

Anna Amalie Abert (1906–1996)

von Klaus Hortschansky, Münster/Westf.

Eine ansehnliche Trauergemeinde nahm am 12. Januar dieses Jahres in Kiel Abschied von Anna Amalie Abert, die am 4. Januar in ihrem 90. Lebensjahr verstorben war. Es war nicht nur ein Abschied von einer menschlich wie wissenschaftlich hochgeachteten Persönlichkeit, sondern auch Abschied von einer ganzen Epoche. Mit Anna Amalie Aberts Ableben ging eine denkwürdige Zeit Kieler Musikwissenschaft zu Ende, die zusätzlich durch die Namen Hans Albrecht, Friedrich Blume und Kurt Gudewill bezeichnet ist. Sie alle haben im Nachkriegsdeutschland dem Fach entscheidende und vielfältige Impulse unterschiedlicher Art gegeben.

Anna Amalie Abert, 1906 in Halle an der Saale geboren, sah von Anfang an ihr großes Lebensziel in der geistigen Nachfolge ihres Vaters Hermann Abert (1871–1927), die ihr zum Vermächtnis geworden war. Der Gefahr, daß dieses zur erdrückenden Last werden könnte, hat sie sich durch ein imponierendes und eigenständiges wissenschaftliches Œuvre entzogen. Seit 1935 war sie an der Christiana Albertina zu Kiel tätig, zunächst als Assistentin, seit 1943 als Privatdozentin und seit 1962 als Professorin.

Mit Recht kann Anna Amalie Abert heute als diejenige Musikwissenschaftlerin gelten, die der Erforschung des Musiktheaters endgültig einen festen Platz in der Wissenschaftsthematik zugewiesen, ja die Beschäftigung damit überhaupt erst ‚hoffähig‘ gemacht hat. Was inzwischen selbstverständlich ist bzw. sein sollte, zunächst einmal vom Textbuch auszugehen und nach dessen literarischer Aussage zu fragen, hat sie sogleich mit ihrer Habilitationsschrift *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama* (1954) erstmals und paradigmatisch als neuen methodischen Weg gewiesen.

Anna Amalie Aberts wissenschaftliches Werk wäre zu einseitig gewürdigt, wenn man nur auf ihre Arbeiten zum Musiktheater verwiese. Auch andere Gattungen und Bereiche haben sie angezogen. Die Spannbreite reichte dabei von der Auseinandersetzung mit dem mittelalterlichen liturgischen Spiel über ihre Beschäftigung mit Heinrich Schütz bis zu Grundsatzfragen der modernen musikalischen Stilkritik.

Die Gesellschaft für Musikforschung verdankt Anna Amalie Abert viel. Nicht nur, daß sie zu deren Kieler Gründungsmitgliedern gehörte, sondern auch, daß sie ihr zeit lebens ihre Kräfte in der Gremienarbeit und nicht zuletzt als zuverlässige und kompetente Rezensentin gewidmet hat. Für ihre organisatorisches Engagement und ihre wissenschaftliche Leistungen ist sie vielfach geehrt und gewürdigt worden, u. a. 1977 mit dem Bundesverdienstkreuz am Bande und 1986 mit der Ehrenmitgliedschaft der Gesellschaft für Musikforschung; von Schülern und Kollegen erhielt sie 1971 und 1991 noch einmal je eine Festschrift überreicht.

Jeder, der Anna Amalie Abert begegnet ist, wird sich zeitlebens ihrer hochherzigen und teilnehmenden Art erinnern wollen. In ihr Wesen und ihren Umgang mit Menschen war ein starkes Bewußtsein von menschlicher und geistiger Tradition verwoben, die sie selbst empfangen hatte und weiterzugeben wünschte. In alle Hochachtung und Zuneigung, die ihrem Gedenken entgegengebracht wird, sollte — verstünde man sie recht — diese Vorstellung, selbst ein Glied der Traditionskette zu sein, mit eingehen: „Der ist der glücklichste Mensch, der das Ende seines Lebens mit dem Anfang in Verbindung setzen kann.“

(Goethe, *Maximen und Reflektionen*)

„Daß deines Namens Ruhm in Deutschland bald angehn ... wird“

Johann Rosenmüller und seine venezianischen Psalmkonzerte

von Rainer Heyink, Hamburg/Rom

Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts gehört zu den Epochen deutscher Musikgeschichte, von denen wir im allgemeinen nur wenig konkrete Vorstellungen haben. Die Gründe hierfür rühren wohl in erster Linie von der an Heroen orientierten Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, die die Zeit zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach als eine Art Talsenke abqualifizierte. Daß die Komponisten, die nach Ende des Dreißigjährigen Krieges aktiv zu werden begannen, nicht pauschal als Schütz-Epigonen bzw. Bach-Vorläufer abzutun sind, läßt sich am Beispiel Johann Rosenmüllers eindrucksvoll demonstrieren, dem vor allem innerhalb der Geschichte der Psalmvertonung ohne Zweifel eine besondere Bedeutung zukommt. Während seiner zeitweiligen Tätigkeit als Komponist in Venedig schrieb er für die prunkvollen Vespersgottesdienste der venezianischen Kirchen viele großangelegte Konzerte, jeweils über vollständige Psalmen. Ganze Psalmtexte umfassende Vertonungen lassen sich zu jener Zeit außer bei italienisch beeinflussten Komponisten wie Rosenmüller offenbar nur noch bei Kompositionen zu besonderen Festakten (Johann Andreas Herbst) und bei den norddeutschen Kantatenmeistern feststellen, denen der Psalm wie zu den Zeiten Thomas Stoltzers und Schütz' noch einmal bevorzugtes Mittel der Selbstaussprache wird (Dietrich Buxtehude, Georg Böhm, Nicolaus Bruhns, Franz Tunder, Christian Geist, Matthias Weckmann). Dabei folgte die Entwicklung im katholischen Deutschland derjenigen Italiens in der Beschränkung des Textrepertoires einerseits (Vesperpsalmen der Sonntagsliturgie) und dem zahlenmäßigen Anschwellen der Produktion innerhalb dieses Textrepertoires andererseits.

Von Leipzig nach Venedig

Johann Rosenmüller wurde um 1619 im vogtländischen Ölsnitz geboren. Über seine Jugend und Ausbildung ist nichts bekannt, da biographische Dokumente schon früh durch die Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges vernichtet wurden¹. Um 1640

¹ Über Leben und Werk Johann Rosenmüllers s. Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, 3 Bde., Leipzig 1843–47 [Reprint Hildesheim 1966], hier: Bd. 2, S. 241–249; August Horneffer, *Johann Rosenmüller (ca. 1619–1684)*, Diss. Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin, Charlottenburg 1898; ders., *Johann Rosenmüller*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 30 (1898), S. 102–108, 31 (1899), S. 45–47, 49–62 und 65–69; Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, 3 Bde., hier: Bd. 2, *Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, passim; Fred Hamel, *Die Psalmkompositionen Johann Rosenmüllers*, Straßburg 1933 (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 10); Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York 1947, S. 114/115; William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, 1959, ²1966 [Reprint 1972], passim; Arno Lehmann, *Die Instrumentalwerke von Johann Rosenmüller*, Diss. Universität Leipzig 1965; Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen*

findet sich Rosenmüller als Student an der theologischen Fakultät der Universität Leipzig, und ab 1642 ist er als „Collaborator“ und bald darauf als „Baccalaureus fune-rum“ an der Thomasschule tätig². Im Jahre 1651 übernimmt er neben seinen Lehrver-pflichtungen das Organistenamt an der Nicolaikirche und hilft inoffiziell auch, den kränklichen Thomaskantor Tobias Michael zu entlasten. Rosenmüllers musikalische Aktivitäten müssen in Leipzig großen Eindruck gemacht haben, denn der Rat der Stadt erteilte ihm bereits 1653 die Exspektanz auf das Thomaskantorat. Noch im gleichen Jahr wurde er „von Haus aus bestellter Director der Music“ am Hof zu Altenburg³. Diese vielversprechende Karriere kam zu einem jähen Ende, als Rosenmüller im Mai 1655 inhaftiert wurde; er war der Päderastie beschuldigt⁴. Angesichts der drastischen Strafen, die dieses Zeitalter in solchen Fällen zu verhängen pflegte, kann man von Glück sagen, daß ihm die Flucht aus dem Gefängnis gelang. Rosenmüller entzog sich dem Zugriff der sächsischen Gerichtsbarkeit, indem er sich über Hamburg nach Vene-dig absetzte, wo er für die nächsten 25 Jahre seßhaft wurde. Zunächst wirkte er als Trombonist in der Kapelle von San Marco, aber bald schon begann er, sich einen Na-men als Komponist zu machen.

Seiner zusammen mit Giovanni Mazzoleni am 21. Januar 1658 erfolgten Wahl als Trombonist („Zuane Romiller“) in der cappella musicale der Basilika⁵ folgte noch im selben Jahr seine Ernennung zum Maestro di coro am Ospedale della Pietà, einem der vier Ospedali grandi der Republik⁶. Damit war der vom Priesteramt ausgeschlossene Johann Rosenmüller nicht nur der erste Ausländer, sondern auch einer der ersten nicht dem Klerus angehörenden Musiker unter den maestri. Dieses dürfte eindrucksvoll den damaligen Trend in religiösen Einrichtungen widerspiegeln, vom Kirchenmusikmo-nopol durch Priester-Musiker wegzukommen, um sich der Verpflichtung von profes-sionellen Laien zuzuwenden⁷. Nachdem Rosenmüller von 1658 bis 1677 dem coro vorgestanden hatte, wurde seine Stelle 1677 an zwei jüngere Musiker übergeben, die

Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17 und beginnenden 18. Jahrhundert, Berlin 1965 (= *Berliner Studien zur Musikwissenschaft* 10), passim, Wolfgang Reich, *Threnodiae sacrae. Kata-log der gedruckten Kompositionen des 16.–18. Jahrhunderts in Leichenpredigtsammlungen innerhalb der Deutschen De-mokratischen Republik*, Dresden 1966, passim; Theophil Antonicek, *Johann Rosenmüller und das Ospedale della Pietà in Venedig*, in: *Mf* 22 (1969), S. 460–464; Kerala Johnson Snyder, *Johann Rosenmüller's Music for Solo Voice*, Ph. D. Diss. Yale University 1970, dies., Art. Rosenmüller, in: *New Grove* 16, S. 201–204; Eleanor Selfridge-Field, *Addenda to some Baroque Biographies*, in: *JAMS* 25 (1972), S. 236–240, hier: S. 238; Werner Braun, *Urteile über Johann Rosenmüller*, in: Frank Heidlberger/Wolfgang Osthoff/Reinhard Wiesend (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikge-schichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel 1991, S. 189–197; Jane L. Baldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice. Musical Foundations 1525–1855*, Oxford 1993, S. 188/189, 194 und 198.

² Vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel 1978, S. 285–289.

³ S. Karl Gabler, *Musik und Musiker am Altenburger Hof unter Friedrich Wilhelm II. von 1639 bis 1669*, in: *Altenburger Heimatblätter* 6 (1937), S. 44 ff. und Werner Braun, Art. *Altenburg*, in: *MGG* 15 (1973), Sp. 166–169, hier: Sp. 167

⁴ Vgl. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2, S. 130.

⁵ Venedig, Archivio di Stato, San Marco, Procuratori de Sopra, Decreti e terminazioni, Registro 146, fol. 46r, ähnlich italianisierte Namensformen von Rosenmüller wie in diesem Dokument der Basilika finden sich später auch in den Zahl-listen des Ospedale della Pietà, wie „Zuane“ oder „Giovanni Rossemiller“, s. Anm. 9.

⁶ Nach Baldauf-Berdes, *Women Musicians of Venice*, S. 188/189 und S. 198, die jedoch keine nachprüfbaren Belege für diese Behauptung bietet.

⁷ Pierre Bonnet und Pierre Bourdelot, *Histoire de la musique et des ses effets*, 4 Bde., Genf 1715 [Faksimileausgabe Graz 1966, Reprint Genf 1969], hier: Bd. 4, S. 101–103, zeigen in diesem Zusammenhang auf, daß im Jahre 1670 von den 50 besten Komponisten in Italien nur zwei Priester waren.

zudem Brüder und ordinierte Priester waren; an Giacomo Filippo Spada (ca. 1640–1704), Komponist, Organist und Baßsänger im Chor der Basilika seit 1673, auf der einen, und Bonaventura Spada, Violinlehrer, auf der anderen Seite⁸. Anfang 1678, nachdem die Brüder Spada im August 1677 um ihre Entlassung gebeten hatten, kehrte aber Rosenmüller bis 1682 für vier weitere Jahre an die Pietà zurück⁹. Doch wurde der mittlerweile 59jährige Rosenmüller jetzt nicht als Lehrer verpflichtet — er hatte wenig oder keine direkten Pflichten in der täglichen Unterweisung der *figlie* —, sondern mit der einzigen Aufgabe, als Hauskomponist den *coro* mit neuen Kompositionen zu versorgen, wofür ihm jährlich 100 Ducati d'oro gezahlt wurden. Seine Entlohnung erhielt Rosenmüller von einer Gruppe von Stiftern der Pietà, den „*Divoti di chiesa*“, auf deren Drängen auch seine Anstellung erfolgt war; die Kongregation sollte hingegen die Besoldung eines anzustellenden Lehrers für die *figlie* übernehmen. Da jedoch das Versprechen der Mäzene nicht lange eingehalten wurde, mußte die Anstalt selbst für die finanzielle Entschädigung ihres Hauskomponisten aufkommen, was schließlich Ende Juli 1682 zu seinem endgültigen Ausscheiden führte. Die Abhaltung des Unterrichts wurde daraufhin wieder den beiden geistlichen Spada-Brüdern übertragen, Giacomo für den Gesang („*Musica*“), während Bonaventura die *figlie* im Instrumentalspiel („*sonare*“) unterwies¹⁰. Nach rund zwanzig Jahren führender Tätigkeit in der Pietà als Lehrer und Komponist war Johann Rosenmüller somit der erste Angestellte, dessen Aufgabe einzig auf die Vermehrung des Repertoires beschränkt blieb. Doch haben Rosenmüllers Kompositionen anscheinend nicht nur die berühmten Vesper-Musiken der Ospedali ausgeschmückt, von denen Helmut Hücke treffend bemerkt, daß sie Nachmittagsveranstaltungen gewesen wären, die in gesellschaftlicher wie musikalischer Hinsicht das Pendant zur abendlichen Oper abgegeben hätten¹¹. Selbst im protestantischen Norden Deutschlands sind Werke Rosenmüllers erklingen, wie übereinstimmend der Hamburger Catharinen-Prediger Hinrich Elmenhorst 1688 in seiner Schutzschrift für die junge Oper¹² und Johann Kuhnau 1700 in seinem bekannten satirischen Roman *Der Musicalische Quacksalber* berichten¹³.

⁸ Vgl. Antonicek, *Rosenmüller*, S. 461–464, Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, 2 Bde., Venedig 1854/55, Padua 21874, hrsg. von Elvidio Surian, Venedig 1987, hier: Bd. 1, S. 321, Bd. 2, S. 20 und 31 sowie Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford/New York 1975, S. 43.

⁹ Rosenmüllers Zahllisten für die Jahre 1678 bis 1682 befinden sich in Venedig, Archivio di Stato, Ospedali e Luoghi pii diversi, Busta 997 (Quaderno cassa), fol. 475r, 482r, 504r, 523v, 535r, 560r, 579r, 590r, 603r, 614r; sämtliche Listen sind wiedergegeben bei Antonicek, *Rosenmüller*, S. 463/464.

¹⁰ Über den Akt der Entlassung Rosenmüllers und die Wiedereinstellung der beiden Spada-Brüder siehe Venedig, Archivio di Stato, Ospedali e Luoghi pii, Busta 687, „N^o 3 Notatorio C Principa adi 5 Marzo 1679 fenisse 1685 21 Feb[raio]“, hier: 28. Juni 1682; wiedergegeben bei Antonicek, *Rosenmüller*, S. 461/462.

¹¹ Helmut Hücke, *Vivaldi und die vokale Kirchenmusik des Settecento*, in: Antonio Vivaldi. *Teatro musicale, cultura e società*, Florenz 1982, S. 194.

¹² *Dramatologia antiqvo-hodierna. Das ist: Bericht von denen Oper-Spielen ...*, Hamburg 1688 [Reprint Leipzig 1978], S. 114: „... dessen zu dem Päpstlichen GOTTES=Dienste componirte Stücke / absonderlich zum abergläubigen Marien=Dienste und heiligen Feyer verfertigte und gebrauchte Wercke von vielen Teutschen *Musicis* hochgehalten / sonsten auch seine / vielleicht nach dem Fall / trefflich = gesetzte *Magnificat* in Evangelischen Kirchen oft gehört / auch unter dem Evangelischen Gebrauch und Ausspendung des hochwürdigen Nachtmahls seine *Compositiones* in öffentlicher Gemeine *gemusiciret* werden“

¹³ *Der Musicalische Quack=Salber*, Dresden 1700, S. 156–158.

In den 1660er und 70er Jahren dürfte Rosenmüller im Musikleben Venedigs eine bevorzugte Stellung eingenommen haben, drang doch der Ruhm seiner Werke bis ins ferne Deutschland. Bereits 1660 schickte der Weimarer Hof einen Gesandten nach Venedig, um Musikalien direkt beim Komponisten zu erwerben, und im Jahr 1673 reiste aus Bayreuth Johann Philipp Krieger an, um bei dem Meister zu studieren. Im Jahre 1682 ergab sich für Rosenmüller schließlich die Gelegenheit, im Gefolge des Herzogs Anton Ulrich von Wolfenbüttel nach Deutschland zurückzukehren. Der Herzog hatte den Plan, unter der Leitung des Komponisten seine Hofkapelle neu aufzubauen, doch starb dieser bereits im September 1684 im Alter von 65 Jahren.

Werkverbreitung und Überlieferung

Um eine Würdigung von Rosenmüllers Bedeutung auf dem Gebiet der geistlichen Musik hat sich bereits vor hundertfünfzig Jahren Carl von Winterfeld im Rahmen seiner monumentalen *Geschichte des evangelischen Kirchengesangs*¹⁴ bemüht. Gestützt auf eine in seiner Zeit wohl unerreichte Repertoirekenntnis gelangte Winterfeld dabei zu folgendem Ergebnis:

„[Rosenmüller] hat die damahls allgemein beliebt gewordenen italienischen Formen, mit denen sein langes Verweilen zu Venedig ihn vollkommen vertraut gemacht hatte, in ächt deutschem Sinne lebendig ausgestaltet, ihnen dadurch erst wahres Bürgerrecht gewonnen; was die späteren großen Meister des 18ten Jahrhunderts geleistet, haben sie zumeist ihm zu verdanken“¹⁵.

Abgesehen von den patriotischen Untertönen umreißt dieses Zitat die wichtigsten Aspekte von Johann Rosenmüllers musikgeschichtlicher Bedeutung. Zwar erscheint seine Einstufung als alleiniger Vermittler des italienischen Stils in Deutschland einseitig zugespitzt und bedarf einer gewissen Relativierung, doch zeigt gerade die Auswertung von zeitgenössischen Inventaren und Handschriftensammlungen (die Winterfeld um 1840 allerdings noch nicht zugänglich waren), daß die Verbreitung von Rosenmüllers Werken in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kaum hoch genug veranschlagt werden kann. Seine geistlichen Vokalwerke, von denen lediglich die *Kernsprüche* (in zwei Teilen 1648 und 1652/53) im Druck erschienen, waren ausschließlich in handschriftlichen Kopien bis in die entlegensten Dörfer Mittel- und Norddeutschlands verbreitet und verschafften dem Komponisten eine für damalige Verhältnisse beispiellose Popularität. Es kann daher kein Zweifel bestehen, daß die deutsche Musik im späten 17. Jahrhundert von Rosenmüllers Werken entscheidende Impulse empfangen hat¹⁶.

¹⁴ Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang*, Bd. 2, S. 241–249.

¹⁵ Ebda., S. 248.

¹⁶ Daß beispielsweise auch Händel von den Psalmvertonungen Rosenmüllers angeregt wurde, hat erst jüngst Hans Joachim Marx aufgezeigt; s. hierzu seinen Beitrag *Händels lateinische Kirchenmusik und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 5, Kassel 1993, S. 102–144, hier: S. 113, 119/120, 135 und 137

Als Beleg hierfür seien die Hauptquellen für Rosenmüllers geistliches Werk angeführt — innerhalb dessen die Psalmvertonung eine weitaus führende Stellung einnimmt —, die Sammlung des Kantors Heinrich Bokemeyer¹⁷, die von Samuel Jacobi, Kantor der Fürstenschule St. Augustin in Grimma (1680—1721)¹⁸, die von Gustav Düben, Kapellmeister und Organist der deutschen Kirche St. Gertrude in Stockholm (1663—1690)¹⁹, der Bestand der Michaeliskirche zu Erfurt²⁰ sowie die Inventare verschollener Sammlungen wie der Lüneburger Michaeliskantorei von 1696²¹, der Hofkapelle von Rudolstadt²², der Weißenfelder Schloßkirche²³ und des Weimarer Hofes²⁴. Keines der handschriftlichen Werke ist als Autograph Rosenmüllers auszumachen, und das meiste dürfte erst nach seinem Tod kopiert worden sein.

Die Gruppe seiner Psalmvertonungen ist dabei fast vollständig in einer der bedeutendsten Handschriftensammlungen deutscher protestantischer Kirchenmusik jener Epoche enthalten, der Sammlung Heinrich Bokemeyer. Sie besitzt mit rund 120 Kompositionen nicht nur den größten zusammenhängenden Werkbestand von Rosenmüller, sondern dieser ist auch innerhalb dieser Sammlung der mit Abstand meistvertretere Komponist²⁵. Kopiert wurde der Bestand größtenteils von Georg Österreich in Gottorf im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts vor seiner im Jahre 1702 erfolgten Übersiedlung nach Wolfenbüttel. Um das Jahr 1720 verkaufte er dann die Sammlung an Heinrich Bokemeyer, nach dessen Tod 1751 sie schließlich über Umwege im Jahr 1819 in die Berliner Königliche Akademie für Kirchenmusik und 1844 in den Besitz der Preußischen Staatsbibliothek gelangte.

Doch wie läßt sich diese einzigartige Konzentration auf eine Werkgattung erklären und, vor allem, wo lagen deren Kopierquellen? Bevor Georg Österreich als Kapellmeister nach Gottorf ging, wirkte er von 1686 bis 1689 als Tenor am Hof zu Wolfenbüttel, wo er im Haus von Johann Theile untergekommen war, der Johann Rosenmüller als Kapellmeister abgelöst hatte. Es ist wohl anzunehmen, daß nach dem Ableben Rosenmüllers im September 1684 sein musikalischer Nachlaß und hier insbesondere seine zuletzt — und somit in Italien — entstandenen Werke in Wolfenbüttel verblieben.

¹⁷ Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* 18).

¹⁸ Wolfram Steude, *Die Musiksammlhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Wilhelmshaven 1974 (= *Quellenkataloge zur Musikgeschichte* 6).

¹⁹ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung. Ein Versuch zu ihrer chronologischen Ordnung*, in: *Svensk tidskrift för musikforskning* 46 (1964), S. 27—82 und 48 (1966), S. 63—186.

²⁰ Elisabeth Noack, *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt*, in: *AfMw* 7 (1925), S. 65—116, insb. S. 68—83 und betreffend Rosenmüller S. 72—75.

²¹ Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, in: *SIMG* 9 (1907/08), S. 593—621, betreffend Rosenmüller S. 613—615.

²² Otto Kinkeldey (Hrsg.), *Philipp Heinrich Erlebach. Harmonische Freude musikalischer Freunde*, DDT 46/47 (Leipzig 1914) [Reprint Wiesbaden/Graz 1959], S. XXII—XXVIII (erstes Inventar von 1697—1700) bzw. Bernd Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtschen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657—1714)*, in: Walther Siegmund Schultze (Hrsg.), *Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther Universität, Halle/Wittenberg* 1963, S. 105—134 (zweites Inventar von 1710—1715 oder 1714—1720); zur umstrittenen Datierung des zweiten Inventars siehe Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen*, S. 235 bzw. Baselt, *Die Musikaliensammlung*, S. 106.

²³ Max Seiffert (Hrsg.), *Johann Philipp Krieger. 21 ausgewählte Kirchenkompositionen*, DDT 53/54 (Leipzig 1916) [Reprint Wiesbaden/Graz 1958], S. XXIV—LX, betreffend Rosenmüller S. LIX.

²⁴ Adolf Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662*, Bückeburg und Leipzig 1921, S. 150—160.

²⁵ Vgl. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*.

Bleibt zu erwähnen, daß sich in dieser Sammlung das einzige Autograph Rosenmüllers erhalten hat, eine Kopie von Antonio della Tavolas Psalmvertonung *Laudate pueri*, die Österreich mit folgender Notiz versehen hat: „Diese Partitur hat der seel. H. Johan Rosenmüller in Italien mit eigener Hand geschrieben“²⁶.

Vorzugsweise Vesperpsalmen

Als weiteres Indiz für eine Übernahme der in der Sammlung Bokemeyer enthaltenen Stücke aus italienischen Quellen ist die systematisch erfolgte Anordnung von Vertonungen über denselben Psalmtext anzuführen, vorzugsweise Vesperpsalmen, deren Besetzung von einer Solostimme bis zu doppelchöriger Ausführung reicht. Entsprechend ihrer liturgischen Verwendung versteht es sich von selbst, daß sich dabei die Auswahl der vertonten Psalmtexte nach ihrer praktischen Eignung gerichtet hat. So ist es naheliegend, daß unter den vorliegenden Werken Rosenmüllers die Psalmen der Vesperlektionen und unter ihnen wiederum jene aus dem sonntäglichen Offizium den größten Anteil ausmachen²⁷; wie umfangreich muß wohl einst angesichts ihrer heute noch vergleichsweise hohen Anzahl gerade die Produktion dieser Gattung gewesen sein! Neben den sonntäglichen Vesperpsalmen Rosenmüllers wären noch weitere vorwiegend der Vesper oder der Komplet angehörende Kompositionen zu erwähnen, allen voran vier Vertonungen von Psalm 126, „Nisi Dominus aedificaverit domum“ (zur Mittwochsvesper), und drei Vertonungen von Psalm 147, „Lauda Jerusalem Dominum“ (zur Vesper an Samstagen).

Eine Ausnahmestellung nehmen hingegen sämtliche sechs Konzerte über Psalm 30, „In te Domine speravi“, ein, denen als einzige kein vollständiger Psalmtext, sondern nur die ersten sechs Verse zugrunde liegen; es ist anzunehmen, daß sie zur Komplet gebraucht wurden, in der das Responsorium breve des sechsten Verses dieses Psalms aus dem „Gloria Patri“ besteht, welches mit einer Ausnahme auch die betreffenden Werke Rosenmüllers beschließt²⁸.

Nicht mit der kleinen Doxologie (Doxologia minor), sondern mit „Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis“ aus dem Officium defunctorum samt angehängtem „Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison, Pater noster“ enden zwei weitere Psalmvertonungen und kennzeichnen diese damit als Exequienmusik gemäß dem Rituale Romanum (V. Requiem)²⁹. Doch ist diese erstmals bei Josquin Desprez anzutreffende Textvariante³⁰ nicht ungewöhnlich, handelt es sich bei den

²⁶ Berlin, Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. Ms. 730; eine Seite dieser Handschrift ist als Faksimile wiedergegeben, in: MGG 11 (1963), Sp. 917/918.

²⁷ Von den fünf Psalmen (109–113) der Sonntagsvesper sind von Rosenmüller über den ersten Psalm „Dixit Dominus Domino meo“ vier, den zweiten Psalm „Confitebor tibi, Domine“ neun, den dritten Psalm „Beatus vir, qui timet Dominum“ sieben und den vierten Psalm „Laudate pueri Dominum“ heute noch neun Vertonungen bekannt.

²⁸ Psalm 30,2–6, *In te Domine speravi* (T, 2 Str., B.c., g-moll), der lediglich mit Amen schließt (Berlin, Staatsbibliothek, Musikabteilung, Mus. Ms. 18889, Nr. A3).

²⁹ Psalm 114, *Dilexi quoniam exaudivit Dominus* (SATB, SATB, 5 Str., Bläser, B.c., g-moll, ebda., Mus. Ms. 18881, Nr. 10) und Psalm 119, *Ad Dominum, cum tribularet, clamavi* (SATB, 5 Str., B.c., e-moll, ebda., Mus. Ms. 18881, Nr. 2).

³⁰ Vgl. Josquins Exequienmotette *De profundis*, die wahrscheinlich anlässlich des Todes von König Louis XII. (1.1.1515) in den ersten Tagen des Januar 1515 entstanden und bei seiner Aufbahrung in Notre-Dame zu Paris oder bei seiner feierlichen Bestattung in St. Denis erklingen ist; vgl. Helmuth Osthoff, *Die Psalm-Motetten von Josquin Desprez*, in: *Kongreßbericht Wien 1956*, S. 452–456, ders., *Josquin Desprez*, 2 Bde., Tutzing 1965, Bd. 1, S. 48/49 und Bd. 2, S. 125–127; eine Edition findet sich bei Helmuth Osthoff (Hrsg.), *Josquin Desprez. Drei Motetten. Das Chorwerk*, Heft 57 (1955), S. 26–32.

beiden betreffenden Konzerten doch um die zwei ersten Psalmen der Totenvesper (Vespera ad Officium Defunctorum).

Angesichts von Rosenmüllers langjährigem Aufenthalt in Italien ist es überraschend, daß bislang kein einziges Werk von ihm in dortigen Bibliotheken und Archiven nachgewiesen werden konnte. Unser heutiges Bild von Rosenmüllers geistlicher Musik beruht also vollständig auf deutschen Quellen, wobei es scheint, daß hierbei nur solche Werke als überlieferungswürdig erachtet wurden und uns damit heute vorliegen, die sowohl im katholischen als auch im protestantischen Umfeld Anwendung finden konnten. Somit ist es sehr wahrscheinlich, daß viele und vor allem stark besetzte Werke, die nicht unbedingt für das reformatorische Deutschland geeignet schienen, entweder verlorengegangen sind oder aber möglicherweise noch heute in Italien auf ihre Entdeckung warten. Denn lateinische Psalmkonzerte waren nach der lutherischen Gottesdienstordnung nicht mehr ein fester Bestandteil der Liturgie, sondern konnten zumeist nur noch zwischen dem Evangelium und dem Glaubensbekenntnis oder nach der Predigt eingefügt werden.

Rosenmüller im Spiegel seiner Zeit

Betrachtet man Rosenmüller im Spiegel seiner Zeit bzw. in der kritischen Auseinandersetzung mit seinen Zeitgenossen, so fällt zunächst auf, daß zwischen ihm und Heinrich Schütz sehr wohl eine enge Bekanntschaft und gegenseitige Wertschätzung bestanden haben muß. Dies wird zum einen durch ein von Schütz verfaßtes Glückwunschgedicht aus Anlaß von Rosenmüllers erstem Druckwerk instrumentaler Musik belegt, wiedergegeben im Stimmbuch Cantus I von *Paduanen, Alemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden* (Leipzig 1645)³¹; desgleichen durch seine Erwähnung (zusammen mit Delphin Strungk) auf der Rückseite des Titelblattes der beiden Basso continuo-Stimmbücher des zweiten Teils von Schütz' *Symphoniae Sacrae* von 1647, welche besagt, daß sich dieses Werk auch in den Händen beider besagter Meister befinden würde³². In Leipzig war nämlich Rosenmüller zusätzlich zu den dortigen

³¹ „Herrn Johann Rosenmüllern.

So fahre fort / mein Freund / obgleich die Dornen stechen /
Der Edlen Music-Kunst die Rosen abzubrechen /
Ja fahre fort noch mehr zu sammeln ihrer ein /
Ich sehe Floram schon auffwärtig dir zu seyn /
Und einen Ehrenkrantz mit ihrer Hand zu winden /
Der nicht verwelcken wird / den kein Neid wird auffbinden /
Daß deines Namens Ruhm in Deutschland bald angehn /
Durch Famam ausgebreit / und löblich wird bestehn.

Überschickt aus Dresden

von Heinrich Schützen/Capellmeister"

(zitiert nach Snyder, *Johann Rosenmüller's Music*, S. 56/57).

³² „Dieses Wercklein ist nicht alleine bey /

denen Verlegern, sondern auch zu Leipzig bey Herrn Johann /
Rosenmüllern, fürnehmen Musico daselbst, Ingleichen /
auch bey Herrn Delphin Strunck, wohlbenahmten Orga- /
nisten zu S. Martins Kirchen in Braunschweig, zu be- /
finden"; vgl. Werner Bittinger (Hrsg.), *Heinrich Schütz. Symphoniae Sacrae* II/1647, Kassel 1964 (= *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 15), S. VII.

Verlegern zum Verkauf dieser Werke bevollmächtigt worden, wie er sich später denn auch mit einer lobenden Aussage über Schütz in seinem Vorwort zu *Andere Kernsprüche* von 1652/53 revanchierte³³.

Und selbst im Urteil des 18. Jahrhunderts, das im allgemeinen nur wenig Verständnis für die Meister der vorigen Generation aufbrachte, galt Rosenmüller uneingeschränkt als großer Komponist³⁴. Bezeichnenderweise nennt gerade ein so engagierter Vertreter betont melodischer Kompositionsprinzipien wie Georg Philipp Telemann besonders Rosenmüller als eines der wesentlichen Vorbilder für seine Kirchenmusik³⁵, und 1739 demonstriert Johann Mattheson an der einleitenden *Sinfonia* von Rosenmüllers geistlichem Konzert *Fürchte dich nicht, denn ich hab' dich erlöst* die exemplarische Melodieführung und den natürlichen Fluß selbst untergeordneter Mittelstimmen in dessen Werken³⁶.

Rondoschemata und Instrumentalritornelle

Damit sind zugleich zwei der wichtigsten Eigenschaften von Rosenmüllers Schaffen genannt: die solide kontrapunktische Durcharbeitung des musikalischen Satzes und, damit verbunden, die melodische und glatte Führung der einzelnen Stimmen. Das Resultat ist ein überaus reicher und einnehmender Klang, der damals wie heute bestechend wirkt. Auch in der musikalisch-technischen Ausarbeitung stehen Rosenmüllers Werke meist weit über dem Durchschnitt seiner deutschen und italienischen Zeitgenossen. Nicht von ungefähr wird er in seinem Epitaph mit dem Attribut bedacht, der Amphion seines Zeitalters gewesen zu sein. Amphion war der mythologische König der Stadt Theben, dessen Leierspiel von solch bezaubernder Schönheit war, daß selbst unbelebte Dinge davon erfaßt wurden — wie etwa Steine, die, bewegt von der magischen Kraft der Musik, sich von selbst zu Mauern zusammenfügten. Die gerühmten stilistischen Qualitäten von Rosenmüllers Kompositionen müssen sich in dem Vierteljahrhundert herausgebildet haben, das er als Instrumentalist und Komponist in Venedig zubrachte und in dem er die Errungenschaften der venezianischen Musik aufgriff und weiterentwickelte. Aus dieser für ihn wohl überaus fruchtbaren Schaffensperiode stammen vermutlich auch sämtliche lateinischen, ‚mehrstimmigen‘ Psalmkonzerte³⁷.

Da Rosenmüllers Bestreben vornehmlich auf eine einheitliche Gliederung im Aufbau gerichtet ist, tritt die vor ihm so sehr beachtete Ausdeutung des einzelnen Psalmwortes merklich zurück. Durch Rondoschemata, wiederholt auftretende Instrumentalritornelle und den thematischen Zusammenhang zwischen Psalmbeginn und

³³ Siehe Snyder, *Johann Rosenmüller's Music*, S. 57

³⁴ Ebda., S. 28ff.

³⁵ Vgl. seine Autobiographie von 1739, wiedergegeben bei Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, in der Ausgabe von Max Schneider, Berlin 1910 [Reprint 1969], S. 354—369, hier: S. 357

³⁶ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 [Reprint Kassel 1954], S. 85.

³⁷ Über Rosenmüllers Psalmkonzerte für eine Solostimme bzw. seine Psalmkantaten siehe Snyder, *Johann Rosenmüller's Music for Solo Voice*, im Anhang befindet sich ein Werkverzeichnis mit Quellenangaben sämtlicher Psalmvertonungen, einschließlich der mehrstimmigen bzw. mehrchörigen.

abschließender Doxologie erreicht Rosenmüller einheitliche, in sich geschlossene musikalische Formen. Unter italienischem Einfluß bildet Rosenmüller die reine Instrumentalmusik zu einem architektonischen Moment; die alte, isolierte Form der Einleitungssinfonia weicht dem gliedernd wiederholten Ritornell. Das Rondoschema wird somit zum wichtigsten Hilfsmittel bei der Gewinnung komplexer Einheiten. Doch ist das Ergebnis nicht ein bloßes Aneinanderreihen von Instrumentalritornell und Vokalepisode; auch hier bemerkt man ein übergeordnetes Bestreben nach einer Gewichtung der verschiedenen Abschnitte durch die Herstellung von Symmetrien. Vollständige Geschlossenheit gewinnt der Gesamtbau jedoch nicht zuletzt durch die thematische Bindung der Doxologie an den Psalmbeginn. In Rosenmüllers Psalmen wird bei den Worten „Sicut erat“ der Doxologie meist auf einen früheren Abschnitt des Werkes zurückgegriffen — eine Tradition, die vermutlich von der zyklischen Struktur der venezianischen Sonate angeregt wurde und die sich bis weit ins 18. Jahrhundert gehalten hat. Diese Struktur aber schloß ein für die Gesamtarchitektur sehr wichtiges Stilelement fast vollständig aus, die Harmonik. Denn der Übergang von Vokal- zu Instrumentalabschnitt und umgekehrt bedingte automatisch die Wiederkehr derselben Tonart, naheliegenderweise die der Grundtonart. So kommt es, daß kleineren Ausweichungen nur eine ästhetische, aber keine gliedernd-architektonische Bedeutung zukommt. In diesem Zusammenhang erhält folgende, dem Thomaskantor Johann Schelle gegenüber gemachte Aussage Rosenmüllers über seine strikte Beschränkung auf den Modus „Ionicus“ und „Doricus“ an Bedeutung, welche von Martin Heinrich Fuhrmann³⁸ überliefert ist:

„Als ich in Leipzig einst mit einem berühmten Musico (dessen Name in seinem erwehnten Leich-Text 1. Cor. XIII:1 enthalten) des Contrapuncts halber conferirte, und unter andern auch auff die Modos Musicos kamen / brach derselbe in diese ausdrückliche Formalien heraus: Ich fragte einmal den Seel. Herrn Rosenmüller (qui Alpha & Omega Musicorum, und bey mir so viel gilt / als Cicero bey den Lateinern) was er von der Alten ihren 14. Modis Musicis hielte / ob er solche auch in seinen Compositionibus observirte? Der antwortete mir lächelnd: Nimasche rosmye, Jonicus und Doricus sind meine beyde Modi, deren der erste Tertiam maiorem, und der andere Tertiam minorem hat / und gehen beyde durch alle Tonos und Semitonia; die übrigen sind in diesen zwei enthalten / wie viel Feuer-Funcken im Stahl und Stein“³⁹

Wenn auch eine detaillierte Affektdarstellung weitgehend fehlt, so wird doch durch die Wahl der Besetzung dem jeweiligen Grundcharakter des Psalms Rechnung getragen. Für Texte mit individuell-menschlichem Vertrauensausdruck wählt Rosenmüller kleine Besetzungen wie z. B. die des Solokonzerts (vgl. die Kompositionen über den 30. Psalm, „In te Domine speravi“), wohingegen den triumphalen Lob- und Dankpsalmen große Chor-Solo-Besetzungen zugeordnet werden, die meist in mächtigen Schlußfugen gipfeln (vgl. die Vertonungen über Psalm 109, „Dixit Dominus“). Insgesamt wird in der Komposition dabei auf den Gesamteffekt stärker geachtet als auf die Hervorhebung einzelner Wörter.

³⁸ Siehe Martin Ruhnke, Art. *Fuhrmann*, in: *MGG* 4 (1955), Sp. 1126—1131, hier: Sp. 1127/1128.

³⁹ Martin Heinrich Fuhrmann, *Musicalischer-Trichter*, Frankfurt an der Spree 1706, S. 41. Nach Braun, *Urteile über Johann Rosenmüller*, S. 194, gebrauchte „Rosenmüller in guter Laune wendische (obersorbische?) Sprachbrocken ... („Nimasche rosmye“); Horneffer, *Rosenmüller* (Diss.), S. 108/109, übersetzt es mit „Rosenmüller ist ein Habenichts“, ein armer Mann, der eben nur diese beiden Tonarten besitzt.

De profundis clamavi ad te

Für das die Vokalteile umschließende Instrumentalritornell gewinnt eine Gesetzmäßigkeit an Bedeutung, die bei einer Reihe vierstimmiger Konzerte besonders klar zutage tritt⁴⁰ und eine ausführliche Untersuchung in Anspruch nehmen soll⁴¹. Als prägnantes Beispiel kann dafür Rosenmüllers einzig bekannte Vertonung des 129. Psalms, *De profundis clamavi ad te*, für Sopran, Alt, Tenor, Baß, einen fünfstimmigen Streichersatz (2 Violinen, 2 Violen, Violone) und Basso continuo gelten.

Das Konzert wird eröffnet mit einem kontrastreichen und affektgeladenen Anfangsabschnitt, mit düster rezitierenden Akkorden bei den Worten „De profundis“ einerseits und der wildbewegten Gestik des „clamavi“ andererseits, die zunächst nur rein vokal vom Sopran-Alt-Duett — bzw. in der Wiederholung durch Alt und Tenor — vorgetragen werden, worauf dann bei „clamavi ad te Domine“ zum Zeichen eindringlicher Anrufung die beiden restlichen Vokal- und sämtliche Instrumentalstimmen hinzutreten. Der Kontrast wird durch die Gegenüberstellung von langen (Halbe, Ganze) und kurzen (Achtel, Sechzehntel) Notenwerten gewonnen, durch syllabisch getragene Deklamation auf einer Tonhöhe gegen aufsteigende, rhythmisch unruhige melismatische Linien wie durch piano-forte-Gegensätze.

The image shows a musical score for five instruments: Violino I, Violino II, Viola I, Viola II, Violone, and Organo. The score is in G major (one sharp) and common time. The organ part includes figured bass notation: Solo, 6, 7, b, 7, b.

⁴⁰ Psalm 28, *Afferte Domino* (SATB, 2 Str., B.c., d-moll, Berlin, Staatsbibliothek, Musikabteilung, Mus. Ms. 18881, Nr. 1); Psalm 110, *Confitebor tibi, Domine ... in consilio* (SATB, 4 Str., B.c., g-moll, ebda., Mus. Ms. 18886, Nr. 6); Psalm 129, *De profundis clamavi ad te* (SATB, 5 Str., B.c., e-moll, ebda., Mus. Ms. 18881, Nr. 9); Psalm 137, *Confitebor tibi, Domine ... quoniam audisti* (SATB, 3 Str., B.c., d-moll, ebda., Mus. Ms. 18886, Nr. 5).

⁴¹ An dieser Stelle möchte ich Herrn Konrad Junghänel meinen ausdrücklichen Dank für die Bereitstellung von Spartierungen einiger von ihm eingespielter Psalmkonzerte Rosenmüllers ausdrücken, die im folgenden herangezogen wurden.

13

piano forte

De pro fun dis, de pro fun dis cla ma vi.

De pro fun dis, de pro fun dis cla ma vi.

De pro fun dis, de pro fun dis

6 7 8 # # # 6 #

23

forte piano

cla-ma-vi, cla-ma-vi ad te, Do-mi-ne, de pro fun dis

cla-ma-vi, cla-ma-vi ad te, Do-mi-ne, de pro fun dis cla

cla-ma-vi, cla-ma-vi ad te, Do-mi-ne, de pro fun dis cla

cla-ma-vi, cla-ma-vi ad te, Do-mi-ne, de pro fun dis

Solo # 6 7 6 # #

Tutti

Notenbeispiel 1: *De profundis*, T. 1–33

Nach der Wiederholung der aus einer sich über 12 Takte erstreckenden instrumentalen Einleitung gleichsam herauswachsenden Vertonung der ersten Vershälfte findet die Fortsetzung der zweiten Hälfte ihren vollstimmigen Höhepunkt in mehrfachen, flehenden „Domine“-Rufen und einem darauf folgenden aufgelockerten Satz mit der auskomponierten Gegenüberstellung des vom Tutti getragenen „exaudi“ und dem rein solistisch gehaltenen „orationem meam“ als Zeichen persönlicher Bitte (Notenbeispiel 2).

Bildreich dargestellt wird von Rosenmüller ebenfalls der zweite, durch eine Fermate und doppelten Taktstrich deutlich abgesetzte Psalmvers, mittels einer auf- und absteigenden Linie im Vokal- und Instrumentalpart bei den Worten „fiant aures tuae intendentes“ wie durch eine absteigende, mit Vorhaltdissonanzen angereicherte Notenfolge über „deprecationis meae“.

42

Do-mi-ne ex-au-di, ex-au-di o-ra-ti-o-nem meam, ex-au-di, ex-
 Do-mi-ne ex-au-di, ex-au-di, ex-au-di o-ra-ti-o-nem meam, ex-
 Do-mi-ne ex-au-di o-ra-ti-o-nem meam, ex-au-di, ex-au-di, ex-
 Do-mi-ne ex-au-di, ex-au-di, ex-au-di, ex-

6 6 5 b 6 6 Solo 5 # 6 6 5 Tutti

Notenbeispiel 2: *De profundis*, T. 42–47

Auch der sich in seiner Besetzung vom Solosopran bis zum vollständigen Satz kontinuierlich steigende dritte Psalmvers rückt wiederum die mehrfache Anrufung des „Domine“ in seinen Mittelpunkt — welches zugleich das letzte Wort der ersten und das erste der zweiten Vershälfte ist —, von Rosenmüller thematisch identisch behandelt wie die vergleichbare Stelle im ersten Vers. Auch Pausen gewinnen im weiteren Verlauf an Bedeutung, um beispielsweise das fragende „quis“ von „Domine, quis sustinebit“ rhetorisch deutlich hervortreten zu lassen (Notenbeispiel 3).

Waren die drei ersten Psalmverse vom vollen Apparat, den Solostimmen Sopran, Alt, Tenor, Baß und dem fünfstimmigen Streichersatz, in verschiedener Thematik und Satztechnik geprägt — ebenso wie der letzte (achte) Vers mit der abschließenden Doxologie —, so schiebt sich zwischen diese beiden vollstimmigen Abschnitte eine Art

90

Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne quis, quis su-sti-ne-bit.

Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne quis, quis su-sti-ne-bit.

Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne quis, quis su-sti-ne-bit.

Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne quis, quis su-sti-ne-bit.

6 6 Tutti # 6 6 6 5 #

Notenbeispiel 3: *De profundis*, T. 90—99

Rondozyklus, der durch den dreimaligen Eintritt eines identischen Instrumentalritornells gekennzeichnet wird, wobei damit alternierend die vier Sänger in absteigender Folge je eine Strophe (Vers 4–7) solistisch vortragen. Man könnte meinen, daß mit jeder Verszeile dem aus der Tiefe klagenden Menschen die Hoffnung auf Erlösung durch den Herrn zumindest symbolisch nähergebracht wird.

Die somit vorliegende Bausymmetrie des Vokalkonzerts ist ohne weiteres deutlich zu erkennen. Neu ist an diesem Schema, daß der Kontrast des Mittelgliedes zu den äußeren Rondoepisoden durch die Reduzierung der Besetzung auf die Einzelstimmen noch anschaulicher herausgearbeitet wurde, als es bei anderen Kompositionen der Fall ist. So ist die Differenzierung der Besetzung hier auch innerhalb der Vokalstimmen in den Dienst des Gesamtaufbaus gestellt, wobei alle vier Sänger den Instrumenten entgegnetreten. In ganz idealer Weise paart sich somit die strukturelle Symmetrie mit einem vollkommenen Gleichgewicht der Besetzung.

Besonders auffallend ist in diesen vier Soloepisoden des weiteren die nachdrückliche Betonung zentraler Wörter entweder durch ein eindringliches Wiederholen — wie „speravit anima mea“ in Vers 5 und „speret“ in Vers 6 — als Zeichen ungeduldigen Erwartens, oder deren Hervorhebung durch Melismen, wie „legem tuam“ (Vers 4), „verbo ejus“ (Vers 5), „custodia“ (Vers 6) und „capiosa“ (Vers 7).

112

et pro-pter le - - - - - gem tu - am

6 6 6 6 6 6 5 4 #

Notenspiel 4: *De profundis*, T. 112–119

227 Canto solo Adagio

spe - ret, spe - ret, spe - ret, spe - ret, spe - ret Is - ra - el in Do - mi - num,

5 6 6 6 4

235

spe - ret, spe - ret, spe - ret, spe - ret, spe - ret Is - ra - el in Do - mi - num.

6 5 # # 6 6 6 6 4 #

Notenspiel 5: *De profundis*, T. 227–242

Doch ist diese Satzkonstruktion kein der Vertonung einfach aufgesetztes Schema ohne Berücksichtigung der Textgrundlage, wie man es im Sinne von Rosenmüllers Streben nach ausgewogener Bausymmetrie vielleicht erwartet hätte. Vielmehr werden durch diesen mittleren, auch durch das Gegensatzpaar *Adagio* zu *Allegro* und 3/2- zu 4/4-Takt deutlich abgegrenzten Abschnitt mit dem wiederholten Auftreten des Ritornells zentrale Passagen des Psalmtextes hervorgehoben, die untereinander formal und inhaltlich — das Warten auf die Erlösung durch den Herrn — korrespondieren. Mit der Rondoform verbindet sich nun die Besetzungsdifferenzierung zu folgender Disposition:

	C <i>Sinfonia</i>	Streicher
	Vers 1	S A T B + Streicher
	Vers 2	S A T B + Streicher
	Vers 3a	S A
	Vers 3b	S A T B + Streicher
<i>Adagio</i> 3/2	Vers 4	S
	Ritornell	Streicher
	Vers 5	A
	Ritornell	Streicher
	Vers 6	T
	Ritornell	Streicher
	Vers 7	B
<i>Allegro</i> 3/2	Vers 8a	S A T B + Streicher
	C Vers 8b	S A T B + Streicher
	Gloria patri	S A T B + Streicher
	Sicut erat	S A T B + Streicher

Um nun aber auch im übergeordneten Rahmen eine Symmetrie zu erreichen, die den vier solistisch vertonten Hauptaussagen des Psalms entgegentreten kann, wird wie bereits schon Vers 3 (mit der Gegenüberstellung Sopran- bzw. Alt-Solo/Tutti) ebenfalls Vers 8 in zwei Hälften geteilt, um zusammen mit der bei Rosenmüller obligatorischen Aufteilung der Doxologie in „Gloria Patri“ und „Sicut erat“ jeweils zwei vierteilige Rahmenabschnitte zu erhalten.

Im Fall des achten Psalmverses wird dies durch die wiederholte Herausstellung des im vollständigen Satz geradezu jubelnd vorgetragenen „ipse redimet“ erreicht — die, da sie unvermittelt auf die letzte Soloepisode der Baßstimme folgt, noch viel deutlicher hervortritt —, von dem wiederum durch das Zurückfallen in den 4/4-Takt die in Form einer Coda durch Fermate und Pause getrennte zweite Vershälfte „ex omnibus iniquitatibus ejus“ abgesetzt wird.

Die zweigeteilte Doxologie zeigt letztlich die für Rosenmüller typische fugatoartige Behandlung des „Gloria“-Abschnitts, wobei zuerst nur die vier Gesangsstimmen solistisch in absteigender und beim zweiten Einsatz in wieder aufsteigender Folge einsetzen. Dabei wird der Textinhalt gleichsam aufgezählt, indem Sopran und Alt zuerst nur „Gloria Patri“, Tenor und Baß darauf „Gloria Patri et Filio“ und schließlich Alt und Sopran „Gloria, gloria et Spiritui Sancto“ vortragen.

347 Allegro

Musical score for measures 347-350. It features a vocal line and a keyboard accompaniment. The vocal line has lyrics: "Glo - - - ri - a Pa - tri, Glo - - - ri a Pa - tri, Glo - - -". The keyboard accompaniment includes a bass line with figured bass notation: "Solo 6 6 b 6 3 2 5".

351

Musical score for measures 351-354. It features a vocal line and a keyboard accompaniment. The vocal line has lyrics: "ri - a Pa tri et Fi - li o, glo - - - glo - - -". The keyboard accompaniment includes a bass line with figured bass notation: "6 # #".

355

Musical score for measures 355-357. It features a vocal line and a keyboard accompaniment. The vocal line has lyrics: "ri - a, glo - ri - a et Spi - ri - tu - i San - cto, ri - a, glo - ri - a et Spi - ri tu - i San - cto, si - cut e - rat". The keyboard accompaniment includes a bass line with figured bass notation: "6 b 3 # # # 6".

Notenbeispiel 6: *De profundis*, T. 347–357

Der „Sicut erat“-Teil zeigt hingegen ausgesprochene Concerto-Manier, in der der Instrumentalpart nun als gleichberechtigter Partner den Vokalstimmen entgegentritt; den Abschluß der gesamten Komposition bildet die wiederum dreimalige Wiederholung des „semper et in saecula saeculorum“, jeweils gefolgt von langen, nur vom Basso continuo begleiteten Melismen der Altstimme auf dem Wort „Amen“.

Confitebor tibi, Domine

Eine noch dezidiertere Ausprägung für Rosenmüllers Bestreben nach einer einheitlichen architektonischen Gliederung mit der Verwendung sogar zweier unterschiedlicher Ritornelle zeigt seine einzige Vertonung des Psalms 137, *Confitebor tibi, Domine*⁴², für Sopran, Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen, Viola und Basso continuo, die auch deshalb hier Erwähnung finden soll, weil es zugleich das einzige Psalmkonzert für mehr als eine Vokalstimme ist, von dem bislang eine Edition vorliegt⁴³.

