

Kurt Gudewill (1911–1995)

von Heinrich W. Schwab, Kiel

Am 29. Juli 1995 verstarb im Alter von 84 Jahren Kurt Gudewill. Er war Professor für Musikwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, an der er seit 1936 wirkte. Sein wissenschaftliches Lebenswerk hatte er in besonderem Maße Heinrich Schütz gewidmet. Mit Musik von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach wurde am 4. August in der Kieler Paulus-Kirche von dem Verstorbenen Abschied genommen. Neithard Bethke, KMD am Ratzeburger Dom und Schüler Gudewills, sorgte für die musikalische Gestaltung, Friedhelm Krummacher hielt die Trauerrede. Die Familie bat darum, zugedachte Spenden dem Heinrich-Schütz-Haus in Bad Köstritz zukommen zu lassen.

Geboren ist Kurt Gudewill am 3. Februar 1911 in Itzehoe, wo auch seine vielseitige musikalisch-praktische Ausbildung begann. Ergänzt hatte er sie mit der Privatmusik-lehrerprüfung in Musiktheorie und Komposition. Das Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Phonetik absolvierte er an den Universitäten in Berlin und Hamburg. Seine akademischen Lehrer waren Arnold Schering, Friedrich Blume, Walther Vetter und Wilhelm Heinitz. In Hamburg promovierte er 1935 mit einer Arbeit über *Das sprachliche Urbild bei Heinrich Schütz und seine Abwandlung nach textbestimmten und musikalischen Gestaltungsgrundsätzen in den Werken bis 1650* zum Dr. phil. An die Universität Kiel kam er 1936 als Lektor für Musik und als Assistent von F. Blume. Hier habilitierte er sich 1944 mit einer Studie über *Die Formstrukturen der deutschen Liedtenores des 15. und 16. Jahrhunderts*. 1945 wurde er zum Dozenten, 1952 zum außerplanmäßigen Professor, 1960 zum Professor ernannt. Mehrere Studentengenerationen haben ihn als akademischen Lehrer erlebt, groß ist die Zahl seiner in- und ausländischen Schüler. Noch kurz vor seinem 80. Geburtstag promovierte er seinen letzten Studiosus. Zu der traditionellen Verbindung von Forschung und Lehre gesellte sich bei Kurt Gudewill stets auch die Musikpraxis hinzu. Seine „cappella“, einen vokal-instrumentalen Musizierkreis für ältere Musik, hat er noch lange über seine offiziellen Dienstjahre hinaus betreut. Erklungen sind bei diesen Musizierabenden häufig Werke, die Gudewill mit der ihm eigenen wissenschaftlichen Kompetenz in der seit 1956 gemeinsam mit F. Blume herausgegebenen Editionsreihe *Das Chorwerk* veröffentlicht hat. Gudewills Tätigkeit als Herausgeber hatte 1942 mit der Edition von Georg Forsters *Frische teutsche Liedlein* begonnen. Bis zuletzt hat ihn diese Gesamtedition beschäftigt. 1956 war Gudewill im Auftrag der Neuen Schützgesellschaft auch die Editionsleitung der *Neuen Schütz-Ausgabe* übertragen worden.

Das Wirken von Kurt Gudewill war nicht nur auf den engeren akademischen Bereich beschränkt. Die Musik in der Stadt Kiel profitierte vor allem davon, daß er 13 Jahre lang die Leitung des „Vereins der Musikfreunde“ innehatte, sich für die musikalische Jugend- und Laienbildung einsetzte und 1957 einen „Arbeitskreis für Neue Musik“ ins Leben rief, der später in das Studentenwerk Schleswig-Holstein integriert wurde. Bis

1991 hat Gudewill diese Institution geleitet und in mehr als 200 Veranstaltungen eine besondere kulturpolitische Arbeit geleistet. Begonnen zu einer Zeit, als man selbst im akademischen Bereich kaum etwas mit der „musica moderna“ anzufangen wußte, hat er in von ihm organisierten und moderierten Konzert- und Vortragsveranstaltungen viel zum Verständnis des zeitgenössischen Musikschaflens beigetragen. Im Lande Schleswig-Holstein wirkte er nicht zuletzt dank seiner zahlreichen Vorträge im Rahmen der Universitäts-Gesellschaft als stets willkommener Vermittler seines Faches. Im Mittelpunkt standen dabei häufig Themen aus der Universitätsgeschichte sowie der musikalischen Landeskunde, die sehr verstreut auch publiziert sind.

1948 war Gudewill, bedacht mit einem Stipendium des British Council, als Gastdozent an der Universität Birmingham tätig. Seit den Anfängen der von F. Blume herausgegebenen Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* an diesem in Kiel gestarteten Projekt aktiv beteiligt, hatte er sich seither auch international als Musikforscher einen Namen gemacht. Vertreten in der internationalen Diskussion war er vor allem durch seine Beiträge zur Lied- und zur Heinrich-Schütz-Forschung. Äußeres Zeichen der Anerkennung bildete seine Präsidentschaft bei der „Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft“. Seit 1956 stand er ihr als Vizepräsident und von 1975 bis 1988 als Präsident vor. 1976, anlässlich seines 65. Geburtstages, wurde er von Schülern und Kollegen mit einer Festschrift geehrt, die dem Thema der *Musikgeschichte Nordeuropas* gewidmet ist.

Kurt Gudewill war eine vielseitige Persönlichkeit, offen und hilfsbereit gegenüber jedermann, im Besitz eines köstlichen Humors. Unter seinen Publikationen befindet sich bezeichnenderweise auch ein witziges Opusculum gereimter Reflexionen, gesammelt unter dem Titel *Sprachkritik, Sprachmusik, Sprachsalat*. Wer Gudewill persönlich kennengelernt hat und auch „erleben“ durfte — beim geselligen Musizieren, beim Erzählen von Musikergeschichten, als Sprachvirtuosen, als akademischen Lehrer, im Fachdiskurs oder schlicht als Kollegen — wird unvergeßliche Erinnerungen behalten. Um ihn trauern viele Freunde.

Das „Hauptthema“ im ersten Satz von Beethovens Neunter Symphonie. Überlegungen zur Form und historischen Substanz

von Andreas Eichhorn, Frankfurt/M.

Für Klaus Kropfinger zum 65. Geburtstag

1. Formale Großgliederung

Der Versuch, in der Exposition des 1. Satzes der *Neunten Symphonie* Beginn und Ende des Hauptthemas zu bestimmen, bereitet dann Schwierigkeiten, wenn man von der Vorstellung einer in sich geschlossenen, melodisch-rhythmisch prägnanten thema-

tischen Gestalt ausgeht. Angemessener ist es, die Takte 1–74 als hauptthematische Konfiguration oder als „thematisches Feld“ zu bezeichnen, dessen zwei Abschnitte (T. 1–35 und T. 35–74) sich wiederum jeweils zweifach unterteilen lassen (T. 1–16/17–35 und T. 35–50/51–74). Zweifellos tritt ab T. 17ff. eine markante thematische Formulierung auf, die zunächst die Forderung nach melodisch-rhythmischer Prägnanz erfüllt. Ihr Ende aber erscheint gleichsam suspendiert: Sie fällt schließlich in sich zusammen, nachdem bereits ab T. 31 das metrische Gefüge aufgesprengt wurde. Die ersten fünf Takte (T. 17–20) lassen sich insofern als thematischer Kern des Satzes bezeichnen, als Beethoven fast ausschließlich aus ihm das Material für seine motivisch-thematische Arbeit gewinnt. Die substantielle Bedeutung dieser Takte wird dadurch unterstrichen, daß Beethoven sie an der Parallelstelle (T. 51–55) als melodisch geschlossene Einheit wiederholt (in *B*-dur), bevor ein erster Abspaltungsprozeß folgt. Außerdem beschließen sie den ersten Satz, wobei sie allerdings durch den Einschub von vier Takten (T. 541–544) auf insgesamt neun Takte erweitert werden.

2. Die Takte 1–16

Zu den Takten 17–35 steht die zu Beginn des Satzes exponierte Klangfläche in Kontrast (T. 1–16) — ein für Beethovens Zeitgenossen unerhörter Symphoniebeginn, mit dem Beethoven zweifellos einen Archetyp des musikalischen Anfangens schuf. Die kompositorische Rezeption eines Beginns „aus der Ferne“ reicht bis weit ins 20. Jahrhundert (s. György Ligeti) und strahlte auch auf andere Musikstile (z. B. auf zahlreiche Jazzstücke) aus. Der Hörer nimmt diese Takte als eine vorgeschaltete Introduction wahr, da sie ihm subjektiv zunächst den Eindruck eines langsameren, sich dann aber steigenden Tempos erwecken. Beethoven führt damit eine subtile und alternative Methode der Dynamisierung eines musikalischen Verlaufs vor: Der musikalische Prozeß wird nicht durch die Logik des motivisch-thematischen Diskurses vorangetrieben, sondern durch eine Manipulation des subjektiven Zeitempfindens. Dieses Gefühl einer zeitlichen Beschleunigung wird durch die sich verkürzenden Bläsereinsätze, die Antizipation (T. 15) und das zunächst ganztaktige, dann halbtaktige und sich metrisch verschiebende (T. 13) Quint-Quart-Motiv ausgelöst. Diese Akzeleration mündet gegen Ende (T. 15/16) in einem Zeitstau, da durch die Überlagerung von Sechzehnteln und Sechzehnteltriolen zusammen mit der Antizipation in T. 15 (Hörner) jegliche metrische Orientierung und durch die Suspension des Quint-Quart-Motivs (T. 15/16) auch die Motivik aufgehoben ist. Die Suspension bestimmt also nicht nur das Ende des zweiten Teilabschnitts, sondern auch das des ersten.

Der Eindruck des Hörers, sich zunächst in einer „vorthematischen Phase“ des Satzes zu befinden, wird durch das Fehlen einer klaren melodischen Linie verstärkt: Das Quint-Quart-Motiv wird als Fragment gehört. Und dennoch: Der Hörer steht vom ersten Ton an mitten im Satz. Im weiteren Satzverlauf stellt sich nämlich heraus, daß es sich bei den Takten 1–16 um keine vorgeschaltete Einleitung, sondern um einen im hauptthematischen Feld verankerten ersten Abschnitt handelt: Ab T. 35 wird der Abschnitt (in *d*-moll) wiederholt, er wird ab T. 162 in die Durchführung einbezogen,

und auch zu Beginn der Reprise (T. 301ff.) tritt er auf. Gerade der Beginn der Durchführung macht deutlich, daß das nicht mehr spaltbare Quint-Quart-Motiv beides ist: motivisches Substrat und erster Teil des Hauptthemas. Kurz: Das Hauptthema des 1. Satzes beginnt mit dem ersten Takt der Symphonie. Die Tatsache, daß zu Beginn ein Evolutionsteil steht, dessen eigentlicher Ort die Durchführung ist, widerspricht einer wesentlichen Eigenschaft, die von einem klassischen Thema gemeinhin verlangt wird: der Geschlossenheit¹. Die Takte 1–16 sind daher weder Teilthema noch Introdution², sondern ein erster, konstitutiver Teil des Hauptthemas. Unverkennbar stehen die Takte 1–16 und 17ff. in Kontrast zueinander. Dieses Kontrastverhältnis beruht aber nicht auf einem dialektischen Widerstreit zweier zunächst selbständiger Elemente, einer Konstellation, wie sie in der Spannung zwischen Introdution und Hauptthema vorgegeben sein kann und deren Konsequenz ein thematisch-motivischer Diskurs wäre³. Vielmehr findet die Entwicklung des Hauptthemas der *Neunten Symphonie* themenimmanent statt.

Folgende Charakteristika zeichnen die Takte 1–16 aus:

1. Harmonische Statistik aufgrund eines orgelpunktartig ausgehaltenen Fundamenttons
2. Phrasenverkürzungen, Antizipationen und metrische Verschiebungen des Quint-Quart-Motivs stellen ein „Kontinuum der Beschleunigung“⁴ her.
3. Statik und Dynamik (zielgerichtete Beschleunigung) durchkreuzen sich.
4. Additive Instrumentation
5. Klangflächenbildung
6. Allmähliche Erweiterung des Klangraumes (nach oben)
7. Die Konzeption ist genuin orchestral, da der Orchesterapparat selbst produktiv wird, indem er die symphonische Struktur aus sich herausschleibt.

3. Exkurs: Textur-Modelle

Mit Blick auf das gesamte Werk stellt sich heraus, daß einige der genannten Merkmale übergreifende Prinzipien darstellen, die den spezifischen Werkstil der *Neunten Symphonie* kennzeichnen. Indem sie sich nicht auf den ersten Satz beschränken, sondern das gesamte Werk prägen, tragen sie wesentlich zur Vereinheitlichung der Werktextur

¹ Vgl. Martin Wehnert, *Thema und Motiv*, in: MGG 13, Kassel 1966, Sp. 289.

² Ihr Unbehagen über den Begriff „Introdution“ im Zusammenhang mit den ersten Takten der *Neunten Symphonie* formulierten bereits Paul Bekker, Maynard Solomon und Leo Treitler. Vgl. P. Bekker, *Beethoven*, Berlin 1921, S. 271; M. Solomon, *Beethoven's Ninth Symphony: A Search for Order*, in: *19th Century Music* Vol. X, No. 1 (1986), S. 4; L. Treitler, *History, Criticism and Beethoven's Ninth Symphony*, in: *19th Century Music*, Vol. III, No. 3 (1980), S. 195. Vgl. ferner Lewis Lockwood, *The Four "Introductions" in the Ninth Symphony*, in: Siegfried Kross (Hrsg.), *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Kongreßbericht*, Tutzing 1990, S. 97–99.

³ Vgl. zu entsprechenden Modellen bei Beethoven: Klaus Kropfinger, *Zur thematischen Funktion der langsamen Einleitung bei Beethoven*, in: S. Kross, H. Schmidt (Hrsg.), *Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, Bonn 1967, S. 167ff.

⁴ Johannes Bauer, *Rhetorik der Überschreitung. Annotationen zu Beethovens Neunter Symphonie*, Pfaffenweiler 1992, S. 63.

bei. In den Takten 1—16 wird somit nicht nur das Quint-Quart-Motiv als thematisch-motivische Substanz exponiert, sondern es treten auch verschiedene Textur-Modelle auf, die hier in verdichteter Gleichzeitigkeit ineinandergreifen und später dann sukzessiv entfaltet werden. Dieser über das Motivisch-Thematische hinausgehende Gehalt verleiht diesem Abschnitt den Charakter einer potenzierten Exposition.

Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen:

a) Orgelpunkte

Die markantesten Orgelpunkte im 1. Satz erklingen zu Beginn der Reprise (T. 301ff.) und in der Coda (T. 469ff.). Im Scherzo begegnen Orgelpunkte in den Takten 32—56, 93—108, 248—253, 260—267, 268ff. Der Presto-Abschnitt (*Trio*) ist ab T. 438 und ab T. 401 sogar wesentlich von Orgelpunkten bestimmt. Im dritten Satz gründen sich das *Andante* und seine Variationen auf Orgelpunkte; eingeschobene dominante Orgelpunkte treten im Abschnitt T. 99—120 (Reprise des *Adagio*) und in der Coda (T. 121ff.) auf. Die drei „Schreckensfanfaren“⁵ des vierten Satzes gründen auf Orgelpunkten in Gestalt von Paukenwirbeln. Weitere Orgelpunkte im vierten Satz: T. 140—163 (zwischen *d* und *a* wechselnde Orgelpunkte), T. 237—264 (Orgelpunkt auf *a* in der 2. Violine), T. 297—320 (Wechsel vom Orgelpunkt auf *d* im Horn mit dem Orgelpunkt *a* in der Pauke), T. 525—540 (Überleitung zur Reprise der „Freude-Melodie“⁶), T. 718 (*a*'' des Soprans), T. 777—805 (auf *a* ausgehaltener oder repetierter Orgelpunkt in den Hörnern).

b) Additive Instrumentation

Auch das Prinzip der additiven Instrumentation, das mit einer Erweiterung des Klangraumes einhergeht, verklammert die einzelnen Sätze. An folgenden Stellen ist es zu beobachten: 1. Satz, T. 513ff. (letzte Schlußsteigerung in der Coda); 2. Satz, T. 10ff., T. 77ff. (und entsprechende Parallelstellen); im Presto (*Trio*) ab T. 422; 3. Satz, T. 1/2, T. 26ff.; 4. Satz, T. 92—164, T. 331f., T. 647ff.

c) Klangflächen

Eine ausgesprochene Klangflächenwirkung entsteht im 1. Satz zu Beginn der Reprise (T. 301ff.), im 2. Satz in den Takten 93—108 (vor allem dann, wenn die Holzbläser von den Streichern überdeckt werden), im 4. Satz zwischen den Takten 190—200 und 647—654.

d) Antizipation

Nach einer ersten Antizipation in T. 14/15 des ersten Satzes folgt eine zweite in T. 24. Die Antizipation hat offenbar insofern Signalcharakter, als sie das (suspendierte) Ende

⁵ Richard Wagner, *Zum Vortrag der Neunten Symphonie Beethovens*, in: ders., *Dichtungen und Schriften*, Bd. 9, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983, S. 120.

⁶ R. Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfinger, Stuttgart 1984, S. 114.

des jeweiligen Teilabschnitts ankündigt und diese zugleich miteinander strukturell verklammert. Weitere Antizipationen im ersten Satz: T. 80ff., T. 132ff., T. 147ff., T. 217—252, T. 477, T. 513 (Hörner, Trompeten). Im zweiten Satz findet sich eine motivische Antizipation in T. 56. Die Melodik des *Presto* ist wesentlich von Antizipationen bestimmt. Exemplarisch seien die Takte 418/19, 424/25 und 507ff. genannt. Im dritten Satz begegnet die Antizipation gleich im ersten Takt (Streicher), wird dann bis Takt 5 von den Bratschen fortgeführt, bevor sie dann im *Andante* zu zentraler melodischer Bedeutung gelangt. Auch der vierte Satz beginnt mit einer Antizipation, die dem Klangeinbruch zu seiner überraschenden Gewalt verhilft. Während die Antizipation zu Beginn des vierten Satzes die Stille scharf durchschneiden soll, hat sie in der „Freude-Melodie“ eine gegenteilige semantische Funktion. Indem sie die letzte Phrase des B-Teils (Kontrastteil) der „Freude-Melodie“ mit der ersten Phrase des A-Teils verschränkt, bringt sie den im Text angesprochenen Gedanken des Bindens („Deine Zauber binden wieder“) sinnfällig zum Ausdruck. An folgenden weiteren Stellen treten Antizipationen verstärkt auf: fast durchgängig im *Alla Marcia* (T. 343—542), ab T. 595ff. (mit ähnlicher Bedeutung wie in der „Freude-Melodie“); im *Adagio ma non troppo, ma divoto* (T. 626ff., besonders ab T. 647ff.); in der Doppelfuge ab T. 655 zur Steigerung der Emphase („Alle Menschen ...“).

Und schließlich sei noch auf eine fast unmerkliche Antizipation hingewiesen. Leo Treitler⁷ stellte fest, daß der Beginn der *Neunten Symphonie* musikalisch schwer zu realisieren sei. Die Ursachen dafür aber liegen nicht nur in dem geforderten *pianissimo*, sondern in der Kombination von Dynamik und Instrumentation, die eine gewisse Labilität bedingt. Die absolute Gleichzeitigkeit des *pp*-Einsatzes von Hörnern und Streichern bleibt aufgrund der unterschiedlichen Einschwingscharakteristika immer ein Risiko: Dadurch, daß die Instrumente um Sekundenbruchteile versetzt einsetzen, entsteht ein leicht ‚gezackter‘ Anfang. Ein versetzter Beginn läuft der Idee eines behutsamen Sich-in-den-Klang-Hineintastens nicht zuwider, sondern entspricht ihr. Mittels der Instrumentierung hat Beethoven dem Anfang eine — nicht notierbare, weil dem Zufall überlassene — Antizipation einkomponiert. Der eigentliche Beginn des Stückes liegt außerhalb des Einflusses des Dirigenten. Er geschieht. Aufgrund dieser Unwägbarkeit, die natürlich auch die Musiker in gesteigerte Spannung versetzt, gestaltet sich der Anfang sehr viel wirkungsvoller, als wenn Beethoven etwa eine Antizipation vorgeschrieben hätte. Vieles spricht dafür, daß Beethoven mit dem Anfang der *Neunten Symphonie* das philosophische Problem des Anfangens selbst thematisiert: Der erste Takt setzt einen Anfang und negiert ihn zugleich. Dieses antinomische Nebeneinander von zeitlicher Begrenztheit und Unendlichkeit — eine Idee, die im letzten Satz wiederaufgegriffen wird — findet übrigens ihre philosophische Problematisierung in der Thesis und der Antithesis der ersten Antinomie aus Kants *Kritik der reinen Vernunft*⁸.

⁷ Treitler, S. 193.

⁸ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in: ders., *Werke*, Bd. 4, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, S. 412ff.

Zusammenfassend lassen sich folgende unterschiedliche Funktionen der Antizipation in der *Neunten Symphonie* beobachten:

- Überformung, Verschleierung und Auflösung eines metrischen Gerüsts
- Herstellen weicher Anfänge und Übergänge (Phrasenverschränkung)
- Impulse zur Steuerung des Tempoflusses bei langsamem Tempo
- Herstellen schroffer Kontraste (als musikalische Plötzlichkeitsfigur)
- Emphatischer Ausdruck von Textteilen.

4. Die Takte 17–35

Während man Anfang und Ende des ersten Teilabschnitts als offen und entgrenzt bezeichnen kann, tritt ab T. 16 eine thematische Kontur mit klar profiliertem Anfang auf den Plan. Aufgrund ihrer punktierten Anfangstakte wirkt sie wie festgenagelt. In diesem jähen Umschlagen von ungebundenen in gebundene, d. h. thematisch verfestigte Energien erkannte Johannes Bauer⁹ zu Recht einen Antagonismus, der den gesamten ersten Satz bestimmt. Außerdem sah er in diesem Antagonismus eine Entsprechung zur Kategorie des Erhabenen, das Friedrich Theodor Vischer¹⁰ auf die paradoxe Formel vom „In-einem-Geformten-und-Formlosen“ brachte. In dem Verhältnis der ersten beiden Teilabschnitte zueinander kündigt sich demnach ein weiteres, die Architektur des ersten Satzes bestimmendes Prinzip an.

Zu dem bis T. 17 stetig angewachsenen Schichtklang kontrastiert die anschließende viertaktige Unisono-Faktur. Abgesehen von der dominierenden thematisch-motivischen Rolle, die diese Takte im Verlauf des ersten Satzes spielen, bergen sie zwei weitere satzübergreifende Momente in sich: das Unisono und den punktierten Rhythmus. Ohne an dieser Stelle die unterschiedlichen Unisono-Stellen und deren Funktion in allen vier Sätzen anführen zu wollen, sei jedoch der ‚ordnende‘ Gestus, den viele Unisoni im ersten Satz haben, hervorgehoben. Indem das Unisono digressive Augenblicke von schier zerfasernder Vielgliedrigkeit (z. B. T. 138–149) barsch beendet (T. 150) und Struktureinschnitte signalartig ankündigt (z. B. den Beginn der Durchführung ab T. 162), hat es eine gewissermaßen janusköpfige Perspektive. Besonders deutlich wird dies in der Durchführung (T. 191/92; 208/09; 297–300), vor bzw. in der Coda (T. 422–426; T. 467/68) und am Schluß (T. 539–546). Und wenn — wie aus den Skizzen ersichtlich ist¹¹ — Beethoven zu Beginn des vierten Satzes die auf die „Schreckensfanfare“ folgenden Unisoni der Celli und Bässe mit den Worten „Nein ... diese ... erinnern an unsere Verzweifl.“ oder „o nein, dieses nicht etwas anderes gefälliges ist es was ich fordere“, so ist damit auch für diese Stellen die rhetorische Bedeutung des Unisono im Sinne einer interruptio¹² erwiesen.

⁹ Bauer, S. 42–70.

¹⁰ Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft vom Schönen*, Bd. 1, München 1922, S. 227

¹¹ Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 189f.

¹² Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1963, S. 137 Quintilianus, *Institutio Oratoria*, Bd. 9.2, S. 54, Darmstadt 1975.

Der mit T. 17 einsetzende thematische Gedanke zeichnet sich durch einen außerordentlich weitgespannten, nämlich sich über 19 Takte erstreckenden melodischen Bogen aus. Ein Auseinanderdriften der melodischen Konstruktion in die sie konstituierenden Einzelabschnitte, wie es Beethoven dann in der Reprise gewaltsam herbeiführt, verhindern Phrasenverschränkungen und Antizipationen. Überblickt man die bisherigen formalen Gliederungsversuche dieses Teilabschnitts (Fritz Stade, 1872¹³; C. R. Hennig, 1888¹⁴; Heinrich Schenker, 1912¹⁵; Donald Francis Tovey, 1935¹⁶; Rudolf Réti, 1951¹⁷; Ralph Vaughan Williams, 1953¹⁸; Oscar v. Pander, 1953¹⁹; Martin Cooper, 1970²⁰; Igor Markevitch o. J.²¹; Hellmuth Himmel, 1971²²; Carl Dahlhaus, 1987²³; Johannes Bauer, 1992²⁴), so fällt auf, daß sie alle lückenhaft oder unscharf sind, selten den ganzen Abschnitt einbeziehen, sondern sich auf den thematischen Kern beschränken (Tovey, Dahlhaus, Himmel). Ein Grund für diese fragmenthaften Analysen dürfte darin zu sehen sein, daß mit zunehmender Länge des Themas die thematisch-motivische Bedeutung, die die einzelnen Phrasen als Bezugsgestalten innerhalb des Satzes haben, abnimmt. Mit anderen Worten: Die thematische Prägnanz wird allmählich unscharf, während die melodische zunächst noch wahrnehmbar bleibt und sich erst ab T. 31 auflöst.

Die einzelnen Analysen lassen sich — je nach Perspektive des analytischen Blickes — in vier Gruppen einteilen. Schenker, Tovey, Cooper, Himmel und Dahlhaus²⁵ analysieren nach Phrasen, Réti, Hennig und Vaughan Williams nach Motiven und Phrasen. Stade und Bauer, der feststellt, daß sich der Abschnitt einer Exposition in nuce angleiche²⁶, beschreiben den formalen Aufbau. (Der Versuch, ein Thema in Analogie zur Sonatenform zu beschreiben, ist allerdings nicht neu. Bereits Ludwig Misch tat dies bei Beethovens *Klaviersonate d-moll* op. 31,2²⁷). Fritz Cassirer²⁸ schließlich geht es in seiner Analyse, die von Goethes Idee der Pflanzenmetamorphose inspiriert ist, um den Nachweis einer gemeinsamen ‚submotivischen‘ Substanz (Quint-Quart-Motiv).

¹³ Fritz Stade, *Der erste Satz der neunten Symphonie Beethovens*, in: *Musikalisches Wochenblatt*, 3. Jg. 1872, Nr. 35, S. 545f.

¹⁴ C. R. Hennig, *Beethoven's Neunte Symphonie*, Leipzig 1888, S. 29—32.

¹⁵ Heinrich Schenker, *Beethovens Neunte Sinfonie*, Wien-Leipzig 1912, S. 8.

¹⁶ Donald Francis Tovey, *Essays in Musical Analysis*, Bd. 2, Oxford 1935, S. 6.

¹⁷ Rudolf Réti, *The Thematic Process in Music*, New York 1951, S. 11.

¹⁸ Ralph Vaughan Williams, *Some thoughts on Beethoven's Choral Symphony with writings on other musical subjects*, Oxford 1953, S. 15.

¹⁹ Oscar von Pander, *Beethovens IX. Sinfonie in d-moll, op. 125. Sinn und Entstehung, Gestalt und Deutung*, Stuttgart 1953, S. 24.

²⁰ Martin Cooper, *Beethoven, The Last Decade 1817—1827*, Oxford 1970, S. 286.

²¹ Igor Markevitch, *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven. Historische, analytische und praktische Studien*, Leipzig o. J., S. 472.

²² Hellmuth Himmel, *Musikalische und poetische Phantasie in der IX. Symphonie Beethovens*, in: *Festschrift für R. Mühlher zum 60. Geburtstag*, Berlin 1971, S. 134.

²³ Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 129.

²⁴ Bauer, S. 34.

²⁵ Dahlhaus' Terminologie ist hier unscharf. Er spricht von Motiven. Die Länge der von ihm festgesetzten Abschnitte jedoch läßt den Begriff Phrase als den treffenderen erscheinen.

²⁶ Bauer, S. 34.

²⁷ Ludwig Misch, *Das Problem der d-moll-Sonate von Beethoven. Versuch einer neuen Formdeutung*, in: *Beethoven-Studien*, Berlin 1950, S. 54.

²⁸ Fritz Cassirer, *Beethoven und die Gestalt*, Berlin-Leipzig 1925, S. 161ff.

Die einzelnen Analysen sind insofern nur bedingt vergleichbar, als sie Unterschiedliches analysieren. Zudem besteht das grundsätzliche Problem der jeweiligen Motiv- bzw. Phrasenanalyse darin, daß unausgesprochen bleibt, ob sie das Thema in der erstmaligen und in diesem Falle auch einmaligen Erscheinungsform analysieren, oder ob sie bereits das Ergebnis des später einsetzenden motivisch-thematischen Diskurses auf das Thema rückprojizieren. Réti geht sogar noch weiter. Er muß das ganze Werk im Blick haben, wenn er aus den Takten 17–25 motivische Zellen abstrahiert, aus denen sich die motivische Substanz des ganzen Werkes konstituiert. (Da sich ein Thema auf der Motivebene durchaus ambivalent präsentieren kann, ist eine analytische Isolierung einzelner Motive nur mit Blick auf den nachfolgenden thematischen Diskurs sinnvoll, dessen drei Prinzipien²⁹ Modellaufstellung, Sequenzierung und Abspaltung analytische Züge tragen. Dagegen ist eine Untergliederung eines thematischen Abschnitts nach Phrasen ohne Berücksichtigung des späteren motivisch-thematischen Prozesses möglich, da die entsprechenden Kriterien aus dem Thema meist eindeutig ersichtlich sind.)

5. Analyse der Takte 17–35 nach Phrasen

Wie beim ersten Teilabschnitt bis T. 16 wird auch beim zweiten die thematische Struktur aus dem Orchester herausgetrieben. Diese Erkenntnis muß Konsequenzen für die Untergliederung in einzelne Phrasen haben. Gilt es doch, neben der Harmonik auch die orchestrale Präsentation als analytischen Faktor im Auge zu behalten. Das Unisono im Tutti definiert die Takte 17 (mit Auftakt) bis 21 (erste Zählzeit) als Einheit, die sich aus zwei Phrasen (a und b) zusammensetzt:



Notenbeispiel 1



Notenbeispiel 2

²⁹ Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1973, S. 33.

Dafür, den Beginn der Phrase b mit den letzten drei Sechzehnteln in T. 19 anzusetzen, sprechen zwei Gründe. Erstens: Der Dezimensprung in den Violinen trennt das *f* melodisch vom *d* ab. Zweitens: Diese Zäsur wird von den *B*-Hörnern noch unterstützt, die genau vor den drei Auftaktsechzehnteln wieder einsetzen und damit jeweils das Ende von a und b akzentuieren. Die drei Forte-Schläge definieren die dritte, erstmals volltaktige Phrase c (T. 21/22), deren Anfangston mit dem Schlußton von b verschränkt ist:



Phrase c

Notenbeispiel 3

Anfang und Ende von c werden von den *B*-Hörnern markiert. Phrase c und ihre mit T. 23 einsetzende Sequenz *c'* sind durch eine Viertelpause voneinander getrennt. Diese Pause, eine Folge der volltaktigen Phrase c, fungiert als Scharnier. Sie schließt die Phrasenfolge a – b – c zu einer übergeordneten Einheit zusammen, indem sie deren Ende markiert, und signalisiert eine mit *c'* beginnende Weiterführung. Das Ende der Phrase *c'*



Phrase c'

Notenbeispiel 4

auf der ersten Zählzeit wird von den Trompeten deutlich betont und zugleich mit der Phrase d



Phrase d

Notenbeispiel 5

verschränkt, deren Beginn auf Zählzeit 2 in T. 24 liegt. Zwar ist der Anfang von d durch die Antizipation des Subdominantgegenklanges auf 1+ von T. 24 vorgezogen, jedoch erhält dieser Akkord erst auf der zweiten Zählzeit durch den neuen Einsatz der *B*-Hörner und den Lagenwechsel der Flöten seine volle Wucht.

Mit dem Ende von d verlagert sich das harmonische Geschehen auf die dominantische Ebene. Die folgenden Phrasen (bis T. 31, erste Zählzeit) werden kurzatmiger und heben sich durch das Alternieren von Trompeten (im *f*) mit den Holzbläsern (im *p*) voneinander ab. In diesem Abschnitt wird das kompakte Tutti, das bis T. 27 dominierte, durch die Gegenüberstellung zweier Instrumentengruppen aufgelöst. Phrase e wird von Phrase f beantwortet, der Wiederholung von e folgt f'. Phrase f' endet auf der ersten Zählzeit von T. 31.



Notenbeispiel 6



Notenbeispiel 7



Notenbeispiel 8



Notenbeispiel 9

Durch den um eine Viertel vorgezogenen und akzentuierten (*sf*) Einsatz des verminderten Dominantseptakkordes auf der zweiten Zählzeit — mit ihm beginnt ‚Phrase‘ g — wird das Phrasengefüge schließlich metrisch aufgebrochen, die Melodik verliert jede Kontur und stürzt in Gestalt der Zweiunddreißigstel in sich zusammen, jede anknüpfende Fortsetzung ausschließend. Somit erscheint der vor dem eigentlichen Ende von Phrase g unterschwellig schon erklingende Neuanfang (T. 35) nur konsequent.



Notenbeispiel 10

6. Formanalyse der Takte 17–35

Reduziert man die Melodik des zweiten Teilabschnitts (T. 17–35) auf ihre Gerüsttöne, so werden anhand dieses melodischen Hintergrundgerüsts (s. Notenbeispiel 11) nicht nur die melodischen Beziehungen sichtbar, die die komplexe und irreguläre Außenseite des zerklüfteten Phrasengefüges verspannen, sondern auch eine übergreifende formale Struktur. Es kristallisieren sich fünf Abschnitte heraus:

Abschnitt 1 (entspricht Phrase a): der fallende, einen Klangraum von zwei Oktaven durchmessende *d*-moll-Dreiklang arbeitet den Grundton (*d*), die Terz (*f*) und die Quint (*a*) als Gerüsttöne heraus.

Abschnitt 2 (entspricht Phrase b und c): der Quintraum *d* – *a* wird durch die hinzukommenden Töne *e* und *g* diatonisch angereichert. Zugleich fungiert die mittlere Tongruppe *a*–*g*–*e*–*a* als Spiegelzentrum der Tonzellen *f*–*e*–*d* (Phrase b) und *d*–*e*–*f* (Phrase c). Damit sind die beiden Phrasen miteinander zu einer Einheit verklammert.

Abschnitt 3 (entspricht Phrase c' und d): der Quintraum wird nach oben durch das *b* und nach unten durch das *cis* als neue Zentraltöne geweitet. Diese beiden kleinen Sekunden führen zu einer Chromatisierung, deren Spannung die harmonische Entwicklung auf die dominantische Ebene verlagert und der Melodik eine spezifische affektive Prägung im Sinne der *Pathopoiia* verleiht. Das *b* verklammert die Phrasen c' und d, indem es das Spiegelzentrum der Töne *e*–*a* bzw. *a*–*g* bildet. Außerdem stellt es als Spiegelzentrum der Töne *d*–*e*–*f* (Phrase c) und *f*–*es*–*d* einen Bezug zwischen den Phrasen c und d her.

Abschnitt 4 (entspricht den Phrasen e, f, e', f'): Die Spitzentöne der Holzbläserinsätze *g*–*a* (Phrase f, f') und den Anfangston von ‚Phrase‘ g verspannt jetzt das *cis* als Spiegelzentrum mit den Anfangstönen der Phrase d.

Abschnitt 5 (entspricht ‚Phrase‘ g): wiederum wird der Klangraum von zwei Oktaven durchmessen, diesmal nicht als gebrochener Dreiklang, sondern als Sekundparaphrase, wobei die Töne des Quintraums *d*–*a* chromatisch eingegrenzt werden.

Die fünf Abschnitte lassen sich nunmehr folgendermaßen zusammenfassen: Phrase a und b verhalten sich zueinander wie Phrase und Gegenphrase und bilden den A-Teil. Daran schließt sich ein überleitender Entwicklungsteil an (Phrase c' und d), auf den der dynamisch, harmonisch und instrumentatorisch kontrastierende B-Teil folgt (Phrasen e, f, e', f'). Der abschließende Abschnitt (‚Phrase‘ g) ließe sich als eine kom-

primierte Reprise von A beschreiben und somit als A' bezeichnen: Dem Anfang von A (also Phrase a) entspricht der Ambitus, die Bewegungsrichtung und die Markierung von Grundton, Terz und Quinte des d-moll-Dreiklangs.

7. Zur Thementypologie

Das Melos der ersten 36 Takte präsentiert sich fern von aller Schablonenhaftigkeit in unverwechselbarer Einmaligkeit und Individualität. Und dennoch schimmert ein traditioneller Kern durch, der sich dem Hörer als archaischer Anklang darstellt. Dabei handelt es sich um den dorischen Thementypus³⁰, den die Takte 1–36 paraphrasieren. Ein Vergleich mit dem dorischen Ton soll dies zeigen. Bekanntlich stellt das Dorische — wie alle Kirchentöne — nicht nur eine Skala dar, sondern es prägt auch bestimmte archetypische und tonartbestimmende Melodieformeln aus. Diese Eigenschaften des dorischen Melodiemodells haben die Beethovensche Themenformulierung im Hinblick auf Melos, Affektgehalt und formale Anlage geprägt.

Beethoven war mit den Kirchentonarten vertraut. Dies belegen neben Kompositionen wie dem *Streichquartett* op. 132 und dem „Incarnatus“ der *Missa Solemnis* auch harmonisierte gregorianische Melodien in seinen Skizzenbüchern. Besonders ab 1818, also im Zusammenhang mit der Arbeit an der *Missa Solemnis* und den Plänen für eine Chorsymphonie kreisen Beethovens Gedanken verstärkt um die Möglichkeiten, alte Tonarten in seine Kompositionen zu integrieren³¹.

Im Dorischen sind Grundton (d) und Quinte (a) die am markantesten hervorgehobenen Töne, wie die dorische Memorierformel nach Johannes Affligemensis³² zeigt:

³⁰ Jens Brockmeier und Hans Werner Henze sprachen bereits von einem „dorisch wirkenden“ Beginn des Hauptthemas. Vgl. J. Brockmeier und H. W. Henze, *Nur insofern etwas in sich selbst einen Widerspruch hat, bewegt es sich, hat Trieb und Tätigkeit. Überlegungen zur Exposition der Neunten Sinfonie Beethovens*, in: H. W. Henze (Hrsg.), *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II*, Frankfurt/M. 1981, S. 345.

³¹ Vgl. Warren Kirkendale, *Beethovens Missa Solemnis und die rhetorische Tradition*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Ludwig van Beethoven*, Darmstadt 1983, S. 65f.

³² Johannes Affligemensis, *De musica cum tonario* (= CSM 1), Rom 1950, Kap. 11.

Notenbeispiel 11



Notenbeispiel 12

Weitere Merkmale des Dorischen, wie sie sich an einem Beispiel aus Johann Caspar Ferdinand Fischers Werk *Musicalisches Blumen-Büschlein* (1699) ablesen lassen³³, sind die Füllung der Quinte $d-a$ mit der Terz f und die Drehung in der kleinen Obersekund $a-b-a$. Die Chromatisierung des dorischen h zu b wurde dabei häufig nicht notiert, sondern stillschweigend vorausgesetzt³⁴:



Notenbeispiel 13

Fischers Melodietyp beruht auf der alten dorischen Initialformel $a-d-a-b-a$, die als Alternative zum Exordialtyp der Memorierformel von Affligemensis' $d-a-c'-a$ ('ex re in la sursum reperiunt fa tertiam') vorkommt³⁵. Eine zweite Alteration, die vor allem bei Schlußbildungen eintrat, ist die von c zu cis , so daß ein musterhaftes dorisches Melodiemodell — es findet sich ebenfalls in Fischers *Blumen-Büschlein* — folgendermaßen aussieht³⁶:



Notenbeispiel 14

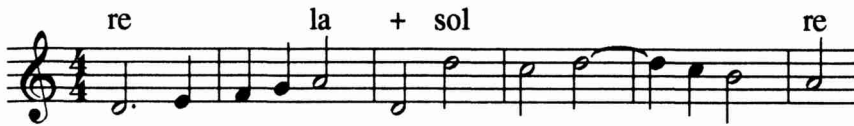
³³ Beispiel zit. nach Hermann Zenck, *Numerus und Affectus*, Kassel 1959, S. 77f.

³⁴ Knud Jeppesen, *Kontrapunkt*, Wiesbaden 1980, S. 56f.

³⁵ Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, S. 195.

³⁶ Zit. nach Zenck, S. 77f.

Manche dorischen Initialformeln, wie z. B. Antonio de Cabezons *Tiento del I Tono*, Nr. 11³⁷, betonen dagegen eher die skalare Struktur des Modus, indem sie auf der Quintspecies re—la mit anschließender Quartspecies re—sol beruhen:



Notensbeispiel 15

Mit der für das Dorische typischen Quint-Quart-Struktur, die in diesem Falle durch den Text semantisch belegt wird, beginnt auch das Lied *Zwischen Berg und tiefem Tal*³⁸. Der Text des Liedanfangs deutet darauf, daß die Quint-Quart-Formel auf den Gegensatz zwischen den Extremen tief-hoch verweist und somit zum musiksprachlichen Vokabular des Erhabenen gehört:



Notensbeispiel 16

Der enge Bezug des ersten Hauptabschnitts des Kopfsatzes der *Neunten Symphonie* zur Formelsprache des Dorischen wird sofort deutlich, wenn man die Melodik auf das ihr zugrundeliegende dorische Grundgerüst zurückführt (s. Notensbeispiel 11).

Um Mißverständnisse auszuschließen, sei vorweg betont, daß es sich bei Beethoven natürlich nicht um einen dorischen Thementyp im Sinne eines *sogetto* handelt, wie er z. B. bei Bach auftritt³⁹, sondern um eine Verschmelzung dorischer Elemente zu einer individuellen thematischen Prägung. Beethoven beginnt den ersten Satz mit dem für das Dorische archetypischen Intervall der Quinte, die allerdings auf dem Grundton *a* steht. Die strukturelle Parallele des folgenden Quint-Quart-Motives *e''—a'—a'—e'* zur Quint-Quart-Struktur des Dorischen ist gleichfalls unverkennbar. Beethoven verwendet es auch in der gleichen, typisch exordialen Funktion: Es dient dem Abtasten der Skala. In dieser Funktion findet sich die archaische Quint-Quart-Struktur auch am Anfang der *d-moll-Toccat*a von J. S. Bach (BWV 565). Dort bildet sie gewissermaßen das Gerüst für das improvisatorische Abstecken des ‚Spielfeldes‘:

³⁷ Zit. nach Bernhard Meier, *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel 1992, S. 42.

³⁸ Zit. nach Ernst Pepping, *Der polyphone Satz I. Der cantus-firmus-Satz*, Berlin 1943, S. 24.

³⁹ Vgl. Zenck, S. 84.

Adagio

Notenbeispiel 17

Die Parallele zum Quint-Quart-Motiv der *Neunten Symphonie* (hier auf dem Fundament *a*) ist geradezu frappierend. Es läßt sich daher nicht ausschließen, daß Beethoven die dorischen Elemente nicht nur direkt, sondern auch über Vermittlung der barocken *d*-moll-Typologie rezipiert hat. Die zum Anfang der *Neunten Symphonie* überlieferten Skizzen⁴⁰ machen noch sehr viel stärker deutlich, daß Beethoven nach einer Formulierung zur Darstellung des Kontrastes hoch/tief suchte⁴¹. Somit verleiht das Motiv entsprechend seiner Konnotation dem Anfang der *Neunten* nicht nur die Aura des Archaischen, sondern auch die des Erhabenen. Ihr individuelles Gepräge erhält diese Formel bei Beethoven durch ihre charakteristische Rhythmisierung und durch die absteigende Bewegungsrichtung, die sie von der meist aufsteigenden dorischen Initialformel unterscheidet.

In den Takten 17–18 (fallender *d*-moll-Dreiklang) tritt als nächstes Intervall die Terz *f* hinzu. Den Takten 19–22 liegen wiederum die Gerüsttöne *f–d–a* zugrunde, wobei der typische Quintschritt *d–a* und seine Umkehrung dadurch, daß sie nicht melodisch gefüllt sind, besonders betont sind. Als letzte typisch dorische Melodieformel folgen in den Takten 23–27 die Drehungen in der kleinen Obersekund (*a–b–a*) und der chromatische Schritt *d–cis*. Die Zweiunddreißigstel-Figur der Takte 35/36 könnte als Komprimierung aller Elemente auf engstem Raum gedeutet werden: Quint-Quart-Struktur, Terzfüllung und die beiden chromatischen Alterationen (*b*, *cis*) sind auf engstem Raum zusammengedrängt.

Als vorläufiges Ergebnis der analytischen Gegenüberstellung wäre also festzuhalten, daß Beethoven das dorische Modell auskomponiert, bzw. am dorischen Modell ,ent-

⁴⁰ Sieghard Brandenburg, *Die Skizzen zur Neunten Symphonie*, in: Harry Goldschmidt (Hrsg.), *Zu Beethoven 2. Aufsätze und Dokumente*, Berlin 1984, S. 96.

⁴¹ Zur Bedeutung von descensus und ascensus als klanglicher Ausdeutung von hell/dunkel und oben/unten vgl. Meier, *Die Tonarten*, S. 226.

langkomponiert', indem er — mit der Quint-Quart-Struktur beginnend — sukzessive die weiteren dorischen Melodieformeln einführt. Mit diesem Verfahren definiert er den ersten Hauptabschnitt nicht nur als eine formal geschlossene Einheit — der enge Bezug der ersten 17 Takte zum folgenden wird gerade auf dem Hintergrund des dorischen Formrepertoires deutlich —, sondern verleiht ihm auch eine Binnengliederung: Das dorische Melodiemodell durchformt die Vielteiligkeit der disparaten Syntax zur passenden Übereinstimmung und wirkt als einheitsstiftendes Moment. Schließlich weist er dem Abschnitt einen spezifischen Affektbereich zu, der ihm vom Dorischen zuwächst.

8. Der Affektbereich

Im Mittelalter symbolisierte das Dorische als erster Ton „die Form des Einfachen, das die Entfaltung zur Vielheit schon in sich trägt“⁴². Dementsprechend sieht in ihm die mittelalterliche Musiktheorie einen Ton, der sich zum Ausdruck der unterschiedlichsten Affekte eignete. Dies bestätigte kürzlich auch Bernhard Meier am Beispiel der barocken Instrumentalmusik, wenn er den 1. Modus einer mittleren Affektlage zuordnete, die im Einzelfall aufgehellt oder eingetrübt werde⁴³. Auch die Musiklehre des 16. Jahrhunderts sah die Affektcharaktere der Modi nicht als starr und unveränderlich an, sondern erlaubte dem Komponisten einen gewissen Spielraum in der affektiven Deutung der einzelnen Modi. Außerdem konnte der Affekt auch durch die Art des Vortrags modifiziert werden. Allgemein aber wurde den authentischen Modi das Spektrum der heiteren, kriegerischen oder würdevollen Affekte zugeordnet, während die plagales der Darstellung des Traurigen, Flehentlichen vorbehalten waren⁴⁴. (Man kann wohl im Gegensatz der authentischen zu den plagalen Modi eine Entsprechung zur Unterscheidung von *vita activa* bzw. *contemplativa* sehen.) Als besondere Eigenschaften, die das Dorische von den anderen Tönen unterscheidet, gelten jedoch die *nobilitas* und die *gravitas*⁴⁵. Die barocke Ästhetik tendierte offenbar dazu, die potentielle Affektvielfalt des Dorischen — vor allem, wenn es galt, das Dorische von den anderen Tönen abzuheben — auf die ernstesten Affekte zu verengen. (Das beweisen zahlreiche *d*-moll-Themen J. S. Bachs, deren Anlage deutlich auf den dorischen Archetyp hinweist. Daß sie sich bisweilen in *Ricercar*fugen, also einem bereits zu Bachs Zeit als archaisch geltenden, strengen Fugentyp finden, ist ein weiteres Indiz⁴⁶.) Auch Georg Philipp Harsdörffer bezeichnet in seiner Besetzungsordnung zu *Der VII Tugenden/Planeten/Töne oder/Stimmen Aufzug*⁴⁷ das Dorische als gravitatischen Modus.

⁴² Leo Schrade, *Die Darstellung der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluni*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 7 (1929), S. 238.

⁴³ Meier, *Alte Tonarten*, S. 165ff.

⁴⁴ Meier, *Die Tonarten*, S. 370.

⁴⁵ Meier, *Die Tonarten*, S. 379; Schrade, S. 239.

⁴⁶ Vgl. Zenck, S. 84.

⁴⁷ Georg Philipp Harsdörffer, *300 Frauenzimmer-Gesprächsspiele*, Bd. 5, Nürnberg 1645, S. 500ff. Vgl. auch Heinz Becker, *Geschichte der Instrumentation* (= *Das Musikwerk*, H. 24) Köln 1964, S. 11 u. S. 39f.

Sigmund Gottlieb Stadens Vertonung des ersten Aufzugs zeigt neben der markanten exordialen Quint-Quart-Struktur auch eine Weite der Melodieführung (d' bis f''), die — als weiteres Merkmal des Dorischen — bereits von der mittelalterlichen Musik-ästhetik erwähnt und als *vagatio* bezeichnet wurde:



Notenbeispiel 18

Sowohl das fallende Quint-Quart-Motiv als auch die doppeltpunktierte, an das genre *pathétique* des französischen Ouvertürenrhythmus erinnernde und zwei Oktaven durchmessende Dreiklangsbrechung der Takte 17/18 stecken den melodischen Ambitus ab und zeigen, daß *gravitas* und *vagatio* als zentrale affektive Charakteristika des Dorischen auch den ersten Hauptthemenabschnitt des Kopfsatzes der *Neunten* prägen.

★

Entscheidend für die Entwicklung einer autonomen Instrumentalmusik ab 1800 war — wie Klaus Kropfnger⁴⁸ kürzlich feststellte — der in der Kunstphilosophie der Frühromantik wurzelnde Gedanke eines wechselseitigen Spannungsverhältnisses zwischen einer „leitenden Vorstellung des Ganzen“ („Idee“) und den musikalischen Struktur- und Formprozessen:

„Für die Gestaltung einer gleichsam selbsttragenden Instrumentalkomposition bedurfte es weit mehr als nur kompositionstechnischer Regeln, rhetorischer Formeln, kontrapunktischer und harmonischer Gesetzmäßigkeiten. Notwendig wurde die Reflexion auf ein Material, das seine strukturgestaltende, das seine formentwickelnde Kraft aus den zusammenhang- und gestaltbildenden Qualitäten der Tonverbindungen, der Intervallrelationen, der Harmonieverküpfungen und Klangrelationen herleitet; diese Materialkritik mußte aber gerade auch strukturelle und formale Qualitäten einschließen“⁴⁹.

Der erste Hauptthemenkomplex des 1. Satzes der *Neunten Symphonie* Beethovens kann als hervorragendes Beispiel für das gerade bei Beethoven hoch entwickelte Materialbewußtsein, d. h. für seinen „kritischen Umgang mit überkommenen Formen wie mit musikalischem Material überhaupt“⁵⁰ angesehen werden.

⁴⁸ Klaus Kropfnger, *Romantisches Bewußtsein — Musikalische Modernität — Kandinskys „Große Abstraktion“*, in: Brigitte Reuter (Hrsg.), *Zur Aktualität der Romantik. Finnisch-deutsches Symposion 24. 9.—27. 9. 1991 an der Universität Tampere*, o.O. u. o.J., S. 209f.

⁴⁹ Kropfnger, *Romantisches Bewußtsein*, S. 209.

⁵⁰ Kropfnger, *Romantisches Bewußtsein*, S. 210.

Zunächst erschöpft sich der expositionelle Gehalt des Hauptthemenkomplexes nicht allein im thematisch-motivischen Material. Exponiert werden zugleich auch bestimmte Texturmodelle (s. Kap. 2), die sich satzübergreifend ausbreiten und zur Werkeinheit beitragen (s. Kap. 3).

Als traditionelle Substanz ist dem Hauptthemenkomplex der dorische Ton eingeschrieben. Indem Beethoven an den einzelnen Strukturmerkmalen des dorischen Melodiemodells abschnittsweise gewissermaßen entlangkomponiert, wird das Dorische so zum formalstrukturellen Grundgerüst. Das Dorische fungiert somit als eine innere Klammer, die die äußerlich heterogen und disparat erscheinende Syntax verbindet. Andererseits prägt der dorische Ton auch die affektive Seite des Hauptthemenkomplexes im Sinne von *gravitas* (Phrasen *a*, *b*, *c*) und *pathopoeia* (Phrasen *c'*, *d*). Letztere äußert sich vor allem in den Sekundschriften *cis—d* und *b—a*. Gegen Ende des ersten Satzes (T. 513ff.) übrigens verdichten sich dann *gravitas* und *pathopoeia* simultan und werden so in den Dienst einer greifbaren poetischen Idee (Trauermarsch) gestellt: Während das diatonisch-punktierte Kopfmotiv in den Bläsern erklingt, erweitern die Streicher die Sekundschriften zu einem *passus duriusculus*. Eindrucksvoller kann die formgestaltende Phantasie Beethovens im Umgang mit überliefertem Material kaum dokumentiert werden.

Schließlich scheint Beethoven auch auf den symbolischen Gehalt des Dorischen als *tonus primus* anzuspielen, indem er ihn einer Themenformulierung zugrundelegt, mit der er das Phänomen des Anfangens kompositorisch reflektiert.

Die Zyklusgestaltung in Franz Schuberts Instrumentalwerk Eine Skizze zu Anlage und Ästhetik der Finalsätze

von Matthias Wessel, Hille

I.

Erst spät hat Schuberts Instrumentalschaffen von seiten der Forschung die ihm zustehende Anerkennung erhalten. Ihr ging eine Neubewertung voraus, die den Stellenwert des Instrumentalen im Œuvre des ‚klassischen‘ Liedkomponisten neu definierte. Zudem wurde sein Instrumentalwerk aus dem Vergleich mit Beethoven entlassen. So gilt es heute als selbstverständlich, daß es nicht mit den Vorgaben einer normativen, vornehmlich aus den Werken Beethovens abgeleiteten Formenlehre gefaßt werden kann.

Ein solcher Standpunkt erfordert ein differenzierendes Vokabular, das keine Vorentscheidung über den kompositorischen Rang Beethovens und Schuberts impliziert. Auf eine Formel gebracht, wird dem ‚dramatischen‘ Formdenken des einen der

„lyrisch-epische“ Stil des anderen entgegengesetzt¹. Schuberts Instrumentalmusik lebe, so Arthur Godel, im poetischen Präsens oder in der unmittelbaren Vergangenheit, weil die assoziativ arbeitende Fantasie des Komponisten einen Einfall sofort aufgreife und eine unvorhersehbare Bilderfolge entwerfe, die ihren Rückhalt in der vorgefundenen Form habe². Es bestehe ein Primat der „Momentstrukturen“, das eine epische Ausbreitung der Form bewirke³. Ähnlich argumentiert auch Erich Wolfgang Partsch, der eine „kontinuierliche Präsentation des Gleichen“⁴ konstatiert. Danach weise Schuberts Musik keine zielgerichtete Entwicklung auf, sondern basierte auf Variantenbildung und Perspektivenwechsel und sei deshalb prinzipiell nicht abschließbar.

Verhaftung in Momentstrukturen, Entwicklungslosigkeit, Unabschließbarkeit: Diese Begriffe verweisen auf das Problem von Musik und Zeit. „Es ist das ‚außerhalb von Zeit‘, was Schuberts Musik erleben läßt“, resümiert Diether de la Motte die Analyse des Liedes *Viola* (D 786)⁵. Was damit gemeint ist und ob es auch für die Instrumentalwerke zutrifft, ist weniger klar, als es nach dem zuvor Gesagten den Anschein hat. Für die Untersuchung der Finalsätze handelt es sich jedenfalls um entscheidende Fragen. Folgt man nämlich den dargestellten Auffassungen, dann wird ein musikalisch sinnvolles Anfangen und Schließen tatsächlich zu einem Problem⁶, wenn nicht sogar zu einer Unmöglichkeit. Auf der anderen Seite wirken Schuberts mehrsätzliche Instrumentalzyklen durchaus nicht indifferent gegenüber dem Anspruch einer sinnvollen zeitlichen Abfolge. Die Sonate ist für Schubert mehr — und darin unterscheidet sie sich von den *Moments musicaux* — als eine Reihe von musikalischen Stimmungsbildern, die ohne Verlust ausgetauscht oder in verschiedener Reihenfolge betrachtet bzw. gehört werden könnten.

Etlche Schwierigkeiten lösen sich bereits auf, wenn man sich von einem eingegengten Verständnis musikalischer Zeitgestaltung trennt, das wiederum von Beethoven geprägt wurde: „In dessen Kompositionen erscheint Zeit vermittelt — als Geschichte musikalischer Gestalten. Wenn zunächst schroff antithetisch Themen exponiert werden, diese sich dann in der Durchführung durch Auseinandersetzung verändern, um schließlich in der Reprise neu zu erscheinen, ist solcher dialektische Prozeß das eigentliche musikalische Geschehen. Bei Schubert spielt es sich im Zeitverlauf ab“⁷.

Schuberts Musik verfügt nicht über die Zeit, sondern steht in einem innigeren und deshalb sensibleren Verhältnis zu ihr. Wie ihre, mit Peter Gülkes Worten, „besondere

¹ Zur Problematik einer solchen Zuordnung siehe Peter Benary, *Zum Personalstil Franz Schuberts in seinen Instrumentalwerken*, in: *JbP* 1979, S. 190–208, besonders S. 206f.

² Arthur Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958–960). Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse*, Baden-Baden 1985 (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 69), S. 238 u. 240.

³ Ebd., S. 237 u. 242.

⁴ Erich Wolfgang Partsch, *Verwandlung und Polyperspektivität — Gedanken zur formalen Disposition im Instrumentalschaffen Schuberts*, in: *Franz Schubert — Der Fortschrittliche? Analysen — Perspektiven — Fakten*, hrsg. von Erich Wolfgang Partsch, Tutzing 1989, S. 219.

⁵ Diether de la Motte, *Die Aufhebung von Zeit in Schuberts endlosen Liedern*, in: *Franz Schubert — Der Fortschrittliche?*, S. 203.

⁶ Arthur Godel, *Anfangen und Schließen als kompositorisches Problem in den Instrumentalwerken von Franz Schubert*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Neue Folge 4/5 (1984/85). S. 125–137

⁷ Dieter Schnebel, *Auf der Suche nach der befreiten Zeit. Erster Versuch über Schubert*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Franz Schubert*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1979, S. 82f.

Zeitempfindlichkeit⁸ im instrumentalen Zyklus Gestalt gewinnt, soll am Beispiel der Finalsätze betrachtet werden. Aus einem solchen Blickwinkel fügen sich verschiedene analytische Fragestellungen zusammen. In Thomas Arthur Dennys Arbeit *The Finale in the Instrumental Works of Franz Schubert* fehlt eine solche vereinheitlichende Perspektive. Nur zaghaft ist sein Versuch, die Funktion des Finale im Zyklus zu deuten: „One can only infer that his reliance on a relatively light type of thematic material in the finales of his mature works reflects a conscious decision that this material provided the most fitting conclusion for a multi-movement instrumental cycle“⁹. Diesem zweifellos wichtigen Aspekt sollen hier Überlegungen zur Zyklusgestaltung, der Finalsatzformen und der Satzverknüpfung vorangehen. Zusammen mit der Themencharakteristik münden sie in den Entwurf zu einer ästhetischen Kennzeichnung der Finalsätze¹⁰.

II.

Daß der „Satzzyklus als die dem Sonatendenken Schuberts zugrundeliegende Formeinheit“ zu betrachten ist, hat Andreas Krause richtig erkannt¹¹, wenngleich sich die Kategorien dieses Denkens wandeln. Kurz gesagt, bemüht sich der Komponist im Frühwerk um die Entwicklung mehrerer Sätze aus einem gemeinsamen thematischen Keim. Später wird der Satzzyklus subtiler zusammengehalten, wobei seine individuelle Identität durch motivische Bezüge lediglich gestützt wird.

Was leisten die zeitgenössische und die moderne Musiktheorie zur Beschreibung und Interpretation des instrumentalen Zyklus? Letztere betont die „Substanzgemeinschaft“ zwischen den Sätzen¹² oder die „Einheit eines Werkstils“¹³. Hingegen hat die ältere Formenlehre das Problem der Zyklusgestaltung kaum thematisiert¹⁴. Wie Wilhelm Seidel dazu ausführt¹⁵, betrifft diese Frage ein Grenzgebiet zwischen Formenlehre und Ästhetik. So werde die Vermittlung von Einheit (in der Tonartenordnung) und Mannigfaltigkeit (in der Taktartenfolge) gefordert. Überwiegend be-

⁸ Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 284.

⁹ Thomas Arthur Denny, *The Finale in the Instrumental Works of Schubert*, Phil. Diss. University of Rochester, New York 1982, S. 254.

