand im Schönberg-Saal das vermutlich erste Symposion über die Aufführungslehre der Wiener Schule statt. Die Veranstaltung war von der Lehrkanzel für Musikgeschichte an der Wiener Musikhochschule (Reinhard Kapp, Markus Grassl) in Verbindung mit dem Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaft-

ten (IFK) organisiert worden, und dem Thema entsprechend hatte man als Teilnehmer sowohl Wissenschaftler wie auch Musiker eingeladen. Eine Ausstellung zum Thema und zwei Klavierabende (Claude Helffer, Paris, Russell Sherman, Boston) mit Werken von Arnold Schönberg, Eduard Steuermann, René Leibowitz und anderen ergänzten die Vorträge und Gespräche.

Für die zur Wiener Schule gehörenden Musiker bestand ein selbstverständlicher Zusammenhang zwischen Lehre, Komposition und Aufführung, woraus sich, will man ihre Aufführungslehre umfassend erforschen, ein vielgliedriger Aufgabenkomplex ergibt. Bereits bei diesem ersten Versuch einer Verständigung über die möglichen und notwendigen Fragestellungen zeichnete sich die außerordentliche Verzweigung der Forschungsansätze und -methoden ab. Ausgangspunkt waren Überlegungen zur geistesgeschichtlichen Situation, in der die Wiener Schule sich bildete (Burghart Schmidt, Hannover/Wien), zur jüdischen Tradition der Schriftauslegung und ihrem möglichen Einfluß auf Schönbergs musikalisches Denken (Klaus Lohrmann, Wien/St. Pölten) sowie zu der für den Schönbergkreis richtungweisenden Sprachkritik von Karl Kraus (Susanne Rode-Breymann, Bonn). Im Zentrum zukünftiger Forschung werden die individuellen Ausprägungen der von Schönberg ausgehenden Aufführungslehre stehen müssen mit dem Ziel, ihren systematischen Zusammenhang darzustellen. Über Schönbergs einschlägige Auffassungen sprachen Martina Sichardt (Berlin), Sigrid Wiesmann (Wien) und als Zeitzeuge Leonard Stein (Los Angeles). — Anton Webern war der bedeutendste aus der Wiener Schule hervorgegangene Interpret; seine Eintragungen zu den Klaviervariationen op. 27 in den Handexemplaren von Else Cross und Peter Stadlen sind Glücksfälle, beinahe vergleichbar den wenigen erhaltenen Tondokumenten seines Dirigierens (Neil Boynton, Lancaster). — Nach Schönberg und Webern gelten, was Theorie und Praxis der musikalischen Aufführung angeht, Rudolf Kolisch und Eduard Steuermann als die maßgeblichen Musiker. 1944 übernahm Kolisch, nachdem sein eigenes Quartett sich infolge des Kriegseintritts der USA aufgelöst hatte, die Leitung des Pro-Arte-Quartetts an der Universität von Wisconsin in Madison (Susanna Watling, Madison, und als Zeitzeuge der Cellist des Quartetts, Lowell Creitz, Madison); nach seiner Versetzung in den Ruhestand unterrichtete er am New England Conservatory in Boston (als Zeitzeuge David Satz, New York). Seine Kritik an einem der fundamentalen Glaubensartikel der „Religion der Streicher“, der sogenannten reinen Stimmung, führt tief in die philosophischen Abgründe der Geschichte des gleichschwebend temperierten Systems (Inge Kovacs, Berlin) — einer der vielen Punkte des Fragenkatalogs zu Kolisch. Über Steuermann, den Komponisten (Dorothee Schubel, Berlin), Pianisten und Lehrer wissen wir bislang sehr wenig. Das Sammeln von Berichten über seinen Unterricht wie denen von Georg Knepler (Berlin) und Russell Sherman (Boston) ist daher eine der dringendsten Aufgaben. — Aus dem weiteren Kreis der Schule wurden dann unter verschiedenen Aspekten gewürdigt Karl Rankl (Nicole Ristow, Hamburg), Erwin Stein (Michael Fend, York), Hans Swarowsky (Manfred Huss, Wien), Theodor W. Adorno (Renate Wieland, Frankfurt/Main) und René Leibowitz (als Zeitzeuge Claude Helffer, Paris). — Die Flucht vieler Musiker vor dem Faschismus trug wohl oder übel zur internationalen Verbreitung der hier in Rede stehenden Aufführungslehre bei. Das aus gebürtigen Amerikanern bestehende Juilliard-Quartett hatte Kontakte sowohl zu Schönberg selbst als auch zu Eugen Lehner, dem Bratscher des ehemaligen Kolisch-Quartetts, der es sich nicht nehmen ließ, mit den jungen Musikern das Repertoire der Wiener Schule einzustudieren (als Gründungsmitglied der Bratscher des Quartetts, Raphael Hillyer, New York). — Es gab aber auch Musiker, die der Wiener Schule nur zeitweilig nahestanden, man denke an Artur Schnabel oder Hermann Scherchen. Der Pianist und Komponist Eduard Erdmann war einer jener mit dem Schönbergkreis sympathisierenden Interpreten, die heute weitgehend vergessen, d. h. aus dem musikalischen Bewußtsein verdrängt sind (Volker Scherliess, Lübeck). — Gibt es Verwandtes im musikalischen Denken von Schönberg und Heinrich Schenker? Dieser Frage ging Martin Eybl (Wien) nach anhand des Schenkerschen Beitrags zur Aufführungslehre. — Ein reizvoller Aspekt des Gesamtthemas ist die Beziehung der Wiener Schule zur alten Musik (Markus Grassl, Wien): man denkt sofort an Schönbergs Orchestrierung Bachscher Orgelwerke oder an sein Cello- und sein Streichquartettkonzert ebenso wie an Weberns Bearbeitung des Ricercars aus dem *Musikalischen Opfer*. Hier liegt die Aktualität auf der Hand. — Das Weiterwirken der Schönbergschen Aufführungslehre wurde diskutiert

an den Unterschieden im Begriff „Performance“ bei Schönberg und seinem Schüler John Cage (Reinhard Kapp, Wien), anhand der bei vergleichender Interpretationsanalyse von Tondokumenten verwendeten Kategorien (Helmut Haack, Heidelberg), am Einfluß der Kritischen Theorie auf die Aufführungslehre (Hartmut Kinzler, Osnabrück), an der von neueren Komponisten aus kompositorischen Gründen geforderten Verwendung von Partituren anstelle von Stimmen durch die Interpreten (Dörte Schmidt, Bochum) und an dem Schritt über das im Studium bei Kolisch Gelernte hinaus zu einer improvisierten Musik mit freien Mikrointervallen (Michael Kopfermann, München). Vorrangig bleibt allerdings zur Zeit noch das Suchen, Sichten und Sichern der Quellen, vor allem der Tondokumente als der durch nichts zu ersetzenden Grundlage (Franz Lechleitner, Wien, Susanna Watling, Madison).

Die Teilnehmer und die mitdiskutierenden Zuhörer waren sich in dem Wunsch einig, daß die Ergebnisse zukünftiger Forschung auf diesem Gebiet auch die musikalische Praxis erreichen sollten.

Washington D.C., 4. bis 9. April 1995:

Schubert's Piano Music

von Andreas Krause, Mainz

Mit Unterstützung der National Endowments for the Humanities and for the Arts organisierten Thomas A. Denny (Skidmore College) und Lynn Edwards (Westfield Center) ein ungeachtet des eng gefaßten Themas bemerkenswert breit gefächertes „Symposium and Festival of Concerts“ an der Smithsonian Institution in Washington D.C.

Da der Tagungsort, das National Museum of American History, selbst über eine ansehnliche Sammlung von Hammerflügeln verfügt (betreut von Kenneth Slowik und Michael O'Brian, die auch über konservatorische Probleme informierten), lag es nahe, das Symposium als Begegnung von Wissenschaft und Historischer Aufführungspraxis zu gestalten. Vorträge, Tanzanleitung (Hannelore Unfried: Wiener Hof-Tänzer) und Konzerte (aus dem auch Sänger und Kammermusiker umfassenden Kreis seien stellvertretend genannt die auch mit Vorträgen zur Aufführungspraxis beteiligten Pianisten Eckhart Sellheim, Arizona State University, Malcolm Bilson, Cornell University, Seth Carlin, Washington University in St. Louis) griffen durch kluge Themen- und Werkauswahl ineinander: So folgte z. B. die Darbietung der *Violinphantasie C-Dur* D 943 direkt auf Patrick McCreless' (University of Texas) Überlegungen zu Form- und Gattungsproblemen dieses nur selten gespielten Werks. Durch die ‚Rekonstruktion‘ einer Schubertiade mit allerlei kulinarischen, künstlerischen und tänzerischen Leckereien (herausragend die Einbettung der Scott-Vertonungen op. 52 aus *The Lady of the Lake* in die Rezitation dieser Ballade) wurde der ebenfalls breit diskutierte Zusammenhang zwischen Lebenswelt und Kunst in angenehmer Weise veranschaulicht.

Im Themengebiet „Social Context“ referierten Walburga Litschauer (Neue Schubert-Ausgabe, Wien) und David Gramit (University of Alberta) über Franz Schuberts Tänze. Thomas Denny untersuchte unter dem Thema „Four-hands on a Grand Scale: Issues of Concept, Function, and Schubert's Career“ die speziellen Aufführungs- und Rezeptionsbedingungen vierhändiger Klaviermusik in ihrer Rückwirkung auf den Kompositionsprozeß. Den Zeitbezug der Klaviermusik Schuberts in „Performance, Publication, and Reception“ stellte Christopher Gibbs (State University of New York at Buffalo) dar. Ruth Solie (Smith College) warf einen Blick auf „The Culture of Domesticity: Men, Women and Schubert's Piano Music“, während Jeffrey Kallberg (University of Pennsylvania) noch konkreter die Frage aufwarf: „(How) Can We Talk About Sexuality and Schubert's Piano Music?“. Sozialkritischen Elementen in der Collin-Vertonung *Der Zwerg* D 771 spürte Susan Youens (Notre Dame University) nach: „On Dwarves, Perversion, and Nationalism“.

„Theoretical Perspectives“ entwickelten David Beach (Eastman School of Music) in seiner an Heinrich Schenker orientierten Analyse der langsamen Sätze aus D 960, D 898 und D 929 sowie Richard Cohn (University of Chicago) in Bezugnahme auf Donald Francis Toveys „Star Clusters“. Mit dem grundlegenden Problem des Fragments im Spannungsfeld von romantischer Literaturästhetik und musikalischer Gattung beschäftigte sich Richard Kramer (State University of New York), während Andreas Krause (Mainz) die Fragmente der Jahre 1817/1818 als Bindeglied zwischen Schuberts Sonaten- und Fantasieform interpretierte.

Der fast übervolle Veranstaltungsplan ließ zumeist nur kurze Diskussionen nach den Vorträgen zu. Eine abschließende Podiumsdiskussion führte daher nochmals Pianisten und Wissenschaftler zusammen. Ausgehend vom Problem formaler Mehrdeutigkeit im Kopfsatz von Schuberts *Reliquie* D 840, ließ sich so das den Reiz dieses Symposiums darstellende Wechselspiel von wissenschaftlicher und künstlerischer Interpretation ein letztes Mal ausgiebig entfalten.

Zwickau, 24. bis 27. Mai 1995:

Symposion „Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa“

von Carmen Ottner, Wien, und Thorsten Fuchs, Regensburg

Vor 50 Jahren wurde ein unvorstellbar grausamer Krieg beendet. Die westlichen Staaten fanden bald wieder in gemeinsamen wirtschaftlichen und kulturellen Aktivitäten zueinander, während der „Eiserne Vorhang“ die Nachbarn im Osten ab- und ausschloß. Um ein neues Europa zu gestalten, müssen Maßnahmen hinsichtlich eines kulturellen Zugehörigkeitsgefühls getroffen werden, die „das Bewußtsein der Menschen um ihre Identität“ (Helmut Loos) festigen. Es ist an der Zeit, daß die Musikwissenschaft den subtilen geistigen Beziehungen zwischen West- und Osteuropa vermehrt nachspürt, vor allem im Bereich der Symphonie, die im 19. Jahrhundert zunehmend nationalen Bestrebungen unterworfen war. Anhand der Musikbibliotheken lassen sich Regionalismus oder Konnexionen zur Geschichte anderer Länder erschließen. Daher entschloß sich Helmut Loos, Vorstand des Musikwissenschaftlichen Institutes der Technischen Universität Chemnitz/Zwickau, in Zusammenarbeit mit dem Institut für Deutsche Musik im Osten (Bergisch-Gladbach) die beiden Problemkreise „Symphonik“ und „Musiksammlungen“ zur Diskussion zu stellen.

In der Sektion „Symphonik“ wurden „vergessene“ bzw. gegenwärtig nicht angemessen gewürdigte Komponisten des 18. bis 20. Jahrhunderts vorgestellt sowie Beziehungen der „Meister“ zu westlichen und östlichen Traditionen offengelegt. Im symphonischen Œuvre Robert Volkmanns (Klaus W. Niemöller) und Joachim Raffs (Wolfram Steinbeck), die beide gute Beziehungen zur Metropole des Habsburgerreiches pflegten, sowie Franz Schmidts (Carmen Ottner), eines gebürtigen Preßburgers, sind musikalische Einflüsse osteuropäischer Provenienz zu konstatieren. Während Volkmann und Schmidt ihre innere Beziehung zur ungarischen Sphäre dokumentierten (bei letzterem kann man — auch im Hinblick auf sein Gesamtschaffen — von einem „Idiom“ sprechen, das einen wichtigen Baustein seines Personalstils konstituiert), „lebt“ Raffs „offensichtlich slawische Neigung in Tschaikowsky weiter“. Richard Wetz's Äußerungen zur Entstehung seiner drei Symphonien zeigen, wie sehr politische Gedanken das scheinbar rein musikalische Geschehen bestimmten (Loos). Beiträge zu „Heroen“ der Musikgeschichte („Romeo und Julia“ bei Berlioz und Tschaikowsky“, Albrecht Riethmüller), zur Symphonik bedeutender Komponisten — wie Sergej Prokofev (L. Matschenko), Alexandr Čerepnin (O. Bikkenin), Leoš Janáček (Jiří Vysloužil), Karol Szymanowski (Peter Andraschke) oder Witold Lutosławski (L. Markiewicz) — beschäftigten sich mit Einzelaspekten, u. a. den Einflüssen der „Wiener Klassik“. Zwei markante Beispiele: Prokofevs Hinwendung zur „strengen Logik der Struktur des Wiener Zyklus“ oder Szymanowskis Verquickung vokaler und symphonischer

Tradition, ausgelöst durch Ludwig van Beethovens 9. *Symphonie*, im dritten symphonischen Werk von 1916. Erhellenden Überblick vermittelten zwei Referate zur tschechischen Symphonik vor dem Ersten Weltkrieg und in der Zwischenkriegszeit (J. Fukac) bzw. nach 1945 (J. Havlik), die ungeachtet der hohen Qualität von Einzelwerken durch radikales Einsetzen des sozialistischen Realismus und ein quantitatives Ansteigen der Produktion (bedingt durch finanzielle Vorteile) die unerfreuliche Kulturpolitik dokumentieren. Ähnliche Verhältnisse finden sich in Breslau (M. Zduniak), der Ukraine (E. Zinkevic, M. Stepanenko) und vor allem in Polen (K. Bula, M. Tomaszewski), wo der Symphonie in besonderem Maße eine „repräsentative Aussageform“ zugebilligt wurde (und wird). Einzeldarstellungen, z. B. zur Sonatenhauptsatzform in Werken böhmischer Komponisten um 1800 (Helmut Krones), zum Repertoire des Karlsbader Kurorchesters (Hans Peter Koch), zur Bedeutung des Leipziger Konservatoriums für die Entstehung einer Symphonik litauischer Provenienz (A. Ambrazas) oder origineller Komponistenpersönlichkeiten (Friedrich Kunzen/Heinrich W. Schwab, Allan Pettersson/Michael Kube) kamen ergänzend hinzu. Insgesamt waren die anwesenden Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus 13 Staaten davon überzeugt, wie entscheidend dieses vorbildlich organisierte und fachlich gestaltete Symposium zu einer historisch angemessenen Bewertung musikalischer, aber auch sozialer und politischer Parameter beitragen kann.

Die Sitzungen der zweiten Sektion zu Musiksammlungen wurden von Otto Biba (Wien) und Gerd Neuhaus (Zwickau) moderiert. In der Regel referierten die Teilnehmer ihre Arbeitsergebnisse zu Beständen, die entweder aufgrund der politischen Situation vor 1989 bisher noch nicht öffentlich gemacht werden durften (z. B. J. Steszewski, Warschau, zu den Beständen der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Berlin in Polen, L. Kruschelnytzka, Lemberg, zur Musikabteilung in der Lemberger Stefanyk-Bibliothek) oder in jüngster Zeit bearbeitet bzw. neu gesichtet worden sind. Neben Beiträgen aus dem Ostseeraum (G. Andersson, Lund, zu Engelhardt und Joseph Martin Kraus, W. Gurewitsch, St. Petersburg, mit Informationen zu deutschen Komponisten in Rußland oder I. Brege, J. Torgans und V. Lindenberg zu Rigaer Beständen) informierten deutsche, tschechische und österreichische Kollegen zu Musiksammlungen in Böhmen, Mähren und Sudetenschlesien (z. B. R. Klinkhammer, Wesseling, zu Braunau, S. Bohadlo, Nachod, zur Stubbenbergischen Musiksammlung oder V. Benetková, Prag, zur Musiksammlung der Prager Karls-Universität). Die Beiträge aus Polen gaben instruktiv Auskunft u. a. zur Arbeit an den Handschriftensammlungen in Breslau, Danzig und Warschau (J. Gudel, Danzig, zu Musikalien im Staatsarchiv Danzig, A. Mrygon, Warschau, zur weltlichen Musik der Breslauer Universität oder E. Wojnowska, Warschau, über gedruckte Quellen der Liegnitzer Bibliotheca Rudolphina). Die Studien, die zur Situation in Rumänien vorgetragen wurden (K. Teutsch, Wüstenrot, zu Siebenbürgisch-sächsischen Musiksammlungen in Vergangenheit und Gegenwart oder F. Metz, Hechingen, zu Musiksammlungen im Banat), gaben ein eindrucksvolles Bild einerseits vom Wert der dort vorhandenen Quellen, andererseits von dem desolaten Zustand hinsichtlich der Aufbewahrung und den Problemen, die einer systematischen Erschließung des Materials noch im Wege stehen.

München, 26. und 27. Mai 1995:

Symposium „Gabriel Fauré — Werk und Rezeption“

von Klaus Strobel, Nürnberg/Paris

Anläßlich seines 150. Geburtstages beschäftigte sich erstmals in Deutschland ein unter der Schirmherrschaft des Präsidenten des Deutsch-Französischen Kulturrates Siegfried Palm stehendes und von Peter Jost organisiertes wissenschaftliches Symposium mit dem hierzulande weit hin unterschätzten französischen Komponisten Gabriel Fauré. In der ersten Sektion zur Instrumentalmusik unter Leitung von Renate Groth (Hannover) hob zunächst Thomas Kabisch

(Trossingen, „Faurés Klaviersatz“) den Einfluß der Klaviertechnik auf die kompositorische Struktur des Klaviersatzes hervor und unterstrich damit die Bedeutung des von Fauré intendierten Fingersatzes für eine musikalisch authentische Interpretation. Mit der Kammermusik beschäftigten sich Marie Maud Thomas (Wachtberg, „Stilelemente in Faurés Kammermusik“), die Stilelemente und ihre Entwicklung an der Kammermusik Faurés aufzeigte, und Claudia Breitfeld (Theilheim, „Die Cellosonaten von Brahms und Fauré“), die auf Gemeinsamkeiten in kompositorischen Details der Cellosonaten von Fauré und Johannes Brahms einging und eine überraschende geistige Verwandtschaft der Werke demonstrierte. Bezüglich der Orchesterwerke verdeutlichte Manfred Kelkel (Paris, „Original und Bearbeitung, Betrachtungen über Gabriel Faurés Orchesterwerke“) anhand der Kœchlin'schen Orchestrierung von *Pelléas et Mélisande* die Problematik der Werk-Authentizität. Elisabeth Schmierer (Heiligenhaus/Paris, „Fauré und die Symphonie“) betonte dann anhand erhaltener und in späteren Kompositionen verwendeter Werkteile die Unschärfe im symphonischen Gedanken Faurés. Übergeordnete Aspekte der Fauréschen Musik bot am Nachmittag Peter Eckerlin (Heidelberg/Paris, „Der Hörer ist in der Musik“), der den rezeptionsästhetischen Ansatz des „impliziten Lesers“ von Wolfgang Iser aufgriff und ihn durch Übernahme von Elementen und Strukturen der Wahrnehmungsbedingungen auf Faurés Bühnenmusik *Shylock* übertrug. Das Referat von Serge Gut (Paris, „Die Verflechtung von Modalität und Tonalität in der Musik von Gabriel Fauré“), der diese Sektion auch leitete, machte die Problematik des Modalitäts-Begriffs deutlich, da die vorgeführten Beispiele zwar für sich modale Wendungen aufwiesen, dies im musikalischen Gesamtzusammenhang jedoch nicht immer stringent begründet werden konnte. Michelle Biget-Mainfroy (Tours, „Gabriel Fauré und die Nacht. Ein Vergleich der Lieder, Klavierstücke und des Requiems mit den zeitgenössischen Tendenzen des Impressionismus und Expressionismus“) und Geneviève Bernard-Krauß (Tübingen, „Faurés Bühnenwerke zwischen Klassizität und Impressionismus“) hatten angesichts des weitgespannten Bogens ihrer Themen Schwierigkeiten, ihre Schlußfolgerungen zu vermitteln. Der zweite Tag widmete sich unter Leitung von Peter Cahn (Frankfurt/Main) zunächst weiterhin der Vokalmusik Faurés. Wolfgang Winterhager (Bochum, „Struktur und Funktion der Klavierbegleitung in Faurés ‚Mélodies‘“) machte anhand von Beziehungen zwischen Klaviervorspiel, Gesangslinie und Klavierpart das Problem der textlichen Begründung musikalischer Vorgänge deutlich. Peter Cahn („Faurés ‚A Clymène‘ [op. 58 Nr. 4]. Überlegungen zur ‚forme nouvelle‘ in den ‚Mélodies de Venise‘“) stützte sich weitgehend auf Faurés eigene Erwähnung thematischer Zusammenhänge innerhalb des Zyklus *de Venise* und begründete an *A Clymène* die „neue“ Form sowie die zyklische Einbindung des Liedes. Peter Jost (Buchloe/München, „Fauré und die Chormusik seiner Zeit“) belegte in seinem Referat anhand von *Les Djinns* op. 12 die periphere Stellung des Chorwerks im Gesamtœuvre Faurés. Pierre Guillot (Paris, „La musique religieuse de Fauré“) schließlich stellte in einer interessanten, die „séduction“ der Fauréschen Musik in den Vordergrund rückenden Argumentation den religiösen Charakter des Fauréschen *Requiems* in Frage. Michael Stegemann (Steinfurt, „Fauré und seine Zeitgenossen“) und Klaus Strobel (Nürnberg/Paris, „Die Fauré-Rezeption in Deutschland“) rahmten die von Theo Hirsbrunner (Bern) geleitete Sektion durch verschiedene Aspekte der Fauré-Rezeption ein. Dabei wurde Fauré zuerst als Komponist zwischen verschiedenen Strömungen seiner Zeit dargestellt, der wegen seiner fehlenden Reaktion gegenüber den Vorgängen in seinem Umfeld im Hintergrund blieb. Bezüglich Deutschlands belegten einzelne Beispiele die mangelnde und fehlerhafte Einschätzung Faurés und seiner Werke. Jean-Jacques Velly (Paris) sprach über die sieben Kompositionen über den Namen „Gabriel Fauré“, die Schüler Faurés in einer 1922 erschienenen und Fauré gewidmeten Sondernummer der *Revue Musicale* veröffentlichten. Hirsbrunner stellte vor allem Arthur Honeggers Sicht Faurés als Gegengewicht zur deutsch-klassischen Tradition dar und beschrieb den Einfluß der Sängerin Claire Croiza auf Honeggers Zugang zur französischen Musik. Die Vorträge deckten — und darin waren sich die Referenten einig — ein insgesamt breites Spektrum bezüglich Werk und Rezeption ab und erlaubten — soweit sie speziellen Gesichtspunkten gewidmet waren — Einblicke in interessante Teilaspekte. Die weitgefaßten Themen vermochten zwar nicht immer eine geschlossene Argumentation zu wahren, boten aber zahlreiche fruchtbare Anregungen.

Riverside, University of California, 15. bis 18. Juni 1995:
Kongreß „Feminist Theory and Music 3: Negotiating the Faultlines“

von Sabine Giesbrecht-Schutte, Osnabrück

Im Rahmen des von Jann Pasler und Philip Brett ausgerichteten Kongresses wurde in internationaler Besetzung darüber diskutiert, wie die Erfahrungen des Geschlechts als Kategorie musikwissenschaftlicher Forschung anzuwenden und in welcher Form der Feminismus als soziale Bewegung die Grenzen der Wissenschaft zu erweitern in der Lage wäre. Die Fülle neuartiger Themenbereiche konnte nur in z. T. parallel laufenden Sektionen bewältigt werden, innerhalb derer — neben der Musikwissenschaft — auch Musikethnologie und Musikpädagogik zu Worte kamen. Die thematische Bandbreite war beträchtlich und für deutsche Verhältnisse höchst ungewöhnlich. So gab es etwa unter der Überschrift „Musik und Aids“ Vorträge über Madonna, über Laurie Anderson oder die beeindruckende Performance-Künstlerin Diamanda Galas. Gegenstand der Untersuchungen waren nicht nur Werk und Wirkung von Musikerinnen aus dem Spektrum zeitgenössischer amerikanischer Musik, sondern auch Funktion und Rolle von Frauen in Film und Oper: Antonia aus *Hoffmanns Erzählungen*, Madame Butterfly, Desdemona und Salome z. B. sowie künstlerische Leistungen europäischer Komponistinnen, wie Ethel Smyth, Francesca Caccini oder Clara Schumann. Man konnte sich aufklären lassen, wie sich die Bilder der „Susanna im Bade“ in unterschiedlichen Vertonungen aus dem 16. Jahrhundert musikalisch niederschlagen, oder sich darüber streiten, welcher soziale Gehalt dem 1. Satz der 9. *Sinfonie* von Ludwig van Beethoven oder den Brahms-Phantasien von Max Klinger zukommen könnte. Das erkenntnisleitende Interesse bei diesen und zahlreichen anderen Themen und Aspekten war vielfach bestimmt von der Frage, inwieweit die Geschlechterdifferenz überhaupt begrifflich zu erfassen ist, ob und in welcher Form sie Auswirkungen hat auf die Musikkultur oder auf Struktur und Wirkung eines Stückes. Dabei ging es nicht nur, wie das Generalthema des Kongresses suggerieren mag, um Frauen verschiedenster sozialer und ethnischer Herkunft, sondern es ergriffen auch die Männer, vor allem die Fraktion der Schwulen, ausführlich das Wort. War Franz Schubert homosexuell? Was bedeutet das überhaupt für die Deutung der Biographie oder eines Werkes, etwa von Benjamin Britten oder Pëtr Čajkovskij? Hat es einen speziellen Einfluß und wenn ja, welchen? Ändert das Wissen darüber, vorausgesetzt, es läßt sich überzeugend belegen, z. B. die Einstellung des Hörers? Gibt es so etwas wie eine Kategorie des „Männlichen“ überhaupt in der Musik? Für die deutsche Musikwissenschaft mögen solche Überlegungen und Forschungen, für die sich der Terminus „Gender“ eingebürgert hat, zunächst provokant klingen. Es soll auch nicht verschwiegen werden, daß in manchen Fällen methodisch recht subjektiv verfahren wurde, um es vorsichtig auszudrücken. Das sollte einen jedoch nicht daran hindern wahrzunehmen, daß sich mit der Gender-Forschung — vorwiegend in den USA — eine ernstzunehmende und neuartige Sichtweise der Musikkultur anbahnt, deren Innovationsgrad und zukünftige Bedeutung noch gar nicht abzuschätzen ist. Bemerkenswert ist das Interesse der zahlreich erschienenen jüngeren Generation, die — unter anderem aus Los Angeles, Princeton, New York, aber auch aus Melbourne, Helsinki oder Toronto kommend — zur lebhaften Diskussion deutlich beigetragen hat. So viel Leben pflegt sich sonst auf musikwissenschaftlichen Kongressen nicht unbedingt breit zu machen. Es wäre angebracht, sich auch in Deutschland mit der wachsenden Zahl der amerikanischen Veröffentlichungen vertraut zu machen, mit der etwa Suzanne Cusick, Marcia Citron, Susan McClary, Ruth Solie oder Judith Tick — um nur einige zu nennen — hervorgetreten sind. McClary z. B. hat soeben den 295.000 \$ ‚schweren‘ McArthur-Preis für ihre Forschungen in Empfang genommen. Das wird seine Gründe haben.

Der Kongreß war im übrigen bereits der dritte seiner Art. Nach Minneapolis (1991), Rochester (1993) und Riverside wird 1997 an der University of Virginia an dieser Thematik weiter gearbeitet werden.

BESPRECHUNGEN

WERNER SCHWARZ: *Pommersche Musikgeschichte*. 2 Bände. Teil I: *Historischer Überblick*. Teil II: *Lebensbilder von Musikern in und aus Pommern*. Köln-Wien: Böhlau Verlag 1988. XIII, 308 S., 26 Abb. und 1994, VII, 284 S., 18 Abb. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Pommern. Band 21 und 28.)

Die Drucklegung dieser immer wieder angekündigten Musikgeschichte Pommerns gestaltete sich zu einer wahren Odyssee: Teil I war mindestens 10, Teil II 16 Jahre im Manuskript fertig, ehe sie 1988 bzw. 1994 erscheinen konnten. Dem leidgeprüften, im ostpreussischen Tilsit geborenen und seit 1945 in Pommern ansässigen Autor wird man deshalb das Fehlen der neueren Literatur unter keinen Umständen anlasten dürfen. Diese erste pommersche Musikgeschichte widerlegt schlagend das geflügelte Wort ‚Pomerania non cantat‘, denn Pommern war, ähnlich Schlesien, jahrhundertlang eine sehr lebendige, die deutsche und europäische Entwicklung eifrig rezipierende Musiklandschaft, wenn auch hier wie dort im vielstimmigen Konzert die wahrhaft Großen der Musikgeschichte fehlen.

Teil I vermittelt einen historischen Überblick und gliedert sich nach präludierenden Bemerkungen zur Vor- und Frühgeschichte in einzelne Kapitel über die Musik an den Herzogshöfen und Städten bis 1637, über das geistliche und weltliche Musikleben von 1648 bis 1815 und das bürgerliche im 19. und 20. Jahrhundert. Daß eine solche Einteilung den geistlichen und weltlichen Bereich trennt, führt zwangsläufig zu Überschneidungen, hat doch früher die geistliche Musik die städtische weitgehend mitbestimmt und wurde doch andererseits das Bürgertum schon im 18. Jahrhundert musikalisch aktiv. Immerhin entstanden je nach Quellenlage mitunter lebendige Porträts von größeren und auch kleineren Städten wie Köslin, Rügenwalde, Stolp und Greifenberg.

Den genannten Kapiteln schließen sich weitere über die Oper, über Musiker, Komponisten und Musikwissenschaftler des 19. und 20. Jahrhunderts, von denen die meisten auch im Kapitel des bürgerlichen Musiklebens Platz

gefunden hätten, über den Instrumentenbau sowie über Volkslied und Volksmusik an. Die Darstellung der Oper uferf mit der oft seitenlangen Nennung von Spielplänen über Jahre hinweg (S. 188ff.) mitunter aus und überschneidet sich mit der Aufzählung des Stettiner Repertoires (S. 109f.). Erstaunlich ist die Tatsache, daß, von einer Ausnahme abgesehen, Geigen- und Lautenmacher in Pommern nicht nachzuweisen sind. Das Volksliedkapitel erschöpft sich in der Wiedergabe alter und neuer Texte, gibt aber leider keine Auskunft über die Besonderheit ihrer Melodien. Da Notenbeispiele im Druck nicht vorgesehen waren, hätte der Verfasser einen ähnlichen Weg beschreiten können, wie ihn der Unterzeichnende nolens volens in seiner *Musikgeschichte Schlesiens* (1986) versucht hat, um zu Aussagen über landestypische Eigenarten zu kommen. Diese kritischen Bemerkungen wollen jedoch den Wert der von Schwarz erstmals erstellten historischen Übersicht nicht schmälern. Sie wurde von ihm auf der Grundlage fast der gesamten, oft entlegenen publizierten Literatur bis 1970 mühevoll erarbeitet und wertet auch einige neue Quellen aus, die im Anhang mitgeteilt sind.

Teil II ergänzt mit 32 oft längeren Lebensbildern von Musikern in und aus Pommern, angefangen mit Wizlaw von Rügen bis zu Eberhard Wenzel und Dieter Schönbach, den 1. Teil. Die Hälfte der hier porträtierten Musiker hat noch keinen Artikel in MGG gefunden, ist daher zur Wissensvermehrung hochwillkommen, auch wenn es sich größtenteils nur um ehrbare komponierende Organisten an namhaften Kirchen des Landes handelt, z. B. um Friedrich Gottlieb Klingenberg († 1720), Michael Rohde (1681–1732), Christian Michael Wolff (1707–1789), Carl Adolf Lorenz (1837–1923) oder Ulrich Hildebrandt (1870–1940). Weitgehend unbekannt war bisher auch der aus der thüringischen Bach-Sippe stammende Johann David Bach (1778–1848), der 36 Jahre lang an den beiden Hauptkirchen von Stargard als Kantor und Musikdirektor wirkte. Er schloß 1830 sein *Vollständiges Evangelisches Choralbuch* für die Provinz Pommern im Manuskript ab,

dessen ausführliches Vorwort auf den Seiten 125—141 wiedergegeben ist.

Beide Bände enthalten 44 Abbildungen von Dokumenten, Orgeln, Gebäuden und Persönlichkeiten. Schmerzlich vermißt man das im Vorwort zu Teil I angekündigte Personen- und Ortsregister für beide Teile; es hätte die Benutzung dieses ersten Standardwerkes über Pommerns Musikgeschichte wesentlich erleichtert.

(März 1995) Lothar Hoffmann-Erbrecht

REINHARD FLENDER. Der biblische Sprechgesang und seine mündliche Überlieferung in Synagoge und griechischer Kirche. Wilhelms-haven: Florian Noetzel Verlag, Heinrichshofen-Bücher (1988). 206 S., 8 Tafeln, Notenbeisp.

Spätestens seit dem Humanismus ist der Vergleich zwischen jüdischer und christlicher Musikübung — zumal unter dem Aspekt der Verwurzelung der christlichen in der jüdischen — ein beliebter Gegenstand der Forschung, Gegenstand allerdings auch lebhaftester Spekulationen gewesen. Mit Abraham Zwi Idelsohns Melodie- und Motivvergleichen jüdischer Gesänge vor allem mit gregorianischen, aber auch syrischen und griechischen Melodien wurde die komparative Beschäftigung mit dem liturgischen Repertoire beider Religionen in diesem Jahrhundert neu belebt. Als Meilenstein jüdisch-christlicher vergleichender Musikforschung darf wohl Eric Werners *The Sacred Bridge* gelten, ein gewiß verdienstvolles Werk, das aber in seinem unmethodischen und allzusehr von intentionalem Denken bestimmten Vorgehen nach heutigem Maßstab als überholt gelten kann.

Reinhard Flender nahm sich erneut dieses Themenkreises an und konzentrierte sich, in sinnvoller Beschränkung jenes breiten Forschungsspektrums, auf die Darstellung des Schriftvortrages in Synagoge und griechischer Kirche. Den Gegenstand seiner Studie definiert Flender als den biblischen Sprechgesang, „die liturgische Rezitation des Alten und des Neuen Testaments, wie sie in der Tradition von Synagoge und Kirche geformt wurde und sich bis auf den heutigen Tag in mündlicher Überlieferung erhalten hat.“ (S. 13). Phonographiert und gesammelt wurden die Beispiele

— zum größten Teil in mehrjähriger Feldforschung vom Autor selbst — in Israel und Griechenland. Informationen zu den Informanten und Aufnahmen, Manuskripttafeln sowie die Transkriptionen der Beispiele finden sich im Anhang.