Der symmetrische Aufbau äußert sich bis ins kleinste Detail, wobei die in insgesamt 19 Abschnitte gegliederte Komposition durch ein Rondoschema und zwei verschiedene, wiederholt auftretende Instrumentalritornelle zusammengehalten wird. Eingehrahmt von einer in sich abgeschlossenen *Sinfonia* und der Doxologie — die hier nicht in einen „Gloria“- und „Sicut erat“-Teil aufgegliedert wird, sondern durchkomponiert ist — findet sich ein dreiteiliger Rondokomplex, dessen beide äußeren Teile ihren thematischen Zusammenhang durch ein gemeinsames und jeweils zweimal auftretendes Instrumentalritornell bekunden:

I,	1—12	C	<i>Sinfonia</i>	Streicher
II,	1—34	C-3/2	Vers 1	S A T B + Streicher
	35—48		Ritornell A	Streicher
	49—89		Vers 2—3, 1. Hlf.	A T + Streicher
	90—103		Ritornell A	Streicher
	104—131		Vers 3, 2. Hlf.	B + Streicher
III,	1—22	C	Vers 4—5	S A T B + Streicher
	23—29		Ritornell B	Streicher
	30—45		Vers 6	T B + Streicher
	46—52		Ritornell B	Streicher
	53—71		Vers 7	S A + Streicher

⁴² Psalm 137, *Confitebor tibi, Domine ... quoniam audisti* (SATB, 3 Str., B.c., d-moll, ebda., Mus. Ms. 18886, Nr. 5).

⁴³ Fred Hamel (Hrsg.), *Johann Rosenmüller <1620—1684> Der 138. Psalm <Psalmus 137>*, Hannover 1930 (= *Nagels Musik-Archiv*, Nr. 59).

	72—78		Ritornell B	Streicher
	79—91		Vers 8	T B + Streicher
	92—118		Vers 9, 1. Hlf.	S A T B + Streicher
IV,	1—13	3/2	Vers 9, 2. Hlf.	S A T B + Streicher
	14—27		Ritornell A	Streicher
	28—69		Vers 10	S A T B + Streicher
	70—84		Ritornell A	Streicher
V,	1—39	C	Doxologie	S A T B + Streicher

Aber auch innerhalb dieser Abschnitte äußert sich deutlich Rosenmüllers Vorliebe für kompositorische Ausgewogenheit. Nach einem vierstimmigen, syllabisch-homophonen Beginn auf die Eröffnungsworte des Psalms „Confitebor tibi, Domine“ im 4/4-Takt (T. II, 1—6) werden die Wiederholung derselben sowie die folgenden Worte des ersten Psalmverses nur vom Sopran im Dreiertakt vorgetragen, zu dem sich dann nach dem Parallelismus membrorum in der zweiten Vershälfte die drei übrigen Stimmen gesellen (T. II, 7—34). Auf das darauf folgende erstmalige Auftreten des den beiden Außenteilen eigenen Instrumentalritornells folgt die jetzt nur noch zweistimmig für Alt und Tenor gesetzte Zusammenstellung von Vers 2 und der ersten Hälfte von Vers 3 (T. II, 49—89). Diese Verskompilation mag auf den ersten Blick gekünstelt erscheinen, ist jedoch allein durch die Satzkonstruktion bedingt, in der ein einziger grammatischer Satz in zwei Psalmverse aufgeteilt wurde, die nicht durch Interpunktion, sondern nur durch die Verwendung der Konjunktion „et“ miteinander verbunden sind. So lag es aus inhaltlicher Sicht nahe, erst nach dem Parallelismus membrorum von Vers 3 eine erneute Zäsur mit dem Instrumentalritornell zu setzen, worauf die jetzt nur noch vom Baß vorgetragene zweite Hälfte des Verses den ersten Rondoabschnitt beschließt (T. II, 104—131). Gleichwohl wird aber zumindest musikalisch der Wechsel von Vers 2 zu Vers 3 angedeutet, indem die vorher nur alternierend den Text vortragenden zwei Singstimmen erst nach dem Verswechsel zusammentreten.

Dieser kontinuierlichen Reduzierung von voller Vierstimmigkeit zur solistischen Baßstimme tritt der vierte Abschnitt kompensierend gegenüber. Hier beginnt die zweite Vershälfte nach dem Parallelismus membrorum von Vers 9 im Sopran-Alt-Duett (T. IV, 1—13) — die Verse 8 bis 10 sind so textreich, daß sie mit einer Mittelkadenz versehen werden —, bei deren Wiederholung auch die zwei übrigen Stimmen einsetzen und den Vers in voller Vierstimmigkeit enden lassen. Im Anschluß an das Instrumentalritornell ist zwar gleichermaßen der letzte Psalmvers für vier Stimmen gesetzt worden, doch wiederholen hier Alt, Tenor und Baß im homophonen Satz nur den in einzelne Satzglieder zerlegten und allein vom Sopran vorgetragenen Psalmvers (T. IV, 28—54). Mit einer vierstimmigen gemeinsamen Wiederholung des Teils nach dem Parallelismus membrorum (T. IV, 55—69) und dem letzten Auftreten des Instrumentalritornells endet auch dieser vierte Abschnitt. Zeichnete sich der zweite Teil durch eine stetige Abnahme in der Stimmenanzahl aus, so bietet sich hier ein entgegenge-

setztes Bild, symmetrisch angelegt bis hin zur führenden Rolle der obersten Singstimme in dem ersten bzw. letzten Versabschnitt.

Eine in sich geschlossene symmetrische Anlage bietet ebenfalls der Mittelteil von *Confitebor tibi, Domine*, in der die für Sopran und Alt gesetzte Vertonung von Vers 7 eine Art Mittelachse des gesamten Konzerts bildet (T. III, 53–71). Um diesen von Rosenmüller geschickt in das Zentrum gerückten Kernspruch des Psalms — „Et cantent in viis Domini, quoniam magna est gloria Domini“ — gruppieren sich die beiden gleichsam zweistimmig in identischer Besetzung (Tenor-Baß) vertonten Verse 6 (T. III, 30–45) und 8 (T. III, 79–91). In gleicher Weise, wie das ganze Psalmkonzert vom vollen Vokal- und Streichersatz umrahmt ist (*Sinfonia* und die devisenartig im 4/4-Takt vorangestellten Eröffnungsworte des Psalms bzw. der Doxologie), wird ebenfalls dieser Mittelabschnitt durch zwei vom Tutti getragene kurze Episoden umschlossen, von Vers 4 und 5 (T. III, 1–22) bzw. der ersten Hälfte von Vers 9 (T. III, 92–118). Des weiteren ist diesem mittleren Teil auch das dreimalige Auftreten des zweiten Instrumentalritornells zu eigen. Doch geht Rosenmüllers Bestreben nach subtilen Symmetrieverhältnissen noch einen Schritt weiter. Beginn der erste vollstimmige Abschnitt (Vers 4) im Unisono von Vokal- und Instrumentalpart (T. III, 1–9), so lösen sich nach dem Parallelismus membrorum von Vers 5 beide Stimmkomplexe voneinander und treten in Concerto-Manier gegeneinander (T. III, 17–22). Umgekehrt verhält es sich entsprechend bei Vers 9. Nach einem kurzen, homophon gesetzten Tutti-Abschnitt auf die ersten Versworte (T. III, 92–101) — der vielleicht auch den ohne Ritornelleinsatz erfolgten Übergang vom vorausgehenden zweistimmig gesetzten Vers 8 (Tenor-Baß-Duett) hervorheben soll — treffen hier erst gegen Ende der Vershälfte die miteinander konzertierenden Vokal- und Instrumentalstimmen erneut im Unisono zusammen (T. III, 115–118).

Feierlich abgeschlossen wird diese Komposition ebenfalls durch eine in Concerto-Manier gesetzte, von allen vier Singstimmen getragenen Doxologie. Nach dem abwechselnd solistischen und rein deklamatorischen Vortrag des „Gloria Patri“ und „sicut erat“ in den Stimmeinsätzen Baß-Sopran bzw. Tenor-Alt, tritt das „et in saecula saeculorum amen“ fugatomäßig zuerst im Baß ein (T. V, 18), zu dem sich dann sämtliche Vokal- und bald darauf auch alle Instrumentalstimmen gesellen. Dabei bildet sich im Streichersatz ein kurzes rhythmisch bestimmtes Motiv heraus (T. V, 23/24) — das in seiner prägnanten Form bereits die einleitende *Sinfonia* bestimmt hatte —, welches darauf von allen Stimmen übernommen und sequenzartig fortgeführt wird. So erreicht Rosenmüller auch in diesem Beispiel durch eine wohlüberlegte Disponierung in der Besetzungsfrage der verschiedenen Psalmverse, durch eine auf zwei Instrumentalritornellen beruhende Rondoanlage wie durch den thematischen Zusammenhang zwischen Psalmbeginn und abschließender Doxologie eine einheitliche, musikalisch in sich geschlossene Form. Doch geschieht dies nicht um ihrer selbst willen, sondern Rosenmüller stellt seine auf eine symmetrische Gliederung gerichtete Kompositionsweise ganz in den Dienst der Ausdeutung des gesamten Psalms, weniger der des einzelnen Psalmwortes, wie versuchsweise aufgezeigt wurde.

Doxologie

Außer auf die bereits angeführten Rondoschemata bzw. die gliedernde Anwendung von Instrumentalritornellen soll an dieser Stelle etwas näher auf eine weitere charakteristische Eigentümlichkeit von Rosenmüllers Psalmkonzerten eingegangen werden, die besondere kompositorische Gestaltung der Doxologie. Ein herausragender Abschluß ist nämlich vielen seiner Vertonungen zueigen, und sei es nur, daß sich zwischen homophone Tuttiblöcke auf die Worte „Gloria“, „sicut erat“, „et nunc“ und „et in saecula“ jeweils kleine Abschnitte einschieben, die abwechselnd von einer der Gesangsstimmen mit dem einzelnen Wort „Gloria“ auf einer reichen Koloratur eingeleitet werden⁴⁴.

Noch deutlicher offenbart sich diese Absicht in der gleichsam dreistimmigen Komposition von *Nisi Dominus*⁴⁵, wenn, obwohl im ganzen Verlauf nur Alt-, Tenor- und Baßstimme beansprucht wurden, der Beginn der Doxologie von einem Solosopran ausgeführt wird.

In zwei vierstimmigen Psalmkonzerten⁴⁶ hingegen ist der „Gloria“-Abschnitt der Doxologie übereinstimmend zwei duettierenden Solosopranen übertragen worden, die sich vom vorhergehenden, chorisches vierstimmigen Abschnitt der Komposition deutlich abheben. In all diesen Fällen wird jedesmal ein besonderer oder zusätzlicher Sopran benötigt, den der ganze vorausgehende Komplex nicht enthält. Der Zweck, den Beginn der Doxologie explizit hervorzuheben, wird durch die an diesen Stellen erstmals einsetzenden höchsten Gesangsstimmen auf eine bemerkenswerte Weise erreicht.

In dem Psalmkonzert *Beatus vir* für Sopran, Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen (optional Cornetti), zwei Violen (optional Trombonen) und Basso continuo — eine von insgesamt acht Vertonungen des 111. Psalms, die sich von Rosenmüllers Hand nachweisen lassen — werden diese Gloria-Koloraturen nicht, wie in den anderen Fällen, ausschließlich von den Sopranstimmen ausgeführt, sondern es treten ihnen zusätzlich auch die beiden Violinen an die Seite. Dabei ordnen sich die Streicher nicht im konzertierenden Satz den Singstimmen unter, sondern tragen abwechselnd in Echo-Manier Sechzehntel-Figuren vor, welche von den beiden Sopranstimmen in gleicher Weise aufgenommen und fortgeführt werden, gewissermaßen ein vokales Echo des instrumentalen; der Instrumentalpart wird somit an dieser Stelle zum gleichberechtigten Partner des Vokalparts.

⁴⁴ Siehe die Vertonung von Psalm 112, *Laudate pueri Dominum* (SAB, 5 Str., Bläser, B.c., F-dur, Berlin, Staatsbibliothek, Musikabteilung, Mus. Ms. 18890, Nr. 1).

⁴⁵ Psalm 126, *Nisi Dominus aedificaverit domum* (ATB, 2 Str., B.c., g-moll, ebda., Mus. Ms. 18889, Nr. B2).

⁴⁶ Psalm 111, *Beatus vir, qui timet Dominum* (SATB, 4 Str. (optional Bläser), B.c., A-dur, ebda., Mus. Ms. 18887, Nr. 3) und Psalm 110, *Confitebor tibi, Domine ... in consilio* (SATB, 7 Str., B.c., A-dur, ebda., Mus. Ms. 18886, Nr. 8).

424

Tasto solo

428

Glo -

Glo -

432

glo - - ni - a Pa - tri,

glo - - ni - a Pa - tri,

accordo

un tasto

436

440

Notenbeispiel 7: *Beatus vir*, T. 424–443

Das in den Sopranstimmen „engelgleich“ schwebende Gloria verbindet Wortausdeutung und Textinterpretation mit einer bis an die Grenze des Möglichen gehenden Virtuosität. Besonders auffallend ist die Zahlensymbolik dieses Abschnitts. Die Aufzählung „Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto“ wird von der Komposition gleichermaßen aufgezählt. Dreimal nacheinander setzen die beiden Violinen ein, jeweils gefolgt von den zwei Sopranstimmen, die zuerst nur „Gloria Patri“, darauf „Gloria Patri et Filio“ und letztlich „Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto“ vortragen. Die Echo-Technik Rosenmüllers bleibt jedoch — ob mit oder ohne Beteiligung von Instrumenten — stets dieselbe: kurze Koloraturen streng diatonischen Charakters unter Bevorzugung der Dreiklangstöne über einem weithin auf dem Tonikaklang verweilenden Orgelpunkt, welche notengetreu, allenfalls in Oktavtransposition, vom Echo wiederholt werden.

In den reinen Instrumentalabschnitten, Sinfonien oder Ritornellen, verselbständigen sich zwar gelegentlich auch Geigen und Continuo als eine Art Concertino. In den Echo-Episoden aber ist unverkennbar die Herausbildung des Instrumentalsolisten angedeutet. Neben die erste Violine tritt dabei oft eine zweite oder gar eine dritte⁴⁷, die, da in der übrigen Komposition nicht herangezogen, genau wie die hinzutretenden Vokalstimmen den konzertanten solistischen Charakter vollends erhärten.

In völligem Gegensatz zu den hellen, weitgeschwungenen Koloraturen des „Gloria“-Abschnitts wird das anschließende „Sicut erat“ mit Vorliebe im vollstimmigen Satz in äußerst kompakter, homophoner oder polyphoner Manier ausgeführt. Aber auch dieses Teilstück nimmt die Aufmerksamkeit wieder in besonderem Maß in Anspruch. Es zeigt sich nämlich, daß in vielen Fällen das „Sicut erat“ dem Beginn der Psalmkomposition angeglichen ist, wobei in diesem Fall die Deklamation aufgrund der geänderten Silbenanzahl durch Aufteilung von Notenwerten geschickt angepaßt wurde.

⁴⁷ Psalm 109, *Dixit Dominus Domino meo* (SATB, 6 Str., Bläser, B.c., C-dur, ebda., Mus. Ms. 18888, Nr. 2).

Violino & Cornetto
Violino & Cornetto
Viola & Trombon
Viola & Trombon
Canto
Alto
Tenore
Basso
Organo

forte

6 7 8

8

Be a tus, be a tus, be a tus

Be a tus, be a tus, be a tus

Be a tus, be a tus, be a tus

Be a tus, be a tus, be a tus

6 # 6

15

vir,
vir,
vir,
vir,

#

Notenbeispiel 8: *Beatus vir*, T. 1–18

474

si-cut e rat, si-cut e rat, si-cut e rat in prin ci pi o
si-cut e rat, si-cut e rat, si-cut e rat in prin ci pi o
si-cut e rat, si-cut e rat, si-cut e rat in prin ci pi o
si-cut e rat, si-cut e rat, si-cut e rat in prin ci pi o

6 5

Notenbeispiel 9: *Beatus vir*, T. 474–481 (mit Wiederholung der einleitenden *Sinfonia*)

Durch Besetzungsgleichheit und thematische Rückbeziehung der Doxologie zum Psalmbeginn erreicht die gesamte Komposition somit zum Ende hin eine innere Geschlossenheit, die sich im folgenden bis zu den beiden Vespern Mozarts nachweisen läßt.

Im nachhinein betrachtet hat sich letztlich die von Heinrich Schütz im Jahr 1645 in seinem Glückwunschgedicht geäußerte Vermutung bestätigt, „daß [seines] Namens Ruhm in Deutschland bald angehn...wird“. Johann Rosenmüller hat seinen festen Platz in der Musikgeschichte gefunden: als nicht zu unterschätzender Vermittler zwischen der italienischen und deutschen Musikkultur in einer Zeit des stilistischen Umbruchs, insbesondere aber wegen seiner in Venedig entstandenen Psalmvertonungen, welche diese Gattung um einen ebenso bemerkenswerten wie relevanten Beitrag bereichert haben.

Die Organistenprobe — Ein Beitrag zur Geschichte der Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert

von Reinhard Schäfertöns, Berlin

Einleitung

Bei kaum einem anderen Instrument spielt die Improvisation eine so große Rolle wie bei der Orgel. So können die überlieferten Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem norddeutschen Raum — trotz ihrer unbestreitbaren Originalität und stilistischen Höhe — nicht allein die Bedeutung rechtfertigen, die die Orgelmusik dort in dieser Zeit hatte. Vielmehr muß davon ausgegangen werden, daß ein Schwerpunkt der Produktion eben nicht auf dem Gebiet der Komposition, sondern der Improvisation lag.

Eine Möglichkeit, Einblick in die Improvisationspraxis der Organisten zu nehmen, stellen die Berichte über Organistenproben dar. Sie gingen im allgemeinen der Stellenvergabe voraus und beinhalten die Prüfung der Kandidaten zur Feststellung ihrer Eignung bzw. einer qualitativen Reihenfolge. Diese Berichte werden durch theoretische Zeugnisse ergänzt, die die Anforderungen an Organisten beschreiben, wobei festzustellen sein wird, daß Anspruch und Realität zunehmend auseinandergehen. Beide zusammen ergeben eine wichtige Vervollständigung des Bildes der norddeutschen Orgelmusik im 17. und 18. Jahrhundert.

Theoretische Zeugnisse

Ein bemerkenswertes Dokument für das Orgelspiel im 17. Jahrhundert ist die Antwort, die der Danziger Organist Johann Jacob Hamischer am 29. Juli 1673 auf die Frage der Stockholmer St. Jakob-Kirchengemeinde gab: „Was soll ein guter Organist beim Orgelspielen leisten können“¹? Diese Frage war allen Bewerbern um die frei gewordene Organistenstelle zugegangen, und Hamischers Antwort hatte zur Folge, daß er gewählt wurde. Dort heißt es: „Die puncta, so ein rechtschaffener Organist wissen soll und muss, sind folgende:

- 1) Sol er auf einen jedweden Tonum Musicalem so ihme von verständigen Musicis aufgegeben wird, ein Praeludium manualiter und pedaliter wissen zu spielen.
- 2) Sol er gelernt haben einen jedweden Choral oder Kirchen-Psalm, so ihm fürgeleget wird, per fugas, wie es gebräuchlich, in manuali et pedali [...] zu tractiren.
- 3) Muss ihm von verständigen Musicis ein Thema einer Fuge vorgegeben werden, welches er dann zum wenigsten mit 4 Stimmen ex tempore muss elaboriren können“².

Diese ersten drei Anforderungen (Praeludium, Orgelchoral und Fuge) können als zentrale Punkte des gottesdienstlichen Orgelspiels zusammengefaßt werden. Da grundsätzlich improvisiert wurde, hält Hamischer es für notwendig, zusätzlich zu diesen quasi technischen Voraussetzungen auch die Frage der Angemessenheit zu erwähnen:

„5) So kombt auch einem Organisten zu, dass er die Sonn- und Festtage wol in acht nimbt, nemblich dass er sich in die Zeit schickt, dass er nicht allezeit lustige, sondern auch liebliche bewegliche, und der heutigen Italienischen Manier gleiche Sachen macht“³. Maßstab für den Affekt der choralgebundenen und freien Improvisationen ist demnach der Charakter des jeweiligen Sonntages, der durch seine Einbindung in das Kirchenjahr gegeben ist und festliegt. Ihm hat sich der Organist unterzuordnen. Das Mittel hierfür ist die moderne, ausdrucksbetonte Musiksprache, die — aus der Vokalmusik italienischer Herkunft stammend — die Möglichkeiten der Affektdarstellung zunehmend auch in die instrumentale Improvisation transportiert. Das bedeutet, daß neben die oben genannten Fertigkeiten die Beherrschung der musikalischen Poetik und Rhetorik als Voraussetzung für angemessenes Orgelspiel tritt.

Ein weiterer Punkt, der in der Folgezeit immer wichtiger werden wird, ist das Generalbaßspiel:

„4) Muss er den Bassum Generale, welcher eine Compositio extemporanea ist, mit 4 Stimmen rein wissen zu spielen, massen an solchen absonderlich wegen der andern musick viel gelegen, indem er bald einem einzuhelffen, bald dem andern nachzugeben, ja in Mangel eines tüchtigen Directoris selber zu dirigiren notwendig verstehen muss“⁴. Deutlich beinhaltet das Generalbaßspiel auch die Fähigkeit zur Ensemblelei-

¹ Tobias Norlind, *Was ein Organist im 17. Jahrhundert wissen mußte*, in: *SIMG* VII (1905/1906), S. 640.

² Ebd., S. 640.

³ Ebd., S. 640.

⁴ Ebd., S. 640.

tung im Rahmen der kleinbesetzten, vokal-instrumentalen Musik, die traditionell vom Organisten ausgeführt wurde und sich durch die Verwendung des Generalbasses von der Chormusik unterschied, die der Cantor mit dem Schulchor im Gottesdienst aufführte⁵. Darüber hinaus scheinen die Kenntnisse im Generalbaßspiel ein wichtiger Hinweis darauf gewesen zu sein, ob der jeweilige Kandidat auf dem neuesten musikalischen Stand war. So heißt es bei Hamischer weiter: „Es muss der General Bass nicht etwa aus einem alten Salpeter genommen, sondern von einem wackern und wolverständigen Musico aus einem tüchtigen und kunstlichen dazu itzigen Zeit wohlbekannten und berühmten Authore erlesen, und dem Organisten fürgeleget werden, daraus dann berühmte Musici bald sehen und hören können, was er kann und vermag“⁶.

Es werden im weiteren Fertigkeiten im Violinspiel und der Komposition sowie die Fähigkeit, kleinere Schäden an der Orgel selbst zu beheben, genannt. Die organistische Praxis kann demnach vereinfachend in zwei hauptsächliche Bereiche unterteilt werden: das gottesdienstliche Orgelspiel und die Beherrschung des Generalbasses.

Diese Anforderungen bleiben im 18. Jahrhundert im Prinzip erhalten, wie eine Definition Johann Matthesons aus der *Grundlage einer Ehrenpforte* von 1740 belegt: „Ein Organist ist ein kunstreicher Kirchen-Diener und starcker Clavierspieler, der die Composition verstehe, Choralgesänge mit ihren Vorspielen, Fugen und allerhand geziemend angenehmen Veränderungen, auszuführen; zu Figuralstücken aber den Generalbaß fertig und rein zu schlagen weiß zum Preise des Allmächtigen und zur Andachtserweckung der Zuhörer“⁷. Was die theoretischen Voraussetzungen betrifft, so hatte Mattheson schon in seiner *Exemplarischen Organistenprobe* aus dem Jahre 1719 Kenntnisse der elementaren Grundlagen der Musik gefordert: „Wie viel Intervalla in einer Oktava befindlich/ und wie mancherley sie sind? denn die muß ein Organist bey jedem Psalm gebrauchen und verstehen. Man frage ihn: Wie vielerley tonus minor sey? Wie mancherley die Octava? Auf wie viel Arten man die Tertiam majorem & minorem, die Quartam, die Quintam &c nach ihrer Größe und Gestalt ansehen könne? Denn mit diesen Sachen hat ein Organiste und General Baßiste alle Tage die Hände voll“⁸. Wesentlich an diesen Forderungen nach musikalischen Grundlagenkenntnissen ist ihr Praxisbezug: Sie sind nicht Selbstzweck oder rein repräsentative Gelehrsamkeit, sondern unverzichtbar für die tägliche Berufspraxis des Organisten — allein in dem zitierten Ausschnitt findet sich dieser Hinweis zweimal.

Im Jahr 1758 beschreibt Jacob Adlung die Anforderungen, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts maßgeblich waren: „Es wird aber ein jeder Examinator selbst einsehen, daß ordentlicherwise ein Organist in der Stadt und auf dem Lande zu examiniren sey 1) im Choralspielen, wozu auch die Vorspiele gehören; 2) im Generalbaß mit und ohne Zahlen, im gemeinen Baßzeichen und nach der Transposition; 3) in der Fertigkeit bey

⁵ Zum Thema Organistenmusik versus Cantorenmusik vgl. Dieter Krickeberg, *Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Studien zum Amt des deutschen Kantors*, Berlin 1965, S. 19ff.

⁶ Norlind, S. 640.

⁷ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740, S. XXXII.

⁸ Johann Mattheson, *Exemplarische Organisten = Probe Im Artikel vom General-Bass*, Hamburg 1719, S. 112.

Handsachen; 4) sonderlich in der Fantasie, da man bey wichtigen Bedienungen die Ausführungen der Fugensätze, Concerten und dergleichen auch nicht zu vergessen hat. Aber bey jedem Theile muß auch die Theorie mit untersucht werden"⁹. Hier wird zum ersten Mal zwischen der rein spieltechnischen Fertigkeit (Punkt 3 — „In gewissem Sinne [...] könnte man das Handstück die Etüde in der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts nennen"¹⁰) und der — zusätzlichen — Fähigkeit zum Improvisieren (Punkt 4) unterschieden. Dies bedeutet, daß die selbstverständliche Gleichsetzung von Orgelspiel und Improvisation des 17. Jahrhunderts im 18. nicht mehr ohne weiteres gilt. Vielmehr werden beide als voneinander unabhängige Bereiche formuliert.

Der große Bedeutungsverlust, dem die organistische Praxis im 18. Jahrhundert ausgesetzt war, konnte zwangsläufig nicht ohne Folgen für das Niveau des Orgelspiels bleiben. Vielmehr verkam es zur weihvollen Geräuschkulisse bzw. zur Begleitung für den Gemeindegang. Diese Einschränkungen wurden jedoch — selbst von Musikern — nicht als Mangel empfunden, sondern entsprachen einem sich zunehmend durchsetzenden Ideal, das größere Kunstfertigkeit auf der Orgel regelrecht verpönte. Johann Abraham Peter Schulz schrieb 1790: „Was bedarf man eigentlich mehr auf Orgeln? Alles, was nicht simpler Choral ist, wird auf der Orgel leicht zu musikalischer Gaukeley, die an heiliger Stätte die Andacht stört, und die Aufmerksamkeit von Gott und der Religion ab-, und auf die luxuriösen Künsteleyen eines sogenannten Orgelspielers zieht. Nicht zur Ohrenbelustigung, sondern zur Begleitung des erhabenen einfachen Choralgesanges ist die Orgel geschaffen, um [...] durch ihr majestätisches, volles, harmonisches, heiliges Tönen die Empfindungen der Andacht und der Religion zu erhöhen. Diese Kraft liegt in dem Instrument selbst, und es gehört wenig Kunst und Fertigkeit dazu, um darauf einen simplen Choral zu spielen"¹¹. Der 1754 an der St. Johannis-Kirche in Lüneburg angestellte Telemann-Schüler Christoph Schmügel wird daher — nicht trotz, sondern vielmehr wegen seiner großen Virtuosität — mit der Geringschätzung seiner Umgebung konfrontiert. In einem Brief schreibt er, „daß man nemlich nach mich, wann ich auch wie ein Engel spielete, gar nicht früge, indem man mit einem geistlichen Liede zufrieden sey, und solte ich ein besser Brod für mich wissen, so würde man mich gar nicht halten"¹².

Beispiele

Im Jahre 1637 wurde in Leipzig eine Organistenprobe um die Stelle an St. Nikolai abgehalten. Die Modalitäten der Wahl sind sehr genau überliefert: Nach dem Probespiel, dem der Bürgermeister, der Rat der Stadt sowie der Kantor und andere Sachverständige beiwohnten, gab der Bürgermeister sein Votum ab, über das der Rat abzustimmen

⁹ Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S. 813.

¹⁰ Willi Kahl, Art. *Etüde*, in: *MGG* 3, Kassel 1954, Sp. 1610.

¹¹ Gerhardt Hähne, *Johann Abraham Peter Schulz' Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes*, in: Carl Dahlhaus/Walter Wiora (Hrsg.), *Musikerziehung in Schleswig-Holstein*, Kassel 1965 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* XVII), S. 59.

¹² Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist*, Kassel 1982 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* XXIII), S. 184.

hatte. Der Kantor hatte lediglich die Möglichkeit, eine Beurteilung — mündlich oder schriftlich — abzugeben, stimmberechtigt war er jedoch nicht¹³. Im Falle der Probe von 1637, an der von den vier Bewerbern um die Stelle nur zwei teilnahmen (Daniel Weixer und Zacharias Eckhart, beide aus Nürnberg), lautet die Beurteilung des als Gutachter herangezogenen Thomaskantors Tobias Michael, sie seien beide „vor Organisten wohl zu gebrauchen, in specie aber ist H. Weixer der tabulatur sehr wohl mächtig und thuet es hierinn dem andern zuvor, incliniret mehr zu der Italiänischen alß zu der Niederländischen Manier.

H. Eckhart hat gute resolvirte und geschwinde Hände und eine feine Art zu coloriren und zu variiren und thut es hierinne dem andern zuvor, incliniret mehr zu der Niederländischen als zu der Italienischen Manier.

Beide brauchen den Bass. continuum zur genüge und daß man mit ihnen fortkommen kan.

Den Choral und eine fugam oder sugeto zu führen und zu variiren thut es H. Eckhart dem andern zuvor.

Aufm Pedal ist noch bei keinem perfection, können aber durch fleißige Übung beide darzu kommen.

Was den Verstand zum Werke, daßelbe zu stimmen, die Fußton zu unterscheiden und hierdurch die Stimmen zusammenzuziehen und darmit zu variiren ahnlanget, kan in so kurzer Zeit von jedem nicht erforschet werden.

Doch hat man soviel merken können, weil H. Eckhart allbereit vor dieser Zeit ein feines Wercklein unter Händen gehabt, daß er der Register allbereit mächtiger und dieselben zu gebrauchen geübter sei¹⁴.

Dieses Urteil ist in vielerlei Hinsicht interessant. So finden sich zwar wesentliche Anforderungen des Orgelspiels — Orgelchoral, Fuge und Generalbaß — wieder, spielen jedoch eine untergeordnete Rolle im Vergleich zur Einschätzung der verschiedenartigen stilistischen Orientierungen der beiden Bewerber: Eckhart war der bessere Improvisator, allerdings im Stil der Koloristen bzw. der niederländischen Schule. Moderner gab sich da Weixer, der, im Tabulaturspielen versierter, wahrscheinlich mit den neuesten Werken aus Italien vertraut war. Darüber hinaus waren beide im Pedalspiel nicht sehr geübt, woran allerdings kein Anstoß genommen wurde. Wer, außer bestellten Organisten an großen Orgeln, hätte auch im 17. Jahrhundert die Möglichkeit gehabt, sich im Pedalspiel zu üben? Folglich gestand man den Organisten zu, sich erst in der Berufspraxis darin zu vervollkommen.

Eckhart war, nach dem Urteil Michaels, zweifellos der geeigneterer Bewerber, was die Punkte Berufserfahrung, Improvisation, gottesdienstliches Orgelspiel und Handhabung der Register angeht. Daß sich der Leipziger Rat dennoch für Weixer entschied, hatte demnach keine fachlichen Gründe. Vielmehr wird die Tatsache, daß Weixer ursprünglich Kaufmann gewesen war, sich „folgend mehr auf die Musik gelegt hatte“¹⁵ und eine stattliche Sammlung deutscher und italienischer Orgeltabulaturen

¹³ Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs I: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1926, S. 150.

¹⁴ Ebda., S. 151

¹⁵ Ebda., S. 150.

besaß, die er mit sich nach Leipzig brachte, ausschlaggebend gewesen sein. Außerdem war er vielen vornehmen Bürgern schon vor seiner Bewerbung bekannt und hat so gewiß mehr Fürsprecher gehabt als seinen letzten Lehrer Samuel Scheidt, der ihn mit den Worten, die Leipziger Herren „werden keinen bessern Mann zu ihrem Dienste haben als denselbigen“¹⁶, empfahl.

Die wohl bedeutendste Organistenprobe des 17. Jahrhunderts fand im Jahr 1655 an der Hamburger St. Jacobi-Kirche statt und beinhaltete die Prüfung des schon damals berühmten Schütz-Schülers Matthias Weckmann. In seiner *Organistenchronik*, die Johann Mattheson später als Vorlage für die *Grundlage einer Ehrenpforte* benutzte, beschreibt Johann Kortkamp das Probespiel: „Wie nun die Reihe an ihm zu spielen, fantasirte er im vollen Werk den Thon, auß welchem die aufgegebene Fuga war, so primus tonus sollte sein, war aber mit tertie toni vermischt und war wunderbahz zu tractiren. (...) Hernach tractirt er das geistliche Kirchen-Liedt, so ihm aufgegeben: ‚An Waßerflüssen Babilon‘ p. auff 2 Clavir. (...) Er spielt erstlich anfangs den Choral gantz schlecht und einfeltig, daß der gemeine Mann, so die meisten in der Kirche wahren, verstehen konten. Hernach hat er ihn fugenweiße tractirt und durch alle Transposition geführt, so das er auch gar durch die Semitonia ging und ist zu verwundern gewesen, wie er sich mit Geschicklichkeit wieder in den natürlichen Ton gefunden“¹⁷. Ein wesentliches Novum ist die hier vorgenommene Unterscheidung in eine schlichte und kunstreiche Art des Choralspiels, die beide ihren Ort im Gottesdienst haben, da die Musik in der Kirche auch für den „gemeinen Mann“¹⁸ verständlich sein müsse.

Nachdem die Punkte Fuge und Choral abgeschlossen waren, ging es nun an den Generalbaß: „Hirnegst muste er mit H. Schopen ein Violin-Solo machen, umb zu vernehmen, wie er in den General-Baß berühmt wehre. Mann kann leicht gedenken, daß der H. Schope ihn gerne hette ein Fehler zu machen gesehen, auff daß sein Sohn Albert Schop [ein Mitbewerber Weckmanns, d. Verf.] der beste in dem Stück mögte zu loben sein. Allein¹⁹ es glückte über Verhoffen den H. Weckmann“²⁰. Hierzu ergänzte Johann Mattheson in der *Grundlage einer Ehrenpforte*: „Also legte ihm Schope, der Vater und hamburgische Raths-Musikant, eine Sonate vor, worin der Fallstrick so gestellet war, daß Schope mit Fleiß, um Weckmann verwirret zu machen, einen Tact überhüpfte. Dieser aber merckte es alsobald, hielt mit der rechten Hand inne, und rief Schopen zu: Der Herr verfehlet einen Tact! Schope wurde selbst hierüber bestürzt und beschämt; zeigte Weckmann in der Partitur eine Stelle, da sie beide wieder anfangen, und es vollführten“²¹.

Man muß Johann Schop gar nicht, wie Kortkamp und Mattheson, Unredlichkeit unterstellen. Vielmehr handelte es sich bei seiner Taktauslassung um eine wirkungsvolle, wenn auch nicht gerade sehr anständige Methode, gleichzeitig mit dem General-

¹⁶ Ebda., S. 150.

¹⁷ Liselotte Krüger, *Johann Kortkamps Organistenchronik. Eine Quelle zur Hamburgischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* Bd.33, Hamburg 1933, S. 205f.

¹⁸ Edler, S. 43.

¹⁹ Im Original: Alles

²⁰ Krüger, S. 206.

²¹ Mattheson, *Ehrenpforte*, S. 397

baßspiel die Ensembleleitung zu prüfen, worum es ja letztlich ging. Kortkamp betont diesen Aspekt ausdrücklich: „Er ließ sehen und hören, daß er Gehör und Judicium hette, so woll gewohnet mit delicaten Italiener umzugehen, als auch wohl gewohnet, lauren und nachgeben“²². Dieser Satz muß dahingehend verstanden werden, daß Weckmann in der Lage war, allein mit seinem Gehör (denn er konnte ja nur die Generalbaßstimme einsehen, die man im 17. Jahrhundert häufig als Partitura bezeichnete) die auf italienische Manier reich verzierte Violinstimme zu verfolgen, gegebenenfalls zu warten (lauren = lauern) und im Tempo nachzugeben.

„Auch muste er eine Motete des seel. H. Hieronymo Praetorio auß dem Bass tractiren, 6 vocom und nachgehens auff 2 Clavir variiren. Zu letzt und zum Beschluß in vollen Werk eine lustige Fuge. Wie diese zu Ende, gratulirten ihm seine Urtheiler und rühmten seine Probe, die außer ordinair were gewesen, und St. Jacob von Gott beglückt wehre mit einem Künstler, der Gott und Menschen dienen konte“²³. So schließt Kortkamps Bericht.

Die vorletzte Aufgabe — das Improvisieren einer Motette allein aus dem Baß — ist eigentlich für den Zeitpunkt der Probe schon etwas altertümlich und muß als individuelle Kunstfertigkeit Weckmanns angesehen werden. „Das hatte er nun schon bey Schützen gelernt, und ging wohl ab“²⁴. Diese besonderen Fähigkeiten eines der besten Schüler von Heinrich Schütz wollten sich die Hamburger Juroren nicht entgehen lassen. Davon abgesehen repräsentiert die Probe Matthias Weckmanns — sowohl in ihrer Vielseitigkeit als auch in ihrem Niveau — in herausragender Weise den Stand der norddeutschen Orgelmusik in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Auch wird gerade hier deutlich, wie wenig man aus den überlieferten Orgelkompositionen eines Virtuosen allein auf dessen Kunstfertigkeit schließen kann.

Schon rund fünfzig Jahre später haben sich die Inhalte maßgeblich gewandelt. Wiederum in der *Grundlage einer Ehrenpforte* beschreibt Johann Mattheson die Organistenprobe des von ihm hochgeschätzten Christoph Raupach an der St. Nikolai-Kirche zu Stralsund 1703: „Bey derselben Probe wurden unserm Anwerber etwa 8. Gesänge vorgegeben, selbige, mit unterschiedenen Veränderungen, ex tempore durchzuführen, welches er auch bewerkstelligte, und sich nach eines jeden Gesanges frölichen oder traurigen, ernsthaftten oder muntern Worten richtete. Hiernächst wurde er, bey einer auf der Orgel angestellten vollständigen Musik, im Generalbaß versuchet, und man führte ein Paar Kirchenstücke von seiner Arbeit auf. Kurtz, die Probe ging so glücklich von Statten und vergnügte die Zuhörer dermassen, daß er (...) die schriftliche Bestallung (...) empfing, ehe er noch 17. Jahre alt war“²⁵.

An diesem Bericht fällt zunächst auf, daß ein bislang zentraler Punkt, nämlich die Fuge, fehlt. Dies ist mit Sicherheit kein Versäumnis Matthesons, der überaus genau berichtet und gewiß nichts ausgelassen hätte, was Raupachs Kunstfertigkeit hervorheben würde. Vielmehr war die Fuge schon zu diesem Zeitpunkt entbehrlich, zumal

²² Krüger, S. 206.

²³ Ebda., S. 206.

²⁴ Mattheson, *Ehrenpforte*, S. 397

²⁵ Ebda., S. 285.

Raupach auf dem Gebiet des Choralspiels offenbar Ungewöhnliches leistete: Er variierte die ihm vorgegebenen Gesänge nach ihrem textlichen Gehalt, was eine deutliche Weiterentwicklung der Anpassung der Orgelimprovisation lediglich an den Charakter des Sonntages im Kirchenjahr bedeutet (siehe die Hamischer-Antwort, Punkt 5). Die Methode, die Raupach dabei anwendete, findet sich, von ihm selbst dargelegt und vollständig zitiert, im 25. Kapitel des *Vollkommenen Capellmeisters* von Johann Mattheson. Nicht nur die Wahl der Register und die Verteilung der Stimmen auf die Manuale und das Pedal werden dort vorgeschlagen, sondern sogar Hinweise auf das Tempo und die Arten der Figurationen gegeben. Die große Zahl der in der Probe zu variierenden Gesänge kann daher als Indiz für die große Ausdrucks-Bandbreite, die Raupach zur Verfügung stand, gewertet werden.

Besonders rühmt Mattheson Raupachs größere Improvisationen im Stile der Kuhnauschen Programmsonaten, die dieser vortrug, um „denjenigen, welche nur allein die gantz-einfältige Melodien der Orgel zu achten und anzuhören pflegten, dennoch zu beweisen, daß durch rechtschaffenes, zum Inhalt der Worte sich schickendes Präludiren, und durch eine künstliche Variation, es sey nun freudig, ernsthaft oder traurig, die Andacht bey ihnen wirkklich besser könne erweckt und unterhalten werden, als durch die gantz-einfältige Melodie des Chorals allein“²⁶.

Man muß sich klarmachen, daß dieser Art der Improvisation ein vollständiger Wechsel der stilistischen Zuordnung vorangegangen sein muß: An die Stelle des Kirchenstiles ist der der großen Gattung des Cammer-Stils zugehörige „Stilus Phantasticus“²⁷ getreten. Und gerade die Beherrschung dieses Stils reiht den Organisten Raupach für Mattheson in die Reihe der wirklichen Musiker ein, ergänzt noch durch seine ausdrücklich erwähnte Fähigkeit zur Komposition (von der in früheren Beispielen nicht die Rede war, da sie für die Ausübung des Organistenberufes schlicht nicht notwendig erschien). Auch sind die Raupachschen Improvisationen in Hinblick auf die Forderungen Johann Abraham Peter Schulzens (s. o.) interessant, der ja am Ende des 18. Jahrhunderts nur noch die einfach begleitete Chormelodie für zulässig hielt und jegliche darüber hinausgehende Kunstfertigkeit verurteilte.

Insgesamt ist die Figur Raupachs geeignet, den neuen Organistentypus des 18. Jahrhunderts zu exemplifizieren: Er tritt als gelehrte Künstlerpersönlichkeit auf²⁸, die sowohl in der Lage ist, zu komponieren als auch ihre Kunstfertigkeit wissenschaftlich zu begründen. Das eigentliche organistische Handwerk scheint demgegenüber nebensächlich. Der althergebrachte Kirchenstil wird verdrängt durch den Kammerstil, in welchem der Ausdruck gegenüber der Satzstruktur vorrangig ist.

Der 1739 in seiner Heimatstadt Wilster angestellte Organist Hans Welms brachte dem zuständigen Rat anstelle einer in Wilster durchgeführten Probe das Zeugnis seines Lehrers, des berühmten Glückstädter Hoforganisten Johann Conrad Rosenbusch, bei, in dem dieser über folgende Prüfung berichtet: „Wohlgedachter Monsieur Welms

²⁶ Ebda., S. 287

²⁷ Johann Mattheson, *Das Beschützte Orchestre oder desselben Zweyte Eröffnung*, Hamburg 1717, S. 137

²⁸ Raupach hat später für Mattheson über die Musik im frühen Christentum geschrieben sowie eine Abhandlung über die Bestimmung der Musik. Vgl. Hans Gunter Hoke, Art. *Raupach*, in: *MGG* 11, Kassel 1963, Sp. 50f.

mußte also zuerst ex tempore eine Modulation ex Modo majori E anfangen und hernach in dem Modo minori F schließen, zweitens: den zu dem Ende von mir aufgegebenen Choral Ach Gott vom Himmel sieh darein, mit vielerley variation und Mouvements, wie auch Veränderung der Claviere in dreien unterschiedenen Transponierten Modis tractieren. drittens: Den Modum minore C ergreifen die Tonarten durchgehen und in dem Modo Majori A cadencieren. Sogleich aber weiter fort Modulieren und in dem Modo minori D finalisieren. viertens: Den Glauben [= Chormelodie *Wir glauben all an einen Gott*, d. Verf.] aus denen dreyen Modis Molli by C. D. E. auf gleiche Art wie im zweyten Punct erwehnet worden tractieren. fünftens: Eine freye Fantasie ex Modo Mayori A auf dreien Clavieren ausführen"²⁹. Dieses Dokument ist insofern interessant, als es zwar einerseits aufgrund seiner Terminologie geeignet ist, auf musikalische Laien wie z. B. Ratsmitglieder einen großen Eindruck zu machen, andererseits aber keine weiteren Qualifikationen Welms' ausweist als die Punkte freie Improvisation, Choralspiel und Modulation. Die ehemals zentralen Anforderungen Generalbaß und Fuge fehlen, stattdessen wird Welms' „galante Habitude, so er in dieser Wissenschaft und Composition erlanget“, betont und daß „bey fortwährender Übung sein in Ihm gelegtes Talent und sein Ihn ohnedem schuldigen Ruhme zu vergrößern capable sein wird“³⁰. Auch hier drängen sich, wie schon bei der Beurteilung Raupachs durch Johann Mattheson, Wissenschaft und Komposition gegenüber dem handwerklichen Können in den Vordergrund. Nachdem Welms noch von dem Glückstädter privilegierten Orgelbauer Johann Hinrich Klappmeyer bezüglich seiner Kenntnisse im Orgelbau und ihrer Instandhaltung geprüft worden war, wurde er in Wilster angestellt.

Immerhin hatte sich Welms aufgrund des Zeugnisses seines Lehrers einer regelrechten Organistenprobe entziehen können. Das gleiche hatte auch der Telemann-Schüler Niemeyer gehofft, als er sich 1766 in Hadersleben als Organist bewarb. Zwar hatte ihm sein Lehrer „Geschicklichkeit auf dem Claviere“³¹ und Kompositionsunterricht bescheinigt. Er wurde dennoch geprüft, wobei sein Prüfer, der Advokat Knoblauch, lediglich dadurch als musikalische Kapazität ausgewiesen war, daß er „bey Lebzeiten des vorigen Organisten Koch bey allen solennen Musiquen und Concerten zum Clavier = Spielen invitiret und hinzugezogen worden ist“³². Er gab Niemeyer folgendes Fugenthema³³:



Notenbeispiel 1

²⁹ Otto Neumann, *Eine Organistenprüfung (1739) in Glückstadt (Holstein)*, in: *Mf* 7 (1954), S. 71

³⁰ Ebda., S. 71.

³¹ Edler, S. 196.

³² Ebda., S. 196.

³³ Mitgeteilt in: ebda., S. 196.

Arnfried Edler weist zu Recht auf die Motivbeziehung zum Thema der G-dur-Orgelfuge (BWV 541) von Johann Sebastian Bach hin, wobei „seine kurzatmige und simpel sequenzierende Beschränktheit den gewaltigen Abstand zum Vorbild demonstriert“³⁴. Dessenungeachtet war Knoblauch offenbar Bach-Kenner.

In der Beurteilung heißt es unter anderem, Niemeyer habe „die ihm vorgelegte General = Bässe nach Arien und Rezitativen ungemein accurat gespielt und deren Dissonanzen regelmäßig aufgelöset, so daß vorgenannter Herr Knoblauch, welcher nachmahls Gelegenheit gehabt hat des Candidati Spielart und seine Application der Finger privatim auf dem Clavier weiter zu hören und zu proben, unter anderen gegen uns insgesamt mit der größten Gewißheit versichert, daß man kaum ein geschickteres Subjectum für die Kirche und zur Privat = Information der Kinder bekommen werde“³⁵. Hier wird die eigentliche organistische Qualifikation ganz offen neben die zum Privat-Unterricht gestellt, was einen deutlichen Hinweis auf das veränderte Berufsbild des Organisten gibt: Die kirchlichen Aufgaben sind für die wirtschaftliche Absicherung eines Stelleninhabers längst nicht mehr zureichend, vielmehr müssen weitere Einkünfte wie die aus privatem Klavierunterricht hinzukommen.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts konnte der Organistenberuf — mit wenigen Ausnahmen — nur noch als Nebenbeschäftigung wahrgenommen werden. Die Folge hiervon war, daß bei den meisten Stellenvergaben gar keine Organistenproben mehr durchgeführt wurden. In den meisten Fällen genügte die Versicherung, daß es sich bei dem Aspiranten um einen „eingebornen, zunftmäßig gelernten und gesitteten Menschen“³⁶ handele, wie der ab 1793 in Glückstadt tätige Musiker Georg Joachim Semler, der neben den beiden Organistenstellen der Stadt auch noch das Amt des Stadtmusikanten versah. Als 1799 in Mölln bekannt wurde, daß zur Vergabe des Organistenpostens eine Probe durchgeführt werde, traten von den ursprünglich neun Bewerbern sechs zurück³⁷. Das Thema der ex tempore auszuführenden Fuge lautete³⁸:



Notenbeispiel 2

Konnte das Thema der Haderslebener Probe (s. o.) wenigstens noch mit Bach verglichen werden (wenn auch nicht gerade sehr vorteilhaft), so besteht dieses Thema nur noch aus zwei Akkorden im Verhältnis Tonika — Dominante, die in gebrochenen Drei- bzw. Vierklängen erscheinen und durch ihre Rhythmisierung der ganzen zu improvisierenden Fuge ein kleingliedriges und für die Gattung Orgelfuge äußerst un-

³⁴ Ebda., S. 196.

³⁵ Ebda., S. 196.

³⁶ Ebda., S. 111.

³⁷ Vgl. ebda., S. 199.

³⁸ Mitgeteilt in: ebda., S. 199.

typisches Gepräge geben. Hier hat die ursprünglich zentrale Aufgabenstellung der Organistenprobe eine größer kaum denkbare Entfernung zu der Tradition erreicht, die sie eigentlich repräsentieren sollte.

Zusammenfassung

Sowohl die theoretischen Zeugnisse als auch die Beispiele konkreter Organistenproben aus dem 17. und 18. Jahrhundert ergeben folgendes Bild der Entwicklung der Orgel-improvisation: Waren ihre stilistischen und technischen Voraussetzungen im 17. Jahrhundert noch weitgehend an kontrapunktischen Satztechniken einerseits und der Generalbaßpraxis andererseits orientiert, gewinnt im 18. Jahrhundert demgegenüber der Affektgehalt an Bedeutung, der sich zunächst dem Charakter des jeweiligen Sonntages, später dem Text des bearbeiteten Chorals anpaßt. Dadurch wird die technische Seite der Improvisation in den Hintergrund gedrängt zugunsten ihres Ausdrucks.

Neben diese gleichsam innermusikalischen Entwicklungen tritt die Beschränkung der Orgel auf die Begleitung des Gemeindegesanges, die der selbständigen Orgelmusik und damit -improvisation die Grundlage entzieht, so daß sie in den Organistenproben — wenn sie denn überhaupt noch stattfinden — fast keine Rolle mehr spielt. Wird weiterhin versucht, das traditionelle Niveau aufrechtzuerhalten, erstarren die Aufgabenstellungen entweder in überholten Formen (wie der Fuge) oder werden zum reinen Selbstzweck ohne jeden künstlerischen oder gottesdienstlichen Bezug (wie die Modulationen). Die Tatsache, daß der Organistenberuf seit dem Ende des 18. Jahrhunderts nur noch als Nebenbeschäftigung ausgeübt werden kann, läßt die Organistenprobe schließlich hinfällig werden.

Regenwunder und Witwenszene Zur Szenengestaltung in Mendelssohns „Elias“

von Erich Reimer, Köln

Wie aus dem Mendelssohn-Schubring-Briefwechsel bekannt ist, verband sich für Mendelssohn mit der Wahl des alttestamentlichen Elias-Stoffes die Idee, den Text des geplanten Oratoriums „dramatisch“ einzurichten. Nachdem er Schubring bereits in einem Brief vom 2. November 1838 gebeten hatte, in den Textentwürfen „das dramatische Element noch prägnanter“ durch „Rede und Widerrede, Frage und Ant-

wort, Einfallen in die Rede u.s.w.“ hervortreten zu lassen¹, schrieb er seinem Freund und theologischen Berater am 6. Dezember 1838:

„Mit dem dramatischen Element scheint mir noch irgend ein Differenzpunkt zwischen uns zu sein; bei einem solchen Gegenstand wie Elias, eigentlich wie jedem aus dem alten Testamente, außer etwa dem Moses, muß das Dramatische vorwalten, wie mir scheint — die Leute lebendig redend und handelnd eingeführt werden, nicht aber, um Gotteswillen, ein Tongemälde daraus entstehen, sondern eine recht anschauliche Welt, wie sie im alten Testamente in jedem Kapitel steht“².

Da der hier genannte Differenzpunkt während der weiteren Zusammenarbeit nicht ausgeräumt werden konnte und Schubring auch in seinen weiteren Textbeiträgen „das lebhaftes Zwiegespräch absichtlich“ vermied³, hatte Mendelssohn — wie Arno Forchert dargestellt hat — „keine andere Wahl als entweder, soweit das möglich war, auf den [1837 mit Karl Klingemann erarbeiteten] Londoner Entwurf zurückzugreifen oder sich die Dialoge, die er brauchte, selbst zu schreiben“⁴. Letzteres war nach Forchert z. B. bei der Witwenszene (Nr. 8) der Fall, „die im Entwurf bereits dialogisch konzipiert, dann unter Schubrings Einfluß zunächst stark gekürzt und schließlich nach der Uraufführung [1846] wieder beträchtlich erweitert worden“ ist⁵. Eine Verwendung des nicht erhaltenen Londoner Entwurfs ist nach Forchert u. a. bei der Schlußszene des ersten Teils, dem Regenwunder (Nr. 19), wahrscheinlich:

„[...] für die Nrn. 10—14, 16 und 19 [hat Mendelssohn] wahrscheinlich überwiegend an dem Londoner Entwurf festgehalten. Das liegt deshalb nahe, weil einerseits der Text sich fast fortlaufend auf den biblischen Bericht (1. Kön. 18, 17—44) stützt, andererseits aber diesen Bericht in ziemlich freier Weise dialogisch behandelt“⁶.