¹⁰ Friedhelm Krummachers erhellender Aufsatz über *Schubert als Konstrukteur. Finale und Zyklus im G-Dur-Quartett D 887* (*AfMw* 51, 1994, S. 26–50) erschien nach Abschluß der vorliegenden Skizze. Trotz des ähnlichen Titels geht es um andere Inhalte, beispielsweise um den „inneren Verlauf der Satzstrukturen“ (S. 33). Es werden Parallelen und Beziehungen zwischen den Sätzen aufgezeigt. Krummacher verzichtet jedoch auf eine Unterscheidung von zusammenschließenden und differenzierenden Faktoren, die einem Satz seine Position im Instrumentalzyklus zuweisen und auch den spezifischen Finalhabitus begründen.

¹¹ Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form, Gattung, Ästhetik*, Kassel 1992, S. 11.

¹² Rudolph Réti, *The Thematic Process in Music*, New York 1951. — Karl Marx, *Zur Einheit der zyklischen Form bei Mozart*, Stuttgart 1971.

¹³ Ludwig Misch, *Faktoren der Einheit in der Mehrsätzigkeit der Werke Beethovens. Versuch einer Theorie der Einheit des Werkstils*, München, Duisburg 1958.

¹⁴ Fred Ritzel, *Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1968 (= *Neue musikgeschichtliche Forschungen*, Bd. 1), S. 266.

¹⁵ Wilhelm Seidel, *Schnell — Langsam — Schnell. Zur „klassischen“ Theorie des instrumentalen Zyklus*, in: *Musiktheorie* 1 (1986), S. 205–216.

schränken sich die Autoren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts aber auf Aufzählungen zu Tempo und Affekt der Sätze. Als letzter Satz, so protokolliert beispielsweise Heinrich Christoph Koch, erscheine ein Sonatensatz, ein Rondo oder freie Variationsformen „über eine charakteristische Tanzmelodie, oder über einen kurzen Allegrosatz“¹⁶.

Mit Beethoven hat der Satzzyklus als die Einheit einer mehrteiligen Folge von Instrumentalsätzen eine neue Qualität erlangt. Er fordert in jedem Werk eine eigenständige Ausprägung im Sinn eines ‚Werkstils‘. Einer der zyklusbildenden Faktoren ist der Schlußsatz. An ihm liegt es, die kontrastierenden Sätze in letzter Instanz zusammenzufügen und den Bogen zurück zum Kopfsatz zu schlagen.

Wenn der letzte Satz im folgenden als ‚Finale‘ bezeichnet wird, dann geschieht das abweichend von Schuberts eigenem Sprachgebrauch¹⁷. Dennoch ist der Begriff günstig, weil er den zyklischen Charakter der Satzfolge akzentuiert. Im Unterschied zu suitenartig reihenden Formen enthält der Satzzyklus bei Schubert eine Zeitdimension. Er ist das Medium, in dem sich die Gestaltung von Musik als Kunst in der Zeit vollzieht. Durch die Zeit wird die Abfolge der einzelnen Teile bestimmt und in eine Ordnung gefügt.

III.

Schon ein knapper Überblick über die Finalsätze in Schuberts Instrumentalwerk offenbart eine Formenvielfalt, wie sie in den Kopf- und Mittelsätzen nicht auftritt. Sie reicht von einer reinen über die modifizierte und erweiterte Zweiteiligkeit bis zu den traditionellen Sonatenhauptsatz- und Rondoformen. Eigenständige Vermittlungen der letztgenannten Typen und andere Experimente mit verschiedenen Formlösungen sind charakteristisch für das Bemühen, einen bündigen Abschluß für den Satzzyklus zu finden.

Eine Schlüsselrolle für die Ausbildung solch unterschiedlicher Formen kommt der Schubertschen Verarbeitungstechnik zu, bei der ein Einfall durch Variantenbildung und Perspektivenwechsel sofort ausgebreitet wird, statt ihn für die Durchführung aufzusparen¹⁸. Den daraus resultierenden, Form und Funktion betreffenden Schwierigkeiten eines eigenen Durchführungsteils weicht Schubert in den Kopf- und einigen Finalsätzen mit Sonatenhauptsatzform nicht aus. Im übrigen entwickelt er in den Finali verschiedene Strategien zur Umgehung der Durchführung. Das *Forellenquintett* (D 667) bietet die radikale Lösung, indem es zwei Teile blockartig nebeneinander stellt. Abgesehen von harmonischen Veränderungen ist auch das Finale der *Sonate a-moll* (D 537) zweiteilig, allerdings erweitert durch ein Coda. Eine weitere Modifikation bietet das *Streichquartett d-moll* (D 810), dessen zweiter „Satzbezirk“¹⁹ durchführungs-

¹⁶ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Dritter Teil, Leipzig 1793, S. 314.

¹⁷ Abgesehen von wenigen Belegen in der Instrumentalmusik (D 1, D 968A) ist der Begriff ‚Finale‘ nur in Schuberts Bühnenwerken zu finden.

¹⁸ Godel, *Sonaten*, S. 240ff.

¹⁹ Ebd., S. 196.

artig erweitert ist. Der zweiteilige Grundriß stabilisiert die Gesamtform, indem er durch die Parataxe zwischen den Blöcken Korrespondenzen stiftet und sie ins Gleichgewicht bringt. Die Einfachheit einer solchen Anlage erlaubt die große Ausdehnung und vielfältige Gliederung der Satzbezirke.

Auch in den Rondofinalsätzen der *Sonaten D-dur* (D 850) und *G-dur* (D 894) sind die Abschnitte nur locker gefügt, wobei die thematische Verarbeitung in die einzelnen Formteile integriert ist. Das Zusammenrücken von Themenexposition und Durchführung mag auch die Wiederholung des ersten Themas in solchen Sätzen motiviert haben, die sonst am Sonatenhauptsatz orientiert sind. So sind im *Streichquartett a-moll* (D 804) und im *Streichquintett* (D 956) Exposition, Durchführung und Reprise nach folgendem Formschema ineinander geschoben: ABA Durchführung BA. Die rondoartige Abrundung der Exposition läßt die Durchführung direkt aus dem Hauptthema erwachsen. Für Schubert typisch ist zudem die Abnahme an Spannung während der Durchführungsarbeit, die bei dem skizzierten Formverlauf organisch zur Reprise des zweiten, lyrischen Themas führt. Die Sonatenrondos der *Sonaten A-dur* (D 959) und *B-dur* (D 960) unterscheiden sich von dem obigen Formplan nur durch die Wiederholung des ersten Themas nach dem durchführenden Mittelteil. Aber auch hier wird die ‚Repriseswirkung‘ abgeschwächt, indem der Refrain im erstgenannten Werk in der weit entfernten Tonart *Fis-dur* einsetzt.

Mit Schuberts Verfahren, verarbeitende Abschnitte unmittelbar an den ersten Einfall anzuschließen, ist in den Finalsätzen ein spezifischer Formsinn verbunden. Er besteht in der Umgehung einer kulminierenden Durchführungsarbeit, die sich zielgerichtet auf den Einsatz der Reprise zubewegt. Stattdessen bevorzugt er eine parataktische Gestaltung, wie sie beispielsweise in den zweiteiligen Formen ausgebildet ist. Dabei nimmt die thematische Arbeit innerhalb der Satzbezirke durchaus einen breiten Raum ein, ist sogar ein wesentliches Mittel, um ihren weitgesteckten, oft hundert Takte übersteigenden Rahmen auszufüllen.

Setzt man ein dynamisches Formverständnis voraus, dann zwingen die kaum veränderten Wiederholungen ganzer Satzabschnitte zur Kritik. Schubert zielt jedoch in eine andere Richtung. Er lenkt die Aufmerksamkeit auf das Phänomen der zeitlichen Erstreckung, zumal die Wiederkehr des nahezu Gleichen eine unabgeschlossene Perspektive eröffnet. Kompositionen wie die *Streichquartette E-dur* (D 353), *d-moll* (D 810) und die *Klaviersonate c-moll* (D 958) breiten im Finalsatz solche blockartigen Wiederholungen aus und greifen zu Beginn der Coda nochmals auf den wiederholten Satzabschnitt zurück. Nichts deutet zunächst darauf hin, daß es nur bei einer Andeutung bleibt. Sie genügt aber, um die Erwartung eines weiteren Durchlaufs zu erwecken und so den Eindruck eines unendlichen Fortgangs zu vertiefen. Die zum Prestissimo beschleunigte Schlußstretta des *d-moll-Quartetts* und die abrupten Fortissimo-Akkorde in der *c-moll-Sonate* belegen, daß ein Abschluß unter diesen Umständen nur gewaltsam herbeigeführt werden kann.

IV.

Zu den auffälligsten Charakteristika Schubertscher Instrumentalzyklen gehört die thematische und subthematische Verbindung der Sätze. Sie kann bei der Betrachtung der Finalgestaltung nicht übergangen werden, weil hier das Spektrum der in den vorigen Sätzen ausgebreiteten Anknüpfungspunkte naturgemäß am größten ist. Schon in den frühesten Werken, besonders deutlich im *Streichquartett Es-dur* (D 87), ist das Bemühen um eine motivisch-thematische Vereinheitlichung zu beobachten, und zwar durch die Variation der Satzanfänge. Dabei werden die verschiedenen Satztypen durch Tempodifferenzierungen, Verschiebung der Schwerpunkte, rhythmische und dynamische Veränderungen charakterisiert. Daneben sind Motivumstellungen, Spiegelungen und Transpositionen zu beobachten, die den melodischen Verlauf verändern, aber die Erkennbarkeit der Ableitung nicht gefährden. In modifizierter Weise wiederholen die frühen Zyklen also die monothematische Anlage der ersten Sonatenhauptsätze, ohne allerdings eine ebenso ausgeprägte Themenverwandtschaft anzustreben.

Zwar tragen die genannten Verfahren zunächst konstruktive Züge, indem eine melodische Formel einmal gesetzt und für die verschiedenen Sätze variiert wird. An den abgeleiteten Gestalten entzündet sich jedoch die schöpferische Fantasie des jungen Schubert und treibt die weitere Entwicklung der Sätze voran. In welchem Verhältnis dabei assoziative und konstruktive Elemente stehen, kann aus dem Resultat kaum geschlossen werden. Was in den reifen Kompositionen als Gefüge subtiler Satzbeziehungen wirksam wird, hat folglich einen produktionsästhetischen Ursprung. Das Beziehungsgeflecht gewinnt zudem werkästhetisch an Bedeutung, wenn es als Faktor der Einheit in der Mehrsätzigkeit auftritt²⁰. Als Schlüsselwerk ist die *Wandererfantasia* (D 760) zu betrachten, in der aus der Liedmelodie melodisch und rhythmisch prägnante Motive gewonnen werden. Ihre Allgegenwart erlaubt es, Einzelsatz und Satzzyklus kunstvoll zu verschachteln.

Ohne an dieser Stelle einen ausführlichen Nachweis über die Satzverknüpfungen geben zu können — zu ihnen liegen bereits etliche Einzelstudien vor²¹ —, seien vier für Schubert typische Formen unterschieden:

1. die Verbindung mehrerer Sätze durch Überleitungen (*Arpeggione-Sonate* D 821) oder ihre Einbindung in einen kontinuierlichen Verlauf (*Wandererfantasia* D 760, *f-moll-Fantasie* D 940),
2. das Themenzitat, das wie von außen in einem späteren Satz eintritt (*Klaviertrio Es-dur* D 929, *Sonate A-dur* D 959),
3. der variative Zusammenhang der Satzthemen (*Streichquartette* D 18, 32, 87, 173),
4. die subthematische Verknüpfung.

²⁰ Misch ordnet den assoziativ gefundenen Motiven bei Beethoven die ästhetische Funktion eines „Stilelements“ zu (*Faktoren der Einheit*, S. 29). Ein Stilelement wirkt durch Wiederholung, steht aber in keinem Entwicklungszusammenhang.

²¹ Martin Chusid, *Schubert's Cyclic Compositions of 1824*, in: *AMI* 36 (1964), S. 37–45. — Miriam K. Whaples, *On structural integration in Schubert's instrumental works*, in: *AMI* 40 (1968), S. 186–195. — Christian Ahrens, *Schuberts Oktett op. 166: Paradigma für die Emanzipation des Rhythmus*, in: *Festschrift Heinz Becker*, hrsg. von Jürgen Schläder und Reinhold Quandt. Laaber 1982, S. 422–434. — Allgemeines dazu bei Günther von Noé, *Der Strukturwandel der zyklischen Sonatenform*, in: *NZfM* 125 (1964), S. 55–62.

Dem letztgenannten Bereich gilt Schuberts Hauptaugenmerk. Seien es rhythmische oder rhythmisch-melodische Elementarmotive, eine harmonische Idee wie die Dur-Moll-Labilität (*Streichquartett G-dur D 887, Sonate C-dur D 812*) oder ein satztechnisch-klanglicher Einfall wie die Gegenüberstellung von Einklang und Akkordik in der *Sonate a-moll (D 845)*²²: Die Beziehungen wirken als Signale, durch welche ein konsistenter und zugleich individueller Satzzyklus ausgeprägt wird.

Die Dichte der Bezüge variiert von Werk zu Werk und ist beispielsweise in den letzten drei Klaviersonaten geringer als in den Werken der Jahre 1822 bis 1825. Ebensovienig wie sich in dieser Hinsicht also eine kontinuierliche Entwicklung in Schuberts Instrumentalœuvre beobachten läßt, besteht ein Zusammenhang zwischen der Wahl der Finalsatzform und der Anbindung an die vorangegangenen Sätze. Zwei Kompositionen mit abschließendem Sonatenhauptsatz, die *Klaviersonate A-dur (D 664)* und das *Oktett (D 803)*, belegen diesen Sachverhalt. Während sich in der Sonate Satzbeziehungen nur mit Mühe nachweisen lassen (die Auftaktfigur zum Finale mit dem Vorhalt *h''—a''* ließe sich aus dem zweiten Satz ableiten), wird die thematische Verknüpfung nirgends so deutlich vorgeführt wie im Oktett. Sie stellt das Einheitsmoment dar, das die divertimentoartige Abfolge von sechs Sätzen durchzieht und sie verbindet. Das Finale hat hier die Aufgabe, das ausgedehnte und kontrastreiche Werk wirkungsvoll und eindeutig abzuschließen. Zu diesem Zweck beschwert Schubert den Satz zusätzlich mit einer langsamen Einleitung, die zudem vor der Coda erneut aufgenommen wird.

V.

Kennzeichnend für die Finalsätze sind verschiedene Reihungsformen mit den oben dargelegten ästhetischen Implikationen. Seltener, und zwar besonders in den Sinfonien und anderen Werken mit sinfonischem Anspruch, verwendet Schubert den Sonatenhauptsatz²³. Neben einer finaltypischen Formencharakteristik ist die Absicht zu erkennen, den Schlußsatz mit den übrigen Sätzen zu verbinden. Dabei blickt das Finale auf die längste ‚Vorgeschichte‘ zurück, so daß das Repertoire von Erinnerungsbarem hier am größten ist. Eine im Finalsatz kulminierende Häufung von zyklusbildenden Verknüpfungen ist für Schubert jedoch nicht kennzeichnend.

Um die zyklische Organisation der Satzfolge näher zu erfassen, ist eine formale Anlage und ‚inhaltliche‘ Ausführung in Beziehung setzende Analyse erforderlich. Durch sie wird es möglich, einen spezifischen ‚Finalhabitus‘ in Schuberts Instrumentalkompositionen aufzuzeigen. Daß dieser Habitus keine ungeteilte Zustimmung findet, geht schon aus der Feststellung hervor, Schuberts Schlußsätze seien (un)verhältnismäßig ausgedehnt. Wohlwollende Deutungen sehen darin eine „architektonische Formbalan-

²² Christoph von Blumröder, *Zur Analyse von Schuberts Klaviersonate in a-moll op. 42*, in: *Mf 44* (1991), S. 207–220. Von Blumröder faßt die kontrastierenden Elemente der Takte 1–4 unter dem Begriff „Erfindungskern“ zusammen und betont dessen Bedeutung für den Zyklus, besonders für das Finale.

²³ Bekannt ist Schuberts Äußerung von 1824, er wolle sich durch die Streichquartette (*a-moll* und *d-moll*) sowie das *Oktett* „den Weg zur großen Sinfonie bahnen“ (Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1964, S. 235).

ce"²⁴, wobei die Dramatik der ersten Sätze durch die zeitliche Ausweitung in den Finalsätzen aufgefangen werde²⁵. Eine stichprobenartige Überprüfung der realen Satz-dauern auf Schallplattenaufnahmen zeigt hingegen ein anderes Bild. Obwohl die Exposition der Kopfsätze üblicherweise nicht wiederholt wird, ist das Finale in der Regel deutlich kürzer als der Kopfsatz. Nur in seltenen Ausnahmen (D 589, 958) ist der Schlußsatz der längste Satz im Zyklus, überwiegend liegen die Proportionen der Eck-sätze zwischen 1:1 und 1:0,7, oft erreicht das Finale nur die halbe Zeitdauer des ersten Satzes.

Für den Eindruck der Länge müssen folglich innermusikalische Ursachen verantwort-lich sein. Zu denken ist an die parataktische Reihung innerhalb der zweiteiligen Formen, bei denen ein ausgedehnter Satzbezirk nahezu unverändert wiederholt wird. In den Finalrondos fällt die überproportionale Länge der Couplets auf. Anders als Beet-hoven, der stets die Wiederkehr des Refrains im Auge hat, schöpft Schubert den Kon-trastgedanken so weit aus, daß die Rückleitung eine eigene Anstrengung erfordert. Edward T. Cone hat das unterschiedliche Formverständnis am Rondo der *Sonate A-dur* (D 959) aufgezeigt, für das Schubert Beethovens Finalsatz aus der *Sonate* op. 31,1 zum Modell genommen hat²⁶.

Stärker noch als durch die Rondocouplets wird das Formgefüge der Finalsätze durch lyrische Episoden geöffnet und gelockert²⁷. Bevorzugt erscheinen sie an der Schnitt-stelle paralleler Satzbezirke (*Quartett G-dur* D 887, T. 320ff.; *Sonate c-moll* D 958, T 243ff.). Die *c-moll/C-dur*-Episode der *Sonate G-dur* ist hingegen im zweiten Rondo-couplet angesiedelt (T. 213ff.). Entscheidend für die ästhetische Wirkung der genann-ten Abschnitte ist ihre musikalische Inszenierung, die auch dann keinen Zweifel an dem intendierten Episodencharakter zuläßt, wenn sich wie in D 887 und 958 eine the-matische Bindung herausstellen sollte. Kennzeichnend ist eine liedhafte Melodik mit regelmäßiger Periodenbildung, von der nur die Episode der *c-moll* Sonate eine Ausnah-me macht. Zum Eindruck des Lyrischen tragen die langen Notenwerte bei, zumal sie sich von einer bewegten Begleitung abheben:



Notenspiel 1: *Sonate G-dur* D 894, Satz IV, T. 211—216

(© 1961 by G. Henle Verlag München: Franz Schubert, *Klaviersonaten* Bd. II.

Mit freundlicher Genehmigung.)

²⁴ Godel, *Sonaten*, S. 194.

²⁵ Krause, S. 34.

²⁶ Edward T. Cone, *Schubert's Beethoven*, in: *MQ* 56 (1970), S. 782ff. — Dazu auch Heino Schwarting, *Komposition nach Vorbild. Vergleiche bei Schubert und Beethoven*, in: *Musica* 38 (1984), S. 130—138.

²⁷ Renate Hilmar-Voit, *Die Episode im Finale des Streichquartetts G-Dur D 887 von 1826*, in: *Franz Schubert — Der Fortschrittliche?*, S. 159—170.

In der gleichmäßigen Achtelbewegung der linken Hand wirkt die rhythmische Grundeinheit der Satzumgebung weiter. Ist hier eine Trennung in simultan erklingende Ebenen mit unterschiedlichen Zeitwerten zu beobachten, so wird der Beginn des instrumentalen Gesangs durch ein zweitaktiges Vorspiel isoliert. Solchermaßen erscheint das Lyrische hier als das Andere (Tonarten in D 958 *c—H*, in D 887 *G—cis*), das für einen Augenblick eine neue Perspektive eröffnet, auch wenn es motivisch abgeleitet ist.

Vergleichbare Episoden, in denen das Lyrische wie ‚von außen‘ eintritt, um die thematische Arbeit vorübergehend zu suspendieren oder erst nachträglich deutlich werden zu lassen, fehlen den Finalsätzen in Sonatenhauptsatzform. Wie ihre Unterscheidung vom Kopfsatz geschieht, soll an der vierhändigen Sonate *C-dur*, dem *Grand Duo* (D 812), gezeigt werden. Erster und letzter Satz sind durch eine labile, zwischen *Dur* und *Moll* schwankende Harmonik gekennzeichnet. Sie nimmt in den harmonisch ebenso unentschiedenen Hauptthemen ihren Ausgangspunkt (s. Notenbeispiel 2a/b auf S. 28).

Über die harmonische Grundidee hinaus liegen die melodisch-motivischen Bezüge offen zutage. Anfangs- und Schlußgestus werden in beiden Sätzen auf subtile Weise vermittelt. Zu den Topoi des Anhebens zählen bei Schubert die Einstimmigkeit und ebenso der Gestus einer langsamen Einleitung, die im ersten Satz — anders als in der *Sinfonie C-dur* D 944 — jedoch in das *Allegro* integriert ist. Erst mit der rhythmischen Belebung im weiteren Verlauf wechselt das metrische Empfinden von langsamen Halben auf bewegte Viertel, so daß die Aufbruchsstimmung besonders intensiv erfahren wird. Im Gegensatz dazu steht die Melodik, in der schließende und kreisende Motive alternieren. Durch die Umstellung und dichteste Verkettung derselben Motive entsteht im Finale ein kräftiger Bewegungszug, der von einer kontinuierlichen Achtelbewegung und einer gleichmäßigen Begleitfiguration zusätzlich getragen wird. Als Gegenkraft wirkt hier der am Anfang metrisch unstrukturierte Oktavsprung. In der Durchführung fällt er gleichmäßig in Taktabständen, so daß die thematisch gebundenen Achtel und Sechzehntel seinem langsamen Puls unterworfen werden. Wie der weitere Satzverlauf zeigt, verstärkt sich seine retardierende Wirkung in der Reprise und der ungewöhnlich ausgedehnten Coda. So unterbricht er nach kurzer Zeit den Reprisenansatz und leitet einen weiteren Durchführungsabschnitt ein. In der Coda wird der Oktavklang schließlich harmonisch verstärkt und läßt den Achtelfluß des Hauptthemas mehrmals versiegen. Harmonische Ausweichungen und eine vorübergehende Verlangsamung des Tempos schieben einen triumphalen Abschluß immer wieder hinaus. Als er schließlich erreicht wird, behält die zu Achteltriolen beschleunigte, in tiefer Lage nachhallende Oktave das letzte Wort.

Der Schlußsatz des *Grand Duo* thematisiert den Finalhabitus Schuberts, indem er die kennzeichnende Ausbreitung von rhythmisch homogen gestalteten ‚Flächen‘ durch das Oktavmotiv ständig unterbricht. Das Bewegungskontinuum wird in diesem Satz weniger konsequent beibehalten als beispielsweise im Schlußsatz der Sonate *c-moll* oder den Finales der *Quartette d-moll* und *G-dur*. In allen drei 6/8-Takt-Sätzen treibt Schubert die Beibehaltung ostinatener Rhythmen in Thema und Begleitung auf die Spitze.

Zseliz, Juni 1824

The image shows a musical score for Franz Schubert's Sonata in C major, D 812. It is divided into two systems. The first system is marked "Allegro moderato" and consists of two staves: "Primo" (treble clef) and "Secondo" (bass clef). The dynamics are marked as *p* and *pp*. The second system is marked "Allegro vivace" and also consists of two staves. The dynamics are marked as *ffz* and *p*. The score includes first and second endings for the first ending section, indicated by "1." and "2." above the notes. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Notenbeispiel 2a/b: Sonate C-dur D 812, Satz I, T. 1–6; Satz IV, T. 1–11

Zwischen den Ecksätzen gibt es charakteristische Unterschiede in der Themengestaltung. In den *Sonaten a-moll* D 784 und D 845 sowie in der *Sonate c-moll* D 948 und dem *Quartett G-dur* D 887 zeichnen sich die Finalthemen durch einen einheitlichen Bewegungszug mit geringen rhythmischen Konturen aus. Dabei dominieren Ketten kürzerer Notenwerte (Achteltriolen in D 784, Satz IV) oder ostinate Rhythmen (D 948, Satz IV). Im Unterschied zu den Themen der ersten Sätze fehlen in den Finales Tempo-

schwankungen (D 845, Satz I) und zergliedernde Generalpausen (D 887, Satz I). Auch wenn sich weitere Kompositionen anführen ließen, in denen die Themencharakteristik ähnlich deutlich ist (*Sonate f-moll* D 625, *Quintett C-dur* D 956), so sind auch Werke mit rhythmisch differenzierten Finalthemen zu finden. Wie Thomas Arthur Denny jedoch betont, dominiert in den Werken der Reifezeit der „rhythmic type“, bei dem Tanz- und Volksmusikelemente in stilisierter Form einfließen und der Rhythmus das beherrschende Element ist²⁸. Ihm steht ein Liedtyp gegenüber, für den Denny das Finale der *Sonate A-dur* (D 959) anführt²⁹.

Festzuhalten ist weiterhin, daß es keine Satzzyklen gibt, in denen der erste Satz die oben angeführten rhythmischen Merkmale aufweist. Aus diesem Grund sind die Ecksätze des *Grand Duo* in ihrer Zyklusposition markiert, obwohl Schubert hier eine zwischen Anfängen und Schließen vermittelnde Lösung bietet.

Daß der Rhythmus die Stellung eines Satzes im Zyklus kennzeichnet, geht aus den Modifikationen hervor, die einzelne Motive oder auch Themen bei ihrer Wiederkehr im Finalsatz erfahren. Paradigmatisch ist in dieser Hinsicht die vorletzte Klaviersonate (D 959), deren Finalcoda auf den Beginn des Werks zurückgreift:

Allegro D 959

Notenbeispiel 3 a/b: *Sonate A-dur* D 959, Satz I, T. 1–4; Satz IV, Schluß
 (© 1961 by G. Henle Verlag München: Franz Schubert, *Klaviersonaten* Bd. II.
 Mit freundlicher Genehmigung.)

Wichtiger als die melodischen und harmonischen Ähnlichkeiten sind die rhythmischen Differenzen, die das Thema am Anfang von seinem Zitat am Ende unterscheiden.

²⁸ Arthur Denny, S. 205f.

²⁹ Ebda., S. 206. — Außerdem führt Denny einen „abstract type“ als originär instrumentalmusikalischen Typ ein. Sein motorischer Impuls läßt sich m. E. nicht klar vom „rhythmic type“ unterscheiden.

den. Im ersten Satz verkürzen sich die Notenwerke in der Oberstimme von der Ganzen bis zum Achtel, angetrieben durch den Rhythmus der linken Hand, die die Zählzeit 2 und das letzte Achtel im Takt auffällig betont. Von einem solchen kraftvollen Beginn unterscheidet sich das Rondothema (4. Satz) auffällig:

Rondo
Allegretto

The image shows a musical score for a Rondo in Allegretto tempo. It features a piano introduction with a strong eighth-note rhythm in the left hand and a melodic line in the right hand. The score is written for piano and includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

Notenbeispiel 3c: *Sonate A-dur D 959*, Satz IV, T. 1–5

(© 1961 by G. Henle Verlag München: Franz Schubert, *Klaviersonaten* Bd. II.
Mit freundlicher Genehmigung.)

Noch hier wirken die quasi synkopischen Akzente aus dem ersten Satz nach, jedoch gemildert und durch die Achtel und Halbe kombinierende Begleitung in einen fortlaufenden Klangstrom eingebettet. Nach diesem Finalbeginn wird das den Satz und das Werk abschließende Zitat erst verständlich, nämlich als eine hymnische, sich in das Gleichmaß des Metrums einschwingende Steigerung. Daß das Zitat trotz der rhythmischen Vermittlung als Fremdkörper im Finalsatz wirkt, bezeichnet die zurückgelegte Strecke. Ihre zeitliche Ausdehnung, das ‚Altern‘ des Themas im Verlauf der mehrsätzigen Form, wird durch die Ähnlichkeit von Sonatenanfang und Schluß erst recht deutlich.

Im *Klaviertrio B-dur D 898* unterscheiden sich Anfang und Schluß durch ein mehr- bzw. eindimensionales Rhythmusmuster. Dem Achtelkontinuum im Klavier werden eigenständige Triolen der Streicher und ein punktierter Rhythmus im Klavierbaß gegenübergestellt. Das Finale kennt hingegen nur noch eine Schicht, weil die durchlaufenden Achtel keinen rhythmischen Kontrapunkt zum Thema bilden:

Allegro moderato

1828 (?)

The image shows a musical score for Allegro moderato, featuring Violino, Violoncello, and Piano forte parts. The Violino and Violoncello parts play a melodic line with triplet rhythms, while the Piano forte part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p'.

Rondo

Notenbeispiel 4a/b: Klaviertrio B-dur D 898, Satz I, T. 1–3; Satz IV, T. 1–6

Um das Finale zu charakterisieren, wird es also nötig sein, den motivisch bestimmten Rhythmus bzw. die verschiedenen rhythmischen Ebenen in ihrer Relation zur metrischen Ordnung aufzufassen, gewissermaßen zwischen Vorder- und Hintergrund zu unterscheiden³⁰. Schon in der posthumen A-dur-Sonate wurde deutlich, daß Schuberts Schlußsätze zu einer Akzentuierung der Zählzeiten tendieren. Beispielhaft dafür ist die Sonate D-dur, die dem Rondothema eine Harmonie und Takt fixierende Einleitung voranschickt:

Notenbeispiel 5: Sonate D-dur D 850, Satz IV, T. 1–4
(Mit freundlicher Genehmigung von Breitkopf und Härtel, Wiesbaden.)

Komplexer ist der Beginn des Finales aus dem *Forellenquintett*. Wie später im *Grand Duo* verwendet Schubert den leeren, metrisch zunächst nicht faßbaren Oktavklang als Ausgangspunkt. Im dritten Takt beginnt der Kontrabaß mit einer fortlaufenden Viertelbewegung, die die Melodie trotz ihrer rhythmischen Vielfalt in ihrem Bann hält. Die Zweiunddreißigstel und das folgende Achtelpaar sind jeweils auftaktig auf den ersten bzw. zweiten Taktschlag bezogen:

³⁰ Arnold Feil, *Studien zu Schuberts Rhythmik*, München 1966, S. 26.

Notenbeispiel 6: Klavierquintett A-dur D 667, Satz V, T. 1–10

Wie die knappe Beispielauswahl belegt, ist die Organisation der zyklischen Form für Schubert wesentlich eine Frage der Zeitgestaltung. Generell werden die Ecksätze als Anfangs- und Endstadium des zeitlichen Verlaufs durch die Rhythmik unterschieden. Dabei bevorzugen die Finales einen rhythmisch einfacheren Thementyp. Seine elementare Bewegung entfesselt in vielen Finalsätzen eine Motorik, die ganze Sätze oder ausgedehnte Satzabschnitte beherrschen kann. Deutlicher als in anderen Sätzen Schuberts legt der Rhythmus dabei die regelmäßige Abfolge der Taktzählzeiten, das metrische Gerüst, offen. Es liegt nahe, diesen Sachverhalt als die Hervorkehrung eines scheinbar realen, d. h. der physikalischen Zeit analogen Zeitverlaufs im Finalsatz zu deuten. Hier „treibt Zeit gänzlich naturhaft hin, was ihre Vergänglichkeit fast vergessen macht. Sie wirkt so sehr als Entfaltung ihrer selbst, daß kompositorisches Wollen im vegetativen Wesen selbst aufgegangen zu sein scheint“³¹. Beethovens *Allegretto scherzando* aus der 8. Sinfonie gibt Schubert ein Beispiel, wie die Chronometrie — hier eine humorvolle Hommage an Johann Nepomuk Mälzel — musikalische Form annehmen kann.

Mit metronomischer Regelmäßigkeit folgen die Zeitimpulse in Schuberts Finalsätzen jedoch nur selten. Ihre Abfolge ist in der Regel komplizierter, als es die grundsätzliche Kennzeichnung der Satztypen suggeriert und bezieht ‚Störungen‘ wie die sukzessive Gegenüberstellung verschiedener Zeitebenen ein³². Zudem sind in den Finales retardierende Momente zu beachten, die die vom Satzzyklus bedingte Grundidee modifizieren, indem sie das metrische Gleichmaß unterbrechen. Die Ecksätze des *Grand Duo* beinhalten darüber hinaus irritierende, weil Anfangs- und Schlußgestalten verbindende Themen. Ebenso eindrucklich ist der Zerfall des Rondothemas in der

³¹ Schnebel, S. 79.

³² Das Klaviertrio B-dur (D 898) wechselt zwischen 2/4- und 3/2-Takt. — Eine synchrone Überlagerung verschiedener Zeitebenen, für die das Streichquintett C-dur, 2. Satz, und die Sonate c-moll, 3. Satz (Trio), eindrucksvolle Belege liefern, ist in den Schlußsätzen nicht typisch.

Sonate A-dur (D 959), das in der Coda seine lyrische Selbstgewißheit verliert. In der folgenden Sonate B-dur (D 960) durchsetzen Oktavschläge das Finale. Immer wieder zwingen sie das Rondothema zu einem neuen Ansatz und erheben so „Einspruch gegen den Fluß der Musik und damit der Zeit selbst“³³.

Für die Untersuchung der zyklischen Satzordnung erwies sich die von Siegfried Mauser am Kopfsatz der B-dur-Sonate demonstrierte Unterscheidung einer scheinbar realen, physikalischen und einer psychologischen Zeitstruktur im Werk als wenig tragfähig. Wie Mauser weiter ausführt, müsse ihr dialektisches Verhältnis vom Hörer nachvollzogen werden, wobei die hier bedeutsame physikalische Zeitstruktur durch Figurationen als „Bewegungsmuster im Sinn von Zeitabsteckung“³⁴ repräsentiert werde. Schuberts Finalsätze zeigen jedoch, daß deren Herauslösung als eine der thematisch-melodischen Ebene entgegengesetzte Schicht des Tonsatzes weder sinnvoll noch möglich ist. Oftmals sind die Themen selber kaum mehr als die melodische Realisierung einfacher Bewegungsimpulse³⁵.

VI.

Verschiedene Anhaltspunkte sprechen dafür, daß der Schlußsatz in Schuberts Instrumentalzyklen einen Zustand der Entspannung kennzeichnet und sich damit signifikant von Beethovens Werken abhebt. Die parataktische Lockerung des Formgefüges, seine Öffnung für Episoden und die Wiederholung ganzer Satzbezirke, deren Sinn sich im ‚Nochmals‘ ihres Vorüberziehens erfüllt, lassen das Verstreichen von Zeit zum Gegenstand der musikalischen Gestaltung werden. Auch darin unterscheidet sich Schuberts Musik von der Beethovens. Entspannung der Form einerseits und Vereinfachung der Rhythmik andererseits wirken zusammen, um die vermeintliche Länge Schubertscher Finales sinnfällig zu machen, jedoch die Proportionen zwischen den Sätzen zu wahren. Ohne direkten Bezug auf Schubert hat Walter Wiora die Finalsituation treffend gekennzeichnet: „Leerlauf, Dauer, Zwischenzeit — das bedeutet nicht, daß die Zeit selbst aufhört zu fließen, sondern daß in ihr weniger geschieht. Zudem kann uns gerade dann, wenn die Zeit nicht durch reich wechselndes Geschehen erfüllt wird, das elementare Wesen des Zeitflusses um so sinnfälliger werden“³⁶.

Äußerlich folgt Schubert der traditionellen Vorstellung eines leichteren und gefälligeren Finales³⁷, das im Unterschied zu dem mit Ideen überladenen und darum auf Fortsetzung drängenden Kopfsatz „Form und Inhalt zum Ausgleich [bringt], wenn nicht gar das Formale über das Gedankliche dominiert“³⁸. Auch sind die motorischen

³³ Schnebel, S. 77

³⁴ Siegfried Mauser, *Zeit- und Wahrnehmungsstrukturen in Schuberts letzten Klaviersonaten — Versuch einer rezeptionsästhetischen Analyse*, in: *Franz Schubert — Der Fortschrittliche?*, S. 195.

³⁵ Einen Sondertyp bilden die Tanzmelodien und Tanzrhythmen, stilisiert als *all'ongarese*. Sie sind im Spiel, wenn sich in den Finalsätzen folkloristische Assoziationen einstellen.

³⁶ Walter Wiora, *Musik als Zeitkunst*, in: *Mf* 10 (1957), S. 20.

³⁷ Charles Rosen, *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel 1983, S. 313.

³⁸ Seidel, S. 210. — Konstatiert man in den Finales eine Reduktion der musikalischen Mittel, so erscheinen auch die Schlußlieder der Liedzyklen *Schöne Müllerin* und *Winterreise* als echte „Finallieder“ Das aus Schuberts Instrumentalmusik vertraute Phänomen der Vereinfachung erfaßt hier die Harmonik, ohne daß *Des Baches Wiegenlied* und *Der Leiermann* deshalb an künstlerischer Qualität einbüßen würden.

Finalsätze nicht Schuberts Erfindung, wenn man beispielsweise an Haydns *Sonate h-moll*, Mozarts *Sonate a-moll* oder verschiedene Beethoven-Sonaten denkt (op. 10,2; op. 31,2; op. 54 und 57). Eine Ausweitung in dieser Richtung ist hier nicht vorgesehen, obwohl natürlich eine historische Einordnung des Schubertschen Finalhabitus nicht ohne sie auskommen kann.

Inhaltlich kreist Schuberts Instrumentalschaffen um das kompositorische Problem, eine mehrsätzliche Form als musikalisch strukturierten Zeitverlauf zu entfalten. Zwar bestehen in etlichen Werken zyklusbildende Verknüpfungen thematischer und subthematischer Art. Sie werden aber nicht dazu gebraucht, eine zielgerichtete Entwicklung zu tragen. Das Verstreichen von Zeit selber wird zum Ereignis und bestimmt den Habitus der Finale. Schon deshalb greift die Kritik einer undifferenzierten Gestaltung zu kurz, nach der „die großformale Disposition ... als vertauschbares Schema“ erscheint³⁹. Die Wiederholung und variative Entwicklung des ersten Einfalls als Grundprinzip Schubertschen Komponierens nehmen gemäß der jeweiligen Stellung im Satzzyklus einen spezifischen Ausgangspunkt. Wie nun aus der thematischen Setzung ein Formverlauf entwickelt wird und ob zwischen beiden ein Zusammenhang im Sinn der Dahlhaus'schen Forderung besteht, daß „eine musikalische Form ... im Charakter und der Struktur der Themen begründet sein“ müsse⁴⁰, konnte in der vorliegenden Skizze allenfalls gestreift werden.

Weil die Zeitdimension bei Schubert eine formkonstituierende Bedeutung hat, galt ihr das Hauptaugenmerk. Die Musik überläßt sich und den Hörer der verfließenden Zeit, wobei das Gleichmaß von Metrum und Takt in den Finalsätzen deutlicher als in den übrigen Sätzen in Erscheinung tritt. Die kreisende, das Ende durch Wiederholungen oder allmähliches Auflösen der Konturen (Sonaten D 959 und 960, *Grand Duo* D 812) hinauschiebende Schlußgestaltung zeigt eine virtuell unendliche Perspektive auf. Genauer ist sie als Öffnung des zeitlichen Horizonts im Finalsatz zu fassen, nicht als Eintreten in einen ewigen Kreislauf — dagegen spricht die Unaustauschbarkeit der Ecksätze. Auch im Finale der *Sonate A-dur* (D 959) führt kein Weg zum Anfang zurück⁴¹.

Die Zeit trägt in den Schlußsätzen trotz ihrer im Finalhabitus angedeuteten ‚Befreiung‘ weniger utopische Züge⁴² als jene von Richtungslosigkeit und Unendlichkeit. Ihr unabänderliches Verstreichen läßt keinen Platz für den Eingriff eines teleologisch, d. h. zielstrebig handelnden Ichs. So vollzöge die Musik das Zurücktreten des individuellen Wollens, wenn nicht die lyrisch-kantablen Episoden und die Seitenthemen — beide sorgfältig abgeschirmt gegen den Satzzusammenhang — dagegen Einspruch erhöhen. Beide eröffnen eine utopische Perspektive, weil sich das singende Ich in ihrem Schutz erneut in Erinnerung bringt.

³⁹ Godel, *Sonaten*, S. 198.

⁴⁰ Carl Dahlhaus, *Schubert: Klaviersonate in c-moll, opus posthumum*, in: *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970 (= *Musikpädagogik. Forschung und Lehre*, Bd. 8), S. 84.

⁴¹ Wie aus dem Manuskript hervorgeht, hat Schubert diesen zitatartigen Rückgriff nachträglich hinzugefügt. Wenig plausibel ist daher Godels Interpretation, der Komponist habe hier einen Kreislauf, eine Rückkehr in den Anfang gestalten wollen. Ein solches Vorhaben hätte, um nicht unvermittelt zu wirken, eine längere Ausführung erfordert.

⁴² Schnebel akzentuiert hingegen den utopischen Charakter jener befreiten Zeit.

Sich-Schicken in den Lauf der Zeit ist also nur eine Seite von Schuberts musikalischer Wirklichkeitsverarbeitung. Eine andere gestaltet das Finale der *Sonate G-dur* (D 894). Musikalische Parallelen zu *Totengräbers Heimweh* (D 842) deuten in der Coda die Rückkehr in eine bessere, jenseitige Heimat an („Ich sinke ihr Lieben, ich komm“). Beide Werke weiten den Klangraum nach oben und binden ihn gleichzeitig an die Tiefe des Basses. *Un poco più lento* endet die Sonate mit schwebenden Repetitionen, in denen das Gleichmaß der Achtel letztmalig erinnert wird.

Unter der Hülle klanglichen Wohllauts, einem freien oder von retardierenden Momenten durchsetzten Verströmen in der Zeit hingegeben, verbirgt der Komponist den Preis seiner Haltung: den Rückzug des Ich in einen dem geschichtlichen Prozeß abgewendeten Raum. Sich-Fügen in die reale und Flucht in eine bessere Welt sind zwei Ausprägungen dieser Attitüde. Daß die Instrumentalzyklen das Zurückziehen selber gestalten und erst im Finalsatz vollenden, ist ihr ‚kritisches Potential‘. Hier müßte eine Interpretation ansetzen, die auf die gesellschaftsbezogene Historizität des Schubertschen Komponierens abhebt.

„... mehr Stimmungsmache als Stimmung“ Mörrike-Lieder von Hugo Wolf und Hans Pfitzner

von Johann Peter Vogel, Berlin

I.

Hans Pfitzner und der neun Jahre ältere Hugo Wolf hatten mindestens zweierlei gemeinsam: Beide sahen sich, wie Alma Mahler berichtet¹, „sprechend ähnlich“ und seien „dieselbe Spezies Mensch“ in ihrer „skurrilen Art und Bosheit“. Und das Liedschaffen nahm in ihrer beider Werk eine wesentliche Rolle ein. Persönlich kennengelernt haben sie sich nicht, und mit ziemlicher Sicherheit kannte Hugo Wolf keine Liedvertonungen von Pfitzner, während der reife Pfitzner mindestens einige Lieder von Wolf kannte. Nimmt man die wenigen Äußerungen Pfitznrs über Wolf, so stand jener — mindestens ausdrücklich — nicht im Mittelpunkt der Interessen Pfitznrs. Die wenigen vorhandenen, durchweg späten brieflichen Äußerungen sind reserviert: Gegen Wolf als einen Komponisten, der, wie Anton Bruckner, den Pfitzner ebenfalls nicht schätzte, nur „auf einem Feld geackert hat“²; gegen Wolf als Kritiker, der Johannes Brahms „verächtlich“ kritisiert hat³; gegen Wolf als Vertoner von Joseph von Eichendorff-Gedichten, weil Pfitzner sich neben Robert Schumann als der berufene

¹ Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*. Frankfurt/Main 1963, S. 165.

² Brief an Dr. Oswald vom 16. 1. 1932; in: Hans Pfitzner, *Briefe*, Tutzing 1991, Bd. I, Nr. 547, S. 575.

³ Brief an Walter Abendroth vom 25. 5. 1932; in: Hans Pfitzner, *Briefe*, Nr. 565, S. 591.

Eichendorff-Komponist fühlte⁴ und an Wolfs Vertonungen zu bemängeln hatte, daß er die von Pfitzner weniger geschätzten humoristischen Gedichte ausgewählt habe⁵ und, im Falle des Gedichts *Nachtzauber*, daß diese Komposition „etwas gequält“ geraten sei und „mehr Stimmungsmache als Stimmung“ enthalte; „so ein Wurf wie Schumanns op. 39 ist ihm nie gelungen“⁶. Nur in diesen letzten Bemerkungen läßt sich Pfitzner auf die Substanz einer Komposition Wolfs ein.

Verfolgen wir diesen Punkt weiter, so müssen wir zu der Annahme kommen, daß Pfitzner entweder nicht alle Eichendorff-Vertonungen Wolfs kannte oder in der Auffassung seines Freundes Engelbert Humperdinck lebte, der von Wolf behauptete, in seiner Eichendorff-Auswahl trete „das romantische Element ... fast ganz zurück“. Wolf habe eine Vorliebe für die keck-humoristische, derb sinnliche Seite des Dichters⁷. Außer dem Gedicht *Nachtzauber*, das in der Tat voll und ganz in den Bereich Pfitznerscher Gedichtauswahl fällt, wäre noch zu nennen *Der Freund* — in der Stimmung ähnlich dem *Schifferspruch*, dem Finallied der Kantate *Von deutscher Seele* —, auch *Heimweh* — mit „der alten schönen Zeit“ und dem patriotischen Schluß „Grüß dich, Deutschland“ — ist Pfitzner nah. Schließlich gehören auch die Liebeslieder *Verschwiegene Liebe* und *Liebesglück* eher nicht zu den humoristischen Gedichten⁸.

Wie dem auch sei, Pfitzner hat für seine Kritik gerade das Lied gewählt, das mit seinen eigenen frühen Liedern *Lockung* op. 7,4 und *Die Einsame* op. 9,2 inhaltlich und stimmungsmäßig korrespondiert⁹. Wolfs Lied ist 1887, Pfitzners Lieder sind gleichzeitig, höchstens drei Jahre später entstanden; zur Zeit der Entstehung war Wolf 27, Pfitzner höchstens 20 Jahre alt. Soweit unter diesen Umständen ein Vergleich möglich ist, können die Unterschiede zwischen den Eichendorff-Vertonungen kaum größer sein.

Wolf hält sein Lied *Nachtzauber* in einem dunkel getönten *Cis*-dur harmonisch weitgehend vieldeutig und metrisch unbestimmt. Stark chromatische Stimmführungen einerseits, andererseits die gegen den Takt eingesetzten Ruf- und Murmel motive, dazu die Singstimme, die weitgehend wortgeboren und unabhängig von den Klavierstimmen geführt wird — insgesamt eine Vertonung, in der mit den Mitteln des musikdramatischen Deklamationsprinzips¹⁰ die zwielichtige Stimmung des Textes hörbar artifizuell zum Ausdruck kommt. Demgegenüber sind die beiden Lieder Pfitzners nach klassischem Muster in ihrer Struktur von der Melodie der Singstimme her bestimmt. Der frühe Pfitzner wählt bei der Vertonung von Gedichten Eichendorffs eine an Schumann anknüpfende Volksliednähe, die sich in Diatonik und klarer Metrik niederschlägt. Gleichwohl beschwört Pfitzner auch in diesem traditionelleren Rahmen die zwielichtige, doppelbödige Stimmung der Gedichte. In *Lockung* wird das Trügerische des heiteren Anfangs durch die harmonisch schillernden Girlanden der rechten Hand

⁴ Brief an R. Bach vom 5. 3. 1941; in: Hans Pfitzner, *Briefe*, Nr. 822, S. 882.

⁵ Ebda.

⁶ Ebda.

⁷ Brief H. Wolfs an Humperdinck vom 12. 3. 1891, zitiert nach E. Decsey, *Hugo Wolf*, Leipzig/Berlin 1903—1906, Bd. 2, S. 92f.

⁸ S. auch Eckart Busse, *Die Eichendorff-Rezeption im Kunstlied*, Würzburg 1975, S. 70.

⁹ Zum Doppelbödig-Abgründigen des Gedichts *Lockung* s. Volker Freund, *Hans Pfitzners Eichendorff-Lieder*, Hamburg 1986, S. 78ff.

¹⁰ Walter Abendroth, *Hans Pfitzner*, München 1935, S. 349.

unterstrichen; später erhält die Melodik mit ihren harmonischen Steigerungen, den sehnsuchtsvoll weiblichen Endungen und dem Rauschen der linken Hand aus dem Baß-Grunde etwas von einem Sog aus den „kühlen Gründen“¹¹. Der Schluß des Liedes bleibt offen: Zwar steht am Ende fast schulmäßig der Tonika-Dreiklang *E*-dur, allerdings als Sextakkord nur schwach abschließend, vorbereitet vom *E*-dur-Quartsextakkord, der keine Kadenzwirkung entfaltet und an einer Stelle steht, wo nach der vorangehenden Harmoniefolge eigentlich die Dominante *Dis*-dur von *gis*-moll zu erwarten gewesen wäre. Diese beiden *E*-dur-Schlußakkorde erscheinen, durch eine längere Pause vom Vorangehenden getrennt und im *ppp* erklingend, seltsam verirrt, als habe der Komponist vergessen, wie er hätte schließen sollen.

Die gehenden Bächlein in *Die Einsame* bewegen sich in schlichter Pendelbewegung; die Beleuchtungswechsel werden durch unmerkliche harmonische Rückungen herbeigeführt. Wenn von den „Gedanken im Herzen“ die Rede ist, halten die großen, aus der Tiefe aufsteigenden Bögen der linken Hand inne; in einem *E*-dur-Lied transzendiert *Cis*-dur in einen Halbschluß in *f*-moll. Das Brüchige, die Angefochtenheit der Gedanken, die „Reden, wenn niemand wacht“, werden sinnlich wahrnehmbar in den weit auseinanderliegenden Stimmen des Nachspiels im Klavier, die wie nicht geheure Spinnweben über tiefen Abgründen hängen. Die Beispiele zeigen, wie der junge Pfitzner in einem einfacheren Rahmen als Wolf zwielichtige Stimmung gleichwohl treffend zum Ausdruck bringen kann. Vielleicht hat Pfitzner das gemeint, als er an Wolfs Lied etwas „Gequältes“ und „mehr Stimmungsmache als Stimmung“ feststellte.

II.

Es gibt jedoch viel gravierendere Beispiele der Auseinandersetzung Pfitzners mit Wolf: die Gedichte, die Pfitzner in Kenntnis der Vertonungen Wolfs noch einmal vertont hat. Pfitzner hat es im allgemeinen vermieden, Gedichte, die andere bereits vertont hatten, noch einmal zu bearbeiten. In einigen Fällen dürfte er die Vertonung des anderen nicht gekannt haben, z. B. als er wie Brahms Hermann von Lings *Immer leiser wird mein Schlummer* op. 2,6 (1888/89) oder wie Richard Strauss Detlev von Liliencrons *Sehnsucht* op. 10,1 (1896) und Richard Dehmels *Venus Mater* op. 11,4 (1901) oder wie Othmar Schoeck (nach Beethoven) Johann Wolfgang von Goethes *Mailed* op. 26,5 (1916) vertonte. Bei der ersten Fassung von Eduard Mörikes *Das verlassene Mägdlein* (1887) ist es komplizierter: Pfitzner kannte Schumanns Lied (er übernahm dessen Textfassung), aber noch nicht das von Hugo Wolf. In sechs Fällen nahm er den Text noch einmal auf, weil er offenbar eine andere Interpretation der früheren entgegensetzen wollte: im Falle der Goethe-Gedichte *An den Mond* op. 18 und *Willkommen und Abschied* op. 29,3 — die hatte Franz Schubert vertont —, im Falle des Dehmelschen *Arbeitsmann* op. 30,4 — den hatte Strauss bereits komponiert — sowie in den Fällen von Goethes *Wanderers Nachtlied II* op. 40,5 (1931), der *Alten Weisen* op. 33 (Gottfried

¹¹ Ähnlich in der Interpretation des Eichendorff-Liedes: Freund, S. 84ff.

Keller) und der beiden Mörike-Gedichte *Das verlassene Mägdlein* op. 30,2 (1922) und *Denk es, o Seele* op. 30,3 — die Wolf bereits vertont hatte¹². Offensichtlich sucht Pfitzner hier die Konfrontation mit Wolf¹³, denn es sind die einzigen Gedichte der beiden Dichter, die er auswählt. Ich greife — da die Keller-Lieder bereits Gegenstand von Untersuchungen waren¹⁴ — die beiden Mörike-Gedichte heraus¹⁵.

1. *Das verlassene Mägdlein*

Früh, wann die Hähne krähn, Eh die Sternlein verschwinden, Muß ich am Herde stehn, Muß Feuer zünden.	Schön ist der Flammen Schein, Es springen die Funken; Ich schaue so drein, In Leid versunken.
Plötzlich, da kommt es mir, Treuloser Knabe, Daß ich die Nacht von dir Geträumet habe.	Träne auf Träne dann Stürzt hernieder; So kommt der Tag heran — O ging' er wieder! [1832]

Das vierstrophige Gedicht hat zwei Hälften: In den ersten beiden Strophen beginnt das Mädchen vor Tagesanbruch sein Tagewerk mit dem Anzünden des Herdes. Der Schönheit der Flammen (mit denen auch auf die Flammen und Funken der Leidenschaft angespielt wird) steht die Versunkenheit des Mädchens in seinem Leide gegenüber. In der dritten Strophe — eingeleitet durch das Wort „Plötzlich“ — fällt dem Mädchen sein nächtlicher Traum von seinem treulosen Geliebten ein; die Tränen stürzen; das Mädchen wünscht, der nahende Tag möchte wieder gehen.

Das Gedicht wird zwischen 1841 und 1847 von Robert Schumann in *g*-moll vertont (op. 64,2)¹⁶; da er, offenbar des Rhythmus wegen, den Text an zwei Stellen abändert („Sternlein schwinden“ statt „verschwinden“ und „schaue so darein“ statt „drein“) und Wolf und Pfitzner diesen Text ihren Vertonungen 1887 und 1888 zugrunde legen, können wir daraus schließen, daß beide das Lied kannten. Wolf übernimmt die von Terzen bestimmte Faktur; und wenn er auch die Werkabschnitte stärker als Schumann an den Strophen des Gedichtes orientiert, so vernachlässigt er wie Schumann zugunsten der Gesamtstimmung die Bedeutung des „Plötzlich“. Die Fassung des 18jährigen Pfitzner unterscheidet sich erheblich davon, z. B. schon in der Wahl des Dreivierteltaktes. In seiner kunstvollen Verknüpfung mehrerer Motive ist es eine bedeutende Talentprobe, mag aber Pfitzner später zu bewegt und formal zu kompliziert erschienen sein,

¹² Ein weiterer Text wurde von beiden Komponisten gleichzeitig 1889/90 auskomponiert: die Bühnenmusik zu Henrik Ibsens *Das Fest auf Solhaug*. Die beiden Werke bleiben hier unberücksichtigt.

¹³ Werner Diez, *Hans Pfitzners Lieder*, Regensburg 1968, möchte weniger eine Reaktion Pfitzners auf Wolf als vielmehr eine Vergewisserung Pfitzners sehen (S. 26). Ähnlich: John Williamson, *The Music of Hans Pfitzner*, Oxford 1992, S. 209.

¹⁴ Diez, S. 27ff., 103ff.; Albrecht Dümling (Hrsg.), *Gottfried Keller, vertont von Johannes Brahms, Hans Pfitzner, Hugo Wolf*, München 1981

¹⁵ Im folgenden werden verwendet: *Eduard Mörikes sämtliche Werke*, 2 Bde, hrsg. von Edm. von Sallwürk, Leipzig o. J.; Hugo Wolf, *Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier*, Bd. I, Nr. 7 und Bd. III, Nr. 39, Peters, Leipzig o. J.; Hans Pfitzner, *Sämtliche Lieder*, Bd. I, S. 24 und Bd. II, S. 130ff., Schott, Mainz 1983.

¹⁶ Dazu Diez, S. 19.

so daß er — einziger Fall in seinem Liedœuvre — das Gedicht zum zweiten Mal vertont. Hier soll seine zweite Fassung (op. 30,2) behandelt werden.

Zunächst fallen die Übereinstimmungen zwischen Wolf und Pfitzner auf: Der Zweivierteltakt mit daktylischem Rhythmus, das bestimmende Quintintervall im melodischen Einfall und die gleiche Tempowahl *Langsam*. Auch die Länge der Lieder ist nahezu gleich: Wolf 52, Pfitzner 48 Takte. Weiter fällt eine gewisse Statik in beiden Liedern auf: bei Wolf offenkundig im Durchhalten des daktylischen Grundrhythmus, verstärkt durch das Festhalten der Harmonik pro Takt und einer Zweitaktperiodik mit dem Gewicht auf dem zweiten Takt (die einzige Dreitaktperiode, T. 35 bis 37, wird verschleiert und durch eine Fermate ausgeglichen). Bei Pfitzner ist es das in den meisten Takten auftretende Quintintervall, sind es die liegenden Töne (T. 1 bis 10 *cis''*, T. 11 bis 22 *a'*, T. 23 bis 25 *cis'*, T. 26 bis 30 *es* bzw. *ges''*, T. 31 bis 48 *des* bzw. *cis''*) und eine fast durchgängige Pendelbewegung in Vierteln.

Unterschiedlich ist zum einen die Tonart — Wolf *a-moll*, Pfitzner *fis-moll* —; das besagt etwas über die Grundstimmung: bei Wolf eine weiche Trauerstimmung, bei Pfitzner hoffnungslose Unerfülltheit (so etwa auch die *fis-moll*-Lieder *Wand' ich in dem Morgentau* — Keller, op. 33,4 — oder *Ich werde nicht an deinem Herzen satt* — Ricarda Huch, op. 35,2 —). Zum anderen ist unterschiedlich, wie beide auf die Einzelheiten des Textes eingehen. Wolfs strenge Akkordik beschreibt eine Grundstimmung und läßt dabei allenfalls das Stürzen der Tränen (T. 38 bis 41) ahnen, reagiert im übrigen aber nur harmonisch auf den Text — z. B. der leuchtende Wechsel *A-dur/Cis-dur* für den Flammenschein (T. 13 bis 18), die hochalterierten Dreiklänge für die Leidversunkenheit (T. 20ff.). Pfitzner dagegen sucht sowohl eine Grundstimmung mit den schon beschriebenen statischen Elementen als auch einzelne Textstellen auszudrücken. Er illustriert die Flammen und Funken durch die Oktavtrioen der rechten Hand (T. 13ff.), den Hahnenschrei durch die Dissonanz *his''/cis''* (T. 4). Er versinnlicht auch sonst: mit dem Tritonus-Intervall auf „plötzlich“ (T. 23) und „von dir“ (T. 28), mit dem Septimsturz der Singstimme auf „Knabe“ (T. 26), mit dem enharmonischen Wechsel für den Bereich des Traums (T. 26 bis 32), aus dem heraus die Tränen stürzen. Und er deklamiert ohne Rücksicht auf die Gedichtmetrik nach dem Sinn: Betonung auf „von d i r “ (T. 28) und „o g i n g “ (T. 43) sowie Verschiebung der Gewichtung auf den zweiten Takt durch Einfügung von Zwischentakten (T. 22, 31, 37, 40). Ähnlich wie Wolf wechselt er mit Eintritt der dritten Strophe vom Daktylus zur Synkope; ohnehin drängt der von Pfitzner benutzte Originaltext zur Infragestellung des daktylischen Rhythmus: „eh die Sternlein verschwinden“ (T. 5) und „schaue so drein“ (T. 17/18). Beim Stürzen der Tränen setzt eine Vierteltriole (T. 34) das Metrum vollends außer Kraft¹⁷.

Den Eindruck einer der Leidversunkenheit angemessenen hochsensiblen Harmonik, den Wolf mit mehrdeutigen, alterierten Dreiklängen erreicht, vermittelt Pfitzner mit

¹⁷ Diez, S. 21f., kritisiert hier eine Überinterpretation Pfitznrs. Wenn er dies allerdings damit begründet, daß in diesem Lied an den wesentlichen Stellen fremde neue Elemente in den musikalischen Formverlauf eingreifen, ist dies nicht zutreffend. Die fallenden Dreiklangsprünge der Singstimme T. 24, 25 und 34 werden bereits T. 9/10, die chromatischen Linien T. 24—28 bereits in T. 4/5 vorbereitet. Auch der melodische Bogen T. 41—43 ist streng thematisch.

einer ebenfalls mehrdeutigen Diatonik. Während Wolf aber eine ‚warme‘, mit der Person des Mädchleins identifizierte Harmonik wählt, bleibt Pfitzners Harmonik distanziert, ‚kalt‘ (übrigens auch in der weitgehenden Vermeidung von Terztönen). So besteht die Harmonik der zweiten Strophe (T. 13ff.) aus den gleichzeitig auftretenden Oktavtriolen der rechten Hand in *fis* und den pendelnden Vierteln der linken Hand in *D*. In der dritten Strophe (T. 23ff.) bestimmen die bereits in T. 4/5 und 11/12 eingeführten chromatischen Linien eine Entwicklung, in der erneut bitonale Wirkungen erzeugt werden (Überschneidungen der Tonarten *es* nach *b* und *cis* nach *fis*). ‚Weiche‘ *b*-Tonarten und ‚harte‘ Kreuztonarten, Traum und Wirklichkeit, durchdringen sich hier gegenseitig. Mit der eigentümlich archaisierenden Diatonik gepaart ist eine relativ einfache Form: An die Stelle von Wolfs vierteiliger Form *A/B/C/A'* setzt Pfitzner eine dreiteilige Barform *A/A'/B/B/A''*), die den holzschnittartigen, dem Volkston ähnlichen Eindruck verstärkt.