Flender stellt im 1. Teil den Komplex des hebräischen Sprechgesanges vor, nämlich Psalmodie, Propheten- und Thoralesung in den wichtigsten Traditionen; der 2. Teil befaßt sich mit der Evangelienlesung der griechischen Kirche, dem einzigen Bestandteil des griechischen liturgischen Repertoires, zu dem bis auf den heutigen Tag mündliche Überlieferungen existieren. Beide Teile sind in sich jeweils differenziert nach Kapiteln zur mündlichen Überlieferung und ihren Voraussetzungen, zu ihrer Notierung durch Akzente und schließlich ihrer Praxis. In seinem methodischen Vorgehen macht Flender die Analyse der Akzentstrukturen zum Ausgangspunkt seiner Untersuchungen — zunächst getrennt in Synagoge und griechische Kirche; es folgt das Aufeinanderbeziehen von Akzentuation und mündlicher Praxis. Den Abschluß bildet die Auswertung der Ergebnisse im Vergleich von Synagoge und griechischer Kirche.

Dank ihrer klaren und übersichtlichen Gliederung, der Problematik dieses schwierigen Gegenstandes angemessen, präsentiert die Studie das komplexe Thema in anschaulicher Weise. Vor allem anderen aber ist hervorzuheben, daß in diesem Beitrag zur jüdisch-christlichen vergleichenden Musikforschung vielleicht erstmalig nach einer Methode vorgegangen wurde, die — wie im übrigen wohl jede Methode — an sich vielleicht nicht unumstritten sein mag, in sich jedoch schlüssig ist und konsequent befolgt wurde. Um so bedauerlicher mutet der durchgängige Antagonismus von gutem methodischen und methodologischen Vorgehen, klarer Konzeption und durchdachter Strukturierung gegenüber undidaktischer und z. T. flüchtiger Darstellung an. Da ließe z. B. die Belegpraxis mehr Transparenz wünschen: Vornehmlich in den Rahmenteilern — und hier insbesondere in den historischen Einführungen, die sich in ihrer z. T. gedanklich brüchigen Darstellung nicht immer voraussetzungslos lesen und so mitunter wenig informativ sind — fällt das Fehlen von Belegen auf. Auch in den analytischen Teilen der Arbeit grenzt Flender seine eigene

Leistung gegenüber der anderer nicht genügend ab und erschwert so eine angemessene Würdigung. Vor allem der Teil „Die Notierung der mündlichen Überlieferung“ ist lediglich in der Einleitung mit dem pauschalen Hinweis auf Yeivin belegt; da nutzt auch der Hinweis auf die eigene Magisterarbeit, die eine ausführliche Forschungsdiskussion enthält, nichts, wenn diese zum Zeitpunkt des Erscheinens vorliegenden Buches noch nicht publiziert ist. So ist denn auch mitunter gar nicht zu entscheiden, ob verständnisrelevante Sachverhalte, die in der Arbeit selbst nicht geklärt werden, vielleicht in der Magisterarbeit abgehandelt wurden. Leider ist der Leser deshalb, sofern er nicht gut eingearbeitet ist in hebräische Akzentuologie und byzantinische ekphonetische Notation gleichermaßen — und wer kann das schon von sich behaupten? —, vielfach mit Ungereimtheiten und Problemen allein gelassen, die zu klären es nur einiger Hinweise bedurft hätte. So aber wird der Zugang zum Thema massiv erschwert, wo es doch wünschenswert wäre, es nicht nur einer Handvoll Spezialisten vorzubehalten.

Bedauerlich ist auch eine Oberflächlichkeit in der Ausarbeitung, die sich bemerkbar macht in Mängeln wie: unsorgfältiger Umgang mit Zitaten und Belegen (z. B. S. 51, Hinweis auf Eric Werner: 1. fehlt die Seitenangabe, 2. scheint es sich überhaupt um die falsche Quelle zu handeln, da sich Entsprechendes dort nicht findet); unsystematische Belegpraxis (teils im Text, teils im Fußnotenapparat); falsche bibliographische Angaben (S. 204, S. Arom); inkonsequente Handhabung des Fußnotenapparates etc. Hinzu kommen Zeichen- und Orthographiefehler; unsystematische Schreibweise von Begriffen, Abkürzungen und Buchtiteln (etwa S. 34, FN 18 und 19: dasselbe Werk, zwei Zitierweisen); irritierende Notierung von Akzenten (seitenverkehrt bei rechtsläufiger Leserichtung, aber ohne Hinweis) und Notenbeispielen (S. 111f. mangelnde Kongruenz zwischen Beispielen im Text und im Transkriptionsanhang); falsche oder fehlende Identifikation von Beispielen (z. B. S. 59, Jes. 1/1; S. 146, Jes. 1/1—2; Anhang, Jes. 1/1—3) etc. Man mag die Aufzählung solcher Mängel vielleicht als Kritikasterei verurteilen; allein sie würden keine Erwähnung finden, träten sie nicht in so massiver Häufung auf und trübten den Gesamteindruck. Ärgerlich schließlich

wirken sich solche Flüchtigkeiten spätestens dann aus, wenn der eigene Versuch, die Analysen nachzuvollziehen, dadurch erschwert wird, daß besprochene Stellen nicht identifiziert und in den Transkriptionen nur mühsam auffindbar sind, oder aber nicht existente Identifikationen angegeben sind. Daß Merkmale bei besprochenen Stellen zwar nachgewiesen werden, aber nicht immer schlüssig nachvollzogen werden können — so etwa auf S. 113 das Kadenzmelisma des *apostrophos* (Siglum 33^m) —, sei hier nur am Rande vermerkt.

Dennoch sollen Flenders Verdienste nicht geschmälert werden: Seine große Leistung ist die erneute Annäherung an die Thematik des jüdisch-christlichen Vergleiches auf der Grundlage eines sorgfältig durchdachten, konsequent durchgeführten methodischen Konzeptes. Mittels dieses methodischen Vorgehens gelangen ihm zwei grundsätzliche Einsichten: der Nachweis des Zusammenhangs zwischen a) ekphonetischer Notation und Masoretenakzenten und b) den mündlichen Überlieferungen griechischen und hebräischen Sprechgesanges. Seine Untersuchungen bestätigen damit im wesentlichen die Gültigkeit der Entzifferung Constantin Floros' von *Sinaiticus* 8 und weisen eine Kontinuität für einen bestimmten Sektor jüdischer und christlicher Gesänge nach mit entsprechend begründbaren Modifikationen. Gestützt werden diese Ergebnisse dadurch, daß sich, da Flender auch schriftliche historische Dokumente und den paläographischen Quellenbereich in seine Analysen mit einbezieht, überdies ein abgerundetes Bild zweier oraler Traditionen von beträchtlicher Überlieferungskontinuität präsentiert. Das Buch sollte genügend Anreiz zu weiterer Beschäftigung mit dem Thema bieten.

(März 1995)

Regina Randhofer

MOSHE GORALI: The Old Testament in Music. Jerusalem: Maron Publishers Ltd. 1993. XVI, 602 S., Abb.

Die Bibel, das am weitesten verbreitete und meistübersetzte Buch aller Zeiten, Bücher des Glaubens wie der Geschichte und Legende, der Lehre wie der Mythen enthaltend, ist eine fast unerschöpfliche Quelle auch für den Archäologen, den Historiker, den Soziologen, den Sprach-, Kunst- und Musikforscher. Dabei

haben die Übersetzer in vielen Sprachen der Welt durch ungenaue Kenntnis der Urtexte (hebräisch, griechisch, lateinisch) so manche Verwirrung angerichtet, wenn sie in den mannigfachen Fachgebieten fachliche Termini nicht nachprüfen konnten oder mißdeuteten: Das bekannteste Beispiel in der Musik ist die in den meisten Sprachen falsch übersetzte Bezeichnung des Instruments, zu dem König David seine Psalmen dichtete und sang: Hebräisch heißt es „kinnór“, die „gängige Übersetzung“ war meist „Harfe“, „harp“, und so haben viele Maler das Instrument dargestellt, doch „kinnór“ war ein Leier-ähnliches Instrument, wie es sich auch im Nahen Osten erhalten hat.

Der Geschichte der Musik anhand der Texte des Alten Testaments ist Moshe Goralis gründlich recherchiertes und kostbar ausgestattetes Buch gewidmet; das Alte Testament ist überaus reich an musikhistorisch ergiebigen Kapiteln, während das sogenannte Neue Testament verhältnismäßig wenige Hinweise auf Musikübung aufweist. Goralis hat sich mit den musikhistorisch interessanten und musikikonographisch wichtigen Aspekten der Bibel mehr als dreißig Jahre lang beschäftigt, und sein wahrlich erstaunliches Buch zeigt die Früchte seiner Arbeit. Er war im Jahre 1957 Begründer eines „Musik-Museums“ in der israelischen Hafenstadt Haifa und hat für dessen Rahmen das gesamte bekannte biblische Instrumentarium in Originalrelikten gesammelt oder nach alten Darstellungen rekonstruieren lassen. Mit einer zuerst im Museum gezeigten Ausstellung „Music in Ancient Israel“ hat er neunzehn Länder besucht und seinen reich bebilderten Katalog der Ausstellung in dreizehn Sprachen veröffentlicht. Bibliographisch-historische Studien zum Thema erschienen in einer periodisch veröffentlichten Zeitschrift („Tazlil“ = Der Akkord) in hebräischer Sprache.

Das umfangreiche Buch ist in vier Teile gegliedert: Der erste Teil (S. 1—82) enthält Texte und Illustrationen zur Geschichte des Alten Testaments und seiner Musikhinweise, bildlichen Darstellungen musikalischer Bedeutung („Männer im Alten Testament“, „Frauen im Alten Testament“) aus alter und neuerer Zeit. Im zweiten Teil (S. 83—190) ist ein Register der Komponisten biblischer musikalischer Motive enthalten, dazu ein Register ihrer Textdichter und ein Verzeichnis der verschiedenen Länder und Völker, deren Beiträge zum Thema im

Buch erscheinen. Der dritte Teil (S. 191—281) stellt Kompositionen biblischer Texte von Josquin Desprez bis zu israelischen Komponisten der Gegenwart und Komponisten skandinavischer Länder zusammen: Es folgen (S. 283—305) Musikwerke zu liturgischen Dramen und „Mystery Plays“ von mittelalterlichen Stücken bis zu Igor Strawinsky und Luigi Dallapiccola und schließlich „Die Bibel in Oratorium (S. 307—399), Oper (S. 401—463), Volksliedern in vielen Sprachen (S. 443—467) und Vokal- und Instrumentalmusik von Abaelard bis zur zeitgenössischen Musik“ (S. 469—579). Der vierte Teil (S. 583—601) enthält eine Diskographie, allgemeine Bibliographie, Verzeichnisse von Musikverlagen, Bibliotheken und Musik-Informations-Zentren, die Material zum Thema besitzen beziehungsweise beigesteuert haben.

Moshe Goralis hat den wesentlichen Teilen des Buches einführende Worte vorangestellt, im ganzen aber die Dokumente „sprechen lassen“: Noten — zum Teil im Faksimile der Originalhandschriften der Komponisten, viele Reproduktionen alter Drucke —, Zeichnungen, Bilder, Titelblätter. So wird das Buch auch eine Fundgrube für Forscher musikalischer Stilkunde, kunsthistorischer Vergleichsmöglichkeiten, musikalischer Handschriftenkunde.

Wie in enzyklopädischen Werken jeder Zeit gibt es natürlich auch in diesem exemplarischen Buch Lücken — Komponisten, die dem Verfasser nicht bekannt geworden sind, Werke, die nach Abschluß der Arbeit entstanden sind. Im Hinblick auf das Einbeziehen von mehr als 1600 Komponisten aus 44 Ländern und das Verzeichnen von 5740 Kompositionen, die im Laufe eines Jahrtausends entstanden sind und veröffentlicht wurden, kann diese oder jene Lücke nicht ins Gewicht fallen. Der Musikforscher, der Theologe, der Historiker, der Soziologe, der Kunstwissenschaftler wie auch der an der Vergangenheit und Gegenwart interessierte schöpferische und ausführende Musiker können mit diesem Kompendium viele Stunden — ja, Wochen — von gründlichem Studium oder auch unterhaltendem Durchblättern verbringen. Die musikwissenschaftliche Literatur wird durch Goralis Buch bereichert, und es bietet die grundlegende illustrative Quelle wie auch eine Ergänzung der Studien eines anderen verdienten israelischen Musikforschers: Shlomoh Hofmans *Musik im Talmud*

(Tel Aviv 1990), *Biblische Hinweise auf Musik* („Mikra'ei Musica“, Tel Aviv 1974), *Musik in den Midraschim* und *Musik in der Tosefta* (die beiden letzteren bisher nur in hebräischer Sprache).

(Februar 1995)

Peter Gradenwitz

ANDERS EKENBERG: *Cur Cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International (1987). XXVI, 194 S. (*Bibliotheca Theologiae Practicae* 41.)

Die Kirche und ihr Gesang ist ein altes Thema, dessen wissenschaftliche Aufarbeitung auf eine lange Tradition zurückblicken kann. Anders Ekenberg greift sich aus jenem reichen thematischen Spektrum die Karolingerzeit als grundlegende und wegweisende Epoche europäischer Geschichte heraus. Ansatz seiner Untersuchungen ist nicht das musikalische Material selbst, sondern der Versuch, die liturgische Musik der Karolingerzeit aus dem Denken ihrer Epoche heraus zu verstehen. Daß diese Annäherung vor allem auf terminologischem Gebiet das Bewußtsein der Abgrenzung von „früher“ und „heute“ voraussetzt, wird von Ekenberg in aller Eindringlichkeit dargelegt. Die Quellen, die der Autor ausgewertet, decken in repräsentativer Auswahl innerhalb eines zeitlich begrenzten Rahmens verschiedene Gattungen und geographische Gebiete ab. Schwerpunktmäßig behandelt wird Amalar von Metz, dem in liturgischen Fragen wohl bekanntesten Schriftsteller seiner Zeit.

Einleitend befaßt sich die Studie mit einer elementaren Voraussetzung, die für das Verständnis der Geisteshaltung jener Epoche unerlässlich ist: dem Herausarbeiten des Unterschiedes zwischen allegorischer Interpretation und anderen Interpretationsarten. Mit fruchtbaren Ergebnissen zeigt der Autor Wege und Möglichkeiten des Vergleiches allegorischer mit anderen Interpretationen auf.

In den beiden folgenden Hauptteilen werden 1.) die Funktionen der Meßgesänge und 2.) die Funktionen von liturgischem Gesang generell aus der Sicht der karolingischen Autoren beschrieben. Drei Hauptfunktionen kristallisierten sich dabei heraus und beleuchten eine der heutigen Zeit fremdgewordene, dem mittel-

alterlichen Menschen jedoch wesenseigene Spiritualität: 1.) Gesang hebt die Empfänglichkeit des Menschen für die Texte sowie für das Mysterium; 2.) Gesang kommt, indem sich die Kirche in sängerischer Gemeinschaft mit den himmlischen Heerscharen weiß, eschatologische Bedeutung zu; 3.) Gesang ist schließlich Ausdruck der Einmütigkeit der Christen, ihres gottgefälligen Lebens und ihres Einklanges der Gott geweihten Herzen.

Ein ausführliches Quellen- und Literaturverzeichnis von beachtlichem Umfang rundet Ekenbergs Studie ab und verrät neben der Kenntnis musikwissenschaftlicher Literatur auch ein umfassendes Studium patristischer und mediävistischer Schriften, ohne das ein solcher Beitrag zur mittelalterlichen Geistesgeschichte wohl kaum in solch überzeugender Weise hätte bearbeitet werden können.

(März 1995)

Regina Randhofer

CHRISTIAN BERGER. *Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1992. 305 S., *Notenbeisp.* (*Beihfte zum Archiv für Musikwissenschaft*. Band XXXV.)

„Die in dieser Arbeit aufgestellten Thesen haben weitreichende Konsequenzen für unser Bild von der Musik des 14. Jahrhunderts. Unzählige weitere Beispiele ließen sich anführen, die die Bedeutung der Hexachord-Lehre, das Zusammenspiel von Mensur, Solmisation und Textstruktur veranschaulichen könnten. Ausgehend von der Musik des 14. Jahrhunderts, soll darüber hinaus mit dieser Arbeit der Weg zu den grundsätzlichen Fragestellungen geöffnet werden, die über die sogenannte Epochengrenze der 1430er Jahre hinweg die Interpretation auch noch der Musik des 15. Jahrhunderts wesentlich beeinflussen“ (S. 262).

In der Tat ist es erfreulich bzw. diskutabel, wie 1. die Mensur als etwas stets erst durch die Dauernfolge zu Konstituierendes ernstgenommen wird (so wurde sie übrigens schon in der Freiburger Schule der sechziger bis achtziger Jahre gesehen), wie 2. im Ausgang von Rosemarie Lühmans Untersuchungen zur Versdeklamation bei Guillaume de Machaut die Textlegung erörtert wird, wie 3., ange-regt durch ähnliche Intentionen von Gaston

Allaire, doch durchaus eigenständig, die Ausführung der Melodik — besonders hinsichtlich der Akzidentien — als Produkt von Solmisationsprozessen dargestellt wird und wie 4. versucht wird, die Sätze als Ausprägung von Tonarten (Dorisch, Lydisch und Mixolydisch) zu verstehen.

Das Ganze erscheint so als sehr grundsätzlich gehaltener theoretischer Kommentar zu einer so erst noch zu realisierenden (und trotz mehrerer schon bestehender Ausgaben keineswegs überflüssigen) Edition des behandelten Repertoires und ist als solcher zu begrüßen.

Freilich stehen diesen — letztlich wohl entscheidenden — Positiva skandalöse Mängel gegenüber. Durch diese ist insbesondere die Einleitung dermaßen entwertet, daß man sie besser überschlägt.

Zunächst (S. 9—12) bemüht sich der Autor, die Epochengrenze um 1430 wegzudiskutieren (was er nicht mußte, da seine Darlegungen ausdrücklich epochenübergreifende Erscheinungen betreffen sollen). Seine Argumente sind dürftig: Johannes Tinctoris' berühmtes (doch auch von Berger noch nicht richtig übersetztes) Dictum von 1477, es gebe erst seit etwa vierzig Jahren anhörensweite Sätze, wird unter Berufung auf Peter Gülke als bloße Rhetorik abgetan (was es nun gewiß nicht ist); und Heinrich Besslers sehr eingehende Beschreibung des Stilwechsels um 1430 wird mit seinen (heute etwas obsolet scheinenden) Bemühungen zu diskreditieren versucht, den Renaissance-Begriff auf die Musikgeschichte anzuwenden. Gibt es keine besseren Argumente? Oder sind sie allgemein bekannt? Wie dem auch sei: Die vorgebrachten überzeugen nicht.

Sodann (S. 12—23) geht es darum, die Hs. Pr (deren Repertoire die Arbeit behandelt) als repräsentativ für die stilistische Situation im späteren 14. Jh. zu erweisen, wobei Machaut und das Repertoire der Hs. Chantilly als weniger repräsentativ hingestellt werden. Dies geschieht in Gestalt eines Forschungsberichtes. Nach einem völlig abstrakt bleibenden Vorgeplänkel (S. 12f.) wird die gegenwärtige Forschungslage auf drei Ursachen („Punkte“) zurückgeführt: 1. die Konzentration der Forschung auf rhythmische und notationstechnische Phänomene, 2. die weithin fehlende Kenntnis der Rolle der musica plana für das

Notationsverständnis und 3. das Desinteresse der Romanistik an den vertonten Texten des späten 14. Jhs. Im einzelnen ist Bergers Darstellung entgegenzuhalten, daß das 14. Jh. (wenigstens soweit es mit Machaut in Betracht kommt) keineswegs bloß unter rhythmisch-notationstechnischen Gesichtspunkten erörtert worden ist (S. 14f.), sondern z. B. auch unter satztechnisch-harmonischen (so von Ann Swartz, *A new Chronology of the Ballades of Machaut*, AMI XLVI, 1974), daß Ursula Günthers Beobachtungen zum Verhältnis zwischen Machaut und der von ihr so genannten „Ars subtilior“ nicht schon dadurch hinfällig sind, daß sie von Besslers Geschichtsbild ausgehen (S. 14f.; wovon sollte man damals denn sonst ausgehen?), daß sich die Musiklehre des 14. Jhs. keineswegs auf die Notation beschränkt (S. 15; das hat auch Max Haas nicht behauptet), daß weniger der Romanistik (S. 19ff.) als der Musikwissenschaft das Desinteresse an den vertonten Texten anzulasten wäre (doch lag ja mit Lühmanns Dissertation ein durchaus brauchbarer Ansatz vor) und daß Machauts Produktion nicht erst nach 1350 einsetzt (S. 22), sondern zu sehr erheblichen Teilen schon dem zweiten Viertel des 14. Jhs. angehören dürfte (Ann Swartz; die Handschriften liefern ja nur jeweils einen Terminus post quem non).

Überzeugt die Darstellung in diesen Punkten rein sachlich nicht, so ist sie vielfach schon durch redaktionelle Mängel wie Fehlerverweise, falsche Anschlüsse und sonstige logisch-syntaktische oder stilistische Fehler (vor denen spätestens ein Lektor den Autor hätte bewahren müssen) beeinträchtigt. Hier nur einige Beispiele:

S. 12: „Hinzu kommt die Rolle Guillaumes de Machaut“ — wozu?

S. 13 Petit-Absatz-Ende: „resultiert“ (statt „resultieren“)

S. 15: „eine Bemerkung Johannes' de Grocheo“ — welche?

S. 17: „Anliegen dieser Arbeit, die [statt: das] das Kapitel 4 [statt III] bestimmt“,

„das Zusammenspiel beider Momente gibt jenes Mindestmaß an Sicherheit, um die weitgehenden Änderungen ... rechtfertigen zu können“ (erweiterter Infinitiv hier nicht möglich)

S. 18: „die ... nicht aufgezeichnet werden brauchten“ (muß heißen: zu werden)

S. 19: oben: „zwei Gründe“ — angeführt wird allenfalls einer

S. 20: was sollen die beiden unkommentierten Textzitate?

S. 22: „Chronologische Kriterien dürften dabei eine untergeordnete Rolle spielen“ — wobei?

S. 23: „Untersuchung der drei oben angesprochenen Gesichtspunkte“ — welcher?

Die Anstößigkeiten treten zwar in der Einleitung besonders gehäuft auf: doch ist das Übrige nicht frei von ihnen. Widerspruch dürfte vor allem Bergers Interpretation der Akzidentien (S. 145ff.) erregen. Sie beruht auf der wohl weithin realistischen Annahme, daß auch die Akzidentien in einem Solmisationsvorgang ausgeführt werden, verknüpft diese aber mit der Annahme, das behandelte Repertoire unterliege den Kirchentönen oder Tonarten wie d-dorisch, c-dorisch, g-dorisch, f-lydisch, b-lydisch, c-lydisch und c-mixolydisch (letztere Bezeichnungen sind wohl nicht historisch gemeint, sondern dienen nur der schnelleren Verständigung). Diese Annahme führt nicht nur zu einer geradezu Thibautschen Reinheit der Tonkunst, sondern auch zu besonders absurden Akzidentieninterpretationen. So zeige das b-durum vor *f* im Beispiel von S. 151f. keine Erhöhung zu *fis* an, sondern geradezu eine Solmisation im hexachordum molle (!), bei welcher der dem Zeichen vorausgehende Ton (!) *b* statt *h* laute (während ein b-molle vor dem *h* geradezu ein h-mi bewirkt hätte!). Im Beispiel von S. 153 meine das b-durum vor *c* keine Erhöhung zu *cis*, sondern weise auf die Möglichkeit hin, den folgenden Zeilenanschluß in der Repercussio des g-Modus auch als solchen in der Finalis des d-dorischen Modus zu verstehen. In der Ballade *Fuiés de moy*, die S. 155f. und S. 171–179 besprochen wird, werden die Alterationen (auf die hin die melodische Konstruktion angelegt ist und die den Affekt des Stückes ausdrücken) rigoros beseitigt und die Akzidentien als bloße Hinweise für die Solmisation verstanden. So meine in T. 25 das b-durum vor *c* (Ct) keine Erhöhung zu *cis*, sondern eine Mutation von c-sol nach c-re, und das b-durum vor *f* (T) keine Erhöhung zu *fis*, sondern eine Solmisation als f-sol-ut (statt f-sol-re) (S. 155). In T. 3 (Ca) meine das b-durum vor *b/h* nicht *h* (das durch den Querstand zum Ct nicht ausgeschlossen wird!), sondern eine Mutation von b-fa nach

b-ut (S. 174), und T. 4 (Ca) das b-molle (im b/h-Spatium) vor *e* nicht es und dann *b*, sondern eine Mutation von b-ut nach b-sol (ebd.), in T. 9 (Ca) das b-durum vor *e* nicht *e* (nach vorausgegangenem es), sondern nach wie vor es (S. 174f.), in T. 14 (Ca) b-durum vor *f* keine Erhöhung zu *fis*, sondern eine Solmisation als f-sol-re, und in T. 17 (Ca) das b-durum im b/h-Spatium nicht h-mi, sondern b-fa (ebd.), in T. 16 (Ca) das b-molle (im b/h-Spatium) vor *f* nicht Widerruf des *fis* von T. 14, sondern ein Verharren im Hexachord über b-ut (S. 178), und T. 17 (Ca) das b-durum im b/h-Spatium nicht *h*, sondern den Aufenthalt im hexachordum molle. Ebenso gründlich werden z. B. auch die Alterationen aus der Ballade *Los, pris, honneur* verbannt, die S. 159f. und 169ff. besprochen wird, ohne daß einsichtig würde, warum jeweils die Akzidentien dastehen. (März 1995) Wolf Frobenius

WARREN KIRKENDALE: *The Court Musicians in Florence. During the Principate of the Medici. With a Reconstruction of the Artistic Establishment. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1993. 752 S., Abb., Tafelübersichten auf 2 Beilagen (Historiae Musicae Cultores Bibliotheca LXI.)*

Kirkendale hat nach fast genau dreißig Jahren einen fundamentalen Entschluß eingelöst: die Musikentwicklung im Umkreis einer der führenden italienischen Adelsfamilien von Grund auf darzustellen. Entstanden ist ein Werk, für das man das Epitheton „richtungweisend“ verwenden möchte, wenn es für das Ergebnis nicht ein allzu schwacher Notbehelf wäre. Sicher: Es ist nicht die erste Studie, die für ein Musikzentrum jener Zeit und Gegend die Musikentwicklung erfaßt; doch beeindruckend ist, wie weit die Thematik gespannt wird. Erschlossen werden Musikverhältnisse von Cosimo I. (1543–1560) bis zu Gian Gastone (1724–1737), so daß der Blickwinkel nicht a priori nach musikgeschichtlichen Epochenbegriffen eingeengt wird, sondern letztlich von einem allgemeinhistorischen Ansatz her Überprüfungen des überkommenen Bildes ermöglicht. Doch andere Studien, die derart weitgespannte Räume erschließen, wechseln im Lauf der Darstellung bunt den Ansatz zwischen Herrscherfamilie, äußeren Musikverhältnissen und Einzelkompositionen; Kirken-

dale hingegen erschließt das Musikleben strikt durch Einzelbiographien der Musiker, und es ist kaum vorstellbar, daß ihm vor allem im Florentiner Archivmaterial dabei irgendeine Information von Bedeutung entgangen wäre. Zunächst bietet er für 173 Musiker Einzelartikel, chronologisch geordnet nach der Anstellung (so daß aus der Regierungszeit der sieben Fürsten eine Gliederung des Bandes hervorgeht); diese Artikel spiegeln freilich direkt, daß das verfügbare Material ungleich ist, indem für einzelne Musiker nur die Angaben aus den Besoldungslisten geboten werden können, für andere hingegen außerordentlich umfangreiche Artikel, die an Buchformat grenzen. Dies gilt etwa für die einzelnen Mitglieder der Caccini-Familie oder für Jacopo Peri, aber auch für Musiker der Zeit um und nach 1700 wie Giovanni Maria Pagliardi oder Giuseppe Maria Orlandini. Soweit verfügbar, bieten diese Einzelartikel neben ausführlicher biographischer Information den Wortlaut von biographisch relevanten Originaldokumenten sowie ein Werkverzeichnis, das, falls eigene Bibliographien nicht existieren (etwa für Handschriften), bis hin zu Bibliothekssignaturen und Blattangaben in Sammelwerken vordringt; auch in die Werkliste selbst ist wiederum dokumentarisches Material eingestreut (z. B. über Opern).

Auch dabei läßt Kirkendale es aber nicht bewenden, sondern er präsentiert zudem den Kontext des Musiklebens — nach vergleichbaren Kriterien. Zunächst stellt er Artikel für Personen zusammen, die Zahlungen von den Medici erhielten, ohne aber fest angestellt zu sein; für Francesco Rasi fällt die Materialausbeute dann ähnlich reich aus wie für die vorgenannten Musiker. Und in einer eigenen Datensammlung (wiederum nach den Fürsten geordnet) werden 176 Hofkünstler (Nichtmusiker) erfaßt — zwar knapper, aber so, daß etwa Vergleiche hinsichtlich der Honorierung möglich sind. Abgerundet wird der Band durch Musikerlisten für die Florentiner Kirchenmusik der Zeit und genealogische Übersichten der Familien Medici, Gonzaga, Caccini und Rasi.

Es ist ein Glücksfall, daß auf diese Weise rund 200 Jahre Musikgeschichte in einem so klar definierten, so zentralen Ausschnitt buchstäblich „dokumentiert“ sind. Die Fülle und Zuverlässigkeit der Antworten, die der Band

auf lange Zeit zu geben verspricht, zeugt freilich neue Wünsche: nach Parallelstudien für andere Orte auf dem Wege zu überregionalen Vergleichen.

(Februar 1995)

Konrad Küster

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.

Der Tanz führt in der Historischen Aufführungspraxis noch ein Schattendasein, und wenig verbreitet sind auch Kenntnisse über Historischen Tanz bei Musikern und Musikwissenschaftlern. Nachdem Friedemann Otterbach in seinen Büchern die europäische Tanzmusik vom Mittelalter bis in die Gegenwart im Überblick dargestellt hat, gibt es nun auch eine deutschsprachige Darstellung des europäischen Gesellschaftstanzes (unterschieden hier vom Bühnentanz) in den Epochen seiner Hochblüte. Überwunden sind die Vorurteile eines Curt Sachs (der „tanzlose Tanz“ des Hochbarock) und die historische Unbekümmertheit eines Karl Heinz Taubert (das Menuett sei „nie schnell getanzt worden“). Saftien entwirft ein Bild der Tanzkunst, das in sieben epochen- und nationenspezifischen Kapiteln von der burgundisch-französischen Bassedanse bis hin zur barocken Tanzkultur das jeweils Spezifische in Theorie und Praxis zu erfassen vermag.

Was das Buch indes nicht leisten will, ist die Auseinandersetzung mit der Tanzmusik. Der Fachmann kann dies verschmerzen, ist doch dieses Thema umfanglich aufgearbeitet. Aus Tempodiskussionen wie zu den Relationen im Ballo des Quattrocento und zur Interpretation der barocken Pendelangaben hält sich der Autor heraus und beschränkt sich auf das Referieren der unterschiedlichen Standpunkte. Erst später läßt er indirekt durchblicken, daß die Pendelangaben als Einzelschwingungen zu lesen sind (korrekt!), woraus verhältnismäßig rasche Tempi resultieren. Nicht korrekt ist allerdings die Bemerkung, daß das Menuett schon ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zum „langsamen Zeremonialtanz“ geworden sei (S. 371f.); so pauschal läßt sich das erst für das letzte Jahrhundertviertel sagen, und auch dann müssen viele Menuette,

die nicht zum Tanzen gedacht waren — wie ist das im Einzelfall zu unterscheiden? — ausgenommen werden. Die Aussage, daß der Menuettschritt immer mit dem rechten Fuß beginne (S. 314/320), läßt sich nicht halten, wenn man Tauberts Hinweis folgt, daß bei Gaudrau (*Nouveau recueil de danse*, Paris ca. 1712) auch der Beginn mit links vorkomme.

Als ikonographische Dokumente zu dreieinhalb Jahrhunderten Tanzgeschichte mögen die lediglich 30 Abbildungen als unzureichend erscheinen. Doch eine konkrete Vorstellung von den Tänzen erhält man hierdurch ohnehin nicht. Saftiens grundlegendes und übersichtlich geschriebenes Werk trägt hoffentlich dazu bei, daß die „Ars Saltandi“ in der historischen Aufführungspraxis bald den ihr gebührenden Raum erhalten wird.

(Februar 1995)

Klaus Miehling

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrag 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.

Das Annarium enthält fünf Vorträge und Referate, die 1993 während des 32. Internationalen Heinrich-Schütz-Festes in Marburg gehalten wurden. Hinzu kommen zwei freie Beiträge von Werner Breig und Robert L. Kendrick. Letzterer untersucht die Stellung des Hohenliedes Salomos, eines zentralen biblischen Textes, der um 1600 häufig vertont wird. Das trifft sowohl für katholische als auch protestantische Verhältnisse zu. Zur Auswertung gelangen Beispiele von Gasparo Casati, Marc-Antoine Charpentier, Girolamo Frescobaldi, Claudio Monteverdi und Schütz (SWV 272 und 273).

Werner Breig, Herausgeber des Jahrbuches, macht mit zwingender Logik die Vorgeschichte von zwei Schützschen Werken wahrscheinlich. Auf Grund fehlerhafter Stimmführungen und anderer Indizien gelang es, die wahrscheinliche Frühfassung von *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* (SWV 40) zu rekonstruieren. Diese verzichtet auf eine Cappella-Mitwirkung. Die bereits mehrfach beobachtete falsche Deklamation in *Siehe, dieser wird*

gesetzt zu einem Fall (SWV 410) wird überzeugend als Auswirkung einer ursprünglichen lateinischen Erstfassung gedeutet, zumal Schütz mehrfach frühe Kompositionen später mit deutschem Text veröffentlicht.

Wilhelm Seidel verweist auf Grund der im 16. und 17. Jahrhundert festzustellenden Rezeption antiker Rhythmik darauf, daß auch unter diesem Aspekt Einsichten in die „temporale Struktur der Werke von Schütz“ möglich sind. Bewußt wurde von Seidel der Gesichtspunkt der Sprache ausgespart, da in der Theorie des 17. Jahrhunderts die Textbehandlung eine nur beiläufige Erwähnung erfährt.

Zwei Beiträge beschäftigen sich mit den *Musicalischen Exequien*. Gerhart Pickerodt kann unter diesem Aspekt der Diesseits-Jenseits-Problematik deutlich machen, daß die Beschriftung des Sarges von Posthumus Reuß durch die Schützsche Komposition „in eine Art tönende Bewegung versetzt“ wird. Der im zeitlichen Ablauf vollzogenen musikalischen Realisierung kommt innerhalb der Bestattungszeremonie eine entscheidende transitorische Bedeutung zu. So wird aus dem „Hier der Zeitlichkeit“ ein „Dort der Ewigkeit“.

Sabine Henze-Döhring untersucht die Disposition der genannten Sarginschriften bezüglich ihrer kompositorisch-dramaturgischen Umsetzung. Auch sie kommt zu dem Ergebnis, daß Schütz den Tod als Übergang zum ewigen Leben musikalisch verdeutlichen wollte.

In der bewußt zugespitzten Fragestellung „Orpheus oder Assaph“ untersucht Jörg Jochen Berns verschiedene Epicedien über Schütz und dessen 1655 verstorbene Tochter Euphrosyne Pincker. Eine gewisse Überbewertung der Zuordnung Orpheus-Schütz ist jedoch in der Darstellung von Berns nicht zu übersehen. Es wird nicht berücksichtigt, daß der Sänger und Halbgott Orpheus als Topos der Barockzeit vielfach auf Musiker bezogen wird, so von August Buchner auf Caspar Kittel oder von Paul Fleming auf Johann Hermann Schein, im letzteren Fall sogar als Epikedion. Die Thematik geht demnach weit über Schütz hinaus. Die interessante Studie enthält leider zahlreiche sachliche Fehler, so starb Schütz nicht im Alter von 88 Jahren, Buchner kam nicht durch Vermittlung von Martin Opitz mit Schütz in Kontakt usw.

