

Abraham Jacob Lichtenstein: eine jüdische Quelle für Carl Loewe und Max Bruch

von Sabine Lichtenstein, Amsterdam *

Meinem Lehrmeister und Freund
Professor Frits Noske (1920–1993)
gewidmet

Im Jahre 1844 bekommt Carl Loewe, Kantor an der Jacobskirche in Stettin, Besuch vom Kantor der dortigen Synagoge, Abraham Jacob Lichtenstein. Dieser singt ihm vor. Loewes Tochter beschrieb, wie ihr Vater darauf reagierte:

„Ihr Gesang hat mich ausserordentlich überrascht und einen Entschluss in mir zur Reife gebracht, den ich wohl lange Zeit gehegt, aber mir bis heute immer noch nicht ganz klar gemacht habe. Während Ihres Vortrages trat die ganze Herrlichkeit des »Hohen Liedes« vor meine Seele, dieses Gedichtes, von Gott selbst gemacht, wie Goethe sagt. Der Text liegt bereit da, trotzdem schob ich seine Komposition hinaus. Nun aber hat sich alles in mir gestaltet. Wenn wir beide es erleben, so sollen Sie bald von dem Oratorium hören. Reisen Sie glücklich!“¹

Erst 1855 hat Loewes Oratorium *Das Hohe Lied Salomonis* in Stettin Premiere. Im gleichen Jahr folgt eine Aufführung in Berlin.

Im Oktober 1880 erwähnt Max Bruch, daß er sein *Kol Nidrei* für Cello und Orchester vollendet habe². Mehr als ein Jahr später macht er über die beiden Melodien, die dem Werk zugrundeliegen, folgende Bemerkung:

„Die beiden Melodien sind *ersten* Ranges – die erste ist die eines uralten Hebräischen Bussgesanges, die zweite (Dur) der Mittelsatz des rührenden und wahrhaft grossartigen Gesanges: »Oh weep for those, that wept on Babel's stream« (Byron), ebenfalls sehr alt. Beide Melodien lernte ich in Berlin kennen, wo ich bekanntlich im Verein viel mit den Kindern Israel zu tun hatte. Der Erfolg von *Kol Nidrei* ist gesichert, da alle *Juden* in der Welt eo ipso dafür sind!“³

Die zweite Melodie aus dem Cellowerk benutzte Bruch auch für das erste Lied seiner *Hebräischen Gesänge für Chor, Orchester und Orgel* „Beweinet, die geweint an Babel's

* Ich danke Frau M. Evenhuis (Groningen) für die ausgezeichnete Übersetzung.

¹ Vgl. August Wellmer, *Noch eine Episode aus Löwe's Leben, erzählt von seiner ältesten Tochter Julie, mitgeteilt von A.W.*, in: *Halleluja. Organ für die geistliche Musik IV* (1883), S. 117ff.

² In einem Brief vom 9. Oktober an Simrock. Vgl. Christopher Fifield, *Max Bruch. His life and works*, London 1988, S. 170.

³ Brief vom 31. Januar 1882 an Kamphausen. Vgl. Abraham Z. Idelsohn, *Jewish Music in its Historical Development*, New York 1929, S. 513, Anm. 22. Kursivierungen von Bruch. Offensichtlich war die von Werner erwähnte Regel, die seit 1830 Juden als Mitglieder der Berliner Singakademie ausschloß, nicht länger gültig. Vgl. Eric Werner, *A Voice still heard. The Sacred songs of the Ashkenazic Jews*, University Park 1976, S. 225, Anm. 7

Strand". In einem Brief an den Königsberger Vorsänger Eduard Birnbaum erwähnt der Komponist *Arabiens Kamele*, die Melodie, die er für den dritten Gesang der *Hebräischen Gesänge* benutzte:

„[...] Kol Nidre und einige andere Lieder (u. A. »Arabiens Kamele«) habe ich in Berlin durch die mir befreundete Familie *Lichtenstein* kennen gelernt. Obgleich ich Protestant bin habe ich doch als Künstler die ausserordentliche Schönheit dieser Gesänge tief empfunden und sie deshalb durch meine Bearbeitungen gerne verbreitet“⁴.

Da diese drei Melodien, die als Grundlage für Bruchs *Hebräische Gesänge* dienten, in einem einzigen Liederbuch standen, darf angenommen werden, daß Kantor Lichtenstein Bruch auf alle, also auch auf das zweite Chorlied, „In ihrer Schönheit wandelt sie“, aufmerksam gemacht hat.

Es handelt sich hier um denselben Mann, der unter anderem durch Zutun von Loewe Vorsänger in Berlin geworden war. Es stellt sich die Frage, wer er war und wie groß sein Einfluß auf Loewe und Bruch war.

Abraham Jacob Lichtenstein

Er wurde am 24. Januar 1806 im preußischen Friedland geboren. Schon als Neunjähriger nimmt er mit seiner „gefühlvollen Sopranstimme und reichen Phantasie“⁵ in Königsberg als „Singer!“⁶ am synagogalen Gottesdienst teil und studiert Hebräisch und Musik, darunter Geige. Schon mit 16 Jahren singt er die Baßpartien in der Synagoge von Glogau/Oder. Umfang und Kraft seiner Stimme entwickeln sich so schnell, daß man ihn – wann genau, ist nicht mehr zurückzuverfolgen – in Posen zum Kantor ernennt. Nach einer Lehre in Frankfurt/Oder und einer Stelle als Vorsänger in Schwedt/Oder übernimmt er im Alter von 27 Jahren die Stelle des Vorsängers in Stettin. Dort spielt Lichtenstein nicht nur in den Gottesdiensten in der Synagoge, sondern auch, oft als erster Violinist, in Orchesterkonzerten unter Leitung von Carl Loewe. Dieser soll ihm auch regelmäßig Vokalsoli in Oratoriumsaufführungen verschafft haben. Seine „immensen Stimmittel und hervorragende musikalische Begabung“ begeistern das Konzertpublikum und die Mitglieder der

⁴ Brief vom 4. Dezember 1889 In demselben Brief: „Ich habe schon als junger Mann [...] Volkslieder aller Nationen mit grosser Vorliebe studiert, weil das Volkslied die Quelle aller wahren Melodik ist – ein Jungbrunnen, an dem man sich wieder erfrischen und erlaben muss – wenn man sich nicht zu dem absurden Glauben einer gewissen Parthei bekennt: »Die Melodie sei ein überwundener Standpunkt.« So lag denn auch das Studium Hebräischer Nationalgesänge auf meinem Wege.“ Vgl. Idelsohn 1929, S. 513, Anm. 22.

⁵ Die Zitate und die meisten Informationen stammen aus: Aron Friedmann, *Lebensbilder berühmter Kantoren. Zum 100. Geburtstag des verdienstvollen Oberkantors der Breslauer Synagogengemeinde weiland Moritz Deutsch*. I. Teil, Berlin 1918, S. 69ff. Einige spärliche Fakten über Lichtensteins Vorfahren und Familie wurden von Nachkommen erforscht und nicht veröffentlicht. Für die Informationen darüber danke ich Herrn Perez Leshem in Jerusalem. Abraham Jacobs Großvater soll unter dem Namen Itzig Mitte des 18. Jahrhunderts in Ostpreußen gelebt haben. Einer seiner Söhne, Michael, soll Wollhändler in Friedland gewesen sein und im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts den Namen Lichtenstein angenommen haben. Er hatte zwei Töchter und drei Söhne. Laut Friedmann wurde der älteste Sohn Kantor in Ortelsburg und der zweite Sohn Rabbiner in Schlochau und Preuß.Stargard. Abraham Jacob war der jüngste Sohn.

⁶ Lange war es üblich, daß der Vorsänger bei bestimmten Anlässen von einem Knabensopran, einem sogenannten „Singer!“, und einem Baß begleitet wurde.

jüdischen Gemeinde. Sein Ansehen wächst über die Grenzen der Stettiner Gemeinde hinaus, und sein Ruhm reicht in den frühen vierziger Jahren bis nach Berlin.

Durch die allmähliche Emanzipation des europäischen Judentums seit dem späten 18. Jahrhundert wuchs das Bedürfnis, den jüdischen Gottesdienst zu modernisieren, das heißt geordneter verlaufen zu lassen und das artistische Niveau zu heben. Das führte auch in der orthodoxen Synagoge in der Berliner Heidereutergasse zu Anpassungen – in der Praxis vor allem Angleichungen an die christliche Umgebung. Es wurde ein synagogales gemischtes Doppelquartett gegründet. Zudem wollte die Synagoge dem Beispiel Wiens folgen. Dort hatte man schon 1825 einen Kantor eingestellt, Salomon Sulzer (1804–1891), der in der Praxis und mit seinem Gesangbuch *Schir Zion* (1839, 1865) Tradition und Innovation zu versöhnen wußte. *Schir Zion* (Zion Melodien) sollte auch in Berlin als Grundlage für Kantor und Chor dienen. Zudem war dort, als die Stimme des damaligen Kantors nachzulassen begann, auch aus praktischen Gründen ein „zweiter Kantor“ erwünscht.

Aus dem Brief dieser jüdischen Gemeinde in Berlin an Lichtenstein (datiert vom 28. Januar 1844) geht hervor, daß man ihn gerne so schnell wie möglich einstellen möchte. Kurz zuvor hatte man den Komponisten Louis Lewandowski (1821–1894) in Dienst genommen, der sich mit der synagogalen Musikpflege und deren Reform befassen sollte. Man beabsichtigt, sowohl ihn als auch den neuen Vorsänger an den im frühen Frühjahr durchzuführenden Reorganisationen zu beteiligen. Im Brief steht deshalb auch, daß der Stettiner Kantor von den verschiedenen Kommissionen fürs erste ausgewählt worden sei. Seine vokalen Fähigkeiten lernte die Gemeinde erst später kennen. Sie erweckten große Bewunderung. Lewandowski beschreibt, wie der Sänger

„mit dem grössten Beifall der Welt hier am vergangenen Sonnabend vorgebetet hat. [...] Mit jedem Ton, den Herr Lichtenstein sang, steigerte sich das Entzücken des Publikums und bis nach *V'sjamru* [Sie werden den Sabbat halten] getrauten sich die Leute kaum zu atmen. Am andern Morgen war der Beifall grenzenlos. Der Vortrag wirkte tief in die Herzen der Leute und der *Sch'ma Jisrael* [Höre, Israel] entlockte Tränen und ergriff sie alle mächtig. [...] Es herrscht hier nur eine Meinung und eine Stimme, nämlich die, dass Herr L. die besten Eigenschaften der drei grössten Berliner Theatersänger in sich vereinige. Organ und Deutlichkeit von Bader, Zartheit im Gesang und Vortrag von Mantius, und Kraft und Fülle von Zschiche“.

Zweifellos hängt der überschwengliche Stil dieses Briefes damit zusammen, daß er den Empfänger, Lichtensteins Schwiegervater, zu diesem Erfolg beglückwünschen möchte. Es herrschte nämlich keineswegs nur „eine Meinung und eine Stimme“. Kompetenzstreitigkeiten zwischen den verschiedenen Kommissionen und Neid bei einer kleinen Gruppe, die die Einstellung zumindest hinauszögern wollte, führten dazu, daß der Kantor gebeten wurde, zwei Gutachten vorzulegen: eines über seine Kenntnisse der hebräischen Sprache und eines über seine musikalischen Kenntnisse, und zwar von „einem sehr achtbaren, anerkannten Meister“.

In diesem Zusammenhang ist der Besuch von Lichtenstein bei Carl Loewe zu verstehen. Der Bericht von Loewes Tochter enthält leider mehr sentimentale Schwärmereien als Fakten. Aber einige ihrer Bemerkungen lohnen, erwähnt zu werden. Lichtenstein wies Loewes Klavierbegleitung ab, er sang lieber ohne Begleitung. Auch bat er, mehrere Flügel-

türen zu öffnen, weil sein Gesang einen großen Raum brauchte, was angesichts des Volumens seiner Stimme nicht erstaunlich ist⁷. Danach werden Loewes erster Eindruck – Erstaunen und Begeisterung („Ich wüßte nicht, wie ein Mitbewerber Sie übertreffen könnte.“) – und allgemeine Äußerungen über *Das Hohe Lied Salomonis* beschrieben. Loewes Begeisterung ist nicht verwunderlich, wenn wir daran denken, daß dieser Mann, der dem eindringlichen Gesang Lichtensteins zuhörte, selbst wegen seiner attraktiven Baritonstimme, ausdrucksvollen Vortragsweise und großen Ausstrahlung gerühmt wurde. Loewes Empfehlung vom 22. Dezember 1844 fehlt in Julie Loewes Bericht, aber wir finden diesen Brief glücklicherweise bei Friedmann. Der Komponist nennt den Kantor darin „einen sehr geschickten Mann im Gebiete der Musik“, rühmt seine „vorzüglich schöne Stimme, eine seltene Koloratur“ und „einen herrlichen reinen Triller“, erwähnt, daß „derselbe ganz hübsch für seine Zwecke komponiert“ hat und spricht schließlich sein Bedauern darüber aus, daß die Stettiner „diesen gescheiterten Mann möglicherweise entbehren sollen“.

Im Frühling 1845 wird Lichtenstein bei der „größten und gebildetsten Gemeinde Deutschlands“ (laut Lewandowski) tatsächlich eingestellt. Die gewünschten musikalischen Innovationen sind vom neuen „Hauskomponisten“ Lewandowski bereits initiiert. Fast vierzig Jahre werden die beiden Musiker zusammenarbeiten, erst in der Heidereutergasse und seit 1866 in der neuen Reformsynagoge in der Oranienburgerstraße, die durch den enormen Zustrom von osteuropäischen Juden in die preußische Hauptstadt notwendig geworden war. In diesem Tempel, in der Größenordnung einer Kathedrale und mit einer ausgezeichneten Akustik, verfügen die Musiker über eine Orgel und einen gemischten Chor, für dessen Gesänge Lewandowski die deutsche Sprache einführt⁸.

Lichtensteins Vertrag ist kennzeichnend für das aufkommende Reformjudentum. Es wird deutlich, daß der Kantor alten Stils, der seinen Gesang mit barocken Fiorituren schmückte, sofern er nicht noch an der orientalischen Tradition festhielt (vielfach „polnischer Singsang“ gescholten), von den Reformierten nicht länger gefragt ist. Man verlangt eine angemessene, einfache und würdevolle Art des Vortrags, „die nicht die Schaustellung der Kunstmittel und Kunstfertigkeit, sondern die Darstellung der Bedeutung des Vorgetragenen sich zum Ziel setzt.“ Zudem wird vom Vorsänger erwartet, daß er sich an den Chorproben beteiligt und daß er die Sulzerschen Melodien nicht durch andere ersetzt, damit sich die Gemeinde an die neue Sammlung gewöhnen kann⁹. Kurze Zeit später wird sein Kollege pensioniert und Lichtenstein zum ersten Kantor ernannt. Fünfundzwanzig Jahre später, im Alter von vierundsechzig Jahren, steht ihm seinerseits ein jüngerer Kollege –

⁷ Loewes Erstaunen beim Hören der ersten Töne von Lichtenstein ist verwunderlich. Wie schon angedeutet wurde, soll der Komponist dem Sänger regelmäßig Soli bei Oratoriumsaufführungen des Gesangsvereins verschafft haben und muß daher seine Stimme schon gekannt und geschätzt haben. Daraus läßt sich schließen, daß diese Soli, die zwischen dem Besuch bei Loewe, Ende 1844, und Lichtensteins Abreise nach Berlin, Frühling 1845, stattgefunden haben müssen, nicht zahlreich gewesen sein können.

⁸ Hans Hirschberg, *Die Bedeutung der Orgel in Berliner Synagogen*, in: *Synagogen in Berlin. Zur Geschichte einer zerstörten Architektur*, hrsg. von Rolf Bothe und Hans Hirschberg, Berlin 1983, Bd. I, S. 190. Lewis Carroll, der die Synagoge in der Oranienburger Straße im Juli 1867 besuchte (und den Kantor für den Rabbiner hielt), fielen gerade die Gesänge in hebräischer Sprache auf: „Alles gelesene war auf Deutsch, jedoch wurde sehr viel in Hebräisch gesungen, unter Begleitung schöner Musik. [...] Der Oberrabbiner sang sehr viel allein und unbegleitet.“ Vgl. Rolf Bothe, *Zeichnungen und Pläne, Bilddokumente und Schriftstücke*, in: *Synagogen in Berlin. Zur Geschichte einer zerstörten Architektur*, Bd. I, S. 96.

⁹ Hans Hirschberg, S. 187

Arnold Marksohn – zur Seite. Dieser pflegte am Sabbat, wenn er vorsang, beliebte „Lichtensteinsche Melodien“ zu singen. Ihre Beziehung muß ausgezeichnet gewesen sein, denn in ihrer Freizeit spielten sie zusammen Geigenduoette.

Lichtenstein, der über „grosse chasonus'sche Kenntnisse“ verfügte und „ein Sangeskünstler“ war, „der mit seinen reichen Stimmitteln den hebräischen Gebeten einen fast zauberhaften Ausdruck verlieh und den alten verschnörkelten Synagogengesang in seelenschmelzende Melodien umschuf“¹⁰, paßte in diesen neuen Stil. Er verlieh dem Gottesdienst „frisches, neues Leben“:

„Seine imposante, nach Höhe und Tiefe gleich umfangreiche Stimme, seine korrekte Intonation, die kernigen Akzente in seinen Rezitativen, die scharfe und zugleich sangliche Aussprache der Worte, namentlich aber auch der mächtige Ausdruck in seinem Gesange, der sowohl durch seine wahrhaft fromme Empfindung, als auch durch die Lebhaftigkeit und Wärme seines Temperamentes erzeugt wurde, waren Anziehungsmittel, welche die Synagoge allsabbatlich mit andächtigen Zuhörern füllten und sogar Andersgläubige nach der Heidereuter-Synagoge lockten. Selbst die Direktoren der Singakademie, Grell und Rungenhagen, zählten oft zu den Zuhörern Lichtensteins.“

Es ist unwahrscheinlich, daß sich auch Max Bruch unter diesen interessierten Zuhörern in der Heidereutergasse befand. Denn die beiden jüdischen Musiker arbeiteten ja seit 1866 in der Neuen Reformsynagoge in der Oranienburger Straße, während Bruch die Hauptstadt erst seit 1871 mit Unterbrechungen als Wohnort wählte. Zudem entstanden erst in den achtziger Jahren seine auf jüdischer Melodik basierenden Kompositionen. Obwohl die Besucher von auswärts Lewandowski und Lichtenstein wahrscheinlich in die Oranienburger Straße folgten, lassen die zwei schon erwähnten Bemerkungen aus Bruchs Briefen vermuten, daß Bruchs Kontakt zum Kantor umgekehrt zustande kam. 1882, ein Jahr nachdem er schreibt, daß er das hebräische *Kol Nidre* („Alle Gelöbnisse“) durch die Familie Lichtenstein kennengelernt hat, behauptet er gleichwohl, daß ihm die beiden Melodien in seinem Cellowerk durch den „Verein“, wo er vielen Juden begegnete, bekannt geworden sind. Bruch meint hiermit die oben erwähnte Singakademie, deren Konzerte er und Ferdinand Hiller seit 1878 dirigierten. Da nicht nur Christen aus musikalischem Interesse jüdischen Kultgesängen zuhörten, sondern auch, wie aus dem Brief hervorgeht, Mitglieder der jüdischen Gemeinschaft an den öffentlichen Konzerten des Gesangvereins mitwirkten, ist es sehr gut möglich, daß auch Kantor Lichtenstein dem Chor oder Orchester angehörte. Dann lernte er Bruch also auf die gleiche Weise kennen wie Loewe fünfunddreißig Jahre vorher. Aber da Lichtenstein wegen seiner Gastfreundlichkeit gepriesen wurde, sein Haus Künstlern aller Konfessionen offen stand und dort so mancher „Künstlerabend“ stattfand, ist auch eine Begegnung im intimeren Kreis nicht ausgeschlossen¹¹.

Es sieht danach aus, als ob sich nicht mehr feststellen ließe, wann genau Bruch und Lichtenstein einander begegnet sind. Auch über den Zeitpunkt, zu dem Bruch die Melodien hörte, gibt es keine Sicherheit. Der Komponist berichtet im Oktober 1880 über die Vollendung seines *Kol Nidrei*. Am 3. Februar jenes Jahres war Lichtenstein gestorben, so

¹⁰ Aron Friedmann, *Der synagogale Gesang. Eine Studie*, Berlin 1904. Chasan bedeutet Vorsänger.

¹¹ Friedmann 1918, S. 83.

daß wir annehmen müssen, daß sein Vortrag der Gesänge im Jahre 1878 oder 1879, während Bruchs erster Jahre in Berlin, stattfand. Obwohl sich Lichtensteins körperlicher Zustand während seiner letzten beiden Lebensjahre, die er als Witwer verbringen mußte, zusehends verschlechterte (er wurde blind und mußte sich führen lassen), scheint er bis kurz vor seinem Tod im Gottesdienst jedenfalls teilweise vorgesungen zu haben¹² und bis auf seinem Sterbebett bei Stimme gewesen zu sein: Er sang selbst, umringt von seinen vielen Kindern, „mit kräftiger Stimme intonierend“, das *Sch'ma Jisrael*.

Das Hohe Lied Salomonis

Einer der wenigen klaren Fakten aus Julie Loewes Bericht ist, daß ihr Vater dem Kantor sofort nach dessen Vorsingen das Empfehlungsschreiben übergab. Da dieser Brief datiert ist, ist der Zeitpunkt des Besuches, Ende Dezember 1844, also bekannt. „Das Oratorium *Das Hohe Lied Salomonis* wurde bald fertig“, erzählte Julie Loewe, was den Eindruck erweckt, als habe das Komponieren, wie beispielsweise von Loewes Oratorium *Gutenberg* aus dem Jahre 1837, nur einige Monate gedauert. Sie nennt auch keine Jahreszahl in ihrer Beschreibung der Uraufführung in Stettin und in der der Zweitaufführung, in Anwesenheit von Lichtenstein, in Berlin. Die Uraufführung hätte dann erst spät stattgefunden, wenn man von der Jahreszahl 1855 ausgeht, die von Arnold Schering, Hans Engel und in einem anonymen Bericht im *Echo* genannt wird¹³.

Loewes große Bewunderung für den Gesang mag zum Teil durch die Musik selbst verursacht sein, die ihn auf Ideen für sein Oratorium brachte, mit dessen Text er offensichtlich bis dahin nicht so viel anfangen konnte. In dem Bericht wird aber nicht erwähnt, was Lichtenstein genau vortrug, wahrscheinlich, weil Loewes Tochter es nicht wußte. Der Leser muß sich begnügen mit Loewes Hinweis auf die Schönheit des *Hoheliedes* und mit Julies programmatischen Assoziationen an Salomons Tempel, die sie während des Gesanges zu haben behauptet. Diese sind jedoch nur glaubwürdig, wenn Julie vorher über den Inhalt des Textes informiert wurde, weil sie erzählt, daß sie das Hebräische nicht beherrsche. Es kann sich also um eine Vertonung von Fragmenten aus dem *Hohelied* gehandelt haben; aber über die Musik kann man nur Mutmaßungen anstellen.

Loewe verstand es, musikalische *couleur locale* anzubringen. Deshalb gibt es keinen Grund, an der von Schering und Engel (1934) gerühmten orientalischen Atmosphäre zu zweifeln, die in *Das Hohelied Salomonis* durch die Instrumentation hervorgerufen wird. Schering schreibt jedoch auch, daß das Werk keine Zitate aus der jüdischen Melodik aufweist. Es wäre für die Kenner dieses Repertoires eine interessante Aufgabe, die Partien

¹² *Allgemeine Zeitung des Judenthums*, Jg. 44 (1880), No. 7, S. 102.

¹³ Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911. Hans Engel, *Carl Loewe. Überblick und Würdigung seines Schaffens*, Greifswald 1934. Ein mit 'K' signierender Autor des Artikels *Das Hohelied Salomonis. Oratorium, komponiert von Dr. C. Loewe* in der Berliner Musikzeitung *Echo* [Jg. 8, Nr. 1] vom 10. Januar 1858, datiert die Uraufführung zwei Jahre früher und hofft auf eine würdige Besetzung bei der nächsten Aufführung. Die von Maurice E. J. Brown (*Carl Löwe*, in: *The New Grove's Encyclopedia of Music and Musicians*, London 1980) genannte Jahreszahl 1859 kann sich also nicht auf die Uraufführung beziehen. Die weitere Literatur nennt keine Jahreszahl.

noch einmal daraufhin zu erforschen¹⁴. Jedenfalls kann nicht behauptet werden, daß der Vorsänger Loewe auf dieses Thema aufmerksam machte. Dieser hatte die Übersetzung (von Giesebrecht) bereits in seinem Besitz und er hatte schon früher, unter anderem sechzehn Jahre vorher mit seiner *Zerstörung Jerusalems*, einen alttestamentarischen Text in Musik gesetzt.

Vorläufig scheint der Schluß gerechtfertigt, daß Lichtenstein nur als Inspirator und nicht als Lieferant für jüdisches Material, geschweige denn von eigenen Variationen dazu, diene.

Das Kol Nidre

„There is hardly any other traditional Jewish tune that attracted so much attention from the composers of the last century. Innumerable are the arrangements for voice with piano, organ or violin accompaniment and violoncello obligato. We have the exalted melody prepared for choir and small orchestra. And last but not least is the concerto by Max Bruch. In the first bars of Beethoven’s C# minor quartet, the opening theme of Kol Nidrei is recognizable. Thus has the music world come to consider this the most characteristic tune of the synagogue“¹⁵.

Für ausführliche Informationen über die ursprüngliche Melodie des *Kol Nidre*, das am Abend vor Jom Kippur (dem Versöhnungstag) gesungen wird, weise ich auf die vielen Schriften über dieses Thema hin, unter anderem von Eric Werner. Sein Werk ist die wichtigste Quelle für die nachstehenden Angaben, wobei ich mich fast ganz auf die wesentlichsten und für uns zweckdienlichsten beschränke.

Der Text – der laut Idelsohn aus dem 9. Jahrhundert stammt – wurde im Laufe der Zeit geändert, bis er Ende des 13. Jahrhunderts feste Form annahm¹⁶. Um 1600 klagte Mordecai Jaffa aus Prag darüber, daß die Melodie fixiert sei, was notwendigen Textänderungen im Wege stehe. Historiker vermuten, daß es sich um einen Missinai-Gesang handelt, das heißt um eine Melodie, die zwischen 1450 und 1550 in Süddeutschland entstand und für hohe Feiertage bestimmt war. Die älteste bekannte Notation des *Kol Nidre* stammt aus dem frühen 18. Jahrhundert, als die Niederschrift von liturgischen Melodien zum ersten Mal erlaubt wurde. Die Fassung, die Lewandowski über ein Jahrhundert später notierte, wurde zum Standard in den deutschen Synagogen.

Die Missinai-Melodien haben gemeinsame Motive, die von jedem Kantor in einer von ihm selbst gewählten Reihenfolge zu Gehör gebracht werden konnten; nur der Anfang und das Ende standen fest. Oft variierte ein Kantor sogar die Motive. Andererseits entstanden manchmal im Hinblick auf die Reihenfolge der Motive stark fixierte Traditionen, so daß die Klage Mordecai Jaffas begreiflich wird. Manche Motive können als Topoi betrach-

¹⁴ Das Autograph gilt als Kriegsverlust; es gibt nur eine Stimmenabschrift. Diese Information verdanke ich Herrn Dr. H. Hell von der Deutschen Staatsbibliothek, wo sich das Autograph damals befunden haben muß und wo sich jetzt die Stimmen befinden. Soviel mir bekannt ist, wurde nie eine Partitur veröffentlicht. Karl Anton nennt 1912 in *Beiträge zur Biographie Carl Löwes*, Halle, S. 132, Anm. 4, zwei Klavierauszüge in Privatbesitz.

¹⁵ Abraham Z. Idelsohn, *The Kol Nidre Tune*, in: *Hebrew Union College Annual*, vol. VIII-IX, Cincinnati 1931–32, S. 493.

¹⁶ Ebd.

tet werden, das heißt, daß sie mit bestimmten Wörtern oder Satzteilen verbunden sind und in verschiedenen Gesängen vorgefunden werden. Werner behauptet, daß ein guter Kantor sie sogar als theologischen Verweis auf einen anderen Text einsetzen konnte; in einem solchen Fall dienten sie im weiteren Sinne des Wortes als Leit motive. Werner weist in diesem Zusammenhang auf die Sammlungen von Lewandowski und Sulzer hin.

Ein derartiges Motiv aus dem *Kol Nidre*, das verbindet und verweist, gibt es im folgenden Musikbeispiel:



Notenbeispiel 1¹⁷

Man kennt also die Musik noch nicht, auch wenn die Namen der gesungenen Melodien feststehen. Gesänge werden bis in das 18. Jahrhundert immer mündlich, das heißt nicht immer getreu, übertragen. Aber auch später war es üblich, daß Kantoren, möglicherweise beeinflusst durch Kollegen, ihre eigenen Fassungen schufen. Aber wenn ein Kantor keine Notation seiner Fassung hinterließ, ist ein eventueller Einfluß davon auf eine weltliche Komposition nicht mehr zu ermitteln. Nachweisbar ist dann höchstens seine Rolle als Informant für ein überindividuelles jüdisches Repertoire. Es kann nämlich nicht mehr mit Sicherheit festgestellt werden, welche Besonderheiten in der endgültigen Komposition auf das Konto des Sängers und welche auf das Konto des Komponisten gehen.

Lichtenstein oder Lewandowski

Abraham Jacob Lichtenstein notierte jedenfalls einen Teil seiner Gesänge. Die erste Information darüber gibt Friedmann (1906), der der jüdischen Gemeinde in Berlin seine Anerkennung dafür ausspricht, daß sie Lichtensteins musikalisches Erbe erworben habe. Das überlieferte Material enthält keine Zeitangaben¹⁸. Selbst wenn sich ein *Kol Nidre* darunter befunden hätte, wäre das also nicht mit Sicherheit genau die von Bruch gehörte Melodie. Merkwürdigerweise fehlt dieser Gesang jedoch. Es erhebt sich also die Frage, wie die Melodie, die Bruch so sehr beeindruckte, genau geklungen hat. „Die älteren Mitglieder unserer Gemeinde werden sich der Glanzpunkte des Lichtensteinschen Gesanges erinnern [...]; besonders aber seiner Gesänge am heiligsten Tage des Jahres, am Jom Kippur, des *Kol Nidre* [...]“. Ihre Schönheit ist überliefert, die Fassung nicht. Und inwieweit handelte es sich tatsächlich um eine „Lichtensteinsche Melodie“, wie Friedmann es nennt? Das

¹⁷ Werner 1976, S. 252ff.

¹⁸ Abraham Jacob Lichtenstein: *Musikhandschriften*, in: *Birnbaum Collection*: Fascicle 14 und 15 (*Maariv & Schacharis*), Fascicle 16 (*Abendgottesdienst*), Fascicle 17 (*Morgengottesdienst*), Fascicle 18 (*Mussaf et N'ilo*). Das Original befindet sich im Hebrew Union College in Cincinnati/Ohio, eine Kopie in der Jewish National and University Library in Jerusalem. Beiden Instituten, insbesondere Herrn Prof. Israel Adler in Jerusalem, danke ich für die Beschaffung des Materials bzw. für die Vermittlung und Information.

Nachstehende wird verdeutlichen, daß diese Fragen nicht mehr mit Sicherheit beantwortet werden können.

Daß sich Lewandowski und Lichtenstein so gut ergänzten, wie Friedmann erwähnt, ist wortwörtlich zu nehmen. Louis Lewandowski trat schon als kleiner Knabe zusammen mit seinen Brüdern als Singerl hervor, wenn sein Vater nach altem Brauch an hohen Feiertagen mit einigen Gesängen, darunter das *Kol Nidrei*, als Laie das Ehrenamt eines Vorbeters ausübte. Später bekam er eine gediegene klassische Ausbildung als Dirigent und Komponist. Dennoch traute er es sich lange Zeit nicht zu, selbst zu komponieren; Idelsohn (1929) glaubt, daß die Ursache darin lag, daß er durch die Gesänge Lichtensteins und die Autorität des Wiener Kantors Salomon Sulzer eingeschüchtert war. Dieser genoß ein so großes Ansehen, daß sich Lewandowski und Lichtenstein 1855 ein halbes Jahr in Wien von ihm unterrichten ließen¹⁹.

Im Jahre 1864 jedoch erscheinen Lewandowskis erste Arrangements. Außer Orgel- und Chormusik schrieb er auch kantoralen Rezitative, die er 1871 in einem Sammelband mit unbegleiteten einstimmigen Gemeindegängen und zweistimmigen Chorgesängen, *Kol Rinnah U'T'Fillah* („Stimme des Lobes und Gebets“), zusammentrug. In seiner Musik kombinierte dieser „Schliemann unserer alten traditionellen Synagogengesänge“²⁰ traditionelles Material mit eigenen Ideen und mit dem, was er aus Lichtensteins Mund gehört hatte. Lichtenstein wiederum trug Lewandowskis Gesänge manchmal variiert mit eigenen Improvisationen vor. Idelsohn²¹ behauptet deshalb auch, daß sich die Form der Lichtensteinschen Gesänge nach einem Vierteljahrhundert der Zusammenarbeit geändert hatte. 1876 erschien der erste Teil (mit Gesängen für den Sabbat) und 1882 der zweite Teil (mit Gesängen für hohe Festtage) von Lewandowskis *Today W'simrah* („Lob und Lied“). Diese als Responsorien arrangierten Gesänge für Kantor und Chor mit Orgelbegleitung sollten Sulzers Musik in Deutschland verdrängen und Lewandowski viel Ehre und Ruhm bringen²².

Wer nach Hinweisen des Einflusses des Kantors auf Lewandowski sucht, wird bei Werner ausführlicher informiert als bei Idelsohn (1929). Dieser beschränkt sich auf die Kritik, daß der Name des Kantors schon in *Kol Rinnah U'T'Fillah* fehlt; ein Vergleich der darin enthaltenen Fassungen mit den Lichtensteinschen Manuskripten überzeugte ihn nämlich vom Einfluß des letzteren. Werner befaßt sich eingehender mit diesem Thema. Zunächst lehnt er Lewandowskis Stil, ganz im Gegensatz zu Idelsohn und anderen, als ornamental und voller Melismen ohne Sinn oder Stil ab²³. Dann vergleicht er die Gesänge in *Today*

¹⁹ Sulzer soll bei diesem Anlaß zu Lichtenstein gesagt haben: „Sie, lieber Kollege, hat Gott singen gelehrt.“ (Vgl. Friedmann 1918, S. 82).

²⁰ Siegfried Graf, *Liturgische Psalmen von Lewandowski*, in: *Allgemeine Zeitung des Judenthums*, Jg. 44, No. 34 (1880), S. 834.

²¹ Idelsohn 1929, S. 275ff.

²² Er bekam den Titel „Königlicher Preussischer Musikdirektor“ Bei seinem fünfzigjährigen Amtsjubiläum fanden Aufführungen seiner Kompositionen statt, darunter Kammermusik, an denen Robert Hausmann und Joseph Joachim teilnahmen. Sulzer wird im allgemeinen als der vorrangige synagogale Komponist des 19. Jahrhunderts im Süden genannt, dessen Einfluß dort und in den angelsächsischen Ländern immer noch bemerkbar ist. Lewandowski spielt diese Rolle für Norddeutschland, und sein Werk ist bis heute die Grundlage für die westeuropäische synagogale Musik.

²³ Werner 1976, S. 227 Werner ärgerte sich auch mehr im allgemeinen über die *Kol Nidres* „provided by hazanim with unending vocal coloraturas, as an amorphous rhapsodizing vocalise. Having lost its dignity, it becomes a rather senseless and tasteless exercise, instead of an solemn prologue to the greatest Jewish Holy Day“ (1976, S. 37). Das ist um so auffälliger, weil er vorher behauptet hat, daß das *Kol Nidre*, insbesondere in Mittel- und Osteuropa, von jeher reich ornamentiert gesungen wurde (Eric Werner, *The Sacred Bridge*, London 1959, S. 171ff.).

W'simrah mit den von Lichtenstein notierten Melodien „and found them to be identical with the melodic line of Lewandowski's choral and organ arrangements. Also, I found them to be purer, and finer, than Lewandowski's arrangements.“ Daraus läßt sich schließen, daß Lewandowski Fassungen von Lichtensteins Melodien übernahm, sie aber mit Ornamenten aus der nicht-jüdischen Musik schmückte. Der Kantor erfüllte vielleicht tatsächlich die in seinem Vertrag enthaltene Forderung nach einer „einfachen, würdevollen Art des Vortrags“ als Reaktion auf „den alten verschnörkelten Synagogengesang“. Lewandowskis Vorwort zu seiner *Kol Rinnah* bestätigt Werners Behauptung. Während er über seine „künstlerische Gestaltung“ spricht, weist der Komponist auf die christliche Kirchenmusik hin und geht mit „der Abneigung gegen alles Melismatische in den musikalischen Rezitativen“ scharf ins Gericht, indem er sie der „vollständigsten Unkenntnis des Charakters dieser Gattung“ zuschreibt. Und was für ihre Gesänge im allgemeinen gilt, wird wohl auch für das *Kol Nidre* gelten.

Obwohl bereits zitierte Anmerkungen von Bruch nicht in diese Richtung weisen²⁴, kann er, nachdem die von Lichtenstein gesungene Melodie einen tiefen Eindruck bei ihm hinterlassen hatte, eine mehrstimmige Fassung eingesehen haben. Weiter unten wird versucht zu entdecken, ob die Musik darüber Aufschluß gibt.

Bruch und die Kol Nidre-Fassungen

Werner rekonstruierte eine mögliche Basismelodie des *Kol Nidre* – vielleicht die Melodie, die der von Mordecai Jaffa genannten Melodie zugrundeliegt – anhand der drei ältesten überlieferten Notationen von A. Beer (1765), S. Naumburg (1840–74) und aus Lewandowskis *Kol Rinnah U'T'Fillah* (1871)²⁵. Das Ergebnis ist eine Aneinanderreihung mehrerer Melodieabschnitte mit „Coda“ in 22 Takten. Durch die Benutzung von Taktstrichen schließt er, vermutlich aus praktischen Erwägungen, an die von ihm selbst aus stilistischen Gründen abgelehnte Praxis des 19. Jahrhunderts an²⁶ (vgl. Notenbeispiel 2).

Die drei verwendeten Fassungen weichen im Verlauf des Gesangs immer mehr voneinander ab. Im Modell bildet der Abschnitt ab D deshalb nicht mehr als den Durchschnitt einer großen Verschiedenheit, in dem Material aus vorhergehenden Abschnitten variiert und kombiniert wird.

Bruch folgt im großen und ganzen diesem Modell und variiert und kombiniert auf seine eigene Weise²⁷. Sein Arrangement des Gesanges endet bei Takt 54. Nach einem Vorspiel des Orchesters von acht Takten folgt er Werners Rekonstruktion, nur läßt er die Coda weg, bringt A, B und das erste D-Motiv zweimal nacheinander zu Gehör und schickt zu-

²⁴ Bruch war beispielsweise stolz darauf, daß er die Melodien für seine *Schottische Phantasie* während seiner Reisen durch Großbritannien und nicht aus einem Buch kennengelernt hatte (Horst Leuchtman, *Max Bruch*, in: *The New Grove's Encyclopedia of Music and Musicians*, London 1980).

²⁵ Werner 1976, S. 36. Die drei Fassungen wurden von Idelsohn (1929) veröffentlicht.

²⁶ Ich übernahm mit ABCAD-Coda Werners Einteilung aus praktischen Gründen in leicht variiertes Form. Er verwendet ein ABAC-Coda in Zusammenhang mit der Ähnlichkeit mit dem mittelalterlichen Lai.

²⁷ Benutzt wurde die Ausgabe *Kol Nidrei. Adagio für Violoncell mit Orchester und Harfe nach hebräischen Melodien*, opus 47, Simrock, Berlin o. J.

Notenbeispiel 2

dem beide Male diesem D-Motiv ein Orchester-Unisono von zwei Takten voraus. Das Motiv, ursprünglich in Moll oder dorisch, mit dem Bruch in Takt 37 beginnt, erscheint bei einigen anderen in der Coda, bei Lewandowski jedoch ebenfalls im D-Abschnitt.

Wenn wir Bruchs wichtigste Modifikationen mit den vorgenannten Fassungen vergleichen, finden wir erwartungsgemäß die größte Übereinstimmung mit der von Lewandowski notierten Fassung²⁸. Das Motiv des Orchester-Unisono – eine Zusammenstellung von Material aus (Variationen zu) A, B und C – finden wir nur bei Beer und Lewandowski. Bei Beer kommt es nur einmal vor, ohne Triole, es beginnt auf einem schwachen Takteil

Notenbeispiel 3: Das ‚Unisono-Motiv‘ bei Beer, Lewandowski und Bruch

²⁸ Benutzt wurde die Ausgabe *Kol Rinnah U'T'Fillah, ein- und zweistimmige Gesänge für den israelitischen Gottesdienst*, Berlin 1882.

und weist zwei statt vier Tonwiederholungen auf; Lewandowski bringt es genauso wie Bruch zweimal zu Gehör, als Einleitung von D, und es beginnt ebenfalls auf der ersten Zählzeit mit der Triole und drei Tonwiederholungen (vgl. Notenbeispiel 3).

Nicht nur hieraus ergibt sich, daß die Lewandowski-Fassung als Modell diente. Auch die ‚Metrik‘ und Rhythmik des Anfangsmotivs aus der Lewandowski-Fassung weisen die meisten Parallelen mit den ersten Takten der Cellopartie auf.

The image shows four staves of musical notation, each representing a different version of the first measure of a piece. The staves are labeled as follows:

- Beer:** A single staff in treble clef, common time, with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter and eighth notes.
- Naumbourg:** A single staff in treble clef, common time, with a key signature of two flats (Bb, Eb). The melody consists of quarter and eighth notes.
- Lewandowski:** A single staff in treble clef, common time, with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The melody features a triplet of eighth notes in the second measure.
- Bruch:** A single staff in treble clef, common time, with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The melody features a triplet of eighth notes in the second measure and accents over the first and second notes of the first measure.

Notenbeispiel 4: Takt 1 aus allen Fassungen

Dann folgt Bruch Lewandowski mit der Terz in Takt 5. Die Quinte an dieser Stelle in Werners Modell ist von den anderen Kantoren hergeleitet.

Es fragt sich jetzt, ob Lichtenstein Bruch genau diese einstimmige Fassung präsentierte. Lewandowski nahm in sein *Todah W'simrah*²⁹ vier mehrstimmige Arrangements des *Kol Nidre* auf. Das erste (Nr. 68) und das zweite, geschrieben für die Gemeinde in München (Nr. 69), sind mit der üblichen Kombination von aramäischen und hebräischen Texten versehen. Die dritte Fassung (Nr. 70), „O Tag des Herrn“, war für Berlin bestimmt, während es sich bei der vierten Fassung (Nr. 71) um eine Übersetzung von Psalm 130 für die Gemeinden in Nürnberg und Stettin handelt. Von den vier Fassungen haben also zwei einen deutschen Text. Sie sind Beispiele für Lewandowskis (um die Mitte des Jahrhunderts allerdings notwendige) Einführung der Landessprache beim sakralen Chorgesang. Mit der Verwendung des 130. Psalms schloß er sich einem alten Brauch an Jom Kippur an³⁰. Die Kombination des Psalmtextes mit der Melodie des *Kol Nidre* war eine gemäßigte Alternative zur gänzlichen Weglassung des *Kol Nidre*, wozu sich das Reformjudentum seit Anfang des 19. Jahrhunderts, als Reaktion auf inhaltliche Kritik von anti-jüdischer Seite, öfters entschloß. Es handelt sich bei allen vier *Kol Nidre* um Responso-

²⁹ Benutzt wurde die Ausgabe *Todah W'simrah, vierstimmige Chöre und Soli für den israelitischen Gottesdienst, mit und ohne Begleitung der Orgel (ad lib.)*, Berlin 1876.

³⁰ Idelson 1931–32.

rien mit unterstützender Orgelbegleitung; auf den Kantor folgt jeweils – bis einschließlich Melodieteil C – der vierstimmige gemischte Chor. (In der Fassung für München wird den letzten Worten noch ein kurzes Rezitativ vorausgeschickt; ansonsten weisen die Chor-teile nur sehr geringe Unterschiede auf.)

Wenn wir Werners Behauptungen auf das *Kol Nidre* beziehen, dürfen wir davon ausgehen, daß Lichtenstein eine Melodie sang, die dem Diskant aus Lewandowskis Chor-teil entsprach. Dieser Melodie müßte dann ein einfacheres als das in *Todah W'simrah* notierte Rezitativstück vorangegangen sein, worin die Motive, die sowohl bei Lewandowski als auch bei Bruch zu hören sind, verarbeitet waren. Im Vorwort zum *Todah W'simrah* erläutert Lewandowski, daß es ratsam erschien, die Melodien aus *Kol Rinnah U'T'Fillah*, die ursprünglich für die alte Synagoge bestimmt gewesen waren, unverändert zu übernehmen, damit die Gemeinde, die sich auch schon an die Orgelbegleitung gewöhnen mußte, nicht mit noch mehr Neuerungen konfrontiert würde. Die unveränderte Übernahme gilt nicht für die Melodiefragmente der Sopranpartie, sondern nur für die des Vorsängers, abgesehen von einigen unbedeutenden Varianten. Diese beziehen sich nicht auf die oben erwähnten Stellen, wo sich das unbegleitete Rezitativ und Bruchs Melodie entsprechen. Aber auch einige der genannten Varianten finden wir bei Bruch wieder, und dadurch wird die Vermutung bestätigt, daß Lichtenstein nicht genau das gesungen hat, was in *Kol Rinnah* stand.

Einige Beispiele: Die Triole auf der fünften Note (und spätere äquivalente Stellen) im Rezitativ, die in den Fassungen Nr. 69 und 70 zu einer Achtelnote reduziert war, erscheint auch als Achtelnote auf Bruchs fünftem Celloton (und an äquivalenten Stellen). Auffallend ist auch Bruchs Wiederholung des g in Takt 18, die wir nicht in der Solofassung, aber wohl in den Fassungen Nr. 69, 70 und 71 antreffen. So gibt es noch einige Parallelen zwischen Bruch und Nr. 70, die von der Solofassung abweichen.

Das Umgekehrte trifft jedoch auch zu: Einige Stellen in Bruchs Werk verweisen eher auf das unbegleitete Rezitativ als auf eine der harmonisierten Fassungen.

Die Punktierung auf dem 2. Ton von Bruchs unisoner Tuttipassage hat weniger Ähnlichkeit mit der betreffenden Stelle in Nr. 70, in der sie auf den 1. Ton fällt, oder mit den Nummern 68, 69 oder 71, wo sie fehlt, als mit der unbegleiteten Fassung. Dieses Motiv steht wie gesagt bei Bruch und im unbegleiteten Rezitativ zweimal. In Lewandowskis mehrstimmigen Sätzen steht es nur einmal.

Weisen diese Vergleiche darauf hin, daß Bruch das Solorezitativ und die Fassung Nr. 70 kennenlernte? Dann müßte es Zufall sein, daß der Vorschlag in Kombination mit der Achtelnote davor in Takt 11 in Nr. 70 fehlt, während dieser Vorschlag (als Hauptnote) wohl in der Solofassung und in Nr. 68, der liturgischen Fassung, steht.

Parallelen und Unterschiede zwischen den kantoralen Partien und der Cellopartie weisen also in die Richtung des Solorezitativs und der hebräisch-aramäischen Fassung Nr. 68 sowie der deutschsprachigen Fassung Nr. 70 für Berlin. Die Harmonisierungen verschaffen kaum mehr Klarheit. Werner (1976) beurteilt Lewandowskis mehrstimmige Arrangements kurz, aber unmißverständlich: „Lewandowski handled the choir with greater skill, while Sulzer wrote a better line for the cantor.“ Nun, Bruch machte kaum Gebrauch von Lewandowskis Talent. Vergleichen wir dessen Harmonisierungen mit Bruchs Orchestra-

tion, dann stellt sich heraus, daß es sich bei den Parallelen um wenig markante oder mehr oder weniger selbstverständliche Entscheidungen handelt; sie werden durch die Melodie sozusagen aufgedrängt.

Ist es berechtigt, zu denken, daß die Einstimmigkeit der Passage, die bei Bruch in Takt 29 beginnt, von Lewandowskis Satz inspiriert war? Auch ohne das Argument, daß dieser den Chor durch eine mehrstimmige Orgelbegleitung unterstützen läßt und daß andere Unisono-Stellen dann von Bruch beiseite geschoben sind, läßt sich die Einstimmigkeit hier nicht anders sehen als ein durch diese Melodie erzeugter Effekt. Was übrigbleibt, ist der Übergang vom rezitativischen Stil zu einem mehr choralartigen Satz, mit einer kurzen (bei Bruch etwas längeren) parallelen Sextenbewegung. Diesen Übergang und die Sexten gibt es in allen Fassungen des *Todah W'Simrah*. Sie sind nicht sehr ausgeprägt und überzeugend. Dasselbe läßt sich über die punktierte Auffüllung der kleinen Terz im vorletzten Takt von Bruchs Vorspiel behaupten, die wir auch in dem zwei Takte dauernden Vorspiel der Fassung Nr. 68 finden. Beide Komponisten leiteten dieses Material aus dem Gesang selbst ab.

Die Funktionen der Kompositionen von Bruch und Lewandowski variieren stark. So lassen sich die vielen kleinen Unterschiede erklären. Sie stehen hier nicht zur Debatte.

Falls Bruch eine mehrstimmige Fassung kannte, so wird es sich wohl um Nr. 68 oder Nr. 70 gehandelt haben. Die vorstehenden Analysen, kombiniert mit Werners kritischen Bemerkungen, machen jedoch nur klar, daß Lichtenstein bis zum Abschnitt D eine etwas vereinfachte Mischform der unbegleiteten Melodie und der Rezitative, die in den Fassungen Nr. 68 und 70, also in den in Berlin benutzten Fassungen enthalten waren, vorgesungen haben muß, und im Anschluß daran die Melodie der Sopranpartie aus Nr. 70. Das kann sich folgendermaßen angehört haben:

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of six staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The first staff is the vocal line, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E



Notenbeispiel 5

Wenn sich diese Melodie ungefähr mit dem Gesang des Kantors deckt, dann war sein Einfluß auf Bruchs Werk beträchtlich. Da jedoch behauptet und auch glaubhaft gemacht wurde, daß Lichtensteins Melodie in den siebziger Jahren nicht ohne Zutun von Lewandowski ihre endgültige Form fand, darf man davon ausgehen, daß auch letzterer einen Beitrag leistete.

Ganz eindeutig ist der Einfluß der traditionellen Grundmelodie auf das Cellostück. Bruch tastete ihr Wesen nicht an. Er gesellt sich gleichsam zu den Vorsängern mit seiner leicht variierten Übernahme der ersten Melodieteile und dem Durchführungscharakter der nachfolgenden Passage. Trotzdem wurde die jüdische Aussage in ein deutsch-romantisches Musikidiom übersetzt.

Das letztere trifft in noch stärkerem Maße für die zweite Melodie aus Bruchs Werk zu, die sich dann auch weiter von ihrem Modell entfernt, worauf im nachstehenden näher eingegangen wird.

Die Vorlage, die zweite Hälfte des Klavierlieds *Beweinet, die geweint an Babel's Strand*, weist zwei periodische Melodien, von denen die erste wiederholt wird, und eine dritte unperiodische Melodie auf. Bruch übernimmt die erste Melodie mit der Wiederholung, aber ersetzt die zweite durch einen kadenzartigen Mittelsatz und beschließt sein Werk mit einer Wiederholung der ersten Melodie.

Was Idelsohn zum ersten Thema aus *Kol Nidrei* bemerkt, gilt also ebenfalls in viel stärkerem Maße für das zweite: „[Die von Bruch benutzte] melody was an interesting theme for a brilliant secular concerto. In his presentation, the melody entirely lost its original character. Bruch displayed a fine art, masterly technique and fantasy, but not Jewish sentiments. It is not a Jewish *Kol-Nidre* which Bruch composed“ (1929)³¹. Diese Behauptung setzt eine temperamentvolle Bemerkung Arnold Schönbergs in den richtigen Kontext. Dessen *Kol Nidre*, in dem die „Cellosentimentalität des Bruch usw.“ „wegvitiolisiert“ werden sollte, war für einen sakralen Zweck bestimmt³². Werner (1958), der sich der verschiedenen Funktionen der beiden *Kol Nidrei* zweifellos bewußt war, schloß sich jedoch (in einer Rezension anläßlich der europäischen Premiere von Schönbergs Bear-

³¹ Bruch selbst erhob auch nicht den Anspruch, 'jüdische' Musik geschrieben zu haben, was aus einem Brief vom 8. April 1881 an Simrock hervorgeht, in dem er sein *Kol Nidrei* eine künstlerische Bearbeitung eines vorgegebenen melodischen Stoffes nannte.

³² Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 48.

beitung) mit einer vernichtenden Beurteilung von Bruchs Cellowerk („rather vulgar“) der Meinung Schönbergs an³³. Vielleicht muß man Cellistin sein, wie Milly Stanfield, um Bruchs Werk als „perhaps the deepest and most sincere of all his compositions“³⁴ zu betrachten. Der unbefangene Konzertbesucher wird wohl eine Position in der Mitte einnehmen und die Cellophantasie beurteilen, wie sie es verdient – eine aus ethnomusikologischer Sicht anspruchslose, aber schöne Bearbeitung einer schönen Melodie.

Hebräische Gesänge

In derselben Periode muß Abraham Jacob Lichtenstein den Komponisten noch mit einer anderen Sammlung bekanntgemacht haben. Denn Bruch entnahm daraus (außer der zweiten Melodie in seinem *Kol Nidrei*) die Melodien für seine *Hebräischen Gesänge* für vierstimmigen Chor, Orchester und Orgel. Noch in Berlin begann Bruch mit seiner Arbeit an diesen drei Chorliedern zur gleichen Zeit wie mit dem *Kol Nidrei*, und er vollendete sie in Liverpool. Die Reihenfolge im ersten Druck wich von der Reihenfolge im Autograph ab; *Beweinet, die geweint an Babel's Strand* wurde das erste und *Arabiens Kameele* das dritte Lied. Das kontrastierende *In ihrer Schönheit wandelt sie* wurde dazwischen angeordnet. Daß Abraham Jacob Lichtenstein Bruchs Informant war, wurde am Anfang dieses Artikels nachgewiesen. Keiner der Texte gehörte jedoch zum synagogalen Repertoire. Wie kannte der Kantor diese Lieder?

Die Neigung des Judentums im 19. Jahrhundert, nach dem Beispiel der christlichen Umgebung geistliche oder weltliche Kunstmusik zu schaffen, spiegelt sich in mehreren Veröffentlichungen mehrstimmig gesetzter jüdischer Melodien wider. 1815 erscheint *A Selection of Hebrew Melodies* auf dem englischen Markt. Es handelt sich um zwölf einstimmige Lieder mit „appropriate Symphonies and Accompaniments by John Braham + Isaac Nathan. [London, the authors]“. Eigentlich hatte nur der letztere, der als Sohn eines Kantors in Canterbury geboren wurde und Musikgeschichtslehrer und Bibliothekar am Hofe von König Georg IV. und nach eigenen Angaben dessen Spion war, die Sammlung herausgegeben; der Name Brahams, eines Kantors, bekannten Opernsängers und Komponisten (1774–1856), diente als Paradepferd. Nathan (1790–1864) hatte Lord Byron mehrmals auf die Melodien aufmerksam gemacht und ihn gebeten, sie mit Texten zu versehen. September 1814 gab der Dichter dieser Bitte nach³⁵ und schrieb im Herbst und Winter 1814–1815 seine wunderschönen *Hebrew Melodies*. Die Lieder wurden daraufhin vom Herausgeber mit einer homophonen Klavierbegleitung versehen und im April 1815 veröffentlicht. Einen Monat später erschien eine viel umfangreichere Sammlung von Byron-Nathan. Mehr als zwanzig Ausgaben folgten, darunter eine deutsche³⁶.

³³ Eric Werner, *Schönberg's Kol Nidrei*, in: *Musical Quarterly* 44 (1958), S. 242ff.