Der wesentliche Unterschied besteht in der Art, wie die dritte Strophe eingeleitet wird. Wolf betont zwar mit der Synkope in der Singstimme und mit der Bezeichnung *etwas lebhafter* das Neue, das mit „Plötzlich“ einsetzt, doch schreibt er *forte* erst auf „kommt“ (T. 28) vor. Zwar tritt mit der dritten Strophe die Tonart *B-dur* ein, aber dies ist nach dem vorangehenden alterierten *F-dur* nicht überraschender als der Eintritt des *A-dur* nach *E-dur* zu Beginn der zweiten Strophe. Anders Pfitzner: Schon in seiner ersten Fassung tritt das „plötzlich“ überraschend und *forte* nach dem *E-dur*-Dominantseptakkord in *F-dur*, also auf der sechsten Stufe, ein (T. 22). In der zweiten Fassung verfährt er noch ausdrücklicher: nach der Tonika *fis*-moll tritt T. 23 *forte* und *a tempo* ein neuer Akkord ein, der wie der Septakkord der Dur-Parallele *A-dur* klingt, funktional aber ein grundtonloser alterierter Septakkord wiederum der sechsten Stufe (*dis*) ist und sich in den Quartsextakkord *cis*-moll auflöst (T. 25). (Diese Deutung ergibt sich aus der Parallelstelle T. 42/43, wo sich dieselbe harmonische Entwicklung eine Quart höher abspielt: hier ist der Grundton *gis'* hinzugefügt). Der Schreck des „plötzlich“ wird noch dadurch unterstrichen, daß einen Takt lang die Bewegung der „Funkentriolen“ stockt.

Es bleibt aber nicht beim bloßen Überraschungseffekt. Zu den Worten „Plötzlich, da kommt es mir“ erscheint blitzartig das, was in den folgenden Takten geträumt wird. Der einem schleichenden Schmerz ähnliche Achtel-Baßgang *e, fis, fisis, gis* in T. 24 kehrt im Viertel-Baßgang T. 26 bis 29 als *es, e, f, ges* wieder. Der für den „A-dur“-Septakkord angenommene Grundton *dis* wird enharmonisch zum Grundton des Traums *es*.

Die Interpretation der dritten Strophe hat Konsequenzen für den weiteren Verlauf des Liedes. Wolf, in dessen Lied der Einbruch der Erinnerung eingebettet in die Gesamtstruktur erfolgt, kann die vierte Strophe im wesentlichen als Wiederholung der ersten Strophe folgen lassen; lediglich die letzte Zeile (T. 44ff.) wird verzögert und erhält im Klavier sowohl eine Vorankündigung (T. 44) als auch ein Echo (T. 47). Die Zweitakt-Periode wird auf einen Takt verkürzt. Das Lied endet mit dem terzlosen Tonika-Akkord. Bei Pfitzner bringt der Wiedereintritt der Anfangsmelodik mit dem Beginn der vierten Strophe eine *f*-Entladung mit dem enharmonischen Wechsel von *b*-moll nach *fis*-moll, mit der Rückkehr in die Realität. Die Akkordik mischt zunächst

Elemente von *b*-moll und *F*-dur, danach von *fis*-moll und *D*-dur, jeweils um den Liegeton *a'*. Der Einsatz der Singstimme erfolgt einen Takt verspätet auf dem starken Takt. Nach dem Niederstürzen der Tränen zerfällt der Satz: Die Triolen sinken zusammen, es bleiben die seufzergleichen Sekundschritte *gis''/fis''* (T. 35/36, 43 bis 46) und *d''/cis''* (T. 40/41, 44 bis 46); der zweite Sekundschritt bleibt stockend auf *d''* hängen — ein *D*-dur-Rest im *fis*-moll. Der Wunsch an den beginnenden Tag: „o ging er wieder“ wird von Pfitzner ungleich stärker als von Wolf aus dem Kontext herausgehoben und hallt mit seinem Echo der Spitzentöne *gis''/fis''* auf „ging er“ wie ein Schrei verzweifelter Hoffnungslosigkeit über den Liedschluß hinaus.

Nach diesen Detailbeobachtungen können wir feststellen: Im Vergleich zu Wolfs abgerundeter, in sich ruhender Komposition wirkt Pfitzners Lied zerrissen, ruinenhaft, und dies trotz der relativ übersichtlichen Form. Wolfs Lied konzentriert sich auf das leidversunkene Mädchen, das auch durch die Erinnerung kaum zu erschüttern ist. Pfitzner sieht eine realistische Szene, in der das Mädchen Objekt einer Katastrophe, des Verrats ist; die Erkenntnis der völligen Hoffnungslosigkeit hat ihre Parallele in der Zerstörung des Kontinuums der Komposition. Im Vergleich zu Wolfs Lied wirkt die dissonierende Diatonik kalt, distanziert. Der höhere Gehalt an Drastik mit seiner Gleichzeitigkeit von Statik und Dynamik gibt der Komposition eine hohe Komplexität und steigert die Aussage des Gedichts ins Extreme. In gewisser Hinsicht verhält sich diese artifizielle Komposition zum Gedicht wie Wolfs *Nachtzauber*. Diatonik, dissonant geführte Stimmen und expressionistischer Ausdruckswillen — drei typische Elemente Pfitznerschen Personalstils — werden in eigentümlicher, auf das Gedicht bezogener Weise zusammengefaßt; das kaum Integrierbare wird hier krampfhaft zusammengezwungen, aber das Krampfhaftige ist ein Teil dessen, was ausgesagt werden soll: eine ausweglose Situation.

2. Denk es, o Seele

Ein Tännlein grünet wo, / Wer weiß, im Walde,
Ein Rosenstrauch, wer sagt, / In welchem Garten?
Sie sind erlesen schon, / Denk es, o Seele,
Auf deinem Grab zu wurzeln / Und zu wachsen.

Zwei schwarze Rößlein weiden / Auf der Wiese,
Sie kehren heim zur Stadt / In muntern Sprüngen.
Sie werden schrittweis gehn / Mit deiner Leiche;
Vielleicht, vielleicht noch eh / An ihren Hufen
Das Eisen los wird, / Das ich blitzen sehe! [1852]

In dem zweistrophigen Gedicht paraphrasiert Mörike ein Memento mori, die Gegenwart des Todes im Leben. Schon grünt das Tännlein, blüht der Rosenstrauch, der auf deinem Grab stehen wird. Schon springen zwei schwarze Rößlein munter auf der Weide, die den Leichenwagen ziehen werden, vielleicht schon, wenn die Hufeisen, die sie jetzt tragen, abfallen. Ist in der ersten Strophe der Zeitpunkt des Todes noch relativ weit gesteckt (Bäume und Rosen werden alt), ver-

kürzt sich in der zweiten Strophe die Frist auf die Lebensdauer eines Hufeisens. Tanne, Rosenstrauch, schwarze Pferde als Hinweise auf den Tod, auch das Hufeisen in seiner Ähnlichkeit zur Sichel des Sensenmanns. Wie das Hufeisen kurz aufblitzt, durchzuckt den Menschen die blitzartige Erkenntnis, daß er sterben muß.

Formal ergibt sich eine Steigerung des Gedichts bis zu seinem Ende dadurch, daß die erste Strophe vier Zeilen, die zweite aber fünf hat, wobei in den zwei letzten die Wiederholung des Wortes „vielleicht“ und ein Enjambement etwas Dramatisches (die Verkürzung der Lebenszeit) vermitteln. Das Versmaß, ein fünffüßiger Trochäus mit Auftakt, verbindet den einem Memento mori angemessenen fallenden Rhythmus mit dem durchscheinenden steigenden Rhythmus von Jamben. Nur die Halbzeile „Denk es, o Seele“ setzt eine Hebung daktylisch auf eine Stelle, wo eine trochäische Senkung hätte stehen müssen, und betont damit diese Worte. So verschränken sich im Gedicht Leben und Tod sowohl in den Bildern wie in der Form.

Wolf und Pfitzner haben in ihren Vertonungen dieses Gedichtes zunächst wieder zwei charakteristische Übereinstimmungen: den Dualismus zweier beherrschender Rhythmen — den ‚Rößlein‘-Rhythmus und einen weiteren schweren Rhythmus; außerdem eine abfallende melodische Linie auf die Worte „Denk es, o Seele“. Sie unterscheiden sich aber grundsätzlich in der Auffassung des Gedichts und damit in der Ausführung des Liedes. Umgekehrt wie anlässlich des *Verlassenen Mägdlein* nimmt Wolf hier die Dramatik des Gedichtes auf, während Pfitzner durchgängig in einer kontemplativen Ruhe verharret.

Wolf betont (*Mäßig*, Sechssachtel) in der antiphonartigen Einleitung den Dualismus zwischen schweren Rhythmen im Baß und leichtem Rhythmus im Diskant. Der erste Teil steht eher im *B*-dur-Bereich, der zweite eher im Dominantbereich der Liedtonika *d*-moll. Dieser Dualismus beherrscht auch die Vertonung der ersten Strophe. In der zweiten wird er gesteigert dadurch, daß der leichte Rhythmus durch zusätzlich eingeschobene Sechszehntel noch leichter, der schwere Rhythmus durch Veränderung des Metrums vom Sechssachtel- zum Zweivierteltakt noch schwerer gemacht wird. Zugleich steigert sich die Musik im Hinblick auf die Dramatik des Gedichts durch eine immer stärkere Verdichtung der Akkordik und eine sich verschärfende Harmonik bis zu einem dissonierenden *ff*-Akkordtremolo T. 51. Danach klingt das Lied mit den Antiphonen der Einleitung, nun im Zweivierteltakt, im *ppp* und dunklem Moll aus (T. 62). Offensichtlich gestaltet Wolf die Entwicklung der Erkenntnis zur vollen Tragweite, eine theatralische Szene, die den Erkennenden vernichtet zurückläßt.

Pfitzner (*Ruhig*, *durchaus leise*, Vierviertel) wählt statt des tragischen *d*-moll die in diesem Falle naturhaft-beschauliche Tonart *Es*-dur, zwar mit Eintrübungen nach *g*-moll, aber aufgehellt nach *D*-dur, *C*-dur und *G*-dur. Statt der klangvollen Akkordik Wolfs bietet Pfitzner einen eher spröden zwei- bis vierstimmigen Satz, innerhalb dessen die Singstimme rezitativisch à la Wolf deklamiert, melodietragend nur auf die Worte „Denk es, o Seele“ (T. 6, 25) und „Sie werden schrittweis gehn“ (T. 16), die dadurch herausgehoben werden (ich komme darauf noch einmal zurück). Im Gegensatz zur zweiteiligen Gedichtform ordnet Pfitzner den Text in einer dreiteiligen Liedform an: der A-Teil (T. 1 bis 11) entspricht der ersten Strophe; der B-Teil (T. 12 bis 19), eine Art Durchführung, vertont die ersten zwei Zeilen der zweiten Strophe bis zum ersten „vielleicht“. Auf die nahezu notengetreue Reprise des A-Teils im Klavier (T. 20 bis 28) singt die Stimme den Rest der zweiten Strophe und die Wiederholung der Titelzeile.

Der zweiteiligen Form Wolfs stellt Pfitzner eine in sich kreisende, zum Anfang zurückkehrende dreiteilige Form gegenüber. Doch läßt er das Lied offen enden: Sein Lied endet schwach kadenzierend auf dem Terzton; der Grundton wird nur kurz und schwach angetippt. Die Kontemplation klingt über den Schluß hinaus nach.

Wolf versinnbildlicht den dem Gedicht innewohnenden Dualismus durch den Wechsel zweier rhythmischer Motive und zweier beherrschender Tonarten (*d*-moll/*B*-dur). Pfitzner symbolisiert ihn mit einem durch auftaktige Achteltriolen gekennzeichneten Vordersatz (T. 1 bis 4) und einem auf schweren Taktteilen ruhenden Melodieteil (Nachsatz, T. 5 bis 8). Außerdem tritt der Dualismus fast ständig auf als ein Wechsel von Fluß und Stau. Zunächst — zu den beiden ersten Gedichtzeilen, aber auch zur vierten Zeile und zu den letzten beiden (T. 1 bis 4, 7 bis 11, 20 bis 23) — kombiniert er punktierte Achteltriolen mit halben Notenwerten in der Weise, daß der Schwung des Auftaktes der Achteltriole auf dem vierten Viertel gleich wieder auf dem folgenden ersten oder zweiten Viertel mit einer halben Note zum Erliegen kommt. Dann — zur dritten Zeile in beiden Strophen (T. 5/6 und 16 bis 19) — reduziert sich der Fluß auf ein „schrittweises Gehen“ (das Gleiche geschieht in der Reprise des A-Teils — T. 24/25). Im B-Teil (T. 12 bis 15) verstärkt sich der Fluß mit einer zweistimmigen Imitation der Achteltriolen — die beiden „munteren Rößlein“ — und wird dann umso nachhaltiger wieder gestaut (T. 16 bis 19). Hier kommt an einer bezeichnenden Textstelle die Pfitznorsche Stileigentümlichkeit des Wechsels von Fluß und Stau sinnfällig zur Geltung. Sie steht zugleich für Pfitznors kontemplative Haltung zum Tod.

Die dem Gedicht innewohnende Dramatik nimmt Pfitzner durch eine die Gedichtsaussage intensivierende Wiederholung auf. Die Thematik auf die Worte „Sie sind erlesen schon, denk es, o Seele“ wird noch zweimal wiederholt: in T. 16/17 auf die Worte „Sie werden schrittweise gehn“ — hier ergänzt das Klavier die Worte „Denk es, o Seele“ — und in T. 24/25 auf die Wiederholung der Worte „Denk es, o Seele“ — hier ergänzt das Klavier die Worte „Sie werden schrittweis gehn“. Die Wiederholung der Titelzeile steht nicht im Gedicht; Pfitzner, der mit den Gedichten stets sehr heikel umging, dichtet hier etwas hinzu, deutlich mit der Absicht, die Titelzeile direkt oder indirekt dreimal erklingen zu lassen, in jedem Abschnitt der dreiteiligen Liedform einmal. Pfitzner betont damit die Botschaft des Gedichtes auf seine Weise¹⁸ wie Wolf ihr durch orchestrale Klangfaltung Nachdruck verleiht.

Hatte Pfitzner im Falle des *Verlassenen Mädlein* der Leidversunkenheit Wolfs die Dimension der völligen Hoffnungslosigkeit hinzugefügt, so mag er sich im Falle des *Denk es, o Seele* gefragt haben: Was schlägt in Wolfs Lied denn so vernichtend zu? Ist das Wort „Eisen“, das von Wolf zum *ff*-Höhepunkt gemacht wird, so bedeutsam? Pfitzner betont an dieser Stelle das Wörtchen „eh“ (T. 20) durch eine kleine Verzögerung, kenntlich gemacht durch ein Atemzeichen. Er sah in der im Gedicht angelegten Steigerung der Bilder weniger eine dramatische Entwicklung als eine Intensivierung der Botschaft, die ja bereits in der ersten Strophe ausgesprochen wird und deshalb in der zweiten Strophe nicht mehr überraschend sein kann. Das Memento mori hatte für ihn aus seiner philosophischen Erkenntnis heraus (er lebte in der Philosophie Arthur

¹⁸ Diez, S. 67, 103, verhält sich kritisch zu dieser Art Vertonung ‚mit dem Zeigefinger‘

Schopenhauers¹⁹) ohnehin nichts Erschreckendes. Wie im Falle des Verrats im *Verlassenen Mägdlein* fließen auch in die Vertonung des *Denk es, o Seele* Elemente der Persönlichkeit Pfitzners nachvollziehbar ein.

III.

Die Untersuchung ergibt zwei sehr unterschiedliche Vertonungen derselben Gedichte, die etwas aussagen über das Verhältnis Pfitzners zu Wolf, aber auch über Pfitzners Textverständnis. Bei den von Wolf und Pfitzner vertonten *Alten Weisen* von Gottfried Keller begegnet uns die gleiche Unterschiedlichkeit der Interpretation. Es ist, als habe Pfitzner es darauf angelegt, jeweils eine völlig entgegengesetzte Version desselben Textes herauszustellen. Wo Wolf eine besonders geschlossene Komposition anbietet, etwa im *Verlassenen Mägdlein* oder im letzten Keller-Lied *Wie glänzt der helle Mond*, setzt Pfitzner eine besonders zerklüftete Vertonung dagegen; wo Wolf relativ melodiebezogen schreibt, etwa in *Denk es, o Seele*, komponiert Pfitzner eher deklamierend, und wo Wolf in dem für ihn typischen, textbezogenen rezitativischen Stil vertont, wie in den Keller-Liedern, schreibt Pfitzner besonders melodiebezogen.

Das Erstaunliche an dieser Gegensätzlichkeit ist, daß Pfitzner mit diesen Deutungen keineswegs am Gedichttext vorbeigeht, sondern die Sicht frei gibt für eine wesentliche Interpretationsmöglichkeit der Gedichte, die Wolf nicht berücksichtigt; sie sind so Zeugnisse eines intensiven Textverständnisses. Wir wissen aus Pfitzners Summe der Regieerfahrung, den beiden Bänden *Werk und Wiedergabe*²⁰, wie genau er den Werktext studierte und welche scharfsinnigen Folgerungen er daraus für die Inszenierung eines Bühnenwerkes zog. Ähnlich muß er auch Gedichte gelesen haben, die er vertonen wollte. Vermutlich hat er die Fundstelle des Gedichts *Das verlassene Mägdlein*, den Roman *Maler Nolten*, gelesen; das Hauptthema dieses Romans, der Liebesverrat, wird zum Hauptthema des Liedes. In den Keller-Liedern Pfitzners begegnen uns in *Tretet ein, hoher Krieger* statt der Wolfschen kapriziösen Dompteuse eine beherrschende Thusnelda, in *Singt mein Schatz wie ein Fink* statt der Wolfschen sich in eine Illusion hineinsteigernden Ängstlichen ein weiblicher Tausendsassa, in *Du milchjunger Knabe* statt der Wolfschen Entwicklung vom etwas Erschrockensein zum heiteren Darüberstehen einer erfahrenen Frau ein übermütiges, ja mutwilliges junges Mädchen, in *Wie glänzt der helle Mond* statt Wolfscher religiöser Mystik eine säkularisierte Heilige Familie auf dem Bauernhof. Und immer schwingt ein pastoral-bäurischer Seldwyla-Ton und der knorrige Charakter Gottfried Kellers mit, was Pfitzners drastischer, mitunter derber Version eine gewisse Autentizität verleiht. Dort, wo Wolf diesen Ton ebenfalls trifft, verzichtet Pfitzner auf die Neukomposition: Im Gedicht *Das Köhlerweib ist trunken* hielt er offenbar eine Steigerung für nicht mehr möglich.

Ich möchte die These aufstellen, daß die Auseinandersetzung mit Wolf, die sich in den Neukompositionen spiegelt, mehr als eine solche ist: Sie ist Ausdruck der Ausein-

¹⁹ Hans Pfitzner, *Über die persönliche Fortdauer nach dem Tode* (1926), in: Hans Pfitzner, *Sämtliche Schriften*, Bd. IV, Tübingen 1987, S. 55ff.

²⁰ Augsburg 1929.

andersetzung mit Richard Wagner und seinen Folgen, die mit der Ausarbeitung der Einfallslehre beginnt²¹ und sich in einem späten Manuskript *Die Oper* (1942)²² niederschlägt. Dort findet sich im Zusammenhang mit einer Erinnerung an die Einfallslehre der Begriff „Stimmungsmache“ zum zweiten Mal: „Es ist ... notwendig, daß wir deutlich den Unterschied festhalten zwischen eigengesetzlicher Musik, Musik, die ihre eigene Sprache spricht, und solcher, die sich des Mittels der Töne bedient, um einer anderen Kunst oder Nicht-Kunst, zu dienen, durch Illustration, Begleitung, Stimmungsmache aller Art ...“²³. Mit eigengesetzlicher Musik ist Musik gemeint, die einem musikalischen, nicht einem außermusikalischen, z. B. literarischen Einfall entspringt. Zunächst wird die Einfallslehre im Zusammenhang mit der Polemik gegen Paul Bekker entfaltet und dürfte sich gegen Arnold Schönberg und seine Schule gerichtet haben. Im Laufe der Zwanziger Jahre bezieht Pfitzner Wagner in seine Kritik ein. Zwischenstück zwischen den behandelten Liedern und dem Manuskript ist die letzte Oper *Das Herz* (1930), mit der sich Pfitzner deutlich von der Wagner-Tradition abwendet und zur frühromantischen Oper bekennt.

Wenn Pfitzner hier „Illustration“ und „Stimmungsmache“ in einem Atem nennt, könnte man versucht sein, seine Kompositionen gegen ihn selbst zu verwenden. Von seinen Illustrationen im *Verlassenen Mägdlein* war bereits die Rede; die Keller-Lieder sind reich an Tonmalereien: das „Brümmeln“ in *Du milchjunger Knabe*, die Tier-Imitationen in *Wand' ich in dem Morgentau*, die „Himmelskörner“ in *Wie glänzt der helle Mond*. Gleichwohl sind, mindestens in diesen Liedern, alle diese illustrativen Motive stets zugleich form- und melodiebildende Elemente, sind essentiell, nicht akzidentiell; der koloraturenreiche „Nachtigallensang“ in *Singt mein Schatz* ist zugleich Untermalung des prunkenden Ruhms, formal Wiederkehr des A-Teils und musikalische Gegenposition gegenüber den ruhigeren Passagen, das „Brümmeln“ ist formbildendes Ritornell am Ende jeden Liedabschnitts. Im übrigen kann aber auch in Wolfs Liedern, selbst in *Nachtzauber*, von akzidentiellen Illustrationen nicht gesprochen werden, wie überhaupt die Grenzziehungen zwischen essentiell und akzidentiell theoretisch leichter darzustellen sind als in der Praxis. Der von Pfitzner in diesem Zusammenhang besonders geschmähte Richard Strauss motiviert mindestens in seinen Liedern Illustrationen sorgfältig aus dem Material heraus. Am ehesten wäre Franz Liszt als Beispiel heranzuziehen.

Lassen wir die Frage der Illustration beiseite, so hat Pfitzners Kritik an Wagner noch eine zweite Facette, die, die sich gegen die „untermalende Unmusik“ richtet und, was Pfitzner als deren Ausgangspunkt sieht, gegen den spezifischen Rezitationsstil Wagners, die dramatische Deklamation über einem motivisch gewobenen, harmonisch gestützten Klangteppich: „Keine Tonart, keine Form, kein musikalischer Einfall — nur »Charakterisierung« und Malerei ...“²⁴. Offensichtlich ist es dies, was Pfitzner zur

²¹ Hans Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, München 1915, S. 107f.; ders. *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz*, München 1920, Kap. III.

²² Hans Pfitzner, *Schriften*, Bd. IV, S. 87ff.

²³ Ebda., S. 98.

²⁴ Ebda., S. 100.

Nachkomposition veranlaßte. Wolfs Chromatik, seine häufig dem Verlauf des Gedichts folgende Form (z. B. *Wandl' ich in dem Morgentau*), seine am Text orientierte Deklamation (statt eines melodischen Verlaufs, z. B. *Singt mein Schatz*) stießen auf Pfitzners Kritik. Er antwortet gerade in der Vertonung dieser Gedichte mit einer besonders ausgeprägten Melodik und Form. Pfitzner setzt sich ab von jener Entwicklungslinie, „die, bei Hugo Wolf beginnend, die Strukturkomponente der »sprachtreuen« Deklamation in der Musik immer übergewichtiger werden läßt und schließlich, in letzter Konsequenz, die »Gesangs«-Melodie im zur Musik gesprochenen Wort gänzlich suspendiert: das wäre etwa die Abfolge bei Arnold Schönberg von den frühen Liedern op. 1—3 über die George-Lieder op. 15 zum ‚Pierrot lunaire‘“²⁵. Pfitzner konnte diese Entwicklungslinie im Laufe seines Lebens nachvollziehen und stemmte sich ihr entgegen. Man könnte seine Keller- und Mörike-Lieder als absichtsvolle Gegenbeispiele, ja auch Versuche einer Korrektur der Musikentwicklung verstehen. Diese Haltung hat ihm den Ruf eines Reaktionärs eingebracht. Dabei wird übersehen, daß sein in dieser Auseinandersetzung entstandenes Werk auch eine Brücke sein könnte zu den jüngeren Komponisten, die in den Zwanziger Jahren neue Ausdrucksmöglichkeiten in der Wiederverwendung und Wiederbelebung alter Formen suchten.

Selbst wenn wir Pfitzners wie immer pointiertes Urteil der „Stimmungsmache“ gegenüber Wolf nicht teilen, so war doch Pfitzners Kritik höchst fruchtbar: Ohne die Auseinandersetzung dürften seine Keller- und Mörike-Lieder nicht entstanden sein.

²⁵ Diez, S. 46.

KLEINE BEITRÄGE

Die Konstellation von Musik und Aufklärung am Gothaer Hof

von Wolfram Klante, Erfurt

Das Thema weist auf ein Zusammentreffen gesellschaftlicher, geistesgeschichtlicher und künstlerischer Gegebenheiten, das zunächst nichts Ungewöhnliches zu bedeuten scheint — wird es doch allenthalben von Vergleichbarem umgeben, ja von glänzenderen Parallelerscheinungen — man denke nur an Schloß Sanssouci — in den Schatten gestellt.

Allein — das Zusammentreffen, von dem hier die Rede ist, war dessen ungeachtet offensichtlich dazu bestimmt, den Rahmen mitteldeutscher Kleinstaaterie, in dem auch das Herzogtum Sachsen-Gotha seinen Platz hatte, geistig zu sprengen und wahrhaft europäische Dimensionen anzunehmen.

Dies geschah in zweifacher Weise: einmal unter geographischem Aspekt, gewissermaßen in Gestalt eines doppelten Brückenschlags, der Gotha mit Paris als dem Zentrum des vorrevolutionären Frankreich und mit Böhmen in seiner Eigenschaft als vielgepriesener europäischer Musikantenwiege in Beziehung setzt. Zum anderen dank herausragender Persönlichkeiten, die diese Beziehungen trugen.

Damit zeichnet sich zugleich die notwendige Eingrenzung des Themas ab, insofern im wesentlichen nur der Zeitraum zwischen dem Beginn der 1753 von Melchior Grimm eröffneten *Correspondance littéraire* und dem Rücktritt Georg Bendas vom gothaischen Hofkapellmeisteramt 1778, mithin die Regierungszeit Friedrichs III. und Ernst II. von Sachsen-Gotha und künstlerisch vornehmlich das Musiktheater im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ins Blickfeld geraten.

Wurde bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts unter allen sächsischen Residenzen Schloß Friedenstein an Prachtentfaltung der zweite Rang nach dem kurfürstlichen Hof zu Dresden zuerkannt¹, so kann das Jahr 1729, das Jahr der Vermählung der Prinzessin Luise Dorothee von Sachsen-Coburg-Meiningen mit dem Erbprinzen Friedrich, dem späteren Herzog Friedrich III. von Sachsen-Gotha — mit der die spätere Herzogin wieder in ihr Stammhaus einheiratete —, als äußere Markierung des Beginns einer goldenen Ära ebenso aufgeklärter wie feinsinniger Kultur angesehen werden.

Nach der Charakterbeschreibung des ungleichen Paares durch den Direktor des Kammerkollegiums Hans von Thümmel standen Gutmütigkeit, Trägheit, Schwäche und pedantische Ordnungsliebe bei Friedrich einem umfassenden Verstand, Charakterfestigkeit und Wißbegierde auf Seiten seiner Gemahlin gegenüber² — Eigenschaften, die Luise Dorothee zu nutzen wußte, den Herzog behutsam zu lenken, ohne seine Autorität in Frage zu stellen. Vielseitig gebildet, durch die Lektüre Leibnizens und Christian Wolffs geprägt, wurde sie zum geistigen Mittelpunkt des Herzogtums. Sie führte einen umfangreichen Briefwechsel, in dem der Gedankenaustausch mit bedeutenden Persönlichkeiten ihrer Zeit über philosophische, ethische und ästhetische Fragen keine geringe Rolle spielte.

Voltaire, d'Alembert, Helvetius, Grimm, das Ehepaar Gottsched und Friedrich II. von Preußen beehrten sie mit ihrem Besuch. Selbst für Geschäfte internationaler Diplomatie wurden ihre Dienste gern und mit Erfolg in Anspruch genommen³.

In ihrer Korrespondenz tritt sie nicht nur als Lernende, sondern auch als kritisch wertende Partnerin auf. Voltaire, mit dessen Anschauungen, insbesondere seiner Ablehnung von Fana-

¹ Jenny von der Osten, *Luise Dorothee, Herzogin von Sachsen-Gotha 1732—1767*, Leipzig 1893, S. 13.

² Ebda., S. 15.

³ Ebda., S. 283.

tismus, Aberglauben und Materialismus sie weitgehend übereinstimmt und den sie bewundert, weist sie ob seiner Pietätlosigkeit zurecht⁴, verteidigt sein Trauerspiel *Der Tod des Sokrates*⁵, nimmt lebhaften Anteil an seinen Bemühungen um die Rehabilitierung des unschuldig hingetrichteten Jean Calas und dessen Familie, distanziert sich wiederum von dem Gedanken, in der „schlechtesten aller möglichen Welten“ zu leben. Beide verbindet das Postulat der „bonne Providence“ (der „guten Vorsehung“), die für ausgleichende Gerechtigkeit in einer jenseitigen Welt einsteht.

Philosophischen Gegnern wie Voltaire und dem Außenseiter Rousseau bot sie gleichermaßen ein Asyl an. Obgleich sie bekennt, den „Paradoxien, Sophismen und Sonderbarkeiten“ des Genfer Naturapostels nicht folgen zu können, versucht sie dennoch, ihn gerecht zu beurteilen und verurteilt seine Verbannung aus Paris und Genf und die Verbrennung seiner Bücher⁶.

Die Maxime, die sie in den Worten ausspricht „La tolérance est ce qu'il y a de plus sensé et de plus humain“⁷ („Die Toleranz ist das Vernünftigste und Menschlichste“), hat Luise Dorothee auch durch Taten eingelöst. Als sich die in Thüringen lebenden Anhänger der Herrnhuter Brüdergemeinde auf dem Gut Altenhof bei Dietendorf niederließen, plädierte 1748 das herzogliche Oberkonsistorium für ihre Vertreibung. Es ist nicht zuletzt das Verdienst der Herzogin, wenn schließlich ihr Wohnrecht und ihre gesellschaftliche Gleichberechtigung verbrieft wurden.

Von eben jener Herzogin ging auch die Anregung aus, die den späteren Baron Friedrich Melchior von Grimm 1753 dazu veranlaßte, mit der Verschickung von Bulletins — einer Art mehr zufällig als systematisch angelegter literarischer und die Kunst als Ganzes betreffender Chronik der von ihm als Zeitzeugen erlebten französischen Ereignisse, die er freilich subjektiv reflektierte und wertete — zu beginnen, dabei über Gotha als Adressaten hinausgehend. Gleich dem Erscheinungsbild des großen enzyklopädischen Unternehmens Diderots und d'Alemberts sind auch hier die Grenzen zwischen Porträt, Bericht, Anekdote, Feuilleton, Unterhaltungsmagazin, Rezension und Werkanalyse fließend. Unter Verwendung eines nicht meßbaren Anteils Diderots und anderer redigierte Grimm bis 1773 diese publizistische Arbeit, die dann von einem anderen Redakteur, ebenfalls deutscher Herkunft, fortgesetzt und nach Grimms Tod im Jahre 1807 unter dem Titel *Correspondance littéraire philosophique et critique* veröffentlicht wurde.

Die Empfänger waren europäische Potentaten, darunter aufgeklärte Monarchen wie Katharina II. von Rußland, Friedrich II. von Preußen, Karl August von Sachsen-Weimar und eben auch Herzog Friedrich III. von Sachsen-Gotha, der ihn 1772 zu seinem bevollmächtigten Botschafter im Ministerrang ernannte und ihm nach Ausbruch der Revolution, da er sich zur Emigration gezwungen sah, ein Refugium gewährte, das dieser — bis zuletzt mit Kunst, Wissenschaften und einer nach wie vor umfangreichen Korrespondenz beschäftigt — zu stiller Zurückgezogenheit nutzte, obwohl er ein stets geehrter und gern gesehener Gast bei Hofe war.

Abgesehen von den äußeren Lebensumständen ist Grimm in zweifacher Hinsicht für das geistige Leben auf Schloß Friedenstein wichtig: Als Enzyklopädist unter seinen Mitstreitern auf Ausgleich und Mäßigung bedacht, informierte er nicht nur über aktuelle Ereignisse der Pariser Kulturszene und des gesellschaftlichen Lebens in der Metropole, sondern vermittelte auch das ganze philosophische Spektrum des Vorabends der Revolution an den Gothaer Hof. Zum anderen und im besonderen war Grimm, der das Pariser Musikleben vom Buffonistenstreit bis zum Erscheinen Glucks und seiner Opernreform verfolgte, wie kein zweiter prädestiniert, als Parteigänger der neuen italienischen Musikkomödie aus dieser Position heraus bestimmte ästhetische Grundzüge am Gothaer Hoftheater zum Tragen zu bringen, wenn auch dem Medium, dessen Grimm sich bediente, der bereits erwähnten *Correspondance littéraire*, keine direkte Einflußnahme auf Repertoireauswahl, Kompositions- und Musizierstil wie Sujetvorgaben nachzuweisen ist. Dennoch lagen solche Verbindungslinien auf der Hand.

⁴ Ebda., S. 323.

⁵ Brief vom 13. 9. 1759, ebda., S. 322.

⁶ Brief vom 16. 8. 1762, ebda., S. 324.

⁷ Brief vom 9. 7. 1763, ebda., S. 314.

Als Herzog Friedrich III. 1734 mit dem Neuaufbau seiner Hofkapelle begann, war die Vorherrschaft der Italiener, von denen sich auch die musikalische Aufklärungsästhetik in Frankreich allen Fortschritt versprach, schon allenthalben spürbar. Zugleich näherte sich die Gothaer Epoche der frühdeutschen Oper ihrer letzten Phase. Unter den zahlreichen Serenaden, Tafelmusiken und szenischen Kantaten, die unter Leitung des Hofkapellmeisters Gottfried Heinrich Stölzel auf den Schlössern Friedenstein und Friedrichswerth aufgeführt wurden, findet sich auch ein musikalisches Schäferspiel aus der Feder Stölzels, *Endymion an Louysen Dorotheens Geburtstag*, das zeigt, bei welchen Gelegenheiten die Herzogin auch zum Mittelpunkt des höfischen Musiklebens wurde.

Die Besetzung der Hofkapelle um 1745, die trotz verringerten Personalbestands modernen Anforderungen durchaus entsprach, dazu der italienische Kompositionsstil, das rationalistische Gedankengut Frankreichs und eine der weltlichen Kunst aufgeschlossene Herzogin, waren Voraussetzungen, die für die Begründung einer neuen Epoche des Musiktheaters denkbar günstig waren. Daß diese dennoch auf sich warten ließ, hat seine Ursache darin, daß es erst 15 Jahre nach Georg Bendas 1750 erfolgtem Amtsantritt als Nachfolger Stölzels zur Stationierung eines Sänger-Darsteller-Ensembles kam.

Um die Ausstrahlung Grimms auf den Hof und die Blüte des Hoftheaters 1775–79 — und sei sie nur im bestätigenden Sinne zu verstehen — im Detail zu erfassen, muß wiederum auf seine *Correspondance* eingegangen werden. Hier traf er auch Aussagen, die mit der lutherischen Tradition der ernestinischen Herzöge nur schwer zu harmonisieren waren. Als Skeptiker und Empiriker wollte er im Kampf für den Sieg der Vernunft, für Wahrheit und Gerechtigkeit, gegen Fanatismus, Unwissenheit, Vorurteile und Barbarei die Jugend das — wie ihm schien — einzig Sichere lehren: „Le grand art de douter“ („die große Kunst des Zweifelns“) und — welche Ungerechtigkeit — das Recht des Stärkeren als das einzig legitime Recht auf der Welt, so legitim wie die Gesetze der Physik.

Da aber niemand allein gegen alle kämpfen könne, so Grimm, zwingt das eigene Interesse dazu, die Sittengesetze zu beachten. Während er der Philosophie ohnehin nur geringe Wirkung auf die Sitten des Volkes zutraute, galt ihm umso mehr das Theater (das ernste wie das komische) als moralische Bildungsanstalt.

Für die antike Tragödie hegte er eine Vorliebe⁸, warnte zugleich vor blinder Nachahmung, die bei Konventionen ende, die in der Natur nirgends zu finden seien. Entsprechend der hohen Bedeutung, die das Zeitalter der Nachahmungstheorie beimißt, verlangt er von den Dichtern immer wieder Studium und Nachahmung der Natur⁹. Von der *Tragédie domestique*, dem bürgerlichen Trauerspiel, hoffte er, es werde das nicht mehr zeitgemäße Drama ersetzen¹⁰. Die Geschichte biete einen Vorrat von Handlungen, die aus einer Mischung von Vernunft und Vorurteilen hervorgegangen und darum geeignet seien, besonders der dramatischen Kunst als Vorbild zu dienen. Es sei das Vorurteil, das der Vernunft Farbe und Interesse gäbe¹¹. Die Macht des Vorurteils nähre auch das Dogma des Fatalismus¹², den Glauben an ein dem einzelnen Menschen unabwendbar vorgeschriebenes, unverdientes Verhängnis.

Von der Verbindung „einer öffentlichen Schule der Sitten mit einer der wichtigsten Institutionen der Regierung“ — als eine solche Verbindung möchte Grimm das Theater nach antikem Vorbild im Interesse seiner Aufwertung sehen — scheint der Weg nicht weit zu einer Dramenkonzeption, die individuelles Schicksal und Staatsaktion miteinander verknüpft, ja miteinander in Konflikt setzt.

⁸ Vom 15. 11. 1762, in: *Correspondance Littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc.* Ed. Maurice Tourneux, T 1–16, Paris 1877–1882, Bd. V, S. 186.

⁹ Vom 15. 5. 1756, ebda., Bd. III, S. 226ff.

¹⁰ Vom 1. 8. 1753, ebda., Bd. II, S. 266ff.

¹¹ Vom 1. 12. 1760, ebda., Bd. IV, S. 322.

¹² Vom 1. 9. 1756, ebda., Bd. III, S. 274ff.

In *Ariadne auf Naxos*¹³, dem 1775 in Gotha uraufgeführten Duodram von Brandes und Benda, das einen solchen Konflikt enthält, das Sujet der griechischen Mythologie entnimmt und in klassischer Strenge behandelt, dabei fernab der *féerie*, d. h. des von Grimm geringschätzig beurteilten Zaubermärchens, liegt, sind solcherlei Bedingungen erfüllt. Noch mehr Bedeutung gewinnt dieses Stück, wenn man bedenkt, daß es sich bei ihm um die Kreierung eines echten Aufklärungsgenres und zugleich einen Markstein des deutschen Musiktheaters handelt. Hierzu macht sich ein Exkurs zu den Wurzeln jenes Genres erforderlich. Wenn wir das Melodram als Gattung des Musiktheaters bezeichnen wollen und seine spezifischen Erscheinungsformen in Gestalt des Mimodram, des Mono- und Duodram oder andere Besonderheiten als Genres dieser Gattung, dann muß die Erfindung dieser letzteren einem nichtprofessionellen Komponisten, dem schon in anderem Zusammenhang erwähnten Jean-Jacques Rousseau, zugesprochen werden. Von diesem zwar vordergründig als Ausweg aus dem Dilemma gerechtfertigt, daß französische Musik und französische Sprache nicht füreinander bestimmt seien, steht seine Erfindung doch fraglos im Kontext aller realistischen, auf Naturnähe drängenden Bestrebungen ihrer Zeit, eingeschlossen die Verwerfung des Einsatzes aller nicht in glaubhaftem Zusammenhang mit der Handlung stehenden und nicht dem Ausdruck der Charaktere dienenden musikalischen Techniken. Ein Trend also, der bekanntlich in Glucks Opernreform gipfelt. Jener Kontext wird schon dadurch plausibel, daß Gluck selbst es war, der mit der Uraufführung der Pariser Fassung seines *Orpheus* 1774 Rousseau von der Haltlosigkeit einer seiner fundamentalen musikästhetischen Positionen, der Musikuntauglichkeit seiner Muttersprache, überzeugt hat, während andererseits Glucks Devise „Einfachheit — Wahrheit — Natürlichkeit“ sich im Einverständnis befand mit Grundsätzen, die Rousseau schon vor seiner sensationellen Bekehrung vertrat.

Der *acteur d'opéra*, wie Rousseau den Opernsänger in seinem *Musikwörterbuch*¹⁴ nennt, muß seiner Meinung nach ein ausgezeichneter Pantomime sein, was für den Autor bedeutet, daß diese Seite darstellerischen Könnens Vorrang hat vor der Beherrschung von Trillern und Koloraturen. Die Idee des Melodram, von der sich Rousseau leiten ließ, sah noch keine Unterlegung von Musik unter den gesprochenen Text vor — vielmehr sollte es Aufgabe der Musik sein, die Gedanken und Gefühle der dargestellten Person aufzunehmen und weiterzuführen, wo ihm die Worte versagen, er daher seinen Text unterbricht, um sich auf seine mimischen und gestischen Mittel zu beschränken. Realisiert hat Rousseau seine Idee mittels der melodramatischen Gestaltung der Sage von Pygmalion¹⁵, derzufolge ein Bildhauer sich unsterblich in eine von ihm geschaffene weibliche Statue verliebt und mit göttlicher Hilfe erreicht, daß sie sich belebt und seine Gemahlin wird — eines Stoffes also, der über fast 2000 Jahre hinweg von Ovids *Metamorphosen* bis zum Welterfolgsmusical *My Fair Lady* die Kunst beschäftigt hat.

Von Rousseau stammen außer der Idee zum Stück, das er selbst als Lyrische Szene bezeichnete, wobei „lyrisch“ soviel wie „musikalisch“ bedeutet, die Dichtung, Dramaturgie, Regie- und Kompositionsanweisungen sowie die Musik zu zwei oder drei „Andantino“ überschriebenen kleineren Sätzen. Daß abwechselnd Sprechen und Singen, wie es für das Singspiel typisch ist, wider die Vernunft, Singen und Tanzen auf der Bühne überhaupt nur, wo es der emotionale Überschwang rechtfertigt, akzeptabel seien, gehört zu den radikalen Prinzipien Rousseaus, die in dem „kleinen, aber merkwürdig epochemachenden Werk“, wie es Goethe nannte¹⁶, auf höchst eigentümliche Weise eingelöst wurden, indem der Umschlag in eine höhere emotionale Qualität im Spiel der Instrumente zur Begleitung des Gebärdenspiels des Mimen stattfindet. In verschiedenen deutschen Übersetzungen gelangte das Textbuch über Mannheim nach Weimar, wo es von zwei deutschen Musikern, Franz Aspelmayr und Anton Schweitzer, 1772 aufgegriffen und je eigenständig vertont wurde (beide Kompositionen sind verlorengegangen).

¹³ Klavierauszug von *Ariadne auf Naxos, einem Duodrama*. In *Musik gesetzt von Georg Benda*, Leipzig, im Schwickert-schen Verlage, 1778.

¹⁴ *Dictionnaire de musique* (1768), Faks.-Nachdr., Hildesheim u. New York 1969.

¹⁵ *Pygmalion, Scène Lyrique*, Text von Rousseau, Lyon 1770. Musik in Zusammenarbeit mit H. Coignet; hs. Partitur in: Bibl. der Comédie Française, Paris.

¹⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, in: *Goethes Werke* (Weimarer Ausgabe), 28. Bd., 11 Buch, Weimar 1890, S. 67

Als eines der letzten Zeugnisse der melodramatischen Manie der 70er Jahre entstand in Gotha 1779 in der Bearbeitung Gotters auch ein *Pygmalion* von Georg Benda, nachdem dieser zuvor mit zwei gewichtigeren Werken zum Schöpfer einer deutschen Version dieser Gattung geworden war.

Georg Benda, aus Böhmen stammend, vom preußischen König Friedrich II. gefördert, war seit 1750 als Hofkapellmeister in Gotha tätig und bekam damit Gelegenheit, auch im Umgang mit musiktheatralischen Gattungen Erfahrungen zu sammeln. Die große Chance seines Lebens kam aber, als die Seylersche Truppe 1774 nach dem Schloßbrand in Weimar — ein Glück im Unglück — von Herzog Ernst II. zunächst auf ein Jahr engagiert und danach in ihrer Mehrheit in ein festes Anstellungsverhältnis übernommen wurde, was dazu führte, daß sich 1775 in Gotha ein Hoftheater mit ständigem Ensemble etablierte, an das sich Namen wie Heinrich Ottokar Reichard und Conrad Ekhof als Direktoren und Anton Schweitzer und Georg Benda als Kapellmeister binden. Diese Chance ließ Benda unter dem Eindruck Rousseaus, der ihm auch als Schriftsteller vertraut war, zum Schöpfer des ersten deutschen Melodram werden, insofern mit ihr auch Voraussetzungen zu seiner erfolgreichen Aufführung gegeben waren.

Angeregt von Johann Christian Brandes, einem Schauspieler und Mitglied der Seylerschen Truppe, zu seiner Zeit vor allem als Lustspieldichter namhaft, der ihm sein Libretto vorlas, griff Benda die neue Gattung auf. Freilich dachte Brandes vordergründig an eine Starrolle für seine Ehefrau Esther, die als berühmte Bühnenheroine gefeiert wurde.

Von Ernst II. — seit zwei Jahren an der Regierung — tatkräftig gefördert, erntete das Werk bei seiner Uraufführung am 27. Januar 1775 einen triumphalen Erfolg, den die *Gothaische gelehrte Zeitung*¹⁷ und der *Theaterkalender* 1776¹⁸ wortreich bestätigten. Zustimmung reagierten Schubart, Reichardt und das Gerbersche Lexikon. Es folgten weitere günstig aufgenommene Aufführungen in Berlin, Hamburg, Mannheim und Stuttgart.

Die künstlerische Ausprägung des Aufklärungsgeistes, wie er von den führenden Köpfen des Gothaer Hoftheaters vertreten wurde, war von denkbarem Wohlwollen des Herzogs begleitet. Dieser wird nicht nur als „geschmackvoll und mit den Altertümern bekannt“¹⁹ geschildert, sondern seine Lebensansprüche entsprachen auch Rousseauscher Einfachheit und Naturnähe, was bei allem, was wir über die mütterliche Erziehung wissen, nicht verwundern kann.

War zur Uraufführung *Ariadne* noch als Monodram konzipiert, so stand das Stück im Dezember desselben Jahres bereits als Duodram auf dem Spielplan. Die zusätzliche Einführung der Gestalt des Theseus war zweifellos eine glückliche dramaturgische Eingebung; hat sich doch somit der Seelenkampf, den die Fabel trägt, verdoppelt, obwohl es nirgends zu einer unmittelbaren Partnerbeziehung kommt und mithin beim Monolog bleibt.

Die Vorgeschichte zur Handlung geht auf den Mythos vom Minotauros zurück, jenem Ungeheuer, halb Stier — halb Mensch, im Labyrinth des kretischen Königs Minos, dem Athen als jährlichen Tribut sieben Jünglinge und sieben Jungfrauen opfern mußte, bis es der athenische Königssohn Theseus tötete, und zwar mit Hilfe Ariadnes, der Tochter des Minos, die ihm aus Liebe einen Faden mitgab, der es ihm ermöglichte, aus dem Labyrinth wieder herauszufinden. Sie floh mit ihm aufs Meer. Auf der wilden Felseninsel Naxos gingen beide an Land. Theseus nutzte den Schlaf Ariadnes, sie unbemerkt zu verlassen, nachdem ihn seine athenischen Begleiter entdeckt hatten und zum Aufbruch drängten. Unmittelbar bevor Theseus Ariadne verläßt, setzt die Handlung ein. Ariadne erwacht, sieht sich verlassen, verzweifelt, flucht dem undankbaren Geliebten, um es gleich danach wieder zu bereuen, erkennt ihre Verfehlung, einem Landesfeind gefolgt zu sein und Eltern und Vaterland verraten zu haben. Während alle Elemente der Natur in Aufruhr sind, erklimmt sie einen Felsen, um nach Theseus zu rufen. Doch aus dem Unwetter fährt ein Blitz auf sie nieder. Zu Tode erschrocken stürzt sie ins Meer.

¹⁷ 10. Stück, 1775, hrsg. von C. W. Ettinger, Gotha 1774—1804.

¹⁸ In: Heinrich August Ottokar Reichard, *Theaterkalender*, Gotha 1775—1800; Kalender auf d. Jahr 1776, S. 103.

¹⁹ Johann Christian Brandes, *Meine Lebensgeschichte*, Berlin 1799—1800, Bd. II, S. 172.

Hoffen, Bangen und Verzweifeln einer ungehorsam liebenden Frau, ihr unschuldiges Schuldigsein und schließlich die tragische Konfliktlösung bilden die eine Seite des Geschehens. Das Pendant dazu bietet der Schluß des 1. Auftritts. Der Erschütterung durch Liebe, Mitleid und Gewissensbisse steht die Beschämung, eines Weibes wegen die höhere Pflicht vergessen zu haben, gegenüber. Ganz im Grimmschen Sinne findet pragmatische Anerkennung des Rechtes des Stärkeren statt; fatalistische Haltung setzt sich durch, von der Grimm annahm, daß durch sie die Macht sittlicher Gefühle im Menschen geweckt werde. Ideen, die auch in Grimms unmittelbarer Teilnahme an der Prinzenziehung eine Rolle gespielt haben mögen.

Einige Worte zur Musik: Hatte das ursprüngliche Melodram den Vorzug ungetrübter Textverständlichkeit dank strikter Trennung von Wort und Ton, so blieb diese zwar bei Benda weitgehend erhalten, führte aber an bestimmten Höhepunkten schon zum synchronen Einsatz von Deklamation und Orchester, das sich mit je zwei Flöten, Oboen, Fagotten, Hörnern, Pauken und Streichorchester durchaus im Rahmen der damals üblichen sinfonischen Besetzung hält. Hinzu kommen vier hinter der Bühne zu postierende Trompeten. Bendas Verdienst besteht darin, daß er musikalisch und szenisch zugleich denkt. Bei gleichbleibender Stimmung wird motivische Arbeit in Einheit mit den logischen Fortschreitungen der Harmonik fortgesetzt, als hätte es die Unterbrechung durch den Sprecher nicht gegeben. Dynamisch und metrisch oft scharf kontrastierend, folgt die Musik feinnervig den psychischen Vorgängen. Der Komponist weiß alle unter dem Begriff der Mannheimer Schule bekannt gewordenen Neuerungen der Orchestertechnik einzusetzen. Es fehlen weder die „Seufzer“, das Flackern und Flimmern innerster Beunruhigung, noch die aufsteigenden „Raketen“, abstürzenden „Katarakte“, die „Walzen“ oder der unregelmäßige Puls der Synkopen. Die Auswahl der Klangfarben unterliegt keinem Zufall, z. B. die Flöte zur Untermalung von Ariadnes wehmütigen Erinnerungen an glücklichere Tage. Allenthalben werden en miniature Satz- und Charaktertypen erkennbar, die man sich sinfonisch weitergeführt vorstellen kann. Formale Grundlage ist das *Recitativo accompagnato* der Oper mit ange deuteten Übergängen zur Arie.

Groß war der Anreiz zur Nachahmung, der nun seinerseits von Benda ausging. Kein geringerer als der 19jährige Mozart zeigte sich begeistert, als er in Mannheim die *Ariadne* und das unmittelbar folgende zweite Melodram Bendas *Medea*, auf einen Text von Goethes Jugendfreund Friedrich Wilhelm Gotter, kennenlernte. „Beyde wahrhaft fürtrefflich“ schrieb er an den Vater. „Ich liebe diese zwey Werke so, daß ich sie bey mir führe, denn diese Art, Drama zu schreiben, habe ich mir immer gewünscht“²⁰.

Der dadurch inspirierte eigene melodramatische Versuch blieb jedoch Fragment. Die insgesamt 13 Bühnenwerke Bendas, die meisten in und für Gotha geschrieben, weisen eine bunte Vielfalt von Genres und Genrebezeichnungen auf; unter ihnen italienische Opern, Operetten, deutsche Singspiele, Schauspiele mit Gesang und weitere Melodramen. 1778 hatte ein deutsches Singspiel unter der Bezeichnung *Komische Operette* von Gotter und Benda Premiere. Der Titel lautet: *Der Holzhauer oder Die drei Wünsche*. In diesem Stück werden einem armen Holzhauer von Jupiter, durch seinen Boten Merkur vermittelt (wir bleiben also auch im Volksstück antik), drei Wünsche freigestellt, über deren Besetzung Freunde und Verwandte in Streit geraten. Schließlich einigen sich alle in der Erkenntnis:

„Sein Maß von Sorgen und Beschwerden
hat jeder Tag, hat jeder Stand.
Zufriedenheit ist Glück auf Erden
und außer ihr ist lauter Tand.“²¹

Die vor allem dem dritten Stand zugewandte Seite des Zeitgeistes drängt nicht etwa zur Revolution, sondern lehrhaft pointiert zu kleinbürgerlicher Genügsamkeit. Sie weist wiederum auf

²⁰ Brief Wolfgang Amadeus Mozarts vom 12. 11. 1778, in: *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, hrsg. v. Ludwig Schiedermair, 5 Bde., München und Leipzig 1914, Bd. I, S. 267

²¹ *Der Holzhauer oder Die drey Wünsche — Eine komische Operette im Clavierauszuge, mit Begleitung einiger Instrumente* von Georg Benda, Leipzig: Schwickert 1778.

rousseauistische Denkweise, aus der auch Kriterien musikalischer Aufklärungsästhetik, die vor allem eine Nachahmungsästhetik war, stammen und die hier erfüllt sind:

Die eindeutige Dominanz nur einer Melodiestimme, die alle Extreme meidet, das Primat einer guten Deklamation, naive Tonmalerei und italienische Kantabilität gehören hierzu ebenso wie die Rechtfertigung von Koloraturen, sofern sie einer Situation zuzuordnen sind, in der die dargestellte Person aus ihrer normalen Gemütslage heraustritt. Sensibles Reagieren auf szenische Veränderungen mittels Taktwechsel, die Formenvielfalt vom liedhaften Couplet über Da-Capo-Arien bis zu ausgewachsenen Ensemblesätzen und manches andere wäre zu nennen, nicht zuletzt Erfahrungen, die Benda aus seinen melodramatischen Arbeiten gewonnen hat.

Natürlich sind all diese Stil- und Formeigentümlichkeiten nicht an Gotha und schon gar nicht an das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts gebunden. Doch stehen sie in ungewöhnlichem Zusammenhang mit der von Grimm vermittelten geistigen Universalität, die — soviel die beiden sonst getrennt haben mag — in einem Punkt, der Liebe zur Musik und den Ansichten über sie, sich immer eng mit Rousseau berührte — unbeschadet dessen, daß die Stilmerkmale Bendas wie die anderer Vertreter des deutschen Singspiels auch von eigenständigen deutschen Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts getragen wurden.

Wirft man einen Blick auf den Spielplan des Gothaer Hoftheaters, erkennt man, daß trotz ständig zurückgehender finanzieller Einnahmen während der wenigen Jahre seines Bestehens sein Profil das gleiche geblieben ist. Unter zahlreichen heute vergessenen Namen tauchen immer wieder Stücke von Goethe, Lessing, Diderot, Voltaire, Goldoni, Beaumarchais, aber auch die neuesten Singspiele von Weiße/Hiller und Gotter/Benda auf²². Quasi der inneren Gesetzmäßigkeit eines Kreislaufs folgend, schloß das Hoftheater 1779 seine Pforten mit einer Vorstellung des Benda'schen Melodrams *Medea*. Benda hatte wie Grimm für die Zeitläufe einen weltoffenen Blick. Beide verfolgten die Revolutionsepoche ausgewogen-kritisch. Ihre Aussagen bestätigten die Unzulänglichkeiten ihrer inneren Vorgänge und die mangelnde Abrundung ihrer historischen Konturen.

Grimm, der vom Konvent enteignet worden war, konnte sich über deutsches Waffenglück in den Feldzügen gegen das revolutionäre Frankreich nicht freuen. Zu wenig schienen ihm die Einflußreichen und Verantwortlichen in Deutschland die Zeichen der Zeit für notwendige gesellschaftliche Veränderungen verstanden zu haben. Benda schrieb in einem Brief vom 23. Februar 1794 an Gotter: „... Selbst in seiner jetzigen politischen Krankheit zeigt Frankreich, wie mächtig es sei, und was es koste, ein Volk zu bezwingen, das für sein Vaterland zu fechten glaubt! Nur befürchte ich, daß — wie es sich wohl am Ende zeigen könnte — nicht für die Freiheit, sondern bloß für den Ehrgeiz einiger Bösewichte, die gegenwärtig die souveräne Gewalt ausüben, gefochten und soviel Blut vergossen wurde. Auch Republiken haben ihre Tyrannen!“²³

Ernst des II. Nachfolger, Herzog August, der 1804 die Regierung antrat, war ein entschiedener Anhänger Napoleons mit allen politischen Konsequenzen. Unter seiner Herrschaft nahm während der Ära Spohr/Romberg der Aufstieg der Hofkapelle seinen Fortgang. (Interessant wäre es, die Beziehungen Spohrs zu Salzmann in Schnepfenthal zu verfolgen!) Mit ihr begann eine andere Zeit, die nicht mehr Gegenstand dieser Ausführungen sein kann, in der gleichwohl ein Stück europäischer Aufklärung im Sinne Hegels „aufgehoben“ blieb.

²² Richard Hodermann, *Geschichte des Gothaischen Hoftheaters (1775—1779)*, Verlag von Leopold Voß, Hamburg u. Leipzig 1894.

²³ Brief vom 23. 2. 1794, in: *Briefe Georg Bendas an Friedrich Wilhelm Gotter* (hs.), Forschungs- und Landesbibliothek Gotha, Chart B. 1915 II.

BERICHTE

Saarbrücken, 28. bis 29. April 1995:

Internationales Symposium „Robert Schumann: philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte“

von Thomas Altmeyer, Saarbrücken

In den Räumen der Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater fanden vom 27. bis zum 30. April 1995 die Saarbrücker Schumann-Tage statt, veranstaltet vom „Netzwerk Musik Saar“, einem Zusammenschluß verschiedener saarländischer Musikinstitutionen. Der Fachrichtung Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes oblag dabei die Durchführung des zweitägigen Internationalen Symposiums. Die neunzehn Vorträge waren eingeteilt in die Sektionen Analyse, Philologie, Gesellschaft und Rezeption.

Im Bereich der Analyse wurden interessante neue Forschungsergebnisse vorgestellt. Gleich zwei Referenten beschäftigten sich mit Schumanns *Zweiter Sinfonie op. 61*: Jon W. Finson (Chapel Hill/USA) wies die von manchen Forschern aufgestellte These, das fanfarenartige Eröffnungsmotiv des ersten Satzes sei eine bewußte „Allusion“ an Joseph Haydns *Sinfonie Nr. 104*, als zu wenig begründet zurück; Ingeborg Maaß (Saarbrücken) zeigte, daß sich das bei der Untersuchung über die Bach-Rezeption im langsamen Satz der *Zweiten Sinfonie* bisher vernachlässigte Fugato konkret auf den Soggetto des *Musikalischen Opfers* bezieht. Am Beispiel von Schumanns *Klaviertrio op. 110* im Vergleich mit Ludwig van Beethovens *Klaviertrio op. 1/1* stellte Markus Waldura (Saarbrücken) die „strukturelle Vereinheitlichung“ der Elemente in der romantischen Sonatenform im Unterschied zur „strukturellen Diversifizierung“ der klassischen Form dar. Damien Ehrhardt (Paris) wies nach, daß bei Schumanns *Exercises WoO 31* der traditionelle Themenbegriff aufgehoben ist und eine funktionale Ambiguität mancher Formteile vorliegt, die in der Gattungsgeschichte der Variation hier anscheinend zum ersten Mal auftritt.

In der Sektion „Philologie“ vermittelte Anette Müller (Düsseldorf) dem Auditorium einen Eindruck von der Bedeutung der unterschiedlichen Zuverlässigkeit der Kopisten aus Schumanns Düsseldorf-Zeit für die Erstellung einer kritischen Ausgabe. Ein Teil der Zuhörer wurde so erstmals mit philologischen Problemen konfrontiert, die dem Benutzer einer kritischen Ausgabe weitgehend verborgen bleiben. Ute Bär (Zwickau) beleuchtete die Zusammenhänge zwischen einer in Zwickau befindlichen Bibel aus Schumanns Besitz und seinem *Dichtergarten*, einer unveröffentlichten Anthologie von Dichterworten über die Musik.

Neues erfuhren die Anwesenden auch innerhalb der Sektion „Gesellschaft“: So gab Olga Losseva (Moskau) nähere Informationen aus russischen Quellen über Personen aus Rußland, die in den Reisetagebüchern des Ehepaares Schumann erwähnt sind und die bei westlichen Forschern bisher meist nur dem Namen bekannt waren, so z. B. Fürst Vjasemskij und Postdirektor Bulgakov.