Mendelssohns Verfahren der Textbearbeitung unterscheidet sich nach Forchert grundlegend von der Vorgehensweise Schubrings: Während sich Schubring lieber bemüht habe, Dialoge „aus den zum Teil entlegensten Bibelstellen, aber ohne wesentliche Veränderung des originalen Wortlauts, zusammenzumontieren, als eigene Worte zu benutzen — aus Sorge davor, den biblischen Tonfall nicht richtig zu treffen“, sei ein „solches Mißtrauen dem eigenen Sprachgefühl gegenüber [...] Mendelssohn und wohl auch Klingemann fremd“ gewesen, und deshalb habe „da, wo es der szenischen Gestaltung dienlich schien, [...] offensichtlich schon der Londoner Entwurf unbekümmert den originalen Text“ verändert⁷. Mendelssohn selbst hat sich zu seiner

¹ *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums*, hrsg. von Julius Schubring, Leipzig 1892, Nachdr. Walluf bei Wiesbaden 1973, S. 136.

² Ebd., S. 147. Daß Mendelssohn für den Moses-Stoff eine Ausnahme macht, beruht auf einschlägigen Erfahrungen: In seinem 1832 für Adolf Bernhard Marx geschriebenen *Moses-Libretto* hat Mendelssohn zahlreiche erzählende Rezitative verwendet, vgl. Edgar Kellenberger, *Felix Mendelssohn als Librettist eines Moses-Oratoriums. Erstedition und Kommentar*, in: *Musik und Kirche* 63 (1993), S. 135.

³ *Briefwechsel*, S. 141 (Schubring, Brief vom 17. 11. 1838).

⁴ Arno Forchert, *Textanlage und Darstellungsprinzipien in Mendelssohns „Elias“*, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 41), S. 75.

⁵ Ebd., S. 67.

⁶ Ebd., S. 67.

⁷ Ebd., S. 67.

Textbearbeitung allerdings anders geäußert. In dem Brief vom 6. Dezember 1838 ist vom „Umackern“ des Eliastextes die Rede — ein Ausdruck, der eher an ein mühsames Verfahren als an ein unbekümmert-freies Dialogisieren denken läßt. Es heißt dort:

„Jetzt mache ich mich selbst wieder an den Eliastext, und ackere ihn um, so gut ich kann; gehts nicht weiter, so mußt Du wieder helfen. Und ich hoffe, Du thust es wieder freundlich, wie immer“⁸.

Hiervon ausgehend ist zu zeigen, daß den beiden genannten *Elias*-Szenen keine freie dialogische Behandlung der biblischen Berichte zugrunde liegt, sondern weitgehend — d. h. mit Ausnahme der rezitativischen Einleitung von Nr. 19 — eben jenes Verfahren der Textmontage, das Forchert als Spezifikum der Schubringsschen Dialog-Entwürfe erläutert hat. Darüber hinaus ist darzustellen, wie Mendelssohn die biblischen Berichte und den Wortlaut der ausgewählten Bibelstellen bearbeitet hat und wie er auf der Grundlage dieser Bearbeitung die Szenen komponierte. Die Reihenfolge der Untersuchungen — zunächst Nr. 19, dann Nr. 8 — orientiert sich an der Entstehungsgeschichte der beiden Szenen.

Regenwunder

Das den ersten Teil des *Elias* abschließende *Regenwunder* wurde von Anfang an zu den gelungensten Szenen des im ganzen keineswegs unumstrittenen Oratoriums gezählt. In seiner teilweise kritischen *Elias*-Rezension schrieb Otto Jahn 1848:

„Nun wendet sich Obadjah an Elias, daß er von Gott Regen erlebe, und dieser betet mit dem Volke zu ihm. Dann schickt er den Knaben aus, daß er nach Regen schau [...] Die musikalische Darstellung dieser Scene ist vortrefflich gelungen und von größter Wirkung. Die Spannung, welche durch die wiederkehrende, monotone Antwort des Knaben mit dem hartnäckigen c der Oboe erregt wird, die Steigerung in dem flehenden Gebete, die sich bis zum höchsten Schwung erhebt, der nahende Regen, und endlich der überraschend einfallende, kräftige Dankesruf des Chors sind aus einem großen Gusse, und durch weises Abwägen der Mittel wird in durchaus einfacher Weise eine außerordentliche Wirkung erreicht“⁹.

Auch für Hermann Kretzschmar (1890) gehörten die „Augenblicke bis zur Erhörung“ des Gebets um Regen „zu den köstlichsten Abschnitten des Oratoriums“. Insbesondere verwies er auf die musikalische Gestaltung der dramatischen Zuspitzung:

„Der Vorgang entwickelt sich auf Grund eines Dialogs zwischen Elias und einem Knaben [...] Allmählig künden lebhaftere Rhythmen, zunächst im unteren Tongebiete, eine Wendung der Dinge. Dann beginnt wie aus der Leere und Ferne herüber ein dünnes einstimmiges Tremolo der Violinen. Bei den Worten des Knaben,

⁸ *Briefwechsel*, S. 148.

⁹ Otto Jahn, *Ueber Felix Mendelssohns Bartholdy's Oratorium Elias* (AmZ 1848), in: *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1866, S. 53.

welche Wolken künden, wächst es zu zitternden Harmonien an, wird breiter und grösser. Mitten in den gährenden Dissonanzen des Orchesters setzt nun der Chor ein ‚Danket dem Herrn‘“¹⁰.

Der positiven Rezeptionsgeschichte entspricht es, daß Wulf Konold im Oratorien-Kapitel seines Mendelssohn-Buches (1984) gerade dieser Szene eine analytische Betrachtung gewidmet hat. Seiner Bewertung, Mendelssohn sei „eine subtil gestaltete und dabei doch unmittelbar wirksame Darstellung des biblischen Geschehens“ gelungen¹¹, wird man spontan zustimmen. Liest man aber den zugrunde liegenden Bibeltext, 1. Kön. 18, 41–45, so wird deutlich, daß die Beurteilung in e i n e m Punkt zu relativieren ist. Denn was Mendelssohn dargestellt hat, ist nicht „das biblische Geschehen“ als solches, sondern ein Geschehen, das in dieser Form in der biblischen Elias-Überlieferung nicht enthalten ist. Zwar finden sich in Mendelssohns Szene wörtliche Übernahmen aus dem genannten Abschnitt (im Wortlaut der Luther-Bibel), inhaltlich aber liegen erhebliche Abweichungen vor. So vollzieht sich das Regenwunder bei Mendelssohn vor den Augen des Volkes, während die Szene nach dem biblischen Bericht in Anwesenheit von Elias und dem Knaben auf der Spitze des Karmels spielt. Und während Mendelssohns Regenwunder seinen Abschluß im Dankgebet des Volkes (Chor Nr. 20) findet, endet die biblische Erzählung damit, daß der Regen dem König Ahab angekündigt wird, damit dieser sich rechtzeitig in Sicherheit bringen kann. In der folgenden Wiedergabe des Bibeltextes, 1. Kön. 18, 41–45, sind die von Mendelssohn übernommenen Wörter durch Kursive hervorgehoben¹²:

„41. Und Elia sprach zu Ahab: Zieh hinauf, iß und trink; denn es *rauschet, als wollte es sehr regnen.*

42. Und da Ahab hinauf zog, zu essen und zu trinken, ging Elia auf des Karmels Spitze, und bückte sich zur Erde, und tat sein Haupt zwischen seine Kniee,

43. Und sprach zu seinem *Knaben: Gehe hinauf, und schau zum Meer zu.* Er ging hinauf, und schaute, und sprach: Es ist *nichts* da. Er sprach: *Gehe wieder hin siebenmal.*

44. Und im siebenten Mal sprach er: *Siehe, es gehet eine kleine Wolke auf aus dem Meer wie eines Mannes Hand.* Er sprach: Gehe hinauf, und sage Ahab: *Spanne an, und fahre hinab, daß dich der Regen nicht ergreife.*

45. Und ehe man zusah, *ward der Himmel schwarz von Wolken und Wind,* und kam ein großer Regen. Ahab aber fuhr, und zog gen Jesreel“.

Über die angeführten Unterschiede hinaus ist zu bemerken, daß die biblische Erzählung von Elias' Gebet lediglich berichtet, nicht aber einen Gebetstext enthält, während in Mendelssohns Szene das Gebet im Mittelpunkt steht. Daß in der Szene — mit Ausnahme der rezitativen Einleitung — gleichwohl keine freie dialogische Behandlung

¹⁰ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, II,2: *Oratorien und weltliche Chorwerke*, Leipzig 1890, S. 252f.

¹¹ Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber 1984, S. 157.

¹² Für die Wiedergabe der Bibeltexte wurde eine vor 1905 erschienene Ausgabe der Luther-Bibel verwendet (*Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers*, Sächsische Haupt-Bibelgesellschaft, Dresden o. J.), d. h. eine Ausgabe, die trotz modernisierter Orthographie im Wortlaut mit der von Mendelssohn benutzten Fassung des Luther-Textes weitgehend übereinstimmen dürfte.

vorliegt, zeigt die folgende Textwiedergabe, in der am rechten Rand außer den verwendeten Versen des Grundtextes (GT: 43, 41, 44, 45) die Bibelstellen verzeichnet sind, denen die betreffenden Textzeilen mehr oder weniger wörtlich entnommen sind¹³:

19. Rezitativ und Chor

GT: 1. Kön. 18, 41—45

- (1) OBADJAH. Hilf deinem Volk, du Mann Gottes!
 Es ist doch ja unter der Heiden Götzen keiner,
 der Regen könnte geben; so kann der Himmel
 auch nicht regnen; denn Gott allein kann solches
 alles tun.
 ELIAS. O Herr, du hast nun deine Feinde
 verworfen und zerschlagen!
- (2) So schaue nun vom Himmel herab, Jes. 63,15
 und wende die Not, die Not deines Volkes; —
 Öffne den Himmel und fahre herab! Jes. 64,1
 Hilf deinem Knecht, o du, mein Gott! —
 CHOR (DAS VOLK). Öffne den Himmel und fahre herab! Jes. 64,1
 Hilf deinem Knecht, o du, mein Gott! —
 ELIAS. Gehe hinauf, Knabe, und schaue zum Meere zu, 43
 ob der Herr mein Gebet erhört. —
 DER KNABE. Ich sehe nichts, 43
 der Himmel ist ehern über meinem Haupte. 5. Mos. 28,23a
- (3) ELIAS. Wenn der Himmel verschlossen wird, 1. Kön. 8,35
 weil sie an dir gesündigt haben,
 und sie werden beten und deinen Namen bekennen
 und sich von ihren Sünden bekehren,
 so wollest du ihnen gnädig sein. 1. Kön. 8,36
 Hilf deinem Knecht, o du, mein Gott! —
 CHOR. So wollest du uns gnädig sein, 1. Kön. 8,36
 hilf deinem Knecht, o du, mein Gott! —
 ELIAS. Gehe wieder hin und schaue zum Meere zu. 43
 DER KNABE. Ich sehe nichts,
 die Erde ist eisern unter mir! 5. Mos. 28,23b

¹³ Der *Elias*-Text wird in der modernisierten Orthographie des Klavier-Auszugs von Kurt Soldan (Edition Peters) wiedergegeben; die Überschriften von Nr. 19 und Nr. 8 entsprechen dem Wortlaut der Partitur. Die Stellenangaben am rechten Rand beziehen sich jeweils auf die betreffende Zeile sowie auf die folgenden Zeilen, falls nicht durch einen Strich (—) angezeigt wird, daß die vorher angegebene Stelle hier nicht mehr zugrunde liegt.

- | | |
|---|--------------|
| (4) ELIAS. Rauscht es nicht, als wollte es regnen? | 41 |
| Siehst du noch nichts vom Meere her? | — |
| DER KNABE. Ich sehe nichts! | 43 |
| ELIAS. Wende dich zum Gebet deines Knechts,
zu seinem Flehn, Herr, Herr, du mein Gott! | 1. Kön. 8,28 |
| Wenn ich rufe zu dir, Herr mein Hort,
so schweige mir nicht! | Ps. 28,1 |
| Gedenke, Herr, an deine Barmherzigkeit. | Ps. 25,6 |
| DER KNABE. Es gehet eine kleine Wolke auf aus
dem Meere, wie eines Mannes Hand; | 44 |
| der Himmel wird schwarz von Wolken und Wind,
es rauschet stärker und stärker! | 45 |
| (5) CHOR. Danket dem Herrn, denn er ist freundlich. | Ps. 107,1 |
| ELIAS. Danket dem Herrn, denn er ist freundlich,
und seine Güte währet ewiglich. | — |

Wortlaut der Bibelstellen mit Kennzeichnung der übernommenen Wörter durch Kursive:

Jes. 63,15: „*So schaue nun vom Himmel, und siehe herab*“;

Jes. 64,1: „*Ach, daß du den Himmel zerrisest, und fñhrest herab*“;

5. Mos. 28,23: „*Dein Himmel, der über deinem Haupt ist, wird ehern sein, und die Erde unter dir eisern*“.

1. Kön. 8,35: „*Wenn der Himmel verschlossen wird, daß es nicht regnet, weil sie an dir gesündigt haben, und sie werden beten an diesem Ort, und deinen Namen bekennen, und sich von ihren Sünden bekehren, weil du sie drängest*“

1. Kön. 8,36: „*So wollest Du hören im Himmel, und gnädig sein der Sünde deiner Knechte und deines Volks Israel [...] und lassest regnen auf das Land*“.

1. Kön. 8,28: „*Wende dich aber zum Gebet deines Knechts und zu seinem Flehen, Herr, mein Gott*“;

Ps. 28,1, Ps. 25,6 und Ps. 107,1 sind wörtlich übernommen.

Anmerkungen zur Textgestaltung:

— Für die rezitativische Einleitung des Elias-Gebets „O Herr, du hast nun deine Feinde ...“ (1) hat Mendelssohn eine Formulierung verwendet, die Schubring an den Rand des Londoner Entwurfs gesetzt hatte¹⁴.

— Die zweite Zeile der ersten Gebetsstrophe (2), „und wende die Not ...“, sowie die in der zweiten Gebetsstrophe (3) verwendete Stelle 1. Kön. 8,35 sind dem Londoner Entwurf entnommen¹⁵.

¹⁴ Vgl. *Briefwechsel*, S. 137 (1. 11. 1838, Kommentar des Herausgebers): „Nun beginnt die Regenszene. K. [Klingemann: Elias. Nun Herr — S. [Schubring] setzt hinzu, weil das vorige gekürzt war: du hast deine Feinde zerschlagen und zerworfen u.s.w.“

¹⁵ Ebda., S. 137 [Kommentar]: „K. [Klingemann] fährt fort: nun wende die Noth deines Volkes u.s.w. nach 1 Kön. 8,35“.

Für die zweite Strophe (3) verwendete Mendelssohn zwei Verse aus dem Gebet Salomos, 1. Kön. 8, in denen Dürre als Strafe Gottes vorausgesetzt wird:

35. „Wenn der Himmel verschlossen wird, daß es nicht regnet, weil sie an dir gesündigt haben, und sie werden beten an diesem Ort, und deinen Namen bekennen, und sich von ihren Sünden bekehren, weil du sie drängest:

36. So wollest Du hören im Himmel und gnädig sein der Sünde deiner Knechte und deines Volks Israel [...] und lassen regnen auf das Land“.

Dieser Prosatext ist durch Hinzufügung der aus der ersten Strophe übernommenen Schlußzeile sowie durch Auslassungen und zwei geringfügige Zusätze zu einer sechszeiligen Strophe umgeformt, in der die Vierhebigkeit nur in der dritten Zeile überschritten wird:

„Wenn der Himmel verschlossen wird,
 weil sie an dir gesündigt haben,
 und sie werden beten und deinen Namen bekennen
 und sich von ihren Sünden bekehren,
 so wollest du ihnen gnädig sein.
 Hilf deinem Knecht, o du, mein Gott!“

Melodisch wird die erste Strophe variiert, indem zwischen die aus der ersten Strophe übernommenen und nur wenig veränderten Viertakter a^2 – b^2 und c^2 – d^2 ein Viertakter c' – b' eingeschoben wird, d. h. ein Viertakter, der in den beiden ersten Takten c variiert und in seiner Schlußwendung auf b zurückgreift. Der Einschub trägt zur rhythmischen Belebung bei, indem das Schema der übrigen Melodiezeilen durch raschere Deklamation der Zeile c' und durch Nichtbetonung der ersten Silbe von b' abgewandelt wird:

The musical notation consists of three staves of music in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the notes. Above the first staff, the rhythmic patterns a^2 and b^2 are indicated. Above the second staff, c' and b' are indicated. Above the third staff, c^2 and d^2 are indicated.

Wenn der Him - mel ver - schlos - sen wird, weil sie an dir — ge - stün - di - get ha - ben,
 und sie wer - den be - ten und dei - nen Na - men be - ken - nen und sich von ih - ren Sün - den be - keh - ren,
 so wol - lest du ih - nen gnä - dig sein. Hilf dei - nem Knecht, o — du, — mein Gott!

Notenbeispiel 2: Takt 34—45

Ergänzt wird die melodische Variation durch harmonische Veränderungen und ausgedehntere Achtelbegleitung. Die zwischen den beiden Gebetsstrophen bestehende Korrespondenz wird in den sich anschließenden Dialogpartien fortgesetzt („Gehe hinauf, Knabe ...“ / „Gehe wieder hin ...“). Für die Antworten des Knaben griff Mendelssohn auf einen Vers aus 5. Mose 28 zurück, einem Abschnitt, in dem Dürre als Strafe Gottes angedroht wird¹⁹:

„15. Wenn du aber nicht gehorchen wirst der Stimme des Herrn, deines Gottes, [...] so werden alle diese Flüche über dich kommen, und dich treffen. [...]

22. Der Herr wird dich schlagen mit [...] Dürre [...]

23. Dein *Himmel*, der über deinem *Haupt* ist, wird *ehern* sein, und die *Erde* unter dir *eisern*“.

Indem Mendelssohn Vers 23 in seine beiden parallelen Glieder zerlegte, gewann er zwei einander entsprechende Ergänzungen der negativen Auskunft „Ich sehe nichts“:

Ich se-he nichts; der Him-mel ist e - hern ü-ber mei-nem Haup-te.

Ich se-he nichts; die Er-de ist ei - sern un - ter mir!

Notenbeispiel 3: Takt 30—33 und 52—55

Der durch Temposteigerung (*Più animato*) und Sechzehntelbewegung der Orchesterbegleitung abgehobene dritte Teil des Gebets (4) unterscheidet sich formal dadurch von den vorangehenden Gebetsteilen, daß der ersten Bitte („Wende dich ...“) eine Frage des Elias („Rauscht es nicht ...“) und eine verneinende Antwort des Knaben vorangestellt sind. Während die Frage durch Umformulierung des Grundtextes gewonnen wurde, hat Mendelssohn für die Bitte auf das bereits für die zweite Strophe verwendete Gebet Salomos, 1. Kön. 8, zurückgegriffen, und zwar auf Vers 28: „Wende dich aber zum Gebet deines Knechts und zu seinem Flehen, Herr, mein Gott“. Das Variationsprinzip wird aufgenommen, indem der Viertakter der Frage (T. 56—59) in der Bitte (T. 61—66) abgewandelt wird, zunächst durch melodische Paraphrasierung und neue Harmonisierung, dann durch das chromatisch eingeführte d' (T. 64—65), mit dem eine Dehnung von vier auf fünf Takte und eine Modulation von As-dur / f-moll nach G-dur verbunden ist:

¹⁹ Vgl. Anm. 16.

Rauscht es nicht, als woll- te es reg- nen? Sie- hest du noch nichts vom Mee- re her?
 Wen- de dich — zum Ge- bet dei- nes Knechts, zu sei- nem Flehn, Herr, — Herr, du mein Gott!

Notensbeispiel 4: Takt 56—59 und 61—66

Die Modulation hat dramaturgische Bedeutung. Während in den Teilen 2 und 3 den Gebetsstrophen in *As-dur* die Dialogpartien in *C-dur* gegenüberstehen und dieser Tonartenwechsel am Anfang von Teil 4 in der Gegenüberstellung von Frage (T. 56—59) und Antwort (T. 60—61) noch einmal aufgenommen wird, vollzieht sich mit dem chromatischen Schritt der Übergang zu einer Anrufung, die — von *G-dur* ausgehend — zum Halbschluß einer *C-dur*-Kadenz führt, um ihre Auflösung erst im *C-dur*-Dreiklang der Regenankündigung zu finden:

Rezit.
 Wenn ich ru- fe zu dir, Herr mein Hort, so schweige mir nicht! Geden- ke, Herr, an dei- ne Barm- her- zig- keit.

Notensbeispiel 5: Takt 67—71

Den Psalmvers „Wenn ich rufe ...“ (Ps. 28, 1) hat Mendelssohn offensichtlich im Hinblick auf die sich anbietende Möglichkeit einer rezitativischen Anrufung eingefügt, bevor er mit der von Schubring vorgeschlagenen „Hinweisung auf Gottes eigene Zusage der Gebetserhörung“ (Ps. 25, 6: „Gedenke, Herr ...“)²⁰ das Gebet harmonisch offen schließen ließ.

Witwenszene

Auf den Zusammenhang zwischen Witwenszene (Nr. 8) und Regenwunder (Nr. 19) hat bereits Otto Jahn, allerdings mit kritischer Bewertung der Witwenszene, hingewiesen. In der zitierten Rezension heißt es:

„Die Kraft des Wunders aber wird geschwächt dadurch, daß Elias dreimal [richtig: zweimal] sein Gebet wiederholt, ehe es Erhörung findet. Die musikalische Steigerung, durch die Einreden der ungläubigen Wittwe erhöht, ist vortrefflich, aber im Zusammenhange des Ganzen ist sie hier nicht wohl angebracht; um so weniger, wenn man erwägt, daß sich dieselbe Steigerung eines dreimaligen Gebets wiederholt, als Elias regnen läßt. Dort ist sie in der Situation begründet und von der größten Wirkung, um die allgemeine, ungeheure Spannung auszudrücken; hier durfte sie nicht einer untergeordneten Wirkung halber vorweggenommen werden“²¹.

²⁰ Vgl. Anm. 17

²¹ Jahn, S. 50.

Diese Bemerkungen sind Bestandteil einer Kritik, in der Jahn vor allem bemängelt, daß die Witwenszene als „zu lang ausgespinnene“ Episode den Fortgang der in Volksszenen dargestellten Haupthandlung unterbricht und in ihrer „musikalischen Behandlung“ eine „mehr äußerliche Auffassung einer unruhigen Leidenschaftlichkeit“ hervortritt, wie sie „sich in Opern nicht selten“ finde²². Unerwähnt bleibt bei dem ersten Kritikpunkt, daß Mendelssohns Plazierung dieser Szene der biblischen Überlieferung insofern entspricht, als der biblische Elias nicht durchgehend öffentlich wirkt, sondern sich nach Ankündigung der Dürre auf Befehl Gottes im Verborgenen aufhält, bis er im dritten Jahr mit der Ankündigung des Regens wieder hervortritt. Jahns Forderung, Elias habe „nach jener großartigen Prophezeiung [...] gleich mächtig wieder auftreten müssen“²³, entspricht also keineswegs dem biblischen Eliabild. Grundlage des anderen Kritikpunkts war offensichtlich Jahns klassizistische Ästhetik. Dies wird deutlich, wenn es heißt, erst in dem abschließenden Chor (Nr. 9) trete „wieder der edle Charakter ungetrübt hervor“, da „die Unruhe der vorhergegangenen Scene [...] von einem schönen Gefühle frommer Freudigkeit beherrscht und versöhnt“ werde²⁴. Vor diesem Hintergrund wird auch die Bemerkung verständlich, „der lang ausgespinnene Jammer der Mutter [habe] etwas Peinliches für das Gefühl“²⁵. Offensichtlich entsprach Mendelssohns Darstellung der Witwe nicht dem für Jahn verbindlichen Winckelmannschen Ideal einer in „edler Einfalt und stiller Größe“ Trauernden²⁶.

Jahns Kritik der Witwenszene ist bereits im 19. Jahrhundert nicht unwidersprochen geblieben. So liest sich Kretzschmars Kommentar wie ein Plädoyer für die von Jahn kritisierte Szene. Denn erschien Jahn die „ganze Partie als die am wenigsten gelungene“, so handelt es sich nach Kretzschmar um eines „der schönsten Bilder des Oratoriums“; vermißte Jahn im Gesang der Witwe „innere Tiefe und Wärme“, sprach Kretzschmar vom Gesang der Witwe, „der rührend klagt und erhebend betet“; und war Jahn vom „Jammer der Mutter“ peinlich berührt, so bemerkte Kretzschmar, die Erregung der Witwe äußere sich „weich und maassvoll“ und kehre „ihre Spitze zurück in den Ton frommen Zutrauens“²⁷. Gleichwohl ist Jahns Kritik nicht nur als Bestandteil der primären *Elias*-Rezeption erwähnenswert, sondern auch insofern, als Eric Werner (1963/1980) sie sich zu eigen machte, indem er feststellte, leider sei „die Witwe etwas zu realistisch gezeichnet“ und deshalb wäre es „vielleicht gut“, die Szene „ganz wegzulassen“²⁸.

Auch bei der Witwenszene zeigt der Vergleich mit dem zugrunde liegenden Bibeltext, daß Mendelssohn trotz wörtlicher Übernahmen (die im folgenden wieder durch Kursive hervorgehoben sind) den Text inhaltlich verändert hat. Während die Witwe

²² Ebda., S. 50f.

²³ Ebda., S. 50.

²⁴ Ebda., S. 51.

²⁵ Ebda., S. 50.

²⁶ Jahn hat am 9. 12. 1840 an der Universität Kiel die erste deutsche Winckelmannfeier veranstaltet; s. Erich Burck, Art. *Jahn, Otto*, in: *MGG* 6 (1957), Sp. 1673.

²⁷ Jahn, S. 50; Kretzschmar, S. 249f.

²⁸ Eric Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy. A New Image of the Composer and His Age*, New York u. London 1963, deutsche Ausgabe: *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980, S. 494.

im Grundtext, 1. Kön. 17, 17–24, Elias zunächst nur vorwurfsvoll anredet („Was hab ich mit dir zu schaffen . . .“) und die Erweckung des Sohnes in ihrer Abwesenheit erfolgt, läßt Mendelssohn die Witwe nach anfänglichem Vorwurf Elias um Hilfe bitten und Elias in ihrem Beisein dreimal um Wiederbelebung des Sohnes beten, wobei anzumerken ist, daß die Dreizahl hier insoweit dem Grundtext entspricht, als in ihm berichtet wird, Elias habe sich dreimal über dem Kinde „gemessen“ (V. 21):

„17. Und nach diesen Geschichten ward des Weibes, seiner Hauswirtin, Sohn krank, und seine Krankheit war so sehr hart, daß kein Odem mehr in ihm blieb. 18. Und sie sprach zu Elia: Was hab ich mit dir zu schaffen, du Mann Gottes? Du bist zu mir herein kommen, daß meiner Missetat gedacht, und mein Sohn getötet würde.

19. Er sprach zu ihr: Gib mir her deinen Sohn. Und er nahm ihn von ihrem Schoß, und ging hinauf auf den Söller, da er wohnte, und legte ihn auf sein Bette, 20. Und rief den Herrn an und sprach: Herr, mein Gott, hast du auch der Witwe, bei der ich ein Gast bin, so übel getan, daß du ihren Sohn tötetest?

21. Und er maß sich über dem Kinde dreimal, und rief den Herrn an und sprach: Herr, mein Gott, laß die Seele dieses Kindes wieder zu ihm kommen.

22. Und der Herr erhörte die Stimme Elias; und die Seele des Kindes kam wieder zu ihm, und es ward lebendig.

23. Und Elia nahm das Kind, und brachte es hinab vom Söller ins Haus, und gab's seiner Mutter, und sprach: Siehe da, dein Sohn lebt.

24. Und das Weib sprach zu Elia: Nun erkenne ich, daß du ein Mann Gottes bist, und des Herrn Wort in deinem Munde ist Wahrheit“.

Mendelssohn hat den Bibeltext dialogisiert, indem er die erzählenden Partien (V. 17 u. 22) der Witwe in den Mund legte und den vorhandenen Dialog durch Psalmverse und einen Vers aus dem 5. Buch Mose erweiterte. In der folgenden Textwiedergabe sind wieder am rechten Rand außer den Versen des Grundtextes (GT: 18, 17, 19–24) die eingefügten Bibelstellen angegeben:

8. Arie	GT: 1. Kön. 17, 17–24
(1) WITWE. Was hast du an mir getan, du Mann Gottes!	18
Du bist zu mir hereingekommen, daß meiner Missetat gedacht und mein Sohn getötet werde!	—
Hilf mir, du Mann Gottes!	—
Mein Sohn ist krank, und seine Krankheit ist so hart, daß kein Odem mehr in ihm blieb.	17
Ich netze mit meinen Tränen mein Lager die ganze Nacht.	Ps. 6,7
Du schaust das Elend, sei du der Armen Helfer!	—
Hilf meinem Sohn! Es ist kein Odem mehr in ihm!	—
ELIAS. Gib mir her deinen Sohn!	19

- (2) Herr, mein Gott, vernimm mein Flehn! 20; Ps. 86,6
 Wende dich, Herr, und sei ihr gnädig, Ps. 86,16
 und hilf dem Sohne deiner Magd!
 Denn du bist gnädig, barmherzig, geduldig Ps. 86,15
 und von großer Güte und Treue!
- (3) Herr, mein Gott, lasse die Seele dieses Kindes 21
 wieder zu ihm kommen!
 WITWE. Wirst du denn unter den Toten Wunder tun? Ps. 88,11a
 Es ist kein Odem mehr in ihm! —
 ELIAS. Herr, mein Gott, lasse die Seele dieses 21
 Kindes wieder zu ihm kommen!
 WITWE. Werden die Gestorb'nen aufstehn und dir Ps. 88,11b
 danken?
 ELIAS. Herr, mein Gott, lasse die Seele dieses 21
 Kindes wieder zu ihm kommen!
 WITWE. Der Herr erhört deine Stimme, die Seele 22
 des Kindes kommt wieder! Es wird lebendig!
 ELIAS. Siehe da, dein Sohn lebet! 23
- (4) WITWE. Nun erkenne ich, daß du ein Mann Gottes 24
 bist, und des Herrn Wort in deinem Munde ist
 Wahrheit!
 Wie soll ich dem Herrn vergelten alle seine Wohl- Ps. 116,12
 tat, die er an mir tut?
 ELIAS. Du sollst den Herrn, deinen Gott, lieb 5. Mos. 6,5
 haben von ganzem Herzen.
 ELIAS u. WITWE. Von ganzer Seele, von allem
 Vermögen.
 Wohl dem, der den Herrn fürchtet. Ps. 128,1

Wortlaut der Bibelstellen mit Kennzeichnung der übernommenen Wörter durch Kursive:

Ps. 6,7: „Ich bin so müde vom Seufzen; *ich* schwemme mein Bette *die ganze Nacht*, und *netze mit meinen Tränen mein Lager*“.

Ps. 86,6: „*Vernimm, Herr, mein Gebet*, und merke auf die Stimme *meines Flehens*“.

Ps. 86,16: „*Wende dich zu mir, sei mir gnädig*; stärke deinen Knecht mit deiner Kraft, und *hilf dem Sohn deiner Magd!*“

Ps. 86,15: „*Du aber, Herr, Gott, bist barmherzig und gnädig, geduldig und von großer Güte und Treue*“.

Ps. 88,11: „*Wirst du denn unter den Toten Wunder tun?* oder werden die *Verstorbenen aufstehen, und dir danken?*“

Ps. 116,12, 5. Mos. 6,5 und Ps. 128,1 sind wörtlich übernommen.

Anmerkungen zur Textgestaltung:

- Ps. 86,6,16,15: Die Anregung für die Wahl dieser Psalmverse ging offensichtlich von Schubrings Vorschlag aus, Ps. 86,1 als Text für die Witwe zu verwenden²⁹.
- Ps. 88,11 ist von Schubring vorgeschlagen worden³⁰.
- Ps 128,1 wurde von Schubring für den die Szene abschließenden Chor vorgeschlagen³¹. Mendelssohn hat den Textanfang des Chors Nr. 9 am Ende von Nr. 8 weggenommen, um Szene und Chor miteinander zu verknüpfen.

Beim Vergleich mit der Regenwunderszene fällt auf, daß der Gebetsteil mit einem Einleitungsgebet (2) eröffnet wird und die drei zentralen Bitten (3) textlich identisch sind, während die das Gebet unterbrechenden Einwürfe der Witwe — ähnlich wie die Antworten des Knaben in der Regenwunderszene — durch Aufteilung eines Bibelverses (Ps. 88, 11) gewonnen wurden. Überblickt man die kompositorische Gestaltung der Szene, so ist festzustellen, daß Mendelssohns Bezeichnung „Arie“ ebenso ungenau ist wie die Bezeichnung der Regenwunderszene als „Rezitativ und Chor“. Denn die Arie der Witwe (*Andante agitato*, T. 1—64, *e-moll*, 6/8-Takt) bildet nur den Ausgangspunkt für eine Szene, in der rezitativische und ariose Partien bis zum abschließenden Duett (T. 127—143) aufeinanderfolgen. Wie die Szene in dramaturgischer Hinsicht vom Hilferuf der Witwe ausgeht, so in musikalischer Hinsicht vom Thema dieses Hilferufs (a—b). Zunächst im Vorspiel von der Oboe exponiert, erklingt es nach eingeschobenem Rezitativ (T. 6—12) am Anfang des ersten Vokalteils der Arie (T. 13—25):



Notenbeispiel 6: Takt 13—15

Die auch im Mittelteil (T. 25—58) von den Motiven a und b geprägte Arie eröffnet die weitere Szene, indem sie nicht abgerundet schließt, sondern nach einem auf sieben Takte verkürzten Da-capo (T. 58—64) rezitativisch unbegleitet abbricht. In diesem Da-capo erklingt zunächst Motiv a in der Oboe, dann viermal nacheinander Motiv b alternierend in Oboe und Singstimme. Dem musikalischen Konzentrat entspricht die Textierung — eine auf das Wesentliche reduzierte Textvariante (s. Notenbeispiel 7 auf S. 166).

Kontrastierend zur Arie setzt nach einem unbegleiteten rezitativischen Einwurf („Gib mir her deinen Sohn!“) das Einleitungsgebet des Elias ein (*Andante sostenuto*, T. 66—83, *E-dur*, 4/4-Takt). Dessen metrisch gebundenen Text hat Mendelssohn durch Bearbeitung dreier Verse aus Psalm 86 gewonnen. Aus dem Prosatext:

²⁹ *Briefwechsel*, S. 142 (17 11 1838).

³⁰ *Ebda.*, S. 143.

³¹ *Ebda.*, S. 143.

fer! Hilf mei - nem Sohn!

Es ist kein O - dem mehr in ihm!

ritard.

ppritard.

Notenbeispiel 7: Takt 58—64

„6. Vernimm, Herr, mein Gebet und merke auf die Stimme meines Flehens“.

„16. Wende dich zu mir, sei mir gnädig; stärke deinen Knecht mit deiner Kraft und hilf dem Sohne deiner Magd!“

„15. Du aber, Herr, Gott, bist barmherzig und gnädig, geduldig und von großer Güte und Treue“.

wurde die fünfzeilige Strophe:

„Herr, mein Gott, vernimm mein Flehn!
 Wende dich, Herr, und sei ihr gnädig,
 und hilf dem Sohne deiner Magd!
 Denn du bist gnädig, barmherzig, geduldig,
 und von großer Güte und Treue!“

Die formal und inhaltlich zentrale dritte Zeile wird aus dem liedhaft-periodischen Gesang der übrigen Zeilen (Z. 1—2: 4 Takte; Z. 4—5: 4 Takte + Wiederholung 4 1/2 Takte) herausgehoben, indem sie — durch Achteldeklamation auf anderthalb Takte verkürzt — dreimal nacheinander erklingt (3 × 1 1/2 Takte), wobei zur Steigerung des Nachdrucks und zur Verschleierung des Schemas vor der letzten Wiederholung (T. 73/74) die Anrede „Herr“ eingeschoben ist:

und hilf dem Soh-ne dei-ner Magd, und hilf dem Soh-ne dei-ner Magd, Herr,— und hilf dem Soh-ne dei-ner Magd!

Notensbeispiel 8: Takt 71—75

Nach Abschluß des Einleitungsgebets beginnt mit der Übernahme des unruhigen Tons durch Elias das zur Erhöhung führende dreiteilige Gebet (3). Dessen Dramatik hat Kretzschmar folgendermaßen umschrieben:

„Das Gebet des Elias wird von dem Augenblick an, wo wieder 6/8-Tact und E-moll eintritt, zu einer erregten Scene, die Wittve fällt mit ein mit ihren Zweifeln. Drängender und drängender, immer inbrünstiger wiederholt der Prophet die Worte ‚Herr, mein Gott, lasse die Seele dieses Kindes wieder zu ihm kommen‘. Die Musik drückt hier das Ringen im Gebet mit einer dramatischen Gewalt aus, die den Zuhörer in Erregung versetzt. Schlag auf Schlag schreitet die Situation weiter bis zu dem kritischen Moment, wo Elias ruft ‚Siehe, dein Sohn lebet‘“³².

Wenn Jahn demgegenüber mit Blick auf das Regenwunder kritisierte, Mendelssohn habe in der Witwenszene „dieselbe Steigerung eines dreimaligen Gebets“ vorweggenommen³³, so ließ er die kompositorischen Unterschiede zwischen den beiden Szenen unberücksichtigt. Zwar verwendet Mendelssohn hier dieselbe Grundstruktur — zwei sich steigernde Bitten und eine dritte, zur Gebeterhöhung führende Anrufung, gestaltet sie aber nicht nur wesentlich knapper, sondern auch mit anderen musikalischen Mitteln. Vom Gebet des Regenwunders unterscheidet sich die Partie insbesondere durch ihre motivische Verknüpfung mit dem vorangehenden Szenenteil. So wird für Elias' Bitte (T. 84—90) ein absteigendes Quartmotiv aus dem Schluß des Arienmittelteils (T. 54—58) übernommen (Orchester T. 84—87, Singstimme T. 86 u. 88):

du— schaut das E - lend, sei du der Ar - men Hel - - fer!

Herr,— mein Gott, las-se die See-le die-ses Kin-des wie-der zu ihm kom - - - men!

Notensbeispiel 9: Takt 54—58 und 84—90

³² Kretzschmar, S. 250.

³³ Jahn, S. 50.

Bei der zweiten Bitte handelt es sich um eine durch Quinttransposition und Verkürzung der Schlußwendung gesteigerte Variante (Motiv c: Orchester T. 99–102, Motiv c': Singstimme T. 101):

cresc. *sempre cresc.* *f*

Herr, — mein Gott, las-se die See-le die-ses Kin-des wie-der zu ihm kom-men!

p cresc. *f*

Notenspiel 10: Takt 99–104

Auch der erste Einwurf der Witwe (T. 91–98) ist motivisch mit der Arie verbunden, indem in der Oboe Motiv a (T. 94f.) und die Motivabspaltung a' (T. 96f.) erklingen:

sf *sf*

Wirst du denn un-ter den To - - ten Wun-der tun? Es ist kein O - -

Ob. *pp* *cresc.*

sf *dim.*

f *pp*

- dem mehr in ihm!

Notenspiel 11: Takt 91–98

Anders als bei den Antworten des Knaben in der Regenwunderszene hat Mendelssohn bei den Einwüfen der Witwe auf eine musikalische Korrespondenz verzichtet. Der zweite, auf vier Takte verkürzte Einwurf (T. 105–108) erklingt rezitativisch unbegleitet, so daß die mit Bläserbegleitung im Fortissimo einsetzende dritte Anrufung (T. 109–113, 4/4-Takt) einen starken Kontrast bildet. Auf dem Schlußton dieser Anrufung erfolgt die Peripetie der Szene, die plötzliche Wendung zum Guten. Das Orchester setzt in C-dur mit einer Kombination der Motive a' und c ein, bevor zum Gesang der Witwe noch viermal Motiv a' in der Oboe erklingt. Durch die Dur-Harmonik und die Ausweitung zur Sexte (T. 133f., 114f. u. 119–121) bzw. Quinte (T. 117f.) gewinnt das vorher mit dem Hilferuf verbundene Motiv einen überschwenglichen Ton:

The image displays a musical score for two systems. The first system includes an Oboe (Ob.) part with a melodic line and the lyrics "Der Herr er - hört dei - ne". Below it is the piano accompaniment, with dynamics marked as *a tempo*, *p*, *cresc.*, *f*, and *pp*. The second system continues the piano accompaniment with the lyrics "Stim - me, die See - le" and a *cresc.* marking.

Notenbeispiel 12: Takt 113–118

Wie der Text der Uraufführungsfassung erkennen läßt³⁴, hat Mendelssohn den zentralen Gebetsteil der Witwenszene nach der Uraufführung in Entsprechung zur Regenwunderszene umgearbeitet. Anstelle des dreiteiligen Gebets enthielt die Erstfassung nur e i n e n Einwurf der Witwe (zusammenhängend Ps. 88, 11) und e i n e Bitte des Elias (Grundtext V. 21):

³⁴ Vgl. den aus den englischen Sekundärquellen erschlossenen Text der Erstfassung in deutscher Übersetzung bei Artrud Kurzhals-Reuter, *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zur Quellenlage, Entstehung und Überlieferung*, Tutzing 1978 (= *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 12), S. 86.

Erstfassung

Witwe: Ps. 88,11
 Elias: GT V. 21

Endfassung

Elias: GT V. 21
 Witwe: Ps. 88,11a + GT V. 17
 Elias: GT V. 21
 Witwe: Ps. 88,11b
 Elias: GT V. 21

Die Aufspaltung des Verses Ps. 86, 11 hat somit ihr Vorbild in der Regenwunderszene, in der Mendelssohn dasselbe Verfahren bereits für die Antworten des Knaben angewendet hatte. Durch die Umgestaltung wurde die Witwenszene zum privaten Gegenstück jener Volksszene. Wie sich Elias dort vor dem versammelten Volk als „Mann Gottes“ erweist, so hier zunächst vor der Witwe. Diesen Zusammenhang hat Mendelssohn verdeutlicht, indem er — im Gegenzug zur Umarbeitung der Witwenszene — an den Anfang der Regenwunderszene jenes Rezitativ stellte, in dem Obadjah sich hilfeschend an Elias wendet („Hilf deinem Volk, du Mann Gottes“), ähnlich wie zuvor die Witwe („Hilf mir, du Mann Gottes“)³⁵. Kompositorisch ist die Parallele durch Variierung des Anredemotivs („du Mann Gottes“) unterstrichen:



Notenbeispiel 13: Nr. 8, Takt 13f.; Nr. 19, Takt 1f.

★

Überblickt man die beiden Szenen, so treten einige — ihnen gemeinsame — Gestaltungsmerkmale hervor:

1. Wie der Vergleich mit den Grundtexten zeigt, liegt in beiden Szenen insofern eine freie Behandlung der Elias-Überlieferung vor, als die dramatischen Situationen erst durch Mendelssohn geschaffen worden sind. So gewinnt in der Witwenszene das Gebet des Elias seine Dramatik durch die Einwürfe der Witwe, während nach der biblische Überlieferung Elias in Abwesenheit der Witwe betet; und während die biblische Regenwunder-Erzählung vom Gebet des Elias „auf des Karmels Spitze“ lediglich berichtet, machte Mendelssohn dies Gebet zum Gegenstand der dramatischen Vergewärtigung und zum Mittelpunkt einer Volksszene. In beiden Fällen führte die dramatische Einrichtung zu einer produktiven Aneignung der alttestamentlichen Überlieferung.

³⁵ Vgl. den Hinweis bei Kurzhals-Reuter, S. 122, in dem aber kein Bezug auf die Witwenszene genommen wird: „Im Rezitativ mit Chor Nr. 19 hat nach der Uraufführung Mendelssohn nur einige kleinere Stellen verändert und die Anfangsworte des Obadjah hinzugefügt, um den textlichen Zusammenhang deutlicher zu machen“

2. Ist Mendelssohn einerseits über ein bloßes Dialogisieren der biblischen Erzählungen hinausgegangen, so hat er sich andererseits an die biblische Überlieferung gebunden, indem er für Dialoge und Gebete weitgehend auf alttestamentliche Texte zurückgriff. Sein Verfahren muß allerdings nicht — in Anlehnung an Forcherts Interpretation der entsprechenden Vorgehensweise Schubrings — damit erklärt werden, daß er befürchtet habe, „den biblischen Tonfall nicht richtig zu treffen“³⁶. Vielmehr scheint er auf diese Weise eine biblische Authentizität in inhaltlicher Hinsicht angestrebt zu haben. Dies zeigt sich z. B. in der Regenwunderszene im Rückgriff auf die beiden Texte, die der Elias-Überlieferung thematisch insofern entsprechen, als in ihnen auf lang anhaltende Dürre als Strafe Gottes Bezug genommen wird: die Fluchandrohung aus 5. Mos. 28 und die Regenbitte aus dem Gebet Salomos, 1. Kön. 8. Das Verfahren der Textmontage läßt erkennen, daß der von Mendelssohn für den *Elias* gewählte Untertitel *Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments* auch auf Dialogpartien zu beziehen ist, die bislang als „frei“ galten.

3. Die Art und Weise, in der die „Worte des alten Testaments“ verändert worden sind, zeigt, daß Mendelssohn nicht eine Textkompilation vertonte, sondern deren einzelne Bestandteile zunächst im Hinblick auf die musikalische Gestaltung bearbeitet hat. Dies ist besonders auffällig an jenen Stellen, an denen die Prosa der Luther-Bibel im Hinblick auf eine periodisch-liedhafte Gestaltung in metrisch gebundene Rede umgeformt worden ist. An einzelnen Stellen (wie z. B. dem Schluß der Witwen-Arie) sind Textänderungen offensichtlich auch erst während des Komponierens vorgenommen worden. Grundlage für die Szenengestaltung war in jedem Fall ein Zusammenspiel von musikbezogener Textbearbeitung und textbezogener Komposition.

³⁶ Forchert, S. 67

KLEINE BEITRÄGE

Ein süddeutsches Tropar-Fragment

von Volker Schier, Bubenreuth

Das Bistumsarchiv der Diözese Augsburg beherbergt unter der Signatur Fragment I ein fragmentarisches Graduale, dessen Inhalt von Karlheinz Schlager und Theodor Wohnhaas beschrieben wird¹. Auf Blatt 7 recto der Quelle ist, neben anderen Gesängen, ein kurzer Tropar aufgezeichnet.

Die genaue Datierung des Fragments erweist sich als schwierig. Die karolingische Minuskel-schrift bietet kaum Ansätze für eine Datierung auf einen konkreten Zeitpunkt. Die deutsche Neumierung weist an Bögen Verdickungen auf, besonders auffällig im Aufstrich bei Pedes und Torculi, bzw. im Abstrich bei Clives, wie sie in der Neumierung von Quellen des 10. und frühen 11. Jahrhunderts mit einer weithin einheitlichen Schriftstärke noch nicht nachweisbar sind. Insgesamt ist die Entstehungszeit wohl in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts anzusetzen².

Eine Besonderheit im Stil des Notenschreibers ist, daß er — im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen deutschen Quellen — bei Einzelneumen nicht zwischen Puncta und Tractuli differenziert. In allen Fällen werden bei Einzelneumen einheitlich Puncta verwendet. Auch in Gruppenneumen stellen Tractuli die große Ausnahme dar, lassen sich jedoch nachweisen³. Andererseits kennt der Schreiber eine Vielzahl von Neumenformen, die jedoch nicht auf ein komplexes System von differenzierten Rhythmusnuancen bei der Aufführung hindeuten, da ein Vergleich mit parallelen Lesarten der Melodien den Eindruck hinterläßt, daß diese in den Gesängen des Fragments eher willkürlich verteilt sind. Diese Neumenformen können aus eventuellen Vorlagen entnommen sein. Dem Schreiber ist eine Vorliebe für Pressus zu attestieren. In einigen Fällen ersetzt er im Unterschied zu vergleichbaren Quellen am Ende von Melismen Clives durch Pressus.

Die Provenienz des Fragments geht aus der Quelle nicht direkt hervor. Ein Hinweis auf den Entstehungsort ist im gegenwärtigen Aufbewahrungsort, dem Bistumsarchiv von Augsburg, zu sehen. Eine Entstehung in der Stadt oder in der Diözese Augsburg scheint durchaus möglich, die Benutzung in einer der Kirchen der Stadt wahrscheinlich. Die Auswahl der Heiligenfeste weist nicht unmittelbar auf Augsburger Kirchen hin, könnte jedoch durch das Formular des Hl. Vitus auf einen süddeutschen Gebrauch deuten. In jedem Fall scheint aufgrund der Heiligenformulare, des Repertoires und der Melodieaufzeichnung gesichert, daß das Fragment in Süddeutschland entstand.

Das Pergament des Graduale diene offensichtlich in der Folgezeit zur Versteifung von Einbänden bei der Bindung von Büchern oder Dokumenten, so jedenfalls läßt der auf allen Blättern regelmäßige vertikale Falz und das Beschneiden des ursprünglichen Seitenformats vermuten, wovon auf jeder Seite entweder der linke oder rechte Rand des Schriftspiegels betroffen ist. Um den Falz herum hat die Aufzeichnung teilweise sehr gelitten, insgesamt ist die Schrift des Fragments jedoch noch gut lesbar.

★

¹ Karlheinz Schlager und Theodor Wohnhaas, *Vom Reichtum mittelalterlicher Monodie. Fragmente aus Choralhandschriften im Augsburger Bistumsarchiv*, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistums-geschichte* 1994, S. 342—359.

² Schlager und Wohnhaas, *Vom Reichtum mittelalterlicher Monodie*, datieren das Fragment aufgrund der Notation in das 11. oder 12. Jahrhundert.

³ Ein deutlicher Tractulus findet sich etwa als mittlere Note im dreitönigen Abstieg innerhalb des Torculus subipunctis gegen Ende des Jubilus des Alleluia *Justus ut palma*.

Der Tropar des Fragments ist mit Formularen zu Weihnachten, Stephanus und Johannes sehr kurz. Es ist jedoch nicht wahrscheinlich, daß der Tropar jemals einen größeren Umfang aufwies, da im unmittelbaren Anschluß an die Propriumstropen auf Blatt 7 verso eine Antiphonen-Reihe zur Kreuzverehrung folgt.

Weihnachten

Zu Weihnachten ist der in beinahe allen ostfränkischen und deutschen Quellen vertretene Tropus *Hodie cantandus est* zum Introitus PUER NATUS EST aufgezeichnet⁴. Die verbliebene Neumierung zeigt, daß die verbreitete Melodie des Weihnachtstropus niedergeschrieben ist. Einige Besonderheiten in der Melodieaufzeichnung lassen jedoch Rückschlüsse auf die geographische Einordnung der vorliegenden Tropenpraxis zu: Ein Vergleich mit allen greifbaren Quellen, in denen der Tropus *Hodie cantandus est* / PUER NATUS EST nachgewiesen werden kann, zeigt deutlich, daß der Tropar im Zusammenhang mit den Tropenpraktiken im süddeutsch-österreichischen Raum gesehen werden muß. Eine Handschrift, deren Melodieaufzeichnung der des untersuchten Tropars völlig entspricht, ist unter den überlieferten Quellen nicht zu finden, so daß davon ausgegangen werden kann, daß das Fragment das Zeugnis einer bisher nicht bekannten Praxis ist.

Zu einigen Neumengruppen lassen sich parallele Aufzeichnungen nur in Quellen aus dem süddeutsch-österreichischen Raum nachweisen. So findet sich ein dreitöniger Melodieanstieg in der Form eines unveränderten Scandicus auf der letzten Silbe des Wortes „effabili-ter“ außer im untersuchten Fragment nur in der Quelle Vorau, Stiftsbibliothek, 303. Der größte Teil der Quellen, so auch die Tropare aus St. Gallen, verzeichnet an dieser Stelle einen Pes. Leicht verändert, durch einen Oriscus auf der mittleren Note, ist ein vergleichbarer dreitöniger Anstieg ansonsten noch in den Quellen Wien, Nationalbibliothek, 1821, und Verona, Biblioteca Capitolare, CVII, nachweisbar. Bemerkenswert ist ebenfalls der dreitönige Anstieg, in diesem Fall durch drei Puncta, auf der zweiten Silbe des Wortes „pu-er“. Alle anderen Quellen, mit Ausnahme der Quelle Linz, Bundesstaatliche Studienbibliothek, 125, deren Melodie in diesem Punkt der Lesart des Fragments entspricht, überliefern an dieser Stelle einen Pes.

Das Melisma auf der zweiten Silbe des Wortes „[longe] an-te“ läßt sich in dieser Form in den St. Galler Quellen nicht nachweisen. Die im untersuchten Fragment aufgezeichnete Lesart ist dennoch verbreitet, allerdings scheint ein Überlieferungsschwerpunkt im süddeutsch-österreichischen Raum und in abhängigen Regionen Norditaliens zu liegen. So läßt sich diese Lesart u. a. in den folgenden Handschriften aufzeigen: Graz, Universitätsbibliothek, II 479 und II 756; St. Florian, Augustiner-Chorherrenstift, III 205A, III 208 und III 209; Udine, Archivio Arcivescovile, 75 und 78, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, 4^o 36; Vorau, Stiftsbibliothek 303 und 332 und Zürich, Zentralbibliothek, RH 97.

Nicht nur Veränderungen im Melodieverlauf, sondern auch unterschiedliche Einzeltonneumen im Vergleich zu Quellen mit anderen Aufzeichnungen bestätigen die Vermutung über einen möglichen Ursprung der Quelle. Auf der ersten Silbe des Wortes „[collaudatores] es-se“ läßt sich eine Virga nur in den Quellen aus St. Florian (s. o.), aus Vorau (s. o.) und im Tropar der Quelle Wien, Nationalbibliothek, 13314, nachweisen. Das Gros der Quellen verzeichnet hier eine Clivis. Eine diminuierte Virga strata auf der ersten Silbe des Wortes „ven-turum“ findet sich, außer in dem Fragment, nur noch in den Quellen Kremsmünster, Benediktinerstift, 309, und München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 14083. Einige Passagen sind, so die Quellenlage, auf den Tropar des Fragments beschränkt, etwa der Torculus subbipunctis auf der ersten Silbe des Wortes „tem-pora“.

⁴ CT I/1 Nat III intr 25. Die Angaben beziehen sich auf *Corpus Troporum I, Tropes du propres de la messe 1: Cycle de Noel*, hrsg. von Ritva Jonsson, Stockholm 1975 (= *Acta Universitatis Stockholmiensis: Studia Latina Stockholmiensis XXI*).