³⁴ Milly Stanfield, *Some 'Cellistic' Landmarks*, in: *Violins and Violinists*, 1950, Mai/Juni, S. 173ff., Juli/August, S. 220ff. und September/Oktober, S. 261ff. Übrigens suchte Stanfield die Ursache dieser Qualität irrtümlicherweise in Bruchs vermeintlichem Judentum. Als dies notwendig erschien, gelang es den Nachkommen Bruchs, dieses seit langem herrschende Mißverständnis aufzuklären.

³⁵ Thomas L. Ashton, *Byron's Hebrew Melodies*, Austin 1972, S. 14.

³⁶ Vgl. Ashton.

Die von Nathan behauptete Authentizität seines Materials wurde oft bezweifelt³⁷. Das ist wahrscheinlich auf die Verwestlichung der damaligen Synagogenmusik zurückzuführen, auch in den Tempeln in Canterbury und London, wo Nathan die Melodien gehört hatte. Eric Werner (1976) brachte ans Licht, daß es sich zwar nicht immer um Musik aus der Zeit des alten Palästina handelte, aber daß sie sehr wohl zum traditionellen aschkenasischen Repertoire gehörte. Zudem wurden, Burwick und Douglass zufolge, alte Vorschriften für die kantonale Aufführungspraxis von Nathan, sofern die Notation das erlaubte, in seine Bearbeitungen integriert. So sind die beiden Fassungen von *She walks in beauty*, die am Anfang der Sammlung stehen, gängige Varianten derselben synagogalen Melodie. Bei *O weep for those* handelt es sich ebenfalls um eine Adaption einer bekannten synagogalen Melodie. Für die Melodie von *On Jordans Banks* diente ein Chanukka-Gesang als Vorlage, für den wiederum eine deutsche Hymne aus dem 13. Jahrhundert als Grundlage diente³⁸.

Byron dichtete den Text von *She walks in beauty*, in dem die dunkle Schönheit als die erhabeneren besungen wird, schon im Sommer des Jahres 1814. Aber *O weep for those* vom September 1814, wofür sich der Dichter durch Psalm 137 und das Matthäusevangelium mit einem Text, der die Diaspora Israels beklagt, inspirieren ließ, war wahrscheinlich das erste Gedicht, das er für Nathans Sammlung dichtete. Im Oktober schrieb er *On Jordans banks*, eine Klage über die Schändung des Landes Israel durch den Feind, mit Verweisen auf die Psalmen 94 und 144 und auf das 2. Buch Mosis, *Exodus*.

Nathans Fassungen der drei Lieder, in einem bescheidenen italienisch-ornamentalen Stil, im „Zigeuner“-Stil und im hymnischen Stil, verschaffen einigermaßen einen Eindruck von der Diversität der Sammlung. Werner beurteilt diese als nicht besser oder schlechter als andere englische Hausmusik aus jener Zeit. Die Reaktionen waren damals aber sehr unterschiedlich. Manche fanden, daß die Musik diese Gedichte nicht verdiente: „To some of the melodies, indeed, it is scarcely practicable to sing the words with any effect whatever“³⁹. Diese Kritik war berechtigt, und die Gründe liegen auf der Hand. *She walks in beauty* wurde von Byron zwar als Liedtext geschrieben, aber ohne daß er sich von einem bestimmten musikalischen Modell leiten ließ; erst später wählte der Musiker den Gesang aus seiner Sammlung, der am besten dazu paßte. Nathan berichtete, daß Byron ihn bei den anderen Gedichten oft über den Stil und das Metrum der Musik befragt hatte, damit jener nicht dazu gezwungen sein würde, die Melodien den Gedichten anzupassen. Diese Bemühungen sind jedoch in den Texten nicht immer wiederzufinden; Nathan wurde also mit einer von ihm sehr bewunderten Poesie konfrontiert, die er auf vertretbare Weise mit den für ihn nicht weniger verpflichtenden Melodien und Traditionen in Einklang bringen mußte. Er half sich manchmal mit Wortwiederholungen und rhythmischen

³⁷ Idelsohn 1929, Israel Abrahams, *Byron's „Hebrew Melodies“*, in: *By-paths in Hebraic Bookland*, Philadelphia 1920, S. 207ff; Joseph Slater, *Byron's Hebrew Melodies*, in: *Studies in Philology*, Vol. XLIX, Jan. 1952, S. 78. Slater schreibt: „The truth of the matter was that Jewish liturgical music of the early nineteenth century was thoroughly corrupt. A framework of ancient ritual was stuccoed with tunes which cantors had picked up or composed in all the cities of Europe: hymns were more likely to have been sung at Vauxhall a hundred years earlier than at Jerusalem before the destruction of the temple.“

³⁸ *A selection of hebrew melodies, ancient and modern*, by Isaac Nathan and Lord Byron, hrsg. von Frederick Burwick und Paul Douglass, Tuscaloosa und London 1988, S. 13.

³⁹ So George Thomson. Vgl. Ashton S. 48, Fn. 92.

Anpassungen der Musik. Auch die drei betreffenden Lieder zeigen deutlich, daß der Musiker nach einer guten Prosodie strebte, aber nicht immer gelungene Lösungen fand. Dennoch wurden vom ersten Druck dieser Lieder zehntausend Exemplare verkauft, viertausend mehr als von den Texten ohne Musik, die, nach Rücksprache mit Nathan, als *Hebrew Melodies* einen Monat später herausgegeben wurden.

Der Ruhm, der die Sammlung Nathan brachte (unter seinen Bewunderern befand sich Walter Scott), war jedoch verblaßt, als Lichtenstein Bruch darauf aufmerksam gemacht haben muß. Der Kantor selbst kann die Sammlung schon seit den frühen zwanziger Jahren gekannt haben, als die deutsche Ausgabe erschien⁴⁰. Bruch war offensichtlich genauso beeindruckt von der Musik wie Byron fünfundsiebzig Jahre vorher, denn er (oder der Kantor?) wählte die vorgenannten Werke daraus aus und bearbeitete sie im Herbst und Winter des Jahres 1880⁴¹.

Der Komponist erwähnt Lichtenstein als seine Quelle und nennt keine Sammlung. Das erweckt den Eindruck, als habe er die Musik, vielleicht beim selben Anlaß wie das *Kol Nidre*, das erste Mal gehört, als sie von Lichtenstein gesungen wurde. Die Melodie des dritten Liedes ist auch im nachgelassenen Werk von Lichtenstein („Morgengottesdienst“ Nr. 25) und zweimal in Lewandowskis *Todah W'Simrah* (Nr. 255 und 256) zu finden. Unterschiede zwischen den Fassungen von Lichtenstein und Lewandowski einerseits und Nathan und Bruch andererseits weisen jedoch darauf hin, daß sich der Sänger in diesem Lied eng an Nathans Partitur hielt. Es gibt keinen Grund anzunehmen, daß dies bei den anderen beiden Liedern nicht der Fall gewesen sein soll. Der Kantor diente also vermutlich nur als Informant des aschkenasischen Repertoires. Deshalb fehlt hier eine detaillierte Analyse, und ich beschränke mich auf einen allgemeinen Vergleich.

Dieser macht deutlich, daß Bruch seine Quelle nicht ablehnte, sondern in seiner Bearbeitung für Chor und Orchester verschiedenartig bereicherte. Sie ist deshalb auch erkennbar vorhanden.

Bruch wählte für *She walks in beauty* die erste Fassung, aber ersetzte den Mittelsatz durch den Mittelsatz aus der zweiten Fassung. Im übrigen durchbricht seine Musik Nathans einfache Liedformen nur mit einer blockartigen Orchestration. Auch fehlen die Vor- und Nachspiele. Die Melodien sind fast unberührt geblieben. Ferner unterscheidet sich die Harmonisierung, auch im Fall von weniger auf der Hand liegenden Wendungen, meistens nicht wesentlich von denen von Nathan, ist aber nur hier und dort reicher, wie im Melodieteil „Wo badet Israel“ in *Beweinet, die geweint an Babel's Strand*, wo Bruch die typischen harmonischen Wendungen aus seinem *Kol Nidrei* übernahm. Während das Kla-

⁴⁰ Benutzt wurde die Ausgabe *Sammlung Hebräischer Original-Melodien mit untergelegten Gesängen von Lord G. G. Byron und deren Übersetzung vom Geheimen Krieges-Rath Kretzschmer. Heft 1*, in: *Magazin für Kunst, Geographie und Musik*, Berlin 1822 (aus dem Besitz der Staatsbibliothek Berlin). Seit 1820 waren deutsche Übersetzungen der *Hebrew Melodies* in Umlauf. (Leopold Hirschberg, *Lord Byrons hebraeische Gesaenge und die Tondichter der romantischen Schule*, in: *Ost und West. Illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*, Jg. XIII (1913), Heft 4, S. 321.) Unter vielen anderen vertonte auch Loewe nach dem Tod seiner ersten Frau Julie von Jacob im Jahre 1823 23 *Hebrew Melodies* von Byron, darunter die vorgenannten drei Lieder. Die Musik verweist jedoch nicht auf Nathans Sammlung.

⁴¹ Bruch an Simrock in einem Brief vom 5. Oktober 1886: „Ich habe seit mehreren Jahren herrlichste Melodien zu Lord Byrons Hebräischen Gesängen von mir für Chor, Orchester und Orgel bearbeitet da liegen“ (vgl. Karl Gustav Fellerer, *Max Bruch*, in: *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, Heft 103, Köln 1973). Benutzt wurde hier die Ausgabe: *Hebräische Gesänge (nach Lord Byron's Hebrew Melodies) für Chor, Orchester und Orgel ad.lib. bearbeitet von Max Bruch*, Kalmus, New York o. J. Bruch verwendete die ersten Wörter der deutschen Übersetzung, „Arabien's Kameele“, als Titel des dritten Liedes.

vier bei Nathan eine unterstützende und belebende, manchmal tonmalerische Funktion hat, kann sich Bruchs Orgelpartie auf die unterstützende Funktion beschränken, während die drei vokalen Unterstimmen und das Orchester für Abwechslung sorgen. Mit der un-musikalischen deutschen Übersetzung ging Bruch ähnlich um wie mit Nathans Musik. Wo (bitter) notwendig, brachte er textliche Verbesserungen an, doch auch dort leider nicht immer.

Es bleibt die Frage, weshalb diese Bearbeitung ihrerseits vergessen ist. Denn auch Bruchs Arrangements, insbesondere *Arabiens Kameele*, hatten damals, im November 1880 und November 1882, bei drei Aufführungen durch die Liverpool Philharmonic Society großen Erfolg. Die unglückliche prosodische Behandlung – in Bruchs Werk nur an einigen Stellen im Vergleich zur Quelle verbessert – wird ein englischsprachiges Publikum weniger gestört haben als ein deutsches. Vielleicht auch wurden die Engländer damals vor allem von ihrem großen einheimischen Dichter in den Konzertsaal gelockt.

Meiner Meinung nach könnte ein sachkundiger Klavierauszug von Bruchs Werk, gesungen entweder mit dem ursprünglichen englischen Text oder in der von Israel Abrahams genannten hebräischen Übersetzung oder in einer musikalisch vertretbaren (das heißt: freieren) Übersetzung in die eigene Sprache, eine interessante Erweiterung des reformsynagogalen Chorrepertoires sein.

Schlußfolgerung

Eric Werner unterscheidet zwei funktionelle Richtungen im historischen Verlauf einer Melodie. Ihr Ursprung kann in einem Kunstwerk liegen, von wo aus sie sich, meist geringfügig transformiert, loslöst und „absinkend“ zu Gemeingut entwickelt. Den umgekehrten Verlauf nennt er „aufsteigend“. So betrachtet, machten viele synagogale Melodien eine zweifach „aufsteigende“ Bewegung. Kantoren hörten sie in ungeschliffener Form von herumreisenden Musikern, wonach sie zu einem Bestandteil des synagogalen Repertoires stilisiert wurden und dann ihrerseits zu einer stilisierten Integration in einen artistischen Kontext inspirierten. Im 19. Jahrhundert fanden, dank der Emanzipation der Juden und folglich der kulturellen Entwicklung der Kantoren und in Zusammenhang mit dem wachsenden Interesse der Komponisten für Volksmelodien, solche Prozesse und andere Formen von musikalischem Austausch regelmäßig statt. Das Arrangement des 29. Psalms für Chor mit hebräischem Text (D 953) von Franz Schubert aus dem Jahre 1828, das auf Anregung von Salomon Sulzer für dessen *Schir Zion* geschrieben wurde, ist vermutlich das berühmteste Beispiel⁴².

Ohne Carl Loewe und Max Bruch mit Schubert oder Abraham Jacob Lichtenstein mit Sulzer zu vergleichen, hat ihre Zusammenarbeit zu einigen Kompositionen geführt, von denen eine Komposition noch immer zum festen Konzertrepertoire gehört, deren Entstehungsgeschichte aber kaum bekannt ist. Auch die Schlüsselrolle des bescheidenen Sängers wurde nie erforscht. Dieses Versäumnis sei hiermit wiedergutmacht.

⁴² Schubert war begeistert von der Interpretation seiner Lieder durch Sulzer. Dieser wurde auch von Meyerbeer, Schumann und Liszt bewundert. Liszt veranstaltete zusammen mit Sulzer einige Liederrecitals.

Sándor Veress' „Orbis tonorum“, Nr. 4, „Intermezzo silenzioso“, und Anton Weberns op. 10, Nr. 3 („Rückkehr“) — ein Vergleich

von Michael Kunkel, Tübingen

Eines der letzten vollendeten Werke von Sándor Veress (1907–1992), der Zyklus *Orbis tonorum* für Kammerensemble aus dem Jahre 1986, ist als sein musikalisches Vermächtnis aufzufassen. Das betrifft die unterschiedlichen Kompositionstechniken der einzelnen Stücke, aber auch satzübergreifende Maßnahmen, die dem Zyklus zu beispielhafter Geschlossenheit verhelfen. Um dies zu verdeutlichen, ist eine Betrachtung des vierten Stückes, *Intermezzo silenzioso*, besonders lohnenswert, obwohl es zunächst eher unauffällig und beinahe belanglos erscheint. Der junge György Ligeti bemerkte einmal treffend: „Seine [Veress'] Musik ist aber — bei aller Einfachheit — oft schwer zugänglich. Wenn man sie zum ersten Male hört, meint man, sie wäre unbedeutend, nichtssagend. Ihr Reichtum entfaltet sich nur, wenn man die Werke näher kennenlernt. Dann entdeckt man plötzlich, daß es eine ganz großartige Musik ist, voll von versteckten Schönheiten, die dem Hörer nicht entgegenkommen: man muß sie aufsuchen“¹.

Das *Intermezzo silenzioso* befindet sich in mancherlei Hinsicht in der Nähe von Anton Weberns drittem der *Fünf Stücke für Orchester* op. 10 aus dem Jahre 1913. Das beruht kaum auf Zufall, denn über Veress' Verhältnis zu Webern und auch zu anderen großen Komponisten der sog. Zweiten Wiener Schule ist einiges bekannt.

Veress hat Webern sehr geschätzt. „Er bedeutet für mich in seiner flexiblen Strenge stets die Quintessenz der Zwölftonidee. [...] Schon die Art seiner Themengestaltung entspricht nicht der herkömmlichen Idee des Begriffs, und dadurch gewinnt er in der äußersten Konzentration des Zeitablaufs die Freiheit für die Vielförmigkeit der Variation, die als adäquate, aus der Materie gewonnene ‚Therapie‘ das eigentliche Ordnungsprinzip in der Ausformung seiner Musik ist. ... Also: die Behandlung des Klangmaterials nach seinen eigenen Gesetzen erzeugt die Form, nicht umgekehrt“².

Veress' Beziehung zu Alban Berg war eher cordialer Natur, die Begegnung mit der Oper *Wozzeck* kam geradezu einem Schlüsselerlebnis gleich³. Die Glissandi zu Anfang und Ende des dritten Satzes *Action* aus Veress' *Musica concertante* (1966) sind zweifellos auf die berühmte Eingangsgeste der Oper zu beziehen⁴. Dagegen wurde Veress von Arnold Schönberg kaum beeinflusst.

¹ György Ligeti, *Neue Musik in Ungarn*, in: *Melos* 16 (1949), S. 5–8, dort S. 6.

² Sándor Veress — *Festschrift zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Andreas Traub, Berlin 1986, S. 30f. Neben dieser Festschrift bietet das Lexikon *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns Werner Heister und Wolfgang Sparrer, eine umfassende Übersicht über Leben und Werk von Sándor Veress. Als wichtige Quelle diente dem Verfasser eine von Andreas Traub im Sommersemester 1993 an der Universität Tübingen gehaltene Lehrveranstaltung über Veress.

³ Vgl. Andreas Traub, *Sándor Veress — Festschrift*, S. 43.

⁴ Andreas Traub untersucht Alban Bergs Einfluß auf Veress' Kompositionsweise am Beispiel der *Musica concertante* in: A. Traub, *Zur Geschichte der Musica concertante*, in: *SMZ* 122 (1982), S. 228–237

Schon rein äußerlich lassen sich Gemeinsamkeiten von Veress' *Intermezzo silenzioso* und Weberns op. 10, Nr. 3 feststellen. Beide Stücke sind sehr ruhig und langsam, auch die Taktsummen sind beinahe identisch, zwölf Takte bei Veress, elf Takte bei Webern — dabei ist *Intermezzo silenzioso* das kürzeste Stück des *Orbis tonorum*, während op. 10, Nr. 3 das längste Stück aus Weberns Schaffensphase der opp. 9–11 darstellt. Die verblüffendste Analogie liegt allerdings in der inneren Organisation des Tonsatzes, die hier wie dort nach demselben Prinzip vorgenommen ist.

Der Tonsatz wird in beiden Stücken in zwei Bereiche aufgespalten; der eine ist durch melodische und kontrapunktische Vorgänge bestimmt, während der andere Mehrklänge aufweist. Diese Bereiche schließen sich morphologisch gegeneinander ab, so daß man von Satzschichten sprechen kann: In beiden Fällen setzt sich der Tonsatz also aus einer ‚Klänge-Schicht‘ und einer ‚Melodie-Schicht‘ zusammen.

Auch die Vermittlung dieser Schichten ist gleichartig, bei Veress wie bei Webern ergänzen sich ihre Töne in jedem Abschnitt zur Zwölfstufigkeit.

Damit sei der hier vorliegende Satztypus beschrieben, und nicht etwa eine Gattungsart oder gar Stilcharakteristik. In ihm entfalten sich spezifische kompositorische Vorstellungen der Autoren, deren unterschiedliche Schreibweisen aus der Perspektive des gemeinsam zugrundeliegenden Modells untersucht werden sollen.

I

Im *Intermezzo silenzioso* besteht die Klänge-Schicht aus drei Akkorden, einem Akkord aus Terzen ($h-d^1-f^1-a^1-cis^2$), einem aus Quartan ($fis-b-es^1-a^1$) und einem Quint-Akkord ($gis-e^1-c^2-g^2$). Die Akkorde bilden eine gleichmäßige Klangfläche, sie werden von Geigen und Bratsche *con sordino* und *senza vibrato* vorgetragen, auch der beinahe unveränderte Intensitätswert p vermittelt den Eindruck absoluter Bewegungslosigkeit. Lediglich die Einsätze der Akkorde werden von Celesta (T. 4), Harfe und Tamtam (T. 7) diskret markiert.

Die Taktart $7/2$ steht nicht im Dienste einer bestimmten Metrik, sondern läßt Betonungen innerhalb der Klangfläche erst gar nicht entstehen — die Taktstriche dienen eher der Verständigung der Ausführenden —, wodurch die ausgesprochene Statik dieser Schicht unterstützt wird. Es handelt sich um Großtakte, wie für einen rezitativischen Satz.

Aus den Akkorden resultiert das dreiteilige formale Gerüst des Satzes: A(T. 1–4) — B(T. 4–7) — C(T. 7–11).

Durch die schrittweise Spreizung der Intervallik in den Klängen öffnet sich der Tonhöhenraum allmählich, was sich auch auf die Dauern der Klänge auswirkt: der Terz-Klang währt 9 Ganze, der Quart-Klang 11 Ganze und der Quint-Klang 15 Ganze. Die Dehnung der Akkord-Dauern korrespondiert zweifellos mit der Spreizung der Intervallik — diese Entwicklung ändert allerdings nichts am durchaus starren Wesen der Schicht, sondern stellt eher ein formbildendes Moment dar.

In Takt 12 werden die zwei ersten Klänge in umgekehrter Reihenfolge, zunächst der Quart-, sodann der Terz-Klang, von der Celesta arpeggiert. Diese so beiläufig anmuten-

IV

Lento. $\text{♩} = 63$ ca. ♯^{b2}

ob. Cl. Bb. Fg. A T Cb.

A

Vl. 1 Vl. 2 Vla. Cl. Cb.

Notenbeispiel: Veress, *Intermezzo silenzioso*

(B)

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

den Arpeggi sind keiner flüchtigen Laune entsprungen; tatsächlich dienen die vertauschten Klänge als ‚formaler Auffang‘, sie erweitern das dreiteilige Formgerüst, indem sie einen gerafften Krebsgang andeuten, der auf die symmetrische Anlage der folgenden Sätze Nr. 5 *Verticale e orizzontale* und Nr. 6 *Capriccio delizioso* anspielt. Derartige satzübergreifende Korrespondenzen sind im Zyklus oft anzutreffen.

A - B - C - (B) - (A)
 T.1-4 T.4-7 T.7-11 T.12



Abbildung 1

Alle Tonhöhen der drei Klänge zusammengenommen ergeben ein lückenloses Zwölftonfeld. Diese Maßnahme sorgt für eine ausgesprochene Kohärenz in der Klänge-Schicht, da das zur Verfügung stehende Tonhöhenmaterial vollständig ausgeschöpft wird.

Einzig der Ton *a* tritt im Terz- wie im Quart-Klang auf, alle anderen Positionen sind einfach besetzt. Tatsächlich hat *a* eine besondere Bedeutung: *a* ist der Zentralton des *Intermezzo silenzioso*.

Im allgemeinen ist Veress' Tonsatz stets auf ein tonales Zentrum hin ausgerichtet, und zwar nicht im Sinne von Dur-Moll-Tonalität, es handelt sich vielmehr um eine Form von Modalität, wie sie auch in der Musik von Veress' Lehrer Béla Bartók anzutreffen ist. So komplex ein Tonsatz auch eingerichtet sein mag, niemals fehlt das Gravitationszentrum eines Zentraltones, und sei es noch so verschleiert. Selbst wenn Veress mit dodekaphonen Techniken operiert, verzichtet er nie auf eine konstitutive Tonhöhe⁵. Dieses Phänomen zeugt von seiner obligatorischen Beschäftigung mit ungarischer Volksmusik wie von seinem besonderen Interesse für franco-flämische Vokalpolyphonie.

Am Beispiel des *Intermezzo silenzioso* lassen sich explizite wie implizite Erscheinungsformen des Zentraltones *a* beobachten. Zunächst liegt die oben erwähnte Tonverdopplung in der Klänge-Schicht vor. Ferner tritt der Ton *a*⁴ in der Hochtransposition des Quart-Klanges in T. 12 als höchster Ton des Stückes auf. Ein weiteres Indiz liefert die Betrachtung des totalen Ambitus (wobei T. 12 mit seinen Transpositionen freilich unberücksichtigt sei): Er wird begrenzt vom *E*₁ der Harfe (T. 3/4) und *e*³ der Oboe (T. 3) (da das *f*³ der ersten Geige in T. 8 innerhalb einer Auszierung erreicht wird, ist die ohnehin minimale Überschreitung des Ambitus zu vernachlässigen), und gibt sich somit als instrumental stark erweiterter, plagaler Umfang zu erkennen.

⁵ Andreas Traub liefert eine exemplarische Darstellung der Reihentechnik bei Veress in: A. Traub, *Zum ersten Satz des Streichtrios*, in: Sándor Veress — *Festschrift*, S. 98–119.

Die untere Ambitusgrenze E_1 wie auch andere vereinzelt Töne langer Dauer und tiefen Registers entziehen sich dem Schichtenmodell, bilden aber auch keine eigene Schicht aus, da sie keine selbständige Struktur aufweisen. Vielmehr stützen sie die Vorgänge innerhalb der Satzschichten aus der Tiefe, oder sie nehmen auch sonst wichtige Funktionen ein, wie im Falle der Ausrichtung auf den Zentralton — der ja auch in T. 11 mit dem A_1 vom Kontrabaß deutlich markiert wird. Man kann hier von einer ‚Stütztontechnik‘ sprechen, welche die primäre Satzstruktur ergänzt.

Dadurch, daß der Zentralton a während der Dauer von A und B ohne Unterbrechung fortklingt, werden diese Abschnitte enger zusammengeschlossen; indessen werden B und C deutlich gegeneinander abgeschlossen: Eine ganze Pause trennt Quart- und Quint-Akkorde voneinander, die auch keine gemeinsame Tonhöhe teilen. Überdies wird die Zäsur in T. 7 noch stärker betont, indem der Einsatz von C durch Fermate und Tamtam — dem einzigen Schlagzeugeinsatz in diesem Stück — besonders herausgestellt wird. Damit korrespondiert noch das Verhältnis der Totaldauern der einzelnen Abschnitte: C ist um einen Großtakt länger als eine der beiden vorherigen Abschnitte, wogegen A nur zwei Ganze kürzer dauert als B.

Die zentrale Tonhöhe für Abschnitt C ist e : während a im ersten Akkord von Großterzen umgeben ist ($f^1-a^1-cis^2$), befindet sich e im dritten Akkord in einem Kleinsextzirkel ($gis-e^1-c^2$).

Im großen läßt sich nun die Stufung I—V—I konstatieren. Mit der Stütztonfolge E_1 (Harfe)— Cis (Kontrabaß)— A_1 (Kontrabaß) ist eine chiasmatische Polarität zu diesen Stufen eingerichtet; Cis ist die einzige klingende Verbindung zwischen B und C.

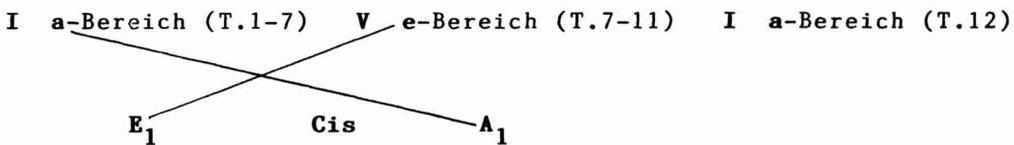


Abbildung 2

Die Melodie-Schicht besteht aus einstimmigen linearen Gebilden, die auf ganztöniger Skalenbewegung beruhen. Ihnen entspricht jeweils eine tiefe Gegenstimme. Auch hier gilt das durch die Dauer der Akkorde bestimmte dreiteilige Formgerüst. In jedem Abschnitt weichen die Komplexe in unterschiedlichem Maße vom ganztönig disponierten Material ab. Die Verzierungsart der Melodien dieser Schicht hat ihren Ursprung in der Auszierungspraxis ungarischer Bauernlieder im Parlando-rubato-Stil⁶.

Im ersten Abschnitt (T. 1—4) wird die Melodie von der Oboe deklamiert, während sie vom Violoncello kontrapunktiert wird. Hier liegt die Ganztonordnung $fis-gis-b-c-d-e$ zugrunde: die Hauptbewegung der Melodie lautet $e^3-d^3-c^2-b^2$, welche

⁶ Vgl. Sándor Veress, *Der Homo ornans in der Musik*, in: SMZ 122 (1982), S. 243—259. — Zoltán Kodály, *Ungarische Volksmusik — Ungarische Kunstmusik*, in: Zoltán Kodály, *Wege zur Musik*, hrsg. von Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 117—209.

ist eine Krebsform der eröffnenden Dreitongruppe der Gegenstimme in A, G—c—fis. Und mit der stringenten Ganztonfortschreitung aufwärts von a^2 nach dis^3 ist der Ansatzton der Oboenlinie aus A erreicht⁷.

Die charakteristische Halbtonrückung findet in einer vom Violoncello gespielten Imitation dieser Aufwärtsbewegung in der Kleinsekunde statt, die nach der vorletzten Stufe abbricht. Mit dem Ton e wäre die Violoncellolinie B—c—d(—e) die wörtliche Krebsgestalt des Nachsatzes der ersten Melodie T. 3—4, $e^3-d^3-c^2-b^2$. So entsteht eine Verknüpfung der Abschnitte A und C, da sich Entsprechungen zwischen je einer Haupt- und einer Nebenstimme ergeben, die in einem Krebsverhältnis stehen.

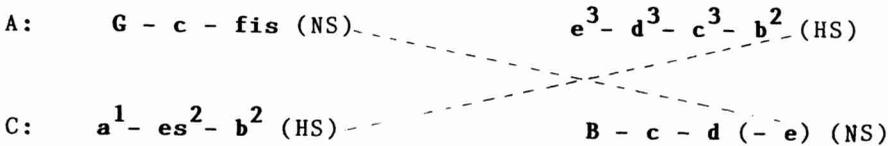


Abbildung 4

Die Andeutung eines Chiasmus ist also nur noch auf der Ebene der Stimmenhierarchie und durch die spiegelförmige Anlage erkennbar. Auch hier ist ein engerer Zusammenschluß von A und B eingerichtet, während C lose mit A verknüpft ist. Diese formale Konzeption wirkt auch auf die instrumentale Dualität von Streichern und Holzbläsern.

In T. 8—9 fällt der Kontrapunkt im Fagott in übermäßigen und verminderten Quinten innerhalb der Ganztonordnung, $cis^1-(\dots)-f-A-Es$. Auf diese Weise wird eine Beziehung zum Quint-Klang hergestellt, der während der Dauer von C erklingt. Dabei stellt die Wendung A—Es eine Umkehrung des Melodie-Anfangs a^1-es^2 aus T. 8 dar. Überdies besteht die Gegenstimme aus einer graduellen Verdopplung der Tondauern — Viertel, Halbe, Ganze, Brevis —, wodurch auf schematische Art die tendenzielle Verlangsamung der Melodie, die einem extremen, auskomponierten Ritardando gleicht, antizipiert wird.

In der Melodie-Schicht sind ebenfalls alle Tonhöhen der chromatischen Skala vertreten, was durch die Verwendung zweier verschiedener Ganztonskalen aber automatisch geschieht und nicht, wie in der Klänge-Schicht, als strukturelle Maßnahme anzusehen ist.

Die Abbildungen 5—7 illustrieren die Verschmelzung der Schichten zur Zwölftonfläche. Der Zentralton a wird als Gravitationszentrum des Satzes verdoppelt. Nur in A (Abb. 5) kommt d in beiden Schichten vor; auf diese Weise wird die Finalis d des vorhergehenden Satzes *Capriccio amaro* nachgeliefert, da sie in dessen offener Schlußbildung ausbleibt. In B, dem instabilsten Abschnitt, fällt der Ton e vollständig aus.

⁷ Weitere charakteristische Ganztonschlüsse finden sich in: *Orbis tonorum*, Nr. 1, *Tempi passati*, Nr. 3, *Capriccio amaro*, Nr. 8, *Tempi da venire* ?

Eingeklammerte Positionen (+) kennzeichnen Verzierungstöne, Verbindungen $\overset{\frown}{+ +}$, $\overset{\frown}{+ +}$ verweisen auf in der Analyse besprochene Dispositionen. M \triangleq Klänge-Schicht, s \triangleq Stütztöne.

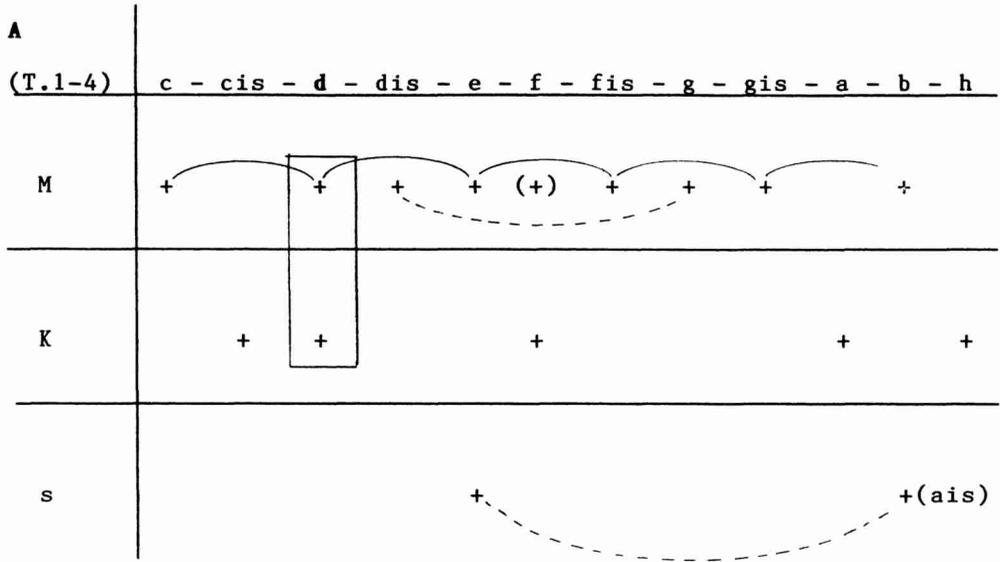


Abbildung 5

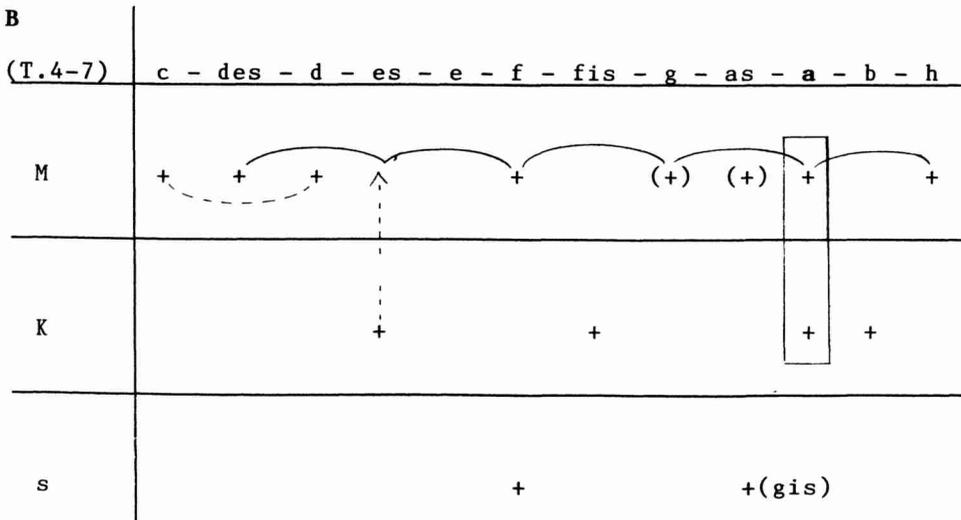


Abbildung 6

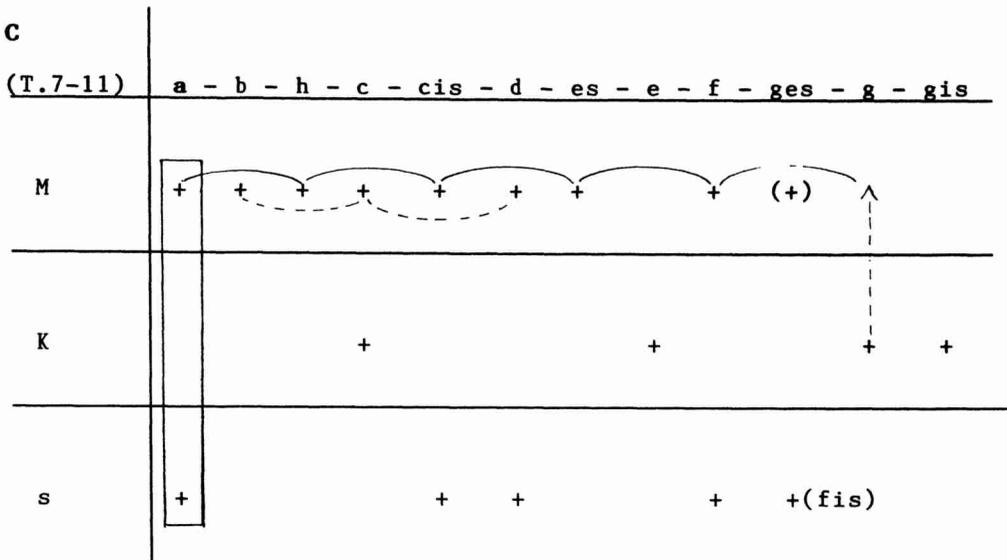


Abbildung 7

II

Anton Weberns Orchesterstück op. 10, Nr. 3 liegt eine dreiteilige Reprisesform zugrunde: A(T. 1–4), B(T. 5–6), A'(T. 7–11). Es ist bemerkenswert zu sehen, wie sehr die Beurteilungen des Webernschen Formdenkens divergieren. Theodor W. Adorno schreibt zur Uraufführung der Orchesterstücke op. 10 im Juni 1926 in Winterthur: „Die traditional vorgezeichneten Formen halten dem Angriff des subjektiv-expressiven Zwanges nicht stand. [...] Den Rekurs auf bestehende Formtypen verwehrt von Anbeginn schon die Konsequenz, mit der Weberns Musik sie negiert“⁸. Dagegen resümiert Pierre Boulez: „On a, chez Webern, des formes constituées d’une première partie, d’un centre, et puis d’une troisième partie qui est simplement une variation de la première ou bien c’est une suite de variations“⁹.

Freilich gehen beide Webern-Exegeten von grundverschiedenen Vorstellungen aus, die Formulierungen zeugen von einer Differenz im allgemeinen Verständnis von Form und sind daher nur äußerlich antithetisch. Zu op. 10, Nr. 3 äußert sich Erhard Karkoschka recht diplomatisch: „Ohne die Problematik der künstlerischen Qualität symmetrischer und asymmetrischer Formung näher zu berühren, dürfen wir sagen, daß innerhalb der Stil- und Materialentwicklung in dieser Periode Weberns eine Form,

⁸ Theodor W. Adorno, *Anton Webern. Zur Aufführung der fünf Orchesterstücke in Zürich*, in: *Musikblätter des Anbruch*, VIII. Jg., Heft 6, Wien 1926, S. 280–282, dort S. 280.

⁹ Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, Paris 1975, S. 17

deren Hauptwirkung auf der Reprise beruht, nur als aus zweiter Hand stammend erlebt werden kann“¹⁰.

Als Webern — nach dem Vorbild von Arnold Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* op. 16 — die einzelnen Stücke für die Uraufführung mit Überschriften versah, entschied er sich beim dritten für *Rückkehr*; ein Hinweis auf bewußten „Rekurs auf bestehende Formtypen“.

In op. 10, Nr. 3 bilden die Tonhöhen beider Schichten ein chromatisches Netz, bis in jedem Abschnitt vollständige Zwölfstufigkeit erreicht ist — eine Organisationsform, die auch für die übrigen Stücke aus op. 10 wie überhaupt für die ganze Schaffensphase der opp. 9–11 kennzeichnend ist¹¹.

In der Melodie-Schicht gibt es pro Abschnitt zwei Melodien, deren Charaktere „dolce“ und „espressivo“ gegensätzlich angeordnet sind. Dieses Kompositionsmodell wird in A ohne größere Abweichungen exponiert (siehe auch Abb. 8, S. 379).

Der erste Akkord ist in die Kleinsekundschritte $gis-a-b$ und $cis-d$ auflösbar, der Ton e ist die chromatische Verbindung zur Melodie-Schicht, deren erste Geigenlinie auf f einsetzt. Auch diese Viertongruppe, von der sich alle melodischen Erscheinungen des Satzes ableiten lassen, ist mit $f-fis$ und $h-c$ chromatisch strukturiert.

Die ersten Takte erfahren eine echoartige Reduktion in T. 3–4: Klänge- wie Melodie-Schicht schrumpfen auf die Dreitongruppen $e-g-f$ und $es-as-d$, in denen je eine chromatische Beziehung wirkt und deren schichtintern beziehungslose Töne sich verbinden ($g-as$). Wie zuvor die Geigenmelodie mit f knüpft hier die Hornmelodie mit es an den Ton e des Akkordes an.

Dank dieses espressivo-Echos wird das Zwölftonfeld von A vervollständigt, denn sonst fielen e und g aus. Als melodischer Ansatz- und Schlußgestus werden Tritonusdistanzen eingeführt.

Auch der äußerst dicht strukturierte Mittelteil B ist halbtönig disponiert (s. Abb. 9, S. 380). In der Klarinettenmelodie ist die Grundgestalt (T. 1–2) auf eine Fünftongruppe erweitert, die mit einer Viertongruppe der Bratsche beantwortet wird. Die Bratschenfigur wirkt auch als Bindeglied zwischen B und A', da der hier nirgends chromatisch zu verankernde Ton h auf die Posaunenmelodie in T. 8–9 verweist. Zugleich entspricht der abschließende Großterzschritt es^2-h^1 dem Kleinsextschritt fis^1-d^2 zu Beginn der Klarinettengruppe; kontrastierend zu A wird hier die Terz bzw. Sexte als Ansatz und Schlußintervall eingeführt. Die Wendung c^1-es-e^1 (T. 5, Gitarre und Violoncello) vermittelt zwischen den Melodien, denn einerseits wird die steigende Eröffnungsexte der Klarinette durch die fallende Sexte kontrapunktiert, andererseits wird die Chromatik $e-es$ der Bratschenfigur antizipiert.

Die Melodie-Charaktere sind zu „molto espressivo“ und „dolcissimo“ gesteigert, was zum Ereignisstau dieses komprimierten Abschnitts beiträgt. Es herrscht ein durch Zeitdruck motivierter Drang zum Superlativ, um die strukturellen Anforderungen

¹⁰ Erhard Karkoschka, *Studien zur Entwicklung der Kompositionstechnik im Frühwerk Anton Weberns*, Tübingen 1959, S. 123.

¹¹ Erhard Karkoschka ist der Ansicht, „daß die von Leibowitz und Craft vernachlässigten chromatischen Beziehungen dennoch mehr als alle anderen Kräfte die Tonkomplexe aufbauen“ (E. Karkoschka, *Frühwerk Anton Weberns*, S. 130).

auch in zwei Takten zu erfüllen, die durch die neuen Taktarten zusammengenommen kürzer sind als ein üblicher 6/4-Großtakt.

Die Klänge-Schicht, die dem Wesen dieses Abschnitts gemäß ganz beiläufig formuliert ist, knüpft in T. 6 (Gitarre und Harfe) mit *as* an den Schlußton *g* der Klarinettenmelodie, mit *d* an das *es* der Bratschengruppe an.

Lediglich für die kurze Dauer von *B* gerät der Satz in heftigere Bewegung, die Musik rückt für einen Augenblick nahe und es herrscht ein expressiver Gestus vor, doch sogleich kehrt wieder Ruhe ein, die Zurücknahme in T. 6 ist so extrem, daß es scheint, als werde versucht, die ganz kurze, augenblickhafte höhere Intensität so wieder auszugleichen.

Im letzten Abschnitt *A'* ist die Organisation in Kleinsekunden besonders evident (s. Abb. 10, S. 380): Die Klänge-Schicht besteht aus den unmittelbar benachbarten Halbtönen *cis—d—dis—e—f*, wobei *dis*³, *e*³ und *f*³ einen Kleinsekund-Cluster bilden. Die Posaunenmelodie schließt mit *c* und *ges* unmittelbar an die obere und untere Grenze des Klanges an, und es entsteht ein lückenloses chromatisches Feld.

In T. 10 gerät der Tonsatz ins Wanken und wird schrittweise ausgeblendet, so daß die an dieser Stelle zu erwartende *dolce*-Melodie ausfällt und in diesem Abschnitt keine vollständige Zwölfstufigkeit erreicht wird. Dafür deckt das gegebene Zehntonfeld den Bereich von *a* bis *ges* ohne Lücke ab.

Im Laufe des Stückes ist eine zunehmende Konsequenz in der chromatischen Arbeit zu beobachten — was auch mit der Verdopplung von Tönen während eines Abschnitts korrespondiert, die einen Überschuß zum Ideal des chromatischen Feldes darstellen. So kommt es in den entwicklungsbedürftigen Abschnitten *A* und *B* zu je drei Verdopplungen, wobei in *A* die Schichten nur durch einen Ton verknüpft sind, während sie in *B* schon zwei Knotenpunkte aufweisen. In *A'* wird kein einziger Ton verdoppelt, gerade der Ausfall der Positionen *g* und *gis* bzw. *as* führt den Idealfall eines gänzlich

Eingeklammerte Positionen kennzeichnen Tonhöhen des ‚*espressivo-Echos*‘.

A												
(T.1-4)	cis	- d	- es	- e	- f	- fis	- g	- gis/as	- a	- b	- h	- c
M		(+)	(+)		+	+		(+)		+	+	
K	+	+		+	(+)		(+)	+	+	+		

Abbildung 8

lückenlosen chromatischen Netzes herbei. In paradoxer Weise sorgt das förmliche Aushauchen der Musik für eine vorher nicht gekannte Geschlossenheit des Tonhöhenmaterials, als dessen Symbol der Kleinsekund-Cluster anzusehen ist.

B	
(T.5-6)	cis - d - es - e - f - fis - g - as - a - b - h - c
M	+ + + + + + + +
K	+ + + + + + + +

Abbildung 9

A'	
(T.7-11)	a - b - h - c - cis - d - dis - e - f - ges
M	+ + + + +
K	+ + + + +
	Cluster

Abbildung 10

III

Der Hauptunterschied zwischen Veress' *Orbis tonorum*, Nr. 4 und Webers op. 10, Nr. 3 liegt in den grundverschiedenen Anordnungen des Materials und seiner Behandlung. Bei Veress liegen auf Ganztonbeziehungen und einer Art von Modalität beruhende Prozesse vor, die sich — als Konsequenz, gewissermaßen ‚nachträglich‘ — zur Zwölfstufigkeit ergänzen und so geschlossene Komplexe ausbilden. Sein wesentliches

Anliegen ist die Vermittlung unterschiedlicher Tonordnungen durch ein formal geschmeidiges Verfahren. Webern benutzt eine die chromatische Skala vollständig ausschöpfende Methode, die alle Vorgänge auf jene bezieht. Auch die Verdopplungen von Tönen läßt, anders als bei Veress, keineswegs tonale Zentren entstehen, sondern sie verschwinden im Zuge der chromatischen Verdichtung des Tonsatzes, auf den hin das Stück angelegt ist. Keine einzelne Tonhöhe wird also besonders herausgestellt¹². In solcher Hinsicht ist diese Musik ein unmittelbarer Vorläufer der Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen, die den auch hier wirksamen statistischen Ausgleich der Tonhöhen zum wichtigsten Prinzip erklärt¹³.

Trotz dieser fundamentalen Differenzen geht es beiden Komponisten um eine gerichtete Entwicklung innerhalb des jeweiligen Tonhöhenmaterials; in der Klänge-Schicht des *Intermezzo silenzioso* öffnet sich der Tonraum allmählich durch die Spreizung der Intervallik, in op. 10, Nr. 3 vollzieht sich eine graduelle Verdichtung der chromatischen Struktur. Am Schluß der Stücke erscheint in beiden Fällen ein überraschender Aspekt bezüglich der formalen Kontinuität (die Celesta-Klänge bzw. das geräuschhafte Ausfransen der Musik).

Die Instrumentierungen der Klangflächen sind genau gegensätzlich vorgenommen. Bei Veress ist die Besetzung ganz homogen, die Akkorde werden von Geigen und Bratsche „piano, con sordino, senza vibrato“ vorgetragen, so daß ein vollkommen statischer, in sich geschlossener Klang vernehmbar wird.

Ganz anders bei Webern: Hier ist ein geräuschhaft vielschichtiges Pulsieren geradezu erwünscht und durch heterogene Instrumentation erreicht, womit ein weites klangfarbliches Spektrum zwischen reiner Geräuscherzeugung (Trommeln) und gehaltenen, beinahe sinustonartigen Klängen (Violoncello-Flageolett gestrichen und Harmonium) abgedeckt wird. Der Einsatz von Herdenglocken ist zweifellos durch Gustav Mahler inspiriert, der diese in seiner *Sechsten* und *Siebten Symphonie* verwendet hat, wo es heißt: „Herdenglocken (in weiter Entfernung) sind immer diskret und intermittierend, in realistischer Nachahmung des Glockengebimmels einer weidenden Herde zu spielen“¹⁴. Auch bei Webern verpflichtet sich die Vorschrift „kaum hörbar“ wie die übrige Behandlung der Intensitäten dem Ausdruck von „weiter Entfernung“. Es ist möglich, das Stück als eine Art Naturbild anzusehen, bei Webern natürlich in Gestalt einer verlassenen, kargen Gegend im Hochgebirge¹⁵.

Auch die Wahl der Dynamikwerte ist bei Webern anders motiviert als bei Veress. Weberns Intensitätseinheiten (verklingend-kaum hörbar-äußerst leise-ppp-pp) befinden sich in einem schmalen Grenzbereich, der sich schon fast der Wahrnehmung entzieht. Dadurch wird die Illusion von „weiter Entfernung“ evoziert, zumal mit den letzten

¹² Der Ton e z. B. tritt in A häufiger als Vermittlungsglied auf; hier handelt es sich jedoch um eine diskrete Funktionsweise, die nicht mit der eines Zentraltones zu verwechseln ist.

¹³ Vgl. Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 55.

¹⁴ Gustav Mahler, *Symphonie VII*, Universal Edition, Ph. 473, S. 92.

¹⁵ Vgl. Hans Ferdinand Redlich in: Gustav Mahler, *Symphonie VI*, Edition Eulenburg No. 586, S. VIII und S. XVI.

Takten des vorhergehenden Satzes das andere dynamische Extrem erreicht ist¹⁶. Die Extreme schlagen ineinander um.

Die drei mittleren Stücke des Zyklus op. 10 stehen in enger Verbindung: in Nr. 2 (*Verwandlung*) vollzieht sich in mehreren Phasen eine Steigerung, die auf ihrem Höhepunkt ins ppp von Nr. 3 umkippt. Nr. 4 (*Erinnerung!*) mutet an wie eine Diastole des Mittelteiles aus Nr. 3, vor allem in Hinblick auf die Schichtung von Melodien und einer „statischen, geräuschhaft pulsierenden Struktur“¹⁷. Dieses Stück, das seiner spektakulären Kürze wegen oft erwähnt wird, ist tatsächlich — aus der Perspektive des Zyklus heraus betrachtet — die Expansion einer bereits vertrauten Struktur. Überdies wird in Nr. 4 der Ausfall der dolce-Melodie am Schluß von Nr. 3 durch den exklusiven Gebrauch von dolce-Charakteristika ausgeglichen. Die durch den Superlativ besonders herausgestellte Posaunenmelodie (T. 3—4) besteht bezeichnenderweise aus den Tönen *gis* und *g*.

Bei Veress' Dynamikeinteilung (pp—p—mp—mf—f), die sozusagen dort anfängt, wo Webern aufhört, bleibt der Bezug zum ‚musikalischen Alltag‘ gewahrt. Die einzelnen Intensitätsgrade stellen allerdings keine absoluten Größen dar. Vielmehr entspricht Veress' pp etwa Weberns „kaum hörbar“; durch diese aufführungspraktisch motivierte Substituierung sind beide Dynamikräume fast kongruent.

Veress' Vorgehensweise im Falle des *Intermezzo silenzioso* ist sehr charakteristisch. Seine Gestaltungsprinzipien sind meistens auf irgendeine Weise in einer schon bestehenden Materialvorstellung oder Formkonzeption verankert; sie sind in dem Sinne traditionell zu nennen, als sie stets einen historischen Ursprung besitzen, der nicht verleugnet wird. Dabei verfällt Veress nie einer epigonalen Haltung, da er das tradierte Material auf seine persönliche Art verarbeitet. Man denke an seine wenig konventionelle Verwendung der Reihentechnik, an seine Experimente mit ungarischem Volksliedmaterial, die seinen Lehrer Zoltán Kodály oft zu Unmut reizten, und eben an die Verarbeitung des Schichtenmodells im *Intermezzo silenzioso*. Veress sperrt sich gegen die bloße Adaption. Gerade in der Differenzierung von Tradition und Epigonalität liegt wohl die Problematik seiner Zeitgenossen der Budapester Schule.

Mit Veress' Glauben an die Evolution korrespondiert sein künstlerisches Selbstverständnis als Bewahrer, nicht als Erneuerer. Diese ästhetische Position teilt er mit dem Bartók des amerikanischen Exils, in dessen Harvard Lectures sie einen Hauptgegenstand bildete¹⁸.

¹⁶ „Oft, gerade in Weberns Orchesterstücken (. . .) ist dies dreifache Pianissimo, das Allerleiseste, der dohnde Schatten eines unendlich entfernten und unendlich mächtigen Lärms: so klang, im Jahre 1916, auf einer Waldchaussee bei Frankfurt, der Kanonendonner von Verdun, der bis dahin trug. Hier berührt Webern sich mit Lyrikern wie Heym und Trakl, den Propheten des Krieges von 1914: das fallende Blatt wird zum Boten kommender Katastrophen“ (Theodor W. Adorno, *Nervenzpunkte der Neuen Musik*, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 60).

¹⁷ Erhard Karkoschka, *Frühwerk Anton Weberns*, S. 128.

¹⁸ Vgl. Béla Bartók, *Revolution und Evolution in der Kunst*, in: Béla Bartók, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, *Musik-Konzepte* Heft 22, München 1981, S. 3—10.

Rhythmus, Metrum und die Verknüpfung von Tondauer und -höhe in Olivier Messiaens Klavierzyklus „Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus”

von Beate Carl, Würzburg

Olivier Messiaen schrieb die *Zwanzig Betrachtungen über das Kind Jesus* zwischen dem 23. März und dem 8. September 1944 in Paris. Wie fast alle seine Klavierwerke hat er auch dieses der Pianistin Yvonne Loriod gewidmet, die es im März 1945 uraufführte. Das sehr umfangreiche Werk steht am Ende einer Reihe zyklischer Werke mit religiösem Inhalt. Es seien hier nur die beiden Orgelzyklen *La Nativité du Seigneur* von 1935, *Les corps glorieux* von 1939, das Quartett für Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier *Quatuor pour la fin du temps* von 1941 und das 1943 entstandene Werk für zwei Klaviere *Visions de l’Amen* genannt.

Die *Vingt Regards* sind das letzte Klavierwerk der ersten Schaffensperiode Messiaens, die man bis zum Jahr 1948 ansetzt¹. Danach beginnt mit den Klavierstücken *Cantéyodjayâ* und *Quatre Études de rythme* von 1948/49 eine neue experimentelle Phase², in der das musikalische Material nach den Parametern Tondauer, Tonhöhe, Dynamik und Anschlag geordnet wird. Die *Vingt Regards* stehen somit am Wendepunkt zweier musikalischer Sprachen. Sie sind einerseits beeinflusst von Kompositionstechnik und -stil, wie sie Messiaen in seinem Werk *Technik meiner musikalischen Sprache*³ darstellt, dessen Lektüre für Verständnis und Analyse der *Vingt Regards* unerlässlich ist, wenngleich sie erst nach der Fertigstellung der *Technik* komponiert wurden. Auf der anderen Seite weisen sie rhythmische Weiterentwicklungen auf, die ihren Höhepunkt in den Klavierstücken *Cantéyodjayâ* und *Neumes rythmiques* finden, und neue Klaviertechniken und tonale Ordnungsprinzipien, die in den *Quatre Études de rythme* vervollkommen werden.

Für den inneren musikalischen Zusammenhalt der *Vingt Regards* sorgen zyklische Themen, wiederkehrende Rhythmen und eine Vorliebe für bestimmte Ausprägungen des Klaviersatzes wie z. B. perkussive Elemente, Ostinati, Arabesken und Mixturen. Die Reihenfolge der Stücke ist außer nach allgemein musikalischen Kriterien – Wechsel von schnellen und langsamen Tempi, kurzen und langen Stücken etc. – durch Zahlensymbolik geordnet. Auch hierin zeigt sich Messiaens Beschäftigung mit der Zahl. Er erhöht die Bedeutung der geistigen Inhalte durch die Verbindung mit der sinnbildlichen Kraft der Zahlen. Im Plattentext zu einer Aufnahme der *Vingt Regards* gibt er Auskunft über die Zahlensymbolik⁴. Das I., V., X., XV. und XX. Stück – also alle Vielfachen von fünf – sind

¹ André Boucourechliev, Art. *Messiaen*, in: *New Grove* 12, S. 206ff.

² Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, London 1975, S. 102.