In einem einzigen Beitrag, der nicht auf Schütz Bezug nimmt, werden Beobachtungen zur italienischen Passionsthematik mitgeteilt. Lothar Schmidt untersucht Kompositionen von Lamberto Courtois, Gasparo Costa und Giovanni Giacomo Gastoldi in ihrem Aktionsradius zwischen Kontextbindung und Verselbständigung.

Wie auch bei den vorausgegangenen Jahrgängen finden sich wiederum Abstracts in englischer, französischer, italienischer und schwedischer Sprache.

(Februar 1995)

Eberhard Möller

HANS-JOACHIM SCHULZE: Bach stilgerecht aufführen. Wunschbild und Wirklichkeit. Einige aufführungspraktische Aspekte von Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1991). 29 S.

Die zahlreichen Versuche seit den 1950er Jahren, die originale Klanggestalt der Bachschen Kirchenmusik zu rekonstruieren, haben die Konzertprogramme und den Schallplattenmarkt erheblich belebt. Das gilt ebenso für die Verwendung alter Instrumente und Stimmungen wie vor allem für die Besetzungstärke von Chor und Orchester. Von den je nach Satzart wechselnden Zahlen Nikolaus Harnoncourts bis zu den Kleinstbesetzungen Joshua Rifkins reicht die Palette der Versuche. Sie alle berufen sich auf das Studium der originalen Quellen, der Theoretikerschriften und sonstiger zeitgenössischer Zeugnisse, kommen aber zu höchst unterschiedlichen Ergebnissen. In diese verworrene Situation greift die kleine, höchst informative Schrift des Direktors des Leipziger Bach-Archivs klärend ein. Durch seinen täglichen Umgang mit den originalen Quellen und als Herausgeber der Bach-Dokumente ist er wie kaum ein anderer in der Lage, hier kritisch Stellung zu beziehen.

In der Hauptsache geht es ihm „um die noch keineswegs abschließend beantwortete Frage, ob die heute üblicherweise intendierte Durchsichtigkeit des Klangbildes wirklich Bachs Vorstellungen entsprach, ob er bei Komposition und Besetzung sich an das Erreichbare hielt oder ein gehöriges Maß an schöpferischer Utopie einbezog, ob, kurz gesagt, seine Musik etwas von barockem Kunstwollen an sich hat, das immerhin Gesamtkunstwerke der Archi-

tektur, des Festspielwesens und auch des Theaters — in Gestalt der Oper — hervorbrachte“ so die Vorbemerkung.

Mit Rückschlüssen aus dem überlieferten Stimmenmaterial relativiert er zunächst jene seit Albert Schweitzer zum Glaubenssatz erhobene These von der Gleichberechtigung sämtlicher Stimmen — „bessere Durchhörbarkeit“ ist ja eins der Hauptargumente für die neuerdings in Mode gekommenen Kleinstbesetzungen. Vielmehr macht der Verfasser deutlich, daß für Bachs kirchliche Musiken „eine gewisse klangliche Opulenz“ unabdingbar war. Nur von Fall zu Fall, durch den Zwang der räumlichen und personalen Verhältnisse, habe Bach zu Klein- und Kleinstbesetzungen gegriffen. Bachs Musiken hätten Zeit seines Lebens unter dem Spannungsverhältnis von Wunschvorstellung und Realisierung, von Intention und Exekution gestanden. Die „Obergrenze für die historisch bezeugte Besetzung“ errechnet sich aus der Zahl der überlieferten Stimmen. Zwar werden damit die im „Entwurf“ von 1730 genannten Zahlen im wesentlichen bestätigt, aber schon bei den Besetzungsrelationen, dem Verhältnis der mitwirkenden Bläser zu den Streichern und zu den Vokalistinnen ergeben sich erhebliche Unsicherheiten.

Auf die umstrittene Frage, ob Bach seine Leipziger Kirchenmusiken dirigiert oder vom Cembalo oder gar vom Viola-Pult aus geleitet hätte, geht der Verfasser ebenso ein wie auf das „Doppelakkompagnement“ von Orgel und Cembalo. Der Möglichkeit einer historisch getreuen Rekonstruktion tritt er skeptisch entgegen und verweist dabei nicht nur auf die vielen Unsicherheiten der Überlieferung, sondern auch auf den nicht rekonstruierbaren Chorklang mit den damaligen 15- bis 18jährigen Diskantisten und Altisten. Weiter stellt er die Frage, wie weit die Thomaner und die Stadtmusiker bestrebt und überhaupt in der Lage waren, die spitzfindige Artikulations- und Verzierungspraxis, die inégalité und die Schärfungen französischer Provenienz — „Spitzenleistungen höfischer Protagonisten“ — zu übernehmen, und warnt vor der Hochstilisierung dieser Manieren. Das Ergebnis solcher konsequent historischen Darbietung sei „dann nicht selten ein pointillistisch verfremdetes Farbmuster von exotischem Reiz.“ Man möchte hinzufügen, daß die alte Kontroverse

zugunsten einer mehr historisierenden oder mehr aktualisierenden Aufführung einen neuen Aspekt bekommen hat: den der Aktualisierung durch vermeintliche Historisierung; denn dieser Verfremdungseffekt beeindruckt offensichtlich nicht nur die Insider.

Die Bemühungen von Forschung und Praxis um die historischen Praktiken werden vom Verfasser keineswegs abgetan. Ihre Erträge dürften jedoch um so überzeugender sein, je stärker ihr bloßer Vorschlags-Charakter hervorgekehrt werde. „Glaubwürdige historische Modelle könnten so stärker auf die Wiedergabe mit modernen Mitteln ausstrahlen, wobei eine bedingungslose Nachahmung weder möglich noch wünschenswert erscheint“: ein Fazit, dem sich der Referent nur anschließen kann.

(April 1995)

Georg von Dadelsen

MARTIN GECK: *Johann Sebastian Bach. Johannespassion BWV 245. München: Wilhelm Fink Verlag (1991). 112 S. (Meisterwerke der Musik, Heft 55.)*

Gegliedert in einen historisch-vorbereiteten und einen am Werk entlang kommentierenden Teil, entfaltet dieses Buch auf knappem Raum und auf der Höhe der gegenwärtigen Forschung eine ebenso zuverlässige wie konzentrierte Einführung in Bachs *Johannespassion*. Die einführenden Abschnitte (S. 7–44) beleuchten vor allem den musikalisch-geistesgeschichtlichen Doppelcharakter des Werkes: Geck sieht die *Johannespassion* als zwar vom Bibelwort angeregte musikalisch(liturgische) Predigt, zugleich jedoch bereits auf dem Weg zum (in gewisser Weise vom Wort bereits unabhängigen) „bürgerlichen Ideen-Kunstwerk“ (S. 21); Bach ist demnach Prediger und musikalischer „Sinnstifter“ (S. 34) zugleich. Diese Sicht ist überzeugend, weil sie — wie das ganze Buch — polarisierende Thesen, die es in der Bachforschung ja im Übermaß gibt, vermeidet und die Grenzposition des Werkes verdeutlicht: was es „noch“ ist — und was es „schon“ ist. Bei der vieldiskutierten Frage der Werkgeschichte scheint mir insbesondere das ‚Bündelargument‘ sehr einleuchtend, mit dem Geck Bachs Motivationen zur zweiten Fassung der Passion verstehbar macht (S. 16); und plausibel ist auch die alle Fassungen betreffende These: „Augenschein-

lich änderte Bach, was er jeweils ändern mußte, um beharrlich zu ‚seiner‘ Version zurückzukehren, sobald der Änderungsgrund entfallen oder der ganze Vorgang in Vergessenheit geraten war“ (S. 18).

In einigen Punkten entwirft Geck interessante neue Überlegungen, die — von der begrenzten Quellenlage her — höchstens plausibel gemacht, aber kaum je bewiesen werden können. Hierzu gehört etwa in der Frage der Textautorschaft und Textredaktion die Erwägung „eine(r) erste(n), bisher nicht bekannt gewordene(n) Zusammenarbeit Bachs mit seinem späteren Hauptlibrettisten Picander“ (S. 26).

Die analysierenden Abschnitte des Buches (S. 45–101) bieten einen knappen, aber höchst instruktiven Kommentar, der das jeweils Wesentliche darstellt: etwa das ‚trinitarisch‘ deutbare musikalische Gefüge des Eingangschores „Herr, unser Herrscher“ (Gott Vater: Orgelpunkt; Sohn: dissonierende Oboen; Geist: kreisende Sechzehntel-Bewegungen), den Geck zugleich als „Anfang einer deutschen Auffassung von ernsthafter *Sinfonik*“ (S. 52) hört und zu dessen Interpretation er auch die Emblematisierung („Gnadenstuhl“) erhellend bezieht. Immer wieder gelingt die gegenseitige Beleuchtung von musikalischer Form und theologischem Gehalt, wobei die Interpretation Gecks insgesamt einen sinnvollen Mittelweg einschlägt: bisweilen eher ‚intuitiv‘, im rechten Augenblick aber auch wieder gezielt und ausgewählt historische Kategorien (etwa aus der Figurenlehre) heranziehend. Besonders in der Analyse der Arien konzentriert Geck sich auf das jeweils Charakteristische eines Satzes, mittels dessen Bach den „Skopus“ der Worte „in einer grundlegenden musikalischen Struktur aufscheinen“ (S. 62) läßt: im ersten Passionsteil etwa bei der Arie „Von den Stricken meiner Sünden“ das musikalisch vielfältig dargestellte Gebundensein in der „Sündenverstrickung“ und das Entbinden als „Bild der Sündenbefreiung“ (S. 64), dann in der Arie „Ich folge dir gleichfalls“ die ungewöhnliche Instrumentalisierung der Singstimme und die Imitation als „alles beherrschende Leitidee“ (S. 68), und schließlich die „rhapsodische Unmittelbarkeit“ (S. 75) und der Affekt „leidenschaftliche(r) Verwirrtheit“ (S. 76) in der Arie „Ach, mein Sinn“, mit der Bach, so Geck, musikalisch-rhetorisch in die Zeit des

Humanismus zurückblickt und zugleich „mit der Ausformung eines leidenschaftlich-individualistischen Gestus — geradezu auf den ‚Sturm und Drang‘ voraus“ (S. 77).

Das Fazit dieses Bach-Buches, das die Spannungen des Werkes nicht nivelliert, sondern ihnen analytisch nachgeht, ist ein ‚integrierendes Bach-Bild‘: „In Bach überwog weder der Traditionalist noch der Neuerer, weder der Theologe noch der Musiker. Beides wäre ihm jeweils als ein verkürzter Zugang zur Welt erschienen. Es war, hierin Beethoven sehr ähnlich, ein schwieriger Einzelgänger von enormer Denk- und Einbildungskraft“ (S. 43f.).

Was Geck an der *Johannespassion* schlüssig aufzeigt, ist ihr Doppelcharakter von beginnender musikalischer ‚Autonomie‘ und höchst subtiler ‚Textdeutung‘. Insofern polarisiert dieses Büchlein nicht, sondern es öffnet Wege des Verstehens in verschiedene Richtungen, die weder deckungsgleich noch unvereinbar sind, sondern einander ergänzen. Da es Wissenschaftlichkeit und Hörhilfe ebenso hervorragend ineinander integriert wie das Überblickswissen und die Detailanalysen, sei es auch den Ausführenden empfohlen. Zu wünschen ist, daß auch der *Matthäuspassion* bald eine solch gediegen-knappe und musikwissenschaftlich wie theologisch treffende Kommentierung zuteil wird.

(März 1995)

Meinrad Walter

PIETER DIRKSEN: Studien zur Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte Struktur und Aufführungspraxis. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, Heinrichshofen-Bücher (1994). 234 S., Notenbeisp. und 14 Faksimile-Abb. (Veröffentlichungen zur Musikforschung 12.)

Zur Zeit häufen sich zusammenfassende Darstellungen zu Bachs *Kunst der Fuge*, die Versuche vorlegen, die Ergebnisse von Detailforschungen zu sichten und neu zu ordnen. Fast gleichzeitig entstanden Peter Schleunings Betrachtungen zu Bachs Werk im März 1993 (Kassel etc. Bärenreiter 1994) und die vorliegenden Studien von Pieter Dirksen im Februar 1993. Letztere versuchen — wie im Vorwort vermerkt — „eine Erhellung der anscheinend verwickelten Entstehungsgeschichte“, daran anknüpfend, „Fragen der klanglichen Darstellung“ zu klären und schließlich einen

„weiteren Beitrag zur Deutung jenes Werkes“ zu liefern, „das, wenn auch nicht das letzte, aber doch wohl als das ‚originellste‘ Johann Sebastian Bachs gelten kann“.

Mit wissenschaftlicher Akribie und fast kriminalistischer Indizienforschung werden hypothetische, überzeugend abgeleitete Schlussfolgerungen vorgelegt, die bereits Bekanntes untermauern und neue Aspekte aufdecken. Als „Hauptanliegen“ erklärt der Autor die „Frage der instrumentalen Bestimmung Cembalo-manualiter“ (S. 193), als logische Folge der zyklisch angelegten, 1731—41 vorangegangenen *Clavierübungen I bis IV* sowie der „canonischen Veraenderungen“ über „Vom Himmel hoch“ und das *Musikalische Opfer* von 1747. Der komplizierte Griffsatz, der in Wolfgang Graesers Ausgabe der Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft noch als „auf dem Klavier unausführbar“ gilt, werden als realisierbar, ja in der Faktur als völlig cembalistisch durchformt und idiomatisch nachgewiesen: „Mit dem Wegfall dieser ‚Handhabe‘ entfällt also der letzte, von wissenschaftlicher Seite gewissermaßen autorisierte Ansatz einer Begründung für die Instrumentierung der Kunst der Fuge“ (S. 194), was kein Verbot darstellt, aber nicht unbedingt eine Bachsche Legimation erhalten kann.

Aus den vorliegenden Analysen und Untersuchungen ergeben sich Dirksens interessanten und beachtenswerten Hypothesen zu drei Fassungen der *Kunst der Fuge*. Eine zwölfsätzigere Erstfassung von 1742, die im Autograph „Bach P 200“ der Berliner Staatsbibliothek enthalten ist, wertet er als durchaus eigenständige und geschlossene Einheit und, in Vierergruppen gegliedert, als progressiven Aufbau der verwendeten kontrapunktischen Techniken, gleichsam „vom stile antico zum stile moderno“. Die im 15sätzigen Autograph „P 200“ enthaltenen drei zusätzlichen Teile, die später hinzukamen und „eine Art von Anhang zur Erstfassung“ darstellen (zwischen 1742 und 1746 entstanden), ergäben die „Zweitfassung“, die von der dritten, der 19sätzigen „Druckfassung“ (der angeblich 20. Satz, die Choralbearbeitung „Vor deinen Thron . . .“ hat ja bekanntermaßen nichts mit dem Zyklus zu tun!), unterschieden wird. Obwohl die Erweiterung in sich selbst überzeugend geordnet sei, störe sie doch die Symmetrie des ganzen Zyklus, so daß man

diese hypothetische „Zweitfassung“, wenn sie auch durch die Akzentuierung der Fuge VII im „stile francese“ in Schlüsselstellung nach der Zyklusachse eine eigene Neuprofilierung erhält, nur als Zwischenlösung verstehen kann. Und der Verlust des offenbar in der Erstfassung erreichten zyklischen Gleichmaßes war möglicherweise der Beweggrund, das Werk noch einmal, und zwar gründlich umzuarbeiten. So entstand eine Neuordnung, die sich sichtbar von den Gestaltungsprinzipien der frühen Clavierzyklen und auch der beiden Frühfassungen entfernt. Sie macht aus der *Kunst der Fuge* einen komponierten Zyklus und — nun modifiziert — Ausführungszyklus. Die zwei Grundaspekte des Werkes, klangliches Darstellungsziel und Lehrcharakter oder: Praxis und Theorie — so meint der Autor (S. 200) — seien auch in der Endgestalt keine miteinander konkurrierende, sondern einander ergänzende und durchaus gleichwertige Begriffe, stellen ein Gleichgewicht zwischen der didaktischen und der spielfreudigen Komponente her. Das vokale Gegenstück, das Glaubensbekenntnis und letzte vollendete Werk Bachs (Christoph Wolffs These, daß eines der übernommenen Skizzenblätter die Vollendung der Quadrupelfuge enthalte, lehnt auch Dirksen ab), ist die *h-moll-Messe*. Aber ideell bilden sie „die zwei Glieder des ‚opus ultimum‘ von Bach“ (S. 202). Kulminationspunkt ist in beiden Fällen nicht der Schluß, sondern vielmehr näher am Zentrum das „Credo“ im einen, die unvollendete Quadrupelfuge im anderen Falle, die konzeptionell — wie in den meisten Aufführungen gebräuchlich — nicht am Ende stehen kann.

Die Untersuchung gibt neue Anregungen, sich zu Bachs *Kunst der Fuge* zu verhalten, und legt eine Reihe interessanter Forschungen im Detail und in der Großformung vor, die der Betrachtung gerade dieses Werkes wesentliche Hinweise vermittelt.

(März 1995)

Friedbert Streller

JOCHEN REUTTER: *Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709–1789)*. Frankfurt a. M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993). Teil I: Textteil, 627 S., Notenbeisp.; Teil II: Systematisch-Thematisches Verzeichnis der Geistlichen Kompositionen

Franz Xaver Richters, 535 S. (*Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle. Band 1.*)

Zu seinen Lebzeiten erreichte der Komponist Franz Xaver Richter vor allem durch die zahlreichen im Druck erschienenen Instrumentalwerke einen größeren Bekanntheitsgrad. Demgegenüber blieb das Wissen um seine Bedeutung als ein äußerst fruchtbarer Kirchenkomponist, ungeachtet entsprechender Hervorhebungen im frühen biographischen Schrifttum, doch mehr auf seine unmittelbaren Wirkungsstätten begrenzt. Nach den älteren, inzwischen vielfach überholten Studien von Franz Xaver Matthias, Martin Vogeles, Willi Barth oder Eduard Schmitt kommt Jochen Reutter das Verdienst zu, in seiner umfangreichen Heidelberger Dissertation die Quellen zum gesamten Richterschen Kirchenmusikschaffen auf gründliche Weise erschlossen und ausgewertet zu haben — letzteres mit dem Schwerpunkt auf den Meßvertonungen. Um es vorweg zu sagen: Reutters Arbeit besticht durch überzeugende Argumentationen und durch die methodische Genauigkeit, mit der er der großen Materialfülle Herr geworden ist.

Das erste Hauptkapitel des Textteils befaßt sich mit der Biographie des Komponisten — hier kann Richters bisher umstrittener Geburtsort Holleschau in Mähren definitiv bestätigt werden — sowie mit seiner Ausbildung und den Stationen seiner beruflichen Laufbahn. Anschließend steht die Werküberlieferung im Mittelpunkt der Studie; dabei führen die Analysen des verwendeten Notenpapiers ebenso wie die an der Entwicklung von Richters Handschrift vorgenommenen Beobachtungen zu wichtigen und verlässlichen Aufschlüssen hinsichtlich der zeitlichen Einordnung undatierter Kompositionen.

Die stilistische Untersuchung von Richters Meßvertonungen nimmt dann den breitesten Raum ein. Zunächst setzen die Werke der Zeit vor Mannheim (Stuttgart, Schlitz, Ettal, Kempten) die Traditionen des Spätbarock fort, wobei die eher konservativen Einflüsse aus Venedig bzw. Wien sich ebenso nachweisen lassen wie progressivere Elemente neapolitanischer Richtung; von Beginn an tritt Antonio Caldara als Vorbild für Richter hervor. Während seiner über 20 Jahre dauernden Mannheimer Tätigkeit komponierte Richter zwar nur

zwei Messen, vermochte in diesen aber die seinerzeit modernen Strömungen — darunter eine am sinfonischen Stil orientierte Schreibweise und eine verfeinerte Instrumentationskunst — aufzunehmen. Nach seiner Berufung als Domkapellmeister am Straßburger Münster (1769) rückte die Kirchenmusik ganz in das Zentrum von Richters Schaffen. Die Messen aus dieser letzten, gleichzeitig bedeutendsten Periode offenbaren das Bemühen um formale Straffung sowie eine erneute Auseinandersetzung mit traditionellen Techniken; zusätzlich ist dabei „neben die Antipoden von traditioneller und zeitgemäßer Schreibart [...] wenigstens ansatzweise deren integrierende Verschmelzung getreten“ (S. 583).

Unter Berücksichtigung der Vorarbeiten von Friedrich Wilhelm Riedel oder Bruce C. MacIntyre vermag Reutter das Messenschaffen Richters in einen überzeugenden musikhistorischen Kontext zu stellen, dabei und in angemessener Sachlichkeit auch die nötige kritische Distanz zum Gegenstand seiner Untersuchung zu wahren (vgl. etwa die Differenzierung zwischen formelhafter Routine und innovativem Einfall auf S. 526ff.). — Band II enthält das nach Gattungen geordnete Verzeichnis aller bis heute bekannt gewordenen Richterschen Kirchenkompositionen mit den Incipits sämtlicher Sätze und weiteren detaillierten Angaben (Besetzung, Entstehungszeit, Quellen etc.).

Die folgenden kleinen Anmerkungen möchte sich der Rezensent schließlich noch erlauben: Die Musikgeschichte des Württembergischen Hofes wurde von Josef, nicht Johann Sittard geschrieben (vgl. S. 23 und 594); in den Messen von Johann Adolf Hasse finden sich Solokadenz durchaus mit Regelmäßigkeit (S. 368), und in Joseph Haydns späten Messen kommen Hörner nicht erst in der „Schöpfungsmesse“, sondern ebenso in der „Paukenmesse“ vor — wenn in letzterer auch nicht durchgängig (S. 380).

(Januar 1995) Wolfgang Hochstein

der Johann-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg. Nr. 80.)

Dieses imponierende und für die Zukunft der Philipp-Emanuel-Bach-Forschung bestimmende Werk ragt ebenso durch die genaue Editionstechnik der 625 Texte hervor wie durch deren umfangreiche Einzelkommentierung, die oft ein Vielfaches der Texte umfaßt und für sich schon eine Sozialgeschichte der Musik des späten 18. Jahrhunderts ergeben kann. Große Teile davon sowie zahlreiche neu aufgefundene Dokumente werfen ein neues Licht auf bisher nur wenig oder ungenau Gesehenes, so die Bewerbung in Zittau 1753, die Wechsel im Verhältnis zu Georg Michael Telemann und Matthias Claudius, die Verzögerung der Umsiedlung von Berlin nach Hamburg — durch den Jahrhundertwinter 1767/68! — und nicht zuletzt die wohl über dreißigjährige Beziehung zu dem Verleger und Drucker Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. Die Briefe an ihn wie an Johann Nikolaus Forkel machen den größten Teil des Werkes aus. Hier hat die immense Akribie und Sachkenntnis des Herausgebers ein Bild der künstlerisch-ökonomischen Prozesse in dieser Experimentierphase des anonymen Marktes ergeben, das nach Umfang und musikhistorischer Prägnanz beispiellos ist, etwa anhand der Berechnung des Gesamtverdienstes an den sechs *Sammungen für Kenner und Liebhaber*, nämlich 10000 Mark oder sieben Jahresgehälter (S. 1265ff.). Aber neben und im Zusammenhang mit dem Geschäftlichen finden sich wichtige Bemerkungen zur Aufführungspraxis — in den „Fantasien werden die Noten streng nach ihrem Werth gespielt“ (1782; S. 945) — und zum wirtschaftlichen Aspekt des Siegeszuges der Instrumentalmusik auf dem expandierenden Markt: „Claviersachen gehen beßer und sind auch für Undeutsche.“ (1784; S. 1007).

Ein Anhang von 435 Seiten oder einem Viertel des Gesamtumfangs läßt keine Wünsche offen und ist auch allgemeiner nutzbar als nur für die Bach-Forschung, enthält er doch neben Registern, Konkordanzen und sogar einer alphabetischen Aufschlüsselung der Briefe nach Textanfängen alle erhaltenen Pränumerantenverzeichnisse, Festtagsdaten von 1750 bis 1800, eine Übersicht verschollener Autographe und ein fast 200seitiges Verzeichnis aller erwähnten Personen mit Kurzbiographien.

CARL PHILLIPP EMANUEL BACH: *Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe. 2 Bde. Hrsg. von Ernst SUCHALLA. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1994. XLI, 1768 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichung*

Einige kleine Unklarheiten sind kaum der Rede wert, so der Kommentar zum Brief Leopold Mozarts von 1775 an Breitkopf, Noten von C. Ph. E. Bach betreffend, der Sohn habe häufig bei Baron van Swieten Bach und Händel gespielt. (Dok. 426 von 1782 klärt den Sachverhalt.) Oder die Vermutung (Dok. 369), bei der *Messiede* von Friedrich Gottlieb Klopstock handele es sich um dessen Übersetzung aus dem Englischen von 1775, obwohl doch offenbar nicht Händels Werk, sondern Klopstocks Epos gemeint ist (seit 1748 erschienen).

Um eine Gesamtausgabe handelt es sich mit Sicherheit, soweit es die Briefe von Bach und die nur 13 erhaltenen an ihn betrifft, mit großer Wahrscheinlichkeit bei Briefen, in denen sich andere Personen etwas über Bach mitteilen, z. B. Claudius und Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, wenn auch die drei Briefe Ludwig van Beethovens an Gottfried Christoph Härtel von 1809 bis 1812 am Ende der Ausgabe, 14 Jahre nach dem letzten wiedergegebenen Dokument, die Vermutung nahelegen, daß noch zahlreiche andere Personen in diesem Zeitraum Gedanken über Bach austauschten. Stichprobe: 1804 (vermutlich) empfiehlt Joseph Haydn in einem Briefentwurf einem Schüler „Emanuel Bach“ zum Studium (wie ja um die gleiche Zeit auch Beethoven dem jungen Carl Czerny).

Nur als Auswahl oder Probe sind jene Dokumente aus Büchern und Zeitschriften zu verstehen, die Bach und seine Musik charakterisieren, so drei Texte aus Johann Friedrich Reichardts *Briefen eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend* (1774/76) und aus dessen *Musikalischem Kunstmagazin* (Bd. I, 1782), zumal es sich beim letztgenannten Text nun wirklich nicht um einen Brief handelt. Es wäre wohl sinnvoller gewesen, derartige Texte gar nicht aufzunehmen, um den Erwartungshorizont nicht auf jene immense Flut ähnlicher Texte zu öffnen, die zu jener Zeit von Autoren wie Heinrich Philipp Bossler, Carl Friedrich Cramer, Johann Nikolaus Forkel, Hans Adolph Friedrich von Eschstruth, Carl Ludwig Junker oder Christian Friedrich Daniel Schubart verfaßt worden sind. Deren Sammlung dürfte nicht minder wichtig sein und weit mehr Arbeit erfordern als jene, die zum zweiten Band der Johann Sebastian Bach betreffenden *Dokumente* geführt hat. Auf eine solche zukünftige, vor allem aber zum Lobe

der von Ernst Suchalla geleisteten Editionsarbeit möge jene frühbürgerliche Fanfare dienen, die Bach seinem Verlegerfreund Breitkopf am 2. Dezember 1772 entgegenschmettete:

„Es lebe die Ordnung u. Betriebsamkeit!
Was hilft das beste Herz ohne jene!“

(Februar 1995)

Peter Schleuning

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.

Ähnlich dem von Horst Augsbach 1992 mit „Nachwort, Bemerkungen, Ergänzungen und Registern“ (nur Personenregister) als Reprint neu herausgegebenen *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* von Johann Joachim Quantz (Berlin 1752) hat nun Wolfgang Horn im selben Verlag das zweite große Berliner musikalische Lehrwerk dieser Zeit, Carl Philipp Emanuel Bachs zweiteiligen *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (zuerst Berlin 1753 und 1762), in einem einbändigen Faksimile-Reprint im Taschenbuchformat vorgelegt. Horn, der 1988 auch eine analytische und quellenkundliche Studie zu den frühen Klaviersonaten C. Ph. E. Bachs veröffentlichte, hat dem Reprint nicht nur ein knappes, instruktives Vorwort (S. IX–XII) und bibliographische Hinweise (S. XIII–XVI) vorangestellt, sondern ihm auch die Zusätze Bachs zur vierten Auflage des ersten Teils, Leipzig 1787, und zur dritten Auflage des zweiten Teils, posthum Leipzig 1797 (S. 4*–17*), beigegeben sowie die sechs Tabulae am Ende des ersten Teils (S. 12*–43*) und die „freye Fantasie“ (Wq 117, 14/H 160) zum 41. Kapitel des zweiten Teils (S. 2*–3*) im Neustich, mit Violinstatt Sopranschlüssel, hinzufügen lassen. Ist dies für manche Leser und praktischen Benutzer des Werkes bereits eine Erleichterung, so dürfte der Hauptgewinn der Bearbeitung doch in dem ausführlichen Register bestehen (S. 18*–35*), das in den bisherigen Ausgaben ein Desiderat war. (Im Unterschied zu Bachs

Versuch weist derjenige von Quantz schon im Original ein sorgfältig zusammengestelltes Register auf.) Das Register enthält neben den wenigen von Bach erwähnten Personen (acht Instrumentenbauer, Komponisten und Musiker) alle relevanten Sachwörter, die zum Teil in zahlreiche Unterpunkte spezifiziert sind. Die Auffächerung der Stichwörter betrifft sinnvollerweise vornehmlich solche „mit schillernder Bedeutung“ (zum Beispiel Affekt/affektuös, Freiheit, Geschmack, Natur/natürlich, Regeln und Vortrag), weniger dagegen „eng definierte Fachtermini, denen zu meist noch eigene Kapitel gewidmet sind“ (S. XII), obwohl auch aus diesem Bereich Begriffe wie Doppelschlag, Harmonie/harmonisch, Kadenz, Manieren, Modulation, Takt, Triller und Vorschlag detailliert aufgeschlüsselt sind. Durch diese Aufbereitung wird die Lektüre und Auswertung des Werkes, über dessen Bedeutung als reichhaltige und umsichtig formulierte Quelle zur Spieltechnik, Aufführungspraxis und Ästhetik (nicht allein) der „Claviermusik“ des mittleren 18. Jahrhunderts hier kein Wort gesagt zu werden braucht, außerordentlich erleichtert, was jedoch nicht dazu führen sollte, daß die Schnelleser das Werk nur noch nach „zitierbaren Stellen“ durchsuchen.

(April 1995)

Herbert Lölkes

PAOLO GALLARATI: La forza delle parole. Mozart drammaturgo. Torino: Giulio Einaudi editore 1993. XVI, 374 S., Notenbeisp. (Piccola Biblioteca Einaudi 581.)

Der ehrgeizigen Studie des an der Universität Turin wirkenden Autors liegt die in der Einleitung entwickelte Ansicht zugrunde, daß den entscheidenden Schnitt in Wolfgang Amadeus Mozarts Operschaffen nicht erst *Die Entführung aus dem Serail* bedeutet, sondern der *Idomeneo*, daß also die Oper von 1781 nicht den Schlußstein der alten Tradition bildet, sondern die Überwindung der alles überragenden metastasianischen Operndramaturgie signalisiert. Die revolutionäre Tat, der radikale Bruch mit der Opernästhetik des Settecento, zeige sich auf formaler, narrativer und psychologischer Ebene mit der Bevorzugung von organischen Entwicklungen, Übergängen und großräumigen Zusammenhängen; mög-

lich werde dadurch — so in den Worten des Autors — die Darstellung des Lebens in der Natürlichkeit des psychologischen und zeitlichen Verlaufs. Indem Mozart mit dem *Idomeneo* zu seiner „poetica teatrale“ findet, bricht er nach Ansicht des Autors mit der alten Operntradition der Darstellung mythischer Gegebenheiten, der die Möglichkeit der Wiedergabe der Wirklichkeit versperrt war (weil Gallarati in der Opera buffa zunächst folglich nur einen Ausbruchsversuch sehen kann). Mozart bewirke deshalb, ausgehend vom *Idomeneo*, eine Wende in der gesamten europäischen Theatergeschichte: Nicht mehr mit mimetischen, sondern mit „analogen“ Mitteln kann er in der Oper eine individuell gestaltete und psychologisch fundierte Unmittelbarkeit realisieren.

Das erste Hauptkapitel ist den Voraussetzungen (den „fonti“) von Mozarts musikdramatischer Poetik gewidmet. (Poetik wird dabei als impliziter Begriff verstanden, denn anders etwa als Christoph Willibald Gluck hat Mozart sich höchstens auf indirekte Weise programmatisch geäußert.) Der dem Nationalheros Giuseppe Verdi verpflichtete Titel des Buchs deutet an, wo der Autor die neue Poetik ansiedelt: Er sieht sie insbesondere in einem neuen, intensiven Eingehen Mozarts auf das Wort, an dem der Komponist unter Vernachlässigung formaler Aspekte die Ebenen von Bedeutung und Ausdruck neu für sich entdeckt und nutzbar gemacht habe. (Die zu einer ersten Veranschaulichung herangezogene Arie „Io ti lascio, e questo addio“, KV 255, ist dabei insofern ein unglücklich gewähltes Beispiel, als das von Gallarati hervorgehobene Mittel der prosodisch „falschen“ Deklamation des Beginns mit zwei auftaktigen Viertelnoten keine individuelle Lösung darstellt, sondern sich mit dem Typus der Rondò-Arie in Zusammenhang bringen läßt.) Andererseits stellt er Mozart in einen breiten geistesgeschichtlichen Zusammenhang und bringt so heteronome Erscheinungen wie die aufkommende Shakespeare-Rezeption, Gotthold Ephraim Lessings Dramaturgie, Immanuel Kants Zeitverständnis und den „sonatismo“ der Wiener Klassiker mit dem Zustandekommen einer neuen Musikdramatik Mozarts in Verbindung.

Das zweite, mit über 200 Seiten wesentlich umfangreichere Hauptkapitel stellt sich die

Aufgabe, die Gesetzmäßigkeiten („le leggi“) von Mozarts musikdramatischer Poetik aufzuzeigen. Der Gang durch die Oper (erst zuletzt kommt, der Chronologie der Entstehung entsprechend, die Ouvertüre zur Sprache) wird dabei als Problemerkatalog mit weit über zwanzig charakteristischen Überschriften angelegt (z. B. „Der Klang des Worts als vereinheitlichendes Prinzip der thematischen Erfindung“ oder „Der Rhythmus des Schauspiels als übergeordnetes Gesetz der Mozartschen Dramaturgie: die Abwechslung“). Die Beschreibungen erfolgen nach den in den vorangehenden Abschnitten dargelegten Prämissen. Sie bringen eine Fülle von Beobachtungen, bleiben aber an Eindringlichkeit hinter den entsprechenden Passagen etwa in Stefan Kunzes *Mozarts Opern* deutlich zurück; eine Auseinandersetzung mit diesem Standardwerk, das auch in italienischer Übersetzung vorliegt, umgeht der Autor ohnehin weitgehend, obwohl eine solche gerade für sein Anliegen fruchtbar gewesen wäre.

Im Anhang findet sich, neueren Einsichten und Praktiken der Opernforschung folgend, eine kritische Edition des *Idomeneo*-Librettos, die auf eindrucksvolle und übersichtliche Weise nicht nur die Fassungen der zwei verschiedenen Librettodrucke von 1781 auseinandertreibt und nicht nur die zahlreichen Eingriffe und Striche Mozarts angibt, sondern jeweils auch verzeichnet, ob und wie die *NMA* die jeweilige Variante realisiert. Da sich die Quellenlage zum *Idomeneo* seit Erscheinen des Bandes in der *NMA* (1972) durch die Zugänglichkeit des gesamten Autographs und durch weitere Funde wesentlich erweitert hat, liegt mit Gallaratis Edition abgesehen von der hochwillkommenen Textdarstellung ein unverzichtbares Instrument sowohl für die *Idomeneo*-Forschung als auch für die Praxis vor, das in seiner Anschaulichkeit auch durch den noch ausstehenden Kritischen Bericht der *NMA* nicht übertroffen werden dürfte.