Diese Beobachtungen zur geographischen Ausrichtung des Tropars nach Süddeutschland und Österreich widersprechen nicht der möglichen Provenienz des Tropars in Augsburg. Das Bistum Augsburg war im Mittelalter zwar Suffragan des Bischofs von Mainz, die politische Ausrichtung der Region, die sehr unter den Ungarneinfällen im 10. Jahrhundert gelitten hatte, ist jedoch primär in Süddeutschland zu sehen⁵. Die Stadt Augsburg war nicht erst seit dem 11. Jahrhundert aufgrund der teilweise noch existenten römischen Verkehrsinfrastruktur das ‚Tor zum Süden‘ geworden. Von hier aus begannen viele deutsche Kaiser ihre Italienzüge. Die Lage an einem wichtigen Verkehrsknotenpunkt Richtung Süden erleichterte auch religiöse Kontakte in den Voralpen- und Alpenraum.

Stephanus

Zu Stephanus verzeichnet der Tropar den auffällig kurzen Tropus *Christum cernentis patitur* / ETENIM SEDERUNT⁶ aus einem einzigen Element. Das Tropenelement läßt sich nur in vier weiteren frühen Tropenquellen nachweisen: Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, 381 und 484 aus dem 10. Jahrhundert, Berlin, Staatsbibliothek, th IV^o 11 und Oxford, Bodleian Library, Selden Supra 27, aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhundert. Die drei erstgenannten Quellen geben die Sankt Galler Tropenpraxis wieder. Die Quelle Berlin, Staatsbibliothek, th IV^o 11, wurde zwar in Minden gebraucht, beruht jedoch unmittelbar auf St. Galler Vorbildern. Die Handschrift Oxford, Bodleian Library, Selden Supra 27, wurde im Bistum Eichstätt geschrieben, möglicherweise in Heidenheim.

Der Grund für die ungewöhnliche Kürze des Tropus wird erst durch einen Vergleich mit den frühen St. Galler Troparen St. Gallen, Stiftsbibliothek, 381 und 484, deutlich. Nur in diesen beiden Quellen besteht der Tropus aus dem textierten (logogenen) Einleitungselement *Christum cernentis patitur*, dem fünf textfreie (melodische) Melodieabschnitte folgen, die an genau definierten Stellen in den Basisgesang ETENIM SEDERUNT PRINCIPES integriert werden. Das hohe Alter der St. Galler Quellen, von denen die Handschrift Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, 484, möglicherweise bis in die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts zurückgeht, läßt vermuten, daß der wohl originär St. Galler Tropus in den St. Galler Troparen in seiner ursprünglichen Form als Zusammenstellung einer logogenen Tropierung mit zusätzlichen melodischen Elementen aufgezeichnet ist. Obwohl der Tropus durch seine Stellung in den St. Galler Troparen am Ende der Tropenreihe zum Fest und im Anschluß an umfangreiche logogene Tropierungen auch als Tropierung zur Wiederholung der Antiphon im Anschluß an den Tropus *Hodie beatus Stephanus triumphat* / ETENIM SEDERUNT denkbar ist, so macht die Rubrik „Aliter“ in der Handschrift St. Gallen, Stiftsbibliothek, 381, deutlich, daß es sich um einen eigenständigen Gesang handelt.

In der Handschrift Berlin, Staatsbibliothek, th IV^o 11, ist der Tropus auf das Einleitungselement verkürzt. Auch besteht durch die Rubrik „GLORIA AMEN“ des vorausgehenden Tropenelements die Wahrscheinlichkeit, daß die Tropierung in diesem Fall tatsächlich zur Wiederholung der Antiphon als abschließendes Element des Tropus *Hac quidem laude bonum* / ETENIM SEDERUNT gedacht war.

Anders in der Eichstätter Quelle Oxford, Bodleian Library, Selden Supra 27. Der Tropus ist zwar auch hier auf das Einleitungselement verkürzt und das unmittelbar vorausgehende Element *Pro qua venerandus* / GLORIA [PATRI] des Tropus *Domine Iesu Christe* / ETENIM SEDERUNT nennt als Basisgesang die Doxologie, allerdings weist die zugehörige Rubrik „ALIO M[ODO]“ den Tropus *Christum cernentis patitur* / ETENIM SEDERUNT als eigenständige Tropierung aus.

⁵ Zu Augsburg siehe Gert Kreuzer, Leopold Auer, Pankraz Fried, *Augsburg*, in: *Lexikon des Mittelalters* 1, München 1980, Sp. 1211–1216; Friedrich Zoepfl, *Augsburg*, in: *LThK* 1, Freiburg etc. 1957, Sp. 1076–1079.

⁶ CT I/1 Steph intr 15a.

Die ursprüngliche Konzeption des Tropus *Christum cernentis patitur* erklärt die auffällige Kürze der im untersuchten Fragment aufgezeichneten Lesart. Warum ausgerechnet dieser eher unbekannte Tropus aus einer Vielzahl umfangreicher Tropen zum Fest des Hl. Stephanus für die im Graduale aufgezeichnete Praxis ausgewählt wurde, kann allerdings nicht mehr geklärt werden. Meloforme Tropenelemente, wie sie fast ausschließlich in frühen St. Galler Handschriften nachweisbar sind, scheinen ab dem 11. Jahrhundert — so die Quellenlage — aus den neu entstandenen Quellen verschwunden zu sein. Die möglichen Konsequenzen, die sich aus dem Verschwinden von meloformen Tropierungen ergaben, die nur zum Teil mit logogenen Tropierungen verbunden waren, lassen sich in diesem konkreten Fall aufzeigen: In St. Gallen wurde der gesamte Tropus aus der schriftlichen Überlieferung genommen, so jedenfalls läßt das Fehlen des Tropus in den jüngeren St. Galler Troparen des 11. Jahrhunderts Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, 376, 378, 380 und 382 vermuten. Dies wurde dadurch erleichtert, daß der Tropus offensichtlich eine relativ untergeordnete Position im der Tropenreihe zum Fest des Hl. Stephanus innehatte, die besonders in der Handschrift St. Gallen, Stiftsbibliothek, 381, durch die Stellung am Ende der Tropierungen zum Introitus deutlich wird, so daß die Auswirkungen auf den liturgischen Gebrauch der neuen Quellen sehr beschränkt waren.

In Minden und im Bistum Eichstätt verselbständigte sich das Einleitungselement nach Abtrennung der Binnenelemente. Vermutlich war allein das logogene Element des Tropus nach Minden und in das Bistum Eichstätt gelangt, auch wenn die Möglichkeit besteht, daß der Tropus in seiner ursprünglichen St. Galler Konzeption zumindest in Minden bekannt war und erst dort gekürzt wurde. In der Mindener Praxis wurde das kurze Tropenelement als Tropierung zur Wiederholung der Antiphon an den Tropus *Hac quidem laude bonum / ETENIM SEDERUNT* angegliedert. Im Bistum Eichstätt hingegen blieb das Element als eigenständiger, wenn auch sehr kurzer Tropus am Ende der Tropenreihe zum Fest erhalten. Im untersuchten Tropar wird allein aus der Singularität des Tropus *Christum cernentis patitur / ETENIM SEDERUNT* im Formular zu Stephanus die Eigenständigkeit des Tropus deutlich.

Der Tropus *Christum cernentis patitur / ETENIM SEDERUNT* ist in den genannten Quellen melodisch sehr einheitlich aufgezeichnet. Abweichungen zwischen den Quellen lassen sich nur in peripheren Details nachweisen, die zur Bestimmung von Abhängigkeiten nur wenig geeignet sind. Dennoch scheint es, als ob es — im Vergleich zu den anderen Quellen — eine engere Bindung zwischen den Lesarten des untersuchten Fragments und der Eichstätter Quelle Oxford, Bodleian Library, Selden Supra 27, geben könnte. Liqueszierende Virgae sind innerhalb des kurzen Tropenelements relativ häufig. Auf der ersten Silbe des Wortes „in-vice“ und auf der letzten Silbe des Wortes „dominum“ lassen sie sich jedoch nur in den beiden genannten Quellen aufzeigen. Darüberhinaus ist die textliche Lesart „[Christum] cernentes“ auf die Lesarten dieser Quellen beschränkt, was als deutlicher Hinweis auf verwandte Praktiken gewerten werden kann.

Verweist eine melodische Untersuchung der Lesart des Fragments im Fall des Weihnachtstropus eher in den größeren Bereich Süddeutschland-Österreich, so ergibt sich im Fall der Tropierung zu Stephanus eine mögliche Beziehung zum Bistum Eichstätt. Eichstätt grenzt im Norden unmittelbar an das Bistum Augsburg an. Die relative geographische Nähe zwischen der Diözese Eichstätt und der Stadt Augsburg scheinen alleingegenommen schon ein starkes Indiz dafür zu sein, daß die vermutete Provenienz des Fragments tatsächlich im Bistum Augsburg liegen könnte.

Johannes

Mit dem Fest des Hl. Johannes endet der Tropar des Fragments. Aufgezeichnet wird der bekannte ostfränkische Tropus *Quoniam Dominus Iesus / IN MEDIO*⁷ mit insgesamt sechs Tropenelementen: *Ut sacramentum fidei / ET IMPLEVIT*⁸, *Qui eum in tantum dilexit / SPIRITU*

⁷ CT I/1 Ioh ev intr 15.

⁸ CT I/1 Ioh ev intr 16.

*SAPIENTIAE*⁹, *Quo inspirante evangelizavit / STOLA GLORIAE*¹⁰, *Inde nos moniti / GLORIA PATRI*¹¹ und *Quam trinitatis gloria / IN MEDIO ECCLESIAE*¹². Der Tropus läßt sich in dieser Zusammenstellung in den wichtigsten frühen ostfränkischen und deutschen Quellen nachweisen, u. a. auch in der Mehrzahl der St. Galler Quellen (mit Ausnahme der Quellen St. Gallen, Stiftsbibliothek, 484 und 376), in St. Emmeran in Regensburg, in Bamberg und im Bistum Eichstätt (Oxford, Bodleian Library, Selden Supra 27). Die Überlieferung blieb bis in das hohe Mittelalter ungebrochen. So lassen sich im süddeutschen Raum auch mehrere diastematische Lesarten aufzeigen¹³.

Textlich fallen drei Stellen besonders auf. Im dritten Element *Qui eum intantum / SPIRITU* fehlt das übliche Personalpronomen „ipsum“ innerhalb der Phrase „supra pectus suum [ipsum] recumbere permississet“, das allerdings den grammatikalischen Aufbau nicht verändert und auf die Aussage keinen Einfluß hat. Diese Abweichung läßt sich in keinem anderen bekannten Tropar aufzeigen.

Gleich zwei Abweichungen zur üblichen Lesart treten im abschließenden Element *Quam trinitatis gloriam / IN MEDIO* auf. Zunächst fehlt die Konjunktion „et“ in der Phrase „profundissime [et] intellexit et excellenter pronunciauit“, so daß sich nicht mehr die Verbindung „et... et“ (nicht nur, ...sondern auch) ergibt, sondern eine normale Anbindung mit „et“. Diese Abweichung, die nach der Quellenlage ebenfalls auf die Lesart des untersuchten Fragments beschränkt scheint, beeinflußt den Text nur unwesentlich.

Die für die Bestimmung von Abhängigkeiten wichtigste Stelle findet sich am Ende des Tropelements *Quam trinitatis gloriam / IN MEDIO*. Außer in der untersuchten Quelle schließt der Tropus *Quoniam Dominus Iesus / IN MEDIO* nur in den St. Galler Troparen und zusätzlich in den Quellen Zürich, Zentralbibliothek, RH 97, aus Rheinau und Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1845, aus dem Kloster Seon mit folgenden Worten: „et intellexit et excellenter pronunciauit“. In allen übrigen Quellen, einschließlich der Quelle Oxford, Bodleian Library, Selden Supra 27 aus dem Bistum Eichstätt, lautet der Text ansonsten „et intellexit et nobis eam pronunciauit“. Dies zeigt erneut die vermutlich hauptsächliche Ausrichtung der im Fragment aufgezeichneten Tropenpraxis auf den Bereich Süddeutschland und Österreich, wobei sich bei der Tropierung zum Fest des Hl. Johannes Übereinstimmungen zu anderen Tropenzentren ergeben, als dies im Fall des Tropus *Hodie cantandus est / PUER NATUS EST* zur dritten Weihnachtmesse der Fall war.

Ein melodischer Vergleich mit anderen adiastematischen Quellen zeigt, daß im untersuchten Tropar die verbreitete Tropenmelodie aufgezeichnet ist. Dennoch wird deutlich, daß die melodischen Eigenarten der Melodien in dieser Form noch nicht nachgewiesen sind. Die Abweichungen zu den Quellen aus St. Gallen, Regensburg, Bamberg, Minden und Eichstätt sind allerdings gering und betreffen in den meisten Fällen nur die Ausformung einzelner Neumen bzw. den Austausch von Einzelneumen durch Mehrtonneumen und umgekehrt. Abhängigkeiten von anderen Tropenzentren lassen sich aufgrund dieser Abweichungen aus den Melodien des Tropars nicht ersehen. Eine auffällige melodische Besonderheit zeigt sich am Ende des Tropus. Nur in der untersuchten Quelle wird der auffällige Quilisma Scandicus durch einen angefügten Pressus maior abgeschlossen. In allen anderen Lesarten des Tropus ist der Quilisma Scandicus, der in einigen Fällen auch als unveränderter Scandicus ausfallen kann, durch zwei Puncta in Gegenrichtung zu einem Scandicus resupinus verändert, was allerdings keine Auswirkungen auf den

⁹ CT I/1 Ioh ev intr 17

¹⁰ CT I/1 Ioh ev intr 18.

¹¹ CT I/1 Ioh ev intr 19.

¹² CT I/1 Ioh ev intr 20c.

¹³ Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 45; München, Universitätsbibliothek, 2^o 156 (Moosburger Graduale), Graz, Universitätsbibliothek, 807; Würzburg, Universitätsbibliothek, M. p. th. f. 165. Zum Tropus *Quoniam dominus Iesus / IN MEDIO* siehe Volker Schier, *Propriumstropen in der Würzburger Domliturgie. Ein Beitrag zu Form und Funktion der Tropen im späten Mittelalter*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 76 (1992), S. 20–27

Melodieverlauf vermuten läßt. Der *Pressus maior* als Ersatz für *Clives* am Ende von *Melismen* scheint jedoch, da er sich auch an anderen Stellen nachweisen läßt, eine Besonderheit dieser Quelle, bzw. des Schreibers zu sein.

Das Fragment macht einmal mehr deutlich, daß die existente Quellenlage kein reales Bild der Tropenpraxis des Mittelalters bieten kann. Durch die mehr oder weniger zufällige Überlieferung von Quellen sind nur ausgewählte Praktiken bekannt. So zeigt sich immer wieder, daß Tropen im Mittelalter offensichtlich an mehr Kirchen gesungen wurden als vielfach angenommen. Selbst eher unscheinbar wirkende Tropare können ein in Details (etwa im Fall des Tropus *Christum cernentis patitur / ETENIM SEDERUNT*) neues Bild in der Überlieferung einzelner Tropen aufzeigen. Die im untersuchten Tropar aufgezeichnete Praxis ist in dieser Zusammenstellung, was den Aufbau der Formulare, das Repertoire und die Melodien betrifft, in keiner bekannten Quelle nachgewiesen. Die Provenienz des Fragments geht aus der Quelle zwar nicht hervor, allerdings spricht einiges dafür, daß der Aufbewahrungsort auch der Entstehungsort sein könnte. Besonders die aufgezeigten Übereinstimmungen im Tropenrepertoire einerseits mit Süddeutschland und Österreich, andererseits mit dem Bistum Eichstätt können als zusätzliche Hinweise gewertet werden.

BERICHTE

Loveno di Menaggio (Como), 11. bis 13. Juli 1995:

Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca

von Reinmar Emans, Göttingen

Der inzwischen 6. von *Antiquae Musicae Italicae Studiosi* (A.M.I.S.) Como organisierte *Convegno Internazionale* fand, wie bereits vor zwei Jahren, im deutsch-italienischen Begegnungszentrum, Villa Vigoni, in Loveno di Menaggio statt. Christoph Wolff (Harvard) berichtete am 1. Konferenztag über ein 1991 von ihm aufgefundenes Manuskript mit drei Messen (davon eine unvollständig) deutscher Provenienz aus dem 16. Jahrhundert, welches mutmaßlich für einen italienischen Auftraggeber erstellt wurde. Einen historischen Überblick über die Entwicklung von musikalischen zu affektiven Figuren gab Stefano Leoni (Alessandria). Neue Einblicke vermittelte Jeffrey G. Kurtzman (St. Louis) mit einem Referat zu „Monteverdi's Eighth Book of Madrigals from the Perspective of Jungian Psychology“. Robert L. Kendrick (Harvard) untersuchte die *Symphoniae Sacrae* von Heinrich Schütz im italienischen Kontext. Mit dem italienischen Einfluß auf das deutsche Gesellschaftslied zu Beginn des 17. Jahrhunderts beschäftigte sich Joachim Steinheuer (Detmold), der u. a. den italienischen Musikzitate in Nürnberger Quodlibets nachging. Steven Saunders (Waterville) untersuchte die Vorläufer des Wiener Seppolcro und rückte folgerichtig einzelne Werke von Giovanni Valentini in den Mittelpunkt, der neben Giovanni Felice Sances offenkundig bei der Entstehung dieser für Wien spezifischen Gattung wesentlichen Anteil hatte. Untersuchungsgegenstand des Referates von Günther Morche (Heidelberg) war die *Encomia Sacra* Stephano Bernardis, die 1634 in Salzburg gedruckt wurde. Einen Überblick über die Rosenmüller-Forschung gab Kerala J. Snyder (Rochester), die ihr Augenmerk vor allem auf die *Vesperpsalmen* richtete. Anhand bei Johann Pachelbel und Johann Christoph Bach zu beobachtender Stilistika versuchte Peter Wollny (Leipzig) italienische und deutsche Einflüsse auf das thüringische Motetten-Repertoire nachzuweisen.

Der zweite Konferenztag wurde mit einem Referat von Metoda Kokole (Ljubljana) eröffnet, die in einigen Kompositionen des wohl zu Unrecht wenig beachteten Isaac Posch sowohl deutsche als auch italienische Idiomatik nachwies. Peter Allsop (Exeter) wandte sich in seinem Beitrag gegen die Ansicht, Doppelgriffe, Scordaturen sowie höhere Register seien primär von deutschen Violinisten gepflegt und genutzt worden. Er konnte plausibel machen, daß wahrscheinlich die unterschiedlichen Drucktechniken in Italien und Deutschland zu der gängigen Fehlsicht von der Vorherrschaft Deutschlands in diesen Punkten geführt haben. Die zwischen 1730 und 1750 entstandenen gut zwanzig Klavierkonzerte von italienischen Komponisten behandelte Karl Heller (Rostock) in seinem Referat „Das frühe Konzert für Tasteninstrumente in Italien und Deutschland“. Lorenz Welker (Erlangen) ging der Frage nach, inwieweit Johann Philipp Kriegers Ensemblesonaten durch seinen Italienaufenthalt geprägt wurden. Über nicht ohne weiteres zugängliche Bibliotheksbestände berichteten Stanislav Tuksar, Zagreb („Music by 18th-Century German and Austrian Composers Preserved in Venetian Dalmatia and Dubrownik: Differences and Similarities“) und Lowell Lindgren, Harvard („Graf Rudolf Franz Erwein von Schönborn and Italian Baroque Works for Solo Violoncello, especially those by the Bononcini Brothers“). Michael Talbot (Liverpool) demonstrierte anhand der Sonaten für Cembalo von Fortunato Chelleri, daß dieser für die Entwicklung der Sonatenhauptsatzform eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben dürfte. Über die Verbreitung der Opern Agostino Steffanis sprach Colin Timms (Birmingham); es zeigt sich, daß allein die für Hannover geschriebenen Opern eine gewisse Breitenwirkung erzielten. Mit Händel und Italien beschäftigten sich Reinmar Emans, Göttingen („Die Duette von Giovanni Carlo Maria Clari und ihre Transformationen im Werke Händels“), und Silke Leopold, Detmold/Heidelberg („Was hat Händel in Italien gelernt?“). Berthold Over (Bonn) ging der Frage nach, ob Vivaldis *La costanza trionfante* wirklich in München aufge-

führt wurde, wie von Felix Joseph Lipowsky behauptet. Wie dominant deutsche Bläser auch bei Aufführungen in Florenz und Umgebung zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren, konnte Jean Grundy Fanelli (Florenz) durch neue Dokumente belegen. Zuletzt zeigte Howard Brofsky (New York), inwieweit Padre Martini als Lehrer, Historiker und Sammler nach Deutschland hineingewirkt hat.

Für die erfolgreiche Durchführung der thematisch weit gespannten und für die Barockmusikforschung wichtigen Konferenz zeichneten Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Norbert Dubowy und Robert L. Kendrick als perfekte Organisatoren verantwortlich. Die Berichte werden in der Reihe *Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S.-Como* herausgegeben.

Lund, 17. bis 20. August 1995:

Konferenz „Choral Singing and Ethnic / National Identity in the Baltic Area“

von Nico Schüler, Greifswald / Brno

„Chorforschung“ — geprägt wurde dieser Begriff von Folke Bohlin (Lund) — stand lange Zeit abseits musikwissenschaftlicher Betrachtung. Innerhalb der Forschungen zur Musik im Ostseeraum wurde dieser Disziplin durch die Konferenz nun ein deutlicher An Schub gegeben, unterstützt durch die Royal Swedish Academy of Music.

Mit der Auswahl der Referenten unterschiedlicher Fachrichtungen aus acht Ostsee-Anliegerstaaten wurde eine Konferenz veranstaltet, die vorrangig auf interdisziplinäre Diskussion ausgerichtet war. So bot beispielsweise Vytis Ciubrinskas (Vilnius) eine ethnologische Herangehensweise zur Erforschung des Chorsingens in Litauen zwischen 1880 und 1980. Eine wegweisende soziologische Studie legte Talis Tisenkopfs (Riga) vor, mit der soziale Umstrukturierungen und Identitäts-Wechsel bei Festivals in Lettland zwischen 1938 und 1993 untersucht wurden.

Mehrere Beiträge (Toomas Siitan, Tallin; Jurate Trilupaitiene, Vilnius; Nico Schüler, Greifswald) zu Chorbewegungen im 20. Jahrhundert waren von den Beziehungen der Baltischen Staaten bzw. der DDR zur Sowjetunion geprägt. Allgemeine Annäherungen an das Problem der Beziehungen von Chormusik und Politik lieferte der Initiator der IFCM und von „Europa Cantat“, Paul Wehrle (Karlsruhe).

Historische Studien versuchten ebenfalls, die gegenseitige Einflußnahme mehrerer Nationen und deren Identität aufzuarbeiten. So sprach Barbara Zakrzewska-Nikiporczyk (Poznan) über polnische und deutsche Singbewegungen in Pommern im 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts und Kirsten Sass Bak (Århus) über das Chorsingen in nationalen Gruppen in Schleswig. Wie sich die wechselvolle finnische Geschichte im Chorsingen niederschlug, untersuchten Kari Turunen und Henrik Stenius (beide Helsinki).

In den thematisch gebundenen Diskussionsrunden standen Lied- und Chor-Festivals einerseits vor, andererseits nach dem Ersten Weltkrieg im Vordergrund, aber auch das Verhältnis von Volkslied und Chorsingen oder grundsätzliche Fragen der Chorforschung und deren Beziehungen zu nationalen oder ethnischen Identitäten, so die Perspektivierung der Identitäten (Institution — Chorleiter — Chorsänger usw.), die Beziehungen von nationaler und ethnischer Identität zu anderen Identitäten, die ideologischen und politischen Einflüsse und deren historische Grundlage etc. Als besonders problematisch wurde die Schaffung einer für den Gegenstandsbereich einheitlichen Arbeitsdefinition von „national“ („Nation“) und „ethnisch“ angesehen, zumal dabei sprachliche Barrieren der Übersetzbarkeit der Termini hinzutreten.

Für die Weiterführung dieser Forschungen, für die in Lund erfolgreich ein fester Grundstein gelegt wurde, erscheinen die stärkere Auswertung empirischen Materials (z. B. Chorbücher, Programme, Befragungen) — ein Befragungsbogen wird derzeit von Kristin Kuutma (Tallin) erarbeitet — und die Einbeziehung psychologischer Untersuchungsmethoden erforderlich.

Coesfeld, 7. bis 11. Oktober 1995:

Symposium „Siebenbürgen und das Banat — Zentren deutscher Musik im Südosten Europas“

von Klaus-Peter Koch, Bergisch Gladbach

Das Symposium wurde vom Institut für deutsche Musik im Osten (IDMO e. V.) und seinem Arbeitskreis Südost durchgeführt und vom Bundesministerium des Innern, mehreren siebenbürgischen Institutionen in Deutschland sowie von zahlreichen Sponsoren in Coesfeld finanziell ermöglicht.

In Siebenbürgen wie im Banat, heute Republik Rumänien, siedelten über Jahrhunderte zahlenmäßig starke deutsche Bevölkerungsgruppen, die kulturell ihr Siedlungsgebiet prägten. Ziel des Symposiums war es nun, einerseits mögliche Einflüsse auf das Musikleben nachzuweisen, andererseits die Entwicklung der deutschen Immigranten in den verschiedenen Verflechtungen in das Musikleben der mit ihnen lebenden Völker (Magyaren, Rumänen, Juden u. a. m.), in die deutsche Musikgeschichte insgesamt sowie in die europäische Musik zu analysieren. Die eigenständige Leistung der Siebenbürger Sachsen bzw. der Banater Schwaben war ein weiterer Themenschwerpunkt. Besonderheiten siebenbürgischer Musikentwicklung (Karl Teutsch) standen ebenso zur Diskussion wie die Banater Orgellandschaft (Dieter Hubov), einzelne Persönlichkeiten wie Johann Sartorius (Erhard Franke), Waldemar von Baußnern (Horst Gehann), Sigismund Todutza (Hans Peter Türk), Victor Bikkerich (Adolf Hartmut Gärtner) oder Hans Peter Türk (Helmut Loos), walachisch-rumänische Tanzmusik in Quellen Deutschlands (Klaus-Peter Koch), die Musikbeziehungen zwischen dem Banat und Siebenbürgen (Franz Metz) sowie zwischen Hof und Stadt in Siebenbürgen (Peter Király) und schließlich die Thematik des Im-Lande-Bleibens oder des Auswanderns siebenbürgischer Komponisten (Ferenc László). Mit dieser Konferenz wurde ein wesentlicher Schritt zur Aufarbeitung der Thematik „Deutsche Musik im Osten“ in konkreten Landschaften getan.

Chemnitz, 3. und 4. November 1995:

Tagung „Kulturregionen in der Mitte Europas“

von Michael Heinemann, Berlin

Gegenüber dem Ansatz, Geschichtsschreibung in den Geisteswissenschaften zu instrumentalisieren, um nationale Identitäten zu stiften oder zu konsolidieren, entwickeln Elke Mehnert und Helmut Loos, Chemnitz, derzeit ein Konzept, das die Vielfalt kultureller Einflüsse in bestimmten Gebieten zu rekonstruieren versucht, ohne deren je spezifische Eigenheiten zu nivellieren. Um sich des methodischen Vorgehens zu vergewissern, Informationen über Forschungsarbeiten zur Kulturgeschichte der ausgewählten Regionen Böhmen, Schlesien und Sachsen zu sammeln und nicht zuletzt Erfahrungen von ähnlichen lokalgeschichtlich intendierten Projekten andernorts schon zu berücksichtigen, waren Literaturwissenschaftler und Musikwissenschaftler aus Polen, Rußland, Tschechien, Rumänien, Kroatien und Weißrußland zu einer vorzüglich organisierten und außerordentlich inhaltsreichen Tagung eingeladen.

Als eine — freilich in ihrer Tragfähigkeit nicht unumstrittene — Kategorie, Kulturregionen inhaltlich zu bestimmen und zeitlich wie räumlich abzugrenzen, exponierte Heinz-Gerhard Haupt (Halle) den Begriff „Identität“, der in einem Graduiertenkolleg an der Universität Halle hinsichtlich seiner methodischen Implikationen und seiner Geschichte ausgelotet, schließlich an konkreten Ausformungen zunächst in Europa exemplifiziert werden soll. Fast als Fallbeispiele dieses Konzepts erläuterten Miroslav Hroch (Prag) den Identitätswandel in Böhmen in der

Spätzeit des alten Reichs sowie Mehnert das fiktive Treffen von E. T. A. Hoffmann, Gogol und Kafka, wie es Anna Seghers in ihrer Erzählung *Die Reisebegegnung* schildert, der zufolge die gemeinsame Sprache zeitliche wie ideologische Barrieren aufheben kann. Über die geschichtlich reale kulturelle Nachbarschaft Böhmens und Sachsens informierten Reiner Groß (Chemnitz) und Dietmar Schubert (Zwickau), und wie vorteilhaft auch in der Gegenwart Beziehungen der Wissenschaftler gestaltet werden können, zeigte Klaus Keil (Frankfurt/Main), der die Musikhandschriftendokumentation des RISM vorstellte und von deutsch-polnischen Projekten der Katalogisierung von bislang nur unzureichend erschlossenen Manuskriptbeständen berichten konnte.

In einem zweiten Teil der Tagung berichteten die sächsischen Kollegen von musikwissenschaftlichen Forschungen zur Geschichte der Musik in Leipzig (Wilhelm Seidel) und Dresden (Ortrun Landmann, Hans-Günther Ottenberg, Wolfram Steude, Hans John und Michael Heine mann), ferner Peter Rummenhöller (Berlin), Joachim Gudel (Danzig), Eva Sedak (Kroatien), Lyubov Kyyanoska (Lviv), Ala Königsberg und Walery Smirnow (St. Petersburg) von Arbeiten zur lokalen Musikgeschichte. Wie institutionsgeschichtliche Forschungsergebnisse aufbereitet werden können, zeigte Christoph Heimbucher am Beispiel einer Musikkarte, die für den *Geschichtlichen Atlas der Rheinlande* erarbeitet wird. Literaturwissenschaftliche Arbeiten stellten Krzysztof Kuczyński (Łódź) und Wojciech Kunicki (Wrocław) vor, die sich, methodisch ungemein überzeugend, den ebenso schwierigen wie materialreichen Themen des schlesischen (Aufklärungs-)Schrifttums widmen. Auch hier wurde deutlich, welche Chancen in einer Begrenzung des zeitlichen wie räumlichen Ausschnitts kulturgeschichtlicher Betrachtung liegen, da in einer engen Vernetzung sozial-, institutions-, wirtschafts-, mentalitäts- und geistesgeschichtlicher Details die Komplexität der Kultur einer Region schlaglichtartig deutlich zu werden vermag.

Tübingen, 22. bis 25. November 1995:

Internationales Symposium „Der Text im musikalischen Werk.

Oper — Kantate — Lied.

Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht“

von Michael Kohlhäufel, Regensburg

Obschon die romantische Utopie von der Personalunion des vollkommenen Wort- und Ton-Dichters längst Geschichte ist, so bleibt doch eine restlos zufriedenstellende Darstellung des Zusammenspiels von Literatur und Musik in einer vollkommenen Edition weiterhin erstrebenswert. Daß Rezeption und Darstellung solcher Konsonanz eine die Fachgrenzen überschreitende Betrachtungsweise verlangen, zeigte auch die Tübinger Tagung (Leitung: Helga Lühning [Bonn], Walther Dürr [Tübingen], Norbert Oellers [Bonn], Hartmut Steinecke [Paderborn]), für die kein angemessener Ort hätte gefunden werden können als das Haus der *Neuen Schubert-Ausgabe* und des *Erbes deutscher Musik*. Im Mittelpunkt des Gesprächs von Musikwissenschaftlern und Germanisten stand die Frage nach Trennendem und Gemeinsamem in Methodologie und Praxis wissenschaftlicher Edition.

Wie nötig und hilfreich dies Gespräch sein kann, zeigten die wechselseitigen Irritationen in terminologischen Fragen. So wurde von Seiten der Musikologen die Verwendung von Begriffen wie ‚musikalischer Text‘ oder ‚musikalische Prosa‘ verteidigt, während Oellers („Authentizität als Editionsprinzip“) stellvertretend für die Philologie am Beispiel der Überlieferungsgeschichte der Werke Goethes und Schillers auf den Unterschied zwischen „Autorisation“ und „Authentizität“ hinwies. Diese Differenzierung korrespondierte in für beide Fächer bedeutsamer Weise mit der von Manfred Hermann Schmid (Tübingen) im Eröffnungsvortrag („Worte im Zeichen

von Musik“) vorgenommenen Unterscheidung von ‚Kompositions-‘ und ‚Aufführungsschrift‘ — vor allem in bezug auf die Gemengelage in der Überlieferung von Partituren und Stimmen, Autographen und Druckvorlagen, wie sie auch Bernhard Appel (Düsseldorf) am Beispiel Schumanns anschaulich machte. Augenfällig wurde die Berührung von Musikwissenschaft und Philologie in Interpunktionsfragen: Am geradezu ‚klassischen‘ Streitobjekt, einem ‚fehlenden‘ Punkt (im Autograph der ‚Champagner-Arie‘ aus Mozarts *Don Giovanni*), wurde die historische Verwandtschaft von grammatischen Satzzeichen mit Pausen- und Vortragszeichen in Erinnerung gerufen. Auch der von Gunter Martens (Hamburg) im Zusammenhang mit den Prinzipien textgenetischer Edition eingeführte Begriff der „Konstellation“ eröffnete gemeinsame Anwendungsmöglichkeiten im Sinne einer kontextbezogenen Auswertung von Varianten im Entstehungsprozeß eines Kunstwerks. Im Fall des Begriffs „Fassung“ beließ man es dagegen bei der Versicherung von Unsicherheit. Deutlich wurde aber, daß die theoretischen Arbeiten des Germanisten Hans Zeller (Fribourg) auch für die musikwissenschaftliche Edition kanonischen Rang genießen.

Unter den gattungsspezifischen Diskussionen nahmen Fragen der Opern- bzw. der Libretto-Edition breiten Raum ein. Daß die Aufhebung der „Dichotomie“ von Sprech- und Musiktheater nicht nur einer flexiblen Handhabung des starren Begriffs vom Textbuch dient, konnte Bodo Plachta hermeneutisch und historisch deutlich machen, indem er auf emblematische Strukturen der Oper im Übergang von barocker zu aufklärerischer Dramatik hinwies. Möglichkeiten einer Auffächerung von Libretto-Typen in Vorlage, Parodie, Bearbeitung und Übersetzung dokumentierte Gabriele Buschmeier (Mainz) am Beispiel Glucks. Die von Helga Lühning anhand des *Fidelio* vorgebrachten werkimmanenten Einwände gegen die Aufnahme von Operndialogen in eine Werkausgabe wurden durch die von Jürgen Hein und Helga Zumbusch (Münster) dargelegte Frage konterkariert, wie musikalische Unterlegungen in eine Ausgabe Nestroys zu integrieren seien. Den irreführenden Charakter einer isolierten Textdarbringung zeigte Werner Breig (Bochum) an Textausgaben Wagners auf. Gerade im Hinblick auf Wagner erbrachte die Diskussion einer editorischen Darstellung der Werkgenese eine Dekonstruktion des Mythos von der ‚Fassung letzter Hand‘ (John Deathridge, Cambridge); auch im Falle Brechts erwies sich in mehreren Referaten die Preisgabe eines organischen Werkbegriffs als editorische Notwendigkeit.

Kontrovers diskutiert wurde Dürrs Plädoyer für den literarischen Text „als Parameter eigenen Rechts“ im Rahmen einer Liedausgabe — d. h. für die Dokumentation der Wirkungs- und Bearbeitungsgeschichte eines Textes über sein kurzes Leben als ‚Vorlage‘ hinaus. Vertreter der Germanistik, namentlich Oellers und Steinecke, sahen darin eine unangemessene Aufwertung von ‚poetae minores‘ oder bestritten den Wert der Darstellung nachträglichen Textwandels für die Ausgabe einer bestimmten Vertonung. Gegen die Vermengung von Wertkategorien und Editionsprinzipien verwies Dürr am Beispiel des ‚Schubert-Kreises‘ auf die untrennbaren Zusammenhänge in Produktionsgemeinschaften der Romantik.

Ausblicke gestattete die abschließende Skizzierung von Textausgaben Schuberts und Bachs, die in Verbindung mit der jeweiligen Werkausgabe entstehen sollen. Bezüglich des Bachschen Kantatenwerks wurde die Hinzuziehung der Theologie ebenso als notwendig und wünschenswert anerkannt wie die Integration der Kunstgeschichte im Dienste einer Aufführungsgeschichte der Oper. Wiederholt wurden Benutzerinteressen auf fachspezifische Unterschiede und ihre normative Kraft hin erörtert. Die romantische Utopie vom ‚klingenden Buch‘ realisierte Dierk Hoffmann (Hamilton) technologisch. Seinen Schlußvortrag gestaltete er zum Appell an die Editionswissenschaft, die Möglichkeiten einer elektronischen, ‚virtuellen‘ Partitur nutzbar zu machen.

Greifswald — Lubmin, 30. November bis 3. Dezember 1995:

Musikkultur in den Städten des Ostseeraumes im 17. und 18. Jahrhundert.

Konferenz im Rahmen der internationalen Greifswalder Tagungen

zur „MUSICA BALTICA — interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum“

von Peter Tenhaef, Greifswald/Münster

Die Universität Greifswald hat jahrhundertealte enge Beziehungen zu anderen Städten und Regionen im Ostseeraum. Verschiedenste Institute werden in ihrem Lehr- und Forschungsprogramm dieser Tradition gerecht, darunter auch das Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, das nunmehr in jährlicher Folge die fünfte internationale Tagung zur Musikkultur im Ostseeraum durchgeführt hat. Obwohl das Institut in seiner bisherigen Form aufgelöst wird, betonen sowohl Rektor Kohler als auch Staatssekretär Ehmann anlässlich der Eröffnung der Konferenz, daß dieser Forschungsbereich mit entsprechenden Konferenzen in Greifswald weiter präsent bleiben wird. In der Tat wäre es ein unverzeihlicher Fehler, wenn die inzwischen international koordinierte Forschungsarbeit ausgerechnet von deutscher Seite künftig unterbunden würde.

Mit ihren 26 Referenten, die aus acht Anrainerstaaten der Ostsee zusammenkamen — Estland war nicht personell, wohl aber thematisch vertreten — erfüllte die Konferenz das gesamte Spektrum des diesjährigen Rahmenthemas. Die im Vordergrund stehende funktionale Bedeutung innerhalb der städtischen Musikkultur wurde besonders am ergiebigen Beispiel Danzigs entfaltet (Violetta Kostka, Karla Neschke, Danuta Popinigis, Elzbieta Wojnowska, Danuta Szlagowska). Referate über andere Städte rund um die Ostsee differenzierten das Bild: von Kopenhagen (Karsten Hatting) und Kiel (Michael Kube) über Wismar (Burkhard Busse), Rostock (Folke Bohlin), Stralsund und Greifswald (Lutz Winkler, Ekkehard Ochs — beide leiteten die Konferenz —, Burkhard Köhler), Wolgast und Stettin (Klaus-Peter Koch), Marienburg (Joachim Gudel), Braunsberg (Jolanta Wozniak), Mohrunen und Königsberg (Jan Janca), Vilnius (Jurate Trilupaitienė), Mitau und Riga (Ilona Brege, Lolita Furmane, Zane Gailite), Narva (Fabian Dahlström), St. Petersburg (Natalia Gliantseva, Wladimir Gurewitsch), Turku (Gudrun Viergutz) bis nach Kuopio in Ostbottnien (Paivi Liisa Hannikainen). Fast alle diese Referate wiesen schon aufgrund der dargestellten starken Migrationen der Musiker auf rege Wechselbeziehungen hin, die zum Teil auch im Zentrum der Thematik standen. Andere Schwerpunkte waren die kirchenmusikalische Praxis, Stadtmusikanten, Musiktheater, öffentliches, universitäres und privates Konzertleben, Verlagswesen, Musikpädagogik, Orgelbauprivilegien sowie grundsätzliche Überlegungen zur Funktion der Orgel in der Kirche (Bohlin, Gerd Rienäcker). Sowohl in den Referaten als auch in den nachfolgenden Diskussionen, an denen sich weitere Konferenzteilnehmer beteiligten, wurden die komplexen, zum Teil widersprüchlich erscheinenden Funktionsschichten der Musik in den Ostsee-Städten deutlich, je nach der damaligen oder auch heutigen Perspektivierung. Weitgehende Übereinstimmungen ergaben sich durch die überwiegend städtisch-republikanische (nicht höfische) Gesellschaftsstruktur der Städte, wodurch vielfach moderne italienische, französische oder süddeutsche Einflüsse zugunsten konservativer (niederländisch, nord- und mitteldeutscher) Kantoren- und Organistentraditionen gering blieben, wenngleich sie vorhanden waren. Grundsätzliche regionale Unterschiede scheint es, außer im katholischen Polen-Litauen oder in der neu gegründeten Residenzstadt St. Petersburg, weniger im Repertoire als im jeweiligen Aufführungsstil gegeben zu haben, der aber aus den Quellen nur sehr rudimentär zu erschließen ist. — So viele Zusammenhänge sichtbar wurden, so viele interessante Fragen blieben offen, so daß die Forschungen und Gespräche darüber auf jeden Fall fortgesetzt werden sollten.

Im Jahre 1995 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

zusammengestellt von Ralf Martin Jäger (Münster/W.)

Von den nicht aufgeführten Instituten konnte keine Auskunft erlangt werden. Mehr als die Hälfte der hier aufgelisteten rund 100 Arbeiten waren der Dissertationsmeldestelle nicht bekannt.

Augsburg. Georg Brunner: Beiträge zur Musik im Kloster Scheyern.

Bamberg. Leermeldung.

Basel. Matthias Schneider: Buxtehudes Choralphantasie. „Textdeutung oder phantastischer Stil“

Bayreuth. *Musikwissenschaftliches Seminar.* Leermeldung.

Bayreuth. *Forschungsinstitut für Musiktheater Schloß Thurnau.* Leermeldung.

Berlin. *Humboldt-Universität.* Leermeldung.

Berlin. *Freie Universität, Fachrichtung Historische Musikwissenschaft.* Steffen Fahl: Zu Leben und Werk Robert Khans. □ Sabine Feißt: Der Begriff der Improvisation in der Neuen Musik. □ Werner Grünzweig: Alban Berg als Musikschriftsteller und Analytiker. □ Heribert Henrich: Das Werk Jean Barraqués. □ Arne Langer: Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Operninszenierung im 19. Jahrhundert.

Berlin. *Freie Universität, Fachrichtung vergleichende Musikwissenschaft.* Leermeldung.

Berlin. *Technische Universität.* Christoph Hecht: Die Stanford-Schule — Sinfonik ohne Metaphysik. □ Anno Mungen: Musiktheater als Historienbild. Spontinis „Agnes von Hohenstaufen“ als Beitrag zur deutschen Oper. □ Manuela Schwartz: Wagner-Rezeption und französische Oper des fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indy's „Fervaal“ □ Petra Zimmermann: Musik und Text in Max Regers Chorwerken „Grossen Stils“

Berlin. *Hochschule der Künste.* Dirk Lemmermann: Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers — Analytische, ästhetische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung des „Mörrike-Chorliederbuches“ □ Ralf Meißner: Untersuchungen zur Struktur von Unterrichtszusammenhängen. Reflexion — Analysen — Modelle. Ein Beitrag zur Unterrichtsplanung.

Bern. Leermeldung.

Bochum. Leermeldung.

Bonn. Petra Diepenthal-Fuder: Menuett oder Scherzo? Untersuchungen zur Typologie lebhafter Binnensätze in der frühen Ensemble-Kammermusik. □ Gereon Dieppen: Innovation oder Rückgriff? Studien zur Begriffsgeschichte des musikalischen Neoklassizismus. □ Astrid Sadrieh: Konvention oder Widerspruch.

Bremen. Leermeldung.

Chemnitz-Zwickau. Leermeldung.

Detmold. Iris Helene Hilbk: Studien zum Verhältnis von Sprache und Musik bei Claude Debussy. □ Benedikt Jäger: Die „Ungarischen Rhapsodien“ von Franz Liszt. Analytische Studien zur Entstehung und Werkidee. □ Paul Thissen: Zitattechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts.

Dortmund. Leermeldung.

Düsseldorf. Leermeldung.

Duisburg. Leermeldung.

Eichstätt. Barbara Haas: Die Musica Viva unter dem Gründer und Leiter Karl Amadeus Hartmann, 1945—1963. □ Volker Schier: Tropen zum Fest der Erscheinung des Herrn. □ Christofer Schweisthal: Die Eichstätter Hofkapelle bis zu ihrer Auflösung 1802. Ein Beitrag zur Geschichte der Hofmusik an süddeutschen Residenzen. □ Iris Winkler: Idomeneos „Sprache“. Zum Umfeld einer umstrittenen Opera seria.

Erlangen/Nürnberg. Leermeldung.

Essen. Universität Gesamthochschule, Fachbereich 4. Leermeldung.

Essen. Folkwang Hochschule. Stefan Orgass: Disposition und Ausarbeitung in Bachs späten Clavier-
Werken (1739—1749).

Frankfurt a. M. Musikwissenschaftliches Institut. Claudia Feldhege: Die Opernlibretti von Ferruccio Busoni. Ihre stilistisch-dramaturgische Anlage und ihr Stellenwert im Rahmen der Opernproduktion des beginnenden 20. Jahrhunderts. □ Ulrike Neu: Harmonik und rhetorisches Prinzip in der Lautenmusik von Silvius Leopold Weiß.

Frankfurt a. M. Hochschule für Musik. Hartwig Lehr: Musik für ... Untersuchungen zum Werk Rudi Stephans.

Freiburg i. Br. Matthias Wiegandt: Epigonenklänge? Studien zur Symphonik nach 1850.

Gießen. Johann Peter Gräßer: Der Jazzgeiger Stephane Grappelli. Untersuchungen zur Entwicklung seines Personalstils und seiner Violintechnik. □ Christiane Hillebrand: Film als Totale Komposition. Analyse und Vergleich der Filme Mauricio Kagels.

Göttingen. Meike ten Brink: Die Flötenkonzerte von Johann Joachim Quantz. □ Bettina Faulstich: Die Musikaliensammlung der Familie von Voss. □ Helma Götz: Manfred Gurlitt. Leben und Werk. □ Bernd Wiechert: Heinrich von Herzogenberg (1843—1900). Studien zu Leben und Werk.

Graz. Institut für Musikwissenschaft. Leermeldung.

Graz. Hochschule für Musik. Robert Gutmann: Die musikalische Figurenlehre des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Franz Krieger: Untersuchungen zum Stilwandel im Jazzpiano-Solospiel am Beispiel ausgewählter Body and Soul-Aufnahmen zwischen 1938 und 1992. □ Adolf Marold: „Spiel in kleinen Gruppen“. Musikalisch-pädagogische und ästhetische Überlegungen dazu. □ Heide Pfeiler: Produktionsverfahren und deren Wirkung in der Populärmusik.

Greifswald. Leermeldung.

Halle. Leermeldung.

Hamburg. Musikwissenschaftliches Institut. Marion Bleß: Richard Wagners Oper „Tannhäuser“ im Spiegel seiner geistigen Entwicklung. □ Martin Boiko: Die litauischen Sutartinės. Eine Studie zur baltischen Volksmusik. □ Dirk Budde: Take three cords ... Punkrock und die Entwicklung zum American Hardcore. □ Maximilian Hofbauer: Franz Liszts Klavieropern. Studien zu den Fantasien und Paraphrasen der Pariser Zeit (1823—1843). □ Peter Imort: Die Musikszene Dortmund im 16. Jahrhundert. Verschiebungen und Neuorganisationen während der „Langzeitreformation“ □ Anette Nagel: Studien zur Passionskantate (H 776) von Carl Philipp Emanuel Bach. □ Jutta Raab-Hansen: NS-verfolgte Musiker in England. Spuren deutscher und österreichischer Flüchtlinge in der britischen Musikkultur.

Hamburg. Hochschule für Musik. Dieter Bührig: Schule in der Musik. □ Monika Ribaupierre: Auditive Stimulation bei Frühgeborenen. □ Ludwig Striegel: Sateriek Paedagoge? Die Bedeutung Erik Saties für die Musikpädagogik.

Hannover. Hochschule für Musik. Johannes Barkowsky: Das Fourier-Theorem in musikalischer Akustik und Tonspsychologie. □ Wolfgang Eichhorn: Agenda-Setting-Prozesse: Eine theoretische Analyse individueller und gesellschaftlicher Themenstrukturierung. □ Wolfram Peiser: Die Fernsehgeneration — eine empirische Untersuchung ihrer Mediennutzung und Medienbewertung. □ Christa Wehner: Überzeugungsstrategien in der Werbung. — Eine Längsschnittanalyse von Zeitschriftenanzeigen des 20. Jahrhunderts.

Heidelberg. Ulrike Keil: Louise Adolpha LeBeau. Leben und Werk. □ Salome Reiser: Die Streichquartette von Franz Schubert. □ Thomas Schmidt: Studien zu Mendelssohns Musikästhetik.

Hildesheim. Axel Klein: Die Musik Irlands im 20. Jahrhundert.

Innsbruck. Leermeldung.

Karlsruhe. Leermeldung.

Kassel. Lothar Jahn: Freies Musiktheater in der Bundesrepublik Deutschland.

Kiel. Friedrich Wedell: Annäherung an Verdi. Zur Melodik des jungen Verdi und ihren musiktheoretischen und ästhetischen Voraussetzungen.

Koblenz. Leermeldung.

Köln. *Musikwissenschaftliches Institut.* Isabel Eicker: Kinderstücke. An Kinder adressierte und über das Thema der Kindheit komponierte Alben in der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts. □ Karin Germerdonk: Sinfonie und Poème. Philosophische Grundlagen einer gattungsgeschichtlichen Wechselbeziehung im Werk Skrjabin. □ Martina Grempler: Rossini e la patria. Studien zu Leben und Werk Gioacchino Rossinis vor dem Hintergrund des Risorgimento. □ Susanne Gutsche: Der Chor bei Beethoven. Eine Untersuchung zur Rolle des Chores in den Orchesterwerken von den Bonner Kantaten bis zur 9. Sinfonie. □ Silvia Handke: Präsenz und Dynamik regionaler Musikkulturen in den Sendekonzepten des WDR-Hörfunks. □ Andreas Hoffmann: Untersuchungen zu venezianischen, römischen und neapolitanischen Opern mit heroischen und komischen Stoffen (1682–1703) von Gian Domenico Partenio bis Alessandro und Domenico Scarlatti. □ Martina Homma: Witold Lutoslawski. Zwölftonharmonik — Formbildung — Aleatorischer Kontrapunkt. Studien zum Gesamtwerk unter Einbeziehung der Skizzen. □ Mi-Young Kim: Das Ideal der Einfachheit im Lied von der Berliner Liederschule bis zu Brahms. □ Lorenz Luyken: „... aus dem Nichtigen eine Welt schaffen ...“ Studien zur Dramaturgie im symphonischen Spätwerk von Jean Sibelius. □ Anna Martini: Topographische Darstellung der elektronischen Hirntätigkeit unter den Bedingungen von Perzeption und kritischer Höranalyse. □ Udo Rademacher: Vokales Schaffen an der Schwelle zur Neuen Musik. □ Studien zum Klavierlied Alexander von Zemlinskys. □ Jürgen Schaarwächter: Die britische Sinfonie 1914–1945. □ Kerstin Schüssler: Frank Martins Musiktheater. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im 20. Jahrhundert.

Köln. *Hochschule für Musik.* Leermeldung.

Leipzig. Leermeldung.

Mainz. Doris Kösterke: Kunst als Zeitkritik und Lebensmodell. Aspekte des musikalischen Denkens bei John Cage (1912–1992). □ Jörg Mehren: Studien zu Leben und Werk von Wolfgang Jacobi.

Marburg. Christine Zimmermann: Unmittelbarkeit: Theorien über den Ursprung der Musik und der Sprache in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts.

München. *Institut für Musikwissenschaft.* Birgit Lodes: Das Gloria in Beethovens „Missa solemnis“ □ Stefan Pontz: Teilchromatisierte Dreiklangsmodalität: Untersuchungen zum Tonartensystem im Motettenwerk von Jacobus Gallus.

München. *Theaterwissenschaft.* Leermeldung.

Münster. Veronika Beci: „... weil alles von der Sehnsucht kommt.“ Tendenzen einer Eichendorff-Rezeption durch das Lied. 1850–1910. □ Jan Böcker: „Die Orgel störrisch, aber gemeistert ...“ — die Konzertauftritte des niederländischen Organisten, Pianisten und Komponisten Gerard Bunk (1888–1958) in Deutschland in Kaiserreich, Weimarer Republik und „Drittem Reich“ Mit einem Werkverzeichnis. □ Dietrich Helms: Heinrich VIII. und die Musik. Studien zu seinen Kompositionen, ihrer Überlieferung und der weltlichen Musikpraxis an seinem Hof. □ Barbara Kienscherf: Das Auge hört mit. Die Idee der Farblichtmusik und ihre Problematik — beispielhaft dargestellt an Werken von Alexander Skrjabin und Arnold Schönberg. □ Bernd Krause: Untersuchungen zur Vortragsbezeichnung „con brio“ unter besonderer Berücksichtigung der Werke Ludwig von Beethovens. □ Ulrich Matyl: Die Choralbearbeitungen der Schüler Johann Sebastian Bachs. □ Michael Zywiets: Adolf Bernhard Marx und das Oratorium in Berlin.

Oldenburg. Leermeldung.

Osnabrück. Leermeldung.

Regensburg. Leermeldung.

Rostock. Lars Klingberg: Existenzbedingungen musikalischer und musikwissenschaftlicher Gesellschaften in der DDR. □ Burkhardt Köhler: *Musica noster amor*. Pommersche Musikkultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Saarbrücken. Leermeldung.

Salzburg. Irene Brandenburg: Giuseppe Millico. Studien zu Leben und Werk. □ Dieter Haberl: Zahlensymbolik in Bibers Rosenkranz-Sonaten. □ Wolfgang Wagner: Caspar Ett. Leben und Werk.

Siegen. Leermeldung.