³ Olivier Messiaen, *Téchnique de mon langage musicale*, Paris 1944, deutsch: *Technik meiner musikalischen Sprache*, übersetzt von Sieglinde Ahrens, Paris 1966.

⁴ Messiaen, Plattentext zu einer Aufnahme der *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* mit Michal Béroff, EMIC 181-1111718, Paris 1970.

Personen der heiligen Dreifaltigkeit gewidmet (dem Vater, dem Sohn, dem Heiligen Geist, dem Kind Jesus und der heiligen Kirche als Vertreterin Gottes auf Erden). Eine weitere symbolische Zahl ist die Zahl sechs bzw. zweimal sechs. Sie steht für die sechs Tage der Schöpfung: VI. *Par Lui tout a été fait* und XII. *La parole toute puissante*. Diese beiden Stücke sollen die Allmacht Gottes preisen. Die vollkommene Zahl sieben steht als Sinnbild für die Vollendung des Lebens Jesu am Kreuz (*Regard de la Croix*). Der *Regard du Temps* trägt die Nummer neun als Symbol für die Mutterschaft Marias. Ebenso steht der *Regard de l'Onction terrible* an XVIII. Stelle als Zeichen für die Mutterschaft Mariens und die Menschwerdung Christi nach göttlichem Willen. Für jedes Stück schreibt Messiaen ein kurzes, den Titel erläuterndes Vorwort.

1. Indische Rhythmen

Messiaen mißt der Rhythmik und allgemein der zeitlichen Ordnung in der Musik große Bedeutung bei. Er fühlt sich als Rhythmiker, und Rhythmus ist für ihn das erste und wesentliche Element der Musik. „Je considère que le rythme est la partie primordiale et peut-être essentielle de la musique: je pense qu'il a vraisemblablement existé avant la mélodie et l'harmonie, et j'ai enfin une préférence secrète pour cet élément“⁵. Messiaen löst den Rhythmus aus seiner Bindung an Melodik und Harmonik und entwickelt ihn selbständig weiter. Er verläßt die abendländische Tradition und kommt unter dem Einfluß außereuropäischer Musik zu neuen und eigenständigen Ergebnissen.

Die bedeutendste Quelle der rhythmischen Forschungen Messiaens ist eine Sammlung indischer Rhythmen aus dem 13. Jahrhundert. Carnagadeva, ein hinduistischer Theoretiker, überlieferte uns die 120 *Deci-tâlas* – das bedeutet Rhythmen (*tâlas*) der verschiedenen Provinzen (*deci*) – in seinem umfangreichen Werk *Samgîta-ratnâkara – Ozean der Musik*⁶. Zugang zu diesen 120 Rhythmen fand Messiaen in der *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*⁷. Jeder dieser Rhythmen trägt einen symbolischen Namen aus dem Sanskrit, der aber Messiaen zur Zeit, als er diese Rhythmen verwendete, noch nicht bekannt war⁸.

Fast alle rhythmischen, metrischen und mathematischen Ordnungsprinzipien folgenden Stileigentümlichkeiten vor allem der ersten beiden Schaffensperioden Messiaens bis zum Jahr 1948 lassen sich aus den 120 *Deci-tâlas* ableiten. „[Dabei] verfährt [Messiaen] mit dem fremden Gut nach eigenen Ideen und fügt es damit restlos seinem eigenen Kunstwerk ein“⁹.

Die oft sehr differenzierten Tondauern entstehen durch „Multiplikation kleinster irreduzibler Werte“¹⁰. Die einzelnen Tondauern werden dann zu teilweise äußerst komple-

⁵ Michèle Reverdy, *L'Œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*, Paris 1978, S. 60.

⁶ Vgl. Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris 1967, S. 80/81

⁷ J. Grosset, Art. *Inde*, in: Albert Lavignac, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris 1913, S. 301ff.

⁸ Samuel, S. 85.

⁹ Josef Kuckertz, *Die klassische Musik Indiens und ihre Aufnahme in Europa im 20. Jahrhundert*, in: *AfMw* 3 (1974), S. 182.

¹⁰ Max Forster, *Technik modaler Komposition bei Olivier Messiaen*, Stuttgart 1976, S. 18.

xen Rhythmen addiert. Messiaens Vorliebe für Primzahlen und ungerade Zahlen für die Gesamtdauer rhythmischer Perioden, seine Bevorzugung nicht symmetrisch aufgebauter Rhythmen, die Technik der Augmentation und Diminution, des hinzugefügten Wertes und Punktes sowie die nicht-umkehrbaren Rhythmen haben ihren Ursprung in den indischen Rhythmen¹¹.

Die von Messiaen in den *Vingt Regards* am häufigsten verwendeten indischen Rhythmen *râgavardhana*, *lakskmica*, *candrakalâ* und *dhenkî* stellen je eine Kombination mehrerer der oben genannten rhythmischen Techniken dar. Der bedeutendste ist die Nr. 93 der *Deci-tâlas râgavardhana*¹². Er besteht aus einer Gruppe von drei Sechzehnteln, wobei das mittlere Sechzehntel durch Hinzufügung des Punktes verlängert ist, und einem punktierten Viertel. Der letzte Wert stellt die ungenaue Verdopplung der ersten drei Werte dar. Weiterhin ist der erste Teil des *râgavardhana* im nicht-umkehrbaren Rhythmus geschrieben (s. u.). Die Gesamtdauer ergibt eine Primzahl von 19 Zweiunddreißigsteln.



Notensbeispiel 1: *râgavardhana*

Der zweite Rhythmus Nr. 88 *lakskmica* ist gekennzeichnet durch eine fortschreitende Verlängerung der Werte, wobei der letzte die vierfache Länge des ersten beträgt. Eine Teilung des Rhythmus in zwei Gruppen zeigt, daß beide von etwa gleicher Länge sind. Die Gesamtdauer von 17 Zweiunddreißigsteln läßt sich wiederum in einer Primzahl ausdrücken.



Notensbeispiel 2: *lakskmica*

Die Nr. 105 *candrakalâ* besteht aus sieben Werten. Auffallend sind die zwei Folgen aus drei gleich langen Werten, wobei die punktierten Viertel eine Augmentation um die Hälfte der vorangegangenen Viertel darstellen. Das letzte Achtel ist ein hinzugefügter Wert. Der zweite Teil ist um zwei Drittel länger als der erste. Die Gesamtdauer beträgt acht Viertel – eine gerade Zahl.

¹¹ Vgl. *Technik*, S. 10–28, und Forster, S. 17ff.

¹² *Technik*, S. 11f.



Notenspiel 3: candrakalâ

Der vierte indische Rhythmus, Nr. 58 dhenkî, hat eine Länge von fünf Achteln – wieder eine Primzahl. Das Achtel ist ein hinzugefügter Wert. Der Rhythmus ist nicht-umkehrbar.



Notenspiel 4: dhenkî

2. Primzahlen

Die Vorliebe Messiaens für Primzahlen zeigt sich nicht nur in der Übernahme indischer, sondern auch bei der Bildung eigener Rhythmen. Er bevorzugt Primzahlen, weil sie nicht in Abschnitte gleicher Länge geteilt werden können¹³. Insbesondere ergeben sich durch die Hinzufügung eines Punktes oder eines Wertes Rhythmen mit einer ungeraden Zahl oder einer Primzahl als Summe der kleinsten Dauern. Dieses Verfahren setzt das durchlaufende Metrum außer Kraft und destabilisiert den Rhythmus.

Besonders häufig verwendet Messiaen die Zahlen fünf und sieben. Im X. *Regard* wird ein sehr langer Abschnitt (T. 60–131) durch Gruppen aus je fünf Sechzehnteln, die paarweise zu einem Takt zusammengefaßt sind, bestimmt. In der Fuge, dem VI. Stück, sind die Takte 130 bis 153 in einem Fünftertakt geschrieben. Jeder Takt beinhaltet fünf Gruppen zu je drei Sechzehnteln. Aber auch einzelne Takte bestehen aus einer Fünfergruppe, wie z. B. Takt 177 des VI. Stückes aus fünf Sechzehnteln. Auch für die Zahl sieben lassen sich eine ganze Reihe von Beispielen anführen. Am Schluß des XIV. *Regard* steht eine Gruppe von 23 Takten in einem aus sieben Sechzehnteln bestehenden Rhythmus: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Denselben Rhythmus hat das *Thème d'amour*, eines der zyklischen Themen (VI, T. 170). Aus einer Sechzehntelgruppe aus fünf Noten ist nun eine Folge von sieben Sechzehnteln geworden (VI, T. 195). Am Ende des VII. *Regard de la Croix* stehen vier Takte mit je sieben Sechzehnteln (T. 24–27).

Messiaen beschränkt sich aber nicht auf kleine Primzahlen, er verwendet auch die Zahlen 11, 13 (II, T. 6), 17, 19, 23 usw. Eine Gruppenbildung aus elf Sechzehnteln schreibt er im IV. *Regard* (T. 45/46). Im XX. Stück kommen mehrere 11/8-Takte mit der Binnengliederung 4+4+3 vor (T. 9–26). Die Zahl 23 benutzt er im VI. Stück. In den Takten 142 bis 154 wiederholt er eine Folge von 23 Sechzehnteln achtmal.

¹³ Vgl. Samuel, S. 84.

3. Nicht-umkehrbare Rhythmen

Alle Rhythmen, die aus drei Werten bestehen – wie der oben genannte indische Rhythmus dhenkî und der erste Teil des râgavardhana – sind nicht-umkehrbar, wenn die Außenwerte identisch sind¹⁴. Im XI. Stück, *Première communion de la Vierge*, Takt 21, wird das *Thème de Dieu*, eines der zyklischen Themen, rhythmisch neu gestaltet zu zwei Gruppen in nicht-umkehrbarem Rhythmus – einer Diminution des indischen Rhythmus dhenkî: ♪♪ ♪♪. Wird die Dreizahl der Werte überschritten, definiert Messiaen neu: „Alle Rhythmen, die sich in zwei Gruppen teilen lassen, von denen eine der Krebs der anderen ist und zwischen denen ein gemeinsamer Zentralwert steht, sind nicht-umkehrbar“¹⁵. Messiaen vergleicht diese in sich geschlossenen Rhythmen mit Beispielen aus der bildenden Kunst und Natur. „Schon seit langem verwendet man in den dekorativen Künsten (Architektur, Teppichweberei ...) Motive mit symmetrischer Umkehrung, die um eine frei gestaltete Mitte angeordnet sind. Diese Anordnung findet man wieder in den Adern der Baumblätter, in den Flügeln der Schmetterlinge ... Genau so ist der nicht-umkehrbare Rhythmus“¹⁶.

Als erstes Beispiel hierzu mag der folgende Rhythmus aus dem XII. Stück, *La parole toute puissante*, Takt 2 bis 5 dienen. Die Außenwerte dieses Rhythmus verlängern sich bis zum Zentralwert progressiv, erst um zwei, dann um drei Sechzehntel. Faßt man die Außenwerte zusammen, so erhält man drei Teile von gleicher Länge. Dieser Rhythmus wird als rhythmischer Ostinato in der tiefsten Lage des Klaviers, bestehend aus einer Klangballung benachbarter kleiner Sekunden, einundzwanzigmal wiederholt.

Notenbeispiel 5: XII, T. 2–5, rhythmischer Ostinato

Eine Besonderheit stellt ein Rhythmus aus dem X. Stück, Takt 33, dar. Das punktierte Achtel wird beim Krebs der Außenwerte in Sechzehntel aufgeteilt¹⁷. Im Verlauf des Stückes wird der Rhythmus, der im Wechsel mit dem *Thème de joie* erscheint, durch angehängte Sechzehntel verlängert und verliert dadurch seine Nicht-Umkehrbarkeit (T. 36 u. 39). Die mit dem Rhythmus verbundene melodische und harmonische Gestalt wird bei

¹⁴ *Technik*, S. 18.

¹⁵ Ebda. Es gibt auch nicht-umkehrbare indische Rhythmen ohne Zentralwert, z. B. die Nr. 26, die Messiaen allerdings nicht verwendet.

¹⁶ Olivier Messiaen, *Conférence du Bruxelles*, Paris 1960, S. 8.

¹⁷ Reverdy, S. 45.

dessen Wiederkehr mit nur geringfügigen Varianten um eine verminderte Quinte (T. 36) und eine kleine Terz (T. 39) nach oben transponiert.



Notenbeispiel 6: X, T. 33

Eine beidseitige Ergänzung um gleiche Werte, wodurch die Nicht-Umkehrbarkeit erhalten bleibt, sieht man im XX. *Regard de l'Eglise d'amour* in den Takten 2, 4 und 6. Die Ausgangsgruppe bildet der Rhythmus dhenkî. Dann werden an beiden Seiten je zwei Achtel hinzugefügt, und es entsteht eine Gruppe aus sieben Werten. Die zweite Verlängerung besteht aus der Hinzufügung des Punktes an das erste bzw. letzte Achtel von Takt 4 und je einem zusätzlichen Achtel, wodurch Anfangs- und Schlußgruppe dem ersten Teil des

Presque vif (♩ = 132)

(1^{er} thème)
(Rythme non rétrogradable)

PIANO

f *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

(en gerbe rapide)

(amplifié à gauche) (et à droite)

ff *f* *ff* *f*

(amplifié à gauche) (et à droite)

ff

Notenbeispiel 7: XX, T. 1-6

© 1947 by Durand S. A. Editions Musicales, Paris, avec l'aimable autorisation de l'Editeur.
(Dies gilt ebenso für die folgenden Reproduktionen.)

râgavardhana entsprechen. Die Eckwerte der so entstandenen Rhythmen sind immer Achtel. Die Gesamtdauer der Rhythmen zeigt Messiaens Vorliebe für Primzahlen: 5, 13 und 19 Sechzehntel. Auch der Melodieverlauf mit dem Zentralwert an höchster Position unterstreicht die Symmetrie. Wieder werden die Tonhöhen bei den Wiederholungen beibehalten (s. Notenbeispiel 7, S. 388).

Die letzten beiden Beispiele stammen aus der Fuge VI. *Par Lui tout a été fait*. Mit dieser einzigen Fuge des Zyklus, einem sehr langen, strukturell komplizierten Satz möchte Messiaen die Macht des Gotteswortes und die Erschaffung der Welt darstellen. Im Vorwort schreibt er: „Foisonnement des espaces et durées; galaxies, photons, spirales contraires, foudres inverses; par „Lui“ (le Verbe) tout a été fait ... à un moment, la création nous ouvre l'ombre lumineuse de sa Voix ...“¹⁸. Der Komplexität der Schöpfung entspricht eine Vielzahl kontrapunktischer Techniken. Zu hören sind Krebs, Umkehrung, Engführung und Kanon des Fugenthemas, die Krebsgestalt der Exposition und die Verbindung des Themas mit den zyklischen Themen.

Der fünfteilige Aufbau der Fuge ist nicht-schulmäßig¹⁹. So stellt Messiaen im zweiten Abschnitt, dem *Milieu*, sehr kurze und sehr lange Tondauern gegenüber als Abbilder für das unendlich Kleine und das unendliche Große (s. u.)²⁰. Auch innerhalb der *Vingt Regards* stellt die Fuge einen Sonderfall dar. Sie ist nicht – wie die meisten anderen Sätze – in einer umrahmenden Form mit gleichem oder ähnlichem Anfangs- und Schlußteil geschrieben. Ihr Ablauf zielt auf den langen letzten Abschnitt, der die vorhergehenden an Schwierigkeit übertrifft und in dem Messiaen seine theologische Aussage bündelt: „Thème de Dieu fortissimo: présence victorieuse, la face de Dieu derrière la flamme et le bouillonnement. La création reprend et chante le thème de Dieu en canon d'accords“²¹.

Die aufwendigste Verarbeitung eines nicht-umkehrbaren Rhythmus stammt aus der Exposition der Fuge. Messiaen verkürzt den Rhythmus beidseitig um gleiche Werte (VI, T. 50–57). Die Oberstimme, das Fugenthema, erweist sich als Folge eines nicht-umkehrbaren Rhythmus und seiner Verkürzungen. Die Originalgestalt ist ein sehr langer Rhythmus aus 27 Werten. Die Summe der Außenwerte umfaßt ungefähr das Dreifache des Zentralwertes – 3:1:3. Auffallend ist die auf jeder Seite zweimal vorkommende Gruppe von drei Sechzehnteln und die viermalige Wiederholung des gleichen Wertes, eines Achtels, am Anfang und am Schluß. In Richtung des Zentralwertes findet eine zunehmende Differenzierung und ein häufigerer Wechsel von Werten unterschiedlicher Länge statt. Wir hören fünf verschiedene Werte vom Sechzehntel bis zur halben Note. Während die

¹⁸ Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Paris 1947, S. 25 [Notenausgabe].

¹⁹ Der Aufbau der Fuge:

A T 1– 61 Exposition

B T 62– 68 *Milieu*

A' T 69–129 Krebsgestalt der Exposition

C T 130–160 Engführung des Themas

D T 161–231 Fugenthema, *Thème de Dieu*, *Thème d'accords*, *Thème d'amour*

Messiaen vergleicht die Fuge mit Vorbildern bei Bach und Beethoven: „L'Art de la Fugue de Bach et la fugue de l'opus 106' de Beethoven n'ont rien à voir avec la fugue d'école. Tout comme ces grands modèles, voici une fugue antischolastique.“ Vgl. Messiaen, Plattentext zu den *Vingt Regards*.

²⁰ „Milieu sur des valeurs très brèves et très longues (l'infiniment petit et l'infiniment grand).“ Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, S. II.

²¹ Ebda.

vier kürzeren Werte je um ein Sechzehntel verlängert sind, beträgt der Abstand zum Zentralwert ein Viertel, wodurch dieser als Mittelpunkt hervorgehoben wird.

1.		27/8
2.		21/8
3.		16/8
4.		12/8
5.		9/8

Notenbeispiel 8: VI, T. 50–57 Oberstimme

Bei der ersten Verkürzung fallen auf beiden Seiten je drei Achtel weg, die Zahl der Werte verringert sich auf 21. Das Verhältnis der Außenwerte zum Zentralwert lautet 8,5:4:8,5. Durch den Wegfall der Achtel kontrastieren die beiden Sechzehntelgruppen stärker mit dem Zentralwert. Die dritte Version ist um je ein Achtel und eine Sechzehntelgruppe verkürzt, die Außenwerte sind nur noch um die Hälfte länger als der Zentralwert. Es bleiben 13 Werte übrig. Die vierte Version ist um je ein Viertel verkürzt. Die kurzen Außenwerte und der Zentralwert sind nun gleich lang. Bei der letzten Verkürzung fällt die Sechzehntelgruppe weg. Das Verhältnis der Außenwerte des nun fünf Werte umfassenden Rhythmus zum Zentralwert beträgt 5:8:5. Es folgt eine zunehmende Konzentration auf den Mittelpunkt des nicht-umkehrbaren Rhythmus hin.

Messiaen gestaltet die Verkürzung planvoll. Die Gesamtdauern erscheinen als eine nach mathematischen Prinzipien geordnete Reihe: 27, 21, 16, 12 und 9 Achtel. Die Differenz zwischen den Gesamtdauern verringert sich um je ein Achtel, von sechs bis zu drei Achteln. Es entsteht so eine fortschreitende Zeitverknappung in der Oberstimme, die sich kontrastierend vom rhythmischen Ostinato in der Unterstimme abhebt. Wieder behält Messiaen bei den Wiederholungen des Rhythmus die Tonhöhe bei und macht durch die Koppelung von Tondauer und -höhe die Strenge des rhythmischen Verfahrens hörbar.

Im selben Stück in den Takten 13 bis 20 reiht Messiaen innerhalb eines rhythmischen Kanons drei nicht-umkehrbare Rhythmen hintereinander auf (s. u.). Den ersten kennen wir schon vom rhythmischen Ostinato im XII. Stück (s. o.). Beim zweiten Rhythmus entspricht die Summe der Außenwerte der Länge des Zentralwertes. Beim dritten Rhythmus verlängern sich nach zwei Achteln die Werte bis zur Mitte. Die Außenwerte sind etwas länger als der Zentralwert. Die Differenz der Gesamtdauer nimmt erst um drei und dann um zwei Sechzehntel ab – 24, 21 und 19 Sechzehntel. Auch hier zeigt sich die Tendenz zu einer mathematischen Ordnung.



(Strette du sujet, canon de rythmes non rétrogradables)

Notenbeispiel 9: VI, T. 13–20

4. Rhythmische Kanons

Analog zu der hauptsächlich durch die Melodik bestimmten herkömmlichen Kanonpraxis entwickelt Messiaen einen rhythmischen Kanon, bei dem die Fixierung der Tondauern im Vordergrund steht. Er schreibt rhythmische Kanons in fünf Stücken der *Vingt Regards*. Im oben genannten Beispiel aus dem VI. Stück (Notenbeispiel 9) handelt es sich um einen dreistimmigen Kanon in Sopran, Tenor und Baß und eine freie Sechzehntelbewegung im Alt. Die Sechzehntel stellen den kleinsten irreduziblen Wert, also das Grundmaß, dar. Die Gliederung in 2/4-Takte ergibt sich nicht aus eventuell vorhandenen Schwerpunkten dieses Kanons, sondern ist eine Lesehilfe für den Spieler. Jede Stimme durchläuft die rhythmische Periode vollständig²², wobei die Einsätze in Sopran, Tenor und Baß einander im

²² Reverdy, S. 41.

Abstand eines Achtels folgen. Die Kanonstimme aus 17 Werten hat eine Länge von vier ganzen Noten. Charakteristisch ist der Wechsel zwischen Verdichtung, wo die nicht-umkehrbaren Rhythmen aneinandergrenzen, und Verlangsamung auf die jeweiligen Zentralwerte hin. Mit dem Rhythmus ist auch ein melodischer Kanon verbunden. Die melodische Linie besteht aus dem am Anfang verkürzten Fugenthema mit den einprägsamen Tonrepetitionen und aufsteigenden kleinen Sekunden am Beginn und erscheint in Tenor und Baß eine übermäßige Oktave bzw. kleine None tiefer transponiert, wodurch – zusammengezogen auf enge Lage – drei Halbtöne nebeneinander liegen (s. XIII. Stück, rhythmischer Ostinato). Bemerkenswert im Vergleich zur Musiktradition ist die Wahl der Transpositionsintervalle, wir kennen meist nur die Transposition um die Quinte, und der geringe Abstand des Stimmeinsatzes.

In diesem Kanon sind die Parameter Dynamik – forte marcato für alle Stimmen des Kanons, piano für den Alt –, Dauer – die nicht-umkehrbaren Rhythmen – und Tonhöhe festgelegt. Diese strukturelle Geschlossenheit grenzt den Kanon von den benachbarten Formteilen ab. Ein Formprinzip, das sich auch bei den anderen rhythmischen Kanons beobachten läßt.

Ebenfalls ein dreistimmiger Kanon mit dem Fugenthema liegt in den Takten 26 bis 32 der Fuge vor. Die rhythmische Periode besteht aus der Folge dreier indischer Rhythmen, an die vier Viertel angehängt sind. Der Rhythmus *râgavardhana* ist auf doppelte Länge augmentiert. Der lange, ursprünglich letzte Wert ist in drei Viertel aufgeteilt und steht nun am Beginn des Rhythmus. Es findet in Richtung auf die Mitte eine Beschleunigung statt, die durch die drei punktierten Achtel des indischen Rhythmus *candrakalâ* wieder verlangsamt wird. Die Gesamtdauer beträgt 17 Viertel. Die Stimmen setzen mit dem Fugenthema von oben nach unten im Abstand eines Viertels eine Quinte bzw. übermäßige Quarte tiefer ein. Die zwei-, bzw. dreistimmige Sechzehntelbewegung in tiefster Lage gibt auch diesmal das Grundmaß an. Beide rhythmischen Kanons ähneln sich in bezug auf Stimmenzahl, Aufbau und Dynamik. Nach dem ersten und zweiten Kanon folgen kurze Abschnitte, in denen wechselweise der Kontrapunkt des Fugenthemas und das *Thème d'accords* verarbeitet werden, bevor in Takt 43 ein erneuter Einsatz des Fugenthemas erfolgt.



Notenbeispiel 10: VI, T. 26–32

Den gleichen rhythmischen Kanon verwendet Messiaen im XIV. *Regard des Anges*, Takt 9 bis 13. Diesmal ist er nicht mit einem melodischen Kanon verbunden. Die Tonhöhen werden beibehalten, wir haben einen sechsstimmigen Klang, der rhythmisch belebt ist. Jede der drei Stimmen besteht aus einer übermäßigen Quarte. In dem sehr dissonanten Klang wechseln übermäßige Quarte und kleine Sekunde. Die Determination der Tonhöhen und die gleichbleibende Dynamik verstärken den Eindruck einer rein rhythmischen Polyphonie. Der Kanon erklingt in unterschiedlicher Länge insgesamt sechsmal im Stück.

(Canon rythmique)
marcato

Notenbeispiel 11: XIV, T. 9–13

Messiaen bedient sich der Folge der drei indischen Rhythmen in zwei weiteren Stücken – im V. *Regard du Fils sur le Fils* (T. 1–20) und im XVII. *Regard du silence* (T. 1–19). In beiden Fällen handelt es sich um einen zweistimmigen Kanon mit Punktierung²³. Die gleichzeitig mit der ersten einsetzende zweite Stimme wird durch Hinzufügung des Punktes um die Hälfte verlängert. Da der kleinste irreduzible Wert nun ein Zweiunddreißigstel ist, entstehen sehr differenzierte Werte und komplizierte Notierungen. In der ersten Stim-

Très lent (♩=76)
(Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

1

(*) 8
m. dr. (mode 8³)

pp

PIANO

8
m. g. (mode 4⁴)

ppp (doux et mystérieux)

m. g. (mode 2)

(Thème de Dieu)

p lumineux et solennel

dr.

g.

Notenbeispiel 12a: V, T. 1–20, V, T. 1–4

²³ Technik, S. 23.

me erscheint die rhythmische Periode dreimal, in der zweiten Stimme zweimal. Die Oberstimme ist in einem der Messiaenschen Modi, dem 6. Modus, 3. Transposition, geschrieben und besteht aus dreistimmigen Akkorden, wobei die ersten sechs Akkorde mehrfach wiederholt werden. Die zweite Stimme steht im 4. Modus, 4. Transposition (abgekürzt 4⁴-Modus). Sie besteht aus vierstimmigen Akkorden, auch hier werden die ersten sechs wiederholt. Das Fundament des in hoher Lage erklingenden Kanons bildet das *Thème de Dieu* im 2. Modus²⁴. Messiaen verknüpft Polymodalität mit einem rhythmischen Kanon und einem zyklischen Thema. Jede Stimme hat einen anderen Tonvorrat, Rhythmus und eine andere Lautstärke – *pianissimo*, *pianopianissimo* und *piano*. Wir erkennen eine diffizile Ordnung nach den Parametern Tonhöhe, -dauer und Dynamik. Derselbe Kanon erklingt im kontrastreichen Wechsel mit dem freimetrischen, keinerlei Ordnung gehorchenden Vogelgesang noch zweimal (s. Notenbeispiel 12a, S. 393).

Im XVII. *Regard du silence* ertönt der Kanon mit Punktierung ein zweitesmal. Beide Stimmen bestehen aus vierstimmigen Akkorden. Die obere ist im 3⁴-Modus, die untere Stimme im 4⁴-Modus geschrieben. Diesmal gibt es keine zusätzliche Stimme, die ein metrisches Grundmaß vermittelt – wie das *Thème de Dieu* im V. Stück. Dem Hörer fehlt so jeglicher Anhaltspunkt, nach dem er die Verflechtung so differenzierter Werte in zeitliche Ordnung bringen könnte. Die Lösung Messiaens von der rhythmischen und metrischen Tradition der abendländischen Musik wird hier besonders deutlich.

Das letzte Beispiel eines rhythmischen Kanons stammt aus dem IX. *Regard du temps* (T. 2–6). Der Rhythmus der drei im Abstand einer Achtelnote einsetzenden Stimmen ist

²⁴ Die Bedeutung Messiaens liegt u. a. in der Entwicklung der sieben Modi mit beschränkter Transpositionsmöglichkeit, die er ausführlich in seiner *Technik* vorstellt: „Auf unserem derzeitigen chromatischen System – dem temperierten Zwölftonsystem – basierend, sind diese Modi aus mehreren symmetrischen Gruppen gebildet, wobei jede Gruppe immer ihren letzten Ton mit dem ersten Ton der folgenden Gruppe ‚gemeinsam‘ hat. Nach einer gewissen Anzahl von Transpositionen, die für jeden Modus verschieden ist, sind sie nicht mehr transponierbar, weil z. B. die 4. Transposition genau dieselben Töne ergibt wie die erste ...“

In diesen symmetrischen Leitern mit dem Tritonus als Mittelpunkt treten kleine und große Sekunden sowie kleine und große Terzen auf. Zum Teil übernimmt Messiaen die Skalen von anderen Komponisten. So bezeichnet er die Ganztonskala als 1. Modus, die Folge von alternierenden kleinen und großen Sekunden als 2. Modus. Messiaen bezeichnet die ursprüngliche Gestalt als 1. Transposition. Folglich gibt es vom 2. Modus vier Transpositionen.

2. Modus, 1. Transposition

typische Akkordreihe

(1) (2) (1) (2) etc.

4. Modus, 4. Transposition

6. Modus, 3. Transposition

Notenbeispiel 12b

Vgl. *Technik*, S. 56ff. und Forster, S. 29ff.

Messiaen verwendet die Modi vor allem in seinen frühen Werken, z. B. in den Klavier-*Préludes* (1928/29) und den Orgelzyklen der dreißiger Jahre. In den *Vingt Regards* benutzt er überwiegend Zwölftonmaterial.

diesmal kurz. Im ersten Teil wird der indische Rhythmus *dhenkī* augmentiert. Der zweite Teil hat nur die Länge einer halben Note. Die dreistimmigen Akkorde der Ober- und Mittelstimme bestehen aus einer Schichtung von Quinte und übermäßiger Quarte, bzw. verminderter Quinte und Quarte. Die ersten drei chromatisch absteigenden Akkorde der Oberstimme, die ersten drei in Ganztönen aufsteigenden Akkorde der Mittelstimme sowie die verminderten Quinten der Unterstimme werden wiederholt. Der Kanon erscheint noch viermal in veränderter Form im Wechsel mit der Thematik des *Regard du temps*. In den Takten 9 bis 11 werden die ersten drei Werte um ein Viertel verkürzt, in den Takten 14 bis 18 um ein Viertel verlängert. In den Takten 22 bis 32 werden alle drei Versionen aneinandergereiht. Zum Schluß hört man den Kanon nochmals in ursprünglicher Gestalt (T. 38–42).

T. 2-6  7/4

T. 9-11 

T. 14-18 

Notenbeispiel 13: IX, T. 2–6, T. 9–11, T. 14–18

Messiaen verwendet in den *Vingt Regards* rhythmische Kanons in unterschiedlicher Gestalt. Die Kanons können zwei- oder dreistimmig sein, die Werte innerhalb des Kanons können vergrößert oder verkleinert werden, und es gibt die besondere Form des Kanons mit Punkt. Außerdem kann zum Kanon eine anders strukturierte Stimme hinzutreten. Der rhythmische Kanon wird entweder traditionell mit einem melodischen Kanon verknüpft oder der Tonvorrat der einzelnen Stimmen ist durch die Verwendung von Modi, festgelegten Intervallschichtungen oder -fortschreitungen vorgeordnet.

5. *Personnages rythmiques*

Als „personnages rythmiques“, rhythmische Personen, bezeichnet Messiaen fortschreitend zu- oder abnehmende Werte. Sie sind eine Weiterentwicklung der Addition und Subtraktion einzelner Werte und stellen den Inbegriff der auf der Addition kleinster Zählzeiten beruhenden Rhythmik Messiaens dar. Er verwendet sie in den *Vingt Regards* zum erstenmal in drei Stücken. Sich vergrößernde Werte vergleicht er mit einer angreifenden, sich verkleinernde mit einer angegriffenen Person²⁵.

Mit wuchtigen Akkorden im *fortefortissimo*, die wie Tam-tam-Schläge klingen, eröffnet Messiaen den XVI. *Regard des prophètes, des bergers et des Mages*. Die einleitende rhythmische Reihe, ausgedrückt durch einen gleichbleibenden dreistimmigen Akkord aus

²⁵ Messiaen, *Conférence du Bruxelles*, S. 8.

übermäßiger und reiner Quarte in tiefster Lage, besteht aus sich je um ein Sechzehntel verkürzenden Werten. Die Werte verkleinern sich von einer ganzen Note bis zu einer Sechzehntel (T. 1–17), dann folgen vier Takte mit Sechzehntelrepetitionen. Mit der Reihe verbunden ist ein allmähliches Abnehmen der Lautstärke, die erst bei den Sechzehntelrepetitionen piano erreicht. Die rhythmische Reihe wird überlagert von einem Ostinato der rechten Hand. Beide Stimmen nutzen den eingeschränkten Tonvorrat des 4^3 -Modus. Erst im Vergleich mit den stetigen Achteln des Ostinatos wird die Verkürzung der sich nur um minimale Werte unterscheidenden Dauern hörbar. Eindrucksvoll stellt Messiaen mit den sich verkürzenden Tondauern das Auftreten der Propheten, die Christi Geburt vorhersagten, und die Ankunft der Weisen aus dem Morgenland dar (T. 1–21). Am Schluß des Stückes steht der Krebs der Anfangstakte, vielleicht als Weggang der Weisen zu deuten (T. 74–94). Mit den sich vergrößernden Werten steigert sich analog zum Beginn die Lautstärke.

Modéré (♩=72)

PIANO

mf
(laissez résonner)
fff

mf
ff

8^a bassa
(comme un Tam-tam) (Valeurs progressivement accélérées)

dim.
dim.

8^a bassa

Notenbeispiel 14: XVI, T. 1–9

Messiaen komponiert eine streng durchgeführte ABA-Form. Wir erleben eine Verdichtung der Zeit auf den Mittelteil des Stückes zu. Hier liegt der Vergleich mit den nicht-umkehrbaren Rhythmen nahe, die sich auf einen Zentralwert hin orientieren.

Form des XVI. *Regard des prophètes, des bergers et des Mages*

A	B			A'
	b	c	b'	
T. 1–21	T. 22–35	T. 36–59	T. 60–73	T. 74–98

Verkörpern die personnages rythmiques mit den Propheten und den Heiligen Dreikönigen Personen von Rang und Namen, so scheinen die anschließenden Takte mit ihrer einstimmigen, unregelmäßigen Oboenweise auf die Hirten, die Vertreter des einfachen Volkes, hinzuweisen (s. u., Notenbeispiel 15, T. 22–29).

Die freie Zeitgliederung des B-Teiles kontrastiert mit den streng organisierten Rahmenteil. Nur ein vom Ostinato der Anfangstakte abgeleitetes viertöniges Ostinato aus Viertelnoten bildet inmitten der rhythmisch und melodisch freien Stimmen einen regelmäßigen Bezugspunkt (ab T. 36). Nachdem die personnage rythmique in Teil A' ihren Höhepunkt im fortetotissimo erreicht hat, erinnert Messiaen mit einer kurzen Coda an den Mittelteil und führt die divergierenden Elemente des Satzes zusammen (T. 94–98).

Im XVIII. *Regard de l'Onction terrible* überlagert Messiaen eine Reihe sich verkürzender mit einer Reihe sich verlängernder Werte. Wieder wachsen und schrumpfen die Dauern um ein Sechzehntel. Die Reihen enden bzw. beginnen mit zwei Takten Sechzehntelrepetitionen. Messiaen benutzt den gleichen Akkordaufbau wie im XVI. Stück. Die Ober- und Unterstimme beginnen in sehr hoher bzw. sehr tiefer Lage und nähern sich in einer realen Mixtur chromatisch, bis sie einen gemeinsamen mittleren Ton haben. Die Dynamik steigert sich bis zum fortissimo. Bemerkenswerterweise zählt man bei dieser Überlagerung die meisten Anschläge – nämlich acht pro Takt – in den Anfangs- und Schlußtakt, während in den mittleren Takten die längste Zeitspanne ohne Anschlag liegt – insgesamt fünf Achtel. Für den Hörer tritt die Stimme in den Vordergrund, die die kürzeren Dauern hat. Das ist bis zum Takt 10 – hier haben beide Stimmen zeitlich versetzt dieselbe Dauer $\text{♩} \text{♪}$ – die Ober-, danach die Unterstimme. Auch in diesem Stück umrahmen die Abschnitte mit den rhythmischen Personen den Mittelteil, das Stück läuft in der Krebsgestalt des Anfangs aus.

Anders verfährt Messiaen im letzten Stück. Er fügt einen Abschnitt mit einer personnage rythmique in das Stück ein (T. 143–160). In Unter- und Oberstimme erfolgt nach einer Repetition von acht Sechzehnteln eine rhythmische Vergrößerung, wieder verbunden mit einem crescendo. Die drei- bzw. vierstimmigen Akkorde der rechten und linken Hand nähern sich im Unisono aus sieben Oktaven Abstand bis auf zwei Oktaven. Hier steigert die Reihe sich vergrößernder Werte die Spannung und bereitet den erneuten Einsatz des *Thème de Dieu* vor.

6. Mathematische Ordnungsprinzipien

In XI. *Première communion de la Vierge*, einem sehr langsamen, zarten Satz mit kontemplativem Charakter ahmt Messiaen die Herzschläge des noch ungeborenen Jesuskindes nach. „Après l'Annonciation, Marie adore Jésus en elle ... mon Dieu, mon fils, mon Magnificat! – mon amour sans bruit de paroles ...“²⁶. Messiaen bildet eine Reihe, bei der sich die Werte, beginnend mit einem Sechzehntel, abwechselnd um zwei Sechzehntel vergrößern und dann um ein Sechzehntel verkleinern (T. 53–70). Wir erhalten die Dauern-

²⁶ Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, S. 77

folge eins/drei, zwei/vier, drei/fünf usw. bis 13/15. Bis zum Wertepaar acht/zehn spielen beide Hände homorhythmisch in Akkorden. Danach werden die Werte in der linken Hand in Sechzehntelrepetitionen aufgeteilt, die die Herzschläge des Kindes Jesus darstellen sollen, während in der rechten Hand die Reihe fortgesetzt wird. Allerdings werden durch lange Vorschläge die Werte verlängert und die Reihe verliert an mathematischer Exaktheit, was durch das *ritardando* ab Takt 67 noch verstärkt wird. Durch Akkord- und Tonwiederholung tritt auch in diesem Abschnitt die rhythmische Ordnung deutlicher zutage.

Auf zweierlei Weise verlängert Messiaen zwei sich abwechselnde Gruppen im XX. Stück (T. 1–6, Notenbeispiel 7), ohne deren axial-symmetrische Gestalt zu verändern. Bei der ersten Gruppe, einer Arabeske in Zweiunddreißigsteln mit abschließendem Achtel, fügt er in der Mitte drei Zweiunddreißigstel ein und verlängert sie so um vier Zweiunddreißigstel. Es ergibt sich eine arithmetische Reihe von sechs, acht und zehn Sechzehnteln. Der nicht-umkehrbare Rhythmus der zweiten Gruppe wird in dem schon oben erläuterten Verfahren beidseitig verlängert, vergrößert sich aber diskontinuierlich von 5 über 13 auf 19 Sechzehntel Dauer. Der Vergleich der Gesamtdauer von Arabeske und nicht-umkehrbarem Rhythmus zeigt, daß der Längenunterschied zwischen der anfangs längeren Arabeske und dem nicht-umkehrbaren Rhythmus immer größer wird. Am Ende ist der nicht-umkehrbare Rhythmus neun Sechzehntel länger. Nach diesen in technischen Kategorien abzumessenden Takten erklingt das *Thème de Dieu*, das durch den Kontrast mehr Gewicht erhält.

In der Fuge (VI, T. 62–68, *Milieu*, s. o.) wechseln zwei Gruppen, von denen die erste, der Kontrapunkt des Themas, verlängert, die zweite verkürzt wird. Die beginnende Gruppe wächst in Primzahlen von drei, fünf, sieben auf elf Zweiunddreißigstel, die zweite Gruppe verkürzt sich ebenfalls in Primzahlen von 31, 29 auf 23 Sechzehntel. Beide Gruppen unterscheiden sich in Struktur, Tempo, Länge und Dynamik. Die erste sehr kurze Gruppe besteht aus schnellen Werten im *fortefortissimo*. Beide Hände spielen im Abstand von sechs Oktaven unisono. Kennzeichen der zweiten, im Vergleich sehr langen Gruppe sind die doppelt so langen Werte und die Lautstärkevorschrift *pianissimo*. Die linke Hand imitiert die rechte und setzt in Takt 63 ein Sechzehntel, in Takt 65 ein Achtel und in Takt 67 drei Sechzehntel später ein. Beide Hände bewegen sich in enger Lage. Trotz der Verlängerung der einen und der Verkürzung der anderen trennt beide Gruppen bis zum Schluß ein großer Unterschied. Die streng konstruierte Taktfolge steht isoliert zwischen der Exposition und dem Krebs. Nach den gleichen Reihen in Primzahlen sind die Takte 222 bis 228 am Schluß der Fuge geordnet. Die erste Gruppe kennzeichnet nun eine immer verlängerte Folge der ersten drei Akkorde des *Thème de Dieu*, die zweite Akkordrepetitionen. Nach dieser Vorbereitung erklingt zum letzten Mal das *Thème de Dieu*, bevor die Fuge mit einer kurzen Coda schließt.

7. Freie Zeitgliederungen

Messiaen setzt zwar Taktstriche, aber nicht um ein ganzes Musikstück in gleich lange Abschnitte mit gemeinsamem Metrum aufzuteilen. Er löst sich vom traditionellen Akzentstufentakt und vermeidet eine auf Zweier- und Dreierunterteilung aufgebaute

Zeitorganisation²⁷. Abschnitte mit gleichem Metrum und herkömmlicher Taktgliederung haben einen begrenzten Umfang. Sie stehen im Wechsel zu freien Zeiteinteilungen oder Takten mit anderem Metrum.

Beispielhaft hierfür sind die Takte 1 bis 18 im XIV. Stück. Nach einer Gruppe von 2/4-Takten in Zweiunddreißigsteln ändern sich Grundmaß – Viertel werden zu Achteln – und Tempo, und es folgen ein 3/4- und 15/16-Takt. Die nächsten Takte mit einem Tremolo in Zweiunddreißigsteln führen auf den fünftaktigen rhythmischen Kanon zu. Danach wechselt wieder die Taktart und wir hören eine Gruppe von 2/2-Takten. Die traditionelle Notierung in Zweiertakten hat hier, obschon unterbrochen von anderen Ordnungen, noch Vorrang.

Übersicht XIV, T. 1–18

Très vif	Modéré		
4 x 2/4	3/4 15/16	2 x 2/4 5x2/4	5 x 2/2

Im XVI. *Regard* folgt auf die einleitenden Takte mit einer *personnage rythmique* (s. o.) ein längerer Abschnitt, in dem die durchgehenden Sechzehntel zu Gruppen zusammengefaßt werden. Wie eine Oboe sollen die verschiedenen Taktgruppierungen in Primzahlen von 7, 11 und 17 Sechzehntel Länge klingen.

Notenbeispiel 15: XVI, T. 22–29

Diese Takte werden durch den je identischen 7/16-Takt in drei Perioden zusammengefaßt. Die ersten beiden Perioden bestehen aus zwei 11/16- und einem 7/16-Takt und haben eine Gesamtlänge von 29 Sechzehnteln. Bei der dritten Periode fehlt der zweite 11/16-Takt, dafür ist der erste Takt um zweimal drei Sechzehntel verlängert und somit 24 Sech-

²⁷ Karl-Jürgen Kemmelmeyer, *Die gedruckten Orgelwerke Olivier Messiaens bis zum Verset pour la fête de la Dédicace*, Regensburg 1974, S. 181.

zehntel lang. Der regelmäßige Fluß der Dreitongruppe wird durch die angehängten Zweier-, Vierer- und Fünfergruppen, deren erster Ton durch die tiefere Lage einen Akzent erhält, unterbrochen. Nach diesem freimetrischen Abschnitt schreibt Messiaen mehrere Takte in traditioneller Gliederung.

Eine weitere Variante Messiaenscher Zeitgliederung besteht darin, eine Folge unterschiedlich langer Gruppen mehrmals zu wiederholen und ihr dadurch eine größere Geschlossenheit zu verleihen. Die Takte 1 bis 5 des IV. *Regard de la Vierge*, bestehend aus wechselnden Taktgruppen von sechs und sieben Sechzehntel Länge und einem abschließenden 17 Sechzehntel langen Takt, werden einmal in gleicher Länge und ein drittes Mal in erweiterter Länge wiederholt. Auch hier ergibt die Gesamtdauer der Taktgruppen eine Primzahl bzw. eine ungerade Zahl. Die Wiederholung der Tonhöhen in jedem Takt läßt die rhythmische Gestalt deutlich hervortreten.

Übersicht: IV, T. 1–5

6/16	7/16	6/16	7/16	17/16:	43/16
6/16	7/16	6/16	7/16	23/16	49/16

Bien modéré (♩=72)

PIANO

pp *tendre et naïf*

(la pureté) *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

Notenbeispiel 16: IV, T. 1–5

Manchmal durchsetzt Messiaen eine konstante Taktgliederung mit Einwüfen anderer Länge und Gliederung. Im X. *Regard de l'Esprit de joie* (T. 60ff.) schreibt er einen aus zwei Fünfergruppen bestehenden Takt. Diese durch stetige Wiederholung stabile Gliederung durchbricht er in unregelmäßigen Abständen mit einem Einwurf von drei Sechzehnteln. Der erste Einwurf (T. 63) erfolgt nach drei, der zweite nach fünf Takten

(T. 69). Nach weiteren elf Takten schiebt er eine Gruppe aus zwei Sechzehnteln ein (T. 81). Diese Unterbrechungen destabilisieren das sonst ebene Taktgefüge und Grundmaß.

Dieselbe Methode der gewaltsamen Unterbrechungen findet man am Anfang des X. *Regard*, Takt 1 bis 33. Hier wird allerdings eine sehr komplizierte, dauernd wechselnde Folge freimetrischer Takte und Gruppierungen durch einen bzw. zwei Achtelschläge mit Vorschlägen unterbrochen. Messiaen vergleicht die freien Sechzehntelfolgen in seinem Hinweis mit einem orientalischen Tanz und mit der freien Zeitgliederung der Gregorianik. Als Beispiel sollen die ersten 17 Takte dienen.

17 | 2 + 3 + 4 + 2 + 3 + 3 |

12 | 2 + 6 + 4 |

18 | 3 + 3 + 2 + 5 + 2 + 3 |

13 | 4 + 2 + 3 + 4 |

13 | 2 + 3 + 5 + 3 |

9 | 5 + 4 |

14 | 3 + 3 + 2 + 3 + 3 |

11 | 2 + 2 + 4 + 3 |

16 | 5 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2 |

9 | 4 + 5 |

Notenbeispiel 17: X, T. 1–17

Diese Taktfolge ist keiner Ordnung unterworfen. Die Einwüfe der Achtelschläge im fortissimo erfolgen völlig unregelmäßig. Auch die Zusammenfassung in Zweier-, Dreier-, Vierer-, Fünfer- und Sechsergruppen innerhalb der Sechzehnteltakte gehorcht keiner Regel. Sogar das kleinste Grundmaß – ein Sechzehntel – wird durch die unregelmäßigen Achtel destabilisiert. Dieses Beispiel zeigt eine vollkommen von herkömmlicher Taktgliederung und Metrik gelöste Zeiteinteilung. Eine Konstante bietet hier nur der Tonvortrag. Messiaen führt in den Sechzehntelpassagen rechte und linke Hand im Oktavabstand und bleibt in einem begrenzten Ambitus, außerdem benutzt er für die Achtelschläge immer den gleichen vierstimmigen Akkord mit drei Vorschlagsnoten.

8. Zusammenfassung

Das Hauptmerkmal der Messiaenschen Rhythmik ist die Rückführbarkeit auf einen kleinsten Wert. Dieses von den indischen Rhythmen abgeleitete Prinzip steht im Gegensatz zur Metrik der abendländischen Tradition, „unter (der man) im allgemeinen eine auf qua-

litativer Abstufung gleichgroßer Zeiteile beruhende, musikalisch wirksame Ordnung oder Maßeinheit versteht“²⁸. Der kleinste irreduzible Wert schafft die Voraussetzung für die vollkommene rhythmische Freiheit des Komponisten. Durch Addition kann jeder nur denkbare Rhythmus gebildet werden, wie es Messiaen an den rhythmischen Kanons und den *personnages rythmiques* vorführt. Dabei bevorzugt er Rhythmen, die sich nicht in Zweier- und Dreiergruppen aufteilen lassen, und deren Gesamtlänge einer Primzahl entspricht. Das Fehlen einer übergeordneten Metrik trägt auch zur Entstehung in sich geschlossener rhythmischer Einheiten wie den nicht-umkehrbaren Rhythmen bei, die aufgrund ihrer komplizierten Struktur kaum Möglichkeiten zur Weiterentwicklung oder Variierung bieten.

Insgesamt läßt sich bei Messiaen eine getrennte Behandlung von Tonhöhe und -dauer beobachten. Seine Forschungen führen zu einer Gleichberechtigung des Parameters Tondauer. Der Rhythmus kann jetzt zum primären Element werden und hat dann Vorrang vor Melodik und Harmonik. Der Klang tritt in den Hintergrund, das Horizontale in der Musik gewinnt an Bedeutung²⁹. Die Beschäftigung mit der Zahl bezieht sich auch auf ihre symbolische Bedeutung. Messiaen unterstreicht mit der Zahlensymbolik wie bei vielen anderen Werken bis in sein Spätwerk hinein, etwa im Orchesterzyklus *Des canyons aux étoiles*, den programmatisch-religiösen Hintergrund des Zyklus. Im Gespräch mit Claude Samuel bekräftigt er die Bedeutung der rhythmischen Entwicklungen: „(Ces recherches rythmiques sont) probablement la caractéristique la plus importante de la musique du XX^e siècle, celle qui marquera notre époque par rapport aux siècles précédents“³⁰.

Häufig stellt Messiaen seine Rhythmen mittels einer festgelegten Tonhöhenfolge, einem beschränkten Tonvorrat – seinen Modi – oder einem bestimmten Akkordaufbau dar. Die Verwendung chromatisch abgestufter Dauern und ihre Bindung an vorgeordnetes Tonmaterial und dynamische Stufen findet ihren Höhepunkt in der Klavieretüde *Mode de valeurs et d'intensités*, in der Messiaen Tonhöhen, -dauern, Anschlagsarten und Intensitätsgrade in einem Modus koppelt³¹.

²⁸ Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 568.

²⁹ Vgl. Forster, S. 23.

³⁰ Samuel, S. 90.

³¹ Klaus Schweizer, *Olivier Messiaens Klavieretüde Mode de valeurs et d'intensités*, in: *AfMw* 2 (1973), S. 128–146.

KLEINE BEITRÄGE

Wagner-Zitate in Bruckners Dritter Sinfonie? Ein Beitrag zum Begriff des Zitats in der Musik

von Egon Voss, München

Es ist ein Topos der Literatur, daß die erste Fassung der 3. Sinfonie Anton Bruckners Wagner-Zitate enthalte. Die Behauptung besteht seit August Göllerich¹, wie es scheint, un widersprochen, obwohl sie, wie sich zeigen läßt, nichts anderes ist als eine Legende, ein Mythos.

Wer die 3. Sinfonie in der ersten Fassung unvoreingenommen hört, wird vergeblich auf das Ertönen der Wagner-Zitate warten; sie sind nicht hörbar. Aber auch das Notenbild belehrt keineswegs eines besseren, sondern bestätigt den Höreindruck. Beim ersten Beispiel handelt es sich angeblich um ein Zitat aus *Tristan und Isolde*:

This musical score snippet shows measures 459 and 460 of the first movement of Bruckner's 3rd Symphony. The woodwind section includes Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Clarinet (Klar.), and Horn (Hr.). The string section (Str.) is also present. Dynamics include piano (p), pianissimo (pp), and pianissimissimo (ppp).

Notenbeispiel 1a: Bruckner, 3. Sinfonie, 1. Fassung, 1. Satz, T 459ff. (Entnommen aus: Josef Tröller, *Anton Bruckner, III. Symphonie d-moll*, München 1976 [= *Meisterwerke der Musik*, H. 13], S. 7. Mit freundlicher Genehmigung des Wilhelm Fink Verlags.)

This musical score snippet shows measures 461 and 462 of the first movement of Bruckner's 3rd Symphony. The woodwind section includes Bass Clarinet (Bkl.), Clarinet (Kl.), and Bassoon (Pos.). The string section includes Contrabass (Kb.), Trumpets and Trombones (Br. u. Vell.), and Violin II (Viol. II). Dynamics include pianissimissimo (ppp), piano (p), and crescendo (cresc.).

¹ August Göllerich/Max Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*, Bd. IV, 1. Teil, Regensburg 1936, S. 270f./279.

Notenbeispiel 1b: Wagner, *Tristan und Isolde*, 3. Akt, 3. Szene, T. 1621ff. (Aus: EP 3407. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters, Frankfurt/Main, London, New York.)

Da ein Zitat, wenn nicht Originaltreue, also „Wörtlichkeit“, so doch die Übernahme dessen voraussetzt, was für das Zitierte wesentlich ist, es definiert, kann hier von einem Zitat keine Rede sein. Die Übereinstimmung ist beschränkt auf das Motiv der aufsteigenden Quarte, auf Quartvorhalt, dessen Auflösung und weiteren Abstieg um einen Halbton ($a^1-d^2-cis^2-c^2$ bei Bruckner). Das Wagnersche Motiv ist damit, wie leicht ersichtlich, unvollständig wiedergegeben, und es stellt sich ganz natürlich die Frage, warum Bruckner unvollständig zitiert haben sollte; zumal das Wagnersche Motiv gerade um Charakteristisches beraubt erscheint, melodisch um die aufsteigende Diatonik $ges-as-b$, die der absteigenden Chromatik zuvor antwortet, harmonisch um die so prägnante Neapolitaner-Verbindung *Ces-dur/B-dur*. Damit aber nicht genug! Auch das vermeintlich Zitierte ist unvollständig und gerade um das Spezifische beraubt; denn Wagner verbindet den Quartvorhalt simultan mit der Septime und läßt diese, nach der Auflösung der Quarte in die Terz, zur Sexte gleiten, deren chromatische Erniedrigung wiederum harmonisch wie selbstverständlich zum Grundton des terzverwandten Klangs *Ces-dur* führt, mit dem die chromatisch erniedrigte Auflösung des Quartvorhalts harmonisiert wird. Bruckner macht diese nicht wie Wagner zur Quinte eines Grundakkords, sondern zur Terz eines Terz-Quart-Akkordes, er verzichtet sowohl auf die Terzverwandtschaft als auch auf den versetzten chromatischen Gang von der Septime abwärts. Das wenige also, was nominell übereinstimmt, klingt notwendig verschieden. Da Bruckner durch die imitierende Repetition des Motivs bereits im zweiten Takt die Fortführung des ersten Einsatzes überlagert und verdeckt, erscheint zusätzlich unwahrscheinlich, daß überhaupt ein Zitat gemeint sein kann. Zudem stellt das Motiv — aufsteigende Quarte, Quartvorhalt, Auflösung in die Terz — eine allgemein geläufige Melodieformel dar, die Bruckner auch an ganz anderer Stelle, etwa zu Beginn des vierten Satzes von Schumanns *3. Sinfonie* finden konnte. Nicht eine allgemeine Übereinstimmung definiert ein Zitat, sondern die Übernahme spezifischer Eigenart. Im übrigen haben die beiden im Beispiel gegebenen Stellen auch allgemein, etwa in Aufbau und Verbindung der Harmonien, nichts miteinander gemein.

Beim zweiten vermeintlichen Zitat wird angeblich eine Passage aus der *Walküre* aufgegriffen.

Notenbeispiel 2a: Bruckner, *3. Sinfonie*, 1. Fassung, 1. Satz, T. 479ff.

Notenbeispiel 2b: Wagner, *Die Walküre*, 3. Akt, 3. Szene, T. 1617ff.