In der Sektion „Rezeption“ beschäftigte sich Wolf Frobenius (Saarbrücken) mit komponierter Schumann-Rezeption seit 1950 und ging dabei exemplarisch auf Peter Ruzickas Werk *Annäherung und Stille. Vier Fragmente über Schumann* aus dem Jahr 1981 ein.

Weitere Referenten waren Arnfried Edler (Hannover), Klaus Velten (Saarbrücken), Nicholas Marston (Bristol/England), Matthias Wendt (Düsseldorf), Joachim Draheim (Karlsruhe), Ulrich Mahler (Berlin), Gerd Nauhaus (Zwickau), Bernhard R. Appel (Düsseldorf), Dietmar Strauß (Saarbrücken), Serge Gut (Paris) und Peter Jost (München). Beendet wurde das Symposium durch eine Podiumsdiskussion, bei der einige wichtige Ergebnisse des Symposiums zusammengefaßt wurden. Betont wurde dabei vor allem die wesentliche Verbesserung der Quellsituation in den letzten zehn Jahren, die vor allem die Erforschung des Spätwerks weit voranbrachte. Nennenswerte Kontroversen bestehen noch bezüglich der Metronomangaben sowie der Genese einiger Werke.

Erlangen, 5. bis 7. Mai 1995:

Internationales Symposium „Der lateinische Hymnus im Mittelalter.
Überlieferung — Ästhetik — Ausstrahlung“

von Hana Vlhova, Prag

Die von den Veranstaltern des Erlanger Symposions formulierte Bedeutung der Gattung ist zwar offensichtlich und bekannt: „Liturgische Omnipräsenz und gestalterischer Modellcharakter zeichnen gleichermaßen Rang und Rolle des lateinischen Hymnus im Mittelalter aus. Sie weisen zugleich auf eine komplexe Bedeutung nicht nur für die musikalische Bewußtseinsbildung, sondern ebenso auch für die Artikulation theologischer Inhalte, für den Ausdruck von Frömmigkeit wie für die Ausbildung von Sprachkultur und von Ansprüchen an einen kunstvoll-kontrollierten Umgang mit Texten.“ Doch ist alles das im einzelnen keineswegs schon ausreichend geklärt, und in den letzten Jahren war der Hymnus ein nur sporadisch bearbeitetes Forschungsfeld. Deshalb erschien es notwendig, eine Gelegenheit zur Vermittlung isoliert stehender Einzelergebnisse zu schaffen, zum Austausch über laufende Arbeiten, zur Präzisierung sinnvoller Problemstellungen und zur Diskussion künftiger Forschungsziele. Dies war die Absicht des vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg mit finanzieller Unterstützung der Fritz-Thyssen-Stiftung organisierten, von Andreas Haug, Christoph März, Fritz Reckow und Lorenz Welker konzipierten und von Fritz Reckow geleiteten und mit prinzipiellen Überlegungen eröffneten Symposions. Einen äußeren Anlaß bot der 100. Geburtstag Bruno Stäbleins (1895—1978), dessen Arbeiten zum mittelalterlichen Hymnus in ihren Erträgen wie in ihren Fragestellungen bis heute einen wichtigen Ausgangspunkt für weitere Studien bieten.

Die interdisziplinäre Zusammensetzung des Teilnehmerkreises aus Musikhistorikern, Literatur- und Liturgiewissenschaftlern war eine Voraussetzung des Unterfangens, den Hymnus aus geschichtlicher, liturgischer und ästhetischer Perspektive zu behandeln sowie Kriterien einer Analyse seiner textlichen und melodischen Gestalt zu diskutieren (Roundtable „Textliche und melodische Form“: Walter Berschin, Paul Klopsch, Gunilla Björkvall und Andreas Haug). Referate zu einzelnen regionalen Repertoires (namentlich in England, Spanien, Skandinavien und im Kontext der Hirsauer Klosterreform) wiesen auf bislang vielfach lückenhafte Kenntnisse der Texte und vor allem der Melodien in der älteren Forschungsliteratur hin (Roundtables „Überlieferung und Repertoirebildung“: Susan Rankin, Helmut Gneuss, Peter Stotz und Hartmut Möller sowie „Regionale Corpora“: Rudolf Flotzinger, Susan Boynton, Inge B. Milfull, David Hiley, Carmen Julia Gutiérrez und Ann-Marie Nilsson). Mehrere Beiträge gingen den Beziehungen des Hymnus zu anderen Gattungen nach — seien dies einstimmige (Vertonungen von Horaz-Oden, Tropus und Lied) oder mehrstimmige (lateinische Motette) — wobei vornehmlich Aspekte der strophischen Form eine Rolle spielten (Roundtable „Umfeld und Ausstrahlungen“: Horst Brunner, Andreas Haug, Wulf Arlt, Christoph März, Tom R. Ward, Joseph Willmann und Lorenz Welker sowie — im Rahmen seines öffentlichen Festvortrages — Christoph Wolff).

Eine Publikation der Ergebnisse des Symposions ist innerhalb der neuen *Subsidia*-Serie zu den von Bruno Stäblein gegründeten *Monumenta monodica medii aevi* geplant.

Dresden, 28. bis 31. Mai 1995:

Internationale Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (1679—1745)

von Gerhard Poppe, Dresden

Nach einer ersten Fachkonferenz zum Thema Jan Dismas Zelenka 1991 in Marburg als der Stadt, von der wichtige Impulse für die Wiederaufführung der Musik dieses böhmischen Kompo-

nisten in neuerer Zeit ausgingen, trafen sich Zelenka-Forscher aus drei Kontinenten nun in Dresden. Anlaß war der 250. Todestag des Komponisten. Die Konferenz wurde von der Sächsischen Landesbibliothek, dem neu eingerichteten Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Technischen Universität Dresden sowie der Hochschule für Musik Dresden veranstaltet. Dabei lagen Konzeption und Organisation in den Händen des ehemaligen Leiters der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek, Wolfgang Reich, der am Vorabend einen öffentlichen Vortrag „Jan Dismas Zelenka und die Größe in der Musik“ im Dresdner Stadtmuseum hielt.

Am Anfang der Konferenz selbst stand die Auswertung des seit 1945 verschollen geglaubten, nun aber wieder zugänglichen *Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae ab anno 1710* in zweifacher Hinsicht: als Quelle für Festordnung und Liturgie der Dresdner katholischen Hofkirche (Siegfried Seifert) und als Quelle für die Kirchenmusik an dieser Kirche (Reich). In direktem Zusammenhang mit der Erschließung des *Diarium Missionis* standen die Referate von Wolfgang Hochstein „Der verschollene Komponist: Giovanni Alberto Ristori und sein Anteil am Dresdner Hofkirchenrepertoire“ und Janice Stockigt „Indications of the Original Performances of Zelenka's Vespers Psalms“. Während Hochstein die Diskrepanz zwischen der häufigen Erwähnung Ristoris im *Diarium* und den wenigen heute noch erhaltenen Werken thematisierte, ging Stockigt auf die unterschiedlichen Möglichkeiten der Aufführung von Zelenkas Vesperpsalmen (Mitglieder der Hofkapelle oder Kapellknaben) ein. Einzelbereiche des kirchenmusikalischen Schaffens behandelten Magda Marx-Weber („Bemerkungen zu Zelenkas Litaneivertonungen“), Hans Joachim Marx („Die Dresdner Lamentations-Vertonungen Zelenkas von 1722, ZWV 53“) und Friedrich Wilhelm Riedel („Zelenkas Kompositionen zum Totenoffizium“). Insbesondere die Problematik der Litaneikomposition im 17. und 18. Jahrhundert insgesamt erwies sich dabei einmal mehr als schwerwiegendes Desiderat der Forschung. — Dem Instrumentalwerk Zelenkas galten die Vorträge von Hubert Unverricht („Die Triosonate bei Fux und Zelenka. Versuch einer historischen Einordnung der sechs Sonaten von Zelenka“) und Lorenz Welker („Konstituenten der Formbildung in Zelenkas Instrumentalmusik“). Hartmut Krones sprach über „Zelenka und die musikalische Rhetorik“, und Herbert Seifert versuchte in seinem Vortrag „Zelenka und Wien“ die Entstehungsumstände der vier Wiener *Capricci* zu beleuchten. — Unterschiedliche Bewertung und eine teilweise kontroverse Diskussion erfuhren Zelenkas musikdramatische Werke. Sie wurden vor allem angeregt durch die eingesandten (und verlesenen) Manuskripte der nicht anwesenden Reinhard Strohm („Jan Dismas Zelenkas italienische Arien ZWV 176“) und Michael Talbot („Zelenka's Serenata ZWV 177“). Beide nahmen zu der in ihren Referaten behandelten Musik recht kritisch Stellung; positiver fielen dagegen die Urteile von Oldrich Pulkert („Dramatische Momente in der Musik Zelenkas“) und John Eric Floreen („Zelenka as a Music Dramatist: Alcune Arie“) aus.

Von den Beiträgen des letzten Konferenztages stellte der von Ulrich Siegele über „Zelenkas Besoldung“ am deutlichsten überkommene Vorstellungen in Frage. Sein Vergleich von Zelenkas Jahresgehalt mit dem der übrigen Hofmusiker zeigte, daß sich dieses im Rahmen des am Dresdner Hof Üblichen für einen als Komponist tätigen Instrumentalisten bewegte. Die „verspätete“ Gehaltserhöhung auf 800 Taler nach der Ernennung zum Kirchencompositour erklärte er aus der politischen Situation der Jahre 1733 bis 1736. Abschließend sprachen noch Thomas Kohlhasse („Gedanken zu Zelenkas Spätwerk“) und Hans-Günter Ottenberg („Carl Philipp Emanuel Bach trifft Zelenka“), der Überlegungen zu einer Parallele des Agnus Dei der *Missa Dei Patris* Zelenkas und des langsamen Satzes aus dem *Flötenkonzert A-Dur* H 438/Wq 168 von Carl Philipp Emanuel Bach anstellte.

Im Anschluß an die Konferenz wurde dann eine Gedenktafel am wiederaufgebauten Taschenbergpalais enthüllt, an dem Platz, wo sich das Sterbehaus des Komponisten befand.

Osnabrück, 7. bis 10. Juni 1995:
Kongreß „Neue Musiktechnologie '95“

von Markus Heuger, Köln

Der von Klangart-Initiator Bernd Enders organisierte internationale Kongreß „Neue Musiktechnologie“ beschäftigte sich vor allem mit aktuellen technischen Entwicklungen und ihren Anwendungen in Musikproduktion und -distribution, Unterricht und Forschung. Dabei reichte das Themenspektrum von der Sprachkomposition als Gattung innerhalb der elektronischen Musik (Hans-Ulrich Humpert) bis hin zur computergestützten Musikprogrammierung im Rundfunk (Thomas Münch). Daß diese Themen in etwa so nahe beieinander liegen wie Untersuchungen über editorische Probleme bei Franz Schubert und Studien zum Verhältnis Hanns Eislers zu Georg Lukács, schien auf der multidisziplinär angelegten Klangart niemanden zu stören.

Dieser enormen Bandbreite der Themen entsprachen höchst unterschiedliche Vortragstypen: Da gab es auf der einen Seite lakonische Werkstattberichte tüftelnder Musikologen, wie Bram Gätjen, der neue Argumente für die Positionierung des Mikrophons in der Nähe des Instrumentalistenohres vorbrachte, oder Richard Parcutt mit seiner in beeindruckender Bastel-Leistung entwickelten Apparatur zur Speicherung von Fingersätzen bei Pianisten. Andererseits waren in Osnabrück auch programmatische Feuerprediger zu hören. So forderte der Schweizer Mathematiker Guerino Mazzola in einer Art forschungspolitischen Manifest, der Musikwissenschaft endlich ihre feuilletonistische Unbestimmtheit zu nehmen und sie analog etwa zur Kernforschung als „Big Science“ zu betreiben, und der Musikwissenschaftler und Komponist Leigh Landy entfaltete seinerseits eine Zukunftsvision, derzufolge an die Stelle des überwiegend passiven Musikkonsums unserer Tage im 21. Jahrhundert eine digitale Volks-Musik treten wird. Neue Perspektiven für Multimedia-Anwendungen in der musikwissenschaftlichen Forschung wies Christoph Reuter mit einer sorgfältig recherchierten und anschaulich ausgearbeiteten CD-ROM-Enzyklopädie der mechanischen Musikinstrumente auf. Auch Renate Müller setzte in ihrem musikpädagogischen Forschungsprojekt zu musikalischen Präferenzen Jugendlicher auf Multimedia. Dabei erfreut sich — im Gegensatz zum von Testpersonen als lästig empfundenen erwachsenen Interviewer — der „klingende Fragebogen“ auf dem Computer bei Schülern großer Akzeptanz. Neben dezidiert zukunftsorientierten oder aktuellen Beiträgen wurden jedoch auch historische Betrachtungen angestellt: Der Begriff „Neue Musiktechnologie“ ist nicht weniger problematisch als das Etikett Neue Musik. U. a. brachte Rudolf Frisius zwei bilanzierende Referate zur elektroakustischen Musik der letzten sechs Jahrzehnte, und Elena Ungeheuer wies anhand der Verwandtschaften einer Reihe von Tonbandkompositionen unterschiedlicher Komponisten aus den 50er Jahren, die im Studio für Elektronische Musik des WDR entstanden waren, die „analoge Handschrift“ des Kölner Studios nach.

So instruktiv sich die Kongreßbeiträge im einzelnen ausnahmen, so schwierig gestaltete sich die Suche nach einem gemeinsamen Nenner. In der abschließenden Podiumsdiskussion unter der Fragestellung „Digitalisierung der Medien — Digitalisierung der Musikästhetik?“ warnte Jobst Peter Fricke eingangs zu Recht davor, in den Begriffsfeldern „analog“ und „digital“ mehr zu sehen als Beschreibungsweisen der Umwelt. Zwar schienen alle Diskutanten Frickes Einschätzung zu teilen, daß die Digitalisierung mit einer zunehmenden Dezentralisierung kultureller Tätigkeit einhergehe. Bei der Einschätzung der Konsequenzen dieser Entwicklung schien das Podium allerdings überfordert, zumal es auch keinen Konsens über das Verhältnis von Musik und Technik in früheren Phasen der Musikgeschichte gab. Enders belegte in seinem Statement, ausgehend von Beispielen aus der Geschichte des Instrumentenbaus, Zusammenhänge zwischen der Entwicklung von Techniken und der Entstehung neuer Musikformen. Helga de la Motte-Haber konstatierte zwar neue Möglichkeiten der Entgrenzung zwischen auditiven und visuellen Künsten durch die Digitalisierung der Information, sah die neuen Techniken aber zu keiner Zeit als Ursache für neue künstlerische Konzepte. Landy formulierte als kompositorische Maxime den Primat der Ästhetik vor der Technik, die nicht zum Selbstzweck werden dürfe. Solche

Kontroversen zeigten einmal mehr, wie groß der Nachholbedarf an ästhetischer und historischer Reflexion im Bereich Musik und Technik nach wie vor ist. Dies spiegelte sich auch in der Faszination des Thereminvox wider, dessen Klänge beim Osnabrücker Konzert mit Lydia Kavina — gut 75 Jahre nach seiner Entwicklung — noch als „Zukunftsmusik“ wahrgenommen wurden. Das zukünftige Musikleben wird — so Enders in seinem Schlußwort — vor allem durch drei Aspekte neuer Technologie beeinflusst: Interaktivität, globale Vernetzung und Virtual Reality.

**Berlin, 8. bis 10. Juni 1995:
Kongreß „Der »Wagnérisme« in der französischen Musikkultur (1861—1914)“**

von Peter Jost, München

Richard Wagners anhaltende, ja seit den siebziger Jahren wieder stark intensivierte Faszination auf Wissenschaftler, Musiker und Künstler des In- und Auslandes hinterließ im Nachbarland Frankreich derart tiefe Spuren im Kulturleben, daß sie in einen eigenen Begriff, den „Wagnérisme“, einmündete. Die von Hermann Danuser, Annegret Fauser, Etienne François, Reinhart Meyer-Kalkus und Manuela Schwartz konzipierte Tagung zu diesem Thema im Berliner Konzerthaus/Schauspielhaus am Gendarmenmarkt versuchte erstmals eine Bestandsaufnahme der Erforschung des vielfältigen Phänomens im Kernzeitraum 1861—1914 zu liefern. An der umfassenden Erörterung des „Wagnérisme“ unter musik-, literatur-, kunst-, kultur- und zeitgeschichtlichen Gesichtspunkten waren insgesamt 35 Referenten und Referentinnen aus Deutschland, Frankreich, Belgien, Kanada, den Vereinigten Staaten und der Schweiz beteiligt. Angesichts der hohen Teilnehmerzahl bewährte sich das Verfahren der Beschränkung der Vorträge auf die jeweiligen Hauptthesen, um genügend Zeit zur Diskussion zu lassen, die damit nachgerade in den Mittelpunkt rückte. Als Grundlage dazu dienten die rechtzeitig untereinander ausgetauschten Manuskripte sowie die relativ ausführlichen Einführungen der vier Sektionsleiter (Danuser zu „Salons, Musikkritik, Aufführung, Pèlerinage“, Fauser zu „Wagner-Rezeption in der französischen Oper und Symphonik“, Meyer-Kalkus zu „Wagner-Rezeption in Bildender Kunst, Literatur und Übersetzung“ und François zu „Der Fall Wagner in der europäischen Kultur“). Im Verlauf der dreitägigen Debatte, die hier nur in zentralen Punkten referiert werden kann, kam man immer wieder auf den Sachverhalt zurück, daß sich der französische „Wagnérisme“ auf der Kenntnis eines nur sehr schmalen Ausschnittes von Wagners Kompositionen und Schriften entwickelte und daher die Ablösung des Namens bzw. des zentralen Begriffs „Gesamtkunstwerk“ von Wagners Œuvre zu einem vielfältig verwendbaren Schlagwort begünstigt wurde. Da die französische Wagner-Begeisterung wesentlich von Literaten ausgelöst und getragen wurde, konnten sich die Beiträge dieses Bereichs (u. a. János Riesz über Stéphane Mallarmé und Albrecht Betz über den jungen Proust) auf grundlegende Untersuchungen, insbesondere von Erwin Koppen, zurückbeziehen. Noch deutlicher als in der Literatur und der allgemeinen Kunsttheorie kam die ideologische Projektion Wagners in der politischen Auseinandersetzung (Beiträge von Francis Claudon, Jane Fulcher und Michael Meyer) zum Tragen. Daß der „Wagnérisme“ dennoch nicht ausschließlich als außermusikalische Wagner-Rezeption zu verstehen ist, rückte erst in jüngerer Zeit wieder in den Blickpunkt der Forschung, wenngleich die Diskussion um Wagners Werke bzw. deren Aufführung vor allem unter nationalem und nationalistischem Blickwinkel immer wieder über musikimmanente Fragen hinausführte (Katherine Ellis über die Pariser Presse 1852—70 und Schwartz über die politisch-kulturellen Hindernisse gegen eine *Lohengrin*-Aufführung bis 1891). Die Skepsis oder gar Feindschaft gegen Wagner als Vertreter deutscher Musikkultur nach der französischen Niederlage von 1871 bildete auch den Hintergrund des Berichts über die elitäre Wagner-Begeisterung in snobistischen Zirkeln und aristokratischen Salons (Myriam Chimènes), deren Haltung sich auch — wie Renate Groth darlegte — in der

kurzlebigen *Revue Wagnérienne* spiegelte. Bei der Vorstellung französischer Opern in der Wagner-Nachfolge (Sieghart Döhring über Jules Massenets *Esclarmonde*, Jens Malte Fischer über Albéric Magnards *Guercœur* und *Bérénice*, Theo Hirsbrunner über Vincent d'Indys *L'Etranger*, Steven Huebner über Ernest Chaussons *Le Roi Arthur*, Frank Schneider über Claude Debussys *Rodrigue et Chimène* sowie Giselher Schubert über Paul Dukas' *Ariane et Barbe-Bleue*) ergab sich freilich die Schwierigkeit, das „Wagnerische“ musikalisch kaum exakt benennen zu können. Der Versuch, auch die französische Symphonik um 1900, soweit sie sich als „Weltanschauungsmusik“ gab, unmittelbar auf Wagners Einfluß zurückzuführen (Brian Hart), warf ähnlich gelagerte Probleme auf. Demgegenüber hatten es die Teilnehmer einfacher, die sich auf das Wirken von Bayreuth-Pilgern und Wagner-Propagandisten in ihrer Heimat konzentrierten (Michael Cadot, Yves Ferraton, Michel Stockhem, Ursula Link-Heer und Hans Manfred Bock). Wurde der Kongreß mit einem unmittelbar auf Wagner bezogenen Beitrag eröffnet (Matthias Brzoska über Wagners Ablehnung der Bezeichnung „Zukunftsmusiker“ in Paris 1860), so führte am Ende ein auf die *Meistersinger* bezogenes Statement (David Levin über die Frage der nationalen Gemeinschaft und ihr Gegenbild des Juden) direkt zur Person des Meisters zurück. Die sich daraufhin entzündende Debatte über Wagners Antisemitismus bestimmte auch noch weite Teile der Schlußdiskussion, zu deren Beginn nochmals die in der Tagung zur Sprache gebrachten und teilweise noch wenig erforschten Gesichtspunkte des komplexen Phänomens „Wagnérisme“ — wie etwa die Frage der französischen Übersetzungen der Dichtungen und Schriften — zusammengefaßt wurden.

Tübingen, 9. und 10. Juni 1995:

Symposium „Kirchenmusik zur Zeit der reformatorischen Bewegungen“

von Gisela Lutzenberger und Andreas Ostheimer, Tübingen

Die Liturgie als Vermittlung zwischen Kirchengeschichte und Entwicklung der Kirchenmusik zur Zeit der reformatorischen Bewegungen war der Gegenstand des Symposions. Es begann mit einem Konzert, das einen Einblick in die vielfältige Kirchenmusik Europas zwischen 1500 und 1650 geben sollte. Zu hören waren Kompositionen von Josquin Desprez, Jakobus Clemens non Papa, William Byrd, Claude Goudimel, Martin Luther und Heinrich Schütz. Es musizierte die Blechblasgruppe Brass Intermezzo und ein Ensemble der Fachschaft Musikwissenschaft, die das Symposium gemeinsam mit Ulrich Siegele organisierte.

Gerhard Müller, Landesbischof i. R. (Erlangen), eröffnete das Symposium mit einem Vortrag zum Thema „Reformation und Liturgie. Geistesgeschichtlicher Hintergrund der Reformationen und ihre Auswirkungen auf die Liturgie“. Müller ging zunächst auf die Situation vor der Reformation ein und zeigte dann, was sich in der Ordnung und in der Bedeutung einzelner Elemente des Gottesdienstes während der Reformation änderte. Er wies darauf hin, daß diese Änderungen nicht einheitlich und allgemein gültig waren, und verdeutlichte dies am Beispiel der Einstellung zur Musik und Kunst bei Luther und Ulrich Zwingli.

Bodo Bischoff (Berlin) referierte über „Liturgie und Kirchenmusik. Formen der Kirchenmusik als Folge der Reformationen“. Er grenzte das Thema auf „Die Musikanschauung Martin Luthers“ ein, erwähnte zunächst die Bedeutung der Musik während Luthers Ausbildung und zeigte dann anhand von Äußerungen Luthers dessen hohe Wertschätzung der Musik, denn „... alle Künste, vor allem aber die Musik, (sind) Gottesdienst“.

Hans-Georg Kemper (Tübingen) sprach sodann über „Kirchenmusik und geistliche Dichtung. Konfessionelle Unterschiede im Text des Kirchenliedes“. Auf sehr eindrückliche Weise schilderte er den höchst unterschiedlichen Gebrauch und die pädagogischen Absichten der Kirchenlieder und ihrer Dichter. Die Spanne reichte vom Bekenntnis- und Frömmigkeitslied Luthers und anderer Reformatoren bis zur Reaktion der Gegenseite, die „aggressive Politik mit schlechten

Reimen“ betrieb, um das Volk vom reformierten Gottesdienst fernzuhalten. Viele dieser Lieder wurden später für den Gebrauch im Gottesdienst überarbeitet und geglättet.

In der anschließenden Podiumsdiskussion wurde vor allem der interdisziplinäre Aspekt hervorgehoben. Das Symposium fand seinen Abschluß am Samstagabend mit einem Gottesdienst, in dessen Mittelpunkt eine Liedpredigt über „Jesu, meine Freude“ stand.

Michaelstein, 16. bis 18. Juni 1995:

Wissenschaftliche Arbeitstagung „Tempo, Rhythmik, Metrik, Artikulation in der Musik des 18. Jahrhunderts“

von Ulrike Harnisch, Halle/Saale

Die diesjährige XXIII. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung zur „Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts“ beschäftigte sich vor allem mit der Temponahme der Musik dieses Zeitraumes. Besonders hervorzuheben ist die Tatsache, daß es den Organisatoren gelungen war, die wichtigsten Vertreter gegensätzlicher Anschauungen in Michaelstein zusammenzuführen.

Willem Retze Talsma, Grete Wehmeyer, Walter Nater, Uwe Kliemt und Richard Erig vertraten in ihren Referaten die heftig umstrittene These, daß ältere Musik heute grundsätzlich zu schnell ausgeführt werde und auf diese Weise wesentliche Bereiche ihres Ausdrucksgehaltes verliere. Ein neues Verständnis der Tempoangaben zeitgenössischer Theoretiker bzw. originaler Metronomzahlen sei daher notwendig und führe zum „halben Tempo“.

Gegen diese Auffassung wandten sich mit überzeugenden Argumenten Hartmut Krones, Wilhelm Seidel, Wolfgang Auhagen und Klaus Miehl. Krones verwies auf die enge Verbindung zwischen Musik und Rhetorik und damit auf den Sprachrhythmus als eine wichtige Grundlage zur Bestimmung des musikalischen Tempos. Seidel unterstrich in diesem Zusammenhang die Bedeutung des Taktes. Dieser — als „die schöne Form des Augenblicks“ — ist zeitlich begrenzt, da es eine maximale Größe des Augenblicks gibt.

Paul von Reijen verdeutlichte anhand verschiedener Einspielungen des langsamen Satzes des *Klavierkonzertes* KV 488 von Wolfgang Amadeus Mozart, daß nicht nur das Tempo, sondern auch die Artikulation einen entscheidenden Einfluß auf die Wirkung einer Interpretation hat. Die Intention einer Komposition zu ergründen ist die vorrangige Aufgabe der Musiker. Die Ergebnisse können sehr verschiedenartig, aber trotzdem werkgerecht sein.

Hannover, 19. bis 22. Juni 1995:

Webern-Symposium „Reihe und System“

von Inge Kovács, Berlin

Veranstaltungen zum fünfzigsten Todesjahr Anton Weberns waren rar; eine lobenswerte Ausnahme davon machte die Hochschule für Musik und Theater Hannover mit einer ganzjährigen Webern-Konzertreihe, einer Ausstellung und einem Webern-Symposium unter dem Titel „Reihe und System“. Mit der Fokussierung auf die Webernsche Reihentechnik, verstanden als geschlossenes System, das vom sogenannten Serialismus nach dem Zweiten Weltkrieg weitergetrieben worden sei, lokalisierte man sich selbst von vornherein im Kontext einer Webern-Rezeption, die unbekümmert um das Webernsche Musikdenken an das Webernild der Seriellen anknüpfte. Eröffnet wurde das Symposium mit einem Referat des an dieser Entwicklung einst maßgeblich beteiligten Friedhelm Döhl, der sich bei dieser Gelegenheit vorrangig als Komponist in der Nachfolge Weberns präsentierte.

Eines der Anliegen der interdisziplinären Veranstaltung war, wie Arnfried Edler in seinem einleitenden Referat ausführte, die verschiedenen Bedeutungen des Begriffs „Reihe“ oder „Serie“ im gesellschaftlichen Leben des zwanzigsten Jahrhunderts miteinander in Verbindung zu bringen, einen gemeinsamen Nenner von Phänomenen wie Fließbandproduktion, Massengesellschaft oder eben kompositorischer Reihentechnik, sei es bei Arnold Schönberg oder auch bei Joseph Matthias Hauer, aufzuzeigen. Noch zwei weitere Referenten beschäftigten sich mit eher grundlegenden Fragestellungen: Horst Weber interpretierte Techniken wie Reihen- und Kanonbildung als Konzepte der Selbstgenerierung in der Musik, und Martina Sichardt referierte über die Genese des Reihendenkens bei Schönberg und Hauer. Mit Webern selbst befaßten sich lediglich die Beiträge von Regina Busch — über die Behandlung des Geräuschs in Weberns zwölftönigen Werken — und von Barbara Zuber — über Weberns Synthesedenken und das Organismusmodell. Zwei Referate wandten sich der Webern-Rezeption zu: Martin Zenck sprach über Einflüsse Weberns auf Theodor W. Adorno bzw. Stefan Wolpe, und Robert Piencikowski setzte sich mit dem seriellen Denken bei Pierre Boulez sowie der Kritik daran bei György Ligeti und Iannis Xenakis auseinander.

Die Reihe der interdisziplinären Referate begann mit den Ausführungen Ulrich Pothasts über Familienähnlichkeiten zwischen Weberns Spätwerk und der frühen Sprachphilosophie bei Ludwig Wittgenstein. Das Prinzip des Seriellen in den bildenden Künsten war Gegenstand der Ausführungen von Hans Burkardt und Jörg Zimmermann. Literatur- und Sprachwissenschaft waren vertreten durch Chris Bezzel (serielles Denken in der konkreten Dichtung) und Johannes Fehr (Serie und System bei Ferdinand de Saussure). Zum Schluß sprach Albrecht Wellmer über Adornos Reflexion des Sprachcharakters der Musik.

Da für Referate und Diskussionen gleichermaßen genügend Zeit eingeräumt wurde, ergaben sich lebhaft und übergreifende Debatten. Das abschließende Roundtable versammelte nochmals die Vortragenden sowie als Gäste Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. Einigkeit über den Systemcharakter der Webernschen Zwölftontechnik konnte letztlich nicht erzielt werden.

Szombathely (Ungarn), 3. bis 5. Juli 1995: International Bartók Colloquium 1995

von Jürgen Hunkemöller, Schifferstadt

Der 50. Todestag Béla Bartóks war für das Budapester Bartók-Archiv, eine Dependence der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Anlaß zu einem Internationalen Symposion. Sinnvoll eingebettet wurde es in das traditionelle Internationale Bartók-Festival Szombathely und das mit ihm verknüpfte Bartók-Seminar.

Wie schon 1981, als der 100. Geburtstag Bartóks mit einem Symposion in Budapest bedacht worden war, bestand der Teilnehmerkreis ausschließlich aus geladenen Gästen. Doch anders als vor 14 Jahren — darauf machte László Somfai, der langjährige Leiter des Archivs, in einer Situationsbeschreibung der Bartók-Forschung aufmerksam — war 1995 die Zusammensetzung: zehn der 22 Teilnehmenden kamen diesmal aus anglophonen Ländern (USA, Kanada, Australien), zehn aus Ungarn, ein Teilnehmer aus Rumänien und einer aus Deutschland. Diese Zusammensetzung spiegelt, wie sich Forschungsakzente verschoben haben — regional, aber auch thematisch und methodisch. Der mehrtägige, freundschaftlich geprägte Dialog machte nämlich deutlich, daß die europäische Bartók-Forschung außerhalb Ungarns keine Konjunktur hat. Er zeigte weiterhin, daß Ozeane mehr als nur geographische Barrieren sein können.

Beiträge wurden präsentiert und diskutiert zu vier Themenkomplexen: „Source studies“, die im Budapester Bartók-Archiv ein eindrucksvolles Fundament haben (Klára Móricz, László Vikárius, Dorrit Révész, Sándor Kovács); „Biography, musical background, reception“ (Malcolm

Gillies, János Breuer, Vera Lampert-Deák, Péter Laki); „Style analysis“ (Iván Waldbauer, Benjamin Suchoff, Elliott Antokoletz, János Kárpáti, Tibor Tallián, Carl S. Leafstedt, David E. Schneider, András Wilhelm, Ferenc László, Maria Anna Harley, Jürgen Hunkemöller); „Bartók interpretation“ (Victoria Fischer, János Mácsai, Somfai).

Hatte Somfai zu Beginn des Symposions die Tendenzen in der internationalen Bartók-Forschung diagnostiziert, so war in der Abschlußdiskussion der gesamte Teilnehmerkreis aufgefordert, Ideen, Visionen und Wünsche zu Protokoll zu geben. Als besonders dringlich wurden der Start der projektierten Gesamtausgabe (BBCCE) angemahnt, dem große Schwierigkeiten keineswegs materieller Art entgegenstehen; die Fortführung der kritischen Edition der Bartókschen Schriften (Írásai); und die Fertigstellung des neuen, von Somfai erarbeiteten Werkverzeichnisses (BB). Brief-Ausgaben in den Originalsprachen, darunter die Korrespondenz Bartóks mit der Universal Edition, standen ebenso auf dem Wunschzettel wie eine stärkere Konvergenz der Forschungstraditionen, insbesondere der anglo-amerikanischen und der europäisch geprägten Musikwissenschaft.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

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

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

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

Nachtrag Wintersemester 1994/95

Hamburg. Dr. Maria Kostakeva: S: Cajkovskijs Operschaffen — S: Die russische Periode in Strawinskys Schaffen: Das Instrumentalwerk.

Nachtrag Sommersemester 1995

Hamburg. Dr. Maria Kostakeva: S: Der Exotismus in der russischen Musik im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts — S: Die russische Periode in Strawinskys Schaffen: Das Instrumentalwerk.

Kassel. Dr. Andreas Ballstaedt: Joseph Haydns Symphonien — S: Zur Frühgeschichte der Instrumentalmusik im 15. und 16. Jahrhundert — S: Claude Debussys Orchesterwerke — S: Ansätze zur Musiksoziologie. □ Heinz Geuen: S: „... daß einer fidelt soll wichtiger sein als was er geigt!“ Theodor W. Adorno und die Musikpädagogik — S: „Es ist nicht alles kein Gold, was nicht glänzt“ Eine analytische und didaktische Annäherung an Arnold Schönberg (gem. mit Dr. Matthias Henke) — S: Lust auf eine andere Wirklichkeit. Musik und Kultur in den Bildern der Videoclips (gem. mit Michael Weber).

Nachtrag Wintersemester 1995/96

Frankfurt. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Dr. Ferdinand Zehentreiter: Pros: Schuberts Winterreise — Versuch einer materialen Strukturanalyse.

Freiburg/Br. Matthias Wiegandt M. A.: Pros: Musikalische Analyse (Klaviermusik von W. A. Mozart).

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Haupt-S: Das Klavierkonzert der Wiener Klassik. □ Prof. Dr. Günter Fleischhauer: Das vokale Spätwerk G. Ph. Telemanns. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze: Das Vokalschaffen J. S. Bachs. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Musikpsychologie am Beispiel Ernst Kurths. □ Doz. Gerd Domhardt: Struktur und Variation. Traditionslinien von Beethoven bis Schönberg.

Hamburg. Dr. Maria Kostakeva: S: Das musiktheatralische Werk von Alfred Schnittke.

Köln. Prof. Dr. Dietrich Kämper: Block-S: Giuseppe Verdi: Otello (gem. mit Kerstin Schüssler). □ Priv.-Doz. Dr. Tomi Mäkelä: Elektronische Musik und ihre Wirkung seit Varèse: Die Emanzipation des Klanges — Haupt-S: Musik — Öffentlichkeit — Gesellschaft. Musiksoziologische „Fallanalysen“ — Pros: Analyse von populärer Musik — Praktikum: Musikjournalismus heute. Einführung in die mediale Praxis. □ Priv.-Doz. Dr. Wolfgang Voigt: Dissonanzbehandlung und Dissonanztheorien in der abendländischen Musikgeschichte — Haupt-S: Klangerzeugung der menschlichen Stimme, neuzeitlicher und historischer Musikinstrumente — Pros: Stil- und Sozialgeschichte des Jazz.

Mainz. Priv.-Doz. Dr. Axel Beer: L. v. Beethoven und seine Zeit — S: Die Messe im 17. Jahrhundert — Pros: Unterhaltungsmusik im 19. Jahrhundert. □ Stephan Münch: Ü: Notationskunde I.

Regensburg. Dr. Norbert Dubowy: Ü: Lektüre ausgewählter Texte zur Musiktheorie im 16. Jahrhundert (Italienisch für Musikwissenschaftler).

Weimar. Prof. Dr. Helen Geyer: Das Triangulum Schütz-Schein-Scheidt — Vom Concerto grosso zum Solokonzert — Pros: Die Motette der Niederländer — Haupt-S: Oper zwischen den Reformen: von der Entstehung bis zur Heranbildung der Opera seria — Ü: Manieren und Ähnliches — Probleme der Aufführungspraxis 1550–1700.

Würzburg. Priv.-Doz. Dr. Petra Bockholdt: Geistliche Musik 1580–1680 (mit Ü) — Haupt-S: Bachs h-moll-Messe. □ Dr. Frank Heidlberger: Ü: Italienische Instrumentalmusik um 1600 — Ü: Quellenstudium und Editionstechnik am Beispiel der Carl Maria von Weber-Gesamtausgabe — Musikhistorischer Kurs: Geschichte der Musik von Palestrina bis Schütz. □ Priv.-Doz. Dr. Bernhard Janz: Alessandro Scarlatti — Ü: Das italienische Madrigal von Jaches de Wert bis Claudio Monteverdi — Ü: Geschichte der vierhändigen Klaviermusik. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Ü: Schostakowitsch — Seine Musik in der Stalin-Ära. □ Prof. Dr. Martin Just: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten).

Sommersemester 1996

Augsburg. Margit Bachfischer M. A.: Ü: Historische Satzlehre: Kontrapunkt II. □ Lehrbeauftragt. Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Musikpaläographie II: Tabulaturen. □ Lehrbeauftragt. Dr. Friedhelm Brusniak: Geschichte der Messe (1). □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: Forschungsfreiemester. □ Lehrbeauftragt. Dr. Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Lehrbeauftragt. Irina Paladi M. A.: Pros: Die Opera buffa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Analyse). □ Lehrbeauftragt. Dr. Wolf-Dieter Seiffert: S: Einführung in die musikalische Quellenkunde und Editionstechnik der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Dr. Erich Tremmel: Haupt-S: Macht und Musik (4) (gem. mit Dr. Wilhelm Hofmann M. A.) — Pros: Händels Oratorien.

Bamberg. Prof. Dr. Marianne Bröcker: Die Volksmusik Frankreichs I — S: Tonsysteme der Völker — S: Vokale Mehrstimmigkeit in der Volksmusik — S: Traditionelle Musik und Tourismus. □ Prof. Dr. Martin Zenck: Franz Schubert und seine Zeit — Pros: Schuberts „Winterreise“ und ihre Bearbeitung von Hans Zender, Mauricio Kagel, W. Bredemeyer und Friedhelm Döhl — S: Das letzte Jahrzehnt: Neue Musik zwischen 1990 und 2000 — Haupt-S: Theatralität (Forschungskolloquium der DFG).

Basel. Prof. Dr. Wulf Arlt: Dialogvorlesung: Gibt es eine „burgundische“ Hofkultur? (1) (gem. mit Prof. Dr. A. v. Müller) — Kolloquium zur Vorlesung (1) (gem. mit Prof. Dr. A. v. Müller und Frau lic. phil. S. Slanicka) — Kompositionsprozesse und Stilwandel in der Zeit der Wiener Klassik — Grund-S: Übungen zur Musik des Mittelalters — Paläographie der Musik II: Modale und mensurale Aufzeichnungsweisen des 13. und frühen 14. Jahrhunderts (gem. mit Ass. lic. phil. Martin Kirnbauer) — Haupt-S: Theorie und Praxis musikalischer Analyse und Wertung (gem. mit Dr. Joseph Willimann) — Repetitorium zur Musikgeschichte für Fortgeschrittene (14-tgl.) — Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musik (n. Vereinbarung) — Interdisziplinäres Koll: Die Funktion des Bildes in Spätantike, Mittelalter und Frührenaissance (gem. mit Prof. Dr. R. Brändle, Prof. Dr. B. Brenk, Prof. Dr. F. Graf und Prof. Dr. A. v. Müller). □ Prof. Dr. Anne Shreffler: Freiemester. □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: Luigi Nono: Leben und Werk — Haupt-S: Übungen zur Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert — Ü: Musik und Drama: Opernformen im 20. Jahrhundert. □ Priv.-Doz. Dr. Walter Werbeck: Programmmusik der Neudeutschen

Schule: Franz Liszt und Richard Strauss (mit Ü je 6 x im Semester). □ Prof. Dr. Max Haas: Zum Verständnis von „Musik“ im Mittelalter aufgrund lateinischer, arabischer und hebräisch/aramäischer Quellen (mit Ü) (gem. mit lic. phil. H. Zimmermann) — Grund-S: Übungen zum Klavierwerk und zu den Liedern Schuberts — Ü/Koll: Diskussion ausgewählter musiktheoretischer Ansätze des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. D. Fal-lows: Josquin des Prez (mit Ü je 6 x im Semester). □ Dr. Joseph Willmann: Ü: Hildegard von Bingen (1098—1179) als Komponistin. □ Dr. Dominique Muller: Historische Satzlehre I: Grundfragen des Kompo-nierens im 13. und frühen 14. Jahrhundert. □ lic. phil. Martin Kirnbauer und lic. phil. Heidy Zimmermann: Entartete Musik — entartete Wissenschaft? Musik und Musikwissenschaft im Nationalsozialismus.

Ethnomuskologie. Dr. Riccardo Canzio: Grundkurs: New Ideas in the Classic Themes of Ethnomu-sicology (14-tgl.) — S: Relationships between Ethnomusicology and Ethnology (14-tgl.).

Bayreuth. *Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Von der Vokalpolyphonie zur Oper und den instrumentalen Gattungen — Haupt-S/S: Richard Wagner, Der fliegende Holländer: Stoffgeschichte, Drama-turgie, Komposition — S: Kolloquium für Examenkandidaten — Pros: Vermittlung zwischen Werkgestalt und Usus: Editionen von Opern des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Hans-Joachim Bauer: Pros: Einführung in die Musikpsychologie. □ Bernat Cabero M. A.: Pros: Mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts in Italien und Frankreich. □ Carsten Schmidt M.A.: Pros: Tondichtungen von Richard Strauss und das Problem der Programmusik.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. Sieghart Döhring: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Susanne Vill. Epochen europäischer Theatergeschichte II. Renaissance und Barock — S: Postmoderne Dramaturgie — Theorie und Geschichte — S: Postmoderne Dramaturgie — Praxis — Pros: Lektüre theater- und musik-theatertheoretischer Texte. □ Dr. Rainer Franke: Pros: Die frühen Bühnenwerke von Kurt Weill. □ Dr. Sven Friedrich: Pros: Drama und Theater der Weimarer Klassik. □ Hans Martin Gräbner: Pros: Klangszene-Improvisation. □ Dr. Petra Grell: Pros: Don Juan-Variationen: Ursprung einer Figur und ihre Adaption in Theater, Oper und Literatur. □ Stephan Jöris: Pros: Theatertechnik als Bestandteil von Inszenierungen. □ Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Pros: Strawinsky-Ballete. □ Prof. Dr. Peter P. Pachtl: Pros: Das Musik-theater Siegfried Wagners. □ Hans Jürgen Rojek: Pros: Die Bühne im Kopf: Geschichte und Dramaturgie des Hörspiels. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Texte zur Ästhetik der Oper. □ Dr. Johanna Werckmeister: Pros: Theatermuseen: Sammlungskonzeptionen und Präsentationsformen. □ Prof. Dr. Susanne Vill, Dr. Hans-Joachim Bauer, Dr. Rainer Franke, Marion Linhardt M. A., Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Dr. Thomas Steiert: Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters.

Berlin. *Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar.* Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Tibor Kneif: Grundbegriffe der Musikästhetik — Haupt-S: Zur Theorie der Musikgeschichte — Haupt-S: Nietzsche und die Musik — Koll: Musik zwischen den Stühlen: die New Wave (ca. 1978—1982). □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Musiktheater-Regie und die musi-kalische Werkhaftigkeit — Haupt-S: Metastasio und die Opera seria des Settecento — Haupt-S: Richard Strauss, „Elektra“ — Ober-S und Doktoranden-S: Methodenprobleme der Opernforschung. □ Dr. Bodo Bi-schoff: Pros: Die Bedeutung der musikalischen Rhetorik in den Rezitativen ausgewählter Kantaten Johann Sebastian Bachs. □ Christa Brüstle M. A.: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft: Gesamtausgaben. □ Lucinde Lauer M. A.: Pros: Modest Mussorgskij. □ Dr. Michael Maier: Pros: Zeitgenössische Musik. — Lektüre-Kurs: Kompositionslehren des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Susanne Oschmann: Pros: Johann Joseph Fux — Pros: Musikalische Stilarten und Stillehre im 17. und 18. Jahrhundert.

Institut für Musikwissenschaft. Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. Prof. Dr. Josef Kuckertz: Saiteninstrumente und ihre Musik in Asien — Haupt-S: Die Terminologie in der Vergleichenden Musikwis-senschaft — Pros: Lehr- und Einführungsschriften zur indischen Musik — Ü: Tonsysteme. □ Priv.-Doz. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: Maskentanz und Tanzdrama in Afrika. □ Dr. Gisa Jähnichen: Ü: Zur Geschich-te der musikalischen Unterhaltung in Vietnam: Musik in Zeremonien — Pros: Musik. □ Dr. An-dreas Meyer: Pros: Instrumentenkunde — GK: Transkription I. □ Dr. Habib Hassan Touma: Ü: Die Nüba — Zur Phänomenologie des Melos in der arabisch-andalusi-Musik Marokkos.

Berlin. *Humboldt-Universität. Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Hermann Danuser: For-schungsfreiemester. □ Dr. Hermann Gottschewski: Pros: Der Begriff des Tonsystems als musiktheoreti-sches Problem — TS Lektüre-Ü: Carl Dahlhaus, Grundlagen der Musikgeschichte. □ Dr. Helmut Hell: Ü: Philologische Übungen zur Musikedition. □ Dr. Brigitte Kruse: Haupt-S: Werkanalyse — Pros: Neue Musik im geteilten Deutschland 1945—1955. □ Dr. Andreas Mertsch: Pros: Ausdruck, Pathos und Sentiment bei Peter Tschaikowsky (Analyse-S) — Pros: Franz Schubert: Biographien zwischen Verstehen und Miß-verstehen. □ Andreas Meyer: Pros: Nationalismus und Internationalismus in der Pariser Musikkultur

1900—1925. □ Tobias Plebuch: Pros: Beethovens Klaviersonaten. □ Dr. Bernhard Powleit: Pros: Die Musikästhetik Hegels — Pros: Ausdruck und Konstruktion in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Grundriß einer Geschichte der Orchestration, II. Teil: Das „romantische Orchester“ — Einführung in die Paläographie, Teil I: Entwicklung bis zur Mensuralnotation — Haupt-S: Dimitri Schostakowitsch: Lady Macbeth von Mzensk — Pros: Analysen zur Motette des 15. Jahrhunderts.

Musiksoziologie/Sozialgeschichte der Musik. Prof. Dr. Christian Kaden: Musiksoziologie — Haupt-S: Igor Strawinsky und die Ballets russes — Pros: Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo. Text und Kontext — FS: Musiksoziologie. □ Dr. Sebastian Klotz: Pros: Positionen der frühen Musiksoziologie: von Georg Simmel zu Hanns Eisler — Pros: Tanzformen — Körperformen: Sozialbezüge tänzerischer Praxis vom Quattrocento zum Absolutismus.

Systematische Musikwissenschaft/Musikethnologie. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Einführung in die analoge und digitale Audiotechnik — Haupt-S: Der Einfluß der Informationstheorie auf Musikästhetik und Musikpsychologie — Pros: Carl Stumpf (1848—1936) — Koll. Wissenschaftliches Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Instrumentenkunde II: Tasteninstrumente und Stimmungen — Haupt-S: Melodische Ähnlichkeit — Ü: Praktische Einführung in die Nutzung von SPSS — Ü: Computerunterstützung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Dr. Angelika Jung: Pros: Die Musiktraditionen der Turkvölker: Herkunft, Gemeinsamkeiten, Unterschiede — Pros: Einführung in die Ethnomuskologie: Gegenstand und Methoden.

Populäre Musik. Prof. Dr. Peter Wicke: Musik als Industrie — Geschichte der populären Musik nach 1945 — Haupt-S: Populäre Musik in der Analyse — Pros: Theorie und Methode der Popmusikforschung. □ Dr. Monika Bloss: Madonna und Prince: Geschlechterkonstruktionen über das Medium populäre Musik — Pros: Rockgeschichte. □ Dr. Thomas Meyer: Pros: Politik und Rockmusik: Vom Rock'n Roll bis „Rechtsrock“

Berlin. *Technische Universität.* Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Methoden der musikalischen Analyse — Haupt-S: Schönberg „Streichquartette“ — Pros: Zur Vorlesung: Einführung in die Methoden der musikalischen Analyse. □ Prof. Dr. Helga de la Motte: Kategorien der ästhetischen Betrachtung von Musik — Haupt-S: Kosmologische Bezüge von Musik — Pros: Musikpsychologie 1 □ Dr. Janina Klassen: Pros: Bach-Kantaten — Pros: Musikalische Quellenkunde. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Satzlehre II: Die niederländische Vokalpolyphonie — Ü: Satzlehre IV: Harmonik der Klassik und Romantik — Ü: Schreiben über Musik — Ü: Instrumente und Instrumentation — Ü: Formenlehre und Analyse.

Berlin. *Hochschule der Künste. Fachbereich 8. Musikerziehung/Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Elmar Budde: Haupt-S: Anton Webern — Ü: Übung in Analyse (Spätromantische Harmonik) — Musik und Rhetorik — Koll: Examens- und Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Peter Rummennöller: Das klavierbegleitete Sololied. Vom Generalbaßlied bis zur Gegenwart — Haupt-S: Die Zweite Wiener Schule: Schönberg, Webern, Berg — Haupt-S: Probleme der musikalischen Formenlehre — Koll: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Artur Simon: Pros: Afrika südlich der Sahara. Einführung in elementare Gestaltungsprinzipien und Besonderheiten der Musikkulturen. □ Doz. Martin Supper: Pros: Systematische Einführung in die Elektroakustische Musik. □ Wiss. Mitarb. Dr. Beatrix Borchard: Pros: Musik und Körper: z. B. Flöte und Trommel — Pros: Clara und Robert Schumann II. □ Wiss. Mitarb. Susanne Fontaine: Pros: Schreiben über Musik: Von Seejungfrauen, Elfen und anderen Wunderwesen. □ Wiss. Mitarb. Christian Thorau: S: Sprechen über Kunst und Kunst als Sprache — Musik im zeichentheoretischen Vergleich mit bildender Kunst und Dichtung (gem. mit Prof. Dr. F. Koppe). □ Lehrbeauftr. Dr. Gottfried Eberle: S: Stil- und Werkkunde für Tonmeister. □ Lehrbeauftr. Dr. Ellinore Fladt: Pros: Religion und Politik in der Musik des 20. Jahrhunderts: Analyse ausgewählter Werke: □ Lehrbeauftr. Ute Henseler: Pros: Formenlehre und Höranalyse. □ Lehrbeauftr. Christoph Henzel: Pros: Technik, Sport und Jazz: das moderne Leben und die neue Musik in den 1920er Jahren. □ Lehrbeauftr. Dr. Heinz von Loesch: Pros: Formenlehre und Höranalyse. □ Lehrbeauftr. Christine Wassermann Beirão: Pros: Franz Schuberts Streichquartette.

Fachbereich 7. Musiktheorie. Prof. Dr. Patrick Dinslage: Die Klaviersonate im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: Das beschädigte Material — Verfremdungstechniken bei Strawinsky, Weill und Eisler. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: Studien zur italienischen Kontrapunktlehre des frühen 16. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Ingeborg Pflingsten: Theorie der musikalischen Form V: Sonatenform im musiktheoretischen Schrifttum des 18. bis 20. Jahrhunderts — Hör-Analysen. Historische und systematische Annäherung.

Bern. Prof. Dr. Anselm Gerhard: Geschichte der Klaviersonate II: Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts — Pros: Das Opernlibretto — S: „Energie“ als Kriterium musikalischer Analyse: Lektüre ausgewählter Schriften Ernst Kurths — Koll: Methodenfragen der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: S: Richard Wagner: Parsifal (gem. mit Dr. Hanspeter Renggli) — Notationskunde: Die Notenschrift der Renaissance: Weiße Mensuralnotation und Tabulaturen — Ü: Alte Tonarten: Einführung in die Modus-Lehre. □ Dr. Hanspeter Renggli: Musikgeschichte II. □ Dr. Thomas Schacher: Musikgeschichte IV — Ü: Dieter Schnebel (14-tgl.). □ Dr. Markus Bandur: Ü: Sprechen über Musik: Analysevokabular — Fachlexikographie — Musikerterminologie. □ Theo Hirsbrunner: Ü: Pierre Boulez (14-tgl.). □ Dr. Peter Mosimann: Theaterrecht (mit integriertem Pros).

Bochum. Prof. Dr. Christian Ahrens: „Klarheit, Sachlichkeit, Kraft und Delikatesse“ — Die Kammer-sinfonie — Haupt-S: Klavierquartette und -quintette — Pros: Musik Indonesiens. □ Prof. Dr. Werner Breig: Musikgeschichte im Überblick III: 1740–1900 — Haupt-S: Zu Geschichte und Ästhetik des musikalischen Fragments — Pros: Igor Strawinskys Ballette. □ Doz. Dr. Michael Walter: Über das Verstehen der Geschichte der Musik in Europa — Haupt-S: Josquin Desprez — Pros: Probleme der Musikgeschichtsschreibung und musikalischer Lexikographik. □ Dr. Reinmar Emans: Pros: Die venezianische Oper im 17. und 18. Jahrhundert (von Monteverdi bis Vivaldi). □ Dr. Eckhard Roch: Pros: Grundlagen der musikalischen Terminologie — Pros: Das Kunstlied im frühen 19. Jahrhundert. □ Dr. Mirjam Schadendorf: Pros: Die Sinfonien von Ralph Vaughan Williams. □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Notationskunde: Tabulaturen — Pros: Skandinavische Musik im 19. Jahrhundert: Franz Berwald. □ Prof. Dr. Christian Ahrens, Prof. Dr. Werner Breig, Doz. Dr. Michael Walter: Musikwissenschaftliches Kolloquium.

Bonn. Dr. Reinhold Dusella: Pros: Instrumentation — Instrumentenkunde — Pros: Die Klaviersonaten Mozarts. □ Prof. Dr. Erik Fischer: Operntheorie und Opernanalyse — Pros: Einführung in die Musiksoziologie — Haupt-S: Das Phantom der Literaturoper — Doktoranden-S: Aktuelle Forschungsprobleme der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Siegfried Kross: Robert Schumann. □ AMD Walter Mik: Pros: Einführung in die musikalische Paläographie. □ Prof. Dr. Emil Platen: Haupt-S: Kammermusik Beethovens. □ N. N.: Pros: „Isti ducunt, illi sciunt, quae componit musica“ Möglichkeiten und Ziele des Studiums im Spannungsfeld von Musikpraxis und Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Musikgeschichte IV — Pros: Zur Entstehung der Sonatensatzform — Haupt-S: Vergessene Symphonien des 19. Jahrhunderts — Ober- und Doktoranden-S: Musikwissenschaftliche Forschungen. □ Prof. Dr. Andreas Wiesand: Haupt-S: Medienmusik.

Bremen. Prof. Dr. Günter Kleinen: S: Musik in China: traditionelle Musik, historische Sakral- und Hofmusik, Annäherung an den Westen — S: Theorien zur Musiksoziologie — S: Der Wandel des Musikunterrichts an den allgemeinbildenden Schulen seit 1950. □ Dr. Andreas Lüderwaldt: S: Musik der Welt: China, Korea, Japan. □ Prof. Dr. Eva Rieger: S: Filmkomponisten der Hollywood-Ära: Herrmann, Rózsa, Tiomkin und Steiner — Musikgeschichte 3: Das 19. Jahrhundert — S: Geschlechtertausch und Homosexualität in der Musik.

Chemnitz-Zwickau. Prof. Dr. Helmut Loos: Musikgeschichte II — S: Die geistlichen Werke Anton Bruckners — Forschungs-S: Christian Gottlob Neefe — Katalogisierung handschriftlicher Musikalien — Examenskolloquium. □ Priv.-Doz. Dr. Eberhard Möller: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines Jahrhunderts — S: Die Entwicklung des klavierbegleiteten Sololiedes von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert. □ Priv.-Doz. Dr. Johannes Roßner: Deutsche und französische Orgelmusik des 19. Jahrhunderts — S: Robert Schumann „Neue Zeitschrift für Musik“ — Zur Geschichte der Kammermusik im 18. und 19. Jahrhundert (ausgewählte Beispiele).

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. Gerhard Allroggen: Forschungsfreisemester □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Allgemeine Musikgeschichte IV — S: Die Musik der multikulturellen Gesellschaft — Pros: Die Opern Arnold Schönbergs — Ü: Englische Musik der Renaissance. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Musik und Text — S: Der Squarcialupi-Kodex — Pros: Heinrich Schütz und seine Zeit — Ü: Lektürekurs: Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Walter Werbeck: Pros: J. S. Bachs Orgelmusik. □ Joachim Steinheuer: Pros: Die Anfänge der Oper — Ü: Lektürekurs: Henry Cowell. New Musical Resources. □ Matthias Schäfer: Ü: Historischer Tonsatz: 19. Jahrhundert. □ Andrea Schwager: Ü: Theorie und Praxis des Generalbaßspiels. □ Heinz-Jürgen Winkler: Ü: Historischer Tonsatz: 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Gerhard Allroggen, Prof. Dr. Arno Forchert, Prof. Dr. Annegrit Laubenthal, Prof. Dr. Silke Leopold: Kolloquium über aktuelle Forschungsprobleme.

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: Einführung in die Musikgeschichte I — S: Carl Orff. □ Prof. Dr. Martin Geck: Ober-S: Hans-Werner Henze — Musikgeschichte als Ideengeschichte: Dimitrij Schostako-

witsch (mit S) — S: Hölderlin und Beethoven. Zum Verhältnis von Struktur und Semantik in der Kunst. □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: S: Tonsatz — Musik der Reduktion — S: Analyse — Miniaturen der 2. Wiener Schule — S: Widerspruch — Widerstand — Utopie: Zum Verhältnis Konstruktion und Ausdruck in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Geschichte des Jazz I — vom Worksong zum Big-Band-Swing. □ Dr. Ulrich Tadday: S: Musikstadt Paris.

Dresden. Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte im Überblick: Musik des 18. Jahrhunderts — Einführung in die Musiksoziologie — Haupt-S: Zur Geschichte der Musikinstitutionen im 19. Jahrhundert — Pros: Das weltliche Lied des deutschsprachigen Raumes im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hans Größ: Geschichte der Motette von den Anfängen bis Guillaume Dufay. □ Dr. Gerhard Poppe: Paläographie der Musik: Mensuralnotation — S: Beethovenliteratur im 19. Jahrhundert. □ Dr. Horst Hodick: Pros: Claudio Monteverdi. □ Dr. Tamara Burde: Dimitri Schostakowitsch. □ Dr. Ulrich Leisinger: Carl Maria von Weber und die romantische Oper.

Düsseldorf. Dr. Bernhard Appel: Mittel-S: Musik und Sprache. □ Dr. Gisela Csiba: Ober-S: Fragen der musikalischen Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Unter-S: Geschichte des Oratoriums — Mittel-S: Musik und Jugendstil — Ober-S: Einführung in die Musiksoziologie — Haupt-S: Lektüre: Was ist „Musikwissenschaft“? — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Helmut Kirchmeyer: Unter-S: Musikgeschichtliche Epochen am Beispiel der Symphonie — Mittel-S: Opernschwerpunkt des 19. Jahrhunderts — Ober-S: Probleme der Eimert-Forschung — Haupt-S: Cursorische Lektüre zur Geschichte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Bernd Scherers: Literaturkunde: Symphonie des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Elena Ungeheuer: Literaturkunde: Musik nach 1945. □ Dr. Sander Wilkens: Unter-S: Geschichte der Motette — Literaturkunde: Motette — Literaturkunde: Oper des 19. Jahrhunderts.

Eichstätt. Prof. Dr. Karlheinz Schlager: Musik in der Barockzeit — Henry Purcell: Dido and Aeneas (1689) — S: Goethe-Lieder in Vertonungen des 19. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. R. Wimmer) — Ü: Mittelalterliche Heiligenoffizien — eine Editionsübung — Formenlehre und Werkanalyse (mit Ü). □ Dr. Marcel Dobberstein: Pros: Anthropologische und psychologische Grundlagen des musikalischen Hörens — Pros: Luft von anderen Planeten: Musik, Literatur und Philosophie in Wien um 1900.