Die anspruchsvolle und vielseitige Studie wird der Diskussion um Mozarts Musikdramatik wohl manchen Impuls geben. Im Zusammenhang mit dem *Idomeneo* bleibt hinzuzufügen, daß sich das Erscheinen des vorliegenden Buchs mit dem des vierten Bandes von *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* überschneidet, in dem Carl Dahlhaus entschieden die Bindung des Werks an die Grundlagen

des metastasianischen Operntypus betont, die „in einigen wesentlichen Zügen unangetastet geblieben sind“.

(März 1995)

Reinhard Wiesend

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

„Verse sind wohl für die Musick das unentbehrlichste“, schrieb Wolfgang Amadeus Mozart seinem Vater während der Arbeit an der *Entführung* und gab damit ein Stichwort, das in den vergangenen Jahren von musikwissenschaftlicher Seite verschiedentlich aufgegriffen wurde, so vor allem, in einem anderen Zusammenhang, von Friedrich Lippmann in seiner grundlegenden Studie *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus* (1973–75) und in dem Aufsatz *Mozart und der Vers* (1978). Auf die Bedeutung italienischer Versmaße für die Melodiebildung in Mozarts Klavierkonzerten machte Reinhard Strohm (1978) aufmerksam, und erst jüngst hat Helga Lühning auf Vergleichbares in der Musik des jungen Beethoven hingewiesen.

Was macht einen Operntext zu einer sinnvollen „Dichtung für Musik“? Neben vielen anderen Aspekten wie Affektgehalt und klangliche Disposition ist es vor allem die Ebene der Rhythmik und Metrik, auf der ein sinnvolles Zusammenwirken von Text und Musik möglich und notwendig ist. Dies betrifft nicht nur die Bildung einzelner Phrasen, sondern vor allem auch die Disposition größerer Zusammenhänge, deren Ende in italienischen Operntexten des 18. Jahrhunderts in der Regel durch einen einsilbigen ‚verso tronco‘ markiert wird. Die Wechselwirkung zwischen italienischem Vers und musikalischer Syntax sind überaus vielfältig, und diese Vielfalt analytisch herauszuarbeiten und zu systematisieren ist Manfred Hermann Schmid in seiner großen Studie beeindruckend gelungen. Die Musik Mozarts steht im Mittelpunkt seiner Arbeit, sie erscheint aber eingebettet in ihrem historischen Kontext, den Schmid durch Vergleiche mit Verfahrensweisen anderer Opernkomponisten (Johann Adolf Hasse, Niccolò Jommelli, Vicente Martín y Soler u. a.) exemplarisch zu umreißen sucht.

Grundlage von Schmid's Darstellung ist die auf Thrasybulos Georgiades zurückgehende Unterscheidung zwischen „geschlossenem“ und „offenem Bau“ musikalischer Phrasen. Schmid veranschaulicht Mozarts überaus differenzierten Umgang mit beiden „Bauweisen“ anhand zahlreicher Analysen, die, nebenbei bemerkt, der besseren Lesbarkeit wegen in einigen Punkten sicherlich knapper gehalten sein könnten, ein kleines Manko, das indessen durch eine Vielzahl von anschaulich eingerichteten Notenbeispielen weitgehend wieder ausgeglichen wird. Schmid beschränkt sich aber nicht auf die bloße Darlegung syntaktischer Strukturen, sondern vermag in einem eigenen Kapitel Mozarts differenzierenden Gebrauch der „Bauweisen“ auf eindringliche Weise als ein Mittel der Textauslegung und Personencharakteristik aufzuzeigen.

Anknüpfend an Strohm, behandelt Schmid schließlich die „Vers-Analogien in der Instrumentalmusik“, was sich im Falle Mozarts, eines Komponisten, in dessen Werk die Grenzen zwischen den Gattungen überaus durchlässig sind, als sinnvolle Ergänzung zur Betrachtung der Opern erweist. Da sein Hauptinteresse syntaktischen Phänomenen gilt, erscheint Schmid's Darstellung der Wechselbeziehungen zwischen Vokal- und Instrumentalmusik etwas einseitig auf „Vers-Analogien“ fixiert, wodurch andere Aspekte wie etwa Idiomatik und Klangfarbe, die nach dem Musikverständnis des 18. Jahrhunderts in diesem Zusammenhang mindestens genauso wichtig sind, unberücksichtigt bleiben. Eine „Tabelle der Versarten in den Arien von Mozarts italienischen Opern“ rundet den Band ab.

Schmid's Buch ist eine große Leserschaft zu wünschen, zum einen, weil es mit spürbarem Engagement geschrieben ist, zum anderen, weil von der in ihm vorgestellten Zugangsweise zur Musik Mozarts wichtige Impulse für die Mozart-Analyse ausgehen könnten. Der Band reiht sich ein in eine Gruppe neuerer Arbeiten, zu denen etwa Konrad Küsters Dissertation über die Konzertform bei Mozart und vor allem der auch von Schmid mehrfach zitierte Aufsatz *The Analysis of Mozart's Arias* von James Webster (in: *Mozart Studies*, hrsg. v. Cliff Eisen, Oxford 1991) gehören, Arbeiten, die der philologisch ausgerichteten Mozart-Forschung einen historisch-philologisch fun-

dierten Analyseansatz zur Seite stellen, der noch viele wichtige Einsichten in das Werk Mozarts verspricht.

(März 1995)

Thomas Seedorf

HANS SCHNEIDER: Makarius Falter (1762–1843) und sein Münchener Musikverlag (1796–1888). Erster Band: Der Verlag im Besitz der Familie (1796–1827). Verlagsgeschichte und Bibliographie. Tutzing: Hans Schneider 1993. 480 S.

Makarius Falter war in mancher Hinsicht ein innovativer und moderner Musikalienhändler und -verleger. Im Jahre 1796 wurde in seinem Hause die *Zauberflöte* im Quartettarrangement von Franz Danzi als Lithographie hergestellt, so daß der Name Falter eng mit der Entwicklung dieses avancierten Notendruckverfahrens verbunden ist. Modern mutet an, daß Falter dennoch keine eigene Notendruckerei unterhielt, sondern seine Aufträge an andere Druckereien vergab.

Falters eigenes Sortiment bediente den musikalischen Tagesbedarf der Liebhaber und Dilettanten. Bei umfangreicheren Ausgaben (Symphonien, Partituren, vollständige Klavierauszüge) griff er auf das Angebot der Wiener Musikverleger zurück.

Der erste Band der erstmalig aufgearbeiteten Verlagsgeschichte des Hauses Falter, das bis 1888 unter diesem Namen firmierte, umfaßt die Jahre 1762 bis 1827. Er enthält im ersten Teil eine sorgfältig recherchierte Genealogie der Familie Falter, teilweise schwer zugängliche Dokumente zur Entwicklung der Lithographie und eine genaue Beschreibung der Falter-Drucke bis 1813. Letztere erlaubt genaue Rückschlüsse auf die Struktur des Unternehmens.

Den Kern des zweiten Teils bildet ein chronologisches Verzeichnis der Musikdrucke für die Jahre 1796–1827. Im Anhang sind die Sortimentskataloge der Jahre 1808/09 und 1822 im Faksimile abgedruckt.

(März 1995)

Andreas Eichhorn

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., Notenbeisp.

Diese beiden Bände geben einen gewichtigen Überblick über Beethovens Hauptwerke, und zwar in Form kurzer kritischer Essays über einzelne Werke, geordnet nach Opuszahl und dann nach den WoO-Nummern. Die Essays wurden von 70 Autoren mit dem Ziel verfaßt, einen Querschnitt der laufenden Forschungen sowie eine Vielfalt analytischer Ansätze zu liefern. Die Herausgeber machen in ihrem Vorwort geltend (S. VII): „Etwas Vergleichbares ist, wie es scheint, bisher noch nicht unternommen worden.“ Mit dieser Behauptung haben sie recht, was die jüngere Zeit betrifft; sie vergessen jedoch, daß in der Vergangenheit eine solches Unternehmen schon realisiert worden ist, und zwar von Wilhelm von Lenz mit seinem *Beethoven: Eine Kunst-Studie. Kritischer Katalog sämtlicher Werke ... Beethovens* (Hamburg 1860); ungeachtet seiner Fehler und Grenzen, behandelt von Lenz' Buch die Werke mit den Opuszahlen 1 bis 138. Doch natürlich spiegeln die nun vorliegenden Essays das wesentlich erweiterte faktische Wissen wider sowie eine analytische Tiefe, welche die Leser in der heutigen Zeit von professionellen Musikwissenschaftlern erwarten, und hierin werden sie in der Regel auch nicht enttäuscht. Lassen sie mich zuerst auf einige Grenzen des Buches hinweisen: Hier ist zunächst hervorzuheben, daß zwar alle Werke mit Opuszahl behandelt werden, daß in der Sektion der WoO, so wie sie im Werkverzeichnis von Georg Kinsky und Hans Halm aufgelistet sind, hingegen eine große Anzahl von Werken ausgeschlossen ist; einige von ihnen möglicherweise unvermeidlich, etwa die Kanons, aber auch unerklärlicherweise wie die Klaviervariationen mit den Nummern WoO 62, 68—70, 72, 74—77; ebenfalls ausgelassen sind nahezu alle Volkslieder verschiedener Länder (lediglich Op. 108 ist aufgenommen). Daß die Herausgeber nicht vollständig über das heutige Wissen in der Frage des Standorts der Quellen verfügen, geht aus den einleitenden Informationen hervor, die über einige wichtige Werke gegeben werden: Die Autoren und Herausgeber wissen zum Beispiel nicht, daß die Autographe folgender Werke nicht länger „verschollen“ sind, sondern sich in der Bibliothek Jagiellonska in Krakau befinden: Op. 20, 26, 29 und 74; ihre Standorte wurden von Marianne Helms und Martin Staehelin im *Beethoven Jahrbuch X*

(1978—81, erschienen 1983, S. 334f.) bekannt gegeben. Das Bestreben, für jedes Werk die bekannten Skizzen aufzulisten, ist hingegen loblich und ein großer Fortschritt, wie unvollständig auch immer sich solche Verzeichnisse in späterer Zeit herausstellen werden.

Bei einem so umfangreichen Werk ist es schwierig, einzelne Essays herauszugreifen, doch will ich auf einige wenige aufmerksam machen, die mir besonders bemerkenswert erscheinen. Einer ist der wertvolle Essay von Juri Chopolow über die *Klavier-Sonaten* op. 14, der kluge Bemerkungen über Beethovens Umwandlung der *E-dur-Sonate* zu einem Streichquartett enthält. Unter den Essays über späte Werke sind besonders diejenigen von William Kinderman über die drei letzten Sonaten und auch über Op. 127 interessant sowie Klaus Kropfingers über Op. 130 und 133. Was die Symphonien betrifft, so las ich mit spezieller Freude den Essay von Reinhold Schlötterer über die *Vierte*, von Rainer Cadenbach über die *Fünfte* und von Manfred Hermann Schmid über die *Achte*. Die Bibliographie der Publikation ist umfassend und nützlich.

(März 1995)

Lewis Lockwood

(Übersetzung: Sabine Henze-Döhring)

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

Nach dem grundlegenden Verzeichnis der Werke Jean-Baptiste Lullys (LWV) hat Herbert Schneider jetzt ein zweites opulentes Verzeichnis vorgelegt, das einem weiteren französischen Komponisten gewidmet ist, Daniel François Esprit Auber, dem bedeutenden Opernkomponisten Frankreichs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Doch anders als bei Lully will Schneider diesmal nicht nur primäre Quellen dokumentieren, sondern auch die Grundlage für „eine anschließende Untersuchung der sozialen und ökonomischen

mischen Rolle bzw. Bedeutung der Opern Aubers" (S. 2) legen. Daher hat er auch die sekundären Quellen wie Einzelveröffentlichungen und Bearbeitungen in bisher unbekannter Ausführlichkeit wiedergegeben.

Aubers Œuvre umfaßt 200 gezählte Werke, davon sind 51 Opern, 57 kirchenmusikalische Werke, 41 weltliche Vokalwerke, 8 Kantaten und 43 Instrumentalwerke. Daß jedoch die Sicht Aubers als Opernkomponist berechtigt ist, beweist schon allein die Tatsache, daß 1463 Seiten des Verzeichnisses den 51 Opern und nur 94 Seiten den übrigen 149 Kompositionen gewidmet sind, weshalb auch die weiteren Anmerkungen auf die Eintragungen zu den Opern beschränkt seien. Erschlossen wird das Verzeichnis über ein 125seitiges, zweiseitig gedrucktes (recht zuverlässiges) Register, das alle Arienanfänge (in den verschiedenen Sprachen), Gattungsbezeichnungen und erwähnte Namen (mit kurzer Charakterisierung wie: „Verleger“, „Widmungsträger“, „dramatis persona“ etc.) enthält.

Jeder Eintrag verzeichnet in dieser Reihenfolge: Titel, Gattungsbezeichnung, Librettisten, Mitarbeiter, Ort und Datum der Uraufführung, dramatis personae und Darsteller der Uraufführung, dann die Partituren (Autographen, Abschriften, Drucke) und ihre Nummernfolge einschließlich einstimmiger Incipits und der Angabe der Besetzung, Tempowechsel und Metronombezeichnung. Es folgen Verzeichnisse von Aufführungsmaterialien, Klavierauszügen und Libretti (jeweils nach Sprachen getrennt), Abschriften und Drucke von Einzelnummern, Arrangements und Sekundärliteratur.

Der Umgang mit diesem für die Masse der Informationen erstaunlich druckfehlerfreien Verzeichnis wird durch den platzsparenden Druck und den Verzicht auf eine Angabe der Rubrik (Klavierauszüge, Libretti...) in der Kopfzeile etwas erschwert. Kleine Irritationen bei der Benutzung klären sich schnell: Die einzelnen Rubriken sind wohl stillschweigend chronologisch angeordnet (die Drucke sind nur mit den Plattennummern identifiziert und die Abschriften leider auch nicht datiert); die Zuordnung der Incipits zu den einzelnen Abschnitten der Nummern ist trotz fehlender Taktzahlen nachvollziehbar. Der Vergleich der ausführlichen und bis auf marginale Abweichungen identischen Titel bei Klavieraus-

zügen und Libretti ist mühsam, wenn es um die schnelle Suche geht, aber wohl unverzichtbar. Nicht ganz nachvollziehbar ist zum Teil die Einordnung in die einzelnen Rubriken: Warum stehen die autographen Notenmanuskripte alle unter der Rubrik der Partituren, auch wenn es sich um Einzelnummern und/oder Klavierauszüge handelt; warum enthält die Rubrik der Einzelnummern (oder Einzeldrucke, wie es in der Einleitung heißt) einerseits vollständige Klavierauszüge, deren Nummern einzeln verkauft wurden, andererseits aber auch handschriftliche Arrangements der Ouvertüren, obwohl es doch eine Rubrik „Arrangements“ gibt?

Auf Grund des vorrangigen Interesses des Autors, die Materialien zu „seriellen Untersuchungen“ und „Forschung im Sinne der Mentalitätsforschung“ (S. 2) zur Verfügung zu stellen — und in der Tat finden sich hier einmalige Möglichkeiten, die Wege und Mittel der Verleger und das Interesse der Rezipienten zu untersuchen — sind die Angaben zu den Quellen der direkten Rezeption der Opern auf den europäischen Bühnen etwas knapp ausgefallen. Es scheint sehr unwahrscheinlich, daß ein in ganz Europa so erfolgreiches Stück wie *La Muette* nur in zwei Partiturabschriften erhalten ist, während die vor allem in Deutschland so erfolgreichen *Maurer und Schlosser* schon allein in sechs handschriftlichen Partituren überliefert sein sollen. Auch ist der bewußte Verzicht auf Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte (S. 5), aber auch zu den autographen Skizzen und den übrigen handschriftlichen Quellen für diejenigen, die an der ersten Wirkungsphase der Oper interessiert sind, zu bedauern.

Doch bietet das Verzeichnis von Herbert Schneider eine solche Materialfülle, daß es ungerecht wäre, mehr zu verlangen, zumal am Ende der Einleitung darauf hingewiesen wird, daß das ganze Material per Computer erfaßt ist und weitere Informationen (und wahrscheinlich auch noch neu aufgetauchte Materialien) erfragt werden können. Vielmehr sollten die zahlreichen Anregungen auch zu völlig neuen Forschungsansätzen in der Opernforschung, die dieses imposante Werkverzeichnis bietet, zunächst einmal aufgegriffen werden.

(Januar 1995)

Irmlind Capelle

HANS-JOACHIM ERWE: *Musik nach Eduard Mörike. Teil 1: Wirkungsgeschichte, Analysen und Interpretationen. Teil 2: Ein bibliographisches Verzeichnis.* Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1987. Teil 1 458 S., Notenbeisp., Abb., Teil 2: 218 S. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Bd. 35.)

Über Vertonungen von Werken einzelner Dichter zu forschen, das sind beliebte und wichtige Dissertationsthemen, gerade wenn sie fleißig und zuverlässig Materialien erarbeiten und zur Verfügung stellen. Dies ist der Fall bei der Untersuchung von Hans-Joachim Erwe über Musik nach Eduard Mörike, die in Hamburg von Constantin Floros betreut wurde. Die Art des Vorgehens ist vorgegeben und hat sich bewährt. Der Autor präsentiert zunächst einen historischen Überblick. Dabei wird die zentrale Bedeutung von Hugo Wolf in der Abgrenzung der Mörikevertonungen vor, bei und nach den Kompositionen Wolfs deutlich. Er ist auch in bezug auf die Wirkungsgeschichte wichtig, und ihm gelten spezielle Analysen. Diese Interpretationen geschehen im Vergleich zu Parallelvertonungen, was zusätzlich wertvolle Erkenntnisse bringt. Leider verfällt der Autor in einen gewissen Schematismus, der in entsprechenden Dissertationen verbreitet ist. Vorangestellt wird eine metrische Analyse der Gedichte, die für die musikalische Deutung dann nicht mehr hinreichend befragt wird. Weitere Komponisten, die herausragend behandelt werden, sind Hugo Distler und Othmar Schoeck. Der historische Überblick bringt weitere interessante Aspekte zur Sprache: Mörike und das Musiktheater, volkstümliche Vertonungen und Vertonungen nach Umdichtungen von Gedichten Mörikes sowie instrumentale Umsetzungen der Gedichte. Im Abschnitt „Mörike und die Moderne“ wird deutlich, daß sich die wirklich wichtigen Komponisten unseres Jahrhunderts für den schwäbischen Dichter nicht interessiert haben. Dabei zeigt sich eine Schwäche der vorliegenden Untersuchung: Der Autor vermag nicht recht zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem zu unterscheiden. Die Schwierigkeit bei einer Arbeit, die eine Breite der kompositorischen Rezeption darstellen will, ist die Unterscheidung wesentlicher und unwesentlicher Auseinandersetzung. Komponisten wie etwa Hans Georg Pflüger, dessen

Mörike-Vertonungen nicht zu Unrecht Manuskript geblieben sind, anzusprechen („eine der bemerkenswertesten Erscheinungen im jungen Lied“, S. 86) und gar in einen Satzzusammenhang mit Alban Berg zu bringen, das ist sicher unangemessen; ebenso, wenn der Autor eine Diskussion mit Hanns Eislers *Anakreontischen Fragmenten* umgeht, indem er Eislers Hinweis zitiert, wie zufällig er zu einer Textwahl findet. Dabei müßte dem Autor doch aufgefallen sein, daß die Anakreon-Kompositionen nur aus dem 20. Jahrhundert stammen und den wichtigen Bereichen Fragment und Antikerezeption zugehören. Überhaupt wird möglichen interessanten und wichtigen Fragestellungen ausgewichen; die Untersuchung beschränkt sich allzu häufig auf recht Allgemeines. Dies ist natürlich auch eine Frage des Umfangs. Aber bringt eine so knappe und in ihrer Aussage bescheidene Darstellung wie u. a. in diesem Kapitel mehr als eine reine Auflistung, wie sie im zweiten Band geschieht? Im für die weiterführende Forschungsarbeit hilfreichen bibliographischen Verzeichnis findet man eine Aufschlüsselung nach Komponisten, Texten und eine Übersicht über die meistkomponierten Texte. Bei der Auflistung nach Komponisten finden sich häufig ganz unbekannte Namen. Hier wären ein Nachweis der Lebensdaten und eventuelle Hinweise auf Literatur (und seien es Lexika) nützlich gewesen.

(März 1995)

Peter Andraschke

GÜNTER METZNER: *Heine in der Musik. Bibliographie der Heine-Vertonungen. Band 7: Komponisten, S. Tutzing: Hans Schneider 1991. 534 S.*

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

Mit dem zwölften Band ist die Bibliographie der Heine-Vertonungen abgeschlossen worden, und der Verfasser dieses aufwendigen Sammelwerkes widmet ihn sicher zu Recht seiner Frau „für elf Jahre geduldig ertragenen Verzicht auf so viele Stunden gemeinsam erlebbarer Freizeit“. Die ersten acht Bände sind alphabetisch nach Komponisten geordnet, die Bände 9 und 10 nach Werken, Band 11 enthält

das Register. Der abschließende Band beginnt mit den Literaturnachweisen aus den Bänden 1–8; sie sind alphabetisch nach Verfassern geordnet und durch weitere ergiebige Fundstellen ergänzt. Der systematische Teil ist verschiedenen Gesichtspunkten der Rezeptionsforschung gewidmet, z. B. „Heine und die Musik“, „Heine-Vertonungen nach Gattungen“, „Komponisten und Literatur zu einzelnen Gedichtvertonungen“. Dabei wird auf die insgesamt 5121 Nummern des alphabetischen Teils verwiesen. Nicht einsichtig ist, daß diese Nachweise zu den Einzelvertonungen auf zwei Abteilungen verstreut sind, unter „Heine und die Musik“ (2.2.3.1.) und „Heine-Vertonungen nach Gattungen“ (3.6.2.1.). Hier fielen auch die im Verhältnis zu den zahlreichen Vertonungen geringen Literaturhinweise auf. Eine derart umfassende Bibliographie auf ihre Gründlichkeit zu befragen ist geradezu unmöglich. Dies ist nur über Stichproben zu versuchen, und es ist schwer zu beurteilen, wie solche Zufallsergebnisse im Gesamtzusammenhang zu werten sind. Bei drei Stichproben ergab sich eine Lücke. Es wurde die Verwertung des Aufsatzes von Edelgard Spaude („Aus meinen großen Schmerzen mach' ich die kleinen Lieder“. Anmerkungen zu zwei Heine-Vertonungen von Josip Ipavec) befragt. Er ist 1990 erschienen, ein Sonderdruck befindet sich im Heinrich-Heine-Institut in Düsseldorf. Ipavec ist als Komponist mit einem Verweis auf diese Literatur genannt. Der Aufsatz ist unter dem Namen der Autorin verzeichnet und dabei als Nachtrag gekennzeichnet. Offensichtlich wurde der Text aber nicht eingesehen, denn es ist im Unterschied zu anderen Literaturangaben nicht vermerkt, welche Gedichte vertont sind: *Verriet mein blasses Angesicht* und *Wallfahrt nach Kevlaar*. Diese Unterlassung setzt sich fort, und so findet man die Literatur auch nicht unter den Einzeltiteln der Gedichtvertonungen angegeben. Das ist bedauerlich, denn es bedeutet, daß die Verweise auf einzelne Gedichte unvollständig sind; auf der anderen Seite ist es kaum möglich, über die umfangreichen anderen Register Kenntnis darüber zu erhalten.

Das Bereitstellen von Material ist für die Forschung unverzichtbar. Es spart viel Mühe bei zeitraubendem Suchen. Aber es wiegt auch in der (oft leider nur vermeintlichen) Gewiß-

heit, daß in dieser Richtung nun nichts mehr eigenständig unternommen werden muß.

(März 1995)

Peter Andraschke

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

Das Jahr 1993 brachte für die bedeutendsten musikalischen Institutionen Leipzigs wichtige Jubiläen: Die Oper wurde 300, das Gewandhaus 250 Jahre. Schließlich beging auch die Leipziger Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ ihren 150. Geburtstag. 1843 von dem Gewandhauskapellmeister Mendelssohn gegründet und von ihm bis zu seinem frühen Tod 1847 als Studiendirektor geleitet, konnten an ihr Generationen von deutschen und ausländischen Musikern ausgebildet werden. 1992 wurde diese einst als Conservatorium für Musik, später als Hochschule für Musik bekanntgewordene Institution in eine Hochschule für Musik und Theater umgewandelt.

Die vorliegende ansprechende und gut bebilderte Festschrift unternimmt nicht den Versuch einer historischen Gesamtdarstellung des ersten deutschen Konservatoriums, sondern behandelt vorzugsweise dessen Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert. Erinnerungen profilierten Lehrer und Schüler dieser Einrichtung sowie die Auswertung eines vielfältigen und z. T. unbekanntem dokumentarischen Materials machen den besonderen Wert der Schrift aus. Eine von Johannes Forner erstellte Zeittafel bringt die wichtigsten Daten zur Hochschulgeschichte einschließlich der Entwicklung des Gewandhauses. Im Anhang finden bedeutende Lehrer und Schüler der einzelnen Fachrichtungen der vergangenen eineinhalb Jahrhunderte Erwähnung (insgesamt über 400 Namen!). Leider fehlen die Namen der aus der ehemaligen Abteilung Schulmusik hervorgegangenen Absolventen. Aufschlußreich ist auch die Übersicht der heutigen Struktur einschließlich personeller Besetzung, wobei nach jahrzehntelang erzwungener Pause auch das „Kirchenmusikalische Institut“ wieder dazugehört. Den größten Umfang beanspruchen jedoch die historisch orientierten Aufsätze. Am Beispiel der *Früh-*

lingssinfonie Robert Schumanns untersucht Hans Joachim Köhler das Verhältnis Schumann-Mendelssohn. Brigitte Richter wertet ein unveröffentlichtes Manuskript von dem einstigen Konservatoristen und späteren Lehrer Alfred Richter aus. Edvard Griegs Leipziger Studienzeit findet in dem Beitrag von Joachim Reissaus unter Einbeziehung zahlreicher Fakten und einer tiefenpsychologischen Deutung eine überzeugende Neubewertung. Mit einer biographischen Skizze des berühmten Cellisten Julius Klengel macht Wolfgang Orf gleichzeitig ein halbes Jahrhundert Leipziger Musikgeschichte transparent. Max Reger erfährt mit seinem knapp zehnjährigen Leipziger Wirken durch Hartmut Haupt die gebührende Würdigung. Dem Regerfreund und späteren Thomas Kantor Karl Straube widmet sich Thomas Schinköth, wobei besonders das Leipziger Musikleben der zwanziger und frühen dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts im Mittelpunkt stehen. Eine wichtige Quelle stellen dabei die Erinnerungen von Wilhelm Weismann dar. Beiträge von Wilhelm Keller und Bernhard A. Kohl beschäftigen sich mit Johann Nepomuk David. Ein Werkverzeichnis einschließlich Angaben der Uraufführungen informiert über die zwischen 1935 und 1948 entstandenen Kompositionen Davids. Erinnerungen von Herman Berlinski (geb. 1910) mit Anmerkungen von Thomas Schinköth schildern den schweren Weg eines jüdischen Musikers in Deutschland bis Anfang 1933. „Leipzig und die Musiktheorie“ hat Peter Schmiedel seinen kurzen Beitrag überschrieben, während Ruth Kestner-Boche in einem längeren Aufsatz das Profil der Leipziger Streicherausbildung unter besonderer Berücksichtigung der Kinngeiger darstellt. Wir werden dabei mit den großen Leipziger Violinpädagogen vertraut gemacht. Die Verfasserin äußert sich ausführlich über die methodisch-technische Ausbildung der einzelnen Geigenschulen, sprengt damit jedoch den Gesamtcharakter der Festschrift. Insgesamt vermißt man Ausführungen über die Geschichte der Abteilungen Dirigieren und Gesang.

Die ästhetisch ansprechende Gestaltung der Veröffentlichung, die gleichzeitig auch einen wichtigen Beitrag zur sächsischen Musikgeschichte darstellt, ist hervorzuheben. Durch ein Personenverzeichnis hätte die Publikation noch gewinnen können.

(März 1995)

Eberhard Möller

MICHAEL STRUCK: Robert Schumann. Violinkonzert d-moll (WoO 23). München: Wilhelm Fink Verlag (1988). 92 S., Notenbeisp. (*Meisterwerke der Musik, Heft 47.*)

Durch seine Hamburger Dissertation (1984) als Kenner der späten Instrumentalwerke Schumanns ausgewiesen, widmet sich der Verfasser dem 1937 veröffentlichten einzigen Violinkonzert in einer ersten Monographie, wobei er die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sorgfältig anhand der persönlichen Aufzeichnungen des Komponisten, aber auch der Äußerungen Ferdinand Davids, Joseph Joachims, Clara Schumanns und vieler anderer darlegt, Quellen, deren Zeugniswert im Umfeld zeitgebundener Einflüsse eingeschätzt werden. Dieser, der eigentlichen „Werkbeschreibung“ (S. 25ff.) vorgeschaltete Abschnitt ist eine gründliche Würdigung der vielfältigen Urteile, wobei auch verborgene Texte aus Zeitschriften herangezogen werden, obwohl sich damit der Gesamteindruck des „ambivalenten“ Werks, wie abschließend richtig erkannt, mit diesen verzweigten Zeugnissen und textkritischen Analysen nicht grundlegend ändert. Bemerkenswert jedoch die hier verfolgten Einflüsse eines Sonderwegs der „Neudeutschen“ auf die Gestaltung eines Konzertsatzes und auf die Position des Soloparts gegenüber einer „Verhaltenheit“ Schumanns, die eine dialogische und blockhaft-kontrastierende Technik spürbar reduziert hat, ein historischer Prozeß, der den Verfasser zu einer Reihe von Überlegungen anregt, auf welche Weise sich der reife Romantiker um eine neue Konzertform im Milieu expansiver Gattungen kurz nach 1850 bemüht hat. Vielleicht hätte der Verfasser seine aufschlußreichen Vergleiche der „Divergenzen“ zwischen Einzelsatz („Phantasie“) und dessen Umarbeitung im Sinne eines triadischen Konzerts noch mit Beobachtungen am *Klavierkonzert* op. 54 ergänzen können, wäre ihm das Autograph (wie dem Berichtstatter in den Festschriften Martin Ruhnke [1986] und Arno Forchert [1987] sowie in den beiden Editionen nach den Handschriften [1988 und 1995]) zugänglich gewesen. Denn tatsächlich ist hier ein Zentralproblem geboten, für das der Verfasser wertvolle Analysen von Werkkonzeption und eigenständiger Solothematik beibringt. Als zweites Merkmal wird detailliert auf „barockisierende“ Sequenzbildungen hingewiesen, die

neue Perspektiven eines Händelverständnisses bei Schumann eröffnen, die in einer langen Reihe — seit der Begegnung mit Anton Friedrich Justus Thibaut — und mit durchaus unterschiedlichen Resultaten das Werk beeinflusst haben. Der Nachweis von Skizzen zu den späten *Fughetten* op. 126 erhellt hier weiterhin die Kompositionstechnik dieses vorklassischen „Topos“, wengleich auch der eher sporadische Blick auf op. 60, 72 und 16 (S. 74) durch differenzierende Angaben hätte ergänzt werden können, die bereits seit W. Gertler (1931) greifbar sind, ungeachtet der „Fugengeschichten“, die der Berichtstatter erschlossen hat (1939). Die themenzeugende Funktion kontrapunktischer Entwürfe ist mithin ein primäres kreatives Problem bei Schumann, wobei das Violinkonzert nur die Endphase eines keineswegs gradlinigen Adaptionsvorgangs darstellt. Doch war wohl der Raum für eine solche tiefer greifende personalstilistische Bilanz nicht verfügbar. Auch hätte dann eine Diskographie der unterschiedlichen Vorlagen (über die Erstaufführungen hinaus) Einblicke in die Aufführungspraxis vermittelt (vgl. jüngst in *FonoForum* Februar 1995, S. 26ff.). — Im ganzen eine verlässliche Analyse des internen Entstehungsprozesses und eine solide Detailbeschreibung der musikalischen Vorgänge, verdienstlich auch im Hinblick auf die späte *Violin-Phantasie* op. 131, die vergleichsweise herangezogen wird. Die abschließende Textsammlung („Dokumente“) vertieft die Information. Diese Werkwürdigung, in der auch neuere Studien (u. a. Kapp 1984) verwertet sind, ist begrüßenswert.

(März 1995)

Wolfgang Boetticher

Alexander Borodin: Sein Leben, seine Musik, seine Schriften. Aus dem Russischen übersetzt, mit einem Vorwort und einem chronologischen Verzeichnis seiner musikalischen Werke, seiner musikkritischen Schriften und seiner wissenschaftlichen Abhandlungen auf dem Gebiet der Chemie versehen von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn (1992). 477 S. (musik konkret 2.)

SIGRID NEEF: Die Russischen Fünf: Balakirew — Borodin — Cui — Mussorgski — Rimski-Korsakow. Monographien — Doku-

mente — Briefe — Programme — Werke. Berlin: Verlag Ernst Kuhn (1992). 300 S. (musik konkret 3.)

RICHARD TARUSKIN: Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue. Princeton: Princeton University Press (1993). XXXIV, 415 S. Notenbeisp.

Der von Ernst Kuhn selbst betreute Borodin-Band ist wie alle Bücher dieser Reihe sehr gut übersetzt, sorgfältig kommentiert, und er bietet, darin liegt sein besonderes Verdienst, vieles erstmals in einer westeuropäischen Sprache. Zur Biographie des Komponisten bringt Kuhn einen umfangreichen Essay von Grigorij Timofeev, einem Offizier, der zum engeren Kreis des sogenannten „Mächtigen Häufleins“ gehörte. Die Entscheidung für diesen bislang unbekanntem Text ist dreifach gerechtfertigt, denn erstens hat Kuhn die Borodin-Biographie von Vladimir Stasov, dem ästhetischen Mentor und unermüdlichen Förderer der fünf Petersburger Komponisten, inzwischen separat veröffentlicht, zweitens liegt ein wichtiger Sammelband des Borodin-Spezialisten Sergej Dianin bereits in englischer Sprache vor, und drittens zeugt Timofeevs Text von grundsätzlicher und musikalischer Kompetenz. Neue Erkenntnisse, die eine Revision des Borodin-Bildes erfordern würden, bietet der Text nicht, auch im Tenor stimmt Timofeev ganz mit dem bekannten russophilen Ton Stasovs überein. Das aber schmälert den Wert dieser deutschen Erstveröffentlichung in keiner Weise; zudem enthält der Text viele Briefzitate, die Kuhn anhand der vollständigeren Ausgabe von Dianin, wenn nötig, komplettiert hat. Eine kleine Ungenauigkeit ist in Timofeevs Bericht über Milij Balakirevs vorläufig letzte Dirigate im Frühjahr 1872 (S. 48) stehengeblieben: Der Leser gewinnt den Eindruck, es seien Konzerte der (vom Hof geförderten) Russischen Musikgesellschaft gewesen, die Balakirev habe ausfallen lassen müssen; tatsächlich aber waren es Konzerte der von ihm mitbegründeten Musikalischen Freischule. Hier hätte ein Kommentar das mögliche Mißverständnis ausschließen müssen. — Der biographische Teil wird ergänzt durch den großen, in der russischen Literatur viel zitierten Brief Borodins vom 1. Juni 1876 an seine Frau, der über die ästhetischen Anschauungen des Komponisten Aufschluß gibt und der in deutschen Übersetzungen allenfalls fragmentarisch vorliegt.

Hinzu kommt eine biographische Notiz, die Borodin in deutscher Sprache für Hugo Riemanns *Musiklexikon* verfaßte.