Tübingen. Frank P. Bär: Holzblasinstrumente im 16. und frühen 17. Jahrhundert. Familienbildung und Musiktheorie. □ Pieter Minden-Bacher: Die freirhythmische Tonada in Asturien. Ein Beispiel zur Erforschung des nordspanischen Volksliedes.

Wien. *Institut für Musikwissenschaft.* Pia Ernstbrunner: Der Musiktraktat des Engelbert von Admont (ca. 1250–1331). □ Martin Eybl: Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie. □ Karl Mitterschiffthaler: Die Musikpflege im Zisterziensertift Wilhering unter besonderer Berücksichtigung der Choralpflege. □ Martin Sierek: Die Geschichte des Ensembles „die reihe“. □ Andreas Vejvar: Musik als Geheimnis und Gegenwart. Zum Schein des Augenblicks.

Wien. *Hochschule für Musik.* Leermeldung.

Würzburg. Teresa Klier: Der Verdi-Klang. Studie zur Orchesterkonzeption in den Opern Giuseppe Verdis.

Zürich. Beat Föllmi: Tradition als Hermeneutische Kategorie bei Arnold Schönberg.

BESPRECHUNGEN

WALTER SALMEN: „*Critiques Musicaux d'Artiste*“. *Künstler und Gelehrte schreiben über Musik. Textauswahl, Interpretation, Kommentare. Freiburg i. Br.: Rombach 1993. 449 S., Notenbeisp.*

Der Redaktionsalltag in den Zeitungen zeigt es: Die wenigsten Musikkritiker üben ihr Metier hauptberuflich aus. In der Regel sind es Studenten, Lehrer und andere musikalisch gebildete Enthusiasten, die abends ein Konzert oder eine Opernaufführung besuchen und am nächsten Tag ihr Manuskript in der Redaktion abliefern. Daran hat sich seit den Anfängen der Musikkritik nicht viel geändert. Insofern vermittelt der Untertitel einer Sammlung musikkritischer Aufsätze, die Walter Salmen als *Critiques Musicaux d'Artiste* veröffentlicht hat, ein schiefes Bild. Denn wenn es dort ausdrücklich heißt, „Künstler und Gelehrte schreiben über Musik“, suggeriert Salmen zumindest, daß dies die Ausnahme und zugleich etwas völlig anderes sei, als wenn professionelle Kritiker ihre Meinung zu Papier bringen.

Ein Blick in die etwa 200 Texte umfassende Sammlung zeigt, daß Salmen keineswegs ausschließlich Schriften gebildeter Laien aufgenommen hat. Die Nichtmusiker sind unter den 76 „Künstlern und Gelehrten“ sogar deutlich in der Minderheit. Die chronologisch geordnete Sammlung beginnt mit Johann Joachim Quantz' Aufsatz „Wie ein Musikus und eine Musik zu beurtheilen sey“, der aus seinem 1752 erschienenen *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* stammt, und endet mit zwei Kritiken aus der Feder von Theodor W. Adorno. Dazwischen finden sich immer wieder Ausätze, die man ohne weiteres als professionelle Musikkritiken bezeichnen kann, auch wenn ihre Autoren ihr Brot nicht ausschließlich damit verdient haben.

Diese methodischen Unschärfen wären nicht weiter schlimm, wenn nicht auf der anderen Seite Autoren wie der bedeutende Musikkritiker Eduard Hanslick mit ebendieser Begründung außen vor bleiben mußten. Dagegen fand Robert Schumann durchaus Eingang in die Sammlung, obwohl er als Gründer, Herausgeber und wichtigster Autor der *Neuen*

Zeitschrift für Musik dem Profilage zugerechnet werden muß. Auch E. T. A. Hoffmann, Heinrich Heine oder George Bernard Shaw haben ihre Kritiken nicht für die Schublade geschrieben.

Abgesehen von dieser Unstimmigkeit ist das 449 Seiten starke Buch eine informative und vor allem unterhaltsame Lektüre. Viele Texte wie die von Schumann oder Hoffmann sind bekannt, aber auf der anderen Seite finden sich zahlreiche Aufsätze, Auszüge aus Romanen oder Tagebüchern, die eben nicht in jeder häuslichen Bibliothek greifbar sind. Zum Beispiel die lesenswerten Beobachtungen des Künstlers und ausgebildeten Musikers Paul Klee zu einer Berner Aufführung von Mozarts *Don Giovanni*, die er im März 1904 für das *Berner Fremdenblatt & Verkehrszeitung* verfaßte, oder auch die „Selbst = Rezension“ von Ferruccio Busoni, die er nach einem Konzert mit eigenen Werken verfaßte, nachdem die Kritik es nicht gebührend anerkannt hatte.

Manches in diesem Buch ist skurril, wie etwa Hugo Wolfs „Monolog, nacherzählt von Hugo Wolf“, anderes ist aus musikhistorischen Gründen interessant wie Heinrich Marschners Beurteilung dreier italienischer Gesänge von Franz Schubert. Darüber hinaus werden auch aktive Kritiker viele Anregungen finden können. Zum Beispiel bei Kurt Weill, der auf wenigen Seiten gleichsam eine Poetik der Musikkritik verfaßt hat.

(April 1995)

Bernhard Hartmann

BRUCE HAYNES: *Music for Oboe, 1650—1800. A Bibliography. Berkeley, CA: Fallen Leaf Press (1992). XVIII, 432 S.*

„It could seriously debated whether bibliographic research can successfully pursued except by those with an obsession“, bekennt Haynes, der als Spieler historischer Instrumente ausgewiesene Oboenvirtuose und Verfasser bibliographischer und organologischer Publikationen, im Vorwort der zweiten Ausgabe seines Buches. Es ist seit der ersten Edition im Jahre 1986 um nochmals über 1.000 Titel auf nunmehr 10.515 angewachsen und erfaßt alles, dessen der besessene Sammler

habhaft werden konnte, von der Neuausgabe einer Telemannschen Oboensonate über ein unveröffentlichtes Konzert für Oboe d'amore von Johann Adolf Scheibe bis hin zu Nachweisen einstmals vorhandener, heute verschollener Stücke. Das Ganze ist wohlorganisiert: Den Hauptteil des Buches bildet ein alphabetisch nach Komponisten geordnetes Verzeichnis. Innerhalb der einzelnen Personenartikel werden die Werke für oder mit Oboe nach einem einfachen numerischen Schlüssel verzeichnet, der Stimmzahl und Besetzungskombination erkennen läßt. Dabei bedeutet 01 Musik ohne Baß, 02 Solo mit Baß (Bc.), 03 Trios mit Baß (Bc.) usw. bis hin zum Oktett, 09 bezeichnet Ensembles von Doppelrohrblattinstrumenten, 10 Solokonzerte, die Zahlen 11–19 stehen für weitere Gattungen und Besetzungen (vor allem der Vokalmusik). Eine mit Punkt nachgestellte Ziffer gibt Aufschluß über die Besetzung im einzelnen: Die Kombination 04.6 kennzeichnet beispielsweise Quartette für Oboe mit Violine und Viola da braccio oder da gamba (+ Baß/Bc.). Es ist ein Buch für den Musiker, der Werke von bestimmten Komponisten oder für bestimmte Besetzungskombinationen mit Oboe sucht. Der über 70 Seiten starke Registerteil ist ihm dabei in jeder nur denkbaren Weise behilflich. Gewiß nur im Ausnahmefall wird auch der Musikwissenschaftler nach Haynes' Buch greifen, beispielsweise wenn es gilt, die Quelle eines Werkes für oder mit Oboe zu ermitteln. Wenn er sich einen Sinn dafür bewahrt hat, daß Bibliographie nicht nur mit Obsession, sondern in seinem Fach auch mit Kunst zu tun hat, werden ihn Haynes' gelegentlich eingestreute Urteile wie „Lightweight pieces“ (Johann Gottlieb Naumanns 6 Sonatine für Oboe, Fagott und Cembalo, S. 234) oder „Lovely piece“ (Johann Gottlieb Grauns Oboenkonzert in c-Moll, S. 148) freuen und bisweilen auch nachdenklich stimmen.

(Juni 1995)

Klaus Hofmann

H. WILEY HITCHCOCK: Marc-Antoine Charpentier. Oxford-New York: Oxford University Press 1990. XI, 123 S., Notenbeisp. (Oxford Studies of Composers 23.)

Marc-Antoine Charpentier gehört zu den Komponisten, deren Biographie und Werke in den letzten Jahren gründlich erforscht wurden. Zu den wichtigsten Publikationen gehört der *Catalogue raisonné* vom selben Autor, die Biographie von C. Cessac, die zahlreichen Artikel von Hitchcock, Patricia Ranum u. v. a., die Werk- (in der Reihe *Patrimoine Musical Français* der Editions du Centre de Musique Baroque de Versailles) und die Faksimileausgabe der *Meslanges de musique latine, française et italienne* und nicht zuletzt die zahlreichen Platteneinspielungen verschiedener Ensembles. Hitchcocks *Catalogue raisonné* wurde neuerdings durch eine Publikation von Ranum ergänzt, in der sie den ersten umfassenden Versuch einer Chronologie der Werke Charpentiers unternimmt (*Vers une chronologie des œuvres de Marc-Antoine Charpentier. Les papiers employés par le compositeur: un outil pour l'étude de sa production et de sa vie*, Baltimore, chez l'auteur. Dux Femina Facti 1994). Die vorliegende Studie von Leben und Werk des Komponisten stellt eine ausgezeichnete Einführung in alle Fragen der Biographie, der Werkgenese und -interpretation dar. Im einzelnen werden die liturgischen Kompositionen (Messen, Sequenzen, Antiphone, Hymnen, *Leçons de ténèbres*, *Prose des morts*, *Magnificat*, *Responsorien*, *Te Deum* etc.) und Psalm-Vertonungen, die verschiedenen Motetten und „Dramatic Motets“ (Oratorien, die als Motetten im Meßgottesdienst gesungen wurden) und geistlichen „Symphonies“, die Musik für die ‚chambre‘ (verschiedene Aires, u. a. *Airs sur les stances du Cid*, Kantaten, Concerts, Caprices, Sonaten) und schließlich die Bühnenwerke verschiedenster Gattungszugehörigkeit von den Tragédies en musique über die Comédies-ballets, die Intermedien, die Pastoralen und den Schauspiel- bzw. Bühnenmusiken bis zu den Divertissements behandelt. Hitchcock vermag aus seiner umfassenden Kenntnis der Epoche wichtige grundsätzliche Hinweise und Details über stilistische Eigenarten, besetzungs- und gattungsspezifische Eigenarten mitzuteilen. Leider blieben in den Notenbeispielen zum Musiktheater (S. 105, 106) einige Fehler in der Textierung stehen. Diese Biographie ist das Musterbeispiel einer kompakten, gut lesbaren Kurzmonographie.

(April 1995)

Herbert Schneider

MANUEL CARLOS DE BRITO: *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney: Cambridge University Press (1989). XV, 254 S.

Manuel Carlos de Brito legt mit seiner 1985 von der Universität London angenommenen Dissertation eine seriös recherchierte Geschichte der Oper in Portugal vor, und zwar für die Zeit von 1708 bis 1793. Teófilo Bragas *Historia do teatro portuguez* vol. III (Oporto 1871) kann dadurch als weitgehend überholt gelten. Brito gewinnt anhand von Besetzungslisten, Rechnungen, Korrespondenzen, von Libretti, Manuskripten und Drucken überwiegend aus portugiesischen Bibliotheken erstmals die Möglichkeit, Aufführungsorte, -daten, Werke, Komponisten, Sänger, Zahl der Aufführungen, Kosten, Umstände etc. genau zu erfassen. Dies mag im Einzelfall etwas ermüdend wirken, läßt aber die zum Teil bekannten geschichtlichen Hintergründe konkret werden.

Die Geschichte der Oper in Portugal nimmt ihren Ausgang mit der Hochzeit von König João V. (1708–50) mit der Tochter Kaiser Leopolds I. von Österreich, Maria Anna, die ihr Interesse für weltliche Hofmusik in die Ehe einbrachte. Auch wenn João V. einige wenige portugiesische Musiker zum Opernstudium nach Rom und Neapel schickte, auch wenn einige Werke von Domenico Scarlatti nach 1720 in Lissabon aufgeführt wurden, so spielten doch Konzerte und Opern bis ca. 1730 nur eine periphere Rolle, bezeichnenderweise mit Ausnahme von Kirchenkonzerten. Die erste öffentliche Aufführung einer italienischen Oper fand im Dezember 1735 statt. Zu einer Blüte der weltlichen Musik kam es dann unter König José I. (1750–77); es wurden öffentliche Theater gebaut, die besten italienischen Sänger engagiert. Es gab zwei bis drei Aufführungen pro Woche von portugiesischen (z.B. João de Sousa Carvalho) und italienischen Opern (insbesondere Niccolò Jommelli, später auch Niccolò Piccinni). Das Erdbeben von 1755 brachte die Opernkultur bis 1763 zum Erliegen. Aus finanziellen Gründen mußte Königin Maria I. (1777–92) die Zahl der Opernaufführungen am Hof drastisch reduzieren. Mit der Gründung des bürgerlich orientierten Teatro de S. Carlos 1793 verlor die Hofoper weiter an Bedeutung.

Manuel Carlos de Brito gelingt eine durchaus wertvolle, auch als Nachschlagewerk zu nutzende Studie zur Musikgeschichte eines immer noch wenig beachteten Landes. Allerdings klammert Brito wichtige Fragen nach der (durchaus vorhandenen) Eigenständigkeit der portugiesischen Oper aus. Musikanalytische Aspekte werden gar nicht thematisiert. Auf der Dissertation Britos aufbauend, bleibt künftigen Wissenschaftlern noch viel zu tun. (Mai 1995) Anselm Hartmann

HANS JOACHIM MARX (Hrsg.): *Zur Dramaturgie der Barockoper. Bericht über die Symposien 1992 und 1993*. Laaber: Laaber-Verlag (1994). 230 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe.)

Es ist schon erfreulich, wenn wissenschaftliche Ergebnisse wie die in diesem Band vorgelegten einen so aktuellen Bezug zur theatralischen Praxis von heute aufweisen, geht es doch um die Glaubwürdigkeit und Wahrfähigkeit von Händels Opern auf der Bühne. Als ein Fernziel der Forschung formuliert Reinhard Strohm die Herstellung des „gesamtheitlichen geistigen Kontext(es)“ (S. 33), in dem die Oper einst gestanden hat. Mit der Thematik „Händels Opernlibretti und die Tradition des Barocktheaters“ wurde ein weiterer wichtiger Schritt auf dem Weg dorthin getan. Albert Gier zeigt an Beispielen der Opern *Orlando*, *Amadigi*, *Rodelinda* u. a., daß der „Vergleich mit dem Ausgangspunkt der literarischen Tradition zeittypische Besonderheiten der Libretti schärfer hervortreten“ (S. 15) läßt. Strohm schlägt vor, das „dramma per musica“ der Händel-Zeit am Maßstab von Theorie und Praxis des Regeldramas zu messen, d. h. dessen dialektisch verknüpfte Prinzipien von Wahrscheinlichkeit und „decorum“ in Händels Libretti und womöglich seinen Vertonungen aufzuspüren und in ihrer relativen Bedeutung einzuschätzen (S. 43). Der Beitrag von Hans Dieter Clausen beschäftigt sich mit dem Einfluß der Komponisten auf die Librettowahl der Royal Academy of Music (1720–1729), auf deren klassizistisches Konzept sich Händel nicht völlig festlegen läßt. Klaus Hortschansky versucht eine Beantwortung

tung der Frage, wie in Händels Musiktheater Umwertungen und Paradigmenwechsel von Topoi erfolgen und wie sie determiniert sind. Um 1700 vollziehe sich — so Hortschansky — „eine Abkehr vom barocken Schreckenstheater zum abschreckenden Straftheater und schließlich zum emotionalistischen Mitleidstheater“ (S. 89). Die Kenntnisnahme der hier üppig ausgebreiteten Untersuchungsergebnisse zum barocken Musiktheater seien jedem Regisseur Händelscher Opern nachdrücklich empfohlen, auch wenn sich — so Ellen Kohlhaas — solcherart Detailforschung „nicht automatisch Bühnenwirksam umsetzen“ läßt (S. 104).

Innerhalb der Thematik „Händels Opernbrettchen im Verständnis der Gegenwart“ benennt Ellen Kohlhaas in ihrem Beitrag drei Inszenierungstypologien: die Version des statuarischen Prunk- und Pomptheaters, die Rekonstruktion des Barocktheaters und das sogenannte aktualisierende Regietheater. Empfehlenswert sei es, in Anlehnung an eine Forderung von Hortschansky, „für Sprechfiguren, Gesten, versteckte Bildanspielungen (Emblemata) und den Affektkatalog Händelscher Musik ein Inszenierungs-Repertoire zu erstellen, das den nicht mehr verständlichen Wiedererkennungseffekt der damaligen Zeit in den heutigen Verständnishorizont überführen könne“ (S. 103).

Der dritte inhaltliche Schwerpunkt schließlich bezieht sich auf „Musikalische Szenengestaltung in der Oper von Monteverdi bis Händel“ mit Beiträgen von Jürgen Schläder zur dramatischen Exposition in Opern des genannten Zeitraums, von Siegfried Schmalzriedt zu strukturellen Momenten des Szenenaufbaus in Claudio Monteverdis Opern, von Winton Dean und Norbert Dubowy zur Bedeutung einer Szene für den Gesamtaufbau der Oper und von Angela Romagnoli zur Tradition der ‚scene di prigione‘ bei Händel. Auch hier haben wir es mit einer Fülle von Anregungen und Erkenntnissen zu tun, aus denen sich manche Thematik für künftige Kolloquien gewinnen ließe. Der Herausgeber macht einen solchen Vorschlag, indem er für eine Untersuchung der musikalischen Dramaturgie der Barockoper durch Vertreter verschiedenster Disziplinen plädiert (S. 145).

(Juni 1995)

Hans-Günter Ottenberg

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

Eine Untersuchung über die Gesangkunst der Kastraten kann heute wohl mit einer großen interessierten Leserschaft rechnen. Die Renaissance der Barockoper mit ihren grandiosen Kastratenpartien, die bei modernen Aufführungen in Ermangelung von Kastraten (historisch gesehen fälschlicherweise) meist mit Countertenören besetzt werden, der sich daran anschließende Starruhm einer ganzen Reihe von falsettierenden Sängern wie Michael Chance, Derek Lee Ragin oder auch Jochen Kowalski, die literarische Behandlung des Themas in zeitgenössischen Romanen wie Helmut Kraussers *Melodien* (1993) oder Margriet de Moors *Der Virtuose* (1994) wie schließlich auch ein opulenter Film über Fari-nelli, den berühmtesten aller Kastraten, sind Belege für ein erstaunliches aktuelles Interesse an einer ausgestorbenen Spezies von Sängern, die im 17. und 18. Jahrhundert einen nur modernen Medienstars vergleichbaren Ruhm genossen und, wie Rodolfo Celletti es in seiner *Geschichte des Belcanto* dargestellt hat, als singende Sinnbilder einer Poetik des Wunderbaren galten. (Ob das gegenwärtige Interesse an den Kastraten einer Art Nostalgie entspringt oder vielleicht auch von der Faszinationskraft künstlicher Wirklichkeiten zehrt, kann bislang nur vermutet werden.)

Auf populäre Weise hat sich jüngst Hubert Ortkemper in seinem Buch *Engel wider Willen* dem Phänomen genähert. Hans Fritz' Untersuchung zum Kastratengesang, die Druckfassung einer Grazer Dissertation von 1991, will dagegen als wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema verstanden werden. Der Untertitel der Arbeit ist etwas irreführend, da Fritz nicht nur „hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte“ behandelt, sondern auch Gesichtspunkte historischer und ästhetischer Art mit einbezieht, den Kastratengesang also gleichsam in fast allen seinen Facetten zum Thema macht. Originäre Forschungsergebnisse, wie man sie von einer Dissertation eigentlich erwarten darf, stellt Fritz nicht vor, eher eine Kompilation von zum Teil seit langem bekannten Untersuchungen, die hier, und das macht den

unbestreitbaren Wert seines Buches aus, in überschaubarer Weise zusammengestellt sind. Mehr als andere Autoren vor ihm hat Fritz zudem versucht, aus den wenigen zur Verfügung stehenden medizinischen Untersuchungen kastrierter Männer (keiner Sängerkastraten allerdings) ein Bild der körperlichen Voraussetzungen und Bedingungen des Kastratengesangs zu gewinnen.

Leider hat Fritz es unterlassen, seinen offenbar wohlgefüllten Zettelkasten einer kritischen Sichtung zu unterziehen. Weder gewichtet er die von ihm verwendete Literatur, noch trennt er sorgfältig genug zwischen Primär- und Sekundärquellen. Angus Heriots chronisch unzuverlässiges Buch *The Castrati in Opera* etwa wird vielfach wie ein Quellentext des 18. Jahrhunderts zitiert. (Heriot selbst führt Quellen an, ohne sie ausdrücklich und damit für den Leser überprüfbar nachzuweisen.) Der ganze dritte Teil des Buches („Die Sängerkastraten aus musikalischer Sicht“) leidet unter der Tendenz zur trivialen Vereinfachung und bleibt im Niveau weit hinter anderen Darstellungen, etwa der Cellettis in seinem oben genannten Buch, zurück.

Der Text wurde für die Drucklegung offenbar überarbeitet und ergänzt, wobei sich eine ganze Reihe von Fehlern in die Nummerierung der Fußnoten eingeschlichen haben, so daß viele Querverweise den Leser schlicht in die Irre leiten. Auch ansonsten hätte dem Buch eine gründliche Lektorierung gut getan, von einer Überfülle sachlicher Ungenauigkeiten ganz zu schweigen.

Das größte Defizit der Arbeit besteht indes in dem fast vollständigen Ignorieren der aktuellen Forschung zum Thema. Gerold W. Grubers Wiener Dissertation von 1982 über den *Niedergang des Kastratentums*, eine detailgenaue, gleichfalls historisch weit ausgreifende und dabei methodisch sinnvoll strukturierte Arbeit, bleibt ebenso unerwähnt wie John Rossellis 1988 in den *Acta musicologica* erschienener Aufsatz *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550–1850*, ein Aufsatz, der, anders als alle vorangegangenen Arbeiten, die Materialbasis erstmals seit Franz Haböcks grundlegenden Untersuchungen zu Beginn des Jahrhunderts um wichtige neue Quellen erweitert und die Kastraten als historisches Phänomen mit

einer Genauigkeit umreißt, von der Fritz' Arbeit weit entfernt ist.
(Mai 1995) Thomas Seedorf

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

Die vorliegende Studie nimmt sich einer Künstlergruppe an, die für die Vokalmusik des Settecento — und hier insbesondere für die Opera seria — von entscheidender Bedeutung war. Viele Sänger und hier insbesondere die Kastraten erhielten ihre sängerische Ausbildung in Neapel, um von dort aus eine internationale Karriere zu starten. Daß diese Sänger gerade im venezianischen Musik- und Theaterleben eine herausragende Rolle spielten, wird im Vorwort der Arbeit ausdrücklich betont, mit dem Hinweis darauf, daß sich der Einfluß der Kastraten nicht nur auf ihr Wirken im Musiktheaterbetrieb beschränkte, sondern auch die Ausbildungsstätten der „Ospedali“ einschloß, in denen viele Sänger als Lehrer tätig waren. Das besondere Anliegen der Autorin liegt darin, den Einfluß dieser Sänger auf Repertoire, Gattungen und musikalische Gestalt der Opera seria aufzuzeigen. Das Buch versteht sich somit — was der Titel zunächst nicht vermuten läßt — auch als ein Beitrag zur Geschichte des Gesangsstils vom späten 17. Jahrhundert bis hin zur Gluckschen Opernreform.

Der erste Teil der Arbeit ist der musik- und theaterhistorischen Situation Venedigs gewidmet und enthält interessante Hinweise auf Quellen zu Opern der Zeit wie z. B. die Korrespondenz des Impresario Marco Faustini. Der zweite Teil wendet sich im engeren Sinne den Sängern zu: Hier geht es zunächst um Grundzüge der Sängerausbildung in den Konservatorien Neapels und dann um die neapolitanischen Sänger in Venedig bis etwa 1730. Im dritten Teil folgen die Jahre bis 1750 mit den bedeutendsten Kastraten Farinelli, Caffarelli, Giziello u. a., während der letzte Teil der Studie sich mit opernreformatoryschen Tendenzen der zweiten Jahrhunderthälfte im Hinblick auf Sängeresen und Gesangsstil befaßt. An die Kurzbiographien der Sänger knüpft die Autorin Ausführungen über jene Opern an, in denen der entsprechende Sänger in Venedig

mitwirkte. Da die Komponisten ihre Arien den individuellen sängerischen Qualitäten des ausführenden Sängers anpaßten, lassen sich aus ihrer musikalischen Faktur Rückschlüsse auf ebendiese Fähigkeiten ziehen. Anhand analytischer Betrachtungen zu einzelnen Arien versucht die Autorin, den Wandel des Gesangsstils vom späten 17. bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts darzustellen und zu zeigen, welchen Anteil die Sänger an den musikalisch-kompositorischen Entwicklungen ihrer Zeit hatten. Ergänzt werden diese Ausführungen durch Zitate von Zeitgenossen sowie theoretische Äußerungen in Gesangsschulen und Traktaten, Briefpassagen und Berichte von Reisenden. So entsteht ein lebendiges Bild des venezianischen Musiktheaterwesens auf der einen und des Kastratentums auf der anderen Seite, wobei der Schwerpunkt deutlich auf der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts liegt und bedeutende Kastraten des späten Settecento kaum Erwähnung finden. Es fehlen Ausführungen zum Kastratenwesen im allgemeinen, zu den für die Beurteilung ihrer künstlerischen Qualitäten so entscheidenden besonderen physiologischen Voraussetzungen sowie ein Vergleich zwischen dem Gesangsstil der Kastraten und dem der Sängerinnen, die schließlich in dem untersuchten Zeitraum ebenfalls eine bedeutende Rolle spielten.

Das vorliegende, mit ausführlicher und sehr aufschlußreicher Bibliographie und Spezialregistern versehene Buch ist insgesamt ein interessanter Beitrag zur Sänger- und Gesangsforschung des Settecento, der zu weiteren Studien auf diesem Gebiet anregen möge.

(April 1995)

Irene Brandenburg

Georg Philipp Telemann: Autographe und Abschriften. Katalog, bearbeitet von Joachim JAENECKE. München: G. Henle Verlag 1993. 453 S. (Kataloge der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Erste Reihe: Handschriften. Band 7.)

Den Katalogen über ihre Beethoven-, Haydn- und Mozart-Bestände läßt die Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, einen solchen über ihre Telemanniana folgen; und beträchtliche Schätze sind es, die sie da vorweisen kann: Von 99 Autographen und 350

Abschriften ist die Rede in dem Vorwort von Jaenecke aus dem Jahre 1984. „Sed habent sua fata libelli“: Dem Vorwort von 1984 folgt ein zweites, 1990 abgefaßtes. Es berichtet von Hindernissen, die unerwartet die Drucklegung verzögerten bis in die Zeit jener „historischen Veränderungen in Deutschland“, die auch die nach dem Zweiten Weltkrieg getrennten Berliner Bibliotheksbestände wieder zusammenführten. Verzögerung und Vereinigung kamen dem Inhalt des Katalogs zugute, der sich auf diese Weise nochmals um 76 Quellen — davon über die Hälfte Autographe — erweiterte. Insgesamt umfaßt der Berliner Bibliotheksbesitz etwa ein Drittel der handschriftlich überlieferten Werke Telemanns und damit einen — neben dem kirchenmusikalischen Bestand der Frankfurter Universitätsbibliothek — für diesen Komponisten einzigartigen Quellenfundus.

Die Telemann-Forschung erfreut sich einer bedeutenden, verlegerisch sorgfältigen und optisch wohlgestalteten Veröffentlichung, die ihr künftig ein wichtiges Hilfsmittel sein wird. Inhaltlich wird Jaeneckes Katalog dem Gewicht seines Gegenstandes vollauf gerecht: Musikhistorische Kompetenz verbindet sich mit stetiger bibliothekarischer Akribie und spürbarer Liebe zur Sache. Zu erwähnen ist als bemerkenswerte Grundsatzentscheidung, daß die Handschriften und Werke des Enkels Georg Michael Telemann (1748—1831) einbezogen wurden, der in des Großvaters letzter Hamburger Zeit diesem assistierte und nach dessen Tod interimistisch die Geschäfte führte, später (1773—1828) in Riga als Stadtkantor wirkte und hier das musikalische Familienerbe unter veränderten historischen Bedingungen, vielfach in freier Bearbeitung, lebendig zu halten suchte. Die Berliner Telemann-Bestände gehen zum größten Teil über Georg Poelchau (1773—1836), dessen Sammlung die Berliner Bibliothek 1841 erwarb, auf den Nachlaß Georg Michael Telemanns zurück; vielfältig finden sich darin Spuren der praktischen Nutzung durch den Enkel, der unbedenklich in die Originalquellen hinein-„revidierte“, vor allem auch um- und hinzuinstrumentierte und dabei vielfach alte Stimmen zerschnitt, um leer gebliebene Rückseiten weiterzuverwenden. Georg Michaels Bearbeitereingriffe zu verfolgen wäre eine gewiß nicht uninteressante Aufgabe für sich. Detektivarbeit kommt

auf die Telemann-Forschung zu bei den zerschnittenen Stimmen — Jaenecke macht hier einen Anfang mit seinem weit über 100 Eintragungen umfassenden „Verzeichnis der nicht identifizierten Fragmente“ (S. 396f.). Im übrigen hat der Rigaer Kantor auch komponiert; sein schmales eigenes Œuvre läßt sich aber bislang nicht sicher gegen das des Vorfahren abgrenzen. Kurzum: Die Einbeziehung des Telemann-Enkels erscheint überaus plausibel.

Auf mehr als 200 Seiten beschreibt Jaenecke zunächst Autographe, dann Abschriften nach dem wohldurchdachten Muster: Titelkopf (Komponist, Titel, Besetzung, Kennzeichnung als Autograph oder Abschrift, Benennung des oder der Schreiber) — Beschreibung der Handschrift — Inhalt — Provenienz — bibliographische Hinweise; und variiert das Modell geschickt nach den jeweiligen Erfordernissen. Die Beschreibungen lassen kaum Wünsche offen; allerdings verzichtet Jaenecke grundsätzlich auf Wasserzeichenangaben und — schon weniger verständlich — bei Editionsnachweisen auf den Namen des Herausgebers. Als Anhang folgen über 50 Seiten Faksimiles mit charakteristischen Schriftproben teils namentlich bekannter, teils unbekannter Kopisten — zweifellos ein wichtiger Bezugspunkt für die künftige Telemann-Quellenforschung. Den Beschluß bilden über 60 Seiten Verzeichnisse und Register z. B. der Schreiber, der nicht identifizierten Fragmente (leider ohne Noten), der Personen und der zitierten Literatur sowie der Werke der beiden Telemann und anderer in den Handschriften auftretender Komponisten.

Das Katalogwerk verdient den Beifall der Fachwelt, und der Rezensent zögert, Kritik vorzutragen. Vielleicht hätte ein ‚Insider‘ der Telemann-Forschung das Manuskript vor der Drucklegung durchsehen sollen. Es verwundert ein wenig, wenn man in der Beschreibung der Handschrift Mus. ms. autogr. G. P. Telemann 12, die Telemanns *Matthäus-Passion* von 1762 enthält, auf S. 40 Telemanns launig-melancholisches Gedicht wie folgt anhebend liest: „Mit tinte, deren Fluß zustaut / Mit Federn, die nur pappicht ... (?)“. Hier wäre leicht weiterzuhelfen gewesen. Als eine Art Topos durchgeistert das Gedicht die Telemann-Literatur seit langem: „Mit Dinte, deren Fluß zu stark, / Mit Federn, die nur pappicht Quarck, / Bey blöden Augen, finstern Wet-

ter, / Bey einer Lampe, schwach von Licht, / Verfaß't ich diese saubern Blätter. / Man schelte mich deswegen nicht!“ (so bei Hans Hörner, *Gg. Ph. Telemanns Passionsmusiken*, Borna 1933, S. 157; ähnlich etwa bei E. Kleßmann, *Telemann in Hamburg*, Hamburg 1980, S. 133).

Bei der Behandlung der Handschrift Mus. ms. autogr. G. P. Telemann 30 (S. 65) vermißt man einschlägige bibliographische Aufschlüsse: Es fehlt der Nachweis der im Hänssler-Verlag herausgegebenen Edition der Kantate *Gott sei mir gnädig* von Traugott Fedtke (1963), und es fehlt ein Hinweis auf Martin Ruhnkes Aufsatz „Bemerkungen zu zwei Telemann-Neuausgaben“ in *Mf XVIII* (1965), S. 412—414, dem zu entnehmen ist, daß es sich bei dem fraglichen Werk in Wirklichkeit um zwei nicht zusammengehörige Kantatenbruchstücke handelt (TWV 1:681, Satz 1—3; TWV 1:223, Satz 2—5).

Zu der Handschrift Mus. ms. 21745 (S. 247) bliebe zu erwähnen, daß der in seiner Echtheit angezweifelte *Psalm 104* in der Sammlung Klein des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Bonn unter dem Komponistenamen Tüchtler erscheint. Nicht in Jaeneckes Katalog enthalten ist Telemanns Trio TWV 42: F 7, das in einer Fassung in C-dur anonym in der Handschrift Mus. ms. Bach P 609 überliefert ist.

Der Erkenntnisgewinn, der sich aus Jaeneckes Durchsicht der Quellen ergab, schlägt sich vielfach unauffällig in stillschweigenden Richtigstellungen gegenüber Werner Menkes Thematischem Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann (1982/83) nieder; gravierendere Korrekturen (hauptsächlich Signaturen und Standorte betreffend) gibt Jaenecke in seinem Aufsatz „Zur Arbeit am Telemann-Katalog der Autographe und Abschriften in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin“ in: *Auf der gezeigten Spur. Beiträge zur Telemannforschung. Festgabe Martin Ruhnke zum 70. Geburtstag am 14. Juni 1991 (Magdeburger Telemann-Studien, Bd. 13)*, Oschersleben 1994, S. 97—105. Zu Jaeneckes Katalog nachzutragen bliebe der Hinweis auf Andreas Glöckners Dissertation *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs* (Beiträge zur Bach-Forschung, Bd. 8), Leipzig 1990, die für sechs frühe Telemann-Quellen

(darunter die Autographe Mus. ms. autogr. G. P. Telemann 29 und 136) die Herkunft aus dem Bestand der Leipziger Neuen Kirche um 1705 und den weiteren Besitzgang über das Haus Breitkopf in die Sammlung Voss-Buch und von dieser 1851 an die Berliner Bibliothek nachweist (Glöckner, S. 25ff.); Jaeneckes Provenienzanangaben zu den Abschriften Mus. ms. 21744/100, 21744/104, 21744/108 sowie 21745/5 sind entsprechend zu korrigieren. Eines dieser frühen Werke, die *Missa brevis* TWV 9:14, liegt seit 1994, vom Unterzeichnenden herausgegeben, im Telemann-Archiv des Carus-Verlags, Stuttgart, gedruckt vor.
(Juni 1995) Klaus Hofmann

HANS-WERNER BORESCH: *Besetzung und Instrumentation. Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter (1993). IX, 223 S., Notenbeisp. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. Band 1.)*

Die in den Bärenreiter Hochschulschriften veröffentlichte Publikation ist eine geringfügig überarbeitete Fassung der Dissertation von Hans-Werner Boresch, die im WS 1989/90 an der Ruhr-Universität Bochum angenommen wurde. Eine gründliche Studie, die den Nachweis führt, daß es — entgegen herkömmlicher Theorie der Instrumentation — Sinn macht, bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Instrumentation als einen autonomen Faktor des musikalischen Satzes näher zu bestimmen. Insofern werden Besetzung und Instrumentation begrifflich klar voneinander unterschieden, ihre Selbständigkeit und gegenseitige Abhängigkeit verdeutlicht und an einer Fülle von Einzelbeispielen untersucht und nachgewiesen.

Im Kapitel über „Instrumentatorische Autonomie“ analysiert Boresch exemplarisch vier parodierte Kantatensätze samt deren Vorlagen und stellt wesentliche Aspekte der neuinstrumentierten Bearbeitungen heraus. Die Ergebnisse werden anschließend vor dem Hintergrund zeitgenössischer Musiktheorie (Johann Adolf Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745) überprüft.

Das zentrale und ausführlichste Kapitel befaßt sich mit außer- und innermusikalischen Aspekten, belebt die Terminologiediskussion

neu (z. B. im Hinblick auf ‚Symbol‘ und ‚Emblematik‘) und fragt „nach dem Sinn, nicht nur nach der Bedeutung von Instrumentation“ (S. 43). Grundlegende Beobachtungen zum ‚Bassetchen‘ und zum Streicher-Unisono bei Bach (vom Rezensenten u. a. bereits vor mehr als zwei Jahrzehnten als Phänomene vielfältig und umfangreich zusammengetragen) erfahren jetzt eine überzeugende Interpretation und liefern Beweise für die Instrumentation als strukturbestimmender Faktor, als anteiliges Mittel formaler Gestaltung.

Im viertel Kapitel diskutiert Boresch überaus differenziert Bachs Tutti-Besetzungen, insbesondere die vom Normalfall (V I, V II, Va, Cont.) abweichenden Satztypen der Fünfstimmigkeit, der Vierstimmigkeit mit zwei Violon, ‚verkappter Triosätze‘, weist französische und italienische Einflüsse nach, begründet u. a. die Individualität Bachs anhand der gänzlich unterschiedlichen Funktion, die die Oboeninstrumente in den ersten vier Kantaten des Leipziger Choralkantaten-Jahrganges erfüllen. Wichtige Schlußfolgerung: „Der Besetzungsstandard geht nicht in einem Instrumentationsstandard auf“ (S. 153), d. h. die häufig auftretende und zeittypische Besetzung Streicher + Oboen, die nicht nur für Bach charakteristisch ist, wird auf ihr Verhältnis von Standard und individueller Ausprägung hin untersucht. Boreschs „leitende These von der Autonomie des Instrumentierens“ (S. 156) ist für Bach an vielen Beispielen in ihren Einzelanalysen überzeugend nachgewiesen und belegt hinreichend, daß die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts „somit nicht zur Vor-Geschichte, sondern in der Tat zur Geschichte der Instrumentation“ (S. 156) zu rechnen ist.

Die fundierte Studie stützt sich auf eine Fülle einschlägiger Literatur und setzt sich kritisch mit Aussagen und Hypothesen namhafter Bachforscher auseinander (der ausführliche Anmerkungsapparat umfaßt etwa 25 % der Arbeit), zahlreiche Notenbeispiele sind hilfreich bei der Vergegenwärtigung jeweiliger Sachverhalte. Schade, daß bei der Konvertierung des Textes offensichtlich eine Reihe von Satz- und Trennfehlern stehen geblieben sind, die bei sorgfältigem Korrekturlesen hätten vermieden werden können. — Die dem Rezensenten schon immer widerstrebende Kleinschreibung der Tongeschlechter, offensichtlich eine langbewahrte Tradition des Verlages,

findet im Handwörterbuch der musikalischen Terminologie und in der zweiten, neubearbeiteten Ausgabe der MGG mit deren Großschreibung (g-Moll/B-Dur) freundliche Schützenhilfe.

(April 1995)

Ulrich Prinz

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

Als Nachzügler zum Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Gedenkjahr 1988 ist der vorliegende Sammelband zu verstehen, der zehn Originalbeiträge enthält und durch den Wiederabdruck vermeintlich oder tatsächlich schwer erreichbarer Dokumente und Aufsätze zum Leben und Werk des Hamburger Bach erweitert wird. Der Band widmet sich einem Generalthema, den späten Klavierwerken des Komponisten, das durch eine reizvolle Mischung aus referierenden (Hans-Günter Ottenberg, Lothar Hoffmann-Erbrecht, Ute Ringhandt), praxisbezogenen (Wagner, Gerhard Puchelt) und analytischen Ansätzen (Patrick Dinslage, Ingeborg Pflingsten, Heinrich Poos, Christian Thorau) beleuchtet wird. Fragen der Quellenkritik und der Rezeptionsgeschichte bleiben gänzlich ausgespart, was angesichts der im Vorwort bemängelten Forschungsdefizite verwundern muß. Quasi als Einleitung dient eine Physiognomik C. P. E. Bachs (Peter Rummenhölter) mit einer Deutung des zweitältesten Bach-Sohns auf der Basis der Individualpsychologie Alfred Adlers; abgerundet wird der Band durch eine „Chronologische Bibliographie des Schrifttums“ (Renate Peters), die allerdings durch die willkürliche Auswahl der vor 1800 erschienenen Quellen entwertet wird und auch die Literatur des Gedenkjahres trotz des späten Erscheinungstermins nur zu einem Bruchteil erfaßt.

Im Mittelpunkt des Bandes steht eine mehr als fünfzigseitige „Annäherung“ von Poos an Bachs *Rondo a-moll* aus der Zweiten Sammlung ... für Kenner und Liebhaber, zu deren Verständnis ein üppiger Anhang von überwiegend bekannten Quellentexten (S. 221–405) beigegeben ist. Durch die Wiederaufnahme des Motivs der von Emanuel Alois Förster so

benannten „Teufelsmühle“ sind auch die Beiträge von Ringhandt und Thorau auf diesen Aufsatz bezogen. Poos' Ausgangspunkt bildet die Beobachtung, daß die Form des Werks „gleichermaßen von rondohaft-zyklischen und sonatenhaft-linearen Momenten bestimmt erscheint“ (S. 119). Bachs Rondo wird infolgedessen als „Ergebnis der Einwirkung eines, bildlich gesprochen, bipolaren Kräftefeldes“ (S. 123) beschrieben. Die provokante Hypothese, die „ingeniöse Konstruktion“ lasse sich „nur dann befriedigend erklären, wenn wir uns die Geometrie des Rondos als elliptisch vorstellen“ (S. 123f.), wird allerdings im folgenden nur teilweise eingelöst. Der Beitrag ist damit durchaus repräsentativ für die ganze Sammlung, die zwar originelle Ansichten zum Klavierwerk des Hamburger Bach, nicht immer aber die erhofften Einsichten bietet.

(April 1995)

Ulrich Leisinger

Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit. Bericht über das Internationale Symposium im Rahmen der „Haydn-Tage Winter 1988“ Eisenstadt, 8.–10. 12. 1988. Hrsg. von Gerhard J. WINKLER. o. O. 1992. 154 S., Abb., Notenbeisp. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. Band 90.)

Der geradezu sensationelle Erfolg, den Joseph Haydns ‚Orfeo‘-Oper *L'Anima del Filosofo* bei den diesjährigen Wiener Festwochen erlebte, lenkt den Blick wieder einmal auf den Esterházy'schen Kapellmeister, zu dessen Haupttagenden immerhin sein nahezu 30jähriges Wirken für den fürstlichen Opernbetrieb gehörte. Dabei gilt es festzuhalten, daß die Defizite der Rezeption des doch recht beachtlichen Haydn'schen Operschaffens der vergleichsweise spärlichen wissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser Werkgruppe entsprechen. Das Spektrum der hierzu entstandenen Spezialliteratur ist mit Leichtigkeit überschaubar, die in jüngerer Zeit abgehaltenen Haydn-Kongresse, die sich zumindest in einer Spezial-Sektion mit dieser Thematik beschäftigten, lassen sich an einer Hand abzählen.

Schon deshalb ist das nun schon einige Jahre zurückliegende und im Schloß Esterházy in Eisenstadt veranstaltete Symposium „Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit“ von Interesse, das im Dezember 1988 vom Verein Burgenländische Haydn-Festspiele organisiert wurde

und dessen Erträge der Initiator des Symposiums Gerhard J. Winkler in einem schmalen Bändchen 1992 vorlegte.

Prinzipiell ging es dabei weniger um Fragen der Authentizitäts- und Überlieferungsproblematik, die Georg Feder gleichwohl in einem Eröffnungsreferat nochmals in aller gebotenen Kürze zusammenfaßte. Als wichtige Ansatzpunkte des Symposiums, für das es offenbar schwer war, elf Referenten auf eine zentrale Thematik festzulegen, lassen sich immerhin folgende Themenschwerpunkte ausmachen: Einerseits wurde die problematische Rezeptionsgeschichte für Haydns Opernschaffen (hier sind besonders die Referate von Cornelia Szabó-Knotik und Ulrich Tank zu erwähnen) thematisiert, andererseits interessierten Fragen der Gattungsspezifität, wie etwa Haydns Stellung zur Opernparodie (Gerhard Winkler) oder zum Ordentheater (Friedrich W. Riedel). Spezielle Aspekte von Stoff- und Gattungsspezifität wurden von Gerhard Croll (Haydns und Glucks *Philemon und Baucis*) mehr, von Sigrid Wiesmann (Giuseppe Sartis *Giulio Sabino*) weniger in bezug auf Haydns Opernschaffen in Betracht gezogen. In diesem Zusammenhang steht auch Susanne Walthers informative Studie über Haydns Einlageszene zu Vincenzo Righinis „Don Giovanni“-Oper für deren Aufführung in Esterháza 1781. Äußerst anregende Ansätze für die strukturanalytische Auseinandersetzung mit Haydns Opernschaffen bieten Herbert Seiferts metrische Untersuchungen von Wort- und Notentext.

Wenn sich auch der eine oder andere Beitrag als entbehrlich erweist — etwa das Referat über „Bühnentechnik im 18. Jahrhundert“, das inklusive der hier wiedergegebenen Abbildungen weitgehend dem gängigen Führer durch das Drottningholm-Theater entnommen ist —, so ist den rührigen Veranstaltern dieses Symposiums schon allein die Bemühung um eine Fortsetzung der Diskussion des immer noch im Abseits stehenden Haydnischen Opernschaffens, vor allem aber auch für diverse hier gegebene Anregungen und Denkanstöße zu danken.

(Juli 1995)

Sibylle Dahms

Wilhelm Feldmanns „Versuch einer kurzen Geschichte des Dortmunder Konzerts, von seiner Entstehung an bis jetzt 1830“. Faksi-

mile-Ausgabe mit kommentierenden Aufsätzen. Hrsg. von Martin GECK und Ulrich TADDAY. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag 1994. 68, 242 S., Abb. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 9.)*

In größeren Städten, wo es keine Residenz, also auch keine „Hofmusik“ gab, haben interessierte Bürger „in Sachen ‚Konzert‘“ selbst die Initiative ergriffen. In praxi hieß dies: „aktive“ Liebhaber, von Berufsmusikern unterstützt, geben Konzerte, während ‚passive‘ Liebhaber materielle und ideelle Unterstützung gewähren“ (Martin Geck). Dies war nach 1764 auch in Dortmund der Fall, wo aus bescheidenen Anfängen dank der aufopfernden Bemühungen Wilhelm Feldmanns ein ‚Konzert‘ heranwuchs, getragen von einer wachsenden Zahl musikbesserer Bürger, die überwiegend dem „3. Stand der weniger wohlhabenden und weniger gebildeten Bürger des traditionellen Stadtbürgertums“ zugehörten. „In dieser gesellschaftlichen Offenheit liegt die besondere sozialgeschichtliche Bedeutung des Dortmunder ‚Konzerts‘“ (Ulrich Tadday). Dazuhin sollten die Aufführungen des Konzerts allen Bevölkerungsschichten zugänglich sein, ermöglicht durch niedrige Eintrittspreise. (Feldmann wehrt sich entschieden gegen jede „Erhöhung des Eintrittsgeldes, weil dadurch das schöne Institut weniger populär und somit weniger gemeinnützig werden würde“.) Doch war Musik für Feldmann „mehr als angenehmer Zeitvertreib“. Seiner „philantropischen Einschätzung des Wesens der Musik“ gemäß, hat diese „einen nicht unwichtigen Einfluß auf die geistige Bildung und leitet auch zur Liebe zum moralisch Schönen hin“. Es nimmt nicht wunder, daß man den Schöpfer des Konzerts als „ein echtes Kind der Aufklärung“ bezeichnet hat.

Wilhelm Feldmann (1756—1831) war kein Berufsmusiker, sondern ein weitgereister, sehr erfolgreicher Kaufmann, der in seiner Vaterstadt großes Ansehen genoß und dementsprechend eine Reihe von Ehrenämtern ausübte. Nach seinem Tod gedachten die Mitbürger seiner als „eines der ‚ältesten, würdigsten und achtungswerthesten Bürger Dortmunds‘“.

Feldmanns „kleine vaterstädtische schriftstellerische Arbeit“ entstand 1830 und ist seinen Mitbürgern gewidmet. Bestimmt ist sie „nur für das hiesige, nicht für das größere Pu-

blikum". Nach „Zueignung“, „Vorwort“ und „Einleitung“ werden unter „Kleiner Anfang des Konzerts“ dessen Entstehungsgeschichte und Entwicklung bis zum Jahre 1830 ausführlich behandelt. Viele Personen sind genannt, die nach und nach hinzutraten. Aber auch finanzielle Nöte, lokale Probleme bezüglich geeigneter Räumlichkeiten sowie politische Querelen in der Napoleonzeit werden nicht verschwiegen, ebensowenig künstlerische Unzulänglichkeiten einzelner Mitglieder. „Entsprechend dem deutschen Vereinsdenken“ (Geck) wird im Laufe der Zeit eine Verfassung eingerichtet, die über Direktion und Verwaltung, über die Finanzen sowie über den Bestand an Instrumenten und Musikalien Auskunft gibt. Den Abschluß der Chronik bilden Anmerkungen zu Dortmunder Orgeln, „die unstreitig auch zur musikalischen Welt gehören“, und ein „Namens-Verzeichniß der jetzigen Mitglieder“. Geck resümiert: „Das Besondere, ja Einmalige dieser Chronik liegt in ihrer volkserzieherischen Tendenz. Sie ist nicht so sehr aus der Sicht des Musikspezialisten als aus der des engagierten Bürgers geschrieben. Deshalb erfahren wir auch mehr über die Organisation als über das künstlerische Profil“. Die Auskunft über Programme bzw. aufgeführte Werke ist dementsprechend ziemlich spärlich.

Nach der faksimilierten Schrift Feldmanns folgt der umfangreiche „Kommentar“. Dieser umfaßt neben einem Geleitwort von Friedhelm Brusniak sieben Aufsätze, beginnend mit Gecks Ergänzungen zur Chronik „im Kontext regionaler Musikgeschichte“. Tadday schreibt über Feldmann als „Kaufmann und Musiker“ und über „Dortmunder Konzertstätten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ (dazu Bau- und Stadtpläne). Bei der Beschäftigung mit dem „Dortmunder Schul- und Kirchengesang“ greift Tadday weit über das Thema hinaus, ebenso Winfried Schlepffhorst, der sich — von Feldmanns Erwähnung Dortmunder Kirchenorgeln angeregt — sehr detailliert über diese ausläßt. Wieder mehr dem Thema angenähert ist Taddays Aufsatz über „Das Dortmunder Pressewesen als musikgeschichtliche Quelle“, da die Darstellung Feldmanns im besonderen und die der städtischen Musikgeschichte im allgemeinen durch die Zeitungsberichte ergänzt und abgerundet wird (darin eine amüsante Kritik einer *Freischütz*-Aufführung von

1830). Den Abschluß bilden Hans-Christian Müllers „Literatur zum Dortmunder Musikleben“ und ein „Register“ mit den Namen und Daten aller von Feldmann genannten Personen.

Ein kleiner Einwand: Wenn einem Aufsatz von 19 Seiten 69 Anmerkungen folgen, wird die Lektüre durch das häufige Nachschlagen beträchtlich erschwert. Vorteilhafter wäre es gewesen, die Anmerkungen entweder im Text unterzubringen oder wenigstens auf der Seite, zu der sie gehören.

(März 1995)

Adolf Fecker

BETTINA VON SEYFRIED: Ignaz Ritter von Seyfried. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis. Aspekte der Biographie und des Werkes. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Peter Lang (1990). 589 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 32.)

Es ist durchaus begrüßenswert, daß die vorliegende Arbeit, die 1983 als Dissertation von der Freien Universität Berlin angenommen wurde, einem sogenannten Kleinmeister der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewidmet ist. Ignaz Ritter von Seyfried (1776—1841) wirkte in Wien als Komponist, Dirigent und Musikschriftsteller und war mit Ludwig van Beethoven befreundet. Das Buch einer Nachfahrin des Meisters besteht aus drei Teilen: Teil A befaßt sich mit der Biographie Seyfrieds (S. 21—166). Teil B umfaßt das „Thematisch-Bibliographische Verzeichnis“, das gegliedert ist in „I. Bühnenwerke“, „II. Weltliche Kompositionen“, „III. Kirchenkompositionen“ (S. 169—541). Teil C bildet einen Anhang, der fünf Tabellen enthält: „I. Biographie“, „II. Seyfrieds Schüler“ (u. a. Eduard Marxsen, der Lehrer von Brahms), „III. Briefe von Seyfried“, „IV. Briefe an Seyfried“, „V. Chronologie der datierten Werke“, gefolgt von einigen Registern und dem Literaturverzeichnis (S. 543—589). Neben der für Seyfrieds Biographie wesentlichen Selbstbiographie werden auf Grund der Konsultation von Zeitschriften und allgemeiner zeitgenössischer Literatur einzelne „Aspekte der Biographie“ Seyfrieds im Ansatz näher erörtert, so Seyfrieds Verhältnis zu Beethoven, Seyfried als Herausgeber von *Beethovens Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositionsleh-*

re ..., Wien 1832, als zeitweiser Kritiker Beethovenscher Werke in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Leipzig, und in der *Caecilia*, Mainz, sowie als Dirigent, als Musikschriftsteller und Komponist. Da biographische Hinweise indes wenig Neues zur Person Seyfrieds bringen, wurde sein kompositorisches Werk in den Mittelpunkt der Arbeit in Gestalt eines umfassenden „Thematisch-Bibliographischen Verzeichnisses“ gerückt. Der Thematische Katalog ist innerhalb der systematischen Ordnung chronologisch angelegt. Die Titelaufnahmen bestehen aus Haupt- und Untertitel, bei Vokalwerken aus der Angabe des Textdichters und dem Datum der Erstaufführung. Nach den Noten-Incipits folgen Hinweise über nachweisbare Autographe, Abschriften und Drucke mit den betreffenden Fundorten dieser Quellen, Textbuch bei Vokalwerken, Besetzung (bei Opern mit Bühnengestalten), Aufführungen, Zitat aus der Selbstbiographie, Literatur-Angaben und Zitate aus zeitgenössischen Rezensionen. Es handelt sich um ein umfangreiches kompositorisches Werk. So umfaßt das Verzeichnis 20 Opern, 13 Melodramen, 12 Bearbeitungen von Opern, 17 Gemeinschaftskompositionen, 21 Einlagen, Musik zu 7 Trauerspielen, 8 Dramen, 27 Märchen, Farcen, Zauberspielen etc. und 3 Ballette, an Kirchenmusikwerken 16 Messen, 4 Requien, 5 Graduale sowie weltliche Kompositionen instrumentaler und vokaler Art.