Erlangen-Nürnberg. Dr. Andreas Haug: Pros: György Ligeti — Mittel-S: Musik und Kultur in England bis zur normannischen Eroberung (1066) (gem. mit Dr. Inge B. Milfull). □ Isabel Kraft: Pros: „Chanson populaire“ oder „Werk“: Die französische Chanson um 1500. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte. □ Prof. Dr. Fritz Reckow: Das Verhältnis von Musik und Text in Mittelalter und Neuzeit (Überblick) — Haupt-S: Jean Philippe Rameau: Komponist und Theoretiker der Aufklärung — Mittel-S: Musikgeschichte im 12. Jahrhundert. □ Dr. Thomas Röder: Pros: Notation im 20. Jahrhundert — Mittel-S: Anton Bruckner: V. Symphonie. □ Priv.-Doz. Dr. Gerhard Splitt: Das symphonische Werk Joseph Haydns — Haupt-S: Die Musiktheorie des Aristoxenos von Tarent — Pros: Analyse ausgewählter geistlicher Werke von Josquin des Prés. □ Dr. Raffaella Camilot-Oswald, Dr. Andreas Haug, Isabel Kraft, Prof. Dr. Fritz Reckow, Dr. Thomas Röder, Priv.-Doz. Dr. Gerhard Splitt: Kolloquium zu aktuellen Forschungsthemen.

Essen Werden. *Folkwang-Hochschule.* Kramer: Aufführungspraxis Alte Musik. □ Dr. Claus Raab: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten — S: Die Fuge — S: Die Musik des Sturm und Drang. □ Schadendorf: S: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten — S: Gustav Mahler. □ Dr. Elisabeth Schmierer: S: Einführung in die Musiksoziologie. □ Schwartz: S: Stilwandel um 1600. □ Prof. Dr. Udo Sirker: Musikgeschichte im Überblick (mit Ü) — Zur Opernentwicklung im 19. Jahrhundert (mit Ü). □ Prof. Dr. Horst Weber: Mozart — S: Briefeditionen — S: Jenseits der Tonalität: Schönberg, Skrjabin, Ives. □ Weyer: Geschichte des Jazz. □ Dr. Claus Raab/Prof. Dr. Horst Weber: V: Aspekte der Musikgeschichte — S: Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten.

Frankfurt. Prof. Dr. Winfried Kirsch: Musik der späten Jahre — Pros: Musikalische Interpretationen im Vergleich — S: Theorie und Praxis der musikalischen Analyse — Haupt-S: Semiotik der Oper (gem. mit Ulrike Kienzle M. A.). □ Prof. Dr. Adolf Nowak: Gustav Mahler — Haupt-S: Werke für ein unbegleitetes Melodieinstrument. □ N.N.: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts — Pros: Igor Strawinsky — S: Guillaume Dufay — Haupt-S: Streichquartette von Bartók, Veress und Kurtág. □ Dr. Andreas Eichhorn: S: Lateinische Theoretikerlektüre: Augustinus, „Confessiones“ und „De Musica“. □ Lehrbeauftr. Dr. Eric Fiedler: Pros: Geschichte der instrumentalen Musik bis 1650. □ Lehrbeauftr. Dr. Wolfgang Krebs: S: Das Formprinzip der unendlichen Melodie. □ Lehrbeauftr. Dr. Elvira Seiwert: Pros: Musik und Rundfunk: Zur Geschichte und Gegenwart eines vielseitigen Verhältnisses.

Frankfurt. *Hochschule für Musik und darstellende Kunst.* Prof. Dr. Herbert Schneider: Die Musik des 17 und 18. Jahrhunderts — S: Vokalwerke von Johann Sebastian Bach — Doktorandenkolloquium (gem. mit

Prof. Dr. Peter Ackermann). □ Prof. Dr. Peter Ackermann: Geschichte des Oratoriums — S: Musik der 2. Wiener Schule — Pros: Einführung in die Lektüre musiktheoretischer Texte: Kompositionslehren des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Heinz-Jürgen Winkler: Einführung in die Musikwissenschaft.

Freiburg. Dr. Markus Bandur: Pros: Beethoven, Klaviersonaten (Analyse-S). □ Dr. Michael Beiche: Pros: Das Frühwerk Luigi Nonos. □ Prof. Dr. Christian Berger: Musikgeschichte des Mittelalters — Haupt-S: Das Streichquartett der Wiener Klassik (Haydn, Mozart, Beethoven) — Pros: Guido „Micrologus“ — Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. Konrad Küster). □ Priv.-Doz. Dr. Christoph von Blumröder: Haupt-S: Musik und Natur — Doktorandenkolloquium. □ Dr. Sabine Ehrmann-Herfort: Pros: Ausgewählte Stationen des Musiktheaters im 20. Jahrhundert. □ N.N.: Pros: Einführung in die Musikanalyse Heinrich Schenkers: „Der freie Satz“ — Pros: Textgestaltung in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Musik des 18. Jahrhunderts: Europa aus deutscher Sicht — Haupt-S: Bachs Leipziger Kantatenwerk — Haupt-S: Schostakowitsch als „Problem“ des 20. Jahrhunderts (Block-S). □ Dr. Albrecht von Massow: Pros: Berg, „Lulu-Suite“ und Varèse, „Amérique“ □ Elisabeth Schwind M.A.: Pros: Minimal Music. □ Matthias Thiemel M.A.: Pros: Clara Schumann — AG: Klassische Musik in Nordindien, Pakistan und Afghanistan. □ Matthias Wiegandt M.A.: Pros: Einführung in die geistliche Musik des frühen Mittelalters — Pros: Mehrfach vertonte Lyrik. □ Prof. Dr. Christoph Wolff: Haupt-S: Schuberts Liederzyklen. □ Christina Zech M.A.: Tutorat: Einführung in die Musikwissenschaft.

Gießen. Prof. Dr. Peter Andraschke: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: Pros/S: Akustik der Musikinstrumente — S: Musiksoziologie: Methoden, Fragestellungen, Ergebnisse — S: Neue Musik in den USA — Koll. Musikwissenschaftliches Kolloquium für Magister, Doktoranden und Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: Pros: Grundlagen der Musikpsychologie: Musikalische Entwicklungspsychologie — Pros/S: Barockoper — Pros/S: Analyse I — S: Musikwissenschaft und Musikpädagogik. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Pros: Symphonie und symphonische Dichtung — S: Musikdenken heute — S: Analysen von Musik des 20. Jahrhunderts — S: Psychometrische Untersuchungen zu Tonhöhe und Klangfarbe. □ Prof. Dr. Winfried Pape: Pros/S: Analyse und Produktion von Videoclips. □ Prof. Dr. Karin-Sophie Richter-Reichenbach: Ästhetische Naturerfahrung mit musikalischen, bildnerischen und plastischen Medien (gem. mit Doz. Dr. Thomas Phleps). □ Wiss. Mitarb. Ulrich D. Einbrodt: Pros: Rockmusik: Geschichte, Stilbereiche und Technologie. □ Str. i. H. Dr. Dietmar Pickert: S: Harmonik- und Formenanalyse an ausgewählten Beispielen — S: Musikalische Sozialisation, Vergleich empirischer Untersuchungen.

Göttingen. Prof. Dr. Rudolf Brandl: Rembetiko — Musik der griechischen Subkultur — Pros: Musikethnologische Transkription — Ü: Klangbeispiele zum Rembetiko — Haupt-S: Systematik der Mehrstimmigkeit. □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Ü: Musik- und stilgeschichtliches Repetitorium (1) — Haupt-S: Georg Friedrich Händel (3) — Ober-S: Frömmigkeit im 15. und 16. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. Klaus Grubmüller, Prof. Dr. Fidel Rädle, Prof. Dr. Dorothea Wendebourg) — Doktoranden-Kolloquium. □ Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Notationskunde II (Frühe Mehrstimmigkeit) — Pros: Analysen von Werken der älteren Musikgeschichte. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Pros: Einführung in die Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Wolfgang Boetticher: Wolfgang Amadeus Mozart — Doktoranden-Kolloquium. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Serielle Musik. □ Dr. Tiago de Oliveira Pinto: Ü: Elemente afrikanischer Musik in Brasilien. □ Dr. Uwe Wolf: Claudio Monteverdis Marienvesper □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Doktoranden-Kolloquium. □ Prof. Dr. Ursula Günther: Betreuung wissenschaftlicher Arbeiten.

Graz. Prof. Dr. Rudolf Flotzinger: Musikanschauung von der Aufklärung bis zur Moderne — Musikwissenschaftliches Pros III — Musikhistorisches S — Kolloquium für Dissertanten — Privatissimum für Erasmus-Studenten. □ Doz. Dr. Josef-Horst Lederer: Musikgeschichte II — Übungen an Tonbeispielen (1) — Notationskunde II: Griechische und Byzantinische Notation — Kolloquium für Diplomanden. □ Dr. Werner Jauk: Einführung in die systematische Musikwissenschaft — Systematisch-musikwissenschaftliche Spezialvorlesung. □ Lehrbeauftr. Dr. Alois Mauerhofer: Musikethnologie I — Musikalische Volkskunde II. □ Dr. Ingrid Schubert: Musikhistorisches Pros. □ Lehrbeauftr. Mag. Dieter Zenz: Musikwissenschaftliches Pros II: Formanalyse (1). □ Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Geschichte und Literatur des Bläserorchesters.

Graz. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Ausgewählte Kapitel aus Jazz und Populärmusik 2 (Die Musik von Miles Davis im Umfeld des modernen Jazz) — Jazzgeschichte 4 — Seminar aus Jazz- und Populärmusik. □ Ass. Mag. Dr. Franz Krieger: Zur Stilistik im modernen Jazzpianospiel — Analysen ausgewählter Beispiele. □ VL Mag. Tozzi: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas. □ Prof. Dr. Otto Kolleritsch: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik (gem. mit Ass. Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner, HAss. Dr. Renate Božić und HAss. Mag. Dr. Harald Haslmayr) — Musiksoziologie II. □ Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Musikanthropologie II (Semantik) — Musikethnologie II (Schwarzafrika) — Die Entwicklung des Musiknotendruckes im Bereich der Bläser- und Blasmusik (gem. mit Ass. Dr. Bern-

hard Habla). □ Dr. Helmut Brenner: Einführung in die Musik Mexikos II. □ Ass. Dr. Ottfried Hafner: Obersteiermark im 19. Jahrhundert, Kulturlandschaft — Volksmusik. □ Ass. Mag. Dr. Robert Höldrich: Digitale Signalverarbeitung in der Psychoakustik (gem. mit DI Martin Pflügler) — Physikalische Modellierung von Musikinstrumenten — Seminar im Studiengang Elektrotechnik — Spatialisation von Klangsignalen (gem. mit Ass. DI Winfried Ritsch). □ Ass. DI Winfried Ritsch: Steuerungstechnik und Steuerungsnetzwerke in der Computermusik. □ N. N.: Raumakustik und Beschallungstechnik. □ HAss. Mag. Dipl. Ing. Dr. Robert Höldrich, Prof. Dr. Franz Kerschbaumer, Prof. Dr. Otto Kolleritsch (gem. mit Ass. Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner, HAss. Dr. Renate Božić und HAss. Mag. Dr. Harald Haslmayr), Prof. Dr. Wolfgang Suppan (gem. mit Ass. Dr. Bernhard Habla und Ass. Dr. Ottfried Hafner), Prof. Dr. Johann Trummer (gem. mit Ass. Dr. Ingeborg Harer und Ass. Dr. Klaus Hubmann): Dissertanten- und Magistranden-Seminar.

Greifswald. Dr. Lutz Winkler: Musikgeschichte von den frühen Hochkulturen Chinas, Griechenlands und Roms bis zur Ars Nova — S: Zur Sinfonik Gustav Mahlers (3) — S: Zur Entwicklung des klavierbegleiteten Sololiedes und der Sinfonik im 19. Jahrhundert (3). □ Dr. Peter Tenhaef: S: Romantische Musikästhetik (Lektürekurs) — Darstellung des Transzendenten in der Musik — S: Musikhistorisches Hintergrundwissen — S: Hugo Distler. □ Dr. Sigrid Palm: Instrumentenkunde — S: Musikästhetik der Antike (Textseminar) (1). □ Bernd Fröde: S: Ausgewählte Aspekte der Populärmusik. □ Ekkehard Ochs: S: Sinfonik nach Beethoven (3).

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Geschichte des deutschen Liedes — Haupt-S: Ensemblekammermusik im 18./19. Jahrhundert — Haupt-S: Igor Strawinsky — Magistranden-/Doktoranden-Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. Günter Fleischhauer). □ Prof. Dr. Günter Fleischhauer: Musikgeschichte im Überblick: Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Dr. Edwin Werner: Georg Friedrich Händel: Werk und Zeit. □ Dr. Kathrin Eberl: Musikgeschichte im Überblick: Musik des 20. Jahrhunderts — Pros: Einführung in die musikalische Akustik. □ Dr. Undine Wagner: Seminar zur Aufführungspraxis alter Musik — Pros: Sinfonik im 19. Jahrhundert. □ Achim Heidenreich: Pros: Übungen zur Musikkritik — Pros: Instrumentalmusik der 20er Jahre. □ N. N.: Einführung in die Musikethnologie.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Wolfgang Dömling: Im Umkreis der „Wiener Klassik“ (1) — Musikgeschichte II (1) — Haupt-S: Die Emanzipation der Instrumentalmusik — Ü: Musik der 1920er Jahre — Ü: Lektüre aus Musiktraktaten des Mittelalters (1) — S: Literaturschau, Forschungsarbeiten (1). □ Prof. Dr. Constantin Floros: S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Peter Petersen). □ Dr. Annette Kreuziger-Herr: Ü: Schreibwerkstatt: „Wahlverwandtschaften“. Frankreich und Deutschland im 19. Jahrhundert (3) — Haupt-S: „Die Trümmer ehemals gedachter Gedanken zusammenlesen ...“: Hölderlin und die Musik (3) — Pros: Im Zeitspiegel: Das Mittelalter im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: S: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Peter Petersen: Ü: Werkanalyse II — S: Exilmusik — Haupt-S: Charaktersätze bei Gustav Mahler. □ Priv.-Doz. Dr. Dorothea Redepenning: S: Lektüreübung: Richard Wagners Operschriften. □ Dr. Peter Revers: Pros: W. A. Mozarts „Don Giovanni“

Systematische Musikwissenschaft. Dr. Gabriele Braune: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Helmut Rösing: Pros: Grundlagen und neue Konzepte — Ü: Musikpsychologie — Ü: Einführung in die Klangfarbenforschung (gem. mit Dr. Uwe Seifert) — Haupt-S: Politisch engagierte Musik — S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider). □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Ü: Methodenlehre der Systematischen Musikwissenschaft (4) — Ü: Musikalische Akustik (4). □ Dr. Uwe Seifert: Experiment und Messung in der Musiktheorie (1) — S: Einführung in die Wissenschaftstheorie und das wissenschaftliche Denken für Musikwissenschaftler (1) — Projekt: Aspekte der Klangforschung (1). □ Dr. Peter N. Wilson: Ü: Minimalistische Strategien in der Musik nach 1945.

Hannover. Prof. Dr. Klaus-Ernst Behne: Akustik und Geschichte der Musikinstrumente (gem. mit Prof. Dr. Ellen Hickmann und Dr. Johannes Barkowsky) (1) — Pros: Musikalische Sozialisation (gem. mit Dr. Johannes Barkowsky) — Haupt-S: Zeit — Raum — Metapher: Aspekte des Musikerlebens — Koll: Aktuelle musikpsychologische Forschung (gem. mit Dr. Johannes Barkowsky). □ Prof. Dr. Arnfried Edler: Zwischen Absolutismus und Bürgerlichkeit: Die Musik zwischen 1750 und 1830 — Grund-S: Klaviersonate und Streichquartett 1800—1830 — Haupt-S: Französische Musik und Musikästhetik 1790—1830 (gem. mit Prof. Dr. Renate Groth) — Examenskolloquium (1) — Koll: Aktuelle Forschung in der historischen Musikwissenschaft (1). □ Rebecca Grotjahn: Musikgeschichte im Überblick II (1) — S: Analyse und Interpretation von Musik (14-tgl.). □ Dr. Hans Haase: Ü: Formen älterer Musiküberlieferungen anhand Wolfenbütteler Quellen (mit Exkursionen). □ Prof. Dr. Ellen Hickmann: S: Musik des vorderen Orients am Beispiel Ägyptens — S: Musik und Philosophie bei den Griechen (gem. mit Prof. Dr. Ulrich Pothast) — Koll: Musikethnologie heute.

□ Prof. Dr. Günter Katzenberger: Pros: Erarbeiten einer Biographie — Haupt-S: Tendenzen des Musiktheaters seit 1950 (gem. mit Prof. Reinhard Febel) — Die deutsche Oper im 20. Jahrhundert (1) — Literaturkunde-S: Orchestermusik im 19. und 20. Jahrhundert. □ Dr. Joachim Kremer: Ü: Notation und Komposition für Tasteninstrumente vom 15.–17. Jahrhundert — S: Ballade, Rondeau und Virelai im 14. Jahrhundert. □ Frau Dr. Susanne Rode-Breyman: S: Die großen Opern Mozarts — S: (Orchester)-Lieder der Zweiten Wiener Schule — S: „Lunghissima e tutta macchinata“ Die barocke Präsentationsoper — Ü: Grundlagen der Opernanalyse. □ Prof. Dr. Peter Schnaus: S: Das romantische Kunstlied — S: Joseph Haydn und seine Zeit — Formenlehre IV: Zur Formgeschichte seit Beethoven (mit Ü) (1). □ Prof. Gerhard Schumann: Zur Geschichte des Oratoriums — S: Das Kunstlied von Mozart bis Schubert — Examenskolloquium.

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bielitz: Beiträge zu einer Geschichte der musikalischen Semantik. □ Prof. Dr. Ludwig Finscher: Doktorandenkolloquium (n. V.). □ Priv.-Doz. Dr. Bernhard Janz: Johann Sebastian Bachs Passionsvertonungen. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: S: Die Lieder Franz Schuberts (4, 14-tgl.) — Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Affektdarstellung und Charakterzeichnung in der Oper des 18. Jahrhunderts — S: Die Kirchenmusik Englands im 17. Jahrhundert — Pros: Die Groupe des Six — Ü: Schreiben über Musik. □ Dr. Gunther Morche: Pros: Monsieur Croche. Übungen zur Musikkritik — S: Ensemblebesang auf der Bühne vor Mozart — Ensemble für solofähige Vokalist: Musik des 17. Jahrhunderts. □ Dr. Salome Reiser: Pros: Die Krise der Klaviersonate in der Romantik. □ Dr. Thomas Schipperges: Pros: Notationskunde — Pros: Quellen früher Mehrstimmigkeit (9.–12. Jahrhundert). □ Dr. Thomas Schmidt: Pros: Die „Pariser Chanson“, 1500–1550. □ Joachim Steinheuer M.A.: Pros: Imitatio und Aemulatio im ital. Madrigal — Pros: Das Indienbild in der Musik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. □ Dr. Heinzjürgen Winkler: Pros: Formen der Gregorianik.

Hildesheim. Dr. Jürgen Arndt: Projekt: Kurt Weill. □ Dr. Ulrich Bartels: Pros: Die Opern Giuseppe Verdis. □ Dr. Brian Berryman: Projekt: Musik des Französischen Barock. □ Claudia Bullerjahn: S: Filmmusik II — Projekt: Carmen-Verfilmungen. □ Dr. Hans-Joachim Erwe: Pros: Methoden des Musikunterrichts in der Grundschule — Projekt: Musik zu Shakespeares „Macbeth“ □ Andreas Hoppe: Projekt: Hörspielwerkstatt „Die Sommerverebrecher“ □ Prof. Dr. Werner Keil: S: Doktorandenkolloquium — Projekt: Musik der zwanziger Jahre. □ Prof. Dr. Wolfgang Löffler: Projekt: Schauspielmusik zu „Faust II“ □ Prof. Heinz-Christian Schaper: Grundlinien der Musiklehre II — S: Musiklehre in der Praxis. □ Volker Schulz: Projekt: Musik und Rundfunk. □ Prof. Dr. Rudolf Weber: Pros: Lieder in der Grundschule — Projekt: Klingende Skulpturenlandschaft.

Innsbruck. Prof. Dr. Tilmann Seebaß: S: Musik und Kontext: Das 15. Jahrhundert — Pros: Einführung in die Musikethnologie — Kolloquium — Konversatorium. □ Doz. Dr. Rainer Gstrein: Musik im 20. Jahrhundert (inklusive Populärmusik) — S: Lied in Österreich um die Jahrhundertwende. □ Doz. Dr. Monika Fink: Humor in der Musik — Ü: Musikkritik. □ Dr. Kurt Drexel: Notation I. □ Prof. Dr. Jörg Pfleiderer: Pros: Akustik. □ Dr. Ernst Kubitschek: Pros: Aufführungspraxis. □ Hermann Fritz: Pros: Transkription. □ Dr. Hildegard Hermann-Schneider: Musik im 18. Jahrhundert im süddeutsch-westösterreichischen Raum. □ Doz. Dr. Issam El-Mallah: Die Musik der Araber — S: Rhythmus und Rhythmusinstrumente im Sultanat Oman.

Karlsruhe. Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: S: Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Instrumentenkunde II: Schlagzeug, Saiteninstrumente — Alban Berg. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Die Musik der Klassik — Impressionismus und Expressionismus in der Musik — Ober-S: Sergej Rachmaninow: Russische Farben und westlicher Einfluß in seinen Vokal- und Instrumentalwerken — S: Mozarts „Idomeneo“ und sein Umfeld. □ Priv.-Doz. Dr. Peter-Michael Fischer: Klangerzeugung und Klangverarbeitung in der elektronischen Musik/Computermusik — eine musikalische Analyse — S: Werkbetrachtung und Analyse von ausgewählten Kompositionen der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Lehrbeauftragt. Dr. Ruth Melkis-Bihler: S: Hans Werner Henze.

Kassel. Priv.-Doz. Dr. Andreas Ballstaedt: Symphonie und Symphonische Dichtung im 19. Jahrhundert — S: Eduard Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen“ — S: „Unterhaltungsmusik“ als historische Kategorie — Aaron Copland — Komponieren als Kompromiß? □ Dr. Bodo Bischoff: S: L. v. Beethoven, 7. Sinfonie A-Dur op. 92: Entstehung — Analyse — Rezeption — S: Modulation als kompositionstechnisches und funktionstheoretisches Problem. □ Heinz Geuen: S: „... für stimmen“ Vokalkompositionen im Vergleich (gem. mit Reinhard Karger). □ Dr. Matthias Henke: S: Déjà vu — Formen und Strukturen Alter Musik im Spiegel des 20. Jahrhunderts.

Kiel. Prof. Dr. Friedhelm Krummacher: Johannes Brahms — Ü: Übung zur Vorlesung: Die Kammermusik von Johannes Brahms — S: Skandinavische Instrumentalmusik 1840—1900. □ Dr. Siegfried Oechsle: Deutsche Musiktheorie des 17. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Was kann heißen „Musik verstehen“? — S: Das Sprechen der Komponisten über Musik. Ausgewählte Beispiele vom 18. bis zum 20. Jahrhundert — S: Mendelssohn als Klavierkomponist. □ Dr. Helmut Well: S: Kontrapunktlehren von Zarlino bis Bernhard. □ Prof. Dr. Friedhelm Krummacher, Prof. Dr. Heinrich W. Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ Dr. Carmen Debryn, Prof. Dr. Friedhelm Krummacher, Dr. Siegfried Oechsle, Prof. Dr. Heinrich W. Schwab, Prof. Dr. Bernd Sponheuer, Dr. Michael Struck, Dr. Helmut Well: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (14-tgl.).

Koblenz-Landau. Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte IV: Die Musik des 19. Jahrhunderts — Pros: Programmusik — S: Das Streichquartett im 18. Jahrhundert. □ Akad. Dir. Peter Imo: Pros: Analyse: Klaviermusik des 18.—20. Jahrhunderts — Ü: Allgemeine Musiklehre II.

Köln. Prof. Dr. Jobst P. Fricke: Einführung in die Methoden der Musikwissenschaft. □ Priv.-Doz. Dr. Manuel Gervink: Stil- und Epochenwechsel in der Musikgeschichte. □ Priv.-Doz. Dr. Dieter Gutknecht: Musik der Renaissance — Haupt-S: Die Künste in der Romantik. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: Strawinsky. Von den Anfängen bis zur Psalmensinfonie — Haupt-S: Luigi Nono — Pros: Das spätbarocke Konzert: Von Corelli bis Bach. □ Prof. Dr. Klaus W. Niemöller: Haupt-S: Die Sinfonie in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert nach Beethoven. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musiktraditionen zentral- und nordasiatischer Völker — Haupt-S: Lokale Populärmusik in außereuropäischen Ländern — Pros: Traditionelle Musik in Korea — Ü: Transkriptionsübung. □ Michael Arntz M. A.: Pros: Musikästhetik von Forkel bis Adorno (1). □ Dr. Norbert Bolin: Pros: Beethoven-Rezeption — Ü: Dramaturgisches Kolloquium. Analyse ausgewählter Beispiele aus Opernproduktionen und Musikfilm — Ü: Einführung in die Werkanalyse. □ Prof. Dr. Leo Danilenko: Ü: Physikalische und psychoakustische Grundlagen der Musik. □ Dipl.-Math. Robert Difelmeier: Pros: Zentrale Aspekte der Musikinformatik — Ü: Entwicklung eines Kontrapunkt-Expertensystems mit der Programmiersprache PROLOG. □ Dr. Bram Gätjen: Pros (mit Praktikum): Systemik für Systemiker — Musikethnologie für Akustiker — Akustik für Musikethnologen (gem. mit Dr. Raimund Vogels). □ Dr. Herfrid Kier: Ü: Musikvermittlung in den Medien.

Leipzig. Dr. Eszter Fontana: S: Instrumentenkunde (gem. mit Dr. Birgit Heise) — S: Einführung in die musikalische Akustik. □ Dr. Wolfgang Gersthofer: Pros: Purcells Instrumentalmusik — Ü: Notationskunde II (Schwarze Mensuralnotation). □ Prof. Dr. Hans Joachim Köhler: Musikhören — psychologische Aspekte — Clara Wieck-Schumann. Zur Persönlichkeit und zum kompositorischen Werk. □ Doz. Dr. Michael Märker: Bach in Leipzig — Musikgeschichte im Überblick: das 19. und 20. Jahrhundert — S: Josef Suk und Bohuslav Martinů. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Systematische Musikästhetik — S/Ü: Experimentelles Arbeiten — S: Soziologie der musikalischen Massenkommunikation — FS: Forschungsseminar „Musik und Zeit“. □ Dr. Thomas Schinköth: Thomaskantoren vor Bach — S: Musiktheoretische Schriften von Sigfrid Karg-Elert — S: Neue Musik im Gespräch — FS: Leipziger Musik im NS-Staat. □ Prof. Dr. Winfried Schrammek: Choral in der Messe. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel: Das Lied. Profil und Geschichte der Gattung — Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Klaviermusik der Romantik — S: „Pelléas et Mélisande“ von Claude Debussy — „Tristan und Isolde“ von Richard Wagner (gem. mit Dr. Wolfgang Gersthofer) — Kolloquium für Examenskandidaten. □ Dr. Christoph Sramek: Ü: Oper live (gem. mit Regina Brauer). □ Dr. Peter Wollny: S: Die burgundischen Chansons in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. □ Frieder Zschoch: Ü: Musikalische Philologie: Editionstechnik. □ Prof. Dr. Wilhelm Seidel, Prof. Dr. Klaus Mehner, Doz. Dr. Michael Märker, Dr. Wolfgang Gersthofer, Dr. Peter Wollny, Dr. Ulrich Leisinger: Colloquium musicologicum.

Mainz. Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling: Aspekte der Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts — S: Alban Berg — S: Die Opern von Richard Strauss — Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Axel Beer, Prof. Dr. Manfred Schuler, Prof. Dr. Jürgen Blume, Dr. Ursula Kramer). □ Prof. Dr. Axel Beer: Heinrich Schütz und seine Zeitgenossen — S: Die Streichquartette W. A. Mozarts — Pros: Olivier Messiaen. □ Prof. Dr. Friedrich-Wilhelm Riedel: Ober-S: Doktoranden-Kolloquium. □ Dr. Hubert Kupper: Statistische Analysen von Werken der Klassik. □ Dr. Kristina Pfarr: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Daniela Philippi: Pros: Entwicklungen der Neuen Musik seit 1945. □ Dr. Anno Mungen: Pros: Mozarts „Cosi fan tutte“ — Analyse und Interpretation. □ Dr. Helmut Pöllmann: Pros: Untersuchungen zu Beethovens Klaviersonaten — Ü: Einführung in den computergestützten Notensatz (Forts.). □ Stephan Münch: Ü: Notationskunde II.

Marburg. Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: S: Mozarts Opern — S: Der musikalische Text (quellenkundliches Seminar). □ Dr. Wulf Konold: S: Operndramaturgie. □ Herbert Lölkes M.A.: Pros: Te Deum-Vertonungen des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Panja Mücke M.A.: Pros: Arienformen in der Oper des 17 und 18. Jahrhunderts. □ Dr. Lothar Schmidt: S: Alban Berg. □ Prof. Dr. Martin Weyer: Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit — Pros: Das Orchester von Haydn bis Strauss. □ N.N.: Die Musik des Fin de siècle in Frankreich — S: Stationen der Neuen Musik nach 1950 — Pros: Notationskunde — Ü: Orchestergesang um 1900 in Frankreich und Deutschland.

München. Prof. Dr. Theodor Göllner: Musikgeschichte und Geschichte der Musikwissenschaft — Haupt-S: Sprachvertonungen bei Lasso und Schütz (3) — Oberseminar □ Prof. Dr. Dr. Welker: Die Musik der Renaissance II — Haupt-S: Minnesang und Spruchdichtung — Kolloquium. □ Dr. Issam El-Mallah: Rhythmus und Rhythmusinstrumente im Sultanat Oman. □ Dr. Reinhold Schlötterer: Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe: Die „Frau ohne Schatten“: Text, Komposition, Szene. □ Dr. Bernd Edelmann: Ü: Palestrina-satz II — Ü: Harmonik des 18. und 19. Jahrhunderts — Ü: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft — Pros: Händel, Giulio Cesare in Egitto — Ü: Musikgeschichte in Beispielen II (1600–1990). □ Dr. Rudolf Nowotny: Ü: Die Vertonung des Ordinarium missae von den Anfängen bis zur Wiener Klassik. □ Dr. Franz Körndle: Ü: Geschichte der Notation I — Pros: Norddeutsche Orgelmusik um 1700. □ Dr. Claus Bockmaier: Ü: Joseph Haydns Pariser Sinfonien — Ü: Möglichkeiten der Beschreibung von Musik (Beispiele aus verschiedenen Epochen und Gattungen). □ Dr. Birgit Lodes: Ü: Grundkurs: Satzlehre — Ü: Tänzerisches in der Musik von Haydn, Mozart und Beethoven. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: Musik und Geräusch. □ Jadwiga Nowaczek: Ü: Tanz im 19. Jahrhundert. □ Dr. Josef Focht: Ü: Historische Zentren des Streichinstrumentenbaus in Süddeutschland. □ Dr. Peter Jost: Ü: Instrumentation im 19. Jahrhundert am Beispiel Richard Wagners.

München. Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. Jens Malte Fischer: Haupt-S: Hans Pfitzner und die Oper. □ Dr. Julia Liebscher: Pros: Opern von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. □ Dr. Barbara Zuber: Pros: Carlo Goldoni und die Opera buffa — Pros: Don Giovanni — Koll: Zwischen Erneuerung und Restauration. Die komische Oper der 20er Jahre. □ Prof. Dr. Dr. Enno Burmeister: Pros: Entstehung und Entwicklung der barocken Operntheater in Deutschland. □ Dr. Hanspeter Krellmann: Koll: Öffentlichkeitsarbeit/Programmheftgestaltung. □ Prof. Dr. Hellmuth Matiasek: Kolloquium: Spielplangestaltung Oper.

Münster. Prof. Dr. Heiner Gembris: Musik und Ausdruck — Haupt-S: Experimentelle Untersuchungen zur entspannenden Wirkung von Musik — Pros: Praktikum empirische Forschung. □ Prof. Dr. Laurenz Lütken: Musik der Renaissance — Haupt-S: Richard Wagners „Rheingold“ — Pros: Lektürekurs: Johann Mattheson. □ Prof. Dr. Winfried Schlepphorst: Die Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs — Haupt-S: Historische Aufführungspraxis: Entwicklungen und Probleme — Geistliche und Weltliche Chormusik im 19. Jahrhundert — Ü: Formenkunde: Polyphone und vokale Formen. □ Dr. Jaroslav Bužga: Haupt-S: Die Bedeutung der Oper in der Musikgeschichte Ost- und Mitteleuropas. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: Haupt-S: Die Musik im Zeitalter des 30jährigen Krieges in Europa. □ Dr. Dietrich Helms: Pros: Musik in England im 15. und 16. Jahrhundert. □ Dr. Ralf Martin Jäger: Pros: Musik im antiken Griechenland — Ü: Gewußt wo? Einführung in die musikalische Literatur. □ Dr. Diethard Riehm: Pros: Original und Bearbeitung (vom 16. bis zum 20. Jahrhundert) — Ü: Musikgeschichte im Überblick II — Harmonielehre für Fortgeschrittene. □ Michael Schwarte: Pros: Musikdramatik des 17 und 18. Jahrhunderts. Einführung in die Formen der Oper II. □ Dr. Michael Zywiets: Pros: Die Sinfonien Mozarts.

Oldenburg. Christiane Abt: Ü: John Cage: Sonates and interludes. □ Prof. Gustavo Beccera-Schmidt: Ü: Hören und Analysieren: Ausgewählte Kompositionen aus Uraufführungen oh ton-Konzerten. □ Prof. Violeta Dinescu: Ü: Die Mehrstimmigkeit in der Folklore des Balkan — Ü: Tradition und Innovation in der Musik von Bartók und Ligeti — Ü: Kompositions- und Improvisationsmodelle mit alten und neuen Spieltechniken für Besetzungen von Solo bis Ensemble. □ Dr. Kadja Grönke: Michail Glinka und der Beginn der russischen Kunstmusik. □ Prof. Dr. Ulrich Günther: S: Musikerziehung im „Dritten Reich“. Ursachen, Folgen, Folgerungen. □ Prof. Dr. Walter Heimann: S: Musiklernen im Wandel. Ergebnisse und Methoden musikalischer Motivationsforschung — S: Neue Klänge im Klassenraum. Unterrichtsmethoden mit Midi-Instrumenten — S: Musikgeschichte im Überblick. Monteverdi und seine Zeit. Inhalte und Methoden seiner Vermittlung in der SEK II. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S: Mozarts „Don Giovanni“. □ Priv.-Doz. Dr. Niels Knolle: Geschlechtstypische Sozialisation durch Videoclips? □ Dr. Andreas Lüderwaldt: Musikkulturen der Welt. Theorien, Formen, Instrumente. □ Bernhard Mergner: Ü: Arrangement und Komposition für Ensembles in

der afro-amerikanischen Musik — Ü: Analyse: Die stilistische Entwicklung von Miles Davis in den 40er bis in die 80er Jahre. □ Dr. h. c. Gertrud Meyer-Denkman: Grenzübergänge in der Musik des 20. Jahrhunderts. Zwischen Rock — Jazz — Ethno — Avantgarde etc. Ihre Funktionen und Konsequenzen. □ Dr. Thomas Münch: S: Musik im Internet (zugleich Vorbereitung einer Ausstellung) — Lektüre musiksoziologischer Texte zu Jazz und Popmusik. □ Prof. Dr. Peter Schleuning: S: Printmedien im 19. und 20. Jahrhundert. Frühe und aktuelle Beethoven-Rezeption — S: „Natur“ in Liedern und Arien des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Wolfgang Stroh: S: West Side Story — Auf der Straße, auf der Bühne, auf der Leinwand und in der Schule — Grundlagen der Akustik und Hörpsychologie — S: Interkulturelle Musikerziehung — Konzepte, Methoden, Perspektiven. □ Cornelis Teeling: Carl Orff als Komponist und Musikpädagoge. □ Peter Vollhardt: Ü: Produktion einer Revue über Friedrich Holländer — Ü: Mehrstimmiger Gesang in der Popmusik — Abhören, Notieren und Singen. □ Axel Weidenfeld: Ü: Musiklehre III. Übungen zur Analyse von Orchesterpartituren (Verdi, Requiem).

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: S/P: Programmierung algorithmischer Kompositionen in BASIC und CAMI-Talk (basierend auf der Hochsprache C) — S: Die historische und stilistische Entwicklung der Rock- und Popmusik II (seit 1970). □ Prof. Dr. Sabine Giesbrecht: S: Zur Geschichte des deutschen Schlagers vom Ende der 20er Jahre bis 1945 — S: Musik im Zeremoniell des Barock — S: Einführung in die Formenlehre. □ Dr. Stefan Hanheide: Musikgeschichte im Überblick — S: Prag — Böhmen — Theresienstadt: Musikgeschichte im heutigen Tschechien (Vorbereitung der Exkursion) — S: Arbeitsgruppe „Musik zum Dreißigjährigen Krieg“ II. □ Prof. Dr. Hartmut Kinzler: S: Die Balladen Frédéric Chopins — S: Minimal Music. □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt: S: Filmmusik: Der deutsche Nachkriegsfilm — S: Ausgewählte Gegenstände musikpsychologischer Forschung. □ Tillmann Weyde: S: Die Geschichte des Jazz.

Potsdam. Prof. Dr. Fritz Beinroth: Ausgewählte Fragen zur Geschichte der Musik von G. F. Händel bis zur deutschen Romantik — Pros: Zu ausgewählten musikgeschichtlichen Fragen von J. S. Bach bis zu A. Bruckner — Haupt-S: Gattungsgeschichte Oper, R. Wagner und G. Verdi — Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Vera Cheim-Grütner: Musik des 20. Jahrhunderts — Haupt-S: Musikanalyse/Geschichte des Konzerts — Haupt-S: Musikanalyse/Instrumentale Gattungen im 18. Jahrhundert — Block-S: Jüdische Komponisten im 19. und 20. Jahrhundert unter Berücksichtigung ihres Bekenntnisses zum Judentum — Kolloquium für Doktoranden und Examenskandidaten. □ N. N.: S: Zu ausgewählten Fragen der Populärmusik.

Regensburg. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Zur Ästhetik und Geschichte der Programmmusik — Pros: Einführung in die Instrumentenkunde — S: Ludwig van Beethoven: Die Symphonien. □ Prof. Dr. David Hiley: Allgemeine Musikgeschichte I — Pros: Musik für Tasteninstrumente bis 1600 — Ü: Notationskunde I (bis Mitte des 13. Jahrhunderts). □ Prof. Dr. Detlef Altenburg, Prof. Dr. David Hiley: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen. □ Prof. Dr. Detlef Altenburg, Prof. Dr. David Hiley, Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: S: Musik und Rhetorik. □ Dr. Norbert Dubowy: Ü: Die „Groupe des Six“ — Ü: Von Cimarosa zu Rossini — Italienische Oper um 1800. □ Dr. Rainer Kleinertz: Ü: Heinrich Schütz — Ü: Lektüre ausgewählter Texte zur Musikästhetik im 18. und frühen 19. Jahrhundert. □ Domorganist Eberhard Kraus: Ü: Fugen in Max Regers Klavier- und Orgelwerken. Technik und Ausdruck.

Rostock. Prof. Dr. Karl Heller: Musikgeschichte II: Vorklassik und Wiener Klassik — Haupt-S/S: Joseph Haydns musikalische Sprache in den 1790er Jahren — S: Musik in Wien vom Mittelalter bis zur Gegenwart (mit Exkursion) (gem. mit Dr. Hartmut Möller) — Ü: Repetitorium zur Musikgeschichte für Examenskandidaten (1) — Doktorandenkolloquium (14-tgl.). □ AORat Dr. Hartmut Möller: Das Erleben multimedialer Welten (vom Lied bis Videoclip) — Haupt-S: „De schriener van der nigen strat, dat is eyn vrysch gheselle ...“: Ein Rostocker Liederbuch aus dem 15. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. Irmtraut Rösler) — Pros: Analyse und Hermeneutik: Sinn und Gehalt bei Hans-Heinrich Eggebrecht. □ Andreas Waczkat M. A.: Pros: Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit (1). □ Lehrbeauftragter Dr. Franz Bullmann: Instrumentenkunde (mit Ü).

Saarbrücken. Prof. Dr. Wolf Frobenius: Geschichte der Mensuralnotation — Pros IV: Geschichte der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts — S: 50 Jahre Darmstädter Tage für Neue Musik — Doktorandenkolloquium. □ N. N.: Musikgeschichte des 16.–19. Jahrhunderts — Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik — S: Musik des 17. Jahrhunderts in Frankreich — Seminar für Examenskandidaten. □ Dr. Jürgen Böhme: Kurs: Allgemeine Musiklehre. □ Stefan Fricke M. A.: Pros II: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600 — Kurs: Programmheftgestaltung. □ Dr. T. Schmitt: Kurs: Der Komponist Heinrich Konietzny (gem. mit Stefan Fricke M. A.). □ Dr. Tobias Widmaier: Pros: I: Einführung in die Musikwissenschaft — Kurs: Musikalische Regionalgeschichte (gem. mit Stefan Fricke M. A.).

Salzburg. Priv.-Doz. Dr. Petra Bockholdt: Musik im 17. Jahrhundert — S: Haydns Londoner Symphonien. □ Dr. Daniel Brandenburg: Pros: Die Opera buffa bis Mozart. □ Doz. Dr. Sibylle Dahms: Tanzgeschichte im Überblick — S: Seminar für Dissertanten und Diplomanden (gem. mit Doz. Dr. Ernst Hintermaier). □ Dr. Stefan Engels: Mittelalterliche liturgische Handschriften und Notationsformen in Österreich. □ Dr. Wolfgang Gratzer: Kulturgeschichte des Musikhörens. □ Dr. Thomas Hauschka: Pros: Musikalische Satzlehre II (mit Ü). □ Prof. Dr. Horst-Peter Hesse: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft. □ Doz. Dr. Ernst Hintermaier: Die venezianische Schule. □ Dr. Thomas Hochradner: Pros: Notationskunde I: Weiße Mensuralnotation. □ Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: Pros: Editionstechnik. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: S: Sonate und Sonatensatz im 19. Jahrhundert. □ Priv.-Doz. Dr. Peter Revers: Die Musik des indischen Subkontinents.

Salzburg. *Hochschule für Musik und darstellende Kunst.* Prof. Dr. Wolfgang Roscher: Musikästhetik und Musikphilosophie: Musik und Literatur Gemeinsamkeiten und Unterschiede ihres Sprachcharakters (gem. mit HAss Mag. Dr. Christoph Khittl). — Vergleichende Kulturgeschichte: Europäische Musik und kulturelle Bildung. — Dissertanten-S: Zur Problematik von Gedenkjahren in der musikpädagogischen Reflexion. — 1000 Jahre Österreich (gem. mit HAss Mag. Dr. Christoph Khittl). □ HAss Mag. Dr. Christoph Khittl: Pros: Einführung in die Technik wissenschaftlichen Arbeitens — Fachdidaktik Ib: Pros: Musikspezifische Modelle des Musikunterrichts. □ HAss. Mag. DDDr. Wolfgang Mastnak: S: Fachdidaktik IIIb: Reihenschluß und Massentrend. Zur Notwendigkeit reflektierender Musikpädagogik.

Siegen. Prof. Dr. Hermann J. Busch: Kolloquium für Examenskandidaten und Doktoranden. □ Dr. Hans-Ulrich Fuß: Musikgeschichte im Überblick III. □ Prof. Martin Herchenröder: S: Von Wagner zu Schönberg — ein Weg zur Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Hartmut Kapteina: S: Einführung in die Musiktherapie. □ Prof. Dr. Reinhard Schneider: S: Projekt „Charts“ — S: Rhythmus in der Kunstmusik — ein geschichtlicher Überblick (gem. mit Dr. Hans-Ulrich Fuß) — Kolloquium für Examenskandidaten.

Tübingen. Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Musikgeschichte II (1400–1600) — Ü: Instrumentenkunde — S: Melodietypen bei Mozart — S: Doktoranden- und Magistrandenkolloquium. □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Zur Frage der Tonartencharakteristik — Ü: Lieder von Gabriel Fauré — S: Die Symphonien von Robert Schumann — S: Kolloquium für Examenskandidaten. □ Doz. Dr. Wolfgang Horn: Messenkomposition im 18. und 19. Jahrhundert — S: Johannes Brahms. □ Prof. Dr. Walther Dürr: S: Carl Loewe und das deutsche Lied zwischen Zelter und Schumann. □ Prof. Dr. Alexander Sumski: Ü: Repertoirekunde I (Sinfonie der Wiener Klassik). □ Dr. Geneviève Bernard-Krauß: Ü: Die Entwicklung des musikalischen Geschmacks in Italien im 18. Jahrhundert. □ Dr. Stefan Klöckner: Pros: Einführung in den Gregorianischen Choral.

Weimar. Prof. Dr. Wolfgang Marggraf: Claude Debussy und das Problem des musikalischen Impressionismus — Das lyrische Klavierstück des 19. und frühen 20. Jahrhunderts — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft — Haupt-S: Das „zweite Zeitalter“ der Sinfonie (Brahms, Bruckner, Tschaiakowski, Mahler) — Haupt-S: Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens — Kolloquium zu aktuellen Themen der Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Michael Berg und Prof. Dr. Helen Geyer). □ Prof. Dr. Helen Geyer: Henry Purcell — Das Oratorium von seinen Anfängen bis zu Händel — Pros: Notre Dame Schule — Haupt-S: Guido von Arezzo: *Micrologus* (Lektüre) — Haupt-S: Editionsprobleme: Einführung in die Cherubini-Edition (Übung). □ Dr. Michael Berg: Musikgeschichte im Überblick II (18. Jahrhundert) — Musikgeschichte im Überblick IV (20. Jahrhundert) — Igor Strawinsky — Pros: Zur allgemeinen Musikgeschichte — Block-S: Zur Technik wissenschaftlichen Arbeitens — Haupt-S: Musikbegleitende Texte (Moderation, Plattenkommentar, Programmheft) — Haupt-S: Ästhetische Korrelate zur Musik des 19. Jahrhunderts — Haupt-S: Material, Gedanken und Ansätze zur Interpretationsgeschichte der Musik.

Wien. Prof. Mag. Dr. Franz Födermayr: Grundlagen der vergleichend-systematischen Musikwissenschaft II — Einführung in die Ethnomusikologie II — S: Vergleichend-musikwissenschaftliches Seminar — S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Prof. Dr. Walter Pass: Musikgeschichte I — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Wiener Tanzkompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts (gem. mit Lektor Prof. Dr. Eberhard Würzl) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Zur Musiktheorie des späten Mittelalters (gem. mit Lektor Dr. Walter Kreyszig, Lektor Dr. Heinz Ristory) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Byzantinische Musik (gem. mit Lektor Dr. Gerda Wolfram) — Der Hohenemser Kantor Salomon Sulzer und seine Wiener Reform des Synagogen-Gesanges — Konversatorium zu den Vorlesungen — S: Dissertanten- und Diplomandenkolloquium. □ Prof. Mag. Dr. Gernot Gruber: Musikgeschichte II — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts —

Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Prof. Doz. Dr. Theophil Antonicek: Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsproseminar — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar — Musikgeschichte Wiens. Probleme, Quellen, Forschung — Ausgewählte Kapitel (mit Ü) — Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Prof. Doz. Dr. Herbert Seifert: Ü: Historischer Tonsatz: Kontrapunkt — Einführung in die Methoden der Analyse II — Diplomanden- und Dissertantenseminar (1). □ Doz. Dr. Leopold Kantner: Paisiello und Cimarosa — Kirchenmusik im spanisch-portugiesischen Raum — Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Prof. Doz. Dr. Jürg Stenzl: Musikgeschichte in Beispielen IV: Von Franz Schubert bis Claude Debussy. □ Prof. Elisabeth Haselauer: Seminar zur Musiksoziologie — Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Prof. Dr. Philip Bohlmann: S: Jüdische Musik und Modernität — Die Musik der Juden: Diaspora — Die Musik Amerikas: Volks- und Populärmusik. □ Doz. Dr. Oskar Elscek: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar — Einführung in die Theorie und Methoden der Musikwissenschaft. □ Dr. Franz Kerschbaumer: Jazz II. □ Doz. Dr. Ernst Hilmar: Die Probleme einer „echten“ Schubert-Monographie (1). □ Doz. Dr. Manfred Angerer: Ü: Historisch-musikwissenschaftliches Proseminar: Igor Strawinsky — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Rhetorische Figuren, Affektenlehre und die Interpretation Alter Musik (gem. mit Dr. Trebuch) — Historisch-musikwissenschaftliches Seminar: Musik der achtziger Jahre — S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Hofrat Dr. Herwig Knaus: Musikalische Strukturanalyse II (mit Ü). □ Dr. Werner A. Deutsch: Psychologie des Hörens: Psychoakustik II — Psychoakustik IV □ Dr. Gerlinde Haas: Frau und Musik. □ Dr. Martha Handlos: Probleme der Wechselbeziehung Musik und Lyrik im 18. bis 20. Jahrhundert: Französisches Lied um 1900. □ Dr. Eva Diettrich: Musikgeschichte I. □ Prof. Lothar Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts II. □ Hofrat Dr. Dietrich Schüller: Die Schallaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft II: digitale Formate. □ Doz. Dr. Gerhard Kubik: Neotraditionelle Musikformen Schwarzafrikas. □ Dr. Emil Lubej: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar — Vergleichend-musikwissenschaftliche Exkursion (mit Ü) (3). □ Mag. Dr. August Schmidhofer: Ethnomusikologische Übungen IV: Analyse (mit Ü) — Vergleichend-musikwissenschaftliche Exkursion (mit Ü). □ Dr. Michael Weber: Ü: Vergleichend-musikwissenschaftliches Proseminar: Ethnomusikologie — Vergleichend-musikwissenschaftliche Exkursion (mit Ü). □ Dr. Gerhard Stradner: Ü: Einführung in die historische Instrumentenkunde II. □ Dr. Heinz Ristory: Ü: Einführung in Musiktheorie und Notationspraxis des Mittelalters II: Die Joh. de Muris-Rezeption auf italienischem Boden. □ Mag. Dr. Walter Kreyszig: Ü: Antike-Rezeption in der Musiktheorie des Humanismus mit bes. Berücksichtigung des Auctoritas-Denkens im Zeitalter des Humanismus. □ Mag. Dr. Martin Czernin: Quellenkunde der einstimmigen Musik des Mittelalters II. □ Lektor Anton Noll: Ü: Einführung in S-Tools.

Wien. Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Gottfried Scholz: S: Kompositionstechniken im 20. Jahrhundert (gem. mit Ass. Prof. Dr. Gerold W. Gruber) — S: Musikalische Strukturanalyse II und III (gem. mit Ass. Prof. Mag. Walter Schollum). □ Ass. Prof. Dr. Gerold W. Gruber: S: Österreichische Komponisten nach 1945. □ Prof. Dr. Friedrich C. Heller: Einführung in die Musikgeschichte 2 — S: Musikwissenschaftliches Privatissimum I — S: Diplomanden- und Dissertanten-Seminar (gem. mit Ass.). □ HAss. Dr. C. Szabo-Knotik: Musikgeschichte 4 — Musikgeschichte 2 (15. bis 17. Jahrhundert). □ HAss. Dr. C. Glanz: Musikwissenschaftliches Seminar — Allgemeine Repertoirekunde 2. □ HAss. Dr. M. Permoser: Musik nach 1945 — Übungen zur Musikgeschichte 1 — S: Musikgeschichte 6. □ HAss. Dr. A. Mayer-Hirzberger: Übungen zur Musikgeschichte 2 (Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik) — Musikgeschichte 4 (19. Jahrhundert). □ Dr. Peter Revers: S: Musikgeschichte 3. □ Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Systeme der Musiksoziologie: Systematische Ansätze und Geschichte der Musiksoziologie (gem. mit Prof. Dr. Desmond Mark) — Musiksoziologische Reflexion und musikalische Praxis (gem. mit Ass. Prof. Mag. Elena Ostleitner) — S: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und ihre pädagogische Relevanz — Diplomanden- und Doktorandenseminar (gem. mit Prof. Kurt Blaukopf). □ Prof. Dr. Desmond Mark: S: Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation — Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens. □ Ass. Prof. Mag. Elena Ostleitner: S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik — S: Frau und Musik — Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin. □ HAss. Doz. Dr. Alfred Smudits: S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis der Vokalmusik II — S: Vergleichende Interpretationskritik (Musik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts) — S: Die Entwicklung der Modalität am Beispiel österreichischer Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts — S: Aufführungspraktische Überlegungen von Komponisten und Musikern der Zweiten Wiener Schule — S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Mag. Stefan Jena).

Lehrkanzel für Musikgeschichte. Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 4: Von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart — S: Orpheus-Opern II: Gluck und die Folgen — Neue Musik in der zweiten Jahrhunderthälfte 2: England — Diplomandenkolloquium (gem. mit Dr. Markus Grassl). □ Dr. Markus Grassl:

Musikgeschichte 2: Von den Anfängen der Mehrstimmigkeit bis ins 16. Jahrhundert — S: Geschichte der Alte-Musik-Bewegung im 20. Jahrhundert.

Würzburg. N. N.: Das Liedschaffen Robert Schumanns — Ü: Zur Geschichte des päpstlichen Sängerkollegiums und seiner musikalischen Überlieferung — Ü: Einführung in die weiße Mensuralnotation — Ü: Das Oratorium und die Passionsvertonungen in der Zeit von Bach und Händel. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten) — Ü: Gluck in den europäischen Traditionen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Martin Just: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (für Examenskandidaten). □ Dr. Frank Heidlberger: Ü: Sonata und Concerto von Corelli bis Bach — Ü: Quellenstudium und Editionstechnik am Beispiel der Carl Maria von Weber-Gesamtausgabe II — Musikhistorischer Kurs: Die Zeit von Bach und Händel.

Zürich. Prof. Dr. Max Lütolf: beurlaubt. □ Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: Johann Sebastian Bach — Werk und Wirkung (1) — S: Übungen zur Musikästhetik. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Orlando di Lasso und seine Zeit (1) — S: Venezianische Mehrchörigkeit. □ lic. phil. Christoph Ballmer: Pros: Analyse ausgewählter Musikwerke des 19. Jahrhunderts. □ Dr. h. c. Roman Bannwart: Ü: Collegium musicum: Gregorianischer Choral (1). □ Dr. Dorothea Baumann: Ü: Historische Instrumentenkunde (1). □ Dr. des. Beat Föllmi: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft II (1). □ Dr. Bernhard Hangartner: Pros: Mensural- und Tabulaturnotation des 15. und 16. Jahrhunderts II — Gregorianischer Choral: Einführung in die Semiologie. □ Peter Wettstein: Ü: Analytisches Musikhören II (1).

Musikethnologie. Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn: Pros: Einführung in die Musikethnologie II — Ü: Hören außereuropäischer Musik II — Musikethnologisches S: Musik und Ritual. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: Musikethnologie Südasiens. □ lic. phil. Daniel Rüegg: Ü: Lektürekurs (1).

BESPRECHUNGEN

Thematischer Katalog der Opersammlung in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Signaturengruppe Mus Hs Opern), bearbeitet und beschrieben von Robert DIDION und Joachim SCHLICHTE. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1990, 84 S., 441 S. Abb. (Kataloge der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Band 9.)*

Die Publikation wichtiger Bibliographien, davon viele auf Microfiche, gehört zu den immensen Leistungen, die in den letzten Jahrzehnten die Möglichkeiten des Bibliographierens ganz erheblich erleichtert haben. Dazu gehören die Katalogeditionen großer Bibliotheken wie jene der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek in München, der Österreichischen Nationalbibliothek, des RISM-Librettokataloges etc. Mit dem vorliegenden *Thematischen Katalog* ist den beiden Autoren über einen bloßen Katalog hinaus eine Art Handbuch zum Musiktheater in Frankfurt von 1782 bis 1944, dem Jahr der Zerstörung des Opernhauses, und zum Repertoire des Musiktheaters dieser Zeit gelungen, das sowohl für die Geschichte des städtischen Frankfurter Theaters als auch für den Forscher auf dem Gebiet des Musiktheaters aller Gattungen bis hin zum Vaudeville und zur Posse von außerordentlichem Wert ist. Die in der Stadt- und Universitätsbibliothek erhaltenen Quellen umfassen die handschriftlichen oder gedruckten Partituren, die Libretti, das Auführungsmaterial (Stimmen, Soufflier- und Textsourfflierbuch, Rollenhefte, Regie- und Inspizientenbuch), des öfteren auch die Zensur-exemplare der Libretti und die Theaterzettel. Somit liegt, abgesehen von in Frankfurt wie überall einst eingetretenen Verlusten, ähnlich wie etwa in Coburg, Stuttgart oder Wien ein geschlossener Bestand von Quellen eines der zumindest zu bestimmten Perioden führenden Häuser im deutschsprachigen Raum vor. Im Unterschied etwa zu allen anderen genannten Theatern haben die beiden Autoren in jahrelanger Arbeit in dem vorliegenden Katalog den gesamten erhaltenen Quellenbestand in vorbildlicher Weise erschlossen und genau beschrieben.

Dem eigentlichen Katalog geht ein umfangreiches Kapitel über die Entwicklung des Quellen-Bestandes voraus, gegliedert in die Epochen des Frankfurter Comödienhauses (1782—1792) und der Theater-Aktiengesellschaft (1792—1904), in die Zeit zwischen 1904 und 1944 und schließlich von der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart. Außerdem wird in diesem Kapitel die jeweilige Situation des Opernhauses und des Ensembles beleuchtet, so daß hier auch ein gewichtiger Beitrag zur Frankfurter Operngeschichte vorliegt, in dem zahlreiche Mängel vorliegender akademischer Arbeiten (W. Saure, B. Frank) korrigiert sind. In einem zweiten Kapitel wird ein Überblick über das überlieferte Repertoire und die Gliederung des Kataloges gegeben. Eine Reihe von Faksimiles beschließt diesen ersten Teil des Kataloges.

Der von den beiden Autoren aufgearbeitete Bestand enthält 828 Werke des Musiktheaters, eine Zahl, die weit über vorausgehende Kataloge (vgl. die Übersichten S. 37* ff.) hinausreicht, da alle aus dem Opernhaus stammenden Quellen, auch solche, die bisher in anderen Bibliotheken oder Archiven aufbewahrt waren, identifiziert und unter der Signaturengruppe Mus Hs Opern zusammengefaßt wurden. Hinzu kommen die ausführliche Dokumentation und Kommentierung der zahlreichen im Repertoire verbliebenen oder immer wieder aufgenommenen Bühnenwerke, deren verschiedene Stadien der Rezeption anhand der mitgeteilten Quellen genau studiert werden können, so z. B. der besonders komplizierte Fall von *Così fan tutte* mit den neun im Opernbestand Frankfurts dokumentierten verschiedenen Versionen (vgl. dazu auch die tabellarische Übersicht S. 174—175). Didion und Schlichte haben mit ganz wenigen Ausnahmen die Handschriften und Drucke identifiziert, bei übersetzten Opern die Übersetzer aus verschiedenen Perioden ermittelt (im Falle des *Don Giovanni* etwa Heinrich Gottlieb Schmieder, Franz Grüner, Johann Friedrich Rochlitz-Schmidt, als Übersetzer der originalen Rezitative Rochlitz, Hermann Levi und Georg Schünemann) und im einzelnen die Striche, Einfügungen etc. identifiziert und

kommentiert. Erst wenn man bedenkt, um welche Vielfalt an Quellen es sich handelt, kann man die große Leistung der beiden Autoren richtig einschätzen. Für die weitere Forschung in den verschiedenen Bereichen des Musiktheaters liegt ein äußerst anregender Katalog vor. Das äußere Erscheinungsbild des Kataloges ist in gewisser Weise ein Spiegel seiner Entstehung, wie die Dreiteilung in den Anfangsteil mit professioneller Druckschrift, den zweiten in Schreibmaschinenschrift und den dritten der sehr nützlichen fünf Register wiederum im ersten Schrifttyp beweist.

Die Erschließung der reichen Bestände der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt ist mit dem Katalog der kirchlichen Musikhandschriften und der Opernsammlung noch lange nicht abgeschlossen. Es wäre zu wünschen, daß bald zum Beispiel auch die immense Zahl ikonographischer Quellen durch einen Katalog der Forschung und der Öffentlichkeit erschlossen wird.

(April 1995)

Herbert Schneider

Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikzeitschriften (BSB-MuZ). München-London-New York-Paris: K. G. Saur 1990. 242 S. (Zeitschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. Band 1.)