Den zweiten Teil bilden Borodins Konzertkritiken und seine Erinnerungen an Franz Liszt. Diese Erinnerungen sind Dokumente einer herzlichen Künstlerfreundschaft, die durch die Begeisterung, mit der Liszt in seinen späten Briefen immer wieder über die russischen Komponisten sprach, bestätigt wird. Ganz neu freilich sind diese Texte dem westeuropäischen Publikum nicht: H. Weilguny veröffentlichte sie in seinem Buch *Das Liszt-Haus* in Weimar (Weimar 31966); D. Lloyd-Jones gab sie gekürzt unter dem Titel *Borodin on Liszt in Music and Letters* (XLII, 1961) heraus. — Borodins Konzertkritiken sind in Rußland bzw. der Sowjetunion mehrfach nachgedruckt worden, im westlichen Ausland aber nahezu unbeachtet geblieben, weil eine Übersetzung fehlte. Daß Kuhn diese Texte jetzt vorgelegt hat, ist um so dankenswerter, als sie zur Differenzierung der Rolle des „Mächtigen Häufleins“ beitragen. In der Presse vertrat Stasov die grundsätzlichen ästhetischen Positionen dieses Kreises; César Cui exemplifizierte sie in konkreten Konzertbesprechungen. 1868/69, in der Phase, als Cuis *William Ratcliff* als erste Oper dieses Kreises zur Uraufführung vorbereitet wurde, übernahmen Rimskij-Korsakov und Borodin die Rezensionen. Borodin erweist sich als ein sachlicher Kritiker, er verzichtet auf die für Cui und Stasov typische Polemik, bleibt aber den Positionen seines Kreises treu, wenn er Hector Berlioz und Liszt sehr ausführlich und wohlwollend bespricht, Richard Wagner aber heftigst und ungerechtfertigt hart angreift.

Zwei große Abschnitte, die dem Chemiker Borodin gewidmet sind, vermitteln eindrucksvoll, welche herausragende Bedeutung dieser Komponist als Wissenschaftler hatte. Sie lassen ahnen, wie gespalten Borodins Leben gewesen sein muß, und sie machen deutlich, daß es eine zweischneidige Sache ist, über das klein gebliebene musikalische Œuvre zu klagen. — Daran schließen sich Erinnerungen jüngerer Zeitgenossen, ein kleiner Artikel von Boris Asaf'ev, eine Studie von Vasilij Jakovlev über die Rezeption im 19. Jahrhundert und Materialien zu *Fürst Igor* an. Stasovs Szenarium, das Borodin der Oper zugrunde legte, ist ein frühes, wichtiges Dokument zur Entstehungs-

geschichte. Nach Borodins Tod haben Nikolaj Rimskij-Korsakov und Aleksandr Glazunov aus dem umfangreichen *Igor*-Material eine aufführbare Fassung hergestellt. Stasov bat beide um einen genauen Bericht über ihre Arbeit, aber nur Glazunov kam dieser Bitte nach — 1891 in einem sehr detaillierten Brief an Stasov und 1929/1934 noch einmal in einem allgemeiner gehaltenen Memorandum. Kuhn gibt seltsamerweise nur das Memorandum wieder, das auch schon Marek Bobéth in seiner Dissertation über *Fürst Igor* (1982) mit kleinen Kürzungen veröffentlicht hat. (Der Brief ist deutsch in meinem Buch über *Russische Musik des 19. Jahrhunderts* zugänglich.) Ein ganz zentraler Quellentext, der bislang nur in russischer Sprache vorlag, ist Pavel Lamms Bericht über Borodins ursprüngliche Konzeption der Oper. Lamm hatte 1947 eine Ausgabe dieses Urtextes vorbereitet, die dann aber nicht zustande kam, und in dem Zusammenhang auf ganz erhebliche Differenzen zwischen Borodins Plänen und der Fassung von Rimskij-Korsakov und Glazunov aufmerksam gemacht. Wer des Russischen nicht mächtig ist, wußte bislang nur aus Sigrid Neefs verdienstvollem *Handbuch der russischen und der sowjetischen Oper*, daß die beiden Bearbeiter möglicherweise allzu freizügig mit Borodins Handschriften umgegangen sind.

Neue Texte haben Ludolf Müller und Marek Bobéth beige-steuert. Müller behandelt die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem *Igorlied* und der Oper, die zwangsläufig auch zur Frage nach der imperialistischen Dimension der Oper hätte führen müssen; Bobéth berichtet ausführlich über die Aufführungsgeschichte der Oper in Deutschland und in beiden deutschen Staaten.

Den Anhang bilden sorgfältig erstellte Werkverzeichnisse (Kompositionen, Musikkritiken, naturwissenschaftliche Schriften), eine Biographie in Stichworten sowie ein Personen- und ein Werkregister.

Im laufenden Text sind russische Namen und Wörter in der deutschen phonetischen Umschrift wiedergegeben; die bibliographischen Angaben folgen der international gebräuchlichen Transliteration. Ein kleiner Schönheitsfehler, den man in späteren Bänden der *musik-konkret*-Reihe behoben hat, sind die fehlenden Hačekas in transliterierten Worten. Im Beitrag von Müller, ursprünglich

einem Rundfunkmanuskript, sind Betonungszeichen stehengeblieben — leider nicht alle an der richtigen Stelle.

Sigrid Neefs Buch über *Die russischen Fünf* bietet für jeden der Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ einen Überblick über Leben und Schaffen sowie Dokumente aus Briefen, ggf. Rezensionen, Erinnerungen und Programme zu symphonischen Werken, außerdem jeweils eine Biographie in Stichworten, ein Werkverzeichnis und ein — nicht vollständiges — Verzeichnis der zitierten Literatur. Der Wert dieses Buches besteht in der Bereitstellung von in deutscher Sprache bislang noch wenig bekanntem Quellenmaterial; hier liegen aber auch die Schwächen, denn nur in dem abschließenden Kapitel über den Regisseur und Leiter einer Moskauer Privatoper Savva Mamontov (und einmal S. 67) gibt es Nachweise. Ansonsten ist der Leser, der den genauen Kontext eines Zitats braucht, auf die Datierung etwa von Briefen angewiesen, deren Quellen er in den jeweiligen Literaturverzeichnissen aber keineswegs immer findet. Beabsichtigt war offenbar eine Dokumentation ohne philologischen Ballast; im Ergebnis ist das Buch als Dokumentensammlung nur sehr bedingt brauchbar. In dieser Unwissenschaftlichkeit fällt das Buch aus der Reihe *musik konkret* heraus. Auch sonst gibt es Ungenauigkeiten, die man bei Sigrid Neef, einer ausgewiesenen Kennerin der Materie, eigentlich nicht erwartet: Das Petersburger Konservatorium nahm nicht im Oktober 1861 seine Arbeit auf (S. 8), sondern Anton Rubinštejn eröffnete im Frühjahr 1860 Kurse für Musikstudenten, die er aus Einnahmen von Konzerten der Russischen Musikgesellschaft finanzierte; daraus ging am 8. September 1862 das Peterburger Konservatorium hervor. Milij Alekseevič Balakirevs „Musikalische Freischule“ wurde also vor und nicht nach dem Konservatorium eröffnet. — Balakirev wurde 1867 Rubinštejns Nachfolger als Dirigent der Konzerte der Russischen Musikgesellschaft, nicht 1868 (wie S. 60 behauptet, während S. 15 1867 angegeben ist). — Der Dichter, mit dem Balakirev 1860 im Wolga-Gebiet Volkslieder sammelte, heißt nicht Schtscherbin (S. 37), sondern Schtscherbina (Ščerbína). Das Wolgatreidler-Lied „Ej, uchnem!“ wurde nicht „gerade in seiner Aufzeichnung berühmt“ (S. 37), sondern es liegt nur in Balakirevs und in

keiner anderen Aufzeichnung des 19. Jahrhunderts vor; berühmt wurde es durch die Interpretation von Fëdor Ivanovič Šaljapin. — Daß „die Fünf bis 1869 Richard Wagners Musikdrama nicht zur Kenntnis nehmen“ wollten (S. 107), stimmt nicht; im Gegenteil, seit Wagners Dirigaten 1863 beachtete man ihn aufmerksam; die russische Erstaufführung des *Lohengrin* 1868 (ein Jahr vor Cuis *Ratcliff*) nahm man sehr genau zur Kenntnis, und Cui, der seit 1864 jedes Wagner-Konzert in der Presse verriß, widmete *Lohengrin* eine besonders boshafte Besprechung (die Wagner-Rezensionen sind in der sowjetischen Ausgabe von Cuis gesammelten Schriften [Leningrad 1952] unterdrückt worden). Die Reihe der Ungenauigkeiten ließe sich fortsetzen, doch alle diese Einwände sind Kleinigkeiten, über die man in einer populären Edition hinwegsieht, die aber in einem Buch mit wissenschaftlichem Anspruch nicht passieren dürften.

Gleich in der Einführung macht Sigrid Neef deutlich, daß sie den „zählebigen Legenden“ entgegentreten will. Die eine, die auf Rimskij-Korsakovs *Chronik meines musikalischen Lebens* zurückgeht, lautet, Balakirev sei streng genommen ein unfähiger Pädagoge gewesen. Daß das so nicht zutrifft, belegen zahlreiche Passagen im Balakirev-Kapitel. Die zweite besagt: „Mit dem Mächtigen Häuflein seien Volkstümlichkeit und Realismus für die russische Musik zu den bestimmenden Prinzipien geworden“ (S. 10). Urheber dieser „Legende“ — genauer: Begründer dieser Ideologie — ist Stasov; zahlreiche sowjetische Musikwissenschaftler haben sie festgeschrieben. Sigrid Neef hält dem entgegen, daß Vladimir Solov'ëv und Vasilij Rozanov, zwei Religionsphilosophen, „Zeitgenossen des Balakirew-Kreises“ (S. 11) waren. Zeitgenossenschaft allein besagt aber gar nichts, und so bleibt die Autorin den Nachweis für mögliche Einflüsse notgedrungen schuldig. Das Buch zeigt einerseits den Versuch, Stasovsche, d. h. vor allem: alte sowjetische Standpunkte, zu überwinden, und andererseits die Schwierigkeit, sich aus diesem Denken zu lösen. So übernimmt Sigrid Neef wie selbstverständlich Stasovs emphatisch besetzten Terminus der „Neuen Russischen Schule“, schreibt ihn aber Cui zu, der ihn in seinen Rezensionen geprägt habe (z. B. S. 109). Zugleich mag sie Stasovs Wunschbild vom „Mächtigen Häuflein“ als einer geschlos-

senen Gruppe mit einer einheitlichen Ästhetik nicht gänzlich preisgeben, denn im Musorgskij-Kapitel verzichtet sie — offenbar bewußt — auf die böswillige Rezension, die Cui nach der Uraufführung des *Boris Godunov* in den *Sankt-Peterburgskie vedomosti* (Sankt-Petersburger Nachrichten), dem Organ des Balakirev-Kreises, veröffentlichte. Wesentliche Auszüge dieser für das „Mächtige Häuflein“ überaus aufschlußreichen Besprechungen hat Aleksandra Orlova 1963 publiziert; Sigrid Neef nennt diese Arbeit im Literaturverzeichnis. (Auch dieser Text ist in der sowjetischen Ausgabe von Cuis gesammelten Schriften unterdrückt worden; deutsch nach Orlovas Ausgabe in meinem Buch, vollständig voraussichtlich Herbst 1995 im nächsten Band der Reihe *musik konkret*.)

Die Einwände gegen Stasov werden besonders im Musorgskij-Kapitel deutlich. Die Phase, in der Stasov den Komponisten „wirklich verstanden haben könnte“, reduziere sich „auf die Spanne von 1868 (*Die Heirat*) bis 1874 (*Boris Godunow*)“ (S. 168). Entsprechend fehlen die Dokumente, die belegen, welch großen Anteil Stasov an der Entstehung der *Chovanščina* hatte. Es müsse „bedenklich stimmen, daß Stasov ein Jahrhundert lang als authentischer Musorgski-Biograph gelten konnte“ (ebda.). Diese Hypothese stützt sich einerseits auf die Formulierung, Musorgskij sei ein „halber Idiot“, die 1863 im Briefwechsel zwischen Balakirev und Stasov gefallen war (und die von Sigrid Neef überstrapaziert wird), sowie auf Stasovs Bedenken gegen einige späte Werke (den *Jahrmarkt von Soročincy*, den Liederzyklus *Ohne Sonne*) und die Ratlosigkeit des Freundeskreises angesichts einiger Teile der *Chovanščina* (S. 160). Ein weiterer Pfeiler für die Hypothese, daß Stasov der Nachwelt wesentlich ein falsches Musorgskij-Bild bereitgestellt habe, sind die *Erinnerungen* des Dichters Arsenij Goleniščev-Kutuzov, mit dem Musorgskij in seinen letzten Lebensjahren eng befreundet war und der, wie Richard Taruskin (*Musorgsky, Eight Essays*, S. 15f.) hervorhebt, später als „Oberhofmeister“ am Hof Nikolajs des Zweiten eine nationalistisch-reaktionäre Politik verfocht. Seine *Erinnerungen*, 1888 als Replik auf Stasovs Musorgskij-Monographie (1881) verfaßt, sind — erstaunlich genug — 1934 in der Sowjetunion erstmals veröffentlicht worden. In der Musorgskij-Literatur hat

man sie bislang übersehen bzw. als wenig relevant erachtet. Sigrid Neef bietet ein Fragment dieses Textes, der Goleniščev-Kutuzovs Vorstellungen von Musik und zugleich seine Inkompetenz in dieser Hinsicht offenbart: In die *Chovanščina* seien, Stasov zum Trotz, „Musik“ und „schöne Klänge“ eingedrungen, obwohl dies „nicht nur kein opernhafter, sondern nicht einmal ein dramatischer Stoff“ sei (S. 171). Dies zeige sich in zahlreichen Liedern und Volksliedzitate, „denn ein Lied enthält ja nichts anderes als Musik, und das heißt, auch mehr oder minder ‚schöne Klänge‘“ (S. 172). Unter den Liedern, die Goleniščev-Kutuzov aufzählt, ist ein derbes Sauflied mit Chor; und daß Volksliedzitate auch eine dramaturgische Funktion haben können, interessiert diesen Autor nicht. Musorgskij habe eigentlich „nach idealer Schönheit“ (S. 172) gestrebt; seine Welt sei die „der reinen Poesie“ (S. 173), für die Stasov ihn systematisch verdorben habe. Exakt diese Meinung (zum Teil sogar mit fast gleichem Wortlaut) hat auch Rimskij-Korsakov vertreten, als er den *Boris Godunov* zum zweiten Mal überarbeitete (vgl. Jastrebecevs *Erinnerungen an Rimskij-Korsakov*, englisch New York 1985).

Zwei wichtige und verdienstvolle Abschnitte in Sigrid Neefs Buch sind die deutsche Erstveröffentlichung von Rimskij-Korsakovs späten Überlegungen zur Musikästhetik (leider ohne Quellenangabe) und das Kapitel über Savva Mamontov, dessen Rolle in der westlichen Literatur (auch wegen der Sprachbarriere) bislang viel zu gering veranschlagt wurde. Wünschenswert wären vergleichbare Kapitel über Rimskij-Korsakov als Bearbeiter und „Vermächtnisverwalter“ des „Mächtigen Häufleins“ sowie über Mitrofan Beljaev, den großen Förderer der russischen Instrumentalmusik, gewesen.

Die Rechtschreibung russischer Namen und Wörter folgt der deutschen phonetischen Umschrift. Das geschieht auch in den Literaturangaben, was die Benutzung des Buches für Leser, die kein deutsch beherrschen, erheblich erschwert.

Richard Taruskin hat sich durch zahlreiche fundierte Arbeiten zur russischen Musik des 19. Jahrhunderts ausgewiesen. Im Einleitungskapitel seines Musorgskij-Buches stellt er unter der Frage „Who speaks for Musorgsky?“ die Positionen Stasovs und Goleniščev-Kutuzovs

in der Absicht gegenüber, ein radikal neues Musorgskij-Bild zu entwerfen. Seine zweifellos zutreffende These lautet: „In fact, Stasov's Musorgsky was Stasov's creation — in more ways than one. He manufactured not only Musorgsky's historiographical image but also, to a considerable extent and for a considerable time, the actual historical person" (S. 8). (Man kann diese These durchaus dahingehend erweitern, daß die ganze „Neue Russische Schule“ Stasovs Schöpfung war, und zwar die Komponisten und die Maler — ihr Kunstbegriff, ihre öffentlichen Äußerungen, ihre Werke —, aber auch, daß Stasov eine Persönlichkeit war, die dies zu leisten vermochte.) Goleniščev-Kutuzovs *Erinnerungen* nun zeigen, so Taruskin, daß Stasov längst nicht alles über Musorgskij wußte, ja daß der Komponist von Stasov in eine Rolle gezwungen wurde, die seinem Wesen grundsätzlich widersprach. Als Belege dienen Passagen, vor deren Veröffentlichung Sigrid Neef offenbar zurückgeschreckt hat: Goleniščev-Kutuzov berichtet, Musorgskij habe sich insgeheim über Stasov und seine ästhetischen Anschauungen lustig gemacht (S. 19f.); ferner habe der Komponist es ausdrücklich begrüßt, daß sein *Boris Godunov* für die Inszenierung gekürzt wurde (S. 21). Insbesondere erfreut habe ihn die Streichung des Schlußbildes, der Szene bei Kromy, („he was particularly pleased with it“), denn die Episode, in der das Volk den Bojaren Chruščov fesselt und verspottet, empfinde er als „Lüge“; er beue es zutiefst, diese Episode vertont zu haben (S. 23). Der „wahre“ Musorgskij sei der improvisierende Künstler gewesen; die niedergeschriebenen Werke seien unter dem Druck der Gruppenmitglieder entstanden, deren Zustimmung der Komponist gesucht habe (S. 20). Seine Natur habe ihn zur „reinen, idealen Poesie“ hingezogen, diese Neigung sei aber erst in den letzten Lebensjahren deutlich geworden, so daß die Schaffensphase, die Stasov für die bedeutendste hielt, in Wahrheit eine Übergangsphase gewesen sei (S. 25, vgl. auch Neef, S. 175).

Hätte Goleniščev-Kutuzov Recht, so wäre Musorgskij eine extrem schwache und labile Persönlichkeit gewesen, ein Mensch ohne Meinung, der die Positionen seines jeweiligen Gesprächspartners übernimmt (was sich an den veröffentlichten Briefen bis zu einem gewissen Grad bestätigen läßt), ein willenloser

Komponist, der, weil er sich nicht gegen Stasov durchsetzen kann, Jahr um Jahr Werke schreibt, die ihm im Innersten widerstreben, und der in seinen Briefen mit vorgetäuschter Begeisterung über Werke und Ideen spricht, so daß man sich über die Flucht in den Alkoholismus nicht zu wundern braucht. „What shall we make of these memoirs, which so perfectly invert the long-accepted view of the composer?“, fragt Taruskin (S. 25). Die sowjetische Musikwissenschaft hat sie aus ideologischen Gründen als unglaubwürdig abgelehnt; Taruskin macht sie zum Ausgangspunkt seiner „Eight Essays“. Freilich schränkt er Goleniščev-Kutuzovs Autorität mehrfach ein: Sein Zeugnis „is not any more to be relied on as an authority than anyone else's memoirs“ (S. 33). „The reader will notice that Golenishchev-Kutuzov's memoirs are never cited as an authority or even as a source“ (S. 34).

Die acht Essays sind ganz oder teilweise Nachdrucke älterer Veröffentlichungen, darauf weist Caryl Emerson in einem überaus wohlwollenden Vorwort hin. Welche Artikel von wo übernommen wurden, wird an keiner Stelle geklärt. (Die aus der Reihe *Russian Music Studies* stammenden Essays sind für den Neudruck geringfügig erweitert worden.)

Das erste Kapitel, eine „Etude in the Folk Style“, behandelt Datierungsprobleme des frühen Liedes „Gde ty zvezdočka?“ (Wo bist du, kleiner Stern). Die erste Fassung, datiert 1857, ist eine überzeugende künstlerische Umsetzung der volkstümlichen „Protjažnaja pesnja“ (des gedehnten Liedes), während die zweite, datiert 1858, deutlich schwächer ist. Taruskin hat gewiß Recht, wenn er sagt, man müsse die Reihenfolge vertauschen (S. 63), doch seine Argumente sind wenig stichhaltig: Erstens setze die gelungene Version die Kenntnis von Balakirevs Volksliedforschungen voraus (S. 61). — Was spricht dagegen, daß Musorgskij Folklore aus eigener Anschauung kennengelernt hat? Zweitens hat der Komponist diese Fassung mit „Musorgskij“ unterzeichnet. Seinen Namen habe er zunächst „Musorskij“ geschrieben, das „g“ lasse sich erst seit 1863 im Briefwechsel mit Balakirev nachweisen (S. 64). — Das schließt nicht zweifelsfrei aus, daß der Komponist zuvor zwischen beiden Formen alterniert hat. Drittens lasse sich aus dem einheitlichen Papiertyp und der Datierung

anderer Lieder, die Musorgskij unter dem Titel „Jugendjahre“ ins Reine geschrieben hat, darauf schließen, daß die Revision, d. h. die fälschlich als erste Fassung angesehene Variante des „Kleinen Sterns“ 1866 entstanden sein müsse (S. 66 und Anm. 38). — Damit ist ein Schreibfehler Musorgskijs wahrscheinlich, aber nicht nachgewiesen.

Im zweiten Essay fragt Taruskin nach den Voraussetzungen des russischen musikalischen Realismus und der Dialogoper *Die Heirat*, an der Musorgskij im Sommer 1868 arbeitete. Zentraler Bezugspunkt für dieses Opernfragment, sei, so behauptet Taruskin, nicht etwa Dargomyžskijs *Steinerner Gast* und die Diskussion über direkte Literaturvertonung gewesen, sondern Georg Gottfried Gervinus' Buch *Händel und Shakespeare: Zur Ästhetik der Tonkunst*, das 1868 in Leipzig erschien. Diese abenteuerliche These begründet Taruskin damit, daß a) Musorgskij in einer 1880 für das Riemann-Lexikon verfaßten biographischen Notiz Gervinus im Zusammenhang mit menschlicher Rede und musikalischen Gesetzmäßigkeiten erwähnt (S. 74) und daß b) einige Formulierungen zum Wort-Tonverhältnis in Gervinus' Buch und in Musorgskijs Briefen von 1868/69 bis in Einzelheiten übereinstimmen (was sich in der Übersetzung einmal aus dem Deutschen, einmal aus dem Russischen ins Englische leicht hervorheben läßt). — Warum sollte Musorgskij, der das Deutsche nicht beherrschte, die Diskussionen im Freundeskreis ignorieren und sich ausgerechnet auf das Buch eines deutschen Germanisten stützen? Und das in einer Zeit, als deutsches Gelehrtentum im Kreis um Stasov und Balakirev verpönt war und man für Komponisten wie Händel allenfalls Spott übrig hatte? Wie ist das Buch so schnell in Musorgskijs Hände gelangt? Wer hat ihm die entscheidenden Stellen übersetzt? — Gervinus paßt nicht zum bekannten Musorgskij der 1860er Jahre, aber er paßt in das von Goleniščev-Kutuzov entworfene Musorgskij-Bild vom Komponisten, der von den ästhetischen Anschauungen seiner Freunde im Grunde angewidert ist und insgeheim nach anderer künstlerischer Rechtfertigung sucht. Und Gervinus eignet sich vor allem dazu, die *Heirat* aus der russischen Ästhetik der 1860er Jahren herauszunehmen und in einen gesamt europäischen Kontext zu stellen, der bis zu Ari-

stoteles' Nachahmungslehre zurückreicht (S. 75—79). Ganz überzeugt von seiner Hypothese ist Taruskin freilich nicht: Sowie er zur musikalischen Analyse übergeht, erwähnt er Dargomyžskij und die Realismuskonzeption, nicht aber Gervinus.

Der Titel des dritten Essays, „Serov und Musorgskij“, ist als provokative Spitze gegen Stasovs Artikel „Perov und Musorgskij“ gemeint, in dem es um Grundfragen des Realismus in Malerei und Musik geht (S. 122). Anhand zahlreicher Notenbeispiele verdeutlicht Taruskin, wie viele Einzelheiten Musorgskij aus Aleksandr Serovs drei Opern übernommen hat, obwohl man im Kreis um Balakirev — auch Musorgskij selbst in seinen Briefen und in dem musikalischen Pamphlet *Raëk* (Schaubude) — beständig gegen diesen Kritiker und Komponisten polemisierte. Daß sich nicht nur Musorgskij, sondern auch die anderen Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ von Serovs Musik haben anregen lassen, ist lange bekannt. Taruskin selbst weist mehrfach darauf hin, daß schon Hermann Laroche Parallelen aufgelistet und darüber gespottet hat; Rimskij-Korsakov gestand in seiner *Chronik*, wie sehr ihn Serovs *Rogneda* begeisterte. Die Übereinstimmungen von melodischen, harmonischen, rhythmischen Wendungen besagen freilich nicht, daß damit auch die ästhetischen Positionen übernommen werden, wie Taruskin glauben machen will.

Im vierten Kapitel — in bewußter Umkehrung zu Musorgskijs bekanntem Wort vom „Vergangenen im Gegenwärtigen“ mit „The Present in the Past“ überschrieben — behandelt Taruskin das Verhältnis zwischen historischen Opern und Geschichtsschreibung um 1870, ein Thema, zu dem er einige sehr gründliche Arbeiten vorgelegt hat. Überzeugend ist sein Nachweis, daß die Kromy-Szene in *Boris Godunov* auf den damals überaus populären Historiker Nikolaj Kostomarov zurückgeht (S. 194ff.). Aus dem Vergleich der beiden Fassungen des *Boris* (fünfter Essay) geht hervor, daß sich im sogenannten „Ur-Boris“ (1869) das Modell der Dialogoper (die *Heirat* und Dargomyžskijs *Steinerner Gast*) mit dem romantischen der Heldentragödie vor dem Hintergrund einer historischen Staffage verbindet (S. 244—249), während der „Original-Boris“ (1874) als generelle Abkehr vom Realismuskonzept Stasovscher Prägung gesehen werden

könne (S. 265ff.). Ebendies, die Lösung von dieser Ästhetik, sei der eigentliche Grund für die Überarbeitung gewesen.

Das Kapitel über die *Chovanščina* beginnt mit einem Gedankenspiel: Angenommen, der rumänische Diktator Ceaușescu wäre nicht gestürzt worden, sondern hätte seine finstere Politik bis an sein Lebensende verfolgen können, so wäre er als glorreicher Begründer einer neuen Ära und Modell späterer Potentaten in die nationale Geschichte eingegangen. Man ersetze Ceaușescu durch Peter den Großen, schon habe man ein mögliches Bild der russischen Geschichte (S. 313). Taruskin will provozieren, das ist sein gutes Recht; doch indem er das *Chovanščina-Kapitel* so eröffnet, ergreift er die Position der Altgläubigen und der Fundamentalisten unter den Slawophilen, die in Zar Peter die Verkörperung des Antichristen bzw. den Urheber allen russischen Übels erblicken. Im weiteren verfiht Taruskin die These, diese Oper sei kein „Volksdrama“, sondern eine „aristocratic tragedy“ (S. 322f.). Dabei stützt er sich einerseits auf die Überlegung, daß sich das Adjektiv „narodnyj“ im Untertitel „Narodnaja drama“ (Volksdrama) im 19. Jahrhundert nicht unbedingt auf das Volk, sondern abstrakter auf die Nation bezogen habe, und andererseits auf den viel zitierten Brief, in dem Stasov Musorgskij vorwirft, er wolle aus allen fünf Hauptfiguren Adlige machen. Der These von der Aristokraten-Oper kommen auch die *Erinnerungen* (des adligen) Golentiščev-Kutuzovs entgegen, denn er betont nachdrücklich, daß Musorgskij sich stets als Adliger gefühlt und auf Abgrenzung vom Plebs Wert gelegt habe. Für die künstlerische und musikgeschichtliche Bedeutung ist es freilich ohne Belang, zu welcher Gesellschaftsschicht die handelnden Figuren gehören.

Auch im abschließenden Kapitel will Taruskin provozieren: Musorgskij sei ein Antisemit gewesen, schlimmer noch als Balakirev, sein *Jahrmarkt von Soročincy* sei eine antisemitische Oper (S. 379ff.). Das werde durch zahlreiche Briefstellen belegt, die die sowjetische Zensur bereinigt hat; aus jüdischen Elementen in den Werken sei zu schließen: „Clearly, it was not the picturesness of the Hebrews that captured Musorgsky's imagination but their virility and their aggressive nationalism“ (S. 382), womit Taruskin selbst eine antisemitische Position bezieht. Wie sich der

Antisemitismus im *Jahrmarkt von Soročincy* konkret nachweisen lasse, sagt Taruskin allerdings nicht.

Im Epilog wird deutlich, daß das Buch lediglich eine Hypothese bieten will, die zur Differenzierung des bekannten Musorgskij-Bildes beitragen kann: „In the spirit of *glasnost?*, then, let me conclude by forswearing any claim of privilege for the authorial conceptions and purposes I have tried to tease out of the sources and documents. In no sense do they set boundaries to legitimate reading, nor can they alone define the meaning of works that have existed“ (S. 397), worauf eine lange Namensliste folgt, die von Stasov und Golentiščev-Kutuzov, nun in friedlicher Eintracht, angeführt wird.

Fazit: Es ist erfreulich und begrüßenswert, daß jemand versucht, verkrustete sowjetische Positionen, die bis auf Stasov zurückgehen, durch Querdenkerei radikal aufzubrechen. Taruskin ist viel zu klug und kennt die Materie viel zu gut, als daß er nicht selbst wüßte, in welchem Maß seine Thesen relativiert werden müssen, wenn sie historiographisch relevant sein wollen. Um der Provokation willen hat er Widersprüche bewußt riskiert und Widerspruch in Kauf genommen. Sein Buch macht deutlich, daß das viel berufene fröhliche „anything goes“ auch in die Musikwissenschaft eingezogen ist.

(März 1995)

Dorothea Redepenning

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.

Der Band enthält die Referate des 1991, im 150. Geburtsjahr von Antonín Dvořák in Saarbrücken veranstalteten Symposiums. Kam damals mit der Oper die Gattung, die dem Komponisten selbst zeitlebens die wichtigste war, nicht zur Sprache, so korrigieren dies hier die mit aufgenommenen Beiträge von Alan Houtchens (zur Oper *Vanda*) und Milan Kuna (über die Querelen um die Wiener Erstaufführung der *Rusalka* durch Gustav Mahler). Den Band eröffnet eine Charakterstudie, wie sie so prägnant wohl nur der Nestor der Dvořák-Forschung, Jarmil Burghauser, zu schreiben vermag, vieles von dem, was er schon an ent-

legener Stelle etwa zu Dvořáks Kindheit und Jugend publiziert hatte, zusammenfassend zu einer psycho-biographischen Skizze, die manche Legende aus der Welt räumt. Miroslav K. Černý stellt, ausgehend von einem Dahlhaus-Diktum, die beliebte Frage „War Dvořák ein naiver Komponist?“, um sie mit einleuchtenden Argumenten zu verneinen, freilich auch mit einem (verständlichen) Hang zur Apologetik, der hoffentlich in dem Maße überflüssig wird, in dem die Einsicht in Dvořáks konstruktive Intelligenz und den artifiziellen Charakter gerade auch seiner amerikanischen „neuen Einfachheit“ wächst.

Mit Dvořáks Ästhetik beschäftigen sich die beiden Bandherausgeber. Klaus Döge weist auf den engen Zusammenhang von Naturerfahrung und Spiritualität in Dvořáks Denken hin und erklärt damit den religiösen Unterton in manchen Naturstücken. Verständlich wird vor diesem Hintergrund — so wäre zu ergänzen — auch umgekehrt die Überschrift „Andante religioso“ im frühen, wagnerisch-tristanesken *e-moll-Quartett* über einer Musik, die unverkennbar ein pastorales Nachtstück ist. Die Natur scheint auch häufig der Ausgangspunkt zu sein in den von Peter Jost diskutierten Ansätzen Dvořáks, „poetische Musik“ im Sinne Schumanns zu schreiben. Das Fehlen literarischer Anregungen in den Klavierstücken und Dvořáks Probleme bei der nachträglichen Titelsuche deuten jedoch die gravierenden Unterschiede zu Schumann an. Der hierdurch vorbereitete späte Schwenk zur Programmmusik setzte Dvořák den Angriffen der Wiener Presse aus, wie Karin Stöckl-Steinebrunner zeigt, hinderte die tschechische Smetana-Partei (Hostinský, Nejedlý) aber doch nicht daran, ihn insgesamt als reaktionär und für eine Nationalmusik bedeutungslos zu brandmarken. (Die Motive dieser merkwürdigen Polemiken untersuchen Marta Ottlová und Milan Pospíšil.) Dabei hatte nicht zuletzt Bedřich Smetana den jungen Dvořák von seinen „neudeutschen“ Exzessen weg- und zu einem idyllischeren Stil hingeführt. Auf die Wagnerismen im sinfonischen Frühwerk macht (leider David Beveridges Dissertation von 1980 ignorierend) Matthias Irrgang aufmerksam.

Dem wenig bekannten Frühwerk widmen sich auch Jan Smacny mit einem fruchtbaren Vergleich der beiden Fassungen des Lieder-

zyklus *Zypressen* und Jarmila Gabrielová mit feinsinnigen Beobachtungen zur statischen Klangentfaltung in den ersten Sinfonien. Klaus Velten geht der formalen Prozessualität in der Klavierkammermusik nach — hier wäre ebenfalls auf Beveridges grundlegende Ergebnisse zu verweisen —, und Wolfgang Ruf analysiert in einem konzisen Beitrag die *Quintette* op. 77 und op. 97 in ihrem Kontext. (Der von Ruf konstatierte Schubert-Ton des III. Satzes von op. 77 ließe sich nebenbei präzisieren als Bezug zum Adagio des *C-dur-Quintetts*). Theo Hirsbrunner sucht, aber findet nur wenig Impressionistisches in Dvořáks *Wassermann* (und hätte vielleicht in der *Waldtaube* mehr gefunden); Daniela Philippi schließlich diskutiert plausibel, wenn auch manchmal wolkig formulierend, Gattungsfragen bei *Svatá Ludmila* und *Geisterbraut*. Leoš Janáček's Analysen der Sinfonischen Dichtungen, aus denen Jakob Knaus neu übersetzte Auszüge bietet, lassen erahnen, wieviel Janáček's Spätstil demjenigen des älteren Freundes verdankt. Dagegen scheint Dvořáks Einfluß auf den frühen Arnold Schönberg mittlerweile ausgereizt — Rainer Boestfleischs Beitrag hierzu wiederholt jedenfalls in der Essenz nur das von Reinhard Gerlach schon 1972 Bemerkte. Dvořáks Anstöße zur Entwicklung einer eigenständigen amerikanischen Musik, jüngst ein Thema der Konferenzen in New Orleans und Iowa City, betont Maurice Peress bezüglich der afro-amerikanischen Schüler, während Beveridge in einer brillanten Studie Dvořáks Schüler Rubin Goldmark, den Lehrer Aaron Coplands wie George Gershwins, ins rechte Licht rückt, was die Frage provoziert, ob womöglich noch Coplands Neodiatonik dem „amerikanischen“ Dvořák verpflichtet ist. Quellenstudien von Graham Melville-Mason und Christian Rudolf Riedel zur 8. und 9. *Sinfonie* runden einen Band ab, der die hierzulande nicht üppi-ge Dvořák-Literatur um Substantielles bereichert.

(Februar 1995)

Hartmut Schick

GOTTFRIED R. MARSCHALL: Massenet et la fixation de la forme mélodique française. Saarbrücken: Lucie Galland (1988). 552 S., Notenbeisp. (Studien zur französischen Oper des 19. Jahrhunderts/Etudes sur l'opéra français du XIXème siècle. Band I.)