In diesem Falle gibt es nicht einmal die partielle melodisch-rhythmische Übereinstimmung, die beim ersten Beispiel besteht. Die Punktierung, bei Wagner für das Motiv konstitutiv, kommt nur einmal vor und steht vor allem metrisch im ‚falschen‘ Takt, nämlich im fünften und nicht wie bei Wagner im jeweils zweiten. Wagners strenge Chromatik in der Melodielinie ist gleich an zwei Stellen (T. 2–3, 10) zur Diatonik verändert, damit das zentrale Prinzip bei Wagner aufgegeben. Bruckner verwendet bis auf die letzten zwei Takte, in denen es einen Septakkord und zwei Vorhalte gibt, nur Grundakkorde bzw. in Takt 8 einen Sextakkord, also fast ausnahmslos reine Dreiklänge, während Wagner regelmäßig Vorhalte und verminderte Akkorde gebraucht. Die Gemeinsamkeit beschränkt sich daher auf zwei Akkordverbindungen: Bruckners Wendungen *B-dur/Des-dur* (T. 3–4) und *A-dur/As-dur*-Sextakkord (T. 7–8). Man findet sie bei Wagner als *C-dur/Es-dur* (T. 5) bzw. *E-dur/Es-dur*-Sextakkord (T. 3). Besonders bemerkenswert ist dabei nun aber, daß Bruckner die erste Wendung, die bei Wagner nur einmal auftritt, zweimal gebraucht (T. 3–4 und 6–7 *Ges-dur/A-dur*), während er die zweite, die wiederum Wagner zweimal einsetzt (T. 3 und 5–6 *Es-dur/D-dur*-Sextakkord), nur einmal verwendet. Eine solche Verfahrensweise, die mit einzelnen, noch dazu nicht einmal sonderlich spezifischen Elementen des Zitats derart frei umgeht, ist mit dem Begriff des Zitats nicht vereinbar.

Daß es sich bei diesen kaum als Anspielungen zu begreifenden Anklängen gar nicht um Zitate handeln kann, belegt im übrigen auch der Verlauf der Widmungsgeschichte der Sinfonie. Bekanntlich wurde sie Richard Wagner dediziert, weshalb sie in Bruckners eigenem Sprachgebrauch die Wagner-Sinfonie hieß. Die Absicht, gerade dieses Werk Wagner zu widmen, bestand jedoch nicht von Anfang an. Als Bruckner im September 1873 nach Bayreuth reiste, um Wagner die Widmung anzutragen, war er unentschieden, welche seiner Sinfonien er Wagner dedizieren sollte². Deshalb legte er ihm sowohl die *Zweite* als auch die *Dritte* vor. Bruckner hätte dies gewiß nicht getan, wäre die *3. Sinfonie* mit Wagner-Zitaten versehen gewesen; denn welcher anderen Sinn hätten die Zitate haben sollen als den der Huldigung an den Widmungsträger? Es hätte also keinerlei Unentschiedenheit, welche Sinfonie Wagner denn nun gewidmet werden sollte, bestehen können. Daß Bruckner Wagner die Wahl ließ, kann folglich nur heißen, daß die *3. Sinfonie* keine bewußt gesetzten Wagner-Zitate enthielt. Oder weist auch die zugleich Wagner vorgelegte *2. Sinfonie* Wagner-Zitate auf, und die Forschung hat das nur noch nicht bemerkt?

Die Widmungsgeschichte liefert jedoch noch ein weiteres bemerkenswertes Indiz dafür, daß es sich bei den vermeintlichen Wagner-Zitaten nicht um solche handeln kann. Im Jahre 1877 überarbeitete Bruckner die *3. Sinfonie*. Dabei entfernte er ausgerechnet die angeblichen Wagner-Zitate. Wären diese tatsächlich als Wagner-Zitate gemeint gewesen, ihre Entfernung aus dem Werk wäre der Zurücknahme der Widmung an Wagner gleichgekommen. Es wäre ein *Fauxpas*

² Vgl. *Richard Wagner in den Jahren 1842–1849 und 1873–1875. Erinnerungen von Gustav Adolph Kietz*, aufgezeichnet von Marie Kietz, Dresden 1905, S. 184f.

gewesen, der Bruckner angesichts der Verehrung, die er Wagner stets entgegenbrachte, nicht zuzutrauen ist. Überdies wies Bruckner in seinem Gratulationsbrief zu Wagners 65. Geburtstag 1878 ausdrücklich auf die „ganz neue Bearbeitung“ der Sinfonie hin³, die in der neuen Gestalt im gleichen Jahre noch ihre Drucklegung erfuhr, also allgemein zugänglich wurde. Das aber bedeutet, daß Wagner leicht hätte feststellen können, wenn aus der ihm gewidmeten Sinfonie ausgerechnet die zu seiner Huldigung darin angebrachten Zitate entfernt worden wären. Bruckner kann sie also nicht als solche verstanden haben. Entsprechend fehlt im übrigen auch jedes Zeugnis darüber, daß Bruckner selbst die Legende von den Wagner-Zitaten in der 3. Sinfonie in die Welt gesetzt hätte. August Göllerich, auf den sie wohl zurückgeht, hätte es gewiß nicht verschwiegen, wenn Bruckner sich entsprechend geäußert haben würde.

Es ist unbestritten, daß die angeblichen Wagner-Zitate Ähnlichkeiten der Musik Bruckners mit derjenigen Wagners kennzeichnen. Es mag auch verständlich sein, daß man sie in einer Sinfonie, die Wagner gewidmet ist, als Anspielungen auf den Widmungsträger auffaßt. Bruckner selbst jedoch scheint das nicht getan zu haben. Als Komponist war er selbstbewußt genug, um diese Ähnlichkeiten als Abhängigkeiten und damit als Schwächen zu erkennen. Ihre nahezu radikale Auflösung in den Umarbeitungen von 1877 und 1889 zeugt davon, daß der Komponist Bruckner nicht mit der Person Bruckner verwechselt werden darf. So devot und naiv-kritiklos die Person gegenüber Wagner war, so selbstbewußt und frei war der Komponist. Mochte der Widmungsträger auch der so hochverehrte Richard Wagner sein, der „Meister aller Meister“, wie Bruckner zu sagen pflegte, das ihm gewidmete Werk sollte doch ganz den Stempel Anton Bruckners tragen. Die Umarbeitungen der 3. Sinfonie dokumentieren Bruckners unbedingten Willen zum eigenen Stil und Tonfall. In dieser Bedingungslosigkeit, die auch zu leben Bruckner allerdings nie in der Lage war, erweist sich Bruckner Wagner ebenbürtig. Schade nur, daß dies weder Bruckner selbst noch Wagner je erkannt haben.

³ Vgl. Egon Voss, *Wagner und Bruckner. Ihre persönlichen Beziehungen anhand der überlieferten Zeugnisse*, in: *Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1988, S. 230.

BERICHTE

Dortmund, 17. bis 20. Januar 1996:

Internationales Symposium „Johann Sebastian Bachs Orchestermusik“

von Wolfgang Hirschmann, Erlangen

Das Internationale Symposium zu Johann Sebastian Bachs Orchesterwerken führte dreißig Fachgelehrte aus der Schweiz, Schweden, England, den USA und Deutschland im Gästehaus der Universität Dortmund zusammen. Initiiert und organisiert wurde die Tagung von Martin Geck und dem Vorstand des Instituts für Musik und ihre Didaktik an der Universität Dortmund; Werner Breig von der Nachbaruniversität Bochum leistete fachliche Unterstützung. Das in Bachtage der Universität Dortmund eingebundene Symposium wurde durch einen ebenso instruktiven wie unterhaltsamen Vortrag von Christoph Wolff „Der Alltag des Thomaskantors. Zum Persönlichkeitsbild Bachs“ eröffnet, in dem Wolff die vielfältige Einbindung Bachs in die Pragmatik der Alltagsgeschäfte herausarbeitete, zugleich aber betonte, welch einen exzeptionellen Neubeginn der Amtsantritt Bachs im Jahre 1723 für das Musikleben Leipzigs bedeutete.

Kein Generalthema, aber doch ein immer wieder aufgegriffener Schwerpunkt der Konferenz war die Datierungsproblematik. In jüngerer Zeit ist man zu Recht von der Vorstellung abgerückt, Bachs jeweilige Amtsstellung habe sein kompositorisches Schaffen so stark bestimmt, daß er mit dem Antritt des Kantorats in Leipzig damit aufgehört habe, Konzerte und Ouvertüren zu komponieren, deren Entstehung ausschließlich (oder hauptsächlich) der Kapellmeisterzeit in Köthen und der vorangehenden Tätigkeit als Kammermusiker und Konzertmeister in Weimar zuzuweisen sei. Argumente gegen diese Sichtweise wurden vor allem aus quellenkritischer Perspektive vorgetragen: Von dem Widmungsautograph der *Brandenburgischen Konzerte* und den Stimmen zum 5. *Brandenburgischen Konzert* abgesehen, ist aus Bachs Weimarer und Köthener Zeit keine einzige Originalquelle zu seiner instrumentalen Ensemblesmusik überliefert – ein eigentümlicher, schwer zu erklärender Befund, wenn man davon ausgeht, daß diese Werkgruppe den Schwerpunkt seiner Tätigkeit in diesen Jahren ausgemacht habe. Christoph Wolff hat aus diesen und weiteren Beobachtungen eine revidierte Rahmenchronologie erarbeitet, die die Entstehung einer ganzen Reihe von Sonaten, Konzerten und Ouvertüren Bachs in der Leipziger Zeit wahrscheinlich macht. Dieser Ansatz, den Wolff in seinem Dortmunder Referat nochmals vertiefend darstellte, traf in der Tagung auf Zustimmung, aber auch auf Widerspruch. Martin Geck warnte davor, die „Tür nach Köthen“ endgültig „zuzuschlagen“ und auf der Basis von Stimmensätzen – denn Partituren gibt es zu den aus der Leipziger Zeit erhaltenen Originalwerken nicht – vorschnell eine „Leipziger“ Chronologie festzuklopfen. Der Nestor der Bachforschung, Alfred Dürr, steuerte in diesem Zusammenhang eine fiktive Anekdote bei, in der Bach in Köthen beim abendlichen Konzert nach dem Vortrag einer zweistimmigen Invention von seinem Dienstherrn gefragt wird, ob er nicht auch „Sonaten und Konzerte“ bei der Hand habe, um die von ihm bezahlten Musiker zum Einsatz zu bringen. Tatsächlich stellt sich die Frage, ob unter den skizzierten Prämissen nicht einem unverhältnismäßig entleerten Raum von kompositorischem Neuschaffen der Köthener Zeit ein fast schon enzyklopädisch ausgefüllter Raum an kompositorischen Aktivitäten der Leipziger Zeit entgegenstünde.

Für die Entstehung der *Brandenburgischen Konzerte* BWV 1046–1051 besitzen wir ja aufgrund der Datierung des Widmungsautographen immerhin einen terminus post quem non von 1721. Wie weit nun aber die Fassungsgeschichte einzelner Konzerte dieser Gruppe zurückreicht und wie sich ihre Entstehung generell staffelt, bleibt auch nach der Dortmunder Konferenz umstritten. Naturgemäß widmete sich eine ganze Reihe von Beiträgen den sechs berühmten Konzerten auch über die Datierungsproblematik hinaus: Ulrich Siegele behandelte die formale Disposition des 4. *Brandenburgischen Konzerts* unter dem Gesichtspunkt der Proportionierung. Gerd

Rienäcker akzentuierte in seinen Betrachtungen zum Eröffnungssatz des gleichen Konzerts die „Multilinearität“ des Bachschen Komponierens. Fragestellungen und Methoden der semantischen Musikanalyse erprobte Peter Schleuning am 6. *Brandenburgischen Konzert*; er deutete das Werk als pastorales Genrebild. Martin Geck interpretierte die Folge der sechs Konzerte als eine Art „Lehrstück“ über den Zusammenhang von Kunst und Faßlichkeit. Das 2. *Brandenburgische Konzert* ist Klaus Hofmann zufolge ursprünglich ein fünfstimmiges „Concerto da camera“ für Trompete, Blockflöte, Oboe, Violine und Generalbaß gewesen: die Ripieno-Stimmen für Violine I/II und Viola seien von Bach nachträglich hinzugefügt worden. Michael Marissen untersuchte die von Christian Friedrich Penzel erstellten Abschriften des 2. und 3. *Brandenburgischen Konzerts* sowie die *Sinfonia F-dur* BWV 1046a.

Wilfried Fischer vertrat die These, daß das *Cembalokonzert E-dur* BWV 1053 ursprünglich ein Violakonzert gewesen sei: Christian Bergers analytische Betrachtungen zum gleichen Konzert konzentrierten sich auf die spezifische Faktur der Bachschen Motivik. Das *Tripelkonzert a-moll* BWV 1044 beleuchtete Peter Wollny in quellen- und stilkritischen Analysen, die er zu einem Datierungsvorschlag für die Entstehung dieser Bearbeitung in den Jahren nach 1740 bündelte. Hans Größ skizzierte Verbindungslinien, die man zwischen Bachs Weimarer Concerto-Bearbeitungen (BWV 972–987 und 592–597) und einer Reihe seiner eigenen Kompositionen ziehen kann. Bachs Cembalokonzerte in ihrer Gesamtheit standen im Mittelpunkt der Ausführungen von Karl Heller: Die ständige Auseinandersetzung Bachs mit der besonderen Idiomatik des Tasteninstrumentes erscheint Heller als wesentlicher Stimulus für Bachs Konzertkonzeption. Joshua Rifkin konnte in seinem Beitrag schlüssig darlegen, daß die Overtüren-Suite für Querflöte, Streicher und Generalbaß *h-moll* BWV 1076 die Bearbeitung einer nicht erhaltenen Vorlage in *a-moll* darstellt; deren Soloinstrument war möglicherweise die Violine. In seinen Ausführungen zu den vier überlieferten Beispielen einer vokalen Bearbeitung von Konzert- und Overtürensätzen (BWV 110/1, 146/2, 169/5 und 207/1) stieß Werner Breig bis zu Problemen des musikalischen Werturteils und einer Theorie der Bearbeitung vor.

Reinmar Emans sprach über methodologische Voraussetzungen der Chronologieforschung. Kriterien zum späten Weimarer Stil Bachs stellte Jean-Claude Zehnder in Fortsetzung seiner Studien zum Bachschen Frühwerk vor. Gregory Butler unternahm einen in seiner Detailliertheit mutigen Datierungsvorstoß, indem er eine „earlier, binary phase“ des Bachschen Konzertschaffens (bis 1718/19) von einer „transitional, ternary phase“ (1719–1721) und einer „later, Da Capo phase“ (bis 1726/27) abgrenzte. In einer Intervention stellte Friedhelm Krummacher grundsätzliche Überlegungen zum kompositorischen Vorgehen Bachs und zur Datierungsfrage am Beispiel des Choralkantatenjahrgangs an. Daß selbst Sachverhalte der Quellenüberlieferung völlig diametral bewertet werden können, zeigten die Positionen von Joshua Rifkin und Konrad Küster: Während Rifkin die Überzeugung vertrat, „daß wir den Großteil dessen kennen“, was Bach auf dem Gebiet der instrumentalen Ensemblemusik komponiert hat, kam Küster zu dem Schluß, daß hier „möglicherweise die maßgeblichsten Verluste aus seinem Werk zu beklagen“ seien, die Werkgruppe sei „nur in kleinen Ausschnitten erhalten“.

Eine eigene Gruppe bildeten Beiträge, die sich um eine Erhellung des kompositionsgeschichtlichen Umfelds von Bachs Konzerten und Overtüren im Deutschland des 18. Jahrhunderts bemühten. Joanna Biermann entwarf eine Typologie von Johann Samuel Endlers Suitenkompositionen für Orchester. Christoph Großpietsch sprach über „Suite – Gattung – Zeit – Geschmack in Orchesterwerken Bachs und Christoph Graupners“. Ulrich Leisingers Beitrag zu einem anonymen Overtür-Konzert für Flöte aus Dresdner Beständen war nur in einer kurzen, von Hans-Joachim Schulze mündlich gegebenen Zusammenfassung zugänglich. Manfred Fechner verglich Johann Friedrich Faschs nach 1730 entstandene Overtüren-Suiten „auf neue Art“ (d. h. ohne fugierten Mittelteil) mit Bachs Beiträgen zur Orchestersuite. Die charakteristische Synthesehaltung deutscher Konzertkomponisten des frühen 18. Jahrhunderts und ihre Fundierung im eklektischen Imitationsbegriff wurde von Wolfgang Hirschmann thematisiert. Monika Willer sprach über die Cembalokonzerte von Carl Heinrich Graun und entwickelte als zentrale These, daß die wesentliche Leistung der Klavierkonzert-Komponisten in der „Separa-

tion der Kontrastebenen Klang, Motivik, Harmonik“ bestanden habe. Andreas Glöckner lieferte Informationen und Deutungen zur Vorgeschichte des „Bachischen“ Collegium musicum. Schließlich durfte man die Ausführungen des zweiten anwesenden großen alten Herrn der Bachforschung, Hans Eppstein, zu Konzert und Sonate in Bachs Schaffen mitverfolgen. Eppstein machte die auf den ersten Blick paradoxe Beobachtung, daß sich Bach in seinen Sonaten stärker an Vivaldische Strukturideen anschließt als in seinen Konzerten.

Die hohe Qualität der Beiträge wie die Intensität der Diskussionen, die heitere Atmosphäre wie die ausgezeichnete organisatorische Betreuung machten das Symposium zu einem eindringlichen Erlebnis, das man gerne wiederholt sehen möchte.

**Frankfurt/Main, 25.–27. April 1996:
Symposion „Telemann und Frankfurt am Main“
(im Rahmen der 1. Frankfurter Telemann-Tage)**

von Laurenz Lütteken, Münster

Es ist fast ein kleines Wunder, daß im gebeutelten Frankfurt, wo die Zeichen allenthalben auf Sturm stehen, die nach außen so wenig spektakulären 1. Frankfurter Telemann-Tage mit städtischer Unterstützung durchgeführt werden konnten, auch wenn Kulturdezernentin Linda Reisch der Eröffnung wegen erneuter Krisensitzungen fernbleiben mußte. Gerade in Frankfurt, wo Telemann immerhin neun Jahre als Musikdirektor gewirkt hat, hatte man sich dieser musikalischen Blütezeit bisher noch nicht umfassend erinnert. Im an Problemen nicht armen Œuvre Telemanns zeichnen sich überdies die Frankfurter Jahre durch besondere Unwägbarkeiten aus, so daß Anlaß genug bestand, sich des Themas „Telemann und Frankfurt“ in einem Symposium im Rahmen der Telemann-Tage anzunehmen.

Ausgerichtet wurde die vorzüglich organisierte Konferenz durch die 1992 gegründete Frankfurter Telemann-Gesellschaft und ihre Vorsitzende Ann Barbara Kersting (Frankfurt), für die wissenschaftliche Planung waren zudem Peter Cahn und Adolf Nowak (beide Frankfurt) verantwortlich. So begegneten sich im Zeichen des Komponisten Musikologen, Historiker und Theologen, um ein facettenreiches erstes Bild von Telemanns Frankfurter Zeit zu zeichnen. Programmatisch hatte sich Peter Cahn in seinem Eröffnungsvortrag mit Telemanns Frankfurter Kammermusiken beschäftigt, einer in vielerlei Hinsicht erstaunlich innovativen (und lange Zeit gering geschätzten) Werkgruppe. Claus Oefner (Eisenach) ging den Gründen nach, die den bereits erfolgreichen Komponisten bewogen haben mochten, vom Eisenacher Hof an den Main zu wechseln. Ergänzt wurden diese Ausführungen von Roman Fischer (Frankfurt), der nicht nur ein differenziertes und erhellendes Bild des patrizischen Lebens der freien Reichsstadt zu Beginn des 18. Jahrhunderts entworfen hat, sondern überdies ein fulminantes sozialhistorisches Dokument vorstellen konnte, mit dessen Hilfe Telemanns Motive für die Übersiedelung nach Frankfurt detailliert zu rekonstruieren sind. Karl Dienst (Darmstadt) hat das gottesdienstlich-liturgische Umfeld von Telemanns Wirkungsstätte näher beleuchtet, Pfarrer Werner Becher (Frankfurt), einer der Initiatoren der Telemann-Gesellschaft, zudem Telemanns vorgesetzte Behörde, das Prediger-Ministerium, und seinen Senior Johann Georg Pritius (1662–1732).

Gleich vier Beiträge waren dem Kantatenwerk gewidmet. Einen Überblick über die nahezu 800 in Frankfurt verwahrten Kantaten-Manuskripte gab Ann Barbara Kersting, während Wolf Hobohm (Magdeburg) an Hand erster Datierungssystematiken bemerkenswerte Schneisen in das Dickicht der Überlieferung schlagen konnte (mit dem Nebenergebnis, daß Telemanns genuine Frankfurter Kantaten-Produktion erstaunlich gering ist). Im Referat von Brit Reipsch (Magdeburg), das wegen Krankheit verlesen werden mußte, wurde ein Jahrgang (der „sicilianische“) portraitiert, und Ute Poetzsch (ebenfalls Magdeburg) konnte im Blick auf die „Communion Oden“ eine Sonderform näher erläutern. In der überraschenden kompositorischen Qua-

lität der vorgestellten Klangbeispiele wurde die Dringlichkeit einer eingehenden Erforschung deutlich genug.

Adolf Nowak hat in einer grundlegenden Lektüre-Studie gleichsam die ästhetischen Determinanten von Telemanns Frankfurter Autobiographie neu bestimmt und dem bekannten Text eine ganz neue Dimension erschlossen. Johann Friedrich von Uffenbachs originelle Replik auf Gottscheds Opernkritik und ihre Auswirkungen auf Telemanns Operschaffen standen im Mittelpunkt der Überlegungen von Laurenz Lütteken (Münster). Ebenfalls mit Uffenbach beschäftigte sich Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg), der den bemerkenswerten, durch Parodie entstandenen (und teilweise erhaltenen) „Kantatenjahrgängen“ des gebildeten Frankfurter Patriziers nachgegangen ist. Eines der zentralen Ereignisse von Telemanns Frankfurter Wirken, die Aufführung der *Brockes-Passion*, war Gegenstand der Ausführungen von Carsten Lange (Magdeburg), während Wolfgang Hirschmann (Fürth) umfangreiche neue Datierungen zum Frankfurter Konzertschaffen Telemanns vorstellen konnte. Zahlreiche Konzerte (darunter *Pimpinone* mit La Stagione) bildeten den Rahmen für das ertragreiche Symposium, dem baldige Fortsetzung zu wünschen ist.

Coburg, 24. Juni 1996:

Tagung „Schaffen und Rezeptionsgeschichte Felix Draesekes“

von Horst A. Scholz, Berlin

Felix Draeseke hat weniger mit seinen Kompositionen, denn mit einer essayistischen Streitschrift – dem gegen Richard Strauss im besonderen und die Moderne im allgemeinen gerichteten ‚Mahnruf‘ „Die Konfusion in der Musik“ (1906) – einen Platz im Gedächtnis der Nachwelt gefunden. Diesem Rezeptionsmißstand sucht die Internationale Draeseke-Gesellschaft seit nunmehr zehn Jahren mit Aufführungsprojekten, Editionen und reger Forschungstätigkeit abzuwehren. Im Rahmen der Jubiläumsfeierlichkeiten der Gesellschaft fand in Coburg, der Heimatstadt des Komponisten, die hier anzuzeigende Tagung statt.

Einen Schwerpunkt der Beiträge bildete die Untersuchung der Rolle, die dem Werk und der Person Draesekes im Dritten Reich zukam. So verstand sich etwa die erste Draeseke-Gesellschaft – 1931 gegründet und 1945 aufgelöst – zusehends als ‚nationalsozialistisches Kampforgan‘, wie Helmut Loos (Chemnitz), Vorsitzender der (neuen) Internationalen Draeseke-Gesellschaft, gewissermaßen im Zuge institutioneller Vergangenheitsbewältigung dokumentierte. Draeseke wurde damals durch tendenziöse Interpretationen als ein ‚Vorkämpfer der Bewegung‘ reklamiert und dabei unter anderem, ohne daß dies hinreichend begründet erscheint, zum Antisemiten stilisiert. Insbesondere mit Erich Roeders Draeseke-Biographie (1932–1937), deren kaum verzichtbarer Quellenreichtum durch derartige Manipulationen korrumpiert ist, wirft diese Tradition immer noch manchen Schatten auf die heutige Forschung. Daß die nationalistischen und späterhin kulturpessimistischen Positionen Draesekes, wie sie vor allem die „Konfusion in der Musik“ vereint, eine Funktionalisierung im Sinne der Nationalsozialisten nicht ausschlossen, aber auch nicht unbedingt nahelegten, verfolgte Friedbert Streller (Dresden) anhand von Libretti, Texten und Äußerungen des Komponisten.

Der empirische Erfolg der ‚braunen‘ Draeseke-Propaganda blieb indes überraschend gering: Rainer Cadenbach (Berlin) machte anhand der Auswertung zeitgenössischer Periodika auf den bemerkenswerten Umstand aufmerksam, daß der Komponist auch im nationalsozialistischen Musikleben ein seltener Gast blieb. Wie hat man zu bewerten, daß es selbst (oder gerade?) einer staatlich gelenkten und ideologisch flankierten Programmgestaltung kaum möglich schien, Draesekes Kompositionen zu dauerhafter öffentlicher Präsenz zu verhelfen? Eine heikle Frage, die sich gegen eine eindeutige Beantwortung sträubt.

Das wechselvolle Verhältnis zwischen Draeseke und dem Allgemeinen Deutschen Musikverein analysierte James A. Deaville (Hamilton, Ontario), der unter anderem aus dem Jahr 1894 –

der Zeit, als der Komponist die zur ADMV-Aufführung eingereichten Werke beurteilte – ein bislang unbekanntes, scharfsichtiges und – aller geäußerten Kritik zum Trotz – wohlwollendes Gutachten über Gustav Mahlers *1. Symphonie* vorlegte. Anhand der großdimensionierten *Germania*-Kantate (1859/76) untersuchte Michael Heinemann (Berlin) die anfänglich an Franz Liszt orientierte Kompositionstechnik Draesekes sowie das Ineinander von nationalistischen Inhalten und der umfassenderen, eher mythologischen Idee einer ‚Weltgeschichte in Tönen‘. Eine von Peggy König (Aue) vorgestellte Auswahl von Briefen Draesekes an Hans von Bronsart, den befreundeten Komponisten und zeitweiligen ADMV-Präsidenten, zeigte den einstigen ‚Zukunftsmusiker‘ am Beginn einer mit den Namen Strauss und Reger umschriebenen Zukunft, die er als den unweigerlichen Untergang der Musik diagnostizierte.

Eigenartig mutet es da an, daß Draeseke 1912, ein Jahr vor seinem Tod, eine *Symphonia comica* schrieb. Diesem scheinbaren Paradoxon ging Albrecht Riethmüller (Berlin) nach, wobei er Draesekes ästhetisches Konzept in den Kontext autonom-musikalischen Humors im Sinne Haydns, programmmusikalischer Tonmalerei (der 2. Satz trägt Titel und Anzeichen eines ‚Fliegenkriegs‘) und der unvermittelten Heiterkeit anderer später Werke, etwa Verdis *Falstaff*, stellte (rund 70 Jahre nach ihrer letzten Aufführung erklang die Symphonie am Tagungsabend im Landestheater Coburg). Einer bislang nicht aufgeführten Oper Draesekes, dem weihevollschicksalhaften *Bertran de Born* (1892–1894), galt ein Plädoyer Alan Kruecks (Brownsville, Pennsylvania), wenngleich er dem Werk wenig Bühnenchancen einräumte und die Aufmerksamkeit deshalb vor allem auf die Ouvertüre sowie die thematisch verwandte *Scene* für Violine und Klavier op. 69 (1899) lenkte.

Ob die Werke Draesekes resistent gegen ihre eigene Renaissance sein sollten, wird die Zukunft zeigen. Die Internationale Draeseke-Gesellschaft jedenfalls hat ihnen mit ihrer engagierten, kritischen Tätigkeit einen Weg geebnet.

BESPRECHUNGEN

Internationaler Biographischer Index der Musik. Komponisten, Dirigenten, Instrumentalisten und Sänger World Biographical Index of Music. Composers, Conductors, Instrumentalists and Singers. Mit einem Geleitwort von Kurt DORFMÜLLER. München u.a.: Saur 1995. 792 S.

Der vorliegende internationale Index zur Musik eröffnet dem Benutzer eine bisher einzigartige Fülle an biographischem Material zu Komponisten, Musikern und Sängern bis etwa 1900. Er bietet in alphabetischer Ordnung eine Auflistung von ca. 60 000 Einträgen – mit Angabe der Lebensdaten und der ‚Berufsbezeichnungen‘ – aus den folgenden fünf nationalbiographischen Mikrofiche-Archiven: *American Biographical Archive (ABA)*, *Archivo Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica (ABEPI)*, *Archivio Biografico Italiano (ABI)*, *Archives Biographiques Françaises (ABF)*, *British Biographical Archive (BBA)* und *Deutsches Biographisches Archiv (DBA)*. Aus dem Fundus dieser Archive verzeichnet der *Internationale Biographische Index der Musik*, der freilich weit davon entfernt ist, den Anspruch eines *World [!] Biographical Index of Music* zu erfüllen, Einträge aus insgesamt 1073, zum größten Teil mehrbändigen biographischen Nachschlagewerken aus dem Erscheinungszeitraum zwischen 1700 und 1910, mit bibliographischen Angaben sowohl zu den in Buchform erschienenen Originalwerken als auch zu den mikroverfilmten Versionen der biographischen Archive (die Quellenvermerke aus dem deutschsprachigen Raum basieren im wesentlichen auf der *Allgemeinen Deutschen Biographie [ADB]* sowie auf den Nachschlagewerken von Gerber und Eitner, unter Ausschluß der Enzyklopädien bzw. Lexika von Schilling, Mendel/Reißmann und Riemann, deren Auswertung jedoch zweifellos noch weiteres relevantes biographisches Material erschlossen hätte). In einem abschließenden Register sind alle aufgenommenen Personen alphabetisch nach den nationalen Archiven aufgelistet, so daß schnell zu überblicken ist, welches Archiv Biographien zu welchen Personen enthält.

Dieser erste internationale musikbiographische Index ist ein wichtiges, praktikables Hilfsmittel für die historische Musikforschung, im besonderen auch zu Personen von nur lokalgeschichtlicher Bedeutung, die bislang oft nur mühevoll und lückenhaft zu recherchieren waren. Nicht zuletzt für die Erstellung eines mit Lebensdaten versehenen Personenregisters zu Monographien, Sammelpublikationen u. ä. dürfte er eine große Hilfe sein, – nur ist zu beachten, daß Stichproben zufolge etliche der angegebenen Geburts- und Sterbedaten nicht mehr dem heutigen Stand der biographischen Forschung zu den jeweiligen Personen entsprechen.

(Februar 1996)

Herbert Lölkes

Répertoire International des Sources Musicales (RISM) B IV⁵. Manuscrits de Musique Polyphonique XV^e et XVI^e Siècles. Italie. Catalogue par Nanie BRIDGMAN. München. G. Henle Verlag (1991). 97, 681 S.*

Der um die Erforschung der Musikgeschichte Italiens im 15. und 16. Jahrhundert verdienten Verfasserin ist es nicht vergönnt gewesen, das Erscheinen ihres opus magnum, des vorliegenden Handschriften-Kataloges, zu erleben: Nanie Bridgman ist am 2. Mai 1990 gestorben. Man wird dies auch deshalb bedauern, weil die Autorin über Jahrzehnte hin ihre Schaffenskraft an diesen Katalog gewandt und, wie sich eben noch zeigen wird, ihn zu einer zweifellos sehr persönlichen Leistung gestaltet hat.

Der Haupttitel des sehr umfangreichen, vom Verlag in schöner äußerer Form herausgebrachten Bandes trifft dessen Inhalt nicht genau. Zwar umfaßt jener in der Tat in italienischen Bibliotheken und Archiven liegende Handschriften mit mehrstimmiger Musik; aber die behandelten Manuskripte entstammen nicht der auf dem Titelblatt angekündigten gesamten Zeitspanne des 15. und 16. Jahrhunderts, sondern, wie das Vorwort dann auch einschränkt, allein den Jahren von etwa 1425/30 bis 1530/40. Die Verzeichnung der Manu-

skripte setzt damit erst bei den Quellen mit Musik etwa des frühen Dufay ein; sie macht aber schon vor den geistlichen Werken Palestrinas halt und meidet auch das weltliche Madrigal des 16. Jahrhunderts. Diese entschiedene Verengung der zeitlichen Begrenzung ist an deren Beginn leichter vertretbar als an deren Schluß, denn es wird so der direkte Anschluß an die *RISM*-Bände B IV/2–4 (Reaney und von Fischer/Lütolf) hergestellt; entschieden mehr ließe sich über die jüngere Begrenzung diskutieren, die – dem Bandtitel gegenüber – eine bemerkenswert hohe Zahl von Manuskripten des nach 1530/40 noch folgenden größeren Teils des 16. Jahrhunderts weschneidet.

Hätte sich diese Inkonsequenz schon durch eine genauere Zeitangabe auf dem Titelblatt bereinigen lassen, so wiegt – um einmal bei den Fragen nach dem erfaßten Material zu bleiben – allerdings schwerer, daß der Band eine ganze Zahl von Quellen ignoriert, die er auch bei seinem eingeschränkteren Zeitraum hätte aufnehmen müssen. Der Griff nach dem fünfbandigen *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550* (Neuhausen/Stuttgart 1977–1988) macht eine vergleichende Kontrolle leicht und bestätigt rasch, daß – um nur wichtige und zweifelsfrei in die einschlägige Frist zu datierende Stücke zu nennen – zum Beispiel die Handschrift Brescia, Bibl. Passi fehlt; ebenfalls übergangen sind die Manuskripte Firenze, Bibl. Naz. Centr. Magl. XIX. 111 und 112; Reggio nell' Emilia, S. Prospero; Siena, Arch. di Stato, Framm. Mus. 155; Trento, Arch. di Stato, Sez. Ted. 105; Trento, Bibl. Com. Ms. 283; Treviso, Bibl. Cap., Ms. 24 und 36, und andere mehr. Manche dieser Lücken sind deshalb um so unverständlicher, als es sich bei ihnen um in der Sekundärliteratur behandelte oder doch benannte Manuskripte handelt. Vollends rätselhaft bleibt das bewußte Übergehen der drei Handschriften Bergamo, Bibl. Civ. 1207 D–1209 D und des mehrfachen Handschriftenbestandes Piacenza, Arch. del Duomo: Die im Vorwort gegebene Begründung, der Inhalt dieser Quellen scheine „mit dem Gesamtrepertoire der in diesem Band behandelten Handschriften ... zu wenig übereinzustimmen“, ist nicht akzeptierbar, da doch über eine Erfassung der Manuskripte nicht das Kriterium einer solchen ‚Übereinstimmung‘, son-

dern allein die Tatsache zu entscheiden hat, ob die fraglichen Handschriften in Italien liegen, aus der Zeit zwischen 1425/30 und 1530/40 stammen und Mehrstimmigkeit enthalten.

Die alphabetisch nach Orten und Bibliotheken geordnete Verzeichnung der Stücke ist mit großen Fleiß, übrigens weitgehend nach direkter Einsicht der Originale, angefertigt. Dabei wird jeweils eine äußere Manuskript-Beschreibung geboten, die sich zu Schreibmaterial, Einband, Blattzahl, Folierung, Index u. ä. äußert; ein zweiter Kommentar-Abschnitt geht knapp auf Repertoire und Geschichte der Handschrift ein, ein dritter schließlich nennt die wichtigste Sekundärliteratur. Natürlich ließen sich auch hier Ergänzungen und Korrekturen anführen, gerade auch aus dem Vergleich mit abweichenden Informationen, die der genannte *Census-Catalogue* zum je gleichen Stück beibringt. Doch würde in solchen Verifikationen wenig Sinn liegen, da bekanntlich auch Handschrift-Beschreibungen überraschend weiten Raum für unterschiedliche Auskünfte und persönliche Interpretationen gewähren und der Forscher, wenn er ein Manuskript genau kennenlernen muß, ohnehin nicht ohne Konsultation eines Filmes oder gar Einsicht in das Original auskommt; das wird auch in Zukunft so bleiben. Wichtig ist vielmehr, daß ein *RISM*-Band eine brauchbare allgemeine Vorstellung von der fraglichen Handschrift und ihrem Einzelinhalt zu geben vermag; das ist beim vorliegenden Band in der Regel der Fall. Daß die Sigel der Manuskripte nicht mit denjenigen übereinstimmen, die der *Census-Catalogue* verwendet, sondern sich den Usancen des *RISM* anpassen, wird man verständlich finden, wengleich die Vielfalt der Sigel für dasselbe Material – vielleicht werden sich zukünftige Forscher durch die vorgegebene Uneinheitlichkeit angeregt fühlen, sogar noch weitere, nochmals neue Sigel zu erfinden – doch etwas seltsam wirkt.

Das Hauptverdienst des vorliegenden Bandes dürfte in der verhältnismäßig genauen Verzeichnung des jeweiligen, die Kompositionen durchnummerierenden Handschrifteninhaltes liegen, also eben in jenen Informationen, die der *Census-Catalogue* nicht bzw. nicht im einzelnen anbietet. So werden von Frau Bridgman zum einzelnen Musikstück in einem Manuskript also Folio-Zahlen, Verfasser,

Textincipit, auch die Textincipits von einstimmigen Intonationen und Kompositionsteilen, schließlich ausgewählte Konkordanzen (auch im Fall widersprüchlicher Autorezuweisungen) und Veröffentlichungsorte mitgeteilt: Man darf über den Fleiß staunen, der hinter allen diesen Angaben, auch hinter mannigfachen von der Verfasserin hier präsentierten Kompositions- und Verfasseridentifikationen steckt. Musikalische Incipits werden, in Abweichung von den schon erschienenen und vergleichbaren RISM-Bänden (Reaney und von Fischer/Lütolf), nicht angeboten, offenbar auf Weisung der ‚Commission Mixte‘ des RISM. Da jedoch das musikalische Incipit in allen beteiligten Stimmen für wirklich sichere Identifikationen unerlässlich ist, kann man diese Lücke nur bedauern, auch wenn man sich über die Konsequenzen im klaren ist, die sich bei der Aufnahme von Notenincipits im Blick auf den erforderlichen Umfang eines Bandes und die Finanzierung seines Druckes ergäben. Der hier gebotene Ersatz, nämlich eine den Tonhöhenverlauf nur des Superius-Beginns einer Komposition andeutende, in der Regel vierstellige Zahlenfolge, ist für zweifelsfreie Identifikationen mit Vergleichsstücken unzureichend oder doch höchstens in dem Sinne hilfreich, als erkennbar wird, daß zu einem hier verzeichneten Satz ein in anderer Überlieferung auftretendes Stück vielleicht konkordant sein könnte. Die dem gewissenhaften Forscher notwendige Sicherheit gibt der vorliegende RISM-Band jedoch nicht: Er deutet höchstens an, wo der Benutzer am ehesten weitersuchen müßte, aber er überbindet diesem die Mühsal der weiteren Recherchierarbeit in weitgehendem Umfang. Damit ist dem Forscher gerade jene Mühe nicht abgenommen, die man ihm durch einen solchen Band gerne erspart gesehen hätte.

Von Nutzen ist schließlich der Index der Textincipits, der am Ende des Bandes folgt; noch größer wäre seine Hilfe, wenn er auch die Textanfänge von Folgeteilen einer Komposition aufgenommen hätte: Darin läge eine entscheidende Hilfe auch für jenen Benutzer, der zum Beispiel unvollständig erhaltene Parallelüberlieferungen identifizieren wollte. Komponistenindex sowie ein umfangreiches, wengleich immer noch ergänzungsbedürftiges Literaturverzeichnis sind dem Band ebenfalls beigefügt, einer Publikation, die –

und das wird man nicht nur aus Pietät vor der verstorbenen Verfasserin aussprechen – ein willkommene Erstinformation gewährendes Nachschlagewerk bleiben wird, die aber doch leider auch eine ganze Reihe berechtigter Wünsche des Benutzers unerfüllt läßt. (Oktober 1995) Martin Staehelin

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

Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften 5. Stadtpfarrkirche St. Jakobus und Tiburtius in Straubing. Beschrieben von Christofer SCHWEISTHAL. München: G. Henle Verlag 1995. XVIII, 248 S. m. 7 Faks. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 14/5.)

Der zweitgrößten Musiksammlung Bayerns in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg ist Band 14 dieser Katalogreihe mit 8 Teilbänden vorbehalten. Teilband 4 verzeichnet 883 Signaturen des Kollegiatstifts zur Alten Kapelle, 1644 Signaturen aus dem Dombestand und 62 aus dem Kollegiatstift St. Johann. Der aus den Jahren von 1780 bis 1839 stammende ältere Bestand der Alten Kapelle enthält Werke von Zeitgenossen vor allem aus dem süddeutschen Raum, wozu zum Teil Drucke als Vorlage gedient haben. Mozart ist hier auffallenderweise nicht (mehr?) vertreten. Hier erscheinen u.a. bisher nicht bekannte Werke der Klosterkomponisten aus dem näheren Bereich: Evermodus Groll (Schäftlarn) aus dem oberpfälzischen Nittenau, Benno Grueber (Weltenburg) aus Kelheim, Theodor Grünberger (u.a. Regensburg) aus Bettbrunn und Bonifaz Stoeckl (Mallersdorf) aus Pilsting. Der überwiegende neuere Teil der Handschriften besteht aus Abschriften von Motetten, Messen etc. von Meistern der Vokalpolyphonie aus dem 16. bis 18. Jahrhundert oder diesen mehr oder weniger nachempfundene Kompositionen der cäcilianischen Stilrichtung. Aus dem Dombestand ist vom äl-

teren Teil aus den Jahren seit ca. 1810 nur ein Teil der instrumentalen begleiteten Kirchenmusik erhalten geblieben. Zahlreich vertreten sind darin u.a. Johann Kaspar Aiblinger, Karl Ludwig Drobisch, der von 1801 bis 1834 tätige Domkapellmeister Wenzeslaus Cavallo und – mit nicht weniger als 122 Handschriften – Johann Michael Haydn. Bemerkenswert ist, daß manche Komposition aus dem 18. Jahrhundert, wie die beiden Vespere von Nonnosus Madlseder (Andechs) (Ms. 317 u. 318), gedruckt 1771, noch in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts angeschafft wurden. Das Offertorium von Foscano (Ms. 443), Abschrift von 1833, kann keine Komposition von Gaetano Foschini (1836–1908) sein. Es ist vielmehr eine Abschrift nach dem Druck *RISM FF 1537,I,1* von 1798. Das nicht identifizierte *Te Deum* von Mozart (Ms.337) ist eine Bearbeitung des ersten Chores „Schon weicht dir, Sonne“ aus *Thamos* KV 345/336a. Den kirchenmusikalischen Reformbestrebungen, die 1856 mit der Auflösung des Orchesters auch im Dom zum Durchbruch kamen, ist wohl manch Früheres zum Opfer gefallen. In den Abschriften von Musik aus dem 16. Jahrhundert stehen in der Alten Kapelle und im Dom Palestrina, Orlando di Lasso, Ludovico Viadana, Tomás Luis de Victoria und Cesare da Zacharia weitaus an erster Stelle. Die Lebensdaten des Regensburger Lokalkomponisten Johann Baptist Bill (Teilnachlaß in der Bayer. Staatsbibliothek) lauten 1863–1936. – Die ältesten Handschriften in dem kleinen Bestand von St. Johann sind zwei Messen des Prämonstratensers Sixtus Bachmann (Obermarchtal) um 1800. Die übrigen wurden zumeist zwischen 1835 und 1871 beschafft. Hier überwiegen Zeitgenossen wie Franz Bühler, Anton Diabelli, Caspar Ett, Robert Führer und Johann Baptist Schiedermayr.

Teilband 5 enthält den Katalog der Handschriften der Stadtpfarrkirche St. Jakobus und Tiburtius in Straubing. Für Benutzer ist der Hinweis im Vorwort wichtig, daß Ms. 1–1885 in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg und Ms. 886–958 im Pfarrarchiv Straubing verwahrt werden. Der Bestand reicht bis etwa 1750 zurück und ist bemerkenswert reichhaltig, besonders häufig auch hier die Namen Aiblinger, Ett, Bühler, Drobisch, Führer, Schiedermayr, dazu aus Altötting Max Keller und Georg Valentin

Roeder, sowie der Michael Haydn-Schüler Lorenz Schlemmer. Von Michael Haydn sind auch hier allein 120 Kompositionen vorhanden. Gut vertreten sind die Klosterkomponisten Lambert Knittelmaier (Niederalteich), Eugen Pausch (Walderbach), Johann Baptist Sternkopf (Metten) und Stoeckl, auch Ignaz Gullingstein (Klosterriechter zu Gotteszell), Unica die Kirchenwerke der bisher als Komponisten nicht bekannten Benno Ostermayr (Exbenediktiner von Weihenstephan) und Ferdinand Wolfgang Stigler (Organist an der Wallfahrtskirche Sossau). Auch Kirchenmusik aus dem österreichischen Raum wurde aufgeführt (u. a. Novotný, Preindl). Der Einfluß der cäcilianischen Reformbewegung ab 1850 blieb hier in Grenzen. Die Aufnahmen der Handschriften sind sorgfältig erstellt, übersichtlich und enthalten alle nötigen Informationen. Die wesentlichen Schreiber wie auch die Wasserzeichen bis etwa 1800 sind erfaßt und in einem Anhang verzeichnet. Das Incipit einer *Missa brevis* in C erscheint zweimal (Ms. 21: Johann Brandl, Ms. 510: Pichel), wobei bei Ms. 21 im Baß, Takt 2, die erste Note *a* statt *g* lauten muß. Unter dem Namen Brandl ist das Werk in verschiedenen anderen Beständen erhalten. Zu Mozart: Die Echtheit der beiden „Tantum ergo“ (Ms. 474) dürfte erwiesen sein, vgl. *Neue Mozart-Ausgabe* Serie I,3, Nachtrag 1986. Das in *B*-dur KV 142 (Anh. C 3.04) ist eine Erweiterung eines „Tantum ergo“ von Johann Zach durch Mozart. Das Offertorium „*Quis te comprehendat*“ (Ms. 472, auch Ms. 336 im Dom) hat der Geiger Joseph Panny aus KV 370a,3 arrangiert, die Cantilena „*Verbum caro factus est*“ (Ms. 475) ist eine Bearbeitung nach dem Mittelsatz des *Klavierkonzerts* KV 537. Der Komponist der beiden unter Schraffer verzeichneten Graduale Ms. 492 heißt richtig Jakob Johann Anton Schgraffer (1799–1859). Bei den *Litaniae lauretanae* Ms. 652, einem Werk des 18. Jahrhunderts, ist Heinrich Schütz als Komponist auszuschließen. Autor der unter den Anonyma verzeichneten, in der Handschrift fälschlich Lasso zugeschriebenen sieben *O Antiphonen* (Ms. 417) ist Joseph Willibald Michl (vgl. dieselben Kompositionen in *KBM* I, S. 61f.). Gilberto Michaele (Ms. 439) ist Gilbert Michl (1750–1828), Abt von Steingaden (vgl. dass. Requiem in *KBM* 2, S. 92). Lebensdaten bzw. Vornamen seien ergänzt zu Kaspar Titus

Telesphorus Kolb (1797–1850), Hofmusiker in München, Lorenz Wallenreiter und Andreas Michael Wohlmüt (1809–1884), letzterer Lehrer an der Münchner Musikschule. Daß sich zu Katalogen wie den vorliegenden immer wieder Ergänzungen und Berichtigungen ergeben werden, muß nicht eigens betont werden. So vermögen diese Anmerkungen den Wert der beiden verdienstvollen Publikationen in keiner Weise zu schmälern. Register nach Titeln und Textanfängen, Autoren (mit Lebensdaten) und Orten erschließen sie in vorbildlicher Weise.

(Februar 1996)

Robert Münster

DENIS HERLIN: Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque de Versailles. Paris: Publications de la Société Française de Musicologie/Éditions Klincksieck 1995. XLVIII, 778 S.

Der größte Teil der heute in der Stadtbibliothek von Versailles aufbewahrten Musikalien stammt aus dem Besitz der königlichen Familie und wurde vor allem unter Ludwig XIV. (1638–1715), seinen Nachfolgern, von den königlichen Prinzessinnen und Angehörigen der Familien Bourbon-Condé und Bourbon-Conti zusammengetragen. 1794 kamen Instrumente und Musikalien aus dem 1686 gegründeten königlichen Mädcheninternat Saint-Louis in Saint-Cyr und 1846 der umfangreiche Musikalienbestand des Versailler Theaters hinzu. Andere, überwiegend autographe Sammlungen erhielt die Bibliothek später als Vermächtnis von Komponisten oder deren Nachkommen, so etwa von Johann Georg Kastner (1810–1867), Alexandre-Pierre-François Boëly (1785–1858), Augusta Holmès (1847–1903). Noch in den letzten Jahren wurden Einzelstücke, z. B. aus den Versteigerungen der Musiksammlungen Alfred Cortot (1992) oder Geneviève Thibault de Chambure (1993) erworben.

Im königlichen Bestand ist als herausragend der große Komplex der Abschriften von Opern, Balletten, Motetten, Tänzen und Airs, vor allem von Jean-Baptiste Lully, André Campra, Louis-Nicolas Clérambault, Michel-Richard de Lalande u. a. zu nennen, die von dem Komponisten und Bibliothekar der königlichen Musikbibliothek, François Fossard, und

seinem Nachfolger, André Danican Philidor (1647–1730), für die Aufführungen bei Hof, als Sammelobjekt für die Hofbibliothek oder für andere Auftraggeber, z. B. den Grafen von Toulouse, eigenhändig oder unter ihrer Aufsicht angefertigt worden waren. (Ein weiterer Teil dieser ‚Collection Philidor‘ befindet sich heute in der Bibliothèque National de France in Paris, der größte Teil, ursprünglich in Tenbury, wurde 1978 versteigert.) Enthält das Material aus Saint-Cyr hauptsächlich die bei der täglichen Liturgie verwendete Musik, so überwiegen im Versailler Theaterbestand gedruckte Opern von der Mitte des 18. (Pierre Alexandre Monsigny) bis zur 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (Daniel François Esprit Auber).

Im zweiteilig angelegten Katalog sind im ersten Teil unter Nr. 1 bis 1245 die Drucke, darunter auch einige Theoretika, alphabetisch nach Verfassern verzeichnet, mit ausführlichen Titeln, Kollationen, Widmungen und allen handschriftlichen Zusätzen. Der früheste Druck ist mit 1634 (Nr. 6, *RISM A 900*), der späteste mit 1899 datiert (Nr. 347, Debussy), das Schwergewicht liegt jedoch im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. Ein im Original fehlendes Erscheinungsjahr wurde ermittelt, auch wurde der Standort in den *RISM*-Veröffentlichungen angegeben, beides sehr nützliche Zusatzinformationen. Registermäßig, etwa nach Titeln, Textanfängen und Verlegern, ist dieser erste Teil jedoch nicht erschlossen.

Im zweiten Teil des Katalogs werden unter Nr. 1 bis 357 die Manuskripte beschrieben, bei denen es sich aber – vor allem bei den Fossard/Philidor-Abschriften – meist um umfangreiche Sammelhandschriften mit oft mehreren hundert Einzelstücken verschiedener Komponisten handelt. Zeitlich reichen die Manuskripte vom Anfang des 17. (Nr. 1, Processionale) bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts (Nr. 239, Abschrift aus der Couperin-Gesamtausgabe), Werke des 18. Jahrhunderts, besonders die Werke Lullys sind aber am häufigsten vertreten neben zahlreichen Autographen vornehmlich französischer Komponisten des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts.

Die Manuskripte sind hinreichend beschrieben: originaler Titel, Datierung, Maße, Einband, Schreiber und Provenienz, und hier – auch für andere Forschungen sehr hilfreich – stets mit Hinweis auf die Abbildungen der Herkunftsmarken, Exlibris und Beispielseiten

der Schreiber zu Beginn des Katalogs. Die einzelnen Stücke der nach Signaturen numerisch verzeichneten Manuskripte sind in Registern nach Komponisten und Textanfängen aufgeschlüsselt. Die Wiedergabe alter Inventare der verschiedenen Sammlungen und eine ausführliche Einführung in ihre Geschichte und Zusammensetzung vervollständigen diesen vorzüglich aufgemachten, informativen und wichtigen Katalog – allerdings mit einer Einschränkung: Es fehlen leider jegliche Musikincipits, die ein handschriftliches, durch thematische Verzeichnisse oder moderne Ausgaben nicht belegtes Stück eindeutig definieren und die Identifizierung anonymen Stücke ohne Einsicht in das Original ermöglichen würden. (Januar 1996) Gertraut Haberkamp

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

Die Besprechung eines mehrbändigen, aber sozusagen ‚nackten‘ Katalogs, dessen erster Band und mit ihm jeglicher erläuternder, untermauernder und in das musikgeschichtliche Umfeld einführender Begleittext noch nicht erschienen ist und von dem auch ein Waschzettel fehlt, muß unvollständig, wenn nicht gar etwas unfair bleiben. Schon eine Erklärung des doch überraschenden Titels hätte man gern gehabt: Tradition und Musikalienbestand von San Marco erst vom 18. Jahrhundert an? Wo bleiben Drucke und Handschriften der berühmten venezianischen Schule, wo Namen wie Antonio Willaert, Gioseffo Zarlino, Giovanni Gabrieli, Giovanni Croce, Claudio Merulo und viele andere? Handelt es sich um den in der Marciana aufbewahrten Bestand oder um denjenigen in San Marco selbst, wo aber – nach Bibliothekshandbüchern – auch Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts überliefert sein sollen?

Musik dieser frühen Zeit ist in San Marco – studiert man den vorliegenden Katalog – offenbar lediglich in Abschriften, Sparten und Drucken des 19. und 20. Jahrhunderts vor-

handen (z.B. Werke von Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Lodovico Viadana und der oben genannten Komponisten). Als früheste Manuskripte werden drei 1677, 1678 und am Ende des 17. Jahrhunderts geschriebene Chorbücher im vierten Katalogband unter ‚Fondo antico‘ (Nr. 1929–1931) aufgeführt, zusammen mit 13 weiteren Chorbüchern, die vor allem aus dem 18. und 19. Jahrhundert stammen. In dieser Zeit entstanden auch die zum Teil umfangreichen und einstimmigen, meist anonyme Musik in Choralnotation enthaltenden ‚Libri liturgici‘ im selben Band (Nr. 1915–1921).

Der in den drei vorliegenden Bänden beschriebene Musikalienbestand von San Marco umfaßt vor allem handschriftliches Material (Nr. 1–1936) und nur zu einem geringen Teil Drucke (Nr. 1937–2312). Geistliche Musik von italienischen Komponisten überwiegt. Aber auch einige Opernarien, z.B. von Francesco Bianchi, und etliche Sinfonien und Ouvertüren haben sich in die Sammlung verirrt, z.B. von Pietro Bianchini, Gian Francesco De Majo, Wolfgang Amadeus Mozart (Ouvertüren zu *Così fan tutte*, *Idomeneo*), Ferdinand Hérold (*Zampa*), Luigi Perotti und Nicolò Coccon, auch Tänze von Antonio Furlanetto. Doch das sind Ausnahmen. Einige, vor allem an San Marco wirkende Komponisten sind mit besonders zahlreichen, oft autographen Werken vertreten: Bonaventura Furlanetto (Nr. 645–963), Ferdinando Bertoni (Nr. 172–328), Giovanni Agostino Perotti (Nr. 1364–1489), Delfino Thermigon (Nr. 1682–1792), Anselmo Marsand (Nr. 1149–1253), Nicolò Coccon (Nr. 486–561), Giovanni Battista Rova (Nr. 1534–1611), Lorenzo Perosi (Nr. 1327–1363) und Baldassare Galuppi (Nr. 996–1025). Nur vereinzelt sind auch handschriftliche Werke von Nicht-Italienern aufgeführt, z.B. von Joseph Haydn (eine Messe, *Stabat mater*, Sieben letzte Worte), Johann Michael Haydn (ein Graduale) und Joseph Eybler sowie von Vertretern vor allem der Regensburger Kirchenreform, Michael Haller, Ignaz Mitterer, Franz Xaver Witt, Ludwig Ebner u.a. Geistliche Musik anderer Komponisten ist überhaupt nur in Drucken des 19. und 20. Jahrhunderts vorhanden, z.B. von Josef Hanisch, Peter Griesbacher, Franz Xaver Haberl, Josef Rheinberger, Josef Renner jr., Anton Maria Klafsky, Johann Nepomuk Hummel, Joseph Mayseder, Charles Gounod

u. a. Lediglich mit moderneren Ausgaben bei Peters in Leipzig sind Ludwig van Beethoven (Klaviersonaten) und Johann Sebastian Bach (Orgel- und Klaviermusik) vertreten, Mozart hingegen mit keinem einzigen gedruckten Werk. Besonders viele Drucke sind für die an San Marco wirkenden Komponisten Lorenzo Perosi, Oreste Ravanello und Matteo Tosi verzeichnet. Verlagsorte der meist undatierten Drucke sind vor allem Mailand, Bergamo, Turin und Regensburg, wobei die Serien der bei Pustet in Regensburg erschienenen *Musica divina* einzeln aufgelistet sind.