Nicht alle in der Literatur genannten Werke sind nachweisbar. Sie werden im Verzeichnis mitgeteilt mit entsprechenden Literaturangaben. Die genannten Autographe, Abschriften und Drucke befinden sich vor allem in Wiener Bibliotheken, außerdem in verschiedenen österreichischen Klosterbibliotheken. Bei diesen konnte ein von Alexander Weinmann erstellter Katalog herangezogen werden. Abschriften Seyfriedscher Kompositionen wurden ferner in Deutschland im Rahmen der Handschriften-Katalogisierung von RISM nachgewiesen und übernommen, ebenso die Titelaufnahmen dieser Quellen. 29 Fundorte in Österreich und Deutschland mit Quellen Seyfriedscher Kompositionen sind in einem Sigelverzeichnis nach RISM zusammengefaßt (S. 169). Weitere nur vereinzelt vorkommende Fundorte werden bei den betreffenden Quellen genannt. Neuenstein, Hohenlohe Zentralar-

chiv (NE) befindet sich jedoch nicht in Österreich, sondern in Deutschland. Es heißt Benediktbeuern (BB), nicht Benediktbeuren.

Bei den Drucken lassen sich einige Ergänzungen nennen. Bei der Oper *Die Rote und die Weisse Rose* (I/18), für die keine Drucke angeführt werden, ist die Ouvertüre in den *Wöchentlichen Musikalischen Blättern für das Pianoforte, die Guitarre und für Gesang*, Würzburg, 1. Halbjahr, für Klavier arrangiert, 1811, No. 7–9, abgedruckt. Für die Oper *Untreue aus Liebe* (I/10), bei der keinerlei Nachweise über die Musik erbracht werden konnten, ist folgendes Stück in Bearbeitung für Klavier im Druck überliefert: „Waffentanz der Kinder aus dem großen Zauber-Singspiel“: *Untreue aus Liebe*, in: *Pot Pourri für das Forte-Piano*, Wien, Thadé, Weigl, 2. Jahrgang [1805], 4. Heft, No. 24, also bereits im Jahr der Erstaufführung erschienen. Angemerkt sei, daß es nach den zeitgenössischen Quellen nicht „Almar der Maure“ (I/12), sondern „Alamar der Maure“ heißt. Das Männerquartett „Che bel contento“ (X 2/14) läßt sich schon früher nachweisen in: *Orpheus. Sammlung auserlesener mehrstimmiger Gesänge ohne Begleitung*. Braunschweig, F. Busse, 1. Band [1828], No. 34. In dieser Sammlung lassen sich noch weitere Quartette eruieren, die im Verzeichnis fehlen: „Piano, piano, vien“, ebenda No. 23, „Luci sereni“, ebenda 2. Band [ca. 1828], No. 47, und „Deh con me non vi“, ebenda, 4. Band [ca. 1829], No. 122.

Durch diese Arbeit wird zugleich das Musikleben des damaligen Wien, besonders zur Beethoven-Zeit vielfältig beleuchtet.

(April 1995)

Imogen Fellingner

ANKE SCHMITT: *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1988. 608 S., Notenbeisp. (*Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*. Band 36.)

An allgemeiner Literatur zum Thema ‚Exotismus‘ herrscht kein Mangel; nur wenige Publikationen allerdings beschränken ihre Betrachtungen zugunsten einer Vertiefung auf einen enggesteckten Zeitraum. Anke Schmitts Dissertation vermag der Gefahr der uferlosen Titelaufzählung durch eine recht konsequent

durchgehaltene Konzentration auf Singspiele und Opern des deutschen Sprachraums im späten 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitgehend zu entgehen. Eine zusätzliche Eingrenzung wird durch die Beschränkung auf „den wohl wichtigsten Teilbereich des Exotismus, den Orientalismus“ (S. 23) erreicht, den die Autorin in Sujets aus dem Vorderen Orient, dem maurischen Spanien und aus Indien gliedert. Diesem vor allem an Libretti orientierten Teil der Arbeit geht eine umfangreiche kulturhistorische Einordnung des Phänomens ‚Exotismus‘ voraus, die die Bedeutung von Reisebeschreibungen für die europäische Rezeption der ‚fremden Welten‘ darlegt, die Rolle der Aufklärung und der sich formierenden Disziplin der Orientalistik für die Neubewertung der außereuropäischen Kulturen nachzeichnet.

Zahlreiche literaturgeschichtliche Hinweise werden durch vergleichende Librettoanalysen beliebter Stoffe — wie etwa die Gestalt des Propheten Mohammed in Peter von Winters *Maometto* und Hermann Zopffs *Mohammed* oder drei Vertonungen des Tamerlansujets — sinnvoll ergänzt. Kreuzritterfabeln sind u. a. mit Franz Schuberts unvollendeter Oper *Der Graf von Gleichen* vertreten; dem Bereich des maurischen Rittertums fallen Peter Cornelius' *Der Cid* und Schuberts *Fierabras* zu. Daß exotische Stoffe nicht zwangsläufig in Mittelalterromantik oder paradisiische Märchenreiche führten, sondern — wenn auch weitaus seltener — eine Reaktion auf aktuelle politische Ereignisse darstellen konnten, beweist Schmitt anhand von Karl Friedrich Henslers und Wenzel Müllers *Heroine*, deren Kritik an Napoleons Ägyptenfeldzug das Verhältnis von ‚guten Europäern‘ und ‚bösen Orientalen‘ genau umkehrt, sowie an Albert Lortzings Oper *Ali Pascha von Janina*, die es mit der historischen Wahrheit um den erst wenige Jahre vor der Uraufführung gestorbenen Albaneseherrscher allerdings nicht zu genau nimmt. Für die Rezeption indisch inspirierter Stoffe stehen u. a. Heinrich Marschners *Bäbu* und verschiedene Vertonungen nach Thomas Moores Versepos *Lalla Rookh*. Eine originale indische Dichtung liegt dagegen den diversen *Sakuntala*-Opern zugrunde — auch Schuberts Opernplan findet hier Erwähnung.

Der musikanalytische Teil der Arbeit beginnt mit der Geschichte und Rezeption der

Janitscharenmusik und damit mit einer neuerlichen Darstellung des sicherlich am besten erforschten Gebietes des Exotismus. Keine zwingend neue Erkenntnis, jedoch eine erste systematische Betrachtung vermittelt die Typologisierung von charakteristischen Nummern und Szenen, die bevorzugt exotisches Kolorit spiegeln: also Ouvertüren, Tänze, Trinklieder (als Verstoß gegen das Alkoholverbot des Korans) sowie ‚kriegerische‘ und ‚kultische‘ Chöre. Als typische kompositionstechnische Mittel zur Andeutung einer exotischen *Couleur locale* verweist Schmitt auf ein „teilweise schon im 17. Jahrhundert“ entwickeltes „ganzes Repertoire an charakteristischen Intervallen, Motiven und weiteren melodischen Kennzeichen“ (S. 303) und arbeitet anhand zahlreicher Beispiele u. a. folgende Stilmittel heraus: rascher Wechsel von Dur und Moll, Unisonopassagen, häufig wiederholte Motivsegmente, Bevorzugung von verminderten oder übermäßigen Intervallen, Tonrepetitionen als bewußter ‚Primitivismus‘ sowie lange, meist vokale Melismen. Weitere Kapitel gelten der spezifischen Instrumentation und den verschiedenen Versuchen, auch dem Sprachduktus eine orientalische Färbung zu verleihen.

Der letzte Teil widmet sich „Aspekte[n] des Exotismus bei E. T. A. Hoffmann, Weber und Spohr“. Schmitt legt hier erstmals den großen Anteil der exotischen Sujets unter den geplanten und tatsächlich vertonten Opern E. T. A. Hoffmanns dar, zu denen etwa *Die Maske*, *Der Trank der Unsterblichkeit* und das ‚indische‘ Melodram *Dirna* zählen. Wiederholt wird in der Arbeit auf die Impulse Abbé Georg Joseph Voglers hingewiesen, dessen an seine Schüler weitergegebenes Interesse für authentische außereuropäische Musik in einer Nordafrikareise kulminierte. Als Schüler Abbé Voglers legte auch Carl Maria von Weber bekanntlich einigen Kompositionen Originalmelodien zugrunde, wie Schmitt am *Oberon* und an der Schauspielmusik zu *Turandot* zeigt. Louis Spohrs Interesse an exotischen Stoffen beschränkt sich durchaus nicht auf die *Jessonda*, sondern wird von der Autorin auch im Hinblick auf weniger bekannte Werke wie *Die Kreuzfahrer* und *Der Alchymist* analysiert. In *Jessonda* manifestierten sich, so Schmitt, ebenso wie in Webers *Oberon* bereits in eini-

gen Details „die Erkenntnisse der Orientalistik und der frühen Musikethnologie“ (S. 477).

Schmitts Anliegen, die exotistischen Opern des untersuchten Zeitraums zu rehabilitieren und sie vom Vorwurf der oberflächlichen, modischen Attitüde zu befreien, muß zumindest für die Werke der ‚Frühromantik‘ als gelungen betrachtet werden. Die Solidität dieser gleichermaßen materialreichen wie gut recherchierten Arbeit wird durch gelegentliche sprachliche Unschärfen (etwa die Verwendung des Begriffs „Wilde“ ohne Anführungsstriche, S. 269), inhaltliche, ja wörtliche Wiederholungen (z. B. auf S. 259 und 260) und Nachlässigkeiten wie der parallelen Verwendung sowohl von Werktiteln in der Originalsprache und der deutschen Übersetzung wie von Eigennamen (Süleyman/Soliman) kaum beeinträchtigt. Kleinere fachliche Einwände gelten etwa Schmitts Etikettierung der *Elektra* als eines der „exotischen Werke“ von Richard Strauss (S. 535) — den antiken Mythos mag man wohl kaum zum exotischen Stoffkreis zählen, auch wenn Hugo von Hofmannsthal das „Lauernde, Versteckte des Orients“ in seinem Dramenvorwurf realisiert wissen wollte — und der Bezeichnung von Antonio Salieris *Axur, re d'Ormus* als eine lediglich im Titel veränderte Version der Oper *Tarare* (S. 223), wo es sich doch um eine tiefgreifende textliche wie musikalische Umarbeitung handelt.

(Juli 1995)

Kerstin Schüssler

Beethovens Klaviertrios. Symposium München 1990. Hrsg. von Rudolf BOCKHOLDT und Petra WEBER-BOCKHOLDT. München: G. Henle Verlag (1992). 207 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn. Neue Folge. Vierte Reihe: Schriften zur Beethoven-Forschung XI.)

Es mochte beklagenswert sein, daß Bücher und Artikel zur Trioliteratur Beethovens — gemessen am Umfang der Publikationen zu Sonaten, Streichquartetten und Symphonien — recht spärlich gesät sind. Daher war es den Betreuern eines Symposiums in München 1990 ein Anliegen, der Gattung des Klaviertrios besondere Aufmerksamkeit angedeihen zu lassen, nicht zuletzt da drei dieser Werke — Beethovens strengen Richtlinien gemäß — immerhin als opus primum publiziert wurden.

Als Orientierungshilfe findet sich eine chronologische Übersicht über Beethovens Werke für Klavier und zwei Melodieinstrumente, die sowohl Originalwerke als auch eigene und fremde Übertragungen für Klaviertrio enthält.

Einen — im musikwissenschaftlichen Diskurs — ungewöhnlichen Zugang findet Kurt Dorf Müller mit der Frage, ob Beethoven aus der Besetzung heraus komponierte und damit eine „Marktlücke“ füllte oder vielleicht sogar den Markt beeinflusste. Ein Vergleich der Gewichtung der Gattungen im Œuvre Beethovens mit jenen in Karl Friedrich Whistlings *Handbuch der musikalischen Literatur* (Leipzig 1817) ergibt eine quantitative Entsprechung bzw. Abnahme von Klaviersolo — Streichquartett (ex aequo mit Duos mit Klavier) — Klaviertrio — Streichtrio. Beethoven komponierte somit „marktkonform“ (S. 26). Eine nicht zu übersehende statistische Unschärfe ist auch Dorf Müller nicht verborgen geblieben, da Streichquartette in Gruppen von sechs, Trios aber in Gruppen von drei Werken anzutreffen sind (ohne extra bei Whistling ausgewiesen zu werden).

Daß marktstrategisch Positionieren und kompositorisch Agieren etwas Verschiedenes ist, belegt Diether de la Motte, indem er konstatiert, daß die Besetzung (bereits bei op. 1 und 2) direkten Einfluß auf Gestaltung und Erfindung nimmt. Am Variationensatz aus op. 1/3 geht Helga Lühning der Frage nach, inwieweit Gattungskonvention und die Suche nach neuen Konzeptionen sich bereits in einem relativ frühen Werk manifestieren, wobei sich Beethoven — wie zu erwarten war — vokaler Vorbilder (Ottonaria) bedient. Unmittelbaren Zusammenhang mit der Vokalmusik der Zeit bieten die Artikel zu den Bearbeitungen schottischer (irischer etc.) Lieder op. 108 und WoO 152—158 (Petra Weber-Bockholdt) und zu den Trio-Variationen op. 121a über Wenzel Müllers „Schneider Wetz (Schneider Kakadu)“ (Bernd Edelmann) sowie zu op. 44 (Petra Weber-Bockholdt), dessen Thema Sieghard Brandenburg als von Dittersdorf stammend identifizierte (*Das rothe Käppchen*).

Im Klaviertrio hebt sich Beethoven ganz entschieden von der Tradition ab, was Wolfgang Osthoff an den langsamen Einleitungen zu op. 1/2, op. 121a und op. 70/2 demonstriert. Eine „gewisse Tendenz zu symphonischen Dimensionen“ (Osthoff, S. 119) beobachtet auch

Peter Cahn (in seiner Analyse von op. 70/2), wobei er gleichzeitig eine „Rückerinnerung Beethovens“ (S. 131) an seine eigenen Anfänge wie auch „völlig andere Dimensionen“ an Entwicklung und Verarbeitung erkennt. Es ist in diesem Zusammenhang schade, daß ein Beitrag zum eigentlichen symphonischen „Klaviertrio“ — dem Tripelkonzert — einer Absage zum Opfer fiel und auch nicht bis zur Drucklegung nachgeliefert wurde.

Ein besonders herausragender Beitrag ist jener des während der Drucklegung verstorbenen Stefan Kunze. Seine Darstellung des „Geistertrios“ (op. 70/1) ist ein bemerkenswertes Beispiel einer Analyse, die Argumentationen für und wider eines *Macbeth*-Bezuges diskutiert und die (Nicht-)Belegbarkeit am Notentext exemplifiziert. Emil Platens kontroversielle Scherzo-Analyse aus op. 97 mit Hinweisen zu permutatorischen Vorgängen und Rudolf Bockholdts Darstellung des *Andante cantabile* aus demselben Werk runden das Bild einer wichtigen Publikation zu einer bislang stiefmütterlich behandelten Gattung bei Beethoven vorteilhaft ab.

(Mai 1995)

Gerold W. Gruber

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

Während seiner Arbeit am *Beethoven Compendium* geriet Cooper in die in der Beethoven-Forschung seltene Situation, einen ganzen Werkkomplex so gut wie unerforscht vorzufinden. Mit dem genannten Buch hat er diese Forschungslücke geschlossen. Eine informative, zuverlässige und gründlich gearbeitete Veröffentlichung ist anzuzeigen.

Beethoven hat für den Schotten George Thomson (1757–1851) viele britische und kontinentale Lieder bearbeitet, indem er die ‚Begleitung‘ sowie Vor-, Zwischen- und Nachspiele für Klaviertrio komponierte: Cooper zählt 179 Stücke, von denen 29 kontinentale Melodien zugrunde liegen haben. Da die Quellenlage zu dieser Werkgruppe (op. 108 sowie WoO 152–158) kompliziert bis zur Undurchschaubarkeit ist und da sich an die Unordnung der Handschriften eine nicht minder chaotische Publikationsgeschichte anschließt, bestand Coopers Hauptaufgabe in einer Be-

standsaufnahme des Vorhandenen und seiner sachlichen und vor allem chronologischen Ordnung. Diese ordnende Arbeit hat sich in einer Vielzahl von Tabellen niedergeschlagen, die über alle nur möglichen Aspekte der Bearbeitungen, ihrer Chronologie, Veröffentlichung, Tonarten, Texte, Nationalherkunft der Melodien, Erwähnung in den Briefen zwischen Thomson und Beethoven usw. Auskunft geben. Diejenigen Kapitel des Buches, die von dem Insider-Standpunkt des Briten aus den Stoff darstellen, sind besonders informativ: „Publication History“, „Origin of Melodies“ — ein mit der nötigen Flexibilität und ohne Dogmatismus argumentierendes Kapitel —, „Origin and Incorporation of the Poetic Texts“ (Beethoven komponierte ohne Text: Die Verse wurden später erst unterlegt, was er nicht beklagte, wie immer wieder kolportiert wird, sondern guthieß) sowie „Economics and Logistics“, ein Kapitel, das die wichtige Frage klärt, wie und wann Beethoven und Thomson ihre Briefsendungen abschickten und erhielten.

Genauigkeit bei der Kompilation dieser Daten ermöglicht es, die Entstehungszeit der Kompositionen, die bislang nur vage bekannt war, oft bis auf ein paar Tage genau anzugeben. Gemäß der chronologischen Ordnung der Sendungen hat Cooper neue Gruppierungen der Liedbearbeitungen vorgenommen. Leider weichen sie von denjenigen der *Neuen Beethoven Gesamtausgabe* (NBA) ab (die hoffentlich in absehbarer Zeit veröffentlicht werden können), so daß wir, auch wenn wir alle älteren Zählungen — handschriftliche von Thomson, Beethoven und Anton Schindler, diejenigen der Druckausgaben sowie die in Listen gedruckten von Alexander Wheelock Thayer, Martin Gustav Nottebohm, Georg Kinsky/Hans Halm und Willy Hess — vergäßen, nun wieder zwei Zählsysteme nebeneinander haben werden. Coopers Gruppierungen haben den Vorteil, ohne Rücksicht auf die äußeren Vorgaben, wie sie Gesamtausgabe und Werkverzeichnis machen, einzig nach der Entstehungszeit ordnen zu können. NBA und neues Werkverzeichnis werden bei der Gruppierung nach Nationalitäten bleiben.

Cooper kennt alle einschlägigen Quellen (bis auf eine: Die früher im Verlagsarchiv von Breitkopf & Härtel in Leipzig aufbewahrte überprüfte Abschrift der ersten 43 Bearbeitun-

gen gehört heute zum Bestand der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt, Sign.: mus. ms. 975) und identifiziert sie alle korrekt. Über die Frage, ob das eine oder andere Notat Beethovens noch eine Skizze oder nicht doch schon ein fertiges Autograph sei, ließe sich eventuell streiten. Lediglich die Besprechung der Aufschrift von D:Bsb: Art. 189 basiert auf einem sprachlichen Mißverständnis: „Meße 108tes Werk“ bedeutet: [ich] messe [ab], d. h. ich zähle die Opus-Zahl 108 für diese Liedbearbeitungen — die Aufschrift bezieht sich nicht auf das Substantiv „Messe“ (dann wäre die *Missa Solemnis* gemeint). Die Flötenstimmen zu op. 108 und zu den späten schottischen Liedern waren nicht schlechthin „unbekannt“, wie die Kapitelüberschrift ein wenig kraß formuliert; sie sind bei Hess (in: Kurt Dorf Müller (Hrsg.), *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie*, München 1978, S. 98) sowie bereits bei Eveline Bartlitz (*Die Beethoven-Sammlung in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek*, Berlin [1970], S. 80ff.) aufgelistet. Aber bisher hielt man sie für die Arbeiten eines Edinburgher Musikers, wohingegen Cooper sie völlig richtig als von Beethoven stammend bespricht. (Der Kritische Bericht der NBA stützt Coopers Auffassung; die Flötenparte sind von Wiener Kopisten geschrieben worden, nicht von schottischen, wie Bartlitz und Hess meinten.)

Die zweite Hälfte des Buches widmet sich wichtigen kompositionstechnischen Elementen der Bearbeitungen. Beethoven hat in seiner Korrespondenz mit den Verlegern die Streicherstimmen der Klaviertrio-Begleitung als „ad libitum“ bezeichnet. Dieser Einschätzung folgt Cooper und stützt sie mit der Beobachtung, daß verschiedene Skizzen zu den Bearbeitungen (übrigens nicht nur die in GB:Lbl: Add. 29997, sondern auch die in aut. 29 II inkorporierten zu *7 Walisischen Liedern*) nur Klavier und Stimme aufzeichnen, die Streicher also offenbar eine *quantité négligeable* darstellen. Dem kann aber nicht folgen, wer sich in den musikalischen Satz Beethovens vertieft. Noch nicht einmal Beethovens eigenes Wort darf in dieser Hinsicht gelten, denn Beethoven wußte um die verkaufsfördernde Wirkung des „ad libitum“, und er behandelte seine Liedbearbeitungen in ihrer Eigenschaft als Verkaufsobjekte generell unsensibel. (Nur die auf musikalische Fragen gerichtete Kor-

respondenz spiegelt bisweilen, wie intensiv die Stücke gearbeitet sind.) Was bliebe etwa von einem Satz wie *The Elfin Fairies* übrig, wenn man ihm die Streicher nähme?

Im Vergleich mit den älteren Bearbeitern, die für Thomson tätig waren (Ignaz Pleyel, Leopold Koželuch, Joseph Haydn und in seinem Namen auch sein Schüler Sigismund von Neukomm), zeigt Cooper, wie Beethoven sich auf den Instrumentalpart konzentrierte, der immer eine gewisse „sophistication“ (S. 129) zeigt im Gegensatz zu den Sätzen der anderen Komponisten. Daß die rechte Hand des Klavierparts nur selten die Singstimme verdoppelt, daß die Streicher eine Fülle von Spieltechniken und ein vielfach differenziertes Verhältnis zur Singstimme aufweisen (S. 146; also doch ...), daß die Klangverbindungen weit über den von der Liedmelodie her zu erwartenden Horizont hinausgehen — all dies trägt zu dieser „sophistication“ bei. Wichtig scheint vor allem die Feststellung, daß Beethoven die Bearbeitungen als ganze und speziell die Nachspiele in einem finalen Zug komponierte: So kurz sie sind — etwas erfüllt sich an ihrem Ende; Cooper spricht von der „goal-directed continuity“ (S. 182) des Instrumentalsatzes, eine Eigenschaft, die man besonders an den späten Werken schon früher erkannte und die man in den Bearbeitungen in einem relativ frühen kompositorischen Stadium beobachten kann.

Schließlich fragt Cooper sich, warum die Liedbearbeitungen bisher auf eine geradezu unverantwortliche Weise vernachlässigt wurden. Einen Grund zu finden, ist wohl schwer möglich, aber das einschlägige Kapitel, „A Reassessment“, führt vor, wie sich die Gemeinplätze über die Liedbearbeitungen während Jahrzehnten in der Literatur fortschleppen — eine desaströse Aufzählung von Mißverständnissen, Unkenntnis und halbwarher Oberflächlichkeit. Nach dem Erscheinen des Buches von Barry Cooper kann niemand mehr behaupten, man kenne diese Stücke nicht; niemand kann mehr behaupten, sie seien lediglich des Geldes wegen hingeworfene Nebenprodukte; niemand braucht mehr über ihre Zahl, ihre Entstehung und ihre Überlieferung im unklaren zu sein. Und auch auf ihre Qualität gibt Coopers Buch Hinweise genug.

(Juni 1995)

Petra Weber-Bockholdt

FRANZ SCHUBERT: *Dokumente 1817–1830. Erster Band: Texte. Programme, Rezensionen, Anzeigen, Nekrologe, Musikbeilagen und andere gedruckte Quellen.* Hrsg. von T. G. WAIDELICH. Tutzing: Hans Schneider 1993. XVI, 683 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert-Institutes. Band 10, Teilband I.)

Als Otto Erich Deutsch 1964 den Band *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* in der letztgültigen Form innerhalb der Gesamtausgabe vorlegte, glaubte man, daß damit dieser Bereich definitiv abgeschlossen wäre. Deutsch hatte den Begriff des Dokuments recht weit ausgelegt und neben den unmittelbaren Zeugnissen zu Leben und Werk auch diejenigen der Schubert-Freunde mit einbezogen, dennoch ließ sich das Material noch sehr bequem in einem einzigen Band unterbringen. Ein Unternehmen wie die vorliegende neue, auf insgesamt vier Bände berechnete Veröffentlichung von Schubert-Dokumenten muß sich natürlich gegenüber dem „Deutsch“ legitimieren. In der von Andreas Mayer (welcher zusammen mit Renate Hilmar-Voit Vorarbeiten leistete) und dem Herausgeber Till Gerrit Waidelich unterzeichneten Einleitung werden dazu zwei Beispiele vorgeführt, die überzeugend nachweisen, daß Deutschs Methode, die Quellen auf ihre Aussage zu Schubert hin zu konzentrieren, zum Ausblenden wichtiger Kontexte, gelegentlich sogar zur Abänderung des Quellencharakters führte. Im ersten Fall eines Berichts über einen Konzertabend wird durch den isolierten Abdruck des Schubert betreffenden Satzes nicht nur unterschlagen, daß es sich um eine geschlossene Privataufführung im Hause Ignaz Mosels handelte, sondern auch, daß die positive Beurteilung von Schuberts Lied *Gretchen am Spinnrad* in den Zusammenhang der heftigen Auseinandersetzung um den Vorrang von „italienischem“ und „deutschem“ Gesang steht. Im zweiten Fall entpuppt sich Deutschs mit zahlreichen Auslassungszeichen versehene Wiedergabe eines Textausschnitts aus Hans Georg Nägelis *Vorlesungen über Musik* als entstellende Kompilation von mehreren weit voneinander stehenden Teilen, wodurch Schubert in den Vordergrund gehoben wird, was dem Original keinesfalls entspricht. Bei der Lektüre der nun fast durchgängig ungekürzten Quellen bzw. Quellenabschnitte zeigt sich tatsächlich, daß Deutschs biographisch orientiertes Konzept

(Konzentration auf die Erwähnung von Schubert und seinen Werken bzw. entsprechende Hierarchisierung der Dokumente) zu zahlreichen Verzerrungen im Hinblick auf die Schubert-Rezeption vor allem bei der Musikkritik führte. Allerdings konnte Waidelich der Gefahr einer ausufernden Erweiterung nicht immer entgehen. So war etwa Deutschs Auszug aus Richard Otto Spaziers Buch *Jean Paul Friedrich Richter in seinen letzten Tagen und im Tode* (1826), was die Vorliebe für Schuberts *Erkönig*-Vertonung angeht, durchaus ausreichend, da er in seinem Kommentar auf die gleichberechtigte Neigung zu Liedern anderer Komponisten hinwies und insofern die Relationen nicht verfälschte. Was 1964 auf knapp sechs Zeilen beschränkt blieb (S. 348), ist jetzt auf gut $\frac{3}{4}$ -Seite ausgedehnt (S. 268f.); man fragt sich bei solchen abseitigen Quellen ohnehin, ob es sich überhaupt noch um relevante Schubert-Dokumente handelt.

Dennoch unterliegt die Rechtfertigung für diese neue Dokumentation, die in philologischer Hinsicht vorbildlich zu nennen ist (im Gegensatz zu Deutsch nun vollständige Quellenangaben, Konzertprogramme, Theaterzettel u. ä. in Faksimile, alles andere in originaler Schreibweise wiedergegeben), keinem Zweifel. Neben den bei Deutsch ausgesparten Nekrologen wartet der Band auch mit vereinzelt neu entdeckten Dokumenten aus zum Teil sehr entlegenen Zeitschriften auf. Der Abdruck der Quellen erfolgt wie bei Deutsch chronologisch (wobei Querverweise durch die fortlaufende Nummerierung erleichtert werden), jedoch erscheinen gedruckte (im vorliegenden Band 1) und handschriftliche Quellen (in Band 3) in zwei getrennten Teilen. Bedauerlich ist indes die Entscheidung, den jeweiligen Kommentar nicht gleich anzuschließen, sondern in getrennten Bänden (2 und 4) zu veröffentlichen. Insofern ist die Herausgabe des vorliegenden ersten Dokumententeils, da der entsprechende Kommentar noch fehlt, nur vorläufig zu beurteilen.

(April 1995)

Peter Jost

Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford Vol. III: Printed Music and Books. Compiled by Peter Ward JONES. Tutzing: Hans Schneider 1989. XVI, 337 S. (Musikbibliographische Arbeiten. Band 9.)

Die Bestandsaufnahme der in der Bodleian Library in Oxford gesammelten Mendelssohniana wird seit vielen Jahren kontinuierlich betrieben, und die daraus hervorgegangenen Katalog-Bände sind inzwischen zu einem unverzichtbaren Hilfsmittel für die Mendelssohn-Forschung geworden. Nachdem die von Margaret Crum bearbeiteten ersten beiden Bände, in denen Korrespondenzen, Musik-Handschriften und Aufzeichnungen Mendelssohns systematisch erfaßt wurden, zu Beginn der 80er Jahre erschienen sind, liegt nun seit einiger Zeit der dritte, von Peter Ward Jones zusammengestellte Band vor, in dem die gedruckte Musik und Bücher aus dem Besitz Felix Mendelssohn Bartholdys katalogisiert sind.

In der Notenbibliothek Mendelssohns befanden sich neben den eigenen Werken, soweit sie zu seinen Lebzeiten oder kurz nach seinem Tode gedruckt und ihm bzw. seiner Witwe als Belegexemplare zugesandt wurden, zahlreiche Kompositionen bekannter und weniger bekannter zeitgenössischer Komponisten, nicht selten Widmungsexemplare der Verfasser. Selbstverständlich nimmt der Bestand älterer Musik im Besitz Mendelssohns ebenfalls einen umfangreichen Raum ein.

Obwohl die in der Bodleian Library befindlichen Bücher und sonstigen gedruckten Schriften nur einen kleinen Teil der Bibliothek des Komponisten repräsentieren, ist der Katalog auch in dieser Hinsicht ein wichtiges Arbeits- und Hilfsmittel. Aufgelistet sind außer musiktheoretischen Werken, Werkverzeichnissen und Programmheften etliche weniger bekannte frühe Schriften zu Mendelssohns Werken.

Die übersichtliche und für den Benutzer leicht handhabbare Systematik entspricht der der beiden Vorgängerbände, und so bietet auch der dritte Katalog nicht nur einen umfassenden Überblick über den genannten Spezialbestand der Bibliothek in Oxford, sondern ermöglicht einen raschen und detaillierten Zugriff. Peter Ward Jones hat mit diesem dritten Band der Reihe ein weiteres gründliches, genaues und vor allem arbeitserleichterndes Find-Buch und Nachschlagewerk vorgelegt, das in erster Linie der Erforschung dessen dient, was Mendelssohn an älterer und zeitgenössischer Musik rezipiert hat.

(April 1995)

Wolfgang Dinglinger

HELMUT WELL: Frühwerk und Innovation. Studien zu den „Jugendsinfonien“ Franz Schuberts. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. 275 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XLII.)

Während Franz Schuberts große *C-dur-Symphonie* und seine „Unvollendete“ seit langem unbestritten als Hauptbeiträge zur Gattungsgeschichte gelten, haftet den vor diesen Hauptwerken entstandenen Jugendsymphonien bis in die Literatur der jüngsten Zeit hinein der Makel entweder der Harmlosigkeit oder gar der Epigonalität an. Ihr später ‚Eintritt‘ in die Gattungsgeschichte — sie wurden erst um 1880 von einer breiteren Öffentlichkeit zur Kenntnis genommen — hat zu einem solchen Urteil sicherlich beigetragen. Schöne Musik zwar, aber aus dem Bannkreis übermächtiger Vorbilder, vor allem Haydns, Mozarts und Beethovens nicht herausgetreten: Dieser Bewertung stellt Helmut Well seine Kieler Dissertation entgegen. Die Studie liefert überzeugende Argumente für die These, „daß das sinfonische Frühwerk Schuberts von Beginn an als Bemühen um einen ‚eigenen Weg‘ zu verstehen ist“ (S. 27). Zunächst seien allerdings zwei kritische Anmerkungen erlaubt. Die erste betrifft die schmale Materialgrundlage: Lediglich Schuberts Symphonien Nr. 1 bis 6 und — in einem knappen Anhang — die beiden Fragmente D 615 und D 708 A sind Gegenstand der Untersuchung (zum Vergleich werden freilich viele Ausschnitte aus der Symphonik Haydns, Mozarts und Beethovens herangezogen). Well postuliert „erhebliche gattungsspezifische Differenzen“ (S. 185), um die analytische Isolierung von sechs zeitlich ja nicht unmittelbar benachbarten Werken Schuberts von seinen nach 1813 zunehmend gattungsübergreifend verwerteten kompositorischen Erfahrungen der anderen Schaffensbereiche zu rechtfertigen. Das stärkste Argument gegen diese Beschränkung stammt indes vom Komponisten selbst, der sich 1824 bekanntlich den „Weg zur großen Sinfonie“ über diverse Kammermusikwerke zu bahnen trachtete.

Die zweite Anmerkung betrifft den Umgang mit den Texten. Nur die ersten drei Symphonien liegen bisher in einer Edition der *Neuen Schubert-Ausgabe* vor; für die anderen drei ergeben sich nicht unerhebliche philologische

Probleme. Aber selbst Schlußfolgerungen aus dem vermeintlich gesicherten Text der ersten Symphonien sind nicht ohne Tücke: Für das Hauptthema der 2. *Symphonie* stellt der Autor unter Bezug auf eine entsprechende Anmerkung der *Neuen Schubert-Ausgabe* die nachträgliche Änderung des ersten Taktes fest und schließt daraus generell, „daß der weitere Satzverlauf nicht direkt von der Themenformulierung abhängig ist. Das Thema kann, ohne daß sich Konsequenzen für den Fortgang ergäben, nachträglich verändert werden“ (S. 153). Ein Blick ins Autograph hätte gezeigt, daß diese Korrektur am Themenkopf zwar in den Takten 11, 15 und 19 begegnet, daß aber schon in T. 23 (Tutti-Wiederholung des Hauptthemas) und von da an stets die endgültige Version des Themas gefunden ist — daß also mit anderen Worten die „Nachträglichkeit“ nicht von der Qualität ist, die die zitierte These rechtfertigt (im Unterschied etwa zum Kopfsatz der großen *C-dur-Symphonie*, in dem tatsächlich das Hauptthema erst nach dem Abschluß des Satzes umformuliert worden ist). Oder: Wenn schon nicht zu klären, so doch wenigstens zu reflektieren wäre zunächst einmal die Textproblematik der 4. *Symphonie*, deren Autograph eine Fülle von Zusätzen der Erstherausgeber (Johannes Brahms und Eusebius Mandyczewski) aufweist, die auch die Eulenburg-Partitur, die der Arbeit als Textgrundlage dient, undiskutiert übernimmt.

Innerhalb dieser Grenzen leistet die Arbeit einen wichtigen Beitrag zur Erhellung der angeschnittenen Problematik. Nie zuvor sind Schuberts sechs Jugendsymphonien so gründlich analysiert worden. Der Argumentation liegt ein im einzelnen immer wieder abgewandelter zentraler Gedanke zugrunde: daß Schuberts Gelingen (von der ersten bis zum vorläufigen Höhepunkt der 5. *Symphonie*) oder Scheitern (in den Ecksätzen der 6. *Symphonie*) abhängig ist von der Realisierungsmöglichkeit seines Kompositionsprinzips, das darin besteht, zwischen „thematischer Konsistenz“ und „prozessualer Satzgestaltung“ eine Vermittlung zu finden (S. 42). Die Behandlung der unantastbaren, also den Techniken motivisch-thematischer Arbeit weitgehend entzogenen „Melodik als satztragendes Moment“ (S. 99), an einem ausführlichen Kapitel über die langsame Sätze als Schuberts kompositorische Prämisse plausibel gemacht, führt in den Eck-

sätzen zu der Konsequenz, „in der Durchführung keine thematischen Konflikte auszutragen“ (S. 232). Mit welchen Strategien Schubert dennoch folgerichtige Satzverläufe komponiert — beispielsweise unter Ausnutzung rhythmischer oder harmonischer Entwicklungsmomente —, das wird in vielen Detailanalysen gezeigt. Der große Vorteil der Studie liegt darin, daß sie ihren methodischen Anspruch, nämlich „im Rahmen eingehender analytischer Untersuchungen den Ausgangspunkt und den Weg Schuberts aus dem Material der Werke selbst zu entwickeln“ (S. 26), mit Erfolg durchführt und damit dazu beiträgt, für Schuberts Instrumentalmusik Analyse-kriterien zu entwickeln, die, als nicht von ganz anderen stilistischen Bezirken abstrahiert, dem Gegenstand wirklich gerecht werden. (September 1995) Hans-Joachim Hinrichsen

Schumann and His World. Hrsg. von R. Larry TODD. Princeton: Princeton University Press (1994). XI, 396 S., Abb., Notenbeisp.

Schumann und seine Welt — das umfaßt, so sieht es Larry Todd, nicht nur die Umgebung des Komponisten und sein Werk, sondern auch sein Nachleben, Erinnerungen an ihn und die Rezeption seines Schaffens. So gliedert sich das Buch in drei Teile: Der erste bietet historisch-geistesgeschichtliche und analytische Essays; der zweite einen bisher noch ungedruckten Briefwechsel zwischen Clara Schumann und Felix sowie Paul Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1838—1856 (in englischer Sprache), ergänzt durch die Übersetzung bzw. den Wiederabdruck von Briefpublikationen und Erinnerungen in Aufsätzen von Richard Pohl, Eduard Hanslick und Frederick Niecks; der dritte schließlich Studien von Carl Koßmaly, Franz Brendel, Franz Liszt, Adolf Schubring und Felix Weingartner.

Für den deutschen Leser bedeutsam sind vor allem die Essays des ersten Teils, Originalbeiträge für diesen Band (ausgenommen Gerd Nauhaus' Beitrag „Schumann's Symphonic Finales“, der in deutscher Sprache bereits 1990 in dem von Siegfried Kroß und Marie Luise Maintz herausgegebenen Kongreßbericht *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert* erschienen ist). Den Anfang macht ein ausgreifender Essay von Leon Bot-

stein „History, Rhetoric, and the Self: Robert Schumann and Music Making in German-Speaking Europe, 1800—1860“. Botstein geht es um Schumanns Beziehungen zur zeitgenössischen Literatur und Kunstästhetik, um Einflüsse, die von Jean Paul und Friedrich Schlegel kommen, aber auch um die Bildenden Künste, um Schumanns Interesse für die ‚Nazarener‘ und für ‚narrative Malerei‘. Bedeutsam sind Hinweise auf Parallelen der Schreibweise und der Form, auf Phrasenunterbrechungen und undramatische Schlüsse bei Jean Paul, auf spezifische Prosaformen wie Novelle und Legende bei Schlegel (auch wenn der konkrete Nachweis dabei vielfach noch zu führen bleibt).

Michael Steinbergs anregender Aufsatz „Schumann's Homelessness“ beschreibt die Ortslosigkeit des Komponisten als Folge seines Ausbruchs aus dem Elternhaus. Steinberg stellt dies auf dem Hintergrund von Mendelssohns Situation dar: In diesem, so zeigt er, kommt die Spannung zwischen „weiblich-häuslicher Intimität und Geborgenheit“ und „männlich-unheimlicher Öffentlichkeit“ zum Ausgleich, Schumann hingegen ist stets gefährdet. Er sucht familiäre Geborgenheit zu ersetzen durch neue Vaterfiguren (Beethoven, Friedrich Wieck), durch eine neu gewonnene Schwester (Clara), doch ist er sich der Künstlichkeit dieser Substitution bewußt. Es ist nicht zu leugnen, daß Steinbergs Antithesen gelegentlich ebenfalls etwas künstlich erscheinen mögen, doch machen sie nachdenklich.

Die Schumanns Werk gewidmeten Beiträge werden eingeleitet durch einen Beitrag des Herausgebers, „On Quotation in Schumann's Music“. Er verweist auf Selbstzitate und Zitate aus Werken älterer Komponisten (Palestrina, Bach, Schubert) und Zeitgenossen (Chopin, Mendelssohn), doch läßt man sich davon gelegentlich nur mühsam überzeugen (manches erscheint doch eher als zufälliger Anklang — das scheint mir an einer heute überhaupt nicht seltenen Überbewertung diastematisch-intervallischer Strukturen gegenüber ihrem rhythmisch-metrischen Kontext zu liegen). John Daverio behandelt „Schumann's ‚New Genre for the Concert Hall‘: *Das Paradies und die Peri* in the Eyes of a Contemporary“ — konkret Eduard Krügers, eines mit Schumann befreundeten Organisten. Seine Rezension von 1845 in der Leipziger *Allgemeinen Musi-*

kalischen Zeitung weist auf die Probleme, die Krüger zum einen die Frage der Gattung (des Weltlichen Oratoriums und seines Verhältnisses zur Oper) bereitet hat, zum andern, darauf angewandt, der Begriff des Schönen in der Musik: Dem Klassizisten Krüger ist er das Maß auch für alles Charakteristische, das niemals Selbstzweck werden darf. John Finson geht in seinem Beitrag „The Intentional Tourist: Romantic Irony in the Eichendorff *Liederkreis* of Robert Schumann“ der Frage nach, wie romantische Ironie sich musikalisch auszudrücken vermag: Er findet sie in bestimmten Regelverletzungen, in Widersprüchen zwischen Text und Musik, schließlich im Kontext mehrerer Gesänge einer Liederfolge — und zeigt dies vor allem an dem Eingangslied der Urfassung des Zyklus (*Der frohe Wandersmann*, das der Komponist für den Druck dann durch *In der Fremde* ersetzt hat) — für Finson das eigentliche Schlüssellied des *Liederkreises*. Man fragt sich dann aber doch: Wie hat Schumann ein für das Ganze derart bedeutsames Lied aus seinem Zyklus herausnehmen können? Ist das nicht ein Indiz für Überinterpretation?

Bewundernswert ist der letzte Essay des Bandes: Bernhard Appel („Actually, Taken Directly from Family Life: Robert Schumann's *Album für die Jugend*“) stellt aufgrund von Dokumenten und musikalischen Quellen schlüssig die Entstehungsgeschichte dieser Sammlung von Klavierstücken dar, zeigt ihren unmittelbaren biographischen Bezug und die anschließende Abstraktion, zeigt, wie aus Übungen für die Tochter Marie sich zunächst der Plan einer Veröffentlichung entwickelt, dann pädagogisch-didaktische Maximen damit verbunden werden (*Musikalische Haus- und Lebensregeln*) und schließlich unter dem Einfluß des Freundeskreises das bekannte Album entsteht.

Dem anregenden Band ist ein detailliertes Register (Namen und Werke) beigegeben, das auch die übersetzten Dokumente und Aufsätze aufschlüsselt und damit für den deutschen Benutzer wertvoll macht.
(Oktober 1995) Walther Dürr

JON W. FINSON: *Robert Schumann and the Study of Orchestral Composition. The Genesis of the First Symphony, op. 38. Oxford: Clarendon Press 1989. 152 S., Notenbeisp. (Studies in Musical Genesis and Structure.)*

Anders als der etwas irreführende Obertitel suggeriert, geht es Finson weniger um Schumanns orchestrale Musik generell als vielmehr um die Schumannsche Symphonik sowie im besonderen um Entstehung und kompositorische Abhängigkeit seiner *1. Symphonie* op. 38. Symphonische Studien und Vorläufer des op. 38 werden nur im ersten Kapitel auf knappen 28 Seiten abgehandelt. Der Überschrift dieses Kapitels entsprechend („Schumann's Preparations for Symphonic Composition“) stellt Finson hier ausschließlich jene Werke, Werkfragmente und Vorstudien dar, die rein symphonischen Charakter haben. Die unter dem Gesichtspunkt Orchestration gleichfalls wichtigen Schumannschen Versuche mit Instrumentalkonzerten (ausführliche Skizzierung eines Klavierkonzerts in *F*-dur, Instrumentation des Schlußsatzes von Claras *Klavierkonzert* op. 7, *Klavierkonzert d-moll* von 1839) bleiben unberücksichtigt, von den beiden zum Umfeld der Symphonie gehörenden vokalsymphonischen Experimenten (*Rheinlied* WoO, 1, Orchesterfassung der *Tragödie* op. 64/3) wird lediglich die Instrumentation des Beckerschen *Rheinliedes* kurz erwähnt. Eigentlicher Schwerpunkt des Büchleins ist die konzise, durch Übertragung und gleichzeitige Faksimilierung der wesentlichen Seiten höchst anschauliche Darstellung des Schumannschen Arbeitsprozesses. Anders als bisher gängig versteht Finson die in der auch für Schumann unglaublich kurzen Zeit von vier Tagen fertig skizzierte Symphonie nicht als Produkt einer unbegreiflichen, romantischen Inspiration („the product of a Romantic creativity founded largely on inexplicable inspiration“, S. 1), sondern als nur vorläufigen Kulminationspunkt einer sich über mehr als ein Jahrzehnt hinziehenden, nach der Heirat mit Clara virulent werdenden Selbstbestätigung des Komponisten Schumann. These des Verfassers ist, daß Schumann nach seinen auf die Zeit um 1830–1832 anzusetzenden Instrumentationsstudien, nach seiner intensiven Auseinandersetzung mit der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz und schließlich nach seiner Wiederentdeckung der *C-dur-Symphonie* Franz Schuberts handwerklich und intellektuell reif war, ebenfalls eine Symphonie zu komponieren. Sehr richtig stellt Finson fest: „Schumann required only a catalyst to fuse the elements of his preparation

for symphonic writing into a finished piece, a catalyst supplied by events in his personal life (S. 28)“ (i. e. seine Heirat mit Clara Wieck). Das Feilen aber, das nach diesem viertägigen Skizzierungsschub einsetzende Fortarbeiten und Gestalten der gültigen Werkfassung wird zum zentralen Thema von Finsons Arbeit. Finsons wohlbegründete Neuerkenntnis liegt darin, daß mit der Skizzierung das Werk noch bei weitem nicht vorliegt, Skizze und Endfassung trennen nicht nur akzidentiell (Stichwort Instrumentierung), sondern auch konzeptionell Welten. Erst im Zuge dieser Weiterverarbeitung entsteht schließlich eine satzübergreifende Werkeinheitlichkeit, das „symphonic web“ (nach Finson ein aus Schuberts *C-dur-Symphonie* abgeleitetes Konzept). Schlußpunkt dieser Werkgenese ist nicht die Fassung der von Felix Mendelssohn Bartholdy geleiteten Uraufführung, auch nicht die nach Selbstzweifeln und weiteren Studierproben (Schumann an Härtel, 23. Juni 1841. „Mit der Symphonie geht es mir schlimm; sie liegt fertig da — ich muß sie aber durchaus noch einmal hören“) im November 1841 endlich veröffentlichte Fassung des Stimmenerstdrucks, sondern erst die im November 1852 (nicht Januar 1853) erfolgte Publikation des Partiturerstdrucks. Finsons Arbeit stellt mit Sicherheit eine der wichtigsten Schumann-Publikationen der letzten Jahre dar, auch und gerade weil sie nicht der modischen Spätwerk-Rehabilitierung folgt, sondern sich endlich einmal mutig mit einem Zentralwerk der mittleren Schaffensperiode beschäftigt. Dennoch hat auch diese Arbeit zahlreiche, in der geplanten Zweitaufgabe hoffentlich beseitigbare Schwachpunkte. Deutschsprachige Literatur wird in der laut Vorwortdatierung 1989 abgeschlossenen Arbeit nur bis 1984 rezipiert, d. h. es fehlt die Einbeziehung der vorbildlichen, für das Thema überaus wichtigen Publikation der Ehetagebücher Robert und Clara Schumanns durch Gerd Nauhaus.

Die Skizzenübertragungen sind, wie wohl bei der bekannt unklaren Handschrift Schumanns nicht anders zu erwarten, oft sehr fraglich oder auch fehlerhaft, man vermißt eine deutliche(re) Trennung der einzelnen Textschichten, hier hilft der kontrollierende Blick in die beigelegten, zwar kleinen, aber durchaus noch lesbaren Faksimiles enorm. Besser ist aber in jedem Fall das Hinzuziehen des von

der Robert Owen Lehman Foundation veröffentlichten Gesamtfaksimiles von Skizze und Partiturautograph der Symphonie. Corrigenda wären etwa: Example 2.6, T. 27: Achtel *d'* statt 16tel-Paar *d'—b*, T. 41ff.: nicht Legatobögen sondern Haltebögen; Example 2.8, T. 1: „Viole in 32steln“ nicht „32stele“ (auch passim), T. 5: 2. Takthälfte falscher Rhythmus, T. 8: fehlt Instrumentenangabe „Cla.“, T. 11: 2. Takthälfte, Baß existiert in Skizze überhaupt nicht; Example 2.9a, T. 1: Baß, 2.—6. Note *c* nicht *B*, 2. Takthälfte Wiederholungszeichen; Example 2.10, 2. Takt: gestrichen, Beischrift wohl „Var. II“ nicht „I“ etc. Auch die Übertragungen bzw. Übersetzungen deutscher Originalzitate bedürfen durchaus einer Überprüfung, dies betrifft zumeist Trivialitäten wie die Verlesung von in Fraktur gesetzten Ligaturen „fs“, S. 33: „rufft“ statt „rufst“. Ein bezeichnender, wohl vom Unterbewußtsein evozierter Lapsus sei aber noch erwähnt: Am 9. Februar 1841 notierte Schumann in seinem Tagebuch: „Symphoniescrupel“, bei Finson wird daraus ein Symphoniekrüppel („symphony crippel“, S. 65).

Matthias Wendt

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

Briefe und Dokumente im Schumannhaus Bonn-Endenich. Im Auftrag des Vereins Schumannhaus Bonn hrsg. von Thomas SYNOF-ZIK. Bonn 1993. 84 S.

Daß die Edition von Musikerbriefen, abgesehen von den in den Dokumenten und deren Überlieferung selbst eingeschlossenen Schwierigkeiten, in vielen Fällen so problematisch ist, besser gesagt, sich für die Musikwissenschaft so problematisch darstellt, mag letzten Endes auch daran liegen, daß das Fach erst spät (wenn überhaupt) die Standards der ‚großen‘ Philologien zur Kenntnis genommen und sich intensiv mit ihnen auseinandergesetzt hat. So wird es auch niemanden verwundern, daß bis heute nur wenige Ausgaben von Musikerbriefen wissenschaftlichen Anforderungen standhalten und die Musikwissenschaft dort, wo sie sich als kompetenter Partner im Austausch mit anderen Disziplinen beweisen könnte, offensichtlich nicht

recht ernst genommen wird. Oder gibt es eine andere Erklärung für die, um ein Beispiel zu nennen, doch eigentlich skandalöse Tatsache, daß eine von Germanisten und Musikwissenschaftlern besorgte historisch-kritische Edition des Briefwechsels zwischen Goethe und Zelter seit Jahrzehnten ein Desideratum ist?

Die hier anzuzeigenden Ausgaben von Briefen Schumanns dokumentieren auf ihre Weise (möglichen) Glanz und (tatsächliches) Elend musikwissenschaftlicher Briefeditionen. Eva Weissweilers „erstmalig vollständige Kritische Ausgabe des Braut- und Ehebriefwechsels von Clara und Robert Schumann“, 1983 mit hohen Ambitionen begonnen, liegt als Torso vor, fehlt ihr doch nach wie vor die Bestätigung ihrer Glaubwürdigkeit durch einen entsprechenden kritischen Bericht (angekündigt ist er seit langem). Dennoch erscheint jetzt eine englische Übersetzung, besorgt von Hildegard Fritsch und Ronald L. Crawford; der erste Band mit 111 Briefen aus der Zeit von 1832 bis 1838 ist greifbar. Gewiß bietet diese Publikation einem des Deutschen nicht mächtigen Publikum die Möglichkeit der bequemen Lektüre von Schumann-Briefen, und als solide Leseausgabe mag die Edition ihre Berechtigung, ja ihre Verdienste haben. Aber was darüber hinaus von den Übersetzern (beide übrigens Germanisten an einer amerikanischen Universität) an kritisch kommentierender Arbeit geleistet worden ist, kommt über elementare Volksaufklärung nicht hinaus. Wer von Zwickau nicht weiß, daß es eine „town in Saxony“ ist, bekommt das ebenso mitgeteilt wie die Angabe über die Thomaskirche, sie sei „the famous Church of St. Thomas in Leipzig where J. S. Bach was music director“. Die Davidsbündler sind „R. S.'s imaginary brotherhood of like-minded companions“, während Hermstedt — gemeint ist wohl der Klarinettist Johann Simon H. — „could not be identified“. Es mag sein, daß ein Cowboy (man verzeihe das rüde Beispiel) als potentieller Leser alle diese redundanten Richtig- und Nichtigkeiten dankbar annimmt — aber wird sich ein derart Unbedarfter überhaupt mit diesem Briefwechsel beschäftigen, wenn man von ihm annehmen muß, daß sich seine intellektuelle Aufnahmefähigkeit auf der Höhe einer Kommentarseite wie „Fischhof's sister — sister of Joseph Fischhof“ (S. 376) bewegt?