Vor gut zwanzig Jahren erfuhren die Opern von Jules Massenet eine verhaltene Renaissance, die vor allem durch Schallplattenproduktionen forciert und gefördert wurde. Auch in den europäischen Opernhäusern sind seither vereinzelt (und in letzter Zeit wieder verstärkt) Werke von Massenet zu sehen, wie z. B. die Neuinszenierung von *Werther* an der Komischen Oper Berlin im Juni 1995. Sieht man einmal von Mittags- und Kurkonzerten sowie Eiskunstlaufmusiken ab, in denen die „Méditation“ aus der Oper *Thaïs* sich seit Jahrzehnten ungebrochener Beliebtheit erfreut, so bleibt die Präsenz von Massenets Musik jedoch eher bescheiden. Seit 1982 liegt außerdem die Autobiographie von Massenet (*Erinnerungen*, übersetzt von E. u. M. Zimmermann) auf deutsch bereit. In der Musikwissenschaft spielt Massenet allerdings keine Rolle. Daran hat auch der Kongreß: „Massenet en son temps“, 1992 zum 150. Geburtstag des Komponisten in seinem Geburtsort Saint-Etienne veranstaltet, nichts wesentlich verändert (vgl. den Bericht von Manuela Schwartz in: *Musica* 1/1993).

Die vorliegende umfangreiche Untersuchung erfolgte bereits in den siebziger Jahren und wurde 1978 als Dissertation an der Sorbonne, Paris, eingereicht. Daß sie erst mit einer Verzögerung von zehn Jahren (1988) veröffentlicht wurde, hat die Rezeption der Arbeit nicht gerade beflügelt. Auf eine Aktualisierung wurde verzichtet. Dementsprechend gibt das ausführliche, systematisch gegliederte und pointiert kommentierte Literaturverzeichnis den Forschungsstand bis 1978 wieder. In der Zwischenzeit ist hier zwar nichts Entscheidendes hinzugekommen (die instruktiven, kommentierenden Zusammenfassungen der Opern u. a. von Norbert Miller und Carl Dahlhaus für *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* können dabei als Anregungen gelten), doch haben sich nach zwanzig Jahren die Erkenntnisinteressen an Massenets Musik verschoben.

Überzeugend geht Marschall von der Rolle Massenets als „symbole d' un art typiquement français“ (S. 3) aus, die durch die Rezeption belegt ist. Massenet gilt als Synonym für französische Melodie in der Belle Epoque. Folgerichtig steht die Melodieanalyse im Zentrum der Untersuchung. Es wurde eine systematische Darstellung gewählt, zu der Methoden

linguistischer Textkritik hinzugezogen wurden. In der übersichtlichen Gliederung der 22 Kapitel in vier Teile und eine „Synthèse“ mit Schlußwort wird jeweils von grundsätzlichen Überlegungen zum Besonderen vorgegangen. Der erste Teil gilt dem Einfluß der französischen Sprache auf Massenets Musik, der zweiten stereotypen, also eher personalstilistisch fixierten Elementen in seinem Werk, während im dritten musikalische Durchführungs- und Entwicklungstechniken beschrieben und im vierten Teil die besonderen harmonischen Konzeptionen von Massenets Melodien behandelt werden. Die Zusammenfassungen fallen danach eher enttäuschend aus. In dem „Résumé synchronique“ (S. 433ff.) sind kurz noch einmal wichtige stilistische Eigenheiten von Massenet aufgeführt, und die „Synthèse diachronique“ (S. 443–68) bringt eine knappe und damit notwendigerweise unbefriedigende historische Einordnung von Massenet und Hinweise auf die Wirkung seiner Musik.

Die Arbeit belastet, was ihre Größe und ihren Umfang ausmacht: die detailliert aufgegliederte Systematik und der Wunsch nach Vollständigkeit. Der Autor hat neben Werken Massenets (19 Opern, zwei Oratorien, Liedern und Orchesterszenen) zum Vergleich auch Bühnen- und Vokalmusik von Zeitgenossen wie Daniel-François-Esprit Auber, Georges Bizet, François-Adrien Boieldieu, Alexis Emmanuel Chabrier, Luigi Cherubini, Claude Debussy, Gabriel Fauré, César Franck, Charles Gounod, Eduard Lalo, Pietro Mascagni, Giacomo Puccini und Richard Wagner hinzugezogen und ihre Musik jeweils in die Darstellung durch Beispiele einbezogen. So werden zu jedem Abschnitt zahlreiche Belege geliefert, deren Fülle indes auch verwirrt. Die musikalischen Beispiele sind dann zwar sehr übersichtlich in einem Register zusammengefaßt, und diese Entscheidung könnte nun zur Auswahl einladen. Doch leider verträgt die Klebebindung durchaus nicht mehr als ein einmaliges Blättern. Die methodischen Probleme einer Systematisierung sind bekannt, und es kann einem Leser auch zugemutet werden, sich mit vertretbarem Aufwand seine Informationen zusammenzusuchen. Hier hätte dennoch eine Entscheidung zu einer fokussierenden Auswahl die Lektüre und den Nutzwert sehr gefördert, zumal der Autor selbst eine Sortierung der Opern anspricht, für die er als Kriterien

den Grad an Originalität, die Stellung des Werkes im Repertoire und die Urteile in Kritiken und Kommentaren einführt. Demnach zählen *Manon* und *Werther* zu den wichtigsten Ereignissen, gefolgt von den Opern *Hérodiade*, *Esclarmonde*, *Thaïs* (S. 9). Um nun z. B. über eine der berühmtesten Melodien, Manons zaudernd-interessiertes „Je suis encore tout étourdie“ aus dem ersten Akt der gleichnamigen Oper, Genaueres zu erfahren, müßte man sich zunächst mit der musikalischen Prosodie (bes. S. 80ff.), den metrisch-rhythmischen Setzungen (S. 134ff.) dieser gezielt die metrischen Schwerpunkte meidenden Phrase und der melodischen Harmonik (S. 307ff.) etc. befassen. Ähnlich mühsam wird es, den Fragen nach „Erinnerungs-“ und „Leitmotiven“ sowie der Strukturierung des Satzes und der besonderen Funktion der „Barform“ im *Werther* nachzugehen, wo am deutlichsten eine Auseinandersetzung mit der Musik Wagners stattfindet, die mit dem Schlagwort „Wagnérisme“, das oft etwas einseitig auf zäsurlose, chromatisierte Linien zielt (S. 344ff.), nur sehr unvollkommen gefaßt ist. Hier kann die Berliner Tagung über den „Wagnérisme“ in der französischen Musik und Musikkultur“ (Juni 1995) vielleicht etwas Klarheit schaffen.

Eduard Hanslick zählte Massenet 1884, also noch vor *Manon* und *Werther*, zu den „bedeutendsten jüngeren französischen Komponisten“ (*Musik-Lexikon*, 2. Aufl.), und Louis Schneider wagte 1908 sogar die These, daß drei Komponisten Schule machen würden: Wagner, Debussy und Massenet (Marschall, S. 6). Das muß man heute sicher nicht mehr unterschreiben. Die Auseinandersetzung mit der Wirkung Massenets, vor allem mit dem Einfluß des klangstrukturierten Orchestersatzes und der wandlungsfähigen gestaltähnlichen Motivik von *Werther*, der 1892 in Weimar uraufgeführt und 1895 von Gustav Mahler in Hamburg herausgebracht wurde, hat indes noch gar nicht richtig begonnen. Die vorliegende Untersuchung darf dabei, trotz Einwänden, als wichtiger Meilenstein gelten. Daß sie in französisch verfaßt wurde, ist der Sache angemessen, wird ihre weitere Verbreitung aber wohl eher verhindern. „Es gibt eine kulturelle Taubheit für die Appelle zur Mehrsprachigkeit“, die, um Umberto Eco anders fortzuführen, ganz besonders für Musikwissenschaft zu gelten scheint. Bei dem interes-

santen Ansatz und der schwierigen Synthetisierung dieser Untersuchung wünscht man sich eine überarbeitete, gestraffte und umsor- tierte Fassung oder wenigstens weitere Einzeluntersuchungen dieses Autors, besonders zu den wichtigen Opern *Manon* und *Werther*. (März 1995) Janina Klassen

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

Die Reihe *Komponisten in Bayern* braucht weder vorgestellt noch empfohlen zu werden, sie ist seit langem etabliert und dank der geduldigen Arbeit des Herausgebers A. L. Suder und seines Kuratoriums als unbedingt verdienstvoll anzuerkennen. Unter den rund 30 Komponisten, die bereits berücksichtigt wurden, finden sich so bekannte Namen wie Harald Genzmer, Günter Bialas, Heinrich Kaminski und Hugo Distler; daß auch weniger bekannte „Dokumente musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert“ vorgelegt werden, gehört zu den Verdiensten dieser Publikation. Regionale Musikforschung hat nun einmal ihre eigenen Rechte; gerade die Komponisten, die gleichsam als Sterne zweiter und dritter Ordnung gelten, tragen ja zur lebendigen Vielfalt des gestirnten (Musik)himmels über uns bei; vom Souterrain der Musikgeschichte zu sprechen, ist denn wohl doch etwas zu tief gedacht.

Joseph Haas also: 1879 geboren, Schüler von Max Reger und seinerseits Lehrer so unterschiedlicher Komponisten wie Cesar Bresgen, Karl Höller und Karl Amadeus Hartmann. Drei Opern, wenige veröffentlichte Orchesterwerke, mehr Kammermusik und Lieder, noch mehr Klaviermusik; im Zentrum seines Schaffens aber standen große Chorwerke katholischer Prägung. Vieles wurde für die Liturgie geschrieben; die populärsten Werke aber, in der Gestalt von „Volks(lied)oratorien“, suchten und fanden den Weg zum breiten Laienpublikum. Und eben diese Zielgruppe hat sich total verändert und ist so nicht mehr ansprechbar. Man stelle sich nur vor, in Kassel fände heute eine Haas-Woche statt, u. a. mit einer seiner Opern und dem Oratorium

Das Jahr im Lied. 1952 aber war das noch ein großer Erfolg!

Die vier Autoren zeichnen in ihren Beiträgen ein von persönlicher Begegnung geprägtes, liebevoll-genaues Bild von Haas' Leben und Werk. Nützlich ist das Werkverzeichnis, hilfreich die Auswahl-Bibliographie, betrüblich klein die Diskographie mit mittlerweile wohl weitgehend vergriffenen LPs. Joseph Haas: ein Komponist, dessen Comeback in weiter Ferne liegen dürfte.

(Februar 1995)

Martin Weyer

Studien zur Musik des 20. Jahrhunderts in Ost- und Mitteleuropa. Studies on 20th Century Music in East and Eastern Middle Europe. Hrsg. von Detlef GOJOWY. Berlin: Verlag Arno Spitz (1990). 206 S., Notenbeisp., Abb. (Osteuropaforschung. Bd. 29.)

Ausgangspunkt für den Sammelband waren Referate auf dem 2. Weltkongreß für Sowjet- und Osteuropaforschung 1980 in Garmisch und beim 3. Weltkongreß 1985 in Washington. Sie sind für die Publikation meist erweitert worden und werden ergänzt durch Beiträge weiterer Autoren zu diesem Forschungsgebiet. Es sind größtenteils Themen, die der deutschen Musikwissenschaft unbekannt sind, sowohl was die Komponisten als auch die Landschaften anbelangt. Es handelt sich um die Musik des 20. Jahrhunderts. So finden wir eine Untersuchung zur neueren sowjetisch-estländischen Musik (Harry Olten); zur litauischen Musik: der Einfluß von Mikolajus Konstantinas Čiurlionis (1875—1911), dem Komponisten, Maler und Begründer der nationalen litauischen Kultur, auf Bronius Kutavičius (geboren 1932) (Dorothee Eberlein); zur Musik im ehemaligen Jugoslawien (Jelena Milojković-Djurić) und in Rumänien (Anatol Vieru). Zwei Beiträge ergänzen unsere Kenntnisse über die Zusammenarbeit Sergej Prokof'evs mit Vsevolod Meyerhold bei den drei Opern *Der Spieler*, *Die Liebe zu den drei Orangen* und *Semjon Kotko* (Harlow Robinson) und über das Jüdische im Werk von Dimitrij Šostakovič. Den thematischen Schwerpunkt bildet das Werk des russischen Futuristen Arthur Lourié. Es werden Materialien zur Oper *Der Mohr Peters des Großen*, die in den 1950er Jahren entstanden ist, bereitgestellt, darunter das Libretto in englischer Sprache

von Irina Graham; der Beitrag stammt von der Librettistin. Zdenka Kapko-Foretić untersucht mit zahlreichen Abbildungen den graphischen Nachlaß von Lourié und dabei die Beziehungen zu bildenden Künstlern, beispielsweise zu Pablo Picasso.

Von Detlef Gojowy ist nur eine Zusammenfassung seiner beiden Referate „Russische Avantgarde um 1920“ und „Arthur Lourié and Russian Futurism“ abgedruckt; sie sind inzwischen an anderer Stelle veröffentlicht. Gojowy, der für die Osteuropaforschung auf dem Gebiet der Musik ausgewiesen ist, hat diesen Band mit internationalen Beiträgen in deutscher oder englischer Sprache herausgegeben. Die Art der Texte ist sehr unterschiedlich. Sie reicht von der Information bis hin zu wissenschaftlicher Forschung.

(März 1995)

Peter Andraschke

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

Das *Hindemith-Jahrbuch 1992* (*Annales Hindemith 1992/XXI*) widmet seine Beiträge dem frühen Schaffen des Komponisten. Überwiegend Referate der Veranstaltungsreihe „Experiment und Erbe. Paul Hindemith und die Zwanziger Jahre“ (im Rahmen eines musikwissenschaftlichen Forums an der Musikhochschule des Saarlandes im Juni 1992) sind hier zusammengetragen. Verschiedene Ansätze und methodische Zugänge stehen hemmender Einseitigkeit im Untersuchungsanspruch entgegen, was paradigmatisch wirkt auch für Forschungsvorhaben zum frühen Schaffen anderer Komponisten im 20. Jahrhundert. — In seinem Beitrag „Komponieren um 1920“ (Festvortrag des Forums) skizziert Rudolf Stephan die kompositionsgeschichtlichen Tendenzen der Zeit, die sich auch in Hindemiths frühem Schaffen spiegeln: Vermeidung üppigen Wohlklangs. Neigung zur Persiflage und die große Bedeutung der Kategorie ‚Form‘ (Bedürfnis nach Übersichtlichkeit und Merkmal für den direkt erfahrbaren Kunstcharakter der Musik) werden hier als wichtige Facetten genannt. Damit ist eine Hintergrundfolie für das Verständnis aller weiteren und spezifischeren Untersuchungen des Bandes ausgespannt. — Gerd Sannemüller

betont in seinen Ausführungen zur „Gebrauchsmusik im Schaffen von Paul Hindemith“, daß der in der ästhetischen Diskussion der Zeit oft erwähnte und als Signum einer funktionalen Kunstauffassung zu wertende Begriff sich bei Hindemith „zum einen zweckhaft und zielgerichtet im Blick auf verschiedene musikalische Bedürfnisse von Amateuren und Laien“ bestimmt. Zum anderen ist des Komponisten umfangreiche Produktion aus diesem Schaffungsbereich im Zeitraum 1927 bis 1932 doppelt motiviert: durch seine ablehnende Position dem konventionellen Konzertleben gegenüber und durch das Bestreben, eine Verbindung zwischen dem Musizierbedürfnis der Dilettanten und der Gegenwartsmusik herzustellen. Autonomes musikalisches Kunstwerk aber und Gebrauchsmusik, so das Fazit, stehen im Schaffen Hindemiths gleichwertig nebeneinander. — Dem lyrikbezogenen Komponieren des jungen Hindemith zwischen 1917 und 1924 widmet Klaus Velten seinen Beitrag. Hier wird nun — in erneuter Variation des methodischen Zugriffs — ein Œuvreauschnitt untersucht, in dessen Chronologie von Einzelwerken — von op. 13 (Liedzyklus *Melancholie*/1917) an bis zu den *Serenaden* op. 35 (*Kleine Kantate nach romantischen Texten*/1924) — ein Entwicklungsprozeß dokumentiert werden kann, der in „personal- wie in epochalstilistischer“ Hinsicht typische Stadien durchläuft: vom Anfangsstadium der bewußten Traditionsaneignung, über die Phase eines Experimentierens mit Gestaltungsmöglichkeiten einer neuen musikalischen Idiomatik und die Verarbeitung expressionistischer Stilelemente bis hin zu jenem Umschlagen in eine der Neuen Sachlichkeit nahestehenden Stilistik. Der künstlerischen Persönlichkeit Hindemiths muß der Untersuchung zufolge rascheste Aufnahme und Verarbeitung stilistischer Einflüsse möglich gewesen sein. — Ergänzt wird das solchermaßen aufgefächerte Spektrum der Annäherungsweisen durch zwei Texte, die sich der Interpretation eines Einzelwerks widmen. Elisabeth Schmierer weist am 3. Lied der *Orchestergesänge* op. 9 nach, wie die dort auszumachenden „anachronistisch-regressiven tonsprachlichen Mittel“ im Sinne einer äußerlich-hohlen Monumentalität als pointiert gesetzte Zitate zu werten sind. Und aus der Sicht des Interpreten wendet sich Julius Berger aufführungspraktischen Detail-

fragen in der *Violoncellosonate* op. 25,3 zu. (Als darstellerische Grundbedingung für die nachgewiesene „Irritationskraft“ in der Tonsprache des Werks stellt Berger als Cellist eine bogentechnisch gesicherte „Trennschärfe“ heraus.) Kleinere Beiträge zu Hindemiths Aktivitäten als Kammermusiker — historische Aufnahmen des Amar-Quartetts (Hermann Danuser); Dokumentation der Konzertdaten und -programme 1922–29 des Rebner- bzw. Amar-Quartetts (Michael Kube) sowie über die Nähe des jungen Hindemith zu literarischen Strömungen seiner Zeit (Gerd Sauder: „Hindemith und die Literatur der zwanziger Jahre“; Kurt von Fischer: „Musikalische Annäherungen an Georg Trakl“) und die erstaunlich intensive Beschäftigung des reifen Komponisten mit dem musiktheoretischen Traktat Athanasius Kirchers (*Musurgia universalis*, 1650) (Andreas Traub) runden die Veröffentlichung ab.

(März 1995)

Gunther Diehl

ROBBERT VAN DER LEK: *Diegetic Music in Opera and Film. A Similarity between two Genres of Drama Analysed in Works by Erich Wolfgang Korngold (1897–1957)*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi 1991. 369 S., Abb., Notenbeisp.

Wenn in Erich Wolfgang Korngolds Oper *Die tote Stadt* Marie zum ersten Mal Paul besucht, singt sie ein Lied. Sie begleitet sich dabei auf der Laute, die Paul von der Wand genommen hat (picture). Ein Strophenlied „Glück, das mir verblieb“ (Text) mit extrem simpler Harmonik, völlig diatonisch (Stil) — Introduction und Coda werden vom Orchester begleitet (formale Position).

Robbert van der Lek bezeichnet dies als ein Beispiel für „diegetic music“. Gemeint ist damit eine Musik, die unmittelbar aus dem Handlungsvorgang entspringt. Konkurrierende Begriffe wie „incidental music“ werden in einem längeren Begriffsexkurs abgelehnt, weil sie die dramatische Bedeutung unterschätzen. Der von Siegfried Kracauer für den Film geprägte Begriff der aktuellen Musik erscheint van der Lek zu unscharf. Dennoch muß man sagen, bekannte Sachverhalte werden hier nur mit einem neuen Wort belegt. Obwohl mancher Filmmusikhistoriker bereits nach diesem

neuen Modewort gegriffen hat, erscheint es höchst überflüssig. Die Arbeit ist unter dem speziellen Aspekt der „diegetic music“ den Opern und Filmen von Korngold gewidmet. Es ist eine holländische Dissertation, die ins Englische übersetzt worden ist.

Sie behandelt Opern und Filme in getrennten Kapiteln nach einem Plan. Zuerst wird die Story erzählt, dann folgen Bemerkungen über „Picture, Text, Stil und formale Position“. Sie sind nur wenig informativer, als mein oben gekürzt angeführtes Beispiel wiedergibt. So kann sich jeder Leser dieser Rezension sein Urteil über das von van der Lek vorgelegte Buch leicht selber bilden. Der Leser wird vergeblich nach einem zusammenfassenden Kapitel suchen, aus dem man vielleicht etwas hätte erfahren können darüber, ob medienspezifische Unterschiede (zu Beispiel bedingt durch die schnell wechselnden Bilder im Film) existieren. Man staunt über die Danksagungen, denn immerhin drei namhafte Professoren haben diese Dissertation betreut.

(März 1995) Helga de la Motte-Haber

KONRAD LEZAK: *Das Opernschaffen Gottfried von Einems.* Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs (VWGÖ) 1990. 287 S., Notenbeisp. (Dissertationen der Universität Wien 210.)

Obwohl der Verfasser seinen Blick auf das gesamte Bühnenschaffen von Einems richtet, meidet er rein quantitative Vollständigkeit und mithin die bloße Aneinanderreihung der Werke (dies erfolgt lediglich in einer vorangestellten Kurzbiographie S. 8ff., die vor allem die Stationen des Opernschaffens aufführt). Wichtiger sind einerseits die Auffassungen Einems von der Oper und mithin dessen ästhetische Ziele, die der Komponist in seiner nunmehr bereits Jahrzehnte währenden Opernarbeit zu verwirklichen suchte (S. 74ff.). Andererseits wird ein analytischer Zugang zum Werk gewählt, der unter den Stichworten „Form“, „Stimmführung“, „Instrumentation“, „Wort-Ton-Verhältnis“, „Melodik“, „Harmonik“, „Kontrapunkt“, „Tempo“, „Rhythmik“, „Dynamik“ eine umfassende Charakterisierung der musikdramatischen Sprache Einems ansteuert (S. 89ff.). Außerdem nimmt einen nicht minder umfangreichen Raum die Auführungs- und Rezeptionsgeschichte ein, die

mit einer Vielzahl von Dokumenten, vorrangig aus Tageszeitungen, belegt ist (S. 157ff.). Ein weiteres dokumentarisches Moment kommt insofern hinzu, als der Verfasser immer wieder persönliche Äußerungen des Komponisten als Beleg für eigene Schlußfolgerungen in den Text einarbeitet. Dadurch erhebt sich allerdings auch die Frage, ob dies der Darstellung nicht den kritischen Spielraum nimmt und sie der Gefahr ungetrübter Apologetik aussetzt. Die wohl kaum zu überhörende Kluft in Einems musikalischer Sprache — zwischen avantgardistischem Aufbruch in seinen frühen Stücken der Nachkriegszeit (*Dantons Tod, Der Prozeß*) und Rückkehr zu traditionalistisch gestimmter Ausdruckhaftigkeit (*Jesu Hochzeit*) — wird kaum diskutiert, färbt allerdings durch gereizt wirkende Reaktion auf entsprechende, in der Regel als „journalistisch“ eingestufte Einwände den Ton der Darstellung. Das aber erweckt freilich eher den Eindruck, daß solche Unduldsamkeit das eigene Abgleiten auf ein solcherart journalistisches Niveau verhüllen soll.

(Februar 1995) Mathias Hansen

RAINER FABICH: *Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen.* Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang (1993) 384 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 94.)

Das Buch von Rainer Fabich wendet sich an ein sehr spezielles Publikum: den Kenner alter Stummfilme, den Liebhaber historisch getreuer Aufführungen. Eröffnet wird es mit einem Bericht über die theoretische Diskussion um das Verhältnis von Musik und Film und einem nach Ländern gegliederten Aufriß der Entwicklung der Filmmusik. Im Zentrum stehen „Originalkompositionen zu Filmillustrationen“, auch als „Autorenillustration“ bezeichnet. Solche Musik wurde geschrieben ohne die Absicht, sie im Konzert aufzuführen. In den Jahren 1908 bis 1929 entstanden eine Reihe bedeutender Filmkompositionen. Teils waren es Auftragswerke, teils jedoch interessierten sich Komponisten für das neue Medium, letzteres vor allem, nachdem sie sich zum Ziel gesetzt hatten, auch Alltagsmusik zu schaffen.

Fabich analysiert einzelne Beispiele. Dies macht den Hauptteil seiner Diskussion aus. Neben praktischen Gesichtspunkten ließ er sich bei der Auswahl dieser Beispiele von der Bedeutung der Musik oder aber des Films (z. B. *Die Nibelungen* von Fritz Lang) leiten. Manches, was bei Fabich zu lesen ist, ist bekannt. Und dennoch ist hier eine sehr wertvolle Materialsammlung entstanden. Zudem hat der Autor sehr gründlich recherchiert. Die mühsame Quellenarbeit versteckt sich in Fußnoten. Sie wird für die historisch getreuen Aufführungen alter Filme von großem Nutzen sein.

(März 1995)

Helga de la Motte-Haber

Volks- und Populärmusik in Europa. Hrsg. von Doris STOCKMANN. Laaber: Laaber-Verlag (1992). X, 506 S., 175 Notenbeisp., 153 Abb., 20 Tabellen, 2 Farbtafeln. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 12.)

Dem letzten Band des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* wurde das Thema „Volks- und Populärmusik in Europa“ gestellt. Unter der Herausgeberschaft von Doris Stockmann teilen sich insgesamt zwölf Autoren in der Erarbeitung von sieben Kapiteln: Wissenschaftsgeschichte und Forschungsmethoden, Volksmusik in Arbeits- und Lebenszusammenhängen, Gesangsformen und vokale Gattungen, Instrumentarium der Volksmusik, regionale Instrumentalmusikpraktiken, Volks- und Populärmusik im Geschichtsprozeß sowie Jazz, Rock und Popmusik.

Wenn auch zunächst die nur auf Europa eingegrenzte Themenstellung befremdet — (Wie vergleichbar oder unterschieden sind Volks- und Populärmusik außerhalb Europas? Existieren sie dort nicht? Betrifft Ethnomuskologie nur Außereuropa, Volksmusikforschung nur Europa? Europa und der Rest der Welt?), — so ergibt sich jedoch allein auf diesem kleinen Territorium eine solch große Heterogenität, daß die komprimierte Information über Grundlinien und Details innerhalb eines Bandes durchaus gerechtfertigt ist. Die zu erwartende Frage — „Was ist Volks- und Populärmusik?“ (Was ist das Antonym? Worin besteht ein Unterschied zwischen beiden Begriffen? Seit wann ist es zweckmäßig, musikalische Erscheinungen so zu bezeichnen?) — wird nicht beantwortet. Die Wissenschaft „Volks-

musikforschung“ bleibt eine solche „mit dem ‚unscharfen‘ Namen“ (S. 13). Hier hätte ein Exkurs auf Johann Gottfried Herders Umgang mit dem Begriff Volkslied gewiß größere Klarheit gebracht, aus dessen Äußerungen doch deutlich die Gleichzeitigkeit einer Mehrschichtigkeit von Begriffsebenen abzuleiten ist: zumindest die soziologische Ebene (Volk als soziologische Gruppe), die ethnologische Ebene (Volk als ethnologische Kategorie) und die quantitative Ebene (Volk als mehrheitliche Gruppe), die es sowohl getrennt als auch im Zusammenwirken zu erfassen gilt. Mit der Diskussion um Joannes de Grocheios Begriff „*Musica vulgaris*“ (S. 400ff.) ist ein weiterer Weg in dieser Richtung vorgezeichnet. Nicht ausgewogen scheint das Verhältnis zwischen den hauptsächlichen Bestandteilen von Volks- und Populärmusik: Während dem Gesang (den vokalen Gattungen, dem Lied), der Instrumentalmusik und dem Instrumentarium jeweils ein ganzes Kapitel gewidmet wurde, wird sich dem Tanz (einschließlich der choreographischen Seite) nur in geringem Maße (vgl. Kap. II, 4. Unterkapitel) zugewandt. Angesichts der Bedeutung von Volkstanz in der östlichen Hälfte Europas ist dies nicht recht einsehbar, aber auch in der Tanzkultur West-, Süd- und Zentraleuropas, etwa im 16.—18. Jahrhundert, spielt der Volkstanz eine wesentliche Rolle. Zum Wort-Ton- bzw. Text-Musik-Verhältnis im Volkslied wären Studien nicht unwichtig. Etymologie und Forschungsergebnisse hinsichtlich binneneuropäischer Konkordanzten hätten intensiver mit einbezogen werden können. Volksmusikalisch-theatralische Erscheinungen wurden ausgespart. Auch wäre in einem Kapitel eine Behandlung der Musikausübenden (Produzierenden, Interpretierenden, Rezipierenden) über den gesamten betrachteten historischen Zeitraum, nicht nur der Spielleute und Fahrenden (vgl. Kap. VI, 4. Unterkapitel), sinnvoll gewesen, um Gemeinsamkeiten und Besonderheiten besser erkennen sowie Entwicklungstendenzen erfassen zu können. Schließlich, wie eingangs angesprochen, läßt die Konzentration auf Europa nicht zu der Frage vordringen, ob es vergleichbare Züge — weniger hinsichtlich der Musikstruktur, vielmehr bezogen auf die Musikfunktion, auf die ideelle Seite von Volksmusik — auch außerhalb Europas gibt, und zwar nicht nur in Nord- und Lateinamerika und Australien seit

der europäischen Kolonisation, sondern bei Ethnien überhaupt. Russische Volksmusik läßt sich nicht auf Europa begrenzen, spanische und süditalienische ist ohne arabische Einflüsse, südosteuropäische ohne türkische nicht diskutierbar. Andererseits sprengt ein sehr informatives Kapitel zu Jazz, Rock und Popmusik insofern den durch den Bandtitel vorgegebenen Rahmen, als der Schwerpunkt nicht auf die europäische Entwicklung gesetzt wurde. Die Auseinandersetzung mit dem europäischen Schlager, Gesellschaftstanz usw. wäre trotz des „Zwangs zu äußerster Beschränkung im vorliegenden Kontext“ (S. 445) jedoch am Platze gewesen.

Diese aufgeworfenen Fragen zeigen teilweise Forschungsdesiderate, notwendige Überprüfungen des methodologischen Weges, vorzunehmende Abstraktionen usw. Sie ändern nichts an der fundamentalen Bedeutung dieses Bandes. Erstmals wird hier der gelungene Versuch unternommen, verschiedene Forschungsmeinungen und Forschererkenntnisse wiederzugeben und eine Ganzheit herzustellen. Der Band, dies kann als ein wohltuender Zug hervorgehoben werden, enthält in einem ausgewogenen Verhältnis sowohl allgemeine Darstellungen als auch Spezialabhandlungen. Ebenso ist herauszuheben, daß der Band nicht primär auf das westliche Europa orientiert ist, sondern gleichberechtigt auch die so überaus interessante Volksmusik des östlichen Europas einbezieht und gesamteuropäische Zusammenhänge diskutiert. Übernationale Gemeinsamkeiten sind ebenso in der Optik wie interethnische Kontakte und intersoziale Aneignungen. Eine große Zahl von analytischen Bemerkungen exemplifiziert Probleme am Detail. Des weiteren ist zu bemerken, daß die Auseinandersetzung mit vokaler Volksmusik nicht zu einer Beschränkung auf vokalmusikalische Gattungen führt, sondern z. B. durch die Stimme hervorgebrachte Signale zur Kommunikation mitbeinhaltet. Analog dazu umfaßt das Kapitel zum Instrumentarium nicht nur Melodie-, Harmonie- und Rhythmusinstrumente, sondern ebenso Signalinstrumente und Klangwerkzeuge. Von Gewicht ist das Einbeziehen einer historischen Betrachtungsweise (obgleich hierin noch weitere Möglichkeiten enthalten wären). Sie verhindert, daß Weiterentwicklungen des 19. und 20. Jahrhunderts — die städtische Volksmusik, das

Arbeiterlied, Wienerlied, das Volkslied der Asylyanten im Asylland, Straßenmusik usw. — nicht zur Kenntnis genommen wurden, doch hätten hier manche Erscheinungen noch detaillierter und konkreter geschildert werden können. Eine große Zahl von Notenbeispielen, dazu umfangreiches Bildmaterial und sehr viele Literaturhinweise einschließlich einer Diskographie — was übrigens ein Kennzeichen aller Bände des *Neuen Handbuches der Musikwissenschaft* ist — ergänzen den letzten Band dieser für die Musikwissenschaft der nächsten Dezennien unverzichtbaren Buchreihe.

(März 1995)

Klaus-Peter Koch

Kielklaviere. Cembali, Spinette, Virginal. Bestandskatalog mit Beiträgen von John H. van der MEER, Martin ELSTE und Günther WAGNER. Beschreibung der Instrumente von Horst RASE und Dagmar DROYSEN-REBER. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1991. 423 S.

Dieser zu den großen Standardwerken gehörende Katalog ist über die üblichen Instrumentenbeschreibungen hinaus um drei sehr gehaltvolle Aufsätze erweitert worden. Einer von ihnen erfüllt eine unmittelbar auf den eigentlichen Katalogteil bezogene Funktion: Van der Meer schildert „Die Geschichte der Zupfklaviere bis 1800“ (Untertitel: „Ein Überblick“); auf diesen Aufsatz nehmen die Instrumentenbeschreibungen immer wieder Bezug. Die beiden anderen Aufsätze haben die Instrumente nicht als isolierte Gegenstände zum Thema, sondern befassen sich mit ihrer musikalischen Bedeutung. Wagners Aufsatz trägt den Titel „Das Spiel auf dem Kielflügel. Ein historischer Überblick“, Elste schreibt über „Nostalgische Musikmaschinen. Cembali im 20. Jahrhundert“. In der Tat besitzt das Museum, neben dem großen Bestand an historischen Kielklavieren (darunter vier Cembali von Andreas Ruckers) einen sehr bemerkenswerten Komplex von Instrumenten aus der Frühzeit der Renaissance des Cembalos.

Die ausführlichen und informativen Beschreibungen, die sich selbstverständlich auch — und zwar sehr gründlich — mit den vielen Veränderungen befassen, die an den Instrumenten vorgenommen wurden, werden durch zahlreiche Fotos und Zeichnungen her-

vorragend ergänzt (nützlich wäre die Angabe der Methode gewesen, nach der die Profile abgenommen wurden). Von den verschiedenen Verzeichnissen sei das sehr gut gemachte Glossar erwähnt, das auch die englische Übersetzung gibt.

Mit dem Terminus „Querspinett“ allerdings vermag sich der Unterzeichnende nicht recht anzufreunden: Er klingt so, als bestünde der Unterschied zum normalen Spinett in der Querlage der Saiten oder des Korpus; diese macht aber den Unterschied zum Flügel aus („Querflügel“ wäre insofern angemessener). Ein zweites Problem habe ich mit geographisch geprägten Termini: Allzu oft stellt sich heraus, daß der lokale Bezug historisch nicht stimmt; darüber hinaus fehlt in dem Glossar die Definition von „französischer“ und „sächsischer“ Koppel. In diesem Zusammenhang sei eine weitere terminologische Unklarheit erwähnt: Van der Meer spricht z. B. in bezug auf Cembali von Michael Mietke und Johann Christian Oesterlein vom „abgesetzten“ Vierfuß- bzw. Achtfußregister; bei seiner Besprechung eines Cembalos von Johann Heinrich Gräbner ist klar, daß der Ausdruck „abgesetzt“ (um mit dem Glossar zu sprechen:) „getreppete“ Docken meint. Mietke und Oesterlein verwenden aber diese Dockenart keineswegs.

Einige weitere Bemerkungen zu Details: Mietke war in Berlin und nicht in Charlottenburg (das damals noch nicht zu Berlin gehörte) tätig (S. 22). Bei der Besprechung des Georg Joseph Vogler gehörenden Pedalcembalos (S. 26) übersieht van der Meer, daß Jakob Adlung auch für das „Breitenbachische“ Cembalo (das möglicherweise mit dem „Bach-Cembalo“ identisch ist) umspinnene Saiten erwähnt. Zu dem Bach-Cembalo sei daran erinnert, daß die vermutlich originalen äußeren Klaviaturbacken in der *Zeitschrift für Instrumentenbau* (10, 1890, Kunstbeilage zu dem anonymen Aufsatz „Der Flügel Johann Sebastian Bach's“) abgebildet sind. Enharmonische Klaviaturen mit 31 Tasten in der Oktave (S. 57) wurden auch in Deutschland gebaut (vgl. Fritz Zobel: *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn und seine Musikpflege*. Würzburg 1949, S. 25). Nicht ganz klar ist, worauf sich die Annahme stützt, daß das Cembalo von Vito Trasuntino ursprünglich zwei Achtfußregister gehabt habe. Auf Seite 105 scheint ein Mißverständnis vorzuliegen: Nach mündlicher Mitteilung

von Philippe Fritsch hält er das in Lourdes befindliche Cembalo nicht für ein Instrument von Gottfried Silbermann. Bei dem Virginal Kat.-Nr. 330 hätte man sich eine nähere Begründung gewünscht, inwiefern gerade die Mensuren nach Italien weisen. Bei Kat.-Nr. 1271 erinnern einige Details an Berliner Merkmale. Zu Seite 252: Otto Marx arbeitete schon seit 1930 für Ulrich Rück. Daß William Dowd schon 1983 Kopien des Mietke-Cembalos ausstellen konnte, geht darauf zurück, daß ich ihm beim AMIS-Treffen 1980 meinen Katalog „Meine Herren, der alte Bach ist gekommen!“ von 1976 überreichte (S. 272).