Die Beschreibungen der Handschriften und Drucke enthalten alle wichtigen Informationen – diplomatischer Titel, Format, Datierung, Besetzung, Satzfolge, die bei den Manuskripten nötigen Musikincipits u. a. – und werden übersichtlich dargestellt. Was leider fehlt, sind die Lebensdaten der Komponisten, die die Zuordnung und den Stellenwert der handschriftlichen Überlieferung (zeitgenössisch oder späte Abschrift/Sparte?) anschaulicher gemacht hätten, zumal zahlreiche seltene Komponistennamen darunter sind. Das noch fehlende Gesamtregister der Namen, z. B. der Schreiber, Besitzer und Komponisten der Sammelhandschriften, wird sicher der noch fehlende erste Band der sonst vorbildlichen Publikation enthalten.

(September 1995) Gertraut Haberkamp

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

Fällt der Name Sébastien de Brossard, denkt man vor allem an eines der ältesten Musiklexika, an seinen in mehreren Auflagen erschienenen *Dictionnaire de musique* (Paris 1703, 1695 unselbständig veröffentlicht) und dann auch an ihn als bedeutenden Musiksammler, während er als Komponist weniger in Erscheinung getreten ist.

Vor allem seit seiner Berufung als Vikar an die Straßburger Kathedrale (1687), wo er zwei Jahre später zum Kapellmeister ernannt wurde, begann der Aufbau seiner später so berühmten Bibliothek, die bei seiner Übersiedlung nach Meaux (1698) – hier war er bis zu

seinem Tod Kanonikus an der Kathedrale – zu einer beachtlichen Größe angewachsen war. Schon 1724 bot er sie Ludwig XIV. zum Kauf an, und zwar gegen eine Rente für sich und seine Nichte. Diese Rente wurde 1726 gewährt, und im gleichen Jahr war die Sammlung vollständig in der Bibliothèque Nationale aufgestellt.

Für sein Angebot an den König hatte Brossard 1724 eigenhändig einen Katalog erstellt, der nun in einer vorlagegetreuen Übertragung erschienen ist. Seine unter 959 Nummern des vorliegenden Katalogs verzeichnete Sammlung, die zu zwei Dritteln gedruckte Ausgaben enthält (Nr. 1–591), beeindruckt nicht nur durch die Vielfalt der Komponisten, der Gattungen und der Länder, in denen die Drucke erschienen sind – vorrangig in Frankreich, Italien, Deutschland, in den Niederlanden und in der Schweiz –, sondern auch durch die große Zeitspanne, die sie umfassen: 1497 erschien der früheste, 1725 der späteste genannte Druck (Theoretika: 1497–1722, Kirchenmusik: 1576–1724, Weltliche Musik: 1574–1725, Instrumentalmusik: 1536–1718). Viele seltene und einmalige Drucke sind darunter und unter den Manuskripten viele von Brossard selbst erstellte Abschriften und Sparten. Fast alle berühmten und auch weniger bekannten Komponisten der Zeit sind mit mindestens einem Werk vertreten, Jean-Baptiste Lullys Werke sammelte Brossard hingegen in großer Zahl. Auffallend ist das gänzliche Fehlen einiger großer Namen wie Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi, Heinrich Schütz, Johann Pachelbel, Alessandro Scarlatti, Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel u. a., was aber wohl kaum Indiz für eine Mißachtung, sondern eher für eine schwierigere Möglichkeit der Beschaffung von gedruckten oder handschriftlichen Werken dieser Komponisten ist.

Was aber den von Brossard so methodisch (nach Gattungen, chronologisch etc.) angelegten Katalog zu einer wahren Fundgrube und so wertvoll macht, sind die vielen Informationen, die er jedem Eintrag beigegeben hat. Abgesehen von der ausführlichen Beschreibung des Drucks oder des Manuskripts (Titel, Impressum, Format, Umfang, Zustand der Materialien u. a.) werden vielfach auch Analysen der Stücke, ästhetische und musikgeschichtliche Urteile zum Werk und zum Komponi-

sten, Meinungen zur Druck- und Papiertechnik des Materials, biographische Details und vieles mehr geliefert. Brossard hat dabei auch die Vorworte und Dedikationen der Drucke ausgewertet, wobei ihm allerdings auch etliche Irrtümer unterliefen, verzeihlich bei dem Zeitdruck, unter dem die Katalogerstellung stand. Auch vergaß er einige Stücke, die aber im vorliegenden Katalog mit aufgeführt sind.

Es ist eine bewundernswerte, arbeits- und zeitaufwendige Tat, durch die gewissenhafte Übertragung und vorbildliche typographische Präsentation des Brossardschen Originals diesen Katalog und damit auch die Sammlung selbst einem breiten Forscherkreis bekannt zu machen, auch wenn beide natürlich schon immer in der Pariser Bibliothek zugänglich waren. Die ausführliche und anschauliche Einleitung beantwortet darüber hinaus alle Fragen zur Geschichte dieser einmaligen Sammlung, zu ihrem Übergang in die Bibliothèque Nationale, zur Bewertung der Sammlung und der in Brossards Katalog enthaltenen Informationen.

Eine kleine Anmerkung zu diesem vorzüglichen und wichtigen Katalog sei angefügt: Willkommen wären auch die *RISM*-Nummern bei den einzelnen Drucken gewesen und – etwas gravierender: Es fehlen leider im Komponistenregister viele Standorte von Komponisten und ihren Werken aus den Sammeldrucken und -handschriften, vor allem ab Nr. 723 (737, 758, 777, 786, 802 u. a.). (August 1995) Gertraut Haberkamp

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

In ihrer vieljährigen Tätigkeit für *RISM* stellten die inzwischen verstorbenen Autoren gleichsam als Nebenprodukt ihrer Arbeit ein Verzeichnis von Musikverlagskatalogen zusammen. Gertraut Haberkamp und Kurt Dorfmueller ist es zu danken, daß dieses Material nun veröffentlicht werden konnte. Berechtigtermaßen haben die Herausgeber weitgehend darauf verzichtet, das vorgefundene Ma-

nuskript inhaltlich zu überarbeiten und die Ergebnisse neuerer Forschungen einzubringen: Wer sich mit der Materie eingehender befaßt, wird unschwer selbst notwendige Ergänzungen einbringen können und darf sich darüber hinaus freuen, daß ein Nachschlagewerk dieser Art überhaupt existiert. Aufgeführt sind 134 Firmen, wobei die im Titel benannte räumliche und zeitliche Begrenzung bisweilen überschritten ist. Es fanden sowohl ‚unselbständige‘ Verzeichnisse Berücksichtigung, solche also, die einzelnen Musikaliendrucke beigegeben wurden, als auch Verlagskataloge, die von Zeit zu Zeit von den Firmen hergestellt und versandt wurden. Neben genauen bibliographischen Angaben sind die bislang bekannt gewordenen Fundorte aufgeführt: Hierbei zeigt es sich, daß Verlagsverzeichnisse zu den ausgesprochenen Raritäten zählen, erliefte sie doch das Schicksal, das für gedruckte Werbung bis zum heutigen Tag üblich ist: Sie landet über kurz oder lang im Papierkorb. Auf diese Weise ist die Existenz etlicher Listen nur mehr bibliographisch oder aus dem Zusammenhang zu erschließen, wobei man allerdings die Hoffnung nicht aufzugeben braucht, daß irgendwann einmal ein Exemplar auftauchen wird. – Abgerundet wird die Veröffentlichung durch einen Essay von Liesbeth Weinhöld über die Entwicklungslinien des Musikverlagswesens und über eine Reihe spezieller Fragen. Die Tatsache, daß hierbei einige Punkte nicht ganz dem aktuellen Stand der Kenntnis entsprechen, schmälert den Wert der Darstellung kaum, wie auch die gesamte Veröffentlichung trotz der von den Herausgebern bewußt in Kauf genommenen Lücken als wichtiges und höchst willkommenes Hilfsmittel für die musikbibliographische Forschung angesehen werden muß.

(Dezember 1995)

Axel Beer

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

Kataloge der Werke eines Komponisten, der Produktion eines Musikverlegers oder von Musikalienbeständen einer Bibliothek haben Hochkonjunktur, zumal ihr Zustandekom-

men wesentlich erleichtert wird durch die Fülle der bereits erschienenen Bibliothekskataloge und insbesondere der *RISM*-Veröffentlichungen.

Der vorliegende Katalog umfaßt die mit Exemplaren oder auch nur aus der Literatur bisher belegten Musikdrucke eines kleinen, aber exquisiten Verlags, der von dem Antwerpener Komponisten und Gründer einer Musikschule, Hubert Waelrant (ca. 1517–1595), zusammen mit dem Verleger Jan de Laet (ca. 1524–ca. 1566) betrieben wurde. 19 Musikdrucke brachten die beiden Kompagnons zwischen 1552 und 1569 heraus; elf Drucke erschienen zwischen 1555 und 1566 bei Jan Laet allein, und für fünf weitere Ausgaben zeichnet dessen Witwe noch bis 1569.

Nicht immer ist Waelrants Name als Verleger oder Drucker auf der Titelseite vermerkt. Auch der Komponist Waelrant steht durchaus nicht im Vordergrund: Eigene Werke erschienen nur in zwei von ihm betreuten Ausgaben, Madrigale und Chansons bzw. Motetten (diese Ausgabe fehlt bisher bei *RISM*), sowie vereinzelte Stücke in Sammelwerken. Wie im übrigen in knapp der Hälfte der 36 Drucke beider Verleger und Laets allein Werke verschiedener Komponisten zusammengefaßt sind: Neben Waelrant sind vor allem Clemens non Papa, Thomas Crecquillon, Tubal, Claude De Latre u. a. vertreten.

Unter den Einzeldrucken sind fünf zwischen 1556 und 1566 erschienene Ausgaben mit Werken von Orlando di Lasso, der 1555/56 Antwerpen und möglicherweise die Verleger besucht hatte, herauszuheben, von denen allerdings drei Ausgaben nur aus der Literatur belegt sind und ihr tatsächliches Erscheinen fraglich ist. Laets Name verbindet sich vor allem mit den beiden Psalmensammlungen von 1559 und 1564, den „Souterliedekens“, für die er allein firmierte.

Die 36 Musikdrucke bei Waelrant & Laet (Nr. 1–19 des Katalogs), Laet allein (Nr. 20–31) und bei seiner Witwe (Nr. 32–36) werden mit äußerster Genauigkeit beschrieben: Diplomatischer Titel, Seiten- und Lagenanordnung, Kopf- und Lagentitel, Vorworte und Dedikationen, Inhalt mit Überschriften und Textanfängen, Einbände, verwendete Drucktypen, Format und Wasserzeichen einschließlich ihrer Abbildungen, dazu Literaturangaben, be-

reits erschienene Diskussionen zur Ausgabe oder zum Werk, Editionen der Musik und vieles mehr.

Verwiesen wird häufig auf die den Katalog begleitende, separat erschienene Monographie desselben Verfassers und Verlags (*Hubert Waelrant and Jan de Laet: Music Publishing in Antwerp's Golden Age*, s. dazu die Besprechung in *Mf* 3/1996), wo die Geschichte der beiden Verleger ausführlich ausgebreitet wird und auch die meisten Widmungstexte der Drucke vollständig wiedergegeben sind. Dies ist dem Katalog zu entnehmen, dessen Vorwort daher auch verhältnismäßig knapp gehalten ist. Es umfaßt lediglich die wichtigsten Daten zur Verlagsarbeit von Waelrant und Laet, eine Begründung, warum eine derartige Ausführlichkeit der Beschreibungen sinnvoll ist, sowie Hinweise zur Benutzung des Katalogs.

Dafür werden noch – allerdings mit wesentlich kürzeren Beschreibungen – sämtliche Werke Waelrants aufgelistet, die in Ausgaben, vor allem Sammelwerken anderer Verleger, z. B. bei Phalèse (& Bellère) in Louvain bis 1600 erschienen (Nr. 37–60) oder handschriftlich überliefert sind (Nr. 61–73).

Register nach Titeln, Textanfängen und Komponisten erschließen den Band. Nicht enthalten sind, aber sehr willkommen gewesen wären allerdings auch ein Textincipitregister der „Souterliedekens“, ein Register der Kontrafakturen (z. B. das bei *RISM* W 3 aufgeführte „O'er desert“ findet man im Register nur unter seinem originalen Anfang „Vorra morire“) sowie ein Register nach sonstigen Namen (Widmungsträger u. a.).

Kompensiert wird dies aber durch die vorzügliche Aufmachung und die gute und übersichtliche, auch einem schnellen Nachschlagen entgegenkommende Präsentation des Materials. Der Katalog ist – zusammen mit der der Rezensentin noch nicht zugänglichen Monographie, die vermutlich aus der 1971 von Weaver erarbeiteten Dissertation hervorgegangen ist – ein bedeutender Baustein zur Musikgeschichte Antwerpens und des Druck- und Verlagswesens des 16. Jahrhunderts insgesamt, gerade durch die detaillierten Beschreibungen der Ausgaben.

(August 1995)

Gertraut Haberkamp

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

Konrad Küster stellt sich in seiner Habilitationsschrift die Aufgabe, einen neuen Zugang zur Untersuchung formaler Prozesse in der Vokalmusik zwischen 1590 und 1650 zu erschließen. Was auf den ersten Blick als lokal-historische Darstellung von Komposition und Kompositionsunterricht im Venedig dieser Zeit erscheinen könnte, ist gerade das nicht. Zwar füllt Küster über 100 Seiten mit der Darstellung des insgesamt in Betracht gezogenen Repertoires, d. h. mit mehr oder weniger knappen Erläuterungen zu solchen Komponisten, die ihre ersten gedruckten Werke im genannten Zeitraum in Venedig erscheinen ließen, und der schematisierten, katalogartigen Auflistung dieser Werke. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt jedoch eindeutig im zweiten Teil, der Analyse von etwa 15 Einzelsätzen aus dem zuvor beschriebenen Repertoire. Dabei wird Heinrich Schütz eine in dem angesprochenen Zusammenhang kaum zu rechtfertigende Sonderrolle zugemessen, indem er trotz des in der Einleitung formulierten Anspruchs auf „Gleichbehandlung von nachmalig, bedeutenden' Komponisten und solchen (...), die aus musikhistorischer Sicht über den Rang von ‚Kleinmeistern' nicht hinaus kamen“ (S. 7), weit überrepräsentiert ist.

Bei der Analyse verfährt Küster ebenso unerwartet wie entschieden einseitig: Keine Rede ist etwa von der Auswahl der vertonten Texte, von wortausdeutenden Figuren, von der Tonartenwahl, von zeitgenössischen Termini oder speziellen Notationsformen. Küster zielt allein auf eine Darstellung des Zusammenhangs zwischen äußerer Form und Detailstruktur. Es geht ihm um formale Prozesse, die vom Komponisten mit Blick auf die angestrebte (relative) Länge der Abschnitte rational geplant und vom Hörer bzw. Analytiker ebenso rational nachvollziehbar seien. Der Fortgang einer Komposition resultiere aus Spannungsverhältnissen, die durch die individuelle Texterschließung der Einzelstimmen, durch die Verwendung mehrerer Motive, durch Harmonik und Besetzung aufgebaut werden. Das Abschnittsende werde erreicht durch Lösung dieser Spannungen, durch ge-

meinsamen Übergang zum Schlußtext, zu einer gemeinsamen Motivik, durch Erreichen der Grundtonart und der Vollstimmigkeit. Durch solche Techniken könne in der Anlage eines Werkes dessen Verlauf weitgehend geplant und vorbereitet werden.

Die analytische Darstellung ist stets eng am Notentext orientiert, der zu einem Verständnis unbedingt notwendig ist. Da das angesprochene Repertoire nur zum Teil in Neuausgaben erschlossen ist (Schütz, Johann Grabbe, Gregor Aichinger u. a.), hat Küster einen umfangreichen Notenanhang mit acht bisher nicht neu gedruckten Kompositionen hinzugefügt, auf die in den Analysen ebenfalls Bezug genommen wird.

Titel, Untertitel und die umständliche Darstellung des Repertoires sind leider zunächst geeignet, den Leser über die Zielsetzung des Autors im unklaren zu lassen. Der Leser muß sich zudem damit bescheiden, vieles über einen wichtigen und komplexen, immerhin bisher zu wenig untersuchten Aspekt zu erfahren, nichts jedoch über die anderen Momente der besprochenen Kompositionen und damit der Komposition von Vokalwerken im 17. Jahrhundert überhaupt.

(September 1995) Burkhard Meischein

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

Nach Laurence Archbolds Erörterungen von Stil und Struktur in Buxtehudes Praeludien (Ann Arbor 1985) und Kerala Snyders anregender Buxtehude-Monographie (New York 1987) ist diese umfassende Publikation fraglos der gewichtigste Beitrag zur gegenwärtigen Buxtehudeforschung überhaupt, jedenfalls aber zu seinen freien Orgelwerken.

Der erste Teil mit den Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte macht etwa zwei Drittel des Bandes aus und ist auch inhaltlich mit Abstand der gewichtigere. Weniger eigenständig, aber dennoch gut und informativ ist der zweite Teil, der den gegenwärtigen Stand der Stilkritik referiert.

Über die spezielle Thematik hinaus enthält die Abhandlung instruktive Partien über die

linienlose Tabulaturnotation und über die Stimmungsarten im Orgelbau bis zur Zeit Buxtehudes sowie über die damalige Art der Organistenausbildung. Biographische Hinweise fließen allenthalben ein, sowohl über Buxtehude und seine Vorbilder als auch über seine Zeitgenossen und über seine Schüler. Dabei ist die Hypothesenfreudigkeit des Verfassers beachtlich: Der Leser darf bei der brillant geschriebenen Arbeit nicht Formulierungen wie „könnte“, „vielleicht“, „mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit“, „entstand wohl“, „scheint“, „nahelegt“ (S. 95) überlesen, die sich in einigen Partien häufen.

Über die Funktionalität von Buxtehudes freien Orgelwerken kann auch Belotti keine neuen Erkenntnisse vermitteln: Trotz ihrer Bezeichnung als „Praeludium“ ist der einzig denkbare gottesdienstliche Ort das Postludium. Daß sie zugleich für das Konzert und als Unterrichtsmaterial gedacht waren, schließt ihre liturgische Bestimmung nicht aus. Zur Besetzungsfrage meint Belotti, einige der manualiter-Kompositionen „aufgrund ihrer instrumentalen Idiomatik“ dem Cembalo zuweisen zu können (S. 202), obwohl er die an sich fließenden Grenzen zugesteht. Da mehrere Stellen der als manualiter ausgewiesenen Stücke auch auf Orgeln mit kurzer großer Oktave grifftechnisch nicht zu bewältigen sind, ist die Grenze zu den pedaliter-Kompositionen ebenfalls fließend.

Das Praeludium pedaliter wird geschichtlich eingeordnet. Weniger Heinrich Scheidemann, wohl aber Jan Pieterszoon Sweelinck, Matthias Weckmann und Franz Tunder dürften nachweisbare Vorbilder für Buxtehude gewesen sein. Die Elemente von Buxtehudes pedaliter-Praeludien, deren äußeres Merkmal die Mehrteiligkeit ist, werden detailliert vorgestellt. Als Schema für die Gesamtanlage kann lediglich „die Alternanz freier (toccatischer) und gebundener (imitatorischer) Satztechniken“ (S. 209) festgestellt werden; im übrigen enthält jedes Stück seinen eigenen Bauplan. Trotz der überwiegend polyphonen Kompositionsweise Buxtehudes konzipierte er seine Werke vom Harmonischen her (S. 215). Auffallend sind die meist fließenden Übergänge von den fugierten zu den freien (akkordischen oder rezitativischen) Teilen.

Buxtehudes Pedalbehandlung setzt neue Maßstäbe. Auf ihn geht entscheidend die Aus-

bildung von Fugenthemen zurück, bei denen es gelingt, „die Idiomatik von Manual- und Pedalstimmen einander anzugleichen“ (S. 230), wofür die Treppenschrittfiguration als bekanntestes Beispiel steht. Auch das Doppelpedal wird von Buxtehude als Stilmittel der musikalischen Steigerung wiederholt eingesetzt; doch spielt die Doppelpedaltechnik bei ihm eine mehr periphere Rolle. Bei einigen in der gegenwärtigen Diskussion strittigen Pedalzuweisungen spricht Belotti sich für die pedaliter-Ausführung aus (Allegro-Mittelteil im g-moll-Praeludium BuxWV 149, 12/8-Fuge im e-moll-Praeludium BuxWV 142), weil gerade durch solche Partien Buxtehudes „Herausbildung einer eigenständigen Tonsprache für das Pedal“ (S. 238) deutlich wird.

Bei den Echtheitsproblemen weist Belotti die stilistischen Zweifel an den Werken in C/138, A/151 und d/155 zurück. Beim F-dur-Praeludium (S. 144) sekundiert er dagegen Finn Viderö und spricht auch dem B-dur-Fragment (S. 154) aus stilistischen Gründen die Echtheit ab. Die Ausführungen zu diesen Werken erscheinen vielleicht nachvollziehbar, obwohl man nie vorsichtig genug sein kann, wenn überlieferungsgeschichtlich abgesicherte Komponistenzuweisungen aus Gründen der Stilkritik angefochten werden. Nicht akzeptabel erscheinen mir dagegen Belottis Ausführungen (S. 244ff.) zum „kleinen“ Praeludium in e (BuxWV 143). Die Schwierigkeiten bei der „Herstellung eines befriedigenden Notentextes“ (S. 245) sind jedem Kundigen bekannt; sie werden bei Belotti noch nicht einmal vollständig aufgezählt. Dann aber werden seine Ausführungen sehr emotional: harmonische Armut, plump, gesichtslos, Ungeschicklichkeit, steif, ungekonnt sind einige der Epitheta, mit denen er dieses trotz der Textproblematik fraglos bedeutende Werk bedenkt. Und warum werden die Pausen im Schlußteil als unorganisch kritisiert, wenn doch die Generalpausen im Eingangsteil als sprechende Pausen rhetorisch gewürdigt und verstanden werden (S. 246/47)?

Zur Chronologie der freien Orgelwerke Buxtehudes geht Belotti den gleichen Weg wie andere Forscher vor ihm. Sein Ergebnis: Sowohl die Orgeln, die Buxtehude zur Verfügung standen (soweit deren Klaviaturumfänge überhaupt sicher auszumachen sind), als auch die Stimmungsarten dieser Instrumente (über die

das meiste hypothetisch ist) gestalten das Unternehmen „schwieriger als erwartet“ (S. 254). Er gelangt schließlich zu einer Dreiteilung: Werke, die mit Sicherheit vor 1690 zu datieren sind, solche, die wahrscheinlich dieser Zeit zuzuordnen sind, und solche, die in der Überlieferung vor 1690 nicht nachweisbar sind (S. 292ff.). Dieser Vorschlag ist ein nützlicher Versuch, kann und soll aber kein schlüssiger Nachweis sein. Wenn beispielsweise Kompositionen im Manual nicht über das a^2 hinausgehen, kann man dies zwar als Hinweis auf eine Entstehung in Helsingborg deuten, weil die dortige Manualklavatur a^2 als höchste Taste hatte; aber kein Komponist berücksichtigt in jedem seiner Stücke den vollen Klaviaturnumfang! Andererseits fordert Buxtehude in vielen seiner Baßführungen die chromatisch voll ausgebaute große Oktave im Pedal, über die nicht eines seiner Instrumente verfügte.

Die Ausführungen Belottis über die handschriftliche Überlieferung von Buxtehudes freien Orgelwerken (S. 59–188) sind zugleich eine Art wissenschaftlicher Bericht über seine Vorarbeiten an der Neuedition im Rahmen der amerikanischen Gesamtausgabe, die demnächst zu erwarten ist. Philipp Spitta konnte seiner Erstausgabe (1875) sechs Hauptquellen zugrundelegen. Beckmann (1971/73) basiert auf 20 Quellen bzw. -familien; ich konnte (1994/95) mit 23 Hauptquellen aufwarten; Belotti ist noch auf eine weitere Pittsburger Abschrift mit drei Praeludien gestoßen. Auf ein Orgelautograph Buxtehudes müssen Wissenschaft und Praxis jedoch auch weiterhin warten und hoffen!

Es dürfte den Rahmen des allgemeinen Interesses sprengen, Belottis detaillierte Forschungen zu den einzelnen Handschriften hier zu skizzieren. Er hat viel Scharfsinn aufgewandt und trägt zum Teil beachtliche Neuerkenntnisse vor. Manches wird freilich auch hier mit zu großer Sicherheit vorgetragen: Schmahls 1696 datierte Tabulatur mit dem Praeludium in A/151 veranlaßt Belotti wegen ihrer vielen Verderbnisse zu dem Trugschluß, daß zwischen dem Autograph und dieser alten Handschrift „bereits mehrere Überlieferungsstufen liegen“ müssen (S. 78). In Wirklichkeit genügt eine einzige mangelhafte Abschrift, um eine ganze Überlieferungskette zu verderben. – Für Lindemanns Tabulaturschrift

der Canzona in *e*/169 wird als sichere Erkenntnis vorgetragen, daß Tenor und Baß in T. 32 sowie der ganze T. 33 von anderer Hand geschrieben wurden (S. 82). Auf Grund eigener Nachprüfung erscheint mir dies als zu gewagt. Schon ein Wechsel der Schreibfeder hätte größere Abweichungen im Schriftbild gebracht, als sie hier m. E. vorliegen. Wie vor allem soll man sich das geringfügige Auftreten einer zweiten Kopistenhand mitten im Stück erklären?

Der aufregendste Teil in Belottis Freiburger Dissertation sind seine Darlegungen zu Agricolas Abschrift (Brüssel) mit zehn großen Buxtehude-Werken, von denen die ersten neun sich in der gleichen Reihenfolge in einer umfangreicheren älteren Berliner Handschrift befinden. Spitta (dem Agricolas Manuskript allerdings nicht original, sondern nur in mehreren Abschriften vorlag), Klaus Beckmann und ich haben die Ansicht vertreten, daß die Abweichungen der beiden Handschriften eine direkte Abhängigkeit nicht zulassen, sondern daß eine schon bestehende Zusammenstellung der neun gemeinsamen Werke aus verschiedenen Überlieferungssträngen hinter den beiden Handschriften anzunehmen sei. Dabei macht die Abschrift Agricolas in vieler Hinsicht den Eindruck größerer Korrektheit und damit Autographnähe.

Belotti kommt nun zu einem ganz anderen Ergebnis: Agricola sei nicht mit Kopistengenauigkeit vorgegangen, sondern habe als Musiker von Format nach seinem Verständnis Korrekturen an seiner Vorlage angebracht – und diese sei das Berliner Manuskript gewesen! Zum Teil lasse sich nachweisen, daß er bereits in der Vorlage geändert und erst danach abgeschrieben habe, zum Teil habe er Korrekturen direkt in seine Abschrift einfließen lassen, ohne die Vorlage zu ändern. Agricolas Abschrift, die bisher einen der höchsten Stellenwerte innehatte (Beckmann erhebt sie zum Codex optimus!), ist nach Belottis Untersuchungen als „Manuskript textkritisch ohne Wert“ (S. 152).

Bei einem kürzlich durchgeführten Vergleich beider Handschriften habe ich meine frühere Auffassung (s. o.) zugunsten der neuen Abhängigkeitsthese Belottis revidiert und werde dies in den Nachauflagen meiner Buxtehude-Ausgabe (Bärenreiter) in den betroffenen Stücken berücksichtigen.

Freilich sind zahlreiche Detailbeobachtungen Belottis mit Fragezeichen zu versehen: Im *F*-dur-Praeludium (BuxWV 145) fehlt in der Berliner Handschrift Mus. ms. 2681 (im folgenden = D1, gemäß Beckmanns und meiner Sigel-Liste) die Altstimme in dem zweistimmigen T. 76. Da es sich um den vierten Takt innerhalb eines Fugenthemas handelt, war die Ergänzung aus Parallelstellen für Agricola eine Kleinigkeit. Belotti weist auf den häßlichen Schriftduktus dieser neun Noten hin und begründet das mit der Hypothese, der Kopist habe die Vorlage – warum dann aber nur hier? – offenbar senkrecht vor sich stehen gehabt (S. 153). Dagegen will Belotti bei den zahlreichen Einzeltonkorrekturen in D1 die „Merkmale ... der Brüsseler Agricola-Handschrift“ wiederfinden (ebda.). Es dürfte generell schwierig sein, nachgetragene Einzelnoten – noch dazu auf anderem Papier – mit einer fortlaufenden Reinschrift zu vergleichen, zumal wenn es sich um eine so ästhetische Musikhandschrift handelt wie die Agricolas. Die nachgetragenen Korrekturen (schwarze Notenköpfe) in D1 sind nicht nur dicker als der sonst eher magere Schriftduktus dieser Handschrift, sondern auch dicker als in E1.

Belotti weist auf die angeblich meist recht kurzen Hälsen der in D1 ergänzten Noten hin und meint, darin ein Schriftmerkmal Agricolas wiederzuerkennen (S. 153). Aber: Es findet sich in D1 eine stattliche Zahl von ergänzten Noten mit langen Hälsen. Außerdem zieht Agricola in E1 die Notenhälsen in der Regel durch zwei volle Zwischenräume, so daß ich Belotti in seiner Argumentation nicht folgen kann. Verbindliche Auskunft über die Identität des Schreibers der Ergänzungen in D1 und der Handschrift E1 könnte wohl nur eine Tintenanalyse geben.

Überzeugt hat mich Belottis These durch den Nachweis, daß zahlreiche Rasurstellen in E1 Schreibfehler in D1 betreffen: Agricola hatte diese erst nach dem Übertragen als solche erkannt und nachgebessert. Die zahlreichen falschen Einzelnoten, die D1 und E1 gemeinsam haben, hatten bisher schon stets die Frage nach einem direkten Abhängigkeitsverhältnis beider aufkommen lassen.

Und schließlich gibt noch eine winzige Beobachtung Belottis die Bestätigung für die Richtigkeit seiner These: Agricola hat die Pedalstimme in E1 mit roter Tinte geschrie-

ben (was ihm zahlreiche „Ped.“- bzw. „Man.“-Vermerke anderer Handschriften ersparte). Im *d*-moll-Praeludium (BuxWV 140) enthält D1 in T. 133,3 im unteren System zusätzlich zu dem *d*^o des Pedals ein *f*^o. Es handelt sich dabei mit Sicherheit um ein Versehen des Schreibers von D1: Er setzte das *d*^o hinzu, hat dann aber nach dem Trocknen der Tinte vergessen, das *f*^o zu tilen. Dieses *f*^o ist nun in D1 mit roter Tinte durchgestrichen. Die einzig plausible Erklärung hierfür ist die, daß Agricola gerade die rote Feder in der Hand hatte und hier korrigierte.

Schließlich fiel mir noch ein zusätzliches Argument für Belottis These auf: An nicht wenigen Stellen, an denen in D1 wegen eines Zeilenwechsels mitten im 4/4-Takt Ganzenoten in zwei Halbe mit Haltebogen aufgeteilt werden, finden wir eben diese Notierung in E1, obwohl die betreffenden Takte mitten in der Zeile stehen, wo Ganzenoten zu erwarten wären.

Belottis Arbeit wird sicher in der Quellenfrage noch einige Zeit für Unruhe sorgen. Daß die überlieferten Handschriften von Buxtehudes freien Orgelwerken insgesamt so viele Textverderbnisse enthalten, daß neben dem Handschriftenvergleich immer auch die binnenkritische Analyse eine große Bedeutung behalten wird, darf dabei nicht aus dem Auge verloren werden.

(Januar 1996)

Christoph Albrecht

KEES VAN HOUTEN/MARINUS KASBERGER. *Bach et le nombre. Une recherche sur la symbolique des nombres et les fondements ésotériques de ceux-ci dans l'œuvre de Johann Sebastian Bach.* Liège: Mardaga (1992). 295 S., Abb., Notenbeisp.

Die vorliegende Monographie ist die französische Übersetzung der 1985 in niederländischer Sprache erschienenen ersten Fassung. Die Analyse Bachscher Werke unter dem Gesichtspunkt des Zahlenalphabets und entsprechender Taktzahlrelationen steht im Mittelpunkt der Erörterung.

Im Vergleich zu ähnlichen Veröffentlichungen dieser Art wird hier zusätzlich die These aufgestellt, daß Johann Sebastian Bach den Geheimbund der Rosenkreuzer gekannt hat bzw. diesem nahe stand. Diese These kann

freilich lediglich insoweit gestützt werden, als Zahlen, die sich aus der Übersetzung des Namens Christian Rosencreutz und seiner Varianten ergeben, im Werk Bachs nachgewiesen werden.

Der Boden ernsthafter Wissenschaft wird spätestens dann verlassen, wenn die Hypothese aufgestellt wird, Bach habe den Zeitpunkt seines Todes gekannt. (Seite 183: „Lorsqu'on en est venu à prendre conscience que Bach connaissait la date de sa mort...“; Seite 191: „... que Bach ... longtemps avant sa mort, il avait connaissance du jour précis où il allait mourir.“) Dies ist in der Folge dann Ausgangspunkt dafür, daß Bachs Todestag (28. 7. 1750) und seine Lebenszeit, gerechnet in Tagen (23.869), weitere Zahlen darstellen, die im Werk Bachs gesucht und – natürlich – auch gefunden werden.

(Dezember 1995)

Günther Wagner

Passionsmusiken im Umfeld Johann Sebastian Bachs – Bach unter den Diktaturen 1933–1945 und 1945–1989. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, 29. und 30. März 1994. Hildesheim u. a. Georg Olms Verlag 1995. 279 S. (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung. Band 1.)

Der vorliegende, vom Bach-Archiv Leipzig und seinen Mitarbeitern Hans-Joachim Schulze, Ulrich Leisinger und Peter Wollny herausgegebene Band eröffnet die Reihe der *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*, die in der Nachfolge der *Beiträge zur Bach-Forschung* (1982–1991) steht und „sich a priori nicht als Konkurrenzunternehmen zu dem traditionsreichen *Bach-Jahrbuch* versteht“, sondern vielmehr „eine Ergänzung und Erweiterung der Themenpalette“ anstrebt (so Hans-Joachim Schulze in seinem Vorwort, S. 9). Der mit einem Personen- und Bach-Werke-Register versehene Band vereinigt die 15 Referate und 4 Diskussionsbeiträge der wissenschaftlichen Konferenz des Leipziger Bach-Festes von 1994, die sich in die Themenschwerpunkte „Passionsmusiken im Umfeld Johann Sebastian Bachs“ (6 Referate) und „Bach unter den Diktaturen 1933–1945 und 1945–1989“ (9 Referate) gliedern.

Der erste Themenkomplex der Konferenz wird mit einem anregenden, angenehm kommunikativ geschriebenen Beitrag von Meinrad Walter (Freiburg i. Br.) eröffnet, in dem der Autor von einer dezidiert theologischen und auf den historischen wie modernen Hörer bezogenen Perspektive aus die Gattungsdivergenzen zwischen oratorischer Passion und Passionsoratorium erörtert, wobei die im Laufe des 18. Jahrhunderts verstärkt aufkommende und von manchen Forschern als eigene ‚Gattung‘ angesprochene Passionskantate nicht eigens thematisiert wird. An manchen Stellen wäre eine intensivere und kritischere Auseinandersetzung mit der zitierten Literatur wünschenswert gewesen: So spricht Walter zum Beispiel Barthold Heinrich Brockes' mehrfach (vollständig oder teilweise) vertonte Passion stets als Passionsoratorium an, ohne näher auf die Fragen und terminologischen Konsequenzen (für andere Werke) einzugehen, die sich aus der Darstellung von Elke Axmacher („*Aus Liebe will mein Heyland sterben*“ [...], 1984, S. 121ff.) ergeben, die das Libretto von theologisch-poetologischen Gesichtspunkten aus als oratorische Passion anspricht (vgl. Walters knappe Notiz dazu auf S. 17). Es ist auch zu fragen, ob die musik- bzw. literaturgeschichtliche Basis für solche Erörterungen nicht doch über die immer wieder herangezogenen Werke, vornehmlich Johann Sebastian Bachs und Reinhard Keisers sowie deren Textdichter, ausgedehnt werden müßte; weiter empfiehlt es sich, auch kompositorische Merkmale in die Diskussion mit einzu beziehen (zu denken ist etwa an den im Vergleich zu den oratorischen Passionen größeren Anteil von Accompagnati und obligat-instrumentalen Begleitsätzen zu Chorälen in Passionsoratorien). – Andreas Glöckner (Leipzig) geht in seinem Referat einer Reihe von Spuren nach, die den vielbesprochenen Hinweis von Carl Ludwig Hilgenfeld (*Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke* [...], 1850, S. 114) auf eine Weimarer Passion Bachs hinreichend bestätigen. Es handelt sich dabei um eine von Bach selbst geleitete Aufführung eines vermutlich als Passionsoratorium anzusehenden Werkes in der Kirche von Schloß Friedenstein. – Zwei weitere historisch-quellenkundlich ausgerichtete Beiträge stammen von Peter Wollny und Ulrich Leisinger. Wollny kann eine apokryphe Bachsche Pas-

sionsmusik (mit dem Eingangschoral „Jesu, deine Passion“), die hauptsächlich in der Handschrift von Johann Christoph Altnickol überliefert ist, dem nachmaligen Weimarer Hofkapellmeister Ernst Wilhelm Wolf zuweisen, der das Werk um 1756 (als etwa 20jähriger) komponierte, und zwar in bemerkenswert enger Anlehnung an die bald geradezu Modellcharakter erhaltende „Cantate“ *Der Tod Jesu* (1755) von Carl Heinrich Graun; Leisinger beschreibt eine von Thomaskantor Johann Friedrich Doles und dem Textbearbeiter Johann Samuel Enderlein für Leipziger (protestantische) Verhältnisse eingerichtete deutschsprachige Fassung des 1742 in der Dresdner Hofkirche uraufgeführten und rasch eine weite Verbreitung findenden Oratoriums *I Pellegrini al Sepolcro di Nostro Salvatore* von Johann Adolf Hasse, wobei rückblickend auch ein Licht auf die oft diskutierte Frage nach der Möglichkeit gottesdienstlicher Aufführungen von Passionsoratorien schon während Bachs Leipziger Amtszeit fällt.

Die Beiträge zu dem wissenschaftlich noch wenig in den Blick genommenen diffizilen und – unter personalen Aspekten – teilweise auch heiklen Thema „Bach in den beiden deutschen Diktaturen“ bedürften noch mehr als die zuvor genannten Referate einer detaillierteren Würdigung, als sie in diesem Rahmen gegeben werden kann. Auch hierzu nur einige Stichworte. Übergreifende Aspekte zur staatlich-ideologischen Bach-Vereinnahmung kommen vor allem in dem einführenden Referat „Bach-Pflege und Bach-Verständnis in zwei deutschen Diktaturen“ von Rudolf Eller (Rostock) zur Sprache. Dieser umfangreiche, gegenüber dem leicht gekürzten Leipziger Vortrag hier in der ursprünglichen Länge abgedruckte Text ist meines Erachtens der profunde und umsichtigste Beitrag im zweiten Teil des Konferenzberichtes. Eller, der über den wünschenswerten historischen Rückblick verfügt, gelingt neben fachspezifischen Analysen auch die notwendige Differenzierung in der Beschreibung der NS- und SED-Herrschaftssysteme als ‚Diktaturen‘. Diesem unbedingt lesenswerten Beitrag folgen Einzelaspekte zu „Neue Bachgesellschaft und DDR“ (Lars Klingberg/Berlin), „Musikwissenschaft im Dritten Reich und die Bach-Forschung“ (Pamela Potter/Urbanda, Illinois), „Karl Straube zwischen Kirchenmusik und Kulturpoli-

tik“ (Maria Hübner/Leipzig), „Das Reichsbach-Fest 1935“ in Leipzig (Ingeborg Allihn/Berlin), „Bach-Anschauungen unter dem Nationalsozialismus“ (Michael Märker/Leipzig) und „Heile Welt der Forschung: Das Bach-Jahrbuch“ von Hans-Joachim Schulze (nebenbei bemerkt: Auch die in den frühen *Bach-Jahrbüchern* abgedruckten Bach-Fest-Predigten wären unter theologischen und ideologischen Gesichtspunkten einmal eines Aufsatzes wert). Zwei weitere Referate, diejenigen von Alfred Mann (Rochester, New York) und Martin Petzoldt (Leipzig), haben einen bewußt gewählten autobiographischen Duktus, was sie als besonders anschauliche und authentische Geschichtsquellen erscheinen läßt.

An zwei Texten aus dem zweiten Teil ist, ohne deutlich Kritik zu üben, nicht vorbeizukommen. In Pamela Potters Beitrag ist nicht nur die an zahlreichen Stellen begegnende naive und argumentativ unzureichende Darstellungsweise problematisch, sondern auch die Quellengrundlage für manche ihrer Thesen bzw. Hypothesen. So findet sich etwa kein Beleg für die Aussage, daß man Bach vor 1933 (!) „lange als einen Übermenschen idealisiert hatte“, während etliche Musikwissenschaftler der NS-Zeit wieder begannen, „Bach als Mensch darzustellen“ (S. 179); ähnlich anstößig wirkt, daß derart problematische Autoren bzw. Bücher wie Hans Joachim Mosers dreibändige *Geschichte der deutschen Musik* (1920–1924, mit Neuauflagen auch während der NS-Zeit) und Friedrich Blumes ‚methodologischer‘ Entwurf über *Das Rasseproblem in der Musik [...]* (1939) lediglich erwähnt werden, ohne daß es die Verfasserin für angebracht gefunden hätte, die politisch-weltanschaulichen Haltungen dieser repräsentativen, im Falle Mosers nationalsozialistisch orientierten Wissenschaftler wenigstens skizzenhaft zu thematisieren (vgl. S. 178; eine eingehendere Lektüre gewisser Texte des S. 171f. erwähnten, auch politisch außerordentlich wachen und weitsichtigen Emigranten Alfred Einstein hätte hier sensibilisierend wirken können). – Der zweite Problemfall ist Michael Märkers Beitrag, der an manchen Stellen bis in die logisch-grammatikalische Struktur der Sätze hinein einen unzulänglichen Eindruck hinterläßt. Ein Thema wie die Bach-Deutung im Nationalsozialismus setzt – sollen ernstzunehmende wissenschaftliche Er-

gebnisse erzielt werden – einen differenzierten Umgang mit den Quellen (auch den uns heute abstrus anmutenden) und ihrer Auswahl bzw. Gewichtung voraus, über den der Autor jedoch teilweise nicht oder noch nicht verfügt. Wo und wann haben Mitglieder der „Bekennenden Kirche“ (und welche) gemeinsam mit den „Deutschen Christen“ in antijudaistischem Sinn Texte zu Kantaten Bachs zu revidieren gesucht (vgl. S. 217)? Von wem und in welcher Weise wurden alttestamentliche Bezüge in den Kantatensätzen „BWV 137/5 bzw. BWV 140/4“ und anderen entfernt (vgl. S. 218, mit Fußnote 17)? Auf die an sich schon (terminologisch) inkorrekt gestellte Frage „Was machte die Orgel für die nationalsozialistische Ideologie interessant?“, erhält der Leser als erste Antwort: „Zum einen ist es ihre gleichsam objektive Art der Tonerzeugung“ (als wenn die Nationalsozialisten ein besonderes Interesse an ‚Objektivität‘ bezeugt hätten), um dann schon elf Zeilen später und wenig verträglich mit der ersten Erklärung das Orgelspiel auf dem Nürnberger Reichsparteitag von 1935 als „emotional wirksam“ interpretiert zu finden (S. 216). Auch zur exponierten Rolle Hans Joachim Mosers im Nationalsozialismus (er war unter anderem Geschäftsführer der „Reichsstelle für Musikbearbeitungen“) wäre, wie schon bezüglich des Beitrags von Pamela Potter angemerkt, noch sehr viel mehr zu sagen gewesen als die wenigen Zeilen, die Märker diesem auch nach 1945 noch sehr einflußreichen und schreiblustigen Autor widmet (vgl. S. 218f.). Wie dünn ist schließlich das Fazit der Untersuchung: „Vergleiche seiner [d.h. Bachs] Person mit mehr als unverdächtigen Zeitgenossen oder vorbildhaft gesehene[n] historischen Figuren waren schnell bei der Hand und suchten nicht zuletzt darüber hinwegzutäuschen, daß die Bach-Anschauungen während der NS-Diktatur ein bräunlich-buntes Gemisch von Sichtweisen darstellten, die unterschiedliche Grade der Anpassung oder Anbiederung an das Regime und seine Ideologie verkörperten“ (S. 219), wobei Märker anschließend zwei kraß nationalsozialistische öffentliche Verlautbarungen zitiert und diese pauschal und verharmlosend als Beispiele „solcher Hilflosigkeiten“ bezeichnet (S. 220).

Verlässlichkeit in der Information und Behutsamkeit in der Sprache sind – nicht nur im

wissenschaftlichen Bereich – eine ernste Sache, zumal bei einem solch ernstem Thema wie im zweiten Teil dieses Konferenzberichtes. Glücklicherweise waren sich die weitaus meisten Autorinnen und Autoren dieser Verantwortung bewußt.
(Dezember 1995) Herbert Lölkes

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

Durch die Verfilmung und Verfichtung von handschriftlichen und gedruckten Musikalien kann das für die musikwissenschaftliche Forschung notwendige Material heute jedermann, jederzeit und überall zur Verfügung gestellt werden und die eigene Arbeit erleichtern. Auch werden die kostbaren und einmaligen Autographen geschont und nicht wiederholter Benutzung ausgesetzt. Filme und Mikrofiches versagen aber oft bei der Beantwortung manchmal entscheidender Fragen: etwa zum Arbeitsvorgehen des Komponisten (Bleistiftergänzungen, Lagenanordnung u. a.) und zum Wasserzeichen, woraus sich vielleicht Erkenntnisse z. B. zur Entstehungszeit des Werks ableiten lassen könnten. Diese Fragen machen somit die Einsicht in das Original dennoch oft unumgänglich.

Um aber auch dies einem mit dem Werk Händels befaßten Forscher abzunehmen und zu ersparen, wurde der vorliegende Katalog herausgebracht. Beschrieben werden hier bis ins letzte Detail die äußeren Kriterien der in über 8700 Blättern überlieferten Autographen und Teilautographen Händels, die den größten Teil seines Œuvre umfassen – bisher verloren sind vor allem die Autographen der Frühwerke – und überwiegend in London (British Library) und Cambridge (Fitzwilliam Museum) aufbewahrt werden.

Es gibt natürlich schon Verzeichnisse und Beschreibungen der Autographen, zuletzt beispielsweise im *Händel-Handbuch* von Bernd Baselt, nicht aber in dieser nun vorliegenden Ausführlichkeit: Blatt für Blatt und Seite für Seite werden Inhalt – durch Verweis auf den Standort innerhalb der Gesamtausgabe –, Anordnung der Blätter, Notierung, Rastrierung,

Wasserzeichen, Leerseiten, unbeschriebene Notensysteme, Ergänzungen von Händel selbst oder von anderer Hand, Tilgungen, Rasuren u. a. festgehalten, kurz alles, und das mit äußerster Akribie, was beim Studium eines Autographs auffällt oder auch einem selbst vielleicht nicht auffallen würde, aber zu vielschichtigen und wichtigen Aussagen führen kann, jedoch im Mikrofilm oder -fiche nicht immer erkennbar oder deutbar ist.

Ergänzt werden diese Details durch kurze Angaben über Herkunft und Weg eines Autographs. Für die in London und Cambridge liegenden Originale wird dies im Vorwort zusammengefaßt, das im übrigen auch ausführlich und anschaulich in die Geschichte der Autographen Händelscher Werke und in die Herstellung und Zurichtung der von Händel verwendeten Papiere einführt. Register nach Werktiteln, Formaten, Rastrierungen, Wasserzeichen und ihre Abbildungen runden den stattlichen und vorzüglich gestalteten umfangreichen Band im großen Querformat ab.

Zwar wird mit diesem Katalog in erster Linie der Händel-Forscher, also der mit einem autographen Werk Händels am Filmgerät arbeitende Wissenschaftler angesprochen, da das Studium des Katalogs ohne beiliegenden Notentext größtenteils unverständlich bleibt und mit einem aufwendig aufgemachten kritischen Bericht vergleichbar wäre; aber die vielen aufgelisteten Details und die Abbildungen der datierten Wasserzeichen bilden nicht nur eine Basis für neu aufgefundene Werke und Fragmente von Händel selbst, die sich dadurch problemlos ein- und zuordnen lassen, sondern können auch für das Arbeiten mit Musikhandschriften aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts insgesamt und besonders für deren Datierung eine große Hilfe und gewinnbringend sein.

(August 1995)

Gertraut Haberkamp

ANJA WEHREND. *Musikanschauung, Musikpraxis. Kantatenkompositionen in der Herrnhuter Brüdergemeine. Ihre musikalische und theologische Bedeutung für das Gemeinleben von 1727 bis 1760.* Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995. 569 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 129.)

Diese Duisburger Dissertation beleuchtet umfassend einen Aspekt der protestantischen Musikgeschichte, den es nach der gängigen Pauschalmeinung vom ‚kunstfeindlichen Pietismus‘ eigentlich kaum geben dürfte: die sich selbst als „praxis pietatis“ (S. 11 u. ö.) verstehende vokal-instrumentale Figuralmusik in der von Ludwig Nikolaus von Zinzendorf (1700–1760) inaugurierten Herrnhuter Brüdergemeine. Daß und warum es hier neben dem in liturgischen ‚Singstunden‘ gepflegten Gemeindegesang auch vokal-instrumentale Kantaten Neumeisterscher Prägung gegeben hat, deren Texte theologisch von der ‚brüderischen Theologie‘ inspiriert sind und musikalisch-stilistisch auf der Grenze von Barock und Vorklassik stehen, zeigt diese Arbeit umfassend.

Gelungen ist hierbei insbesondere die gegenseitige Ergänzung musikwissenschaftlicher und theologischer Kriterien sowie die Integration historischer und analytischer Methoden. So wird die Musikauffassung der Herrnhuter, der komplexe „brüderische Musikbegriff“ (S. 25), auf dem Hintergrund seiner Zeit und im Kontext seiner speziellen und zugleich in allgemein-barockem und näherhin lutherischem Gedankengut verwurzelten Theologie dargestellt und zugleich von seinen mittelalterlichen Wurzeln her interpretiert. Die problematischen Einseitigkeiten der Texte (etwa die übersteigerte Blut- und Wundentheologie) kommen ebenso kompetent (und kritisch) zur Sprache wie die konkreten Bezüge auf Personen und Ereignisse, d. h. der inzwischen eher befremdliche und einer heutigen Verwendung wohl entgegenstehende damalige ‚Sitz im Leben‘.

Zwei auf Texte Zinzendorfs komponierte Kantaten von Philipp Heinrich Molther (1714–1780) aus den Jahren 1739 und 1743 unterzieht die Verfasserin Satz für Satz einer sorgfältigen und detaillierten (bisweilen jedoch, etwa bei der Heranziehung der Figurenlehre, etwas schematischen) Analyse, die diese Kantaten als Werke eines kleineren Meisters an der Schwelle vom Barock zur Frühklassik erscheinen lassen. Hierbei zeigt sich, daß nicht nur Zinzendorfs theologischer Musikbegriff, sondern auch die brüderischen Kompositionen Molthers in einer eigenartigen epochalen Spannung „zwischen den Zeiten“ (S. 423 u. ö.) stehen: noch tief im barock-theologischen Abbild-Denken und musikalisch-

rhetorischen Komponieren verwurzelt, aber zugleich schon deutlich von frühklassischen Zügen geprägt, die zur Bewertung „Simplizität“ (S. 425) Anlaß geben.

Insgesamt gelingt dieser Arbeit nicht nur die überaus facettenreiche theologisch-musikwissenschaftliche Erhellung einer heute durchaus merkwürdig anmutenden ‚Insel‘ protestantisch-pietistischer Theologie und Frömmigkeit, sondern auch ein an einem ‚Kleinmeister‘ orientierter Beitrag zum Verständnis des Übergangs vom Spätbarock zur Frühklassik. Die typographische Gestaltung mit Faksimiles, Notenbeispielen und einer Vielzahl von Tabellen ist ansprechend. Sehr instruktiv als Einblick in die poetisierte Theologie der Brüdergemeinde ist zudem Anhang B mit „Texten der Kantaten- und Odenkompositionen“ (S. 476–540).

(November 1995)

Meinrad Walter

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

Wer Carl Hermann Bitters 1868 veröffentlichte Monographie über die Bach-Söhne liest, wird schnell bemerken, wem die Sympathien des Autors gehören: Favorisiert wird lediglich Philipp Emanuel. Über Wilhelm Friedemann und Johann Christian heißt es, sie hätten mit ihren Kompositionen weder neue Bahnen eröffnet noch neue Kunstwege belegt. Und den ‚Bückerburger Bach‘ ‚bestraft‘ Bitter durch Nichtbeachtung: Ganze zehn Seiten von über siebenhundert sind ihm gewidmet. Nun, solche Verzeichnungen sind in den jüngst von Martin Geck vorgelegten vier Musikerporträts, enthalten in der Anthologie *Deutsche Brüder*, nicht zu befürchten. Einen Essay möchte man diese kleine Abhandlung nennen. Vieles muß stark verkürzt dargestellt werden. Dadurch kommt Wesentliches zur Sprache. Das biographische Faktum wird problematisiert. Friedemann Bachs Kündigung des Hallenser Amtes im Mai 1764 habe möglicherweise ihre Ursache in dem „unglückliche(n) Zusammentreffen einer besonders kleinlichen Behörde mit einem vielleicht überdurchschnittlich dünnhäutigen Künstler“ (S. 33). Was ließe sich allein hier alles zwischen den Zeilen lesen: eine komplizierte Persönlichkeitsstruktur, geprägt durch Verbitterung, Reizbarkeit, Exzentrizität und das Ge-

fühl des Verkanntseins; ein nicht eingelöster Lebensanspruch, weil – so Friedrich Blume – „das Ideal des freien Künstlertums, das ihm vorschwebte und wegen dessen er die Bindungen an das ‚Amt‘ abwarf, noch nicht zu verwirklichen war“ ...

An der Person Philipp Emanuels entfaltet Geck das breit gefächerte Tätigkeitsspektrum eines Musikers, der als Cembalist und Klavierlehrer, Musiktheoretiker, Konzertorganisator (S. 42 falsche Jahreszahl, richtig 1768 statt 1786), Selbstverleger und vor allem Komponist außerordentlich erfolgreich war. Das biographische Porträt des ‚Bückerburger Bach‘ gerät zu einer glänzenden sozialgeschichtlichen Studie, und die Vita des jüngsten Bachsohnes zeigt diesen auf dem Weg zu einer europäischen Karriere, die freilich im finanziellen Ruin enden sollte. So wie die Schilderung der näheren Lebensumstände der vier Bach-Söhne den Blick für die soziale Stellung des Musikers im 18. Jahrhundert, für seine Wirkungsabsichten und Entfaltungsmöglichkeiten schärft, so wird auch das stilistische Detail in größere musikgeschichtliche Zusammenhänge eingeordnet. In Friedemanns Werken spüre man „die Zerrissenheit zwischen dem Anspruch, dem väterlichen Erbe gerecht zu werden, und dem Wunsch, dem Sturm und Drang der Zeit sein musikalisches Siegel aufzudrücken“ (S. 37). Philipp Emanuel findet als Meister der freien Fantasie, als Schöpfer einer eigenwilligen Klavieristik und – sehr schön beschrieben – als Liedkomponist Würdigung. An Christian Bachs kompositorischem Œuvre exemplifiziert Geck u. a. die Stildiskussion um den „vermischten Geschmack“.