Seit 1949 hat die Bayerische Staatsbibliothek das Sondersammelgebiet Musikwissenschaft von der Deutschen Forschungsgemeinschaft übertragen erhalten. Als erste Veröffentlichung von Katalogen der Bestände wurde in einem mehrbändigen Werk *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikdrucke (BSB-Musik)*, München u. a. 1988ff. vorgelegt. Ihr folgen nunmehr, ebenfalls von der DFG unterstützt, die Musikzeitschriften. Dies Verzeichnis wurde im Rahmen der Überführung aller Zeitschriften auf elektronische Datenverarbeitung erstellt und repräsentiert damit zugleich ein Teilgebiet dieses Unternehmens. Mit diesem Katalog wurde eine Zeitschriften-Reihe der Bibliothek eröffnet, die nach verschiedenen Fachgebieten ausgerichtet werden soll. Der Katalog besteht aus zwei Teilen, einem alphabetisch nach Titeln angeordneten mit vollständigen Angaben und einem systematisch nach zehn Sachgebieten aufgliederten Teil mit gekürzten Aufnahmen, denen ein Vorwort und „Hinweise zur Benut-

zung“, auch in englischer Übersetzung, vorangestellt sind. Die Titel der aufgenommenen Musikzeitschriften, die nicht nur der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek, sondern auch einigen anderen Abteilungen sowie Sondersammlungen entstammen, sind alphabetisch nach der mechanischen Wortfolge angeordnet. Die Titelaufnahmen wurden nach den „Regeln für die alphabetische Katalogisierung (RAK)“ vorgenommen. Bei Herausgeber-Gesellschaften und Herausgebern wird die betreffende Musikzeitschrift unter diesen und als Nebeneintrag unter ihrem Titel gebracht. Aufgenommen wurden im einzelnen: Haupttitel, Untertitel, Herausgeber oder Herausgeber-Gesellschaft, Erscheinungsort, Verleger, Erscheinungsjahre sowie Bestand und Signatur. Titelländerungen innerhalb einer Zeitschrift werden gesondert unter dem neuen Titel als selbständiger Eintrag gebracht, jeweils mit dem Hinweis auf den vorangegangenen oder nachfolgenden Titel. Hierbei wird bei den zeitlichen Angaben nicht immer konsequent verfahren. Entweder wird in solchen Fällen mit den Wörtern „Früher“ oder „Später“ operiert oder mit der exakten Jahresangabe oder mit Angabe von Jahrgang und Jahr oder Jahres- oder Band-Zahl. Bei fremdsprachigen Titeln, etwa von schwedischen oder polnischen Zeitschriften, werden Übersetzungen ins Deutsche gegeben, jedoch nicht durchgehend. Außerdem werden Verweise im Alphabetischen Teil bei Titelländerungen, geänderten Namen von Herausgeber-Gesellschaften und deren Abkürzungen sowie bei verschiedenen Herausgebern vorgenommen.

Außer Musikzeitschriften im engeren Sinne wurden auch Jahrbücher, Jahresberichte, Almanache, nicht aber Auktionskataloge, Schriftenreihen bzw. Serien aufgenommen. Der Begriff „Zeitschrift“ wurde dahingehend verstanden, daß „periodisches Schrifttum unabhängig von der Häufigkeit des Erscheinens“ (S. IX) wahrgenommen wurde. Zeitungen, wie in „Hinweise zur Benutzung“ angegeben, wurden indes nicht aufgenommen. Hier handelt es sich im 19. Jahrhundert um den im Sinne von Zeitschriften gebrauchten Begriff „Zeitung“, etwa *Allgemeine Musik-Zeitung*, bei denen es meistens um wöchentlich erscheinende Musikzeitschriften geht, nicht jedoch um Tageszeitungen. Allerdings wurde der Begriff „Musikzeitschrift“ in diesem Verzeichnis zum

Teil sehr weit, um nicht zu sagen zu weit ausgelegt. So wurden auch Publikationen wie Bibliographien, etwa *Internationale Wagner-Bibliographie*, Ferienkurse, Festbücher, Festhefte, Festival- und Festspiel-Veröffentlichungen, Festliche Musiktage, Festliche Sommer, Festschriften, Festwochen, Kataloge, Konzertprogramme und -bücher, Musikverzeichnisse, wie *Who's Who in Music* oder *Rheinische Musiker*, Musikfeste, Programmhefte, Symposien, Wettbewerbe, die auch im weitesten Sinne verstanden keine Musikzeitschriften darstellen, einbezogen. Dieser Einwand möge jedoch diesem wichtigen Katalog keinerlei Abbruch tun.

(April 1995) Imogen Fellingner

Encyclopedia of Music in Canada. Second edition. Edited by Helmut KALLMANN and Gilles POTVIN. Associate Editors: Robin ELLIOTT and Mark MILLER. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press (1992). XXXII, 1524 S.

Die erste Ausgabe dieses Nachschlagewerkes wurde 1981 in englisch veröffentlicht, 1983 in französisch. Diese Ausgabe führte mehr als 3150 Artikel auf und wurde als Meilenstein in der Musikwissenschaft Kanadas angesehen. Es war das erste Nachschlagewerk seiner Art für ein Land, dessen reiches musikalisches Erbe allzu oft aus Gründen amerikanischen oder europäischer Hegemonie in internationalen Musiklexika übersehen wird. Die zweite Ausgabe verzichtet auf 200 kleinere zugunsten von mehr als 820 neu hinzugekommenen Artikeln, die ihre Anzahl auf fast 3800 erhöhte. Die neuen Artikel reflektieren den Wandel in der kanadischen Musik und der musikalischen Kultur, der während der 80er Jahre vor sich ging. Dabei wurden einerseits Musiker und Komponisten berücksichtigt, die während des letzten Jahrzehnts in Erscheinung traten wie z. B. die Cellistin Ofra Harnoy oder der Country Star „k. d. lang“, andererseits wurde die größere Sensibilität in der heutigen Gesellschaft Kanadas im Hinblick auf die Rolle, die die „others“ bei der Gestaltung des mannigfaltigen musikalischen Erbes von Kanada spielten, berücksichtigt, ob es sich dabei um „First Nations peoples“, Frauen, Einwanderer aus nicht-westlichen

Ländern oder um Rock- und Jazz-Künstler handelte. In der Tat werden Komponisten der „art music“ gleich behandelt wie die „others“, die zuvor genannt wurden. Deshalb erhält der Komponist John Beckwith die gleiche Anzahl an Spalten (8) wie die Musik der Inuit (zu finden unter „Native North Americans in Canada“). Dabei kann es von Zeit zu Zeit zu einer Verdrehung des historischen Bildes kommen: Der Artikel „Concerts“ behandelt 200 Jahre Orchestermusik in nur 11 Spalten, wohingegen 26 Spalten sich dem relativ neuen Gebiet der „Ethnomusicology“ widmen. Ferner gibt es überhaupt keinen Teil, der einen Überblick über die „art music“ in Kanada gewährt.

Folgende Kategorien werden in der EMC aufgeführt: Komponisten, Musiker, Geisteswissenschaftler, Musikgattungen, Titel der bedeutendsten Werke, Städte, Bibliotheken, aufführende Organisationen, Gesellschaften, Festivals, Verleger und Instrumentenhersteller. Innerhalb dieser Kategorien, die sich gleichermaßen auf populäre Musik und auf die Musik der „others“ beziehen, haben die Herausgeber ein Patchwork des musikalischen Erbes von Kanada zusammengestellt, der von Komponisten wie Claude Champagne und Healy Willan, Musikern wie Glenn Gould und Maureen Forrester und Institutionen wie dem Montreal Symphony Orchestra und der Canadian Opera Company bis zu Genres wie Rap und Reggae, Organisationen wie „The Salvation Army“ und „Youth and Music Canada“ und ethnischen Gruppen wie den Doukhobors und Mennoniten reicht. Ferner widersetzen sich einige wichtige Artikel wie „feminist music“ oder „black Africa“ überhaupt jeglicher Kategorisierung.

Die für die erste Ausgabe charakteristische gründliche Behandlung der Themen wurde in der zweiten beibehalten — generell enthalten Artikel zu Komponisten neben ausführlichen biographischen Angaben und Stilanalysen auch eine vollständige Werkliste und Bibliographie. Wenn es sich um so wichtige Figuren wie Glenn Gould und R. Murray Schafer handelt, repräsentieren die von den Autoren der EMC unternommenen Forschungen nicht nur eine Hauptquelle weitreichender neuer Informationen, sondern auch Anregungen für die Weiterarbeit. Sogar auf den ersten Blick trivial erscheinende Themen wie „Niagara Falls in music“ und „Street musicians“ geben durch

ihre Details einen faszinierenden Einblick in die kanadische Musikkultur.

Andererseits muß gesagt werden, daß die Herausgeber in der Auswahl und Behandlung der Themen Grenzen setzten, die sie nicht zu überschreiten wagten. Bestimmte kontroverse Themen wie Homosexualität wurden ignoriert oder ausgelassen, was natürlich das Bild von „k. d. lang“ verzerrt. Ferner hält sich die Diskussion in guter Lexikon-Manier im Rahmen der Fakten, was für die Biographien der Komponisten richtig sein mag, aber für Artikel wie „black music and musicians“ nicht sehr ergiebig ist, in denen bereichernde Einsichten aus dem Feld der Soziologie und Kulturforschung hätten einbezogen werden können (der Beitrag läßt ferner jeden Bezug auf rassische Diskriminierung unberücksichtigt, die jedoch die Musik und das Musikleben der Schwarzen in Kanada tief geprägt hat).

Bei einer nationalen Enzyklopädie besteht oft die Gefahr, daß sie einem engen Nationalismus verhaftet bleibt, EMC jedoch vermeidet in bewundernswerter Weise diese Falle. Ein Grund hierfür könnte die Berücksichtigung von Kanadas Multikulturalismus sein. Der Artikel „Germany“ vom Herausgeber Helmut Kallmann ist ein Beispiel für den Versuch der Herausgeber, Kanadas Fülle und Reichtum an Beziehungen zu anderen Musikkulturen darzustellen. In dieser detaillierten Studie (6 Spalten) behandelt Kallmann Musiker deutscher Abstammung, deutsche musikalische Traditionen in Kanada, Gäste aus Deutschland, deutsche Musik in Kanada, kanadische Studenten in Deutschland und kanadische Musiker in Deutschland. Die Herausgeber von EMC sind so großzügig, eigene Artikel für Randfiguren aus anderen Ländern wie den deutsch-britischen Verleger Adam Schott, der von 1825 bis 1828 und von 1845 bis 1847 in Kanada ansässig war, mit einzuschließen oder für Kanadier, die in einem anderen Land einen Bekanntheitsgrad erlangten, wie Calixa Lavallée, der — trotz seines derzeitigen Ruhmes als Komponist der Nationalhymne „O Canada“ — als Pädagoge die meiste Zeit seiner Karriere auf dem lukrativeren amerikanischen Musikmarkt zubrachte.

Eine kleine kritische Anmerkung zu dem Band bezieht sich auf das Druckbild. Die kleinen Buchstaben behindern die Lesbarkeit des Bandes. Das komprimierte Format von Text

und Werkliste/Biographie hat es den Herausgebern zwar ermöglicht, trotz des erweiterten Umfangs des Bandes die Kosten niedrig zu halten, aber das Lesen wird dadurch ermüdend. Vor allem sind die wenigen Notenbeispiele hervorzuheben, die bis zur Bedeutungslosigkeit reduziert wurden, bloß um sie in das Format von drei Spalten einzupassen.

Weder diese Anmerkung noch die vorherigen kritischen Bemerkungen vermindern jedoch den Wert dieser enorm wissenschaftlichen Leistung, die die EMC darstellt. Die Herausgeber haben fast alle nur vorstellbaren Themen mit Hilfe einer eindrucksvollen Reihe von wissenschaftlichen Mitarbeitern, die ihre Aufgabe in neu erforschten und definitiven Artikeln ernstgenommen haben, abgedeckt. Sie ist die beste Quelle ihrer Art für die Musik Kanadas in all ihrer Vielfalt und ist sehr zu empfehlen, und zwar nicht nur für Bibliotheken, sondern auch für all jene, die sich für die nordamerikanische Musikgeschichte und -kultur interessieren.

(April 1995)

James Deaville

Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. von Engelbert KIRSCHBAUM SJ in Zusammenarbeit mit Günter BANDMANN, Wolfgang BRAUNFELS, Johannes KOLLWITZ †, Wilhelm MRAZEK, Alfred A. SCHMID, Hugo SCHNELLE (Bände 1–4); Bände 5–8: Begründet von Engelbert KIRSCHBAUM SJ, hrsg. von Wolfgang BRAUNFELS. 8 Bände, Rom-Freiburg-Basel-Wien: Herder-Verlag 1968–1976, Sonderausgabe 1990.

Das hier angezeigte *Lexikon der christlichen Ikonographie (LIC)* unterscheidet sich von der 1968–1976 erschienenen Originalausgabe nur durch die Ausstattung als Paperback; und durch den Preis natürlich, der mit 358,00 DM weniger als ein Viertel des ursprünglichen ausmacht und das Standardwerk damit in den Kreis der für den Privatmann zugänglichen wissenschaftlichen Arbeitsmittel rückt, das vorher wohl nahezu ausschließlich über Bibliotheken zu nutzen war. Der Herder-Verlag folgt damit einer lobenswerten Tendenz des Buchmarkts, die als Lexikon komprimierten wissenschaftlichen Erkenntnisse ganzer Forschergenerationen wirklich breit zu streuen.

Das ist in diesem speziellen Fall von besonderer Bedeutung. Das Lexikon wurde zu einem Zeitpunkt erarbeitet, als die katholische Kirche (und um deren künstlerische Hervorbringungen handelt es sich natürlicherweise fast ausschließlich) sich von einer mehr als 1000jährigen kultisch-liturgischen Tradition löste, als sich Kirche und Kunst voneinander trennten und die christliche Ikonographie damit zwangsläufig der Wissenschaft allein anheimgegeben war. Die Herausgeber sahen damals die „große, vielleicht letzte Chance, ... das in raschem Schwinden begriffene Wissen von der Bilderwelt des christlichen Mittelalters zu bewahren“ (V. H. Elbern, 1971). Und sie haben diese Chance nach Kräften genutzt und, unterstützt durch große wissenschaftliche Stiftungen und Organisationen wie die Deutsche Forschungsgemeinschaft und die Stiftung Volkswagenwerk, ein Standardwerk geschaffen, das ungeachtet der kontinuierlichen Weiterentwicklung wissenschaftlicher Erkenntnisse seine Geltung für Generationen bewahren wird.

Das Werk ist zweigeteilt: vier Bände gelten der allgemeinen christlichen Ikonographie von A—O bis *Zypresse* (und Nachträge), vier (ursprünglich waren zwei geplant) der Ikonographie der Heiligen von *Aaron* bis *Zweiundvierzig Martyrer von Amorium*. Register der Heiligenfeste und der Attribute, eine Liste aller Stichwörter in englischer und französischer Sprache, großzügiger Gebrauch von Verweisen, ein übersichtliches Layout und ca. 2300 durchweg qualitätvolle Abbildungen (schwarz/weiß) erleichtern die Benutzung und stellen Redaktion und Verlag das beste Zeugnis aus.

Die meisten der ca. 3500 Einzelartikel sind einzelnen, ausgewiesenen Fachleuten zu danken und von diesen gezeichnet. Das ganze Werk, das auf jahrelangen Vorbereitungen des nur noch im Vorwort erwähnten Adolf Weis fußt, ist in der Stufung der einzelnen Artikel (große, umfassende Rahmenartikel; wichtige „mittlere“ Themen; kleinere Artikel über Einzelmotive o. ä.) wie in der Gliederung der Artikel selbst (1. Quellen; 2. Ikonographie; 3. Geschichte; 4. Literatur) sorgfältig geplant und ebenso konsequent wie flexibel durchgehalten.

Die Lektüre von Lexikonartikeln ist im allgemeinen kein literarisches Vergnügen; hier

wird sie durch die Fülle der vermutlich durch Raumknappheit bedingten Abkürzungen zusätzlich gründlich erschwert. Von den 1378 (!) Abkürzungen und Sigla sind längst nicht alle „sprechend“, man muß ihre Bedeutung also meistens nachschlagen. Dafür steht ein sorgfältiges, gegliedertes Register von 22 Seiten, aber leider kein durchgehendes Alphabet zur Verfügung. Die vorzügliche typographische Gestaltung der Artikel gleicht dies Hindernis bei der Lektüre nur teilweise wieder aus. Das Ergebnis ist: Man findet, wenn man gründlich sucht, und wird im Detail auch gut informiert. Vor der durchgehenden Lektüre so großer und umfassender Artikel wie *Apokalypse des Johannes*, *Christus*, *Christusbild* oder *Altes Testament* resigniert man eher, obwohl gerade diese und viele andere die sorgfältige und vollständige Lektüre reich lohnen.

Natürlich spielt die Musik in einem allgemeinen Lexikon der christlichen Ikonographie, das in erster Linie für Theologen und Kunsthistoriker geschaffen wurde, eine untergeordnete Rolle. Aber sie spielt eine Rolle, wenn es auch keine einzelnen Artikel gibt, die einen rein musikalischen Terminus als Titel tragen; mit einer Ausnahme: In den Nachträgen (!) stößt man auf einen informativen Artikel *Musik, Musikinstrumente* von Hartmut Braun, von dem aus vorweg auf die Artikel *Engel*, *Jubal* und *Tubalkain*, *Sieben Freie Künste*, *Tanz* und im Verlauf der Darstellung selbst noch auf *David*, *Orpheus*, *Götter*, *Weltgericht*, *Psalterien* verwiesen wird.

Das Register der Heiligenattribute (von *Adler* bis *Zweig*) ist, was musikalische Attribute betrifft, nicht sehr ergiebig. Hier sind nur zu finden: *Gitarre*, *Glocke*, *Harfe*, *Hirtenflöte*, *Laute*, *Orgel*, *Posaune*, *Viola*, *Violine*, *Violoncello*, *Zither*. Der Registereintrag *Musikinstrumente* verweist auf die Artikel *Gitarre*, *Harfe*, *Laute*, *Posaune*, *Viola*, *Violine* und *Violoncello*, die es aber gar nicht gibt. Diese Inkonsequenzen und Mängel lassen deutlich werden, daß unter den Fachberatern kein Musikhistoriker mitgewirkt hat.

Die Hoffnung, daß die Ausbeute in einzelnen nicht musikspezifischen Artikeln größer ist, wenn man an den richtigen Stellen sucht, erfüllt sich in den Grenzen, die die gebotene Knappheit eines Lexikonartikels zieht: etwa in den Artikeln *Vierundzwanzig Älteste*, *Auferstehung der Toten*, *Bock* (hier ist eine ein-

schlägige Abbildung mit Leier abgedruckt, die Leier im Text aber nicht erwähnt), *David, Esel, Glocke, Jubal, Job, Spielmann, Totentanz* etc. Der Artikel *Caecilia von Rom* ignoriert musikikonographische Forschungsergebnisse im Text völlig und in den Literaturangaben weitgehend, um ein besonders krasses Beispiel zu nennen. Der Artikel *Vanitas* läßt keinen musikalischen Bezug erkennen im Unterschied zum Artikel *Engel*, der der Redaktion zu danken ist und den musikalischen Implikationen (dank Reinhold Hammersteins grundlegender Darstellung) angemessene Aufmerksamkeit widmet. Die Abbildungen, die Musik enthalten, sind oft nicht präzise beschriftet, die musikwissenschaftliche Fachliteratur ist lückenhaft und in ihrer Auswahl nicht immer einleuchtend.

Die Aufzählung der musikwissenschaftlichen Desiderata klingt noch kritischer, als sie gemeint ist. Sie läßt vor allem erkennen, daß die Erkenntnisse der Musikwissenschaft und insbesondere die der Musikikonographie, die so armselig ja nicht dastehen, nur in Ansätzen über den hermetischen Zirkel des Faches selbst hinausgedrungen sind, was in erster Linie auf das Fach selbst zurückfällt. Wem dieser beklagenswerte Zustand beim Durchblättern anspruchsvoller Ausstellungs- und Museumskataloge schon immer unangenehm aufgefallen ist, der fühlt sich hier wieder bestätigt.

Dennoch wird der Musikhistoriker gut daran tun, das besprochene Lexikon zu konsultieren, um die spezifischen Kenntnisse, die er nach wie vor in verstreuten Einzelarbeiten der eigenen Zunft suchen muß, in einen allgemeineren theologischen und kunsthistorischen Zusammenhang rücken zu können. Dazu ist das LIC ein vorzüglicher Wegweiser.

(April 1995) Harald Heckmann

INGEBJØRG BARTH MAGNUS und BIRGIT KJELLSTRÖM: Musikmotiv i Svensk Kyrkonst, Uppland fram till 1625/Musical Motifs in Swedish Church Art: The Region of Uppland up to 1625. Stockholm: The Swedish RiDIM Committee/The Swedish National Collections of Music 1993. 408 S.

Angesichts der notorischen Schwierigkeiten, für das RiDIM-Unternehmen auf internationaler oder nationaler Ebene die finanziellen

Mittel zu finden, sind Kataloge von musikikonographischen Materialien eine Seltenheit. Sie setzen nicht nur Druckkostenzuschüsse für die Veröffentlichung voraus, sondern auch ein qualifiziertes bezahltes Team, das das Material zusammenträgt und beschreibt. Zum ersten Mal ist nun einem RiDIM-Team ein solches Unternehmen gelungen, und zwar sogleich auf eine vorbildliche Art und Weise. In der Einleitung wird erst ein allgemein historischer sowie ein kunsthistorischer Überblick über die Epoche, aus der die Denkmäler stammen, vermittelt, wobei der entscheidenden Bedeutung der Blockbücher und der Armenbibel für die spätmittelalterliche Freskenmalerei in Nordeuropa gebührend Beachtung geschenkt wird. Dann gehen die Autorinnen auf Schwierigkeiten beim Interpretieren ein — angefangen bei den Problemen, die das Restaurieren in den letzten Jahrhunderten gebracht hat, bis zu den Spannungen zwischen Vorbild, Textvorlage und musikalischer Realität, der Verlässlichkeit von Instrumentendarstellungen, Problemen des Beschreibens und Klassifizierens u. a. m. Viele der aufgeworfenen Fragen sind in den letzten drei Jahrzehnten schon diskutiert worden; sie werden hier weniger im Anschluß an die Literatur erörtert als vielmehr anhand der Denkmäler selbst mit ihren typischen skandinavischen Besonderheiten (geistige und kulturelle Beziehungen über das Mare Balticum nach Deutschland und Nähe zur volkstümlichen Musikpraxis). Es folgen auf 270 Seiten in alphabetischer Folge die einzelnen Kunstdenkmäler, wobei jedesmal eine Beschreibung des Gebäudes (mit Grundriß, auf welchem die beschriebenen Fresken geortet sind) und eine Beschreibung der Musikmotive im Bildprogramm und der Musikinstrumente gegeben werden. Jedes Musikbild ist in makelloser Qualität und sinnvollem Maßstab reproduziert. Den Band beschließen eine Bibliographie, ein Register der Künstler, der Bildmotive und der Musikinstrumente (synoptisch mit Denkmal, Motiv und Spieler zusammengestellt) sowie mehrere Anhänge mit Glossaren zu Begriffen aus der Architektur und der Organologie. Man spürt dem Text auf Schritt und Tritt an, wie eng Kunst- und Musikhistorikerin zusammengearbeitet haben. Dieser Band läßt keine Wünsche offen. Er bietet dem Kunstwissenschaftler, der wegen der organologischen Terminologie immer eine

gewisse Schwellenangst gegenüber der Musikikonographie zu überwinden hat, eine ausgezeichnete Hilfe, und er gehört wegen seiner Vorbildlichkeit in jede musikwissenschaftliche Bibliothek und in die Handbibliothek jedes Musikikonographen.

(April 1995)

Tilman Seebaß

wo immer dies gegeben ist, andere Meinungen zwar schwächer bewertet, nicht aber ausgeschlossen werden. Zu dieser Ausgewogenheit im Urteil gesellt sich eine präzise und gleichzeitig angenehm lockere Sprache, wie sie nur allzu selten gepflegt wird.

(April 1995)

Tilman Seebaß

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

Wohl kaum eine Epoche der bildenden Kunst bietet dem Musikikonographen mehr Schwierigkeiten als das 16. bis 18. Jahrhundert. Die semantische Vielschichtigkeit mit ihren antiken, christlichen, humanistischen, reformatorischen und gegenreformatorischen Quellen bereitet den Kunst- und Literaturhistorikern schon genug Kopferbrechen und wirkt sich vollends prohibitiv auf die Musikikonographen aus; sie meiden das Gebiet entweder ganz oder begnügen sich — wie Emanuel Winternitz, Albert de Mirimonde, François Lesure und andere — mit vereinfachten, wenn nicht eindimensionalen Deutungen. Vor allem die Emblemik erweist sich als ein schwer überwindbares Hindernis. Mit Hammersteins Buch haben wir nun ein Hilfsmittel, das uns den Einstieg wesentlich erleichtert. Er nimmt sich aus der Sammlung Alciatis zwei der verbreitetsten Embleme vor, das Saiteninstrument mit vollständiger Bespannung oder gerissener Saite, das für Harmonie bzw. beschädigte Harmonie steht, und das Emblem der wiederhergestellten Harmonie, dargestellt mit Saiteninstrumenten, auf denen eine Zikade die gerissene Saite ersetzt. In beiden Fällen legt er deren komplexe Herkunft aus Text- und Bildquellen der griechisch-römischen Antike und der Patristik frei und verfolgt ihr Weiterleben durch die verschiedenen Auflagen Alciatis und anderer Emblembücher mit ihren Ablegern sowie in ausgewählten Werken der bildenden Kunst, der Musiktheorie und Musikgeschichtsschreibung. Nicht nur wegen der methodischen Vorbildlichkeit, mit der Hammerstein sein Material ordnet und die verschiedenen Quellenstränge freilegt, ist das Buch zu empfehlen, sondern auch weil die vorgeschlagenen Deutungen immer mit einer gewissen Offenheit vorgetragen werden, so daß,

LAURIE KOEHLER: Pythagoreisch-platonische Proportionen in Werken der ars nova und ars subtilior. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. 2 Bände: XII+273 und XIV+155 S. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 12.)

Ziel der Schrift ist es, den (intendierten) kompositorischen Einsatz pythagoreisch-platonischer Proportionen in mehrstimmigen Sätzen (bereits des 13., vorwiegend aber) des 14. Jahrhunderts nachzuweisen und in seiner musikalisch-strukturellen wie symbolischen Bedeutung zu beleuchten. Zu diesem Zweck wird — nach ausgiebigem Referat der antiken Zahlen-, Intervall- und Proportionslehre, ihrer mittelalterlichen, vor allem musiktheoretischen Rezeption und ihrer bisherigen Berücksichtigung durch die Musikwissenschaft (I: 3—73) — ein beträchtlicher Fundus von Kompositionen auf die in ihnen erkennbaren Proportionen von Tetraktys und aus ihr abgeleitetem „Lambda“ (mit Binnengliedern) hin untersucht: neun Stücke aus dem Notre-Dame-Repertoire (vgl. II: 5—10), zehn Motetten aus dem Kodex Montpellier (II: 11—20), 24 Motetten Philippe de Vitrys, Guillaume de Machauts und anonymen Autoren (I: 94), 138 Liedsätze des 14. Jahrhunderts aus verschiedenen Quellen (Verzeichnis II: 45—57) sowie eine Reihe von Stücken aus *I-Tn 9* (ediert in CMM 21, vgl. II: 128—139, 154—155).

Die Proportionen freilich, um deren Nachweis es geht, sind ausschließlich solche der temporalen Bezüge zwischen Noten(werten), Mensuren und (mensural oder formal abgehobenen) Gruppen, beziehen sich somit auf Erscheinungen wie Cursuswiederholung, Diminution, Isorhythmie und Verfahrensweisen innerhalb des Systems der Mensuralnotation, besonders der Kolorierung. Selbst wenn zuweilen nur die bloße Anzahl von Noten ungeachtet ihrer Zeitordnung zum Aufweis jener Zahlenverhältnisse dient, bleiben die Untersuchungen völlig getrennt von demjenigen

Gebiet der musiktheoretischen Tradition, in dem genuin und kontinuierlich (noch über die behandelte Ära hinaus) die pythagoreisch-platonische Zahlenlehre ihren Ort hatte: von der Intervall-(primär Konsonanz-)Theorie und der aus ihr begründeten Tonsystematik.

Die Verfasserin allerdings sieht in den von ihr untersuchten mensuralen Proportionen eine auf die Dimension der ‚Zeit‘ übertragene Spielart jener intervallisch-tonsystematischen Proportionen und verfolgt die Frage, „inwiefern die Zahlenverhältnisse zur Bezeichnung konsonanter Intervalle auch als rhythmische bzw. formbestimmende Proportionen benutzt wurden“, denn es sei „möglich, daß jene Verhältnisse nicht nur auf melodischem, sondern auch auf rhythmischem“ Gebiet „und als formalkompositorisches Element zur Konstruktion eines ‚harmonischen‘ musikalischen Werkes benutzt wurden“ (S. 73).

Diese ‚Möglichkeit‘, zweifellos eines Studiums wert, verwandelt sich im Gang der Darstellung jedoch sehr bald, nämlich nach der Demonstration ausgewählter Stücke mit tatsächlich deutlichem ‚Vorkommen‘ von Proportionen, die sich auch innerhalb der Tetraktys bilden lassen, in ein bewiesenes Faktum, vorausgesetzt bereits für das „System der Modalnotation“ (I: 83) und formuliert etwa anhand von Vitrys Motette 6 (Garison): „ein eindeutiger Beweis dafür, daß die Zahlenverhältnisse 1:2:3:4 der pythagoreischen Tetraktys und alle von ihr abgeleiteten Permutationen (1:2, 2:3, 1:3, 1:4 und 3:4) die architektonische Grundlage für die Motette 6 bilden“ (I: 100). Kurz zuvor hieß es lediglich: „Es kann kein Zufall sein, daß sich beim Vergleich zwischen Color- und Talealänge ein Verhältnis ergibt, das der Tetraktys angehört“ (ebda).

So gewiß man hier den „Zufall“ ausschließen möchte, so wenig sicher ist doch andererseits, daß „der Tetraktys angehörende“ Verhältnisse bereits auf den beabsichtigten kompositorischen (und damit im Blick auf das Harmonia-Ideal zeichenhaften) Einsatz der pythagoreisch-platonischen Proportionen hindeuten, geschweige denn, ihn „beweisen“. Denn das System der Mensuralmusik (und -notation) mit seiner jeweils ternären oder binären Teilung der Zeiteinheiten bzw. Notenwerte führt zwangsläufig zu Relationen (zwischen Noten, Messuren, isorhythmisch

behandelten Formgliedern), die auch in der Tetraktys vorkommen oder sich auf deren Entfaltungen zurückführen lassen. Und die Ähnlichkeit, ja numerische Identität von Explikationen der „Timaios-Skala“ (in „Lambda-Form) und Dreiecks-Diagrammen der mensuralen Notenwerte (wie in der *Declaratio trianguli* des Johannes Torkesey) ist unübersehbar. Doch: Zeigen gleiche Phänomene notwendigerweise gleiche Intentionen an? Konkret: ‚Beruhen‘ die in der Tat vielfältigen ‚Proportionierungen‘, wiewohl bereits im Mensuralsystem ‚angelegt‘, generell und nachweislich auf dem Bestreben, auch die temporale Durchordnung der Musik auf die Tetraktys in ihrer pythagoreisch-platonischen Bedeutung zu gründen?

Die Verfasserin hat diese Frage nicht in aller (erforderlichen) Eindringlichkeit verfolgt, wohl aber nach einem argumentativen Verbindungsglied gesucht, das sie in der Diskussion zwischen Vitry und Levi ben Gerson über die „numeri armonici“ von 1343 fand, deren Interpretation durch Eric Werner sie übernahm (I: 47–49), ohne aber die wichtigen, zu anderen Ergebnissen führenden Erörterungen der „numeri armonici“ von Wolf Frobenius (*Johannes Boens Musica und seine Konsonanzenlehre*, Stuttgart 1971, S. 167–177, sowie den ergänzenden Aufsatz in W. Erzgräber, *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*, Sigmaringen 1989, S. 245–260) zu kennen. Jedenfalls bleibt gerade die entscheidende Stelle der Argumentation, inwiefern nämlich die unbezweifelbar maßgebenden Proportionen in formaler Anlage und Zeitgestalt der Musik des 14. Jahrhunderts tatsächlich — dem ‚Wesen‘ und der Intention nach — die Proportionen der Tetraktys sind, ziemlich ungeschützt, obwohl das ‚Fazit‘ deren ‚Gebrauch‘, so pauschal wie im angehäuft Material vorgefunden, als „ein zentrales Anliegen mittelalterlicher Komponisten“ ausgibt (I: 241).

Sieht man von dieser (nun allerdings Titel und Konzeption der Arbeit berührenden) Schwäche ab, so ist die Schrift durchaus nützlich, informativ, in vielen Details wertvoll und anregend. Sie veranschaulicht (auch in zahlreichen Diagrammen des zweiten Bandes), wie vielfältig sich klar proportionale Gestaltungen zeigen, sie vermag im Liedsatz-Repertoire bestimmte Gruppen mit analogen

Mensurwechseln aufzuführen (I: 174—177), schwierige „*canon*“-Relationen zu klären (I: 180—213, 228—237) und viele notations-technische Details zu erhellen (und wäre geradezu als Nachschlagewerk geeignet, wenn die Register auch ‚Sachen‘ einschließen und alle behandelten Stücke zuverlässig verzeichneten — eine Ausfeilung des Typoskriptes vor seiner Reproduktion wäre insgesamt zu wünschen gewesen).

Auch wenn man die Stärke der Arbeit im notationstechnischen Erörtern eines sehr umfangreichen und komplizierten Repertoires sieht, möchte man ihr anregenden Wert in der Frage nach den ‚Gründen‘ und dem ‚Sinn‘ der evidenten Bezüge auf Proportionen — über deren vage zu umschreibende Rolle hinaus, ‚Ordnung‘, zuweilen ‚Symmetrie‘ u. ä. zu verbürgen, — in etlichen Stücken des 14. Jahrhunderts nicht bestreiten. Ohne Frage bezeugen einige der „*canon*“-Vorschriften, daß die Autoren mit den mensuralen Proportionsangaben auch die pythagoreischen Intervallrelationen assoziierten (II: 141, 144); doch: Darf von so wenigen Beispielen her gefolgert werden, daß dies bei Kanons allgemein (mit lediglich ‚notationstechnischen‘ Anweisungen) und darüber hinaus in allen mit Proportionen versehenen Stücken galt? Gewiß ist die These bedenkenswert, daß sich Senleches in *Je me merveil*, dessen Text die „Schmiede zu zerstören“ wünscht, mit (durch Halbkolor notierten) „Fünfer“-Proportionen bewußt vom Nimbus des Pythagoreischen zu distanzieren trachtete (I: 168). Und natürlich bedarf die Suche nach symbolischen Bezügen ‚hinter‘ dem so auffälligen Proportionen-Gebrauch in jener Ära kaum einer Rechtfertigung. Gleichwohl verlangt gerade diese Zone des reinen Deutens ein hohes Maß von Behutsamkeit — ich denke auch: Eine Beschränkung auf Einzelstücke, deren Interpretation bereits schwierig genug ist (Vitrys *In nova fert* z. B. läßt sich nur — entfernt — mit den Maßen des Querhauses von St. Michael zu Hildesheim vergleichen, wenn man aus der Tenorstruktur die schwarzen Pausen [wie ‚Zäsuren‘ zwischen den symmetrischen Gruppen 3:2:1:2:3] ausklammert, folglich nicht geringfügig „eingreift“, wie auf S. I: 98 vorgeschlagen), hätte zumindest erwogen werden können.

(April 1995)

Klaus-Jürgen Sachs

HEINZ RISTORY: Post-franconische Theorie und Früh-Trecento. Die Petrus de Cruce-Neuerungen und ihre Bedeutung für die italienische Mensuralnotenschrift zu Beginn des 14. Jahrhunderts. Frankfurt-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1988). 460 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI. Band 26.)

Die Herkunft und Entstehung der italienischen Trecentomusik gab und gibt der Musikgeschichtsschreibung mannigfaltige Probleme auf. Bedingt durch den Umstand, daß die erhaltenen Hauptquellen sämtlich einen bereits fortgeschrittenen Entwicklungszustand dieses Repertoires dokumentieren, war lange Zeit keine andere Möglichkeit gegeben denn ein mehr oder weniger spekulativer Rückschluß auf dessen Anfangszeit. Eine ganze Reihe von in den letzten Jahren aufgefundenen theoretischen bzw. praktischen Quellenfragmenten haben hier insofern eine Änderung erbracht, als nunmehr, wenn auch nur sehr punktuell, Einblicke in die italienische musikalische Realität zu Beginn des 14. Jahrhunderts möglich scheinen. Vorliegende Arbeit — sie stellt die Erweiterung einer Wiener Dissertation dar — unternimmt den Versuch, durch eine Zusammenschau der neu aufgefundenen Quellenfragmente ein Teilproblem, nämlich die Entstehung der italienischen Trecentonotenschrift, einer Lösung zuzuführen.

Ausgangspunkt der Arbeit bildet die Annahme, daß das franconische System der Mensuralnotation in seiner durch Petrus de Cruce erweiterten Form — und hier insbesondere dessen Äqualismus der Brevisteilung — den Ausgangspunkt einer Entwicklung darstelle, die im Verlauf von knapp fünfzig Jahren (etwa 1280—1325) durch eine Übernahme des franco-petrinischen Systems und dessen allmähliche Anpassung an die Bedürfnisse der italienischen Trecentomusik schließlich zur Kodifizierung eines eigenständigen Systems italienischer Trecentonotation durch Marchettus de Padua geführt habe. Zwar läßt die gegenwärtige Quellenlage eine historisch exakte Rekonstruktion dieses Transformations- und Evolutionsprozesses nicht zu, wohl aber läßt sich eine solche Entwicklung — dies der methodisch bemerkenswerte Ansatz der Arbeit — durch eine Art indirekter Beweisführung wahrscheinlich machen: Insofern der

angenommene Transformationsprozeß notwendig in einem Dreischritt (Übernahme des franco-petrinischen Systems in Italien ohne Veränderungen; Transformationsstadium; Kodifizierung eines eigenständigen italienischen Notationssystems) erfolgen mußte, ergibt sich ein systematisches Raster zur Ordnung der überlieferten Quellen. Wenn einerseits sich für jede Entwicklungsstufe Belege finden lassen, wenn andererseits sich jeder auffindbare Beleg zwanglos in das Raster einfügen läßt, so kann dies als Indiz für die Richtigkeit der aufgestellten These gelten.

Diesem Ansatz folgend, stellt die Arbeit im wesentlichen eine Untersuchung aller überlieferten Quellen im Hinblick auf ihren systematischen Ort innerhalb des angenommenen Entwicklungsprozesses dar. Theoretische und praktische Zeugnisse werden dabei gesondert behandelt, jeder Quelle ein eigenes Kapitel gewidmet. Die Vorgehensweise der Untersuchung ist von hoher Einheitlichkeit. Nach einer umfänglichen Literaturdiskussion wird anhand einiger weniger Schlüsselbegriffe der Versuch einer Zuordnung zu einer bestimmten Phase der Notationsentwicklung unternommen. Dieses Verfahren fördert nicht nur manche bedenkenswerte Einzelergebnisse zutage, es verleiht der Arbeit zugleich eine große philologische Stringenz. Als Ergebnis erweist sich, daß mit einer einzigen Ausnahme sämtliche bekannten Quellen tatsächlich problemlos in das angenommene Entwicklungsschema eingeordnet werden können. Der Gleichklang der Ergebnisse hinsichtlich Theorie und Praxis verleiht diesem Umstand besonderes Gewicht. — Ob damit die Richtigkeit der der Arbeit zugrundeliegenden Entwicklungshypothese tatsächlich als bewiesen oder nur in hohem Grade als wahrscheinlich zu gelten hat, möge dahingestellt bleiben: Anlaß zum Weiterdenken bietet die Untersuchung in jedem Fall. Das aber ist nicht das mindeste Verdienst, das sich einer Arbeit bescheinigen läßt.

(Mai 1995)

Michael Wittmann

IAIN FENLON/JAMES HAAR: *The Italian madrigal in the early sixteenth century. Sources and interpretation.* Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1988). X, 369 S., Abb.

Die ursprüngliche Absicht der Autoren, eine Bibliographie des frühen Madrigalrepertoires zu erstellen — ähnlich Knud Jeppesens monumentalem dreibändigem Werk *La frottola* (1968—70) — führte zur Notwendigkeit einer grundlegenden Revision der gängigen Lehrmeinung über den Ursprung des Madrigals; und damit rückte zunächst Alfred Einsteins dreibändiges Standardwerk *The Italian Madrigal* (1949) in das Zentrum ihrer Kritik. Ihre Studien hatten sie zu einer Korrektur der Einsteinschen These gebracht, daß das Madrigal aus der vierstimmig homophonen Frottola hervorgegangen sei. Schon die Theorie der „künstlerischen Pause“ (Einstein, Bd. I, S. 139: „*The „Artistic Pause“*“) — mit der Einstein die Zeit der 1520er Jahre erklärte, in der die Frottola bereits niedergegangen, das Madrigal sich aber noch nicht entfaltet hatte — mutet wie eine arge Verlegenheitslösung an. Fenlon und Haar stellen am Anfang ihrer Untersuchung daher explizit die gängigen Thesen zum Ursprung des Madrigals in Frage: Sie bezweifeln, daß es die bislang postulierte enge Verbindung zwischen Frottola und Madrigal überhaupt gegeben hat, und fragen (bevor sie in die Quellenstudien eintreten), ob es nicht zu vereinfachend sei anzunehmen, daß der literarische Geschmack sich einfach von sich aus ständig verbessert und so das Madrigal gewissermaßen ‚ausgebrütet‘ habe. Und schließlich, in der Spezifizierung dieses Arguments, halten sie ein kulturelles Evolutionsdenken für falsch, nach dem die durchtextierte Vokalpolyphonie das Ziel sei, dem das italienische Lied stets zustrebte und an dem die Entwicklung des Madrigals auszurichten ist. Statt dessen weisen sie nach, daß Frottola und Madrigal sich zeitlich überlappen, geographisch und kulturell aber völlig unterschiedliche Gattungen darstellen. Nach diesen grundlegenden Klarstellungen, auf die die Autoren in den nachfolgenden Kapiteln vereinzelt noch zurückkommen, gelangt man in den ersten der zwei Hauptteile des Werks.

Fenlon und Haar unterteilen die frühe Madrigalentwicklung in zwei Entwicklungsphasen. Der Beginn in Rom und Florenz in den 1520er Jahren verweist in seiner Quellenlage auf einen weiteren kapitalen Fehler, dem Einstein seinerzeit erlegen war: Er hatte praktisch nur die gedruckten Quellen zur Grundlage seiner Untersuchung gemacht und dabei die

Handschriften übersehen, die das Bild nachhaltig verändern, da der Musikdruck in eben diesen 1520er Jahren nicht gerade blühte. Fenlon und Haar ermitteln für die Zeit der ‚künstlerischen Pause‘ ausführliches handschriftliches Material, teilweise durch deren Neudatierung und -bewertung. Sie weisen nach, daß der Hauptrepräsentant der neuen Gattung Philippe Verdelot war und daß sich die Entwicklung auf Florenz konzentrierte.

1527 wurde Florenz von der Pest heimgesucht, der — so die Vermutung der Autoren — auch Verdelot zum Opfer fiel. Die Plünderung Roms („Sacco di Roma“) 1527/28 durch die kaiserlichen Truppen Karls V. schließlich bedeutete den Zusammenbruch des gesamten kulturellen Lebens in der Stadt — und somit auch des ansässigen Druckgewerbes, das sich nun nach Venedig verlagerte. Venedig stieg innerhalb von zehn Jahren zum Verlagszentrum für italienische Madrigale auf. Gleichzeitig wurde aber das Madrigalrepertoire zu einem beträchtlichen Teil noch in Handschriften weiterverbreitet. Diese Quellenlage der 1530er Jahre mit Jacques Arcadelt als wichtigstem Komponisten ist der Gegenstand des zweiten Kapitels.

Die Untersuchung zur Verbreitung des Madrigalrepertoires schließt den ersten Hauptteil des Buches ab. Berücksichtigt werden hierbei die unterschiedlichsten ‚Begleitumstände‘, so etwa das neuartige Druckverfahren, bei dem der Satz nur mehr in einem Arbeitsgang (mit Hilfe von beweglichen Typen, die Notenzeichen und -linien gleichzeitig abbildeten) hergestellt werden konnte. Dieses Verfahren war letztendlich billiger und bedeutete die Möglichkeit zu wesentlich weiterreichender Verbreitung der Musikdrucke. Madrigale erfuhren aber auch Verbreitung durch ihre Pflege in den italienischen Akademien und außerhalb der Landesgrenzen durch die Drucke von Jacques Moderne in Lyon. — Mit dem Jahr 1540 wird die historische Untersuchung abgeschlossen, denn zu dieser Zeit ändert sich das Madrigal, das ältere Repertoire wird teilweise neugedruckt und als überkommen betrachtet.

Der zweite, wesentlich umfangreichere Hauptteil (er macht fast drei Viertel des Buches aus) liefert einen annotierten Quellenkatalog des Madrigalrepertoires innerhalb des abgesteckten Untersuchungszeitraums. Besondere Erwähnung verdienen dabei die

handschriftlichen Quellen, deren äußerer Zustand genauestens beschrieben wird, gefolgt von tabellarischer Darstellung des Inhalts mit genauen Konkordanzen. Bei den mit gleicher Akribie verzeichneten Drucken beschränken sich die Autoren auf solche, deren handschriftliche Vorlage bekannt ist. So ist es möglich, die Verbreitung des Repertoires über die beschriebenen zwei Jahrzehnte zu verfolgen (wobei natürlich nicht das gesamte handschriftliche Material in Drucken aufgegangen ist).

Fenlons und Haars Geschichte des frühen Madrigals ist eine wichtige Revision des Einsteinschen Werks. Trotz vieler notwendiger Korrekturen wird dessen Wert übrigens an keiner Stelle polemisch verworfen. Die Systematik der Untersuchung ist so bestechend wie die Vielfalt der Perspektiven, unter denen die Autoren — beide ausgewiesene Koryphäen auf ihrem Gebiet — ihren Untersuchungsgegenstand beleuchten.

(April 1995)

Manuel Gervink

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

Die für die gesamte Palestrinaforschung zentrale Frage ist die nach der tatsächlichen musikgeschichtlichen Bedeutung des Komponisten. Sie wird, je nach Standpunkt, unterschiedlich, ja kontrovers behandelt. Daß sich die Diskussion auf wenige, gebetsmühlenartig wiederholte und zumeist wenig reflektierte Urteile und Vorurteile stützt, ist das eigentlich Bedenkliche.

Michael Heinemann legte zum 400. Todesjahr des Meisters eine Monographie vor, die den aktuellen Stand des Wissens zusammenfaßt. Das umfangreiche Literaturverzeichnis im Anhang erweist sich als sehr nützlich. Die Möglichkeit, eigens auf Forschungsdefizite hinzuweisen, nahm der Autor leider nicht wahr, diese können lediglich indirekt erschlossen werden. So stehen beispielsweise noch immer ein kritisches Werkverzeichnis sowie eine kritische Gesamtausgabe aus. Eine Studie über Palestrinas lebenslange Tätigkeit als Sänger, Organist, Kapell- und Konzertmeister sowie als Pädagoge, die wichtige Rückschlüsse auf sein kompositorisches Schaffen erlauben würde, fehlt ebenso wie eine Studie

über Palestrinas Stellung im römischen Musikleben seiner Zeit, das durch Kontroversen und Eifersüchteleien gekennzeichnet war. Die intensive Auseinandersetzung mit der humanistischen und zukunftsweisenden Forderung des Konzils nach mehr Textverständlichkeit, das Engagement für die Erneuerung der gregorianischen Melodien, die persönliche Nähe zu Nicola Vicentino und dessen Förderer Ippolito II. d' Este zeigen Palestrina als einen musikalischen Neuerungen gegenüber aufgeschlossenen Komponisten, der diese in einzigartiger Weise mit traditionellen Techniken zu verknüpfen suchte. Auch hierüber liegt bis heute keine Untersuchung vor.

Heinemann referiert bedauerlicherweise unkritisch gängige Vorurteile. Er ermittelt bei Palestrina als charakterliche Triebfedern Gewinnsucht und den Drang zur Selbststilisierung. Er wirft ihm Opportunismus und Listigkeit vor. Seine Musik sei konturlos, obgleich sie hohes handwerkliches Geschick verrate, das dennoch keineswegs an die Fähigkeiten der Niederländer heranreiche. Ihre einfache, ewiggleiche Struktur sei ein Ergebnis von Innovationsmangel, Weltferne und Berechnung. Sie sei angeblich nie modern, allenfalls zu bestimmten Zeiten als Gegenentwurf aktuell gewesen, und sie sei zudem maßlos überschätzt worden. Sie habe nur als Mythos überlebt, in zweifelhaften, aber unumgänglichen Bearbeitungen, im Dunkel der Sixtinischen Kapelle, in der Finsternis des 19. Jahrhunderts. Zudem sei Palestrina wie kein anderer Musiker Exponent des erstarrten Katholizismus und des korrupten Rom gewesen. Wie hell leuchteten hingegen Persönlichkeit und Schaffen anderer Komponisten, etwa eines Josquin Desprez oder eines Orlando di Lasso! Diesen Argumenten, die auf Carl von Winterfeld und seine Nachfolger zurückgehen, kann nicht von vornherein ihre Existenzberechtigung abgesprochen werden, doch sind sie oft genug unhistorisch. Sie helfen zudem nicht, die Eigenart und das Erfolgsgeheimnis der Musik Palestrinas zu erschließen. Sie gestehen zudem Palestrina nicht zu, was bei jeder anderen komplexen Komponistenpersönlichkeit ohne weiteres, ja teilweise sogar mit unverhohlener Bewunderung, hingenommen wird. Einer Monographie, die den gegenwärtigen, beschränkten Wissensstand wiedergibt, hätte eine ebenso sachliche wie detaillierte Prüfung

und Abwägung aller Argumente zugrunde liegen müssen. Die sorgfältigen Werkanalysen und der interessante Abbildungsteil kompensieren den Eindruck der Einseitigkeit nur zum Teil.

(Mai 1995)

Michael Lamla

PETER GRADENWITZ: Literatur und Musik in geselligem Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1991. 284 S., Abb., Notenbeisp.

Eines der eigenartigsten Phänomene abendländischer Kulturgeschichte ist der literarisch-musikalische Salon, der in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert, in England bereits ein und in Frankreich zwei Jahrhunderte früher eine bedeutende gesellschaftliche Rolle spielte. Vorbilder und Vorläufer finden sich in der antiken Welt und im europäischen Mittelalter. Nach Gradenwitz blühte diese Art der Gesellschaftskultur immer dann auf, „wenn die Zeit reif dafür war, soziale Schranken zwischen Fürst, Adel und Bürgertum aufzuheben und auch Frauen an hochgeistigen Unterhaltungen teilnehmen zu lassen“ (S. 13). Wird dieses emanzipatorische Potential der Salonkultur auch gelegentlich überschätzt (Zusammensein ohne Gemeinsamkeit), so waren die geselligen Clubs, Zirkel, Lesegesellschaften sowie insbesondere die berühmten Berliner und Wiener Salons von Henriette Herz, Rahel Levin, Fanny Mendelssohn und Fanny von Arnstein tatsächlich Treffpunkte von Aristokraten und Arrivierten, Künstlern und Dilettanten, Gelehrten und Bildungshungrigen, jüdischen und christlichen Intellektuellen sowie jungen und betagten, femininen und maskulinen „gens de qualité“ mit denselben oder unterschiedlichen Interessen.

Vom Beginn der allgemeinen bürgerlichen Alphabetisierung im 18. Jahrhundert bis zum bereits überschrittenen Höhepunkt gegen Mitte des 19. Jahrhunderts, in dem Literatur „thränenreich“ verschlungen wird und in dem verflachte Musik durch klimpernde höhere Töchter („Sie singen höher, denn genotiert; sie lesen anders, denn geschrieben; sie reden und sagen anders, denn ihnen im Herzen ist“, Wilhelm Heinrich Riehl nach Kaiser Maximilian I., zit. n. S. 97) zum Tee gegeben wird,

zeichnet Gradenwitz ein eindrucksvolles Bild der kulturgeschichtlichen Bedeutung jener mondänen Bildungs- und Unterhaltungsgelegenheiten, die u. a. unser modernes Konzertleben zu entwickeln halfen, den jüdischen Intellektuellen soziales Selbstbewußtsein verschafften und die Emanzipation der Frau generalprobenartig zum Thema machten.

In sechs Kapiteln beschäftigt sich der Autor mit der Gesellschaftskultur im Wandel der Zeiten, den bürgerlichen Clubs und Lesegesellschaften in Deutschland im 18. Jahrhundert, dem Gesellschaftsleben und der Geselligkeit in den Niederlanden im 17. und 18. Jahrhundert, der Blütezeit der Salongeselligkeit in Berlin, der Bildung, dem Geschmack und dem Lesestoff im Esprit-Zeitalter sowie der Musik im Salon und der Salonmusik. Grundlage für seine Forschungen ist eine immense Fülle von Quellen, die (unterstützt durch die DFG und das Leo Baeck Institut Jerusalem etc.) in vielen europäischen Ländern zusammengetragen wurden und (wie z. B. niederländische Dokumente aus der Rosenthaliana-Bibliothek Amsterdam) erstmals ausgewertet und auszugsweise wiedergegeben werden.

In Wort und Bild präsentiert der Autor einen umfassenden kulturhistorischen Überblick, der vom „museion“ Alexandrias über die mittelalterlichen Minnehöfe sowie die Camerata Fiorentina und den ersten — als solchen zu bezeichnenden — Salon („Hôtel de Rambouillet“, 1617) bis hin zum letzten der bedeutendsten französischen Salons reicht, nämlich jenem der Gräfin Marie d'Agoult, der Geliebten Franz Liszts und Mutter Cosima Wagners. Gradenwitz' Arbeit bietet weit mehr als der knappe Titel ankündigt: nämlich reichhaltige und differenzierte Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Frau, insbesondere auch der jüdischen Frau, zu einer Sozialgeschichte des Luxus, des Geschmacks und der Moden, zur Literaturgeschichte des Schöngestigen und (konzentriert auf das letzte Kapitel) Beiträge zu einer Geschichte der Musik für Dilettanten, zu einer Geschichte der femininen Musikerziehung und zur aufklärerisch-frühromantischen Musikästhetik. Gradenwitz' Analyse der Salonkultur bezieht sich unter musikologischem Aspekt im wesentlichen auf die qualitätsmäßige Spanne, die zwischen den „Albumblättern“ der Klassiker bzw. Felix

Mendelssohns *Liedern ohne Worte* und dem berühmten *Gebet einer Jungfrau* von Tekla Badarzewska liegt. Er arbeitet vielfältige musikkulturelle Wandlungen heraus, etwa die unterschiedliche Rolle der Musik in Hausmusikzirkeln und im Salon, auffällige Veränderungen im Konzertverhalten, in der Kompositions- und Arrangementstechnik, in der Aufführungspraxis und in der didaktischen Tendenz. Gradenwitz' Analyseergebnis ist unterschiedslos sowohl unter literatur-, musik- und sozialgeschichtlichem Aspekt: Das „Mißverhältnis zwischen äußerem Aufwand und innerem Gehalt“ (S. 257) als eines der Kennzeichen von Trivialisierung betrifft eben nicht nur billige Nachahmungen von Wolfgang Goethes *Werther* und die Produktion tonmalerischer Fantasien und Romanzen mancher „Beethoven-Konkurrenten“, sondern begründet auch das Absinken der elitären Kunstgeselligkeit im späten 19. Jahrhundert.

(Mai 1995)

Hermann Ulrich

Tanz und Musik im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert. Konferenzbericht der XIX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 13. bis 16. Juni 1991. Hrsg. von Eitelfriedrich THOM unter Mitarbeit von Frieder ZSCHÖCH. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis 1993. 158 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 45.)

Ein breites Spektrum an Diskussionsmöglichkeiten rund um „Tanz und Musik im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert“ zeigen die Referate der XIX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung in Michaelstein/Blankenburg (13.—16. 6. 1991): Musik-, Tanz- und Theaterwissenschaftler sowie die Praktiker selbst äußern sich zu der weitgesteckten Thematik, wobei die Ansatzpunkte der Argumentation mit der jeweiligen ‚Herkunft‘ des Vortragenden eng korrespondieren. Einige Referate beschränken sich auf kurze Hinweise zu noch offenstehenden Fragen der Tanzforschung oder machen knapp auf umfangreiches, bislang unausgewertetes Material — insbesondere in Archiven und Bibliotheken der ehemaligen Ostblockstaaten — aufmerksam. Andere Referenten hingegen äußern sich zu spezifischen musik-/tanzwissenschaftlichen Fragestellungen.

So widmen sich in letztgenannter Art und Weise Klaus Miebling (Freiburg) und Ernst Kubitschek (Innsbruck) der heiklen Tempofrage: Miebling tritt entschieden für generell schnellere Zeiten ein und kann sich im Eifer des Gefechts nicht überspitzter Anmerkungen enthalten — der engagierte, kompromißlose Vortrag verleiht der Problematik zusätzliche Brisanz. Kubitschek entwickelt am Beispiel der Allemande eine aufschlußreiche Systematik, bei der innermusikalische Kriterien Rückschlüsse auf die Wahl des Tempos erlauben.

Eingehend behandelt Rainer Gstrein (Innsbruck) aufgrund einer umfangreichen Quellsammlung die Courante-Sarabande, die er als mögliche Wegbereiterin der Sarabande vorstellt. Gert Oost (Utrecht) geht tänzerischen Elementen in Bachs Orgelchorälen nach und kann durch einleuchtende Ergebnisse dem weitverbreiteten Vorurteil entgegenwirken, daß sich Kirchemusik und Tanz diametral gegenüberstehen.

Aufschlußreich ist auch der Beitrag von Dorothea Schröder (Hamburg), der durch detaillierte Quellenstudien der „lückenlos überlieferten Textbücher“ [!] zum Repertoire der Hamburger Gänsemarkt-Oper Gewohnheiten und Präferenzen der (Opern-)Ballettpraxis des 17. und 18. Jahrhunderts an dieser Spielstätte verdeutlicht.

Als ein buntes Sammelsurium munter aneinandergereicher Quellenzitate hingegen entpuppt sich Monika Finks (Innsbruck) Referat zum „Tanzmeister im 18. Jahrhundert“: Die angefügten, stolzen 95 Zitatnachweise lesen sich streckenweise wie das Inventarbuch einer kleinen Tanzbibliothek — wie schade, daß bei all den Kostbarkeiten eingehende Quelleninterpretation deutlich zu kurz kommt.

Daß in der Kürze auch die Würze liegen kann, beweisen die beiden Referenten, die sich mit Spezialgebieten der Tanzfolklore beschäftigen: Susanne Staral (Berlin) berichtet über die „Hardanger Fidel“ im Zusammenhang mit norwegischen Bauerntänzen im 18. Jahrhundert, Rudolf Pečmann (Brno) informiert über Volkstanzmotive in der Suite *Rossignolo* von Alessandro Poglietti.

Der zentralen Bedeutung einer streng kodifizierten Gebärdensprache in der barocken Theaterpraxis geht Karin Zauft (Halle) nach, und Klaus-Peter Koch (Saale) konzentriert sich auf das von Gottfried Taubert in seinem

Rechtschaffenen Tanzmeister beschriebene „polnische Tanzen“ und kann seine Ausführungen durch musikalische Quellen aus dem geographischen Umfeld komplettieren.

Als Resümee der insgesamt 17 Vorträge bleibt der Gesamteindruck einer aspektreichen Auseinandersetzung mit Phänomenen barocker Musik- und Tanz-(Theater)praxis. Die Bescheidenheit der äußeren Gestalt des „Konferenzberichtbüchleins“ — insbesondere Layout und Lektorat lassen bisweilen sehr zu wünschen übrig — scheint quasi symbolisch für intensive Bemühungen um ernsthafte Kulturarbeit auch in Zeiten restriktiver Kulturpolitik zu stehen.

(April 1995)

Stephanie Schroedter

SCOTT FRUEHWALD: *Authenticity Problems in Joseph Haydn's Early Instrumental Works. A Stylistic Investigation*. New York: Pendragon Press (1988). VIII, 275 S. (Monographs in Musicology. No. 8.)

Gegenstand der inhaltsreichen, übersichtlich gegliederten sowie prägnant und anschaulich formulierten Untersuchung sind Haydn zugeschriebene Kompositionen, die dokumentarisch weder als echt noch als unecht erwiesen sind und vor etwa 1770 entstanden sein dürften. Der Verfasser prüft eine große Anzahl von ihnen in den Gattungen der Klaviersonate, des Klavierquartetts, Klaviertrios, Streichtrios, Divertimentos und Konzerts. Ein weiteres Kapitel ist den *Streichquartetten* „Opus 3“ gewidmet. Der Verfasser kennt die einschlägige Haydn-Literatur und zieht auch Literatur aus anderen musikgeschichtlichen sowie kunst- und literargeschichtlichen Forschungsgebieten heran. (Das Schrifttum dieser Nachbardisziplinen bereichert neuerdings der von Ottavio Besomi und Carlo Caruso herausgegebene Sammelband *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura*, Basel 1994). Fruehwald ist also mit der für Haydn schon ziemlich gründlich erforschten dokumentarischen Seite der Echtheitsfrage vertraut. Seine eigene Untersuchungsmethode gilt aber der weniger gut erfaßbaren stilistischen Seite. Hier sucht er festen Boden zu gewinnen. Im Unterschied zu den in bezug auf den Stil meist intuitiven, nur teilweise explizierten Urteilen früherer Haydn-Forscher ist seine Methode statistischer Art und stellt in

systematischer Hinsicht einen bedeutenden Fortschritt gegenüber ähnlichen Ansätzen bei Jan LaRue und anderen dar. Seine positiven und negativen Untersuchungskriterien richten sich jeweils auf einen Komplex genau definierter, sehr partieller Aspekte der Komposition (z. B. die pro Zählzeit des Taktes durchschnittlich sich errechnende Anzahl der Harmonie- oder Texturwechsel oder rhythmischen Impulse), und stets werden Vergleiche mit einer Gruppe von einwandfrei für Haydn beglaubigten Stücken verwandter Gattung sowie Gegenproben mit verwandten Stücken anderer Komponisten aus Haydns Zeit angestellt. Sicherlich kann nicht von Objektivität im strengen Sinne gesprochen werden, da die Kriterien und Vergleichsstücke nach Art und Zahl vom Verfasser intuitiv ausgewählt und gewichtet werden. Es überrascht auch nicht, daß des Verfassers Urteile sich durchaus im Rahmen der intuitiven Urteile der bisherigen Forscher halten und bei fehlendem Consensus bald der einen, bald der anderen Seite recht geben (vgl. die Belege hierfür in dem von der Mainzer Akademie 1991 vorgelegten Sammelband *Opera incerta: Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben*, S. 100 und 104f.). Dennoch darf man Fruehwalds Untersuchungsmethoden als in ihrer Art mustergültig bezeichnen, nicht zuletzt wegen der ihr eigenen Durchsichtigkeit und Nachprüfbarkeit. Die mit ihr erzielten Urteile über Echtheit oder Unechtheit der untersuchten Werke wird man in künftigen Diskussionen — die damit nicht grundsätzlich überflüssig geworden sind — berücksichtigen müssen.