Ohne den Anspruch der kritischen Edition zu erheben, erfüllt ihn Thomas Synofzik gleichwohl mustergültig in der von ihm betreuten Dokumentation der im Besitz des Bonner Stadtarchivs befindlichen Schumanniana. Bei diesen handelt es sich um sämtliche dort bewahrten Briefe Robert Schumanns (dreizehn an der Zahl, ein weiterer aus dem Besitz des Beethovenhauses ist hinzugenommen worden), um etwa ein Drittel der in Bonn vorliegenden Briefe Claras sowie um alle im Schumannhaus ausgestellten Stücke der Kinder und Freunde des Ehepaars. Die insgesamt 42 Dokumente werden originalgetreu abgedruckt, textkritisch kommentiert sowie mit Sacherläuterungen und bibliographischen Hinweisen erschlossen. 20 farbige Abbildungen, zumeist Faksimiles von Briefen oder Briefseiten, ergänzen die feine Ausgabe in willkommener Weise.
(November 1995) Ulrich Konrad

The Cambridge Companion to Chopin. Edited by Jim SAMSON. Cambridge: Cambridge University Press (1992). XI, 341 S., Notenbeisp.

Das Buch scheint eine Fortsetzung der *Chopin Studies* (Cambridge 1988) zu sein, doch während die dort veröffentlichten Artikel einen streng wissenschaftlichen Charakter aufweisen, analytische Forschungsarbeiten sind, so scheint das *Companion* eher populärwissenschaftlich zu sein. Das Buch ist das Arbeitsergebnis von Musikwissenschaftlern aus dem angelsächsischen Kreis, mit einer einzigen Ausnahme: der polnischen Forscherin Zofia Chechlińska.

Der Band besteht aus drei grundlegenden Teilen. Die ersten beiden Teile gliedern Chopins Werk in zwei Phasen: die des jungen Komponisten, der die Leistungen seiner Vorgänger verwertet („The growth of a style“) und des reifen Künstlers mit einer ausgebildeten, individuellen Musiksprache („Profiles of the music“). Der dritte Teil dagegen („Reception“) bespricht die Rezeption seines Werkes in der zweiten Hälfte des 19. und in den Anfängen des 20. Jahrhunderts. Im ersten Teil wird die Entwicklung des Stils von Chopin bis 1832 charakterisiert (Datum der Veröffentlichung der ersten Kompositionen in der Emigration).

Das interessanteste Kapitel des ersten Teiles, vielleicht sogar des ganzen Buches, ist zweifellos die Arbeit von John Rink „Tonal architecture in the early music“. Der Verfasser findet in Anlehnung an eine eingehende Strukturanalyse Beweise für die These, daß die kompositorische Sprache Chopins nach 1830 (nach dem Verlassen Warschaus) einer qualitativen Änderung unterlag. Davon zeuge die Betrachtung der Architektur der Kompositionen: Die Werke stützten sich auf stärker variierte Tonalgerüste (vom Typ I-III-V-I, I-iii-V-I usw.), während sie früher auf einfacheren Anordnungen fußten (vom Typ I-IV-I oder i-III-i, S. 88). Diese und andere vom Autor angeführten Merkmale zeugen von der Entwicklung der Musiksprache der frühen Werke Chopins, die alsbald zu ‚ausgebauteren‘ Werken führte, wie Balladen oder Scherzos.

Der zweite Teil des Buches enthält Besprechungen der in der Emigration entstandenen Werke Chopins. Es sind aber keine erschöpfenden, sondern eher fragmentarische und mitunter oberflächliche Untersuchungen. Der Artikel von Samson „Extended forms: the ballades, scherzos and fantasies“ erweckt den Eindruck einer Ergänzung seiner Analysen und Festlegungen, die in früheren Veröffentlichungen bekanntgegeben wurden, woraus übrigens der Verfasser selbst keinen Hehl macht (vgl. die Anmerkungen Nr. 11 und 18). Zu den interessanteren Abschnitten des Buches gehört der Artikel von Jeffrey Kallberg, der den *Präludien* op. 28 gewidmet ist. Der Verfasser versucht darin, sich auf die Kompositions- und Aufführungsnormen der Epoche berufend (S. 133–134), die These von der mangelnden zyklischen Beschaffenheit des ganzen Opus zu verfechten. Die *Präludien* erscheinen in dieser Perspektive als eine lockere Sammlung von nicht miteinander verbundenen, kleinen Kompositionen, die für die Ausführung vor größeren Werken bestimmt waren. Kallberg nimmt jedoch nicht Stellung zu der tonalen Anordnung, die das Auftreten der Werke regelt (erinnern wir daran, daß es eine Parallel- und Dominantanordnung ist: C-a, G-e, usw.).

Der dritte Teil des Buches konzentriert sich auf die Rezeption von Chopins Stil. Interessant scheint die von Zofia Chechlińska durchgeführte Untersuchung zu sein, die sich mit der ‚Auswirkung‘ von Chopin in seinem Hei-

matland befaßt. Obwohl das historische Material, auf das sich die Verfasserin stützt, allgemein bekannt ist, so hat doch vor ihr noch niemand das Thema so komplex aufgefaßt. Dieses Material und die im letzten Kapitel des Buches (S. 259—261) enthaltenen Analysen präzisieren klar die These, daß das Werk Chopins erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts schöpferische Rezipienten gefunden hat. Die frühere Rezeption — sowohl in Polen als auch im viktorianischen England (wo Chopin vor allem als Salonkomponist angesehen wurde) — beschränkte sich auf die Assimilation der äußeren Stilmerkmale solcher der allgemeinen Faktur oder der Titel der Kompositionen (Mazurkas schufen z. B. Komponisten wie D. Ascher oder Berthold Tours).

The Cambridge Companion to Chopin ist zweifellos ein nützliches Buch, besonders im Bereich der angelsächsischen Kultur. Es ist keine strikt wissenschaftliche Abhandlung, es gibt darin keine neuen Entdeckungen und keine überraschenden Interpretationen. Das Buch wird jedoch seiner Hauptaufgabe gerecht, indem es den Studenten aus dem angelsächsischen Sprachgebiet Chopin und seine Werke näherbringt.

(Mai 1995)

Marcin Majchrowski

FRANZ LISZT: *An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier ès musique 1835—1841. Translated and annotated by Charles SUTTONI. Chicago-London: The University of Chicago Press (1989). XXVII, 260 S.*

Die in den Jahren 1835 bis 1841 erschienenen Schriften von Franz Liszt umfassen neben dem Essay „De la situation des artistes, et de leur condition dans la société“, in dem Liszt ein ernüchterndes Resümee des Musiklebens der Juli-Monarchie zieht, und einer Reihe von Aufsätzen und Konzertberichten auch eine „Lettre d'un voyageur“ sowie eine Folge von insgesamt fünfzehn „Lettres d'un bachelier ès musique“. Diese Reisebriefe, die Liszt an mit ihm befreundete Zeitgenossen wie George Sand, Heinrich Heine, Joseph d'Ortigue und Hector Berlioz richtete und die (mit zwei Ausnahmen) in der *Revue et Gazette Musicale de Paris* erschienen, vereinigt der vorliegende Band als *An Artist's Journey*. Mit diesem von ihm neu gebildeten Titel will der Herausgeber

und Übersetzer Charles Suttoni den Reisecharakter der Briefe unterstreichen, wobei er „journey“ ausdrücklich als „both physical and interior“ versteht. Damit wird zweifellos ein wichtiger Aspekt dieser Schriften erfaßt, die — in bewußter Anlehnung an andere literarische Italienreisen — gewissermaßen Liszts ‚Italienische Reise‘ darstellen. Tatsächlich waren die beiden Jahre in Italien, von 1837 bis 1839, mit den wesentlichen Stationen Mailand (und der Comersee), Venedig, Bologna, Genua, Florenz, Rom und Pisa für Liszt eine Zeit der privaten und künstlerischen Selbstfindung, in der er nicht nur eine Vielzahl von Eindrücken in sich aufnahm, sondern auch eine Reihe von Kompositionen fertigstellte oder begann, angefangen mit dem von revolutionärem Pathos getragenen Klavierstück *Lyon* und den zwölf *Grandes Études pour le piano* bis hin zu einem „Fragment dantesque“, der ersten Fassung der späteren *Dante-Sonate*.

Obwohl Liszt selbst bereits in den 1830er Jahren an eine Buchveröffentlichung seiner „Bachelier“-Briefe dachte, gibt es dennoch nur sporadische Hinweise auf eine von ihm intendierte, gültige Reihenfolge dieser Briefe. Hierzu gehören die gelegentlichen Datierungen (die zwar nachweislich ‚fiktiv‘ sind, aber dennoch die Idee einer Chronologie erkennen lassen) sowie Ansätze zu einer Numerierung, die, obwohl auch sie keine durchgängige Reihenfolge festlegen, zumindest erkennen lassen, daß auch eine am bloßen Erscheinungsdatum orientierte Ordnung — die zwar ‚objektiv‘ ist, aber von Liszts eigener Numerierung abweicht — im Widerspruch zum Willen des Autors stünde. Suttoni hat aus dieser Problematik, die er nicht diskutiert, die ihm aber zweifellos bewußt war, die Konsequenz gezogen, den Reise-Charakter in den Vordergrund zu stellen und die Briefe dem realen chronologisch-geographischen Verlauf der Reise entsprechend zu ordnen. Doch auch dies führt zu Widersprüchen, und die Konsequenz seines Ordnungsprinzips zwingt Suttoni dazu, zwei Reisebriefe — darunter den literarisch außerordentlich gelungenen an Lambert Massart — zu unterteilen und durch die Interpolation anderer Briefe zu trennen, was kaum als der Weisheit letzter Schluß gelten kann.

Positiv ist dabei zu vermerken, daß Suttoni jedes der geographisch-chronologischen Kapitel, in die er die Briefe unterteilt, mit einer

kommentierten Chronik einleitet und den Leser so in den jeweiligen Abschnitt der Reise einführt. Dem entspricht auch die reichhaltige, sorgfältig ausgewählte Illustrierung des Bandes mit Abbildungen wesentlicher Kunstwerke und zeitgenössischer Stiche erwähnter Personen, Orte und Landschaften. Die Reisebriefe bzw. offenen Briefe Dritter, auf die Liszt antwortet (Sand, Heine und Berlioz), sind im Anhang wiedergegeben, wobei Suttoni sich die Mühe gemacht hat, für die Übersetzung auf die originalen Zeitschriftenfassungen zurückzugreifen, die mitunter deutliche Abweichungen gegenüber den späteren Drucken aufweisen. Als einziger Ausschnitt aus den übrigen frühen Schriften ist im Anhang noch jenes so oft zitierte Fragment aus „De la situation des artistes“ wiedergegeben, das Lina Ramann irreführend „Über zukünftige Kirchenmusik“ betitelte und das ohne den Kontext des gesamten Essays leicht mißverstanden werden kann.

Ansprechend ist auch die stilistisch elegante und weitgehend exakte englische Übersetzung, die den Ton des französischen Originals zweifellos besser trifft als die deutsche Übersetzung Lina Ramanns in der — zudem unvollständigen — Ausgabe der *Gesammelten Schriften* (Bd. 2: „Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst“, Leipzig 1881). Es dürfte auch dem deutschen Leser im allgemeinen leichter fallen, Suttonis englische Übersetzung zu lesen als das verschrobene und häufig auf Mißverständnissen beruhende Deutsch Lina Ramanns. (Daneben gab es bisher nur eine ebenfalls unvollständige Ausgabe der Reisebriefe unter dem Titel *Pages romantiques*, hrsg. von Jean Chantavoine, Paris und Leipzig 1912, Reprint: Plan de la Tour 1986.)

Abgerundet wird der Band durch eine anregende, kenntnisreiche Einleitung, zahlreiche sachkundig kommentierende Fußnoten des Herausgebers und einen kurzen Exkurs zur Frage der Autorschaft, in dem Suttoni den derzeitigen Stand der Forschung wiedergibt und zu dem heute wohl allgemein anerkannten, in seiner Generalisierung jedoch wenig befriedigenden Resümee zusammenfaßt: Liszt lieferte die Ideen, die Marie d'Agoult — seine damalige Lebensgefährtin — ausformulierte. Zieht man alle erreichbaren Quellen heran, so ergibt sich hier ein durchaus differenzierteres Bild, bei dem nicht allein Liszts Anteil, von der Konzeption bis zum Korrekturlesen, deutli-

cher hervortritt, sondern auch seine alleinige Autorschaft in mehreren Fällen — darunter die „Lettre d'un voyageur“ an Sand — belegt werden kann.

Obwohl es sich eigentlich ‚nur‘ um eine Leseausgabe handelt, muß man dem Band bescheinigen, daß er — wenn auch in Übersetzung — bislang nicht nur die einzige kommentierte, sondern die einzige vollständige Ausgabe überhaupt der Reisebriefe Liszts darstellt.

(April 1995)

Rainer Kleinertz

MICHAEL SAFFLE. *Franz Liszt. A Guide to Research. With discographical contributions by Ben ARNOLD, Keith FAGAN, and Artis WODEHOUSE. New York-London: Garland Publishing 1991 X, 407 S.*

Mit dieser kommentierten Liszt-Bibliographie legt Michael Saffle einen Band vor, der zweifellos jedem, der sich mit dem Thema Liszt beschäftigt, eine reiche Fundgrube und nützliche Orientierungshilfe bietet. Bei der Erstellung des Bandes war dem Verfasser nicht zuletzt ein langfristiger Aufenthalt an dem von Mária Eckhardt geleiteten Budapester Liszt-Forschungszentrum, in dessen Sammlung kaum ein Titel zum Thema Liszt fehlt, von Nutzen.

Die ungeheure Datenmenge scheint jedoch gelegentlich zur Konfusion geführt zu haben, beispielsweise wenn derselbe Aufsatz zweimal mit verschiedenem Kommentar aufgeführt ist (Nr. 208 u. 397). Nur so ist es auch zu erklären, daß gleich zwei Standardwerke der Liszt-Literatur fehlen, die sechsbändige Biographie über *La Comtesse d'Agoult et son temps* von Jacques Vier (Paris 1955—1963) und *Les Romantiques et la musique* von Thérèse Marix-Spire (Paris 1955), was um so mehr überrascht, als beide Titel in der Bibliographie des Artikels „Liszt“ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* aufgeführt sind (Bd. 11, S. 73). Nachzutragen wären auch noch zumindest die folgenden Titel: Carl Dahlhaus, „Dichtung und Symphonische Dichtung“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 39 (1982), S. 237—244; ders., „Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“, in: *Mf* 41 (1988), S. 202—213; Franz Liszt, *Confessioni di un*

musicista romantico, hrsg. von Luigi Cortese, Mailand 1945; Alexander Main, „Franz Liszt the Author, 1834—47: An Old Question Answered Anew“, in: *La Musique et le rite sacré et profane, Actes du XIIIe Congrès de la Société Internationale de Musicologie, Strasbourg [...] 1982*, hrsg. von Marc Honegger und Paul Prevost, Straßburg 1986, Bd. 2, S. 637—656; Michael Mann, *Heinrich Heines Musikkritiken*, Hamburg 1971; Mary Tibaldi Chiesa, *Vita romantica di Liszt*, Mailand 1937 (2/1941); dies., „Franz Liszt in Italia“, in: *Nuova Antologia* 71 (Juli 1936), S. 142—154. Auch Dietrich Kämpers *Die Klaviersonate nach Beethoven* (Darmstadt 1987) könnte man erwarten, wenn Newmans *The Sonata since Beethoven* (Nr. 775) erwähnt ist.

Als Deadline für die Erfassung von Titeln gibt Saffle Ende 1989 an, doch bedarf dies zumindest bei europäischen Publikationen einer gewissen Einschränkung. So sind beispielsweise die Beiträge von Christoph-Hellmut Mahling, Klaus Wolfgang Niemöller und Diether de la Motte in der Festschrift Carl Dahlhaus (*Das musikalische Kunstwerk*, hrsg. von Hermann Danuser u. a., Laaber 1988) ebensowenig erfaßt wie die materialreiche d'Agoult-Biographie von Charles F. Dupêchez (*Marie d'Agoult 1805—1876*, Paris 1989) oder der Band *Liszt a Firenze, Pisa e Lucca* von Luciano Chiappari (Ospedaletto bei Pisa 1989).

Was jedoch grundsätzlich irritiert, ist die Anlage des Bandes. Innerhalb der mitunter verwirrenden und redundanten Kapiteleinteilung ordnet Saffle die Einträge nach dem Grundsatz ‚Gut vor Schlecht‘: „Generally speaking, better-researched and better-written books and articles deserve more attention than poorer ones“ (S. XVI). Vermag schon das Prinzip kaum zu überzeugen, so enthüllt sich seine Anwendung schließlich als reine Willkür. Daß Saffle die noch unvollständige und keinesfalls unumstrittene Liszt-Biographie Alan Walkers auf Platz 1 seiner Bibliographie setzt, vor Peter Raabes *Franz Liszt* und Lina Ramanns *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, erstaunt um so mehr, als es sich bei Ramann um eine — bei aller Problematik — autorisierte Biographie handelt, an der Liszt nachweislich mitgewirkt hat, und das Werkverzeichnis Raabes noch heute grundlegend ist. Daß aber ein zumindest ebenbürtiges Werk wie Serge Guts *Franz Liszt* dann hinter

einer Reihe anderer, teilweise unbedeutender Titel (Nr. 14: Günther Kraft, *Franz Liszt*, Weimar 1961, 48 [!] S.) in Saffles ‚Hitparade‘ auf Platz 18 rangiert, findet keinerlei objektive Rechtfertigung. Die unmittelbar vorangehenden Worte Saffles schließlich vermögen nur noch Verwunderung zu erwecken: „Not all book-length Liszt survey studies are innovative or especially well-written. Many brief, less useful, or less reliable monographs also exist; the four volumes described below must stand for dozens of others“. (Daß der Band von Gut nur mit 432 statt 665 Seiten angegeben ist, dürfte wohl ein Druckfehler sein.) Warum anschließend die auf Nr. 21 folgende Liszt-Biographie Derek Watsons mit ihren 404 Seiten als „extremely brief introduction to Liszt's career, character, and compositions“ gewertet wird, während die wesentlich kürzeren Arbeiten von Rossana Dalmonte (Nr. 8) und Klára Hamburger (Nr. 12) als „insightful study“ und „admirable account of Liszt's life and compositions“ bezeichnet sind, ist von der Sache her auch nicht nachvollziehbar.

Läßt man jedoch diese mitunter irritierenden Eigenheiten des Bandes beiseite, so erweist sich Saffles Bibliographie immer wieder als nützliches Nachschlagewerk, dessen über eintausend Einträge mit ihren beredten Kommentaren kaum einen Aspekt der Liszt-Forschung unberücksichtigt lassen.

(April 1995)

Rainer Kleinertz

TIMOTHY MARTIN: Joyce and Wagner. A study of influence. Cambridge: Cambridge University Press 1991. XVIII, 287 S.

Daß sich James Joyce mit dem Phänomen Wagner genauer beschäftigte, belegen die Bestände seiner Triester Bibliothek. Nur die Liste der Shakespeare-Bücher ist länger als jene der Publikationen von und über Richard Wagner, die Joyce besaß, darunter Klavierauszüge und Libretti verschiedener Bühnenwerke, die Briefe an August Röckel und einen Band der Schriften in der Übertragung von William Ashton Ellis. Dessen viktorianische Übersetzung des Wortes „Bewußtsein“ („consciousness“), in den Wagner-Texten konsequent mit „conscience“ („Gewissen“) wiedergegeben, hinterläßt in Joyces streng gebauter Prosa ihre Spuren. Martin interpretiert in diesem Kon-

text den Gebrauch von „conscience“ in der berühmten Schlußstelle des Romans *A Portrait of the Artist as a Young Man*: „I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.“ („Als Millionster zieh ich aus, um die Wirklichkeit der Erfahrung zu finden und in der Schmiede meiner Seele das ungeschaffene Gewissen meines Volkes zu schmieden.“ Übertragung von Klaus Reichert). Die Schmiede-Metapher im *Portrait* führt zur Figur des jungen Siegfried. In Joyces Blickfeld rückten aber auch friedfertiger Wagnerische Helden. Bei der Erörterung der *Tristan*-Quellen, die dem polyglotten Spätwerk *Finnegans Wake* zugrunde liegen, hob bereits 1964 David Hayman Joyces tiefes Interesse an Wagners *Tristan und Isolde* hervor. Der zweite *Tristan*-Akt diene weiterhin dem zweiten Akt des einzigen Dramas, das Joyce schrieb, *Exiles (Verbannte)*, als Modell. Der Protagonist, ein Künstler nach seiner Rückkehr aus dem Exil, trägt also keineswegs zufällig den Vornamen Richard. Anspielungen auf Wagners Leben und Werk nicht nur in Joyces Romanen und dem erwähnten Theaterstück, sondern auch in den Gedichten und den kritischen Schriften hat Martin in der vorliegenden Studie zusammengestellt und untersucht. Eine Liste sämtlicher Allusionen enthält der Anhang.

Wie schon die Titel der beiden ersten Kapitel des Hauptteils „The artist-hero“ und „The Wandering Jew“ erwarten lassen, referiert Martin nach dem Einführungsteil „Joyce and literary Wagnerism“ u. a. aus Studien, die er zwischen 1981 und 1990 bereits in verschiedenen englischsprachigen Zeitschriften publizierte. Die weiteren Kapitel behandeln die Komplexe Erlösung („Redemption“), Mythos („The comic rhythm“) und Musikalität des Textes („The art of arts“). Über die „Sirenen“-Episode des *Ulysses* äußerte Joyce, er habe sie „mit den technischen Mitteln der Musik geschrieben. Es ist eine Fuge mit allen musikalischen Zeichen: piano, forte, rallentando, usw. Ein Quintett kommt auch darin vor, wie in den ‚Meistersingern‘, der Oper Wagners, die ich bevorzuge ...“ (nach der Joyce-Biographie von Richard Ellmann, Frankfurt 1959, S. 704). Es hätte daher an dieser Stelle die Frage auf der Hand gelegen, ob sich die Textur des „Sirenen“-Kapitels nicht am Kontrapunkt der *Mei-*

stersinger entzündete. In dem erwähnten *Meistersinger*-Quintett („Selig, wie die Sonne“) war der Schriftsteller 1909 sogar in einer der beiden Tenorpartien in einem Konzert in Triest zu hören. Joyce liebte und förderte die Gesangskunst, auch wenn er sich nach einigen verheißungsvollen Auftritten in jungen Jahren und trotz des Angebotes einer kostenlosen Ausbildung bei Benedetto Palmieri gegen die Sängerlaufbahn entschieden hatte. Sein Verhältnis zu Wagner, von Martin im Abschlußkapitel „Joyce and Wagner“ souverän zusammengefaßt, veranschaulicht vielleicht am treffendsten die folgende biographische Episode (nach Ellmann, ebda.). Joyce las Ottocaro Weiss einen Teil der „Sirenen“-Episode aus dem *Ulysses* vor, kurz bevor sie gemeinsam eine *Walküre*-Aufführung besuchten. Während der Pause fragte Joyce seinen Begleiter: „Finden Sie die musikalischen Effekte meiner Sirenen nicht besser als die Wagners?“ ‚Nein‘, sagte Weiss. Joyce drehte sich auf dem Absatz um und war für den Rest der Oper verschwunden ...“.

(März 1995)

Christa Jost

ULRIKE KIENZLE: *Das Weltüberwindungswerk. Wagners „Parsifal“ — ein szenisch-musikalisches Gleichnis der Philosophie Arthur Schopenhauers. Laaber Laaber-Verlag (1992). 236 S., Notenbeisp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater Band 12.)*

An engagierter, auch enragierter Wagner-Literatur einschließlich wortmächtiger Werkdeutungen besteht — im ganzen genommen — gewiß kein Mangel, aber vieles davon — insbesondere aus älterer Zeit — ist bekanntlich infolge penetrant weltanschaulicher Einfärbung anfechtbar und z. T. ‚ungenießbar‘. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wird die Tendenz zur Versachlichung vorherrschend — vereinfachend gesagt: Der wissenschaftliche Ansatz verdrängt den ‚vereinnahmend‘-weltanschaulichen Aspekt. Das Thema Wagner ist insofern keineswegs ‚erschöpft‘ ...

Wagners irritierendes Spätwerk *Parsifal* gehört — trotz nie erlahmender, kühner, sogar verwegener Deutungsversuche von Regisseuren — sicherlich nicht zu den bevorzugten Forschungsobjekten der Gegenwart, was offensichtlich auch an der unauflöselichen Verwobenheit von Handlung und ‚philosophischem

Überbau' liegt. Man geht zwar inzwischen — das war nicht immer so — allgemein davon aus, daß *Parsifal* ohne Kenntnis der Philosophie Arthur Schopenhauers letztlich nicht deut- und erklärbar ist, dennoch aber — so die Autorin der vorliegenden Arbeit — „fehlt bis heute eine Studie, welche ... die Spuren Schopenhauers bis in die ästhetische und religionskritische Konzeption Wagners hinein verfolgte und ‚Parsifal‘ konsequent im Hinblick auf seine künstlerische Verarbeitung philosophischer Probleme hin interpretierte“.

In der vorliegenden Studie soll deshalb „gezeigt werden, daß Wagners Christentum spezifisch schopenhauerisch geprägt ist“ — und „mit welchen sprachlichen und musikalischen Mitteln philosophische Begriffe und abstrakte Gedanken in konkrete Bilder, Requisiten und Handlungen umgesetzt werden“.

Das leistet die Studie von Kienzle in konzentrierter Form, sachlich-neutraler Haltung, mit treffenden, erhellenden Zitaten, in sinnfälliger Gliederung der Stoff-Fülle und mit klarer, auch für ‚Gelegenheitsphilosophen‘ verständlicher Sprache.

Wem sich beim Hören oder Lesen des ‚Weltüberwindungswerks‘ immer wieder — und wem ginge es nicht so? — Fragen aufgedrängt haben, die ohne tiefgehendes philosophisches Hintergrund-Wissen offenbleiben müßten, der findet in diesem Band stichhaltige, ‚hinreichende‘ Antworten oder zumindest tragfähige Bausteine zur Problemlösung.

(Mai 1995) Hans-Jürgen Winterhoff

DIETMAR JÜRGENS: Die Meßkompositionen Friedrich Kiels. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1993. V, 547 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 176.)

Wenn es einen Preis für die fleißigste Dissertation gäbe: Die vorliegende Untersuchung der Meßkompositionen des weitgehend in Vergessenheit geratenen Brahms-Zeitgenossen Friedrich Kiel wäre medaillenverdächtig. Die Exhumierung und mikroskopische Sezierung zweier Requien (op. 20 und op. 80) und einer Messe (op. 40) beansprucht nämlich über 200 (in Worten: zweihundert) Kapitel, ausgebreitet auf V + 547 Seiten (deren jede, im Format DIN A 5, jeweils gut 2600 Anschläge enthält), 660 handgeschriebene Notenbeispiele und

über 60 Verlaufsgrafiken. Die respektheischende Dickleibigkeit des Bandes resultiert freilich überwiegend aus dem steinzeitlich anmutenden methodischen Ansatz sowie der (unbegründeten) Sorge des Autors, nicht voll und ganz verstanden zu werden. So werden die kryptischen Abkürzungen oberhalb der Notenbeispiele, z. B. „NB 1, W. A. Mozart: Requiem KV 626, ‚Kyrie‘, Chor-Baß, T 1–5“ unnötigerweise auf einer vollen Seite erschöpfend erklärt, und es fehlt nicht einmal der Hinweis, die Numerierung der Beispiele korrespondiere „mit der Reihenfolge ihres Auftretens“ (S. II) — wer hätte das gedacht? Gegliedert wird längs des Textes der Messe bzw. des Requiems. Das liefert sechs Kapitel für die Messe (Kyrie, Gloria, etc.), 14 für jedes Requiem (Requiem aeternam, Kyrie, Sequenz, etc.). Zunächst werden die drei Werke einzeln Abschnitt für Abschnitt durchgemustert. Anschließend werden, bei Kapitel-Einteilung à la Requiem, die drei Werke untereinander verglichen nach Besetzung, Satzform, Harmonik etc. Schließlich, und hier stockt einem fast der Atem, unternimmt Jürgens es, die drei Kielschen Werke mit 23 (!) Messen und Requien, von Wolfgang Amadeus Mozart bis Giuseppe Verdi, akribisch zu vergleichen — natürlich wieder längs der bewährten 14-teiligen Kapitelgliederung. Man kann also, um ein Beispiel zu geben, in je einem Kapitel erfahren, wie die Worte „Christe eleison“ in Kiels op. 20, op. 40 und op. 80 vertont werden, dann, inwiefern sich ihre Vertonung in den genannten Werken nach Besetzung, Satzform etc. voneinander unterscheidet, und zuletzt, wie beispielsweise Hector Berlioz, Luigi Cherubini oder Verdi diese Worte im Vergleich zu Kiels opp. 20, 40 und 80 gesetzt haben usw.

Der auf eine Unterscheidung von Wichtigem und Unwichtigem weitgehend verzichtende, exemplarische Darstellung oder zusammenfassende Beschreibung ähnlicher Sachverhalte tunlichst meidende methodische Ansatz ist, was die sprachliche Darstellung angeht, gleichwohl alles andere als weitschweifig. Jürgens schreibt gedrungen knapp und schnörkellos, Hauptsatz reiht sich an Hauptsatz, sozusagen nach der Devise: ein Fakt, ein Satz, ein Tempus (Präsens). Und trotzdem fehlt bei aller Gründlichkeit doch vieles von dem, was ein unbefangener Leser erwarten dürfte. Man erfährt z. B. nicht, in welcher Tonart die unter-

suchten Werke stehen, noch wie sie besetzt sind, noch wann und zu welchem Anlaß sie entstanden. Mit solchen „Nebensächlichkeiten“ gibt Jürgens sich gar nicht erst ab. Fast scheint er sich zu schämen, daß er einleitend ganze sieben Seiten einigen wenigen biographischen Notizen opfern mußte. Schwerer wiegt womöglich die Einseitigkeit des analytischen Verfahrens selbst. Rund 90 % der Notenbeispiele veranschaulichen nämlich einstimmig diastematische Verläufe; Analysen der Harmonik oder der Instrumentation sind selten und dann unbefriedigend knapp. So dürfte für Leser, die Kiels Werke nicht schon aus der Partitur kennen, trotz über 600 Notenbeispielen kein anschaulicher Eindruck von seiner Musik entstehen.

Liebevoll gemalt sind die zahlreichen Grafiken, die zumeist formale Gliederungen (Stimmeinsätze z.B.) bildlich veranschaulichen. Sie sind sämtlich mit einem abwechselnd schwarz und weiß gefärbten Doppellinienband unterlegt, das die Taktzahlen symbolisiert und wohl an die Darstellung von Bahnschienen auf Landkarten erinnern soll. Seine Funktion ist auch ganz entsprechend: Man durchfährt auf ihm im Eilzugtempo den betreffenden Werkauschnitt ...

Bei aller Kritik setzt sich aber doch ein erstaunlicher Eindruck fest: Wenn Jürgens fast zwei Dutzend Messen und Requiens aus dem 18. und 19. Jahrhundert durchmustert und alle die teils verschiedenen, teils untereinander ähnlichen kompositorischen Lösungen miteinander vergleicht, fällt Kiel zwar nicht durch besondere Originalität aus dem Rahmen, aber seine Vertonungen sind auch nicht auffällig schwächer als die der anderen. Im Kreis der Meßvertonungen eines Cherubini, Franz Schubert, Anton Bruckner, Franz Liszt, Joseph Rheinberger, Robert Schumann, Felix Draeseke oder Verdi kann er sich bei Jürgens als durchaus ebenbürtig behaupten. Das stimmt doppelt nachdenklich: Träfe es wirklich zu, bedürfte unser Bild vom 19. Jahrhundert der Korrektur; wenn aber nicht, erweist sich der aufgewendete Gelehrtenfleiß auch inhaltlich als obsolet: Der totale Vergleich macht eben alles gleich — gleich schlecht.

(März 1995)

Werner Keil

Bruckner Symposion. Bruckner und die Musik der Romantik im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 16.—20. September 1987. Bericht. Redaktion: Renate GRASBERGER, Andrea HARRANDT, Uwe HARTEN, Barbara KARL, Elisabeth MAIER und Erich Wolfgang PARTSCH. Linz: Anton Bruckner Institut und Linzer Veranstaltungsgesellschaft 1989. 197 S.

Trotz der Mahnungen z. B. von Carl Dahlhaus (*Die Musik des 19. Jahrhunderts* [Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6], Wiesbaden 1980, S. 20—21), daß ein historischer Ideenkomplex wie die Romantik nicht auf der Grundlage einer einzigen zentralen Gruppe von Merkmalen verstanden werden kann, beharren Musikwissenschaftler immer noch darauf, solche Konzepte als hilfreich anzusehen, um eine Definition zu geben für eine kontextgebundene Einordnung eines bestimmten Komponisten, Stilelements etc. Demgemäß widmeten die Organisatoren der regelmäßig stattfindenden Symposien des Anton Bruckner Instituts in Linz 1987 das Symposium dem Thema „Bruckner und die Musik der Romantik“. In diesem Fall jedoch waren sich die Organisatoren des Symposiums voll darüber im klaren, daß ‚Romantik‘ als übergeordneter Aspekt problematischer Natur war, wie aus Othmar Wesselys Einführung (S. 11) hervorgeht.

Die Organisatoren haben erkannt, daß es unmöglich gewesen wäre, Untersuchungen zusammenzustellen, die einen umfassenden Versuch dargestellt hätten, Bruckner und seine Musik in den Zusammenhang der verschiedenen Stile und der für ihn bedeutenden Komponisten zu stellen. Folglich wählten sie statt dessen ein Programm, das gelegentlich direkte Einsichten in Bruckners Beziehung zu anderen Komponisten und Stilen gab (vgl. Akio Mayeda, „Schumann und Bruckner. Aspekte der symphonischen Gegenwart“ und Andrea Harrandt, „Bruckner und das bürgerliche Musiziergut seiner Jugendzeit“), das aber häufiger spezialisierte Forschungen präsentierte, die sich mit Themen der musikalischen und literarischen sowie der Romantik in der Malerei beschäftigten. Diese Facetten gehören ohne Zweifel zur ‚Umwelt‘ Bruckners, doch hätten sie unbedingt in eine engere Beziehung zu Bruckner selbst gebracht werden müssen.

Das ist offensichtlich der umstrittenste Aspekt des Symposiums, und zwar in solchem Maße, daß Othmar Wessely sich in seiner Einleitung gezwungen fühlte anzumerken (wenn nicht sogar zu erklären oder zu rechtfertigen), warum die Organisatoren „es für die Themenstellung vorzogen, nicht grundsätzlich nur Referate über Bruckner abhalten zu lassen, sondern auch Vorträge über die musikalische Romantik neben Bruckner mit einbezogen“ (S. 11). Demgemäß veröffentlicht der Band Beiträge über romantische Elemente in der Musik von Carl Maria von Weber und Louis Spohr (Dieter Härtwig) und über Franz Liszt und Karl Goldmark im „Ausstellungsalbum ungarischer Tondichter, 1885“ (István Kecseméti), durchaus interessante Artikel, die uns dennoch sehr wenig über Bruckner und auch nicht viel über den allgemeinen Zusammenhang seines Lebens und seiner Arbeit vermitteln.

Obwohl das Symposium und der daraus hervorgegangene Band sich aus einer losen Folge von Vorträgen konstituierte, angefangen mit allgemeinen Betrachtungen zum Begriff Romantik, fortgesetzt mit Beiträgen zu den benachbarten Künsten bis hin zum Thema Bruckners Musik und „andere Komponisten“, fehlt dem zusammengetragenen Material jegliche Form einer verbindenden „Metanarrative“, die den roten Faden hätte darstellen können zum Leitgedanken „Bruckner und die Romantik“.

Hierüber soll jedoch nicht vergessen werden, daß die individuellen Beiträge im allgemeinen auf einem hohen Forschungsniveau stehen und faszinierende Einsichten in das 19. Jahrhundert gewähren. Die einführenden Gedanken zur Romantik sind leider in den Fällen von Wessely und Peter Gülke unvorteilhaft, Wesselys Text wurde in einer Kurzfassung gedruckt, der Text Gülkes war — nach seinem eigenen Eingeständnis — von den Herausgebern gedruckt worden, obwohl der Autor ihn ursprünglich nicht für eine Publikation vorgesehen hatte. Im Gegensatz dazu könnte Manfred Wagners Beitrag „Was ist an Bruckner romantisch?“ von manchen als der zentrale Aufsatz dieses Bandes angesehen werden. Wagner beschäftigt sich mit der einsichtsreichen Befragung von Bruckners musikalischer Beziehung zum Konzept der Romantik, die er gekonnt problematisiert, wobei er auf seiner Kenntnis von und Erfahrung mit Bruckner auf-

baut. Wagner versammelt ein richtiges Kompendium „romantischer“ Eigenschaften und musikalischer Elemente, die von der Sekundärliteratur auf Bruckner angewendet werden, und er verwirft sie alle nacheinander, weil sie entweder als nicht-romantisch oder als nicht für Bruckner zutreffend angesehen werden. Seine Schlußfolgerung, „Bruckner hat ... sich nicht an der Entwicklung der musikalischen Romantik, wie sie von den Theoretikern um 1800 vorgegeben war, beteiligt“, empfiehlt die Wiederbeurteilung von Grundkonzepten und Positionen in bezug auf den Komponisten und die Romantik und stellt in der Tat die Nützlichkeit des Symposiumsthemas als Mittel zum besseren Verständnis von Bruckner in Frage.

Die breit konzipierten Studien auf dem Gebiet von Kunst und Literatur von Walter Krause („Kunsthistorische Marginalien zur Spätromantik“) und Elisabeth Lebensaft („Emigrierte Romantik. Wien als Schauplatz einer literarischen Bewegung“) helfen, die künstlerische Welt, in der Bruckner sich entwickelte und arbeitete, zu definieren. Krause verschafft eine gute Einführung in die Kunstwerke der Mitte des 19. Jahrhunderts und die Geistesströmungen im Bereich der Architektur, Skulptur und Malerei, während Lebensaft eine Geschichte der literarischen Romantik in Wien zwischen dem späten 18. Jahrhundert und 1830 skizziert, und zwar in ihrer Beziehung zu den Entwicklungen in Deutschland.

Der bei weitem größte Teil des Buches ist spezialisierten Forschungen über Bruckner in seiner Beziehung zu anderen Komponisten und Stilen des 19. Jahrhunderts gewidmet (mit den zwei oben erwähnten Ausnahmen): Sie verschaffen uns eine Fülle von faszinierenden neuen Einsichten. In dem zuvor genannten Artikel von Mayeda lernen wir die bezeichnenden Unterschiede und Ähnlichkeiten im Kompositionsstil von Bruckner und Robert Schumann kennen, vor allem in bezug auf die Symphonie. Elisabeth Maier stellt uns den wenig bekannten Freund Bruckners, Ignaz Dorn, und seine Lisztianische „Charakteristische Symphonie“ mit dem Titel *Labyrinth-Bilder* vor („Ignaz Dorns Charakteristische Symphonie ‚Labyrinth Bilder‘“). In dem allzu kurzen „Anton Bruckners Kirchenmusik — Franz Liszts Kirchenmusik. Ein Vergleich“, entdeckt Leopold Kantner bisher unerwartete Beziehun-

gen zwischen den Werken dieser beiden Komponisten, während Andrea Harrandt („Bruckner und das bürgerliche Musizergut seiner Jugendzeit“) den Hintergrund von Bruckners Männerchören im musikalischen Erbe von Liszt untersucht und diese Choralwerke analysiert. Walburga Litschauer beschäftigt sich mit Bruckners Tätigkeiten als Pianist und seinen Kreationen als Komponist für Klavier, nur um zu dem Schluß zu kommen, daß letztere Werke ohne Bedeutung sind („Bruckner und das romantische Klavierwerk“). Der gemeinschaftliche Artikel „Anton Bruckner — sein soziokulturelles Umfeld, seine musikalische Umwelt“ (Helga Thiel, Gerda Lechleitner, Walter Deutsch), mit seinem Anhang „Eine Ländlersammlung aus Windhaag“ (Walter Deutsch), lehrt uns sehr detailliert die Arten der Oberösterreichischen Volksmusik, mit denen Bruckner bekannt gewesen sein mußte, wir verbleiben jedoch zum großen Teil uninformiert über die spezifischen Berührungspunkte dieser Volksmusik mit Bruckners Musik. Durch reichliche Beispiele aus Liedern von Franz Schubert, Hugo Wolf und Bruckner weist Walther Dürr nach, wie fest letzterer in der Tradition des romantischen Liedes steht, welches auf der Gleichbewertung von Text, Singstimme und Klavierstimme basiert („Das romantische Lied“). Der letzte Artikel von Ludwig Stoffels („Romantische Aspekte von Klang und Raum bei Schubert und Bruckner“) kann zugleich als einer der originellsten und als einer der bedeutendsten Beiträge dieses Bandes gezählt werden. Stoffels erforscht die Klangwelt von Schuberts Liedern, um ein „hermeneutisches Fenster“ zu Bruckners Musik zu öffnen. Indem er dies tut, zeigt er eine Parallele zwischen der romantischen Literatur und dem Natur-, Echo- und Glockenklang von Schubert auf, welche er dann überträgt und auf Bruckner anwendet. Er kommt zu dem Schluß, daß es keine Kontinuität in der ‚Romantik‘ gibt, wie sie von Schubert und Bruckner praktiziert wurde, letzterer bevorzugte Beethoven als Modell für die Romantik.

Welche Fragen auch immer zur Aufnahme der einzelnen Beiträge verbleiben, den Organisatoren sollte dafür gedankt werden, daß sie keine bestimmte Interpretation des Symposium-Titels oktroyiert haben. In der Tat kann in dieser postmodernen Zeit die Freiheit des Diskurses in diesem Band als eine seiner

Stärken angesehen werden und seine wundervolle Bakhtinianische „Polyphonie“ heterogener Stimmen als Reflexion der Mannigfaltigkeit des modernen Lebens.

(Mai 1995)

James Deaville

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

Hans von Bülow war ein musikalischer Seismograph des 19. Jahrhunderts. Als Dirigent, Pianist und Musikjournalist prägte er Musikbetrieb und Musikpolitik im deutschsprachigen Raum entscheidend mit. Intensiv und konsequent nutzte er die verbesserten Reise- und Kommunikationsmöglichkeiten sowie die musikalischen Marktchancen der zweiten Jahrhunderthälfte. Als Dirigent optimierte er den Standard orchestraler Probenarbeit und Aufführungsqualität maßgeblich. Vor allem aber verkörperte er konträre Hauptströmungen des deutschen Musiklebens: Erst bis zur persönlichen Selbstaufgabe dem Schaffen Richard Wagners verschrieben, wandte er sich seit etwa 1880 zunehmend Brahms' Musik zu. Eine solche Konstellation erklärt zum Teil Bülows inneren Zwiespalt, seine Reizbarkeit, seine Überreaktionen, die Zerwürfnisse und Skandale seines künstlerischen Lebensweges, die Zuspitzungen und Polemiken, die treffen oder gesuchten Pointen, die auf Leser seiner Briefe und Schriften unentwegt herniederprasseln.

Die achtbändige Ausgabe der *Briefe und Schriften* (Leipzig 1895—1908), die Bülows Witwe Marie besorgte, wurde — wie damals üblich — für breitere Leserkreise konzipiert. Angesichts der Fülle des geschriebenen und gedruckten Materials konnte sie von vornherein nur eine Auswahlammlung sein. Auch der Briefwechsel zwischen Bülow und Brahms ist lediglich in Auszügen wiedergegeben; daß auch Brahms'sche Briefe zitiert werden, gehört schon zu den Ausnahmen jener Edition. So legt Hinrichsen jetzt gewissermaßen die erste historisch-kritische Teilausgabe dieser Korrespondenz vor: Sie umfaßt mit 57 Schreiben aus den Jahren 1877—1892 alle erhaltenen brieflichen Äußerungen Bülows gegenüber Brahms. Hinrichsens fundierte und prägnante

Einleitung, die zum Verständnis des Briefwechsels wesentlich beiträgt, seine dankenswerterweise ausführliche, mitunter fast überperfekionierte Kommentierung und das Personenregister machen rund vier Siebtel des Bandes aus. Die editorische Opulenz wird durch einzelne Detailungenauigkeiten nicht wesentlich geschmälert (S. 93, Anm. 4: Selbst wenn Bülow mit „Direktionsstimme“ ironisierend die Partitur meinte, wurde traditionell zu meist die 1. Violinstimme so benannt, die Hinweise auf Einsätze anderer Instrumente enthielt; ebenda, Anm. 6: Bülows Ausladung galt nicht für die Meininger Aufführung des *Deutschen Requiems*, sondern für eine Probe am 17. Oktober, dem Tag von Brahms' Ankunft; S. 57: Am Ende von Brief 56 ist Anmerkungsnummer 8 zu ergänzen).

Die Briefausgabe, der einige Faksimilia (Briefe, Konzertprogramme, Notenausgabe mit Bülows Fingersätzen) beigegeben sind, ist wichtig, nützlich und somit sehr zu begrüßen. Gerade deshalb sind einige editorische Grundentscheidungen zu bedauern: Hinrichsens Kommentare zitieren zwar die im Druck überlieferten Brahms'schen Gegenbriefe nach Max Kalbecks und Karl Geiringers Brahms-Monographien, Marie von Bülows Briefausgabe, im Einzelfall auch aus dem Briefmanuskript. Warum aber wurden Brahms' Schreiben bzw. die heute zugänglichen Auszüge nicht ins Korrespondenz-Corpus selbst aufgenommen? Bei einer Wiedergabe auf der Basis der genannten Druckausgaben hätte man die geringere editorische Authentizität ja per Nachweis und Schriftendifferenzierung kenntlich machen können. Zumindest für die von Geiringer mitgeteilten Brahms'schen Schreiben sind die Originalmanuskripte in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vorhanden: Die Handschriften zweier weiterer Briefe vom Mai 1882 und September/Oktober 1885 (letzterer fehlt in den genannten Druckausgaben) befinden sich in der Pierpont Morgan Library, New York. In solcher Gestalt hätte die Korrespondenz Brahms/Bülow von ihrem biographischen und musikhistorischen Gewicht her dann sicherlich in die *Neue Folge des Johannes Brahms-Briefwechsels* gehört, die seit 1991 im gleichen Verlag erscheint. Die zielgerichtete wissenschaftliche Nutzung der Ausgabe wird dadurch erschwert, daß ein Verzeichnis der in den Briefen und Kommentaren erwähnten

Brahms'schen Werke fehlt. Hier wurde am falschen Ende — nämlich auf Kosten der Benutzer — gespart. Das verwundert, blickt man auf den sonstigen Standard des Bandes.

(Juni 1995)

Michael Struck

Tschaikowsky aus der Nähe. Kritische Würdigungen und Erinnerungen von Zeitgenossen. Unter anderem mit Beiträgen von Mili Bala-kirew, César Cui, Nikolai Rimsky-Korsakow, Wladimir Stassow, Alexander Glasunow, Sergej Rachmaninow, den Verwandten des Komponisten sowie einigen Presseinterviews Peter Tschaikowskys. Ausgewählt, übersetzt und hrsg. von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn (1994). XIV, 301 S. (musik konkret 7.)

In der siebten Veröffentlichung seiner Reihe *musik konkret* hat der Verlag Ernst Kuhn umfangreiches Erinnerungsmaterial zum Thema Tschaikowsky gesammelt und es zum größten Teil erstmals in deutscher Sprache vorgelegt. Aber auch Eduard Hanslicks Tschaikowsky-Rezensionen oder Hugo Riemanns Kommentar zur *Pathétique* sind hier wiederabgedruckt und vom Herausgeber mit gewohnter Sorgfalt kommentiert.

In den über fünfzig (meist kurzen) Texten spiegeln sich die unterschiedlichsten Facetten des Komponisten und Menschen Tschaikowsky. Der Herausgeber hat das reichhaltige und höchst heterogene Material zu vierzehn Themenkomplexen von wechselnder Wichtigkeit geordnet. Im ersten Teil, „Die Verwandten“ überschrieben, weckt neben der Memoiren-Skizze von Tschaikowskys Witwe vor allem ein Text Juri Dawydows Interesse: Der Neffe des Komponisten gibt eine Übersicht über Tschaikowskys Moskauer und Petersburger Familienkreise und mischt das Anekdotische mit nicht zu unterschätzenden biographischen Informationen. Die Kapitel mit Erinnerungen von Mitschülern, Freunden und Schülern wirken in ihrer Kürze marginal, während den Urteilen von Komponistenkollegen, Musikern und Rezensenten breiter Raum zugestanden wird — mit Recht, denn auf diese Weise ergibt sich ein plastisches Bild vom musikalischen Geschmack des ausgehenden 19. Jahrhunderts und von den ästhetischen Problemen, mit denen sich der Künstler Tschaikowsky konfrontiert sah. Drei Inter-

views aus dem Jahre 1892 ergänzen diesen Aspekt um Tschaikowskys eigene Sicht.

Weitere Schwerpunkte liegen in den Bereichen Oper, Ballett und Verlagswesen. Außerdem ist der Darstellung von Tschaikowskys letzten Lebenstagen überdurchschnittlich breiter Raum zugemessen. Diese Entscheidung steht in einem größeren Zusammenhang: Die Tübinger Tschaikowsky-Gesellschaft, deren Gründungsdatum Ernst Kuhn mit seinem Sammelband ehren will, bereitet derzeit eine Buchpublikation zu diesem Thema vor, so daß die immer wieder gestellte Frage nach der Todesursache (Cholera oder Selbstmord) durch eine möglichst umfangreiche Dokumentation der entsprechenden Quellentexte objektiviert werden soll. Damit bewegt sich *Tschaikowsky aus der Nähe* im Kontext der aktuellsten Tschaikowsky-Forschung (die auf Seite 31 angekündigte russische Publikation über die Witwe des Komponisten ist übrigens inzwischen erschienen) und richtet sich demnach an den Fachmann, ohne darüber die breite Leserschaft aus dem Blick zu verlieren. Diese Zweigleisigkeit ohne Qualitätsverlust zu meistern und der Sache mit ebenso aktuellen wie neuartigen Themen zu dienen ist ein nicht zu unterschätzendes Verdienst des Kuhn-Verlags.

(Juni 1995)

Kadja Grönke

Dvořák and His World. Edited by Michael BECKERMAN. Princeton-New Jersey: Princeton University Press (1993). 284 S., Notenbeisp.

Schlägt man das Inhaltsverzeichnis der Neuerscheinung auf, kann man eine gewisse Enttäuschung kaum verhehlen. Wie sollen die lediglich fünf Aufsätze mit ihren zum Teil sehr speziellen Fragestellungen den hochgesteckten Erwartungen gerecht werden, die der Titel weckt? Auch der umfangreiche, fast die Hälfte des Bandes füllende Dokumententeil trägt in seiner Zusammenstellung kaum dazu bei, diese Zweifel, die sich schon vor der Lektüre ergeben, zu zerstreuen. Nach der Lektüre läßt sich mit Gewißheit sagen, was man schon vorher ahnte: Das Buch ist — auch wenn einer der Mitarbeiter, Jan Smaczny, im englischen Birmingham wirkt — in seinem ganzen Aufbau, seiner Themenzusammenstellung und -aufbereitung sehr spezifisch für den amerika-

nischen Leser geschrieben worden, dem die neuen Forschungsergebnisse der letzten Jahrzehnte, die in Europa zu einem gewandelten Dvořák-Bild geführt haben (vgl. dazu Klaus Döges Monographie von 1991), nicht zugänglich sind oder bei dem sie zumindest zum größeren Teil nicht vorausgesetzt werden können. Insofern mag auch die Publikation eines Bandes, der zusammenfassende Überblicke, aber praktisch keine Neuansätze bietet, legitim sein — zumal ja auch der Bericht über den amerikanischen Dvořák-Kongreß in New Orleans 1991 noch nicht erschienen ist.

Die Basis für das starke Interesse der amerikanischen Musikwelt, in letzter Zeit aber auch vermehrt der amerikanischen Musikforschung an Dvořák legte der Komponist durch seinen Aufenthalt in New York 1892—95 (mit zwei Ferien-Unterbrechungen in Spillville/Iowa und Vysoká/Böhmen) selbst. Durch seine dort entstandenen Werke mit Anklängen an die afroamerikanische und indianische Musik (u. a. in der *Neunten Symphonie* „*Aus der Neuen Welt*“ und im *Amerikanischen Streichquartett*), die ein reges Presseecho fanden, aber auch durch seine vielen Schüler am New Yorker National Conservatory of Music vermochte er in der Tat der amerikanischen Musik einen neuen wichtigen Impuls zu geben. So ist es natürlich naheliegend, daß Dvořáks Aufenthalt in der „Neuen Welt“, obwohl jüngst eine eigene, umfassende Veröffentlichung sich diesem Thema widmet (*Dvořák in America*, hrsg. von John Tibbetts, Portland 1993), auch in einigen der Aufsätze im Mittelpunkt steht: Joseph Horowitz nimmt die Uraufführung der *Neunten Symphonie* zum Anlaß einer knappen Schilderung des damaligen Musiklebens der Vereinigten Staaten, und der Herausgeber Michael Beckerman diskutiert Dvořáks Haltung zur Frage des „Nationalen“, indem er den berühmten Beinamen ebendieser Symphonie als Ausgangspunkt benutzt. Sehr pointiert versucht er nachzuweisen, daß sich Dvořák nationaler Idiome in seiner Musik etwa in der Weise bedient, wie Schauspieler verschiedene Masken aufsetzen. Wenn er dabei unterstreicht, daß dem Komponisten jeglicher Chauvinismus fremd war, dürfte er bei allen Kennern offene Türen einrennen, andererseits wird aber Beckermans scharfe Gegenüberstellung von tschechischer und slawischer Ausrichtung nicht recht verständlich.

Dvořáks Einstellung zum Nationalismus klingt auch in David Beveridges vergleichender Gegenüberstellung mit Brahms an („Dvořák and Brahms: A Chronicle, an Interpretation“); im Gegensatz zu Brahms' nationaler Engstirnigkeit bewahrte sich Dvořák bei allem Stolz auf seine tschechische Heimat die Offenheit, Fremdes nicht nur zu respektieren, sondern auch für das eigene Schaffen fruchtbar zu machen. Beveridges Beitrag hebt sich zwar durch seine Systematisierungsversuche von den bloß aufzählenden Überblicken zu den Opern (Jan Smacny) und zu der frühen Dvořák-Rezeption in der Musikkritik (Leon Botstein mit dem anspruchsvollen Titel „Reversing the Critical Tradition: Innovation, Modernity, and Ideology in the Work and Career of Antonín Dvořák“) ab, jedoch sind im Grunde alle erwähnten Aspekte keineswegs neu; so hat Beveridge selbst die Frage des umgekehrten Einflusses, also von Dvořák auf Johannes Brahms, schon früher mehrfach behandelt.