Die Zielgruppe, an die sich die Anthologie *Deutsche Brüder* wendet, ist keine speziell musikalische. Porträts Friedrichs II. und seines Bruders Heinrich, der Humboldts, Schlegels, Weizsäckers verlangen den historisch ambitionierten Leser. Musiker durften in dieser Phalanx großer Persönlichkeiten nicht fehlen. Johann Friedrich Reichardt hatte im Jahre 1791 konstatiert: „Wer kennt nicht den hallischen, den berlinischen, den englischen und den bückerburger Bach?“ Mehr als zweihundert Jahre später können wir nach der Lektüre von Gecks kurzweilig zu lesendem Essay behaupten: Wir kennen sie wieder ein wenig besser.

(September 1995)

Hans-Günter Ottenberg

CHARLES H. SHERMAN und T. DONLEY THOMAS: *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works.* Stuyvesant/NY: Pendragon Press 1993. XIV, 385 S. (*Thematic Catalogues*. 17.)

Johann Michael Haydn hinterließ bei seinem Tod mehr als 800 Kompositionen, unter denen die geistlichen Werke den größten Raum einnehmen. Michael Haydn hat vermutlich nie selbst ein Verzeichnis seiner Werke zusammengestellt; die frühesten Kataloge seiner Werke entstanden 1808 (Nikolaus Lang) und 1814 (Werigand Rettensteiner). Erst 100 Jahre später gab Lothar Perger 1907 in den *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* einen Band mit Instrumentalwerken M. Haydns heraus, denen er ein „Thematisches Verzeichnis der Instrumentalwerke von Michael Haydn“ voranstellte (DTÖ Jg. 14/2, XV–XXIX). Fortan wurden M. Haydns Instrumentalwerke nach Perger (P 1–136) zitiert. 1925 folgte, ebenfalls in den DTÖ, ein „Thematischer Katalog der Kirchenmusikwerke von Michael Haydn“, zusammengestellt von Anton Maria Klafsky (DTÖ Jg. 32/1, V–XIII), folglich wurde Kirchenmusik nach Klafsky [K I/1ff–VI/33c(2)] zitiert. Ein großer Teil des Schaffens von M. Haydn wurde jedoch nicht abgedeckt. Die Idee eines kompletten Werkverzeichnisses entstand in den 50er Jahren, als T. Donley Thomas zusammen mit Dénes Bartha nach Österreich ging, um dort einen ‚catalogue raisonné‘ in Angriff zu nehmen. Es dauerte schließlich bis zum Jahr 1993, ehe der vorliegende Katalog erschien. Herausgekommen ist dabei ein Band, der schon allein durch seine äußere Form beeindruckt: 400 Seiten, fest gebunden, im Quartformat. Der Katalog ist zweispaltig angelegt, zur besseren Orientierung gibt auf jeder Seite eine Kopfzeile die Datierung an. Die Werke sind in chronologischer Reihenfolge aufgelistet, was dadurch erleichtert wurde, daß der Komponist die meisten seiner Werke genau datierte. Die einzelnen Einträge enthalten alle notwendigen Informationen: Titel, einzeiliges Musikincipit, Entstehungsort und -zeit, Besetzung, Nachweis in Katalogen, Beschreibung des Autographs (wo vorhanden), wobei zur Unterscheidung die Titel von Haydns eigener Hand kursiv wiedergegeben ist. Konkordanzen und moderne Editionen sind ebenfalls angegeben. Ein alphabetisches Register der Titel und Textanfänge so-

wie zwei Konkordanzen zu den Verzeichnissen von Perger und Klafsky runden den Band ab.

Leider enthält der Katalog auch einige Ungereimtheiten: So sind mehr als 100 Seiten der Abbildung (vermutlich 1:1?) von Wasserzeichen gewidmet, die jedoch nicht kommentiert, sondern nur fortlaufend nummeriert sind. Hier wären Querverweise auf die zugehörigen Katalognummern sehr nützlich gewesen. Zweifelhafte oder M. Haydn fälschlich zugeschriebene Werke sind nicht eigens aufgenommen. Es existiert lediglich ein Appendix mit neun Werken, die in Katalogen erwähnt, aber nicht überliefert sind. Zahlreiche bei Perger oder Klafsky angeführte Werke fehlen, da sie von den Autoren als „invalid“ bezeichnet werden; darunter fallen z. B. nach 1810 entstandene Abschriften von unbekanntem Schreibern oder mit Provenienzen, die keinerlei Zusammenhang mit Salzburg erkennen lassen. Außer bei den Sinfonien sind weder in den Indices noch im Hauptteil Tonarten angegeben; für die Differenzierung der zahlreichen Divertimenti, Märsche oder Menuette würde die Angabe von Tonart und Besetzung im Register mühevoll Blättern und Suchen ersparen. Bei den Vokalwerken sind in den meisten Fällen keine Textdichter angegeben.

In dem Bemühen, ihren Katalog so ausführlich wie möglich zu gestalten, haben die Verfasser bis zuletzt Zugänge eingearbeitet und – bis auf zwei Ausnahmen (173a und 698a) – in die fortlaufende Numerierung einbezogen. Das hat leider den Nachteil, daß die Zählung des 1980 von Sherman zusammengestellten Kataloges, der zwar nur in Manuskriptform vorlag, aber dennoch häufig, z. B. in den Katalogen Bayerischer Musiksammlungen, zitiert wurde, nicht mehr mit der des vorliegenden Kataloges übereinstimmt. Insofern ist eine Konkordanzliste zum Sherman-Manuskriptkatalog neben der Behebung der obengenannten Mängel ein weiterer Wunsch für die zweite Auflage.

Die genannten Monita, die in einer Neuauflage leicht zu beheben sind, schmälern zwar den Wert des Werkverzeichnisses für den praktischen Gebrauch, doch besteht kein Zweifel, daß die Werke Michael Haydns künftig nur noch nach diesem verdienstvollen Werk zitiert werden können. Und ebenso zweifellos wird dieser Katalog dazu beitragen,

die Wiederentdeckung und Erforschung der Musik Michael Haydns zu unterstützen.
(September 1995) Jutta Lambrecht

Mozart-Jahrbuch 1984/85 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Rudolph ANGERMÜLLER, Dietrich BERKE und Wolfgang REHM. Kassel-Basel-London: Bärenreiter 1986. 280 S.

Mozart-Jahrbuch 1986 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Rudolph ANGERMÜLLER und Dietrich BERKE, Wolfgang REHM (Besprechungen). Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1987.

Mozart-Jahrbuch 1987/88 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Rudolph ANGERMÜLLER und Dietrich BERKE, Wolfgang REHM (Besprechungen). Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1988. 320 S., Abb., Notenbeisp.

Mozart-Jahrbuch 1989/90 des Zentralinstituts für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Rudolph ANGERMÜLLER und Dietrich BERKE, Wolfgang REHM (Besprechungen). Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1990. 307 S.

Die angezeigten Bände des *Mozart-Jahrbuchs* dokumentieren einmal die freien Referate (Mjb 1984/85), zum anderen die öffentlichen Vorträge und die Symposien der Salzburger Volltagung des Zentralinstituts für Mozart-Forschung „Werke der Salzburger Zeit in Mozarts Wiener Jahren“, „Mozart auf dem Theater heute“ und „Mozarts Klavierkonzerte“. Während die beiden Vorträge stilgeschichtliche und biographische Überlegungen anstellen (Christoph Wolff) bzw. das Opernwerk aus der Sicht des 19. Jahrhunderts untersuchen (Hans Joachim Kreutzer), liegen die inhaltlichen Schwerpunkte des Symposions I auf dem *Idomeneo* (Clemens Höslinger) und den mährischen Quellen Mozartscher Kirchenmusik (Jiri Sehnal), die des Symposions II u. a. auf grundsätzlichen Fragen zur Rolle von Musik als Notation und klanglicher Realisierung im Regietheater, zu Original-

sprache oder Übersetzung und zum Einfluß der *Neuen Mozart-Ausgabe* auf die zeitgenössische Mozart-Interpretation (Protokoll Sabine Henze-Döhring). Im Zentrum von Symposion III stehen bühnendramatische Phänomene in den Klavierkonzerten (Marius Flothuis, Kurt von Fischer) sowie Überlegungen zu ihrem kompositionsgeschichtlichen Ort und zur Aufführungspraxis (Christoph Wolff).

Die Bände enthalten zudem eine Reihe von „freien Forschungsberichten“ sowie erstmals einen Rezensionsteil von repräsentativ ausgewählten Publikationen zu Person und Werk Mozarts, – ein inzwischen vom Leserkreis und von aktiven Beiträgern gleichermaßen dankbar aufgenommenes Forum des wissenschaftlichen Diskurses.

Wiederum in zwei Bänden berichtet das Jahrbuch über die Tagung des Zentralinstituts für Mozart-Forschung, die 1987 in Salzburg stattfand. Person, Œuvre und Rezeption von Johann Michael Haydn und Leopold Mozart standen diesmal im Mittelpunkt, dazu die 200. Wiederkehr der Prager Uraufführung des *Don Giovanni*. Beim „Salzburger Haydn“ ging es im Symposion I und einem Roundtable neben der Vorstellung einzelner Werkgruppen vorwiegend um Spezialfragen zur autographen Notationsweise und zu Werkdatierungen (Laszlo Somfai, Werner Rainer). Das Symposion III zu Leopold Mozart suchte Eigenwert und Wirkung einzelner Gattungen wie Symphonie (Cliff Eisen) und Klaviersonate (Manfred Hermann Schmid), dazu die ästhetisch-pädagogische Wirkung (Pietro Petrobelli, Sonja Puntcher-Riekmann, Alfred Mann) anzusprechen. (Die vier letztgenannten Beiträge erschienen erst im Mjb 1989/90.) Symposion II „Mozarts Hornkonzerte“ brachte erfreulicherweise praktizierende Musiker und Musikologen u. a. zu Fragen von Satztypologien („Chasse“), der Stopftechnik, zum heutigen Orchestereinsatz von Naturhörnern und zur Einflußnahme Leutgebts auf Mozart an einen Tisch. Symposion IV „*Don Giovanni*: Prag 1787 – Wien 1788–1987“ kreiste insbesondere um Probleme der Fassungen und um die Salzburger Aufführung 1987 (Regisseur Michael Hampe), die in einem interdisziplinär besetzten Roundtable weiter vertieft wurden. Drei öffentliche Vorträge befaßten sich mit der Werk- und Wirkungsgeschichte des *Don Giovanni* (Ludwig Finscher), mit Johann Michael

Haydns Beziehungen zu Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart (Gerhard Croll) und mit „Leopold Mozart als Persönlichkeit“ (Florian Langegger).

Neben den vier bereits genannten Referaten als Nachtrag zur 1987-Tagung druckt das *Mozart-Jahrbuch* 1989/90 acht weitere „freie Forschungsberichte“ ab. Sie behandeln Echtheitsfragen des „Maurergesangs“ KV 623a (Harald Strelbel), eine mögliche Fragmentbearbeitung des Liedes „Die Verschweigung“ KV 518 von fremder Hand (Ulrich Konrad), die richtige Satzfolge im *Streichquintett* KV 515 (Isabelle Emerson), das Textbuch zu *Lo sposo deluso* KV 430 (Alessandra Campana), den speziellen Messetypus Mozarts, angesiedelt zwischen „brevis“ und „solemnis“ (Julie Schnepel), die vor etwa zwei Jahrzehnten aufgetauchten autographen Stimmen zum *Klavierkonzert* KV 175 (Klaus Hortschansky), eine mögliche Begegnung von Kleist und Mozart 1791 anlässlich von zwei Operaufführungen in Prag (Hans Joachim Kreutzer) sowie die Briefpartner des Wiener Musikforschers Aloys Fuchs (Richard Schaal).
(Juli 1995)

Hermann Jung

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

Johann Heinrich Feuerstein gehört sicher nicht zu den Personen aus dem weiteren Umfeld Mozarts, die für die Forschung von überragender Bedeutung sind. Gleichwohl ist es sehr verdienstvoll, daß Eric Offenbacher in seiner Dokumentation sowohl die Rolle des anfänglich enthusiastischen Mozart-Liebhabers bei der Vollendung von Georg Nikolaus Nissens Mozart-Biographie ergründet als auch die schicksalhaften Lebensumstände untersucht, die schließlich zum Bruch Constanze Nissens mit Feuerstein führten. Dem Leser eröffnet sich zugleich der Blick auf die Entstehungsgeschichte der Nissenschen Biographie.

In einer aufschlußreichen Studie zum „Quittollis“ der *c-moll-Messe* KV 427 deckt Silke Leopold den bislang nicht ausreichend untersuchten Einfluß der Oratorien Händels auf Mozarts Meßkomposition auf. Anhand eines analytischen Vergleichs mit dem Chor „The

people shall hear“ aus dem Oratorium *Israel in Egypt* zeigt sie, „wie Mozart jenseits aller vordergründigen Bearbeitungen den Geist Händelscher Vokalmusik aufnahm, ohne sich um den Buchstaben Händelscher Motivik zu kümmern, wie er kompositorische Ideen aufgriff und sie in einer eigenen, spezifisch Mozartschen Weise umsetzte“ (S. 94). Zugleich widerlegt sie – zumindest was die Komposition der *c-moll-Messe* betrifft – die in der deutschen Musikwissenschaft lange Zeit beharrlich vertretene These, Mozart habe sich dabei insbesondere durch die Bachsche Vokalmusik beeinflussen lassen.

Mit kompositorischer Rezeption befaßt sich ein weiterer Beitrag dieses Jahrbuchs: Joachim Brügge untersucht detailliert, wie sich der sechzehnjährige Franz Schubert bei der Komposition seiner 5. *Symphonie* die bewunderten Vorbilder der Wiener Klassik, insbesondere die *Symphonie* Nr. 40 KV 550 anverwandelte.

Der Oper *La clemenza di Tito* sind gleich drei Beiträge dieses Jahrbuchs gewidmet. Zum einen zeigt Don Neville am Beispiel von Sestos Rondo-Arie „Deh, per questo istante solo“ (Nr. 19), wie der Komponist die Zweiteiligkeit der Rondo-Form dazu nutzte, die psychologische Situation der Protagonisten musikalisch darzustellen. Sergio Durante berichtet in seinem Beitrag „Le scenografie di Pietro Travaglia“ über die Identifizierung von Szenenbildentwürfen, die der im Dienst der Esterházy stehende Bühnenbildner anlässlich der Prager Uraufführung des *Tito* schuf. Außerdem gelingt es ihm, aufgrund von Travaglias Entwurf das regietechnische Problem zu lösen, das der Auftritt des Chores im Quintett Nr. 12 („Deh conservate, oh Dei“) zu Ende des ersten Aktes bislang darstellte. Mit ihrem „Quellenverzeichnis musikalischer Fachzeitschriften (1800-1850) als Ergänzung zum Verzeichnis von Imogen Fellinger“ gibt Beate Hiltner einen Überblick über bislang nicht erfaßte Quellen zu Mozarts letzter Opera seria. Ikonographischen Problemen sind die beiden Aufsätze von Dieter Goerge („Ist Johann Nepomuk Della Croce der Maler des großen Mozartschen Familienbildes?“) und Inger Sörensen gewidmet: Ersterer kommt zum Ergebnis, daß das Gemälde, das den jungen Mozart mit seiner Schwester am Klavier sitzend, den Vater mit Geige in der Hand daneben zeigt, wohl

aufgrund einer Namensverwechslung dem Maler Johann Nepomuk della Croce zugeschrieben wurde. Inger Sörensen („Ein Mozart-Porträt in Dänemark“) erörtert die Frage nach dem Maler eines wieder aufgefundenen Porträts aus dem Besitz Constanze Mozarts, das starke Ähnlichkeiten mit dem bekannten Gemälde von Joseph Lange aufweist. (September 1995) Susanne Schaal

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

Langsame Konzertsätze erhalten gemeinhin wenig Aufmerksamkeit in der musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur. Während für den Kopfsatz schon früh verbindliche Gestaltungsvorgaben gelten, ist der langsame Satz lediglich durch seinen ausdrucksmäßigen und strukturellen Kontrast zum Kopfsatz definiert. Da im langsamen Satz seit jeher also kein festes Formschema eingelöst wird, ist in der Literatur – eine terminologische Hilflosigkeit kaschierend – immer wieder von der ‚Liedform‘ in jenen Sätzen die Rede. Marion Brück gelingt es in ihrer Arbeit (zugleich Dissertation an der Universität München) auf überzeugende Art, dieses forschungsgeschichtliche Defizit bezüglich der Klavierkonzerte von Mozart auszugleichen. – Den Schwerpunkt der schlüssig konzipierten Untersuchung bilden Analysen der zwei- und dreiteiligen Satzanlagen in den Mittelsätzen der Salzburger und Wiener Klavierkonzerte, wobei die wichtige Zäsur des Jahres 1784 – in manch anderer Forschungsarbeit übersehen – hier bereits in der Kapitelgliederung berücksichtigt wird: In den Konzerten KV 175 bis 415 enthalten die Mittelsätze eine Kadenz des Solisten und schließen mit einem Ritornell des Orchesters (Kapitel II); ab KV 449 entfällt dann (mit der Ausnahme des Mittelsatzes in KV 453) die Kadenz, und Solist und Orchester beenden gemeinsam den Satz (Kapitel III). Daß die Autorin eine zusammenhängende Analyse der Sätze zugunsten vergleichender Betrachtung einzelner Passagen (Satzöffnung und -schluß) vernachlässigt, bekommt der Darstel-

lung gut. Diese methodische Entscheidung entspricht im übrigen den musikalischen Gegebenheiten: In den Prämissen des Satzbeginns werden die Weichen für die Formgebung des ganzen Satzes gestellt, die sich dann im Satzschluß erfüllt. (In diesem Zusammenhang spricht Marion Brück in Anlehnung an ihren Lehrer Rudolf Bockholdt von der Qualität einer „reflektierenden Schlußgestaltung“ in Mozarts Mittelsätzen.) – In welchem Maße periodische Satzstruktur für die Mittelsätze in den sieben Klavierkonzerten Mozarts bis 1783 (KV 175–415) bestimmend ist, wird genauso deutlich hervorgehoben wie die Tatsache, daß der Gegenüberstellung von Tutti- und Soloabschnitten, verglichen mit den Kopfsätzen, kaum satzkonstitutive Kraft zukommt. Besonderes Augenmerk legt die Untersuchung schon hier wie dann auch im weiteren auf mögliche Parallelen zu Arienform(en) und Ensemblebehandlung in Mozarts Opern, die sich in Satzarchitektur und -konzeption der Konzertsätze nachweisen lassen.

Die neben der älteren Dakapoform gleichberechtigte, modernere zweiteilige Arie und deren einheitliches tonales Bauprinzip (der erste Teil der Arie führt in die Dominanttonart) erkennt die Autorin als Orientierungspunkt für die Anlage der langsamen Sätze in den Konzerten. Im letzten Kapitel, das sich mit dem Ausdrucksgehalt der langsamen Sätze befaßt, konstatiert die Arbeit – unter Nennung zahlreicher Beispiele – eine Beziehung zwischen dem Szenetypus des kontemplativen Ensembles (nach Richard Strauss) mit seiner Funktion als „Ruhepunkt vor dem Finale“ sowie seinem intimen Charakter und der ausdrucksmäßigen Haltung und satztechnischen Anlage der langsamen Sätze. – Haben die Kapitel IV und V eher recherchierenden Charakter (Variations- und Rondoformen, Romanzencharakter und diesbezügliche gattungsgeschichtliche Aspekte), so ist das Kapitel VI schließlich im Sinne eines Resümées angelegt: Als Merkmal des Klavier- und Orchesteratzes in den langsamen Sätzen von Mozarts Klavierkonzerten wird zunächst die differenzierte Behandlung gleicher thematischer Gedanken durch Klavier, Bläser und Streicher sowie die Art des Zusammenwirkens betont, was als Indiz für eine „Emanzipation der Bläser“ – eine wichtige Entwicklung in Mozarts Orchesterstil – gelten muß. Mit Recht weist

die Autorin darauf hin, daß – im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Klavierkonzerten und als stilistisches Spezifikum der Wiener Konzerte Mozarts – die Klavierstimme keinen musikalisch vollständigen Satz aufweist, sondern erst im Partiturzusammenhang ihren eigentlichen Sinn erhält. Auch der ruhig atmende Gestus in rezitativisch anmutendem Satzzusammenhang hauptsächlich in Rondoformen (einstimmige Melodie in der rechten Klavierhand) wird von Marion Brück als stilistisches Kennzeichen (in Abgrenzung zu den frühen Salzburger Konzerten) benannt. – Den selbst formulierten Anspruch, nämlich den durch die Musik ausgelösten Affekt auf die objektiven Gegebenheiten des musikalischen Satzes zurückzuführen und dort dingfest zu machen, erfüllt die Arbeit durchgängig souverän. Nicht zuletzt trägt auch die sprachliche Gestaltung – sinnvolle und dem musikalischen Gegenstand angemessene Ergänzung rein beschreibend-analytischer Passagen durch bildlich-ausdruckschafte Formulierungen – dazu bei.

(Oktober 1995)

Gunther Diehl

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.)

Elisabeth Höllers Untersuchung des Frauenbildes in Mozarts *Le nozze di Figaro* paßt gut in das Konzept der neuen, von Hanns-Werner Heister herausgegebenen Schriftenreihe *Zwischen/Töne*: Denn diese Reihe will Musik in den Zusammenhang mit anderen Künsten und sozialhistorischen Prozessen stellen. Die Betrachtung der weiblichen Charaktere in Mozarts erster Da-Ponte-Oper bedeutet bei Höllerer, die Situation der Frau in Gesellschaft und Kunst zur Zeit Mozarts einzubeziehen. Die Arbeit zeigt, welche wichtigen Erkenntnisse für das Verständnis eines Werkes gewonnen werden können, wenn in die musikalische Analyse die soziokulturellen Einflüsse auf eine Oper einbezogen werden.

Höllerer betrachtet Libretto und Komposition und zeigt – wo es nötig ist – Abweichungen vom Vorbild Beaumarchais' auf. Sie untersucht sowohl die Einzelnummern als auch die

Ensembles, an denen Susanna und die Contessa beteiligt sind, mit Sorgfalt und bindet ihre Ergebnisse in den kompositions- und gattungsgeschichtlichen Kontext ein. Zudem arbeitet sie die frauenspezifische Behandlung heraus: Ungeachtet der Tatsache, daß die Oper nach dem Bräutigam benannt ist, übernimmt Susanna nicht nur im gesamten Handlungsverlauf eine wichtige Position; auch musikalisch ergreift sie oft die Initiative. Daß die Gräfin mithilft, die Pläne ihres Mannes zu durchkreuzen, und dadurch nicht als eindimensionale Figur der Leidenden erscheint, arbeitet Höllerer ebenfalls heraus.

Die chronologische Vorgehensweise scheint nicht unbedingt glücklich. Auf anderem Weg hätte sich die Vielschichtigkeit der Frauencharaktere vielleicht besser auf den Punkt bringen lassen; dies ist vielleicht auch eine Frage der sprachlichen Präsentation. Problematisch ist an Höllers Ansatz, daß sie an ihre Analyse unter Berufung auf wenig vorhandene musikwissenschaftliche Literatur zu ihrem Thema „ohne ein der Epoche unterstelltes Frauenbild“ herangeht – mit dem Anspruch, daß dieses Frauenbild „der Analyse nicht vorangehen, sondern aus ihr hervorgehen soll“ (S. 10). Dies ist sicherlich allein auf *Le nozze di Figaro* bezogen ein wünschenswertes Ziel; dennoch scheint es bedenklich, die breiten Erkenntnisse zur Geschlechterforschung aus anderen Disziplinen – wie Literatur- oder Geschichtswissenschaft – nicht zur Grundlage der Forschungsarbeit zu machen. Vielleicht begeht Höllerer deshalb den Fehler, die Situation der Frauen in Paris (Beaumarchais) mit der in Wien (Mozart/Da Ponte) gleichzusetzen. Zudem nimmt sie die musikwissenschaftlichen Forschungen aus dem angloamerikanischen Raum nicht zur Kenntnis, die gerade (aber nicht nur) im Bereich der gender studies Wesentliches hervorgebracht haben.

(November 1995)

Christina Zech

Beethoven Forum 2. Hrsg. von Christopher REYNOLDS, Lewis LOCKWOOD und James WEBSTER. Lincoln-London: University of Nebraska Press 1993. IX, 236 S., Notenbeisp.

Das noch junge amerikanische Beethoven-Jahrbuch heißt *Beethoven Forum*. Es versam-

melt in seinem zweiten Band sechs Aufsätze und drei umfangreiche Rezensionen-Beiträge. Letztere, von Hermann Danuser, John Daverio und James Webster, kreisen um das Buch *Ludwig van Beethoven und seine Zeit* (Laaber 1987) von Carl Dahlhaus anlässlich dessen 1991 erschienener englischer Übersetzung, um Dahlhaus' analytische Methode und seine Einsicht in die ästhetischen Prämissen des frühen 19. Jahrhunderts. Die sechs Aufsätze werden im folgenden kurz vorgestellt.

Michael C. Tusa, „Beethoven's ‚C-Minor Mood‘: Some Thoughts on the Structural Implications of Key Choice“ macht klar formulierte, feine Beobachtungen zu den Ähnlichkeiten, die sich in den Kopfsätzen vieler c-moll-Werke finden lassen: ‚Thematische‘ und ‚rhetorische‘ Topoi am Satzbeginn und im 1. Thema, charakteristische ‚Hammerschläge‘ und Modulationen, die abbrechen und wie ex nihilo in As-dur weiterfahren in der sogenannten ‚bridge‘, oder Des-dur als bevorzugte Tonart von Reprise- oder Coda-Beginn sind solche der Satztonart c-moll zugehörige Merkmale. Darauf aufbauend, könnte man nun besonders an den späten und spätesten c-moll-Werken untersuchen, wie diese Topoi in die individuelle Werkgestalt integriert sind, d. h. wie Beethoven sie individuell im jeweiligen Satzverlauf begründet; dies war jedoch nicht der Skopus dieses Aufsatzes.

Tia DeNora beschäftigt sich mit den soziologischen Aspekten des Ruhms Beethovens in seinem ersten Wiener Jahrzehnt: „Beethoven, the Viennese Canon, and the Sociology of Identity, 1793–1803“. Sie zeigt Beethoven unter dem Aspekt des Künstlers, der ‚gemacht‘ wird und der ohne ‚die Ästhetik‘ seiner Wiener Gönner nicht das hätte erreichen können, was er erreichte. Dabei sieht die Musikanschauung des Wiener Adels eher wie ein kulturpolitisch kalkuliertes Verhalten aus und Beethoven eher wie ein Medienstar unserer Tage. DeNora erkennt zwar eine Distanz zwischen 1803 und 1993, ist aber nicht bereit, diese als eine (musik-)historische wahrzunehmen: „It is necessary to think like ethnographers in order to distinguish between the meanings that cultural objects have for us as analysts and the meaning that they may have had for their contemporaries“ (S. 47). Völkerkundler haben es mit fremden Kulturen zu tun, nicht mit der eigenen: So kann nur je-

mand argumentieren, der sich nicht mehr historisch mit seinem Gegenstand verbunden weiß, sondern nur noch das Fremde unserer Vergangenheit empfindet. Daß gerade das Wort ‚Kultur‘, das in dem Beitrag viel gebraucht wird, den Aspekt der Kontinuität über Jahrhunderte beinhaltet, ist der Autorin anscheinend kaum bewußt. Da der Aufsatz aus dem soziologischen Blickwinkel geschrieben ist, finden Kriterien des Musikalischen keine Anwendung, was z. B. für die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Mozart und Beethoven nicht vorteilhaft ist.

Lawrence Earp, „Tovey's ‚Cloud‘ in the First Movement of the *Eroica*: An Analysis Based on Sketches for the Development and Coda“, bespricht die Skizzen zum Kopfsatz der *III. Sinfonie* in Landsberg 6 (Bds) vor allem in bezug auf den Beginn der Durchführung und die Behandlung des 3. Themas in Durchführung und Coda. Diese Stellen haben mit der Weiterführung des Cello-Cis von T. 7 zu tun: entweder nach D oder nach C. (Donald Francis Tovey nannte das klangliche Ereignis von T. 7f. „cloud“, woher sich der Aufsatztitel schreibt.) Earp betrachtet die Skizzen minutiös auf die Chronologie, d. h. auf die Abfolge der Notate hin. Beethoven sprang im Skizzenbuch hin und her – besonders interessant ist, daß offensichtlich von einem bestimmten Moment an (ab S. 37 in Landsberg 6) die Skizzen zur Durchführung und zur Coda abwechselnd notiert wurden. (Ein gleiches Notierungsverfahren konnte schon für die *II.* und unter Vorbehalt für die *VI. Sinfonie* festgestellt werden.) Die glasklare Disposition im Kopfsatz: aufsteigende Auflösung des „cloud“ zu Beginn von Exposition und Durchführung, absteigende Auflösung zu Beginn von Reprise und Coda (dort durch die Notation als Des und den mächtigen Des-dur-Akkord wahrhaft explizit gemacht, was Earp jedoch nicht erwähnt), hat Beethoven sich hart, gleichzeitig unzählige Details überblickend, erarbeitet. Selten hat sich die Unveränderbarkeit einer Beethovenschen Werkstruktur so triumphal dargestellt wie in dieser überaus fesselnden Betrachtung der Schritte, die die Skizzen zu diesem Ziel ‚gehen‘.

Lewis Lockwood, „A Problem of Form: The ‚Scherzo‘ of Beethoven's String Quartet in F Major, Op. 59, No. 1“ löst, wie mir scheint ohne auch nur den kleinsten Rest, die

Schwierigkeiten, die bislang bei der Bestimmung des Aufbaus des genannten Satzes auftraten. Es hieße den Spaß an der Lektüre eines besonders brillanten Textes verderben, wollte man hier das überraschende, nichtsdestoweniger einfache und plausible Ergebnis referieren. Über den Umgang mit Beethovens autographen Notaten und ihren Wert für das Werkverständnis kann man, so meine ich, durch die Lektüre dieser zehneinhalb Seiten Kostbares und Gültiges lernen. Und man staunt, daß Beethoven schon 1806 große musikalische Strukturen anlegen konnte, wie man sie von Bach kennt.

William Drabkin schreibt über „The Sketches and Autographs for the Later Movements of Beethoven's *Missa solennis*“. Die überaus gründliche und weitläufige Studie beschreibt genau und datiert annähernd die autographen Hefte (Bds aut. 1 = Kyrie, Art. 202 = Credo, Sanctus/Benedictus und Agnus Dei; das Autograph des Gloria ist verschollen) sowie die Skizzenbücher (die großen Art. 197 und Art. 201 sowie die kleinen, schwer rekonstruierbaren, von denen sich vermutlich das meiste befindet in Art. 180/200, einigen Blättern von Art. 205 und von BNbh Ms 51). Danach konzentriert er sich auf die größeren Veränderungen, die Beethoven im Autograph Art. 202 vornahm, und setzt sie überzeugend zu parallelen Einträgen in den Skizzenbüchern in Beziehung. Da wir es hier mit einer Fülle von Einzelbeobachtungen zu tun haben, wird die zukünftige Forschung sich dieses Aufsatzes wie eines Steinbruchs dankbar bedienen können.

Schließlich wird ein altes, grundsätzliches und wichtiges Thema aufgegriffen: Kevin Korsyn schreibt über „J. W. N. Sullivan and the *Heiliger Dankgesang*: Questions of Meaning in Late Beethoven“. J. W. N. Sullivan hat 1927 ein hierzulande wenig beachtetes Buch über Beethoven geschrieben (*Beethoven. His Spiritual Development*, Repr. New York 1960), in dem eben die Bedeutung der Beethovenschen Musik die zentrale Rolle spielt. Hiervon nimmt Korsyn seinen Ausgang. Auf der einen Seite zitiert der Aufsatz eine imposante Reihe prominenter Gedanken: von Aristoteles über Hume, Kant, Hegel und einige englische romantische Dichter bis zu Heideggers Hölderlin-Interpretationen, Paul de Mans Ansichten über Rilkes *Duineser Ele-*

gien, Gadamer und Ricœur. Auf der anderen Seite steht die Beschäftigung mit dem 3. Satz von op. 132. Die meisten Notenbeispiele verkürzen Beethovens Notenwerte auf ein Viertel (die Halbe wird also zum Achtel). Korsyn nennt dieses Vorgehen „durational reduction“ und beruft sich dabei auf verschiedene Aufsätze von Carl Schachter. Es hängt mit dem in Amerika seit einigen Jahren im Umlauf befindlichen Begriff des „hypermeter“ zusammen und versucht, metrische Einheiten, also Taktgruppen, als ‚Takte‘ zu notieren. Die Aufeinanderfolge unterschiedlich großer Taktgruppen führt in dieser reduzierenden Schreibweise also zu ‚Taktwechseln‘. Abgesehen davon, daß eine solche Notierung nicht ganz gegen unfreiwillige Komik gefeit ist, hat sie zwei schwerwiegende Nachteile: Sie verhindert Anschaulichkeit und verfälscht die Musik. Denn die Adagio-Teile des *Heiligen Dankgesangs* sind Choralbearbeitungen, und zwar nicht so sehr unter gregorianischem (wie Korsyn mit Warren Kirkendale meint) denn unter lutherischem Vorzeichen. Das kann man in der Partitur ‚sehen‘, wenn man die hohlen Noten in ihrer Konnotation von stile antico auf sich wirken läßt, wenn man den vierstimmigen Satz und nicht nur Außenstimmen betrachtet (Assoziation mit dem Kantionalsatz) und wenn man gleichzeitig die freien Einschübe in kleineren Notenwerten – im 17. und 18. Jahrhundert gängige Praxis der Choralbearbeitung – als eine andere (quasi rein instrumentale) Schicht gegen die Zeilen des imaginierten geistlichen Liedes zu stellen imstande ist. Im übrigen wird nach der Schenkerschen Methode, so wie sie in Amerika gelehrt wird, reduziert; auch diese Form der Reduktion bekommt einem so reichen Satz aber nicht gut. Korsyn beschreibt die Konfrontation der Adagio- und der Andante-Teile als einen dialektischen Prozeß und mahnt schließlich zur Zurückhaltung bei der Festlegung von Bedeutung. Darin kann man ihm zustimmen, jedoch wäre dieses Ergebnis vielleicht auch weniger aufwendig zu erreichen gewesen. Ob Korsyn weiß, daß immerhin auch einige europäische (musikwissenschaftliche) Autoren zur Frage der Bedeutung in Beethovens Musik Stellung genommen haben, läßt sich nicht ausmachen.

Ausstattung und Herstellung des Bandes sind von geradezu luxuriöser technischer ‚In-

telligenz': Alles scheint machbar zu sein, und alles hier Nötige wurde ohne den geringsten graphischen Kompromiß gemacht. Dem Verlag ist zu gratulieren.

(September 1995) Petra Weber-Bockholdt

Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Wirkung, Deutung. Im Auftrag des Bayerischen Rundfunks hrsg. von Renate ULM. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag/München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1994. 279 S., Abb., Notenbeisp.

Zum aufgeführten Beethoven-Zyklus des BR-Symphonieorchesters unter Lorin Maazel, im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* als überzeugender Gegenpol zu den Herausforderungen der historischen Aufführungspraxis bejubelt, veröffentlichte dtv/Bärenreiter in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk diesen Konzertführer. Die meisten Artikel, die neben einer kurzgefaßten Analyse und Dokumenten zur Entstehungszeit einen die jeweilige Sinfonie mitunter nur tangierenden Essay beinhalten, sind durchaus lobenswert. Dagegen wäre auf das vielleicht verkaufsfördernde Vorwort von Lorin Maazel mit seinen schier unerträglichen Leerformeln („Wie unendlich viel ärmer wäre die Menschheit, hätte Beethoven nie gelebt, nie Musik geschrieben.“) besser verzichtet worden. Vorurteile werden aufgegriffen und mit Fragezeichen versehen. Das ‚Heitere‘ der 2. *Symphonie* wird von Armin Raab ebenso hinterfragt wie das angeblich ‚Heroische‘ der *Eroica* von Egon Voss. Der Artikel von Voss zeigt aber auch, wie trotz aller Klischeedurchbrechung einzelne Beethovenbilder nach wie vor virulent sind. Der Essay Voss' beschäftigt sich ausschließlich mit der Frage ‚Bonaparte: ja oder nein?‘, verkürzt damit aber, gerade für den Laien, das politische und ideengeschichtliche Umfeld der *Eroica* auf die Person Napoleons. Sinnvoller erscheint es dagegen, wie Martin Geck es in seiner Analyse der 5. *Symphonie* tut, gerade die politische ‚Gesinnung‘ Beethovens unter einer allgemeinen, aus der Ideologie der (Spät-)Aufklärung und ihrer Diskurse heraus zu stellenden Frage zu betrachten.

Da der Raum für weitere Ausführungen hier nicht gegeben ist, sei auf eine detaillierte Auflistung weiterer Artikel verzichtet, nicht ohne

jedoch auf einen ärgerlichen Punkt in Wolfgang Stährs Analyse der 9. *Symphonie* hinzuweisen. Stähr beendet seine Analyse mit dem Hinweis, daß „derart utopisches Denken heute vielen fremd geworden, manchen gar verdächtig (ist)“. Solchen Kritikern, die „am Ausgang eines von Kriegen und Diktaturen gezeichneten Jahrhunderts, entmutigt und desillusioniert, das Ende der Utopien ausrufen“, hält Stähr simpel und pathetisch die Worte „O Freunde, nicht diese Töne“ entgegen. Stähr reißt hier eine ernstzunehmende Frage an, widmet dieser aber nicht einmal eine halbe Buchseite, um sie dann apodiktisch mit einem Beethoven/Schiller-Zitat zu beantworten. Ehe die Komplexität dieses Aspekts der 9. *Symphonie* derart nivellierend heruntergespielt wird, hätte der Autor diesen nach Aktualität heischenden Abschnitt besser unterlassen.

Herausgehoben seien am Schluß noch die guten Kommentierungen der abgebildeten Beethovensportraits durch Michael Ladenburger. Der Leser erfährt die wichtigsten Details über Entstehungsbedingungen und Bildtypus, wobei auch die mitunter extremen Verschönerungen bzw. Verklärungen Beethovens erläutert werden.

(September 1995)

Roland Schmenner

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

Die Reinschrift einer Arie in einer Oper von gewiß nationaler Bedeutung wird vom Komponisten einem befreundeten Sänger geschenkt, gerät in dessen Nachlaß in ein Theatermuseum, das sie registriert und gelegentlich vor Tausenden Besuchern ausstellt, sie ist also keineswegs unbekannt, nur: Von der Musikforschung, die den Nachlaß des Komponisten auswertet, wird sie nicht wahrgenommen, bis mehr als hundert Jahre später ein Student dahinterkommt, aus fremdem Lande noch dazu, um die Fachwelt zu erstauen: Der Fund ist echt. Ob dergleichen auch im Westen möglich wäre? Zu befürchten ist: ja.

Nun ist die Quellenlage bei Aleksandr Borodins *Fürst Igor* auch besonders kompliziert.

Der Komponist hat die Oper begonnen und weggelegt, ihr Material weiterverwertet, Jahrzehnte später wieder aufgenommen, doch nie zu Ende komponiert (dies taten nach seinem Tod seine Freunde Nikolaj Rimskij-Korsakov und Alexandr Glazunov). Die Fülle der Skizzen, oft überhäuft mit Eintragungen mehrerer Redaktionsschichten, ist unübersehbar und bot zu manchen Neufassungsversuchen Anlaß – die von Albrecht Gaub im Petersburger Theatermuseum aufgefundene Version der Arie Fürst Igors wird in keiner authentischen Fassung mehr fehlen dürfen.

Im zweiten Aufsatz stellt Gaub an Hand der Harmonik zweier Liedkompositionen – beide haben mit Prinzessinnen zu tun – die Frage, ob man Borodin als frühen Vorläufer des Impressionismus ansehen müsse und ob er mit ihr gar Impressionisten in Frankreich beeinflusst habe, das zeitweise auf russische Musik versessen war. Die Frage bleibt letztlich unbeantwortet: Es läßt sich nicht überprüfen, was Claude Debussy von Borodin gekannt haben kann. Ob nicht die Meßlatte ‚Impressionismus‘ überhaupt ein ungeeignetes Werkzeug ist, bleibt andererseits zu fragen: Harmonische Strukturen wie Ganztonleitern und klingende Sekunden (Franz Liszt bemerkte sie wohl, und Borodin war darauf stolz) sind der russischen Musik von Michail Glinka an immanent und bilden das Ausgangsmaterial späterer Avantgarden (Sergej Protopopov, Nikolaj Roslavec, Arthur Lourié). Das von Gaub gegebene Notenbeispiel aus der *Meeresprinzessin* müßte man nicht unbedingt, wie er versucht, nach Riemann analysieren, sondern könnte auch sehr gut die der russischen Musik eigenen transponierenden Tonkomplexe hier entdecken, die in dichte chromatische Felder führen (und später in Zwölftonfelder führen werden).

Ideologiekritik ist es schließlich, was Melanie Unseld in ihrem Beitrag zu Borodins Streichquartettsschaffen mit dem Versuch seiner Aufwertung gelingt. Das von Milij Balakirev angeführte ‚Mächtige Häuflein‘ war nicht nur Hüter des musikalischen Fortschritts, sondern pflegte auch seine kräftigen Vorurteile gegen Akademisches oder Deutsches und verachtete die Kammermusik, prägte damit viele später gültige Auffassungen, die dann zu hier kaum verständlichen Auseinandersetzungen Anlaß gaben. So blieben auch

Borodins Streichquartette von der Mit- und Nachwelt unterbewertet: zu Unrecht, wie die Autorin glaubhaft macht.

(Juli 1995)

Detlef Gojowy

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

Ulrike Keil widmet sich in ihrer in Heidelberg vorgelegten Dissertation der badischen Komponistin Luise Adolpha Le Beau (1850–1927). Sie untersucht dabei speziell Kammermusik Le Beaus und bemüht sich um eine musikhistorische Einordnung dieser Komponistin zwischen traditionellen und ‚neudeutschen‘ Strömungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Schwerpunkt der Arbeit sind Analysen von Werken unterschiedlicher Satztypen und Besetzungen aus dem von Keil zeitlich in drei Perioden untergliederten Schaffen Le Beaus.

Den Stückbetrachtungen sind nur einige zentrale biographische Details vorausgestellt. Diese sind nützlich, da Le Beau – zur Jahrhundertwende als die „bedeutendste deutsche Komponistin“ (S. 13) gefeiert – heute wenig bekannt ist. Vor allem zwei Aspekte werden dabei beleuchtet: die Schaffensphasen und die Produktionsbedingungen für eine Komponistin im 19. Jahrhundert. Le Beaus Schaffenskraft litt zunehmend darunter, daß sie keine Professur erhalten und nur mit großem persönlichen Einsatz Aufführungen ihrer Werke erreichen konnte – trotz weitreichender Anerkennung ihrer kompositorischen Leistungen. Darüber hinaus wird deutlich, wie sehr die Anregung des Baden Badener Kapellmeisters Paul Hein Le Beau in ihrer Lebensmitte noch einmal beflügelte und die sichere Aussicht auf Aufführung sie zu großen Formen – Sinfonie und Märchenoper – ermutigte. Somit könnte Le Beau ein Beispiel dafür sein, daß sich Komponistinnen ihrer Zeit nicht aus Unvermögen

nicht an große Gattungen heranwagten, sondern eher aufgrund gesellschaftlicher Schwierigkeiten.

Gerade dieser Aspekt schiene bei Le Beau einer genaueren Untersuchung lohnend zu sein. Doch Keil wählte die Kammermusik – bedauerlicherweise, denn die Beschäftigung mit den Großformen hätte die spezielle Situation einer komponierenden Frau im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit einer ausführlichen Werkbetrachtung noch stärker zuspitzen können. Keil merkt dazu an, daß sie sich „aus gattungsgeschichtlichen Gründen“ (S. 14) für die kleinen Formen entschied. Ob Qualitäts- oder Quantitätsfragen hier mit ausschlaggebend waren, erfährt man nicht. Die Kammermusik bietet sicherlich den Vorteil, daß sie sich durch das ganze Schaffen Le Beaus zieht und dadurch stilistische Entwicklungen sichtbar werden.

In gründlichen Analysen arbeitet Keil die Wesensmerkmale etwa der frühen *Violinsonate* op. 10 heraus, die sich noch streng – aber inspiriert – an der traditionellen Form des Sonatensatzes orientiert. Die Erweiterung der Sonatenform mittels zyklischer Verknüpfung ermöglichte dann im *Streichquartett* op. 34 eine programmatische Konzeption, die Le Beau an den ‚Neudeutschen‘ so faszinierend fand. Keil stellt die Ergebnisse ihrer Arbeit beachtenswert konzis dar. Lediglich das mehrfach verwendete Attribut „assoziativ“ für Le Beaus Themenbau verwundert – nicht nur, da es im Hinblick auf die Kompositionsweise von Frauen häufig und eher pejorativ gebraucht wurde. Zudem scheinen Le Beaus Themen nicht ‚irgendwie‘ assoziativ aufeinander bezogen zu sein, sondern – wie ein Blick in die Partitur z. B. des Kopfsatzes von op. 10 (T. 1-22) zeigt – motivisch wörtlich aufeinander bezogen und nur in den Instrumenten vertauscht.

Trotz dieser Einwände ist Keils Arbeit eine sehr tiefgehende, materialreiche Studie, die das Schaffen Le Beaus kenntnisreich und reflektiert in den musikhistorischen Kontext des 19. Jahrhunderts stellt. Sie liefert sowohl einen Beitrag zur Entwicklung der Kammermusik zwischen den ästhetischen Fronten der Zeit als auch zur Wiederentdeckung des weiblichen Anteils an der Musikgeschichte.

(Januar 1996)

Christina Zech

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

Ein Titel, der viel verheißt: beispielsweise eine Untersuchung von Strauss' sich wandelnder Haltung zur Sinfonie, dokumentiert an seinem Weg von den beiden frühen *Sinfonien* in *d-* und *f-Moll* über die *Sinfonische Fantasie Aus Italien* bis zu den Tondichtungen; vielleicht auch eine nähere Beschäftigung mit den erhaltenen Quellen späterer sinfonischer Versuche des Opernkomponisten (die bekanntlich sämtlich unausgeführt blieben). Alles lohnende Themen, bei denen man bislang noch immer auf die Arbeiten von Richard Specht, Ernst Krause und Norman Del Mar angewiesen ist (die jüngste, dem Frühwerk Strauss' gewidmete amerikanische Studie von Craig James De Wilde, die Schaarwächter noch nicht vorlag, ist kaum mehr als der berühmte Tropfen auf dem heißen Stein). Doch welche Erwartungen auch immer man an Schaarwächters Buch stellt: Sie werden enttäuscht. Nicht eines seiner (auf S. 9 formulierten) Ziele hat der Autor erreicht.

Dem Nachweis der „frühen Einflüsse auf Strauss“ dienen zunächst Analysen der beiden *Sinfonien*. Sie beschränken sich freilich im wesentlichen auf die Nachzeichnung der offenen zutage liegenden formalen Stationen und die Beschreibung des thematischen Materials und seiner Verarbeitung. Versuche, jeweils abschließend Einflüsse verschiedener Komponisten „festzumachen“ (S. 22), erschöpfen sich in so originellen Formulierungen wie z. B.: „T1a [das Hauptthema des 1. Satzes der *d-Moll-Sinfonie*] . . . erinnert an Mendelssohn, während T2a [das 2. Thema desselben Satzes] in die Richtung von Brahms oder Beethoven weist.“ (S. 23).

Zur Dokumentierung der weiteren Entwicklung der sinfonischen Form (sein zweites Ziel) untersucht der Verfasser nach den frühen *Sinfonien* lediglich die *Symphonia domestica* und die *Alpensinfonie* – weil nämlich in deren Titeln erneut die Bezeichnung ‚Sinfonie‘ vorkomme (S. 10). Hinter dieser Entscheidung verbirgt sich offenbar die Vorstellung, nur hier erwiesen sich Form (der Sinfonie) und programmatischer Inhalt als gleichrangig, während in den dazwischen entstandenen „Tondichtungen“ die Form dem Inhalt „noch nicht

gleichgeordnet" (S. 10) sei: ein arges Mißverständnis Straussscher Überzeugungen (daß der Komponist überdies im Schreibkalendereintrag vom 6. 8. 1902 von der *Symphonia domestica* als einer „sinfonischen Dichtung“ sprach, ist Schaarwächter offenkundig entgangen). Gewiß, äußerlich tritt das ‚Sinfonische‘ in der *Domestica* mit ihrer kaum verschleierte Viersätzigkeit offener zutage als in den Tondichtungen zuvor. Zu fragen wäre aber dann beispielsweise nach ähnlichen Strukturen dort oder umgekehrt nach der Bedeutung ‚einsätziger‘ Formen für die *Domestica*. Schaarwächters Versuch, zwischen den frühen *Sinfonien* und den späten ‚Sinfonien‘ formale Verbindungen aufzuzeigen, ohne die übrigen Tondichtungen zu berücksichtigen, kann man nur als verfehlt bezeichnen. Auch seine Analysen der *Symphonia domestica* und der *Alpensinfonie* helfen wenig weiter. Der Verfasser protokolliert in eigenwilliger Form das musikalische Geschehen, hebt scheinbar wahllos ihm wichtig scheinende Ereignisse hervor und jagt gerne Reminiszenzen aller Art nach (vgl. S. 84–91). Seine formalen Interpretationen muten nicht selten willkürlich an: Dem Rezensenten leuchtet beispielsweise nicht ein, weshalb der hypothetische Kopfsatz der *Alpensinfonie* nach 237 Takten mit einer nur achttaktigen (!) Reprise innerhalb eines geschlossenen *As-Dur*-Abschnittes enden soll, oder was die Gipfelmusik mit dem Trio eines Scherzos zu tun haben könnte (S. 97).

Auf die übrigen Kapitel der Arbeit (zur Funktion der Programme und zu den Stilmitteln Strauss') näher einzugehen erübrigt sich. Statt wirklich Neues zu bringen, wärmt der Verfasser lieber die alte These wieder auf, Strauss sei kein „Problematiker“ (S. 74) gewesen, sondern ein Musiker mit einer „naïvischen Einstellung“ (S. 76), weshalb man ihm die „Darbietung von Äußerem“ in seinen Stücken nicht zum Vorwurf machen könne!

Einige Korrekturen von Informationen des Verfassers über Programme und Entstehungsgeschichten der *Symphonia domestica* und der *Alpensinfonie*:

a) *Domestica*: Die Partitur begann Strauss, wie sein Eintrag zu Beginn verrät, schon am 17. 5. 1903, nicht erst am 7. 10. (S. 51). Es gibt keine „ursprünglich vorhandenen Zwischentitel der Partitur“, die Strauss später wieder getilgt hätte (ebd.). Die offiziellen Auskünfte

über das Programm wurden nach der Uraufführung nicht „zurückgenommen“ (S. 62), sondern umgekehrt ständig ausführlicher. Über eine vierteilige Form des Stückes informierte Strauss nicht erst am 12. 12. 1904 (S. 61, Anm. 9), sondern bereits im Programmheft der deutschen Erstaufführung in Frankfurt/Main am 1. 6. des Jahres.

b) *Alpensinfonie*: Daß „Ideen und Skizzen“ Strauss schon 1879 beschäftigten (S. 80), ist lediglich eine Vermutung des Verfassers. Die Übersicht über die Skizzenbücher auf S. 81 ist unvollständig: Es fehlen die Nummern 6, 17 und 25. Den Titel *Der Antichrist. Eine Alpsinfonie* dürfte das Stück kaum schon 1902, sondern erst nach Mahlers Tod im Mai 1911 erhalten haben; noch um 1910 lautete er, wie Skizzenbuch 23 zeigt: *Die Alpen*. Von dem vom Verfasser auf S. 92 zitierten angeblichen „ersten vollständigen Konzept“ des Stückes (das nicht „eindeutig“ 1902, sondern wohl zwischen 1899 und 1902 entstand) gelten mit Ausnahme der ersten und letzten Stichworte alle übrigen nicht der *Alpensinfonie*, sondern der *Künstlertragödie*. Zu diesem Projekt hat Strauss also keineswegs nur „Überlegungen“ (S. 39) angestellt.

Positiv zu vermerken sind die umfangreiche Bibliographie, das abschließende Personenregister und vor allem der Abdruck von Strauss' eigener „Analyse“ seiner *Sinfonie* in *f*-Moll im Anhang (S. 155–162).

(Mai 1995)

Walter Werbeck

GUILLAUME LEKEU: *Correspondance. Introduction, Chronologie et Catalogue des Œuvres par Luc VERDEBOUT Liège: Mardaga (1993). 496 S., Abb., Notenbeisp.*

Es ist ein reizvolles Gedankenspiel, sich zu überlegen, welche Werke berühmter Komponisten überliefert wären, wenn sie wie der 1870 geborene Belgier Guillaume Lekeu bereits mit 24 Jahren verstorben wären. Zu seinem 100. Todestag erschienen nicht nur zahlreiche CD-Einspielungen, sondern auch eine umfangreiche Publikation von Luc Verdebout im rührigen und buchtechnisch äußerst sorgfältig arbeitenden Lütticher Verlag Pierre Mardaga, die, soviel ist eindeutig, ein Standardwerk der Lekeu-Forschung darstellt. Hier werden nicht nur sämtliche 209 bis zum Ab-

schluß des vorliegenden Buches in Original oder Kopie aufgefundenen bzw. aus früheren Publikationen bekannten verschollenen Briefe Lekeus an verschiedene Empfänger in chronologischer Folge geboten, sondern auch ein thematisches Werkverzeichnis. Dieses zeichnet sich früheren Werkaufstellungen gegenüber einerseits durch eine dem aktuellen Standard der Werkverzeichniserstellung angepaßte, erheblich ausgeweitete Eingabemaske für jedes Werk aus und umfaßt andererseits mehr als 50 zusätzliche, bislang unbekannte Werke, die Verdebout bei seinen Forschungsarbeiten ausfindig machen konnte, insbesondere im Verlagsarchiv der Editions Salabert in Paris. Die Gesamtanzahl der Kompositionseinträge umfaßt nach dem Verdebout-Verzeichnis nun 124 Nummern; es ist zu hoffen, daß die musikalische Praxis sich zumindest einiger der ausgegrabenen Schätze in Zukunft bemächtigt.

Lekeu, der als passionierter Briefschreiber in einem angenehm zu lesenden Stil schreibt, weist eine seltsame Zweigesichtigkeit auf: Eine für sein Alter erstaunliche innere Freiheit und Selbständigkeit in allen kompositorischen und ästhetischen Fragen – er besuchte nie ein Konservatorium, lehnte die Wagner-Nachfolge ab, haßte das gängige französische Opernrepertoire und stand allem Akademismus Pariser Prägung äußerst feindselig gegenüber – kontrastiert mit einer geradezu infantil zu nennenden emotionalen Abhängigkeit von seinen Eltern und insbesondere von seiner Mutter. Leider spart die in allen sachlichen Detailfragen manchmal überausführliche Kommentierung Verdebouts den gesamten persönlichen Bereich nahezu vollständig aus. So erfährt man weder, wovon Lekeu eigentlich lebte (es ist anzunehmen, von seinen Eltern), worum es sich bei den in vielen Briefen angedeuteten Konflikten innerhalb der sehr weit verzweigten Lekeu-Familie handelte, noch wird die Bedeutung der zahlreichen, oft nur kurz andauernden, doch anscheinend intensive Phasen durchlaufenden Freundschaften zu Musikern und anderen Künstlern kritisch evaluiert, ein Manko, das um so fühlbarer ist, als Anzahl und Daten der überlieferten Briefe nicht unbedingt mit der gewichtigsten Phase einer Freundschaft korrelieren. Dies gilt ganz besonders im Falle Eugène Ysayes, an den lediglich zwei Briefe gerichtet sind, der jedoch

für Lekeu von 1891 an bis zu seinem Tod eine ganz entscheidende Rolle spielte, sowie ebenso für Vincent d'Indy. Die für den neunzehnjährigen Lekeu wichtigste Beziehung, nämlich diejenige zu seinem Lehrer César Franck, der bereits ein Jahr nach dem Kennenlernen, Ende 1890, verstarb, fehlt, da keine Briefe vorliegen. Bei einer Gesamtedition des Briefwechsels, wie sie die vorliegende zu sein beansprucht, hätte man gerne erfahren, ob Gegenbriefe zumal der berühmten Persönlichkeiten existieren, wie groß der Umfang noch verschollener Briefe eingeschätzt wird und welchen Prozentsatz der Korrespondenz an die einzelnen Empfänger die vorliegenden Schreiben ausmachen. Die dem Briefwechsel vorangestellte, zwar nützliche, doch allzu trockene und stichwortartige Chronologie des Lebens von Lekeu gibt hierüber keinen Aufschluß.

Sehr gut erhellen aus Lekeus Briefen sein melancholischer Grundcharakter, seine Verehrung für den über alles gestellten, teils als erdrückend, teils als anregend empfundenen Beethoven, sein künstlerisches Credo, demzufolge er – als echtes Kind der Spätromantik – in all seinen Werken seine von stark ausgeprägten Gegensätzen gekennzeichneten seelischen Zustände auszudrücken suchte, ohne jedoch Programmusik im Sinne der Symphonischen Dichtung zu schreiben, all dies kombiniert mit einer oft qualvollen Selbstkritik, die ihn zu immer langsamerem, bis ins kleinste durchgearbeitetem Komponieren führte. Wunderbar ist sein einem Brief an die Mutter entstammender Satz (S. 265): „Die wahre Art, ein Werk zu korrigieren ist, ein besseres zu komponieren. [...] daß man das ganze Leben arbeiten muß, um einen einzigen Traum zu vervollkommen, von dem jedes einzelne Werk ein Versuch ist, ihn zu verwirklichen.“

Der zwar einige inhaltliche Wünsche offenlassende, doch nichtsdestotrotz gelungene Band wird vervollständigt durch zwei Aufsätze Lekeus, eine Bibliographie sowie zahlreiche Register.

(September 1995)

Susanne Shigihara

Reger-Studien 5. Beiträge zur Regerforschung.
Hrsg. von Susanne SHIGIHARA. Wiesbaden-
Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel (1993). 383
S., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Max-Reger-
Instituts Bonn. Band X.)

Seit Eröffnung der vorliegenden Reihe im Jahre 1978 wird zum ersten Mal wieder ein Sammelband mit Aufsätzen vorgelegt, die außerhalb von Symposien entstanden sind. Einige Beiträge wurden bereits an entlegener Stelle publiziert. In ausgeglichener Weise gruppieren sich die 14 Aufsätze um drei Themenkreise. Der 1. Teil bringt Untersuchungen zum kompositorischen Standort Regers bzw. zur Rezeption und Interpretation seines Werks. Friedhelm Krummacher beschreibt die Auseinandersetzung Regers mit Bach. Dabei werden vor allem die in heutigen Betrachtungen meist übergangenen, außerhalb der Orgel- und Chormusik liegenden Werke einbezogen. Diese um 1900 als Zukunftsmusik heftig bekämpften Kompositionen zeigen eine andere Seite von Regers Schaffen. Insgesamt kommt Krummacher zu dem Ergebnis, daß historisierende und radikale Momente, die sich bei späteren Komponisten als Neoklassizismus und Avantgarde formierten, in Regers Gesamtwerk noch weitgehend verbunden sind. Der schwedische Komponist und Organist Bengt Hambraeus geht dem Verhältnis Reger-Straube nach. Als ein nicht in der deutschen Schule direkt ausgebildeter Musiker ist er besonders prädestiniert, diesen durch Halbwahrheiten und Legendenbildungen belasteten Themenkomplex objektiv darzustellen.

In einem kenntnisreichen Beitrag setzt sich Susanne Shigihara für Regers einziges *Violinkonzert* ein. Dessen ungewöhnliche Länge war schon um 1908 das Ziel einer heftigen Kritik. Reger sprach selbst vom „Riesenbaby“ bzw. „Monstrum“ Shigihara verfolgt den Weg des Regerschen Autographs und bespricht die wenigen Aufführungen. Neuere Anzeichen zeigen ein wachsendes Interesse an Regers „am gründlichsten vergessenen“ Werk. Daran anknüpfend äußert sich Susanne Popp zur musikalischen Wahlverwandtschaft Max Regers mit Adolf Busch. Der große Geiger hatte sich stets für das Violinkonzert eingesetzt. Die wiederaufgefundene Autobiographie von Frieda Kwast-Hodapp (1880—1949) gab Horst Ferdinand genügend Fakten, um die bedeutende Klaviervirtuosin als Vorkämpferin für Max Reger näher vorzustellen. Die Studie enthält auch interessantes Material über andere Künstler (u. a. Ferruccio Busoni, James Kwast, Clara Schumann).

Die analytischen Beiträge zur Instrumentalmusik bilden den 2. Teil der Publikation. Jost Michaels stellt die kompositorische Entwicklung Regers anhand eines Vergleichs der beiden *Klarinettonsonaten op. 49, Nr. 1*, und *op. 107* dar, die in ihrer Entstehung ca. 8 Jahre auseinanderliegen. Stefan Mickisch untersucht Regers *Bachvariationen für Klavier, op. 81*. Er erkennt in dem 1904 entstandenen, vom Komponisten selbst sehr geschätzten Werk ein „exemplarisches Gesamtbild der Regerschen Entwicklung“ auf dem Gebiet der Klaviermusik. Øyvind Dybsand verfolgt das „Zusammenwirken ungleicher Eigenschaften“ in dem *Klaviertrio op. 102*, das Reger selbst als „revolutionär“ bezeichnet hatte. Susanne Popp gelangt zu dem eigenwilligen, aber überzeugenden Ergebnis, daß der langsame Satz von Regers Klavierkonzert (*Largo con gran espressione*) von der Kompositionsidee her als Destabilisierung bestimmt wird. Hier werde Ruhe gegen Unruhe, Sicheres gegen Unsicheres, Stabiles gegen Instabiles gesetzt. Die Irritation des Hörers könne als Kompositionsziel verstanden werden. Auf Grund Regerscher Streichungen im zweiten Satz der *Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin, op. 128*, kann Michael Kube deutlich machen, daß eine Rezeption des Werkes unter dem Aspekt des Programmatischen keinesfalls den Intentionen Regers entspricht.

Für den dritten Bereich der Publikation, der Analyse von Vokalwerken, steuert Susanne Popp drei Aufsätze bei. Als ein interessantes Gedankenspiel ist ihr Beitrag über ungeschriebene Oratorien Regers angelegt. Daß es nicht zur Verwirklichung solcher Pläne gekommen ist, wird neben inneren Ursachen vor allem auf das Unverständnis von Regers näherer Umgebung — vor allem Karl Straubes — zurückgeführt. In Regers Hebbelvertonung *Weihe der Nacht, op. 119*, erkennt die Verfasserin, daß trotz Berücksichtigung sämtlicher Dimensionen des kunstvoll auskomponierten Textes die Musik ihr Eigenleben führt. Als stark bekenntnishaft wertet Susanne Popp die Vertonung des Eichendorfftextes *Der Einsiedler*, wobei Regers Selbstzitat „Komm Trost der Welt“ als „Symbol des tröstenden Schaffensvorgangs“ gedeutet werden kann. Susanne Shigihara schließt den wissenschaftlichen Teil der Studien mit dem Versuch ab, die Ursachen

für Regers Abbruch am *Lateinischen Requiem* zu erfassen. Sie empfiehlt eine mehrdimensionale Betrachtungsweise und vermutet als größtes Hindernis das um 1915 weite Auseinanderklaffen von christlicher Tradition und modernem Krieg.

Ein Werkverzeichnis verweist auf die in diesem Band genannten Kompositionen Regers. Das sauber gearbeitete Personenverzeichnis erleichtert den Umgang mit dem faktenreichen Band. Die Verwendung von sehr kleinen Drucklettern gewährleistet zwar ein Maximum an Text, erschwert jedoch den Lesevorgang.

(März 1995)

Eberhard Möller

JOSEPH WILLIMANN: *Der Briefwechsel zwischen Ferruccio Busoni und Volkmarr Andreae 1907–1923*. Zürich. Kommissionsverlag Hug & Co. 1994. 182 S. (178. *Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1994*.)

Ferruccio Busoni korrespondierte ausgiebig und meist druckreif mit namhaften Zeitgenossen. Während viele seiner eigenen Briefe veröffentlicht worden sind, war bis vor kurzem nur eine einzige komplette Korrespondenz Busonis publiziert worden: die mit Arnold Schönberg, 1977 erstmals herausgegeben von Jutta Theurich. Dichte und Niveau dieses Gedankenaustauschs sind in den übrigen Briefwechseln Busonis wohl nicht erreicht worden.

Die jetzt von dem Schweizer Musikwissenschaftler Joseph Willimann vorgelegte Korrespondenz Busonis mit dem Zürcher Dirigenten und Komponisten Volkmarr Andreae (1879–1962) ist umfangreicher und von sehr unterschiedlicher Intensität und Qualität. Er dokumentiert die langsame Entstehung einer Freundschaft und gibt Aufschluß darüber, wie und warum Busoni eine so starke Anziehungskraft auf Menschen ausübte, wie er sein Gegenüber faszinierte und prägte, ihm gab und von ihm nahm. Obwohl Busonis Briefe quantitativ (85 Busoni-Briefen stehen nur 24 Briefe Andreaes gegenüber) und über weite Strecken auch inhaltlich dominieren, war doch Andreae in dieser Partnerschaft der Aktivere. Als Leiter des Tonhallenorchesters Zürich nahm er den weltberühmten Busoni als Solisten und – zu dessen Befriedigung – auch als

Komponisten in seine Konzertprogramme. Als sich Busoni 1915 vor dem Krieg zwischen seinen Heimatländern Italien und Deutschland aus Berlin ins Zürcher Exil zurückzog, trug Andreae entscheidend dazu bei, daß der von ihm verehrte Künstler berufliche Erfüllung und menschlichen Rückhalt fand.

Der Briefwechsel, bis dahin weitgehend geschäftlicher Natur, gewinnt nun an kollegial-freundschaftlicher Wärme und inhaltlicher Vielfalt. Busoni läßt Andreae an seinen Plänen und Entwürfen (u. a. zur Oper *Doktor Faust*) teilnehmen, bedenkt Brennpunkte und Personen der zeitgenössischen Musikszene mit hintersinnigen Aperçus und setzt seine lebenslangen Reflexionen über Bach, Mozart, Beethoven und Wagner fort. Über das ‚Germanische‘ und das ‚Romanische‘ in der Musik kommt es mit Andreae, den diese Frage als Schweizer Komponisten sehr beschäftigt, zu einem Dialog. Andreaes Briefe, die lange Zeit außer der Bewunderung für Busoni kaum etwas Persönliches erkennen ließen, werden in dem Maße, in dem Busoni sich ihm öffnet und er selbst als Mensch und Künstler reift, lockerer, origineller, inhalts- und gedankenreicher. In den letzten Jahren (1920–1923), als Busoni wieder nach Berlin zurückgekehrt ist, beschreiben die beiden Briefpartner gemeinsam eine Tour d’horizon des nachkriegsbewegten europäischen Musiklebens, die ein Lesevergnügen ist.

Dafür muß man im ersten Teil des Briefwechsels einige Durststrecken in Kauf nehmen. Dem Herausgeber war dies bewußt, und er hat keine Mühe gescheut, diesem Problem durch eine Kommentierung zu begegnen, die seine detailgenaue Kenntnis von Leben und Umfeld seiner Protagonisten verrät. Gewiß ist der Leser dankbar für Verständnishilfen und auch für darüber hinausgehende Informationen, die größere Zusammenhänge verdeutlichen. Aber man sollte ihm nicht Fragen beantworten, die er bestimmt nicht stellt. Für den Spezialisten indessen sind die verschiedenen Kommentar-Ebenen (Einleitung, biographische Zwischentexte, der umfangreiche Fußnotenapparat) eine Fundgrube, die sich mit Hilfe eines Registers allerdings noch besser ausbeuten ließe. Wer hingegen vor allem die Briefe lesen möchte, findet zwar einen verläßlich edierten Text, der durch Kopfleisten übersichtlich gegliedert ist, jedoch schieben sich zwischen die einzelnen Briefe oft wahre

Barrieren von Chroniken oder Fußnoten – kein Wunder, wenn der Kommentar so lang ist wie drei Viertel des Textes. Weniger wäre hier mehr gewesen. Dennoch leistet die Edition einen wertvollen Beitrag zur Busoni-Forschung und zur europäischen Musikgeschichte im ersten Viertel dieses Jahrhunderts.
(Juli 1995) Eva Hanau

Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien-Graz: Universal Edition 1990. 220 S. (Studien zur Wertungsforschung. Band 22.)

Der von Otto Kolleritsch herausgegebene und von ihm mit einer Vorbemerkung versehene Sammelband enthält dreizehn musik- oder kulturwissenschaftliche Beiträge, die 1988 aus Anlaß des Grazer Symposiums „Die Wiener Schule und das Hakenkreuz“ vorgetragen wurden. Es handelte sich um eine Veranstaltung, die sich an das Generalthema „Schuld und Unschuld der Kunst“ des „steirischen Herbstes“ anlehnte, das an den Anschluß Österreichs vor 50 Jahren erinnerte.

Auf die breite thematische Streuung der Vorträge wies der Herausgeber mehrfach selbst hin, wie denn auch die Titelgebung des publizierten Bandes eine gewisse Ausdehnung des geschichtlichen Horizonts ankündigt. Von dem Hauptthema entfernen sich mehr oder minder jene Aufsätze, die mit der Nietzsche-Wagner-Kontroverse (Allan Janik) anheben, bei der faschistischen Kulturpolitik Italiens (Quirino Principe) verweilen oder zur Grazer Lokalgeschichte der Nachkriegszeit (Renate Božić) übergehen. Einen eigenen Schwerpunkt bilden Emigration und Exil, wobei die Sphären der U- und E-Musik gleichermaßen bedacht werden. Die Vorträge von Jerome Barry und Alfred Goodman gelten Kurt Weill sowie der angewandten und funktionellen Musik im amerikanischen Exil. Dem stehen zwei detailreiche Untersuchungen gegenüber, die sich Hanns Eislers Ideen zu einer neuen Verwendung der Zwölftontechnik (Albrecht Dümling) zuwenden und dem (in jüngster Zeit vielbeachteten) *Klavierkonzert* op. 42 Arnold Schönbergs (Peter Petersen) widmen, dessen

Deutung als ‚programmatische‘ Exilkomposition zu vielfältigen Überlegungen reizt.

Auf den engeren Themenkreis konzentrieren sich je auf ihre Weise die Beiträge von Karl Acham, Constantin Floros, Michael Mäckelmann, Hanns-Werner Heister und Thomas H. Macho, die sich meist auf übergreifende Betrachtungen einlassen, sei es, daß sie die österreichische Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit skizzieren, das Problem einer ‚deutschen Musik‘ erneut aufgreifen, das Judentum Schönbergs zum Thema machen oder eine weitläufige ästhetische Diskussion entfalten, in der die prekäre politische Dienstverpflichtung der Kunst einen breiten Raum einnimmt.

Bei der unermeßlichen Weite des Themas „Die Wiener Schule und das Hakenkreuz“ kommen allerdings die grundlegenden europäischen musikgeschichtlichen Zusammenhänge der NS-Zeit kaum zum Vorschein. Gewiß fehlen die großen Namen der Wiener Schule nicht. Sie sind mit Schönberg, Alban Berg und Eisler repräsentativ vertreten, gefolgt von dem politischen ‚Störfall‘ Webern. Indes bleibt die enorme Schar der jüngeren Schüler der Wiener Schule, die im Dritten Reich zu den Verfemten, Verfolgten oder Angepaßten gehörte, fast vollends außerhalb des Blickfelds. Von ihrem Dasein in der österreichischen Metropole oder andernorts ist nicht einmal explizit die Rede. Immerhin hat Hartmut Krones in seinem herausragenden, von Betroffenheit und Engagement zeugenden Beitrag „Die Konzertpolitik der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in den Jahren 1938 bis 1945“ einen Ausschnitt aus der „grausamen Realität“ (S. 188) der Musikstadt dargestellt und aus der Nähe zu den überlieferten Archivalien reichen Gewinn geschöpft.

(Mai 1995) Martin Thrun

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

Der 1899 geborene Ullmann war in den zwanziger Jahren immerhin so bekannt, daß ihn sogar Guido Adler in seinem *Handbuch der Musikgeschichte* erwähnte. 1933 mußte er nach Prag zurück und komponierte sehr pro-

duktiv weiter, fand aber keinen Verlag mehr. Selbst im Ghetto Theresienstadt (einer Durchgangsstation auf dem Weg in die Vernichtungslager), wohin er 1942 deportiert wurde, setzte er diese Arbeit noch fort. Am 16. Oktober 1944 wurde er nach Auschwitz verfrachtet und dort sofort umgebracht.

Hans-Günter Klein stellt Grundlagen für eine vertiefte Wiederentdeckung bereit. Das ausführliche, sehr genaue Werk- bzw. Quellenverzeichnis (Autographe, Nicht-autographe Quellen, Erstdrucke aus Ullmanns Selbstverlag) konnte nach der Erstaufgabe des Bandes (November 1991) um drei Nummern erweitert werden – eine unbekannte Quelle in Privatbesitz tauchte auf, ein Zeitzeuge rekonstruierte einen Song aus dem Gedächtnis, ein verschollenes Werk wurde aus einer anderen Musik rekonstruiert. Klein stellte außerdem ergänzend ein erfreulich umfangreiches Verzeichnis von Tonträgern mit Werken Ullmanns zusammen und gibt bei der Auflistung nach Werken sogar (gegebenenfalls vergleichende) Zeitdauern an. Die Verzeichnisse spiegeln selbst schon Lebens-Geschichte. Nicht ohne Grauen lesen wir z. B. im Titel der 7 *Klaversonate*, die u. a. charakteristischerweise einen Satz „Variationen und Fuge über ein hebräisches Volkslied“ enthält: „A mes enfants Max, Jean, Felice [...] Theresienstadt, 22. August 1944. Das Recht auf Aufführung bleibt dem Komponisten bei Lebzeiten vorbehalten“.

Der zweite Teil enthält zum einen Ullmanns „Tagebuch in Versen“ aus den dreißiger Jahren, *Der fremde Passagier*. Eine gewichtige Erweiterung in der 2. Auflage ist das vorwiegend in paargereimten Fünfhebern geschriebene Libretto einer zweiaktigen Jeanne d'Arc-Oper *Der 31. Mai 1431*, das Ullmann nicht mehr komponieren konnte. Ullmann grenzt sich in seinem knappen Vorwort von Schillers wie Shaws Gestaltung des Stoffs ab: Das „Geheimnis der Kunst“ sei es, „den Stoff [...] durch die Form – umzuwandeln.“ Innerhalb des allgemeinen Themas Befreiung von Fremdherrschaft verweist Ullmann auf seine spezifischen Motive einer Parallelisierung in den beiden Zeilen eines Kinderchors: „Esther, Judith, Deborah, –/ hochgепriesene Frauenart“. – Vlasta Benetková stellt in ihrer im Prinzip informativen Einleitung zum Tagebuch die immerhin plausible

Hypothese auf, Ullmann habe die Möglichkeit abgelehnt, sich zu retten, eben aufgrund seiner anthroposophischen Identifikation von ‚Selbstaufopferung‘ und ‚Reinigung‘ und aufgrund des „Wissens um die Kraft der Kunst [...], die notwendig ist [!] zur Niederwerfung des Antichrist“. Bloß eine Verdopplung oder eine *reductio in absurdum* resp. Rudolf Steiner sind die sogenannten Erläuterungen von Jan Dostal „für alle diejenigen, die noch keine Bekanntschaft mit der Anthroposophie gemacht haben“. Im Tagebuch selber hindert die – bei allem Respekt vor Person, Werk und Schicksal doch penetrante – anthroposophische Ideologie Ullmann neben viel Kitsch doch nicht an einigen Sprachwitzen und im (prosaischen) Anhang pointierten Gedanken wie dem: „Es gibt Musiker, die Musik, und solche, die Musikgeschichte machen wollen.“

(August 1995) Hanns-Werner Heister

Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte. Briefwechsel Ernst Krenek – Friedrich T. Gubler 1928–1939. Hrsg. von Claudia MAURER ZENCK. Wien-Köln: Böhlau Verlag (1989). 315 S.

Noch zu Lebzeiten des Komponisten erschien im Jahre 1989 der Briefwechsel zwischen Ernst Krenek (1900–1991) und Friedrich T. Gubler (1900–1965). Er selbst hat die Herausgabe der Briefe befördert und ihr das Geleitwort „Vorwort und Nachruf“ vorangestellt, das an seinen Schweizer Freund Friedrich Traugott Gubler erinnert, der von 1930 bis 1933 die Chefredaktion des Feuilletons sowie des Literatur- und Reiseblatts der *Frankfurter Zeitung* innehatte und in der zweiten Hälfte des Jahres 1933 zur Feuilletonredaktion der nicht minder renommierten Berliner *Vossischen Zeitung* hinübergewechselt war. Eine Danksagung an die Herausgeberin Claudia Maurer Zenck hat er darin unterdrückt, obwohl sie die bekannten Mühen einer umsichtigen Edition auf sich nahm und jegliche Souveränität im Umgang mit den scheinbar zeitnahen und dennoch längst verblichenen Stoffen überzeugend demonstrierte.

Die Herausgeberin überreichte der Öffentlichkeit einen Ausschnitt aus der in verschiedenen Archiven verwahrten Korrespondenz, die sich nach ihren Angaben über vier Dezen-

nien hin erstreckt. Ihre Auswahl berücksichtigt die elfjährige Zeitspanne zwischen 1928 und 1939, umfaßt jedoch für den besagten Zeitraum die vollständige Edition aller erhaltenen Schriftstücke. Im Interesse einer möglichst getreuen Wiedergabe der Texte hielt sie sich von redaktionellen Eingriffen weitestgehend fern und bemühte sich um ein möglichst genaues Abbild der Originale, wobei mitunter aufwendige editionstechnische Besonderheiten in Kauf zu nehmen waren. Höchste Sorgfalt verwandte die Herausgeberin gleichfalls auf die Ausstattung des kritischen Apparats, so daß mit dem Beiwerk der Fußnoten ein umfangreicher kulturhistorischer und zeitungswissenschaftlicher Begleittext heranwuchs, der über das sonst gewohnte Maß erläuternder Zusätze weit hinausgeht und dem Leser allzeit willkommen sein dürfte. Gewiß war es hierbei von Vorteil, daß sie auf die Auskünfte der Zeitzeugen Ernst Krenek und Ella Gubler-Corti zurückgreifen und dadurch verdeckte Sachverhalte erhellen konnte. Im Hinblick auf einige prekäre Briefstellen aus dem Jahre 1931, die teils an antisemitische Äußerungen gemahnen, hat allerdings Krenek selbst den Kommentar übernommen und um Nachsicht gebeten: „Wen ich damit beleidigt habe, bitte ich noch heute, nach sechzig Jahren, um Verzeihung“ (S. 137, Anm. 185).

Das Kernstück des Briefcorpus konzentriert sich auf die vierjährige Zeitspanne zwischen 1930 und 1933 (S. 25–274), also auf die Jahre der späten Weimarer Republik und beginnenden nationalsozialistischen Herrschaft, während der Gubler bei den eingangs erwähnten Großblättern tätig war und Krenek ihm vielfältige Zuarbeiten leistete, sei es, daß er zu verschiedenen Gegenständen des kulturellen, künstlerischen, politischen oder sozialen Lebens eigene Beiträge oder Rezensionen verfaßte oder er dem Freund als beratender Anreger zur Seite stand. Daher lag die Idee nahe, den Briefen sogenannte ‚eingeschobene Artikel‘ beizufügen, die den Hintergrund der Korrespondenz zum Vorschein bringen sollen. Demzufolge vereint der Band zwanzig Artikel, die zwischen 1930 und 1933 in der Reichsausgabe der *Frankfurter Zeitung* oder andernorts erschienen (oder erscheinen sollten); die meisten stammen von Ernst Krenek, die übrigen von Karl Holl, Bernhard Diebold, Paul Bekker und Gubler. Damit erfüllt die Herausgabe des

Briefwechsels zugleich auch die Funktion, auf ein entlegenes Tagesschrifttum aufmerksam und es in Auswahl bequem zugänglich zu machen.

Vermutlich verzichtete die Herausgeberin aus Gründen der Loyalität auf jedwede historisch-kritische Stellungnahme, wenngleich sich der denkwürdige Buchtitel „Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte“ als das Konzentrat eines nicht näher ausgeführten Kommentars darzubieten scheint. Indem der Buchtitel, der einem Briefzitat Kreneks aus dem Jahre 1932 entliehen ist – „Für uns bleibt doch wohl nichts als der hoffnungslose Radikalismus der Mitte“ (S. 190) –, das Gewicht einer Interpretation mit sich bringt, stellt sich um so eindringlicher die Frage, wie das oben bezeichnete Kernstück der Korrespondenz beschaffen ist. Folglich gilt es – auch wenn die Grenzen einer Rezension tangiert werden sollten –, den Blick auf jene Etappe des Briefwechsels zu richten, die mit dem schleichenden Verfall der Weimarer Republik einherging. Damit werden gleichsam die Grenzen einer musikwissenschaftlichen Betrachtung berührt, denn von Musik war in den Briefen nur am Rande die Rede.

Überblickt man das Kernstück des Briefwechsels, so läßt sich das Ungleichgewicht der Briefpartner kaum übersehen. Während Gubler eine nervöse, meist kurzatmige, vom Alltag der Redaktionsführung zermürbte Geschäftskorrespondenz führte, übernahm Krenek den Part eines engagierten Literaten, der den geistigen Horizont des Briefwechsels aufzuspannen suchte. Das hier vorherrschende Gefälle spiegelt sich gleichfalls darin wider, daß Kreneks Briefe den privaten Raum seines Wiener Domizils oder die Plätze seiner rasch wechselnden Reisestationen verlassen, wohingegen Gublers Schreiben fast durchweg aus dem Redaktionsbüro kommen. Nicht zuletzt hatte auch das Printmedium der Tagespresse eine klare Rollenverteilung im vorhinein fixiert, über die sich die Freunde kaum hinwegsetzen konnten. Gemeint ist das Spannungsverhältnis zwischen Auftragserteilung und Auftragserfüllung, Bestellung resp. spontaner Zuarbeit und Verwertung, Chefredaktion und freier Mitarbeit oder Arbeitgeber und Arbeitnehmer. Unter den gegebenen Machtverhältnissen, die das Wachstum einer gleichberechtigten freundschaftlichen Balance kaum för-

dern konnten, behauptete Gubler stets eine überlegene Position, in der er die ihm überreichten Manuskripte akzeptierte, ignorierte, kritisierte, überarbeiten ließ oder verwarf.

Bei der Durchsicht von Gublers Briefen eröffnet sich der Ausblick auf die angestrenzte Geschäftigkeit eines jungen und wachsamem, wengleich noch unerfahrenen Chefredakteurs, dessen Ressort die Regulierung des Zeitgeistes vorsah. In der Getriebenheit von äußerer und innerer Hektik, die sich bis zur Rast- und Atemlosigkeit steigerte und den Ruhepol von Muße untergrub, schien er den Anforderungen seines Metiers kaum gewachsen zu sein. Dem alltäglichen Druck des journalistischen Tempos, den er später einmal „Zeitungsfieber“ nannte (S. 278), stand er fast hilflos gegenüber. Nach und nach rief die fortwährende administrative und redaktionelle Überlastung die typischen Symptome einer psychischen und physischen Auszehrung hervor, die sich anfangs als Übermüdung und Erschöpfungszustände, später als Krankheiten offenbarten. „Die ganze Agententätigkeit“, schrieb er im November 1932, „die ganze Hebammenhurligkeit (...) machen mich krank“ (S. 240). Dem entsprach die innere Befindlichkeit, zu der er wenige Monate vorher äußerte: „Übrigens bin ich auch sonst innerlich und äußerlich ramponiert, traurig und von einer furchtbaren Melancholie geschlagen“ (S. 204).

Unter dem Vorzeichen einer schleichenden Selbstentkräftung mußte Gubler agieren, als er seit 1930 vor der Aufgabe stand, in der *Frankfurter Zeitung* die geistigen Kräfte zu mobilisieren, die den Bestand der Republik stärken und sie gegen die Herausforderungen der extremen rechten und linken politischen Machtansprüche schützen sollten. Trotz energischer Umschau und Suche konnte er die ersehnten geistigen Potentiale weder auffinden, wecken noch sammeln. So nahm er zunächst Zuflucht zu einer defizitären Bestimmung der Gegenwart, von der er meinte, daß sie in bezug auf seine redaktionellen Wünsche und Erwartungen die passende Haltung, das Können, die Begabung und das notwendige sprachliche Vermögen vermissen ließ (S. 89). Und alsbald richtete er sich in einer Welt von Desillusionen ein, in der er die Übermacht einer „fatalen Zeit“ (S. 72) wahrnahm und glaubte, daß die „Einsicht in die Zwangsläufigkeit der heutigen Situation“ (S. 73) gefordert sei. In seinem

Zustand „trister Isolierung“ (S. 176), den Krenek nicht zu mildern vermochte, verblieb ihm im Grunde nur noch die verbitterte Klage über „das Elend, das über Deutschland sich immer tiefer ausbreitet, und dem man auf keine (sic!) Weise beikommen kann“ (S. 111). Schließlich wurden die bedrückenden Zeitsymptome mit einer an Passivität grenzenden Hoffnungslosigkeit hingenommen, die nirgends einen Schimmer von gebündelter Aktivität oder gar Radikalismus erkennen ließ. Die zentrierende Mitte seines Handelns zog sich nach und nach in einen Hohlraum zurück, den man gemeinhin als ein Gewährenlassen bezeichnet. Wenn anscheinend der bis 1933 zur Verfügung stehende Freiraum intellektueller Auseinandersetzung in weiten Teilen ungenutzt bleiben mußte, so wiederholte sich diese Erfahrung auf andere Weise, als Gubler im Frühsommer 1933 zur *Berliner Vossischen Zeitung* kam. Denn die Redaktion der *Vossischen Zeitung* verlangte ein sicheres Fingerspitzengefühl für die Subversivität eines verhaltenen Widerstands, der einen bescheidenen geistigen Freiraum versprach, ein Erfordernis, an dem Gubler nach sechsmonatiger Mitarbeit zum Jahreswechsel 1933/34 scheiterte. Kurz nach seinem von offizieller Seite erzwungenen Fortgang teilte Josef Rufer, der der Redaktion nahestand, am 5. Januar 1934 Krenek mit: „Wenn die Voss überhaupt bestehen bleibt, dann wird sie eines der wenigen geistigen Bollwerke sein, die uns hier bleiben“ (Krenek-Archiv, Wiener Stadtbibliothek/Handschriftenabteilung). Demnach ließe sich – ohne damit Ehrenrühriges bezeichnen zu wollen – eine doppelte Verfehlung Gublers konstatieren, indem er bei der *Frankfurter Zeitung* die dezentralisierte, von einer imaginären Mitte forttreibende Haltung eines Gewährenlassens einnahm, woraufhin er bei der *Vossischen Zeitung* mit dem Mißlingen einer im Grunde wohlmeinenden Anpassung konfrontiert war.

Krenek, der über das gesättigte Maß eines allbekanntesten egozentrischen Künstlertums verfügte, brachte recht ungünstige Voraussetzungen mit, um seinem Freund wahrhaft beistehen zu können, so sehr er es auch gewünscht hatte. Vielmehr ergab sich die Konstellation, daß Gubler den Freund, der von depressiven Stimmungen eingeholt wurde, aufrichten mußte (S. 119f.). Nichtsdestotrotz tra-

fen sich beide in einer verwandten existentiellen Grundverfassung, die zwar den Austausch von Befindlichkeiten und das Bemühen des einen um den anderen freisetzte, jedoch eine konstruktive Begegnung verhinderte, in der sich Gemeinsamkeiten zu gemeinsamen Taten verdichten konnten. Während Krenek auf seine Weise „an geistiger Vereinsamung, an beinahe physisch spürbarer täglich wachsender Lähmung und Stummheit“ (S. 102) litt, klagte Gubler auf die ihm eigene Art über seine „triste Isolierung“ (s. o.). Unverkennbar berührten sie sich also in der formalen Affinität einer desolaten Daseinsorientierung. Indes differenzierten sich die Quellen ihrer Entmutigung auf höchst signifikante Weise. In letzter Instanz kam die Bedrohung, die Gubler herannahen sah, aus der politischen Sphäre, d. h. aus der Entgleisung der politischen Kultur. Hingegen artikulierte Krenek zuallererst ein tiefes Unbehagen an den Massenphänomenen der öffentlichen Lebens- oder populären Kultur, ein Unbehagen, das sich im Privaten zur Schaffenskrise umfärben sollte. „Noch mehr Symphonien, Sonaten, Quartette, Konzerte und wie das Zeug alles heißt? Alles hängt im luftleeren Raum“ (S. 113).

Es waren vor allem die Phänomene der öffentlichen Unterhaltungskultur, die den Verdruß stimulierten. Kreneks Mißmut wandte sich, pointiert formuliert, gegen die Omnipotenz einer Lebenskultur mit „photographierten Operettenvisagen“ (S. 139), gegen eine Kultur, die ihren Nährstoff vom Schlager, vom Tonfilm oder von der Schallplattenmusik des Rundfunks bezog. An diesen und ähnlichen Nervenpunkten der Massenkultur setzte seine schonungslose Kritik der kulturellen Nivellierung, des Niedergangs oder Verfalls an. Der Ausblick auf die hoffnungslose Preisgabe einer vermeintlich „wahren Lebenskultur“ (S. 139) an eben diese Mächte evozierte die radikalsten, mitunter gar zynischen Kulturreportagen (im Jahre 1931 vermischt mit antisemitischem Vokabular). Er ließ indes jeglichen Hoffnungsschimmer auf einen Ausweg aus dem Desaster verblassen oder im ungewissen, was Gubler, der aufbauende Kräfte sammeln wollte, durchweg bemerkte und ihn zum lebhaften Widerspruch reizte. Angesichts einer Gegenwart, die das Gefühl von „Ekel“ (S. 146) auslöste, flüchtete Krenek sehnsuchtsvoll in die Vergangenheit und suchte Trost bei

den Kulturdenkmälern feudaler Herrschaft (S. 139f., 146f., 150f., 224ff.) oder in der Abgeschiedenheit der Alpenlandschaft. Unterdesen dürfte die schroffe Kritik an der Urbanität der Unterhaltungskultur mittelbar dazu beigetragen haben, daß er just in diesen Jahren eine Wendung seines Schaffens herbeiführte, die sich als ein allmählicher Rückzug in hermetische Enklaven kundgab und mit der Adaption der Zwölftontechnik verbunden war. Hierüber sollte allerdings nicht vergessen werden, daß Krenek einst in *Jonny spielt auf* (1927) die Vitalität einer neuen Welt triumphieren ließ, die mit der nunmehr verpönten Unterhaltungskultur und ihren theatralischen Mitteln – ungeachtet der später von ihm behaupteten „Zitatenhaftigkeit“ (S. 250) aktueller Elemente – durchweg verschwistert war. – Im Hinblick auf das Kernstück des Briefwechsels wäre demnach zu resümieren: Die Hilflosigkeit eines entkräfteten Gewährenlassens korrespondierte mit der Ausflucht in ein geistiges Exil.

So läßt sich denn der vorliegende Briefwechsel als ein bedeutendes Dokument zur Mentalitätsgeschichte der späten Zwanziger Jahre begreifen, das exemplarisch sichtbar werden läßt, unter welchen Mechanismen die Weimarer Republik – wie es gewöhnliche Redewendungen besagen – ins Dritte Reich rutschte oder glitt. Der irreführende Buchtitel kann dem Band nicht schaden, auch wenn er besser das hilflose Gewährenlassen und vorzeitig aufgesuchte geistige Exil einer verlorenen Mitte akzentuiert hätte. Der Rezensent vermutet in Krenek den Schöpfer der Überschrift, wie denn so manche seiner Publikationen sich unter dem Titel seines bekannten, 1930 im *Scheinwerfer* erschienenen Aufsatzes veröffentlichten ließen, der da lautete: „Pro Domo“.

(Mai 1995)

Martin Thrun

KONRAD VOGELSSANG: *Filmmusik im Dritten Reich. Die Dokumentation*. Hamburg: Facta Oblita Verlag (1990). 319 S.

Die Dokumentation Konrad Vogelsangs zur Filmmusik im Dritten Reich führt zu den Traumfabriken und Wunschtraum-Milieus der massenmedial geprägten, die Gefühlskultur des 20. Jahrhunderts ungemein beein-

flussenden Filmwelt, deren Sujets und expansive Dimensionen jetzt in vollem Umfang sichtbar werden.

Nach einem einleitenden Essay, der bei überwiegend biographischer Orientierung manche Stationen zur Filmgeschichte grob skizziert, folgt als Hauptteil der aufwendig recherchierten Dokumentation ein chronologisch nach Jahresdaten geordnetes Verzeichnis der zwischen 1933 und 1945 entstandenen (reichs-) deutschen Spielfilme. In der Auflistung der rund 1200 Filme findet man unter dem jeweiligen Titel weitere Angaben zum Typus der Filme, zu den Filmkomponisten und zur Produktion. Alphabetische Namensverzeichnisse zu den Komponisten und Textdichtern schließen sich an, wobei jedoch in der Aufstellung der Textdichter die Verweise auf die entsprechenden Filmtitel fehlen. Hinzu kommen u. a. Kurzbiographien zu rund zwanzig Komponisten, deren Lebenslauf in der Regel bis zur Zäsur des Jahres 1945 referiert wird. Im Anhang erscheint neben dem Literaturverzeichnis eine einschlägige bibliographische Auswertung der Zeitschrift *Filmkurier* (1936–1944).

Zweifelsfrei verfügt nunmehr die Musik- und Filmwissenschaft über ein verdienstvolles Nachschlagewerk, das das Labyrinth der Filmproduktionen des Dritten Reiches entwirrt. Überdies enthält die Dokumentation stillschweigend vielerlei Hinweise auf jene Grenzgänger der Komposition, die in ihrem Schaffen die Gebiete der E- und U-Musik durchwanderten. Daher dürfte die Dokumentation auch für diejenigen Forscher relevant sein, deren Interesse sich primär auf die Kunstmusik richtet. Denn oftmals begegnet man hier den Namen sogenannter seriöser Komponisten, von denen u. a. erwähnt seien: Emil František Burian, Paul Dessau, Werner Egk, Ferenc Farkas, Arthur Honegger, Gustav Kneip, Mark Lothar, Karol Rathaus, Ernst Roters, Herbert Trantow, Riccardo Zandonai und Winfried Zillig. Schwerlich läßt sich die Mutmaßung beiseite drängen, daß – abgesehen von wirtschaftlichen Gründen – der Übergang der E-Komponisten zur Filmmusik meist eine bereits bestehende Affinität zur (angewandten) Bühnenkomposition voraussetzte.

Im Vorwort der Schrift sucht man vergeblich nach einem Arbeitsbericht, der die Schwierigkeiten und Nöte der anspruchsvol-

len Dokumentation darlegt. Unweigerlich gehört es zu den Problemen eines solchen Unternehmens, daß Komponisten der Unterhaltungsmusik in ganz besonderem Maße dazu neigen, ihre Werke fallweise unter Pseudonymen auf den Markt zu bringen. Daher setzt die Zuordnung von Autor und Werk mitunter umfassende biographische Recherchen oder spezielle Branchenkenntnisse voraus. In Zweifelsfällen dürfte gar die Konsultation der Urheberrechtsgesellschaften anzuraten sein. Eher zufällig fiel dem Rezensenten auf, daß drei Filmmusiken Bernd Bergels (*Lady Windermere's Fächer*, *Die letzten Vier von Santa Cruz*, *Savoy-Hotel 217*) seinem Lehrer Walter Gronostay (1906–1937) zugeschrieben wurden (S. 93, 106, 116). Immerhin brachte die jüngere biographische Forschung zum Vorschein, daß Bergel (1909–1967), der im Dritten Reich zu den Verfemten zählte, die besagten Filmmusiken unter dem Pseudonym des Lehrers komponierte (vgl. *Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil*, hrsg. v. Habakuk Traber und Elmar Weingarten, Berlin 1987, S. 217). Gewiß wird durch diese Beobachtung das Ergebnis der Dokumentation kaum beeinträchtigt. Allerdings verbleiben Fragen, die sich einer eilfertigen Beantwortung entziehen. (Mai 1995) Martin Thrun

ERWIN SCHADEL: *Musik als Trinitätsymbol. Einführung in die harmonikale Metaphysik. Frankfurt/a. M. u. a.. Peter Lang 1995. 464 S. (Schriften zur Triadik und Ontodynamik. Band 8.)*

Erwin Schadels Abhandlung will durch eine – laut Verfasser erstmalig in der Musikgeschichte erfolgte – stimmige Erklärung von Musik als Triade von Senarius, Diatonik und Chromatik die konturlose Beliebigkeit des neuzeitlichen Nihilismus, dessen Seins- oder besser Trinitätsvergessenheit in den Einseitigkeiten eines atonalen Form- oder Materialpurismus kulminiert, sinnstiftend überwinden. In einer mit Hilfe der „Analogia Trinitatis“ erarbeiteten Gestaltlehre der Musik – einem Desiderat bisheriger Musikforschung – bilden ‚Symbol‘ und Analogik die wissenschaftlich-mystische Methode, ist die ‚Trinität‘ der „onto-hermeneutische Geheimschlüssel“, das Urphänomen aller Seinsprozesse

alität; die ‚Musik‘ gibt exemplarisch die Struktur des Seins wieder, so daß die Überwindung atonaler Willkür Ausdruck einer allgemeinen Überwindung moderner Subjektzentrik wird.

Schadel bestimmt in einer neuen-alten Beschreibung ‚Ton-Sein‘ als „hylemorphistische Aktualeinheit“. Das dem Ton zugrundeliegende Sein erweist sich als Vollzugeinheit von Form und Materie, deren Ineinander als kreative Differenz eine Entwicklungsperspektive aufzeigt, aus der sich die Urtriade der drei Substanzweisen ergibt: 1. „in-sistente Realität“, „Überhaupt-Sein“, 2. „ek-sistente Idealität“, „Was-Sein“, von innen geformtes Sein, 3. „kon-sistente Bonität“, sich ergebende Vollendungsfülle. Die „Analogia Trinitatis“ konkretisiert sich im „onto-hermeneutischen Schlüssel der In-ek-kon-sistenz.“ Der auf das bestimmte So-Sein gerichtete Ausgangspunkt verwandelt sich sogleich in ein intervallisches Relationengeflecht. Obwohl Schadel sicherlich durch die Analogik über die Einseitigkeit einer kausalen Dialektik hinausweist, wengleich der Vorrang jener über diese teilweise zirkulär durch den Verweis auf eine Vorgängigkeit von Sein begründet wird, wäre es doch auch im Sinne seines Ansatzes sinnvoll, eine ‚Methoden,triade‘ auszubilden, als deren drittes Glied, wie Kausalität sich vom Sein entfernt und Analogik sich zwischen Sein bewegt, eine Methode konkreter Seinserkenntnis erforderlich wäre, um der methodischen Schwäche analogischer Spekulation und der inhaltlichen einer ‚ontodynamischen‘ Statik zu entgehen.

Die unverkürzte Analyse des senarischen Dreiklangs – also unter Einbeziehung aller drei Oktaven, beider Quinten, der Quart und der gedoppelten Terz – bildet das Kernstück der Studie. Der Durdreiklang, dessen überzeitliche Bedeutung Schadel auch empirisch deutlich machen möchte, wobei das späte Auftauchen u. a. durch Hinweis auf die Tetraktys plausibel gemacht werden soll, ist für ihn Repräsentant binnenspezifischer Verbindlichkeitsstruktur von Musik. Die hylemorphistische Aktualeinheit zeigt sich in der insistenten Oktave, deren ursprüngliche Einheit als Zweiheit alle weitere Intervallhaftigkeit in sich birgt. Unmittelbar aus ihr entsteht die eksistente Quinte als erste Verschiedenheit. Aus der oktavgeweiteten Quinte ergibt sich in

mittelbarer ‚spiratio‘ die gedoppelte Terz. In vielschichtiger Trinitätsanalogik werden die Vorgänge musikalisch kompetent erläutert, so daß sich musikalische wie theologische Fragen gegenseitig mannigfaltig erhellen.

Aus dem senarischen Dreiklang wird im nächsten Schritt unter Einbeziehung der Funktionstheorie, deren Dreiklänge eine „Autotriadisierung der Urtriade“ sind, die diatonische Tonleiter gewonnen. Systematischer Schwerpunkt ist der mit neuplatonischen Analogie-Interpretamenten geführte – den Rezensenten nicht überzeugende – Nachweis, die ‚verkehrte‘ Kadenz sei die ursprüngliche, aus dem senarischen Dreiklang entstandene Form der Kadenz. Eine erhellende Charakteristik der Urdreiklänge gibt allerdings die Einbeziehung der (mittelalterlichen) Hierarchienlehre, deren dreifache Dreiheit Schadel differenziert mit den Urdreiklängen und ihren Tönen in Verbindung bringt.

Die Problematik der Berechnung der diatonischen Tonleiter streift Schadel nur, um sich alsbald der „pneumatischen“ Chromatik und dem ‚ewigen‘ Problem der Stimmung zuzuwenden. Er tritt aufgrund analogischer Argumente für gleichmäßige Temperierung ein; sie soll „immerdar“ den Bezugsrahmen der Musik bilden. Wie die Terzen sich im Dreiklang in dem einen Terzton vereinen, so soll es einen chromatischen Halbton als „überwölbendes Drittes“ geben. Daraus folgt dann die Geschlossenheit des Quintenzirkels, da das pythagoreische Komma durch die Temperierung der Quinten ausgeglichen ist. Eine Menge an Fragen drängt sich auf. Die Terzenanalogie leuchtet beispielsweise nicht ein, da der chromatische Halbton, wie Schadel selbst betont, ein reines Rechenergebnis ist. Kann man nicht auch die beiden Terzen und ihr so affektives Zwischenintervall mit dem hoch- und dem tiefalterierten Ton und ihrem Zwischenraum vergleichen? Verdammte sich der Mensch nicht selbst durch seinen Verzicht auf das pythagoreische Komma zur „ewigen Wiederkehr des Gleichen“, wobei die von Schadel erwähnte Parallele des pythagoreischen Kommas zum Vorrücken des Frühlingspunktes als Ausdruck offener Entwicklung von Mensch und Welt ignoriert wird?

Schadel setzt einen unvereinbaren Dualismus zwischen Zwölftonmusik und tonaler Musik. Dessen Statik könnte aber durch die

Einbeziehung zeitlicher Prozesse überwunden werden. Ein Dur-Klang am Anfang einer Sonate ist qualitativ anders als am Ende derselben. Die sogenannte atonale Musik hat nicht nur z. B. in Krzysztof Pendereckis *Lukaspassion* den Schritt vom Ton zum Geräusch vollzogen, sondern eben dadurch auch in der musikalischen Prozessualität als Erlebnis- und Hörvorbereitung ein vollkommen neues Bewußtsein für das Wesenhafte von Tonalität hervorgerufen (z. B. im „Stabat mater“ derselben *Passion*). Methodisch konsequent wäre der Versuch, das So-Sein auch des Einzeltones (und natürlich seiner Tonart, wie z. B. im Barock versucht) in seinem Charakter zu bestimmen.

Wenn auch Schadels Konzept das Phänomen Musik nicht vollkommen stimmig erläutert, so vermitteln doch seine perspektivenreichen Analogien eine Fülle von Anregungen, worin ja bekanntlich nach Goethe auch ihr Wert besteht, so daß es ein Vergnügen ist, sich den ebenso kompetenten wie eloquenten Ausführungen der Studie zuzuwenden.

(Dezember 1995) Harald Schwaetzer

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

Mit der *Historischen Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst* von Wolfgang Caspar Printz (1690) erhielt die Biographik schon zu Beginn der bürgerlichen Moderne einen Platz innerhalb der musikalischen Historiographie; es folgten Sammelbiographien (z. B. Hiller 1784 und Gerber 1790/2). Eine Frau war nie darunter – die ersten Sammelbände über Komponistinnen wurden erst Ende des 19. Jahrhunderts verfaßt (z. B. Morsch 1894). Die bürgerliche Individualisierung versah ausschließlich männliche Leistungen mit der Aura des Besonderen. Dies sollte sich inzwischen verändert haben. Wenn aber die Zeitschrift *Emma* jüngst salopp beklagte, daß „der neue Propyläen-Wälzer... mit Männern zugeknallt ist“ (gemeint ist das Handbuch *Die großen Deutschen unserer Epoche*, das unter 53 ‚Größen‘ im 20. Jahrhundert

keine einzige Frau vermerkt), zeigt dies, daß grundlegende Strukturen nach wie vor Frauen kraft benachteiligen. Nach Eva Weissweilers *Komponistinnen aus 500 Jahren* (1981) ist dies die zweite deutschsprachige Studie zum Thema. Danielle Roster faßt im reich bebilderten Band die vorhandene Literatur zusammen und bietet einen anregenden Rundgang durch die ‚weibliche‘ Musikgeschichte von den mittelalterlichen Spielfrauen bis zur 1983 verstorbenen Germaine Tailleferre. Schade, daß man so wenig über die Musik selber erfährt – dies versuchte Weissweiler immerhin ansatzweise. Der Rahmen von 800 Jahren erzwingt eine zu knappe Behandlung: Eine zwölfseitige Abhandlung über Fanny Hensel kann angesichts der inzwischen erschienenen Literatur nur oberflächlich ausfallen. Die berechtigte Kritik an der populären Verteufelung Alma Mahlers sollte nicht durch Kritiklosigkeit ersetzt werden, und man wird Clara Schumann nicht gerecht, wenn man sie nur als Komponistin betrachtet. Den Abschnitten sind Überlegungen über die Gründe für das Vergessen und Ausgrenzen von Musikerinnen nachgeschaltet.

Der zwiespältige Eindruck, den der Band hinterläßt, weist nicht zuletzt auf die noch immer problematische Situation von Frauen hin und wirft grundsätzliche methodische Fragen auf. Sind Konzeptionen, die die Opferhaltung mit einer Überhöhung der Leistung koppeln, nicht inzwischen überholt? Es wäre sinnvoller, auf die Brüche und Widersprüchlichkeiten im Leben dieser Frauen zu insistieren, anstatt sie zu glätten. Das Ziel der Autorin, „auf die zeitlosen Konflikte komponierender Frauen hinzuweisen“ (Vorwort), ist problematisch. Wer gesellschaftliche Strukturen als statisch begreift, zementiert sie und leistet damit einer Ontologisierung Vorschub. Roster betreibt eine Kanonisierung bereits bekannter Komponistinnen; ein erweiterter Arbeitsbegriff hätte eine andere Auswahl nach sich gezogen. So wird eine komplementäre weibliche Geschichte in die bereits vorhandene männliche eingeschrieben, anstatt die Muster der Geschichtsschreibung selbst zu hinterfragen. Der Band bietet eine erste Orientierungshilfe vor allem für Laien, Studierende, Journalisten, Lehrer und Lehrerinnen, die theoretische Vertiefung geht ihm jedoch ab.

(Januar 1996)

Eva Rieger

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.

Die amerikanische ‚Bibel‘ der feministischen Musikwissenschaft wurde – fast 50 Jahre nach ihrem Erscheinen 1948 – neu aufgelegt. Von der zeitgenössischen Kritik wurde die Erstausgabe von Sophie Drinkers Frauen-Musikgeschichte wenig beachtet; erst im Rahmen der Women’s Studies ab der 70er Jahre wurde Drinker intensiv rezipiert. Daß dieses Werk bis heute wichtig ist und zu kritischer Auseinandersetzung anregt, zeigt diese Neuausgabe mit dem ausführlichen Nachwort von Ruth A. Solie.

Drinker betrachtet das Verhältnis der Frauen zur Musik von den frühesten Zeugnissen etwa 10.000 v. Chr. bis heute interkulturell. In den vier Querschnittskapiteln zu Beginn zeigt Drinker die zentrale gesellschaftliche Bedeutung der Frauen aufgrund ihrer Gebärfähigkeit. Entscheidend sei, daß Frauen nach frühesten Quellen in ihre Geburts- und Todesriten Musik einbezogen. Frauen in diesen herausgehobenen gesellschaftlichen Positionen produzierten also ihre eigene Musik; sie ‚interpretierten‘ keine von Männern ‚komponierten‘ Stücke.

Ab Kapitel 5 untersucht Drinker historisch voranschreitend einzelne Völker. Dabei vergleicht sie die wechselnden Situationen der Frauen mit Mond-Phasen, koppelt also Musikgeschichte von Frauen mit dem Ur-Symbol für Weiblichkeit. Bezeichnend und sicher typisch für Drinkers eigene historische Situation ist die Vorstellung von geschichtlicher Entwicklung, die hinter diesem Ansatz steckt: Die ursprünglich aktive Rolle der Frau in der Musik versandet ihrer Auffassung nach ab einem bestimmten historischen Zeitpunkt – etwa 500 v. Chr. Mit der Christianisierung wird die Frau in der westlichen Welt zunehmend aus der gesellschaftlich wichtigen Religionsausübung und der damit verbundenen Musiziertätigkeit verdrängt. Erst im 20. Jahrhundert können sich Frauen zunehmend wieder von diesem Schweigen befreien. Drinker erklärt die jahrhundertlange kompositorische Abstinenz von Frauen mit der Wechselwirkung von sozialen und psychologischen Faktoren mit der Ausübung von Musik.

Drinker schreibt Musikgeschichte bewußt jenseits der traditionellen Epochengrenzen: Sie will damit zeigen, daß sich die Situation von Frauen nicht parallel zur Männer-Musikgeschichte setzen läßt. Allerdings ist dieser Zugriff wie überhaupt die globale Perspektive Drinkers heute umstritten – Ruth A. Solie reflektiert in ihrem Nachwort die bisherige Diskussion um Drinkers Text sehr aufschlußreich.

Besonders problematisch aus heutiger Sicht ist an Drinkers Darstellung sicherlich, daß sie von den Urvölkern bis heute die Gebärfähigkeit der Frau als deren zentrale gesellschaftliche Rolle sieht, von der auch ihre Musizierpraxis geprägt sei. Die Mutterrolle bestimmt nach Drinkers Auffassung auch das Selbstverständnis der modernen Frauen. Hier geht die aktuelle Frauenforschung selbstverständlich andere Wege.

Drinkers Frauen-Musikgeschichte ist ein historisches Dokument, das in der Neuausgabe nicht unkommentiert bleiben durfte. Seine Schwächen sind in seiner Zeit zu sehen und zeigen, welche neuen Wege die Musikwissenschaft und speziell die Frauenforschung in den letzten fünf Dekaden beschritten hat. Dennoch scheinen Drinkers schlüssige Grunderkenntnisse auch heute noch nicht überholt. Und es erstaunt, wie aktuell Drinkers Forderung noch immer ist, die gesellschaftliche Situation und die Musikausbildung von Frauen dahingehend zu verbessern, daß sie sich wieder stärker in den Prozeß der Composition – will heißen der musikalischen Artikulation – integrieren können.

(Januar 1996)

Christina Zech

Historische Volksmusikforschung. Studien-Gruppe zur Erforschung historischer Volksmusikquellen im ICTM. Beiträge der 10. Arbeitstagung in Göttingen 1991. Hrsg. von Doris STOCKMANN und Annette ERLER. Göttingen. Edition Re 1994. 338 S., Notenbeisp.

Die 1964 gegründete Study Group on Historical Sources of Folk Music des International Council for Traditional Music, derzeit geleitet von Doris Stockmann und Hartmut Braun, legt hiermit ihren 7. Tagungsbericht vor. Einleitend resümiert Hartmut Braun den Verlauf und die Themen aller vorangegan-

gener Tagungen (S. 15–22), während Doris Stockmann die gegenwärtigen Arbeitsperspektiven der Studiengruppe umreißt (S. 9–13). Die Erläuterung des gesamten Aufgabebereichs erlaubt dem Leser, den Ertrag der Göttinger Tagung zu würdigen.