Das vom Verleger vorbildlich ausgestattete Buch weist neben zusammenfassenden und erläuternden Anhängen eine Bibliographie sowie ein Namen- und Werkregister auf.

(März 1995) Georg Feder

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

Drei Themenschwerpunkte werden im *Mozart-Jahrbuch 1993* behandelt, das erstmals von der neuen Schriftleitung (Angelika Lindmayr und Wolf-Dieter Seiffert) verantwortet

wird: „Biographisches zu Personen aus Mozarts Lebensumkreis“, „Quellenspezifisches“ und „Musikalisch-Analytisches“. Über den Salzburg-spezifischen Berufsstand der „Totensinger“ informiert Heinz Wolfgang Hamann am Beispiel von Johann Jacob Freystädler, des Vaters des Mozart-Schülers Franz Jacob Freystädler. Robert Münster kommentiert 14 bislang unpublizierte Schattenrisse von Personen, die durch ihre Nähe zum Theater mit Mozart in Berührung kamen. Eric Offenbacher ist der Autor einer sehr detaillierten biographischen Studie über die reichlich sinistre Persönlichkeit von Johann Heinrich Feuerstein, dem Verfasser des Vorwortes von Georg Nikolaus von Nissens Mozart-Biographie. Die Studie wird im nächsten Jahrbuch fortgesetzt.

Anlaß zu einer Kontroverse gibt ein von Mozart geschriebener „Kassa-Zettel“, der vor wenigen Jahren bei einer Auktion auftauchte. Volkmar Braunbehrens und Ulrich Drüner halten ihn für „das erste von Mozarts Hand stammende Dokument, das Angaben über seine Einkommensverhältnisse enthält“. Demgegenüber wirft Ulrich Konrad den Autoren vor, dem Zettel „interpretatorische Gewalt“ anzutun. Die grundsätzliche Problematik von Quellenbeschreibungen und -bewertungen, die Konrad in diesem Zusammenhang aufwirft, reicht freilich weit über den „Kassa-Zettel“ hinaus und sollte Anlaß zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den Praktiken der Quellenforschung sein.

Im musikanalytischen Teil des Bandes zeigt Daniel Jacobson an ausgewählten Beispielen, wie Mozart die Sonatenform in seinen Bühnenwerken zur Dramatisierung der Musik verwendet. Über neue Erkenntnisse zur Herkunft und Quellenlage der Ballettmusik in *Ascanio in Alba* referiert Sibylle Dahms. Die Tradition des Notturmo bei Mozart ist Thema eines Beitrags von Harrison James Wignall.

Wie der vorangegangene Band hat auch der Jahrgang 1993 des *Mozart-Jahrbuchs* noch mit der Flut von Publikationen zu kämpfen, die im Jubiläumsjahr 1991 auf den Büchermarkt gekommen waren. Eine gute Entscheidung der neuen Schriftleitung war es, den Rezensionenteil mit kleinerer Schrifttype im zweisepaltigen Satz zu drucken, der so wesentlich angenehmer zu lesen ist.

(Mai 1995)

Susanne Schaal

JOHANN STRAUSS (SOHN): *Leben und Werk in Briefen und Dokumenten. Im Auftrag der Johann-Strauß-Gesellschaft Wien gesammelt und kommentiert von Franz MAILER. Band IV: 1887—1889. Tutzing: Hans Schneider 1992. 357 S., Abb.*

Achtzehn Jahre nach Hanns Jäger-Sunstenaus Dokumentenband *Johann Strauß. Der Walzerkönig und seine Dynastie. Familiengeschichte, Urkunden* (Wien 1965) startete dieser zweite Versuch einer umfassenden Sichtung, geplant auf mindestens acht Bände: Mailers erster Dokumentenband umschließt 39 Jahre (1825—1863), der zweite 14 Jahre (1864—1877), der dritte 9 Jahre (1878—1886) — und nun der vierte: 3 Jahre (1887—1889). Die 1983 zur Edition freigegebene Reihe, 1986, 1990 und 1992 fortgesetzt, soll zum Jubiläumsjahr 1999, hundert Jahre nach dem Tode des größten österreichisch-deutschen Melodikers, ihren Abschluß finden. Das ist nicht mehr gewiß. Zuviel Material hat sich inzwischen angefundenes, und gerade die letzten Jahre sind überproportional zu berücksichtigen.

Im vierten Band geht es um eine Zeit, in der Johann und Adele Strauß Coburger Bürger und damit deutsche Staatsangehörige wurden. Die Bayreuther Festspiele werden besucht (1888), eine Kur in Heringsdorf an der Ostsee ist erforderlich (1889). Kompositorisch aber geschieht wenig. Mit *Simplicius* (1887) hat Strauß kein Glück. Den Höhepunkt markiert der *Kaiser-Walzer* im Berliner Etablissement „Königsbau“ 1889 uraufgeführt. Bruder Eduard absolviert mit dem berühmten Strauß-Orchester eine Mammut-Tournee durch 83 deutsche Städte.

Franz Mailer, der bekannte Strauß-Fuilletonist und Präsident der Wiener Strauß-Gesellschaft, hat den Inhalt in drei Jahresabschnitte gegliedert und mit entsprechenden Jahrestiteln versehen. Über die Hälfte des Buchumfangs steht unter dem Motto „Auf den Hügeln von Coburg“ (1887). Es sind jene Hügel, die Strauß, einer Notiz Jürgen Erdmanns zufolge (bei Mailer S. 131), „vermutlich nie bestiegen“ hat. Aber der Aufenthalt in Coburg wurde notwendig, um von der aus Breslau stammenden Sängerin Angelica Dittrich geschieden zu werden (S. 94) und um endlich, als dritte Frau, Adele heiraten zu können. Da geht es um die umfangreichen Korrespondenzen und Vorbereitungen, um Ehevertrag (S. 98ff.), Zustim-

mungsdekret von Herzog Ernst II., um Aufgebot und — endlich — Heiratsurkunde (S. 126f.).

Coburg hat Strauß dann nie mehr wiedergesehen. In seinem Urteil erscheint jene Stadt, die ihm neue Zukunftsperspektiven eröffnete, mal als „herzlich fad“ (S. 72), dann als „sehr schön ... (vielleicht für andere)“ (S. 87f.). Hoffnung gab ihm dieses „von Kindern reich gesegnete(n) Coburg“ (S. 73), diese „Kinderfabrikanstalt außer Konkurrenz!“ (S. 87), auch in anderer Hinsicht: Strauß kokettierte mit der Möglichkeit, doch noch Vater eines Kindes zu werden. Mailer verweist auf die Einzigartigkeit dieses Hinweises (S. 72) und auf resignative Andeutungen (S. 119ff.), ohne die Diskussion zu vertiefen. Wir aber fragen: Litt Strauß, selbsternannter „Krüppel(n) ersten Ranges“, beim Komponieren und Musikmachen an allzu „aufregende(r) Nervenbeschäftigung“ (S. 120) — oder hatte er sich in jungen Jahren eine „Malaise“ zugezogen? Er war ehemals, so die Ermittlungen der K. K. Obersten Polizeibehörde, „ein leichtsinniger, unsittlicher und verschwenderischer Mensch“, der erst seit Mitte der 50er Jahre „eine mehr geregelte Lebensweise“ führte (vgl. Dokument 136 bei Hanns Jäger-Sunstenau).

Neben den Zeremonien der Gothaer Einbürgerung, der „Strauß'schen Ehefrage“ (S. 95) in Coburg und dem anschließenden Kuraufenthalt der Neuvermählten in Franzensbad gelten zahlreiche Briefe und Zeitungsnachrichten der Entstehung der Operette *Simplicius*, die am 17. Dezember 1887 im Theater an der Wien unter persönlicher Leitung des Komponisten stattfand. Verdienstvoll von Mailer ist, grundlegende Aspekte gemeinsamer Euphorisierung aufgezeigt zu haben: beim selbstbewußten Librettisten Victor Léon (dem nachmaligen Erfolgslibrettisten von *Rastelbinder* und *Der fidele Bauer*, als Mitlibrettist von *Opernball*, *Wiener Blut* und *Die lustige Witwe*), Komponisten Strauß („als Stoff das hervorragendste aller Bücher in der Neuzeit“, S. 81), Regisseur Jauner („originell und interessant“, S. 112), bei der Gattin Adele („daß der *Simplicius* Text immer mehr gefallen wird“, S. 177) und anderen ...

Daß aber der *Simplicius* — neben *Blindeküh* 1878 — zum größten Flop des ‚Operettenkönigs‘ Strauß wurde, kommentiert Mailer eher auf leisen Sohlen. Der Abstieg von den

Höhen des *Zigeunerbarons*, nach dessen Uraufführung 1885 Strauß aus dem Österreichischen Staatsverband ausgetreten war, wirkte allzu schmerzlich nach. Gründe? Die Erstfassung des *Simplicius* sei „bis heute in der Strauß-Literatur nicht erwähnt worden“ (S. 141): eine entlarvende Bemerkung im doppelten Sinne. Mailer geht nämlich auf Strauß-Literatur höchst selten ein; und wenn, dann im vagen, vornehmlich abqualifizierenden Sinne (S. 306: „... von der Forschung lange Zeit hindurch nicht beachtet“). Mailer erscheint unersetzlich! Wo man ihn aber als Kommentator von Primärquellen und Ersthinweisen gern benutzen und ehren würde, weicht er aus:

- Da gäbe es in Coburg die Abschrift eines Librettos; was es damit auf sich habe, wird „durch die wissenschaftliche Auswertung im Rahmen der Johann-Strauß-Gesamtausgabe noch zu klären sein“ (S. 114).
- Léon soll „einen Mitarbeiter akzeptiert“ haben: „wer es war, wird anlässlich der Gesamtausgabe zu klären sein“ (S. 144).
- Auch über den „Zustand der Dirigierpartitur, die Strauß am Premierenabend verwendet hat“, würde erst „anlässlich der Gesamtausgabe der Strauß-Kompositionen eingehend zu berichten sein“ (S. 152). Und so weiter ...

Die derart avisierten Berichte und Klärungen aber dürften auf sich warten lassen; vor gut einem Jahr hat die Universal Edition Wien (*Die Fledermaus, Eine Nacht in Venedig*) die Arbeit an der Gesamtausgabe von Strauß-Operetten eingestellt; ein Nachfolgeverlag ist nicht in Sicht.

Mailer kommentiert die Dokumenten- und Briefangaben nach Lust und Laune, mal ausführlicher, mal überhaupt nicht. Kommentar nach einem Hanslick-Brief an Strauß, zum Titelhinweis *Don Cesar*: „mit der Musik von Rudolf Dellinger. Das Werk wurde im Jahr 1885 im Carltheater gespielt“ (S. 150). Kein Hinweis darauf, daß *Don Cesar* am 28. 3. 1885 in Hamburg unter Leitung Dellingers — eines böhmischen Komponisten und Bühnenpraktikers, der am Hamburger Carl-Schultze-Theater auch zahlreiche Strauß-Operetten dirigierte — uraufgeführt worden ist. Über Hamburger Straußiana aber liest man bei Mailer so gut wie gar nichts. Ebenso bleibt er uns mehrere Aufklärungen zu Strauß-Briefen schuldig.

Strauß schrieb an Kapellmeister Adolf Müller jun. über einen Sänger „Sigmund“, den er „heute zum 1^{ten} Male gehört und gesehen“ habe, daß er der Partie eines ersten Tenors im *Simplicius* „nicht gewachsen zu sein“ schein. Dazu Mailers Fußnote (S. 152): „Ein Tenor mit Namen Sigmund hat bei der Uraufführung von ‚Simplicius‘ nicht mitgewirkt. Den Part des Arnim sang der Tenor Karl Streitmann.“ Über den Tenor Adolf Sigmundt (geb. 1845 in Ulm) informiert uns indessen der erste Strauß-Biograph Ludwig Eisenberg im *Großen Biographischen Lexikon der Deutschen Bühne im 19. Jahrhundert* (Leipzig 1903, S. 968), daß er als beliebter Heldentenor ja gerade am Coburger Theater wirkte, wo er 1884 zum „herzoglichen Kammersänger“ ernannt worden war: ein für Coburgs Dokumentenband nicht eben belangloser Hinweis.

Was uns Mailer zur Gesamtausgabe der Werke des Vaters Strauß mitteilt (S. 153ff.), ist zumindest mißverständlich. So ist nicht erwiesen, daß Eduard Hanslick Passagen von Strauß „wörtlich übernommen“ (S. 153) hat; wahrscheinlicher ist, daß Hanslick mit der Offenlegung entsprechender Passagen im Buch *Aus meinem Leben* (1894) noch zu Lebzeiten des Komponisten Strauß (dieser hätte widersprechen können!) darauf hinweisen wollte, als dessen ‚ghostwriter‘ gedient zu haben. Im übrigen fehlt jeglicher Hinweis, wie Johann Strauß, der Sohn, seine Herausgeberschaft verstand. Die Klavierausgaben wurden an keiner Stelle mit den Orchesterfassungen verglichen; der Junior griff vielmehr auf die teils fehlerhaften Ersteditionen von Klavierfassungen zurück, verzichtete auf die Erwähnung und Klärung von Tonartfragen, versuchte an einigen Stellen, den Vater zu verbessern (vgl. op. 12, Nr. 3b), ließ dann aber alles stehen und enthielt sich sogar längst überfälliger Korrekturen.

Schade! Eine vertane Chance nicht nur durch Johann Strauß/jun., sondern auch durch Mailer für dessen Verleger Hans Schneider (Tutzing), der die Werke des Vaters seit 1987 erneut von Ernst Hilmar hatte herausgeben lassen: *Johann Strauß (Vater). Sämtliche Werke in Wiedergabe der Originaldrucke*. Schneider jedenfalls hat den Dokumentenband Mailers in ansprechender Gestaltung und Drucklegung herausgebracht, mit Abbildungen Coburger Motive und Persönlichkeiten, von Faksimiles, Theaterzetteln usw.

Wer Unterhaltung sucht, nach einem „Juxbrief“ (S. 141) verlangt oder Strauß „blödeln“ (S. 163) sehen und beim „Jüdeln“ (S. 164) studieren möchte, der wird bei Mailer stets reiche Nahrung finden.

Wer jedoch mit Mailers Dokumentenband wissenschaftlich arbeiten will, bekommt Schwierigkeiten. Die Strauß-Briefe/Postkarten sind nämlich nicht nummeriert; die Einarbeitung in die Reihe übriger Dokumente und Briefe von Adele Strauß, Léon, Jauner, Lewy, Hanslick, Simon usw. erfolgte nicht streng chronologisch, sondern zuweilen nach Inhalten und Problembereichen verschoben. Wenn bis zu drei Briefe oder Dokumente ohne Nummerierung eine Seite beanspruchen, wird das Zitieren umständlich. Wie zitiert man die als „etwas gekürzt“ angezeigten Briefe (S. 9, 10, 14, 21 usw.), wenn entsprechende Kürzungsstellen (Absätze? Passagen/Sätze?) nicht gekennzeichnet sind? Bedeutet der Hinweis „Privatbesitz“ (S. 122, 128 usw.), daß die Quelle — oder zumindest eine Kopie des Briefes — nur über Mailers Adresse und Befürwortung einsehbar ist? Wie erfährt man die Quelle zu einem Straußschen Leinentuch-Buchstabemotiv, über das „immer wieder berichtet“ (S. 172) worden sei: von wem — wo?

So informativ es sein kann, über alle Bemühungen zur Umarbeitung und Rettung des *Simplicius* informiert zu sein, über eine ‚Schaffenskrise‘ (S. 296) im Zusammenhang mit der Entstehung des *Ritter Pasman* spekulieren zu dürfen: Es verliert sich fast alles im Vagen, wenn man konkret nachfassen will. Da soll der „Wahrheitsgehalt“ eines Zeitungsberichts Max Kalbecks „allerdings hier keiner kritischen Untersuchung unterzogen werden“ (S. 225). Warum nicht? Andererseits soll Richard Genée in einem Schreiben an eine Wiener Zeitungsdirektion „nicht ganz aufrichtig gewesen“ sein, wie „die Forschung ... indessen ergeben“ habe (S. 218). Welche „Forschung“ ist da gemeint? Namen und Ergebnisse werden nicht genannt.

Wenn von „Kenntnis der Originalpartitur“ der *Fledermaus* (daselbst) die Rede ist, sollte der *Fledermaus*-Herausgeber Fritz Racek zu Rate gezogen werden. Doch Mailer zieht es vor, eine ‚Ansicht‘ zu vertreten — präziser: sie einem anderen in den Mund zu legen: „Aber Genée war offenbar der Ansicht, auch diese Mitarbeit sei nicht ‚schöpferisch‘ gewesen“

(S. 218). Mailers Unterstellung widerspricht konkreten Äußerungen Genées, zum Beispiel dem Interview-Partner Curt von Zelau gegenüber, veröffentlicht in *Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart* (im Anschluß an ein Strauß-Interview; Breslau 1885, S. 164ff.): „Damals fiel mir unter Direktor Steiner die Aufgabe zu, Johann Strauß für die Bühnen zu gewinnen, welchem ich bei der Komposition (!) seiner ersten Operetten *Indigo* und *Fledermaus* mit meinen Theater-Erfahrungen unterstützend zur Seite stand“. Den Jubilar Strauß erinnerte Genée 1894 an jene „schönen Tage ... wo wir uns musicalische Einfälle theilten (!), das rechte Wort dazu suchten, sie systemisirten, eintheilten, charakterisirten, zuspitzten“ (vgl. Norbert Linke: *Musik erobert die Welt*, Wien 1987, S. 256). Tatsächlich hat Racek im wissenschaftlichen Kommentar zur Gesamtausgabe der *Fledermaus* (Universal Edition) belegt, daß sich in fast allen Nummern der *Fledermaus* „mehr oder minder deutliche Spuren seiner Mitarbeit aufweisen“ lassen, „deren Skala von mechanischen Hilfen bis zu mitschöpferischer Leistung reicht“.

Derartige Erkenntnisse hat Mailer uns allerdings vorenthalten. Statt den Gesamtausgaben-Kommentar heranzuziehen, zog Mailer es vor, zur *Fledermaus* uns ein weniger schmerzliches Zitat Raceks aus einem Ausstellungskatalog mitzuteilen (*Dokumente* Bd. II, Tutzing 1986, S. 234 — nicht 236). So drängt sich der Eindruck auf, daß Mailer, Präsident der Wiener Strauß-Gesellschaft, weder von Raceks Forschungsergebnissen noch von Genées „mitschöpferischer Leistung“ etwas wissen, statt dessen der Welt ein geschöntes Bild des Komponisten Strauß vermitteln will. Entsprechend dieser Absicht hat Mailer auf die Vorlage einer Dokumenten-Edition (vgl. Jäger-Sunstenau) verzichtet und der Variante einer breit dokumentierten, ansonsten verkürzten Biographie das Wort geredet.

Die Kommentare Mailers überborden zuweilen die Dokumente und Briefe, deuten sie à la Mailer, mit mehr oder weniger versteckten Seitenhieben auf die ach so gräßliche übrige Straußforschung, auch und gerade im schönen Wien. Immerhin ist in einer Fußnote (S. 159) auf das Wiener Institut für Strauß-Forschung verwiesen: Aber dessen Forschungsergebnisse sind nicht eingearbeitet. Soll der

Leser dort selber vorstellig werden? Für den Forscher verbleibt ein ungeheurer Aufwand, wenn er sich den vollen Wortlaut eines Briefes (und den ‚Sitz‘ der Kürzungen oder des Auszugs) erst durch Einblicknahme in die Originale, etwa in der Briefsammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, verschaffen, wenn er so gut wie alles hinterfragen muß, weil Angaben wie Seitenzahlen nicht stimmen (in der Fußnote S. 26 muß es S. 217ff. statt S. 212ff. heißen) Texte verstümmelt wiedergegeben (S. 24), Zitate in alternativen Fassungen angeboten sind (vgl. S. 241: „Mit der Oper rasch fertig zu werden —“, S. 242 anders!), die Zitatherkunft unklar ist (u. a. fehlende Editions- und/oder Seitenzahlangaben: S. 135, 136, 145, 199, 203, 244, 294, 297, 318), die Quellenlage unklar ist (vgl. S. 172; oder: „Privatbesitz“) und Querverweise fehlen oder minimiert sind. Was soll man dazu sagen, wenn der umsichtige Wiener Strauß-Forscher Eberhard Würzl, dem Mailer eine Fülle von Quellenhinweisen und Hintergrundwissen verdankt, nur einmal erwähnt ist (S. 219) — eine ‚Ehre‘, die sogar dem Lieferanten der Kopie einer Abschrift zuteil geworden ist (S. 315). Würzl habe in seiner informationsreichen Dissertation „Anmerkungen“ gemacht: das ist es!

Wie leitet man Wunschträume ab?

- Belegstufe 1: *Simplicius* habe „sich nicht im Repertoire des Deutschen Theaters“ zu Prag gehalten (S. 261).
- Belegstufe 2: Brief der dennoch beglückten Adele aus Prag an Johann Batka (S. 262).
- Belegstufe 3: Ein Strauß-Konzert im Prager „Grand Hotel“ sei „erfolgreich“ verlaufen und habe „dem ‚Meister‘ weitere Ovationen gebracht“ (S. 262).

Kein Wort darüber, daß vor Prag und vor Berlin Hamburg die zweite Strauß-Metropole in Europa war. Seit der Premiere der *Fledermaus*, am 6. 10. 1874 im Carl-Schultze-Theater auf der Reeperbahn, hatte sich „Hamburg innerhalb der schwarz-weiß-roten Grenzpfähle zur Stadt der Operette, zum ‚norddeutschen Wien‘“ erhoben: „Berlin blieb noch auf Jahre hinaus im Hintergrund und rückte erst nach der Jahrhundertwende auf den ersten Platz“ (Paul Möhring: *Das andere St. Pauli*, Hamburg o. J., S. 53; vgl. auch ders.: *Im Hamburger Rampenlicht*, Hamburg 1972, S. 36; *Von Ackermann bis Ziegel*, Hamburg 1970). In Hamburg war der erste Versuch gestartet worden, einen

Strauß auf die Opernbühne zu stellen (im Mai 1880 im Stadttheater). Wenige Monate danach dirigierte Strauß erstmals in Hamburg; 1886 kam er wieder. Operetten-Statistiker wie Möhring und Otto Schneiderei haben uns vorgerechnet, daß Bühnen in Hamburg und Berlin einzelne Strauß-Operetten häufiger aufgeführt haben als Wiener Bühnen.

Was ist Musikforschung? Sie sollte „Weltforschung“ sein. Eine Verklärung besonnerter (?) Wiener, Prager und Coburger Vergangenheit reicht nicht ganz aus ...

(Mai 1995)

Norbert Linke

JON C. MITCHELL: *From Kneller Hall to Hammersmith: The Band Works of Gustav Holst. Tutzing: Hans Schneider 1990. XII, 193 S. (Alta Musica. Eine Publikation der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik. Band 11.)*

Gustav Holst gehört zu jenen Komponisten, deren kompositorische Gesamtleistung durch den übergroßen Erfolg eines Einzelwerkes, in seinem Fall die Orchestersuite *The Planets*, eher verdunkelt denn erhellt wird. Selbst ein ausgebildeter Posaunist hat er die Gattung der Blasmusik mehrfach und keineswegs nur mit Nebenwerken bedacht: Seine beiden frühen Suiten op. 28 sind zu Klassikern der Military Bands geworden; sein *Prelude and Scherzo: Hammersmith* op. 52 muß gar zu den Hauptwerken seiner letzten Schaffensphase gerechnet werden. Bedenkt man überdies den generell hohen Stellenwert, der der ‚Music for Band‘ im angelsächsischen Bereich zukommt, so darf eine Studie zu Holsts Blasmusikbeiträgen von vornherein mit erheblichem Interesse rechnen.

Der Autor Jon C. Mitchell, von Beruf selbst Dirigent mehrerer amerikanischer College-Bands, hat es unternommen, mit größter Akribie wohl sämtliche verfügbaren Informationen (Briefe, Skizzen, Ausgaben, Programmzettel, Rezensionen, etc.) zu Holsts Bandkompositionen zusammenzutragen. In acht chronologisch angeordneten Kapiteln (ergänzt durch eine Diskographie und eine Liste von Blasmusiktranskriptionen von Holst'schen Originalkompositionen durch fremde Arrangeure) skizziert er die Entstehungs-, Uraufführungs- und Rezeptionsgeschichte aller dreizehn Beiträge, mit denen Holst das Genre der Blas-

musik bedacht hat. Mit lockerer Feder geschrieben und durch eine kluge Auswahl an Originalzitaten angereichert, wird so vor allem das Bild eines Komponisten sichtbar, dem die Förderung und Pflege der Blasmusik ein echtes Herzensanliegen gewesen zu sein scheint.

Ihre Grenze findet diese Darstellung dort, wo sich Fragestellungen auftun, die über den streng biographischen Ansatz hinweisen: Analytische Bemerkungen zu den angesprochenen Werken wird der Leser ebensowenig finden, wie eine durch das aufgefundene Skizzenmaterial möglich erscheinende Detailstudie zu Holsts Kompositionsverfahren oder Erwägungen zur möglichen Wechselwirkung der Instrumentation in Blasmusik- und Orchesterwerken — von der Verknüpfung dieser Kompositionen mit Holsts volks(musik)pädagogischen Absichten ganz zu schweigen.

Indessen wäre es ungerecht, einer Arbeit die fehlende Aufarbeitung von Aspekten vorzuwerfen, die den vom Autor explizit formulierten engen biographischen Ansatz a limine überschreiten: So gilt denn diese Anzeige einer vorzüglichen historiographischen Dokumentation zum Blasmusikschaffen Gustav Holsts, der überdies das Verdienst zukommt, eine musikwissenschaftliche Abhandlung dieses Themas in gleicher Weise anzuregen wie zu unterstützen.

(Mai 1995)

Michael Wittmann

HELGA DE LA MOTTE-HABER: *Die Musik von Edgard Varèse. Studien zu seinen nach 1918 entstandenen Werken.* Hofheim: Wolke Verlag (1993). 317 S., Notenbeisp.

Sieht man einmal von Banalitäten ab, die anti-rationale Vorurteile populistisch aktivieren wie der, daß Musik „niemals im Raster analytischer Betrachtung“ aufgehe, oder der freischwebend polemischen (das wahrscheinliche Objekt Adorno nicht nennenden) Bemerkung, „daß die Neue Musik im 20. Jahrhundert mehr Wege eingeschlagen hat als jene beiden, denen die Musikhistoriker inzwischen gefolgt sind“ — eine Kritik, die inzwischen nicht mehr so recht auf der Höhe der Zeit ist und offene Türen einrennt —, so enthält das Buch immer wieder interessante Fakten (ein Empfehlungsschreiben von Gustav Mahler, eine Behandlung bei Wilhelm Fließ, ein synäs-

thetischer Traum als Motiv für *Arcana* usw.). Die bedenkenswerten stofflichen Mitteilungen und psychologisch-ästhetischen Ansätze vor allem im Hinblick auf strukturelle Parallelen zwischen Tendenzen in Musik und Bildender Kunst werden freilich ziemlich entwertet durch eine inkonsistente, dafür nicht selten repetitiv-redundante Analytik und Argumentation, oft in der Tiefenstruktur gestützt auf den leeren, wie ein Schibboleth vorangetragenen Begriff der „absoluten“ Musik, der dann zu etwas absurden dogmatischen Behauptungen führt wie der, Varèse verende Bilder bzw. Metaphern aus der Welt des Sichtbaren, „weil das Auge schneller ist als das Ohr“; das erinnert an den Slogan vom „Schnellen Wohnen“ und gilt sicher nicht z. B. fürs Erfassen von Tonhöhenunterschieden. Überdies stützt sich die Verfasserin bei solchen Parallelisierungen auf eine philosophisch krude Analogie: Die „Grundlage“ für die „Trennung“ von räumlich und zeitlich organisierten Künsten „war durch die aus der Relativitätstheorie übernommene Kategorie der Raum-Zeit nicht mehr gegeben.“

In solchen Zusammenhängen wird auch die Rede von der „Befreiung des Klangs“ öde-gebetmühlenhaft. Demgegenüber entwirft Varèse tatsächlich, von vielen Konventionen sich befreiend, großartige, neuartige Klangwelten — aber eben doch mit Bezügen zu Ding- und Vorstellungswelten, mit programmatischen Bezügen, von denen die Realisierung etwa in *Amériques* sinnlich faßbar wird: Das Stück heißt nicht umsonst so und eben nicht etwa „Revue des Deux Mondes sonores“. Vor allem apropos *Arcana* behandelt die Verfasserin selber ausgiebig, wenn auch nicht ausreichend solche Gesichtspunkte. Für Varèse war anscheinend — im Zusammenhang mit universitären Vorstellungen von der Sphärenharmonie — der erhabene „gestirnte Himmel über uns“ bedeutsamer als selbst „the most sublime gossip of human passions“. Daher meint er zwar in der soeben zitierten Einführung zu *Intégrales*, Musik „can ... express nothing but itself“, verwendet hier aber doch als Motto eine apokalyptische Passage von Paracelsus über einen „neuen Himmel“. So erfolgt ineins mit einer schwer entwirrbaren Mischung von eigenen Ansichten und solchen von Varèse („The music is not a story ...“) ein jäher Sprung von den Sternen zu klanglichen

Strukturen, von Kosmologie zu Musikwahrnehmung als salto instrumentale aus der musica mundana.

(April 1995)

Hanns-Werner Heister

Erwin Schulhoff. Die Referate des Kolloquiums in Köln am 7. Oktober 1992 veranstaltet von der Kölner Gesellschaft für Neue Musik und musica reanimata. Hrsg. von Gottfried EBERLE. Hamburg: von Bockel Verlag 1993. 125 S. (Verdrängte Musik. Band 5.)

Innerhalb von nur wenigen Jahren ist der schon fast vergessene, 1942 im Internierungslager auf der Wülzburg gestorbene Komponist Erwin Schulhoff sowohl von Interpreten als auch von der Musikwissenschaft wiederentdeckt worden. Im Mittelpunkt des Interesses steht dabei bisher Schulhoffs Schaffen der zwanziger Jahre, in dem er Elemente des (Tanz-)Jazz in seine Kompositionen integrierte und das sicherlich auch seinen künstlerischen Gipfelpunkt markiert.

Die im vorliegenden Band zusammengefaßten Vorträge sind vornehmlich jenen Kompositionen gewidmet, die 1919 bis 1922 entstanden. Zunächst gibt Gottfried Eberle einen Überblick über Schulhoffs frühe Klavierwerke („Einflüsse und Eindrücke“). Neben einzelnen Satz- und Tanzfolgen, die auf eine intensive Jazzrezeption deuten, weisen diese Werke gelegentlich auch radikale Momente auf (etwa das Pausenstück *In futurum*), die immer wieder zur Begründung eines musikalischen Dadaismus bei Schulhoff dienen. Grundlegend für jede weitere Diskussion über diesen etwas in Mode gekommenen Begriff dürfte Jeanpaul Georgens Untersuchung über „Dadaisierte Musik in Zürich, Berlin und Dresden“ sein. Georgens geht der Frage nach, was man überhaupt unter „Dada-Musik“ zu verstehen hat. Er erläutert dabei die ganz verschiedenen (Anti-)Kunstkonzepte der einzelnen Dadagruppen und spricht zu Recht von „dadaisierter“, für die Dada-Veranstaltungen funktionalisierter Musik. Für Schulhoffs in Dresden komponierte Klavierwerke konstatiert er, daß ihnen „das für Dada-Werke so wichtige Moment der öffentlichen Provokation fehlt“ (S. 66). Demgegenüber spricht Tobias Widmaier („In meinen Eingeweiden kräuseln süsse Kakophonien. Erwin Schulhoffs Dadatöne“) — ausgehend von zahlreichen Äußerungen und No-

tizen Schulhoffs — von einer „Reihe ‚dadaistischer‘ Kompositionen“ (S. 70). Ob allerdings Prologe oder Besetzungen ausreichen, um von dadaistischer Musik sprechen zu können, erweist sich etwa an der kompositorischen Faktur der *Bassnachtigall* für Kontrafagott-Solo als problematisch. Daß zumindest Schulhoffs Jazzrezeption unter ganz anderen Aspekten zu betrachten ist, macht Markus Lüdke („Im ‚Trott‘ der Zeit“) deutlich. „Mag der Dadaismus der konkrete Auslöser für Schulhoffs kompositorische Auseinandersetzung mit dem ‚Jazz‘ gewesen sein, der Kern seiner Jazzfaszination gründet in der zentralen Rolle, die der Rhythmus in der Ästhetik Schulhoffs einnimmt“ (S. 103).

Diese auf wenige, doch grundlegende Probleme zentrierten Referate werden durch eine tabellarische Chronik und einen Forschungsbericht von Josef Bek ergänzt. Ferner enthält der Band in einem Anhang das Programmheft eines am Tag des Kolloquiums veranstalteten Konzerts mit Informationen zu Hans Jürgen von der Wense und Stefan Wolpe.

(April 1995)

Michael Kube

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

Die Vielfalt der Hindemith-Forschung spiegelt sich auch in den Beiträgen dieses Jahrbuchs wider. Zunächst zeigen die Überlegungen Peter Cahns „Zum Fortwirken von Neoromantik und Neoklassizismus nach 1945“, daß die Vorbehalte gegenüber jener Musik allmählich überwunden werden, die nicht die Entwicklung des Materials zum Ziel hat. Infolge der schrittweisen Befreiung von Jahrzehnte währenden Verdikten nimmt die Hindemith-Forschung (hoffentlich nicht nur zum Gedenkjahr 1995) einen breiten Aufschwung mit neuen Sichtweisen und Ansätzen. So stehen Hindemiths zahlreiche Aktivitäten nicht nur als Komponist und Theoretiker, sondern auch als Pädagoge und Interpret im Mittelpunkt der weiteren Beiträge dieses Jahrbuchs. Neben Miscellen von Rudolf Stephan („Aufzeichnungen zu Hindemith“) informiert Eckhart Richter über Hindemiths Unterrichtsmethode an der Berliner Musikhochschule, ausgehend von einem für die von Joseph

Müller-Blattau 1935 herausgegebene *Hohe Schule der Musik* vorgesehenen Beitrag „Komposition und Kompositionsunterricht“. Donald Johns unterrichtet über den Briefwechsel zwischen Hindemith und Heinrich Schenker. Obwohl dieser aus jeweils nur einem (umfangreichen) Schreiben besteht, gibt er über das Selbstverständnis und bemerkenswerte Reflexionsniveau Hindemiths Mitte der zwanziger Jahre Aufschluß. Giselher Schubert ergänzt zwei Dokumente über Schenker von Ludwig Rottenberg. Wesentliche Einsichten in das theoretische Denken Hindemiths gibt Jürgen Blume mit einem Vergleich der ersten (handschriftlichen) und der letzten (gedruckten) Fassung der Unterweisung im Tonsatz. „Der physikalische und handwerkliche Aspekt ist in der 1. Fassung noch nicht so pointiert ausgesprochen, in ihr erscheint Hindemiths neue Theorie eher als kompositionsgeschichtliche Konsequenz“ (S. 76). Die immer wieder kommentierte und kritisierte Akkordbestimmung entwickelt Dirk Wingefeld zu einer differenzierten Klassifikation weiter. Daß Hindemiths Kompositionen oft im kategorialen Kontext einer spielerisch-musikantischen Konzeption statt problematisierend in Werkanalysen erläutert werden, gehört zu den grundlegenden Problemen der Hindemithrezeption. Tomi Mäkeläs Untersuchung zur „Ambivalenz und gezielten Mißverständlichkeit“ in den *Kammermusiken* op. 36 kann wegen ihrer Einsicht, daß herkömmliche Konzepte nicht adäquat zu einer positiven Charakterisierung ausreichen (S. 166), beispielhaft wirken, auch wenn hier die Konkretisierung an den Werken selbst diskussionswürdig ist. Schließlich weist Michael Kube in einer dreiteilig angelegten, im vorliegenden Jahrbuch begonnenen Dokumentation auf Hindemiths Wirken als Geiger und Bratscher am Quartettstump während der Jahre 1915 bis 1929 hin.
(April 1995) Michael Kube

INGO SCHULTZ: *Verlorene Werke Viktor Ullmanns im Spiegel zeitgenössischer Presseberichte. Bibliographische Studien zum Prager Musikleben in den zwanziger Jahren. Hamburg: von Bockel Verlag 1994. 103 S. (Verdrängte Musik. Band 4.)*

Als Viktor Ullmann 1942 in das Konzentrationslager Theresienstadt deportiert wurde, ließ er vermutlich in seiner Prager Wohnung alle Manuskripte seiner fast ausschließlich ungedruckten Kompositionen zurück. Ihr Verbleib ist bis heute ungeklärt, und sie müssen als verloren gelten.

Ingo Schultz unternimmt nun den ebenso schwierigen wie mühsamen Versuch, aus den wenigen Aufführungsberichten der zeitgenössischen Tagespresse, weithin bekannter Musikzeitschriften und anderen Quellen die zwischen 1919 und 1931 entstandenen und nachweisbaren Kompositionen näher zu charakterisieren. Ferner erläutert Schultz die Stellung der einzelnen Werke in der künstlerischen Biographie Ullmanns sowie — als Kontext — Aspekte des vielgestaltigen Prager Musiklebens während der Jahre zwischen den Weltkriegen. Daß die Benennung stilistischer Eigenarten insofern Probleme aufwirft, als die — auf hohem Niveau stehenden — Einsichten der Rezensenten (Erich Steinhard u. a.) nicht an den Kompositionen selbst überprüft werden können, ist sich Schultz bewußt. Seine Zusammenstellung und Auswertung der Aufführungsberichte bieten allerdings die Möglichkeit, die Position der erhaltenen Kompositionen im Œuvre Ullmanns näher zu bestimmen. Die abschnittsweise Erläuterung der Werke erweist sich dabei als hilfreich; die Aufführungsberichte sind in einem umfangreichen Anhang wiedergegeben. Verzeichnisse der Quellen und Kompositionen sowie ein Personenregister ergänzen den in der Herstellung tadellosen Band.

Daß manches verloren geglaubte dennoch auf glückliche Weise überleben konnte, machen einige Funde aus jüngster Zeit — insbesondere ein ausführliches autographes Werkverzeichnis von 1942 — deutlich (vgl. *mr-Mitteilungen* Nr. 14, Februar 1995).
(April 1995) Michael Kube

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

Die in Hamburg geborene Ruth Schönthal — in den USA auch als Schonthal bekannt —

gehört in die sogenannte jüngere Generation von Musikern, die in den 1930er–40er Jahren aus Deutschland und Europa fliehen mußten. Nach einer biographischen Einführung stellt Martina Helmig Schönthals Œuvre dar, thematisiert kurz das Phänomen der jüngeren Emigrantengeneration und versucht schließlich, die Auswirkungen des Exils auf Schönthals Kompositionen festzumachen. Dem Buch sind ein Werkverzeichnis und eine Diskographie angehängt, ein Personenverzeichnis fehlt jedoch leider. Die Dokumentation stützt sich vor allem auf die Zusammenarbeit mit der Komponistin, deren 70. Geburtstag mit dem Erscheinen des Buches gefeiert wird.

Mehrfach wiederholt die Autorin ihre Ausgangsposition, nach der es sich hier um ein „vernachlässigtes Thema“ handelt. Gemeint ist nicht nur die tatsächlich unbekannte Komponistin, sondern überhaupt die Gruppe der jüngeren Emigranten, die ihr Studium erst im Exil absolvierten und die sich erst nach den eigentlichen Exiljahren als Künstler durchgesetzt haben. Fairerweise sollte man allerdings daran erinnern, daß auch die meisten älteren Exilkomponisten (unter ihnen auch etliche sehr bedeutende) bis heute vergebens auf eine seriöse monographische Untersuchung warten.

Manche Probleme des Buches hängen mit der Methodologie der Exilforschung zusammen. Die fundamentale Idee, wonach es eine „jüngere“ und „ältere“ Emigrantengeneration gibt, hätte beispielsweise noch plausibler präsentiert werden können, wenn sie in eine Diskussion über die Legitimation gruppenbezogener Betrachtung (d. h. über den Einzelnen primär als Repräsentanten einer Gruppe, die dann der Hauptgegenstand der Darstellung wird) in der Biographik eingebettet worden wäre. Die zwei ‚Generationen‘ betreffend, fragt man sich nun, ob der Studienabschluß (entweder noch in Deutschland oder erst im Exil) etwa als ‚Grenzkriterium‘ funktioniert. Oder wenn die Autorin anhand von Speziallexika deutschsprachige Komponisten auflistet, die in die USA emigrierten und „deren Arbeitsschwerpunkt die Komposition im Bereich der Bildungsmusik ist bzw. war“ (S. 214ff.), ist weniger die von ihr angesprochene Unvollständigkeit als viel mehr die Einschränkung problematisch: Kriterien wie

‚deutschsprachig‘ (ganz oder auch teils?) und ‚Arbeitsschwerpunkt Bildungsmusik‘ (wie definiert man „Arbeitsschwerpunkt“ und was ist „Bildungsmusik“?) sind in der Praxis der Exilforschung alles andere als eindeutig.

Die Exilsituationen der Künstler und der wirtschaftlich Privilegierten (Schönthals Eltern gehörten zu den letzteren) waren sehr unterschiedlich, so daß es kein Wunder ist, wenn man im Schaffen der Betroffenen kaum gemeinsame ‚Exilcharakteristika‘ findet. Nach Helmig ist das Festhalten an der europäischen Musiktradition bei Schönthal ein Kennzeichen des Exils (z. B. S. 287f. und S. 343ff.) — quasi als Versuch, durch stilistische Kontinuität die Instabilität des Lebens zu kompensieren. Auch das Desinteresse an den avantgardistischen Richtungen erklärt Helmig mit einer exil- und pogrombedingten Neigung zur Isolation (z. B. S. 274, S. 291 und S. 319). Der nostalgische Ton vieler Werke soll gleichwohl auf Schönthals Exilsituation deuten (S. 275). Diese Charakteristika findet man allerdings im Schaffen vieler in Deutschland Gebliebener wieder.

(März 1995)

Tomi Mäkelä

HANS PIMMER: Redemokratisierung des Konzertlebens nach dem II. Weltkrieg. Wiederaufbau in drei Stadtkreisen. Egelsbach-Köln-Washington: Verlag Hänssel-Hohenhausen (1993). 472 S. (Deutsche Hochschulschriften 493.)

In seiner Regensburger Magisterarbeit von 1987, hier in „leicht geänderter“ Fassung vorgelegt, behandelt Pimmer den Wiederaufbau 1945/46 in drei verschiedene Tendenzen repräsentierenden ostbayerischen Städten: Passau (Niederbayern), Regensburg (Oberpfalz) und Hof (Oberfranken). Erscheint dies wie die zeitliche Begrenzung schon aus Umfangsgründen gerechtfertigt, so vernachlässigt die weitergehende stoffliche Beschränkung auf das „instrumentale Konzertleben“ (da hier das Niveau höher und einheitlicher sei) einige wichtige Aspekte, etwa die Verzahnung von Liebhabermusizieren und professioneller Musikausübung, von verschiedenen Schichten der Musikkultur, zu denen eben auch das konzertartige Auftreten des MGV zählt. (Im übrigen waren der *Messias* in Hof oder die

Schöpfung in Marktredwitz auch 1946 keine Instrumentalwerke).

Die Stärke der Arbeit liegt denn auch weder in der analytischen Durchdringung des Stoffs noch in deren Formulierung, sondern in der Erschließung und Ausbreitung schwer zugänglichen Quellenmaterials. Dabei schlagen freilich immer wieder lokalpatriotisch-naive Verengungen des Blickwinkels durch, wenn Pimmer etwa meint, der „Aufenthalt im Exil“ oder die „Verstrickung in Entnazifizierungsverfahren“ [sic!] erkläre das Fehlen „sehr prominenter“ MusikerInnen. Abgesehen von allerlei anderen Verstrickungen, den Verkehrsverhältnissen u. ä. gab es ja für solche MusikerInnen vielleicht noch weitere Gründe, 1945/46 nicht ausgerechnet nach Ostbayern zu kommen. Zu diesem Umkreis gehört die rührende Heimat-Geschichte als allerletzter Abschluß, wie der Kiem Pauli, des Amerikanischen nicht mächtig, im Mai 1945 mit seinem Zitherspiel als ein David redivivus die wilden Ami-„Krieger“ (so heißen die hier wirklich) zähmt. Methodisch gravierender schlägt — wie häufig bei musikalischer Lokalgeschichtsforschung — die Verengung der Perspektive dahingehend durch, daß das Lokal-Einzelne kaum im Hinblick auf allgemeinere Strukturen durchlässig wird, so daß gerade das wirklich Spezifische nicht sinnfällig wird — und umgekehrt: Längliche, aber selektive Informationen über Musik im Exil, über Glenn Miller, Aaron Copland usw. sind hier eigentlich entbehrlich. Analoges zeichnet sich in der historischen Perspektive ab: Einige prospekt-hafte Daten von 1946 im Anhang unter „Vergleichsjahr“ zu rubrizieren, ist eine gewisse Übertreibung, da Pimmer eben keinen systematischen Vergleich anstellt und allenfalls zeigt, wie weit wir's inzwischen gebracht haben (bzw. hatten). Der Haltung nach ist Pimmer im übrigen, wohl Tendenzen der damaligen Sachlage noch verstärkend, durchaus weltoffen, wenn er im Gegensatz zu Stamm-tischmeinungen von der diktierten Demokratie den Aspekt einer tatsächlichen (wenn-gleich relativen) demokratischen Erneuerung hervorhebt und überdies betont, ein „prägender Faktor“ des Konzertlebens seien die Fremden, vor allem Künstler aus Osteuropa, gewesen. — Als sollte eine Beziehung zwischen Nachkriegszeit und sparwütiger Vorkriegszeit hergestellt werden, ist die Qualität

des Ausdrucks wie die der Dokumenten-Reproduktionen eine Zumutung.

(April 1995)

Hanns-Werner Heister

The Boulez-Cage Correspondence. Documents collected, edited and introduced by Jean-Jacques NATTIEZ. Cambridge: Cambridge University Press (1993). XVII, 168 S.

Die vorliegende Sammlung der 43 Briefe zwischen Mai 1949 und 5. 9. 1962 ist aufwendig und ungewöhnlich sorgfältig aufgemacht sowie geradezu ausufernd kommentiert. Das Faszikel der Briefe wird aufgefettet durch schriftliche Äußerungen von Pierre Boulez über John Cage, etwa seine Einführung in die *Sonatas and Interludes* für Suzanne Tézenas Salon (wohl 17. Juni 1949) oder sein Cage-Artikel für die *Encyclopédie Fasquelle*, so daß sich im Innern die *Correspondence* des Titels in *Letters and Documents* verwandelt. Dabei geraten Briefe wie der von Boulez vom 30. 12. 1950 und ein weiterer vom August 1951 zu veritablen Abhandlungen über Fragen des Serialismus, während Cage sich, obwohl etwa im Sommer 1952 über die *Music of Changes* auch ausführlicher werdend, eher bedeckt hält. Auf der anderen Seite blödeln Boulez im letzten Brief aus Baden-Baden, in dem er seine „influences“ in Paris (nach denen Cage fragte) in Gänsefüßchen setzt und zugleich bestreitet, solche zu haben, erfrischend mit Wortschöpfungen zwischen Caroll und Joyce über die Jetztzeit als „temps figeaboli, fixe plosé, miroir-refleté, ensorcelirradiant, narcosélu, trouvéreperdu, perdu! perdu? quoui? oui!“

Die kurze Annäherung, bei der es selbstverständlich nicht nur um technisch-ästhetische, sondern auch schlichte geschäftliche Fragen ging, bewegt sich im Rahmen des Gemeinsamen einer „Zukunfts“-Orientierung, korrespondierend dem nicht übermäßig intelligenten, von Boulez allerdings auch nicht ohne Ironie behandelten Dualismus: „USSR stood for ideology, US for modernity. Seen in retrospect, what a curious pair of alternatives!“ (so Boulez leicht nostalgisch zurückblickend in einem Brief an den Herausgeber vom März 1990). Die Korrespondenz beruht daher letztlich, wie es Nattiez nahelegt, auf einem „misunderstanding“; allerdings trafen sich die beiden als Vertreter einer Haupttendenz des Serialismus und einer Postmoderne avant la

lette durchaus in der gemeinsamen Abneigung gegen diskursive, welthaltige musikalische Sprache. Abweichend von der *Introduction*-Meinung des Herausgebers, es handle sich hier um „a chapter of music history“, dürfte es insgesamt freilich doch wohl nur eine — interessante — Fußnote derselben sein. (April 1995) Hanns-Werner Heister

WOLFGANG BURDE: *György Ligeti. Eine Monographie*. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag (1993). 280 S., Abb., Notenbeisp.

Burdes Buch, die erste neue zusammenfassende Darstellung von Werk und Leben des für einen Komponisten moderner bzw. postmoderner „E“-Musik doch ziemlich populären Ligeti nach O. Nordwalls Monographie von 1971, vereint die Vorzüge von Kontakt mit dem Untersuchungsobjekt (was entlarvend-arrongante Geständnisse Ligetis, er sei „ein Common-sense-Mensch“ und verstehe weder Bernd Alois Zimmermanns noch Adornos Philosophie, einschließt), eingehender Kenntnis der musikhistorischen Situationen und Stationen nach 1945 und einläßlicher analytischer Durchdringung paradigmatischer Werke von den noch in Ungarn entstandenen *Capricci* bis zur tumultuös-collagierten „Anti-Anti-Oper“ *Le Grand macabre* (1974/77) mit einer überaus differenzierten, dabei sprachlich ebenso nüancierten wie unaufdringlich-entspannten Darstellungsweise, bei der Burde beim Blick aufs Detail immer wieder weitgespannte und übers „Rein“-Musikalische hinausreichende ästhetisch-historische Perspektiven mit ins Spiel bringt: etwa wenn er apropos *Atmosphères* samt Fortsetzungen, gestützt auch auf Selbstzeugnisse Ligetis, nicht nur auf Analoga „informeller“ bzw. „statischer Musik“ vom Vorspiel zu Béla Bartóks *Holzeschnitztem Prinzen* bis zu einer Stelle in Beethovens *Pastorale* hinweist, überdies auf Gamelan- und Gagaku-Musik, konfuzianische Tempelmusik und Perotin-Organa, sondern auch auf solche bei Claude Monet, Eugène Delacroix und William Turner.

Auch das Problem, „biographische Narration“ und „Diskussion kompositorischer Strukturen“ miteinander zu vereinen, löst Burde elegant durch eine Mischung von Alternation und Verzahnung entsprechender Kapitel. Dabei benennt er nicht zuletzt immer

wieder stofflich-programmatische Unterfütterungen der Werke, die bei Ligeti wahrscheinlich regelmäßig anzunehmen sind, von diesem in Anpassung an die Doktrin der „absoluten“ Musik jedoch eher heruntergespielt werden, und formuliert dergleichen auch in einigen Werk- bzw. Verlaufsbeschreibungen, indem er Strukturelles mit Ikonisch-Metaphorischem verzahnt. Die Ausstattung des Buches mit — sprechenden — Notenbeispielen ist geradezu üppig; wenn dann einigemal bei umfangreicheren, vielsystemigen Partituren die notatorische Struktur in eine graphische Textur umzuschlagen beginnt, ist das sicherlich zunächst ein gewisser Mangel, verweist aber (wenngleich hier nicht-intentional) auf kompositorische Intentionen und Tendenzen bei Ligeti selber.

(April 1995)

Hanns-Werner Heister

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

Der vorliegende Band führt von Bach zum späten Beethoven, die geplanten zwei Folgebände werden dem 19. und dem 20. Jahrhundert gewidmet sein. Sympathisch, daß nicht Regelsysteme zementiert werden, sondern daß Kreft es unternimmt, „Einblicke in die Faszination harmonischer Prozesse zu geben, ihre Geheimnisse und Wirkungsweisen sichtbar zu machen ...“ Im 3. Band soll es auch um „Wechselwirkungen zwischen der Kunst- und der Populärmusik gehen, wobei es von letzterer im Vorwort dieses Bandes heißt, daß sie „eigenständige Normen entwickelt“ habe, „die gleichberechtigt neben den Dimensionen der Kunstmusik stehen“. Anmeldung eines kleinen Fragezeichens zu „gleichberechtigt“.

Kreft setzt Kenntnis der funktionellen Harmonielehre voraus, Zeichensystem etwa wie bei Wilhelm Maler, also T t Tp tP (D) s^n D_7^{\flat} D_7^{\natural} . Für letzteren Klang taucht gelegentlich auch D^{\flat} auf. Erfreulich, daß auch beim komplizierten Sachverhalt die einfachste mögliche Benennung gefunden wird, keine Theoretiker-Geheimschrift also: B_7 Es_3 C_7 F_3 sagt doch alles. Gut bei den analysierten Werken „Tabellen der Großraumharmonik“ und immer wieder „... ist Ausgangspunkt eines Pro-

zesses, der am Satzende zu einer abschließenden Formulierung gelangt". Und auch Musikgeschichte als Prozeß. Also auch bei Bach schon „Elemente der romantischen Harmonik". Und große Unterschiede im Zeitgleichen, so etwa im Bach-Händel-Vergleich. Keine Zeichensystem-Verliebtheit am Systemende, chromatische „Gleitprozesse" als zutreffende Benennung ebenso wie „Enttonikalisierung". Wenige Notenbeispiele, aber anders geht es ja nicht bei Analyse umfangreicher Werke. Welche Scarlatti e-moll-Sonate aber nun? Meine Peters-Bände enthalten ihrer vier!

Nur wenige minimale Korrekturwünsche für die 2. Auflage: Warum darf es S. 78 S_5^6 nicht geben? Den 2. Klang des „Wohltemperierten" C-dur-Präludiums darf man doch nicht der D zuschlagen — und S. 83 wird S_5^6 doch einmal akzeptiert! „D^v, verkürzt und nicht verkürzt" als Fehlerchen S. 86. S. 170: Der Klang im 6. Takt von Mozarts *Klarinettenquintett* (A-dur) ist h-moll, nicht H-dur, mit Quartvorhalt, also Sp⁷, nicht DD⁷. Das tut aber freudiger Zustimmung zu diesem lebendigen Lehrgang keinen Abbruch!
(April 1995) Diether de la Motte

FELIX FRIEDRICH: Orgelbau in Thüringen. Bibliographie. Kleinblittersdorf: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft 1994. 56 S.

Gewissenhaft, kompetent, selbstlos und überaus verdienstvoll: Damit ließe sich die vorliegende Arbeit charakterisieren. Felix Friedrich (Organist an der Trost-Orgel der Schloßkirche Altenburg, u. a. Autor einer 1989 erschienenen Dissertation über den Orgelbauer Trost) hat mit Gewissenhaftigkeit und Kompetenz alles an Schrifttum zusammengetragen, was mit der ebenso reichen wie weithin noch unentdeckten Orgellandschaft Thüringen zusammenhängt. Wie kompliziert alleine schon die Frage nach der geographischen Begrenzung war (politisch 17./18. Jahrhundert? „Neues Bundesland"? Landeskirche?) läßt das Vorwort zurückhaltenderweise nur ahnen. Und was es für einen Autor bedeutet, entgegen seiner ursprünglichen Intention die Komplexe Orgelbau — Orgelmusik — Orgelspiel auseinanderzuidividieren (nicht zuletzt mit Blick auf die Bach-Bibliographie) kann jeder nachvollziehen, der sich mit dergleichen Materialien befaßt hat.

Das Verdienst des dünnen, aber wichtigen Heftchens besteht darin, für die anstehende Erforschung einer musikgeschichtlich überaus fruchtbaren Region sämtliche allgemeine Literatur (Lexika, Musikbibliographie und Orgelkundliches) sowie eine Bibliographie des Orgelbaus in Thüringen nebst Diskographie (deadline: 1. 3. 1994) vorgelegt zu haben.

(Mai 1995)

Martin Weyer

Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XV (1991). Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel. Hrsg. von Peter REIDEMEISTER, Redaktion: Dagmar HOFFMANN-AXTHELM. Winterthur: Amadeus-Verlag (1992). 314 S., Notenbeisp., Abb.

Dieser Band des Jahrbuchs entstand nach einem Symposium an der Schola Cantorum Basiliensis mit Themenschwerpunkt: Trompete (Naturtrompete) und Horn (Naturhorn). Drei ausgesuchte Beiträge liegen mit Band XV vor, ergänzt um zwei erstmals vom Themenschwerpunkt abweichende Aufsätze zu Fragen der historischen Aufführungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts. Renato Meucci zeichnet mit „On the early history of the trumpet in Italy" kenntnisreich und philologisch präzise die Frühgeschichte der Trompete in Italien nach. Er setzt ein Zitat des Vegetius und zwei spätere Lesarten zur mittelalterlichen Busine in Beziehung, gibt sehr gute ikonographische Hinweise mit Bezug auf die zeitgenössische Musizierpraxis und stellt drei in Siena aufbewahrte, bisher nicht bekannte Trompeten von Hanns und Sebastian Hainlein (17. Jahrhundert) vor. Durch archivalische Studien lassen sich Lebensdaten und Aktivitäten von Ubaldo Montini, einem Blasinstrumentenmacher aus Siena, vervollständigen, was zu einer Korrektur einer im Berliner Musikinstrumenten-Museum befindlichen Trompete dieses Meisters führen wird.

Reine Dahlquist widmet sich „Corno and corno da caccia: horn terminology, horn pitches, and high horn parts". Im Mittelpunkt stehen Johann Sebastian Bachs Kompositionen mit den Angaben „corno" oder „corno da caccia", was zur Annahme verleitet hat, Bach habe für unterschiedliche Hörner komponiert: Waldhorn und Jagdhorn, was sich als nicht

zutreffend erweist. Ausführlich werden die Stimmlagen des Horns an praktischen Beispielen erörtert und bedeutende Hornisten mit ihren spieltechnischen Möglichkeiten — vor allem in der hohen Lage — vorgestellt. Dahlquist belegt seine Ausführungen durch zahlreiche Quellenangaben und zeitgenössisches Schrifttum.

Daniel Lienhard berichtet über „Das Naturhorn in Paris“ in einer sehr geglückten Verbindung von wissenschaftlicher und an der Spielpraxis orientierter Darstellung. Er behandelt eingehend die bekannten Hornsolisten des 18. Jahrhunderts zugleich auch als Lehrer, die Theoretiker, ebenso Kompositionen für Horn in allen Spieltechniken. Erfreulicherweise findet auch der Instrumentenbau Beachtung. Hervorgehoben ist das Wirken Louis-François Dauprats — vor allem seine dreibändige Hornschule. Um seine Ausführungen nicht zu überfrachten, hat Lienhard als Anhang eine ausführliche Rezension dieser Schule, Dauprats Werkverzeichnis, klassische Musik für Horn und die Erläuterungen der Kompositionsweise für Horn in verschiedenen Stimmungen wiedergegeben. Ein eingehendes Studium des Beitrags vermittelt einen hervorragenden Einblick in die Wirkungsweise des Horns.

„Das Tempo bei Henry Purcell“ versucht Klaus Miehl an Purcells eigenen Ausführungen und denen seiner englischen Zeitgenossen mit genauen Tempoangaben bzw. -vorschlägen überzeugend nachzuweisen. Ein Exkurs auf französische Tempoangaben, besonders auf die präzisen von L’Affilard, unterstützt seine Thesen. Tempobezeichnungen und ihre Kombinationen werden übersichtlich dargestellt und eingehend erklärt. Für die Festlegung der Tempi von Purcells Tanzsätzen sind L’Affilards Tempoangaben gleichfalls hilfreich. Daß auf Seite 128 die Anmerkungen 26—29 fehlen und auf Seite 129 im Text zweimal der Hinweis auf Anmerkung 30 erscheint, ist ein Mißgeschick, das dem informativen Beitrag jedoch keinen Abbruch tut.

Jörg Fiedler führt sein Thema „Dichtung und Wahrheit im Tonsystem des 18. Jahrhunderts. Eine Demontage“ klug und essayistisch aus. Dadurch bekommen seine mathematischen Ansätze, sein umfängliches Tabellenwerk und die minutiösen Darlegungen von Intonationsproblemen in Theorie und Praxis

eine angenehme Leichtigkeit für den Leser einer oft spröden Materie. Fiedler will seine praktischen Empfehlungen für das Musizieren im Ensemble als Hinweis für die historische Aufführungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts verstanden wissen. Eine Bibliographie zum Thema schließt den gelungenen Beitrag ab.

Im Anschluß an die Texte folgt das von Dagmar Hoffmann-Axthelm hervorragend zusammengestellte und gegliederte „Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis 1990/1991“ mit insgesamt 822 Titelaufnahmen (Querverweise nicht mitgerechnet). Ein Verzeichnis der ausgewerteten Zeitschriften und Sammelbände sowie das Autorenregister zum Schriftenverzeichnis runden diesen vorzüglichen Band des Jahrbuchs ab — eine sehr lesenswerte und informative Lektüre.