Es bleibt zu wiederholen: Eine besonders wichtige und gelungene Publikation liegt vor, die auch prächtig ausgestattet ist.
(Januar 1995) Dieter Krickeberg

Polyphonic Music of the Fourteenth Century. Volume XXII: French Secular Music. Rondeaux and Miscellaneous Pieces. Hrsg. von Gordon K. Greene. *Literary Texts by Terence Scully.* Monaco: *Éditions de L'Oiseau-Lyre* (1989). XIV, 191 S.

Der letzte der fünf von Gordon K. Greene edierten Bände mit *French Secular Music* enthält alle Rondeaux, die nicht im *Ms. Chantilly*, Musée Condé 564 (Bände XVIII und XIX, Besprechung von Wolfgang Dömling in *Mf* 38, 1985, S. 343) überliefert sind, zwei Chansons abweichender Struktur und außerdem fünf Balladen, drei Virelais und eine Tabulatur-Version als Nachträge zu den vorhergehenden Bänden XX und XXI. Einige der 90 Kompositionen werden in verschiedenen Fassungen vorgelegt. Den Abschluß bildet ein sicher von allen Benutzern der Serie begrüßtes Verzeichnis aller Textanfänge der fünf Bände. Es erleichtert das Auffinden der Werke, wenn man gewohnt ist, mit Willi Apels dreibändiger Edition *CMM* 53 zu arbeiten, die im Prinzip das gleiche Repertoire enthält.

Der Band umfaßt 20 von Apel nicht edierte Stücke. Als zuvor unveröffentlicht können aber nur acht Nummern gelten: 4, 25, 26, 58, 62, 78, 79 und 83, denn Nr. 35 und die frühen Rondeaux 37 und 43 mit gleicher Textierung aller Stimmen sind bereits durch Johannes Wolf und Friedrich Gennrich bekannt geworden, die Nrn. 82 und 63 edierte Nigel Wilkins 1966 in *CMM* 36 und 37, Nr. 84 veröffent-

lichte Hélène Wagenaar-Nolthenius und die Nrn. 20, 64, 85, 86 und 87 Maricarmen Gómez. Gómez hat in ihrem Artikel über das Ms. 823 von Montserrat (*MD XXXVI*, 1982, S. 39–93) klargestellt, daß es sich hier um ein Repertoire des frühen 15. Jahrhunderts handelt, so daß die Aufnahme in diesen Band mit Musik des 14. Jahrhunderts kaum gerechtfertigt erscheint, besonders bei der Nr. 63, deren Reina-Konkordanz auf ein Werk aus der Dufay-Zeit schließen läßt, das bei Wilkins daher in *CMM* 37 erschien. Nr. 83 hatte Apel mit Recht ausgeschlossen, denn es handelt sich hier um einen späten Nachtrag zu *I-Fn* 26 in weißer Notation, das auch wegen seiner Kadenzbildungen ganz der nachfolgenden Epoche zuzuordnen ist.

Nicht bemerkt hatte Greene, daß eine ganze Reihe von Werken aus den Fragmenten von Leiden und Utrecht seit 1985 im Band XV der *Monumenta Musica Neerlandica* von J. Van Biezen und J. P. Gumbert vorliegen (*Two Chansonniers from the Low Countries*). Da diese Herausgeber mit den teils verblaßten und schlecht lesbaren Originalen arbeiten konnten, ist nicht erstaunlich, daß ihre Lösungen denen von Apel und Greene oft weit überlegen sind. Dies wird besonders deutlich bei Nr. 7 (Apel Nr. 25, *MMN* XV, S. 66–68), wo bei Greene außerdem Bindebogen fehlen (T. 2/3, 21/22), Ligaturen nicht vermerkt sind (Ct. T. 34–41) und mehrere farbige Passagen nicht kenntlich gemacht wurden (vgl. in *MMN* XV auch das Faks. S. 23 und den Kommentar S. 118, wo ausdrücklich auf die vielen Fehler Apels hingewiesen wird). Bei Nr. 21 (fehlt bei Apel) hat Greene offenbar die Anfänge nicht richtig entziffern können; Van Biezen und Gumbert geben S. 56 eine in allen Stimmen auftaktige Lösung mit Imitation zwischen Tenor und Cantus (nur ein Ton wird emendiert). Bei Nr. 46 ist sowohl Greene als auch Apel (Nr. 255) die Existenz eines Contratenors entgangen, der f. 5v unten notiert wurde und eine dreistimmige Fassung ermöglicht (*MMN* XV, S. 54). Auch für die Nummern 52, 69 und 80 findet man bei Van Biezen und Gumbert musikalisch überzeugendere Lösungen: S. 32 für die Imitation zu Beginn des zweiten Teils, S. 35–37 bei der Imitation zwischen Tenor und Cantus T. 10–14 sowie am Ende des Stückes, T. 39–43, und S. 51 für den Cantus T. 7. Nr. 81, ein Stück, das in *MMN* XV,

S. 61/62, mit meist syllabisch unterlegtem, holländischem Text erscheint, wurde von Greene ohne Text ediert und ist offensichtlich in den Takten 15–23 zu korrigieren. In Nr. 88 muß der Text am Schluß des Tenors wie bei Apel Nr. 286 lauten: „l'autre le diner“ (ein Blick aufs Faks. S. 21 zeigt, daß „sonner“ im Original nicht vorhanden ist). Van Biezen und Gumbert halten das dreistimmige Resultat aber wegen vieler Unisono-Passagen für nicht beabsichtigt und musikalisch unbefriedigend; sie haben daher S. 49/50 eine zweistimmige Version mit einer im Ms. nicht geforderten Wiederholung des liedartigen Tenors realisiert, also einen überzeugenden motettenartigen Satz. Bei dem Trinklied Nr. 89 weicht die Transkription von Van Biezen und Gumbert (S. 46/47), die den Cantus bei Apel Nr. 287 als „almost totally wrong“ bezeichnen, vor allem im Refrain ab: Hier setzt der Cantus I jeweils eine Mensur nach den anderen Stimmen ein und macht dadurch Greenes Emendation von T. 25/26 überflüssig. Auch bei Nr. 3 scheint mir Apels Edition (Nr. 19) wegen der größeren Ähnlichkeit der Anfangsimitationen beider Teile besser zu sein, zumal sie Van Biezen und Gumbert für „substantially correct“ halten (S. 130). Bei Nr. 61 würde ich Apels Lösung (Nr. 269) ebenfalls vorziehen, denn hier erscheint der Tenor — wie sonst auch bei Greene üblich — als unterste Stimme, und durch Emendation eines Tones im Contratenor T. 19 ist die Imitation der Takte 18–22 strikt. Nur bei Nr. 56 (Apel Nr. 264) hält sich die Edition in *MMN* XV, S. 99, im Tenor T. 26 strenger an das Original (Ligatur a b, s. Faks. S. 24). Dagegen sind Greenes Lösungen für Nr. 34 (Apel Nr. 246) und Nr. 48 (Apel Nr. 257) durch Ergänzungen fehlender Partien und geglückte Übertragung des bei Apel unvollständigen Contratenors eindeutig vorzuziehen.

Auch beim Vergleich mit den von Gómez vorgelegten Übertragungen der Werke aus Montserrat (s. oben) wird deutlich, daß Greene sich eifrig bemüht hat, unvollständig überlieferte Werke durch stilistisch durchaus gelungene Ergänzungen aufführbar zu machen (vgl. Nr. 87 und Nr. 64, wo die Ergänzungen sogar das im Original erhaltene Material übertreffen). Bei Nr. 87 hat Gómez (S. 62) allerdings den bei Greene fehlenden Anfang als „Nuil ne m'ay“ entziffern können. Beim Virelai Nr. 85,

dessen zweiter Teil f. 6v/7 (nicht 5v/6) auf den untersten Zeilen notiert wurde, ist das Fehlen eines Tenors allerdings kaum anzunehmen, denn für seine Notierung wäre kein Platz vorhanden gewesen. Außerdem ist er für den musikalischen Satz nicht notwendig, wenn man die Edition von Gómez (S. 72) als richtig ansieht. Hier ergeben sich in Zusammenklängen keine Quartetten, und die Zeilen enden stets in beiden Stimmen gemeinsam auf Oktave, Einklang (T. 9/10 auf „piteux“ durch Emendation von vier engstehenden Semibreves zu Minimae), Oktave und Dezime (das Ms. gibt als Schlußton *g*, nicht *f*). Bei Nr. 86 dagegen ist die Ergänzung eines Tenors sinnvoll, weil beide Oberstimmen, in gleichen Schlüsseln notiert, oft in Quartetten und Terzen verlaufen. Jedoch scheinen Anfang und Schluß bei Gómez (S. 65/66) überzeugender, denn auch die anderen Verszeilen beginnen auftaktig, und die letzte Zeile sollte wie im Ms. mit zehn Silben auf „vo plaisir“ enden. In Nr. 20 sollten Musik und Text sicherlich so zugeordnet werden, wie es bei Gómez, S. 69, T. 10–15 zu sehen ist. Das Faksimile dieser Seite (Gómez, S. 42) belegt, daß es in T. 25 nicht „nul“ sondern „bon jour“ heißen muß.

Daß Greene die in den Quellen vorhandene Zuordnung von Text und Noten nicht immer genügend respektiert hat, zeigt sich auch bei Nr. 4, die seit 1990 in der hervorragenden Faksimile-Ausgabe *The Lucca Codex* von John Nádas und Agostino Ziino (S. 131) als Werk des Antonii de Civald erscheint (Greene: „Antonius de Civitate“). Hier treten „Dieu“ (T. 3), „bel-“ (T. 5) und „dolour souffrir“ (T. 9) jeweils eine Note früher auf, wodurch sich eine bessere Prosodie und für T. 10 — entsprechend T. 19 — ein 9/8-Takt ergibt. Die letzte Silbe „-le“ von T. 18 erscheint im Ms. erst zur letzten Note T. 22.

Die ebenfalls in Lucca (Faks. S. 186/187) überlieferte Nr. 24 müßte völlig neu ediert werden, denn offenbar haben weder Greene noch Apel (Nr. 238) die Rotfärbung einiger Noten aller drei Stimmen erkennen können. Sie führt in insgesamt elf Takten zu einer rhythmisch stark abweichenden Transkription. Dies ist offenbar auch von Christian Berger nicht bemerkt worden, denn er behandelt dieses für seine Hexachord-Theorie wichtigste Rondeau *Aylas quant je pans* sowohl 1985 als auch 1992 nur hinsichtlich der ungewöhn-

lichen Vorzeichen (vgl. *Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 91.) Meinem Hinweis folgend, hat Herr Berger im Mai 1995 eine rhythmisch korrigierte Fassung erarbeitet und für die Veröffentlichung in diesem Heft [s. o. S. 395ff.] zur Verfügung gestellt).

Bei Nr. 54 genügt ein Blick auf die Faksimile-Edition (S. 130), um zu erkennen, daß Apels Rekonstruktion der fehlenden Passagen (Nr. 261) besser in den einst vorhandenen Raum passen würde als Greenes zu notenreiche. Außerdem müßte die Textierung in T. 20 korrigiert werden: „pri“ hat zwei Noten. Ein nicht volltaktiger Anfang schiene mir hier — wie bei Nr. 55 (gleiche Seite) — angebrachter, denn auch alle anderen Zeilen beginnen auftaktig. Daß dies im Repertoire aus Lucca durchaus üblich ist, sieht man bei Nr. 53 (Apel Nr. 260). Hier zeigt das Faks. S. 129, daß die erste Silbe „Mal“ unter dem Incipit zu ergänzen wäre, also möglicherweise ein vokales Anfangsmelisma intendiert war.

Bei acht weiteren Kompositionen fehlt ein Hinweis auf die schon seit 1981 vorliegende Faksimile-Edition des *Codice Musicale Panciatici 26* von F. Alberto Gallo (vgl. Greenes Liste S. 166, wo Nr. 78 zu streichen ist). F. 16v erscheint dort die Nr. 18 (Apel Nr. 284) deutlich unter dem Namen „Marcus“. Gallo identifiziert diesen auf S. 8 mit dem 1410 an S. Reparata in Florenz nachgewiesenen Sänger Marcus, auf den schon d'Accone hingewiesen hatte. Greenes Hypothese, dieses Rondeau Matheus de Perusio zuzuschreiben, wäre aber auch aus zwei anderen Gründen abzulehnen: Der Stil dieses polymetrischen Rondeaux ist weit von dem Perusios entfernt, und keines seiner Werke ist in einer Florentiner Quelle überliefert.

Die Textunterlegung auf f. 102v legt nahe, die Anfangssilben von „Je prins conget“ in Nr. 44 (Apel Nr. 253) den drei gleichhohen Tönen von T. 3 zuzuordnen und die Textunterlegung auch in den T. 7 sowie 10 zu korrigieren. Bei Nr. 72 zeigt das Faks. von f. 77v/78, daß Apels Lesung (Nr. 278) in T. 4 im Cantus korrekter ist. Auch bei Nr. 68 würde ich Apels Edition (Nr. 274) vorziehen, weil sie nicht nur die Version aus dem *Codex Ivrea* zeigt, sondern beide Quellen konfrontiert.

Edmond de Coussemakers Abschrift der verbrannten Straßburger Handschrift liegt ebenfalls seit Jahren als Faksimile vor (*Le Manuscrit musical M 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg*), das Albert Vander Linden als *Thesaurus Musicus II* in Brüssel (s. d.) herausgegeben hat. Hier erscheint bei Nr. 5 z. B. der bei Greene fehlende Hinweis „Secunda pars“ in allen drei Stimmen T. 30. Die 2. Note der Ligatur T. 27 sollte — wie in der gleichen Harmoniefolge T. 48/49 — als *b* gelesen werden. Das Faksimile ist besonders interessant für die Nr. 76 (s. S. 90/91), die laut lateinischem Canon durch retrograde Lesung der Stimmen bis zur Sechsstimmigkeit gesteigert werden kann. Während Apels Präsentation in Nr. 282 alle möglichen Kombinationen zuläßt, geht Greene in beiden Fassungen (76a und b) nie über die Vierstimmigkeit hinaus. Ebenso verzichtet er bei Nr. 42 auf den retrograden Cantus, den Apel in Nr. 252 als „optional voice part in small notes“ verwirklicht, getreu der Anweisung „reincipiando ad morem cantus“.

Besonders zu bedauern ist, daß Greenes Nr. 40 für das retrograde Rondeau *Il vient bien* ebenso verfehlt ist wie Apels Nr. 251: Beide legen den ganzen Text völlig „arbitrary“ — wie Greene im Kommentar S. 176 selbst zugeht — unter die erste Hälfte der Komposition. Die richtige, zweiteilige Lösung schrieb Friedrich Ludwig bereits am 16. 10. 1902 nieder (vgl. das Faks. aus dem Ludwig-Nachlaß in meinem Beitrag zur Wolfenbütteler Tagung von 1980 über *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Kassel 1984, nach S. 257). In der Dissertation von Margaret Hasselmann ist das ganze Stück seit 1971 greifbar (*The French Chanson in the Fourteenth Century*, Ph. D. Berkeley 1970, vol. 2, S. 152—154); seinen pornographischen Witz konnte ich aber erst 1981 in New York erklären (vgl. *Fourteenth-century music with texts revealing performance practice* in: *Studies in the performance of late mediaeval music*, hrsg. von Stanley Boorman, Cambridge 1983, S. 253—266 mit Faks. und Übertragung).

Vier Kompositionen von Matheus de Perusio, die Nrn. 8, 10, 12 und 15, edierte Greene — meinem Rat von 1960 folgend (vgl. *AfMw* XVII, S. 295) — in den verkürzten Notenwerten des „tempus imperfectum diminutum“. Das gleiche Prinzip hätte auch bei Nr. 58 zu einem besseren Resultat geführt, denn hier

bilden zwei Takte der Edition stets eine musikalische Einheit. Bei anderen komplizierten Werken, etwa mit langen Synkopierungen wie bei Nr. 2, wird man aber wohl nach wie vor zu Apels Edition (Nr. 10) greifen, weil das Verständnis hier durch die Andeutung der Originalnotation geweckt und nicht durch die Verwendung transponierender Schlüssel erschwert wird. Ein ähnlicher Fall ist Nr. 71, wo Apel (Nr. 276) außerdem in T. 30 eine Emendation vorschlug, die dem Faksimile besser entspricht als jene Greenes. Abschließend sei nur noch erwähnt, daß auch einige polyrhythmische Rondeaux durch Apel eine instruktivere Darstellung erfahren haben als im vorliegenden Band: Anthonellos Nr. 1 z. B. wirkt durch zu breit auseinandergezogenen Satz unübersichtlich und nicht so klar strukturiert wie in Apels Nr. 9, wo jeweils zwei oder drei Takte eine übergeordnete Einheit bilden. Bei Nr. 36 sind die 5/8- oder 4/8-Sequenzierungen nicht so klar ersichtlich wie in Apels Nr. 247. Auch Nr. 65 wäre hier zu nennen, obwohl sich im zweiten Teil noch bessere Gliederungen finden lassen, als Apel in Nr. 270 verwirklicht hat (vgl. S. 90 meines Beitrages zur Festschrift für Jan LaRue: *Polymetric Rondeaux from Machaut to Dufay* in: *Studies in Musical Sources and Style*, hrsg. v. Eugene K. Wolf und Edward H. Roesner, Madison 1990).

(März 1995)

Ursula Günther

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

Simone Balsamino, 1594 und 1596 „Maestro di Cappella nel Duomo di Venezia“ (S. Pietro in Castello), stand ursprünglich in den Diensten der herzoglichen Familie Della Rovere in Urbino, denen er seine zwei bekannten Druckwerke gewidmet hat. Zum einen die „Tragicommedia in rima libera“ *La Perla* (Venedig, Nicolo Moretti, 1596) — dediziert Giulio Cesare für Aufführungen am Hof zu Urbino wie in Venezianischen Akademien —, zum anderen seine *Novellette*, ein Band sechsstimmiger Madrigale (Venedig, Ricciardo Amadino, 1594), welcher hier in edierter Form vorliegt;

gewidmet ist er „Alli Magnifici Virtuosi & miei Signori della Città di Urbino“ bzw. „Al Ser.mo Francesco Maria Duca d'Urbino“. Neben zwei Vertonungen berühmter Textvorlagen von Battista Guarini und Francesco Beccuti enthält das Buch ein „madrigale spirituale“ sowie 17 Madrigale, welche zwei vollständige Szenen aus Torquato Tassos *Aminta* wiedergeben, die 1. (Satyrs Monolog, „da cantarsi senza Battuta e pause“) und 3. Szene des 2. Aktes (Dialog zwischen Thyrsis und Amyntas).

Chegais nahezu achtzig Seiten umfassender Textteil zeigt eindrucksvoll, daß die *Novellette* — deren Titel nur im Anklang den der *Nuove musiche* vorwegnimmt — zwar in dem Umfang ihrer Textvorlage einen interessanten Weg beschritten haben, in der musikalischen Umsetzung durch einen Doppelchor jedoch der dramatischen Situation keineswegs gerecht werden können, ganz zu schweigen von dem Fehlen einer ‚madrigalistischen‘ Kompositionsart etwa eines Luca Marenzios. So erlangte dieses Druckwerk auch weniger durch seine Musik als vielmehr durch die Erwähnung einer siebenhörigen Cetarissima in Balsaminos langem Vorwort Berühmtheit, welche die Vorzüge von Laute und Gitarre vereinigen sollte.

(Januar 1995)

Rainer Heyink

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

Ganz im Gegensatz zu Fuxens didaktisch-theoretischem Hauptwerk, den *Gradus ad parnassum*, ist das in dem vorliegenden Band veröffentlichte *Singfundament* heute nahezu unbekannt. Es handelt sich dabei um eine Sammlung ein- und zweistimmiger Übungen mit aufsteigendem Schwierigkeitsgrad, vermutlich entstanden als Gesangsübungen für die Fux anvertrauten Sängerknaben der Wiener Hofkapelle. Von einfachen Tonleitern in Ganzen — mit unterlegten Solmisationssilben — bis hin zu rhythmisch komplizierten, teilweise fast virtuoson Duetten findet sich dort alles, was die Chorschüler zu ihrer Ausbildung brauchten; vorausgesetzt, die Musik bewegt

sich weitgehend in dem für Fux immer noch maßgeblichen Rahmen der Kirchentöne.

Das Fuxsche Singfundament ist — anders als der *Gradus* — zu seinen Lebzeiten nicht gedruckt worden; die erste gedruckte Ausgabe erschien 1832 bei Diabelli. Statt auf einen autorisierten Druck mußte sich die Neuausgabe des *Singfundamentes* auf eine größere Zahl von Handschriften stützen. Wie bei einem solchen, aus dem praktischen Gesangsunterricht stammenden Werk nicht anders zu erwarten, stimmen die Handschriften sowohl in der Zahl als auch der Anordnung der Übungen nicht überein. Man hat es nicht mit einer konservierenden Überlieferung, sondern mit „Arbeitskopien“ zu tun. Kaum möglich ist es da, die Originalfassung zu rekonstruieren. Ganz ähnlich versteht sich auch die Edition, in dem sie das in den verschiedenen Handschriften überlieferte Material darbietet, auf Vereinheitlichung (etwa Rücktransposition offensichtlich nur transponiert überlieferter Sätze) aber verzichtet. Auch die originale Schlüsselung wurde jeweils beibehalten.

Die Edition wird ergänzt durch 10 zusätzliche „Solmisationes“ für ungleiche Stimmen, deren Autorschaft zumindest als ungesichert gelten kann (nach einer Handschrift aus dem 19. Jahrhundert), sowie durch den interessanten Briefwechsel zwischen Johann Mattheson und Fux, in dem Fux als Verfechter der — auch dem *Singfundament* zugrunde liegenden — Solmisationslehre auftritt (aus *Critica musica II*, Hamburg 1725). Die Fuxschen Schreiben kommen in Umfang und Ausführlichkeit einem Traktat gleich; die Aufnahme der Briefe in diesen 2. Band der „Theoretischen und pädagogischen Werke“ Fuxens ist daher nur zu begrüßen. Allerdings hätte sich der Rezensent — gerade weil das Lesen von Faksimilia zur augenschädigenden Gewohnheit geworden ist — statt des erneuten Faksimileabdruckes (verkleinert!) lieber eine Übertragung gewünscht.

(Februar 1995)

Uwe Wolf

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 11.1: Kantaten zu den Sonntagen Quasimodogeniti und Misericordias Domini. Hrsg. von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XII, 219 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 11.1: Kantaten zu den Sonntagen Quasimodogeniti und Misericordias Domini. Kritischer Bericht von Reinmar EMANS: Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 194 S.*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 11.2: Kantaten zum Sonntag Jubilate. Hrsg. von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XI, 158 S.*

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 11.2: Kantaten zum Sonntag Jubilate. Kritischer Bericht von Reinmar EMANS. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. 136 S.*

Von den hier vorgelegten Neuausgaben enthält Band 11.1 die Kantaten zum Sonntag Quasimodogeniti BWV 67, 42 und eine Kantatenskizze der gleichen liturgischen Bestimmung (BWV deest). Die Kantaten BWV 104, 85, 112 im selben Band erklangen am Sonntag Misericordias Domini. Band 11.2 hat die Kantaten zum Sonntag Jubilate BWV 12, 103 und 146 zum Inhalt. Alle diese Werke sind bereits in der alten Bachausgabe enthalten und somit nicht unbekannt. Die Neuausgabe ist jedoch über weniger gewichtige Abweichungen im Notentext hinaus vor allem wegen des umfangreichen Kritischen Berichts von größter editorischer Bedeutung. Mit wissenschaftlicher Akribie werden hier Fragen der Quellenlage — ein Handschriftenstemma macht hier die Zusammenhänge von deren Abhängigkeit deutlich —, der Texte, der Entstehung, möglicher Wiederaufführungen, der Besetzung und spezielle Fragen wie Bogensetzung, Continuo-Bezifferung, Dynamik und Verzierung erläutert. Die Erörterung musikphilologischer Detailfragen, auch vermeintlicher Nebensächlichkeiten ist nicht nur für die Musikwissenschaft, sondern auch für die heutige Aufführungspraxis von Nutzen.

In BWV 67 werden die Divergenzen hinsichtlich der Flauto traverso-Besetzung beschrieben (Krit. Ber., S. 42—43). Die Frage, ob 1724 der Bläserpart von Satz 2 von der Oboe d'amore allein gespielt wurde oder bei einer späteren Aufführung der Flauto traverso (Bach hatte den fraglichen Part später nachgetragen) die Oboe d'amore duplieren oder ersetzen sollte, konnte aufgrund des Quellenbefundes noch

nicht hinreichend geklärt werden. Identifiziert ist bisher auch noch nicht das Instrument, das mit „Corno da tirarsi“ bezeichnet wird (ebda., S. 43—44). Die unterschiedliche Notierung (transponierend und klingend) legt nach Emans, der zudem eine gleichzeitige Besetzung des Continuos mit Organo und Cembalo nicht ausschließt, den Einsatz verschiedener Instrumente nahe. Die insgesamt fünf Continuo-Stimmen zu BWV 42 differieren stark in den Sätzen 2 und 4. Emans notiert deshalb den Notentext der älteren Stimmen auf dem oberen und den der jüngeren auf dem unteren System. Der Edition ist als Anhang die Organostimme der Aufführung von 1725 beigegeben (S. 107ff.). Im Hinblick auf die in der Sekundärliteratur diskutierte Übernahme zweier bereits vorhandener Sätze rät der Herausgeber zu Vorsicht. Das im Kritischen Bericht (S. 56) wiedergegebene Skizzenfragment zu einer Kantate zum Sonntag Quasimodogeniti (Vgl. auch BG, 23, XXXII) könnte die dann nicht übernommene Kompositionsniederschrift sein. Für die Kantate BWV 104 stand wie bei BWV 12 das Problem der Bogensetzung besonders im Vordergrund. Beim zuerst genannten Werk wurde versucht, die Fassung vor der Revision (durch Carl Friedrich Zelter?) wiederherzustellen (Krit. Ber., S. 121), wenn gleich Unsicherheiten nicht vermieden werden konnten. Schriftbefunde bewogen Emans zu der Annahme, daß es sich möglicherweise zumindest beim 1. Satz um eine Parodie der Promotionskantate BWV Anh. 15 handeln könnte. In Satz 5 der Kantate BWV 85 (Tenore) wird die Angleichung zum offensichtlich triolisch gemeinten Rhythmus der Aufführungspraxis überlassen und die Schreibweise der Quellen beibehalten.

Der Kritische Bericht zu BWV 12 erörtert die Unsicherheiten hinsichtlich der Tonart der Weimarer Aufführung, da nicht bekannt ist, ob Chorton oder Kammerton vorliegt (S. 21, „Zum Stimmton“). Auch für die Besetzung des Schlußchorals konnte aufgrund der Quellenlage keine gesicherte Aussage gemacht werden (ebda., S. 21f.). Ebenso problematisch ist die Besetzung von BWV 103. Die für eine weitere Aufführung (wohl 1731) bestimmte Kopie von Violino Conc: ou trav hatte wahrscheinlich für die Flauto piccolo-Stimme der Erstaufführung zu dienen. Sie ist im Anhang der Edition S. 59ff. abgedruckt. Da nicht gesagt

werden kann, ob Violine und Querflöte in einer Aufführung alternativ eingesetzt wurden, hat sich der Herausgeber entschlossen, die Besetzung der ersten Aufführung im Hauptnotentext wiederzugeben (Krit. Ber., S. 55–57). Bei der Kantate BWV 146, deren 1. und 2. Satz eine Umarbeitung durch Bach darstellt, wurden die Partitur-Abschriften von Johann Friedrich Agricola und S. Hering zugrunde gelegt. Einige Fragen der Instrumentierung bleiben dabei offen, z. B. hinsichtlich der obligaten Orgel in den beiden ersten Sätzen. Da die Notierung der Editionsunterlagen nicht beibehalten werden konnte, wurde die Originalvorlage für den 1. Satz synoptisch im Anhang wiedergegeben (S. 143ff.). Dadurch können die redaktionellen Eingriffe leicht erkannt werden (Krit. Ber., S. 73–80). Divergenzen in den Quellen gab es auch hinsichtlich der Obligatstimme in Satz 3. (Krit. Ber., S. 85f.). Bei der Textierung des wortlosen Schlußchors, dessen Instrumentierung nur als Vorschlag gedacht ist, hat der Herausgeber, abweichend von der bisherigen Praxis, die 1. Strophe des Liedes „Freu dich sehr, o meine Seele“ unterlegt, da sie am ehesten dem Kantatentext korrespondiert (Krit. Ber., S. 86–87). Die Diskussion um die Echtheit der Komposition hält Emans noch für offen. Er schreibt das Werk aber Bach zu, solange nicht das Gegenteil bewiesen ist (Krit. Ber., S. 82–83).

Sowohl die Notenbände als auch die Kritischen Berichte sind mit eindrucksvollen Faksimile-Wiedergaben zu Musik und Text bereichert. Hinsichtlich des wissenschaftlichen Ertrages handelt es sich bei den vorliegenden Ausgaben um eine Leistung, die besondere Anerkennung verdient und durch den Umstand, daß aufgrund der Quellenlage noch einige Fragen offenbleiben mußten, keineswegs geschmälert wird.

(März 1995)

Siegfried Gmeinwieser

PAUL WRANITZKY: Oberon. König der Elfen. Singspiel in drei Akten. Libretto von Karl Ludwig Giesecke. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING und Joachim VEIT. München: G. Henle Verlag 1993. Erster Halbband: XXV, 277 S., Zweiter Halbband: VII, S. 278–585. (Die Oper. Band 4.)

Von den zahlreichen Opern, die auf Christoph Martin Wielands Versepos basieren, legt

die verdienstvolle Reihe jene von Wranitzky vor, den Johann Wolfgang Goethe als Komponisten seiner *Zauberflöten*-Fortsetzung gewinnen wollte. Das Autograph oder anderes Material zur Uraufführung 1789 sowie zur wichtigen Zweitinszenierung in Frankfurt 1790 ist verschollen, so daß die mutmaßliche Originalfassung Wranitzkys nur in dem 1799 publizierten Klavierauszug vorliegt. Der Faksimiledruck einer repräsentativen Quelle — wie in den Garland Opera Reihen praktiziert und dort nicht immer einleuchtend — hätte also keine adäquate Publikationsform des *Oberon* dargestellt. Die Herausgeber werten nun 18 musikalische Quellen (überwiegend Partituren, aber auch Stimmen und Klavierauszüge) und deren 25 für die vertonten und gesprochenen Texte aus, listen wesentliche Abweichungen im einzelnen auf, diskutieren sie und teilen alles Ermittelbare über die wichtigsten verschollenen Quellen mit. Da das Donaueschinger Aufführungsmaterial die Urfassung mutmaßlich am getreuesten repräsentiert, folgt ihm der fortlaufende Haupttext der Edition als ihrer Leitquelle. Daß die Hamburger Adaption von Friederike Sophie Seilers Singspiel-Libretto bislang zu Unrecht als Gieseckes Textbearbeitung galt, können die Herausgeber klären. In akribischen Recherchen wurden die Provenienzen der nicht in allen Quellen nachweisbaren Nummern ermittelt und fast durchweg erkundet, auf welchen (Um-)Wegen die Partituren, Stimmen und Particelle in die einzelnen Städte gelangten. Überzeugend ist bei dieser Ausgabe die Entscheidung, auch zehn ausgewählte lokale Einlagen zeitgenössischer Komponisten (u. a. von Franz Danzi, Ignaz Walter und Carl David Stegmann) im Anhang mitzuteilen, die z. T. in weiteren Inszenierungen als „authentische“ Bestandteile des Werkes aufgefaßt wurden, dies selbst dann, wenn sie nicht alle ursprünglich für *Oberon* geschrieben waren. Auch lediglich in Stimmen oder Particell überlieferte Nummern wurden ediert, sofern sie in der Leitquelle vorhanden waren und/oder der Komponist nicht zu ermitteln war (möglicherweise Wranitzky selbst). Durch die klare Gliederung des Apparates und die präzisen Erläuterungen bleibt die komplizierte Entstehungsgeschichte dieser Edition nachvollziehbar. Auf genaue und ergiebige Studien läßt die — auch das Libretto und seine Vorlage eingehend

würdigende — Einleitung schließen, die neben einer ausführlichen Inszenierungsdokumentation bis 1847 auch zahlreiche anschauliche zeitgenössische Aufführungsberichte im Wortlaut bietet. Die vorliegende Edition des hinsichtlich der Quellenüberlieferung und -bewertung komplizierten Werkes setzt und erfüllt hohe Maßstäbe. Bedauerlich nur, daß die Wiederbelebungsversuche in den letzten Dezennien — für die ja bereits Orchesterstimmen erstellt wurden — sich noch nicht auf diese Ausgabe und ihre Erörterung sämtlicher relevanter Quellen beziehen konnten und vielleicht auch deshalb geringere Resonanz fanden, als das Werk verdient.

(Februar 1995)

Gerrit Waidelich

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

CHARLES-MARIE WIDOR: The symphonies for organ. Symphonie VIII. Edited by John R. NEAR. Madison: A—R Editions, Inc. (1994). XVIII, 94 S. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Century. Volume 18.)

Mit der Edition der *Siebten* und *Achten Orgelsymphonie* vervollständigt der amerikanische Musikwissenschaftler John R. Near seine entstehende Kritische Gesamtausgabe des Widorschen Orgelschaffens. Wie in den bereits erschienenen Folgen basiert der Notentext auch dieser beiden Werke im wesentlichen auf der seit 1929 unverändert gedruckten Hamelle-Ausgabe, wobei die letzten, indes lediglich kosmetischen Korrekturen, die der Komponist am Ende seines Lebens noch einmal an den *Symphonies pour orgue* vornahm, erstmalig Berücksichtigung finden.

Angesichts der verschiedenen gegenwärtig kursierenden Editionen — neben der in Deutschland und Frankreich meistverwendeten Hamelle-Ausgabe sind differierende Nachdrucke der Orgelsymphonien u. a. bei Kalmus und Dover erhältlich, ohne allerdings hier wie dort als Frühfassungen ausgewiesen zu sein — kann das Verdienst Nears, die diversen Varianten dieser Werke chronologisch geordnet und auf der Grundlage von Widors Korrekturxem-

plaren (die Autographe sind verschollen) einen weitgehend verlässlichen Notentext erstellt zu haben, schwerlich überschätzt werden. Zudem muß die wissenschaftliche Präsentation der Ausgabe als vorbildlich gelten. In einer ausführlichen Werkeinleitung erläutert der Herausgeber die problematische Quellenlage und kommentiert Widors Registrierpraxis sowie Eigenarten von dessen musikalischer Orthographie. Ferner sind dem eigentlichen Kritischen Bericht detaillierte Auskünfte über die gewundene Entstehungs- und Revisionsgeschichte vorangestellt. Ältere Fassungen bzw. andere Lesarten einzelner Abschnitte oder auch ganzer Sätze werden im Anhang mitgeteilt.