In zwei Abteilungen sind die insgesamt 26 Referate zusammengefaßt. Die größere Zahl findet sich unter der Überschrift „Historische Quellen und lebende Traditionen der musikalischen Narration: Epos, Ballade und verwandte Gattungen“, und hier führt die Reihenfolge von Europa über den Vordernen Orient nach Ost- und Südostasien. Sachlich knüpfen die meisten Aufsätze an die Stichworte „Epos und Ballade“ an, so wie Doris Stockmann sie nach guter europäischer Tradition in ihrem exponierenden Beitrag beschreibt (S. 23–35). Gleichsam in das von ihr entworfene Raster eingepaßt, bringt jeder Referent landeseigene oder repertoiregebundene Spezifika zur Sprache, so Ludwik Bielawski und Zbigniew J. Przerembski für Polen, Margareta Jersild für Skandinavien, Svend Nielsen für Island, Linda M. Barwick für Italien und Anne Caufriez für Nordost-Portugal. Auf den Balkan richtet sich der Blick mit den Beiträgen von Nice Fracile über die Vojvodina nördlich von Belgrad, von Ghizela Suliţeanu über die zeitgenössische rumänische Musikfolklore, von Maria Samokovlieva über epische Lieder in Bulgarien, von Beniamin Kruta und Ferial Daja über Epen- und Gesang in Albanien. Darauf behandelt Dimitris Themelis die Struktur der griechischen, den Taten der Freiheitskämpfer zugewandten Klephtenlieder, und Ursula Reinhard untersucht Singeweisen des volkstümlichen Köroglu-Epos in der Türkei, während Jürgen Elsner die Melodie eines epischen Gesangs aus Siflāq in Oberägypten analysiert. Zur Epik im weiteren Sinne kann man die „Schöpfungslieder der Lā Hu-Nā in Nordthailand“ zählen, die Gretel Schwörer-Kohl vorstellt. Weiterhin berichtet Rudolf M. Brandl vom Nuo-Ritualkomplex zum Jahreswechsel in Guichi (Anhui, China), und danach führt das Referat „Gesungene Versepeik in Bali“ von Rüdiger Schumacher zum Hauptthema der Abteilung zurück.

Profunde Dokumentationen, Überblicke oder Vergleiche bieten die Referate allesamt. Ähnliches gilt für die acht Beiträge der zweiten Abteilung, die mit dem Titel „Historische

Quellen zur Volksmusik in kritischer Sicht“ überschrieben ist. Zunächst zeigen Hartmut Braun und Christian Kaden an zahlreichen Reiseberichten aus dem 13. bis 18. Jahrhundert, wie die fremde Musik aus der Sicht der europäischen Autoren beurteilt wird. Ganz ins Inland wendet sich die Perspektive, wenn Manfred Bartmann über das soziologische Verhalten im Zusammenhang mit einer bestimmten, von Jugendlichen geübten Art des Glockenschlagens, das „Beyern“ in der Niedergrafschaft Bentheim berichtet. Daneben erschließt Jens Henrik Koudal das Verhalten der städtisch angestellten Musiker in Dänemark zur Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts, und Annette Erler skizziert die Musikpraxis auf Malta anhand historischer Quellen und heutiger Anschauungen. Schließlich werden Notenmaterialien untersucht: Tabulaturen für Saiteninstrumente von Andreas Michel, Sammlungen von Tanzmusik aus Zentral-Norwegen von Björn Aksdal und ungarische Volksliedsammlungen von Lujza Tari.

Einmal mehr spiegelt dieser Tagungsbericht den Facettenreichtum des volkstümlichen Musiklebens wider, soweit es sich aus Text- und Notensammlungen der Ausübenden, aus Berichten von Besuchern und aus Verlautbarungen bei Streitigkeiten rekonstruieren läßt. Dabei haben größere Überblicke immer wieder auf die erheblichen regionalen Unterschiede Rücksicht zu nehmen.

(Juli 1995)

Josef Kuckertz (†)

IOANNIS ZANNOS: Ichos und Makam. Vergleichende Untersuchungen zum Tonsystem der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik und der türkischen Kunstmusik. Bonn: Orpheus-Verlag 1994. 552 S., Notenbeisp. (Orpheus-Schriftenreihe. Band 74.)

Studien zur byzantinischen Musik haben u. a. zu der bislang unbewiesenen Annahme geführt, daß „the concept of echos strongly resembles the Arabic *maqām*, with its use of formulaic patterns“, wie Milos Velimirovic im *New Grove Dictionary* Bd. 5, 1980, S. 523 bemerkt. Diesem Hinweis folgend, sucht der Autor der vorliegenden, an der Universität Hamburg angenommenen Dissertation, „Gemeinsamkeiten in den musiktheoretischen Prinzipien und in der Struktur der Ton-

systeme aufzudecken, aber auch die Unterschiede zu beschreiben" (S. 41). Dabei konzentriert er sich auf das 19. und 20. Jahrhundert und konsultiert vor allem drei musiktheoretische Traktate zur griechischen Kirchenmusik so wie fünf Werke zur türkischen Kunstmusik aus dieser Zeit (S. 49–54). Seinen Quellen rechnet er auch Belege aus der Instrumentalpraxis zu, so wie sie sich aus dem Spiel der von ihm beherrschten ‚kanun‘-Trapezzither mit ihren zahlreichen Feinstimmklappen und dem Gebrauch der offenen Längsflöte ‚ney‘ mit ihren differenzierenden Fingersätzen (S. 54–62) ergeben. Die Behandlung der beiden Instrumente macht deutlich, welche Rolle die Tonhöhenabstufungen in den Hauptteilen der Arbeit spielen werden.

Zum „Tonsystem in der Musiktheorie“ sind im I. Teil die wichtigsten Begriffe vorgestellt. Da ist zunächst der „Ton“, seit alter Zeit immer wieder definiert (S. 64ff.). Während sich aber in „der arabischen, persischen und türkischen Musiktheorie...statische Systeme (mit einem) Tonvorrat von 17, 24 oder mehr Tönen in der Oktav durchgesetzt“ haben, benutzt man in der griechischen Kirchenmusik „ein dynamisches System, das auf frei transponierbaren Folgen von 2, 3 oder 4 Sekunden von feststehender Größe basiert“ (S. 67). Demnach müssen unter den Intervallen (S. 71ff.) die Halb-, Drittel- und Vierteltöne auch in der griechischen Kirchenmusik fest eingepflanzte Größen sein (S. 78–79), aber Intonation und Hörerfahrung bestehen als zwei nicht immer deckungsgleiche Ebenen in der griechischen wie der türkischen Musik nebeneinander (S. 90–91). Im Tetrachord (S. 97ff.) manifestieren sich die Tongeschlechter, und zwei chromatische Tetrachorde werden in byzantinischen Quellen erwähnt (S. 107ff.). Sie stehen mit dem Zeichen „naná“ und „nenano“ in Verbindung, und diese deutet Zannos als zwei nicht-diatonische „ēchoi“, die man dem „oktōēchos“, den acht diatonischen Skalen zugefügt hat (S. 115). Es liegt nahe, „nenano“ mit „ḥicāzī“, dem chromatischen Tetrachord der arabisch-türkischen Musik zu vergleichen (S. 116). Ein weiterer Begriff ist „Konsonanz“, griechisch „symphonía“, nur eingeführt, um Verwechslungen mit der polyphonen Musik Europas zu vermeiden (S. 139ff.). Unter Tonleiter schließlich ist die altgriechische Lehre ebenso skizziert wie

das System der 10 und der 16 „echoi“ griechischer Kirchenmusik und die Gebrauchstonleiter der türkischen Musik (S. 151–171).

Bis hierher folgt man dem Autor gern und ohne große Mühe. Mit dem Kapitel „Echoi und Makamlar“ (S. 172) treten aber Schwierigkeiten bei der Lektüre auf, die nicht allein die „Probleme der Beschreibung und Klassifizierung der Modi“ betreffen, wie es in der Überschrift zum I. Abschnitt heißt. Vielmehr wird die Diktion zuweilen der deutschen Grammatik nicht gerecht, und mehrfach sind die griechischen Begriffe mit dem falschen deutschen Geschlechtswort versehen (vgl. S. 177–179, 185, 189–190). Ferner sind die Tonbezeichnungen oft ungenau, so wenn der „barýs“ im Text als *h*, im Notenbeispiel als vertieftes *h* notiert wird (z. B. S. 190). Dann folgt eine Tabelle von 51 „echoi“ nach einem Theoriewerk von Karàs aus dem Jahre 1982, dazu die entsprechenden „makamlar“, „soweit sie gefunden werden konnten (S. 192–194). Gefunden – wo und auf welcher Grundlage? Vielleicht wäre es besser gewesen, wenigstens hier einmal die ēchoi-Skalen mitzuteilen. Schließlich führt Zannos zwei Serien „Begriffe für die Definition und Beschreibung der makamlar“ vor, deren erste auf Gültekin Oransay und andere moderne Wissenschaftler zurückgeht (S. 194–196). Einige der Begriffe sind von griechischen Autoren benutzt worden, so daß die Serie wenigstens locker in den Umkreis paßt. Die zweite Reihe (S. 198–200) stammt aus einem Werk von Owen Wright, doch ist sie nicht sehr förderlich, da die Definitionen meist verkürzt und daher mißverständlich wiedergegeben sind. Den Begriffsreihen gegenüber wirkt „Kantemir's Klassifizierung der Modi“ (S. 200f.) wie ein Anhängsel.

Im II. Teil wird „Das Tonsystem aus analytischer Sicht“ betrachtet. Moderne Begriffe werden eingeführt, einige zurückgewiesen, andere umgedeutet (S. 203–222), und dann stellt Zannos seinen eigenen Begriffsapparat vor (S. 223–246). Wie Skalenausschnitte – Terzen, Quarten oder Quinten – behandelt werden können, zeigt er im Abschnitt „Tonräume“ (S. 246ff.): Ihre Flexibilität ist groß, solange sie als ‚verschiebbare‘ Gebilde auftreten; sie reduziert sich um so mehr, je fester sie in größere, grundlegende Skalen einbezogen werden. Als Beispiel diene „makam hüseini“ (S. 271–275), dessen Tonbestand kaum noch

schwankt. Er läßt aber verschiedene Binnengliederungen zu und korrespondiert keineswegs eindeutig mit einem der griechischen „echoi“. Ähnliches gilt für „hicāz“ und „hüzzam“ (S. 277ff.).

Immer wieder ist im II. Teil auf Melodieabschnitte verwiesen, die zu den Musikbeispielen im III. Teil gehören. Dort sind unter dem Titel „Transkriptionen und Analysen“ 13 griechische Kirchengesänge und 19 türkische taksim-Improvisationen für die Tanbur-Laute, die Ney-Flöte und andere Instrumente präsentiert. Allgemein gehen den griechischen Gesängen eher skizzenhafte Analysen voraus, die manchmal Hinweise auf Textgehalt und Funktion der Stücke einschließen. Zu Beispiel 2, das „die klassische Struktur des *prōtos ēchos*“ vorstellt, hat Zannos die tonalen Felder mit Ziffern unter der Transkription markiert. Nur zu gerne wüßte man, nach welchen Kriterien er die Felder abgesteckt hat, ferner ob und ggf. wie sie in die vorher (S. 246ff.) erläuterten Tonräume einzuordnen sind. Anders als den griechischen Gesängen sind den türkischen *taksim*-Improvisationen oft ausführliche Beschreibungen der Melodieverläufe beigegeben. Was letztlich fehlt, ist eine Gegenüberstellung von Melodieabschnitten aus den griechischen und den türkischen Stücken.

Insgesamt hat Ioannis Zannos mit seinen scharfsinnigen Überlegungen gewiß gute Argumente zum „Vergleich der griechischen und türkischen Musiktheorie und ihrer Beziehung zur Praxis“ beigebracht (S. 15). Ob sich der Ansatz mit Gewinn weiter verfolgen läßt oder ob die Kluft zwischen den beiden Musikbereichen nicht doch unüberbrückbar bleibt, sei dahingestellt.

(Juli 1995)

Josef Kuckertz (+)

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

Erfolg oder Mißerfolg eines Musiklehrers hängen zunächst von seiner fachlichen und

pädagogischen Ausbildung ab, zunehmend wichtig wird aber auch seine Bereitschaft zu uneitler Thematik und Methodenvarianz. Neben Akzeptanz bei Schülern, Eltern, Schulleitung und Behörden können nicht zuletzt die sozialen und politischen Verhältnisse als Hemmschuh oder Katalysator für Überzeugung und Einsatzfreudigkeit fungieren. Unschwer ließen sich Lebenswege und Argumentationen des 19. Jahrhunderts, die Wilfried Hansmann in seiner Dissertation nach umfangreichen archivarischen Studien zusammengestellt hat, auf gegenwärtige Verhältnisse übertragen. Diesen Anspruch hegt die Arbeit nicht. Der Schwerpunkt dieser Untersuchung liegt auf der Erhellung eines abgrenzbaren Zeitraumes. Ihre deutlich musiksoziologisch ausgerichteten Fragestellungen bereichern die historische musikpädagogische Forschung um eine regionalgeschichtliche Studie, die in erster Linie über Verhältnisse an den Höheren Kasseler Schulen in kurhessischer (Wiegand) und preußischer (Brede) Zeit Auskunft gibt. Historische Personalakten – hier bislang ungedruckte Schulakten des Hessischen Staatsarchivs Marburg – und Nachlässe – Einblick in den der Öffentlichkeit bislang nicht zugänglichen Nachlaß Brede wurde gewährt – haben ihren eigenen Reiz, deren Schlüssellock-Verführung Hansmann jedoch nicht erlegen ist. Zwar weisen Fußnoten und Anmerkungen auf ein enges Wechselverhältnis von Musikpädagogik und Musikleben innerhalb der Stadt Kassel, lassen aber zugleich deutlich werden, daß künstlerische Verbindungen über Louis Spohr, Moritz Hauptmann, Wilhelm Deichert u. a. zum Umfeld Leipzig in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine große Rolle spielten und daß musikpolitische Verbindungen nach Berlin an der Wende zum 20. Jahrhundert den Aspekt der Einzelpersonlichkeit nahezu überlagern. Eine Arbeit, die eine Fülle von Aspekten anspricht und auffällig vorsichtig mit Wertungen umgeht, kann in weiten Teilen erst im Vergleich zu ähnlich angelegten Studien für andere Städte, Regionen und Bundesländer zu weiterführenden Folgerungen gelangen. Dann wird sich herausstellen, ob übertriebener Akademismus, Arbeit mit monumentalen Chören und bewußte Abkehr von modischer Musik spezielle Züge der Einzelperson, typische Verhaltensweisen des Musiklehrers im 19. Jahrhun-

dert, Reaktionen auf das Musikleben seiner Zeit oder politisch zu begründende Auffälligkeiten darstellen. Es warten noch viele Akten darauf, gehoben zu werden.

(Juli 1995)

Sointu Scharenberg

ERWIN GRÜTZBACH: Stil- und Spielprobleme bei der Interpretation der 6 Suiten für Violoncello solo senza Basso von Johann Sebastian Bach BWV 1007–1012. 3. erweiterte Auflage. Eisenach-Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (1993). 129 S., Notenbeisp.

Das mittlerweile zahlreich gewordene Schrifttum über spezielle Fragen der historischen Aufführungspraxis hat hier eine durchaus erfreuliche Bereicherung erfahren, da Erwin Grützbach tatsächlich eine „erweiterte Auflage“ vorlegt und neue Literatur eingearbeitet hat. Nach einer grundsätzlichen Beschreibung der Quellenlage und einem Einführungskapitel über „Die klangliche Wirklichung der Suiten“ werden die verschiedenen Teilgebiete dargestellt: Artikulation und Phrasierung, Punktierter Rhythmus, Tempo, Die musikalisch-rhetorischen Figuren, Ornamente, Notes inégales, Vibrato, Tiefe Stimmung sowie auch die Fragen der Instrumentenwahl, des Spielmaterials (alte oder neue Instrumente bzw Bögen) und der zusätzlichen, teilweise aber mißverständlichen Vorzeichen. Immer ist eine möglichst ‚getreue‘, den Intentionen des Autors entsprechende Wiedergabe das Ziel, und Grützbach versteht es auch, spezielle spieltechnische Erfordernisse an grundsätzliche ästhetische Prämissen zu koppeln und dabei z.B. auch das heute so sehr verbreitete Lagenspiel als dem Werkcharakter fremd herauszuarbeiten.

Die zahlreichen Hereinnahmen von Zitaten aus Schulen des 18. Jahrhunderts werden sowohl dem Praktiker als auch dem Wissenschaftler zum Verständnis spezieller Artikulationen dienlich sein, wenngleich die Beschränkung dieser Kategorie auf „die Unterscheidung von gebundenen Tönen und nicht gebundenen“ (S. 22) doch allzu eng gerät – insbesondere angesichts von Artikulationsanweisungen für andere Instrumente (vgl. Johann Joachim Quantz, François Couperin u. a.), die auch Einzeltongestaltungen in ho-

hem Maße einbeziehen. Ähnliches gilt für das Kapitel „Die musikalisch-rhetorischen Figuren“, das sich auf eine etwas willkürliche Auswahl beschränkt und dabei ‚figurae principales‘ und Bedeutungsfiguren recht unvermittelt nebeneinanderstellt; die sich ergebenden artikulatorischen Hinweise sind von dieser einschränkenden Kritik allerdings nicht betroffen – sie überzeugen durch ‚rhetorischsprachliche Logik im Sinne der barocken ‚Klangrede‘.

Einige kleinere kritische Anmerkungen seien noch gestattet: Bei Ludwig van Beethoven gibt es keineswegs nur weitgespannte Legato-Bögen, sondern sehr wohl auch ‚rhetorische‘ Sprachlichkeit und penible Artikulations-Anweisungen (siehe z. B. den Beginn der *As-dur-Sonate*, op. 110), so daß eine „barocke Artikulation“ bei ihm (S. 23) weder einen Stilbruch noch etwas Außergewöhnliches darstellt. – Für die Wahl des Tempos besitzen wir neben den zweifelsohne wichtigen Hinweisen zu Artikulation und Affekt noch sehr ‚handfeste‘ Hilfen auf der Basis von ‚Pulsschlag-Bewegung‘ und deren Proportionen sowie auch durch Pendelschwingungen, Walzenumdrehungen, Tierces (Sechzigstelsekunden) oder Taschenuhr, so daß man für die meisten Sätze der Cello-Suiten doch auch viel ‚Objektives‘ zur Tempogestaltung sagen könnte (S. 40ff.); und der Vergleich zwischen Auto und Postkutsche ist in diesem Zusammenhang erst recht banal und irrelevant – Beethovens ‚schnelle‘ Tempi müßten demnach von einem Autofahrer stammen!

Trotz der Einwände: In den wesentlichen Bereichen der Aussagen zur Aufführungspraxis kann man Erwin Grützbach nur zustimmen, und gerade dort, wo er praktische Anweisungen gibt (vor allem in seiner im Anhang mitgeteilten Einrichtung der Suite Nr. 6), kann man ihm voll und ganz vertrauen – insbesondere die ‚traditionellen‘ Cellisten sollten dies möglichst bald tun.

(Mai 1995)

Hartmut Krones

REINHART FROSCH: Mitteltönig ist schöner! Studien über Stimmungen von Musikinstrumenten. Bern-Berlin-Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang (1993). 276 S., Abb.

Wer angesichts des Buchtitels ein Plädoyer für eine historische Aufführungspraxis erwar-

tet hat, wird enttäuscht sein. Vielmehr geht es hier primär darum zu beweisen (bzw. eigentlich nur subjektiv festzustellen), daß „die alte mitteltönige Stimmung an Musiksynthesizern schönere Akkorde ergibt als die heute übliche gleichmäßige Stimmung“. Dazu werden auf mehr als drei Viertel der Seiten des Buches Berechnungen von Proportionen, „Stimmungen“ (bzw. Temperaturen), Intervall-Verhältnissen und Frequenzen geboten; die historische Dimension erscheint hingegen fast völlig ausgespart und damit auch die Fragen von historischer Tonartensymbolik, Intervallästhetik sowie Geschichte des Orgelbaus. Das führt nicht zuletzt zu solch falschen Behauptungen wie „nach der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde ein großer Teil der Musik auf der gleichmäßigen Temperatur aufgebaut. Zum Beispiel gingen die Komponisten davon aus, daß die chromatische Tonleiter aus lauter gleichen Intervallen besteht...“ (S. 206); allein das Studium des Standardwerkes *Zur musikalischen Temperatur. Band II: Wiener Klassik* (Berlin-Kassel 1982) von Herbert Kellertat (das in der völlig unzureichenden Bibliographie auch fehlt) hätte solche Fehlinformationen vermeiden können, die allerdings (bzw. noch dazu) ziemlich isoliert stehen und keinerlei weitere historische Untersuchungen, Rückschlüsse oder gar Hinweise auf die Musik von Meistern aus jener Zeit nach sich ziehen.

Daß Froschs Buch auf mathematischem sowie akustischem Gebiet ausgezeichnet und auch übersichtlich verfaßt wurde, sei nach den angeführten Kritikpunkten gerne attestiert. Ob aber gerade (Unterhaltungs-)Musiker nach seiner Lektüre „beim Improvisieren am mitteltönig gestimmten Synthesizer [...] innehalten und die Stimmungstonika oder die Tonart ändern“ (S. 253) werden, bleibe dahingestellt.

(Mai 1995)

Hartmut Krones

RICHARD WAGNER. *Sämtliche Werke, Band 15. Kompositionen für das Theater WWV 31, 33, 41, 43, 52, 65.* Hrsg. von Egon VOSS. Mainz: B. Schott's Söhne 1994. XXV, 197 S.

Mit dem Band 15 der Gesamtausgabe wird seit 1970 der 14. Band bzw. 30. Teilband der

Sämtlichen Werke von Richard Wagner vorgelegt. An dem jetzt vorliegenden Band die Editions-kriterien zu diskutieren scheint nicht sinnvoll. Die hier vorgelegten Kompositionen und ihre Überlieferung (fast ausschließlich in nur einer autographen Reinschrift) sind nicht repräsentativ für Wagners Schaffen und lassen deshalb die Editionsprobleme, die die großen Musikdramen Wagners mit sich bringen und für die ja in erster Linie die Editionsrichtlinien greifen müssen, gar nicht erahnen.

Wagner hat laut *Wagner-Werk-Verzeichnis* (WWV) vornehmlich im Rahmen seiner Kapellmeistertätigkeit 21 Werke oder Bearbeitungen für den aktuellen Theater- bzw. Konzertbetrieb angefertigt, darunter einige Instrumentationsretuschen (WWV 34, 46, 47, 74), aber auch vollständige Kompositionen wie Overtüren (WWV 12, 24, 27), Entre-Actes (WWV 25), sowie eingelegte bzw. als Ersatz angefertigte Arien wie WWV 33, 43, 45, 52 und 65. Letztere werden in Band 15 der SW vorlegt, ergänzt durch das einzig erhaltene Septett aus der unvollendeten Oper *Die Hochzeit* (WWV 31) und die Skizze zur Theatermusik (WWV 41). Die Instrumentalmusik wird im Rahmen der Orchesterwerke in Band 18 der SW veröffentlicht und die *Sieben Kompositionen zu Goethes Faust* (WWV 15) liegen bereits in Band 17 der SW vor.

Es handelt sich bei allen diesen Kompositionen um Werke aus Wagners erster Schaffenszeit, 1832 bis 1841 und mit Ausnahme des Septetts aus WWV 31 um unselbständige Werke, die häufig in kurzer Zeit geschrieben wurden und mit denen Wagner bestimmte Erwartungen der Sänger bzw. des Publikums erfüllen mußte. Erstaunlich ist jedoch, daß Wagner zweimal bereits vorhandene Kompositionen in Werken Heinrich Marschners und Vincenzo Bellinis ersetzt hat (WWV 33 und 52), womit er sich stärker dem Vergleich mit dem Original aussetzte als bei der eingelegten Arie WWV 43 und dem Chor WWV 65, die als Einlagen durchaus von der musikalischen Umgebung abweichen durften. Daß die hier vorgelegten Kompositionen beste Gelegenheit zu stilistischen Untersuchungen geben, da die Nummern in unterschiedliche Umfelder (deutsche Oper, italienische Oper, französisch/deutsches Vaudeville) gehören, darauf hat schon Egon Voss in seinem Vorwort hingewiesen.

Neben der kritischen Edition des Notentextes, die allerdings aufgrund der eindeutigen Quellenlage nur wenige bedeutsame Entscheidungen verlangte (es verwundert, warum in der Baßarie WWV 43 die beiden Textvarianten „mir der Kindheit reine Lust“ und „meiner Kindheit reine Lust“, T. 15–20, stehen geblieben sind und in dem Septett WWV 31 mehrfach Bindebögen bei Melismen in den Singstimmen ergänzt wurden, aber z.B. in T. 175 [Admund] nicht), legt Egon Voss wie in den SW üblich auch sämtliche Dokumente zu diesen und den einschlägigen verschollenen Kompositionen (WWV 3, 8, 28) vor. Der Band ist wie gewohnt sehr übersichtlich gedruckt und gut ausgestattet.

(August 1995) Irlind Capelle

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 23: Messe solennelle. Edited by Hugh MACDONALD. Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter 1994. XXII, 316 S.

Wer findet, wonach alle suchen, darf sich der verdienten Anerkennung gewiß sein. Wer findet, wonach keiner sucht, bleibt entweder mit seinem Finderglück alleine, oder er muß der Öffentlichkeit unmißverständlich klarmachen, daß es sich bei dem Fund um etwas handele, wonach eigentlich alle hätten suchen müssen, hätten sie nur gewußt, daß es zu finden gewesen sei. Als im Jahre 1957 ein Ungenannter Hector Berlioz' *Messe solennelle* auf der Orgelmpore der St. Carolus Borromäus-Kirche in Antwerpen aufstöberte und sie zusammen mit anderen Musikalien in ein maschinenschriftliches Verzeichnis aufnahm, da blieb der Vorgang offenkundig völlig unbeachtet – entweder war der Name des Komponisten damals sonderlich gefragt noch die Messenpartitur gesucht. Ein Vierteljahrhundert später sah das ganz anders aus. Frans Moors entdeckte am erwähnten Ort dasselbe Manuskript ein zweites Mal, gab vernehmlich Kunde von seiner Entdeckung, und wie vom Prinzenkuß gerührt, erwachte plötzlich die gesamte Musikwelt aus ihrer Bewußtlosigkeit. Noch ehe man sich die Augen reiben konnte, war die Sensation perfekt. Leute, die sich aufs Rummelmachen verstehen, legten sich mächtig ins Zeug. First 20th-century

performance, Welt-Ersteinspielung, Fernsehübertragung von Live-Aufführungen (letzteres, nur nebenbei, ein Unwort), Dokumentation der Konzerte auf Laser Disc, Video und CD, Presseverlautbarungen, Wortfluten in den Feuilletons – chapeau!

Wer gemeint hatte, solcher Wirbel ginge spurlos an der Musikwissenschaft vorbei, der sah sich angenehm enttäuscht. Denn parallel zum öffentlichen Trubel gelang es dem General-Herausgeber der *New Berlioz Edition*, Hugh Macdonald, den für die Gesamtausgabe nie geplanten Band mit der aufgefundenen Messe in mustergültiger Weise vorzulegen. Eine solche Editions geschwindigkeit dürfte, zumal bei einem derart umfangreichen Werk, in der jüngeren Geschichte der Gesamtausgaben einmalig sein (schade, daß manch andere bedeutende Werke, deren kritische Ausgabe man sehnlich erwartet, heute nicht wie Berlioz' Messe noch einmal gefunden werden können ...). Freilich gab es bei der Edition keine unmäßigen Quellenprobleme zu bewältigen, wenn auch der in den Band integrierte kritische Bericht zeigt, daß der als endgültig gebotene Text keineswegs leicht zu gewinnen war. Wie beinahe immer bei Berlioz läßt sich aufgrund der Mitteilungsfreude des Autors die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte auch dieses Werkes lückenlos nachvollziehen (vgl. dazu die Abhandlung von Macdonald in: *19th Century Music* 16 [1993], S. 267–285); falsch war lediglich, wie wir nun wissen, die mehrfach geäußerte Mitteilung des Komponisten, er habe die Musik seiner Messe mit Ausnahme des Resurrexit vernichtet. Außerdem bediente sich Berlioz der verworfenen Komposition als Steinbruch für thematisches Material späterer Werke. Macdonald weist Selbstzitate unter anderem in der *Symphonie fantastique*, im zweiten Bild der Oper *Benvenuto Cellini* und in der *Grand Messe des morts* nach.

Über die Komposition ließe sich vieles sagen, über ihre Ungeschicklichkeiten und Schwächen ebenso wie über ihre streckenweise frappierende Originalität, über ihre musikalischen Abhängigkeiten in gleicher Weise wie über ihre Einzigartigkeiten. Geschrieben im Jahr der Uraufführung von Beethovens *Missa solemnis*, steht sie in einer spezifisch französischen Gattungstradition, die in der gleichzeitigen deutschen Kirchenmusik kaum

rezipiert worden ist. Bei ihren Eigenarten handelt es sich nicht allein um Erscheinungen der musikalischen Faktur, sondern vor allem um solche der Spiritualität. In Berlioz' Messe herrscht, wenn man das so sagen darf, eine offensive Unmittelbarkeit des Bekenntnisses, klingt das oratorische Pathos eines Ausdrucksbedürfnisses, dem die Kirchenmauern viel zu eng sind. Der paradoxe Geist einer säkularisierten Spiritualität, einer paganen Inbrunst weht durch diese Partitur. Berlioz' *Messe solennelle* erweist sich bei näherem Umgang mit ihr tatsächlich als ein irritierendes Produkt jener Kunstreligion, die das 19. Jahrhundert gestiftet hat und die eines nicht kennt: einen wirklichen Gott. Berlioz fasziniert in der Messe mit dem Versuch, über diesen Mangel hinweg mit den großen Gesten seiner theatralischen Musik wenigstens einen Himmel zu komponieren.
(Juni 1995) Ulrich Konrad

Eingegangene Schriften

ADOLPHE ADAM: *Lettres sur la musique française (1836–1850)*. Introduction de Joël-Marie FAUQUET Réimpression de l'édition de Paris, 'Revue de Paris', août-octobre, 1903. Genève: Minkoff 1996. VIII, 215 S.

Alessandro Scarlatti und seine Zeit. Beiträge von Carlo Caruso, Sergio Durante, Mercedes Viale Ferrero, Reinhard Strohm und Luigi F. Tagliavini. Hrsg. v. Max LÜTOLF. Bern u. a.: Verlag Paul Haupt 1995. 136 S., Abb., Notenbeisp.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie I, Band 28.2: *Kantaten zu Marienfesten II*. Kritischer Bericht von Matthias WENDT und Uwe WOLF. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. 144 S.

MARIA ANTONELLA BALSANO: *Mignon in Polonia*. Rielaborazioni poetiche e musicali polacche della ballata di Goethe. Palermo: Alfieri & Ranieri Publishing 1995. 69 S. (Dafni – studi e testi musicali 3.)

ULRICH BARTELS: *Studien zu Wagners Tristan und Isolde anhand der Kompositionsskizze des zweiten und dritten Aktes*. Köln: Studio 1995. Teil 1 Text, 152 S., Teil 2: *Skizzenübertragung*, 236 S., Teil 3: *Faksimiles*, II, 16 S. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 2, Teil 1–3.)

HECTOR BERLIOZ: *New Edition of the Complete Works*. Volume 14: *Choral Works with Keyboard*. Edited by Ian RUMBOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter 1996. XXVI, 110 S.

WERNER BODENDORFF: *Franz Schuberts Frauenbild*. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1996. 137 S., Abb.

BARTOMEU CÀRCERES (... 1546 ...): *Opera omnia*. Edició a càrrec de Maricarmen GÓMEZ MUNTANÈ. Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1995. 202 S. (Unitat Bibliogràfica. Secció de Música 43.)

GIULIO CASTAGNOLI: *Klang und Prozeß in den „Quattro pezzi per orchestra“ (1959) von Giacinto Scelsi*. Saarbrücken: Pfau 1995. 18 S. (Fragmen 4. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik.)

DANIEL K. L. CHUA: *The „Galitzin“ Quartets of Beethoven*. Opp. 127, 132, 130. Princeton: Princeton University Press 1995. 286 S., Notenbeisp.

Dictionnaire de l'opéra-comique français. Sous la direction de Francis CLAUDON. Bern u. a.: Peter Lang 1995. 531 S.

ERICH DOFLEIN: *Briefe an Béla Bartók 1930–1935*. Zur Entstehungsgeschichte von Bartóks 44 Duos für 2 Violinen. Hrsg. von Ulrich MAHLERT. Köln: Studio 1995. 92 S.

BEATRICE DONIN-JANZ: *Zwischen Tradition und Neuerung: Das italienische Opernlibretto der Nachkriegsjahre (1946–1960)*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1994. Teil 1: 236 S., Teil 2: 256 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe IX Italienische Sprache und Literatur. Band 24.)

ISABEL EICKER: *Kinderstücke*. An Kinder adressierte und über das Thema der Kindheit komponierte Alben in der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995. 486 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 191.)

ISSAM EL-MALLAH: *Arabische Musik und Notenschrift*. Tutzing: Hans Schneider 1996. 411 S., Notenbeisp. + Tonbeispiele (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 53.)

WOLFRAM ENSSLIN: *Niccolò Piccinni: Catone in Utica*. Quellenüberlieferung, Aufführungsgeschichte und Analyse. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 337 S., Notenbeisp. (Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle. Band 4.)

VEIT ERLMANN: *Nightsong. Performance, Power, and Practice in South Africa*. Chicago-Lon-

don: The University of Chicago Press 1996. XXV, 446 S. (Chicago Studies in Ethnomusicology.)

MATTHIAS FISCHER. Der Intonationstest. Seine Anfänge, seine Ziele, seine Methodik. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 230 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 155.)

WOLF FROBENIUS: Carmen Maria Cârnceis „Trojta für 15 Spieler“ (1989/90). Zur Genese des Stückes. Saarbrücken: Pfau 1995. 37 S., Notenbeisp. (Fragmen 7 Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik.)

Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990. Hrsg. von Karl HELLER und Hans-Joachim SCHULZE. Köln: Studio 1995. VII, 370 S., Notenbeisp.

BRAM GÄTJEN: Der Klang des Cembalos. Historische, akustische und instrumentenkundliche Untersuchungen. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1995. 217 S., Abb. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 177 Akustische Reihe Band 11.)

F. ALBERTO GALLO: Music in the Castle. Troubadours, Books, and Orators in Italian courts of the Thirteenth, Fourteenth, and Fifteenth Centuries. Chicago-London. The University of Chicago Press 1995. 147 S.

LUCY GELBER. Le Chant Enfantin. Étude psycho-génétique. Louvain-La-Neuve: Département d'archéologie et d'histoire de l'art, Collège Érasme 1995. 295 S., Abb. (Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'université catholique de Louvain LXXXI, Musicologica Neolovaniensia. Studia 8.)

La Genèse d'un Opéra. Le Théâtre de Liège en 1820. Sous la direction de Philippe VENDRIX. Liège: Association des Amis de l'Opéra Royal de Wallonie 1995. 151 S., Abb. (Société Liégeoise de Musicologie. Etudes & Editions 2.)

Georg Friedrich Händel – Ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934–1993). Halle: Händel Haus 1995. 551 S., Notenbeisp. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 11.)

Guillaume Lekeu & son temps. Actes du colloque de l'Université de Liège. Présentés et édités par Philippe VENDRIX. Liège: Société Liégeoise de Musicologie 1995. 125 S. (Etudes & Editions 1.)

KLAUS HÄFNER: Der badische Hofkapellmeister Johann Melchior Molter (1696–1765) in seiner Zeit. Dokumente und Bilder zu Leben und Werk (mit einem Beitrag von Rainer FÜRST). Katalog der

Ausstellung zum 300. Geburtstag des Komponisten. Hrsg. von der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe 1996. 408 S., Abb.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL. Elf Sonaten für Flöte und Basso continuo. Hrsg. von Hans-Peter SCHMITZ. Continuo-Aussetzung von Max SCHNEIDER. Neuausgabe von Terence BEST Kassel u. a. Bärenreiter 1995. Kritische Gesamtausgabe: 88 S., Flauto traverso, Flauto dolce, Violoncello, Viola da gamba: 59 S. (Hallische Händel-Ausgabe. Serie IV Instrumentalmusik. Band 3.)

XAVIER HASCHER. Schubert, la forme sonate et son évolution. Bern u. a.: Peter Lang 1996. 431 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 156.)

CHRISTOPH HECHT. Stanford, Vaughan Williams, Bliss – Sinfonik ohne Metaphysik. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 207 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 157.)

Heinrich Marschner. Königlicher Hofkapellmeister in Hannover. Hrsg. von Brigitta WEBER. Hannover: Niedersächsische Staatstheater 1995. 156 S. (Prinzenstraße. Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte. Heft 5.)

IRIS HELENE HILBK: Studien zum Verhältnis von Sprache und Musik bei Claude Debussy. Eine Untersuchung ausgewählter Werke aus dem Zeitraum 1888–1904 vor dem Hintergrund seiner Briefe, Feuilletons und Musikkritiken. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 209 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 153.)

KARL HUBER. Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrespiels um 1900. Untersuchungen zur Sozialgeschichte des Laienmusikwesens und zur Tradition der klassischen Gitarre. Augsburg: Lisardo Verlagsgesellschaft 1995. 309 S., Abb., Notenbeisp.

JOACHIM HURWITZ: Joseph Haydn und die Freimaurer. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1996. 181 S. (Schriftenreihe der Internationalen Forschungsstelle „Demokratische Bewegungen in Mitteleuropa 1770–1850“. Band 21.)

Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger. Hrsg. von Anton HAEFELI. Zürich: Hug Musikverlage. 272 S., Notenbeisp.

PHILIPP JARNACH: Schriften zur Musik. Mit Einführungen und Werkverzeichnis hrsg. von Norbert JERS. Kassel: Merseburger 1994. 218 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 153.)

WERNER KLÜPPELHOLZ: Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G. Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1995. 152 S., Notenbeisp.

HUBERT KOLLAND: Die kontroverse Rezeption von Wagners Nibelungen-Ring 1850–1870. Köln: Studio 1995. V, 193 S. (Berliner Musik Studien. Band 5.)

60 Komponistinnen und Komponisten. Katalog 1995/96 der Schweizer Musikedition/Edition Musicale Suisse (SME/EMS). 159 S.

JOACHIM KREMER: Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs. Kassel u.a.: Bärenreiter 1995. 485 S. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XLIII.)

CLAUDIA KRISCHKE: Untersuchungen zu den Streichquartetten von Robert Volkmann (1815–1883). Ein Komponist zwischen Schumann und Brahms. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1996. 286 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 154.)

ILSE-LORE KRUMMEL-LAARTZ: Jörg Herchet: „Komposition für Oboe, Englisch Horn, Posaune, Schlagzeug, Klavier, Viola, Violoncello und Kontrabaß“ (1984). Saarbrücken: Pfau 1995. 27 S. (Fragmen 6. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik.)

Late Medieval and Early Renaissance Music in Facsimile. Volume One: Oxford, Bodleian Library MS. Canon. Misc. 213. With an introduction and inventory by David FALLOWS. Chicago & London: The University of Chicago Press 1995. 60 S., 140 Fol., S. 355–362.

TAMARA LEVITZ: Teaching New Classicality. Ferruccio Busoni's Master Class in Composition. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1996. 336 S., Notenbeisp. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft. Band 152.)

KII-MING LO: „Turandot“ auf der Opernbühne. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1996. 491 S., Notenbeisp. (Perspektiven der Opernforschung. Band 2.)

GABRIELLA HANKE KNAUS: Aspekte der Schlußgestaltung in den sinfonischen Dichtungen und Bühnenwerken von Richard Strauss. Tutzing: Hans Schneider 1995. 200 S., Notenbeisp. (Dokumente und Studien zu Richard Strauss. 1 Band.)

CARL LOEWE: Selbstbiographie. Bearbeitet von Carl Hermann BITTER. Halle 1994. XXIII, 103 S. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 10.)

Von der Lucretia zum Vampyr. Neue Quellen zu Marschner. Dokumente zur Entstehung und Rezeption der Lucretia. Vollständige Edition des Reise-Tagebuchs von 1826 bis 1828. Anmerkungen zu Marschners journalistischem Wirken. Hrsg. und kommentiert von Till Gerrit WAIDELICH. Tutzing: Hans Schneider 1996. 186 S., Abb., Notenbeisp.

MICHAEL MÄRKER: Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie. Köln: Studio 1995. 162 S., Notenbeisp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 2.)

ULRICH MATYL: Die Choralbearbeitungen der Schüler Johann Sebastian Bachs. Kassel u.a.: Bärenreiter 1996. 477 S., Notenbeisp. (Veröffentlichungen der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Nr. 18.)

SANDRA McCOLL: Music Criticism in Vienna 1896–1897. Critically Moving Forms. Oxford: Clarendon Press 1996. XIV, 246 S., Abb. (Oxford Monographs on Music.)

F. MESSMER/I. MOSZKOWICZ/H.-P. PALM-BEULICH/H. PILLAU/G. WEISS/M. WILDENHÜSGEN: Herbert Baumann. Tutzing: Hans Schneider 1995. 159 S., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 32.)

ANDREAS MIELKE: Untersuchungen zur Alternatim-Orgelmesse. Kassel u.a.: Bärenreiter 1996. 2 Bände, XXV, 684 S., Notenbeisp. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. Band 2.)

Mozart. Kritische Berichte. Serie X, Supplement. Werkgruppe 28, Abteilung 1, Band 1: Acis und Galatea von Andreas HOLSCHNEIDER: Kassel u.a.: Bärenreiter 1995. 43 S.

Musica – scientia et ars. Eine Festgabe für Peter Förtig zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Günther METZ. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1995. 291 S., Notenbeisp.

Musiche per clavicembalo a 4 mani. A cura di Maria Pia JACOBONI. Jan Křtitel Vanhal: Sonata in Fa maggiore, Leopold Antonín Kozeluh: Sonata in Fa maggiore. Bologna-Roma: Associazione Clavicembalistica Bolognese 1993. VII, 63 S. (Volume 11.)

Musik befragt – Musik vermittelt. Peter Rummenheller zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Thomas OTT u. Heinz VON LOESCH. Augsburg: Dr. Bernd Wißner 1996. 451 S., Abb., Notenbeisp.

Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart Bd. 1. Hrsg. von Wolfgang GRATZER. Hofheim: Wolke Verlag 1996. 276 S., Notenbeisp.

NOEL O'REGAN: Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome. Music at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550–1650. London: Royal Musical Association 1995. IX, 117 S., Abb. (Royal Musical Association Monographs 7.)

The organ yearbook. A journal for the players & historians of keyboard instruments. Volume XXIV (1994). Laaber: Laaber-Verlag 1995. 170 S.

JAUME PAHISSA. Quartetto. Quartet de corda (2 violins, viola i violoncell). Barcelona: Biblioteca de Catalunya 1995. 67 S.

Pluralismus analytischer Methoden. Hrsg. von Gottfried SCHOLZ. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1996. 205 S., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien. Band 3.)

SIEGBERT RAMPE. Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch. Kassel u.a.: Bärenreiter 1995. 402 S., Notenbeisp.

PAUL RAPOPORT: The Compositions of Vagn Holmboe. A Catalog of Works and Recordings with Indexes of Persons and Titles. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen 1996. XVI, 223 S., Abb.

Richard Strauss-Blätter. Wien, Dezember 1995. Neue Folge, Heft 34. Hrsg. von der Internationalen Richard Strauss-Gesellschaft. Tutzing: Hans Schneider 1995. 151 S., Abb.

Rosamunde. Drama in fünf Akten von Helmina von Chézy. Musik von Franz Schubert. Erstveröffentlichung der überarbeiteten Fassung. Mit einer Einleitung und unbekanntenen Quellen hrsg. von Till Gerrit WAIDELICH. Tutzing: Hans Schneider 1996. 167 S., Abb.

DAVID ROSEN: Verdi: Requiem. Cambridge: Cambridge University Press 1995. IX, 115 S., Notenbeisp. (Cambridge Music Handbooks.)

MARTIN VAN SCHAİK: Notker Labeo „de Musica“ Edition, Übersetzung und Kommentar. Utrecht 1995. 83 S.

CHRISTOPH SCHMIDT: Komposition und Spiel. Zu Iannis Xenakis. Köln: Studio 1995. III, 288 S., Notenbeisp. (Berliner Musik Studien. Band 4.)

FRAUKE SCHMITZ: Giulio Caccini, Nuove Musiche (1602/1614). Texte und Musik. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1995. X, 277 S., Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Studien. Band 17.)

Schubert durch die Brille. Mitteilungen 16/17. Hrsg. vom Internationalen Schubert Institut. Tut-

zing: Hans Schneider 1996. 208 S., Abb., Notenbeisp.

Schütz-Jahrbuch. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BREIG in Verbindung mit Friedhelm KRUM-MACHER, Eva LINFIELD, Wolfram STEUDE. Schriftleitung: Walter WERBECK. 17. Jahrgang 1995. Kassel u.a.: Bärenreiter 1995. 149 S., Notenbeisp.

Sergej Taneev. Musikgelehrter und Komponist. Materialien zu Leben und Werk. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1996. XIV, 390 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 3.)

SIGISMONDO D'INDIA: Il Terzo Libro dei Madrigali a cinque voci (1615). Transcription and introduction by Glenn WATKINS. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1995. XXVIII, 113 S. (Musiche Rinascimentali Siciliane XV.)

RUDOLF STEPHAN: Musiker der Moderne. Porträts und Skizzen. Hrsg. von Albrecht RIETH-MÜLLER. Laaber: Laaber-Verlag 1996. 176 S., Notenbeisp. (Spektrum der Musik. Band 3.)

PETER SIMON: Die Systematiken der Elektrophone. Bibliographie, Merkmalarten und Merkmale. Marburg: Tectum Verlag 1996. 44 S. (Edition Wissenschaft. Reihe Musikwissenschaft. Band 4.)

LÁSZLÓ SOMFAI: The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn. Instruments and Performance, Practice, Genres and Styles. Chicago-London: The University of Chicago Press 1995. XX, 384 S., Notenbeisp.

Le Théâtre Lyrique en France au XIX^e Siècle. Sous la direction de Paul PRÉVOST Metz Cedex: Éditions Serpenoise 1995. VIII, 356 S., Notenbeisp.

GEOFFREY WEBBER. North German Church Music in the Age of Buxtehude. Oxford: Clarendon Press 1996. 236 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

UDO ZILKENS. Johann Sebastian Bach. Zwischen Zahlenmystik und Jazz. Die Eröffnung des Wohltemperierten Klaviers im Spiegel ihrer Interpretationen durch Musiktheoretiker und Musiker, in Kunstwerken und Bearbeitungen. Köln-Rodenkirchen: P. J. Tonger Musikverlag 1996. 63 S., Notenbeisp.

Zwischen Noten- und Gesellschaftssystemen. Festschrift für Cornelia Schröder-Auerbach zum 95. Geburtstag und zum Andenken an Hanning Schröder anlässlich seines 100. Geburtstages. Hrsg. von Nico SCHÜLER. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1996. 152 S., Abb., Notenbeisp. (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 2.)

Mitteilungen

Wir gratulieren:

am 30. Dezember Prof. Dr. WALTER WIORA zum 90. Geburtstag,

am 29. Dezember Frau Dr. ANNELIESE LIEBE zum 85. Geburtstag,

am 25. Oktober Prof. Dr. Manfred TESSMER zum 65. Geburtstag.

Berichtigungen

Im Artikel „Duo und Dialog“ (*Mf* 3/96) von Hans Eppstein wurde versehentlich ein falsches Notenbeispiel eingesetzt. NB 10 zeigt statt T. 46–54 aus dem ersten Satz von Beethovens op. 24 fälschlicherweise die entsprechenden Takte aus dem zweiten Satz. Die Redaktion bittet für das Versehen um Entschuldigung.

Der Titel der in *Mf* 2/1996, S. 184, gemeldeten Dissertation von Astrid Sadieh lautet richtig: *Konvention und Widerspruch. Harmonische und motivische Gestaltungsprinzipien bei Richard Strauss am Beispiel ausgewählter Tondichtungen und Opern.*

*

Prof. Dr. Christian KADEN hat einen Ruf auf eine C4-Professur für Systematische Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle erhalten.

Dr. Elisabeth SCHMIERER hat im SS 1996 die C4-Professur für Musikwissenschaft an der Philipps Universität Marburg vertreten. Sie vertritt diese Professur auch im WS 1996/97.

Dr. Eckhard ROCH hat sich am 12. Juni 1996 an der Ruhr-Universität Bochum für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Chroma – Color – Farbe: Ursprung und Funktion der Farbmeterapher in der antiken Musiktheorie“

Dr. Dorothea SCHRÖDER hat sich an der Universität Hamburg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Zeitgeschichte auf der Opernbühne: Die Hamburger Barockoper im Dienst von Politik und Diplomatie, 1690–1745“.

Dr. Hartmut SCHICK hat sich am 2. Juli 1996 an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Musikalische Einheit im italienischen Madrigal von Rore bis Monteverdi. Phänomene, Formen, Entwicklungslinien“.

Dr. Elisabeth SCHMIERER hat sich am 5. Juli 1996 an der Technischen Universität Berlin habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Die Tragédie lyrique Niccolò Piccinnis“.

Dr. Wolfgang KREBS hat sich am 10. Juli 1996 an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt/Main für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie. Voraussetzungen, Grundzüge, analytische Perspektiven“.

Am 1. Juli 1996 fand in der Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin eine Feierstunde anlässlich der Ernennung von Herrn Prof. Dr. Reinhold BRINKMANN (Harvard University) zum Honorarprofessor statt. Das Thema der Antrittsvorlesung lautete: „Zeitgenosse Schönberg. Eine Rückansicht“

Der Fachbereich Erziehungs- und Kulturwissenschaften der Universität Osnabrück hat Hans Werner HENZE die Ehrendoktorwürde für sein kompositorisches Engagement für Frieden und Menschenrechte verliehen. Die Übergabe der Urkunde fand statt am 26. Oktober 1996 im Rahmen einer Akademischen Feier im Osnabrücker Schloß.

Gesangbuch-Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart – Am 29. November 1996 eröffnete die Württembergische Landesbibliothek (WLB) eine Ausstellung in ihrem Buchmuseum mit dem Thema: „... das heilige Evangelion in Schwang zu bringen“. Das Gesangbuch: Geschichte, Gestalt, Gebrauch“. Anlaß ist die offizielle Einführung des Neuen Evangelischen Gesangbuchs in der Evangelischen Kirche in Württemberg am 1. Advent des Jahres. Die WLB ist im Besitz einer der großen Gesangbuchsammlungen bundesweit (ca. 4000 Gesangbücher). Die Ausstellung ist überkonfessionell angelegt. Nicht nur die evangelische Tradition, lutherisch und reformiert, von den Anfängen bis heute, auch die katholische, die freikirchliche und die Gesangbuchtradition religiöser Sondergruppen werden exemplarisch dokumentiert. Zu der Ausstellung erscheint ein ca. 300 Seiten umfassendes Begleitbuch. Dauer der Ausstellung: 29. November 1996 bis 25. Januar 1997, danach im Landeskirchlichen Museum Ludwigsburg ab 23. Februar 1997 bis voraussichtlich Anfang April.

Nachlaß Max Rostal an der Hochschule der Künste Berlin – Durch eine Schenkung von Frau Marion Rostal-Busato hat die Hochschule der Künste Berlin den musikalischen Nachlaß des Geigers Max Rostal (1905–1991) erhalten, der von 1925 bis 1933 an der Berliner Hochschule für Musik als Assistent von Carl Flesch lehrte und zu den einflußreichsten Geigenpädagogen nach dem 2. Weltkrieg

gehört. Der Nachlaß besteht aus einer umfangreichen Notenbibliothek mit aufführungspraktischen und didaktischen Eintragungen Rostals, historischen Tonträgern sowie zeit- und musikgeschichtlichen Dokumenten. Nähere Informationen erteilt: Dr. Wolfgang Rathert, Hochschule für Künste Berlin, Hochschulbibliothek HSB 2 (Abt. Musik und Darstellende Kunst), Fasanenstr. 1B, D-10623 Berlin.

Kiel/München. Die Kieler Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe und der G. Henle Verlag, München, übergaben im Juli 1996 im Kieler Landeshaus der Schleswig-Holsteinischen Landesregierung den ersten Band der neuen *Johannes Brahms Gesamtausgabe* dem Kultusministerium und damit zugleich einer breiten, musikinteressierten Öffentlichkeit. Mit hohem wissenschaftlichem Anspruch werden erstmals alle musikalischen Werke von Brahms einschließlich alternativer Werkfassungen, unveröffentlichter Werke und authentischer Bearbeitungen vorgelegt. Die Editionsarbeiten werden gefördert durch die Konferenz der deutschen Akademien der Wissenschaften aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie, Bonn, und des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Schleswig-Holstein.

*

Die *Jahrestagung 1996 der Gesellschaft für Musikforschung* fand vom 9. bis 13. Oktober auf Einladung des Institutes für Musikwissenschaft der Universität Regensburg statt. Das wissenschaftliche Programm enthielt zwei Symposia: „Die Neudeutsche Schule“ und „Heiligenoffizien des Mittelal-

ters“. Außerdem war die Möglichkeit zum Vortrag von Referaten zu freien Themen gegeben. In der Mitgliederversammlung am 11. Oktober stand nach den Berichten des Präsidenten und des Schatzmeisters sowie des Sprechers des Beirates auch die Wahl des Ausschusses für die 1997 bevorstehende Wahl des Vorstandes auf der Tagesordnung. Frau Dr. Janina Klassen, Prof. Dr. Axel Beer und Prof. Dr. Helmut Loos wurden vom Plenum in den Wahlausschuß berufen. Auf Antrag des Sprechers des Beirates, wurde dem Vorstand der Gesellschaft einstimmig Entlastung für das Haushaltsjahr 1995 erteilt. Die Beiratsmitglieder hatten sich zuvor von der ordnungsgemäßen Geschäftsführung durch den Vorstand überzeugt. Die Rechnungsprüfer Prof. Dr. Klaus Hofmann und Dr. Ulrich Mazurowicz wurden von der Versammlung mit der Prüfung des Haushalts 1996 beauftragt. Die Jahrestagung 1997 der Gesellschaft für Musikforschung findet vom 24. bis 27. September in Mainz statt. Es sind zwei Symposia geplant: „Gesamtausgaben und ihre Bedeutung für die musikalische Praxis“ und „Die Krise der Symphonie um 1850 – eine musikgeschichtliche Tatsache? Eine These von Carl Dahlhaus auf dem Prüfstand“. Außerdem ist die Möglichkeit zum Vortrag von Referaten zu freien Themen gegeben. Themenanmeldungen mit Abstracts werden bis zum 1. 4. 1997 an das Institut für Musikwissenschaft der Universität Mainz, GfM-Tagung, 55099 Mainz, erbeten. Der Programmausschuß wird bis Ende Juni über eine ggf. erforderliche Auswahl entscheiden. Der nächste Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung wird vom Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität in Halle ausgerichtet und findet vom 29. 9. bis 3. 10. 1998 statt.

Die Autoren der Beiträge

BEATE CARL, 1959 in Würzburg geboren; studierte Schulmusik, Musikwissenschaft, Philosophie und Archäologie in Würzburg; 1983 1. Staatsexamen, 1987 2. Staatsexamen, 1984 Studium an der State University of New York at Stony Brook, USA; Mitglied der Studienstiftung des deutschen Volkes; 1992 Promotion, seit 1989 im Schuldienst; zuletzt erschien von ihr: *Olivier Messiaens Orchesterwerk „Des canyons aux étoiles“ — Studien zu Struktur und Konnex*, Kassel 1994.

MICHAEL KUNKEL, 1969 in Winz-Niederwienigern (Ruhr) geboren; studiert Musikwissenschaft und allgemeine Rhetorik in Tübingen.

SABINE LICHTENSTEIN wurde in Jerusalem geboren und genoß ihre musikwissenschaftliche Ausbildung in Amsterdam; sie arbeitete als Musikologin bei verschiedenen Orchestern, schrieb Musikrezensionen und lehrte Musikgeschichte an der Kunsthochschule Amsterdam; seit 1984 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität von Amsterdam tätig.

EGON VOSS, geboren 1938 in Magdeburg; studierte Schulmusik in Detmold, Germanistik, Philosophie und Pädagogik in Kiel und Münster sowie Musikwissenschaft in Köln, Kiel und Saarbrücken (Dr. phil. 1968); seit 1969 Mitarbeiter der Richard-Wagner-Gesamtausgabe in München, zunächst als hauptamtlicher Redakteur, seit 1981 als Editionsleiter; 1989 und 1990 Tätigkeit als Dramaturg am Théâtre de la Monnaie/de Munt in Brüssel.