Auch im Dokumententeil spiegelt sich der Zuschnitt auf die amerikanische Leserschaft: An eine Zusammenstellung entsprechender Zeitungs- und Zeitschriftenartikel während Dvořáks amerikanischer Zeit schließen sich eine Auswahl noch unveröffentlichter Briefe an Dvořák aus den Jahren 1892–94 aus dem Fundus von Milan Kuna und Übersetzungen des ersten deutschen biographischen Abrisses (1879/80 von Hermann Krigar), von tschechischen Musikkritiken sowie von zwei Analysen Leoš Janáčeks (zu Dvořáks Symphonischen Dichtungen *Walddtaube* und *Das Goldene Spinnrad*) an.

(März 1995)

Peter Jost

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

Ein problematisches Buch ist zu besprechen. Dabei darf Hartmut Weckers Marburger Dissertation (1991) zunächst mit Interesse rechnen. Denn Untersuchungen, die sich Komponisten nachgeordneter Bedeutung widmen, ohne in pietätvoller Biographik zu verharren,

haben die Chance, einen bestimmten musikgeschichtlichen Ausschnitt in seinem künstlerischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Potential transparenter zu machen. Kompositionsgeschichtliche Entwicklungen gewinnen präzisere Konturen, und vielleicht tritt unerwartet Wertvolles aus dem halbvergessenen Œuvre solcher Künstler zutage. Weckers Arbeit widmet sich dem Komponisten und Pianisten Ignaz Brüll (1846–1907), den ein Johannes Brahms als äußerst gediegenen Pianisten und als Menschen schätzte, ohne über die Stagnation in Brülls kompositorischer Entwicklung hinwegzusehen. Brüll galt schon zu Lebzeiten als unzeitgemäß und ist, wie Wecker zeigt, allenfalls unter dem Etikett „Der lebenswürdige Komponist des ‚Goldenen Kreuzes‘“ historisch schemenhaft gegenwärtig geblieben (gemeint ist sein erfolgreichstes musikalisches Bühnenwerk, das der österreichischen Spiel- und Volksoper neue Impulse gab). Daß Weckers Untersuchung in erster Linie dem Opernkomponisten Brüll gilt, könnte von daher naheliegen. Doch erweist sich die thematische Begrenzung — die dem Titel der Arbeit nicht zu entnehmen ist, angesichts des Hinweises auf den „Brahms-Kreis“ fast verwundert und methodisch nicht zwingend begründet wird — auch als Nachteil: Immerhin umfaßt Brülls weithin vergessenes Œuvre rund 100 publizierte Werke mit sieben Opern, neun orchestralen und fünf konzertanten Kompositionen, acht Kammermusikwerken, 39 Klavierkompositionen sowie 27 Liedern; hinzu kommt Ungedrucktes, darunter fünf weitere Bühnenwerke. Nicht nur mit Opern jedoch, sondern auch mit den beiden relativ frühen Klavierkonzerten erregte der Pianist und Komponist Brüll nachhaltigeres und, was das 2. *Konzert op. 24* von 1874 betrifft, berechtigtes Interesse. Wenn der Verfasser gleich im II. Kapitel („Die Problematik des Epigonalen bei Brüll“) dann doch auf Instrumentalmusik und Lieder eingeht, tut er das — der Zielrichtung des Kapitels entsprechend — keineswegs repräsentativ, sondern pauschal oder einseitig; dem 2. *Klavierkonzert* etwa gelten lediglich zwei marginal-abschätzige Bemerkungen (S. 21, 23). Die einzige Instrumentalkomposition, der er sich intensiver widmet, ist die zweifellos konventionelle späte *Klavier-sonate op. 73*, deren Analyse freilich anfechtbarer erscheint als das Werk selbst.

All das ist nicht der Hauptgrund für das Mißbehagen an der Arbeit. In mancher Hinsicht könnte man sie wohl auf sich beruhen lassen. Denn sie hat zwar Verdienste im Dokumentarischen, skizziert politisch-soziale, ästhetische und gattungsgeschichtliche Hintergründe zum Teil geschickt und ist meist flüssig formuliert. Doch schon die Disposition mutet nicht durchweg glücklich an, da sich systematisierende und chronologische Darstellung unnötig behindern. Analytische Ausführungen sind oft oberflächlich, und bibliographisch bleibt das Buch ebenfalls in Ansätzen stecken: So verzichtet das hocharbeitete Werkverzeichnis auf alle Datierungen und selbst auf die Angabe von Verlags- bzw. Plattennummern. Daß die Arbeit in ihrer Tendenz mehr als nur fragwürdig wirkt, liegt jedoch primär daran, daß der Autor die Aspekte des ‚Epigonalen‘ und des ‚Jüdischen‘ auf bedenkenlose Weise verknüpft. Solches Vorgehen mag zunächst vielleicht nur oberflächlich wirken. Im Effekt ist es so verhängnisvoll, daß Verschweigen der falsche Weg wäre.

Nur auf einige fatale Aspekte sei verwiesen: Da resümiert Wecker am Ende der Untersuchung, „daß die sozialen und politischen Faktoren, denen Brüll ausgesetzt war, und die sein Werk prägten, für alle jüdischen Komponisten der Emanzipations- und Assimilationsepoche in Mitteleuropa verbindlich waren“. Wenn er dennoch offenlassen will, „ob damit generell ein Schlüssel zum Verständnis von Leben und Werk jüdischer Komponisten während dieser Phase gegeben“ sei (S. 219), so ist das eine Scheinvolte. Denn genau jenen generellen Zusammenhang unterstellt seine Untersuchung trotz einiger Einschränkungen fast permanent — bei Brüll und über Brüll hinaus. Nur wenige Absätze zuvor konstatiert der Autor bei seiner methodisch wie inhaltlich mißglückten kurzen „Erwiderung“ auf Wagners Pamphlet über *Das Judentum in der Musik*, daß Brülls „Epigonalität auch im Kontext mit seiner Zugehörigkeit zur assimilierten jüdischen Minderheit“ gesehen werden müsse, Brüll „demnach Epigone“ war, „weil er Jude war“. Der Umstand des Jüdisch-Epigonalen sei aber „nicht auf ethnische Differenzen zurückzuführen“ (!), sondern beruhe „auf handfesten sozialen Ursachen“, die Brüll gezwungen hätten, „den Konsens mit der bürgerlich-deutschen Geschmackssträgerschicht zu suchen“ (der er

demnach anscheinend nicht zugehörte). Im Vergleich mit der aberwitzigen Diskussion, die vor 60 Jahren und früher geführt wurde, sind wir inzwischen — mit welcher Motivation auch immer — eine Spiralwindung höher gelangt: Das ‚jüdische‘ Manko verschiebt sich vom ‚Rassischen‘ zum sozial Bedingten; daran, daß der mindere Rang von Brülls Musik in dessen Judentum zu suchen sei, besteht für den Autor indes kein Zweifel. Also werden die Strukturen sozialer und ökonomischer Assimilierung, die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts abzeichneten und von Wecker oft plausibel umrissen werden, umstandslos auf das künstlerische Produzieren und Verhalten jüdischer Künstler übertragen. Immer wieder wird dabei auf eine grundsätzliche Differenz zwischen Jüdischem und Deutsch-Bürgerlichem angespielt (s. o.). So sehr das manchen Assimilationstheorien entspricht, so problematisch erscheint die generelle Trennung, blickt man auf Brülls Biographie: Da akzentuierte Brülls Tochter Hanna Breuer, deren „Familienskizze“ Wecker im Anhang des Buches dankenswerterweise mitteilt, gerade die ‚gutbürgerliche Herkunft‘ von Brülls Eltern und betonte (was selbst dann bezeichnend für die Selbsteinschätzung wäre, wenn es sich um eine soziale Projektion gehandelt hätte), es habe damals „keine Absonderung jüdischer Familien“ gegeben (S. 229). Wecker dagegen verlängert die Trennungslinie noch: Er konstatiert im Abschnitt über „Juden und bürgerliche Kultur“, den künstlerisch gebildeten Juden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts seien „die Traditionen der Kultur, mit der sie sich verbinden wollten“, „fremd“ (!) gewesen, so daß sie sie als weniger verbindlich empfunden hätten und vorurteilsfreier gegenüber „modernen und avantgardistischen Tendenzen“ gewesen seien. Bemerkenswerterweise habe diese theoretische „Favorisierung avantgardistischer Strömungen“ jedoch im Schaffen der drei prominentesten jüdischen Künstler — Giacomo Meyerbeer, Ignaz Moscheles und Felix Mendelssohn Bartholdy — keine Umsetzung gefunden: Selbst Mendelssohn, „dessen Genie gewiß unbestreitbar“ sei, habe zwar auf der Höhe der Zeit gestanden, aber nicht darüber hinausgereicht, sei „historisch ohne Konsequenz“ geblieben (S. 147). Solche Formulierungen verraten allerdings eher, daß Weckers Kenntnisse über die Geschichte des Instru-

mentalkonzerts, der Konzertouvertüre (und ihrer Folgen) oder oratorischer Genres wissenschaftlich nicht auf der Höhe der Zeit stehen.

Den Niederschlag ‚jüdischer‘ Erfahrungen macht Wecker, teilweise zu Recht, in den Libretti mancher Brüllscher Opern aus. Hingegen läßt er die Chance ungenutzt, Lieder (op. 85, 86), die von den Textvorlagen her unverkennbar ‚jüdische‘ Implikationen vermuten lassen, unter dem Aspekt der Selbstbehauptung oder der Vermittlung von ‚Jüdischem‘ näher zu beleuchten. In anderen Fällen befremdet Weckers historisch-ästhetische und begriffliche Argumentation: Gleich zu Beginn konstatiert er, anhand von Brülls Œuvre werde „das Problem der sogenannten ‚mittleren Musik‘“ untersucht (S. 9). Selbst wenn man von der Problematik dieses Begriffes absieht und außer acht läßt, daß er im Verlauf der Dissertation nicht stringent verfolgt wird, scheint der Verfasser Carl Dahlhaus‘ Erörterungen zur *Ästhetik des musikalischen Alltags*, auf die er sich beruft, mißverstanden zu haben: Weite Teile von Brülls Schaffen lassen sich — wie allein das Werkverzeichnis nahelegt — ihrer ästhetischen Intention wie der ideellen Rezeption zufolge nicht jener Kategorie ‚mittlerer Musik‘ zuschlagen. (Daß es sich um Kunstmusik weniger hohen Ranges handelt, ist ein anderes Problem.) Dieses Mißverständnis provoziert weitere: Wenn Wecker es als degeneratives Symptom wertet, daß Brüll 1907 eigene Werke in Kurkonzerten der Karlsbader Kurkapelle gehört habe (S. 14, Anm. 2; S. 213), dann fehlt einerseits eine saubere gattungsspezifische Eingrenzung (auch Brahms‘ *Ungarische Tänze* ließen sich zu einer ‚mittleren Musik‘ zählen). Andererseits übersieht der Autor, daß die Karlsbader Kurkonzerte damals durchaus in einem kunstwerkspezifischen Aufführungs- und Rezeptionskontext standen; Brüll selbst berichtete von einem „historischen Konzert“ besagter Kapelle, das in enger zeitlicher Nachbarschaft zur Aufführung seiner eigenen Werke stattfand und von Bach bis zu Richard Strauss‘ *Till Eulenspiegel* reichte (siehe Hermine Schwarz: *Ignaz Brüll und sein Freundeskreis*, Wien 1922, S. 124).

So bleiben viele konstitutive Aspekte im Spannungsfeld von Assimilation, Komposition und Rezeption in Weckers Untersuchung unreflektiert, obwohl sich in ihren biographischen Kapiteln fruchtbare Diskussionsansätze

abzeichnen: Wie ist es zu werten, daß Brahms‘ (jüdischer) Freund Otto Dessoff die Musik seines einstigen Schülers Brüll als zu wenig avanciert kritisierte, während Hermann Levi, der sich (als Jude) bis hin zur Selbstverleugnung für Wagner einsetzte und dabei in Distanz zu Brahms geriet, bis in die 1890er Jahre hinein für Brülls konventionsverhaftete Opern eintrat? Welche Ausprägungen des Epigonentums zeigen sich überhaupt im „Brahms-Kreis“? Hier könnte Robert Pascalls Aufsatz über *Brahms und die Kleinmeister* im Hamburger Symposiumsbericht *Brahms und seine Zeit* (Hamburg 1984), den Wecker offenbar nicht kennt, bedenkenswerte Anregungen geben. Bei Brüll wie beim nichtjüdischen Robert Fuchs wäre zudem die Frage einer klassizistisch-akademischen Schubert-Rezeption zu diskutieren, die ihre späten Werke so bezeichnend aus der Zeit fallen ließ. Und nicht nur in den Rezensionen Brüllscher Opern finden sich Vergleiche mit Albert Lortzing (S. 18), sondern ebenfalls im Hinblick auf den Opernkomponisten Fuchs: Auf den Typus der Spiel- oder Konversationsoper wäre zu beziehen, was Wecker bei Brüll als Indiz des jüdisch-epigonalen Syndroms wertet. (Daß Lortzing von Wecker als Komponist abgestempelt wird, der „schon seinen Zeitgenossen als ‚Kleinmeister‘ galt“, sei hier nur referiert; ein Brahms oder Hanslick dachten um 1890 ganz anders darüber.) Bei näherer Auseinandersetzung mit anderen ‚nichtjüdischen‘ und ‚jüdischen‘ Komponisten des Brahms-Kreises wie Albert Dietrich, Heinrich von Herzogenberg, Ernst Rudorff oder Bernhard Scholz würde sich gleichfalls zeigen, daß kompositorische Charakteristika, die Wecker dem Problemkreis des ‚Jüdisch-Epigonalen‘ zurechnet, primär kompositionsgeschichtliche, ästhetische, musikpolitische und individuelle Wurzeln haben. Sicherlich war Brüll kein Komponist obersten Ranges. Doch daß sein kreatives Potential — wie das so vieler anderer Komponisten seiner Zeit — begrenzt war, ist nicht ursächlich an seinem Judentum festzumachen.

Weckers Dissertation transportiert — ob bewußt oder nicht — unhaltbare, verheerende alte Vorurteile in neuer wissenschaftlicher Verkleidung. Dem muß widersprochen werden.

(Juni 1995)

Michael Struck

JÜRGEN BÖHME: *Arnold Mendelssohn und seine Klavier- und Kammermusik. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris: Verlag Peter Lang (1987). 362 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 30.)*

Die Dissertation *Komponieren um 1920 im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne* (Bonn 1986) bildet die (in einigen Passagen geänderte) Grundlage dieser Publikation, die zweifellos eine wichtige Erweiterung des nicht allzu umfangreichen Schrifttums über Arnold Mendelssohn darstellt. Nachdem in jüngerer Vergangenheit umfassende Arbeiten der Kirchenmusik (Ilse Rabien, 1985) bzw. dem Liedschaffen (Arnold Werner-Jensen, 1976), also den beiden wesentlichen Schaffensbereichen Mendelssohns, gewidmet waren, stehen nun mit der Klavier- und Kammermusik zwei von Mendelssohn nur gelegentlich mit neuen Kompositionen bedachte, wiewohl von ihm sehr geliebte Gattungen im Blickpunkt der Werkbetrachtungen. Deren Darlegung beansprucht allerdings nur etwa die Hälfte des Textteils (der Buchtitel könnte somit leicht mißverständlich wirken), die andere ist der Biographie des Musikers und Komponisten gewidmet. Hierbei war dem Autor augenscheinlich daran gelegen, die Vita möglichst detailliert mit auch zahlreichen unveröffentlichten Quellen nachzuzeichnen. Bei den offensichtlich sehr intensiven, umfassenden Quellenstudien des Autors muß es verwundern, daß die Quellennachweise keineswegs akribisch ausgefallen sind: Bei Zitaten aus Briefen fehlen Angaben zu Art (Original/Abdruck) und Standort, uneindeutig bleiben die Nachweise der Literaturzitate (einige wenige fehlen ganz), nicht immer ist die Titelnennung übereinstimmend, manche in den Fußnoten verzeichnete Quelle ist im Literaturverzeichnis nicht enthalten, zumeist werden die Seitenzahlen der Zitate unterschlagen — dies dürfte weniger als Schönheitsfehler ins Gewicht fallen, vielmehr eine Erschwernis bedeuten für jeden, der auf diesen Ergebnissen aufbauend, weiterarbeiten möchte. Da der Autor sowohl im einleitenden Abschnitt als auch im biographischen Zusammenhang einen Überblick über das Gesamtwerk Mendelssohns gibt, erscheint die detailintensive Besprechung der Klavier- und Kammermusikwerke nicht zusammenhanglos, losgelöst vom

ersten Teil des Buches. Der analytische Ansatz bezieht sich insbesondere auf Satzstruktur, Formverlauf, Harmonik sowie auf melodische und rhythmische Aspekte; auch die unveröffentlichten und in verschiedenen handschriftlichen Fassungen erhaltenen Kompositionen wurden in die Untersuchungen vergleichend einbezogen.

Das „Problem des Formalen bei Mendelssohn“ (Kapitel II) versucht der Autor auf die „Frage nach der musikgeschichtlichen Sonderstellung dieses Mannes zwischen ausgehender Romantik und beginnender Moderne, die seinen Kunst- bzw. Musikbegriff im Zwiespalt zweier sich widerstrebender Stilrichtungen entschieden geprägt hat“ (S. 17), zurückzuführen. Die folgenden Ausführungen lassen Zweifel aufkommen, ob diese Frage so richtig gestellt ist. Wichtiger hingegen mag die Beobachtung von Mendelssohns „Zwiespalt“ allen musikalischen (ästhetischen) Zeitererscheinungen gegenüber sein; seine zahlreichen theoretisierenden Annäherungs- oder Klärungsversuche hierzu können als ein Indiz für sein ständiges Suchen angesehen werden. So sollte z. B. der technischen Konstruktion eines Werkes besondere Aufmerksamkeit gelten, das ‚Gefühl‘ hingegen aus dem künstlerischen Schaffensprozeß ausgeschlossen bleiben — vielleicht lag hierin einer der Gründe dafür, daß seine Werke (gleich welcher Gattung) den Zeitgenossen in geringem und den Nachfahren in noch geringerem Maße ins Bewußtsein drangen; Karl Straube resümierte: „... hätte er sein inneres Erleben enthüllt, so wären uns Werke von Rang geschenkt worden.“

(April 1995) Allmuth Behrendt

Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891—1901. Hrsg. von Hellmut FEDERHOFER. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag 1990. XXXII, 376 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 5.)

Der vorliegende Band ergänzt Federhofers aus Tagebuchaufzeichnungen und Briefauszügen erstellte Biographie *Heinrich Schenker*, im gleichen Verlag 1985 erschienen. Hatte der Autor in dieser Biographie von nachweisbaren Aufsätzen und Rezensionen „insgesamt rund siebzig an der Zahl“ gesprochen (S. 11

— man vgl. auch *A partial listing of essays and reviews*, in: David W. Beach, „A Schenker Bibliography“, in: *Journal of Music Theory* 13 [1969], S. 28—29), so vermag er nunmehr 101 Aufsätze, Rezensionen und Berichte aus dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts von Schenker vorzulegen.

Diese Publikationen gehen also den Tagebuchaufzeichnungen von Schenker zeitlich voran. Es ist jene Zeit, in der Schenker nach seiner Promotion zum Dr. jur. an der Universität Wien im Jahre 1890 und nach einer seit 1887 am Konservatorium in Wien genossenen musikalischen Ausbildung sich als Komponist, Musikschriftsteller und Pianist einen Namen machte. Der Band, der durch ein ausführliches Vorwort des Herausgebers eingeleitet wird (S. X—XXXII), ist in zwei Teile jeweils chronologisch gegliedert: I. Aufsätze (Nr. 1—49, 1891—1901, S. 1—268) und II. Rezensionen — Kleinere Berichte (Nr. 50—101, 1894—1898, S. 270—375). Das Inhaltsverzeichnis (S. V—IX) orientiert über alle abgedruckten Texte, die durchnummeriert mit ihren Originaltiteln verzeichnet sind. Bei den Rezensionen und Berichten ohne Überschrift sind Kurztitel vom Herausgeber ergänzt worden. Ein Namenregister schließt den Band ab. Die enthaltenen Aufsätze, Kritiken und Berichte werden vollständig und im Originalwortlaut mit Notenbeispielen mitgeteilt und, soweit erforderlich, am Ende der Texte mit kurzen Anmerkungen versehen, wenn es um Namen und um die Identifizierung und Datierung von Werken und Ausgaben geht. Die Beiträge entstammen dem *Musikalischen Wochenblatt* (Leipzig) und den heute nur noch schwer erreichbaren Kulturzeitschriften *Die Zukunft* (Berlin), herausgegeben von Maximilian Harden, *Die Zeit* (Wien), *Neue Revue* (Wien) und *Wiener Abendpost* (Beilage zur *Wiener Zeitung*).

Die Aufsätze befassen sich mit Komponisten wie Johannes Brahms, über den sechs Beiträge enthalten sind. Daß Schenker auch hier schon, wie später, die Idealvorstellung von Meisterwerken vertrat, wird aus den Kritiken der *Fünf Lieder* op. 107 (Nr. 1), der *Fünf Gesänge für gemischten Chor a cappella* op. 104 (Nr. 3) und der *Phantasien für Pianoforte* op. 116 (Nr. 14), der Würdigung zum 60. Geburtstag (Nr. 8) und aus seinen beiden Nachrufen (Nr. 42—43) deutlich. Fernerhin setzt er sich

mit Anton Bruckner, dessen Schüler er war, auseinander, so mit dem *150. Psalm* (Nr. 7) und in allgemeinen Würdigungen (Nr. 12, 37). Auch große Interpreten schätzte Schenker, vor allem den Sänger J. Messschaert, mit dem er als Begleiter konzertierte (Nr. 76, 79, 86), Eugen d'Albert (Nr. 25), in dem er als Komponisten zunächst den Nachfolger von Richard Wagner und Brahms zu erkennen glaubte, Carl Reinecke (Nr. 35), Anton Rubinstein (Nr. 18, 23), Hans von Bülow und Felix Weingartner (Nr. 31). Schenkers umfangreichster Aufsatz „Der Geist der musikalischen Technik“ (Nr. 28) von 1895 gilt seinen damaligen musiktheoretischen Anschauungen.

Federhofer vermutet, daß dieser Aufsatz Teil eines größeren Werkes mit dem Titel „Geschichte der Melodie“ war, wie dies aus Briefen und aus der Bemerkung Schenkers beim Separatdruck aus dem *Musikalischen Wochenblatt* hervorgeht (S. XXVI—XXVII), daß dies „ein Theil eines grösseren noch im Manuscript befindlichen Werkes“ bilde; jedoch ist dieses Manuskript unauffindbar. Zumindest in Ansätzen wird der spätere bedeutende Musiktheoretiker schon hier sichtbar. Auch seine große Belesenheit tritt schon hier zutage. Diese zum Teil wesentlichen Beiträge, so sein letzter Aufsatz „Beethoven-Retouche“ von 1901 (Nr. 49), nach dem er seine journalistische Arbeit aufgab, sind als Vorstufen zu Schenkers bedeutungsvollen musiktheoretischen Vorhaben zu betrachten, denen er sich in der Folgezeit voll widmete, so „Ein Beitrag zur Ornamentik als Einführung zu Ph. E. Bachs Klavierwerken“, Wien 1904, und die anonym herausgegebene „Harmonielehre (Von einem Künstler)“, Stuttgart 1906. Spätere Aufsätze erschienen fast ausschließlich in seinen eigenen Periodica *Der Tonwille* (1921—1924) und in *Das Meisterwerk in der Musik* (1925—1930).

(April 1995)

Imogen Fellingner

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Alceste* (Wiener Fassung von 1767). *Tragedia per Musica in drei Akten von Raniero de' Calzabigi*. Hrsg. von Gerhard CROLL. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. (Sämtliche Werke. Abt. I: Musikdramen. Bd. 3, Teilband a: Notenband.)

Mit der 1988 erschienenen Wiener *Alceste* (1767) wurde die Abteilung Musikdramen der Gluck-Gesamtausgabe abgeschlossen. Knapp dreißig Jahre nachdem 1957 Rudolf Gerber die französische *Alceste* als eines der ersten Werke in dieser Reihe edierte, hat der Herausgeber der Gluck-Ausgabe, Gerhard Croll, mit der italienischen *Alceste* nun selbst den Schlußstein unter diese Abteilung gesetzt. Ein großes Desiderat der Forschung wird damit befriedigt, konnte man doch bislang für diese *Alceste* auf keine verlässliche moderne Ausgabe zurückgreifen. Für eine italienische Oper des Settecento ist die philologische Seite der *Alceste* im Grunde ‚überschaubar‘ (Vorhandensein eines Partiturdruks, begrenzte Aufführungstradition, keine komplexen Fassungsfragen etc.); daher verwundert das späte Erscheinen dieser Oper in der Gesamtausgabe, zumal das Werk immer als Dreh- und Angelpunkt der Gluckschen Reform galt. (Die vielzitierte Frontstellung gegen die metastasianische Oper ist aber wohl mehr Calzabigi als Gluck zuzuschreiben.) Bei näherer Betrachtung der Wirkungsgeschichte der Wiener *Alceste* wird jedoch schnell klar, worin das spezifische Problem dieser Oper liegt. Im Gegensatz zu allen anderen Musikdramen Glucks hat sich dieses Werk seit seiner Premiere 1767 auf der Bühne nicht wirklich durchsetzen können. In der Tat steht die Rezeption der italienischen *Alceste* in einem krassen Mißverständnis zu ihrer ästhetischen Wertschätzung. Schon im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert konnte sich keine echte Aufführungstradition der *Alceste* entwickeln. Der Übermacht der französischen Version von 1776 — und deren ungleich weiterer Verbreitung im Druck — mußte sich die italienische *Alceste* beugen. Die Existenz eines einzigen deutschen Klavierauszuges der Erstversion mag dies illustrieren. Die von der Opernpraxis in zunehmendem Maße gespielten Mischfassungen aus Wiener und Pariser Version spiegeln sich auch in den Editionen wider. So basiert etwa ein 1887 von Ricordi herausgegebener Klavierauszug auf der französischen Fassung, der italienische Text jedoch stellt eine Adaption der deutschen Übersetzung (1817) von Karl Alexander Herklotz dar. Die Fassungsgrößen dürften — selbst für willige Philologen — im 19. Jahrhundert bis zur Unkenntlichkeit verwischt worden sein.

Das Erscheinen des Notenbands der originalen *Alceste* in der Gluck-Ausgabe muß unter dieser Perspektive als um so größerer Gewinn betrachtet werden. Der Terminus Notenband ist wörtlich zu nehmen: Der Band enthält ausschließlich den Notentext (inkl. Szenenübersicht); Vorwort, Kritischer Bericht und Anhang sind dem Teilband b vorbehalten. Die Tatsache, daß die Gluck-Ausgabe bereits bei der *Armide* (1987) mit der Tradition gebrochen hat, den Kritischen Bericht separat vom Notentext zu publizieren, zeigt die gewandelten philologischen Anforderungen an die Opern-Editionspraxis. Eine der wichtigsten Erkenntnisse dieses Wandels ist die Tatsache, daß das Textbuch integraler Bestandteil des Werkes ist und somit — wenn auch nicht kritisch — zumindest in der Originalgestalt wiederzugeben ist. (So geschehen bei *Armide*, bei *Iphigénie en Aulide* leider nicht.) Es ist zu wünschen, daß Calzabigis Textbuch im Anhang den ihm gebührenden Platz finden wird. — Der vorliegenden Ausgabe dürfte zum größten Teil der Partiturdruk (Wien, Trattner 1769) als Hauptquelle zugrunde gelegt worden sein, dessen Herstellung Gluck sicherlich überwacht hat. Inwieweit weiteres (Stimmen-) Material in Zweifelsfällen hinzugezogen wurde, läßt sich erst nach Vorlage des Kritischen Berichts absehen. — Der Band besitzt die gewohnt solide Ausstattung der Edition. Mitunter wirkt der Notentext etwas gedrängt an Stellen, wo dynamische Vorschriften in den einzelnen Stimmen ergänzt wurden (z. B. S. 86 „*messa di voce crescendo*“ oder S. 230 „*tutto staccato*“). Die umsichtige und einfühlsame Übertragung des italienischen Textes ins Deutsche hat Walther Dürr besorgt. (Juli 1995) Thomas Betzwieser

JOHANNES BRAHMS: *Variationen für Klavier*. Hrsg. nach den Autographen, einer Abschrift und den Handexemplaren des Komponisten. Fingersatz von Detlef KRAUS. München: G. Henle Verlag (1988). VIII, 156 S.

Die Gattung der Variation ist ein zentrales Gebiet des Komponisten Brahms. Die hier vereinigten Variations-Zyklen gehören der frühen

und mittleren Schaffenszeit des Komponisten an. Enthalten sind im einzelnen die *Variationen über ein Thema von Schumann* op. 9, die *Variationen über ein eigenes Thema* op. 21, Nr. 1, und die *Variationen über ein ungarisches Lied* op. 21, Nr. 2, alle herausgegeben von Margit L. McCorkle, die *Händel-Variationen* op. 24, vorgelegt von Sonja Gerlach, und die *Variationen über ein Thema von Paganini* op. 35, ediert von Hans Kann. Außerdem wird als Anhang A die Klavierfassung des Langsamen Satzes aus dem *Streichsextett* op. 18 von Brahms, die er zum 13. September 1860 Clara Schumann übersandte, gebracht, herausgegeben von Margit L. McCorkle. Als Anhang B werden Brahms' für Klavier zu vier Händen komponierte *Schumann-Variationen* op. 23 in der Bearbeitung für Klavier zu zwei Händen von Theodor Kirchner vom Jahre 1878 vorgelegt, ediert von Ernst Hertrich. Zwar ist es verständlich, auch diese Variationen in einem solchen Band dieserart dem Klavierspieler an die Hand zu geben. Jedoch sind sie in dieser Fassung nicht originaler Brahms und damit wohl auch kaum mit dem Begriff „Urtext“ in Einklang zu bringen.

Für die Editionen wurden als Hauptquellen Brahms' Handexemplare der Erstausgaben und späterer Ausgaben, die Einträge von Brahms' Hand enthalten, herangezogen, die sich in den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befinden. Bei dem Langsamen Satz aus dem *Streichsextett* op. 18 diente das Autograph als maßgebende Quelle. In den Quellen fehlende Zeichen wurden im Notentext in runden Klammern gesetzt oder auch in Fußnoten angegeben. Der Notenausgabe folgt am Schluß des Bandes ein „Kritischer Bericht“ zu den einzelnen Variationswerken, auch in englischer und französischer Übersetzung. In ihm werden die wesentlichen Abweichungen zwischen den Autographen, den Erstausgaben und den Handexemplaren des Komponisten sowie den *Sämtlichen Werken* (Eusebius Mandyczewski / Hans Gal) festgehalten. Bei diesen Differenzen handelt es sich hauptsächlich um legato-Bögen, dynamische Zeichen und Bezeichnungen, Tempo-Hinweise und Fingersätze, die von den verschiedenen Editoren sorgfältig verzeichnet sind.

(April 1995)

Imogen Fellinger

Eingegangene Schriften

Alexius Meinong und Guido Adler. Eine Freundschaft in Briefen. Hrsg., kommentiert und mit einer Einführung versehen von Gabriele Johanna EDER. Amsterdam-Atlanta GA: Editions Rodopi 1995. 299 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kantaten, Band 28.2: Kantaten zu Marienfesten II. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XII, 177 S.

Bartók and his world. Edited by Peter LAKI. Princeton: Princeton University Press 1995. IX, 314 S., Notenbeisp.

Johannes Brahms im Briefwechsel mit Ernst Frank. Hrsg. von Robert MÜNSTER. Tutzing: Hans Schneider 1995. 210 S., Abb. (Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge. Band XIX.)

GABRIELE BRANDSTETTER (Hrsg.): Ton — Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur. Bern u. a.: Verlag Paul Haupt 1995. 227 S. (Facetten der Literatur. St. Galler Studien. Band 5.)

HERBERT BRUHN: Wahrnehmung von Musik. Eine Allgemeine Musiklehre aus der Sicht von Psychologie und Musikgeschichte. Vorlesungsskript. 3. rev. Aufl. Kiel: Universität 1995. 162 S.

MATTHIAS BRZOSKA. Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie. Laaber: Laaber-Verlag 1995. 270 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 14.)

MONIKA BURZIK: Quellenstudien zu europäischen Zupfinstrumentenformen. Methodenprobleme, kunsthistorische Aspekte und Fragen der Namenszuordnung. 467 S., Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 187.)

KARL HEINZ DETTKE: Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1995. XIX, 465 S., 49 Abb.

U. DIBELIUS / A. KRAUSE / A. D. McCREIDIE / H.-M. PALM-BEULICH: Karl Amadeus Hartmann. Tutzing: Hans Schneider 1995. 224 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 27.)

KLAUS DÖHRING: Der Orgelbau im Kreis Warendorf. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. X, 570 S., 103 Abb. (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Nr. 17.)

SOPHIE DRINKER. *Music and women. The story of women in their relation to music.* Preface by Elizabeth WOOD, afterword by Ruth A. SOLIE. New York: The Feminist Press at The City University of New York 1948/1995. IX, 382 S., Abb.

STEPHEN ERDELY. *Music of Southslavic epics from the Bihac region of Bosnia.* New York u. a.: Garland Publishing, Inc. 1995. VII, 639 S., Notenbeisp. (Milman Parry studies in oral tradition.)

CHRISTOPH FLAMM. *Der russische Komponist Nikolaj Metner Studien und Materialien.* Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1995. XXIV, 690 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 5.)

ADA BEATE GEHANN. *Giovanni Battista Sammartini. Die Konzerte.* Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. IX, 342 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 143.)

WOLFGANG GOLDBAN. *Die Kennzeichen der Sängerstimme.* Tutzing: Hans Schneider 1995. 106 S., Abb.

MARTIN GREVE. *Die Europäisierung orientalischer Kunstmusik in der Türkei.* Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. XVI, 334 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 142.)

THOMAS S. GREY. *Wagner's musical prose. Texts and contexts.* Cambridge: Cambridge University Press 1995. XIX, 397 S., Notenbeisp. (New perspectives in music history and criticism.)

ELISABETH GROSSEGGGER. *Gluck und d'Afflissio. Ein Beitrag zur Geschichte der Verpachtung des Burgtheaters (1765/67—1770).* Festgabe der Kommission für Theatergeschichte zum 75. Geburtstag von Margret Dietrich. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1995. 158 S. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte. 622. Band.)

MALOU HAINE. *400 lettres de musiciens au Musée royal de Mariemont. Iconographie rassemblée par Anne MEURANT* Liège: Mardaga 1995. 597 S., Abb.

JACQUES S. HANDSCHIN. *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie.* Mit einem Vorwort zum Nachdruck 1995 von Rudolf STEPHAN. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995. XVI, 436 S.

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 23. Auslieferung, Sommer 1995. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1995. 33 S.

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe V: Tänze und Märsche.* Hrsg. von Günter THOMAS. München: G. Henle Verlag 1995. XXX, 259 S.

"Heil deutschem Wort und Sang!" *Nationalidentität und Gesangskultur in der deutschen Geschichte.* Tagungsbericht Feuchtwangen 1994. Hrsg. von Friedhelm BRUSNIAK und Dietmar KLENKE. Augsburg: Dr. Bernd Wißner, Edition Helma Kurz 1995. 196 S., Abb., Notenbeisp. (Feuchtwanger Beiträge zur Musikforschung. Band 1.)

PAUL HINDEMITH: *Der Komponist als Zeichner.* Hrsg. von Susanne SCHAAL und Angelika STORM-RUSCHE. Zürich-Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1995. 199 S., Abb.

PAUL HINDEMITH: *Sämtliche Werke Band III, 3: Konzert für Violine und Orchester, Konzertmusik für Solobratsche und größeres Kammerorchester op. 48, Frühe Fassung.* Hrsg. von Hans KOHLHASE. Mainz: B. Schott's Söhne 1994. XXVIII, 238 S.

Hindemith-Jahrbuch 1993/XXII. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Mainz u. a.: Schott 1994. 239 S., Notenbeisp.

Hindemith-Jahrbuch 1994/XXIII. Hrsg. vom Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Mainz u. a.: Schott 1994. 147 S., Notenbeisp.

ELISABETH HÖLLERER. *Die Hochzeit der Susanna. Die Frauenfiguren in Mozarts „Le nozze di Figaro“* Hamburg: von Bockel Verlag 1995. 130 S., Abb., Notenbeisp. (Zwischen/Töne. Band 2.)

Iconografia palestriniana. Giovanni Pierluigi da Palestrina: immagini e documenti del suo tempo a cura di Lino BIANCHI e Giancarlo ROSTIROLLA. Lucca: Libreria Musicale Italiana 1994. 375 S. (L'Arte Armonica. Serie IV, Iconografia e cataloghi 1.)

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1995. Hrsg. von Günther WAGNER. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1996. 323 S., Abb., Notenbeisp.

HANS-PETER JANTZER / WOLFGANG KRIEGER. *Rockmusik in der sozialpädagogischen Gruppenarbeit. Ziele — Methoden — Konzepte.* Berlin: VWB — Verlag für Wissenschaft und Bildung 1995. 100 S.

ULRIKE BRIGITTE KEIL. *Luise Adolpha Le Beau und ihre Zeit. Untersuchungen zu ihrem Kammermusikstil zwischen Traditionalismus und „Neudeutscher Schule“* Frankfurt/Main u. a.: Lang 1996. 310 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft. Band 150.)

Kirchenmusikalisches Erbe und Liturgie. Internationales wissenschaftliches Symposium an der Katholischen Universität Eichstätt vom 18.—20. September 1989. Hrsg. von Karlheinz SCHLAGER und Hubert UNVERRICHT Tutzing: Hans Schneider 1995. 212 S., Notenbeisp. (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft. Band 10.)

EDITH KLENK. Die Musikhandschriften des Speyerer Domchores. Speyer: Pfälzische Landesbibliothek 1995. XIX, 271 S.

REGINE KLINGSPORN: Jean-Philippe Rameau. Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit. Opernkomposition, Musikanschauung und Opernpublikum in Paris 1733—1753. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1996. 371 S., Notenbeisp.

KARL-HEINZ KÖHLER. Mendelssohn. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1995. 174 S., 21 Abb., Notenbeisp. (The New Grove. Die großen Komponisten.)

LAWRENCE KRAMER. Classical Music and Postmodern Knowledge. Berkeley: University of California Press 1995. XV, 297 S., Notenbeisp.

HELGA DE LA MOTTE-HABER / REINHARD KOPIEZ (Hrsg.): Der Hörer als Interpret. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 261 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik. Band 7.)

PIERLUCA LANZILOTTA. Non oro, non gemme: Giacomo Insanguine detto Monopoli. Fasano di Brindisi: Schena Editore 1995. 426 S., Abb., Notenbeisp.

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

SILKE LEOPOLD: Al modo d'Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts. Laaber: Laaber-Verlag 1995. 1. Teil: Abhandlungen, VIII, 298 S., 2. Teil: Notenbeispiele und Katalog, VII, 395 S. (Analecta Musicologica. Band 29/I, 29/II.)

MARIE LUISE MAINTZ: Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns. Studien zur Ästhetik und Instrumentalmusik. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. 352 S., XII Tafeln.

HANS JOACHIM MARX / DOROTHEA SCHRÖDER. Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678—1748). Laaber: Laaber-Verlag 1995. 566 S., Abb.

Mozart: Aspekte des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Hermann JUNG. Mit Beiträgen von Imogen FELLINGER... Mannheim: Palatium Verlag im J & J Verlag 1995. XV, 215 S. (Mannheimer Hochschulschriften. Band 1.)

Mozart: Kritische Berichte. Serie IV: Orchesterwerke. Werkgruppe 13: Tänze und Märsche. Abteilung 1. Tänze, Band 2. Vorgelegt von Marius FLOTHUIS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. 134 S.

La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del Convegno internazionale Roma 4—7 giugno 1992. A cura di Bianca Maria ANTOLINI, Arnaldo MORELLI e Vera Vita SPAGNUOLO. Lucca: Libreria Musicale Italiana 1994. XIII, 644 S. („Strumenti della ricerca musicale“ collana della Società Italiana di Musicologia 2.)

Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 1995 / Band 2. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. von Georg GÜNTHER und Helmut VÖLKL. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1995. 288 S., Abb., Notenbeisp.

Musik und Religion. Hrsg. von Helga DE LA MOTTE-HABER. Laaber: Laaber-Verlag 1995. 286 S., Abb.

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

1900. Musik zur Jahrhundertwende. Hrsg. von Werner KEIL. Hildesheim u. a.: Olms 1995. 210 S. (Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten. Band 1.)

REINHARD RAUNER: Ferdinand Löwe. Leben und Wirken. I. Teil 1863—1900. Ein Wiener Musiker zwischen Anton Bruckner und Gustav Mahler. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 259 S., Abb. (Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs. Band 3.)

JOHANN ERNST RIECK: Neue Allémanden, Giges, Balletten. Strasbourg, 1658. Edité par Jean-Luc GESTER. Strasbourg: Convivium musicum / Stuttgart: Carus-Verlag 1994. XIX, 68 S. (Convivium musicum 2.)

THOMAS L. RIIS: Just before Jazz. Black Musical Theater in New York, 1890—1915. Washington u. a.: Smithsonian Institution Press 1989. XXIV, 309 S., Abb., Notenbeisp.

JENS ROSTECK: Darius Milhauds Claudel-Opern „Christophe Colomb“ und „L'Orestie d'Eschyle“.

Studien zu Entstehung, Ästhetik, Struktur und Rezeption. Laaber: Laaber-Verlag 1995. 405 S. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 15.)

JÜRGEN SCHAARWÄCHTER. Die britische Sinfonie 1914—1945. Köln: Verlag Dohr 1995. 591 S., Notenbeisp.

CARL B. SCHMIDT: The music of Francis Poulenc (1899—1963). A catalogue. Oxford: Clarendon Press 1995. XXIV, 608 S.

DIMITRI SCHOSTAKOWITSCH: Chaos statt Musik? Briefe an einen Freund. Hrsg. und kommentiert von Isaak Dawydowitsch GLIKMAN. Berlin: Argon Verlag 1995. 349 S.

NICO SCHÜLER. Erkenntnistheorie, Musikwissenschaft, Künstliche Intelligenz und der Prozeß. Ein Gespräch mit Otto Laske. Peenemünde: Dietrich 1995. 46 S.

WOLFRAM SCHWINGER. Krzysztof Penderecki. Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare. Mainz u. a.. Schott 1994. 387 S., Abb., Notenbeisp.

THOMAS STEIERT: Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten. Beziehungen zwischen Musik und Malerei. Frankfurt a. M. u. a.. Peter Lang 1995. IX, 139 S., Abb., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 144.)

Studi su Luigi Dallapiccola. Un seminario, scritti di Pierluigi Petrobelli a cura di Arrigo QUATTROCCHI. Lucca: Libreria Musicale Italiana 1993. XIV, 201 S. (Musicalia. Band 4.)

Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher. Hrsg. von Annegrit LAUBENTHAL unter Mitarbeit von Kara KUSAN-WINDWEH. Kassel u. a.. Bärenreiter 1995. XII, 827 S., Notenbeisp.

NILS-GÖRAN SUNDIN: Aesthetic Criteria for Musical Interpretation. A Study of the Contemporary Performance of Western Notated Instrumental Music after 1750. Jyväskylä: University of Jyväskylä 1994. 665 S. (Jyväskylä studies in the arts 45.)

Theorie der Musik. Analyse und Deutung. Schriftleitung: Annette KREUTZINGER-HERR. Laaber: Laaber-Verlag 1995. 372 S., Notenbeisp. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 13.)

Two Offices for St Elizabeth of Hungary: Gaudeat Hungaria and Letare Germania. Introduction and

Edition by Barbara HAGGH. Ottawa: Institute of Mediaeval Music 1995. XXV, 48 S. (Musicological Studies. Volume LXV/1.)

MICHAEL WALTER. Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919—1945. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1995. X, 320 S.

JOHN WARD: Consort music of five and six parts. Transcribed and edited by Ian PAYNE. London: Stainer and Bell 1995. XXXIV, 147 S. (Musica Britannica LXVII.)

FRIEDRICH WEDELL. Annäherung an Verdi. Kassel u. a.. Bärenreiter 1995. XIX, 344 S., Notenbeisp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XLIV.)

REINHOLD WEYER. Bernhard Christoph Ludwig Natorp. Ein Wegbereiter der Musikdidaktik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u. a.. Peter Lang 1995. 277 S. (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik. Band 3.)

WOLFGANG WILLASCHEK: Mozart-Theater Vom „Idomeneo“ bis zur „Zauberflöte“ Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1995. 418 S.

HERMANN WILSKÉ: Max Reger — Zur Rezeption in seiner Zeit. Wiesbaden u. a.. Breitkopf & Härtel 1995. 424 S. (Schriftenreihe des Max Reger-Instituts Bonn. Band XI.)

STEFAN WOLF: Beethovens Neffenkonflikt. Eine psychologisch-biographische Studie. München: G. Henle Verlag 1995. XII, 300 S., Abb. (Veröffentlichungen des Beethovens-Hauses in Bonn. Vierte Reihe: Schriften zur Beethoven-Forschung XII.)

MODESTA WOLF-STRAHNER. Erinnerungen aus meinem Elternhause. Erinnerungen an die Kindheit Hugo Wolfs. Ravne na Koroškem: Voranc 1994. 100 S., Abb.

BARBARA ZUBER. Gesetz + Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns. München: Musikprint 1995. 345 S., Notenbeisp. (Schriften zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 1.)

Zur Baugeschichte der Harfe vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert. 13. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein am 6. und 7. November 1992. Hrsg. vom Institut für Aufführungspraxis Michaelstein durch Monika LUSTIG. Michaelstein 1995. 132 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte 47.)

Mitteilungen

Es verstarben:

im Sommer 1995 Dr. Charles JACOBS in New York,

am 12. Februar 1996 Dr. Ursula GÖTZE in Münster,

am 25. März 1996 Prof. Dr. Dr. h. c. Josef KUCKERTZ in Berlin.

Wir gratulieren:

am 14. Juni Prof. Dr. Martin RUHNKE zum 75. Geburtstag,

am 27. Juni Prof. Dr. Hans-Peter REINECKE zum 70. Geburtstag.

★

Die „Lehrkanzel für Musikanalytik“ unter der Leitung von Prof. Klaus AGER am Mozarteum Salzburg plant die Herausgabe von Publikationen zum Thema „Computergestützte Musikanalyse“. Hierzu sind Beiträge in deutscher und englischer Sprache zur Technik, Ästhetik und Geschichte im Umfeld der Computeranalyse erwünscht. Ferner ist geplant, nach dem Salzburger Symposium „Computer-Musik-Analyse“, 15. und 16. Dezember 1995, regelmäßige Treffen zu diesem Thema abzuhalten. Auch hierzu sind Interessenten aufgefordert, sich zu melden. Nächstes geplantes Symposium voraussichtlich am Mozarteum Salzburg im Herbst 1996. Kontaktadresse: Mozarteum Salzburg, Mirabellplatz 1, A-5020 Salzburg, Dr. Joachim Brügge.

Der Fachbereich Altertumswissenschaften der Freien Universität Berlin verleiht Karlheinz STOCKHAUSEN die Ehrendoktorwürde. Die Übergabe der Urkunde erfolgt am 17. Juni 1996 in einer Akademischen Feier (nähere Auskunft: Musikwissenschaftliches Seminar der Freien Universität, Hüttenweg 7, 14195 Berlin, Tel. 0 30/8 38 66 10, Fax 0 30/8 38 30 06).

Dr. Roland EBERLEIN hat sich am 10. Januar 1996 an der Universität zu Köln für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*.

Prof. Dr. Wolfgang SUPPAN, Ordinarius am Institut für Musikethnologie der Grazer Musikhochschule, wurde im Rahmen der Mid-West-Konferenz der US-amerikanischen Musikpädagogen am 22. Dezember 1995 in Chicago für besondere Verdienste („In recognition of Outstanding Contributions and

Dedication to Instrumental Music Education“, wie es auf der Urkunde heißt) mit dem „International Award“ ausgezeichnet. In der 49-jährigen Geschichte der Organisation ist Suppan erst der vierte „internationale Preisträger“.

Priv.-Doz. Dr. Manuel GERVINK hat im Sommersemester 1995 und im Wintersemester 1995/96 die C4-Professur für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Köln vertreten.

Dr. Siegfried OECHSLE hat sich am 13. Dezember 1995 an der Christian-Albrechts-Universität Kiel für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *J. S. Bachs Arbeit am strengen Satz. Studien zum Kantatenwerk*.

Prof. Dr. Curt LANGE wurde am 12. Dezember 1995, seinem 92. Geburtstag, von der National-Universität Cuyo Mendoza (Argentinien) zum Dr. h. c. ernannt.

o. Univ. Prof. em. Dr. Walter SALMEN ist als Honorarprofessor an der Universität Freiburg i. Br. bestellt worden.

Hochschuldoz. Dr. Laurenz LÜTTEKEN hat sich am 29. Mai 1995 an der Universität Münster für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785“. Im Sommersemester 1995 sowie im Wintersemester 1995/96 hat er zudem eine Professur bzw. den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg vertreten.

Dr. Bernhard R. APPEL, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf für die Neue Schumann-Gesamtausgabe und Editor der beiden ersten Gesamtausgaben-Bände („Missa sacra“ op. 147 und „Requiem“ op. 148), erhält den diesjährigen Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau. Er teilt die mit 10.000,— DM dotierte Auszeichnung mit der amerikanischen Musikwissenschaftlerin Dr. Nancy B. REICH, Autorin einer vielbeachteten Biographie Clara Schumanns. Der seit 1964 auf Vorschlag der Zwickauer Schumann-Gesellschaft (gegründet 1920) verliehene Preis geht an namhafte Künstler, Ensembles und Musikforscher aus aller Welt.

Der Verlag Ernst Kuhn, Berlin plant zur Veröffentlichung im Frühjahr 1997 (Abgabetermin der Beiträge ist der 15. 11. 1996) ein Handbuch aller musikwissenschaftlichen Kolleginnen und Kollegen im deutschsprachigen Raum. Interessenten an diesem Projekt, das der wechselseitigen Information nur nützlich sein kann, mögen sich an folgende Adresse

wenden: Dr. Andreas Wehrmeyer, Projekt Autorenhandbuch Musik 97/98, Verlag Ernst Kuhn Berlin, Postfach 47, 10001 Berlin.

Am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln findet vom 27.—29. Juni 1996 folgende Veranstaltung statt: „Rückblick vom Ende des Jahrhunderts. Der italienische Futurismus und die musikalische Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts“ Vorträge — Diskussionen — Konzerte.

Berichtigung

In *Mf* 4/1995, S. 411, linke Spalte, Z. 15/16, nicht „Seit 1945 in Pommern ansässig“; vielmehr lebt Dr. Werner SCHWARZ seit Ende April 1945 in Schleswig-Holstein (mit Ausnahme einer Tätigkeit von 1951 bis 1954 in Detmold); rechte Spalte, Z. 13/14, nicht „Notenbeispiele im Druck nicht vorgesehen“; diese waren dem Herausgeber im Anhang des Manuskripts zum Druck beigegeben, S. 412, linke Spalte, Z. 5ff. Dem Herausgeber lagen bei Drucklegung des 2. Bandes die Register für den 1. Band vor.

Die Autoren der Beiträge

RAINER HEYINK, geb. 1963 in Münster/Westf.; studierte an den Universitäten Münster und Hamburg Historische Musikwissenschaft, Systematische Musikwissenschaft und Kunstgeschichte; 1989 Magister Artium; 1990/91 Stipendiat an der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom; 1992 Promotion; seit 1993 Lehrbeauftragter an den Universitäten Hamburg und Frankfurt; 1994/95 Forschungsstipendium der DFG; 1995 und 1996 Werkverträge mit dem DHI Rom; 1995/96 Habilitationsstipendium der Görres-Gesellschaft. Buchpublikation: *Der Gonzaga-Kodex Bologna Q 19. Geschichte und Repertoire einer Musikhandschrift des 16. Jahrhunderts*. Paderborn-München-Wien-Zürich 1994 (= *Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik* 1), daneben Veröffentlichungen zur Musikgeschichte des 15.—18. Jahrhunderts.

ERICH REIMER, 1940 in Menden (Sauerland) geboren; studierte Musikwissenschaft und Germanistik sowie Schul- und Kirchenmusik in Freiburg i. Br.; Promotion 1969; 1970—1976 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*; 1976—1980 Dozent, 1980—1986 Professor für Musikgeschichte an der Universität Gießen, dort 1986 Habilitation; 1986—1991 Vertretung von Professuren u. a. in Göttingen, Marburg, Saarbrücken und Tübingen; seit 1991 Professor für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Köln; zuletzt erschien von ihm: *Die Hofmusik in Deutschland 1500—1800*, Wilhelmshaven 1991 (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 112).

REINHARD SCHÄFERTÖNS, geb. 1966 in Berlin; studierte Kirchenmusik und Musikpädagogik (Hauptfächer Tonsatz und Gehörbildung) an der Berliner Kirchenmusikschule und der Hochschule der Künste (Abschlußprüfung Kirchenmusik 1988, Staatliche Musiklehrerprüfung 1991); an der Technischen Universität Berlin Studium der Musikwissenschaft und Philosophie (Magister Artium 1993); seit 1988 als Kirchenmusiker und seit 1991 als Lehrbeauftragter bzw. Gastdozent für Musiktheorie an der Hochschule der Künste Berlin tätig. Veröffentlichung: *Chansons für Orgel, Motetten auf der Laute. Intabulierung als Bearbeitung*, in: Silke Leopold (Hrsg.), *Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung*, Kassel 1992.

VOLKER SCHIER, geb. 1965 in Erlangen; studierte Musikwissenschaft in Erlangen und Eichstätt; Magister Artium 1990; Promotion 1995. Zuletzt erschien: *Tropen zum Weihnachtskreis in Bamberger Handschriften des 11 bis 15. Jahrhunderts*, Bubenreuth: Hurricane Publishers 1994.