Auch im Hinblick auf die praktische Verwendbarkeit vermag die Edition durchweg zu überzeugen. Die großzügig angelegte Notengraphik ist gut lesbar und erlaubt eine komfortable Nutzung auch bei der eigenen Bezeichnungsarbeit, zu der die gelegentlichen Interpretationsvorschläge des Herausgebers — mit Bezug auf Äußerungen des Komponisten im Vorwort dargelegt — herangezogen werden können. Ästhetik-Puristen werden sich vielleicht an der allzu seelenlos wirkenden Computertypographie des Notensatzes stören, deren optische Erscheinung offenbar so gar nichts mit der furiosen Expressivität von Widors Musik zu tun haben will.

Der Ausgabe wäre weite Verbreitung zu wünschen. Um so bedauerlicher ist der Umstand, daß sich die Beschaffung der Edition in Europa weiterhin überaus schwierig gestaltet, zumal der amerikanische Verleger für die Lieferung der recht kostenintensiven und bereits bei Bestellung zu zahlenden Partituren mehrere Monate benötigt.

(Februar 1995)

Sven Hiemke

Eingegangene Schriften

ANNA AMALIE ABERT: Geschichte der Oper. Kassel. Bärenreiter/Stuttgart u. a.: Metzler, 1994. 503 S.

Aktuelle lexikographische Fragen. 1. Sudetendeutsch-tschechisches Musiksymposium 30. September bis 3. Oktober 1991 Regensburg. Bericht.

Hrsg. und redaktionell bearbeitet von Peter BRÖMSE. Regensburg: Sudetendeutsches Musikinstitut 1994. 190 S., Abb. (Veröffentlichungen des Sudetendeutschen Musikinstituts. Berichte. Band 1.)

ERNST APFEL: Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts. Zweite völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Saarbrücken: Musikwissenschaftliches Institut der Universität des Saarlandes 1994. 494 S.

Ars Musica. Jahrbuch 1994. Hrsg. von Monika LUSTIG und Bert SIEGMUND unter redaktioneller Mitarbeit von Hilde THOMS. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts 194. 104 S., Abb., Notenbeisp.

Carl Philipp Emanuel Bach Ausgabe. Werkgruppe I: Werke für Solo-Tasteninstrument, Band 10: Sonaten für Tasteninstrument. Hrsg. von David SCHULLENBERG. Oxford-New York: Oxford University Press, Music Department 1995. XXI, 142 S.

Barockes Musiktheater im mitteldeutschen Raum im 17. und 18. Jahrhundert. 8. Arolser Barock-Festspiele 1993. Tagungsbericht. Hrsg. von Friedhelm BRUSNIAK. Köln: Studio. Medienservice und Verlag Dr. Gisela Schewe 1994. 168 S. (Arolser Beiträge zur Musikforschung. Band 2.)

Beethoven: Werke. Abteilung I, Band 1. Symphonien I. Hrsg. von Armin RAAB. München: G. Henle Verlag 1994. XIII, 175 S.

Beethoven: Werke. Abteilung X, Band 3: Arien, Duett, Terzett. Hrsg. von Ernst HERTTRICH. München: G. Henle Verlag 1995. XVIII, 237 S.

Beethoven Forum 3. Edited by Glenn STANLEY. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1994. X, 189 S., Notenbeisp.

MICHAEL BELOTTI: Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes. Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. XI, 308 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 136.)

Bericht über den 1. Teil des 12. Symposiums zu Fragen des Musikinstrumentenbaus Michaelstein, 8./9. November 1991. Flöten, Oboen und Fagotte des 17. und 18. Jahrhunderts. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis 1994. 88 S., Abb. (Beiheft 14/1 zu den Studien der Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts.)

REINHOLD BRINKMANN: Late Idyll. The Second Symphony of Johannes Brahms. Übs. Peter

Palmer. Cambridge u. a.: Harvard University Press 1995. IX, 241 S., Notenbeisp.

Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke von Gustav Albert Lortzing (LOWV). Bearbeitet von Irmlind CAPELLE. Köln: Studio 1994. VI, 459 S.

ROLF DIETRICH CLAUS: Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 1995. 120 S., Notenbeisp.

La Collection Sébastien de Brossard 1655—1730. Catalogue (Département de la Musique, Rés. Vm.⁸ 20). Edité et présenté par Yolande de BROSSARD. Paris: Bibliothèque Nationale de France 1994. XXV, 539 S.

The Complete Correspondence of Clara and Robert Schumann. Critical Edition. Volume I. Edited by Eva WEISSWEILER. New York u. a.: Peter Lang 1994. XXX, 388 S.

THOMAS CONNOLLY: Mourning into Joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia. New Haven-London: Yale University Press 1994. XV, 365 S., Abb.

CLAUDE DEBUSSY: Symphonie für Klavier zu vier Händen h-moll. Nach dem Autograph hrsg. von Ernst-Günter HEINEMANN. München: G. Henle Verlag 1995. V, 19 S.

Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge, Band 10: Georg Arnold (1621—1676): Missa Quarta aus Prima Pars Quatuor Missae (Bamberg 1672), Sacrae Cantiones aus Liber II Opus IV Sacrarum Cantionum (Innsbruck 1661). Hrsg. von Gerhard WEINZIERL. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1994. XXXIV, 125 S.

Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Hans JOHN. Laaber: Laaber-Verlag 1995. 398 S. (Musik in Dresden. Band 1.)

THOMAS ENGLBERGER: Systematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke von Rudolf Leberl (1884—1952). Regensburg: Sudetendeutsches Musikinstitut 1994. 159 S., Abb. (Veröffentlichungen des Sudetendeutschen Musikinstituts. Allgemeine Reihe. Band 2.)

GABRIEL FAURÉ: Requiem Op. 48 pour soli, chœur et orchestre de chambre, version 1893. Éditée par Jean-Michel NECTOUX et Roger DELAGE. Paris: J. Hamelle & Cie Éditeurs. XXIII, 131 S.

Festschrift Kurt Schwaen zum 85. Geburtstag. Hrsg. von Ekkehard OCHS und Nico SCHÜLER.

Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 250 S., Abb., Notenbeisp. (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 1.)

STEFAN FREY: Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1995. XIII, 224 S. (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Band 12.)

FELIX FRIEDRICH/ALBRECHT DIETL: Orgeln im Altenburger Land. Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 1995. XVI, 95 S., Abb.

CLAUS GANTER: Kontrapunkt für Musiker. Gestaltungsprinzipien der Vokal- und Instrumentalpolyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts in der Kompositionspraxis von Josquin-Desprez, Palestrina, Lasso, Froberger, Pachelbel u. a. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1994. 314 S., Notenbeisp.

ALBRECHT GAUB/MELANIE UNSELD: Ein Fürst, zwei Prinzessinnen und vier Spieler. Anmerkungen zum Werk Aleksandr Borodins. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1994. 169 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 6.)

KARL WILHELM GECK: Sophie Elisabeth Herzogin zu Braunschweig und Lüneburg (1613—1676) als Musikerin. Saarbrücken: Saarbrücker Druckerei und Verlag 1992. 536 S., Notenbeisp. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge. Band 6.)

For Gerhard Kubik. Festschrift on the occasion of his 60th birthday. With a foreword by David RYCROFT. Edited by August SCHMIDHOFER and Dietrich SCHÜLLER. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1994. XIII, 625 S., Notenbeisp., Abb. (Vergleichende Musikwissenschaft. Band 3.)

Giacomo Meyerbeer — Musik als Welterfahrung. Heinz Becker zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Sieghart DÖHRING und Jürgen SCHLÄDER. München: Ricordi 1995. 278 S., Notenbeisp.

Gideon Klein — Materialien. Hrsg. von Hans-Günter KLEIN. Hamburg: Von Bockel Verlag 1995. 129 S., Notenbeisp. (Verdrängte Musik. Band 6.)

HENRY-LOUIS DE LA GRANGE: Gustav Mahler. Volume 2: Vienna: The Years of Challenge (1897—1904). Oxford-New York: Oxford University Press 1995. XVIII, 892 S., Abb.

TOBIAS GRAVENHORST: Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock. Untersuchungen zur Zahlenmystik des 17. Jahrhunderts mit

beigefügtem Lexikon. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 199 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 138.)

ADALBERT GROTE: Robert Fuchs. Studien zu Person und Werk des Wiener Komponisten und Theorielehrers. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler 1994. 227 S. Text u. 143 S. Notenanhang (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 39.)

SIEGFRIED GRUBER. Das Konsumentenverhalten bei Independent-Tonträgern. Eine empirische Untersuchung der Käuferschaft von „unpopulärer Populärmusik“ Unter besonderer Berücksichtigung methodischer Erkenntnisinteressen. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 617 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 133.)

SUSANNE V. GUTSCHE. Der Chor bei Beethoven. Eine Untersuchung zur Rolle des Chores in den Orchesterwerken von den Bonner Cantaten bis zur 9. Symphonie. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995. III, 265 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 189.)

EVA HANAU. Musikinstitutionen in Frankfurt am Main 1933 bis 1939. Köln: Studio 1994. IX, 183 S. (Berliner Musik Studien. Band 6.)

BERNHARD HANGARTNER. Missalia Einsidlenia. Studien zu drei neumierten Handschriften des 11./12. Jahrhunderts. St. Ottilien: EOS Verlag Erzabtei St. Ottilien 1995. 277 S., Abb. (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens. 36. Ergänzungsband.)

FRANZ JOSEPH HAYDN: Die Schöpfung. Klavierauszug. Hrsg. von A. Peter BROWN und Julie SCHNEPEL. Oxford-New York: Oxford University Press, Music Department 1991. X, 166 S.

FRANZ JOSEPH HAYDN: Die Schöpfung. Partitur. Eine neue praktische Ausgabe hrsg. nach den Aufführungsmaterialien des Komponisten von A. Peter BROWN. Oxford-New York: Oxford University Press, Music Department 1995. XV, 352 S.

Haydn-Studien. Band VI, Heft 4, November 1994. München: G. Henle Verlag 1994. S. 245—330 (Veröffentlichungen des Joseph-Haydn-Instituts Köln.)

MICHAEL HEINEMANN: Die Bach-Rezeption von Franz Liszt. Köln: Studio 1995. 275 S., Notenbeisp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen. Band 1.)

DENIS HERLIN: Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque de Versailles. Paris: Publications de la

Société Française de Musicologie/Éditions Klincksieck 1995. XLVIII, 778 S.

Hermeneutik im musikwissenschaftlichen Kontext. Internationales Symposium Salzburg 1992. Hrsg. von Wolfgang GRATZER und Siegfried MAUSER. Laaber: Laaber-Verlag 1995. 222 S. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik. Band 4.)

ELISABETH TH. HILSCHER. Denkmalpflege und Musikwissenschaft. Einhundert Jahre Gesellschaft zur Herausgabe der Tonkunst in Österreich (1893—1993). Tutzing: Hans Schneider 1995. 318 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 33.)

THEO HIRSBRUNNER. Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag 1995. 287 S., Abb.

Histoire de l'Opéra Italien. Deuxième Partie: Les Systèmes, Volume 6: Theories et Techniques, Images et Fantômes. Traduction collective sous la direction de Jean-Pierre PISETTA. Liège: Mardaga 1995. 569 S., Notenbeisp.

STEFAN HÖRMANN: Musikalische Werkbetrachtung im Schulunterricht des frühen 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 329 S. Notenbeisp., Abb. (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik. Band 1.)

BERNHARD HOFMANN: Zur Geschichte der bayerischen Schulmusik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 157 S. (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik. Band 2.)

Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Höfen der Barockzeit. 9. Arolser Barock-Festspiele 1994. Tagungsbericht. Hrsg. von Friedhelm BRUSNIAK. Köln: Studio 1995. 178 S. (Arolser Beiträge zur Musikforschung. Band 3.)

Der jüdische Beitrag zur Musikgeschichte Böhmens und Mährens. 2. Sudetendeutsch-tschechisches Musiksymposium 28./29. September 1992 Regensburg. Bericht. Hrsg. und redaktionell bearbeitet von Torsten FUCHS, Ingrid HADER, Klaus-Peter KOCH. Regensburg: Sudetendeutsches Musikinstitut 1994. 142 S. (Veröffentlichungen des Sudetendeutschen Musikinstituts. Berichte. Band 2.)

VLADIMIR KARBUSICKY: Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewußtsein im Spiegel der Musik. Hamburg: Von Bockel Verlag 1995. 152 S., Abb., Notenbeisp.

Katalog der Sammlung Anthony van Hoboken in der Musiksammlung der Österreichischen Natio-

nalbibliothek. Band 10: Franz Liszt, Felix Mendelssohn Bartholdy. Bearbeitet von Karin BREITNER. Tutzing: Hans Schneider 1994. IX, 189 S.

WILLIAM KINDERMAN: Beethoven. Oxford-New York: Oxford University Press 1995. XVI, 374 S., Notenbeisp.

Kirchenmusik im Nationalsozialismus. Zehn Vorträge. Hrsg. von Dietrich SCHUBERTH. Kassel: Merseburger 1995. 163 S.

FERDINAND KÖSTERS: Peter Anders. Biographie eines Tenors. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1995. IX, 254 S., 89 Abb.

KONRAD KÜSTER: Opus Primum in Venedig. Traditionen des Vokalsatzes 1590—1650. Laaber: Laaber-Verlag 1995. VII, 367 S., Notenbeisp. (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 4.)

ROBERT LEE WEAVER: Waelrant and Laet. Music Publishers in Antwerp's Golden Age. Michigan: Harmonie Park Press 1995. XXIII, 421 S., Notenbeisp.

MARION LIENIG: Bürgerliche Musikkultur in Bonn. Das „Album“ des Andreas Velten — eine Quelle zur Bonner Musikgeschichte aus dem 19. Jahrhundert. Bonn: Bouvier Verlag 1995. 344 S. (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn. Band 55.)

„Lux Oriente“. Begegnungen der Kulturen in der Musikforschung. Festschrift Robert Günther zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Klaus Wolfgang NIEMÖLLER, Uwe PÄTZOLD und Chung KYO-CHUL unter Mitarbeit von Oliver SEIBT. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995. XIV, 508 S., Abb., Notenbeisp.

LORENZ LUYKEN: „... aus dem Nichtigen eine Welt schaffen“ Studien zur Dramaturgie im symphonischen Spätwerk von Jean Sibelius. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995. 275 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 190.)

MICHAEL MARISSSEN: The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1995. 150 S., Notenbeisp.

NICHOLAS MARSTON: Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109. Oxford: Clarendon Press 1995. XVIII, 267 S., Notenbeisp. (Studies in Musical Genesis and Structure.)

Modest Mussorgsky. Zugänge zu Leben und Werk. Würdigungen-Kritiken-Selbstdarstellungen-Erinnerungen-Polemiken. Hrsg. von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1995. XXII, 593 S. (musik konkret 8.)

Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia Band I: Troparia tardiva. Repertorium später Tropenquellen aus dem deutschsprachigen Raum. Hrsg. von Andreas HAUG. Kassel u. a.. Bärenreiter 1995. VII, 223 S.

Mozart. Kritische Berichte. Serie I: Geistliche Gesangswerke, Werkgruppe 4: Oratorien, Geistliche Singspiele und Kantaten, Band 3: Davide Penitente von Monika HOLL. Kassel u. a.. Bärenreiter 1994. 96 S.

Mozart-Jahrbuch 1994 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel u. a.. Bärenreiter-Verlag 1995. VIII, 250 S., Abb., Notenbeisp.

Mozarts Streichquintette. Hrsg. von Cliff EISEN und Wolf-Dieter SEIFFERT Beiträge zum musikalischen Satz, zum Gattungskontext und zu Quellenfragen. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1994. 201 S., Notenbeisp.

Mozart Studien. Band 5. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 1995. 285 S., Notenbeisp.

Music, Ideas, and Society. Essays in Honour of Ivan Supičić. Edited by Stanislav TUKSAR. Zagreb: Croatian Musicological Society 1993. 288 S., Abb., Notenbeisp. (Muzikološki Zbornici. No. 2.)

Musica Britannica LXVI: Tudor Keyboard Music c. 1520—1580. Transcribed and edited by John CALDWELL. London: Stainer and Bell 1995. XXXIX, 199 S.

The musical baroque, Western Slavs, and the spirit of the European cultural communion. Proceedings of the International Musicological Symposium held in Zagreb, Croatia, on October 12—14, 1989. Zagreb: Croatian Musicological Society, Croatian Academy of Sciences and Arts, Institute for History of Croatian Music 1993. 313 S., Notenbeisp. (Muzikološki Zbornici. No. 1.)

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von Ludwig FINSCHER. Sachteil 2 Böh-Enc. Kassel u. a.. Bärenreiter/Stuttgart u. a.. Metzler 1995. VI, 1778 Sp.

Norddeutsche Klavierkonzerte des mittleren 18. Jahrhunderts: Adolf Carl Kunzen (1720—1781), Johann Wilhelm Hertel (1727—1789). Hrsg. und eingeleitet von Arnfried EDLER. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschichler 1994. XX, 262 S. (Denkmäler Norddeutscher Musik. Band 5/6.)

Passionsmusiken im Umfeld Johann Sebastian Bachs — Bach unter den Diktaturen 1933—1945

und 1945—1989. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, 29. und 30. März 1994. Hildesheim u. a.. Georg Olms Verlag 1995. 279 S. (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung. Band 1.)

Perspektiven der Musikethnologie. Dokumentationstechniken und interkulturelle Beziehungen. Beiträge des Internationalen Symposiums in Budapest (22.—26. April 1990). Hrsg. von Bruno B. REUER und Lujza TARI. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1994. 234 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks. Reihe B: Wissenschaftliche Arbeiten. Band 61.)

Proceedings of the Weckmann Symposium. Göteborg, 30. August bis 3. September 1991 Edited by Sverker JULLANDER. Göteborg: The authors and the Dept. of Musicology, Göteborgs universitet 1993. XII, 270 S.

ANDREAS PÜTZ: Von Wagner zu Skrjabin. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995. 237 S., Notenbeisp., Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 186.)

REGINA RANDHOFER: Psalmen in einstimmigen vokalen Überlieferungen. Eine vergleichende Untersuchung jüdischer und christlicher Traditionen. Frankfurt a. M. u. a.. Peter Lang 1995. Teil 1 XII, 286 S., Teil 2: Transkriptionen 179 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 131.)

REINHARD RAUE: Untersuchungen zur Typologie von Musikzeitschriften des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a.. Peter Lang 1995. IX, 332 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 134.)

WIELAND REICH: Mauricio Kagel: Sankt-Bach-Passion. Kompositionstechnik und didaktische Perspektiven. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1995. 297 S., Notenbeisp.

WILLIAM RENWICK: Analyzing Fugue. A Schenkerian Approach. Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1995. VIII, 229 S., Notenbeisp. (Harmonologia Series. No. 8.)

RILM Abstracts of Music Literature XXIV (1990). Indexes to the abstracts. Internationales Repertorium der Musikliteratur. Executive Editor: Barry S. BROOK. New York: RILM Abstracts. S. 733—975.

RILM Abstracts of Music Literature XXV (1991). Internationales Repertorium der Musikliteratur. Executive Editor: Barry S. BROOK. New York: RILM Abstracts 1994. XVIII, 1007 S.

DANIELLE ROSTER. Allein mit meiner Musik. Komponistinnen in der europäischen Musikgeschichte vom Mittelalter bis ins frühe 20. Jahrhundert. Echternach: Editions phi 1995. 312, Abb. (Reihe Musik.)

PETER W. SCHATT. „Jazz“ in der Kunstmusik. Studien zur Funktion afro-amerikanischer Musik in Kompositionen des 20. Jahrhunderts. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995. 228 S., Notenbeisp. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Band 18.)

LEOPOLD SCHEFER. Klage und Trost. Gesänge mit Pianofortebegleitung. Hrsg. von Ernst-Jürgen Dreyer Bargfeld: Luttertaler Händedruck 1995. 99 S. (Edition im Luttertaler Händedruck 7.)

AUGUST SCHMIDHOFER. Das Xylophonspiel der Mädchen. Zum afrikanischen Erbe in der Musik Madagaskars. Frankfurt a. M. u. a. Peter Lang 1995. 199 S., Notenbeisp. (Vergleichende Musikwissenschaft. Band 2.)

FRANZ SCHUBERT. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 6. Alfonso und Estrella. Teil c, Dritter Akt. Vorgelegt von Walther DÜRR. Kassel u. a. Bärenreiter-Verlag 1995. S. 547–867

FRANZ SCHUBERT. Missa in G D 167. Erstausgabe nach den autographen Stimmen aus dem Chorherrenstift Klosterneuburg. Hrsg. von Bernhard PAUL. Stuttgart: Carus-Verlag 1994. XII, 75 S. (Schubert-Archiv, Stuttgarter Ausgaben.)

Schumann Studien 3/4. Im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau hrsg. von Gerd NAUHAUS. Köln: Studio. Verlag Dr. Gisela Schewe 1994. 307 S., Abb., Notenbeisp.

ELVIRA SEIWERT. Beethoven-Szenarien. Thomas Manns „Doktor Faustus“ und Adornos Beethoven-Projekt. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1995. 287 S.

AMNON SHILOAH. Music in the World of Islam. A Socio-cultural study. Aldershot: Scolar Press 1995. XVIII, 243 S.

WIEGAND STIEF. Der Metatyp der deutschen Liedmelodien und die Handschrift Hoppe. Bern u. a. Peter Lang 1995. 167 S., Notenbeisp. (Studien zur Volksliedforschung. Band 16.)

GEORG PHILIPP TELEMANN. Musikalische Werke. Band XXVII: Musik zum Konvivialium der Hamburger Bürgerkapitäne 1730, TWV 15:5. Oratorio und Serenata. Hrsg. von Willi MAERTENS. Kassel u. a. Bärenreiter 1995. XX, 190 S.

Thematischer Katalog der Musikhandschriften 4: Kollegiatstift Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle, Dom St. Peter und Kollegiatstift zu den Heiligen Johann Baptist und Johann Evangelist in Regensburg. Beschrieben von Christopher SCHWEIS-THAL. München: G. Henle Verlag 1994. XV, 529 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/4.)

Thematischer Katalog der Musikhandschriften 5: Stadtpfarrkirche St. Jakobus und Tiburtius in Straubing. Beschrieben von Christopher SCHWEIS-THAL. München: G. Henle Verlag 1995. XVIII, 248 S. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/5.)

Töne — Farben — Formen. Über Musik und die bildenden Künste. Hrsg. von Elisabeth SCHMIERER, Susanne FONTAINE, Werner GRÜNZWEIG und Matthias BRZOSKA. Laaber: Laaber-Verlag 1995, X, 369 S., Abb., Notenbeisp.

Über Musiktheater. Eine Festschrift. Gewidmet Dr. Arthur Scherle anlässlich seines 65. Geburtstages. Hrsg. von Stefan G. HARPNER unter Mitarbeit von Birgit GOTZES. München: Ricordi 1992. 207 S., Notenbeisp.

Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts. Dokumentation des Kolloquiums vom 9.—12. Januar 1993 in Dresden. Hrsg. von Joachim BRAUN, Vladimír KARBUSICKÝ und Heide Tamar HOFFMANN. Frankfurt a. M. u. a. Peter Lang 1995. 460 S.

Victor Ullmann: Materialien. Hrsg. von Hans-Günter KLEIN. Zweite, revidierte und erweiterte Auflage. Hamburg: Von Bockel Verlag 1995. 177 S., Notenbeisp. (Verdrängte Musik. Band 2.)

WOLFGANG MICHAEL WAGNER. Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper. Mainz u. a. Schott 1994. 262 S. (Weber-Studien. Band 2.)

ANJA WEHREND. Musikanschauung, Musikpraxis, Kantatenkompositionen in der Herrnhuter Brüdergemeinde. Ihre musikalische und theologische Bedeutung für das Gemeindeleben von 1727 bis 1760. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 569 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 129.)

ANDREAS ARTHUR WERNISING. E- und U-Musik im Radio. Faktoren und Konsequenzen funktionsbedingter Kategorien im Programm. Musik-Programmanalyse beim Westdeutschen Rundfunk. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 244 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XL Kommunikationswissenschaft und Publizistik. Band 49.)

IAN WOODFIELD: *English Musicians in the Age of Exploration*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1995. XVII, 310 S. (Sociology of Music. No. 8.)

Zum Streichinstrumentenbau des 18. Jahrhunderts. Bericht über das 11. Symposium zu Fragen des Musikinstrumentenbaus Michaelstein, 9.—10. November 1990. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis 1994. 96 S., Abb. (Beiheft 13 zu den Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts.)

Mitteilungen

Wir gratulieren

am 2. Oktober Prof. Dr. Arnold FEIL zum 70. Geburtstag,

am 29. Dezember Prof. Dr. Arno FORCHERT zum 70. Geburtstag,

am 1. September Prof. Dr. Hans SCHMIDT zum 65. Geburtstag,

am 18. Oktober Prof. Dr. Wolfgang BURDE zum 65. Geburtstag,

am 1. November Prof. Dr. Ulrich SIEGELE zum 65. Geburtstag,

am 24. November Prof. Dr. Josef KUCKERTZ zum 65. Geburtstag.

★

Dr. Andreas BALLSTAEDT hat sich am 5. Juli 1995 an der Freien Universität Berlin für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Wege zur Neuen Musik. Über einige Grundlagen der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts*.

PD Dr. Konrad KÜSTER, Universität Freiburg, hat zum Sommersemester 1995 einen Ruf auf die C 3-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg angenommen.

Dr. Walter WERBECK hat sich am 9. Mai 1995 an der Universität-Gesamthochschule Paderborn für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Die Tondichtungen von Richard Strauss*.

Priv.-Doz. Dr. Petra BOCKHOLDT hat im Sommersemester 1995 eine Gastprofessur (Lehrstuhlvertretung) am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Salzburg wahrgenommen.

★

Der Verlag BREITKOPF & HÄRTEL weist darauf hin, daß Beate Hiltners Rezension der Ausgabe von Martin Petzoldts *Texten zur Leipziger Kirchenmusik* (Mf 1/95, S. 83) von einem Mißverständnis ausgeht: Die eingelegten Anlageblättchen sind nicht aus Versehen lose beigegeben, sondern diese (durchaus einige zusätzliche Kosten verursachende) Besonderheit der Ausgabe ist dem Gedanken verpflichtet, dem Leser eine permanente Orientierungsmöglichkeit an die Hand zu geben.

Das INTERNATIONALE-SIMON-MAYR-SYMPOSION findet von Freitag, 1. 12., bis Sonntag, 3. 12. 1995, in Ingolstadt statt. Information und Anmeldung: Kulturreferat der Stadt Ingolstadt, Postfach 21 09 64, 85024 Ingolstadt, Tel. 08 41/305-18 14, Fax 08 41/305-18 05.

Die ROBERT-SCHUMANN-GESELLSCHAFT ZWICKAU veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem ROBERT-SCHUMANN-HAUS vom 8.—10. Februar 1996 in Zwickau ihre 16. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung. Schwerpunkt des Symposiums werden Schumanns Dresdner Jahre (1844—1850), seine Liedkompositionen und anlässlich des 100. Todestages Clara Schumanns im Mai 1996 deren Leben und Schaffen sein. Anmeldungen für Referate (Dauer ca. 20 Minuten), deren Veröffentlichung in der Schriftenreihe *Schumann-Studien* vorgesehen ist, werden an die Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau, Hauptmarkt 5, D-08056 Zwickau erbeten.

In connection with the 200th anniversary of the birth of Franz Berwald (1796—1868), the BERWALD COMMITTEE AND THE ROYAL SWEDISH ACADEMY OF MUSIC are planning a 2-day conference on Berwald and his music, for instance in relation to that of his European contemporaries. The conference will take place in early September, 1996, with the participation of Swedish and international scholars. Anyone interested in presenting a paper (in Swedish, Danish, Norwegian, English or German) at this conference is cordially invited to contact the Committee's secretary, Mrs. Margareta Rörby, c/o Kungl. Musikaliska akademien, Blasieholmstorg 8, S-111 48 Stockholm, fax: +46 86 11 87 18.

Am 19. Februar 1994 wurde in Creuzburg/Werra die MICHAEL-PRAETORIUS-GESELLSCHAFT e. V. gegründet (Markt 4, 99831 Creuzburg, Tel. 03 69 26 / 9 80 47).

Die LESSING-AKADEMIE WOLFENBÜTTEL veranstaltet vom 20. bis zum 23. März 1996 die erste Tagung im Rahmen ihres Tagungsprojektes „Musik und Aufklärung“. Unter dem Titel „Die Idee einer vernünftigen Musik“ behandeln Musik- und Literaturwissenschaftler, Philosophen und Historiker

grundsätzliche Aspekte des Verhältnisses von Aufklärung und Musik. Im Rahmen dieser Tagung finden auch statt ein öffentlicher Abendvortrag (Prof. Dr. Ludwig Finscher) sowie die halbszenische Auf-führung des Singspiels „Die Weinlese“ von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen. Ausführliche Informa-tionen und Programme bei der Geschäftsstelle der Lessing Akademie Wolfenbüttel, Rosenwall 1, D-38300 Wolfenbüttel; Tel. 0 53 31/23 67; FAX 0 53 31/2 91 46.

Im Rahmen eines DFG-Projekts wurde an der TU-Berlin unter der Leitung von Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber in Verbindung mit Prof. Dr. Rudolf Stephan eine HUGO-RIEMANN-FOR-SCHUNGSSTELLE eingerichtet. Leser, die im Be-sitz von Autographen Riemann sind, oder Hinweise auf mögliche Standorte geben können, werden ge-behen, sich an die Forschungsstelle zu richten. Die An-schrift lautet: Institut für Musikwissenschaft (H 61), TU-Berlin, D-10623 Berlin, Straße des 17. Juni 135; oder per Telefax: +30/31 42 22 35 oder per e-mail: hugoGbfd@sp.zrz.tu-berlin.de

Veranstaltet von Prof. Dr. Albrecht Riethmüller, Prof. Dr. Bernfried Schlerath und Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Hans Heinrich Eggebrecht findet vom 18. bis zum 20. Dezember 1995 an der Freien Universität Berlin ein SYMPSION ZU DEM THEMA „MUSIK UND SPRACHE“ statt. Anlaß des Symposions ist der 100. Geburtstag von Johannes Lohmann.

★

Die JAHRESTAGUNG 1995 DER GESELL-SCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG fand vom 11. bis 14. Oktober auf Einladung des Musikwissen-schaftlichen Institutes der Ruhr-Universität Bo-chum statt. Generalthema des wissenschaftlichen Programms mit einem Symposion und Freien Refe-raten in fünf Sektionen war „Opernkomposition als Prozeß“

Nach Entgegennahme der Berichte des Präsi-denten und des Schatzmeisters wurde dem Vorstand auf Antrag des Beiratsvorsitzenden, bei Stimmenthal-tung der Mitglieder des Vorstandes, einstimmig Ent-lastung für das Haushaltsjahr 1994 erteilt. Die Beiratsmitglieder hatten sich zuvor von der ord-nungsgemäßen Geschäftsführung des Vorstandes überzeugt. Mit der Prüfung des Haushaltes 1995 be-auftragte die Versammlung Prof. Dr. Klaus Hof-mann und Dr. Ulrich Mazurowicz.

Die Jahrestagung 1996 der Gesellschaft für Musik-forschung findet vom 9. bis 12. Oktober in Regens-burg statt. Es sind drei Symposia geplant („Heili-genoffizien des Mittelalters“, „Die Neudeutsche Schule“, „Methoden der Musikwissenschaft“). Au-ßerdem ist die Möglichkeit zum Vortrag von Re-feraten zu freien Themen gegeben. Themenanmel-dungen mit Abstracts werden bis zum 15. Mai 1996 an das Institut für Musikwissenschaft der Universi-tät Regensburg, GfM-Tagung, 93040 Regensburg, erbeten. Der Programmausschuß wird bis Ende Juni über eine ggf. erforderliche Auswahl ent-scheiden.

Der HERMANN ABERT-PREIS DER GESELL-SCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG dient der För-derung des wissenschaftlichen Nachwuchses und wird in Anerkennung hervorragender Leistungen auf dem Gebiet der Musikwissenschaft vergeben. Das Stiftungsvermögen in Höhe von DM 25.000,— unterliegt der gesonderten Verwaltung durch den Schatzmeister der Gesellschaft. Die Gesellschaft für Musikforschung vergibt den Preis in der Regel alle drei Jahre in einer Höhe von mindestens DM 3.000,—. Die Preisträger sollen nicht älter als 40 Jahre sein. Sie sollen sich durch herausragende Forschungsleistungen als wissenschaftlicher Nach-wuchs hervorgetan haben. Der Preis kann in Aner-kennung einer einzelnen Arbeit (Dissertation, Habilitationsschrift) oder in Würdigung einer insge-samt erbrachten wissenschaftlichen Leistung zuer-kannt werden. Die Benennung der Preisträgerin/des Preisträgers erfolgt durch ein vom Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung für jede Preisver-leihung ad hoc berufenes Gremium von drei Kolle-ginnen bzw. Kollegen, das seine Entscheidung in eigener Verantwortung trifft. Den Vorsitz in diesem Gremium führt ein Mitglied des Vorstandes der Gesellschaft für Musikforschung, das nicht stimm-berechtigt ist. Der Preis wird im Rahmen der Jahres-tagung der Gesellschaft für Musikforschung ver-liehen.

Dem Gremium für die Preisverleihung 1996 gehö-ren unter dem Vorsitz von Professor Dr. Silke Leo-pold, Professor Dr. Detlef Altenburg, Professor Dr. Christian Martin Schmidt und Professor Dr. Wolf-ram Steinbeck an. Vorschläge für die Preisverlei-hung anlässlich der Jahrestagung 1996 in Regensburg können bis zum 31. Januar 1996 an die Geschäfts-stelle der Gesellschaft für Musikforschung, Hein-rich-Schütz-Allee 35, 34131 Kassel, gerichtet wer-den.

Die Autoren der Beiträge

CHRISTIAN BERGER, geb. 1951 in Freiburg/Br.; studierte Schulmusik mit dem Hauptfach Geige in Freiburg und wurde 1982 in Kiel bei Friedhelm Krummacher promoviert; 1989 habilitierte er sich dort mit der Arbeit *Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied im 14. Jahrhundert*, Stuttgart 1992 (= *BzAfMw* 35). Nachdem er Vertretungen in Heidelberg, Bonn, Regensburg und Greifswald wahrgenommen hatte, nahm er zum Sommersemester 1994 den Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Freiburg an.

WOLFGANG GRANDJEAN, 1944 in Trier geboren; studierte Schulmusik, Musikwissenschaft und Komposition in Saarbrücken, Bonn und Köln; 1973 Promotion in Bonn; seit 1973 Dozent und seit 1980 Professor für Musiktheorie an der Folkwang-Hochschule Essen.

TOMI MÄKELÄ, geb. 1964 in Lahti (Finnland); nach Studium (Musikwissenschaft und Klavier-Konzertfach) in Wien (1982—1985), Helsinki und Berlin Promotion 1988 an der TU Berlin; diverse Lehrstuhlvertretungen 1988—1994 in Finnland; dazwischen 1990—1993 in Berlin als wiss. Mitarbeiter der Finnischen Akademie; im WS 1990/91 Lehrbeauftragter an der FU Berlin; seit 1990 Privatdozent und Oberass. der Universität Helsinki; seit 1994 DFG-Mitarbeiter und Lehrbeauftragter an der Folkwang-Hochschule in Essen; zahlreiche Publikationen vor allem zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.

DIETER MARTIN, geb. 1962 in Aachen; studierte Germanistik und Musikwissenschaft in Heidelberg, 1988 Magister Artium, 1992 Promotion; seit 1993 Wissenschaftlicher Assistent am Deutschen Seminar der Universität Freiburg im Breisgau. Buchpublikation: *Das deutsche Vers-epos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie*, Berlin und New York 1993.

DÖRTE SCHMIDT, geb. 1964 in Pfullendorf; studierte Schulmusik, Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Hannover, Berlin und Freiburg; 1992 Promotion; seit 1992 Wiss. Mitarbeiterin, seit 1993 Wiss. Assistentin am Musikwissenschaftlichen Institut der Ruhr-universität Bochum. Publikationen: *Lenz im zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michèle Reverdy*, Stuttgart 1993; Hrsg. (zus. mit B. Weber), *Keine Experimentierkunst. Musikleben an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik*, Stuttgart 1995, sowie Aufsätze vor allem zur deutschen und amerikanischen zeitgenössischen Musik.