(April 1995)

Dagmar Droysen-Reber

Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. Neue Reihe.

(1) *Band 16: Magnificat 71—92. Magnificat der Jahre 1583—1585 aus Münchner Handschriften.* Hrsg. von James ERB. Kassel u. a.: Bärenreiter 1988. XXXIV, 283 S.

(2) *Band 17: Magnificat 93—110. Postum überlieferte Magnificat, zweifelhafte Werke, Modelle, Register.* Hrsg. von James ERB. Kassel u. a.: Bärenreiter 1988. XXXI, 499 S.

(3) *Band 19: Lectiones.* Hrsg. von Wolfgang BOETTICHER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1989. XXIV, 165 S.

(4) *Band 20: Lagrime di San Pietro.* Hrsg. von Fritz JENSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 1989. XXX, 109 S.

Alle vier Bände sind gewichtige Beiträge zur neuen Lasso-Ausgabe. (1) und (2) bilden den Abschluß einer Reihe von insgesamt fünf Bänden, in denen James Erb nicht weniger als 110 Magnificats Lassos herausgebracht hat. In den letzten Band wurden auch postum überlieferte und zweifelhafte Werke aufgenommen. Ganz besonders erfreut den Benutzer dort die großzügige Beigabe sämtlicher fremder Vorlagen (darunter so bekannte Stücke wie Rores *Madrigal Ancor che col partire* oder Josquins *Motette Praeter rerum seriem*) für Lassos *Parodiemagnificats*, und zwar möglichst nach Münchner Quellen, die Lasso wahrscheinlich

vorlagen. Mehrere Register erschließen sämtliche fünf Bände in vorbildlicher Weise. Auch die ausführlichen Vorworte des Herausgebers lassen keine Wünsche offen.

Bei (4) handelt es sich um die erste kritische Ausgabe dieses berühmten letzten Werkzyklus Lassos (die Widmung an Papst Clemens VIII. unterzeichnete er am 24. 5. 1594, drei Wochen vor seinem Tod); bisher war nur die ältere Edition von Hans Joachim Therstappen im *Chorwerk* verfügbar.

Auch diese Ausgabe macht insgesamt einen sehr guten Eindruck. Das Vorwort des Herausgebers ist vielleicht ein wenig zu knapp ausgefallen. Jensch geht auf die musikalischen Seiten der Kompositionen kaum ein, und wo das doch der Fall ist — beispielsweise bei der Beschreibung der modalen Reihenfolge der Stücke —, sind seine Angaben ungenau: Die Anordnung wäre präziser zu beschreiben als: 1. Ton (Nr. 1—4), 2. Ton (Nr. 5—8), 3./4. Ton (Nr. 9—12), 5. Ton (Nr. 13—15), 6. Ton (Nr. 16—18), 7. Ton (Nr. 19 u. 20).

Mit den in (3) vorgelegten Lektionszyklen — den neun Hiob-Lektionen, die Lasso gleich zweimal vertonte, und den drei *Lectioes matutinae de nativitate Christi* — schließt sich den Worten des Herausgebers zufolge „die letzte Lücke“ in Lassos „imposanten Motettenwerk“. Mit den drei Sammlungen seien zugleich „alle drei Altersstufen des Künstlers vertreten“. Die Hiob-Texte habe Lasso als junger und alter Komponist vertont (nach Boetticher 1558—60 und 1580/82), die Weihnachtslektionen datierte der Herausgeber mit 1573/75.

Daß diese Ausgabe insgesamt einen eher zwiespältigen Eindruck hinterläßt, liegt vor allem in der Neigung des Editors begründet, den Benutzer eher pauschal als detailliert zu informieren. Schon das Vorwort ist außerordentlich knapp gehalten, der Leser wird gezwungen, sich anhand der umfangreichen Lasso-Arbeit Boettichers näher über die Musik der Stücke kundig zu machen. Der Trend zu großzügiger Zusammenfassung setzt sich im Kritischen Bericht fort. Die Quellen werden — nach einem ersten Überblick — lediglich durch den Titel beschrieben, dem am Ende stets lapidar die Angabe „Stimmbuchdruck“ folgt. Eine Bewertung der Quellen findet nicht statt. Dementsprechend unzureichend ist das Lesartenverzeichnis, da die Entscheidungen

Boettichers nicht nachvollziehbar sind. Und auch hier fehlen erneut wichtige Einzelheiten. Gern erfähre man beispielsweise näher, warum der Herausgeber mal die Lesart des jüngsten Nachdrucks Paris 1587 akzeptierte, mal der ältesten Fassung den Vorzug gab, und was genauer sich hinter einer Formulierung wie „Jedoch bleiben diese Versionen [Alternativfassungen] bei leichten Schwankungen im Prinzip zweifelsfrei“ (XIII) verbirgt.

Allerdings sind auch die Kritischen Berichte der übrigen Bände nicht über jeden Einwand erhaben. Einige Bemerkungen — die allerdings den hohen Rang der Editionen insgesamt keinesfalls schmälern können — seien hier angefügt.

1. So lobenswert die Nähe der Ausgaben zu den Quellen ist, so unverständlich bleibt gleichwohl die Aufblähung der Einzelnachweise durch überflüssige Belanglosigkeiten. Warum muß dem Leser z. B. mitgeteilt werden, daß bei repetiertem *fis* in einer der Quellen die Vorzeichnung vor jeder Note wiederholt wird?

2. Gemäß den für alle Bände geltenden Richtlinien erscheinen Akzidentien, die nicht original sind, als Zutaten des Herausgebers in Kleinstich über der betreffenden Note. Boetticher und Erb haben sich strikt daran gehalten. „Nicht original“ heißt aber — jedenfalls in (1) und (2) — nur, daß das jeweilige Akzidents in der vom Herausgeber jeweils gewählten Vorlage nicht steht. (Selbst das ist nicht immer der Fall: Erb deklariert z. B. ein repetiertes *b'*, nur weil es in der Edition am Taktanfang steht, durch ein darübersetztes Akzidents als seinen Vorschlag [(1) S. 79], obwohl es durch die Vorlage gefordert wird.) In anderen Quellen desselben Stückes können solche Vorzeichen hingegen durchaus erscheinen. Tatsächlich also handelt es sich bei den scheinbaren Zusätzen des Herausgebers a) um Akzidentien, die schon aus der Vorlage hervorgehen, b) um solche, die in weiteren Quellen begegnen, und c) um solche, die sonst fehlen. Sie können sinnvoll — meist handelt es sich um Selbstverständlichkeiten —, aber auch fragwürdig sein. Wann der Herausgeber Akzidentien aus anderen Quellen als scheinbar eigene Vorschläge (der wahre Sachverhalt wird bei Erb erst beim Studium des Kritischen Berichts klar) in den Text aufnimmt und wann nicht, diskutiert er nicht weiter. Der Benutzer muß sich auf das Stilgefühl des Editors verlassen.

Einen etwas anderen und, wie mir scheint, vernünftigeren Weg schlägt Jensch in (4) ein. Hier werden in den Quellen fehlende, aber nahezu immer selbstverständliche Akzidentien nicht über, sondern vor die betreffende Note gesetzt (leider nicht konsequent). Der Eindruck, den ein heutiger Benutzer von einem solchen Notenbild empfängt, dürfte dem eines Sängers zu Lassos Zeiten näher kommen als bei den Ausgaben mit hinübersetzten Vorzeichen.

(April 1995)

Walter Werbeck

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 7: Zwölf Geistliche Gesänge SWV 420—431. Hrsg. von Konrad AMELN. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XVI, 111 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 18: Symphoniae Sacrae III (1650). Die Konzerte zu fünf Stimmen Nr. 1—5 und ihre handschriftlichen Frühfassungen. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1989. XX, 150 S.

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 40: Der Beckersche Psalter — Erstfassung 1628. Hrsg. von Werner BREIG. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. XXII, 167 S.

Die *Zwölf Geistlichen Gesänge*, deren Edition der inzwischen verstorbene Konrad Ameln noch in hohem Alter besorgt hat, enthalten im wesentlichen liturgische Gebrauchsmusik für vierstimmigen Chor ohne Verwendung von Solostimmen oder Instrumenten (der ihnen im Druck von 1654 beigefügte Continuo ist lediglich fakultativ). Äußerlich ein eher bescheidenes Werk, von dem denn auch sein erster Herausgeber, der Dresdner Organist Christoph Kittel, bemerkt hat, Schütz habe es „in seinen Neben-Studien aufgesetzt“, enthält es dennoch, namentlich in den sechs Sätzen, die für den protestantischen Meßgottesdienst bestimmt sind, Stücke von zeitlosem künstlerischen Rang. Die weitgehend liturgische Bestimmung der Sammlung erweist auch das schlichte, gleichwohl aber seinen Text bildhaft verdeutlichende *Magnificat*, das sich an die für den Meßgottesdienst bestimmten Stücke anschließt. Es ist

unter den drei von Schütz überlieferten deutschen *Magnificat*-Kompositionen denn auch das einzige, dem der vollständige liturgische Text zugrunde liegt. Weniger aus musikalischen als aus liturgisch-praktischen Gründen erwähnenswert ist Schütz' vierstimmige Fassung der deutschen *Litanei*, die deshalb Beachtung verdient, weil er sie, um dem unregelmäßig, nur dem Sprachduktus folgenden Absingen der einzelnen Bitten entgegenzuwirken und einen zügigeren Vortrag zu erzielen, nach seinen eigenen Worten „in eine gewisse Mensur“, also in eine strikt geregelte rhythmische Abfolge gebracht hat. Wie die *Litanei*, so zeichnen sich auch die restlichen Stücke der Sammlung durch ihre überwiegend homophon deklamierende Schreibweise aus. Anders als die Meßgesänge dürften sie in den meisten Fällen wohl schon lange vor ihrer Veröffentlichung entstanden sein. Für die Tischgesänge (Nr. 10 und 11) lassen sich dreistimmige Frühformen sogar um mehr als dreißig Jahre zurückverfolgen.

Ameln hat die *Zwölf Gesänge* als Werke im alten Stil behandelt und auf ihre Übertragung die für die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts üblichen Editionsprinzipien angewendet. So ersetzt er durchweg den Taktstrich durch Mensurstriche im Brevis-Abstand, wodurch freilich bei Sätzen, in denen in der Regel auf Semiminimen, teilweise aber auch auf Fusen deklamiert wird, das Notenbild wenig übersichtlich wird. Darüber hinaus sind die Notenwerte im ersten Stück der Sammlung, dem *Kyrie Gott Vater in Ewigkeit*, im geraden Takt auf die Hälfte verkürzt, in allen folgenden Stücken aber im originalen Wert übertragen, was jedoch in der Ausgabe nicht kenntlich gemacht ist. Auch die früher häufige Übertragung der *Proportio tripla* unter Verkürzung der Notenwerke um ein Viertel ist in der *Neuen Schützausgabe* schon seit längerer Zeit nicht mehr üblich. Schwer einzusehen ist auch, warum der Herausgeber gerade bei der *Litanei*, für deren metrische Regulierung Schütz ausdrücklich auf den Continuo verweist, „welcher in seine *Tempora* abgetheilt zu finden ist“, die Mensurstriche im Brevis-Abstand aufgegeben und statt dessen die verschieden langen einzelnen Bitten durch Abteilungsstriche getrennt hat, womit der Effekt der Eingliederung des Vortrags in ein durchgehend zweizeitiges Metrum weitgehend auf-

gehoben wird. Die Übertragung des Notentextes ist zuverlässig, lediglich im sparsam ausgesetzten Generalbaß gibt es einige kleine Versehen (z. B., Nr. 8, T. 42; Nr. 9, T. 30, 32, 34).

Daß die *Neue Schützausgabe*, die in ihren Anfängen zunächst eine Ausgabe für die Praxis war, in ihren seit 1970 erschienenen Bänden auch wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht wird, ist im wesentlichen Werner Breig zu danken. Er hat die editorischen Probleme auch der beiden hier zu besprechenden Bände in vorbildlicher Weise gelöst. Gerade bei den großbesetzten Stücken der *Symphoniae Sacrae III* ließ Philipp Spittas Gesamtausgabe, so bewundernswert sie als wissenschaftliche Leistung nach wie vor bleibt, doch einige Wünsche offen. Einerseits machten ihre gegenüber den Originaldrucken vereinfachten Besetzungsangaben zusammen mit den sehr knappen Kommentaren zu den einzelnen Stücken die genaue Rekonstruktion der Originalbezeichnungen in den Stimmen zu einem zeitraubenden Puzzlespiel mit zum Teil ungewissem Ausgang, andererseits war das Notenbild in der alten Ausgabe mit ihren Großtakten und den auch in der *Proportio tripla* unverkürzten Notenwerten, zumal in den Tuttiabschnitten wenig übersichtlich, und schließlich hatte sich die Quellenbasis, von der Spitta noch ausgehen mußte, schon seit längerer Zeit erweitert. Breigs Ausgabe, die die Stücke entsprechend der in den *Erbe-Richtlinien* festgelegten Editionsprinzipien überträgt, berücksichtigt nicht nur den jüngsten Stand der Forschung, sondern stellt auch für die Praxis einen Notentext zur Verfügung, dessen Übersichtlichkeit und Zuverlässigkeit die älterer Ausgaben deutlich übertrifft. Frühfassungen von SWV 398a *Der Herr ist mein Hirt* und SWV 401a, dem Dialog *Mein Sohn, warum hast du uns das getan?*, sind im Anhang vollständig mitgeteilt. Dieser erste Teil der insgesamt vier Bände umfassenden Neuausgabe eines, vielleicht sogar des Schützenschen Hauptwerkes ist der Auftakt zu einer der wichtigsten Neuerscheinungen der letzten Jahre.

Schon 1936, zu einer Zeit, als man sich verstärkt darum bemühte, Schützens Werken Eingang in den evangelischen Gottesdienst zu verschaffen, hatte Walter Blankenburg einen

Neudruck der Kompositionen des *Beckerschen Psalters* erscheinen lassen, dem die Auflage von 1661 zugrunde lag, die vollständigste und gleichzeitig die letzte, die zu Lebzeiten des Komponisten erschienen war. Blankenburgs Edition wurde 1955 unverändert in die *Neue Schützausgabe* übernommen. Bereits 1984 hatte Breig in einem Vortrag beim Schützfest in Bremen (abgedruckt im *Schütz-Jahrbuch* 1985/86) auf die Unterschiede zwischen dieser und der ersten Auflage des *Beckerschen Psalters* von 1628 aufmerksam gemacht, die er nun in der *Neuen Schützausgabe* vorgelegt hat. Vielleicht das Hauptproblem, mit dem sich der Herausgeber auseinandersetzen hatte, betraf die Frage, wie die Abteilung in Liedzeilen, die Schütz durch Trennungsstriche im Druck kenntlich gemacht hatte, bewahrt werden könne, wenn zugleich auch die metrische Ordnung durch die Zusammenfassung von Einheiten jeweils im Semibrevis-Abstand deutlich gemacht werden sollte. Breigs Lösung, die darin besteht, daß er die Zeilengliederung der Druckvorlage durch Teilungsstriche nur durch die beiden mittleren Zwischenräume jedes Fünfliniensystems, seine hinzugefügte Tactus-Einteilung aber, ähnlich den Mensurstrichen, zwischen die Systeme gesetzt hat, verdient in allen jenen Fällen Nachahmung, in denen sich Zeilen- und Tactus-Gliederung überschneiden (sie wäre z. B. vorzüglich auch für die Übertragung der *Litanei* in Amelns Ausgabe der *Zwölf Geistlichen Gesänge* geeignet gewesen). Breigs Band gibt denn auch nicht nur Gelegenheit, die Abweichungen zwischen beiden Auflagen des *Beckerschen Psalters* nachzuvollziehen, in denen sich, hier freilich im Rahmen der Gattungsgebundenheit des Kantionalsatztyps, der Wandel vom Komponisten der *Cantiones Sacrae* zu dem der *Geistlichen Chormusik* spiegelt, sondern er gibt darüber hinaus auch zu erkennen, wie sehr sich der Charakter der *Neuen Schützausgabe* im Lauf der vergangenen vierzig Jahre verändert hat. Sollte sie damals in erster Linie der gottesdienstlichen Praxis dienen, so entspricht sie nun nicht nur den Erwartungen, die die Musikwissenschaft an sie stellt, sondern erfüllt auch die Bedürfnisse einer Aufführungspraxis alter Musik, die gewohnt ist, sich an den Quellen zu orientieren.

(April 1995)

Arno Forchert

CLAUDIO MERULO: *Canzoni d'intavolatura d'organo*. Edited by Walker CUNNINGHAM and Charles McDERMOTT. Madison: A—R Editions, Inc. (1992). XIX, 184 S. (*Recent Researches in the Music of the Renaissance*. Vol. 90—91.)

Der vorliegende Band enthält den *Libro primo* aus dem Jahre 1592, den *Libro secondo di canzoni d'intavolatura d'organo*, 1606, und den *Terzo libro di canzoni d'intavolatura d'organo*, 1611, sowie dreizehn nicht in einer geschlossenen Sammlung zusammengefaßte Kanzonen (hier im Appendix 2 ausgewiesen), mithin sämtliche Kanzonen Merulos. Zudem wurden jene Vokalkanzonen (Appendix 1) aufgenommen, die dem Komponisten als Vorlage für die Intavolierung dienten.

Die Neuausgabe von Cunningham/McDermott bringt ausführliche Hinweise zur Aufführungspraxis unter Bezugnahme auf die Spezifik der italienischen Orgel jener Zeit, insbesondere unter Berufung auf Costanzo Antegnatis *L'arte organica* (Brescia 1608) und die in dessen Compendium gegebenen Registervorschläge.

Im Zusammenhang mit der wahlweisen Ausführbarkeit der Kanzonen auf der Orgel oder auf dem Cembalo beziehen sich die Herausgeber auf die Auffassungen Girolamo Dirutas (*Il Transilvano dialogo*, Venedig 1593) und Girolamo Frescobaldis (Vorwort zu den beiden Toccaten-Bänden), daß sich die Stücke ebenso effektiv auf dem Cembalo darstellen lassen, wenn die Spezifik des jeweiligen Instruments gewahrt bleibt.

Eine ausführliche Erläuterung erfährt die Editionsmethodik. Der Notentext orientiert sich in der Gestaltung sehr eng an dem der Original-Drucke. Der Text der Orgelkanzonen ist, verteilt auf zwei Systeme, im Violin- und Baßschlüssel notiert. Eine Reduktion der Notenwerte wurde vermieden. Dort, wo Ergänzungen oder Veränderungen erforderlich waren, sind diese kenntlich gemacht und ermöglichen den unmittelbaren Vergleich zum Original. So erfolgt beispielsweise beim Druck der Vokalmodelle der Kanzonen vor den jeweiligen Liniensystemen die Angabe der originalen Schlüssel und Taktmetren. Alle im Sinne der Textausgewogenheit vorgenommenen Korrekturen, die Vervollständigung von Akkorden oder eingefügte Pausenzeichen, werden durch eckige Klammern gekennzeichnet.

Die Ergänzung von Akzidenzien erfolgt im Kleindruck über dem Liniensystem.

Auf vermutliche Druckfehler und Abweichungen verweist der umfangreiche und auf gründlichen Recherchen beruhende Kritische Bericht, der eine gewissenhafte Auswertung aller vorhandenen Quellen erkennen läßt.

Außerordentlich informativ im Hinblick auf die Kompositionsweise Merulos und darüber hinaus auf die kompositorische Praxis der italienischen Orgelmusik jener Zeit ist der durch diese Ausgabe mögliche Vergleich der vokalen Modelle mit den Intavolaturen. Dies ist nicht zuletzt auch ein Verdienst der Editions-konzeption. Insofern darf die vorliegende Veröffentlichung der Kanzonen Merulos aufgrund der Quellenkritik und der eingehenden Auseinandersetzung mit dem historischen Umfeld als fundierte Grundlage für Interpretieren und gleichermaßen als gewichtiger Beitrag zur Geschichte der italienischen Orgelmusik betrachtet werden.

(Mai 1995)

Johannes Roßner

Pavliniski Zbornik 1644. I: Faksimilni pretisak, II: Transkripcija i komentari. Pripremili za tisak i popratne studije napisali Koraljka KOS. Antun Šojat. Vladimir Zagorac Zagreb 1991. (Djela hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Razred za filološke znanosti. Razred za glazbenu umjetnost i muzikologiju, Knjiga 71-I/II.)

Die Hs. R 3629 der UB Zagreb wird in dieser überaus gediegenen Publikation als ganzes im Faksimile und in gründlich kommentierter Transkription vorgelegt. Sie enthält — neben lateinischen kirchlichen Texten, worunter ein liturgischer Kalender für die Zuschreibung an den ungarisch/kroatischen Pauliner-Orden entscheidend ist, und einem kajkavischen Evangeliar — auf Bl. 90 bis 170 ein für die Musikwissenschaft nicht uninteressantes Cationale mit 52 Melodien zu lateinischen und kroatischen Texten in der aus Metzger Neumen entwickelten, im ungarisch dominierten Südosteuropa noch bis zum 17. Jahrhundert üblichen schwarzen Mensuralnotation. Ein Großteil der Melodien findet sich auch in den ungarisch-kroatischen Cantus Catholici ab 1651 (RMDT I 56). Vieles davon geht auf das böhmisch-deutsche Repertoire der Hussiten- und Reformationszeit zurück, das die Gegen-

reformation resorbierte. Von besonderem volksmusikalischen Interesse dürften einige singuläre Melodien zu kroatischen Texten sein. Auch unter den nicht identifizierten liturgischen Stücken in Choralnotation kann lokales Sondergut vermutet werden. Doch blieb nur wenig übrig, was die musikwissenschaftliche Bearbeiterin Koraljka Kos nicht auch anderweitig nachweisen konnte. Um ein Nachschlagen in der im Erscheinen begriffenen *Das deutsche Kirchenlied* (Bärenreiter-Verlag 1992ff.) zu erleichtern, seien hier die Konkordanzen mit deren Melodiesigeln angefügt (Nummern des Pauliner Cationale in Klammern): Eg4 (1), Eg66 (2), Eg65 (4), Eg237 (5), Ea14 (7), Eg57 (8), Eb43 (9), Ee22 (12), Eg17 (14), Ee12 (15), B23/Ee18 (17), Ea1 (20), Ef7 (22), B7 (23), Ef8 (26), C11 (27), C18 (28), Eg56 (30), Eg27 (32), A242 (33), Ec18 (41), Ea10 (48).
(März 1994 /
Mai 1995)

Karl-Günther Hartmann

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XVI: Frankfurter Festmusiken zur Geburt eines kaiserlichen Prinzen 1716 I. Kirchenmusik „Auf Christenheit! Begeh ein Freudenfest“. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. XX, 144 S.

Am 21. und 23. April 1716 beschloß der Magistrat der Freien Reichsstadt Frankfurt, anlässlich der Geburt eines Sohnes von Kaiser Karl VI., des Erzherzogs Leopold von Österreich, ein „solennes Danck- und Freudenfest“ zu veranstalten. Hierfür erhielt der städtische Musikdirektor Georg Philipp Telemann den Auftrag, zwei Festmusiken zu schaffen: die vorliegende zweiteilige Kirchenmusik „Auf Christenheit! Begeh ein Freudenfest“ (TVWV 12: 1 a, b), die am 17. Mai 1716 im vormittäglichen Festgottesdienst in der Barfüßerkirche zur Aufführung gelangte, und die Serenata „Deutschland grünt und blüht im Friede“ (TVWV 12:1 c), die als abendliche Freiluftmusik am gleichen Tag „auf dem Römerberge“ erklang — und 1992 von Hirschmann ebenfalls erstmalig in der Auswahl-Ausgabe der Werke Telemanns (Band XVII) ediert wurde (vgl. *Mf* 47 [1994], S. 453f.).

Während der Herausgeber im dortigen Vorwort ausführlich auf den Anlaß, die Entstehungsgeschichte und die besonderen Auf-

führungsumstände der Festmusiken einging, behandelt er hier zunächst einige Aspekte der historischen Einordnung und Deutung der außerordentlichen Kirchenmusik (S. VIIIff.). Deren Text verfaßte der von Telemann in Frankfurt als Textdichter für besondere Festgottesdienstmusiken bevorzugte Senior Johann Georg Pritius (1662—1732), der auch die Predigt am 17. Mai 1716 hielt, von der kürzlich ein gedrucktes Exemplar aufgefunden wurde. So konnte Hirschmann mit vorbildlicher Akribie eine Fülle inhaltlicher Beziehungen und verbaler Gemeinsamkeiten zwischen der Predigt und den sie umrahmenden Texten der Festmusik aufdecken. Durch subtile Analysen eruierte er sodann zahlreiche Merkmale der planvollen Vertonung Telemanns, von denen hier nur dessen differenzierte und rhetorisch vertiefte Gestaltung mehrerer Accompagnato-Rezitative und einiger fugierender Chorsätze sowie die sorgfältige Berücksichtigung der unterschiedlichen Aussagegehalte der Texte vor und nach der Festpredigt erwähnt seien (vgl. dazu Martin Ruhnke, *Kirchenmusik beim Freudenfest wegen der Geburt eines kaiserlichen Prinzen 1716*, Referat der wissenschaftlichen Konferenz der 10. Telemann-Festtage Magdeburg 1990 [Veröffentlichung in Vorbereitung]). Als Grundlage der Edition diente Hirschmann eine von zwei unbekanntenen Schreibern stammende Partiturabschrift aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ihrer Beschreibung folgen im Kritischen Bericht detaillierte Anmerkungen zu Besetzungsangaben, zur Partituranordnung, Textierung u. a., ferner einige Empfehlungen zur Ausführung von Rezitativkadenzen.

Insgesamt gehören Telemanns *Frankfurter Festmusiken zur Geburt des kaiserlichen Prinzen Leopold* (1716) zu jenen Auftrags- und Gelegenheitsvermerken, die über ihre musik- und kulturhistorische Bedeutung hinaus artifizielle Qualitäten besitzen, wie Hirschmanns Vergleich der in vielfacher Weise kontrastierenden Werke unterstreicht (S. XIff.). Wesentlich bereichern sie nicht nur unser Bild vom Leben und Schaffen des Komponisten in Frankfurt (1712—21), sondern sind auch als herausragende Beispiele für außerordentliche geistliche und weltliche Festmusiken in Deutschland am Beginn des 18. Jahrhunderts zu bewerten.

(März 1995)

Günter Fleischhauer

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

Im Gesamtschaffen Fanny Hensels nimmt die Klaviermusik einen entscheidenden Rang ein. Als Pianistin war sie zugleich — beschränkt auf den elterlichen „Salon“ — die kompetente Interpretin ihrer eigenen Kompositionen.

Wie alle Frauen ihrer Zeit, mußte Fanny Hensel (1805—1847) um öffentliche Anerkennung kämpfen; sie war ehrgeizig genug, ihre Klavierwerke in Druck geben zu wollen, wofür ihr auch bald attraktive Angebote vorlagen.

Einfühlsam zeichnet die Herausgeberin Camilla Cai im informativen Vorwort den Werdgang der Werkauswahl von 1836/37 für die geplante Veröffentlichung nach; der Editon liegen die Autographe aus dem Besitz der Berliner Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zugrunde. Cai schlüsselt detailliert und anschaulich Titel, Daten und erste Drucknumerierung auf. Die zusammengestellten Kompositionen markieren nach Ansicht der Herausgeberin im Schaffen Fanny Hensels eine qualitative Entwicklung, die sie durch Gegenüberstellung zweier Fassungen des ersten Stückes darlegt.

Sehr sorgfältig gearbeitet ist der Kritische Bericht. Der Titel „Songs for piano“ ist wohl Herausgeber-Entscheidung; die Klavierstücke tragen zwar Satzbezeichnungen, aber bis auf eines (*Capriccio*, Nr. 10) keine Titel. Cai lehnt sich hier an den vermutlich von Fanny Hensel selbst geprägten Terminus „Lieder ohne Worte“ an, der zum ‚Markenzeichen‘ ihres jüngeren Bruders Felix Mendelssohn Bartholdy geworden ist. Cai hebt hervor, daß die meisten der Kompositionen bewußt auf (Lied-)melodischen Schwerpunkt gearbeitet sind.

(März 1995) Annemarie Clostermann

Dieser Nachdruck mit den auf jeder Seite erscheinenden blauen Randbordüren hält ein Kleinod fest, mit dessen jüngerer Rezeption bis in den belletristischen Bereich sich der Herausgeber in einem „Nachwort“ kritisch auseinandersetzt, wobei er namentlich die Versuche, die Sätze als Zyklus zu deuten, mit den überlieferten Äußerungen des Komponisten konfrontiert. So sind die einschlägigen Zitate aus den Tagebüchern zusammengestellt, die allerdings sämtlich bereits in jenem Schrifttum vorliegen, das durch den Rezensenten und sodann durch Eismann, Nauhaus Licht in das Entstehen der „leichten Stücke“ gebracht hat. Ähnliches gilt für die bekannten Briefzitate (Clara, Verleger und andere), die bis 1853 verfolgt werden. Doch bleibt dieser Überblick mit einigen Verweisen auf Spezialstudien informativ, zumal die Vermutung angeschlossen wird, daß das Erscheinungsjahr vorverlegt werden müsse. Auf richtiger Fährte befindet sich der Herausgeber ferner mit der Forderung, einen späteren Nachdruck zu eliminieren, der mehrfach als authentisch eingeschätzt wurde. Ein abschließender ‚Revisionsbericht‘ mit ‚Einzelanmerkungen‘ wendet sich mehreren ‚offenkundigen Fehlern‘ zu, von denen einige, wie richtig fixiert, durch den internen Briefwechsel als solche qualifiziert sind. Allerdings ist damit nicht jener Kritische Bericht gegeben, der bis heute für dieses berühmte Frühwerk Schumanns noch aussteht. Auf diesem Stand hätte der Hinweis des Herausgebers auf eine „Tendenz zu Uniformität“, die er beiläufig „in fast allen modernen Ausgaben“ bemängelt, einer differenzierteren Aussage bedurft, angesichts einer sorgsam Abwägung unterschiedlicher, meist von Werk zu Werk sich verschiebender Neigungen des Komponisten, Parallelstellen zu behandeln, was als Erfahrung bei der Fixierung von Originaltexten mit einzubringen ist, nicht dem „mitdenkenden Interpretieren“ (20) überlassen bleibt und übrigens seit Gertler und Schwarz in vielen Autographenvergleichen für den Klaviersatz Schumanns eingebracht worden ist. Doch bringt diese Edition eine Wegstrecke weiter und wird als Anregung dienen, diesem Desiderat op. 15 sich erneut zuzuwenden.

(April 1995) Wolfgang Boetticher

ROBERT SCHUMANN: *Kinderszenen für Klavier op. 15. Reprint der Erstaussgabe Leipzig 1839. Hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1988). X, 20 S. (Breitkopf Archiv. Edition Breitkopf 8306).*

ROBERT SCHUMANN: *Konzertsatz für Klavier und Orchester d-moll. Rekonstruiert und ergänzt von Jozef DE BEENHOUWER. — Hrsg. von Joachim DRAHEIM. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1988). XII, 48 S. (Breitkopf Studienpartitur PB 5181.)*

Die Ansätze zu einem „Concert“ für Klavier und Orchester, für seine Braut bestimmt und in dem wechselvollen Halbjahr in Wien (Oktober 1838 bis April 1839) entstanden, sind seit längerem bekannt, zumal neben dem autographen Fragment sich detaillierte Äußerungen aus dem Briefwechsel des Komponisten mit der bereits gefeierten Pianistin überliefert haben; endlich schaffen das ebenfalls veröffentlichte Tagebuch und das sogenannte *Projektbuch* Schumanns chronologische Anhaltspunkte. Das Autograph wurde vom Rezensenten (München 1973) im Auftrage der Erbgemeinschaft Wiede aus Anlaß der Teilung dieser kostbaren privaten Schumann-Sammlung in Expertisen identifiziert, nachdem es ihm schon 1937—1938 zu Forschungszwecken in Zwickau-Weißenborn im damaligen Blattbestand vorlag, was, den Quellenbericht Draheims ergänzend, hier vermerkt sei. Insofern ist die vom Herausgeber gebotene Bemerkung, es sei „lange Zeit nicht zugänglich“ gewesen, nicht ganz exakt, wenngleich erst einige Nachkriegsjahre vergingen, ehe der z. T. dezimierte Autographenvorrat an einem Evakuationsort zu sichern war. 1974 von der UB Bonn erworben, ist in der Tat hier das wohl wichtigste Gattungsfragment vor jener erst 1841 konzipierten „Phantasie a-moll“ geboten (die bekanntlich mehrere Jahre später als erster Satz zu op. 54 umgearbeitet wurde und deren Originalfassung der Rezensent gegenwärtig [bei Schott] vorlegt). Daher ist die Veröffentlichung dieses wohl wichtigsten Entwurfes zu einem kurzen (anderen) Konzertsatz zu begrüßen, zumal die kleine Skizze „Scherzo“ eine mehrsätzige Disposition nicht ausschließt, was allerdings — wie die seit langem erörterten Kurzstrecken eines F-dur-Konzerts in den Skizzenbüchern — nur sehr kleine Einblicke freigibt. Der Herausgeber hat die „Rekonstruktion“ Jozef De Beenhouwer (Antwerpen) übertragen, der seinerseits im Anhang einen Revisionsbericht vorlegt, in dem „Partitur“ und „Klavierparticell“, dem Autograph sinngemäß folgend, getrennt mit Taktzahlen und „Einzelanmerkungen“ dargestellt werden,

obschon bei dem beträchtlichen Anteil freier bzw. bedingt freier Ergänzungen nicht einem gewohnten Kritischen Bericht einer Erstedition Rechnung getragen werden kann. Mithin ist die Einschätzung Draheims, daß es sich um ein Bemühen handele, den „Intentionen ... mit stilistischer Einführung“ zu folgen, und daß nicht „eine definitive Lösung“ (VI) beansprucht werde, eher abschwächend und das Objekt präziser kennzeichnend, zumal der Umschlagtitel der Publikation nicht „Rekonstruktion, Ergänzung“ vermerkt. Dennoch ist auch für die Forschung diese Studienpartitur willkommen, der dankenswerterweise Faksimiles vom Beginn der Partitur und dem Particell beigegeben sind und die zur Diskussion anregt, namentlich zur Aufhellung jener kritischen Phase in Schumanns Schaffen, die nach dem geschlossenen Frühwerk für Klavier neue Horizonte erschauen ließ: Diese Bruchstelle bedarf noch einer intensiven Musterung des verstreuten Skizzenbestands mit Reflexion auf diesen Konzertentwurf, der allerdings eine ziemlich isolierte Stellung in jenen Wochen beansprucht, da auch die Liedgattung auf Schumann eindrang. — Im Anhang ist verlässlich auf Umfang und Inhalt des autographen Fragments hingewiesen. Die ab T. 216 angefügte Kadenz „orientiert sich“ (VI) an op. 54, ein Brückenschlag, der im Rahmen dieser freien Ergänzung durchaus sinnvoll erscheinen mag und der Praxis ein neues Werk erschließt, dem Geiste des Romantikers folgend.

(April 1995)

Wolfgang Boetticher

GEORG VON ALBRECHT: *Gesamtausgabe. Band 3: Chorwerke und größere Vokalwerke mit einem Facsimile des „Liedes der Lieder“ Nach den Handschriften hrsg. von Werner SCHUBERT. Frankfurt/Main-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1988). 330 S. u. Stimmen. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 10.)*

Im Rahmen der neunbändigen Gesamtausgabe der Kompositionen von Georg von Albrecht (1891—1976) ist 1988 der dritte Band erschienen, der die Chormusik des deutsch-russischen Komponisten in drei Gruppen präsentiert:

1. Geistliche Vokalwerke, unterteilt in liturgisch-lateinische bzw. griechische Kom-

positionen, darunter so gewichtige Beiträge wie die *Liturgie des Johannes Chrysostomus* op. 29; die *Messe* op. 77, das *Requiem* op. 84 und das *Te Deum* op. 85 und die deutschsprachigen geistlichen Werke, darunter das bedeutende *Lied der Lieder* op. 70 und der *Sonnengesang des heiligen Franziskus* op. 86, das der Freund und Kollege Gerhard Frommel ergänzt, instrumentiert und eingerichtet hat.

2. Deutsche Gedichte, Chorwerke für gemischten-, Männer- und Frauenchor nach Texten u. a. von Friedrich Hebbel, Albrecht Goes und Georg von der Vring.

3. Volkslieder verschiedener Provenienz (deutsch, litauisch, ukrainisch, russisch) für sämtliche Chorgattungen.

Da die neunbändige Gesamtausgabe inzwischen geschlossen vorliegt, läßt sich unter Einbeziehung der bereits erschienenen Lebenserinnerungen und Schriften (*Vom Volkslied zur Zwölftontechnik*, hrsg. von Michael von Albrecht, dem Sohn, Frankfurt/Main 1984) ein abgesichertes und umfassendes Bild dieses Komponisten zeichnen, der als musikalischer Bürger zweier Kulturen und Welten ein facettenreiches Bild abgibt, das gerade durch die Chorwerke von seltener Vielfalt ist: Lateinische und byzantinische steht neben deutscher Chormusik und dem Farbenreichtum der Volksliedbearbeitungen mit ihren verschiedenen nationalen Stil-Idiomen. Gerade letztere Gruppe überzeugt durch die kompositorische Behutsamkeit, mit der von Albrecht dieser Folklore ihre spezifische Charakteristik beläßt und damit eine Synthese von fremdländischer Tradition und westlichen Kompositionsprinzipien schafft: Der spezifische „Landchaftsklang“ geht dabei nie verloren!

Daß gerade die hier versammelten Werke, die den Zeitraum eines halben Jahrhunderts (1925—1976) umspannen, getreulich die Spezifika des Albrechtschen Personalstils in seiner Vielfalt der Strukturen und Techniken widerspiegelt, ja als eine „summa“ gelten können, versteht sich von selbst: Seine nie verlassene kontrapunktisch-lineare Grundhaltung bei immer vorhandener klanglicher Durchsichtigkeit ist allgegenwärtig spürbar.

Für von Albrecht heißt Komponieren „Faßbares“ schreiben, aufspüren der in der Natur des Tones und des Klanges gegebenen Möglichkeiten: Gerade dies wird in den Chorwerken deutlich.

Der Band enthält als Nachwort in deutscher, englischer, russischer und japanischer Sprache einen Abriss über Leben und Werk, jeweils kurze Anmerkungen zu den einzelnen Werken, letztere jedoch allerdings gar zu knapp in ihrer Beschränkung auf wenige Informationen zum biographischen Kontext, dem Anlaß der Komposition und auf eine Kurzbemerkung zur satztechnischen Anlage. Im Sinne einer kritischen Gesamtausgabe hätte man hier gerne etwas mehr über die Editionsgrundsätze und Arbeitsprinzipien des Herausgebers erfahren.

Das Druckbild des Bandes ist nicht einheitlich, da zum einen einzelne Werke als Faksimiles der Autographen, zum anderen als solche bereits erschienener Druckausgaben präsentiert werden. In diesem Zusammenhang wäre im Hinblick auf die für diesen Band erstellten Notentexte eine Information über die Stich- bzw. Druckvorlagen (Autographen, Abschriften des Komponisten oder anderer Personen) und den Rang und die Bedeutung der jeweiligen Quelle für die Herstellung des Notentextes hilfreich gewesen. Einige Flüchtigkeitsfehler sollten in einer Neuauflage getilgt werden: auf S. 32 (*Vaterunser*, op. 50) fehlt die Angabe „2. Fassung“; daß auf S. 286 der neue Chorzyklus, op. 30, beginnt, sollte durch ein Titelblatt o. ä. markiert werden; neben dem im Titel angegebenen Faksimileabdruck des *Liedes der Lieder* ist auch das *Vaterunser* op. 50 (2. Fassung) in faksimilierter Form abgedruckt.

Beigegeben ist das Stimmenmaterial zum *Buch der Lieder* op. 70, dem *Vaterunser* (2. Fassung) op. 50, der *Messe* op. 77, dem *Requiem* op. 84 und dem *Sonnengesang des hl. Franziskus* op. 86.

(April 1995)

Hans Rectanus

GEORG VON ALBRECHT: *Gesamtausgabe, Band 7: Orchesterwerke*. Hrsg. von Michael von ALBRECHT. Frankfurt/Main-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1991). Partitur 286 S. und Stimmen. (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart. Band 14.)

Der siebte Band der Gesamtausgabe bringt erstmals Partitur und Stimmen aller Orchesterwerke des bedeutenden rußlanddeutschen Komponisten (1891—1976), der neuerdings auch in Osteuropa und USA neu gewürdigt

wird. Schon das Inhaltsverzeichnis läßt Albrechts Vorliebe für das Kammermusikalische erkennen. Selbst in größeren Werken wie op. 15 oder dem mehrfach preisgekrönten zwölftonigen *Violinkonzert* op. 60 herrscht das polyphone Prinzip, und die Form ist zu äußerster Knappheit verdichtet. Der Grundsatz einer ‚Ökonomie der künstlerischen Mittel‘ kommt schon in dem durchsichtigen Partiturbild, der Vermeidung äußerlicher Klangeffekte und der sparsamen Besetzung zum Ausdruck.

Stilistisch leistet von Albrecht einen schöpferischen Beitrag zur Moderne, muß aber auch als ein früher Vorläufer der Postmoderne gewürdigt werden. Trotz der konsequent angewandten Zwölftontechnik bzw. Polytonalität hält er am Dissonanz-Konsonanz-Prinzip fest, was seiner Musik einen hohen Grad an Individualität und Einprägsamkeit verleiht. Ein interessantes Beispiel bietet op. 55 (*Präludium und Fuge für Streichorchester*, 1945): Hier sind in einer Quadrupelfuge vier Themen unterschiedlichen ethnischen Charakters in vier verschiedenen Tonarten durchgeführt. In seinen Erinnerungen vergleicht Albrecht die Polytonalität dieses Werkes mit dem Zusammenleben von Menschen verschiedener Kulturen. Die virtuose Schichtung unterschiedlicher Elemente und die organische Verschmelzung zu einer neuen musikalischen Meta-Sprache ist ein Zug, der vielleicht unsere Zeit besonders anspricht.

Der musikalische Brückenschlag zwischen russischem Melos und westeuropäischen Kompositionstechniken, das Festhalten an traditionellen Musikinstrumenten wie auch die Vermeidung übermäßig schwieriger Spieltechnik, vor allem aber der Reichtum und die Originalität der Musiksprache Georg von Albrechts — lassen erwarten, daß auch seine Orchesterwerke bald zu Repertoirestücken werden.

Der achte Band der Gesamtausgabe enthält die Oper *Vater unser* op. 50, die Miniaturoper *Ritter Olaf* op. 41 und das Tanzmärchen *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* op. 48b in Faksimile-Ausgabe. Der Satz zeugt von kompositionstechnischer Virtuosität. Die Handlung der Oper op. 50 spielt in der Zeit der russischen Revolution. Albrecht dramatisiert (unter Verwendung bedeutender deutscher Lyrik) die Spannungen jener

schicksalhaften Epoche, indem er unterschiedliche musikalische Schichten (osteuropäische Folklore, westliche Chromatik, griechischen Kirchengesang) kontrastiert und schließlich zu einer Synthese führt, die in dem polytonalen Kanon des Vaterunser gipfelt. Die grundlegenden politischen Veränderungen im Osten Europas lassen hoffen, daß dieses Werk heute in Osteuropa wie auch in Deutschland die ihm gebührende Würdigung finden kann.

(Mai 1995)

Alexander Schwab

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke, Band VI, 4: Sologesänge mit Instrumenten. Hrsg. von Reinhard GERLACH. Mainz: B. Schott's Söhne 1994. XX, 146 S.

Die in diesem Band vereinten Vokalkompositionen entstanden mit Ausnahme der hier erstmals veröffentlichten *Melancholie* op. 13 für Frauenstimme und Streichquartett (1917—1919) in den Jahren 1922 bis 1924 zeitlich parallel zu jenen Werken Hindemiths (etwa der *Kammermusik No. 1* op. 24a und der *Suite 1922* op. 26), die nachhaltig das Verdikt des Bürgerschrecks begründeten. Daß Hindemith aber in jenen Jahren auch ein feines Gespür für die ‚zarten Töne‘ besaß, wurde nur allzu leicht übersehen. Dies verdeutlichen insbesondere die beiden unter op. 23 zusammengefaßten Zyklen *Des Todes Tod* und *Die junge Magd*. Gegenüber diesen knappen und sensiblen Vertonungen nach Gedichten von Eduard Reinacher und Georg Trakl drückte selbst Theodor W. Adorno 1986 in der mehr als nur dokumentierenden Textsammlung *Ad vocem Hindemith* seine Wertschätzung aus. Die kleine Kantate *Die Serenaden* op. 35, die kompositionstechnisch ganz vom Ideal der Polyphonie getragen wird, darf zu den persönlichsten Werken Hindemiths gezählt werden, zumal er sie seiner Frau als Hochzeitsgeschenk vermachte. — Im Anhang sind das 1918 an der Front in Frankreich entstandene Stück *Wie es wär', wenn's anders wär'* sowie ein Fragment von 1915/16 publiziert.

Gemessen an der Bedeutung der hier edierten Kompositionen kann allerdings die umfangreiche Einleitung von Reinhard Gerlach nicht ganz befriedigen. So fehlt beispielsweise die umfassende Darstellung zeitgenössischer Rezensionen und Aufführungsberichte, die im Rahmen der Gesamtausgabe schon zum Stan-

ard geworden ist. Gerlachs weiterreichende analytische Bemerkungen zu Text und formaler Konzeption der einzelnen Kompositionen wirken innerhalb eines Vortrages zumindest überraschend. Sicherlich wäre es zudem sinnvoller gewesen, statt der Programmzettel der Uraufführungen ausgewählte Seiten aus den Autographen oder Proben aus den Skizzen zu faksimilieren. — Der Notentext selbst sowie der umfangreiche und detaillierte Kritische Bericht, die beide den höchsten Ansprüchen genügen, lassen hingegen (wie bei der Hinde-mith-Gesamtausgabe gewohnt) keine Wünsche offen.

(April 1995)

Michael Kube

Eingegangene Schriften

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 26: Kantaten zum 22. und 23. Sonntag nach Trinitatis. Kritischer Bericht von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.. Bärenreiter 1995. 147 S.

Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV^e Colloque International d'Études Humanistes, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 1—11 juillet 1991. Études réunies et présentées sous la direction de Jean-Michel VACCARO. Paris: CNRS-Editions 1995. 272 S., Abb., Notenbeisp.

Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire. Sous la direction d'Emmanuel HONDRÉ. Paris: Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris 1995. 304 S., Abb.

DOMENICO CORRI's Treatises on Singing. A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets & C. and The Singer's Preceptor. Ed. with Introduction by Richard MAUNDER. New York & London: Garland Publishing, Inc. 1. A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets & C., Vol. 1—3, 1993. 364 S./2. The Musical Sources for Domenico Corri's A Select ... Vol. 1—3, 1993, 608 S./3. Domenico Corri's A Select Collection ... Vol. 4 and the Singer's Preceptor. 1995. 328 S./4. The Musical Sources for Domenico Corri's A Select Collection ... Vol. 4. 1995. 272 S.

LOUISE CUYLER. The Symphony. Second Edition. Michigan: Harmonie Park Press 1995. X, 248 S., Notenbeisp.

SÉBASTIEN ERARD: Ein europäischer Pionier des Instrumentenbaus. Internationales Erard-Symposium, Michaelstein 13.—14. November 1994. Redakteur: Rudolf FRICK. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis/Dornach: Internationale Erard-Gesellschaft, Internationales Harfen-Zentrum 1995. 82 S., Abb.

NIELS W. GADE: Oktett, Sextett und Quintette für Streicher. Hrsg. von Finn Egeland HANSEN. Copenhagen: Stiftung zur Herausgabe der Werke Niels W. Gades. Engstrøm & Sødning A/S Musikforlag/Bärenreiter-Verlag 1995. XVII, 283 S.

MACIEJ GOLAB: Chopins Harmonik: Chromatik in ihrer Beziehung zur Tonalität. Köln: Bela Verlag 1995. 204 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musikwissenschaft und Musiktheorie 1.)

CHRISTOPH GROSSPIETSCH: Graupners Ouverturen und Tafelmusiken. Studien zur Darmstädter Hofmusik und thematischer Katalog. Mainz u. a.. Schott 1994. 427 S., Notenbeisp. (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte Nr. 32.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Kantaten mit Instrumenten II, HWV 99, 105, 110, 113, 119, 122, 123, 132^c, 134, 140, 142, 143. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Kassel u. a.. Bärenreiter 1995. LIII, 283 S.

BEATE HILTNER: Salomon Jadassohn. Komponist-Musiktheoretiker-Pianist-Pädagoge. Eine Dokumentation über einen vergessenen Leipziger Musiker des 19. Jahrhunderts. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1995. 231 S., Abb.

Ludwig FINSCHER / Albrecht RIETHMÜLLER (Hrsg.): Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995. VI, 179 S.

Die Kompositionen Fanny Hensels in Autographen und Abschriften aus dem Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz. Katalog bearbeitet von Hans-Günter KLEIN. Tutzing: Hans Schneider 1995. XIX, 146 S. (Musikbibliographische Arbeiten. Band 13.)

KONRAD KÜSTER: Mozart. Eine musikalische Biographie. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel u. a.: Bärenreiter Verlag 1995. 446 S., Abb., Notenbeisp.

ALBERT LORTZING: Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Irmlind CAPELLE. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XIII, 544 S. (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 4.)

MERVYN McLEAN: An annotated bibliography of Oceanic music and dance. Revised and enlarged second edition. Michigan: Harmonie Park Press

1995. XII, 502 S. (Detroit Studies in Music Bibliography, No. 74.)

MAURO MASTROPASQUA. Introduzione all'analisi della musica post-tonale. Bologna: CLUEB 1995. 96 S., Notenbeisp.

Modern Harpsichord Music. A Discography Compiled by Martin ELSTE. Westport, CT-London: Greenwood Press 1995. XVIII, 319 S. (Discographies No. 58.)

GÜNTHER MÖLLER. Das Schlagwerk bei Carl Orff. Aufführungspraxis der Bühnen-, Orchester- und Chorwerke. Mainz u. a. Schott 1995. 160 S., Abb.

ULRICH MORGENSTERN. Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Rußland. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1995. 291 S., Abb., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 2.)

Mozart. Aspekte des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Hermann JUNG. Mannheim: Palatium Verlag im J & J Verlag 1995. XV, 215 S., Abb., Notenbeisp. (Mannheimer Hochschulschriften 1.)

Musica e mito nella Grecia antica. A cura di Donatella RESTANI. Bologna: Società editrice il Mulino 1995. 355 S.

Musica Enchiriadis and Scolica Eschiriadis. Translated, with introduction and notes, by Raymond ERICKSON. Edited by Claude V PALISCA. New Haven-London: Yale University Press 1995. LIV, 106 S., Notenbeisp. (Music Theory Translation Series.)

Musicologica Austriaca 13. Im Schatten der Großen. Hrsg. im Auftrag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft von Walburga LIT-SCHAUER. Wien 1995. 140 S.

Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale musikwissenschaftliche Konferenz Bratislava, 23. bis 25. März 1992. Hrsg. von Pavol POLÁK. Bratislava: AS-SCO Art & Science, 1993. 221 S. (Historia Musicae Europae Centralis. Congressus Internationales Musicologici Bratislavenses 1.)

Musik und Literatur Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Albert GIER / Gerold GRUBER (Hrsg.): Frankfurt a. M. u. a.. Peter Lang 1995. 335 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 127.)

Musikalien des 18. und 19. Jahrhunderts aus Kloster und Pfarrkirche Ochsenhausen. Katalog. Bearbeitet von Georg GÜNTHER. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1995. XXV, 464 S. (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg. Band 1.)

Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert. Hrsg. von J. KALINAYOVÁ u. a. Bratislava 1995. (Musaeum Musicum.)

On Mahler and Britten. Essays in honour of Donald Mitchell on his seventeenth birthday Edited by Philip REED. Woodbridge: The Boydell Press/Aldeburgh: The Britten-Pears Library 1995. XVII, 355 S., Abb., Notenbeisp. (Aldeburgh Studies in Music. Volume 3.)

PETER PETERSEN: Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984—1993. Kölner Schriften zur Neuen Musik. Hrsg. von Johannes FRITSCH und Dietrich KÄMPER. Band 4. Mainz u. a. Schott 1995. 305 S., Notenbeisp.

HOWARD POLLACK. Skyscraper Lullaby The Life and Music of John Alden Carpenter Washington-London. Smithsonian Institution Press 1995. XVI, 511 S., Abb., Notenbeisp.

HANS-JÖRG RECHTSTEINER. Alles geordnet mit Maß, Zahl und Gewicht. Der Idealplan von Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge. Frankfurt a. M. u. a.. Peter Lang Verlag 1995. 98 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 140.)

Max Reger Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters. Hrsg. von Susanne POPP und Susanne SHIGIHARA. Bonn: Ferd. Dümmlers Verlag 1995. 707 S., Abb. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes Elsa-Reger-Stiftung Bonn 13.)

Richard Wagner — „Der Ring des Nibelungen“ Ansichten des Mythos. Hrsg. von Udo BERMBACH und Dieter BORCHMEYER. Mit einem Geleitwort von Wolfgang Wagner und 40 Originalskizzen und Entwürfen von Rosalie zum Bayreuther „Ring“ 1994/95. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1995. XII, 195 S.

HANS-ULRICH SCHÄFER-LEMBECK. Die Darstellung des Altdeutschen in den Opern des 19. Jahrhunderts. Egelsbach u. a.. Hänssel-Hohenhausen 1995. 266 S. (Deutsche Hochschulschriften 1050.)

RALF SCHNITZER. Die Entwicklung der Violoncellpädagogik im frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u. a.. Peter Lang 1995. 333 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 139.)

Telemanniana et alia musicologica. Festschrift für Günter Fleischhauer zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Dieter GUTKNECHT, Hartmut KRONES, Frieder ZSCHÖCH. Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis/Oschersleben: dr. ziethen verlag 1995. 274 S., Abb., Notenbeisp. (Michaelstein Forschungsbeiträge 17.)

WERNER THOMAS: Orffs Märchenstücke. Der Mond. Die Kluge. Mainz u. a. Schott 1994. 236 S., Notenbeisp.

Vom Neuerwerden des Alten. Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters. 30 Jahre Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz 1995. 216 S., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 29.)

LIESBETH WEINHOLD / ALEXANDER WEINMANN: Kataloge von Musikverlegern und Musikalienhändlern im deutschsprachigen Raum 1700—1850. Verzeichnis mit Fundortnachweisen und einem historischen Überblick. Kassel u. a. Bärenreiter 1995. 138 S. (Catalogus Musicus XV.)

IRIS WINKLER. Spätgeburt der Aufklärung: Reichardts Liederspiel „Kunst und Liebe“ Bubenreuth: Hurricane Publishers 1995. 34 S., Notenbeisp. (Notitiae Musicologicae 1.)

ALEXANDER ZEMLINSKY: Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker Hrsg. von Horst WEBER. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995. XL, 403 S., Abb. (Briefwechsel der Wiener Schule. Band 1.)

CHRISTINE ZIMMERMANN: Unmittelbarkeit. Theorien über den Ursprung der Musik und der Sprache in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a. Peter Lang 1995. 177 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe I Deutsche Sprache und Literatur, Band 1521.)

Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Vokalmusik Georg Philipp Telemanns — ein Beitrag zum 225. Todestag. Konferenzbericht der XX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 21. Juni 1992. Hrsg. von Eitelriedrich THOM unter Mitarbeit von Frieder ZSCHOCH. Michaelstein/Blankenburg: Institut für Aufführungspraxis 1995. 191 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. Heft 46.)

Mitteilungen

Es verstarben:

am 21. September 1995 Dr. phil. Konrad NEUMANN,

am 9. November 1995 Dr. Wilhelm VIRNEISEL, Siegsdorf, im Alter von 93 Jahren,

im Dezember 1995 Prof. Adolf DETEL,

am 4. Januar 1996 Prof. Dr. Anna Amalie ABERT (ein Nachruf folgt).

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Hans EPPSTEIN am 25. Februar zum 85. Geburtstag,

Prof. Dr. Eberhard STIEFEL am 26. April zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Werner BRAUN am 19. Mai zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. H. C. Robbins LANDON am 6. März zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Günther MASSENKEIL am 11. März zum 70. Geburtstag,

Prof. Alfred REICHLING am 21. Januar zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Andreas HOLZSCHNEIDER am 6. April zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Winfried KIRSCH am 10. April zum 65. Geburtstag.

★

Priv.-Doz. Dr. Petra BOCKHOLDT hat im Wintersemester 1995/96 den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl an der Universität Würzburg vertreten.

Prof. Dr. Klaus Wolfgang NIEMÖLLER wurde von der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Düsseldorf für 1996/97 zum Sekretär der Klasse für Geisteswissenschaften und zum Vizepräsidenten der Akademie gewählt.

Vom 22. bis 24. April 1996 findet aus Anlaß des 100. Todestages von Clara Wieck-Schumann am Institut für Musiksoziologie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien ein Symposium statt. Interessenten wenden sich an Elena Ostleitner, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Schuberting 14, A-1010 Wien, Telefon 5 13 76 00/DW, Fax: 5 13 76 00/42.

Music in Eighteenth-Century Britain: This conference will take place at Dyffryn House in Cardiff from 9—12 July 1996. The Programme Committee invites proposals for individual papers or sessions. A one-page abstract should be sent by 1 February 1996 to: British Music Conference, Department of Music, University of Wales Cardiff, Corbett Road, Cardiff CF1 3EB (fax 0 12 22 87 43 79). Queries may be directed to Sarah McCleave.

Die Autoren der Beiträge

ANDREAS EICHHORN, geb. 1958 in Hannover; studierte in Berlin Schulmusik und Erziehungswissenschaft (HdK), Latein (TU), Mittellatein und Musikwissenschaft (FU); Promotion 1991 in Berlin; seit 1990 im schleswig-holsteinischen Schuldienst; Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft an der Universität/Gesamthochschule Kassel. Zuletzt erschien von ihm: *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufnahme und Rezeption* (= *Kasseler Schriften zur Musik* Bd. 3).

WOLFRAM KLANTE, geb. 1932 in Eisenach; studierte 1951–1956 an der Musikhochschule Weimar (Hauptfach: Dirigieren); bis 1960 hauptamtliche Dirigiertätigkeit; anschließend Dozent in verschiedenen Disziplinen an der Kulturakademie Sondershausen; seit 1970 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Pädagogischen Hochschule Erfurt-Mühlhausen; 1968 musikwissenschaftliches Diplom (Universität Berlin); 1986 Promotion (Universität Halle). Zahlreiche Zeitschriftenartikel.

JOHANN PETER VOGEL, geb. 1932 in Heidelberg; neben dem abgeschlossenen juristischen Studium privater Kompositionsunterricht bei Gerhard Frommel; seit 1964 Mitglied des Präsidiums der Hans Pfitzner-Gesellschaft; Rechtsanwalt in Berlin. Zahlreiche Publikationen in den *Veröffentlichungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft* und in *Musica*, rororo-Bildmonographie *Hans Pfitzner* 1989; *Pfitzner, Streichquartett cis-moll (Meisterwerke der Musik, Band 54)* 1991.

MATTHIAS WESSEL, geb. 1960 in Düsseldorf; studierte Schulmusik, Germanistik und Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover; Staatsexamen für das höhere Lehramt 1989; Promotion 1992. Buchpublikation: *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition*, Laaber 1994 (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 6).

Hinweise für Autoren

1. Manuskripte bitte in 2-fachem Zeilenabstand schreiben; linker Rand ca. 4 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; doppelte Anführungsstriche („“) nur bei wörtlichen Zitaten, kursiver Satz nur bei Werktiteln (ohne Anführungsstriche) sowie bei Tonbuchstaben (z. B. *cis*, *fis*“); Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen); Anmerkungsnummern stehen stets v o r der Interpunktion; Tonartenangaben: *F*-dur, *f*-moll. Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt. Texte und Kurzbiographien bitte, wenn möglich, auf Diskette liefern (3,5“; DOS), einen Ausdruck beifügen.
2. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte eindeutig kennzeichnen, wo im Text die Abbildungen bzw. Notenbeispiele einzusetzen sind.
3. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschreiben dazu setzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.
4. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:

- Carl Dahlhaus, *Die Symphonie nach Beethoven*, in: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden und Laaber 1980 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), S. 125ff.
- Ders., *Zur Harmonik des 16. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie* 3 (1988), S. 205.
- Heinrich Besseler, *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*, in: *AfMw* 16 (1959), S. 21.
- Friedrich Blume, Art. *Bruckner*, in: *MGG* 2, Kassel 1952, Sp. 367f.
- Vgl. *W. A. Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* [NMA] V/14, Bd. 1. *Violinkonzerte und Einzelsätze*, vorgelegt von Christoph-Hellmut Mahling, Kassel 1983, S. VII.

Bei wiederholter Nennung eines Titels sind sinnvolle Abkürzungen zu verwenden (ohne a.a.O. oder dergleichen), z. B..

- Blume, Sp. 369
- Dahlhaus, *Harmonik*, S. 208.
- Ebda., S. 209.

Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon* abgekürzt werden.

5. Bitte stets eine eigene Kurzbiographie auf gesondertem Blatt beifügen. Sie soll enthalten: den vollen Namen; Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen.